



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

本体语言的形式化与价值观念的陌生化——中国当代油画创作现实批判

<http://www.fristlight.cn> 2007-06-19

[作者] 李安源

[单位] 南京艺术学院艺术研究所

[摘要] 自85思潮以来,中国当代油画取得的成就是有目共睹的,但在学界,对当代油画的学术定位似乎还处于模糊状态。鉴于此,笔者从当代油画的语言本体特征与精神价值取向两个角度对其所呈现的形而上学性进行批判,试以指出当代油画从语言本体角度而言是艺术形式美在当代的一种发展,但它的自言自语性又暴露出当代艺术在构建人类精神价值家园上的严重缺位。因此,笔者以为,当代中国油画的形而上学性体现在形式上是不断的丰富与完善,而在理念精神上却是不断的跌落,而在这种语境下,重申现实主义创作方法的重要性,无疑对振兴中国当代油画具有积极意义。

[关键词] 中国当代油画;形式化;陌生化;形而上学;现实主义

在当代学界,对当代油画生存状态的学术认知显然尚处于模糊,这一方面固然是历史的距离感使然,另一方面则从一定程度上反映了学界对当下多元文化情境中艺术生态的陌生和困顿。在现代中国的艺术界,从二十世纪初实际上就已经形成了以传统国画与西方油画为主的两个形态各异的绘画圈,当徐悲鸿、林风眠、刘海粟等第一代画家在尝试中西融合的民族化艺术探索道路的理想成为历史的今天,我们发现,油画的主体语言的魔力已从不同的角度呈现出来,这是经过几代油画家整整一个世纪的苦苦求索而成的。剖析当代油画的主体语言形态是对油画本质的一种理解和认同,寻绎当代油画的精神价值指向更是一种史观的近观远察,审视二者,无疑是审视当代油画无法回避的核心问题,因此,中国当代油画艺术在面临西方后现代艺术思潮的影响下的创作趋向,笔者以为,可以从以下两个方面去把握。一,当代油画的语言本体趋向。与当代中国画语言本体的颠覆性改观不同,当代油画在语言本体上呈现的技法趋向上的多维度,它非但没有游离油画的可塑性特征,而且对形式的提炼和语言的纯化形成了颇具中国艺术精神的写意风神,这是当代油画的进步性。总体而言:当代油画仍分为具象性与抽象性两类表现风格,其中,具象油画的“形式化”趋向成为当代性的一个显著特征,纯化油画语言本体还包括对绘画图式的多重表现:譬如构图的波普化,空间的平面化,色彩的单纯化,这种表现技法的前卫性已经从各个方面映照出当代油画在西方后现代艺术思潮中独立的思考能力与自我调整能力,显而易见,以高调与平涂为主的新型表现技法在当代油画中的前卫性已经成为一个颇具探讨性的课题。二,当代油画的精神价值表征。当代社会价值观念的嬗变与西方后现代艺术思潮的冲击对当代油画家的艺术趣味指向不无决定意义,图式的直观性与多义性使它的魅力能够涵盖雅与俗的两个极端。正因其直观性与多义性,当代油画的精神价值指向是游离于现实生活状态的,对于大多数受众而言,当代油画的陌生化价值理念空间是具有一定的欺世性。因此,当代油画与现实生活的游离关系无疑显示出它的形而上学本质,关注艺术语言本体的品质虽然具有积极意义,但观念对现实生活状态的普遍超越使它的艺术思想性大为削弱。本文拟从以上两个角度对当代油画的形而上学性进行批判,试以指出当代油画从语言本体角度是艺术形式美在当代的一种发展,但它的自言自语性又暴露出当代艺术在构建人类精神价值家园上的严重缺位,因此,笔者以为,当代中国油画的形而上学性体现在形式上是不断的丰富与完善,而在理念精神上却是不断的跌落。而在这种语境下,重申现实主义创作方法的重要性,无疑对振兴中国当代油画具有积极意义。一、“形式化”——当代油画的语言本体趋向在上世纪80年代以前,中国油画在其语言本体上虽然经过了几次蜕变,但因其表现在题材上还受到意识形态的束缚,艺术的形式追求相应受阻。85新潮以后中国油画的发展轨迹是将人性的觉醒发乎创作之中,思想观念的解放对于艺术形式的自由表现作用最大,它大大的拓宽了绘画语言本体的自在性,形式就像迷人的金块使艺术家们乐此不疲,在当代油画中,形式在抽象画家那里固然大受青睐,但在具象艺术家初也未见失宠,可以预见,在未来相当长的一段时间里,绘画的形式感将继续诠释着社会观念与人类精神的解放程度。对于中国油画的当代性的正式成立是以1991年的“新生代艺术展”为重要标志的。从展览规模来看,“新生代艺术展”不是很大,但它却引起了艺术界普遍的关注,如评论家范迪安所说:“80年代中期以后的美术……其代表性的状态是单向度的,突跃性的、活力与激情外倾的。许多艺术家让自己的工作目标上以智力竞赛式的热情从事各种实验性艺术课题……”而“新生代艺术展”的参展者“在艺术观念上具有非前瞻性,在艺术样式上具有非纯语言探索特征,”但他们的作品“最大程度的象征和体现了近两

