

## 新时期中国油画与国家形象塑造

王笃祥

(济南艺术创作研究院, 山东 济南 250001)

**摘要:**中国油画作为一种舶来的艺术形式,艺术语言上的西方文化属性与创作实践上鲜明的中国品格,使其在国家形象的国内、国际传播中具有了独特的符号承载意义。对于当下中国油画创作来说,处理好国家层面正面引导和油画家自觉、自主之间的关系,在继承与超越之中取得平衡,在学习西方传统、立足中国实践和传播中国形象之间建构自身的现代形态,应该是今后一个时期努力的方向。

**关键词:**新时期;中国油画;国家形象;形象塑造;形象传播

**中图分类号:**J202 **文献标识码:**A **文章编号:**1674-5639(2016)02-0119-04

**DOI:**10.14091/j.cnki.kmxyxb.2016.02.020

### Chinese Oil Painting and Chinese Image Building in the New Period

WANG Du-xiang

(Ji'nan Academy of Art Creation, Shandong Ji'nan 250001, China)

**Abstract:** As an exotic art form, the national image of the communication both home and abroad gives it special connotation with the western cultural meaning of artistic language and the creation of Chinese style for Chinese oil painting. The future aims of creation for the contemporary Chinese oil painting are the relationship between the national positive guiding and artists' consciousness, the balance between inheriting and surpassing the tradition, the modern pattern between learning western tradition and transiting Chinese image.

**Key words:** the new period; Chinese oil painting; national image; image building; image communication

“国家形象是一个综合体,它是国家的外部公众和内部公众对国家本身、国家行为、国家的各项活动极其成果所给予的总的评价和认定。”<sup>[1]</sup>国内对“国家形象”的认知有一个渐进的过程,它最初发端于传媒和国际关系领域学者的学术敏感,随后引起中国政治家的关注,继而推动了不同学术领域对这一课题的专项研究。2000年以来,关于国家形象的研究延伸到艺术学领域,给我们审视以往的艺术道路、展望未来艺术的发展策略提供了一个全新的思考维度。中国油画作为一种舶来的艺术形式,艺术语言上的西方文化属性与创作实践上鲜明的中国品格,使其在国家形象的国内、国际传播中具有了独特的符号承载意义。如果说从新中国成立之初到“文

革”时期的中国油画在敌/我、社/资、古/今二元对立的革命语境中通过油画民族化探索 and 社会主义现实主义美学风格所描绘的国家形象体现为对“大众”“工农兵”主人公地位的彰显以及对“伟大领袖”的赞颂,那么改革开放以来,在国内与国际局势的风云变幻之中,其对国家形象的表征则呈现出更为复杂和多样的形态。新时期,在中国社会文化的全球化发展语境和现代化探索实践中,中国油画的双重文化背景使其在国家形象塑造和传播中显示出不同于其他传统艺术形式的独特一面。对新时期中国油画中的国家形象塑造的考察,对于我们重新审视中国美术的现代性之路,重新认识艺术与政治、艺术与民族国家的关系有着重要的意义。

收稿日期:2015-04-29

作者简介:王笃祥(1986—),男,山东东平人,助理馆员,主要从事艺术评论与研究。

## 一、20世纪80年代:去政治化和艺术现代化

了解一个时代的艺术,离不开对这个时代所面临和要解决的问题的考察。20世纪80年代,作为中国美术摆脱“文革”思维模式,寻求新的创作突破的探索时期,其所面临的主要问题便是摆脱政治干预、实现自身现代化和通过自身艺术语言表征新时期国家“改革”“开放”形象的问题,这也是80年代中国油画所面临的首要任务。1979年10月底,中国文联第四次全国代表大会召开伊始便借用列宁的话宣告:“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地,有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”<sup>[2]</sup>同年11月召开的中国美协常务理事扩大会议,针对政治与艺术的关系问题进行了深入的座谈,在整个文艺界酝酿起了一股去政治化和去意识形态化的潜流。<sup>[3]</sup>这一潜流从对旧的文艺制度、文艺题材的反叛和反思开始,在文艺观念和艺术实践层面都实现了较大的突破,彰显出对新时期国家形象塑造和传播的新定位。

