

后新生代与陈曦的绘画

易英

陈曦的画是一个旁观者的世界，她不是记录自己的生活经历，而是作为当代都市生活的见证，把一个大千世界尽收眼底。这是她和新生代画家的一个区别。

都市题材不是在热情的讴歌中进入新生代画家的画面，当都市成为一部庞大的商业文化与大众文化的机器时，它不仅意味着人的个体存在的失落，也预示了这个庞大的封闭空间与自然的疏远，这种疏远最终是人的自然本质的疏远。早期的新生代画家在接触这一题材时，总是把自己作为都市文化的参与者，也就是说，他们是在记录自己的个人经历，甚至个人遭遇的时候感受到一个时代的文化范式的转型，从这个意义上说，他们与西方早期现代主义有某种相似之处。即艺术语言的转换首先基于艺术家对其生存境遇的个体体验。80年代的中国前卫艺术运动以对外开放与思想解放为背景，以西方现代艺术的现成样式作为批判的武器，对于思想解放与艺术解放虽然具有极大的现实与历史意义，但这种对现代主义甚至西方现代主义的狂热崇拜必然会被现实的生存境遇所淹没。然而真正对现实的变化产生敏感反映的还不是这些前卫运动的参与者，而是更年轻的一代人，他们从校园走向社会的时候，无需观念的转变，也没有思想的重负，他们本身就是这个时代的产儿。

在后现代主义的社会批评中，不再把早期现代主义定位在形式主义的革命，而将中产阶级的生活方式与大众文化的关系作为前卫艺术的原始动机，库贝尔和马奈都莫过如此。中产阶级独立的个人价值导致艺术语言的个人化，而任何背离学院规范的个人风格都被视为平面化的风格，这便是形式主义的起源。相比而言，新生代画家采用的是现实主义的现成风格，这是基于两个重要的原因。首先是80年代的前卫艺术运动已经大量搬用和抄袭了西方现代艺术的样式，这些样式不是从中国传统与现实的文化中生发出来的，不能有效在用来表达现实的个人经验。其次，新生代画家都是80年代末90年代初从美术学院毕业的，写实艺术的训练不仅为他们提供了写实的技能，还为他们提供了一双如实地观察社会与生活的眼睛。这是一种时间的巧合，前卫的退潮、社会的转型和学院的训练正好重叠在一起。但是这种巧合并不长久，新生代的选择毕竟是基于个人经验与个体价值的选择，这种选择最终必定在个人语言上显现出来。到90年代中期，新生代作为一个整体的群体与现象已不复存在，这不仅因为前卫话语正逐步实现本土文化的转型，也在于新生代画家自身的分化，分化的原因也正是由于个人话语的建立。从这样的背景来看，陈曦的艺术可以说是一种后新生代现象。

后新生代不是一种确切的定义，但它在两方面与新生代有联系。其一是从新生代的现实主义风格向个人话语的过渡；其二是对都市文化及人在都市的生存状况的关注。后新生代既指新生代画家自身风格的转变（当然不包括继续坚持原画风的画家），也包括新起的画家，其风格可以追溯到新生代。陈曦可以说是两者都有，但主要还是属于后者。陈曦90年代初毕业于中央美术学院油画系四画室，在技法上无疑接受了当时四画室的主要风格——表现主义的影响，而在观念上则反映了当时正盛行的新生代画风的影响。这些特点在她当时的作品中都体现得很明显，如1992年创作的《十字路口》和《傍晚》，就是表现主义画风与现实场景的结合。这些题材带有典型的新生代特征，即一种无意义的现实场景。画家徘徊于学院化的表现主义手法与无主题的题材之间，题材是显现手法的媒介，这是刚从学校出来的青年艺术家的一般特征。陈曦在这个阶段的创作没有引起很大注意，因为比她早两届毕业的申玲已经作为新生代的重要画家领先一步确立了这种风格。与陈曦相比，申玲的作品更囿于个人的生活体验，她那种娴熟的表现主义技法与她生活的细微体验与趣味有机地融合在一起，因此在画面上流露出她对视觉语言的独特感受与生活的亲切感。申玲是以独特的方式表现了精神与情感的自传。显然，陈曦一开始就与申玲有着不同的起点，她没有把个体的经验融入题材，但表现出对周围生活的兴趣，还在某种程度上漫画化地处理了题材，这种微小的

