

原创的危机

——对近三十年油画创作的反思

易 英

总结当代油画是个理论上的难题,它需要时间上的距离,更需要拨开迷雾的能力。三十年间现象纷繁,其完成的高度与产生的问题均超过了以往。在所有的艺术门类中,油画是最有市场性的,市场遮蔽的不仅是批评,还有艺术本身。当前,油画最突出的问题是原创的危机。

“文革”结束之后,新时期艺术肩负着批判与重建的双重任务,在相当长的时期内,现实主义的传统在绘画领域仍然起着支配性的作用。随着政治上的变化与经济制度的改革,中央的文艺政策也有所松动,在20世纪80年代中期的现代艺术运动兴起之前,现实主义艺术自身的深化与演变,实际上起到了把现实主义推向现代主义的桥梁作用。艺术上的变化首先是摆脱“文革”的影响,在题材上是对“文革”的反思与批判,在风格上却是向“苏式风格”短暂的回归。最典型的作品是四川青年画家程丛林的《1968年×月×日雪》(1979),其再现了“文革”时期两派红卫兵组织相互对立和武斗的场面。这幅画在场面的处理、色彩所营造的气氛和戏剧性冲突的安排上都使人想起19世纪俄罗斯巡回展览画派画家苏里柯夫的作品《近卫军临刑前的早晨》。这件作品在当时曾引起极大的轰动,因为它体现了一种真实的、批判的现实主义倾向,第一次自由地体现了艺术家本人对历史的判断与描述,代表了“伤痕美术”中“文革”题材创作的一个高峰。

然而,无论是“反思”还是“伤痕”,历史终究要翻过这沉重的一页,现实主义的目光最终要回归到生活的现实。也在这个时期,西方现代主义开始悄悄地发生影响,在批判现实和追求思想自由的强烈愿望的驱使下,刚刚传递进来的零星的西方现代艺术的信息就对正进入新时期的中国艺术产生了极大的影响。当时这种正在发生的变化反映在两方面。其一是1979年在

北京举办的“星星画展”,这个展览的主导风格完全抛弃了现实主义,主要是以一种粗糙的表现主义和象征主义手法来表达对历史的批判和对现实的影射,也可以认为它是“文革”后最早实践现代艺术运动的一个画派,尽管它的成员还没有这种自觉意识。其二是带有唯美主义倾向的形式主义思潮,这些艺术家并不直接鼓吹西方现代艺术,他们甚至早在“文革”之前的创作就有追求形式感的倾向,其代表人物是袁运生与吴冠中,最有轰动性的事件则是北京首都机场壁画。在这两种倾向的影响下,传统的现实主义发生了偏离。希望接受新思想的艺术家的确对官方提倡的现实主义不满,但仍根深蒂固地把现实主义视为艺术的基本样式,对高超的写实技巧心怀崇拜。因此,80年代初期的中国艺术还不是抛弃传统、直接接受前卫艺术的问题,而是在寻找一种新的写实手法来取代传统的样式。

这一时期在中国影响最大的新现实主义风格的代表人物是罗中立和陈丹青,他们的艺术标志着中国现代艺术的一个转折点。但是,他们却是从两个完全不同的角度来接受西方艺术的影响。四川画家罗中立广为人知的作品是他的《父亲》(1980)。毫无疑问,罗中立在这幅画中采用的独特的表现形式是受了美国照相写实主义的启发,局部放大的手法营造出强烈的视觉效果,把一个饱经沧桑的贫苦农民的巨大头像直接呈现在观众面前。然而,罗中立并未采用照相写实主义那种机械的工艺性的制作方式,而是按照油画的基本画法,运用色彩和笔触塑造出了“父亲”的形象,继承了现实主义绘画的传统,同时也表现出了一个具有深刻社会意义的主题。这件作品使观众感到极大的震撼,它并不在于技法的高超和形象的逼真,而在于它已经超出了艺术的真实,使人看到了真正的现实。父亲的形象就是农民生活的化身,同时也是中国的现实。差不多同时,辽宁画家广廷渤也用照相写实主义的手法创作了《钢水·汗水》(1979),其细腻的刻画和鲜艳的色彩比《父亲》更为纯粹,但人们只是惊叹其绘画的功力和作画的精细。而《父亲》的形象却具有一种象征的意义,它象征着中国的落后与贫困,象征着一种忍辱负重的精神,也成为中国人在精神上的自我写照。随后罗中立又创作了《父亲二号》和《春蚕》,但这两幅画在主题的深化和形象的表现上都没有达到《父亲》的效果。

