

全球化语境与艺术的中国语式

彭 彤

内容提要 面对中国艺术言说语境的转换,20世纪90年代以来一些油画家尝试着以“乡土语式”、“政治语式”和“传统语式”三种艺术语式来参与国际性艺术对话并确立自我身份。中国艺术要更有效地在国际语境中言说并具有本土意义,还须立足改革开放以来的新现实,找到更具中国当代性的表达语式,才不会流于单纯的对外表演。

关键词 90年代中国油画 全球化 中国语式

20世纪80年代末以来,随着改革开放与全球化进程的加快,中国艺术的表达语境产生了巨大的变化,我们可以将其描述为“由内向外”的转换。在此之前,关于中国艺术的言说基本上是在“国内语境”中来确立的,即使在近代以来的社会动荡中也没有实质性的改变。而在80年代末尤其是90年代以来,中国艺术似乎被加速抛入了“国际语境”,不得不参与国际对话与交流,不得不在

西方艺术面前尽力确立自己存在的独特性与价值感。对此,有学者表述:“从根本上看,全球化与本土化的冲突与张力是新时期中国艺术活动的基本场域与动力源。”^①

在这样的语境转换中,艺术全球化与本土化的冲突变得更加突出,中国艺术家如何说话以及对谁说话也就成了一个问题。有敏感者很快调整了自己的言说角度与策略,迅速进入了新的语境;相反,另一类人则显得有些格格不入。就此而言,考察全球化语境与中国语式的关系乃是反省新时期中国当代艺术状况的重要角度。事实上,艺术场域的全球化是每一个开放国家的艺术家已然置身其中的基本处境,他必须在此场域中言说、表态、对抗、顺从、表演……本文从三个方面来讨论中国艺术家面临的语境转换以及在话语实践中做出的调整、应对。

一、乡土语式

现代化与全球化的突出表征是“城市化”以及“乡村”的消失。在中国现代艺术史上,形形色色的乡土艺术都或多或少地与反



艾轩《静静的冻土带》



陈丹青《进城》

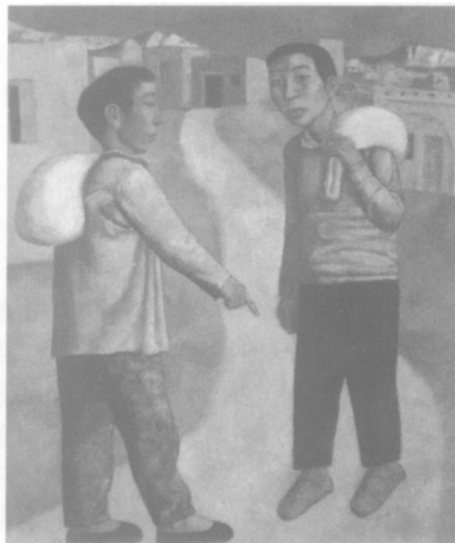
现代化和对抗全球化有关。“乡土现实主义已成为中国写实绘画的主流,这也是中国在进入现代社会时的一个独特景观”^②。在一个很长的历史时期中,“乡村”是作为抵制资产阶级“城市”的象征并进而成为阶级斗争的主要语式出现在革命艺术中的。而在近二十多年的社会变革中,“城乡关系”不再是“阶级关系”的象征,它重新成为了“现代与传统之关系”或“全球化与本土化之关系”的象征。

从某种意义上说,在全球现代化格局中的中国无疑就是一个巨大的乡村,同时又正在整体上迈向城市化。在这一大的背景下,有不少中国艺术家却在对城市化表达着自己独特的“拒绝”:坚持自己的“乡村立场”,有意无意地言说中国式的“方言土语”,在他们那里,乡土性就是中国性,越乡土就越中国。

詹明信(Fredric Jameson)在《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》一文中曾提出“民族寓言”这个影响广泛的论点。在这篇讨论第三世界文学内涵和意义的论文

中,作者提出:“第三世界的文本……总是以民族寓言的形式来投射一种政治;关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”^③从这个角度可以引申出对民族代言人身份及民族文化认同策略的认识,这样的思想经验在一部分中国当代艺术家的乡土绘画及民族风情绘画作品中表现出来,对此,我们可以用中国乡土绘画的代表人物罗中立的作品为例来分析。

从一开始进入画坛,罗中立就成为蔚为大观的“乡土美术”的代言人,他的名作《父亲》、《春蚕》、《故乡》组画等都是中国新时期艺术最具影响力的作品。如果说罗中立作于上世纪80年代初期的《父亲》和《金秋》等作品还在“国内语境”中说话,还带有强烈的意识形态色彩的话,他于上世纪80年代末以偏远的巴山农民为题材的作品则是在“国际语境”中说话了。在这批作品中,其绘画图像所言说的对象已扩展到国际,他要对西方人说他们不知道的东方乡情乡事。80年代中后期罗中立多次出国访问,这使他开始从更广的角度来思考自己的艺术表达。在这段关键时期,罗中立关注的问题是:在世界艺术的



段建伟《换面》

格局中,中国艺术应该怎样发展?中国艺术家应该采取怎样的策略才能得到广泛的关注?中国艺术应该具有什么样的图像特征和语言风格?作为一个擅长思考并十分讲究创作策略的艺术家,罗中立最后的结论是:“作为一个中国油画家,你的作品放在西方的环境中去,让人家一眼就能看出作品中非常强烈的东方精神在里边。”^④这段话极为明确地显示了其对“全球语境”的清醒意识。为什么要将“你的作品放在西方的环境中去”?因为欣赏者已经拥有了一种全球性的审美视野和观赏眼光。为什么要“人家一眼就能看出作品中非常强烈的东方精神在里边”?因为全球化语境下任何一件作品要引起西方“他者”的关注都必须具有“东方”和“中国”自己的独特属性。有批评家认为:“罗中立描绘的是行将逝去的东西,但他的描绘本身将是永恒的。罗中立的作品在历史和文化上的意义都将会更加持久地得到人们的关注,激发后人了解和阐释的欲望。”^⑤在笔者看来,其作品的“永恒性”恰恰来自于他的中国身份和东方意识。“罗中立不仅在观念上很早就确立了全球化语境下身份认同的思路,而且在创作上也寻找到了自己独特的表现图式与绘画语言”^⑥。

