

中国当代艺术批评文库

A Series of
Contemporary
Art Criticism in
China



策划·刘淳 主编·续小强

马钦忠自选集



山西出版传媒集团

北岳文艺出版社

BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

中国
当代艺术
批评文库

一 马钦忠 著

马钦忠自选集

山西出版传媒集团



北岳文艺出版社
BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

马钦忠自选集 / 马钦忠著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2014. 11

(中国当代艺术批评文库)

ISBN 978-7-5378-4254-9

I. ①马… II. ①马… III. ①艺术评论—中国—现代—文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第226299号

书 名: 马钦忠自选集

著 者: 马钦忠

责任编辑: 邹伟

装帧设计: 张永文



出版发行: 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社

地 址: 山西省太原市和平南路1号

邮 编: 030012

电 话: 0351-5628696 (太原发行部)

010-57571328 (北京发行部)

0351-5628688 (总编办)

传 真: 0351-5628680

网 址: <http://www.bywy.com>

E-mail: bywycbs@163.com

经 销 商: 新华书店

印刷装订: 山西人民印刷有限责任公司

开 本: 720mm × 1030mm 1/16

字 数: 250千字

印 张: 17.5

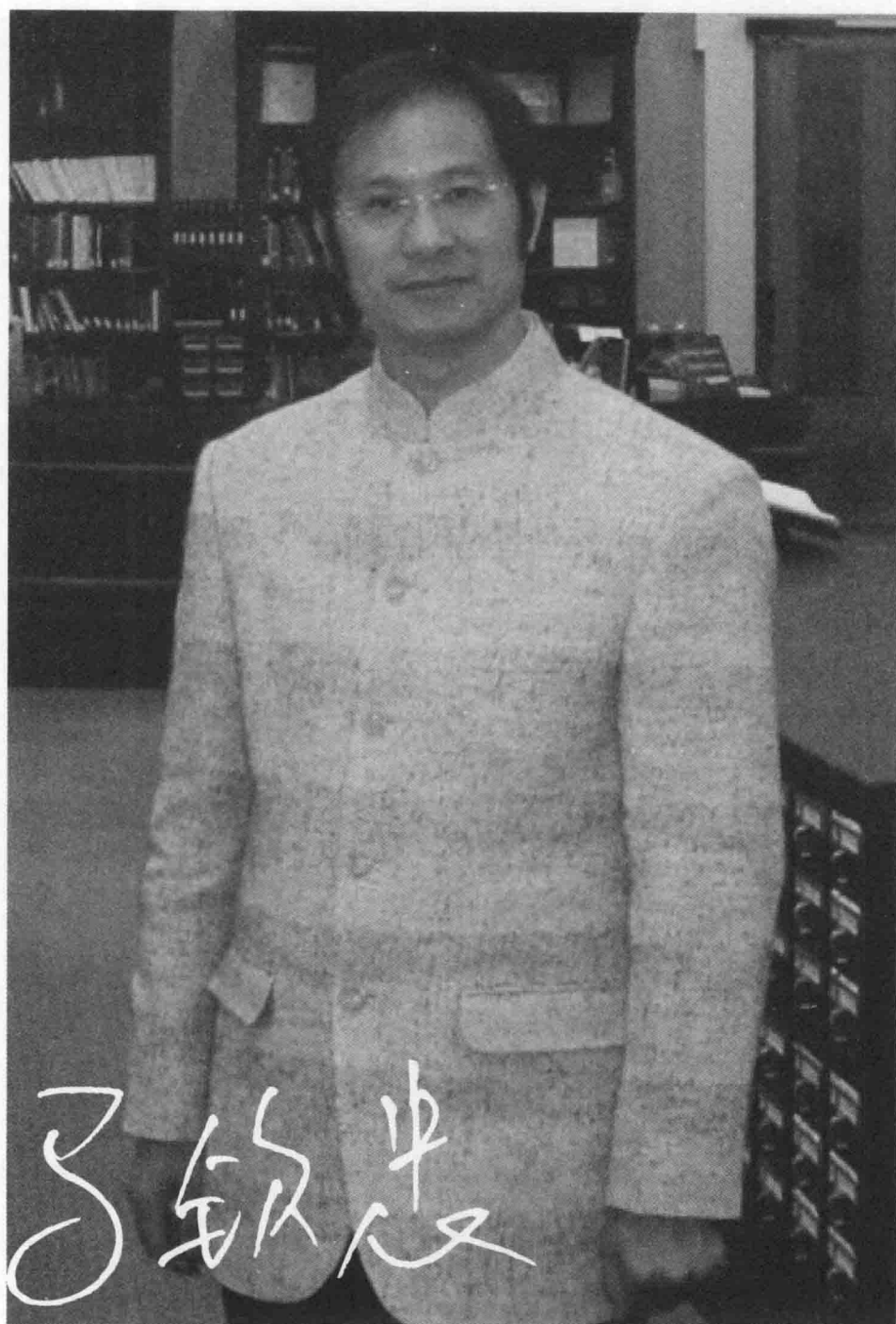
版 次: 2015年1月第1版

印 次: 2015年1月山西第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5378-4254-9

定 价: 38.00元

批评|艺术|当代|中国



马钦忠，1957 年出生，安徽合肥人，四川大学文艺学硕士。出版著作有《语言的诗性智慧》《书法与文化形态》《雕塑 空间 公共艺术》《卡通一代与消费文化》《公共艺术基本理论》《见证中国当代美术》《中国当代美术的六个问题》《中国书法的当代诠释》。发表美学、哲学、语言文化学、公共艺术理论研究、美术批评与理论等论文二百余篇。先后主持《艺术界》《美术界》《艺术家》杂志的出版工作。