陈丹青的《西藏组画》(1980)在视觉上没有《父亲》那么强烈的冲击力,但有着内在的力量,他在尺寸不大的画幅上抛弃了“苏派”传统,吸收了法国画家米勒的技法,灰褐色的调子,外柔内刚的笔触,在构图上不再是戏剧性的效果,而是以不完整的构图制造出一种临场的效果,强化了身临其境般的真实感。他的题材不像《父亲》那样直接参与对现实的反思,而是以一种目击者的身份对藏族地区的生活作了真实的记录,在这种真实里面,同样隐藏着不为人知的现实,涉及面比《父亲》更加广泛,其中狂热的宗教崇拜和半裸的妇女形象是在新中国美术史上从来没有出现过的画面。在某种意义上说,《西藏组画》在题材上有着更多的启发,它使人们从政治斗争的疲惫中看到了纯粹的人性,看到了人与自然的融合,也看到了更为强大也更震撼人心的精神信仰,而这些正是几十年来在政治运动中麻木的中国人从来没有意识到的。《西藏组画》和《父亲》标志着乡土现实主义的出现,在此后的几年内,它几乎成为中国现代美术的主要流派,强劲地冲击着中国画坛。

如果说《西藏组画》和《父亲》给人的感觉是沉重和悲怆,那么另一件乡土现实主义的扛鼎之作《春风已经苏醒》则给人带来美和希望。这幅画在主题上适合了当时正在进行的农村经济改革,反映了人民对变革的希望,画面上只有一个坐在初冬的草地上的女孩,她企盼的目光投向远方,这似在暗示邓小平所领导的农村伟大变革正在到来。但是这幅画的巨大影响并不在于画家成功地采用了政治隐喻的题材,而在于艺术家处理这个题材的独特技法。何多苓吸收了当时大部分画家还不了解的美国现代画家安德鲁·怀斯的写实技法,尤其是用细腻的笔法

刻画的那片枯黄的草地和女孩破旧的衣服,都使人感觉到一种完全不同于以往的写实风格和技法特征。农村题材和少数民族生活的题材一同构成了 20 世纪 80 年代乡土现实主义的主流,改变了 70 年代末期批判现实主义的趋势,尽管在《父亲》这类的作品中还保留了很多批判现实主义的成分。乡土现实主义的出现有其深刻的背景,除了现实主义的传统需要新的题材来延续外,还有两个社会学上的原因。其一是 80 年代初期中国农村发生的变化引起艺术家的关注,其二是当时还没有出现 80 年代后期的都市化倾向。在特定历史惯性的支配下,艺术家在寻找题材的时候主要还是面向农村,而且背离了学院风格的写实手法也给表现农村题材带来了新的生机。从整体上看,乡土现实主义向着两种倾向发展,其影响一直延伸到 90 年代初期。这两种倾向分别是学院主义和原始主义,前者最终与新古典画风相结合,后者则融入了前卫艺术运动。

