

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，

实际上还是艺术家的创造在先。在1992年的“广州油画双年展”上，新生代成为主流风格，呈泛滥之势，可见批评对艺术运动的影响之大。当然，一种风格如果普遍化，甚至学院化和商业化，运动也就失去了活力，应该被新的运动所取代。批评家的功能是多方面的，批评家可以参与运动，也可以不参与，很多批评家只是职业的写手，与运动无涉。艺术运动总是代表了新的艺术趋势，总是具有前卫性。这也反映了艺术运动的两个特征。其一，艺术运动的前卫性并不是孤立的，是社会文化发展在艺术上的反映，任何发展首先都是在一些点上体现出来，其后才是面的普及。其次，作为一种新的风格，总是不容易被公众接受，它破坏了旧的标准和趣味。这个时候的艺术需要解释，需要公众的理解和接受，需要通过传播进入公共领域，艺术运动必定是在一定的公共环境中形成和运行。所谓公共领域就是个体的人可以自由进出的场所。文化意义上的公共领域是各种思想可以自由传播、自由交换、自由对话的领域。公共领域在其初期就带有文化的批判性。狄德罗可以说是最早的艺术批评家，他站在启蒙运动的思想立场上，积极支持格瑞兹、夏尔丹的艺术，体现了他的平等自由观念，也向公众传播了资产阶级的启蒙思想。这种意识在当时是不允许的，当时的法国是中央集权的专制王朝，它不允许有另外的声音，只能有国王的声音、教会的声音和贵族的声音，市民的声音、资产阶级的声音和知识分子的声音是没有地位的。这个时候有了报刊，有了“百科全书”，开始了有知识分子的文化阵地，有了传播思想的地方，这个传播思想的空间就是公共领域，公共领域的形成本身就是对专制文化的反动。在这个公共空间里，知识分子有两方面的任务：一方面要批判以王权为代表的专制文化，另一方面也要批判低俗的市民趣味，提升市民阶层的文化水平。艺术进入公共领域是有条件的，艺术家的作品在画廊或美术馆展出是进入公共领域的方式，但远远不够，因为直接观看展览的人是很少的，媒介的传播有着更大的影响。公共领域不同于公共场所，公共场所是一个现实的公共空间，公共领域则是一个无形的、由媒介构成的空间，艺术作品只有进入媒介的传播才真正产生影响。雕塑或建筑也是置于公共场所，公众可以直接面对作品，但要真正欣赏和理解作品还是要通过媒介的作用，通过批评家的阐释和评论。

在美术史上由批评家规范出来的，最成功、最典型、最有影响的是沃尔夫林对巴洛克的批评。虽然这是属于美术史的范围，但确实具有批评的意义。在沃尔夫林之前，对巴洛克基本上没有明确的概念。说到巴洛克，一般的解释是来自西班牙语，意思是奇形怪状的珍珠，为什么从西班牙语里面找一个来指谓一种风格或一个艺术