《巴山夜》(1997)中为晚归的丈夫开门的农妇、《下梯的农妇》(1997)中的母子、《草垛》(1997)和《冬月》(1998)中正在热恋的农家男女等形象都充满着浓郁的乡土生活气息,表现了中国乡土生活中的诗情与画意。当然,罗中立东方乡土语式的成功还包含着绘画语言和技法上的独特成就。80年代后期尤其进入90年代以来,罗中立在抛弃照相



段正渠《黄河船夫》

写实主义技法的同时努力寻找自己独特的表现技巧。在绘画语言上,他的画笔故意追求一种笨拙、粗犷和不修边幅的原始意味。同时注意从原始艺术中获取资源,人物造型向墩实强壮方向夸张,腰肢粗壮、乳房饱满,充盈着旺盛的生命力。在色彩上,罗中立作品偏好凝重的黝黑和深蓝色以及热烈而欢快的金黄和亮红色。这些色彩再辅以刺眼的白色,使其作品具有强烈的“东方”原始艺术独特的视觉冲击力。这套油画语言至少在技术层面上使罗中立成为中国90年代美术“乡土语式”最有代表性的艺术家之一。

作为中国新古典主义的代表人物之一,王沂东的乡土作品有着鲜明的东方神韵。在东西方绘画语言的结合上,王沂东尤显功力。他对西方古典绘画有着深入的研究与分析,同时十分重视油画的中国身份和本土特色。他把中国民间绘画的简练、夸张、节奏等风格和手法融入自己的油画创作中,使作品呈现出立意简练纯净、造型美丽质朴、色彩夸张强烈的韵味。王沂东说过,我国的传统文化与哲学是中国艺术家一生创作的后盾,这也表明他具有明显的文化本土身份意识。

早在1983年,王沂东就创作了《沂蒙山村》等有影响的作品。进入90年代以来,王沂东继续朝着中国特色方向纯化自己的带有唯美色彩的古典主义绘画语言,最终形成一种独特的“乡土语式”。王沂东在西洋古典油画技法基础上,追求平面性大色块的对比效果,强调构图的对称和平衡,以红、黑、黄等极具中国特色的色彩为主,抒发出相当纯粹的唯美情调。王沂东“乡土语式”的独特性在于他擅长以古典主义技法为基础,在唯美

的情调氛围中再造一个“中国”身份特征鲜明的民间乡土。在《蒙山雨》(1991)、《回娘家》(1995)、《山里的媳妇》(1996)等作品中,艺术家流露出比较刻意的乡村民俗想象。在表现技法上,王沂东向中国民间年画进一步趋近,加强了大面积、纯度极高的红色和黑色的对比,画面更加减弱空间性,明暗光影变化的西洋古典油画要素也被进一步削弱,使平面感和装饰性更为鲜明。在细节上王沂东也表现出凸显文化身份意识的良苦用心。《回娘家》中新郎上衣口袋中的长笛,《山里的媳妇》中新郎手中执掌着的煤油灯,以及作为画面装饰性因素的印有黄色金鱼的大红花布……都洋溢着浓郁的中国风情。

被画坛誉为“河南二段”的段正渠与段建伟同样也是“乡土语式”绘画的代表性人物。段正渠在80年代中后期就确定了其民间与乡土的主题。1983年从广州美术学院毕业后,他多次去陕北体验生活,“而真正专注于陕北高原题材的创作则是1986年以后的事。在黄土高原上我找到属于自己的世界”^⑦。1987年段正渠创作出了具有转折性意义的作品《山歌》,这标志着他真正确立了



官立龙《村长》



罗中立《草垛》

自己的创作道路。

与罗中立写实主义式的乡土美术不同,段正渠的画作充满了表现主义的艺术趣味。段正渠在接受鲁奥、基弗、库基等西方艺术家影响的同时并没有忘记自己的文化身份和民族意识。在《山歌》中放声高唱的陕北农民,他的声音明显来自于此岸世界——陕北、中国和生生不息的自然。画面粗大的笔触、浓重的黑色流露出鲁奥影响的痕迹,但其内在的精神意蕴却与鲁奥浓厚的基督教信仰格格不入。《红崖圪岔山曲曲》(1989)、《东方红》(1991)、《歌王》(1992)和《黄河船夫》(1993)等作品使段正渠的“乡土语式”将本土文化身份与西方表现主义油画风格有机融合为一体,拓展了“乡土语式”的表现空间。

与段正渠相比,段建伟对北方民间乡土生活的表现更平和、更理性一些。段建伟没有刻意强调作品的表现主义风格,画面更多接近写实主义。作品整体风格理性而平和,表现在人物肖像上,人物面容往往都显得非常平静甚至有些木讷。《少年》(1994)属于静态的人物画,少年双腿平肩而立,目光完全可以说得上呆滞;《换面》(1996)中路上相遇的两位青年没有急切和焦虑的神色;而《发烧》(1996)中陪护炕边的亲属平静中竟略呈

温愉之色。从技法上看,段建伟画面比较细腻和干净,没有罗中立那种强烈而杂乱的线条和色彩,也没有段正渠式的粗大笔触和色块。段建伟漫不经心地表现着生活中波澜不惊的一面,从而使其绘画呈现为一种平静冷漠的“乡土语式”风格。