现任《中国公共艺术与景观》主编，中国风景园林学会公共艺术专业委员会副主任。

关于中国当代艺术肇始何时，目前尚无定论，不过，无论将其起点归结何时，中国当代艺术都与中国社会的发展进程密不可分。强烈的时代精神指向既催生了中国当代艺术早期对政治、社会、历史、文化意义的强调，也助力了后来的反传统、反美学标准和批判性、个体化特质的形成。与此同时，中国当代艺术批评对艺术创作观念和艺术实践上的反哺，也同样起着不可忽视的作用。事实上，当代艺术批评在与当代艺术并辔而行的同时，自身的思考和表达也渐趋成熟，并一直引导、推动着后者的发展。

我们推出这套《中国当代艺术批评文库》，在见证和记录当代艺术的成长史、梳理中国当代艺术发展脉络及可能未来趋势的同时，更直接的指向则是，全面展现当代艺术批评的整体实绩。

所有这些设想的实现无疑有赖于好的作者，即具有敏锐判断力和创造性思维的艺术批评家。我们所延请的二十位作者便是如此，他们尽管职业和身份不同，研究方向和艺术旨趣亦有差别，但均对中国当代艺术予以了长期的关注和思考，并在当代艺术发展史上留下了清晰的印记，有的甚至一度引领了当代艺术发展的潮流和走向。即便到现在，他们的身影仍活跃在中国当代艺术现场，努力去寻找

着当代艺术新的价值和意义。

文库收入的每一本“自选集”，都是他们各自在过去二三十年间从事艺术批评的菁华，也是他们一贯的学术思想的集中展现。我们期望，通过这些批评家“自选集”的出版，能够让艺术家和读者更深入地了解中国当代艺术，并对中国当代艺术批评体系的建构和完善发挥其应有的作用。至于它的文献和学术价值自是其中应有之义，此不待言。

中国当代艺术从诞生那天起便具有一种开放的胸怀，域外文化艺术的成果对本土艺术创作的影响有目共睹，先不论这种影响在多大程度上塑造了中国当代艺术的形象，至少这种开放的态度是不容我们置疑的。与艺术创作相伴而生的艺术批评也是如此。事实上，正是批评家们不同乃至截然相反的思想交锋，才使当代艺术批评变得鲜活起来，有意义起来。另一方面，当代艺术正在发生或将要出现许多新的征候和变化，比如当代艺术市场的日趋活跃以及艺术与资本的联姻对艺术纯洁性的挑战，再比如当代艺术是秉承新传统还是将迎来一个新的历史拐点，如此种种，恐怕是任何一个批评家都无法回避的。换句话说，艺术在今天呈现了什么，将要呈现什么，应该是每一位批评家思考的重要课题。这些都表明，当代艺术批评的使命远没有结束。

