



川美油画创作的三次转向

Three Transformations of SCFAI's Oil Painting Creation

沙鑫 Sha Xin

摘要：20 世纪的最后 15 年，四川美院油画创作经历了自“伤痕”“乡土”以来最为重要的美学转向，为新世纪的川美油画创作提供了新的观察视野与表达空间，并在艺术社会学的意义上为中国社会的整体性改革提供了丰富的视觉文化景观。本文结合“川美：‘新绘画’的一代”展览的参展艺术家群体，梳理川美油画创作的三次转向及其历史与现实成因。

关键词：川美油画，内转向，图像转向，视觉文化转向

Abstract: Oil painting creation of Sichuan Fine Arts Institute (SCFAI) has undergone the most important aesthetic turns since “Scar” and “Rural” in the last 15 years of the twentieth century, providing new observant perspectives and expression space for oil painting creation of SCFAI in the new century and offering rich visual cultural landscapes for the integrity of Chinese society in the sense of art sociology. This article dissects three turns of oil painting creation of SCFAI and corresponding historical and realistic causes with the participating artist group of the exhibition of *The Generation of “New Painting” in SCFAI*.

Keywords: oil painting of SCFAI, interior transformation, image transformation, the transformation of visual culture

一、20 世纪 80 年代中后期川美油画创作的“内转向”

20 世纪 80 年代中期以来川美油画创作发生转向的内在动因是基于“学生自选作品展”的创新性尝试。“根据时任（陈列馆）馆长王官乙当时留下的工作笔记，四川美院自选作品展始于 1985 年 4 月 23 日……从 1985 年春一直办到 1989 年冬，不仅举办了 12 届学生自选作品展，还有 3 次以上教师自选作品展。”¹

该展制的基本内容包括“1、展品不拘形式内容；2、不展课堂作业；3、每人限一至两件；4、自我审查、自我装潢、自我布置，挂满规定的展厅为止，陈列馆协助（提供画框、挂绳、工具等）；后来还加上了一条：‘自己组织研讨会’。”²

从中可见，一方面该展制内在的“自决性”原则为川美师生突破“伤痕”“乡土”的油画教学及创作模式提供了合法性观念。不仅没有设置参展作品形式内容的边界，同时也强调了代表学院规则的课堂作业被排除在自选展览外。也就是说，院方默认自选的展示权与自我审查权同眼下的教学现实有着明确的区分，这为川美师生提供了极大的自由发挥空间和可能性。关于“学生自选作品展”其性质表现为民间诉求的自觉表达，进而通过舆论需求的向上流动转变为现实。从侧面表现出高校教学改革与管理过程中，领导层对改革开放政策语境中的理解、实践与表达。

在国内与“学生自选作品展”几乎同时发生的艺术事件是“前进中的中国青年美展”和“85 新潮美术运动”。两者的共同点是艺术家开始尝试在作品中运用形式与抽象的现代绘画语言，丰富艺术创作的方法及自主性表达，进而扩大美术界自身的视觉类型和容量。在西方艺术、文化观念全面向国内引入的背景下，青年艺术家们更加关注个体自由、现代主义、艺术创作主体性等命题。这意味着，通过题材和语言的自主选择来反击一元化的艺术创作观念，并以此作为思想解放的表征。

这些背景均成为川美师生观念更新的现实助力，促使川美油画开始自觉/自决走出历史主义的艺术创作范畴，开始从“伤痕”和“乡土”对国家历史、事件和集体命运的批判现实主义和乡土现实主义的历史包袱中

解脱出来，突破川美油画创作普遍涉及政治、伦理、道德、说教等工具性特征，探索一种基于现代主义创作方法的“内转向”潮流。当然，这里包含着川美油画的学统和文脉的发展逻辑，无论是“伤痕”或是“乡土”，都是基于对个人情感的关注、描绘和表达，只不过这种源自“伤痕”和“乡土”作品中的“沉重”与“深度”感开始由作者对外部世界的研究，从艺术与历史社会的宏大视角，转移到对作者自身的内部世界及微观心理的研究，进而完成艺术作品从工具论视角转向主体性视角。

