

中国当代艺术的逻辑起点

——新时期以来“语言写实主义”的实践轮廓

蒋永青

20世纪初至今的一百年来,中国的现代艺术和当代艺术主流一直未能摆脱其外在规定的社会学思路,基于此,本文介绍中国当代油画尝试感觉主体探索的“语言写实主义”。改革开放以来,这一探索呈现出经典道路和生活体验两条路线,它们离开传统写实绘画的所指中心,在物性感觉与题材观念的境域构成与敞开中探索中国当代艺术的逻辑起点,在其超越实在物的主—客、心—物二元对立观念的探索中,现代文化的基本思维方式发生了变化。因此,“语言写实主义”也是寻找中国文化当代性内在依据的探索实践。

21世纪以来,“当代性”成为中国艺术界频繁讨论的问题,这意味着中国艺术^①正在发生整体性转向,延续一个世纪之久的中国现代艺术正在成为过去。关于中国艺术的当代性研究,国内外学者多从影响中国当代艺术的社会发展问题、中外当代艺术现象比较等角度进行分析。我以为,从中国当代艺术的逻辑起点及其基本思维方式^②的变化这一角度,也许能够对中国艺术的当代性问题提供一种较为长远的衡量方案。本文在分析中国当代油画“语言写实主义”的相关实践探索基础上,对这一思路进行初步梳理。

一、何谓“语言写实主义”

20世纪中叶后,在中国现代“文艺为政治服务”社会学思潮的边缘地带,延续着一条从事语言探索的潜流。它可以追溯到60年代艾中信的“油画风采谈”、改革开放之初吴冠中、陈丹青和戴士和等人关于“形式美”及其绘画语言的强调以及以中央美院为首的“纯化语言”学术思潮。但是,如同人们看到的那样,这一学院性的语言探索立即遇到了强烈反弹,在中国当代艺术的创作与批评领域,延续近一个世纪的社会学思潮依然占据主导地位。对此,栗宪庭曾深表忧虑。90年代初,在谈到中国当代艺术作品与国际水准的差距时,他指出,缺乏“语言强度”是

中国当代艺术亟待解决的首要问题,其关键在于,中国当代艺术必须进行“表面社会问题的叙述”向“生存感觉”世界的语言转向,他强调说:

语言是一个现代概念。就媒质而言,它把所有画种及其规范都置之度外,而只作为一个艺术家感觉的物化而存在。就感觉而言,它不像传统语言模式可以通过道德观念、社会意识等去叙述一个事件,描绘某个物象,在这里,感觉只是其中的一个角色。而在现代语言中,感觉是第一重要的,感觉对媒介的直接选择便是语言。正是这种媒质对画种的清理,感觉对道德等社会观念的清理,才使现代人找到了对内心世界的直接表达途径,同时也使艺术成为其他语言不可替代的方式。从这种意义上说,语言即艺术。^③

他认为,是否确立感觉^④的核心地位,是传统语言和现代语言的基本区别。按照他在《“五四美术革命”批判》等文的看法,中国现代艺术语言的感觉转换是一种巨大的历史进步。在他看来,中国近代“五四美术革命”的入世精神可能走错了方向,特别是20世纪中叶以后,我们在功利主义的驱使下,“把艺术的功能等同于政治和社会革命的功能”,进而使艺术附庸于一种政治力量,彻底沦为政治的工具,这种艺术观并没有脱离中国儒家“文以载道”的传统视野。他强调,中国现代艺术的入世精神“必须由功利层次上升到人文层次,才能真正完成‘五四’思想家所企望的艺术革命”,所谓“人文层次”是一种“超功利和超现实”的“生存感觉”^⑤,这种隐含在生存现实中的感觉主体的建立,是中国艺术现代性的要义所在。

这一思想可以追溯到20世纪初的中国文化“现代性”观念。按照王国维等学者的看法,中国近代衰弱的根本原因在于中国文化现实的世俗功利性质,我们的国民性缺乏独立与神圣意义世界与此相关,中国文化现代化的基本问题,在于如何建立这种超越世俗功利的意义世界。王国维的“审美境界”论就是这一转型的探索方案。栗宪庭对于“五四美术革命”以来中国功利主义艺术观的反省及其超功利和超现实的“生存感觉”论,当是这一探索的继承与发展;提出感觉的缺位是中国现代艺术语言的核心问题,是对中国现当代艺术探索的重要贡献。

但这种语言观尚有局限。感觉虽然替代社会学观念成为第一重要的因素,却仍然被遮挡在媒质的背后。在栗宪庭看来,语言中的媒质材料是艺术家感觉的物化状态,它们只是被艺术家感觉所选择的对象,并没有自身的意义。按照这种观念,感觉与材料仍然是两种东西,前者属于被表达的艺术家人内心世界,后者属于如何表达这种内心感觉的媒质材料,在作品中,直接呈现的是后者,作为替代社会功利观念的超越性“生存感觉”只是隐藏在媒质背后的东西。但是,按照通常理解,“如何表达”才是语言问题,“生存感觉”世界只是语言所要表达的对象,并不属于语言范畴。据此,栗宪庭认为有必要对感觉和语言作进一步的区分。90年代中期,他又强调:“生存感觉和观念作为人的内心世界不是艺术本身,艺术是对这种感觉和观念的表达,或者说,被言说的生存感觉。当然,不是所有的生存感觉都是我所强调的,有的感觉是不适合或不善于被艺术语言言说的。只有那种别的语言无法或难以言说,而恰恰只有艺术语言能表达的那种感觉才是艺术中的感觉,而表达就是如何使用语言,从这个角度看,艺术是语言。”^⑥

