

中国当代 艺术问题

Six Problems of Chinese Contemporary Art

马钦忠 著

人民美术出版社

中国当代 美术的 六个问题

Six Problems of Chinese Contemporary Art

马钦忠 著

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代美术的六个问题 / 马钦忠著. — 北京: 人民美术出版社, 2013.6
ISBN 978-7-102-06366-9

I. ①中… II. ①马… III. ①美术评论—中国—现代
IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 098414 号



中国当代美术的六个问题

著 者 马钦忠
出 版 人 民 美 术 出 版 社
北京北总布胡同 32 号 100735
<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 徐永林
特约编辑 夏 丽
设 计 张 丽
印 刷 上海丽娃河印业发展有限公司
经 销 新华书店总店北京发行所

2013 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16
印张: 18
ISBN 978-7-102-06366-9
定价: 88 元

目录

第一篇 现代视觉艺术创作的知识特点	1
一、现代美术给艺术概念提出的挑战	3
二、“当代美术”概念的诠释	9
三、专业技能性的艺术家和知识分子性的艺术家	14
四、图像创作作为知识生产的人文职责	20
五、视觉艺术的人类学未来	28
第二篇 作为知识分子的中国艺术家的创作倾向	35
六、文化情境、艺术意义、价值走向	37
七、“东方情结”掩盖下的当代中国女性艺术创作特征	48
八、消费文化时代的精神肖像	63
九、20 世纪 90 年代中国美术的人文主题	72
十、流行图像与 20 世纪 70 年代出生的艺术家	92
十一、创造图像——关于抽象艺术的思考	97
第三篇 当代艺术的本土化、国际化及后殖民问题	109
十二、殖民化背景下的中国美术文化的自觉历程	111
十三、“期待中”的东方主义	120
十四、走出西方艺术价值观的必由之路	124
十五、艺术本土化是国际化的基础	133
十六、对当代中国美术的后现代主义的清理与批判	138
十七、后殖民文化背景与中国艺术国际化的可能性	
——蔡元与马钦忠的对话	156

十八、探寻中国当代艺术发展的价值支点·····	165
第四篇 一种传统艺术形式的当代文化应战：	
从中国画到水墨艺术·····	171
十九、中国画的危机及探索·····	173
二十、从中国画到水墨艺术转化过程的空间拓展·····	177
二十一、水墨艺术的当代转化的性质描述·····	198
第五篇 装置、图片、身体行为成为艺术的理由·····	211
二十二、装置艺术的言说方式·····	213
二十三、照片之成为艺术作品的理由·····	222
二十四、行为艺术的意义与特征·····	230
二十五、一个装置艺术与行为艺术的群体描述：	
成都的装置艺术和行为艺术·····	239
第六篇 当代美术批评的问题及基本概念·····	249
二十六、建立当代中国美术批评学的重要意义·····	251
二十七、应用语言学方法的讨论：怎样超越索绪尔·····	256
二十八、当代美术批评方法论的三个原则·····	264
二十九、美术批评的文本构成·····	271

第一篇 现代视觉艺术创作的知识特点

知识创造的形式在分化。伴随着图像传输技术的普及化和便捷化，图像与视觉艺术是什么样的关系？作为专事于图像文化创作和图像人文精神追求的视觉艺术在现代社会有什么样的特征？未来的走势如何？本篇结合国际视觉艺术的潮流和中国当代视觉艺术创作的现状，从五个方面和角度进行了论述。



程丛林作品

一、现代美术给艺术概念提出的挑战

(一) 什么是艺术

长此以来，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作为美术作品；

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；

更有人将动物的性交和特定场景的设置视作美术作品；

.....

