

油畫的當代處境

俸正杰

油畫自十五世紀由凡·愛克兄弟發明以來，通過油畫家們的探索和發展，成為西方古典藝術中最重要的一類畫種。其經歷過輝煌的巔峰，產生過許多優秀的傑作，是人類藝術寶庫中璀璨的明珠，可以說至今仍閃爍着光芒四射的魅力。

當然，“筆墨當隨時代”，象任何藝術一樣，油畫也必然面臨着伴隨時代的轉換和發展。因此，特別是在當代藝術的多樣性、綜合化的發展背景中對於油畫的處境和發展可能性的探討非常重要。本文論者認為：

一、“油畫”這一概念應作狹義和廣義兩種理解。就狹義而言“油畫”特指西方從油畫發明到十九世紀印象派出現之前的這一歷史時期的油畫。在這一時期，油畫不僅是畫種的名稱，其更具有特定的文化含義，也即與西方古典文化精神的合一性，是“藝術摹仿自然”的再現學說的重要體現；就廣義而言“油畫”只是一個畫種，一種藝術表現媒材的概念，而無更多的價值負擔。前者面對歷史，后者指向當代。

二、以十九世紀印象派和后印象派的出現和發展為重要轉折點，油畫的美學價值發生分化，其在西方藝術史上的重要地位開始受到動搖；進入二十世紀，隨着藝術由現代向當代(后現代)的進一步發展轉換，油畫的傳統價值系統被徹底解體。

面對當代，油畫的確面臨着生存的本質意義上的危機：從材料角度看，大量更為先進的設備、新材料的出現和廣泛使用使油畫材料只能躋身於眾多材料中成為平凡一類；從社會文化角度看，使油畫最能發揮優勢的以藝術摹仿說占主導地位的古典時代已經一去不復返。在此處境中，油畫中能以一種藝術表現媒材的身份去謀求或者與其它材料的結合或者與當代社會文化的接軌，從而獲得生存和發展的可能。

三、油畫在中國的發展面臨着更為複雜的困境。從橫向的角度看，中國和整個世界一樣處在多元文化和多種價值并存的時代；從縱向的角度看，中國的傳統文化和藝術精神更與西方傳統文化和藝術精神迥然不同，也就是說，油畫的傳統價值系統很難在中國獲得真正意義上的發展的社會文化背景。因此，在此處境中，一方面基于油畫作為一外來畫種在中國只有近百年的發展歷史，中國藝術家對其的研究和發掘尚不充分，從某種意義而言還有待進一步探索、發展和完善。另一方面我們更應該站在當代發展的高度上，摒棄油畫傳統價值標準的束縛，以揚棄的眼光去重新審視人類的傳統文化和藝術，以開放的態度去真正面對當代的社會、文化和人，充分利用社會的發展所帶來的種種可能，拓展油畫藝術表現的領域和媒材，使我們的藝術創作成為當代精神的象征，是真正的當代藝術。

第一部分 油畫的歷史處境

一、油畫的發明及其特性

在油畫被發明以前，雕塑、建築、玻璃鑲嵌畫、“坦培拉”繪畫等是西方美術的重要表現形式，特別是前三者在古希臘、古羅馬、中世紀時期得到過充分的發展，是那些時期西方社會文化精神的象征。

“坦培拉”繪畫對鵝蛋黃調和顏料作畫，能較好地刻劃、表現對象，但其技法不易掌握，銜接不方便等，故畫而顯得生硬、呆板，且易剝落、變色等。總之，其表現力非常有限。

十五世紀時，凡·愛克兄弟在革新“坦培拉”繪畫材料的基礎上發明了油畫，即以油調合顏料作畫，由此開始了油畫輝煌燦爛的發展史。油畫克服了“坦培拉”繪畫不易銜接的缺點，且色彩潤澤光亮，可保存很久。而其最重要的特點便是易于表現豐富的明暗調子和細膩的色彩變化，這與當時已經發明的定點透視法、明暗光影法等結合起來使得油畫能真實、準確、深入地再現物象，而這正符合了西方古典社會文化的需要。

