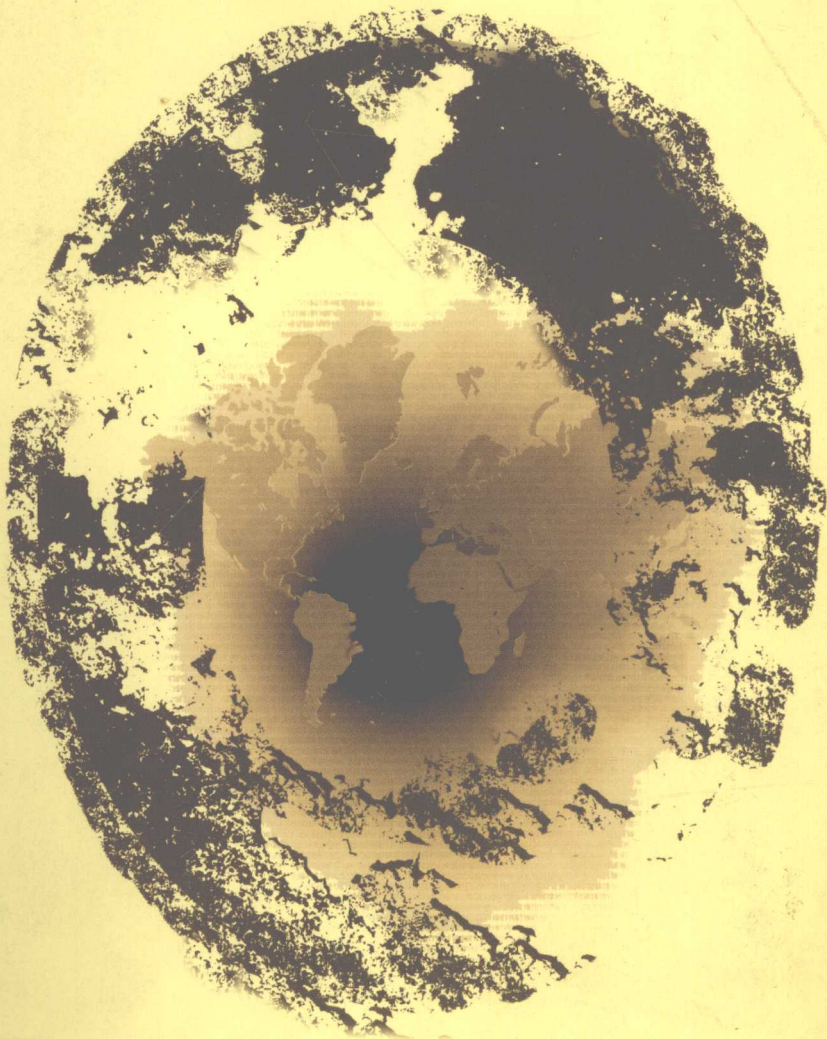


本书系“教育部人文社会科学研究‘十五’规划青年项目成果”

全球化与中国图像

——新时期中国油画本土化思潮

彭彤 著



中国当代艺术呈现什么样的“中国形象”？

全球美术格局中，中国艺术如何传达中国本土经验与东方艺术精神？

21世纪中国艺术如何走向本土化的新境界？如何更“中国”、更“东方”、更有视觉冲击力？

四川出版集团 四川美术出版社

全球化与中国图像

——新时期中国油画本土化思潮

彭 彤 著

Quangjinhua yu Zhongguo Tuxiang

图书在版编目(CIP) 数据

全球化与中国图像：新时期中国油画本土化思潮/彭彤
著. —成都：四川美术出版社，2005.8

ISBN 7-5410-2663-8

I.全... II.彭... III.油画—艺术理论—中国 IV.J213.

中国版本图书馆CIP数据核字(2005) 第093704号

全球化与中国图像

——新时期中国油画本土化思潮
Quanqihua Yu Zhongguo Tuxiang

彭 彤 著

策 划	田 曦
责任编辑	李咏玫 张修竹
书籍设计	雅尚设计室
责任校对	培 贵 倪 瑶
电脑制作	经典记忆文化传播有限公司/文飞燕
出版发行	四川出版集团 四川美术出版社(成都盐道街3号)
印 刷	成都市海翔印务有限公司
开 本	787×1092 1/16
印 张	15
字 数	17.5千
图 片	270幅
版 次	2005年9月第1版
印 次	2005年9月第1次印刷
书 号	ISBN 7-5410-2663-8/J·1944
定 价	30.00元

■著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题，请与工厂联系

电话：(028)85366592

全球化与中国图像

——新时期中国油画本土化思潮

西洋油画传入中国的四百多年也就是作为西方艺术一个重要门类的油画逐渐本土化，并最终融入中国文化的过程。新时期以来，中国油画随着世界范围内全球化趋势的加速发展，本土化成为最重要的思潮之一。