可以这样一直列举下去。甚至可以这样说，凡是人们可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。

在这样的状态下，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。



左 | 杜尚《泉》，1917 年

右 | 杜尚《下楼的裸女》，1912 年

（二）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”，乃至把这几种形式结合成一体的艺术就不可能找到与古典艺术的语言关系了。比如劳申伯（Robert Rauscherberg）的《姓名缩写》，丁格列（Jean Tinguely）的《卡米尔基纪念碑 1962-1969》，即使对比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了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……如此等等，从经典艺术理论的角度来看，这些并不能称之为艺术，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，比如纹身、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……如此等等，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。

（三）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”的无边无际的东西；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于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。由这一点而推导出：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。

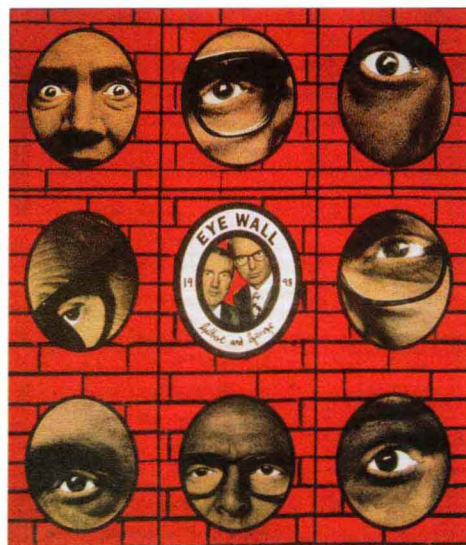
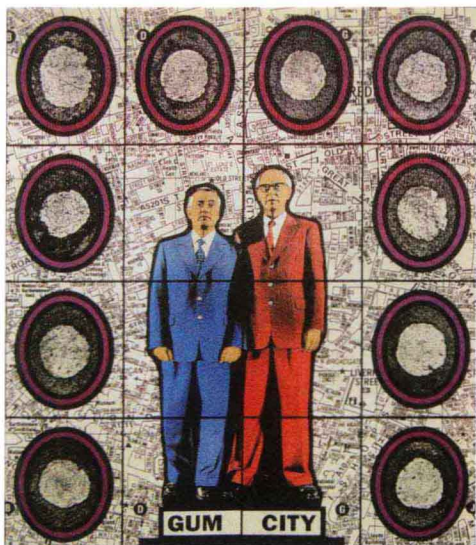
对这个问题应从两方面来看：一方面是艺术家作为独立的社会成员的独特的艺术创造，具有十分复杂的情况。有的十分独特，并因而引起一时的社会新闻效应，但是否会因此构成“精神空间”而填补特定时期的美术史的内容，并不是统一的。各种独特的艺术创作行为是众多的、复杂的，就装置艺术来说，各种展览何其多也，有的甚至把美术展览弄成救护现场、杀人案发地和废旧物堆积场。消极的猎奇自然很快会销声匿迹，即使有积极的诉诸于文化批判意义的艺术展示也未必会因此而形成特定时期的人们的“精神空间”。因此，便涉及到另一方面，唯有那些个人的独特创造同时又体现了特定时期的人们的心理期待，表现了和历史发展趋向高度一致性的作品，才构成这种“精神空间”。

3. 从现代创造艺术作品的观念来看，材料的利用是无限的。

仅仅由局限于美术创造的材料来描述美术作品的性质是不可能的。我们只有把任何一种材料的运用作为美术作品的创造和艺术家作为独特的生命行为这两方面完美结合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，地下的书隐喻文化，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。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”。



左上 | 吉尔伯特和乔治《口香糖城市》，1999 年
右上 | 吉尔伯特和乔治《眼墙》，1998 年
左下 | 杰克和迪诺斯·查普曼《生理悲剧》，1996 年
右下 | 郑国谷《东京上空的故事》，1998 年。东京

二、“当代美术”概念的诠释

美国的社会文化学家贝尔在其《资本主义的文化矛盾》一书中说：视觉艺术的变化是整个社会生活方式发生变化的先兆。比如，从卢梭到萨特时代的文学语言，人们看不到多大的差别，但从《马拉之死》到《格尔尼卡》的视觉语言的落差却是非常鲜明的。因此，从美术的变迁来看人的文化意识的发展是很有意义的。

在当今所有的艺术门类中，没有一门可以和当今的美术作品的形式多样、材料和媒介的无限扩大相比。大到用高山、湖泊为媒质，小到用动物和生物细胞拼贴。“一幅画就是挂在墙上的有一定尺度的空间存在”的美术作品的定义再也不能涵盖当今美术的多姿多彩的现状了。