中国油画作为一个源自西方而又具有自身发展逻辑的艺术形式,在以学习西方先进文化、技术为中国现代化服务为旨归的对内改革和对外开放的历史潮流中,具有天然的转化和接受优势。1978年春天,“法国19世纪农村风景画展览”在北京和上海展出,巴斯蒂安·勒帕热、让·弗朗索瓦·米勒等人作品中体现出的质朴凝重的画面格调和浓郁的现实关怀让中国画家和艺术爱好者耳目一新。这种来自西方的具有知识分子情怀的现实主义创作方式与当时中国摆脱极端思维、重新回归理性的社会期待相契合,在很大程度上推动了中国油画创作的新转变。1978年以后,在文艺界围绕“社会主义现实主义”的讨论中,逐渐形成了回归真正的现实主义或批判的现实主义的理论共识,进而在实践层面直接导致了80年代初“伤痕美术”和“乡土写实美术”等现实主义的绘画风格的出现。这一时期的中国油画从对“文革”的反思和对现实生活的回归和观照着手,出现了陈丹青的《西藏组画》、李斌的《枫》、罗中立的《父亲》以及王川的《小路》等新作品,塑造了“回归理性、回归现实”的新的国家形象。特别是从1981年的“第二届全国青年美术作品展”中脱颖而出的巨幅油画《父亲》,用以往描绘领袖像的方式对一个

历经沧桑的贫苦农民进行细致入微地刻画,在当时引起了极大地震撼,典型地表征了国家形象由“革命狂热”到“反思现实”的视觉转换。

80年代中期,中外文化和人员的充分交流让很多艺术家看到了中西艺术的巨大差距,“现代/前现代”的国家形象对比在中国艺术家特别是青年艺术家中催生出了一股“抓住机遇”“把耽误的时间抢回来”的紧迫感。在西方现代艺术思潮的影响下,一场轰轰烈烈的中国式前卫艺术运动(八五美术运动)勃然兴起,期间艺术家全身心地投入到对“现代性”的诉求和各种对艺术语言(现代与后现代、传统与西方等)的探索之中。西方现代美术是西方现代化的重要文化标志,而“八五美术运动”中艺术青年对西方现代艺术形式的学习和模仿,则是中国现代化愿望的美术表达,体现了在“落后—先进”“前现代—现代”的线性发展逻辑指导下,广大艺术青年对于塑造一个开放的现代化的国家形象的迫切要求和大胆实践。

这一时期的艺术实践潮流以西方现代绘画(主要是现代油画)为学习范本,其对形式语言和生命体验的关注,与吴冠中先生1979年和1980年在《美术》杂志发表的关于形式美和抽象美的两篇文章所引发的理论探讨相呼应,突出显示了20世纪80年代中国美术在寻求自身现代化的过程中淡化政治意识形态、强调艺术自律观念的诉求。<sup>[4]</sup>然而,从宏观的文化环境来看,改革开放之初国家的文艺政策转变和由此带来的现代美术思潮的滥觞,又恰恰与党和政府拨乱反正、反思极“左”思潮的政治诉求密切相关。陶东风先生认为:“20世纪80年代的文艺自主性诉求的提出与相当程度上的实现,实际上恰恰依赖于它与当时的公共领域之间的紧密联系,更准确地说,它借助了与当时政治文化(即改革开放与“思想解放”运动)之间存在的相互支持关系,而且得到了政治精英的直接支持。”<sup>[5]</sup>显然,这正是走出“文革”阴霾、打破冷战僵局、寻求自我变革的新的政治诉求,带来了上世纪70年代末到80年代中国社会文化的一系列变革,80年代中国美术在艺术自律的旗号下所谓的“去意识形态”也并不是无意识形态,它是一个新的意识形态形成和旧的意识形态调整的过渡阶段。而这一时期的国家形象塑造鲜明地体现为在极力纠正“文革”时期极“左”的文艺政

策的同时,在政治经济文化发展“摸着石头过河”的探索性策略下,营造一种相对宽松和包容的空气,以利于中国现代化道路的探索实践。也正是因为这种探索性和实验性,从具体的艺术实践角度来看,整个80年代的中国油画在花样频出、流派纷呈的同时,很多又仅仅是昙花一现。

## 二、20世纪90年代:开放的市场与中国油画的国际传播

进入20世纪90年代,中国自身发展道路的探索取得了初步的经验,特别是1992年邓小平南巡之后,改革开放进入了快速发展的轨道。这一时期中国国家形象体现为从“政治文化中国”到“经济中国”的转变,<sup>[6]</sup>美术创作也从70年代的文艺为政治服务、80年代的文化寻根、文化现代性探索的宏大话语方式转向了艺术家个人艺术发展策略的多元选择。与这一时期的国画创作融合传统文人趣味和世俗因素不同,90年代中国油画的发展受到全球化艺术市场、国际艺术展览机制的影响十分明显,国内艺术拍卖市场的兴起、国外资本的参与、国际交流的频繁为艺术家选择更为个性化的创作风格提供了丰富的可能。