中国油画“本土化”思潮主要有以下三方面的内涵及研究思路。第一，“西画中用”，即中国艺术家创造性地接受、吸纳和改造西洋油画这种外来艺术形式使之为我所有、为我所用的能力和过程。第二，民族文化认同与中国文化身份的确立。在中国近现代漫长的反帝反殖的爱国主义斗争中，油画与其它文化形式一样，对中国形象的建构和中华民族的认同起到了重大作用。新时期以来，随着全球化趋势的加速发展及中外文化对话和美术交流的日趋频繁，中国油画在文化身份和文化认同上的意向更加强烈。第三，新时期中国油画对传统文化资源的开掘和运用。这主要包括新时期油画史各阶段、各流派对历史事件、生存经验、视觉符号、艺术韵味等传统文化资源的重温、再现和移植等。

从以上内涵和思路来审视，新时期中国油画本土化思潮呈现为三个发展阶段：第一，乡土本土化阶段，即文革后中国油画创作的复苏开始到1985年新潮美术运动之初（1978——1985）。在这段时期，中国油画艺术本土化思潮以乡土本土化为主要话语形态，政治本土化仍在延续，人性本土化、形式本土化、日常本土化和历史本土化都开始萌芽。第二，1985年至1989年的新潮美术运动阶段。在新潮美术运动的西化思潮当中，在各艺术流派的现代性试验中，我们仍然可以发现油画艺术“本土化”的努力。第三，90年代以后。全球化成为90年代中国艺术的根本性语境，在全球化的巨大压力面前，中国油画不断寻求本土文化资源的支撑，不断以传统文化符号及新文化传统的政治符号确立自己的文化身份。

中国新时期油画本土化思潮的经验和教训值得我们总结和吸取。第一，置身在全球时代里，中国油画必须以更加独特的中国意识和中国特色来参与全球化进程，并以此促成全球多元文化的并存与对话。第二，中国油画家应确立文化身份，传达中国本土经验与东方艺术精神。第三，本土化应该努力避免“后殖民主义”陷阱，警惕西方中心主义的他者眼光及文化霸权。第四，油画本土化创作应该与独特的个人生命体验、绘画语言、表现手法、造型技巧以及精神内涵结合起来，避免产生教条的创作模式和单调的视觉形式。



圈内人都知道油画的本土化不是什么新鲜事，而是自油画传入中国以来就持续发生着的现象，然而，本土化作为影响中国油画生产、流通、交换、革新、变化的根本因素则是在所谓“新时期”才发生的事情，换句话说，本土化与新时期油画史的关联不是可有可无的，而是决定性的。彭彤的大著据此关系来描述这一时期的油画史并讨论相关问题，不仅显示了其独特的学术洞见与史论品格，也与时下流俗的艺术史写作区别开来。

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，作者以“本土化思潮”来描述中国艺术在这一处境中的精神脉动，并将“文化认同”、“身份意识”、“本土立场”与“非中心主义”等棘手的难题聚集在“本土化”这一复杂而尖锐的深度意向上来阐释，从而为揭示新时期“中国图象”的生产机制与历史性意义树立了富有启示的路标。

当然，彭彤的工作是困难的，因为油画的“本土化”问题太过复杂；不过，彭彤的工作又是富有实绩和开拓性的，它启示我们循着这样一条问题思路探入新时期油画变幻万端的堂奥。

在我看来，彭彤著述中最发人深思的是她对“本土化”的探索性理解，这为她描述本土化思潮引发的复杂现象奠定了基础。在彭彤的思路中，“本土化”之“本土”乃一“地方”，故“本土化”又曰“地方化”。“地方”不是“自然之地”而是人的“生存之地”或“生活世界”。“生活世界”并非天然自在且永世长存的自然地域，而是人的创建之物，因而也是生成变异之地。所谓“地方化”或“本土化”就是创建新的生活世界的方式。换句话说，“地方化”或“本土化”绝不是也不可能将他乡之物同化掉，而是与其杂交的一种方式；“地方化”或“本土化”绝不是也不可能固守地方的同一性，而是生成新的地方的方式。细而察之，我们会发现自己的一生从来就不在一个地方，尽管我们生存于其中的那个地方还叫中国，但它早已面目全非。事实上，人类世界的生成变化都是本土与异乡杂交的结果，所谓油画的本土化又何尝不是如此。彭彤著述的微妙之处就在于她对油画本土化之“杂交运动”与“杂交地带”的描画与分析。

油画西来已四百年有余，在这片名叫中国的土地上，油画早已不是严格意义上的“西洋画”了。值得注意的是，油画的本土化并不基于什么民族主义意愿而是一种历史命运，更重要的是，油画的本土化并没有将油画化为“中国画”，而是将油画铸造成了某种“不伦不类”的东西。

