

时代之问亟待 美术理论的支撑和破解

■ 尚辉(中国美协美术理论委员会主任、教授、博士生导师)

第十四届全国美展进京作品展学术研讨会力图给公众提供一些正面解读全国美展的方法、路径和结论。这五年或者说新时代以来的十年美术创作,主题意识尤为强烈,所以参与这次全国美展的作者无形之中都很注重主题立意的选择与表达。从积极方面来讲,这种主题表达注重个人视角的宏大叙事,比如李前的《工人是“天”》,这件作品本来也应该出现在党史馆建党百年的历史陈列中,但是这个选题当时并没有人去画,而全国美展需要这样的历史画创作,并能体现艺术家个人的自主选题,而非委约作品,这应该说弥补了全国美展宏大叙事的缺憾。从消极方面来说,又出现了一窝风的主题创作模式,忽视了艺术家对个性风貌和独特叙事方式的探索,全国美展未免显得单一,题材雷同、样式同质现象也值得反思。

应当说,历史画创作比现实题材创作更艰难一些。因为一百年前的历史,即使有图像资料,那也是残缺不全的,何况许多历史瞬间并不可能被摄影记录。《工人是“天”》这件作品不仅仅反映了当时李大钊在长辛店给工人以共产主义的思想启蒙,更重要的是,他上夜课的史实如何浓缩在一幅画面上? 我们可以看到作者对场景选择进行了反复推敲,在人物形象的塑造上应该是下了很大的功夫的。当然不是说这幅画没有问题,实际上,在最终评审时评委们也对这幅画作提了很多的欠缺或不足。尽管如此,我们还应当说,以这幅作品为代表的历史题材创作是十年来有关主题性创作热潮在全国美展中的一束华丽的投光。

这种历史题材毫无疑问也体现在现实生活的表达中,像李传珍的《暖》(与吴筱菁合作)也很典型。典型的原因是这位画家十余年来不懈地以农民工为观察生活的切入口,并以此题材创作了现代美术史上农民工形象的三部曲:从比较早的获奖作品《工棚》到上一届没有获奖的《上学》,从这三幅作品可以看到上世纪末到这个世纪中国城市发展农民工形象的巨大变迁。这无疑是当代美术家深入生活的典范,也是以中国画切入现实生活形象描绘最真切、最有温度,也最感人的艺术浓缩。

在本届全国美展中央圆厅,我们也看到了沈晓明的《金色土地》。这幅与《暖》可以说是姊妹篇。一幅是到城里来打工的农民,另一幅还是农民。《金色土地》这件作品很显然不是具体地去描绘他们如何去收获、粮食如何丰产,而是用这种具有现代城市感的农民形象来表达今天农民对土地的守望以及现代农民的精神风貌。他守望土地,带着新时代的希望,充满丰收的喜悦感。不是说这幅写意人物画在这里是最好的,但它至少能让观众直观地感受到当代水墨写意人物画新的表现方法。此前的浙派人物画,像方增先的名作《说红书》画中人物的尺寸,大概也就是两张A4纸大小,而这幅画中的人物则扩大到接近真人比例,对人物形象的塑造难度也相应提高很多。它既借鉴了中国美院吴山明老师的宿墨方法,如面部细微的塑造,也颇有刘国辉的表现技巧,人物整体轮廓是一笔挥写而出,毫不犹豫,颇能显现画家对造型的理解和对笔墨的控制。画面中把人物的头发都处理成淡墨,很显然要追求一种现代绘画平面性语言特征,但同时还要体现金色土地的意象。作者既没有选择贴金,也没有画浓重的金色,只是用了淡淡的黄或土黄,色彩淡而沉着。从这个角度讲,作品也满足了艺术家有关金色土地意象的设计,使作品思想的表达并不停留在叙事上,而是象征乃至部分



李传珍、吴筱菁(北京) 暖 240x210cm 中国画

的抽象,从而予以作品以精神性的“金色土地”的丰厚意蕴。这些变化或可看作是中国画的当代发展。

还有像版画,譬如宋光智的黑白木刻《袁庚,最美奋斗者》,作者本是做当代艺术版画的,原本的创作从不写实叙事,充满了幻觉性的非现实的人物形象,以此对消费社会人们生存状态的某种揭示。但他这次塑造的却是改革开放的先驱者袁庚,是提出“时间就是金钱,效率就是生命”的先觉者,也是打响深圳蛇口第一炮的主谋。当代艺术家要塑造这样一个改革派,不是凭空想象,而是要尊重历史人物原型,其历史的规定性不能让你随意夸张人物形象,而必须以史作去刻画和塑造。这是否会限制艺术创造性,是否会削弱艺术家的个性呢? 此作也许没有获奖,但在笔者看来仍是全国美展版画艺术的重要作品,因为,作品并不以改变版画媒介或试验媒介为创新目的,艺术的感人还来自对历史人物本身风骨和气度的贴近,这是我们久违了的一种创作理念。