宫立龙的“乡土语式”绘画又有不同。宫立龙 90年代以后的绘画开始进入全球化语境中进行思考与表达。《下大地》(1992)是其标志性作品。在这件饱含着对劳动的尊重和对农民的崇敬的作品中,宫立龙透露出他对中国秦汉雕刻效果的借鉴与移用。《下大地》整体画面庄重而静穆,描绘一个农妇牵牛耕地的场景,洋溢着生命和劳作的神圣感。人与牛的造型厚重写实,体积庞大,笔法简练,有很强的雕塑感。从 1993年开始,宫立龙将他的眼光投向变革中的中国农村与中国农民,这为其本土化策略注入了现实性因素。《新潮》(1993)、《打台球》(1994)、《村长》(1994)等保持了《下大地》等作品中的秦汉雕塑感和写实主义的造型技法,画面的空



王沂东《山里的媳妇》

间感进一步简化,色彩综合运用红、绿等中国民间艺术常用的色调。与罗中立、王沂东等比较,宫立龙的“乡土语式”属于一种更具现实感和当下性的话语系统。



韦尔申《吉祥蒙古》

在乡土题材中,取材于四川巴山、陕北黄土高原、沂蒙山区等乡土生活的作品衍生为一个漫长的系列,它们以相同的文化逻辑与视觉语式展示了独特的乡土生活场景与视觉形象。与此相关,80年代中后期以来中国油画界大量的少数民族风情绘画也表现出同样的文化逻辑。其中最突出者包括陈丹青、艾轩等的藏族题材作品、何多苓等的凉山彝族风情绘画、韦尔申的“蒙古”系列作品,以及此后在中国当代艺术界数量众多的藏、羌、彝、维、回、蒙等民族题材艺术。这些少数民族风情绘画也经历了一个由“国内语境”向“国际语境”的转折。

陈丹青在阐释创作于 1980年的《西藏组画》时说,他最大的愿望就是,当观众看到这些作品时能被“作品的真实描写和入道感情所打动,感到这就是生活,就是人”^⑧。这七幅作品极力排除戏剧性和意识形态因素,从生活的本来面貌出发,着力于还原西藏人民的生存方式。与早期陈丹青相似,艾轩早期藏族题材作品同样只是在“国内语境”中与传统现实主义进行对话。他的《也许天还是那么蓝》(1984)、《若尔盖冻土带》(1985)、《还是那个秋天》(1986)等作品拒绝以政治

叙事和民族叙事来书写藏族生活。90年代以后,感伤现实主义或诗意化的现实主义风格在艾轩的作品中得到了强化。艾轩后期作品以藏族青年女性肖像为主,这显然与他的全球化意识有关。这一系列藏族女孩形象给人印象最深的是俏丽的脸庞上水汪汪的大眼睛以及忧伤的表情。《微风撩动发梢》(1990)、《大荒原》(1991)、《午夜下过薄薄的雪》(1991)、《静静的冻土带》(1992)描绘的是漂亮的小女孩。《冻土带》(1990)、《歌声离我远去》(1991)则是美丽而略带伤感的少女肖像。荒寒的冻土地带、白雪覆盖的高原、美丽的藏族女孩以及她惹人怜爱、心痛的神情,这些刻意经营的视觉元素,显露出艾轩唯美主义精神气质中的中国身份意识。在写实主义技法背后,我们看到的是艺术家对人生磨难的感伤以及感怀人生的布尔乔亚式的诗化和夸张。除此之外,更隐秘的是民族风情绘画背后符号化的中国身份意识与藏民族文化意识。

乍一看,这些作品是所谓“少数民族题材绘画”,而从另一个角度观察,它们其实是“乡土绘画”的一部分。换言之,这些作品的言述语境主要不在“民族之间”,而在“城乡之间”,或者说正是全球化和现代化语境中



王广义《大批判》

的“城乡间性”而不是通常的“民族间性”使它们具有了特殊的意义,因此可以说,它们是乡土语式的极端样式。



方力均《1999年12月31日》

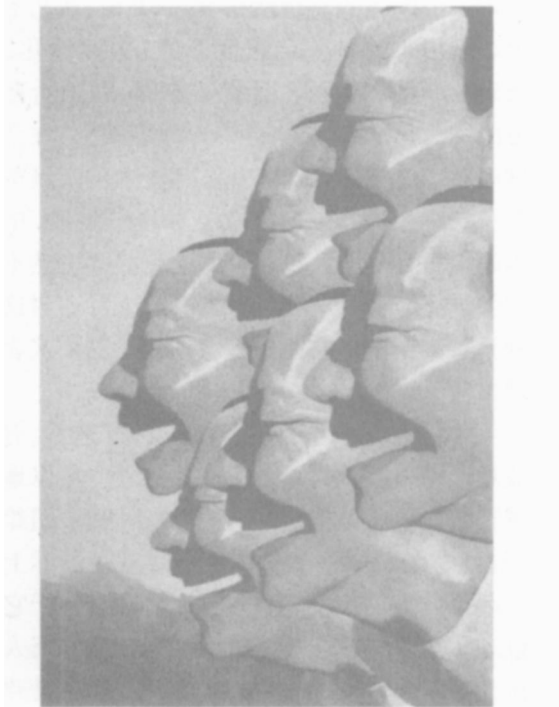
二、政治语式

现代化与全球化本质上就是当代最大的政治。但问题的复杂性在于,一方面,在艺术上表现出来的是一定程度上的“去政治化”或曰“政治隐匿化”;而另一方面,中国给西方的印象仍然是“政治国家”。事实上,在全球政治生活中,20世纪中国因其无产阶级革命和社会主义建设而显得极为引人注目。中国政治一直走着一条与西方现代政治全然不同的道路,正因为这个原因,西方人一直对这种具有鲜明中国特色的社会主义政治模式表现出极大的好奇心。