“不伦不类”不仅是中国油画的历史命运，也是现代中国的历史命运。在“西方化”与“中国化”或“全球化”与“本土化”的冲突中，“有伦有类”大概是最为极端也最为虚妄的想象与焦虑。“再也保不住中心，一切都四散了”。诗人叶芝的慨叹乃是对“全球化”时代最为根本的诊断。一种既有的、相对稳定的、有某种中心的“伦”与“类”乃是前全球化时代的遗产。依马克思之见，“资本”这个幽灵一旦出现在西方，它的全球扩张就势在必然了，因为资本之追求无限增值就是其存在的基本方式，而资本的全球扩张不仅要摧毁非西方的传统体系（伦与类）也要拔掉西方的传统之根（伦与类），所谓“现代化”和“全球化”乃是“资本”重组世界的表现方式。马克思的这段话在今天读来特别亲切：

生产的不断变革，一切社会状况不停地动荡，永远的不安定和变动，这就是资产阶级时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的僵化的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了，一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。

马克思的教导提醒我们，全球化在其根本上不只是非西方社会所面临的西化问题，而是整个人类所面临的资本挑战的问题。在西方社会它表现为“古今之争”，在非西方社会它呈现为“东西之争”或“中西之争”等等。所谓“本土化”不过是非西方社会对待以“资本殖民”为核心的“全球化”的一种姿态，其个中纠葛十分繁复。

在此一度，我们可以更为恰切地理解油画本土化思潮中突出的立场问题或立足点问题了。撇开那些以“本土化”为投机策略的机会主义者不论，我们发现本土化的焦虑突显为一种立场的游移。纯粹“西化”不行，地道“守中”不可，因为那稳定自足的“西方”四散了，那天道不变的“中国”解体了。就此而言，我们才能理解彭彤何以竭力推崇那些具有个性的油画家。在彭彤的理路上，这些艺术家的“个性化”实践不只是一种艺术独创性的努力，更是一种面对本土化和全球化冲突的态度。这些艺术家尊重西方的启示，但并不被动地屈从西方；他们敬畏传统，但又不简单地回归古老的中国。在全球化和本土化的冲突中，他们并不竭力站在某个既定的地方，而是以批判反省的态度站在牵连诸地方的“地带”，他们站在那里不是为了认同某个立场而是艰难地建立自己的立场。他们以个性化的努力摆脱中西方的集体主义强制和资本的强制，他们自由地开辟新的艺术空间并为自己的同胞建立新的生存之地。这群无法归类的人属于不伦不类之未来，也许那里有希望？

以上是读彭彤大著的一得之见，不是之处与大著无关。谨序。

2005年6月于北京

目 录

绪论	1
小引 红色中国：1949—1976年间的中国油画	13
第一章	
乡土中国：新时期油画与乡土本土化	
第一节 在政治批判与现代主义尝试之间	19
一、政治话语与美术的艰难转型	19
二、伤痕美术的批判、控诉与反思	21
三、“星星美展”与现代主义尝试	31
第二节 温情想象与诗性图式：乡土本土化	34
一、当激情已成往事：知青美术	34
二、本土化与个性化	38
三、“乡土绘画”的源起与成型	47
四、乡土本土化的发展与演进	51
第三节 民族本土化	55
一、藏族生活的原生态	55
二、民族风情的抽象表现主义向度	58
三、民族生活的诗性呈现	65
四、民族本土化与个体话语实践	70
第四节 几种新型本土化的尝试：形式、日常和历史	76
一、形式本土化	76
二、日常本土化	80
三、历史本土化	84

第二章

先锋中国：新潮美术运动与中国形象

第一节	新潮美术运动与中国油画现代派的开端	89
	一、1985：一个创作时代的终结与 另一个新的创作时代的开端	89
	二、新潮美术的现代性与油画本土化的新进展	92
第二节	新具像：生命意识的中国表达	102
	一、生命冲动与理性压抑	103
	二、死亡体验与超现实主义	106
	三、生命冲动与视觉图式	109
	四、具象与抽象之间	111
第三节	本土、工业与宗教：江苏青年艺术周	113
	一、“江苏青年艺术周·大型现代艺术展”	113
	二、本土化视野的局限与艺术的超越性之维	116
第四节	文化记忆的现代表达：磊石画会、 野草画会等湖南青年美术家群体	121
	一、中国青年的日常生活与情绪状态	121
	二、装置技术与本土意识的有机化合	123
	三、面向中国传统视觉文化符号	125
	四、从现代玄思到传统趣味	126
第五节	当代中国的零度叙事：浙江85新空间画展与池社艺术家	128
	一、后人道主义与中国现代性的最初批判	128
	二、机械复制时代的反讽叙事	133
第六节	西方现代主义的民间本土化追求：米羊画室新作展	137
	一、现代主义语境下民间艺术的双重还原	137
	二、现代性的民间：王焕青与乔晓光	138
第七节	本土文化意识与个体生命探索：湖北新潮美术	140
	一、美术语言的本土化尝试：从雕塑到绘画	141
	二、地缘文化与个体精神体验	143
第八节	后理性与抽象艺术：北方艺术群体	147
	一、从冷抒情到后现代戏拟	148
	二、理性精神的中国语境	151