即使就架上绘画而言，传统的框架和定义也一一被打碎。构图的学院式的规律被弃置一旁，色彩的关系仿佛也无人理睬，代之而起的是五花八门、数不胜数的各种日常生活中的材料的直接利用。美国波普艺术家劳申柏用易拉罐制成的美术作品动辄数百万美元。即使用传统的技法作画，也不是为了突出人物造型的意义，而只是对某种社会、政治、文化观念的直接表达，越直接越受到欢迎。恰如美国画家布克·坦诺的一幅作品：一个油漆工刷去墙上的米开朗琪罗的著名壁画，以隐喻经典和传统的虚妄。

上述种种，都有一个突出的特点：不论使用什么样的方式去制造美术作品，都把视点落实到一个核心问题，即作为社会文化的积极参与者，努力把社会行为的结果和美术作品的创造合二为一。

从表面上看，人们绝对不可能从拉斐尔的温柔贤淑的《圣母像》和杜尚的《泉》（小便池）看出任何相同之处，更不可能从齐白石的“虾”和王广义的《Visa》的装置作品找到相同之处。甚或可以说，后者是前者的反动。但是，

当我们站远一点，不再纠缠于视觉的感受，而专注于视觉感受后的思想上的触动，或许能看到其间的连续和发展。

的确，当杜尚第一次把“小便池”命名为《泉》搬进美术馆，就是反艺术的。反对艺术的贵族化倾向，反对专事于审美的矫揉造作，以颠覆的方式告诉人们：艺术和非艺术没有区别。因而，他选择小便池这个极具贬义的生活物品来作为他反对艺术的符号。但杜尚万万没有想到，他这是在拓展美术作为一项事业的语言陈述的广度和深度，那便是“现成物”（made-Ready）的无限利用。这样，从使用手段上便把古典美术的戒条，诸如纯度、概括力、典型性等与生活疏离开的缝隙给填实了，正像原始人的美术作品，那即是他们身边和手边的“现成物”。结果，“反艺术”却开辟了现代艺术的无限广阔的天地。不强调“寓教于乐”，更不高扬以审美愉悦而激发起人们的灵魂的“净化”，它追求直接“契入”人们的灵魂，正如看见自身的影子便恐惧地以为是上帝派来的监视人们品格的幽灵！