区别使得陈曦的画不是无意识地记录生活，而具有主观化的评论生活的性质。这正是她日后的发展方向。

陈曦的近期作品展开了一幅幅全景式的都市生活的画面，从表面上看，这些题材都是一种近距离的直观式记录，但实际上，陈曦正是从题材与形式两方面来建立个人话语方式，确立她表现都市生活的独特视角。从整体上看陈曦的题材，就可以发现她表现的大多是大型的公共场所，如广场、公园、茶馆等。这都不是她对个人生活的记录，而是有意识地选择典型的都市场景，试图通过这些场景来展现都市人的精神状态和面貌。也就是说，大多数题材都是一种有目的的选择，这种选择就是一种隐含的评论。有人将她的画与德国新表现主义画家伊门多夫相比较，不是没有道理的，虽然伊门多夫在日常题材中隐含了更为重大的社会主题。陈曦则是通过她的选择来表现人性在都市中的异化，尽管在主题的暗示上不是一种哲理的深刻，但选择本身就暗示了一定的社会主题。不过陈曦在这个主题上也存在着矛盾，她一方面对都市生活有着浓厚的兴趣，另一主面又感受到都市的精神压力。如《仿膳》、《歌舞厅》、《珠宝店》、《洗头妹》这样的题材，就使人联想到金钱笼罩下的社会时尚，一种日渐腐败的风气。陈曦认为她不追求任何批判的意义，但希望观众与她生活的看法有同感。

在陈曦的画中，最重要的主题是人和环境的不和谐，这个主题包含了两个层面，大的层面是都市环境对人性的异化，小的层面则是具体的人与环境的冲突。在题材的选择上体现的是大的层面，而画面的具体处理则反映了小的层面。和题材的选择一样，陈曦没有对隐含的主题作任何直接的说明，而是以不和谐的语言关系使人感受到光怪陆离、纸醉金迷的都市生活的另一侧面。这些关系构成了陈曦绘画的整体风格和符号系统，但都不是为形式而形式的孤立存在，因为它本身就承载了主题的意义。陈曦的绘画大多是一种无中心无情节的全景式构图，似乎是从一个俯视的角度随意截取都市场景的一个片断，这种构图方式一度是新生代绘画的典型风格，它给观众带来与画家相同的现场感觉。但是陈曦的构图又是现场的变异，不是真正地再现场景。她处理构图的方式与选择题材的方式很有关系。她一般是有意识地把在公共场合看到的有意思的场面作为题材，但不是用照片把场面记录下来，再整理制作，而是完全凭记忆默写在大画布上。正是这样一种方式，才可能使她获得形式的自由。她的构图显得复杂而又充满动感，没有统一的透视关系和人物比例，与那种不和谐的颜色和怪诞的形象互相呼应，构成一个嘈杂而又刺激的都市景观。画家本人可能追求的是形式的表现，但这些因素整合在一起，就构成了对题材本身的价值判断。

在色彩与形象的处理上充满了随意性，这种随意性中包含着隐藏的意图。陈曦的大多数题材都以夜景和室内景为主，黑色构成颜色的基调。黑色在画面上的意义不只是指示时间和环境，而是使她可以更自由的运用不和谐的颜色，这些颜色大多是未经调和的纯色。这些杂乱的颜色在黑色的制约下又形成一种整体的气氛。观众往往不注意黑色的存在，只对刺激的颜色形成的光怪陆离的氛围作出反应，这也是画家的意图所在，她感受到的都市生活就是这种气氛，人的本性也是异化在这种环境之中。由此也就涉及到她所塑造的形象，就象她的色彩不具备和谐的美感一样，那些符号化的人物也不是为具体的情节而存在的，他们既不显得漂亮，也不显得沉重，只是作为荒诞世界里的一种荒诞的存在。