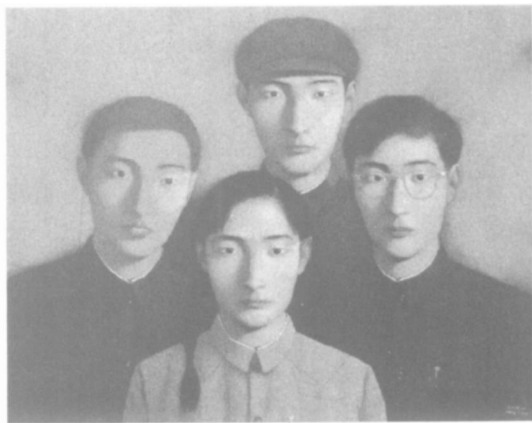
90年代以来中国的“政治波普”艺术,有效地运用了中西政治话语的差异性,它以地域特色鲜明的政治符号和视觉意象来图绘“红色中国”。“政治波普”之所以在国际上引起了巨大的反响,其根本的原因就在于它以现代艺术样式凸显了这一形象。也许有人认为“五四”以来大多数的中国艺术都是政治语式,但一般来说那只是在“国内语境”中的政治论辩(包括80年代初的“伤痕艺

术”),90年代以来的“政治波普”却是在“国际语境”中的表演,观众和肯定者主要来自西方,而且,它是一种暗合西方有关中国政治之想象与态度的“调侃式政治语式”,一种“去政治化”的语式。从某种精英主义角度看,政治波普艺术家仿佛具有一种类似80年代艺术家的英雄主义气质,好像他们真诚地相信艺术批判社会的力量和道德理想主义乌托邦。其实,与其将政治波普界定为一种真诚的理想主义,倒不如将其界定为一种谋求市场成功的投机主义。在全球化视野下,中国当代艺术在90年代早期的政治波普化无疑是一种极其机智的操作策略。冷战思维和意识形态对抗在政治上的剑拔弩张在艺术表现上被成功地转化成一种文化资源,“无论是前卫还是波普,在中国现代艺术在实践与观念上都具有与西方不同的含义”^⑨。

作为一种巨大的释义背景,革命现实主义时代的政治符号在波普艺术中被西方观众



岳敏君《东风吹》



张晓刚《大家庭》

阐释为批判性的政治立场。最早从事政治波普创作并成为中国政治波普代表性艺术家的是“'85新潮”中“北方艺术群体”的主将王广义。1989年,王广义参加中国现代艺术展的“毛泽东”系列作品已经奏响了政治波普的序曲。在这个系列中,王广义采用了现成政治图像,并在毛泽东肖像上画上整齐的方格,这种处理方式使得《毛泽东》系列作品看起来具有强烈的政治隐喻性。此后,王广义开始正式利用意识形态的对抗和差异进行“政治波普”的话语实践。从1990年起,王广义开始了“大批判”系列作品的创作。在这批作品中,“文革”图式和消费文化符号和谐而又滑稽地并置在一起。按王广义自己的说法:“在《大批判》系列作品中,我将‘文化大革命’中的工农兵的形象与今天我们生活中的那些引进的、渗透到大众生活中去的商品广告图像结合起来,使得这两种来源于不同时代的文化因素,在反讽与解构中消除了各自的本质性内涵,从而达到一种荒谬的整体虚无。”^⑩就作品意义的阐释而言,王广义的这段话比许多批评家还要准确和直接。怒火满腔的工农兵健壮而英勇,他们粗壮的手臂、坚定的眼神和革命现实主义的经典造型令人不由自主地回忆起那段理想主义激情燃烧的乌托邦岁月。然而,当它们与“Marlboro

万宝路”、“TANG果珍”、“CocaCola可口可乐”、“MaxwellHouse麦氏”、“555香烟”、“Audi奥迪”等国际著名品牌有机地组合在一起时,它们身上那些既已固定的政治象征意义无可挽回地剥落了,其“大批判”名称既不指向传统意义上的“走资派”,也不指向代表跨国资本和资产阶级生活方式的国际名牌。“批判”对象的中止和虚无使得王广义的《大批判》系列作品具有一种轻松的图像趣味和游戏精神——尽管这在海外展览中备受众误读为“地下”前卫艺术家们曲折的政治反抗。而从身份认同角度看,《大批判》不失时机地迎合了海外策展人在意识形态方面的对抗性想象。

在王广义《大批判》的影响下,一批艺术家持续跟进,形成了90年代初期全国范围内的政治波普现象。在这批艺术家中,李山、余友涵、魏光庆、刘大鸿、张晓刚等具有代表性。这些艺术家明显采取了王广义式的政治身份策略和语式,在全球艺术界掀起了一股不大不小的中国“政治波普”热潮。与王广义极为相似,上海的李山也大量采用毛泽东、红旗和五角星等具有强烈政治含义的图像。李山引人注目的是《胭脂》系列。《胭脂》系列作品的独特性在于,它们不仅与王广义等其他波普艺术家一样着眼于政治解构的嬉戏,而且还巧妙地引入“性”语汇。其实,在西方关于中国文化的想象当中,“政治”与“性”从来密不可分。暧昧的粉红胭脂色、白脸中性人和变形与未变形的花瓣呈现出明显的“性”象征意味。在西方人的充满谬误和随意性的东方幻象中,“政治专制”、“文化蒙昧”、“性压抑”等等是中国文化面貌的基本定位。李山无疑把握了这个“他者”眼中的“东方”,政治与性的图像再现使“他者”得以从容地窥视与把玩。