中中国文化阶段的某种状态。”这既表现出青年画家的现实心态，又说明80年代中后期的实验热情已经退潮，一种新的“从容不迫”、“近观冷静”的气氛在青年画家中扩散开来。所谓“近距离”、“新客观”、“玩世现实主义”等等，都与此相关联。1991年11月，首届“中国油画年展”与1993年的“第二届油画年展”将王怀庆、李天元、石冲、阎萍、陈文骥、冷军等一批画家推出。这一展览机制打破了历次全国展览的评奖在作品题材、主题思想和绘画形式等方面的既有模式，大大地刺激了艺术家作为创作主体的自由度，也为艺术向形式本体回归铺平了道路。刘骁纯称这两届油画年展“体现了持重地接受现代主义挑战的前现代学院主义倾向”的死角。进入90年代之后，出现了没有主流风格的局面，这种局面的出现，是从写实风格的分化开始。80年代登上画坛的画家，其中有不少在90年代改弦易辙，或走向表现性，或走向象征性，或趋于写实的极致——“超级写实主义”，即所谓对“物象”的描绘。当然，也有一些画家仍然固守传统写实主义风格，但他们在思想上更着意发掘人心灵或历史文化的艺术蕴藉。这与90年代中国艺术的本体发展的趋向是一致的，即由对具体的现实问题的关怀扩展到更为超越的生命状态的探究。罗中立、何多苓、程丛林、宫立龙、韦尔申、朝戈、孙为民都从原有的写实风格走向不同方向，虽然他们仍然保留着具象符号，但他们在追求绘画性的形式过程中都力求打上个人的心灵烙印。作为艺术形式语言本体的探索，这批艺术家无疑将中国油画史带进了当代部分，当代艺术的特征就在于艺术的多元性与自身本体语言的形式化倾向。而这种形式化倾向最终以另一些后起之秀标新立异，这些人常被称为新生代画家，以刘晓东、王浩、陈淑霞、毛焰、方力钧、李天元、喻红、申玲、夏俊娜等人为代表。苏林指出：“也许是一种时代的集体无意识下的行为默契，这三个画展期间或以后，全国各地很多60年代出生的新生代画家都不约而同地画自己身边非常平常、甚至无聊的生活状态，在表现上还运用了不少调侃的手法，这种“真实”无疑是89以后，青年人面临艺术导向的重新选择时所持的一种旨在颠覆‘八五’思潮的精神状态。”^①其实，这只是评论家从艺术思潮角度的观点与诠释，实际上，新生代艺术家在价值观之外更加关注表现技法的个人化图式的符号性，而这种符号性必须符合艺术家对自己生活状态的理解以及个人审美力促使他在艺术形式上自我塑造。对于油画本体语言的强化已非传统式的造型与色彩上的科学分析。无论是具象或抽象主义，新生代画家更关注形式本身。以毛焰为例，他在熟练驾驭写实技法的过程中更加注意提炼形式的迷离感。在色彩上，他对高灰色调情有独钟，在高灰调中寻找色彩冷暖、虚实的缥缈与诡谲。同时，他也弱化了人物的立体感，适度的变形与稍微神经质的笔触似乎在勾勒当代人的灵魂而不是实体。毛焰对高灰调极致追求将具象油画的表现性意味进一步强化，这对于中国油画语言风格的拓展无疑是具有积极价值的。毛焰的成功使“平面化”高灰调油画成为当代油画中的一道独特景观，在全国各地，都不乏趋之若鹜者。毋庸讳言，新生代艺术家的作品无疑反映了当代艺术的纯视觉和符号化倾向，这种符号化的运用实际上也是遵循当代人的视觉方式的变化。文杜里说：“视觉符号的历史必须限于仅仅是审美趣味历史的一个方面的补充。”^②这无疑是颇有说服力的，在艺术史上，一个封闭的形式之后必须接着是开放的形式，艺术趣味的转换虽然并不依照一定的逻辑，但艺术也如其他门类一样，必须在传统的否定中获得新生。赫伯特·里德明确地给当代艺术提出解释的理论，他在寻求当代艺术和现代美学之间的联系时说：“通过技艺来表现个性，表现思想和行为之间神秘的相似能力。铅笔在纸上、画笔在画布上的活动，变成了克罗齐称之为抒情直觉的活动。恰是在这一时刻的这一活动中，的确能揭示出画家的个性和精神。”^③文杜里的解释不妨理解为表现性艺术的审美动力，在本质上还是当代视觉文化审美取向的图式投射。对中国当代油画图式的形式化而言，其强度远远不如方兴未艾的装置艺术及影像艺术。因此，当代油画不可能独立的去承担当代视觉审美的需求，只能作为所有当代艺术门类中的一条支脉而存在。但这并不是说当代油画的形式探索已经走向极限，而是当代艺术的过度形式化趋向使它无法逃离其形而上学本质。因此，如何避免中国当代油画思想深度的跌落，还需要从当代艺术创作的观念方式入手，艺术形式固然重要，画什么、表达什么似乎更是艺术发展中更为重要的一个问题。