所谓新古典主义是指继乡土现实主义之后在中国兴起的一种以学院为基础的新写实风格。表面上看,它是传统现实主义的变体,实际上间接反映了西方现代艺术的影响。新古典主义的代表人物首推老一代画家靳尚谊,他在 1983 年展出的《塔吉克新娘》标志着这一风格的发轫。对靳尚谊来说,油画的技法比题材更重要,他在力求更完整更深入地塑造形象与空间的过程中,不满足于“苏派”油画的大笔触与银灰色调,开始研究法国的学院派绘画传统,转而采用细腻柔和的笔法和灰褐色调,在造型上显得比“苏派”传统更为凝重和含蓄。靳尚谊实际上是以他个人对油画技法的偏爱展开了一场静悄悄的革命,因为“苏派”的油画技法并不是一个单纯的存在,而主要是用于表现描述性的政治宣传内容,这种技法在中国延续了近三十年,本身已成为现实主义的象征。从靳尚谊的初衷来说,他并不是要背离社会主义现实主义,而是在一种纯技术的趣味中走向了形式主义,其性质有点类似安格尔,形式主义被隐藏在技术的展示中,任何对象只成为技术得以显现的媒介。也正是在这个意义上,作为一种典型的学院派风格的新古典主义,在中国的现代艺术运动中占据了一席之地。在靳尚谊的学生中,有两位重要的青年画家属于新古典风格:王沂东和杨飞云。他们都经历过一段乡土现实主义的过程,但后来在题材上有不同的倾向。王沂东主要是画肖像,展示了一种精湛的画室技术,虽然他的肖像大多有着农民的形象特征或穿上了农民的衣服,但实质上是对光线、造型和色调等传统油画语言的追求。他也画一些农村题材的大型油画,其风格介于乡土现实主义与新古典主义之间。杨飞云则与其不同,虽然也以肖像为主,但却有着明显的都市化倾向。他的画几乎不涉及任何社会性的主题,画中的模特儿也几乎都是他身边的人,但其中透露出了都市人的情结和趣味,有一种温馨的家庭生活情调。有意思的是,像靳尚谊、杨飞云这些画家在追随欧洲古典传统技法时,也往往通过人体来展示技术的纯粹。1988 年底在北京举办了“人体艺术大展”,其中最引人注目的作品就是新古典风格的女人体油画。

“85 美术运动”兴起之后,乡土现实主义逐渐让出其主流艺术的位置,前卫艺术运动成为 80 年代中期最引人瞩目的艺术现象。这一运动并不是孤立的现象,它不只是青年艺术家在寻找新的表现手法时的群体行为,它在整体上属于思想解放运动的一部分,是新时期文艺运动中重要的一翼。中国现代艺术运动的主体是青年,他们基本上是从“文革”中成长起来的一代人,对现实有着切入肌肤的痛苦体验与反思,也缺乏系统的传统文化教育,无法对中国的历史与现实作出理性的分析,大多数人在主观上把西方现代艺术视为先进文明,青年知识分子中弥漫起对西方文化的热情崇拜。但同时还有一部分人则采取了折中的态度,力求在现代艺术的基础上保留写实的油画技法,这样就形成了中国现代艺术中独特的超现实主义风格。

经过 80 年代前期的积累和准备,1985 年的“黄山会议”和“前进中的中国青年美术作品展

览”(简称“青年美展”)成为“85 美术运动”的真正缘起。中央美术学院学生孟禄丁和张群的《在新时代——亚当和夏娃的启示》成为当年“青年美展”上最有争议的作品,这幅画在风格上是典型的超现实主义与学院主义的结合,构图上又明显在模仿达利的风格,两个男女裸体则显然出自画室里的裸体模特儿的姿势。尽管如此,这幅画在主题上却实现了画家的意图,它表达了性的困惑,把这种困惑作为对人的本性的束缚,暗示了对人性的向往。在中国,超现实主义带有浓厚的象征主义特征,这是与西方的超现实主义的一个重要区别。因为中国的艺术家在思想解放运动和现实主义精神的双重影响下,采用超现实主义的手法并不在于意图制造一个梦境似的画面效果,而在于陈述和暗示艺术家对现实、历史和文化的批判。

在 80 年代中期发生的中国现代艺术运动是从背离学院规范的实验艺术开始的,西方现代艺术的形式是非学院化的主要资源。在国门初启之时,贫困的中国与发达国家确实存在着巨大的差距,现代西方文化的任何事物很容易作为先进文明的标志和样板引起“拜物教”式的崇拜,西方现代艺术在中国的遭遇正是如此,整个现代艺术运动都是以模仿和抄袭西方现代艺术的形式和观念为特征的。直到 80 年代后期,才开始出现具有中国特色的现代艺术风格。这些风格更多的是具有原始主义的特征,即用中国传统文化和民间艺术来改造西方现代艺术的样式,尽管这些实验是成功的,但也反映出在一个半农业或前工业化的社会要照搬工业化或后工业化时代的艺术样式是多么地不可能,当然,现代艺术运动的成就并不在于创造出了新的艺术形式,而在于体现了一种精神,这种精神是推动中国走向现代化和文化变革的基本动力之一。90 年代的油画创作正是在这样一个背景下展开的。