张晓刚的《血缘》系列和《大家庭》系列虽然没有直接采用领袖图像,但是仍然具有

浓重的中国身份与东方文化特色。作品以中国人日常生活中常见的合影照为基本图式,糅合民间炭精画技法和波普艺术复制效果,将中国人的肖像处理为单调、冷漠和无个性的面容。一方面作品陈述了中国人家庭中性的生活经验和生存感受,另一方面也有效迎合了西方他者对中国人的视觉幻象——压抑、呆滞、漠然、集体主义、无差别性。有些作品中的政治符号,诸如“红卫兵袖套”、“红领巾”、“毛主席像章”等的有意选用更是不言自明地泄露出张晓刚绘画的“政治语式”。



俸正杰《浪漫旅程》

将“调侃式政治语式”推到极端的是方力钧和岳敏君。以他们为代表的“玩世现实主义”可以看成“政治语式”更为极端的样式。他们不仅表现出了淡漠、麻木、冷酷、虚无等消极的人生态度,而且还采取了嘲笑、讥讽和解构等更为激烈的手段和策略。如果说“新生代”艺术家同样具有前一方面特征的话,那么,更为激烈的手段和策略就为“玩世现实主义”所独有了。正是在这一方面,“玩世现实主义”表现出与主流意识形态的不合作态度和对立情绪,无论是真情还是假意,它都为后冷战思维主导的国际批评和传媒所激赏。

方力钧和岳敏君的作品大量采用社会主义中国的政治代码,并以机械复制、夸张、反

讽、拼贴、戏仿等方式消解了这些代码的政治意义。调侃式政治语式和创作策略使他们的作品在全球化语境中呈现出鲜明的当代中国身份特征,在这里,政治性就是中国性,越政治也就越

中国。中国“政治波普”和“玩世现实主义”的策展人、中国政治语式艺术的理论代言人栗宪庭对此所做的阐释和分析不可谓不深刻:“从走红的艺术家以及对他们的宣传、评论多热衷于政治因素看,说明了其走红的原因,即与中国意识形态对立的西方意识形态在起着作用。”^⑩ 1989年以来,方力钧创作了一大批表情无聊的光头泼皮形象。这些形象有的面容夸张、表情呆滞,有的打着哈欠、无所事事,有的则发出无目的的傻笑……在他们背后,画家以诗意化的蓝天白云或盛开的艳俗鲜花来强化光头形象的反讽效果。栗宪

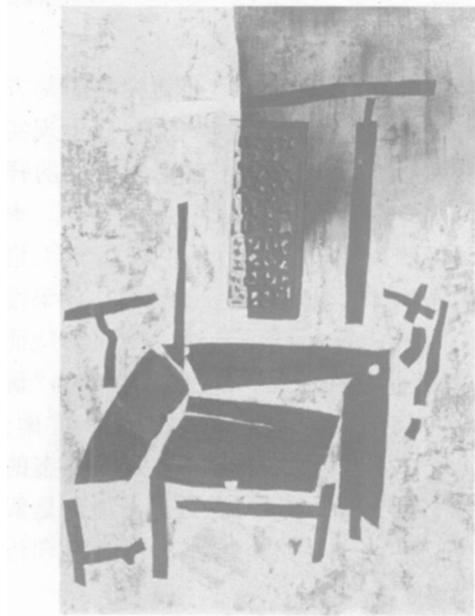


李山《胭脂》

庭对方力钧作品的分析着眼于其中的意识形态意义,在他看来,方力钧的光头泼皮形象表现出来的是对权力的嘲讽、叛逆和反抗,只不过它们没有采取对抗性方式,而是以一种低调和无奈的方式

呈现。“玩世、泼皮幽默作为一种在精神上自我解脱的方式,不但是后’89时期的一种标志,甚至作为中国知识分子的一种传统方式,可以在中国历史上找到许多例证……”^⑪从意识形态批判立场出发,栗宪庭正面肯定了方力钧“玩世现实主义”的积极意义,把它当作对中国政治压力的一种消极反抗。然而,这种反抗不仅是消极的,而且是可疑的。从后殖民主义角度看,方力钧无疑获得了那些热衷于在全球化背景下定义中国特色乃至“妖魔化”中国的殖民主义者的高度赞赏。在1993年威尼斯双年展上,方力钧被视为中国艺术的代表,这无疑是来自西方艺术系统的价值性认证。

在迎合西方意识形态眼光方面,岳敏君比方力钧表现得似乎更加充分。《发生在某楼的戏剧》(1991)、《大狂喜》(1992)、《漂亮的女人》(1994)对天安门这一政治象征物进行了别有用心的“戏拟”。在《大狂喜》中,岳敏君并没有改动天安门形象本身,然而,那些布满画面、裂嘴傻笑的人与庄严的天安门形成一种巨大的情绪上的反差,从而表现出对政治的嘲弄与讥讽。《漂亮的女人》更是一幅搞笑“无厘头”,一个满面红光的傻笑者身着鲜艳无比的红色舞服在天安门城楼上扭捏作态。《东风吹》(1999)则出现了“文革”式的红旗海洋。神圣的政治象征物在岳敏君的作品中被反复叠现的傻笑者所包围、捉弄和解构,但是,我们却难以确定其作品的政治批