时期，从来没有清楚的解释。意大利哲学家科罗奇提出一个概念，他认为巴洛克这个词根本就不是来自于西班牙语或葡萄牙语，而是来自中世纪的经院哲学，这个词本身没什么意义，它只是一个符号，代表了经院哲学中三段论法的第二格的第四段，实际上这是近似逻辑学上的逻辑推理。科罗奇说巴洛克来自于这个概念，一种繁琐的、无意义的推理。如果说某种表达方式被称为巴洛克式的，就意味着用繁琐的、华而不实的语言来表达意思。西班牙人把奇形怪状的珍珠称为巴洛克，但巴洛克并不是奇形怪状的，巴洛克是一种装饰性的风格，文艺复兴的风格是稳定的对称，巴洛克是运动的对称。它在文艺复兴的样式上加了很多花纹，有着流畅的、动感的线条，柱式被作为装饰附着在墙面，窗户都用植物的图案来装饰，可以说它是华丽的、繁琐的，但不是奇形怪状的。在古希腊，科林斯柱式的装饰就比爱奥尼亚柱式要复杂，可以把科林斯柱式称为巴洛克风格，但并非奇形怪状。英国的牛津大辞典把巴洛克解释为奇形怪状之后，人们都以为这个词是从西班牙语过来的，它原来的意思就是指豪华的、华丽的风格，它既可以指语言表达的华丽词藻，也可以指说话的风格。布克哈特在《意大利文艺复兴时期的文化》中提到巴洛克风格，他也不是专指某个时期，而是指意大利盛期文艺复兴的建筑风格，这种风格后来蜕变为反宗教改革时期的华丽风格。反宗教改革时期就是巴洛克时期，16世纪末到17世纪。这种华丽的风格是对意大利文艺复兴的朴素、庄重、大方的建筑风格的一种反动与堕落。17世纪是意大利的巴洛克时代，18世纪则是以法国为主的罗可可时代，这个概念在不同的地域有不同的说法。罗可可的意思就是华丽与装饰，那种装饰还不单纯指建筑风格，从手工艺品到室内装饰、壁纸、家具和日用品都反映出来。在建筑上比巴洛克还要繁琐。经过狄德罗的批判之后，罗可可成了一个贬义词。巴洛克也带有贬义，其贬义是相对文艺复兴的庄重风格。罗可可不是针对前一种风格，它是指贵族的趣味。1888年沃尔夫林出版了《文艺复兴与巴洛克》，这是他的早期著作，对文艺复兴时期和巴洛克时期的风格进行了大量的比较。《文艺复兴与巴洛克》主要分析了罗马的建筑风格的发展与演变，在文艺复兴时期的罗马建筑的主流风格是什么，到16世纪演变为什么样的风格，这种风格的类比也确定了不同时期的建筑类型，巴洛克风格就是16世纪末到17世纪特有的风格，即极具装饰性的华丽风格。1915年沃尔夫林出版了《艺术史原理》（中译本为《艺术风格学》），对文艺复兴与巴洛克进行了更全面的分析，不只是局限于建筑，而是推广到绘画、雕塑、音乐与文学。沃尔夫林对形式进行了分类。沃尔夫林在《艺术史原理》中为形式主义的美术史方法设定了一个具体的模式，

通过对文艺复兴和巴洛克艺术的比较分析确立了五对相互对立的观看方式，从而证实了每个时代都有其自身的视觉经验和观看方式，而艺术形式则是它们以符号形式的体现。这五对范畴是：线条的相对于涂绘的；平面的表面相对于纵深的深度；封闭的（或建构的）形式相对于开放的（或非建构的）形式；多样的、或复合的统一相对于融合的、或匀称的统一；绝对的清晰相对于相对的清晰。在这儿每一种风格类型都属于一个历史阶段的主流风格，从艺术史的角度对这种主流风格进行整理就要求将一幅画的重点集中在形式，以一个有代表性的艺术家和作品作为分析的重点，再参照同时代的另一类作品，就能使主流性的风格凸现出来。一种特定的风格并不在任何时代都是可能的，每个时代都具特定的可能性。巴洛克代表了17世纪艺术的普遍倾向，不仅体现在意大利、德国、西班牙和法国，也体现在艺术的各个方面。每一个时代都会选择其形式和风格，反过来说，每一种形式和风格必须依附于自己的时代。为了证明他的观点，他对音乐和文学也进行了分析。现在欧洲音乐史上也有一个巴洛克时期，这不能不说是沃尔夫林的影响。但文学史上不太承认沃尔夫林的观点，不是不承认巴洛克的风格，而是不同意他的分期。巴洛克的语言形态是通过具体的词汇体现的，新批评的文学史家对这些词汇进行了考据，认为其出现最早要追溯到莎士比亚，莎士比亚是最早具有巴洛克倾向的剧作家。巴洛克不仅仅是一个形式问题，它还决定了一个时代的风格，这个时代以巴洛克命名了，巴洛克就成为17世纪的艺术运动。在批评史上，沃尔夫林占有极重要的地位。沃尔夫林是大学教授，既不同于靠传媒写作的狄德罗那样的批评家，也不同于在博物馆工作的李格尔，他的工作就是讲授艺术史，但是他改写了编年史，这种改写就是历史的批评。他也为我们清楚地认识艺术批评与艺术运动的关系提供了参照。