在这里,栗宪庭把“生存感觉”和观念与如何表达它们的媒质与技艺区别开来,认为后者才是语言,从这一角度看,艺术就是如何表达“生存感觉”和观念的语言,在艺术作品中,重要的不是艺术或语言,而是潜藏于媒质材料与技艺深处的形而上内心世界。这里的问题是,在“只有艺术语言能表达的那种感觉才是艺术中的感觉”这一表述中,已然设定了“感觉被语言所规定”这一语言性质,同时,这一性质还要求语言自身必须与感觉不隔,这是“感觉”被规定

而仍然在场的前提条件。显然,栗宪庭忽略了这一重要问题,在他的观念中,所谓“语言”只是颜料、石头等媒质材料及其技法运用。改革开放初期,许多艺术家对这种媒质与技法的频繁强调令他不安,由此,栗宪庭对于中国当代油画写实主义的语言探索进行了持续批评,认为所谓“油画语言”的说法,“其实指的是油画在塑造形体,或表达一种情感时,笔在运行过程中由于不吸油的布,可塑、可覆盖的颜料,以及硬毛刷等因素所产生的特殊的、并不为其他画种所替代的味道,如同中国文人画的软毛笔和水墨之于吸水的宣纸一样”^⑦。与此相关的学术性追求,“实质上是风格主义拒绝向当代精神这个价值支点负责的一种理论借口”,“学术性这种尺度,实际是油画技巧在各自画布上的实验,或者通过人物写生寻找细腻深入的程度与可能,或于表现风格中证实笔触的魅力,或找色彩感,或找可塑性的趣味等……这种艺术的支点是建立在油画史大师画面上的已有的经验上,竭力要达到的恰恰是一种‘正宗油画’的理想,而把油画降低为一个手艺人对‘好活儿’的追求”^⑧。

从某种角度看,栗宪庭的担忧不无道理。无论国内国外,沉湎于材料技艺而缺乏感觉的油画家大有人在。但是在20世纪80年代,中国油画界所掀起的语言及其学术性探索思潮却并非那么简单。陈丹青是这场探索思潮的重要人物之一。1985年,在谈到中国油画的基本问题时,他认为中国油画语言要达到具有风格创造的境界,必须首先解决材料技艺把握的基本层次。长期以来,中国油画的主要问题就在这里:“例如,同样运用红色或蓝色,‘中国油画’的用法,一如弹琴的音阶,不在严格的频率位置,故某些色彩、色调就是掌握不了效果。同样是绘制过程中的铺底、渲染、堆塑,‘中国油画’的毛病,恰似语法运用的混乱,为求厚重的一味堆砌,以至驳杂滞闷;为求潇洒的仅仅三斧两刀,以至轻率浅薄。而欧洲油画的厚重者依然见其韵味和通透。潇洒者依然见其分量和架构。故其普遍语言水平呈现于画面的,正是我们所缺乏的类似建筑性、交响性的美感;秩序、成色、密度、厚度、重量、匀净、丰满、浓郁、严整等。同样是细部描绘或边缘衔接,‘中国油画’因‘音阶’‘法则’的失误,精微处每呈‘不及’或‘过了’的状态,各部分组合不是混浊纠结就是松散靡散,不若西方油画解数分明,中规中矩,细腻而恰到好处,豪放而按部就班……”这当然是在强调油画材料的技法运用,但只要我们用心体会,不难看到这绝非仅仅在谈“手艺人”的“好活儿”等技艺问题,用陈丹青自己的话说,他既反对“纯授技法,条目森严,以至僵死”,也反对以某种既定原理为谛旨,以“构成美术上的玄学”;他所倡导的油画技艺,每一种要求都定位在感觉的到位上,这种内在于材料技艺中的感觉世界,才是陈丹青强调“油画语言”的真正目的所在。这一材料技艺之中的感觉世界,艾中信命名为“工艺美”,吴冠中称之为“形式美”,康定斯基称之为“物的灵魂”或“物的内在音乐”。在他们看来,现代主义的基本成果,就是对于这种物性感独立地位的揭示与发现。

陈丹青的语言观并没有停留于现代主义视野,他强调物性感及其重要性质,既是针对中国现代油画的基本问题,也是在尝试如何从现代语言切入传统写实世界。这与传统写实主义有所不同:西方传统写实主义并非不重视材料技法的感觉作用,但这些物性感始终难以超出表达某种对象的工具需要。陈丹青强调“油画语言”的感觉地位并非如此。比如,在他看来,画“黄河”、“老汉”的语言技艺,并不是意在表达他们如何纯朴坚强等现成的内心感觉因素:“我们挤出颜料,往白布上作画时,一笔一笔全是油画的学术课题,这些课题解决得好,‘黄河’、‘老汉’及其他,都有望成为艺术;解决得不好,则黄河是黄河,老汉是老汉,其他是其他,此外什么都不是。”^⑨

这里的“学术课题”所要解决的,即油画材料的感觉技艺,这段话理直气壮申明的,正是当代艺术中的语言问题。在这里,油画语言既不是表达题材观念的工具,也不是脱离题材观念的

形式自律；画布上颜料一笔一笔的语言建构，同时就在“黄河”、“老汉”等题材经验之中，是材料、题材、观念等诸多因素相互构成的一种境域敞开。陈丹青认为，这种把题材、观念的艺术转化纳入材料自身敞开过程的语言建构，是解决中国当代艺术物性感觉这一基本问题的关键所在。按照这一思路，栗宪庭所期望的中国艺术感觉主体地位必须建立在当代语言及其物性感觉的敞开基础之上，如此，感觉世界才不再遮蔽于材料技艺背后，中国现代文化才可能摆脱缺乏感觉品位的通俗与实际的物性经验。