第三章

现代中国： 90年代油画与多元本土化

第一节	意识形态形象的投机与戏拟：政治波普	155
	一、国际意识形态对抗与中国政治波普话语策略	155
	二、意识形态形象的即时消费	158
第二节	日常生活的诗性消解：新生代艺术的形象与身份	163
	一、新生代“近距离”、“无意义”与全球化语境	163
	二、新生代代表性作品与西方文化想象	167
	三、玩世现实主义与全球后冷战思维	175
第三节	原始、唯美、民间与地域：当代油画中的民间与乡土	179
	一、“东方精神”的三个层面	179
	二、“知识分子绘画”的本土化维度	184
	三、油画本土话语的现实性之维	187
	四、地域文化再现与乡土生存经验	189
	五、唯美的民间本土化形态	192
	六、90年代绘画的中国问题与中国话语	196
	七、后工业社会语境中的新乡土绘画	197
第四节	文化混杂与迷乱：艳俗艺术中的“中国形象”	200
	一、艳俗艺术的合法性问题与美术史意义	200
	二、艳俗艺术与后殖民主义文化语境	204
第五节	90年代中国油画中的传统文化图像	212
	一、文化波普中的传统伦理与现代趣味	212
	二、新古典主义的中国形象	214
	三、中西文化差异与艺术创作策略	215
	四、静物与抽象油画中的中国文化符号	211
	结 语 走向本土化的新境界	226
	参考文献	228
	后记	232

绪 论

英国著名学者阿尔布劳在《全球时代》一书中写道：“20世纪80年代，‘全球化’成为关键词。20世纪90年代，则出现了一种总的认识，即：现代时代行将就木，全球时代已然开始。”^①按照他的见解，当今时代已经告别了现代性，不仅处于一个全球化的过程当中，而且已经完全彻底地进入了一个“全球时代”。然而，全球化(global、globalization)并不意味着民族国家的衰亡和消解，也不意味着全球文化的同一或同质。相反，在全球时代，民族国家依然健在，本土化(local、localization)成为人类生活和历史发展中备受关注的重要现象，形成与全球化并生的另一支牵制性力量。这一点在文化领域中表现得尤为鲜明。

从整体看，中国文化进入全球时代的开端可以肇始于1840年的鸦片战争。以此为标志，中国历史和文化从根本上摆脱了长期以来独自发展和运行的轨道而被迫融入了全球体系之中。随着全球化趋势的进展，本土意识和民族身份意识也同时萌生并强化，全球化与本土化、世界与中国、西方文化与中国文化、现代化进程与民族独立和解放最终演变成中国近现代史上最深刻的一对矛盾。折射到文化领域，全球语境一方面开始从根本上制约着中国文化的发展，另一方面，本土意识和文化身份也开始变得越来越引人注目。尤其是新时期以来，随着世界全球时代的到来，中国全球化与本土化的矛盾与冲突更加尖锐和突出。

作为中国文化的一个局部，中国当代油画同样存在着全球语境与本土意识的二元对立与冲突。同时，作为一种视觉文化，油画与其他以语言文字为载体的文化门类具有全然不同的特征。油画以画布、色彩、线条、造型等物质性外观为表现手段，它的跨文化传播和跨国别交往更为便利和直观。表现在全球化问题上，油画所受到全球语境的影响较之哲学、诗歌、小说、戏剧等文化形态和艺术样式更加巨大。另一个方面，中国油画因其直观性又成为中国当代社会生活和文化思潮的最直接、形象和生动的再现，本土化也因此成为新时期中国油画最具影响力的艺术思潮之一。如何以自

^①阿尔布劳：《全球时代——超越现代性之外的国家和社会》，高湘泽、冯玲译，商务印书馆，2001，第13页

身独特的文化身份进入国际美术界,如何利用中国本土文化资源进行艺术创造,如何给油画这门来自西方的艺术门类打上中国文化的印迹,如何在学习西方油画的艺术精神和表现技法的同时而不为其所同化,这些问题成为艺术家、策展人和批评家共同关心的理论问题。所有这些都汇聚为“油画如何本土化”的问题。围绕这个问题,中国当代美术界形成了纷繁复杂的本土化思潮与话语。