二

艺术的发展总是受到具体历史条件的制约,现代艺术运动到 80 年代末期戛然而止,虽然与 1989 年的政治风波有直接的关系,但运动本身的先天不足也是重要原因。因此,90 年代伊始,中国的油画创作并没有循着 80 年代的现代艺术运动的方向发展,90 年代的实验艺术首先体现在一批没有直接参与到“85 美术运动”的青年艺术家的创作中。1990 年 4 月,中央美术学院的青年教员刘小东在中央美术学院画廊举办了个人画展,引起很大轰动,随后八位青年女艺术家在同一画廊举办了“女画家的世界”画展,她们大多是刚从中央美术学院毕业的学生;同年 10 月,赵半狄、李天元也举办了两人联展。到 1991 年 7 月,由几位批评家策划的“新生代”画展正式标志着一种新的思潮的到来。90 年代的中国前卫艺术以这样一种方式开始是人们始料不及的,因为新生代完全是一种写实的风格,似乎与 80 年代的形式主义背道而驰。自从 80 年代初的乡土现实主义之后,新生代画家第一次把目光转向了现实生活,不过是都市的生活取代了乡土,现实的再现取代了理想的批判。新生代画家以个人的眼光来观察生活和记录生活,不是按照既定的公式来描绘现实,因此,他们的艺术不是现实主义的简单回归。就像 80 年代的艺术通过形式的批判来实现自我的价值一样,90 年代初的艺术家是通过个人叙事来追求自我价值的实现。在他们的作品中,总是充满着无聊、迷惘、反讽、调侃,为在一个利益多元的社会中找不到自己的前途与位置而不满和发泄。新生代艺术的前卫性并非反映在形式上,而是在对社会现实作出的反应。他们为前卫艺术找到了现实的根基,也确定了整个 90 年代前卫艺术发展的基调。

1992 年初,邓小平的“南巡讲话”推动了经济体制与政治体制的改革,中国社会快速进入经济发展的轨道,一个现代化的社会初显端倪,新生代艺术家所追求的都市题材也与此相适

地日益成为中国现代艺术的主流。1992 年 10 月的“广州油画双年展”是进入 90 年代以后第一个具有前卫色彩的大型画展。展览本身反映出实验绘画的重要发展趋势,其重要特征就是实验艺术的现实性和本土化。这既是 80 年代前卫艺术在形式上的探索与现实的结合,也是走向现代化的社会为前卫艺术提供的现实经验。“新生代”就是明显的证明,尽管“新生代”的风格在“广州油画双年展”上已成为一种流行的样式,但艺术家不再依赖西方现代艺术的现成样式,转而关注现实经验与个人经验,这本身就是一个很大的进步,这种进步必将引发现代艺术语言本土化的突破。另一方面,“85 美术运动”的精神仍在继续,这种理想主义的精神经过现实的反思之后,很快显示出比“新生代”更强大也更深刻的活力,它在“广州油画双年展”上的突出表现就是“政治波普”。

90 年代的中国艺术无疑以“政治波普”为最重要的现象,与此相关的是“新生代”与“艳俗”。“政治波普”不是起源于自觉的政治批判,而是出自 80 年代前卫艺术的形式追求。实际上,波普艺术从一开始在中国就被误读,它提供的是一种写实的参照,而不是像在西方那样作为消费主义和景观、图像时代的艺术。西方现代艺术的标志抽象艺术在中国的前卫艺术中一直不被重视,除了体制和学院的压制,还在于抽象艺术本身缺乏叙事性和思想表达的可能,当然最重要的一点还在于前工业社会的中国缺乏现代社会的视觉条件和经验,也缺乏抽象艺术所反抗的古典主义学院主义的传统。从 80 年代初开始,在中国影响最大的西方现代艺术是那种并非现代艺术的写实艺术,如怀斯、柯尔维尔,及早期现代主义的后印象派,这些风格很适合中国艺术家的学院背景,以及乡土现实主义的需要,但是这种学院主义的修正并不能提供真正的前卫思想,更不能反映前卫艺术风格掩盖下的对民主自由的追求,波普艺术的进入可以说是为写实与前卫提供了一座桥梁。