二、“陌生化”——当代油画的价值观念表征席勒说：“伟大的艺术家为我们表现对象，平凡的艺术表现他自己，拙劣的艺术家表现他的素材。”^④而中国当代油画艺术的表现对象与价值指向，我们却只能用“陌生化”一词对其进行概括。1991年，评论家尹吉男先生在为中央美术学院的青年教师王毕祥的个人画展写的前言中，把他的风格称为“近距离”，因为他的作品大多是他周围一些人的日常生活化的肖像，这种对平凡琐碎细节的表现就像是在近距离观察对象一样。其实，“近距离”的说法也同样适合刘小东、施本铭、朝戈、毛焰等画家，但刘小东更多的是让题材来适合他的画法，而他本人对题材并没有明确的目的。毛焰是当代颇具代表性的画家，几乎与所有画家一样，毛焰首先排除掉题材的困惑，他直接将模特儿作为自己风格的实验对象，他很着迷于奥地利表现主义画家柯柯希卡的作品，那种神经质的笔触与梦呓般的失语表情使他很是迷恋。因此，他的“近距离”不只是单纯的视觉距离，而是一种心灵和精神的近距离。然而，毛焰的创作所选取的对象并非是对对象本身的精神状态的呈现，而是蓄意将对象变形、抽象化注入艺术家自己的精神影子。易英指出：“虽然他画的都是他周围的熟人和朋友，在形象特征上也很接近对象，但画面并没有很多真实感。这不仅是因为人物是处在一个非现实的空间中，也因为怪诞的色彩、略微变形的形象和人物的表情都构成了一