一、中国油画本土化思潮的内涵及研究层次

近代以来,西方文化大举进入中国。作为外来文化最直观与特别者,西洋油画刚开始既引起了中国人的好奇也引发了中国人的不适。但很快,中国艺术家开始学习和使用这种来自异域的造型方式和艺术门类,用它来进行审美创造,表达自己的意念和情怀,营造自己的文化空间和精神世界。在这个过程中,中国艺术家一直坚持着西洋油画的本土化的努力。

回顾西洋油画传入中国的整个历史过程,我们认为,“本土化”思潮主要有以下几方面的内涵及研究内容。

第一,西画中用。

作为一种外来文化和表意样态,油画并不为中国传统的本土审美文化所固有。然而,从文化人类学视野看,任何一种文化并不具有“专有”性质。也就是说,一种文化形式虽然从起源上看可能最早归属于某个地域和某个民族,但是随着时间的推移和人员的往来,它往往会有意无意地传播、渗透到其它地域和其它民族中去。这说明,文化天生具有一种开放和流动的性质。在人类历史上,这样的文明交流与文化变迁不胜枚举。正如佛教文化可以深入中华文明,儒家文化最终融入日本文明一样,西方油画艺术也随着西方文化的传播和扩张逐渐为中国文化所接受和包容。

如果从明代万历年间西方传教士罗明坚、利玛窦等人携天主、圣母像来华算起,西方油画传统传入中国已经有四百多年历史了。我曾在一篇论文中用“本土化的历程”来概括西洋油画在中国的传播史,认为西洋油画传入中国的“这四百多年也就是作为西方艺术一个重要门类的油画逐渐本土化,并最终融入中国文化的过程。”^①从康、乾年间郎世宁、王致诚等欧洲人在宫内传授油画技法,到清末关作霖、关乔昌等人在广州开设画店,从鸦片战争后维新变法运动中知识分子出洋学画,到辛亥革命后上海艺专、国立北京美术学校(后改为北平艺专)等许多正规美术院校的相继成立,从二三十年代中国油画的初步发展,到抗日战争期间油画家们的抗日救亡,中国油画从无到有、从小到大,本土化的步履缓慢而坚定。新中国成立以后,尤其是新时期以来,中国油画才真正跨入了一个新的发展阶段,本土

^①彭彤:《本土化的历程》,《美苑》,1999年第4期。



化成为美术界最重要的思潮之一。今天,虽然中国油画还存在某些不足,但毫无疑问的是,油画这种纯粹西方的艺术形式已经完全融入了中国文化,完成了其本土化的历程。

根据本土文化吸收外来文化的方式,我们可以将人类文化交流划分为两种截然不同的模式。一种是消极被动的照搬模式,一种是积极主动的创造性模式。在消极被动的照搬模式中,本土文化地位卑微,基本不具备对外来文化的影响力。外来文化原封不动地移植到另一民族的社会生活当中,在汉语中,我们一般称之为“全盘西化”。而第二种文化交流模式与此迥然不同。在这种模式中,本土文化根据自身的历史特点和现实要求以积极主动的姿态、批判地吸收外来文化,努力改造外来文化,从而使外来文化带上自身民族历史和现实发展的特征。显然,这种交流模式就是我们所谓的文化“本土化”。

根据上述两种文化交流模式的区分,我们认为,中国油画“本土化”思潮最基本的含义是指“西画中用”,即中国艺术家创造性地接受、吸纳和改造西洋油画这种外来艺术形式使之为我所有、为我所用的能力和过程。

这样,我们就将一味模仿西洋油画,简单照搬西洋油画技法和经验的创作方式及其作品排斥到“本土化”思潮之外了。的确,在中国油画的发展过程中存在着大量的非“本土化”艺术实践。为了掌握西洋油画独特的造型技巧和表现方式,中国艺术家曾付出了大量的心血和精力。艺术创造规律告诉我们,任何一次艺术创新都必须建立在长时间的学习和一定程度的模仿基础上。作为一种中国传统中根本不存在的绘画方式,油画要求中国艺术家最大程度地熟悉西洋油画大师的经典艺术作品和基本创作经验。正是在这样的过程中,从古典主义到现实主义、从浪漫主义到现代主义,西方油画几乎所有的创作方法、艺术思潮和表现技法都被中国油画艺术家们照单全收式地模仿和演练了一遍。所有这些创作实践和艺术作品由于没有明确的主体意识和创新性努力,因而就在我们所讨论的中国油画本土化思潮之外了。