二、西方古典哲學、美學思想傾向

從古希臘的蘇格拉底、柏拉圖、亞里士多德到十九世紀的黑格爾等幾乎西方所有古典哲學家的哲學研究都是建立在理性、科學的基礎上去追求永恆的真理，“真”是判斷一切的最高標準。西方古典美學深受其哲學的影響，“藝術摹仿自然”的再現學說就是其必然的產物，雖然歷代的古典美學家對此有很多細微差別的不同觀點和闡釋，但摹仿說的核心却沒有人反對過。因為藝術須表現美，而“真”的才是美的。對於視覺藝術而言，“真”就是摹仿現實世界、摹仿自然。其實，不論是柏拉圖所說的“藝術摹仿現實世界，現實世界摹仿理式世界”還是車爾尼雪夫斯基所說的“任何事物，我們在那里看得見依照我們的理解應當如此的生活，那就是美的。”，他們所要強調的一點就是要“像”。

三、油畫的歷史處境

油畫出現以後，其材料性能特點正好充分滿足了西方古典哲學、美學背景

中藝術表現的需要，從而與西方古典社會文化精神產生了完整的內在統一的深層關聯。通過油畫家們努力的探索和發展，逐步確立了油畫在那一時期(主要是文藝復興時期至十九世紀印象派出現之前)西方古典美術史上最重要的地位。事實上，在當時所有美術種類中，油畫是最充分、最完整地體現了當時西方人的審美理想、社會文化精神的。伴隨着這一時期歷史的發展進程，油畫逐漸在人們的意識里不僅僅是一個重要畫種的概念，其更打上了社會文化精神的烙印，將西方古典文化藝術精神蘊含其中，具有了水乳交融的文化含義，就如同中國畫與中國傳統文化藝術精神的深層關聯。

第二部分 油畫的當代處境

一、油畫傳統價值體系的動搖

伴隨着英國在十七世紀中葉進行的資產階級革命，十八世紀進行的工業革命，自然科學在牛頓的影響之下也有迅速的發展，哲學在自然科學影響之下建立起一套經驗主義的思想體系。從此西方哲學思想分為理性主義和經驗主義兩大派。康德在此基礎之上對二者進行調和，以三大批判建立起他的哲學、美學體系，其《判斷力批判》中“美的分析”關於“純粹美”和“依存美”的區別強調了“審美判斷是對對象的形式(不是存在)所引起的一種愉快感覺。”為形式主義美學的發展提供了理論依據；以叔本華、尼采、柏格森等人為代表的哲學對於直覺、意志、主觀、生命意識、情感表現等的強調為主觀主義美學的發展開創了道路。

牛頓的三稜鏡的發明，使人們對於自然光、色的研究增進了認識。自然光透過三稜鏡被折射成紅橙黃綠藍紫等色。而自然界物象呈現出來的色彩是由于自然光照射在物體上部分被吸收而部分又被反射出來呈現於我們眼睛的視網膜上產生的色彩感覺。

哲學、美學和自然科學的發展給藝術的發展變革帶來了契機。印象派畫家便是在這種背景下應運而生，他們對物象在自然光照下的色彩變化產生了濃厚興趣。儘管其目的在於真實、客觀地再現自然的色光關係，但由於其只注重色彩，而并不注重形的準確，實際上使得色彩的表現具有了相對獨立的意義。這從某種程度上使藝術表現開始關注藝術本體的某一形式因素，並逐漸使其脫離對象而具有了獨立的價值。以此為基點，經過后印象派的發展，畫面本身的形、色、空間、線條、筆觸乃至藝術家主觀情感的表現的價值都已超越了對客觀物象的摹仿而得到了凸現。

印象派和后印象派的繪畫作品主要都是以油畫方式完成，但是很重要的一點是其在其中所扮演的角色的意義比較此前已經發生了微妙但却是極有革命性的根本轉變。一方面是由于印象派和后印象派的畫家對於作品或者偏重色彩、或者偏重空間結構、或者偏重主觀表現等，也就是說以關注形、色、空間、環境等和諧統一的古典美術形態開始向各基本因素相對獨立的分離的現代美術形態轉換；二是印象派的畫家作畫大多采用直接畫法，完成速度很快(為了捕捉色彩印象)，而傳統的複雜的、系統化的油畫表現技法受到摒棄。這些轉換所帶來的一個必然後果便是油畫發展幾百年的價值系統受到根本性的挑戰，油畫在此前所具有的重要地位無疑開始動搖。當然，這僅僅是端倪。

二、油畫傳統價值體系的徹底解體

歷史進入二十世紀，世界跨入複雜多變的時期，社會形態上發達資本主義發展到帝國主義階段，國家、民族獨立運動此起彼伏，封建王朝和殖民統治多被推翻，共產主義的初級形態社會主義得以確立。兩次世界大戰的爆發，東西方長期冷戰，貧富差距的懸殊，人權問題、種族問題、民族問題、宗教問題、區域沖突等所有這些都把全世界的每一個人卷入其中，因為二戰以來國際化的趨勢以各種國際性的聯合組織的形式把全世界捆在了一起。