这套文库的出版只是一个开端，开放包容是我们一贯的姿态；我们期望有更多的批评家、学者加入进来，一道为中国当代艺术和艺术批评的建设不懈努力、添砖加瓦。

北岳文艺出版社社长、总编辑 续小强

目 录

001 当代视觉艺术的知识特点和人文意义的特征

003 现代美术给艺术概念提出的挑战

008 “当代美术”概念的诠释

012 专业技能性的艺术家和知识分子性的艺术家

017 图像创作作为知识生产的人文职责

023 视觉艺术的人类学未来

027 知识经济时代的艺术家的职业特征和人文职责

035 中国波普艺术论

037 作为国际潮流的波普艺术与中国波普艺术的缘起

056 政治波普：用“艺术的政治”消解“政治的艺术”

070 文化波普：中国当代艺术的价值基点

081 材料与符号：波普艺术的另一维度

089 关注消费文化的中国波普

095 结语：中国波普艺术成就和中国艺术前景

101 消费文化与中国美术的人文精神趋向

103 20世纪90年中国美术的人文精神

115 消费、身体与当代艺术

126 走向商业文化的中国当代艺术

——艺术批评家、《艺术家》主编马钦忠访谈

135 大众文化与“卡通一代”的人类学题旨

139 “文化工业”时代的价值质询

143 后现代与后殖民时代的中国艺术语境

145 对当代中国美术的后现代主义的清理与批判

160	殖民化背景下的中国美术文化的自觉历程	100
167	从“感性之后”看当代艺术的生存论基础	
172	艺术本土化是国际化的基础	

177 20 世纪国际雕塑潮流与中国当代雕塑的边界拓展

179	20 世纪西方现代雕塑的语言特征	150
193	关于雕塑与装置的界标划分的四个方面	150
197	中国当代雕塑的生长环境	
203	边界的移动与思想的聚焦	150
	——当前中国雕塑创作的新走向	

209 美术批评理论三题议

211	建立当代中国美术批评学的重要意义	150
217	当代美术批评方法论的三个原则	150
224	美术批评的文本构成	150

235 附录

237	试论美感的形象思维特质	150
246	“抽象美”讨论简评	150
256	论嵇康《声无哀乐论》的美学思想	150

267 后记

当代视觉艺术的 知识特点和 人文意义的特征

现代美术给艺术概念提出的挑战

什么是艺术

长期以来，人们一直以为这个问题正如“什么是桌子”“什么是石头”一样简单。虽然有这样那样不同的细微差别，但人们随便从一本文艺学教科书上很容易看到下述意义：

①人工的产品；②有目的的专事于认识生活和审美的而非实用的；③体现了特定的其他门类不可能起到的社会功能作用；④以特定的媒介方式来加以传递。

上述定义，大致在解释架上绘画是没有疑问的。但现在的问题是：美术创作以及作品的方式被空前地拓展了。例如：

杜尚把“小便池”搬进了美术馆；

画家以自身的躯体的某种特殊展示视作美术作品；

还有人把垃圾箱里的废汽车轮胎、破布、零散的机器部件作为美术的语汇镶嵌进画框；

还有的人以动物的性交和特定场景的设置视作美术作品。

.....

