

最近亮相上海的第十四届全国美术作品展览油画作品展,体量巨大,呈现出一定程度的丰富性和多样性,引发业内的高度关注和热烈讨论。展出的油画作品有多少能禁得起时间的考验,沉淀为时代的经典,更成为人们比较关心,也是眼下美术界讨论颇多的话题。

100多年前,西方油画传入中国,此后经几代油画家引进、融合、发展、创造、传承和转化,在各个时期都涌现了一批在中国美术史上具有影响力的大师名家和经典作品,由此积淀丰厚的学术传统。新中国成立以后,用油画语言表现社会发展和历史变迁,刻画典型人物和人民群像,形成以现实主义创作为主导的传统,创造了大量优秀的现实主义作品,代表不同时代的艺术经典。比如董希文的油画《开国大典》(1952)、詹建俊的油画《狼牙山五壮士》(1959)、陈逸飞与魏景山合作的油画《占领总统府》(1977)、罗中立的油画《父亲》(1980)、何多苓的油画《春风已经苏醒》(1982)、俞晓夫的油画《我轻轻地敲门》(1984)等等,为何这些油画作品最终成为时代的经典?究其根本,可以总结为以下几点:

首先,要把艺术的真实性和历史的具体性结合起来,同时强调思想上的教育意义,这是一种视觉层面的国家叙事。

现实主义创作有其特殊的规定和规律,要求艺术家真实、历史、具体地描写现实。因此,现实主义创作由意识形态主导,主要表现国家体制性的力量。比如《开国大典》代表新中国成立和中国人民从此站起来的这一无比庄严的历史时刻;《占领总统府》是反映南京解放、新政权推翻旧政权这一具有转折意义的历史瞬间。这些都是真实的历史事件,现实主义创作需要用一个典型的事件来反映真实的事件,既要符合场景的真实性,又须通过图像和画面来体现历史的具体性,还要具有艺术的可看性和高水平的美学表达。

为同时满足上述几方面要求,董希文创作《开国大典》时,大胆打破现实主义限制,而采用一种表现主义和现实主义相结合的艺术处理手法。先是去掉毛主席右前侧的一根大红柱子,观者视线一下打开,广场也因此显得格外开阔。梁思成曾说:“《开国大典》画面右方有一个柱子没有画上去,这在建筑学上是一个大错误,但在绘画艺术上却是一个大成功。”还有,画中毛主席形象没有完全按透视原则,而是适当增高了几分,以强调和突出伟人形象,满足人们心中的审美期待。另外,画面强调物体的固有色彩,减弱了随光线、环境而变的油画用色法,糅进中国画的工笔重彩绘画技法和敦煌壁画用色的特点。因此,整幅油画展现出宏大雄伟的泱泱大国气象。

其次,要凸显作品在艺术形式上的创新性和绘画性上的审美高度。

尽管现实主义创作有其特殊的规定性和规律性,但它最终须由艺术家个体完成,因此,与艺术家的创作观念、思想情感、表现方法、技术水平和综合能力等密切相关。只有两者协调互举,艺术作品最终才能上升为国家的历史印记与民族的精神记忆。比如何多苓的《春风已经苏醒》与俞晓夫的《我轻轻地敲门》,都以浪漫、抒情和诗意的笔调,让作品具有超越现实与图像层面的文学性和象征性,以此来揭示一个时代的精神特质和群体情绪,成为一个新时期来临之际的视觉化隐喻与象征。显然,这两幅作品都不是如实的记录,完全是画家们的想象,通过精心构思而创造出来。不难看出,这两位画家在创作中,都喜欢追求绘画性、文学性和哲理性,因此,艺术的表达不仅限于画面,限于图像构成的叙事性,更重要的是都给观众留出很多想象和思考的空间。

现实主义创作,一般有着较强叙事性,但肯定有别于照片或插图类图像叙事,是艺术家精心构思、反复斟酌、不断实践、仔细比较之后的产物。经典的现实主义创作既要体现在艺术形式层面的创新,还要凸显作品在绘画性上的审美高度。比如何多苓的《春风已经苏醒》,采用俯视构图,没有中景远景,没有地平线,不是那种向心性结构,人物和景物都向两边扩散,这种构图形式在油画中不多见,却带来强烈的现场

热艺冷观

时代的美术经典何以炼成

傅军

感,能把观者带入那种场景中。而俞晓夫的《我轻轻地敲门》,画中四位艺术大师,连同一只猫咪,都把目光聚焦于画面之外这个没有出现的“我”,既打破画面内外的空间限制,又打破“我”与那些已经作古的海派大师的时间距离,给观者留下无尽悬念和思索,从而使得作品意味深长,充满人文精神。更为难得的是,无论何多苓还是俞晓夫,都是以个人的叙述取代历史的叙述,以个人的真实取代历史的真实,用纯粹的油画语言和艺术表达,敲开中国新时期美术的大门,也预示国内美术界在现实主义创作方面,一场观念性革命的情然开始。