王怀庆《像似椅子》

判性意义。与其说艺术家在严肃地坚持某种立场,还不如说他以一种市场投机心理从事着一场意识形态的游戏,而其游戏的轴心则是后殖民主义的政治想象。

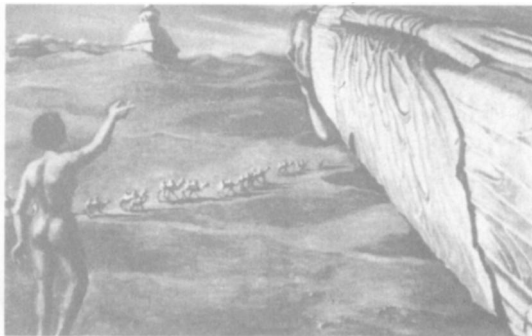
三、传统语式

在现代化和全球化的视野中,中国是一个典型的传统国家,它是世界上惟一没有中断传统而保守其悠久的历史连续性的国家。在此意义上,“传统”就等于“中国”,越传统就越中国。当然,迷恋传统在中国艺术史上并不是什么新鲜事,但有意向西方人展示中国传统则是近十几年发生的事情,这一动向也只有关联到艺术的全球化处境才能得到根本的理解。为了显示中国艺术独特的文化身份并图绘一个迥异于现代西方的“古典中国”,中国艺术家纷纷从中国传统文化及视觉符号体系中寻找资源。传统文化身份策略有两种类型,其一是传统文化题材与视觉形象方面的身份意识,这表现为一系列取材于中国历史事件、文化主题及视觉意象的作品;其二是创作技法及语言体系方面的身份意识,这主要表现为一批艺术家对中国传统艺术技法的开掘和传承。

在新时期早期,程丛林就尝试了再现中国历史事件与生活经验。他创作于1984年的《1844年中国沿海口岸——码头的台阶》和《1844年中国沿海口岸——华工船》就是再现历史的具有代表性意义的作品。在20世纪80年代中后期,中国当代前卫的“新潮艺术”在大规模学习甚至模仿西方现代派艺术的同时仍然进行着传统文化资源的开掘及文化认同方面的努力。张晓刚《生生不息之爱》和任戎《圆寂的召唤》对东方宗教意识的体验与表现,贺大田油画对中国木结构的运用,邹建平重彩作品中对中国传统视觉符号的移植,萧沛苍作品所传达的传统艺术韵味,

米羊画室同仁对民间艺术的现代转换,以及徐冰、谷文达、吴山专等艺术家对中国汉字文化的巧妙借用等都是其中有代表性的个案。

90年代以来,中国传统文化资源以及视觉形象被当代艺术家们更加有意识地加以运用。中国当代艺术不能说都是“后现代”的,但毫无疑问它的确受到西方后现代艺术的诸多影响。后现代艺术的许多观念与手法在中国当代艺术那里都得到了不同程度的运用。“挪用”(appropriation)本是后现代主义艺术基本的表现方法之一,它使后现代艺术得以对现成艺术图像与资源进行一种非整体性、非语境化的处理与借用。受此影响,90年代



任戎《圆寂的呼唤》

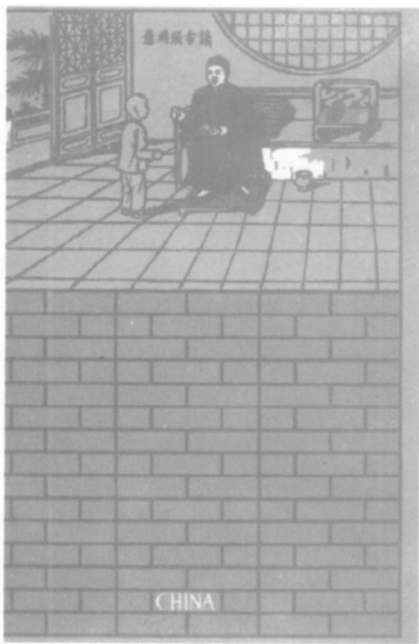
以来的中国油画对中国传统文化与图像资源就大量采取“挪用”的方法。而传统文化在不同的“挪用”中呈现出了不同的图像意义与审美趣味。

(一)文化波普中的传统伦理与现代趣味

批评家们一般都将魏光庆视为90年代初湖北“政治波普”的代表人物之一,但他与王广义在对现成政治图像的“挪用”上其实有所不同。魏光庆对现成文化图像的“挪用”更为遥远,他径直将眼光延伸到传统的中国、古典的中国当中。创作于90年代早期的《红墙》系列巧妙地将“中国”定位于一种传统文化,从而避免了“中国身份”的过度政治化。魏光庆区别于王广义“政治波普”的波普由此被批评家们理所当然地命名为“文化波普”,这显

然是十分明智的批评策略。1992年广州双年展上,魏光庆展出的《红墙·家门和顺》(1992)就是“文化波普”的代表性作品。相当整齐的红墙上方,富士胶卷拉出三幅选自《朱子治家格言》的图像和语句。“狎匿恶少,久必受其累”、“家门和顺”和“恣杀牲畜”等中国传统伦理带有浓烈的中国文化特色,在英文“CHINA”、“FUJICOLORHR100”等符号的衬托下更显出其文化差异的一面来。

同是魏光庆,《色情误》(1994)系列则延续了《红墙》系列的“文化波普”创作方法,只是将中国文化符号与流行文化符号作了一些更接近于“色情”的替换。具体做法是,在中国形象方面,红墙更换成线装书,朱子治家格言及图式换成了明清艳情小说的话本插图;在流行文化方面,富士胶卷被比基尼泳装替代,娱乐和消遣进一步变成了男欢女爱。文化差异在后现代式的并置中得以强调,时空错乱也在拼贴和挪用中得到揭示。然而,作品对当前社会批判和文化批评的内涵是似是而非的,事实上,许多人已经看到魏光庆的兴