简直是无法列举下去。甚至可以这样说，凡是人们所能想到的出奇的方式，都曾有人作为“美术品”展示过。据此，可以这样说，只要有胆量，有足够的金钱，有出奇的——哪怕出奇到精神失常的地步的主意，你即可向世人宣布你创作的美术品。然后，你调动大众传播媒体，印制精美的画册，超时间跨空间地影响当今社会。

你能说“如此等等”不是艺术品吗？当然这和达·芬奇的《最后的晚餐》、拉斐尔的和蔼可亲的“圣母像”不可同日而语。但在载入美术史册、影响美术学院之内之外的造型语言上是相同的。因此，说这些不是艺术品不是那么简单。

反过来，假定这些都是艺术品，包括杜尚的“小便池”，可为什么大街上遍地的软包装塑料袋、色彩缤纷的垃圾堆、杂乱无章的施工工地就不能载入美术史册，并让传媒不停地作为“文化”现象来讨论呢？

于是，我们被迫处于这种两难状态，但又绝对没有非此即彼的选择捷径。

在这样状态下，我们只有把传统的架上绘画和现代的新雕塑（The New Sculpture）、超级写实主义（Super Realism）、欧普艺术（Op Art）、活动艺术（Kinetic Art）、波普艺术（Pop Art）、后绘画抽象艺术（Post-painterly abstraction）、大地艺术（Land Art）等都当成艺术品来看待，以探讨它们共同具有的特点。

艺术的起源和现代艺术

从印象派绘画到古典主义的绘画，语言的连续性是十分明显的，即使到诸如立体主义、未来主义、抽象主义、抽象表现主义等等绘画，语言的连续性也是可以顺理成章地描画出其间的发展轨迹。但“装置”“行为”“大地”，乃至把这几形式结合成一体艺术就不可能找到与古典艺术的语言关系了。比如劳申柏（Robert Rauscherberg）的《姓名缩写》，丁格列（Jean

Tingueley)的《卡米尔基纪念碑1962—1969》,即使毕加索的绘画语言也看不到其间的连续性。《姓名缩写》是山羊皮里填充上东西,再直接利用废物镶嵌,《卡米尔基纪念碑1962—1969》直接就是一堆废机器零件的堆积。从当代艺术史的既成事实来看,这显然也是艺术品。那么,这种艺术和古典艺术是什么关系?更进一步说,它和古典艺术有没有精神上的内在关系?如果说没有,至少我们得有两套艺术定义,一套适用古典艺术,另一套适用当代艺术。而这又显然有悖于理论的逻辑统一性。

由此,我们进一步把当代的艺术和古代的即起源意义上的艺术进行比较,看一看能不能找到其间的内在关系。

我们从大量的原始艺术研究知道,早期艺术是人们进行经验传递、现实生活的重要行为的仪式化的学习。阿尔塔米拉的洞穴壁画表明人们对狩猎成功的祈祷。埃及的早期艺术,主要是对人们渴望永生、灵魂返转的心灵的慰藉。而古希腊的早期艺术,是作为教育希腊人民崇尚健康的体魄、乐观精神的写照。中国先秦时代的艺术更是对神的威严的顶礼膜拜,以起到“劝诫”和“察明镜”的社会功用……从经典艺术理论的角度来看,这也是不能称之为艺术,因为这些艺术还没有达到自觉地以审美的方式来参与文化建设的地步。但在实质上,这些艺术正是以最为直接的方式加入到人们的社会生活的精神建设的行列。正因此,原始人以及人类文明的早期,往往是以牺牲和献祭的方式来完成某一种“艺术创造”的,比如文身、刺面、穿鼻。今天的行为艺术、装置艺术、大地艺术和古代人所赋予的某块净土、某种物品的降神的精神价值,都有某种程度上的相似性。

由此,我们找到了现代艺术和人类早期艺术在精神实质上的一致性:都直接作为一种社会的文化形式直接加入到社会生活的行列。其间的区别在于:在人类早期是以群体的、族类的非自觉的方式来进行,把这种精神行为看成实际生活不可或缺的组成部分;现代的艺术是以个体的自觉的方式来进行,把这种精神行为看成是与实际生活对立的但同时又给生活的发展注入兴奋剂的文化参与活动。在这个实质性的内涵之下,古典艺术也便与此联系起来了。米开朗琪罗的雕塑,是以夸张和强化的“力”来象征和呼唤人性对抗