从这一角度看，陈丹青等人对于中国油画语言问题的强调与探索已经远远超出了画种局限，它所提出的是中国当代艺术感觉主体之在场何以可能的探索方案，贯彻到油画艺术，就是相关材料如何敞开其感觉世界而建立视觉空间的品位尺度问题。这种语言核心及其品位高度的写实探索，可以称之为“语言写实主义”。

在中国当代油画的“语言写实主义”视野中，艺术的核心由题材、观念或形式自律转向以物性感觉敞开为基本线索的境域建构，艺术语言不再徘徊于材料技艺与题材观念两极之间，而是在探索物性感觉与题材观念相互构成的敞开道路，这条道路偏离了“艺术工具论”与“艺术自律论”共同遵守的能指—所指等二元对立框架，中国现代艺术的基本思维方式发生了变化。

当然，这一变化不仅发生在思想领域，在创作实践方面，20世纪80年代以来，中国油画的“语言写实主义”已经呈现出两种基本的探索途径。

二、经典道路

中国油画的“语言写实主义”可以追溯到陈丹青的《西藏组画》。对于这组油画，有人甚至用一个时代“惊心动魄”的艺术事件来赞誉，但陈丹青却一再重申，这组油画所探索的基本问题其实只是一种“尽力的模仿”。在一个习惯于革命“创新”的意图氛围中，陈丹青却强调应“模仿”前人，并且把自己的画作称为“模仿”的结果，并非故作姿态。在改革开放初期，中国艺术家们沉浸于“伤痕”艺术、星星画展和“装饰风”对社会问题的反省和现代主义中国化的探索。与这一思潮不同，陈丹青强调向欧洲写实主义的学习，主要是基于对中国油画艺术质量的追求，即对于“寻常生活和人伦情感的热爱”及其“朴厚、深沉、蕴藉而凝练的艺术手法”等油画语言境界的神往。显然，这种对于欧洲写实主义语言的神往绝非“自己的素质和偏爱”，陈丹青说，他的“模仿”宁可少些个人面貌，也要“感情真挚”，这是他模仿欧洲写实主义的意旨所在。

但是，这种真挚与纯朴必须从语言进入。按照语言表达论思路，真挚与纯朴只能是人的状态，与材料技艺没有关系，如果有，也只是如何表达前者的问题。陈丹青认为，这种观念既不了解现代艺术所深入的物性感觉世界，也不符合传统艺术的实际情况。有感觉的艺术家们都知道，“那种亲切与质朴”与“朴厚、深沉、蕴藉而凝练”等“令人追恋的古风”，以及这种古风所透露的“对寻常生活和人伦情感的热爱”，首先就是油画材料的敞开境界，他在《西藏组画》中对于欧洲写实语言的“模仿”，既是在提高自己的语言视域，也同时在净化自己置身于其中的情感世界。陈丹青强调，只有借助于这种“模仿”，我们才可能切实提高自己的视觉品位。他比喻道：“有句话叫‘拿起镰刀，看见麦田’，我起先不懂，后来想起插队时砍柴，每人发一把镰刀，等我拿在手里，看见什么都想砍，真的！可在这之前我不会想到要去砍。好的艺术就像一把镰刀，你忽然发现这东西可以砍，一路砍砍砍。”^⑩

这里的“艺术”就是语言,只有在物性感觉的境域构成中,语言才具有了“一路砍砍”的锋利境界,只有在这种锋利中,我们日常使用的物性材料才会敞开一种品位高度,生活中的政治、文化、日常生活等题材、观念问题才可能转化为艺术世界。这与他所模仿的欧洲传统写实主义有所不同。陈丹青曾经多次谈到库尔贝“画我眼睛看到的东西”这一写实主义宣言的重要性,但在库尔贝那里,视觉中存在的事物仍然是写实绘画最重要的对象^⑩,而陈丹青却认为,更为重要的是语言境域构成,而非客观事物;即使在写实绘画中,前者对于后者也可以具有支配性的核心地位,“要紧的不是看你熟悉多少生活,而是看你的笔杆子里能拿出多少生活”,“拿出”之中有一种超出“模仿”的重构探索,这种构成性的“语言”写实主义经典“模仿”之路,是他在《西藏组画》中的探索奥秘所在,也是我们理解陈丹青后来其他创作的基本思路。

与陈丹青相似,杨一江的写实油画也在从事这一“经典”道路的语言探索。其实,新时期以后的中国写实油画,要找到没有接受现代主义影响的作品是困难的,但这种对于现代主义的语言接受始终延续着如何表达现实世界的传统思路。这里有对现代艺术的误解,但其深层原因还在于对20世纪初所接受的西方传统思维方式的坚持与固守。杨一江认为,在油画写实领域,从语言核心的探索角度,可能更有利于超越传统所指中心主义的观念与方式,这种超越的具体途径,他选择了从毕加索起步的造型与构图观念。他强调说:“毕加索最突出的地方不是他的取材,而是他的语言。语言这个线索始终是一个我关心的线索,我甚至会通过语言去喜欢他的题材,他画猫撕抓鸟,画人撒尿。因为他语言的关系,我会喜欢他那个题材。”^⑪

