

为中国当代艺术推波助澜 To Fuel China's Contemporary Art —20年批评案例列举 ◎贾方舟

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，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，但都采取积极应对的姿态。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。

传媒不约而同的“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”。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”。更为关键的是，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采取的态度。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潞、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年代转向一种新的批评方式的一次预演。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，都是批评家连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年代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“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年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”（后更名为《中国当代艺术研究文献资料展》）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，但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仁有机会了解到89后中国当代艺术的真实面貌和发展趋势。从而使这个展得到多方面的支持，批评家的广泛参与和关注。

“广州首届90年代艺术双年展”：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、严善铮、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，以及面对新问题所采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。①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，或者说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“自我伤害”

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集会议期间，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。为贫穷所累的批评家这种起而“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。②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“自我伤害”。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的生活。他们整天价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—1995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”。③三届提名展的艺术主持人分别是：郎绍君、水天中、刘骁纯。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”。④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（如朱其于96年策划的《以艺术的名义——中国当代艺术交流展》）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”。⑤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”。因为批评家年度提名展能否延续，并不决定于批评家，最终权利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，这是中国当代艺术家首次群体性地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。⑥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期上的一篇檄文——《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。⑦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案例。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、选择批评家来作学术主持人。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。

注：

①参见黄专《再谈文化理想主义》《江苏画刊》1994。

②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

③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

④见《美术批评家年度提名展》（1994）画集后记

⑤同④

⑥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

⑦《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。《第一届深圳美术馆论坛》论文

艺术批评与艺术运动有非常密切的联系，批评的价值往往是在艺术运动中体现出来的，而艺术运动往往又是批评家所规范、定位和记录而进入历史。我们首先来确定一下什么是运动。“运动”这个词的原义是移动，一个物体从某一个固定的位置向一个目的地“移动”，多个物体从一个固定的位置向一个共同的目的地移动就形成了运动，单个物体的移动不构成运动。从这个角度来看，我们对运动的理解至少有三个方面：第一，在一定时期内，一个特定的社会群体，为某一共同的原则进行一系列的活动和事件。第二，有共同目的的支持者进行的集体活动。我们可以把批评家看成支持者，艺术家看成行为的进行者，他们的特点都是有共同的目的。第三，指某些活动和事件具有共同的趋势和倾向。从这三个方面，我们还可以总结出运动的一些基本特点：1、运动是动态的，是从一个固定位置向一个目标的移动过程；2、运动由群体构成，是集体的或群体的活动构成运动；3、运动有共同的目标，不管运动的参与者有什么样的成分，但目标都是共同的。不过运动的概念还是很广泛的，既指自发性的群体活动，如青年运动、学生运动，也有完全不带意识形态色彩的如绿化运动、爱国卫生运动等。在中国现代的历史上，“运动”还有特殊的含义，政治家要实现一定的政治目的，要消除人民群众在认识水平与文化水平与其目的的差距，就要动员群众、教育群众，以达到预期的政治目标，这是一种群众运动；另外，为了政治斗争的需要，动员一部分群众，当然是动员最广大的群众，加入一个政治阵营，对另一部分人展开斗争，这在历史上叫做“搞运动”，这意味着一批人对另一批人的强制性斗争。这样的运动基本上都是自上而下的，大到反右、社教、文革，小到科学种田、识字扫盲，都是搞运动的形式。到1980年代，运动的性质发生了一些变化，既有自上而下的运动，也有自下而上的运动，后者当然是改革开放的产物，两者有时并没有明显的区别，如思想解放运动，既有官方的号召，也有群众自发的行为，其影响非常广泛，参与者的成分也各不相同，但目标是共同的，就是批判文革、解放思想、实现现代化。发生在1980年代的中国现代艺术运动虽然是思想解放运动的一部分，但它本质上是自发的运动。所谓艺术运动，就是在某一特定时期，一些艺术家为了一个共同的目标进行的一系列的活动，他们有共同的艺术观念，往往也体现出共同的艺术倾向与风格。在参与运动的群体中既有艺术家也有批评家，批评家既不是运动的组织者，也不是运动的推动者，其作用往往是运动的记录和理论的规范。艺术运动与艺术思潮有非常密切的联系，但艺术思潮不一定是艺术运动。艺术思潮是在一定历史时期整体的艺术倾向，是更大的文化思潮的一部分。对于批评家来说，批评家是艺术运动与艺术思潮、文化思潮的有效的联系人。艺术批评与艺术运动既有理论形态上的联系，也有实践形态上的联系，批评家不可能封杀某

个运动，也不可能制造运动，但也有例外，如美国的艺术批评家格林伯格与极少主义。格林伯格在1941年写的《走向更新的拉奥孔》中就预示了抽象艺术的发展趋势，他将平面化视为现代艺术的普遍规律，从抽象表现主义发展而来的极少主义应该是其理论的体现。格林伯格在60年代写的《现代主义艺术》就是《走向更新的拉奥孔》的逻辑性发展，在当时就有很大的影响。抽象雕塑家戴维·史密斯晚期的作品就很受格林伯格的影响，他的金属焊接雕塑越做越抽象，越做越简单，格林伯格几乎垄断了对他的批评与宣传，他的思想也在对史密斯的批评中充分体现出来。史密斯在晚年偏爱着色的抽象雕塑，这一点与格林伯格的趣味不同，与他彻底的平面化的思想背道而驰。在史密斯去世后，格林伯格居然让人把史密斯遗作上的颜色去掉，在当时酿成轰动一时的事件。虽然这一事件受到很多人的指责，但对年轻一代的雕塑家有很大的影响，提到极少主义运动总是要与格林伯格的名字联系在一起。

艺术运动不是批评家制造的，批评是对运动的支持与总结，批评本身也是运动的产物。批评是对运动的宣传与鼓动，在一定程度上也推动运动的发展，如果运动本身有一定的持续性的话，批评的作用相对也更大。90年代初的“新生代”起初并不是一个运动，而是少数青年画家的个体活动。刘小东的个人画展是在1990年4月，随后是“女画家的世界”，10月份有赵半狄和李天元的画展。这些展览的规模都不大，也没有做什么宣传，但引起很多的注意。1991年西山会议是讨论80年代的现代前卫艺术运动，前卫艺术之后是什么，进入90年代以后中国现代艺术的新动向是什么，这些青年艺术家的创作就成为批评家的话题。很多批评家都意识到在前卫艺术运动之后正出现一个新的趋势，文革和知青一代所担当的现代艺术运动正在过去，新生代不仅体现出新的艺术观念和风格，而且也是中国急剧变化和转型的反映。也就在1991年下半年，由一些批评家策划和组织了“新生代”画展。“新生代”本来是这个展览的名称，这时就成为一种共同的倾向和趋势的所指。“新生代”只是一个展览的名称，这个展览是对一年来，或前卫艺术运动之后新的艺术动向的总结。艺术家本身并没有运动的意识，没有成立画家团体，没有组织展览，也没有发表宣言。批评家注意到这个新的动向，尽管理论分析和定位各不相同，但“新生代”的展览就使这个运动明确了，它代表了新的风格和观念，它不再是照搬西方现代艺术的样式，而是用现实主义的表现手法反映变化中的中国社会，在由计划经济向市场经济、集体主义向个人主义转变的社会中人的生存与精神状况。“新生代”的概念把个体的艺术活动整合到共同的艺术倾向中，从这个意义上可以说，运动是批评家制造的，这个制造也就是总结，