90年代初的一系列艺术事件预示着中国油画乃至中国美术的某种新的变化趋势:1990年12月方力钧等自由画家以一种“外来人口”的身份进驻圆明园画家村,“艺术家个人画室”这种体制外的,自由、独立的创作和生活方式受到越来越多的中国青年艺术家的追捧。1991年,由澳大利亚人布朗·华莱士开办的“红门画廊”在北京东便门角楼成立(因画廊在国内尚属新生事物,该画廊当时以餐厅形式注册),这是北京第一个商业画廊,也是第一家代理当代青年画家作品的画廊,实行的是签约代理制度,主要以国外艺术收藏家为服务对象。1992年8月,国内第一家专业的艺术品拍卖公司——上海朵云轩拍卖有限公司创建成立。次年6月20日,该公司在上海静安区希尔顿饭店举办了国内艺术品市场第一个专场拍卖会。1992年10月,“广州·首届90年代艺术双年展”举办,虽然这届双年展的作品大部分仍然是80年代现代艺术运动的产物,但却是国内首次引入市场运作方式,由批评家策划操作的全国性大展。1993年,由意大利著名策展人、批评家阿基莱·伯尼托·奥利瓦(Archile Bonito Oliva)

主持的第45届威尼斯双年展开幕。在奥利瓦推动下,中国当代艺术第一次在世界上被大规模地推介。以丁乙、方力钧、耿建翌、王广义等为代表的中国当代艺术家引起了西方收藏家、艺术批评家的积极关注,欧洲的一些画廊逐渐尝试经营中国当代油画作品。这一系列变化让“中国艺术走向世界”的梦想成为可能,并一步步地得以实现。而与此同时,中国当代艺术这种不同以往的、体制外生存的艺术样式在经历了“墙内开花墙外香”的尴尬境遇之后,也日益受到更多国人的瞩目。

从1989年的“中国现代艺术展”和90年代初一系列青年艺术展览中逐渐发展壮大的“政治波普”和“玩世现实主义”画风,无疑是这种艺术氛围的最大受益者。由于其生发于90年代中国市场化改革、城市化加速带来的商业文化泛滥的文化语境,这种前卫画风在国际上往往作为中国艺术的现代形态被认识。王广义、方力钧、刘小东等人作品中无聊、玩世与冷眼旁观的画面气质与泼皮式的幽默逐渐成为彰显90年代中国社会文化氛围和国家形象变化的新的视觉元素。但由于这类画风走红的国际资本背景、呈现出的西方化意识和画面所传达的负面形象,在国内则被认为有“妖魔化中国”的嫌疑。朱其指出,国外资本的参与和市场的导向性作用使这一时期的中国油画大部分存在着“毛”“痞”“妖”的问题,被认为实际上迎合了西方的后殖民趣味。<sup>[7]</sup>这在一定程度上反映了90年代中国美术在现代化发展和国际化传播中所体现的国家形象存在强烈的“他塑”色彩,仍处于“被塑造”的不利境地。

90年代由自由艺术家和国外资本参与所催生的“玩世现实主义”“政治波普”和“泼皮艺术”等艺术现象在现在看来确实有一种隐蔽式的西方主导下的后冷战意识形态渗透。<sup>[3]</sup>但从国内的传播效果来看,这种不同于以往主流艺术的形象符号,仍然有其积极的意义。刘小东、方力钧等人作品中所刻意体现出的无聊、散漫、顽皮的情绪和王广义“大批判”中对“文革”高歌猛进式图像的语境转换更像是一个反讽的利器,直接刺向了在长期的意识形态禁锢下国人麻木、茫然的软肋。从这一点看,这一艺术倾向仍然是80年代思想启蒙的另一种继续,在对内的国家形象塑造中起到了苦口良药的功效。毋庸置疑,对于一个日益开放和强大的中国来说,对艺术创

作实践的宽容态度和现代艺术生态的建立是中国本土艺术在实现自身现代性的过程中与世界接轨、更好地塑造开放民主的国家形象的必要基础。正如王岳川先生指出,“在对西方的新冷战式对抗时,只能获得一种狭隘的身份意识,这有可能断送了现代性也断送了本土性。而只有在东西方话语有效对话的前提下,进行现代性反思和价值重建,才有可能使本土性真正与全球性获得整合,从而冷静清醒坚实地进行自身的现代化。”<sup>[9][22]</sup>