“政治波普”是中国现代艺术中的一个独特现象,它具有明显的政治含义,却不是中国现实的政治(这一点区别于西方的后现代主义艺术),它是图像的艺术,却是对波普艺术的仿制,并具备波普艺术的条件与社会基础。与 80 年代的现代艺术运动相比,它明显具有本土文化的特性,然而它的意义却又不在本土生成。王广义的“大批判”无疑具有政治含义,因为他搬用的图像本身就是政治宣传的产物,至于“可口可乐”或“万宝路”等美国文化的标志,早在波普艺术的时代就被某些美国艺术家赋予了政治意义。从某种程度上说,“大批判”系列仍然是“文革”记忆的延续,但又把现实与历史结合起来,将两者的标志性图像进行了拼贴与并置。不过“大批判”比“毛泽东像”更具有波普性质,因为他在图像的处理上完全排除了绘画性,将商业广告的复制与色彩和历史图像相结合,真正进入波普的形态,而且其政治性也一目了然。这种政治性不是政治现实的批判,而是个人的历史经验和现实经验的记述,其意义在于前卫不再是形式主义的空中楼阁,而是立足于现实的生活与经验。在 1992 年的“广州油画双年展”上,波普之风盛行,其中张晓刚比较引人注目。他的双联画《生日》带有明显的传统油画的特征,但其叙事方式却是波普的,虽然是“画”出来的波普。张晓刚通过个人的历史折射集体的命运,分别以个人和集体的历史照片(图像)来说明各自的命运。正是这些照片才引发了张晓刚后来的“血缘”系列,正式进入“政治波普”的行列。

和“广州油画双年展”几乎同时的是在香港举办的“后 89 中国现代艺术展”,“政治波普”真正出场了。方力钧和刘伟是代表性人物,与王广义和张晓刚相比较,他们似乎代表了另一个时代。对于前者来说,重要的还在于形式的转型,从知青一代继承下来的历史责任与批判意识仍然体现在新的形式中,尽管他们的历史认识来自个人的经验,他们作品中的政治性是自发的与自觉的。方力钧和刘伟是在改革开放中成长的一代,没有知青一代的苦难经历与记忆,他

们关注个人的生存,在行将到来的经济社会中寻找个人的位置,理想与信仰不再是他们的主题,他们的眼光就是他们的生活与经验。甚至在形式上也没有刻意的追求,他们都是版画出身,在他们的画上,大面积的关系对比是出自版画的经验,而非图像使然。新生代最显著的特点是个人经验的真实表达,这种真实性似乎自动地具有前卫的性质,信仰的崩溃与理想的失落在现实的支点上表现出来。方力钧塑造的形象首先是来自北京的市井生活,他似乎是不加修饰地描绘社会下层的人物,并将这些形象放大。他的目的不是对下层或边缘的关注,而是对一种生命状态或精神状态的影射,尤其是当这种形象转换成自身的形象时。真实性在中国当代艺术中具有了特殊的含义,被复制的真实从虚假的迷雾中浮现出来,逆行于现实的粉饰与政治的宣传。刘伟的作品出现了军人的形象,他出生于军人家庭,军人的形象犹如家庭照片的复制,对于刘伟来说是生活的记录,对于社会来说却是英雄的失落,其政治含义自不待言。王广义的“文革宣传画”、张晓刚的“历史照片”、刘伟的“军人形象”、李山的“毛泽东肖像”,以及方力钧、岳敏君塑造的那些夸张、木讷、嘻笑的人物形象,构成一个整体的面貌,波普的画法表达了某种政治性的内涵,就成为了“政治波普”。

“政治波普”的第二个阶段明显区别于“广州油画双年展”上的波普风格,这两者之间本来也没有直接的联系。评论家栗宪庭在90年代初把一批年轻艺术家的作品称为“泼皮的或玩世的现实主义”,波普艺术的某些非艺术手法更加助长了这种“泼皮”的气息,为后来的“艳俗”艺术搭了台阶。从表面上看,“艳俗艺术”是非常低级地搬用通俗文化,这些作品往往是用艳丽的颜色、简单的图像和构图组成画面,毫无绘画的规则可言,图像则极其日常生活化,从钱币到大白菜,从俗不可耐的生活照到随处可见的公共标识,当然也有外国人很容易识别的具有国家特征的标志,如天安门、故宫、国旗、军人、警察等等。从更深的层次看,这批艺术家更直接地表现了一种底层的生活经验,他们反对的不只是学院艺术,也反对前卫的雅化,试图用一种彻底的“泼皮”态度来代表真正的前卫。到90年代后期,“政治波普”和“艳俗艺术”逐渐固化为一种样式,具体地说就是一种商品化的样式,虽然原初的意义已经丧失,但从“政治波普”中演变出来的图像的方式仍在发展。如果说当初的艺术家是把波普作为一种前卫的样式来追求的话,现在的艺术家(主要是年轻艺术家)则完全是在景观与图像构成的客体世界中成长的,图像成为他们自觉的或被迫的选择。他们透过符号与图像来认识社会与生活,同时也通过符号与形象来确定自己的身份。他们的作品总是充满焦虑和暴力,表面上看这是一种逆反的青春躁动,而实质上是现代人的生存状况。当人们日益顺从于客体世界的支配的时候,只有游离于主流社会之外的边缘群体才能发出批判的声音,这当然也包括青年人,这些青年艺术家的价值也在于此。