由于“西画中用”具有异常强烈的现实针对性,这就决定了中国油画“本土化”思潮与中国近现代历史极其紧密的呼应关系。除了那些完全消极被动的模仿之作,中国油画在每一个历史时期都与其它艺术门类一样服务于中华民族的民族独立和现代化转型的整体进程。基于本土化思潮最基本的含义,我们将20世纪以来直接服务于中国革命和建设使命的油画实践都囊括在中国油画的本土化思潮研究领域之内。就新时期而言,中国油画的三大历史阶段都与本土化思潮含义具有明确的逻辑一致性。举例而言,在中国新时期油画发展的第一个阶段,中国油画本土化思潮以审美、人性、



批判等概念为基本理论旗帜，实现了艺术与政治的相对独立和人道主义思想的初步复兴。虽然在相当大的程度上这一人文型和批判性的美术话语形态仍然具有强烈的现实政治色彩，但在本土化最基本的含义（即“西画中西”）上，它仍然遵循着本土化的基本逻辑，毕竟它根据中国自身所面临的具体问题来进行创作，而不是跟在西洋油画后面亦步亦趋地鹦鹉学舌。无论是改革开放之初的“伤痕美术”还是“知青美术”，无论是80年代初期的“乡土美术”还是“民族风情绘画”，都是中国新时期油画本土化思潮的批评和研究的对象。所以，在本书的第一章里，我们分别深入考察和辨析了“乡土本土化”、“民族本土化”和“形式本土化”等多种本土化思潮的具体形态。

第二，民族文化认同与中国文化身份的确立。

中国新时期油画本土化思潮第二个层次的含义与文化身份和文化认同问题密切相关，主要讨论中国新时期油画在民族文化认同和中国文化身份确立问题上所起的作用。

文化身份与文化认同（cultural identity）是文化社会学中的一个关键性问题，直接涉及现代民族国家的形成。历史告诉我们，“中国”和“中华民族”概念均是世界近现代史及西方资本主义对外扩张的产物。没有全球资本主义的扩张，没有西方各国的殖民侵略，现代民族国家意义上的“中国”及“中华民族”概念不会诞生。在中国近现代漫长的反帝反殖的爱国主义斗争中，油画与其它文化形式一样，对中国形象的建构和中华民族的认同起到了重大作用。一方面，中国油画以及其直观与形象的方式持续建构着“中国形象”，另一方面，中国油画又反过来作用于“中国”及“中华民族”身份意识，推动了国家统一和民族团结事业的发展。

新时期中国油画本土化思潮与20世纪中国油画的发展是一脉相承的。新时期以前，我国美术界提得更多的是“民族化”概念，在审美观念上，我们提倡油画艺术上的“中国风格”和“中国气派”。从字面上看，“本土化”与“民族化”有所不同。但从深层次看，二者并无本质性的差异。汤林森在《文化帝国主义》一书中曾辨析过“本地固有”（indigenous）、“本地”（native）、“本土”（local）和“民族”（nation）四个相关概念。按他的看法，“本地固有”或“土著的”、“土生土长的”（indigenous）与“本地”（native）含义相同，指的是“专属于某个地理区域”；而“本土”（local）则与“民族”（nation）相同，所谓“本土”（local）文化即指“民族”（nation）文化，“本土化”即是“民族化”。^①显然，汤林森所谈的“本土”（local）正是我们这里所讨论的油画本土化中的“本土”。从这个意义上讲，长期以来我国坚持的油画“民族化”与“本土化”属于同样的

^① 汤林森：《文化帝国主义》，冯建三译，上海人民出版社，1999，第48-49页。

文化逻辑和文化策略。

新时期以来,随着全球化趋势的加速发展及中外文化对话和美术交流的日趋频繁,中国油画在文化身份和文化认同上的意向更加强烈。在新时期中国美术史上,乡土与民族题材油画一直占有十分重要的位置,其原因就与世界美术格局与东方民族身份密切相关。在国际美术交流中,民族身份的确立非常重要,中国艺术家利用自身的东方民族身份可以拉开自己与西方油画的距离,从而以差异、新奇和边缘的方式引起更多的关注。尤其在当代中西文化交流的不平等状态中,第三世界身份让中国油画家更多地倾向以民族代言人的身份进行创作。这说明,在中国油画家的创作观念和艺术作品中,文化认同与身份意识远较西方发达国家中的艺术家及其艺术作品更为醒目和鲜明。西方马克思主义批评家、美国著名学者詹明信(Fredric Jameson,又译杰姆逊)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,詹明信提出:“第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本,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。”^①詹明信民族寓言的观点一经提出就在全球范围内对文艺研究产生了巨大影响。我国学者对此早有认识。冯宪光先生指出:“杰姆逊的这一理论,特别是他对中国现代作家鲁迅、茅盾、老舍等的研究,理应引起我国文学界的重视。目前我国评论界对鲁迅等现代作家的评价存在一些分歧,参考杰姆逊的这些意见,对于我们深入思考中国现代、当代文学的发展,都是很有意义的。”^②事实上,詹明信的第三世界文化理论及“民族寓言”观不仅对我们理解中国当代文学,而且对我们理解新时期中国油画本土化思潮也很有启发。它提醒我们关注新时期中国油画所处的全球语境及民族身份意识。