“超越现实的主观境界。”^⑤因此，被批评家冠以“近距离”的概念实际上并不准确，同样，苏林将1990-2000年的中国油画风格总结为“近距离”与“新客观”，也是没能抓住当代油画的总体精神面貌，正由于当代具象油画表现成分的加强，选材上确实是“近距离”，但在表现上却无法做到“客观”，画家过于注重自我理念与技巧的融合，自我精神远远大于对象精神。所以，对于受众者而言，当代油画的形而上学性无疑已使它远离现实、远离生活，作品中的人物宛如从梦境中走出的魅影，给人以不可辨性的陌生感。在90年代的青年画家笔下，具象表现主义的影响已经不限于个别画家的个人风格，它几乎成为了一种气候，随时都能见到表现性形式因素的濡染痕迹。即使是远离尘嚣的风景画创作中，也是如此。许江、王琨、尚扬、孙纲、赵开坤……他们的作品显然烙下了画家主体心绪融汇的印记。在高科技影响讯息充斥的时代，选择表现的、抽象的手法描绘风景，几乎成为了风景题材创作的唯一选择，哪怕是在朝戈的写实风景中，对自然的刻意虚构的痕迹是显而易见的。画家张小刚在自己的艺术创作笔记中这样自白道：“作为生活在当代的一个艺术家，我无法摆脱艺术史的教育和哲学、心理学等现代文明对我的种种影响。……人们所熟悉的‘绘画效果’，诸如色彩和笔触的处理，我都有意识的降到最低的程度，剩下的只有一段被模糊掉的历史和生活，一个个在公共的标准化顽强挣扎的灵魂，一张张似乎平静如水但又充满恼怒情结的脸，在矛盾中生息的暧昧使命代代相传。”在张小刚、方力钧、岳敏君、伊德而、蒋丛忆、毛同强、沈小彤、刘炜、刘野等当代被冠以先锋艺术的画家作品中，张小刚的自白说出了他们共同的心声。这批艺术家受后现代艺术思潮解构心理影响，对油画的传统表现方式表达出质疑与反抗。因此，他们在坚持架上手工绘制的基点上，取消了绘画的深层意蕴而走向平面化模式，于是，图式的新意被奉为圭臬，他们讲究形式的饱和而无视意蕴的存在，走向了纯粹的客观操作，从而放逐了痛苦和怀疑，转向玩世，由审美超越走向审丑的本能宣泄，对艺术的约定俗成的价值、规范与美学不屑一顾。显然，在当代先锋油画家的作品中，其图式的“陌生化”被进一步强化，绘画的内容已经完全的符号化替代，人物往往被描绘成一个个空洞的微笑、呵欠、鬼脸，令观者无所适从。尽管在当代油画中，后现代艺术主张尚不是主流，但他们消解意义而张扬欲望，反对永恒而酷好直觉，弃置精神而嗜谈本能，并进而使艺术本体从文化价值的层面逆向回溯。“由文化批判而形式结构，由形式结构而直觉表现，由直觉表现而对象摹仿。他们已经抵达了低劣浅表的‘挪用’、‘照搬’层面。”^⑥因此，当代先锋艺术的先锋性恰恰就在于其忽视现实自省的能力，而形式符号的猎奇性使它背离了人类对自我状态的客观思考。因此，先锋艺术的形而上学性使它注定成为了一个艺术与现实的悖论。D·杰米森说：“作品的新奇性，必须在某种程度上，是可以为大众分享的，具有交汇性。”^⑦过分追求新奇陌生，难免导致艺术是“交流”的脱节。