前述这些画家在风格与题材上都是各行其是,在视觉关系上几乎没有任何共同点,但技术的消解、题材的切入和观念的强化则是共同的特征。“坏画”倾向反映了中国90年代前卫绘画的一个发展趋势和文化方式。“坏画”并不是对绘画语言的有意消解,而是以个人的语言方式来解释或陈述个人的境遇或进行社会评论,它在某种程度上承担了观念艺术的内容,但在中国当代文化的独特语境中,它的效力却远远大于观念艺术。

三

进入21世纪,油画的发展似乎遇到了阻力,这种阻力被表面的繁荣所掩盖。繁荣就是市场。实际上,油画市场的真正火爆还是在头一个十年的中期,而发展的颓势在新世纪初就已显

露。从艺术史上看,很难说哪一种风格是因为市场的推动而繁盛,恰恰相反,正是市场与收藏可能使某一种风格在衰败后还能维持一个时期。一种风格,一个运动,甚至一个艺术种类由盛而衰,总是有多方面的原因,但一个基本的标志就是失去了创造的活力,失去了自我更新的能力。就油画而言,它在新世纪的状况就是语言的重复、思想的贫乏,以及在视觉文化领域的日益边缘化。商业化其实还不是产生这种状况的主要原因,因为优秀的艺术总是不会被商业化所束缚,艺术的原创也不会以金钱为目的,但艺术一旦失去了原创就会陷入金钱的泥淖。

油画的危机就在于失去了原创,原创的危机则显现于上世纪 90 年代。如前所述,在 1992 年的“广州油画双年展”上,波普画风是一个重要现象,同一年的“后 89 中国现代艺术展”诞生了“政治波普”,其后,波普风格或波普油画成为中国油画的主要形态。撇开题材与背景不说,波普风格的出现是中国油画在语言上的重要转折。波普艺术在 80 年代中期引进中国,当时并没有引起很大注意,因为波普艺术毕竟是非绘画的风格,整个 80 年代,中国前卫艺术都还沉浸在绘画语言的变革中,西方现代主义艺术,从印象派到抽象表现主义,还是主要的参照,而波普艺术基本上是后现代主义艺术的形态。90 年代后,波普风格开始流行,这在某种程度上还是承袭了 80 年代的前卫艺术观念,也就是说,波普的出现首先还是基于艺术自身的原因,特别是语言与形式的革新,这种革新意味着无论是传统绘画(学院或古典)还是现代主义绘画,在形式的创造上已没有很大的可能性,于是语言的更新转向绘画自身以外,转向一个图像的世界,这正好与现代主义的观点是相反的。这种转移分为两个层面,一个层面是传统的再现对图像的利用,具体地说,用照片代替自然,不仅在技法上复制照片,题材也来自照片。这其中又分为两类,一个直接用油画复制照片或者制造如同照片的效果;另一个是用传统技法再现照片,其中影响最大的是刘小东。甚至主旋律绘画也是大量采用照片的复制。还有一个层面是对波普的直接挪用。在 1994 年的“中国美术批评家年度提名展”上,有人对“平涂的油画”提出质疑,这还算不算油画?这即是指那种波普的、招贴画法的油画。波普艺术虽然是对商业文化和消费文化图像的挪用,但在中国当时“波普”的概念还是一种风格,而非消费社会的文化反映。如王广义、方力钧、张晓刚的作品都有波普的成分,但都没有商业文化的背景,他们仍然使用油画的材料,但都不是传统油画的语言,甚至不是现代主义绘画的形式。对于艺术的发展来说,这是一个重要的转型,对于油画来说,则是语言的危机。

