

当代中国油画创作中的图像利用

桂小虎

谈到当代中国油画创作，不能不谈及当代世界艺术的发展趋势。因为中国的油画教育与创作很长一段时间都是在“西学东渐”的过程中完成的。

20 世纪后半期，随着文化研究介入艺术史研究，视觉文化研究一时成为显学。在潘诺夫斯基图像学研究的基础上，视觉文化研究将研究对象扩大为大众文化中的图像。图像化开始成为当代艺术创作中不可回避的话题，其中，蕴含着西方哲学一个巨大的转向，即从语言学过渡到图像学，“图像时代”充斥在当代艺术的表述中。而中国油画界在创作中使用图像大多牵扯到安迪·沃霍尔。

上世纪 60 年代，当沃霍尔将坎贝尔菜汤罐公开展览的时候，哈罗德·罗森伯格曾经戏谑地说：“麻木重复着的坎贝尔汤罐组成的柱子，就像一个说了一遍又一遍的毫不幽默的笑话。”（尼古斯·斯坦戈斯编《现代艺术观念》）但是，我们不能忽略这种对图像利用方式所产生的放大效应以及沃霍尔在观察方法上对当代艺术创作方式所产生的影响。福柯曾分析了安迪·沃霍尔所做的贡献，以“愚蠢”与“无名氏”两个对话者的角度，阐释了将现实中物象直接呈现在画面上的意义，以“重复”这样一种新的创作方式所具有的深厚哲学意味，揭示并反思了“消费主义时代”中催生的艺术变化。

在福柯看来，沃霍尔的重复不是一种纠正混乱秩序的途径，而是一种对模拟物的循环。在重复中，没有一个原初的或真实的模本，只有无限地重现或模拟物的复制。这种图像无限复制的方法，预示了古典艺术对现实模仿和反映方式的终结，也同时打破了现代主义强调区隔的藩篱，艺术以一种前所未有的方式介入生活。作为波普艺术大师，安迪·沃霍尔也曾于上世纪 70 年代来到中国，而改革开放后中国美术界涌现的一批中青年艺术家，在不断实验西方百年来的现代主义各种观念后，最终将目光聚焦在沃霍尔身上，并促使图像成为中国一些艺术家的灵感来源。

对于“文革”后中国美术的发展，需要在一个更大的背景下加以认识。首先，必须认清社会结构的巨

大变化给人们的生产、生活带来的深刻影响，才能知晓由此催生出的各种前卫的美术思潮及运动。

首先要明确一个基本判断——改革开放后的中国，是在工业文明与后工业文明的重叠、古典观念与现代观念的交织下摸着石头过河的。在这个过程中，围绕西方与东方、传统与现代两大核心文化观念的冲突成为辩论的焦点。对于中国油画的创作来说，在这两大冲突中所持有的文化立场，就是形成其作品面貌的因素之一。

坚持古典写实方式的艺术家与实验西方现代主义的艺术家的艺术家，都在各自的领域中进行着各种式样的探索。两股涌动的思潮，两种不同的创作理念绘就了上世纪 80 年代中国油画的基本面貌。而上世纪 80、90 年代西方的消费主义观念对中国人思想的冲击，改变了许多固有的东西。而图像就是借助这股消费主义大潮，占据了大多油画创作者的视野。

中国最早在油画创作中借用图像的画家不太容易查证，但借用图像创作并在国际上产生重要影响的是王广义。深受罗申博格及沃霍尔影响的王广义，采取与西方前辈类似的图像“借用”或“挪用”的方法。这种在今天的人看来太过时的观念，在当时的曾经习惯红光亮和歌颂与反映工农兵生活的画家看来，就如第一次看到《阿凡达》所描绘的未来世界一样吃惊。然而，我们也可从中看到，王广义在借用图像与创作方法上与波普大师的不同。商业主义背景，使得重复生产与无意义的图像衍生，成为上世纪 60 年代美国生活一个侧面的写照。而王广义的“大批判”与“文革”图像，具有相当的政治意味而非简单的商业诉求，对于意识形态的反思，使其艺术创作轻易被贴上“政治波普”的标签，而让人们忽视了其对当时油画创作理念的颠覆。王广义说：“这些画并不需要特别专业的技巧，而且我在画的时候，尽量追求不专业，因为如果比例太精确了，画出来的人物就失去了那种感觉。我必须保证作品‘很拙’。在我们称之为当代艺术的这个时期，其实很抹杀专业性，只要在经典的艺术上加入一种新的表达，就可以成为一种变了形的艺术形式。”（刘莉芳《王广义专访》）