这里所说的“语言”,并非指对于毕加索立体主义的平面化解读。有人指出,毕加索绘画语言的内核是隐藏在平面化深处的更为真实的世界观念,按照这一观念,“任何统一体都只能按照它与宇宙其他部分交织在一起的方式去理解”^⑫,这种包括观察者在内的交织性空间关系与题材至上的传统观念不同,后者的世界与观察者保持距离,前者则是在材料技艺中敞开的观察者世界嵌入其中的力度空间。杨一江认为,这一“交织性”嵌入的整体空间当为毕加索绘画语言的精神所在,沿着这一思路,我们不难理解毕加索何以在诸多艺术领域新颖别致地自由穿梭,也有充分理由判定寻常题材何以在他的作品中散发魅力。毕加索作品的贡献不在题材,而在语言,在于其物性感觉所敞开的交织性嵌入空间对于现实的重构。

毕加索重构现实的语言探索毕竟具有抽象倾向。如何在毕加索的空间体系中延伸出一种新的写实语言,杨一江尝试过不同的方式。1990年以后,他画过多幅写实性油画,有意识地淡化人物背景,尝试在三维写实的基础上强化人物造型的圆形、弧形、三角形、柱形等几何轮廓以及它们之间的相互嵌入关系,使得画面显现出一种离开叙事维度的视觉倾向。不久以后,沿着这一思路,他又试图走得更远些,尝试把毕加索相互扭曲的几何造型扩大为布满画面的多维力度空间,这些多维空间或呈现为时尚物品,或作为几何形框架;有几幅作品中,这种几何框架呈现为具有内在深度的剖面,里面的具象写实人物似乎是出没其中的游客,与扭动的几何形剖面外的事物形成有些奇异的空反差;在这种不同空间相互嵌入的探索中,前景与背景的区别变得无关紧要,甚至画面内外的空间界限也变得模糊。

但是,20世纪初以来,杨一江暂停了这一探索,开始寻找把抽象的几何形状隐藏起来、同时保持相互张力的更为自然的结合方式。他的作品强调几何空间的探索似乎隐入了90年代上半期的写实道路中。最近几年,杨一江绘画中的这种隐在嵌入空间被转换为处理现实问题的语言探索。

在中国的现代艺术中,西方油画的“写实主义”被翻译为“现实主义”,世俗题材及其主题观念的表达成为绘画的中心任务。对于西方现代语言的学习,也大多沉浸于题材与观念的技

艺表达上。这种处理方式并没有超越传统写实主义的思维局限,杨一江所尝试的毕加索嵌入空间与具象写实相结合的语言探索,也许能够提供超越这一问题的切入思路。他的《刘总》、《王二喜》和《牛导》“权力”系列,把语言探索指向了中国现代社会中的权力经验,但是,这种指向并不是意识形态或人文层面的揭露批判,与众多关注中国现实问题的当代绘画相比较,这些作品中的现实经验被画面视觉语言的敞开张力所重构。比如,《牛导》中的裸体男主人公坐在沙发上,似乎是一个专供绘画学习的模特,但是,他双臂胸前交叉、在沙发上安逸而牛气的姿态以及单人黑色沙发又引入了社会学的空间维度,在这里,主人公的裸体袒露和健壮肌肉与其社会性的氛围姿态,似乎又分别指向性别与非性别的不同权力世界,在这一多维指向中,画面中的题材焦距模糊了,题材内容的歧义化淡漠了所指世界的凝聚力量。但是,杨一江并不打算以此突出画面的能指建构,我们看到,画中的黑色沙发脱离了原型的残破与拘谨,不起眼的明暗色差和其中的隐隐界线被发现、重组而强化,变成了一团团神气活现的黑亮晕团,赤裸的主人坐在上面,有几分坚硬、不适而显得虚幻;画中的人物臂膀、大腿和身上隆起的肌肉不是解剖体积的勉强对位,它们相互冲击、避让又彼此捕捉嵌合,甚至试图与沙发色块和墙面结构对话呼应,在这种局域和整体的结实与清透中,画中的裸体人物透出一种自以为是的荒诞与紧张。显然,这种语言的多维构成已经深入到题材深处,色彩造型的布局律动同时就是题材内容的重构与扩张,我们在现实权力的经验中,可以感受到这一语言构成的延伸力量。

三、体验之途

中国当代油画的“语言写实主义”探索还包含尚丁、刘小东等人的“生活体验”道路。在西方艺术史中,每当艺术陷入迷茫困顿之际,总有艺术家转向现实,在人生体验的写实中寻求真实,探索艺术的新生之路,如16世纪的卡拉瓦乔和19世纪的库尔贝。在20世纪80年代以后的中国艺术转向中,尚丁与刘小东的“语言写实主义”沿循的也是这一途径,所不同的是,这条道路已经具有了现代主义以来的新向度。

尚丁喜欢画人物,他天性乐观,喜欢朴实自然,学画的时候,感觉到一种轻松而有力的东西,但学来学去,总觉得画起来很难。在那个革命年代,画历史题材,工农兵形象个个昂首挺胸,气氛凝重,一旦描绘现在,画面中立即敲锣打鼓,兴高采烈。这似乎不仅是模式化问题,人人都知道,这种画就像广告,意图很明显,只是画本身难有长进。这还不如百年前的欧洲油画,那个时候,艺术也是服务工具,但维米尔会沉醉于油画材料的反复试验,对服装与食物的质感硬度充满兴趣,伦勃朗画《夜巡》宁愿守穷,也不愿按照订画人的意志而放弃画面的构图效果。当然,西方的写实主义也不是完美无缺,尚丁发现,欧洲的写实人物也有一层不轻松的硬壳,这与中国的刻意勉强有所区别,但都难以摆脱题材世界的要求与控制,这种干扰的紧张像一层膜挡在调色用笔之中,膜那边的快意似乎不远,但就是过不去。20世纪80年代以后,中国的改革开放提供了机会,尚丁终于触及撕开这一隔膜的缝隙。