陈曦通过她的话语方式对正在中国快速发展的都市文化作出了自己的反应。虽然她的画面显得热闹而庞杂，但其中却透露出排遣不掉的凝重。她不是象新生代画家那样再现无意义的现实，她是想捕捉一个当代社会生活的缩影。用她自己的话来说，就是“我是一个旁观者，把看到的東西画出来，让其他人和我一样反省，反思。”

四川仁寿和成都的学习生活；第二阶段是二十岁到三十岁，在陕北参加中国共产党的革命工作；第三阶段是三十岁到四十五岁，在西安从事绘画创作和美术组织工作；第四阶段是四十五岁以后，在动荡起伏的逆境中，他对个人和民族文化的命运，作了深刻的反省和思考。

贯穿于四个不同阶段之间的，是两种基本的“信仰”。那就是养成于前二十年的对中国传统人文精神的信仰，和养成于陕北十年间的对通过无产阶级专政手段改造旧中国的理想的信仰。当这两种信仰在特殊的历史条件下，可以互相容忍、互相阐发时，他的生活和心理状态就比较安宁，就可以以“忘我”的心态从事某种活动；当这两种信仰在某些历史环境中尖锐对立时，他就陷入剧烈的心理矛盾之中，但同时也闪现种种在平时难以想像的思想火花。

青少年时期的求学和教学生活，对于他以后的艺术发展，设定了难以排除的思想基础，那就是传统文化、传统人文精神的薰染。这种影响不但决定了他后期艺术的走向，使他时时迸发出在“人民民主专政”或“无产阶级专政”体制下旁人难以料想的言谈举止。另一方面，也是在这一阶段，种下了他追求自由、新鲜、热闹和标新立异的根芽。

陕北十年，对于石鲁是新的“启蒙”。与许多知识分子不同，石鲁进入陕北后，推动他不断前进的是对一种新的，自由，热烈，充满朝气的生活的向往之情。千变万化层出不穷的政治审查和政治运动锤炼了他，石鲁在这十年中确实有许多变化，但我不能用“成熟”这一类字眼来形容。因为从我的经验中了解到，当人们说某人“在政治上成熟了”，“在工作上成熟了”实际是意味着变得圆滑而有城府，同时失去青年人的敏锐感觉和批判精神。从延安来到西安的石鲁，在精神上是变得“丰厚”和“沉重”了。对于他的绘画创作，这十年间的发展主要在生活的积累和艺术趣味的扩展，而不是技巧、语言的精纯。

三十岁以后的十五年，石鲁在西安度过尚称安定的生活。他的身份地位发生了变化，他常常要 美术战线党员领导干部的身份做出决定，发表意见。这当然不符合石鲁个人的性格气质，但又不可推卸，于是出现了各种批评和

诸多微词，其根源是处境不同的人对他有不同的期待和要求。而从纯粹的艺术家或者纯粹的党员干部的角度看，石鲁似乎左右为难，而他的那些所谓的“错误”，其实完全可以理解。正是在这十五年中，石鲁的绘画发生了方向性的转变，即由写实到写意，由反映生活到表现自我，由“新国画”到“文人画”的转变。

1964年前后，石鲁的处境大起大落，他的身体和精神受到极大的打击。1966年以后，他是在精神病院、监管、斗争批判和潜逃中思索的。但正如一些现代心理学家的研究结果，“一个不公正、受限制、充满着惩罚或压迫的社会环境，对于创造力来说，实际是一种刺激。”心理学家甚至认为，犹太人中出现如此之多的天才人物，是由于他们受到疏远，这使他们成为保持怀疑和冷静思考的探索者。其实类似的见解在中国古人那里也早就有了：“西伯拘美里，读《周易》；孔子厄陈蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》……。”如果没有1964年以后的挫折和被疏远，石鲁不可能成为一个突破当时社会主流思想的思想者，不可能成为一个超越当时流行艺术的艺术家。而他在思想和艺术上的突破和超越，是与他对生命和人格的领悟同时完成的。