魏光庆《红墙·读书须用意》

趣根本上是无目的的趣味游戏和视觉探索。在这种平面化的实践背后,最引人注目的倒是他对中国传统文化资源与图像有意识的强调与“挪用”,以此来刻意迎合全球化语境对自己艺术“中国身份”的视觉期待。

(二)新古典主义的中国形象

作为新古典主义的代表人物,杨飞云很早就引起了中国艺术界的关注。在杨飞云一次画展的前言里,陈丹青写道:“杨飞云作品的基调,大致属于西欧十八九世纪沙龙美学,刻画周详,形色熨帖,并兼蓄文艺复兴及巴洛克绘画的均衡图式与静穆的气息。”^⑬作为同处在油画领域中的著名画家,陈丹青的评价是对杨飞云艺术精神的精到分析。在上世纪80年代急功近利的风潮中,杨飞云的确算得上上一位地地道道的古典主义者。

如果说,80年代杨飞云还没有表现出明确的本土意识的话,90年代后全球化语境的压力开始在他的作品中留下比较明显的痕迹了。杨飞云艺术一个重要的变化表现在中国传统文化图像和文化符号的出现上。古典屏风、青绿山水、水墨荷花等等中国意味浓厚的视觉形象越来越频繁地被当作女性肖像或人体的构图成份。这些构图成份在时空结构上相当虚假,只不过作为艺术家古典精神和唯美主义的装饰性成份而存在。作品中的山水、屏风像一些飞来物,人物与它们缺乏真实的空间关系和逻辑联系,惟一的联系在于艺术家的设计、感受和目的——呈现“中国之美”。十分明显的一个事实是,在杨飞云看来,单单是中国女性的人体和肖像已经不能充分和典型地代表“中国”,还必须附加上一些更为“中国”的文化符号和视觉形象。杨飞云的艺术是中国油画在确定自己本土身份上的又一种成功尝试。与王沂东等同样唯美主义的民间趣味相比,杨飞云以更古典、更时尚的方式为中国油画提供了又一种传统文化的创作语式。

(三) 中西文化差异与艺术创作策略

陈逸飞在油画创作中对中国传统文化图像的“挪用”也具有代表性。追踪陈逸飞的创作道路,尤其是他在美国期间的艺术创作,我们可以清楚地看出他的文化身份意识和本土化创作视野。1983年,陈逸飞在美国哈默画廊举办的第一次个展上展出的作品主要有两方面的题材:苏州水乡风景和西方音乐家肖像。这两个题材的作品都获得了美国美术界和媒体的广泛好评。西方音乐家肖像系列展示了陈逸飞对西方油画技巧高超的驾驭能力,这使陈逸飞可以突破他的“中国人”身份而以“油画家”姿态赢得西方人的赞赏。而苏州水乡风景则凸显了其自身的文化“他者”身份,以此与前者形成一种有趣的张力关系。两种题材的安排有效地塑造了陈逸飞的西方与东方、世界与中国的双重身份。在西方人看来,陈逸飞无疑是一个东西方文化对话与交流的象征。这从许多西方批评家和媒体的报道中就可以看出来。康科兰博物馆馆长米歇尔·包特温尼评价说:陈逸飞是为他的民族恢复与西方对话的第一位艺术家,现已成了美国和中国间交流的可能性的象征;他的作品以西方人所能够达到的娴熟的形式,精湛而又准确地把握住了对中国风景的感受;他的诗化了的中国意象使美国人更易于接近那个国度人民的感受和情绪;他的作品为我们人性化了那块土地。这一见解是意味深长的。



杨飞云《荷花屏风》

1991年《浔阳遗韵》在香港以137万的高价成交标志着陈逸飞本土再现和身份策略的真正成功。20世纪初期,上海是中西文化的交汇之地,以旧上海为题材,既可以充分展现特定历史时期的中国身份,也可以调动曾为殖民者的西方人的兴趣和认同。在这批

《上海旧梦》系列画作中,体态娇媚的中国女子身着盛装旗袍,手拿丝绸折扇或梳妆镜慵懒地出场,画面色彩华丽而暗淡。在奢华、怀旧的格调中,麻将、金丝鸟笼、京剧花旦、西洋吊灯、羊毛地毯、明清家具、洋酒、琵琶、二胡、洞箫、萨克斯、香烟等各式各样的中西文化符号杂然纷呈。这批作品中,除了《浔阳遗韵》外,其他代表性的

作品还包括《丽人行》(1988)、《罌粟花》(1991)、《上海旧梦·黄金岁月》(1993)、《上海旧梦·玉堂春暖》(1993)、《恋歌》(1995)、《静谧》(1998)等。至此,陈逸飞以他独特的艺术个性形成了90年代小资怀旧式的本土呈现,在艺术市场上影响了一大批跟风式的商业画家。

从文化精神上讲,陈逸飞的作品也许的确没有太多的创造性含量,然而对美术这门独特的艺术门类而言,纯粹从精神性的高度来理解和强调又有多大的意义呢?毕竟,重要的是视觉趣味本身,是在场的视觉感受本身。对于陈逸飞而言,他早已脱离了革命现实主义式的主题艺术,对于任何形而上学的“意义”、“价值”和“精神”都已经提不起任

何思想激情和创作冲动了,他所感兴趣的仅仅是画面的消遣趣味本身,以及中国形象的差异化呈现。

与陈逸飞相似,陈丹青 80年代初在大陆成名后很快就去了美国。90年代末回国后,陈丹青的艺术风格大变。作为两位具有相似人生经历的艺术家的,陈丹青与陈逸飞都不约而同地确立了文化身份意识和差异呈现策略。陈丹青放弃了早期创作的写实主义技法,吸收了后现代主义美术的某些因素,在拼贴、并置、挪用中将中西方经典艺术同时展现在一个画面上,表现出明显的观念性。中国传统山水、线装书籍等在西洋古典油画的映衬下包含着艺术家对中西文化差异的体认、强调和无奈。