如果王广义的这种“很拙”是图像借用的一种效果的话,那么,李邦耀的《物种起源》与《产品托拉斯》对物的崇拜就达到了一种极限。从汽车、手表到缝纫机等日用品,李邦耀以一种看似最为直接而略显“呆板”的方式,将日常生活的物象直接平移到画面上。李邦耀说:“我们的思想是通过图像或者形态的方式传达出来的,这是我们的主要任务。”在李邦耀的作品中看不到西方波谱艺术中用流行文化、媒体文化、品牌文化来抗拒艺术与社会的脱节,也看不到消费主义带来的市场化流行画面效果,他以一种直视的方式将现实物象与观念表达衔接起来,其中看不到任何古典绘画技术的痕迹。“我悟到艺术的重要性还是来自于方法。方法不是说具体怎么画,而是怎么进入到你的思维系统中”(《视觉艺术的张力表达——朱金石与李邦耀艺术对话》)。

当图像成为油画家灵感来源之时,技术这个在写实油画中最为重要的因素被忽略了。这种对技术的漠视,对观念的强化,逐渐成为油画界的一种创作思潮。进入新世纪以来,以关注前卫艺术著称的深圳美术馆,以“图像”作为主题,先后举办“图像的图像”、“嬉戏的图像”、“都市镜像”、“观念的图像”等中国当代油画展,而2010年11月2日起举办的“混搭的图像——中国当代油画邀请展”是继其“历史的图像”展后又一次将“图像”在当代油画创作中的意义及效果呈现出来。

“混搭”这个来自时装界的搭配方式,成为年轻艺术家利用图像阐释自己世界观的新方法。汽车、斑马以及古人等,这些看似不相关的事物跨时空交汇。单从画面的内容上看,似乎折射出这个虚拟化时代年轻人对过去、现在与未来的想象。深圳美术馆馆长宋玉明这样评价这种新颖的图像利用方式:“在努力借鉴对西方新表现艺术的观念与表现方法时,十分注重从本土文化中汲取营养。而且,他们常常在一种非常主观化的艺术框架内,任意地拼贴现实、裁剪现实与组装现实。”(宋玉明《“混搭的图像——中国当代油画邀请展”前言》)其实,就观念表达来看,这种新的图像利用方式,与其前辈王广义、李邦耀等在政治、哲学与社会观的诉求相比,显得更为扁平、轻松与戏谑。

当图像化成为中国油画创作的重要思潮时,“绘画性”便开始借助学院的力量进行反击。当当代艺术观念的思潮不断冲击学院藩篱的时候,坚守写实技法的学院派画家就以一种更为博大的力量坚持探索,实践着自己的艺术理念。

从近期的中央美术学院的“素描60年全国巡回展”,到中国油画院组织油画家到西方博物馆临摹经典油画,并在中国美术馆举办“回到写生——2010年中国油画家写生作品展”和“面对原典——三代油画家临摹作品展”等一系列重要的展览,再到中国美术家协会不断强调写生、深入研究创作规律等,在艺术理念、创作方法上,通过各种展览、研讨会、学术文章,成对流行的图像运用的一股反驳浪潮。

历史总是这样地不断轮回,艺术观念与创作方法的更迭与交织,才是艺术史发展的常态。当我们在分析研究中国油画图像利用的时候,一位以写实画派画家对图像的理解为我们理解图像与油画创作关系提供一个全新的角度。忻东旺认为,“从全球范围来看,写实绘画现在处于一种没落状态,而中国的写实绘画还比较欣欣向荣地发展着。我们很难说清楚到底是什么因素促成了这一切,这到底是否符合美术史的发展方向。另一方面,当科技使人丧失欣赏写实油画的格调与品位时,就会出现现时阶段下图像世界的精神性匮乏。画画实际上就跟信仰一样,要用心去投入,用情感去追求精神层面的东西”(“2010时代杯中国青年写实艺术大展”《评委寄语·忻东旺》)。

精神性与观念性,通过写实与图像两种不同的方式传达出来,他们之间没有交织而是永远并行的吗?写实绘画的观念性如何呈现,图像化时代如何找到精神家园,这或许是在反思中国油画创作图像利用时的重要命题。我们轻易地将图像与观念建立联系,而对图像呈现的扁平化画面看成是对现实主义的叛反,这种流行的观点与表述需要认真反思与讨论。

(作者单位 首都师范大学美术学院)

责任编辑 韦平