后记：这是我想要写的石鲁生平及艺术的第一篇，因为国内外美术界对石鲁后期的生活和创作状况论述颇多，而对其早年行迹不甚了了，所以先行发表。文中有关石鲁本人早年生活和求学的史实，主要来自石鲁本人所写的文字材料。石鲁夫人闵力生，美术评论家程征，石鲁的同事和友人程士铭、陈嘉铺、修军等先生，都曾给我们以真诚的帮助和指导。在访问石鲁故乡时，得到仁寿县文管所高俊英等同志和我的弟弟水天行的帮助，在此一并致谢。由于条件限制，未能在更大的范围里访问有关专家和前辈，错误疏漏，恐所难免，希望得到指谬和补充。

1997年夏至

INTERVIEW E · H · GOMBRICH IN CONVERSATION WITH ANTONY GORMLEY

TRANSLATED BY PENG DI

安东尼·戈米里与贡布里希的访谈

(英)贡布里希 著
彭 娣 译

安：自从我在学校读书时读了很多关于艺术方面的故事，于是对艺术产生了非常浓厚的兴趣。

贡：你不仅使整个学习成为可能，而且已经成为了一名优秀的艺术家，并且实实在在地站在我们面前。这使我感到非常的高兴和吃惊。

安：我希望我们在这次谈话中能更多地论及当代艺术和通常的艺术之间的关系，以及它们的必然性，这是非常必要的，我们不能够抛开艺术史来谈论当代的艺术。

贡：每个人都不能够例外，我希望从这个领域开始我们的谈话。我非常感兴趣于关于哲学方面的知识，当你面对一个肖像作品时，你能看到凝固的表情。瑞士连环画发明家罗德尔夫·托非尔说过：光是单数就够了。一个看相者能够获得许多基础知识，居然实际上从来就没有从脸上学习过什么，包括头的外形和身体的外形。从眉毛的眼睛、鼻子、耳朵就能判断。更加模糊的是，他对这一切的一贯的关注，能够很快地获得——除了千万次的尝试以外，他孤独无援——他需要所有的关于外形的知识去懂得每张面孔下的涵义。最可怜的是在他揣测各种可能性的时候，而且必须找到确切的和清晰的意思，他总是胡乱选出一个例子，而这个例子有非常强的表情特征。每个人都可以在学习中发现这种胡乱推测表情的方法。我们可以称此为托非尔法律，这种丰富表情和对这种相术的发现不需要依靠任何知觉或技巧，除了自己的知觉以外。

安：对于我来说个人在这个领域的造型的特征应当是去发现事物产生的源头，它完全不与视觉的出现有关系。我受到了人们的鼓舞，在人的身体的本

身基础上用泥土延伸它的意义，而且有时它载负着意义。这种反复地用泥丸做一个形体和使用这种空间的时候，手就像一个子宫一样，像一个模具一样，从里边很多很多感受产生出来。

贡：每个人都曾经有过玩泥丸的经验，当然这是在二十世纪的艺术，不光是你的艺术，这产生了一个决定性的角色，毕加索曾经从早到晚反复做一个同样形状的东西，不是吗？它只是玩到他可以创造出这些形状。当他摆脱了传统学院的强制性之后，我们不仅创造出一个相术的涵义，而且创造出一个不依靠习惯性的极富含义的造型，这是我们一直羡慕小孩子的作品的原因之一，尽管我们胆敢说小孩并没有带着意图这样做。我们不能帮助去发现原始艺术的作品，仅仅根据表达力，这里面不仅总是一个制作者的企图，在一个确定的理念的框架中，我们看见每一事物都富有涵义。对于世界来说，这是我们整个关系的基础，如同婴儿和幼童一样，这使我们消除了在有生命力和无生命力的事物之间的差异，他们每一个都在对我们说话，他们每一个都有自己各自特征的声音。如果你回首童年，不仅是玩具，而且大多事情你似曾遇到，它们具有非常强的特征或者是外型，我敢说这是一种源头和根，这是二十世纪艺术的其中的一种发现，尝试着去回忆，在我的视野里去发现怎样去创造和感觉这种被小孩做的形体是多么的刺激。他们没有什么道理。也没有经受过教育，所以对艺术家总是渴望成为一个小孩一点也不令人惊奇。扔下传统的沉重的沙袋般的束缚，只能使他们的自发性 and 创造性更加的无拘无束，但是，并不惊奇于同样的引发一个新的问题，关于艺术自然性（下转第33页）