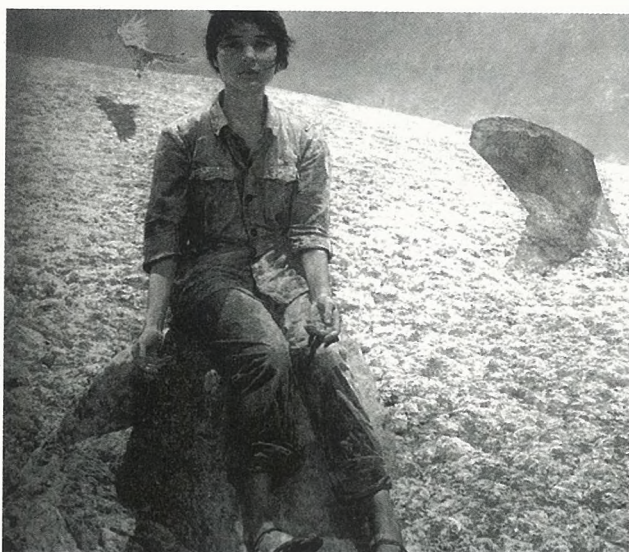
自然科學得到迅猛發展，電子技術的運用和核能的開發使人類進入電子時代和宇宙時代，新的設備、材料和技術不斷更新並廣泛投入使用，給人們的方方面面都帶來了多種多樣的可能性。

社會狀況的複雜變化和科技的進步使人類可能從更多、更新、更深的角度和層次上來認識自身和世界，從而促成了眾多异彩紛呈的哲學、美學思想的產生和發展，精神分析學、完形心理學、自然主義、實用主義、表現論、現象學、新實證主義、分析學、符號學、存在主義、結構主義、解構主義等等，為藝術的發展提供了多元的美學價值支點。

二十世紀的藝術繼續沿着印象派和后印象派所開創的道路向前推進。隨着社會狀況的變化，自然科學的發展，各種哲學、美學思想的出現，藝術方面出現了各種不同追求的風格流派。立體派徹底打破了現實空間關係而進行畫面的



父親(油畫) 羅中立



青春(油畫) 何多苓

空間結構重組；野獸派基本通過直接平涂色彩的方式，以色彩的平面關係構成明快唯美的畫面表現派強調內心情感的渲泄；抽象派堅決摒棄客觀的物象未來派順應工業技術的迅速進步，人類對時間、速度的新的感受和認識，大力贊揚機器、運動、力量、速度等，達達派則是經過第一次世界大戰的噩夢後對現存人類文明的不信任，主張對已經為世所公認的藝術進行破壞，也就是反藝術，實物拼貼作為他們使用的藝術手段被直接引入藝術創作之中；超現實派探索與呈現潛意識的心理圖像；抽象表現主義緣於二次世界大戰所造成的嚴酷現實，存在主義哲學、美學的影響，避開不和諧的現實而在繪畫中去找尋和諧的理想；波普藝術又使藝術從象牙塔里回到大眾；超級寫實主義借助照片把握一種極端真實而又極具平面性的微妙關係；新表現主義則將視野向社會和歷史開放。裝置、環境、大地、行為藝術則使藝術的表現方式從架上繪畫中解放出來，引入空間和時間的維度，甚至引導觀眾的參與，以增強藝術作品的表現力和穿透力。

二十世紀藝術的發展現實有幾點是很重要的，對油畫產生了巨大的影響，這種影響是具有解體性的。一是美學價值追求上各種學說林立，且差異頗大，有些甚至是反美學的，藝術不一定非表現美不可，或者丑也是美之一種。與此相對應的便是多種藝術價值觀念的并存；二是徹底擺脫“藝術摹仿自然”的再現學說，特別是抽象藝術的產生和發展完全摒棄了客觀物象的再現。即使是寫實主義的油畫，其價值的成立並非在寫實，而更重要的往往是其它方面的美學價值；三是繪畫材料豐富多彩，生活中的很多材料都可以運用，丙烯、水彩、油漆、實物拼貼（如布、紙、沙、金屬等），它們往往在作品中扮演極為重要的角色；四是藝術家們普遍放棄二維平面的架上繪畫方式，更多地探索三維甚至多維的藝術表現方式，以材料的空間組合與環境發生關係，甚至擴展到更為廣闊的大地，並通過行為、過程的方式把時間維度也納入其中，這些方式往往比架上平面繪畫更能使觀者感到接近，從而增強其感染力和穿透力，更能體現時代感和適合人們的審美需要。