这一时期的作品中,尚丁的部队人物造型突然松了下来,松得别开生面。在这些人物的刻画中,造型不再认真地描与抠,色块笔触的差异被强化,相互之间的衔接并不细腻紧密,看上去散漫无序,却呼应得肯定有力。在这一时期,他为战士画了一批像,其中《戴徽章的战士》,背景和衣服潦潦草草,似乎没有完成,但松动的笔触和淡淡的调子透出一种异样的轻松,这在改革开放前的中国写实人物中难以见到。吴作人画的齐白石像,造型简洁厚重,人物面部刻画深入而凝重;温葆《四位姑娘》中的人物似乎很放松,她们各有特征的微笑中有一种健康幸福的

时代模式。尚丁的这位战士身体微微前倾,略有沉思地微笑着,这种微笑随意而通融,甚至淡化了许多艺术家追求的人物气质性格、身份观念等“传神”模式。熟悉西方写实油画的人们记得,哈尔斯的《吉普赛女郎》侧着身,斜着眼睛,好动俏皮的样子常为人称道,但与尚丁的这位小战士比较,前者着力刻画的性格特征反倒显出几分拘谨,其宽松笔触也有点外加的味道,尚丁这位小战士的笔触与造型却是一种由内而外的自然生发。

尚丁人物的这种放松,具有一种新的意味。改革开放前,尚丁的《连续作战》曾经轰动一时,即使从今天看,那幅作品也并非没有可取之处,但我们看看它的画面,这位战士伸腿登着前面的树木,为了主题的需要,身体和手臂也在紧张忙碌着。再看80年代《擦枪的战士》,坐着擦枪的战士那条伸开的腿是多么放松,松得几乎毫无用处,与此相应,他的擦枪姿态、肩部与头盔的两个侧弧形是那么柔和惬意,加上温和的神态与双手的轻松配合,像是周末闲暇女孩随便做点针线活儿。按照中国的现代审美观念,典型的战士必须具有时刻担负保卫祖国的能力与准备,尚丁的战士绘画显然偏离了这一方向。在似乎与战争相关的《间隙》中,弹药箱被远远抛在一边,处于前景的两位战士趴在地上抽烟、看报、吹口琴,一派休闲娱乐的舒适景象;《途中》一队战士在亚热带草丛中隐蔽休息,他们的武器放在一边,或躺或坐,抽烟借火,疲惫、松懈而毫无警惕,这似乎是故意在向中国现代军队写实传统挑战,画中军人的服装与武器装备是写实的,其中的人物状态也是写实的,但后者却离开了前者的社会指引与规范,变成了普通人的生活描绘与写照,借助于这种日常生活状态与部队题材的宁静反差,尚丁解构了中国军队绘画的现代写实框架,同时呈现出一种摆脱传统写实主义“题材中心”观念的探索倾向。

尚丁对传统写实观念的超越,更为集中地体现在他对写实绘画中语言地位的探索上。我们看到,在《擦枪的战士》中,战士的服装是暖调子的褐绿,那杆黑中泛蓝的枪只是粗粗几笔,扫扫点点,便在黑黝黝中透出一股硬气。《两位战士》背后的左面砖墙上,那块明度较高的灰砖中透着隐隐褐黑,另外几块不规则的褐色砖面,或泛蓝泛灰温和变化,或斑斑驳驳深浅不一,穿插其间的勾缝沉着、疏松而多变,让每块砖连接得坚硬而有灵气。维拉斯贵兹画物很有名气,但它们的造型始终遵循着传统写实规范。尚丁则不然,他笔下的物十分注意调色密度及其与周围事物色彩的呼应渗透,特别强调调色层笔触的丰富变化,以取得一种厚重丰满的交响效果。许多年来,人们总感到中国的写实油画缺少了什么,直到尚丁的这批绘画出现,我们才知道什么是轻松、结实而厚重,什么是超出题材世界束缚的那种醇厚深入的写实趣味。

尚丁的语言探索基于生活体验,在绘画中,这种体验又转变为绘画语言所构成而敞开的世界。与传统写实语言对于题材对象的表述性质不同,尚丁的写实绘画已经开始转向以语言为重心的写实探索,对于改革开放初期的中国艺术,这一信号透露出一种意味深长的开端,刘小东的绘画,可以看作这一探索的进一步延伸与扩展。

与尚丁比较,刘小东基于“生活体验”的语言探索更为自觉,这种自觉表现在关注身边日常体验的语言重建。许多批评家认为,刘小东作为上世纪90年代中国画坛“近距离”绘画的代表人物,其主要特征在于其作品对应了中国市场化转型而导致的“人们的生活方式、思想观念及情感状态的明显改变”^⑩,“直接记录了‘思想转弯’、社会转型给日常生活带来的种种参差的形态,以及在80、90年代之交政治文化困境中延续着的中国社会”^⑪。对于这种社会学分析,刘小东并不十分认同。他在自己的一篇文章中申明:“关于时代社会意识和性意识,我想这些都刻在每个人的脸上,甚至环境和道具上。我无法逃避,但我一直想画人们心中最少受社会变迁或外界影响的那部分‘净土’。然后用纯绘画去化解,在纯绘画中又含有内容。”^⑫在这里,刘小东显然不满于批评家们对他作品的社会学分析,认为这种评论并没有触及他所追求的那一世