就创作理论而言,历史人物均有原型,这样的史述形象能否进行艺术夸张? 或者说,有关主题性美术创作,艺术的创造力究竟体现在哪些方面? 当艺术个性的追求和历史表达的客观性是否冲突? 应当如何处理述史的写实与抒情的写意这两者的关系? 应当承认,在经历西方现代主义、后现代主义艺术的冲击之后,我们创作实践产生的这些优秀作品,却发现理论建构是苍白失声的,或者说我们理论委员会做得不够好,没有真正成为时代美术的理论的代言人,为他们发声并形成中国现代美术的舆论场,把现实的创作实践升华为一种适应当代中国美术发展、具有中国特色的现代美术理论框架。

笔者深知很多人对全国美展是有意见和想法的。比如说,全国美展只能表现主题不能表现个性;比如说,对作品尺寸的要求过于整齐化,倡导了大篇幅小内涵的不良风气;比如说,中国画传统形制本有手卷、立轴、横幅、镜心、扇面等,但现仅存大尺寸的方形、矩形,单一形制也导致了水墨写意连续性的大滑坡;还比如,这些方形构图也塞满了摆拍式的群体人物形象,犹如摄影,不论哪个画种抄袭摄影成为一种绘画创作的常态;如此等等。这样的批评有一定的道理,但不够全面,问题找到得不算深刻。全国美展的视觉张力持续增强,而内涵则相对萎缩,艺术家的表现能力与艺术家的人文精神双重下滑,艺术同质

化才是核心问题。上述一些感人之作,还是体现了对生活情感的深度,是真生活还是假生活,画面是骗不了人的。

而视觉化也有客观原因。比如,今天的美术作品至少全国美展的作品都是放在体量宽敞的展厅里的,挂在墙壁上,必须经得起那些挑剔的建筑空间的考量。所谓方形或矩形边框,实际上也是当代视窗观看方式的映射。画框概念虽来自西画,但也可以说是现代视觉最普遍的观看要求,毕竟今天看到的所有图像都是摄影取景器模式。这种取景方式在很大程度上改变了中国画传统的内视觉观照,内视觉不断被外视觉乃至建筑空间的观赏方式所补偿所替代,这也无怪乎当代不可逆转的中国画大制作潮流的出现。我们如何看待今天中国画的发展呢? 如果完全用八大山人的方法、徐渭的方法画现代的人物形象,肯定是难以表现的。因为审美对象变了,会引发绘画语言的某些变革。所以我们对创新的理解不要停留在对“创新”二字贴标签式的使用上,而是要把对“创新”的理解建立在对全国美展作品中的具体分析之中。

我记得在油画展区评审时,还看到了来自河南的画《粉笔生涯》的作者曹新林、上海知名画家王劭音,还有已经入选并进京的来自内蒙古的画家燕杰以及来自上海的画家俞晓夫、姜建忠等人的作品,像这样资深画家积极参与全国美展,至少可以说明大家对全国美展的高度重视,这个“梗”不是说轻视它、不在乎它就能绕过去的,更不是网议的全国美展只是青年美展的翻版。当然,知名画家积极投稿这本身就需要勇气,他们大多缺席也很正常。网上言论最多的还是聚焦是否抄袭摄影的问题。客观地说,这一代人都是在图像信息的阅读中成长的,不是说他们的画作像照片或电子图像,而是他们的眼睛已经被驯化为图像感知模式,他们画什么都是图像性的,是图像对肉眼反噬的结果。这和裸眼时代的观看经验以及创作的绘画具有质的区别。在西方当代艺术中绘画与机器视觉融混已成为普遍现象,安迪·沃霍尔的作品就是摄影图像加机械转印,他们却被称作创新,我们则称为抄袭。这更深层地反映了中国现代美术缺乏理论支撑,没有对这个时代现象提供合理的理论阐释。这个问题下一届还会加剧,是应当对这个绘画的时代困惑提出理论化解读与建构的时候了。

我们向全国美展提出了很多的时代之问,有这么多的舆论场对展览不满,而这种不满在某种意义上表现出来的则是公众对全国美展的一种满怀期待,以及期待之中产生的焦虑和偏执。我们不能奢求在全国美展中突然发现一个能让大家都震惊震撼的作品,也不能企盼突然出现了一种从来没见过的艺术语言的表达或新媒介的原创,这种想法可能只是一种美好期待,而不太现实。架上绘画客观上要求我们的视觉能聚焦凝固、能长久地停留在画面上,让我们持久地欣赏画面中带来的一种持续性的审美感受。这种审美感受不像照片带给我们曾经被肉眼忽略了某些潜在细节,也不是随着一次当代艺术事件的震撼就结束的瞬间冲击,它给予我们的是持久的心灵滋养。今天我们被太多的西方现当代艺术理论带偏了,有关这样的一种艺术发声太少啦。

宏观上看,全国美展的整体特征是美术家深入生活进行艺术提炼、艺术技艺的深耕细作,而不是追求一次性的视觉冲击或刷新。全国美展五年举办一次,我们理论的建构是不是也能不断地跟步伐来探讨这些亟待破解的时代之问? 在我看来,这次展览上的一些优秀作品还特别值得我们深入地研究和评论。