三、油畫的當代處境

無論是從社會發展的狀況、美學思想的發展或是藝術本體的拓展等諸方面看，二十世紀的藝術發展現實已經徹底解體了油畫的傳統價值系統。事實上，現在西方藝術界乃至藝術院校中幾乎不再提油畫這一概念，至少已不再被視為具有獨立性的重要種類，除非面對古典藝術。油畫在失去了其賴以揚威的生存背景——以“藝術摹仿自然”的再現學說為最高美學原則的西方古典社會以後又面臨着社會、文化和人的變化以及大量新的更為先進的設備、材料、技術的挑戰，其已無法適應時代發展的大趨勢，其地位的跌落是顯然的。對於今天而言，油畫唯一的所有便是一種藝術表現的可用媒材，而其它則隨社會價值系統的轉換而喪失了。不論人們的主觀願望如何，客觀的事實表明油畫在當代的發展只能是藝術表現媒材之一種的身份去謀求或者與其它媒材的結合或者與當代社會文化精神的接軌以借新時代之光獲得生存和發展的可能，這就是油畫的當代處境。

第三部分 油畫在中國發展的可能性

一、油畫在中國的發展歷程

油畫傳入中國最早大概是在十六世紀意大利傳教士利瑪竇等人帶來的宗教宣傳品。但由於東西方文化和藝術思維方式的不同，在很長一個時期里中國人認為油畫“筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。”（清鄭一桂），所以一直未得到發展。真正得到廣泛介紹、研究則已是本世紀初才開始的。當時有一部分中國留學生到東洋（日本）和西洋去求學，對油畫有了一定的認識和把握，他們歸國後開始興辦美術教育，傳授油畫。當時正值“五四”新文化運動前後，文化氣氛極為活躍，西方古典油畫和現代派油畫一併介入，徐悲鴻、劉海粟、林風眠等當時既是美術教育的積極行動者也是不同風格流派的代表人物。從風格流派看，有接受英法十九世紀學院派畫風影響，主張嚴謹寫實的（徐悲鴻、顏文梁等）；也有接受印象派（潘玉良等）、后印象派（劉海粟等）、野獸派（龐薰琴、倪貽德等）、超現實派（趙獸等）畫風影響的。但他們大都是比較直接地摹仿某種風格樣式，往往

缺乏對於油畫在西方的歷史發展和當時正在進行的劇烈變革的整體研究和深層認識。因此，一方面，他們對於西方油畫的引入使得油畫這一外來畫種在中國得以生根立足，並作為新文化運動的一部分借以作為批判中國傳統文化的武器；另一方面却在油畫語言上更多的是片斷地摹仿搬用，基本上無發展意義可言。且由於社會政治的原因，至三、四十年代終以徐悲鴻所倡導的以法國十九世紀學院派為參照的寫實主義油畫獨領風騷，這是因為：一、“吾國因抗戰而使寫實主義抬頭。”（徐悲鴻語）；二、希望借油畫的寫實以達到批判和改良走人頹勢的文人畫之目的。至此，現代派的多種語言形態的追求受到冷落。

五十年代由於政治的原因，蘇聯社會主義現實主義油畫全面引入中國，與徐悲鴻所倡導的學院派寫實主義、毛澤東所強調的藝術要反映工農兵生活、為工農兵服務、為人民大眾所喜聞樂見的藝術宗旨相結合便出現了中國的革命現實主義，而現代派的諸種風格流派則一概被排斥，甚至被視為反革命藝術。一方面，畫家們以蘇聯模式為參照創作了大量主題性的革命歷史題材油畫，代表作如王式廓的《血衣》等；一方面也出現了以為寫實主義為主體結合中國民間畫特點而創造的

通俗性的革命現實主義，董希文的《開國大典》最為突出。這種雅年畫味油畫是較早有中國特色的油畫。如果說早期的革命現實主義油畫以其時代的真誠而具重要意義，那麼文革期間這種革命現實主義便已發展成唯政治需要的虛飾的“革命現實主義”從而成為簡單的政治工具。最具說明性的便是《毛主席去安源》的創作及《開國大典》等作品的遭遇。“紅光亮”“高大全”成為這一時期畫面最重要的特點。