当代西方的后现代艺术，以及我国当代油画中的某些先锋艺术作品，正是在对人类自身的理想的背叛上遇到了自身难以逾越的障碍。在当代油画整体的陌生化图式演绎中，其实还有两类不循常流的艺术家的值得关注。一类是以杨飞云、王沂东、艾轩为代表的写实主义画家，他们在坚守油画的本体语言中写实一脉的同时，同时也在形式上力求塑造一种个人化的语言。诚然，作为延续学院传统的具象画风，他们将油画的古典型特征个人化或者风格化了，尤其在王沂东那大俗大雅的作品中散发出一种隽永的民族性风味，这无疑是一种进步。然而，就历史上所有伟大作品表现的人类崇高理想与命运的终极关怀而言，无论是杨飞云的古典回归还是艾轩追求的忧伤美，以及王沂东所塑造的理想美，都是合理的形式与虚构的乌托邦的叠合，这种为艺术而艺术的理想化倾向，使它仍无法与真实的生活状态链接。如果说这批画家是在坚守具象传统中获得成功的话，那么后者如刘晓东、忻东旺、孙良等画家无疑是脚踏实地向前迈出了一步。刘小东、忻东旺是当代少数不以形式叫绝的画家，他们都具有坚实的写实基础，同时他们在语言本体上的突破，也在于画家对技法理解的个人化。“日常状态”可以作为刘小东创作特征的概括，不但形象是日常，环境是日常的，就连画家的创作过程也似乎是用日常生活的平淡来替代。在89年以后，中国当代艺术作品中的理性精神、历史使命、社会责任等因素趋于消退，转向对日常生活状态的描绘，“近距离”几乎成为一种时尚。刘小东的作品虽然也蔑视题材型创作动机，但他在捕捉现代人生活状态的一霎那间，艺术与现实得到了恰如其分的合拍。刘小东的代表作品《烧耗子》、《自古英雄出少年》就反映了现代城市青年精神空虚的百无聊赖状态，这既体现了艺术家对现实生活的敏锐性，也反映了艺术家对现代人的精神家园提出追问。忻东旺是近几年具象绘画创作中最具实力的青年画家，农民出身使艺术家的艺术视线深情的投注在生活在城市边缘的弱势群体——“农民工”身上，如果说刘小东对城市人的空虚状态的描绘具有一种悲观意识的话，那么忻东旺笔下的民工系列却更具有一种乐观的精神活力，在其笔下，每个人物的身份能得到对象的指认，在当代中国油画中，这确实是难得一见的真正能体现社会现实民生的作品。综合而言，在中国当代油画中，无论是从事具象还是抽象风格的画家，总体上的精神价值指向是趋于“陌生化”状态的描绘，他们对艺术形式的追求远远超过了对现存世界的思，而一些以主题型创作的艺术家的不是因为技法的不够成熟就是因为学养的不足使作品沦为下品。因此，当代艺术不是缺乏对艺术形式探索的深度，而是缺乏人文关怀的精神力度。三、结语——兼作对中国当代油画创作的现实主义反思 雷蒙·柯尼亚等在给“现实主义”艺术所作的解释时说：“每一位伟大的艺术家都创造着自己特别的‘现实’——外部的和内部现实，用独立的、自己的语言把它表现出来。……一种旨在表现现实，另一种旨在通过比喻和抽象化给予暗示。”^⑧显然，这种解释无疑是用二元论的腔调说话，中国当代油画既具有超越现实的形而上