从古典主义向现代主义转变的时候,古典主义的危机就在于放弃媒介自身的规定,而依赖于文学性和描述性,油画虽然已有高超的技巧,但仍是文学性的附庸。现代主义的语言革命就是向媒介自身的表现力回归,现代主义艺术的平面化过程就是语言的不断纯化、从形象往抽象演变的过程。没有形象的抽象同样是语言的贫乏,而且抽象艺术本身也是对油画语言和材料的消解。波普艺术虽然是形象的回归,但并没有回归到传统的油画,反而是开始了后现代主义的进程。到 90 年代中期,由于中国经济的快速发展,社会形态和社会生活都发生巨大变化,后现代时代快速来临,大众文化强劲兴起,消费社会初显端倪。波普艺术当年在西方遭遇的社会环境,重现于 90 年代中期以后的中国,或者说,这时的中国也产生了类似于波普艺术的景观社会的条件。当然,伴随着的是新一代画家的出现,即卡通一代。实际上,波普艺术在中国并没有直接的表现,即使是以波普命名的“政治波普”,与美国的波普艺术也大不相同。就形态而言,最主要的区别在于,波普艺术从媒材到图像(包括作为现成品的图像)都是对现成品的挪用,在中国则主要是油画对景观图像的复制。因此,以图像的风格来称谓可能比波普更为合适。

如前所述,从传统的油画语言(包括现代主义风格)向图像的转型,意味着油画放弃自身

语言的特性,借助于其他媒介的表达方式,而随着影像艺术的发展,油画的空间还将受到更大的挤压。事实上,当艺术家普遍采用图像的方式时,本身没有意识到语言的危机,反而将其他媒介的优势伴随图像的方式进入油画。这即是说,题材的要求遮盖了形式的要素,还为油画的生存提供了一线生机。从90年代的“新生代”和“政治波普”就可以看出,题材压倒了形式,而这些题材恰恰也是从图像中衍生出来的。2000年以后,在90年代流行的“政治波普”,虽然在市场上火爆,但已经失去了活力,基本上在复制以往的成功。因为他们本身不是读图时代的产儿,他们是传统的形式表现与波普图像的偶然结合,图像自身的因素使得他们的作品具有社会的意义,刘小东和方力钧是典型的例子,这也决定了他们在新世纪的图像大潮中对新鲜的图像方式失去敏感。同样进入图像的还有写实绘画。从90年代以来,照片逐渐渗透到写实绘画,从早期的照片作为造型的参照,到照片的直接(油画)复制,再到当前的喷绘,可以说是步步退守,最后可能全盘让出传统写实的阵地。当然,还有很多人在坚持传统,但从创作形势来看,图像的复制似乎比传统的再现方式更为丰富,更有力度,尤其在网络时代的今天,浩如烟海的网络图像为现实的再现提供了近乎无限的可能性。

2000年以来,油画发展的主要特征是图像化,大致可以从三种类型考察这一图像化的趋势。第一个类型是“政治波普”的延续,即有意采用图像的资源,仍然追求绘画性的表达。其中最重要的现象是里希特式的绘画。德国画家里希特在中国有众多的追随者是始料不及的。中国艺术家在里希特的作品中看到了图像(照片)与绘画之间的可能性,似乎是为绘画走出一条新路。里希特的作品自有其深刻之处,被模糊处理的照片的复制暗示了历史的记忆,而且这种模糊性也保留了手工的“灵韵”,逃避了波普艺术那种对机器复制的推崇。照片一方面作为图像的呈现,另一方面也具有现成品的功能,照片作为元图像本身也包含原来的所指,一般而言,元图像的再现总是在不同的语境中实现意义的置换。“政治波普”并没有明确的政治含义,王广义和张晓刚的作品可以视为元图像的复制,但没有直接的政治指向。方力钧和岳敏君更多的是波普式的画法,即广告化的语言。在90年代全球化的背景下,这些艺术家的作品被赋予特定的政治含义,走俏海内外艺术市场,引发大规模的跟风,从现实的政治符号到悠久的历史照片,都被大量地复制,前者艳俗居多,后者则以绘画为主。里希特就是在这种情况下出场的。里希特的作品提供了一种照片的绘画性表达,通过绘画对元图像进行模糊化的处理,似乎是一种新鲜的绘画样式,既保留了元图像原有的含义,也满足了绘画的需要,而这两者都是市场的实际需求。原初的动机引发新的样式,样式的确立往往遮盖了原初的动机,里希特的样式一时间在中国成为一种主要的绘画风格,从日常生活场景到油画风景,从古画挪用到家庭老照片,到处都是模糊的形象。应该指出的是,里希特的风格本身是多样的,在德国艺术界就有“变色龙”之称,他的抽象艺术在中国几乎没人关注,而照片风格则大受追捧,甚至一度成为当代艺术的主流样式,除了市场的诱因外,不可排遣的油画情结可能也是一个原因。