正因如此，从学生自选作品展开始，川美油画无论是在内容创作上还是理论传达上都普遍涉及人的内在精神书写，研究人的精神面貌在现实中的表现以及通过内省拉开人与宏大叙事的距离，拉近人与社会互感的心理距离，进而形成审美现代性意义上的文艺心理学表达。

随着川美油画创作“内转向”而来的便是以忻海州、沈晓彤、郭伟、陈文波、何森、杨述、赵能智等为代表的“近距离”绘画实验。他们“自觉地将‘近距离’的现体验和自我生存的‘异化’作为绘画的主体，开辟了一种以都市生存和肉身焦虑为特征的‘新伤痕’和‘心理现实主义’风格。”³可见，对这种“近距离”绘画实验的批评分析，带有极强的“内转向”特征，因为无论是“新伤痕”还是“心理现实主义”，都是在强调艺术主体在实践过程中对自身与社会心理的感官塑形。

二、20 世纪 90 年代川美油画创作的“图像转向”

当然，这种偏重艺术家个人内心体验的“内转向”油画创作与 20 世纪 80 年代以来有关人性、异化的讨论密切相关，也是关于“人的解放”和“思想解放”讨论结果的直接体现。在此背景下，川美的油画创作才有可能经由外在宏观的“人”的表达转向内在微观的“主体”的表达。这种表达的迁移可以视为现实主义文艺观念的补充。其次，“内转向”也是川美油画创作从注重主题叙事转向感性日常的直接体现。也就是说，如果人是被承认的，并拥有意志自主性与生成性的主体的话，那么关于这个主体的任何外加的道理与意义都是多余的。同理，如果将

1
忻海州
变动 2
布面丙烯
180cmx300cm
1999



其作品作为艺术本体的话，那么哪怕是隐蔽且私密的心理叙事，也足以使作品自足、自治。

所以，川美油画在 20 世纪 80 年代中期以来的“内转向”潮流同时在作者与文本、社会与心理两个层面实现了统一，作品多以抽象绘画、表现主义、超现实主义等西方现代主义艺术形态出现。当然除了以上原因外，作为 20 世纪 80 年代“文化热”的产物，现代主义绘画的形式语言的运用在更深层面上源自对自身绘画前途本身的焦虑与迷茫，内在地包含了一种强烈的希望通过借鉴外来文化、方法解决自身问题的愿望。但正如马克思所说：“批判的武器不能代替武器的批判”，急于挪用和照搬西方现代主义艺术创作方法，只会离存在问题的现实越来越远，使其“批判”的声音愈发微弱。

1989 年以后，随着中国现代艺术大展的落寞，以及中国社会的全面转型，轰轰烈烈的现代主义运动及“文化热”在中国迅速

降温。外来文化的无效使其中逐渐恢复理性的青年群体开始重新反思自己的文化资源、现实、身份及方法来源问题。1992 年邓小平南巡并发表讲话，结束了 20 世纪 80 年代以来在观念中对现实与未来的摇摆与徘徊。随着社会主义市场经济推进，崭新的社会整体性景观逐步生成，作为包含经济社会、消费社会、娱乐化、大众化、市民社会、城镇化的社会综合体。这种多元景观极大地刺激了现实中的感官经验。重庆日新月异景观叠加和黄桷坪城乡结合体在视觉上造成了极大的反差，为了表现和提醒这种差异问题，青年艺术家们在油画题材的选择上再次转向自身的生存环境，思考如何表现肉身所处的当下变迁。

此时川美油画创作在 20 世纪 80 年代中后期“内转向”的基础上开始了进入“图像转向”阶段，从大众文化与日常生活变迁的角度着眼，描绘现实周遭及同学亲友，将现实主义的形式语言重新作用于油画创作