从“民族寓言”理论看,乡土绘画及民族风情绘画显示出中国新时期油画艺术家的民族代言人身份及民族文化认同策略。以乡土绘画的代表性人物罗中立为例,如果说他在80年代初期的《父亲》和《金秋》等作品还带有强烈的政治色彩从而体现出本土化思潮“西画中用”含义的话,那么他创作于1982年的毕业作品《故乡组画》,尤其是其归国后创作的大量巴山农民题材作品则富有浓郁的东方情调和民族身份特征。在四川乡土画派的影响下,中国油画界取材于陕北黄土高原、沂蒙山区乡土生活的作品衍生成为一个漫长的系列,从相同的文化逻辑体现中华民族独特的生活场景与视觉形象。再如陈丹青和艾轩的藏族题材作品、何多苓的凉山彝族风情绘画以及此后在中国当代美术界蔚为大观的藏羌彝维回蒙等民族题材油画,可

^①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,第523页。

^②冯宪光:《“西方马克思主义”美学研究》,重庆出版社,1997,第495页。

以说“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。”^①这些作品在全球语境当中具有极为引人注目的民族特色和文化身份意识。

第三,传统文化资源的开掘与运用

中国新时期油画本土化思潮第三方面的内涵涉及中国绘画传统中的古今关系。作为一种移植于西方的绘画形式,油画不仅要直面当下现实生活,服务于中华民族的精神文化生活需要,而且还要面向过去,重温中国人的生存经验和历史过程。这样,传统文化逐渐成为当代中国当代油画创作取之不尽的素材宝库。许多优秀的中国艺术家利用油画这一外来艺术形式成功地重现了中国历史事件,也传达了古典美学精神和艺术韵味。新时期中国油画对传统文化资源的开掘和运用显然也应该归属于本土化思潮的考察和研究之中。

从新时期中国油画创作实践来看,艺术家常常有意识地使用中国传统文化资源。在新时期中国油画本土化思潮的第一个阶段,程丛林就初步开辟了当代油画中再现中国历史事件及生活经验的路径。程丛林创作于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》就是中国历史再现具有代表性意义的作品。在新时期油画本土化思潮的第二个阶段,中国当代最前卫的“新潮美术”在大规模学习甚至模仿西方现代派绘画的同时仍然进行着传统文化资源的开掘及本土化的努力。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,中国传统文化资源及视觉形象被当代油画家们更加有意识地运用到艺术创造当中。在新时期本土化思潮的第三个阶段,魏光庆的《红墙》系列移用了古代描图和线描,钟飙则在现代时尚生活场景中拼贴了秦汉陶俑、晚清遗老等视觉形象,王沂东的唯美主义东方作品中大量采纳中式棉袄及民间装束以强化其东方情调,而俸正杰也用旗袍、油纸伞、对襟马褂、折叠纸扇等极具中国特色的视觉符号形成了自己独特的艳俗风格。除此之外,杨飞云、陈丹青、陈逸飞、常青、李士进等许多油画家也从传统文化资源中大量吸取营养和表现符号。无疑,这些现象极大的强化了中国新时期油画的本土化色彩。

上述“本土化”概念的三种内涵使我们得以从中国新时期油画纷繁复杂的创作思潮与流派中将“本土化”思潮单独抽取出来进行研究,并进而根据其时间发展顺序重写新时期油画发展史。

^① 易英:《学院的黄昏》,湖南美术出版社,2001,第488页。



二、新时期中国油画本土化的线索与性质

新时期以来的二十多年是中国油画取得长足进展的一个重要时期。在一篇回顾性的论文中，我曾将中国新时期油画史分为三个发展阶段。^①这里，我们也以这三个历史阶段为线索来探讨各个历史时期本土化思潮所表现出来的特征和形态。

文革后中国油画创作的复苏开始到1985年新潮美术运动之初（1978—1985）是我们研讨新时期本土化思潮的第一个历史时期。在这段时期，中国油画艺术开始从政治工具主义中摆脱出来，艰难地复苏。政治高压开始逐渐有所松动，主流意识形态在调整中谋划着新的话语和位置。外来的西方现代艺术思潮显示出越来越强的影响力，仿佛预示着85新潮美术强大的西化浪潮。然而，即使是在这种艰难的行程中，中国油画艺术家们仍然表现着自己的情感观念和人生感悟，仍然在进行着本土化的努力。虽然处于无意识和不自觉的状态之中，但是，我们仍然可以惊喜地看到这种前瞻性的努力竟然暗示和包含了未来中国油画本土化思潮的几乎各种可能性。作为新时期初期中国油画当然的主导话语，围绕政治的批判与反批判仍在延续。此外，试图超越批判某一具体历史事件的艺术创作产生并引起关注。乡土本土化、形式本土化、日常本土化和历史本土化都开始萌芽。最终，乡土本土化成为新时期初期最具影响力和原创性的话语模式。