界。具体点说,刘小东在这里强调,他的“近距离”首先在题材上就不是“个人化”或“袒露的欲望”等生活表象,而是与这些“社会变迁或外界变化”不同的“净土”世界,比较前者的外在表象,后者才是更加内在而真实的世界,所谓“纯绘画”就是对这一世界的“化解”语言。刘小东强调,这种对于“净土”世界的语言“化解”不是以“形象”为媒介的工具性“表达”,而是一种“又含有内容”的重新构建。在这里,刘小东道出了语言在其写实绘画中的决定地位,强调语言构成必须基于人们心中的“净土”体验,同时强调对西方经典的学习运用。在谈到自己的创作体会时,他总结说:“关于构图,一切为了画面的力度和意味,就像塞尚安排苹果一样,我将人物静物化、几何化,一个眼神,一个动态都有其力的走向。人物、风景的出画入画为的是使画面更有意味地传达出心中的感受,构图努力使之达到不可更改的程度。”^⑩这就是说,他的绘画语言遵循着塞尚的几何化思路,首先重视的不是对象描述,而是这些物象之间的“力的走向”。他认为,这种“力的走向”就是对于心中“净土”感受的“意味”重构。但这种重构却离不开生活体验,为此,他“越来越尊重现实,尊重生活,尊重有意思的和没意思的个人生活、周围人的生活”,其中,他特别坚持对这种生活现实的“纪实性和直接性”,“我依托在这个基点上,心中感到实在”,当然,这种“实在”必须语言的“意味”构成,“现实本身是一种样子,我们重新组合又成了另一种样子,这就和传统现实主义产生了差异”^⑪,在这种思路的基础上,刘小东的写实探索渐渐呈现出一种独特面貌。

我们先从他的色彩看。他注意的是身边普通人和物的普通色彩,尝试在这种直接的纪实体验中探索自己的色彩语言。这是一项吃力而难以出活儿的工作。有的人也这样做,他们直接画身边这些难看的用色,即轻松又“观念”;还有的人也想这样做,想把身边的这些颜色画得好看些,他们这样画是为了“社会批判”和“人文关怀”。刘小东不是这样,他怀着一种尊重的心情,尝试在身边这些令人迷惑的用色中寻找生长而隐含于其中的某种“净土”世界,这一世界必须在视觉中进行语言重建。沿着这一思路,他的色彩透出一种通俗、硬朗而清透的东西。比如,在《白胖子和他爸》这幅作品中,刘小东通过对于身边常见的藏蓝服装色和人体肉赭色、冰水的灰白与灰蓝以及树木褐绿色的协调处理,出人意外地构成了一种结实、明快、爽朗而清透的平民交响效果;在《自古英雄出少年》中,被加深的学生服藏蓝与墙壁的赭灰、自行车的深灰与学生面部的赭红以及领带、领结、书包不同红色的相互协调,则形成一种温馨、强硬而含蓄的中学印象。这些基于生活原生状态的意味构成,可以称之为一种现实状态/语言重构的双重“近距离”空间,它在画面中叠加重合,形成了刘小东写实语言的独特面貌。

再从造型与构图的角度看。许多评论家指出,刘小东的绘画揭示了中国当代社会转型中的一种压抑、焦灼的痛苦状态。但这种状态所传达出来的东西不止于此。比如,我们经常在他的画面中看到一种“拥挤感”:在他的许多作品中,常常是人物坐满一房屋,裸体的人或猪拉满一车箱,这种三维空间的拥挤状态有一种难以摆脱的人伦与物质的过度亲密感。在有些画面里,这种三维拥挤感同时内含在几何构成的力的拥挤空间。按照格林伯格的说法,现代绘画的平面效果和写实方式是互相矛盾的,但几何化并不限于平面空间。看看他的《烧耗子》:这幅画中的事物不多,却有一种令人窘迫的拥挤感。从画面看,这种窘迫主要来自其中的两个人物,他们被作为背景的渠道挤压在画面两边,左面的人物被远方伸过来的渠道边缘顶在那里,右边的人物则被后面远小近大的堤岸卡在该处。不仅如此,自远而近的渠道边缘、台阶及水面被描绘得过于清晰,使得前景人物与背景的回旋空间被减少与弱化;二人的前面是画面底部,所留下的狭小空间也被烧着逃命的老鼠堵住了去路。这种视觉的“拥挤”语言并非在图解性地揭示中国当代社会的孤独、紧张与焦虑状态,看看整体画面,那种自远而近控制这两位人物的水

面、天空和堤岸呈现的简洁、宁静与辽阔,画中的人物、阶梯和地板也处理得结实而大气,灰调子的地板、清冷的水面和沉着的蓝灰调子服装构成了凝重而清透的气氛,这种整体构图与色彩调动并化解着画面的窘迫与困惑,呈现出一种可期待而维度复杂的“真相”世界。这一现实状态与“意味”真相叠加而“不隔”的“近距离”双重空间,可以看作刘小东用几何语言融会传统写实方式的尝试性贡献。

四、“语言写实主义”的当代意义

上述“语言写实主义”画家的艺术取向,触及了一个难以回避的问题:应该如何理解新时期以来中国现代艺术的当代性转向,中国当代艺术的逻辑起点究竟在何处?