七十年代末八十年代初伴隨着對“文革”的否定，虛飾的革命現實主義受到借重於俄羅斯油畫的批判現實主義，以文革反思、傷痕、鄉土為題材的社會批判的反撥，畫面一反文革時的“紅光亮”“高大全”，往往是灰暗、苦澀、凝重，“小苦舊”。藝術家們以此表現過去政治高壓下所失落的真實，而這正是當時中國人面臨的現實。在語言模式上仍以蘇俄油畫為主，但這一時期的部分重要代表人物如羅中立（《父親》、陳丹青（西藏組畫）、何多苓（《春風已經蘇醒》）等的眼光已超越了這一模式而向歐美開放，盡管仍是以寫實為基點。伴隨改革開放的深入，中外交流的增強，給中國油畫家更為追根溯源系統性地研究西方傳統油畫的材料技法、語言風格提供了可能性，赴國外學習和觀摩原作，來華展覽及外國專家來華講學（比較有影響的如賓卡斯和伊維爾的油畫材料訓練班）機會的增多的確使中國油畫家對西方傳統油畫的認識和掌握都有了很大提高，表現在材料技法、畫面效果、油畫品味、語言風格的完善和地道，出現了頗有影響的新古典油畫，這在《首屆中國油畫展》（上海，1987年）得到了頗具規模的展示，其對於中國油畫藝術本體的探索和建設功不可沒。但由於其偏重於材料技法、畫面效果，而往往缺乏時代精神的力度和當代文化的內蘊，成為如精描細繪制作花瓶的匠人的產物；而且就從語言技法角度看也很難企及西方古典油畫所達到的高度。而此同時，伴隨西方現當代哲學、美學、藝術全面引入中國，一部分藝術家借重於西方現當代文化的發展成就以“自我表現”、“形式美”等問題的爭論為開端，繼之在中國掀起的“新潮美術”運動，其強烈地沖擊了現實主義的一統思想和寫實性油畫的單一模式，全國各地出現了眾多不同追求的現代藝術群體，如推崇理性性的“北方藝術群體”崇尚生命沖動的“西南藝術群體”，強調非藝術傾向的“廈門達達”等，從觀念意識、美學追求、文化取向、價值支點到表現方式都出現了多元并存的格局，至少現象上如此。西方發展了近百年的現當代藝術的各種風格樣式被中國藝術家在短短的幾年間基本上操練了一遍。新潮美術運動區別於八十年代初的社會批判而更重於文化批判，整體上作為一場文化運動，頗與本世紀初的新文化運動有相似之處，即主要是企圖通過引入西方現當代文化成果以解體中國傳統文化和重建中國當代文化。但由於其思維及語言模式上更多的是搬用和摹仿西方，雖然打破了中國既有的單一模式，引起了藝術語言多種形態的出現，却往往因遠離中國的社會現實而顯得生硬和空泛，而在藝術語言和文化精神上並無多大創造性的建樹。這一轟轟烈烈的運動在《中國現代藝術大展》（北京，1989年）經過八九年中國的特定現實而悄然沉寂。

九十年代初回到中國現實，解決中國問題為藝術追求與價值取向出現了“政治波普”和“玩世現實主義”，這正是八十年代企圖借西方文化改造中國文化的新潮美術運動在經歷八九年的現實後重新面對中國自身的社會狀況、文化環境、生存狀態的結果，它是沿着八十年代藝術運動繼續向藝術現代化推進，更是對其的反撥，從而真正關注中國當代社會的文化困境和人的生存處境。“政治波普”借重於歷史與現實的隱喻，反映開放後人們內心感受的歷史割裂和心理拉鋸感；“玩世現實主義”則表現當代中國人（特別是年青人）失去價值支點、精神處於破碎狀態的人的無聊和迷惑。九十年代這一新的藝術傾向在《首屆廣州雙年展、油畫部分》（1992年）及《后八九中國新藝術展》（香港，1993年）得到較為集中的展示，而且部分重要作品參加了《第45屆威尼斯雙年展》（1993年）、《第22屆聖保羅雙年展》（1994年）等重大國際展覽。而另外一些國內的重要展覽如《九一油畫年展》（北京）、《首屆中國油畫雙年展》（北京，1993年）、《第二屆中國油畫展》（北京1994年），則主要體現了另外一部以語言研究為重點的油畫家們的研究和探索成果，把寫實性油畫繼續推向極致仍為主流，同時具有表現性、抽