1985年至1989年是中国当代艺术史上著名的新潮美术运动时期。在这短短的四五年间，中国美术兴起了以青年画家为主体，以自发性的美术群体和作品展览为标志的新潮美术运动。在这场声势浩大的美术运动中，传统“革命现实主义”创作方式不仅仍然存在而且还在谋求以新的话语策略进入当代生活视野，但从总的倾向看，向西方现代派美术甚至后现代主义美术学习成为新潮美术最主要的特征。与新时期初期“伤痕美术”、“乡土美术”比较起来，新潮美术在摹仿西方、表现哲思、探究人性等方面表现出与其截然不同的精神立场和艺术风格。然而，即使是在各种西化思潮当中，在各艺术流派的现代性试验中，我们仍然可以发现“本土化”的身影。可以说，新潮美术依然延续着“民族性”与“世界性”、“本土化”与“现代性”的基本矛盾。我们力图重新发掘现代派艺术流派及经典作品中所蕴含的本土化思想因素。很显然，这是中国当代艺术史及批评著述中长期忽略的研究论题。

90年代以来，尤其是1992年邓小平南巡讲话以来，中国社会进入全方位改革开放时期，对外经济文化交流日益频繁与多样。在官方和民间的积极推动下，作品展览和艺术家之间的人员往来引发了中国当代艺术与世界

^①彭彤：《新时期美术二十年回顾》，《美苑》，1999年第1期。



美术思潮的同步与呼应。同时，艺术市场也逐渐成熟与活跃起来，跨国资本开始小心翼翼并步步为营地将无形之手伸向国内艺术领域。一大批艺术家在国际大展中崭露头角，成为全球化的首批受益者。从文化立场和精神信念角度看，精英主义的启蒙思想衰微，解构主义的无根底游戏精神与消费主义的感官崇拜一拍即合，这使得90年代中国艺术呈现出一种总体含混而喧哗的面貌。讲究操作策略以追求现世成功成为90年代中国艺术家们普遍的艺术观念与人生观念。在WTO的框架之下，中国艺术家们置身于全球一体化格局中，开始了与世界各国艺术家们的同步竞争。由此，全球化不再作为一种想象和幻觉呈现在中国艺术家面前，相反，全球化成为90年代中国艺术的根本性语境，它不仅左右着艺术家们的创作意图，而且直接控制着作品的意义表达和意义生成，甚至，它在很大程度上演变成艺术家们心灵自由的异化力量——从某种意义上讲，它就是一种“心狱”（栗宪庭语）。在全球化的巨大压力面前，90年代中国油画不断寻求本土文化资源的支撑，传统文化符号和20世纪新文化传统以及独特的政治符号都成为艺术家们吸引西方“他者”目光关注的独门绝技。可以说，全球化与本土化的二元对立成为90年代中国艺术发展最根本的逻辑线索，涌动在各种艺术思潮和艺术现象若无其事的外表之下。在本书中，我们讨论的内容主要有政治波普、新生代画家、乡土与民间题材绘画、艳俗艺术及其他油画流派及画家对中国传统文化资源的开掘和运用。其间尤其值得关注的是政治波普和其他艺术潮流中所出现的“后殖民”现象。

在新时期中国油画发展的三个阶段中，我们分别探讨了各个历史时期所出现的本土化现象，提出了一系列本土化类型概念。我们认为，中国新时期油画本土化根据不同的手法和途径形成了丰富多彩的话语形态。其中主要的有：政治本土化、乡土本土化、人性本土化、历史本土化、日常本土化、民族本土化及传统视觉符号本土化等。这些概念概括了新时期中国油画本土化的不同形态，它们在内涵上既有相同之处也有差异之处，本书在相关章节会有较为详细的讨论，此不赘述。

在绪论中值得着重加以讨论的应当是本土化思潮与“后殖民主义”的关系问题。应该说，“本土化”与“后殖民”具有十分紧密的联系。它们都牵涉到中西文化交流与对话的重大理论问题，理清二者的相互关系对新时期油画本土化思潮研究意义重大。

一般认为，“后殖民主义”理论随着二次世界大战后民族独立运动的兴起而产生，旨在考察过去欧洲各帝国主义宗主国与其殖民地之间的文化权力关系，致力于揭露帝国主义对第三世界国家行使文化霸权的实质，着重于探讨殖民主义关系解除之后东西方文化之间由压迫和对抗到平等与对