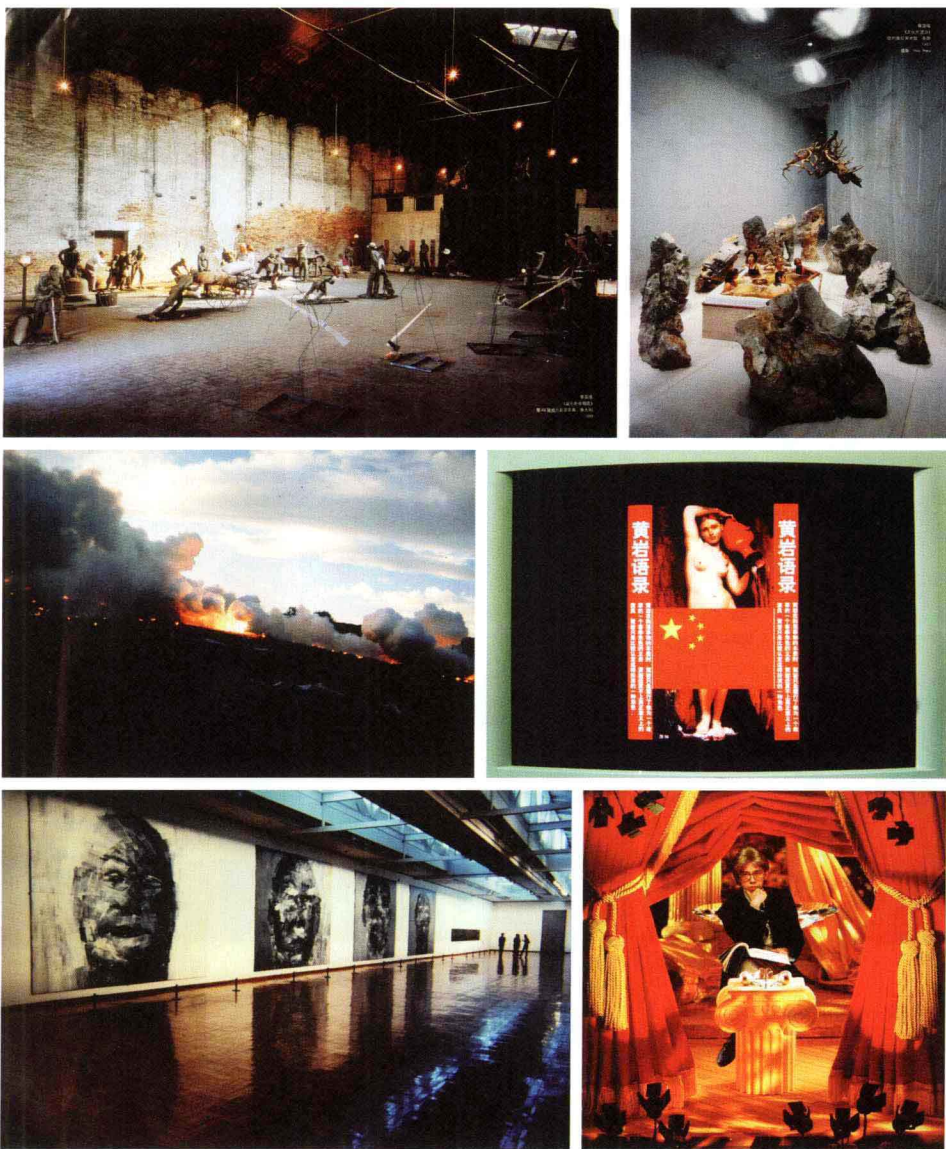
有人说现代美术创作类似原始人的“下神”，这在一定程度上是有道理的。行为艺术大师伊夫·克莱因（Yves Klein）便是以自身的躯体进行“原生的真实”的观念创造，最大限度地减化了艺术家的创作过程和媒介的距离，把艺术家个人的行为过程直接转化成为艺术品，以此告诫在科技高度发达的时代，人的生命是唯一不可替代的。克里斯托（Christo）的观念艺术以其巨大的崇高的精神来唤起现代个人主义盛行时代的社会责任，重建群体的重要意义，讴歌人与自然的和谐与统一。如在科罗拉多制作的《峡谷帷幕》，穿越加州四十里地的《长墙》等，皆具有如此的审美震撼力。德国的约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）更是把绘画、政治活动、文化建设的实施合成为一体的社会艺术家。他以美术的方式反映他对人类文化所进行的深刻的沉思，试图以他的切身行动，重新建立一种新的价值体系。如他的代表作之一《如何向死亡兔子解释图画》，便是对人与自然的沟通与阻隔的思维的范例。他说：“我认为，艺术是一切社会自由的基本比喻，但它不应该只是一个比喻而已，它应该是在日常生活中进入并改变社会权力范围的真正手段。”

于是，我们看到，传统意义的审美愉悦转化成为人们的心理表达——社



上 | 王度《纸上谈兵》，1999年，综合材料

下 | 翁奋《蝶》，1999年，录像1、2、3



左上 | 蔡国强《威尼斯收租院》，第48届威尼斯双年展，意大利，1999年

右上 | 蔡国强《文化大混浴》，纽约皇后美术馆，美国，1997年，摄影：Hiro Ihara

左中 | 蔡国强作品：与外星人对话系列—第3号，“为了昨天的中国明天”展览，法国南方，策划：费大为

右中 | 黄岩电脑网络作品《黄岩语录》，1998年10月

左下 | 严培明作品，1997年，韩国大宇基金会、善载当代艺术馆，费大为策划大型中国当代艺术展览“在限度之间”

右下 | 洪浩《Gnoli先生》，2001年，电脑影像