象性、材料化傾向的作品也頗引人注目，這些傾向的探索在八十年代已開始進行，且有的已取得很大成就，如吳冠中等，但作為較整體的實力體現則是九十年代初的事。從某種程度而言，中國油畫藝術風采的豐富多樣性在今天才真正開始展現。

二、油畫在中國發展的可能性

根據本文前面關於油畫發展的歷史與當代處境的分析，從世界範圍看，現在來單獨探討油畫發展的可能性似乎已不具有多大的意義。因為油畫獨立發展的時期已經遠去，人類已經跨越了這一階段，世界現當代藝術的發展現實告訴我們當代藝術的發展已從更為廣闊的視野來關注藝術表現的技術手段和媒體材料。二十世紀的大師級藝術家很多都很難用油畫家、版畫家等概念來界定，現在的國際重大藝術展覽的作品也都是一個明證。但是從中國範圍看，油畫藝術卻具有非同尋常的意義，雖然這種現象顯得有點落后和尷尬，甚至不可思議，但却是事實，所以我們必須面對，即：一是油畫作為外來畫種在中國必然須有充分發展的過程，然後才可能超越它，這也許是藝術自律性的要求；二是在中國近百年來的藝術發展過程中油畫一直充當着舉足輕重的角色，基本可以代表二十世紀中國藝術的發展歷程，就是前衛藝術也主要是以油畫作為表現方式，儘管這與油畫在西方早已成熟、完善而對中國又顯得年輕而充滿活力以及中國藝術教育模式不無關係。但不管怎樣，在近期內我們仍然回避不了油畫這一課題，並去研究、探索和發展它。而對其可能性的分析、研究和探索或者可能使我們真正完成油畫在中國的成熟發展並超越它。下面擬以中國油畫的發展現實為基點、以世界藝術發展現實為參照、以當代中國社會文化精神為核心從油畫藝術語言形態和藝術與社會文化的關聯兩個大的方面來探討中國油畫的發展可能性。

(一)從語言形態方面看：

介于中國油畫的發展基本上是建立在對西方油畫的學習和借鑒的基礎之上，探索其發展可能性也主要孕育於其中，可從以西方油畫語言的古典形態和現代形態為基點的兩個方面來研究。

1.關於以西方古典油畫語言形態為基點的寫實性油畫的研究和發展。

從油畫在中國的發展歷程可以發現，這一傾向的油畫發展貫穿了中國油畫的各個時期基本上保持着主流的地位。本世紀上半葉在全面引入西方文化以改良中國傳統文化的大潮背景下寫實性油畫以其鮮明的針對性對走向衰微的傳統文人畫的反撥而終於獨占鰲頭，五十至七十年代在蘇聯模式引入和政治掛帥的背景下以其優越的功能性、工具性而再領風騷，然後又因學院化的趨勢走向精緻化，九十年代初以近距離審視的玩世現實主義而成為中國前衛藝術的重要一族。應當肯定，寫實性油畫在二十世紀中國藝術的發展不同階段均扮演了重要角色，且出了不少重要的作品。但不可否認的是油畫更多的是作為一種工具，其價值意義的產生基本上于舊瓶裝新酒，關鍵是作為藝術，語言形態的陳舊顯然會使其藝術價值及穿透力大打折扣。而且之所以主要以這一傾向的油畫作為工具，更多的是因為社會政治現實的強化和單一的藝術教育模式所致，往往是被動地、甚至是被強制性地接受某一模式的結果而非主動選擇和創造性的發展的成果。

這一傾向的研究和發展從八十年代中後期以來外借海外畫商的眼球，內發於學院主義之風大興而不斷得到加強，形成以“新古典主義”為核心的龐大陣營，強調油畫材料制作、技法語言、畫面效果的完善和地道，的確使中國油畫家對於油畫的認識和駕馭能力大為提高，其對於油畫藝術語言建設功不可沒。但是因其愈致力於材料、技法、語言的研究而愈忽視社會的發展和文化的推進，從而愈趨于匠人的性質，因此其文化精神內蘊的萎縮不容忽視。

當然也有部分藝術家正試圖通過強化內容觀念、文化內涵來使其發生轉換，這不失為一方向，且仍可有一定的可發掘前景，但由於此種油畫語言形態的封閉性和不可超越性（在西方發展的高度成熟和完善），而不可能有長足的發展。更為實際的可能性一方面作為補課和普及性質，使油畫在中國的發展實現其自足的成熟和完善，從而也為中國藝術的發展最終超越它奠定基礎；另一方面則為具有古典審美理想的人提供審美對象，豐富人們的精神文化生活。但我們很難期望以此發展出對於整個人類藝術的當代發展而言的新的藝術語言形態。