### 三、新世纪以来:大国崛起与国家形象塑造的自觉

新世纪以来,随着中国综合国力和国际影响力的不断提升,国际、国内视野中的中国形象都面临着新的变化,以往那种在民族主义、启蒙主义或极端政治意识形态观念下的国家形象定位,在中国日益现代化和高度融入全球化的21世纪显得越来越不合时宜。

如果说中国油画对国家形象的塑造,在20世纪80年代的现代道路探索和90年代的商业实践中还是被政治、经济变革所带动的“自然”状态的话,那么21世纪以来中国美术对于国家形象的塑造的思考和实践,则呈现出了一种注重顶层设计的“自为”倾向。一方面,国家加大了对美术创作的资助和引导力度,包括从国家重大历史题材美术创作工程、中华文明历史题材美术创作工程的实施以及对当代艺术的不赞成、不提倡到积极引导(官方资助的中国当代艺术院的成立);另一方面,由政府资助的各类美术主题展、回顾展、国际双年展以及中国现当代美术的国际交流展日益增多。在这些展览中,油画这种在国际上已不再是主流的艺术形式因其在中国近现代美术中的独特地位和其直面生活的现实体验性<sup>[8]</sup>而受到格外的重视,从而也使其在对内和对外展现“中国作风和中国气派”、塑造不同于西方模式的大国崛起形象中日益发挥更大的作用。这一系列举措都可以看做是处在全球化时代的中国在政治经济方面的国际地位显著提高之后,对提升自己文化软实力所做出的努力,突出显示了中国美术在经历了20世纪80年代的去政治化和90年代的泛商业化之后,在中外文化摩擦与互动所带来的民族文化身份问题凸显的语境中向国家立场的重新回归。

美术评论家殷双喜先生认为,在20世纪中国艺术的发展历程中,鲜见独立于社会现实的“纯美

术”,这一时期无论是主流美术还是先锋性、边缘性的前卫艺术,都鲜明地体现出了对于社会现实的关注与反映,二者的区别仅在于反映的角度与表达的方式的不同。<sup>[9]</sup>其实,本文所讨论的中国油画中的国家形象这一话题同样隐含着这一问题,即美术与民族国家、与社会政治并非完全脱离、没有关系。20世纪以来的历史经验告诉我们,处理好这种关系并不轻松,而在社会价值结构日益多元的21世纪就更为不易。在美术创作领域内,国家立场的回归固然是对20世纪90年代西方话语强权和资金魔力引导中国美术、“妖魔化”中国形象的反拨,但“深度的民族国家核心价值观意义上的国家形象,依然是靠其成员的民族经验、文化身份的现代性、创造性表达在世界性交流过程中的塑造而成,是表达与接受、自我认识与‘他者’理解在普世价值中互动的、动态的建构。”<sup>[10]</sup>对于当下中国油画创作来说,处理好国家层面正面引导和油画家自觉、自主之间的关系,在继承与超越之中取得平衡,在学习西方传统、立足中国实践和传播中国形象之间建构自身的现代形态,应该是今后一个时期努力的方向。

### 〔参考文献〕

- [1] 管文虎. 国家形象论[M]. 成都: 电子科技大学出版社, 1999: 23.
- [2] 苏利文. 20世纪中国艺术与艺术家[M]. 上海: 上海人民出版社, 2013: 35.
- [3] 高天民. 二十世纪的艺术与政治[J]. 二十一世纪, 2004(4): 76.
- [4] 吴冠中. 关于抽象美[J]. 美术, 1980(10): 12.
- [5] 陶东风. 历史地理解文学艺术的自主性[EB/OL]. [2011-08-15]. [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_48a348be0102ds1h.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_48a348be0102ds1h.html).
- [6] 王岳川. 中国镜像: 90年代文化研究[M]. 北京: 中国编译出版社, 2001: 20.
- [7] 朱其. 关于中国当代油画的两个基本问题[J]. 中国美术馆, 2005(11): 23.
- [8] 王笃祥. 何以相对: 新媒体冲击下的架上艺术[J]. 昆明学院学报, 2011(5): 117.
- [9] 殷双喜. 社会学前卫与美学前卫——二十世纪中国艺术发展中的双重变奏[J]. 荣宝斋·当代艺术版, 2010(1): 25.
- [10] 孔新苗. 中西美术交流与“国家形象”[J]. 美术观察, 2009(3): 13.