还有一个著名的例子是英国的美术批评家罗杰·弗莱与后印象主义。罗杰·弗莱开始写作的时候，塞尚还在世，凡高和高更都已经去世了，这时还没有后印象主义的概念。后印象主义这个概念是1911年才有的，也是来自弗莱主办的一个画展。在这个展览之后，后印象主义的概念就进入了艺术运动，进入了历史。罗杰·弗莱是一个形式主义的批评家，极力推崇印象派以后的艺术观念。1911年他按照自己的观点在英国组织策划了一个现代艺术展，目的在于把欧陆现代艺术介绍到英国，推动英国的现代艺术运动。参加展览的成员包括后印象派画家和早期现代主义的艺术家。这个展览原来定名为“表现主义画展”，表现主义在当时是很流行的概念，如法国的野兽派开始也是自称为表现主义。罗杰·弗莱也觉得表现主义不太合适，但也想不出别的名称，就用了“后印象主义”(post-

impressionism)这个复合词，没有观念上的特别意义，只是指印象派以后的现代艺术风格，该词的原意就是“印象派之后”，中译为了行文的习惯成了后印象主义，这很容易误读为印象派的后期，有些翻译干脆就是后期印象派，就错得更远了。后印象派后来特指塞尚、凡高和高更等印象派以后的画家，他们早期参加过印象派的活动，或与印象派有联系，后来又都背离了印象派的画法，更具有现代主义的特征，后印象主义的这个“后”，既指时间上在印象派之后，也指观念上对印象派的离异。参加“后印象主义画展”的其他艺术家都有各自的画派，如毕加索在立体主义、马蒂斯在野兽派，康定斯基属于德国表现主义，只有塞尚等人既不属于印象派，也不属于后来的现代主义诸流派，将他们归类在后印象主义似乎是顺理成章的。不过，最重要的还在于罗杰·弗莱对后印象主义的批评，实际上是他的批评在先，展览在后，正由于他的批评的巨大影响，后印象主义的概念才能确立，其归类才能实现。罗杰·弗莱的批评主要是针对塞尚，到了印象派之后，描述性绘画在欧洲艺术的舞台上不再占据重要位置的时候，形式结构才成为直接表达画家感受和个性的语言。弗莱认为在这方面成就最为突出的大师是塞尚。弗莱作为后印象主义理论家的声誉也是直接建立在塞尚艺术实践的基础上，而且弗莱关于后印象主义的论战也导致了新的艺术观念在英国的形成。如果说弗莱的形式主义观念源于对意大利艺术的研究，那么对塞尚绘画的辩护和分析最后完善了他的理论。塞尚的名言：“用圆柱体、球体、锥体处理自然，要使一切都处于适当的透视之中，从而使一个物体或平面的每一个边都引向一个中心点。”也直接为弗莱的理论作了注释。罗杰·弗莱“创造”了后印象主义运动，确立了塞尚的现代艺术之父的地位。弗莱的形式主义并非指表现内容的形式，而是具有几何形式的结构主义，塞尚绘画的几何形结构和主观性表现是弗莱总结出来的，但是其影响并不只是对塞尚艺术的总结和批评，而是对当时的现代主义艺术运动发生了极大的影响。塞尚的形式主义不仅反映了当时盛行的原始主义观念，也体现了工业化时代的视觉经验，塞尚本人不见得意识到了这一点，弗莱意识到了，并通过塞尚的艺术传达了现代主义的思想。弗莱是现代主义艺术运动的第一个批评家，他的活动带有典型的批评家的特征，参与艺术运动，撰写艺术评论，作报刊专栏作家，策划组织展览，还在大学讲课，宣传他的形式批评的史学观。^[1]