2.關於以西方現代油畫的多種語言形態為基點的油畫的探索和發展。

本世紀初西方油畫被廣泛引入中國之時正值西方現代藝術運動高潮迭起之際，印象派、后印象派、野獸派、立體派在中國也都有積極的倡導者和追隨者，有的並努力試圖實現其民族轉換，如林風眠以西方的色彩與中國的水墨相融合的追求等，但這些探索很快由於社會政治的原因而被迫擱淺。直到七十年代末八十年代初“星星畫展”為前導、以關於“形式美”和“抽象美”的爭論為導火線，促成了“新潮美術”運動中再一次大規模地對油畫的多種語言形態的借鑒和探索，從而在中國基本形成了油畫的多種語言形態并存的格局。雖然這種格局的形成基本上建立在對西方現代藝術的形式語言規則的借用之上，具有補課的性質，但其作為階段性的學習和研究，其意義不可忽視。而其中在抽象、表現傾向的領域成就更大，吳冠中的成功、《九一油畫年展》王懷慶《大明風度》獲金獎、《首屆中國油畫雙年展》凌俊《沉默的權力》獲最高獎、《第二屆中國油畫展》賈滌非、申鈺等人的獲獎意味着這一領域的探索已頗具實力。分析其原因恐與中國傳統文化藝術中的抽象性表現性傾向不無關係，而這些人的探索正是將西方油畫與中國傳統繪畫的某些特點結合起來所走出的一條中西融合之路。事實上參照西方現代藝術語言形態，中國傳統藝術包括民間藝術中都有很多因素可以發掘而發展中國油畫的多種語言形態，從某種意義而言，這也是油畫民族化的一個重要方面。但關鍵的問題是這種融合更多的是通過已經過去的傳統，面對的是歷史從而尋找到中西傳統藝術的結合點，而這個點在多大程度上與當代社會和文化發生了關係？其當代及未來指向性何在？事實上，從語言形態而言，其也只是西方抽象、表現主義傾向油畫範式的豐富，從文化指向

上又往往是中國傳統審美觀的體現。顯然，如何使其站在當代的高度面對當代的社會和文化是極為重要的。

雖然將其它媒材與油畫結合起來西方早在本世紀初便已開始進行並得到持續廣泛的拓展，但中國的油畫家在這方面較具規模的探索則與八五年美國藝術家勞生柏作品國際巡迴展來華展出無不關係。正是此後很多藝術家開始了綜合媒材的實驗，只是有的在創作中局部使用，有的則以媒介材料的探索和實驗為主，他們多在畫面上拼貼布、紙、沙、木、金屬等材料並採用其它顏料如丙烯、漆、墨汁等進行綜合運用和處理或者借以加強、豐富畫面的質材效果。或者直接以物即道，表現某種觀念。這一方面的探索也已取得一定的成果，象王毅、葉永青、孟祥丁、顧黎明、尚揚、于振立、劉剛、劉彥以及南京的一些藝術家等他們對於油畫的綜合化傾向都有過卓有成效的試驗和運用。對於油畫與多種媒材的綜合運用的探索具有極為廣闊而深遠的發展前景。原因有三：一是通過綜合媒材的使用可強化視覺感受從而增強作品的表現力及穿透力；二是綜合媒材運用的深化有可能採用當代社會和生活中的現成品直接入畫，從而與當代社會文化和人發生直接的關聯，拉近與人的距離；三是通過對綜合媒材包括現成品的熟練把握再引入空間、時間等維度而走向更具有多種可能性的裝置性繪畫。而要取得成功的關鍵則在於一是对材料性能特點的敏感和控制感；二是強化與當代社會文化精神的深層關聯。

實際上，在當今世界藝術語言形態日益豐富，并向綜合化方向發展的情境中，探索油畫的當代轉換就更為重要，這就需要我們既正視其已有的發展成果，但又要不被其所束縛，自覺地試驗、探索與能反應當代社會發展的新工藝、新材料結合的可能，以增強其表現力，凸現其當代性，即堅持其向當代和未來開放的可能性。