对于中国的许多艺术家与批评家来说,中国艺术的当代性就是主流意识形态消解或大众文化表达等社会学转向,这仍是从艺术之外寻求起点的思路。与此同时,这一倾向及其引发的种种问题引起了关注讨论,如果说刘小东对语言核心地位的强调表达了一些艺术家对于中国当代艺术非艺术化阐释的不满与无奈,一些批评家则明确从当代性问题反省中国当代艺术的政治、商业目的及其庸俗社会学等种种媚俗化倾向。

高名潞指出,这种媚俗趋势反映了中国当代艺术已经面临着危机的境况,在这种情势下,中国当代艺术“寻找一种失掉的人文精神”问题尤显重要^⑨。巫鸿认为,这一问题也许应该从艺术自身的规定角度看:中国当代艺术与社会发展之间存在着不可否认的密切关系,这种关系鼓励了“把艺术家与艺术作品的当代性释读为艺术对重大社会与政治运动的反映”^⑩,但是,这种社会学解读只是一种外在的学术兴趣,中国艺术的当代性应该从其社会环境因素如何内化的角度考虑。他强调说:“美术社会学的宏观解读并不能自动显示当代中国美术的当代性,如果这种当代性的确与社会变迁和全球化有关,那么外在的因素必须被内化为艺术家的感觉以及他们的作品的内在特征、特质、概念以及视觉效果。”^⑪在这里,“内化”首先指向艺术家的感觉,但这感觉并不专属于艺术家,它是社会变迁等外在因素内化为作品的特征、特质、概念的一种内在状态。高名潞认为,“中国现代性的特点是‘整一性’而非西方的二元分裂性”^⑫。按照这一思路,巫鸿的“感觉”可以称之为一种超越艺术家的主体性而向社会变迁等外在因素开放的整一状态,这种整一过程与状态,就是内外世界的感觉构成与敞开,如何确立与把握这一嵌入社会文化内容之中的感觉世界,才是中国当代艺术的基本问题所在。

巫鸿认为,这一基本问题的解决不能离开艺术史的现代脉络。我国许多批评家在分析中国当代艺术的本土性质时,往往否定它与世界现代艺术的连续关系,认为“后现代主义本身并不是一种‘主义’,不是一种思潮、一种风格或一个流派,它只是指示着现代主义阶段的过去,现代主义原则的失效,因此准确的说法只能是现代主义之后”^⑬。所以,无论是后现代主义还是中国的当代艺术,“对他们来说现代主义原则作为一种价值并不重要,关键在于怎样表达自己在生活中的感受,以及对自身生活方式的一种价值判断,这其中也隐含着对现实的关注与批判”^⑭。换句话说,在后现代主义文化中,“艺术结束了‘自治’的梦想,成为文化大众(艺术家本人也不可逃避地作为文化大众的一员)的一种社会行为”^⑮。与这种外在的社会学分析相反,巫鸿强调,社会环境内化的感觉世界就蕴含在现代主义的视觉本身中,这种内在于社会环境因素的视觉的自发性“是任何自觉的‘当代艺术’的基础”^⑯,分析中国当代艺术,应该从这种非形而上的“视觉感”进入。在这里,蕴含于视觉本身的感觉原则在现代性与当代性中一以贯之,所不同的是,前者的“视觉感”尚处于与社会环境等因素相分离的抽象阶段,艺术的当代性则

是对于这种视觉感—社会二元分裂模式的进一步超越。

在当代艺术中,绘画中的“视觉感”已经提升为材料及其用途的物性感觉。中国当代艺术“语言写实主义”的语言核心观念,实际上是从油画材料的物性感觉切入的当代性探索,这一物性感觉的敞开试验源于现代艺术。按照若伯特·休斯的看法,现代视觉关系的变化可以追溯到1889年巴黎埃菲尔铁塔的出现,这个甚至使“汽车也显得古老”的钢铁庞然大物“从一小块土地上扶摇直上”,向世界宣布一种领导未来的划时代空间观念:“任何人都可买得土地,但只有‘现代法国’才可以征服空间。”^②在传统观念中,空间只是一个不同物可以任意出入的三维虚空,但是,埃菲尔铁塔让这一虚空显现出意义:一方面,所指世界不再是语言的必要条件,作为能指的物性材料可以与虚空共同构成一种语言,由此,物性材料转向与空间共谋意义的抽象时代;另一方面,埃菲尔铁塔作为能指材料脱离所指世界的独立宣言,开启着物性材料自身的世界,鼓励了毕加索平面空间与综合材料的拼接探索,也启示了装置艺术、行为艺术等物性感觉的当代试验。海德格尔指出,在真正的艺术作品中,日常生活处于晦暗能指的物因素占据如此重要的地位,“以致我们毋宁反过来说,建筑存在于石头里,木刻存在于木头里,油画在色彩里存在”^③。在他看来,这种以物因素为基本线索的创作思路找到了艺术作品的本源所在。由此,艺术的当代性并非直接指向所指世界,而是建基于让“金属闪烁,颜料发光,声音朗朗可听,词语得以言说”^④的境域敞开,这种“让质料出现”,是当代艺术中社会文化内容转化为艺术的要义所在。

从这一角度看,中国当代油画“语言写实主义”对于物性感觉的探索,可以称之为中国艺术的当代性试验。它为中国当代艺术的“语言强度”问题提供了新的思路,也同时尝试着中国现代艺术工具论思路的当代转换。在这一意义上,“语言写实主义”对于语言核心地位及其物性感觉与题材观念境域构成的创作实践,也在探索着中国当代艺术的逻辑起点。

中国当代艺术的逻辑起点,同时也是中国文化的当代转型问题。物性材料的感觉敞开了艺术世界。20世纪初,詹姆斯提出:我们可以把“实在的经验”和“心理的经验”区分开来,心理的小刀再锋利,也不能切割实在的木头。但艺术中的经验似乎超出了这种心—物二元的分别。他举例道:油画的颜料是装在罐中的可售之物,但几种油彩合适地分布在画布上,它们的结构相貌就会“行使着一个精神职能”^⑤。这一例子意在指出,在实在物的经验中,还存在着一种尚未被区分为精神—物质二元的敞开领域。建筑与物品设计在成为某种对象之先,首先是在实在物经验中悄然敞开的主—客、心—物、共—殊尚未区分的前二元对立^⑥世界,这一非形而上之物性感觉的敞关联,就是未曾分裂的世界整体的存在状态。