“神性”的胜利；达·芬奇的《最后的晚餐》可以被看作是对人间“犹大”的无情鞭挞；伦勃朗的画更是充满了对人的个性的热情讴歌……在艺术的文化精神和这种精神对社会生活的功能性的参与上，都是一脉相承的。

大概正因为如此，博伊斯（Joseph Beuys）便提出了一个十分激进的公式：艺术=生活，艺术=人，这便是一种革命式的生活和人的生命行程的完美融合。

艺术的现代定义

综合从古到今的艺术发展过程，我们不得不由专注于“画框之内”来定义“艺术品”，而再次不得不走到“画框之外”。矛盾于是也便突出出来：其一，“画框之外”必然是既要求把“画框之内”的包括进来，也要涵盖“画框之外”的漫无边际的东西；其二，“画框之外”亦表明媒介的无限扩展，这一点也决定了不可能单纯由物质材料的性质来获得形式上的可比性的定义（如“色彩”、不同的线的组合、亚麻布、水彩纸等等材料性质的分析）。它只可能是实质性的定义，且具有极大的宽泛性和微观的可变性。

1. 造型艺术是一种以直观的方式诉诸人们的精神的文化参与行为；它以它的“独特造型”构筑人们的“精神空间”。

这一条把所有对传统艺术的抄袭排除出艺术行列，只视作为艺术创造的准备阶段。由这一点而推出，艺术的意义在人类的精神史上构筑了一种“精神空间”形式。比如杜尚的“小便池”，从这个意义上说，便起到了这种作用，而所有的“重复”都失去了意义，这和临摹古代大师的作品是同样的情况。

2. 这种文化参与行为所构筑的“精神空间”必须具有正面的积极的意义。

对这个问题应从两方面来看：一方面是艺术家作为独立的社会成员的独特的艺术创造，具有十分复杂的情况。有的十分独特，并因而引起一时的社会新闻效应，但是否会因此构成“精神空间”而填补特定时期的美术史的内容，并不是统一的。各种独特的艺术创作行为是众多的、复杂的，即就装置艺术来说，各种展览何其多也，有的甚至把美术展览弄成救护现场、杀人案发地

和废旧物堆积场。消极的猎奇自然很快会销声匿迹，而即使有积极的诉诸文化批判意义的艺术展示也未必会因此而形成特定时期的人们的“精神空间”。因此，便涉及另一方面，唯有那些个人的独特创造同时又体现了特定时期人们的心理期待，表现了和历史发展趋向的高度一致性的作品，才构成这种“精神空间”。

3. 从现代创造艺术作品的观念来看，材料的利用是无限的。

试图仅仅由局限于美术创造的材料上来描述美术作品的性质是不可能的。从而，我们只有把任何一种材料作为美术作品的创造的艺术家的独特的生命行为的完美结合上来定义美术作品的性质；反过来说，艺术家的独特的材料的使用和艺术家的独特生命感受的呈现合二为一、相互依托，这一类的社会性的行为，也应被视作为美术作品。

比如徐冰把“装置”和“行为”统一为一体的“猪”的表演，底下的书隐喻文化，母猪象征东方文化，因而印上各种变形的汉字，公猪则印上拉丁字，象征西方文化，然后让它们现场性交，以此作为美术作品。从画家的选择意旨来看，他表明的是优势文化对劣势文化的交配功能。但由于猪在不同文化氛围里的不同文化含义，对喜爱猪的美国人来说是喜剧性的、幽默的；但对厌恶猪且把猪看作为丑陋和愚笨的代名词的中国人来说却充满了悲剧感，但这又是近百年来的中国文化发展的事实。因而，艺术家把我们置于既难堪又无可奈何的境况之中。

最后，我还要补充一点。现代的艺术家们之所以要挖空心思，在各种各样的架上绘画之外去无限扩大“美术”的涵盖范围，且不断引入新材料，原因正在于人们总是不满足既有的绘画语汇，后者在诉诸对现代社会的批判方面，都太软弱了。考察杜尚以后的艺术史，我们发现，每一次新材料的引入，都构成一次对社会文化建设的“直接干预”。