三是要有强烈的在场感和饱满的情感投入,展示人性的光辉。任何优秀的艺术作品,都是艺术家通过作品将自己对生活、社会、历史与现实的独特感受与思考传递给观众,其中,艺术家在创作作品时整个人全身心的在场感和情感投入,起到至关重要的作用。唯有如此,艺术家才能将自己的感觉、气息准确提炼和表达出来,而这种感觉和气息,很多时候远远超越表象,属于精神性和本质性的。

综观现实主义作品,不难发现,随着时间不断向前推移,题材内容对于作品的作用会逐渐弱化,而艺术和情感的份量会不断上升。诚然,如果对所表

现的内容缺乏深刻的理解与独特的视角,也不会有足够艺术性和情感性的表现。

罗中立笔下的《父亲》,是一位辛苦沧桑、忍辱负重的农民形象,一个真实而又具体可感的艺术形象。他之所以能摆脱当时假大空的创作惯性,塑造出如此鲜活与立体的人物形象,就在于对农民的感情是真挚的。罗中立自己是从大山里走出来的孩子,本身是农民出身,见证了太多农民的生活,同时深切认识到:“农民是这个国家最大的主体,他们的命运实际上是这个民族和这个国家的命运。”在他过往的人生经历中,曾几度与农民有过深入接触,因此激发创作农民主题的欲望。正有真实的生活原型与真情实感打底,让他对农民充满同情、怜悯,最终以纪念碑式的宏伟构图,直面现实的勇气,无可比拟的真实性和人文关怀,饱含深情地刻画出中国农民的典型形象,给人以强烈视觉和精神震撼,打动无数中国人。

重大历史题材,同样离不开创作者的激情注入。比如陈逸飞和魏景山合作的《占领总统府》,以真实的历史,即1949年4月23日人民解放军占领南京“总统府”为历史背景。画作展现宏大的历史场面,塑造了一组不同年龄、不同经历和性格的普通战士群像,宛如英雄的丰碑。实际上,关于这个题材,早在1957年,杨建侯创作过油画《解放南京》;之后,1971年,冯健亲创作过油画《人民解放军占领南京》。在陈逸飞和魏景山合作《占领总统府》几乎同一时间,陈坚、赵光涛、陈其合作了油画《南京解放》,张华清和李华英合作了油画《蒋家王朝的覆灭》。从创意与构思上来讲,《占领总统府》与冯健亲主创的那一幅油画最为接近,都选择总统府门楼作为画面主体。不同的是,前者以总统府的正门为中心,采用最稳固的金字塔式的三角形构图,视点更高,完全是上帝式的俯瞰;而后者将总统府偏于左边,留出右边一半空间用以描绘人民解放军进入南京城的场面,视点也基本与总统府保持平视。陈逸飞和魏景山这样的构图与视角处理,使人物形象更突出,尤其通过刻画主体人物的动态姿势,以及像火焰般红旗的跃动与吹拂,营造出排山倒海般的气势和力量,使画作具有一种强烈的在场感和情感冲击力。

陈逸飞和魏景山之所以能在同一题材五组作品中脱颖而出,除创意、构图、视角及高超的写实技艺外,我觉得主要还在于把重点放在具体人物的塑造上。无论画面的主角升旗手,还是身边数十位姿态各异、神情毕肖的战士形象,都血肉丰满,生动感人。在以国家、领袖和英雄形象为先的1970年代,《占领总统府》却着力于对“普通人”形象的刻画与描绘,反映出“普通人”崇高与伟大。在这里,陈逸飞和魏景山巧妙处理了国家与个体、普通和宏伟两者之间的辩证关系,在表现国家政治主题的同时呈现出艺术家的人性关怀和抒情诗意的胸怀,具有摄人心魄的艺术魅力。

陈逸飞与魏景山的老师俞云阶曾教育他们说:“在现实生活中,每到一个地方,不抱成见地观察和体验生活,就会发现新事物和新风貌,从而激起我们的创作热情,避免老一套的表现方法。为什么我们在生活中写生的东西往往回来加工后的作品要生动活泼,而回来加工成为作品后反而不如前者,其原因之一就是回来后的感情与当时感受的情绪不同了,前者充满激情,后者往往用理智来处理画面,考虑周全,要求做到面面俱到。我并不提倡以习作来代替创作,而希望自己在创作时,永远保持感情,使自己在艺术上永葆青春。”