本质，但又不得不生存于现实之中。在当代中国油画中，艺术与现实这种悲剧性关系的形而上学本质在于：活感性与日常感性具有本体上的差异，却又必须在向对方转化中才能实现自身，而艺术创作者和接受者也身处艺术和现实两个世界，无论如何都无法摆脱灵与肉、升华与沉沦、精神家园与肉体之床的纠缠。王岳川一语中的地指出，当代艺术“经常处于诗化之思的艺境之醉中，深蕴的灵魂却睁开眼，处于坚实耐劳的现实之醒中，灵魂之眼却早已闭上。”^⑨艺术的肯定性质的根基，是与现实是分不开的，而连接艺术与现实的中介，就是生活的方式。当代油画形而上学性就在于它创造出了一个并不存在的陌生世界，一个显现、幻象、现象的世界。在这个天地中，任何语汇、任何色彩都是新颖和奇异的，蕴藏着审美形式的风格，在将现实附属于另外一种秩序的时候，实际上也就是当代油画在艺术形式上的巨大成就。当我们在为当代油画语言本体形式的成功感到欣慰的同时，而对其价值观念的跌落又不无感到悲哀。马尔库塞在论及艺术表现的肯定特征的根源时称：“这就是艺术对爱欲的执著，即艺术在反抗本能和社会的压迫时，对生命本能的深切肯定。艺术用它的恒常性即它经历千万次浩劫之历史性不朽，证明着它的这种执著。”^⑩因此，提升中国当代油画的精神内涵还须从人类的审美理想入手，将生活中真、善、美转化成为艺术创作的热情，也许永远都不会过时。我很赞同王仲先生在《观李从军〈北奥塞梯人质悲剧〉有感》一文中的呼吁：“我相信，看过这幅作品的朋友们，都会有意无意地重新唤醒自己心中那个沉睡的大我，都会或深或浅地重新意识到自己身上也还有着社会责任感和人类道义良知。”⁽¹¹⁾无独有偶，俄罗斯艺术科学院院士梅里尼科夫也不无激昂地宣称：“我坚信现实主义艺术到二十一世纪也是生命力最强的艺术形式。”可见，由日常感性向艺术活感性升华，使之生气勃勃，充满生命力，现实主义仍不失为一剂良药。可以说，艺术的深度永远都是思想表现的深度，她使人对自身灵魂与精神世界因痛苦而吁求，并在人格化了的自然的沉思中加以感悟。艺术无法回避爱、死亡、忧虑、孤独等人类命定的深层意识和灵魂骚动：伟大的艺术为抵御人性深度的沦丧，为打破日常感觉因停留生活表面和外围而带来的平庸猥琐与浅薄无聊，而付出惨重的代价。因此，当代油画应以自身的存在来表明自己不再是路旁小花，可以随采随扔，以娱人心，而勇于担当反思人生的苦恼，同时用心来追问真理与人生的意义。它的存在，应使人在价值虚无感中，敢于直面人生，敢于拉开帷幔，窥视美杜沙的头而不惮化作岩石。诚然，在多元格局的当代油画界，意识形态已经无法统一为单一的艺术状态，唯有多元才能显示出艺术在本质上的与时俱进，但如果在这多元格局中缺失现实主义这重要的一脉，那么这种状态的多元肯定会丧失人类对真、善、美的终极关怀。同时，艺术久驻常青的生命力，不仅是艺术家应真正走上艺术活感性之途，大众也应该走上审美之途，实现生命存在与生活方式的人化，以纯净自己的灵魂。参考文献：①苏林编著：《20世纪中国油画图库（1990—2000）》，广西美术出版社，2001年版，第1页 ②L.文杜里：《西方艺术批评史》，海南人民出版社，1987年版，第267页 ③转引自文杜里：《西方艺术批评史》，海南人民出版社，1987年版，第294页 ④席勒：《美学书简》，中国文联出版公司，1984年版，181页 ⑤易英：《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》，中国人民大学出版社，2004年版，169页 ⑥王岳川：《艺术本体论》，新星出版社，2002年（韩国汉城）版，124页 ⑦参见朱狄：《当代西方美学》，人民出版社，1984年版，第381页 ⑧雷蒙·柯尼亚等：《现代绘画词典》，人民美术出版社，1991年版，第261页 ⑨王岳川：《艺术本体论》，新星出版社，2002年（韩国汉城）版，第129页 ⑩马尔库塞：《审美之维》，广西师范大学出版社，2001年版，198页 (11)王仲：《观李从军〈北奥塞梯人质悲剧〉有感》，载于《美术》，2004年11期，第10页

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