(二)從藝術與社會文化的關聯方面看

就某種角度而言，二十世紀中國油畫的發展正是以其強烈的社會文化關注而使其顯得極具重要意義。這基于一個基本的事實，即從語言形態層面而言，不管是中國油畫家對西方油畫的學習和借鑒或研究和探索，其成果都沒有超越西方油畫已取得的成就。對於中國而言，從無到有、從陌生到較為熟練把握且的確已頗具實力是發展了；但對於世界而言，却無發展意義可言。實際上，油畫在中國的發展所扮演的角色正是或者作為最有效的工具滿足政治教化的需要（五十年代初的文革反思、傷痕美術，九十年代初的政治波普和玩世現實主義等）；或者作為新的文化形態的象征對傳統文化進行解體和批判（本世紀初的新文化運動、八十年代的“新潮美術”運動）。

只要翻開藝術史，無論古今中外，能够真正代表那個社會、那個民族、那個時代的藝術無疑地也都與其當時的社會文化有着深刻的關聯性。藝術或者沉迷于歷史的情緒進行有效的當代解決，或者直面于現實的狀態進行直接的呈現，或者敏感于未來的可能而進行前置性的預示。無論怎樣，藝術家必須站在當代的高度去感受、思維和表達。油畫在中國的進一步發展也必然要關注中國今天的社會現實、文化處境和人的生存狀態等。

具體地說，今日中國是怎樣的一種現實狀態呢？從社會現實角度看，經過八十年代以來全面的開放和進一步深化，中國以經濟發展為着眼點而全面走向國際化的趨勢不可逆轉。但西方社會雖以其高度發達的經濟和繁榮的社會生活向我們展示了一幅美麗炫目的藍圖；同時却又以其社會對人的異化等所帶來的種種社會問題、精神危機而昭示了一個艱難的困境。兩種現實狀況離我們都並不遙遠，事實都已在中國露出端倪，社會發展了，經濟進步了，物質生活改善了，但相應的社會問題、環境問題、精神問題等也加劇了。從文化處境角度看，經過八十年代全面引入西方現當代文化企圖以此解體中國傳統文化而重建中國當代文化的努力在經歷八九年的現實後使我們明白，傳統文化固然不可能解決今天的問題，但西方文化也不是救星。事實上值此社會大轉型時期，沒有一種現成的文化模式可供我們搬用，基本上可以認為目前正處於“文化缺席”狀態。從人的生存狀態角度看，中國人面臨的現實處境的尷尬狀況是顯然的，這正發生于必須的開放及由此而來的社會現實發展的二極悖論（發展與問題）和文化的缺席處境之矛盾沖突，人們必須面對的是經濟的迅速發展、社會生活的日益繁榮和同時迸發的精神空虛、信仰失落、價值失衡、感情淡漠等內心化的危機和生存環境的惡化（犯罪、污染等）一系列社會問題。顯然，人與社會、內心與現實的拉鋸需要平衡，這就需要建設一種新的文化形態以適應人的需要和促進社會的發展。而新的文化形態的建設要求我們既要避免復古主義的傾向，也要擺脫殖民文化的桎梏，而以一种比較理性的態度積極面對古今中外一切優秀的文化成果，站在當代中國的現實基礎之上揚棄地利用和創造。事實上無論是東方還是西方的文化傳統中都有一些對今天的現實很有意義的東西，比如中國傳統文化中關於人与自然和諧關係對於當代的生態環境問題、關於人情倫理的親和狀態對於今日的精神情感危機的意義，這些都都值得分析與再利。而關鍵在於如何使其在當代的層面以當代的方式發生作用，使其融入當代文化的建設，這需要我們的探索。

藝術創作作為文化建設一部分也必然要面對當代中國的社會現實、文化處境和人的生存狀態，立足于東西方藝術發展的既有成果，以藝術的方式去提出問題，面對問題，探索解決問題的可能性，從而創造中國當代新藝術。

毋容置疑，無論強調語言形態的探索和創造還是強調調劑藝術與社會文化的關聯，實際上二者不可分割。一種新的藝術形態必然是新的藝術語言形態與時代的社會化精神的統一，新的語言形態不能體現時代精神沒有意義，把握住深刻的時代精神而缺乏相應的新的語言形態不可能視為創造性的藝術。獨立的中國當代藝術必然是蘊含中國當代社會文化精神的新的藝術語言形態。這就需要我們必須對藝術語言形態的探索和創造還是對社會文化、時代精神的關注，都必須站在當代發展的高度以人類既有的一切成果作為我們的起點，揚棄地利用、轉換和發展優秀的因素並加以創造，中國當代藝術必將以嶄新的姿態立足于世界藝術之林。