在中国当代艺术的阐释中,文化批评成为许多学者社会学阐释的理论框架,但是,在对于这一框架的运用中,这些学者尚未注意这一框架深处的心—物二元性质及其人类中心主义局限。他们未曾注意到,在不同的文化形态、价值体系及其思维方式中,还存在着心与物、人与自然尚未分裂的物性感觉的境域世界。

物性感觉的境域敞开也是中国文化当代转型的内在依据。19世纪中叶以后,中国文化的现代转型开始关注非形而上的实在物世界。20世纪的改革开放也可以追溯到这一思路。但是,我们从西方引进的实在物是一种对象化的客观物概念,这一概念不仅淡漠了物与人的存在关联^⑦,离开了中国文化“究天人之际”乃至“与物无对”的深远内涵,而且已经落后于20世纪以来超越二元对立思维方式的当代文化观念。实际上,21世纪以来,中国对于城市建筑、交通与物质产品的质量、品位要求以及对环境生态问题的日益关注,已经显露出超越对象性实在物观念的深度开放倾向,人们已经开始倾听与触摸心与物、人与自然“不隔”的“可靠性”世界。

从这一角度看,中国当代艺术“语言写实主义”的语言核心及其物性感觉的境域构成探索,也呈现出中国文化当代转型的前卫姿态。在这些艺术家的视野中,色彩与其造型构图不再是客观或主观事物的表达媒介,它们的相互关系及其空间分布也在与社会文化等题材观念的境域构成中敞开自身,其中,色彩自身的呼应韵律与空间变奏敞开着社会文化深处光与生命的天地奥秘。中国现代文化中的客观物观念及其二元对立思维框架正在解体,一种超越形而上学的新的基本思维方式,已经显露在中国当代文化的地平线。

- ① 在国内外美术界,一般用“艺术”指称“美术”,如贡布里希《艺术发展史》、吕澎《20世纪中国艺术史》等,本文沿用这一概念。
- ② 本文“逻辑起点”指一定历史性语境中的基本问题及其解决方式,这种基本问题与解决方式形成了一个领域的时代特质。也许,一个历史性领域的逻辑起点是需要长期探索的多维多元的复杂形态,尤其是涉及新时期中国艺术的当代性定位问题。关于“思维方式”,这里需要说明的是,作为生活与艺术的隐在衔接,它指渗透于艺术感觉之中的思维宏观规范。
- ③⑥⑦⑧ 栗宪庭:《重要的不是艺术》,江苏美术出版社2000年版,第150页,第410页,第143页,第148—149页。
- ④ “感觉”是本文的基本概念。作为艺术界的共识,它指称艺术经验中那一特有的自明领域。这一问题的探讨,参见吉尔·德勒兹《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》与陈嘉映《从感觉开始》等相关著作。
- ⑤ 以上参见栗宪庭《重要的不是艺术》,第51页。
- ⑨ 陈丹青:《中国油画的基本问题(上)——油画艺术讨论会书面发言》,载《美苑》1985年第4期。
- ⑩ 陈丹青:《拿起镰刀,看见麦田》,载《艺术世界》2000年第5期。
- ⑪ 库尔贝:《艺术是不能教的》,迟轲主编《西方美术理论文选》,江苏教育出版社2005年版,第249页。
- ⑫ 林善文:《艺术要不要仰视时代——杨一江访谈》,见<http://www.ynartm.org/article87.html>。
- ⑬⑳ 罗伯特·休斯:《新艺术的震撼》,刘萍君等译,上海人民美术出版社1989年版,第23页,第2页。
- ⑭ 范迪安:《具体现实主义——刘小东和他的时代和我们的时代》,宋晓霞编辑《刘小东1990—2000》画册,北京方圆雅风图文设计有限公司监制,第6页。
- ⑮ 宋晓霞:《你在这场吗?》,《刘小东1990—2000》画册,第18页。
- ⑯⑰ 刘小东:《尊重现实》,载《美术研究》1991年第3期。
- ⑱ 参见刘小东《尊重现实》。
- ⑲⑳ 高名潞:《墙》,中国人民大学出版社2006年版,第10页,第9页。
- ㉑㉒㉓ 巫鸿:《作品与展场》,岭南美术出版社2005年版,第65页,第43页,第65页。
- ㉔ “后现代”是否就是“当代”这一问题还可以讨论,但在该引文以及国内外许多学者的相关讨论中,“后现代”与“当代”的性质是等同的(参见易英《现代主义之后与中国当代艺术》,《学院的黄昏》,湖南美术出版社2001年版,第365页)。
- ㉕㉖ 易英:《现代主义之后与中国当代艺术》,《学院的黄昏》,第367页,第362页。
- ㉗㉘ 孙周兴编《海德格尔选集》上,上海三联出版社1996年版,第239、240页,第266页。
- ㉙ 参见詹姆斯《彻底的经验主义》,庞景仁译,上海人民出版社1985年版,第18页,第5页。
- ㉚ 这一领域的探索,还可以参见叶秀山、张世英、张祥龙的相关研究。
- ㉛ 人类的知识领域以主客二元划分为前提,但从更为本源的存在角度看,人类及其意识俱由物构成,天地万物在被对象化设定之先,首先是与人类内在不隔的亲切世界,这才是意识与存在内在统一的世界。

(作者单位 云南艺术学院美术学院、云南大学人文学院)

责任编辑 张颖