中。策展人王林以策划“都市人格”展来回应和总结川美油画的“图像转向”，而“都市人格”的主题一方面强调艺术表现城市变迁时的积极行动；另一方面，也暗示了关注和表现日益巨大的都市及其钢筋混凝土体内人的“心理状况”，这一点恰好说明了川美油画创作的“图像转向”与“内转向”之间的承继关系。这一时期代表艺术家包括钟飙、俸正杰、何森、刘芯涛、张小涛、赵能智、吴建军等。他们的作品共同呈现了新的城市景观与风尚，反思城市消费背后，人的孤独、脆弱、焦虑、迷茫、虚无的城市“内状况”。人物的形象也多被表现为性感、扭曲、异化、伤害等特征，人的“内在”经过“图像转向”外在的表象化了。

三、21 世纪川美油画创作的“视觉文化转向”

20 世纪 90 年代初，随着中国当代艺术市场的形成以及外来资本的进入，中国当代



2
杨述
无题 2021
布面综合材料
280cmx400cm
2021

3
钟飙
寒武纪
布面油画
200cmx580cm
2020

艺术家们迎来了第一波市场热潮。此时的油画创作从形式内容上便早早地呈现出后殖民文化的色彩，出现了一批通过消费意识形态展露头角并收获回报的艺术家。不仅如此，外来资本对中国当代市场的商品生产始终投来他者的目光，其结果是隐藏在资本背后的外来文化全面的影响了中国当代艺术的创作方向。进入 2000 年以来，随着中国加入 WTO 体系，中国和世界以经济交往的方式彼此进入、交融、渗透，这种现实一方面加速了中国经济的迅速发展，另一方面也不可避免地受到了强势经济体背后强势文化的冲击。川美油画创作正是在这样的语境下开始了“视觉文化转向”。如果说前两次转向多少带有“向内转”的倾向的话，那么“视觉文化转向”则带有明显的“向外转”的态势。无论是艺术家还是批评家，他们都纷纷将目光从油画形式语言和审美心理层面转向更加广阔的与图像相联系着的，在消费社会中泛滥成灾的视觉符号体系及其背后的意义生产领域。

钟飏、郭晋、陈文波、刘虹、陈曦、陈可、熊宇、李继开、熊莉均、沈娜、邱岸雄、曹静平、何森、杨冕等艺术家在这一时期的油画创作具体表现为三个方面：1、以油画为媒介表现大众文化符号，如青少年文化、卡通漫画、广告、新闻、电视剧、流行文化、影视明星、流行歌曲、时装饰品等等，进而在当代艺术的视域内，通过油画的媒介属性进行视觉文化筛选、提炼和表达；2、以油画为媒介表现亚文化和边缘文化符号，如平权问题、同性恋问题、女性主义、底层人文

等问题，并进行符号制作和转译，具有跨文化性的同时，存在着相关的政治权利诉求的特征；3、以油画为媒介表现传统文化符号，如文人山水、明清家具、传统建筑等，通过借用传统文化符号及叙事系统来正视自身的文化身份问题，重构当代艺术的价值标准，以期通过媒介的互动生成具有民族文化主体性的审美语言和文化价值。

以上大致梳理了 1985 年以来川美油画创作的三次转向，简要地分析了三次转向背后川美油画创作所经历的历史脉络、现实处境和文化诉求。以此既对改革开放以来川美油画的文脉与学统予以相应的认识与定位，也以此为起点，对未能详尽讨论的三次转向过程中所存在的更加复杂的理论问题，为日后的深入研究留有相应的空间。

注释：

1. 王林，《怀念自选方式——关于“85 时期”四川美院自选作品展》，《雕塑》，2016 年第 1 期。
2. 同上。
3. 何桂彦编著，《与时代同行：四川油画邀请展作品集》，重庆出版社，2019，第 48 页。