由此可见,美术经典的炼成没有捷径。艺术家的责任与使命就是要运用自己的方式去回应现实,表达出自己对现实、对历史的认知与思考,而且要表达得生动有力、富有感染力,能够打动人,才能成为一种时代的视觉见证,真正起到鼓舞和凝聚人心、召唤美好未来的激励作用。

(作者为艺术评论家、上海油画雕塑院美术馆馆长)

▶ 正于 Fotografiska 影像艺术中心举办的展览“双重呈现”,是著名视频艺术家马可·布拉姆贝拉的中国首次个展。



▶ 正于浦东美术馆举办的中国艺术家曹斐个展“潮汐馆舍”,是该馆艺术影像展。

艺·见

谈论影像艺术时我们在谈论什么?

林霖

眼下正在上海举办的中国艺术家曹斐个展项目“潮汐馆舍”是浦东美术馆开馆以来的首个当代艺术影像展。而在去年11月的上海艺术季,苏河湾新落户的 Fotografiska 影像艺术中心备受瞩目,如今成为了城中时尚新地标。上海多伦现代美术馆则有志于打造中国的影像艺术文库,去年发起“中国当代影像艺术年鉴”项目,以中国当代影像艺术实践的第一线观察和资料收集为基础开展现象分析和整理,今年4月开启中国当代影像艺术年鉴春季系列学术活动。在该馆近日开幕的“中国当代艺术年鉴展(上海)2023”,这一通过文献和艺术作品相结合对中国艺术现状进行记录、检阅与展现的年度展览中,北京大学教授、此次策展策展人朱青生特别提到,今年的年鉴展延续了去年作品中体现的数字技术带来的媒介变迁与艺术家们回应时代议题所进行的实践和创作。

然而,据了解,目前全世界范围内也尚未能有统一的关于影像艺术文献库的整理体系和规范。影像艺术领域的评论则是亟需补强。

“影像艺术”当然不是一个新词汇,尤其在这两年不断涌现诸如VR沉浸式艺术、人工智能生成式艺术等种种新鲜词汇的背景下,谈论影像艺术似乎显得有点“过时”。然而,恰恰就是在当下,随着技术的成熟,形式的多样化,市场的火热,展览的青睐,流量的蜂拥而至,或许正是我们谈论“影像艺术”这一概念的最好时机。

影像艺术广义上包括了所有非手工制作的产品——包含摄影、流动影像、电影、录像到现在的新媒体艺术等;狭义上则专指基于“录像艺术”(video art)的影像装置艺术。但国内外对“影像艺术”的理解可能会因翻译和语境的关系有所不同。比如位于上海苏河湾的 Fotografiska 便翻译为“影像艺术中心”,其词源来自瑞典语,本意是“摄影的”。而且观其开幕以来的展览以及艺术衍生品来看,确实也更符合“摄影艺术中心”定位。而每年举办的“上海影像艺术博览会”英文是“Photo Shanghai”,直译也应是“上海摄影艺术博览会”。诸如此类,不知为何“影像”与“摄影”(video & photo)总被混淆?当然,作为商业机构和博览会,对名词的学术性定义或许没那么考究。

在西方,“影像艺术”其实也没有统一的说法,比如可以说“Image-based Art”或“Imagery Art”,具体指向以图像或视觉内容为主要媒介的艺术形式,包括但不限于摄影、电影、视频艺术以及基于图像的数字艺术。且影像艺术应区别于“摄影艺术”(Photographic Art)和“电影艺术”(Cinematic Art)。不管哪种说法,其本质是借力人类科技发展而来的艺

术形态,在标榜先锋性的当代艺术领域即体现为电影、录像艺术、录像装置艺术、多媒体(含声、光、电)等多种样态,背后与彼时的行为艺术、波普艺术、激浪艺术等先锋艺术密切相关,并跨界于舞蹈、音乐、电影、戏剧等领域。在艺术史研究领域,则多将影像艺术的研究纳入后殖民主义、后媒体时代等背景议题中来探讨。

影像艺术,首先是对观看方式的革命。如约翰·伯格在《观看之道》中所言:“影像是再造或复制的景观。这是一种再现或者一整套再现,已经脱离了当初出现并予保存的时间和空间,其保存之时间从瞬息至数百年不等。每一种影像都体现一种观看方法。”

确实,作为一种艺术形式,影像艺术的萌芽、发展与壮大,刻着技术革命、社会观念变迁、文化历史背景的印记。“影像”的前身应为录像艺术(video art),起源于20世纪60年代,响应先锋艺术瞬息万变以及走出“白盒子”的号召,也使得彼时的艺术家得以借力科技拓展自己的艺术疆域,如观念艺术、行为艺术、表演艺术、音乐、实验电影等。在影像艺术的范畴里,图像和时间都因为录像这种技术而得以“绵延”。