(四) 静物油画中的中国文化符号

除此之外,90年代中国许多艺术家都在油画中加入了传统文化图像和符号。王怀庆在画面上对中国古典家具极具审美趣味的玩味、常青对中国青花瓷器和印花布的静物写生、计文于在《簪花美女图》(1997)中波普式的戏拟等等都是文化身份的寻找和文化差异的呈现。

在 90年代以来油画的本土化思潮中,王怀庆与常青具有代表性。王怀庆以抽象、变形的方式使中国明清家具呈现出一种令人惊异的现代之美,创作于 1999年的《像似椅子》明显将中国明清古典家具当作中国传统文化的象征符号来“挪用”。常青则采用超级写实技术,精细地描摹与刻画着那些在岁月长河中沉淀下来的残存之物:破旧皮箱、青花瓷器、折扇、花布和桌椅。他们在静物画领域展示出了本土化思潮的穿透力与影响力。

此外,艺术家们还广泛地开发和使用中国传统绘画语言,从而将一些极有表现性的异质要素植入西方绘画语言一统天下的全球

化艺术语境中。这也就是被称作在传统技法层面运用中国身份的创作策略。水天中曾这样说道:“山东的顾黎明把传统木版年画的制作程序和色、线效果与现代抽象绘画形式相结合;洪凌将传统山水画的意境和形式结构融入油画风景;孙景波和曹吉冈偏重于水墨画墨韵和笔意的择取;徐虹则将传统中国书画的黑白关系移位,逆向探讨材质自身的表现性。”^①这些将中国传统绘画语言和表现手段有机融入西方艺术形式的探索无疑有力地促进了中国艺术的文化认同及其对中国身份的强调。

总而言之,80年代末以来中国油画的总体语境有了全然不同的内涵。随着世界政治、经济乃至文化的全球化发展,中国油画已经被深深地植入其中。事实上,每一个中国艺术家都得在全球化的压力下寻找独特的“中国自我”、“中国身份”和“中国意识”。在这样一种身份意识的压力之下,“中国语式”的寻找与创造成为中国油画家不得不走的一条艺术之路。借助于“乡土语式”、“政治语式”和“传统语式”,中国艺术家找到了参与国际交流的艺术语库。

① 余虹:《序》,见彭彤《全球化与中国图像——中国新时期油画本土化思潮》,四川美术出版社 2005年版,第 1页。

② 易英:《学院的黄昏》,湖南美术出版社 2001年版,第 488页。

③ 詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编、陈清侨等译,三联书店 1997年版,第 523页。

④ 刘淳:《艺术人生 新潮——与四十一位中国当代艺术家对话》,云南人民出版社 2003年版,第 33页。

⑤ 殷双喜:《名家名品·罗中立》,浙江人民美术出版社 2002年版,第 1页。

⑥ 彭彤:《全球语境与中国图像——论 90年代中国油画民间本土化思潮》,载《美苑》2004年第 3期。

⑦ 段正渠:《自述》,水天中主编《中国现代艺术品评丛书·段正渠》,广西美术出版社 1998年版,第 59页。

- ⑧ 陈丹青:《我的七张画》,载《美术研究》1981年第 1 期。
- ⑨ 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,第 180页。
- ⑩ 刘淳:《艺术人生 新潮——与四十一位中国当代艺术家对话》,云南人民出版社 2003年版,第 70页。
- ⑪ 栗宪庭:《从国家意识形态出走》,《重要的不是艺术》,江苏美术出版社 2000年版,第 345页。
- ⑫ 栗宪庭:《方力钧创造的“光头泼皮”》,《重要的不是艺术》,第 313页。
- ⑬ 陈丹青:《杨飞云绘画艺术展·前言》,见 <http://www.artnews.com.cn/artnews/show/news/2003news/1106.htm>。
- ⑭ 水天中:《90年代的中国油画》,《中国现代美术全集·油画》第四卷,天津人民美术出版社 1997年版,第 13页。

(作者单位:四川大学艺术学院)

责任编辑 金宁

· 书 讯 ·

《传承与超越:当代民族艺术之路》

宋生贵 著

人民出版社出版 2007年 8月出版

《传承与超越:当代民族艺术之路》一书,以宏观的理论审视与具体的现象考察相结合,多角度、多层面探索在当代新的背景之下,中国少数民族艺术的生存现状和发展取向,特别是如何建构民族艺术可持续发展的生命机制,并系统梳理与辨析有关认识或理论问题。该书为促进民族艺术的有机发展、以及多元文化的建设,提供了系统而有益的理论上的参考与启迪。本书论及的主要问题有:探讨少数民族艺术如何在 21世纪新的经济、文化背景下不断获得新的生长点,进而建构相适的生命机制;少数民族艺术如何不断走向超越,以追求和张扬新的民族艺术个性。

民族个性始终是民族艺术存在和发展的精魂,也是形成其独特美学品质的内核。走向开放的民族艺术在当代新的人文背景之下、以及面对新的世纪之时,应当始终在美学上高扬新的民族个性。作者认为,民族艺术既要接受世界的影响,但又不能脱离传统的血脉;既受当代新的生活、新的文化形态的启示与摄动,同时也要传承本民族文化精神的优良基因。从整体上说,它所追求的应该是多重因素促动下的新的民族个性。该书还结合当下具有典型性的少数民族艺术的存在状态与变化情况的考察分析,就相关学理问题进行了系统阐释。

《传承与超越:当代民族艺术之路》一书从研究视野、研究对象及所涉及的问题,到理论上的梳理与建构,都具有创新的意义。该书排印与装帧精美雅致,定价 28元。