如果说“政治波普”还是把波普艺术作为一种现代主义的形式来追求的话,“卡通一代”就是自觉地把景观社会的视觉经验转换为艺术表达的语言。这批70后、80后的青年艺术家基本上是在流行文化和卡通环境下成长起来的,这种环境的影响远远大于学院的教育,而这场“卡通的革命”又首先是在学院里面爆发出来的。童年时代的卡通,少年时代的网络游戏,青年时代的影视与摇滚,这种经验不仅决定着他们的视觉表达方式,也隐含了颠覆经典的价值观念。卡通风格最早出现于90年代,2000年后蔚为大观。卡通风格虽然很快流行于市场,但在很大程度上是一种本土的原创。无论是波普风格还是里希特式,都是一种挪用,即挪过来西方已有的样式,再填塞本土的内容。卡通风格不一样,虽然它在西方当代艺术中也有所反映,但在

中国的青年人那儿,则完全是从自身的经验中产生的,西方没有现成的样式参照。正因为如此,卡通风格不仅反映了年轻人的视觉经验和预成图式,也反映了他们的人生经验。与波普形象不同的是,卡通形象(包括电脑网络游戏的形象)不是对形象的复制,因此也不包含元图像的所指,艺术家采用这个形象不是作为挪用的客体来阅读和识别,而是通过这个形象来表达艺术家自身的观念,题材五花八门,总的基调是反讽与调侃。卡通是一个虚幻的世界,一旦用虚幻的语言来表现现实的世界,现实也被卡通化了。

第三类无法具体归类,既有传统油画的成分,也有景观社会的反映,主体的观察、生存的焦虑、社会的批判往往与图像化的语言融合在一起。从某种意义上说是传统表现主义的变体,用当代批评术语来说就是“坏画”。“坏画”仍然是绘画的概念,但不是专业训练的规则化的绘画,而是非专业的、原始的、原生态的绘画。“坏画”一词最早出现于意大利 20 世纪 70 年代的艺术批评,与贫困艺术有很密切的关系,它意味着抵制工业文明,抵制规则与制度,回归原始,回归泥土。“坏画”有自身的历史,从原始主义、表现主义到新表现主义,都是在形式上向生命的本质回归,当代的“坏画”则是融合了当代的视觉经验和生存经验,向生命的和身体的本质回归。越是在发达的文明社会,这种回归就越艰难。因此,“坏画”是有双重性的,在形式上它是生命的(身体的)痕迹,在内容上它是生命的本能,原始欲望与束缚它的机制的对抗,当然,这种对抗不一定是毁灭,也包含生命的自由和向往。后者如陈淑霞的作品,前者则如四川画家刘芯涛的作品。刘芯涛的《溃夜》如同生命的寓言,本能的生命像游荡在都市暗夜的幽灵,虽然画面上还有里希特的痕迹,但学院的整体性已在精神的对抗中化为碎片。以“他们”命名的画家组合的作品是图像与绘画结合的方式,图像不是挪用,而是图像的画法,两个画家接龙式地画同一幅画,形式本身就是乱套,题材则涉及金钱、欲望、性等生存危机的问题。

总结当代的油画确实是个难题,除了时间的距离,还有市场的干扰,在所有的艺术门类中,油画是最有市场性的,市场遮蔽的不仅是批评,还有艺术本身。怎样拨开市场的迷雾,作出正确的判断,似乎还没有成功的范例。很多真正追求艺术的艺术放弃了油画(也包括其他画种),采用非商业性的、不被资本所收购的艺术的表达。相比之下,当前的油画确实显得很贫乏。

(作者单位 中央美术学院《世界美术》编辑部)

责任编辑 金宁