这里需注意的是,影像艺术作为当代艺术诞生的背景是作为一种“观念”出现,并且永远“当代”。它是在当时先锋艺术家反对权威机构、反对固化机制背景下诞生的新媒介。比如,影像艺术诞生的前置语境——电影,就需要一个固定的放映场所、专业的设备如银幕、投影机、音响等,而电影创作又需要故事、剧本以及团队公司的打造,如此一套程序和设备看起来像一个大型运转的机器,离不开每一颗螺丝钉的严丝密合。正是为了颠覆这种机制,后来才有了“另一种电影”的运动及倡议。有意思的是,当时就有人提出了观者空间可被剧场化、虚拟化的理论,包括银幕虚拟空间的物质性拓展(参见媒介考古学家埃尔基·胡塔莫《困于运动的身体:仿真系统与完全沉浸的追寻》)。

在20世纪60年代之后的十年里,许多艺术家都在尝试为影像艺术拓展定义,他们直接将电视机作为装置艺术的一种媒介,用以表达观念更迭。如“录像艺术之父”、韩国艺术家白南准的《影像佛》(1974),首次开创以闭路电视、监视器等为影像载体等“视频雕塑”。美国艺术家布鲁斯·瑙曼则用录像机记录了他的行为艺术过程。当然,不为观念和行,影像艺术也可以是纪录片的的一种方式,如中国艺术家曹斐的影像纪录作品《谁的乌托邦》(2006)就是一部融合社会议题纪实和调研以及艺术家个人艺术语言的作品,聚焦中国珠三角地区工厂工人的境遇,通过艺术手法刻画出他们内心的激情和梦想。

还有彼时的“实验电影”运动也倡

导从影院走入美术馆,新的放映方式重新激活了电影的“变形体”。其实影像装置对于展示空间的要求较高,也比起传统国画、油画、版画、雕塑更具“现场感”——它甚至代表了反对复制、反对商业化的一种态度。因为艺术装置意味着空间场域的构建,而影像装置还涉及到对时间的占据,以及观众到达现场并行走与作品产生呼应的一个动态关系,观者的到来也使得影像装置最终得以“完成”。这也是为何某些影像艺术机构虽挂“影像”之名,却热衷于行“摄影”之实,因为可被大量复制的摄影才是艺术市场的宠儿,也是一目了然“美”“丑”与否的视觉艺术形式。然而,影像艺术终究是一种“再现”,故而从语词角度也应有被归类和研究的可能,即成为一种艺术,那么人们也就有理由期待这种艺术语言的种种社会性功效。

随着近几年科技的快速发展,影像艺术进而开始更多涉及到空间现场的沉浸感,在视听效果上更为震撼,尤其是可以延伸到户外公共空间的平台,开始参与构建一种公共艺术的理念。如2018年上海有一场展览令人印象深刻,在当时还位于原世博会法国馆的二十一世纪国际美术馆的展览中,日本艺术家黑川良一的作品《反向折叠》涵盖了声音、视觉和感官的沉浸式影像装置作品,模拟合成了十亿年后宇宙的声响。其灵感来自自由法国宇宙天体物理学研究协会(CEA-IRFU)的天体物理学家们基于欧洲航天局(ESA)及美国国家航空航天局(NASA)的卫星及赫歇尔空间望远镜收集的数据所提出的最新发现。这些数据可以让人追溯星辰演化的宇宙史。此外,艺术家也借助CEA-IRFU的天体物理学家们透过超级电脑所推算出的数字模拟方式方式为宇宙建构模型。可见,当代的影像艺术创作已越来越“卷”。

综上所述,技术的腾飞以人类壮志凌云的展望,这一雄心与梦想也体现在当代艺术的创作表达中。一场好的影像展览,能启引我们一种新的观看方式以及我们对当代艺术的理解。站在观众的角度来看,我们可以将之置身社会学的范畴,新型观展模式的背后逻辑是观者的转向,观者成为看展行为的主体,对周遭的数据信息作出选择和反应。“沉浸”与否,其实就是观者主观的体验,也是作出选择的前置语境——你如何理解眼前动态的画面,那些影像表达的态度和现实;是相信“虚拟”还是“现实”……由此来发生并完成这一场行为。而这一行为模式将改变人类的生活——从这一意义来说,“沉浸”不仅仅发生在展览中,还会走向户外的公共空间,同时会发生在个体的私密空间,并最终无处不在。

(作者为艺人)

▶ 何多苓油画《春风已经苏醒》

