

在文化心理体验与间离中复现的生命意志

——四川美术学院 77、78 群体艺术略论

◎张强

(一)

通观 20 世纪后半期的中国画坛，我们可以发现这样一个有趣的问题，从 80 年代初期，发展起来的区域性文化标识的绘画现象，进入到 90 年代—进入到 21 世纪，其发展的过程，其实就是一个原初特征与最初冲动被逐渐湮灭的过程。或者说，是现代主义的思潮将这些来自于区域文化的动力席卷一空？还是后现代多重标准，将其心灵的生命之本，连根拔起？更有在经济全球化中，文化后殖民语境下，被规定为“仰承的惶惑”？

于是，在这种情况下，滞后的恐慌与对现代概念的追索，会成为双重的挟裹力量，从而使画家原本的创作基础彻底倾覆。

当然，值得注意的是，这里倾覆的不仅仅是绘画的语言基础、造型基础，还有由特定对象而生发的表现系统，以及当初使得其创作产生意义的文化背景。

而这种转换有可能意味着一种自我的否决。而使得其特定的艺术状态，沦为当然的“区域性的风情”，也就是说，当初由伤痕到寻根的美术潮向中，所挟裹的有“湖北”、“湖南”、“陕西”、“山东”等等，然而，当八五美术新潮秋风乍起的时候，是带有进化论般的逻辑指认，“伤痕”、“寻根”似乎被悬置在自我悲鸣，自我身份确证的初级文化层面与心理冲动之上。也就是说，当时代的进程已经逾越了这些带有明确时段性的文化特征的时候，再把持原来的立场似乎已经成为不合时宜。而在这种文化情绪中，哲学的理念与文化的概念，便适时地成为艺术家新的身份证件，据此可以贯通艺术的各个环节。

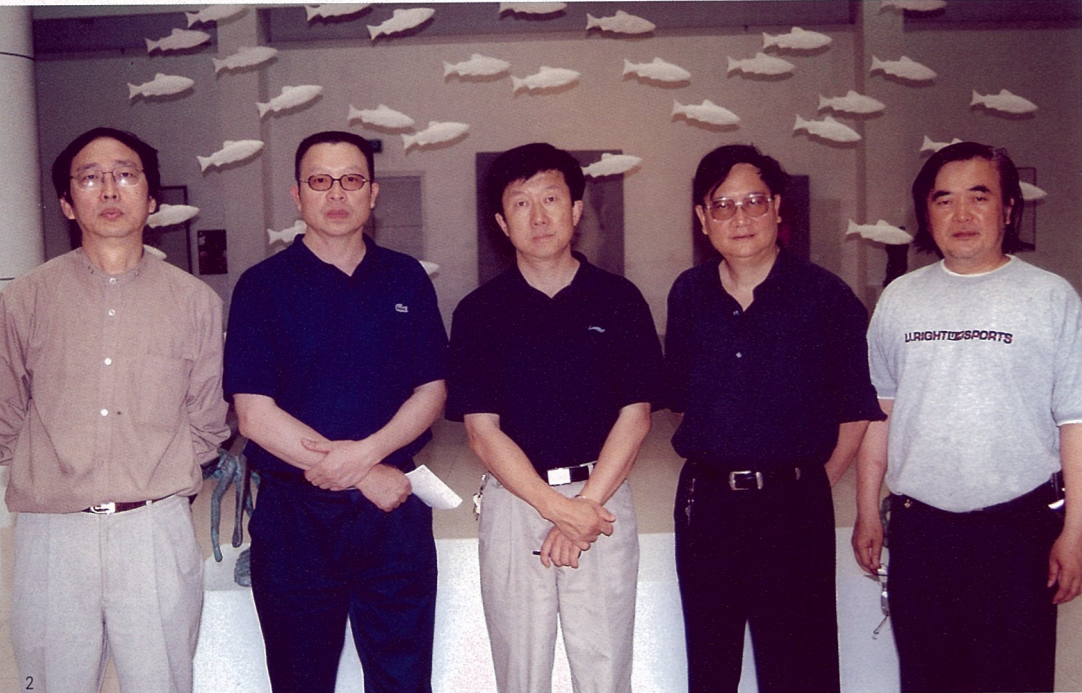
(二)

但是，我们只要环顾一下周围，就可以发现这样一个现象，四川美院 77、78 级所构成的美术群体，在经过 20 年的斗转星移，其当初所昂扬的创作力量，对社会文化的穿透力，以及有关视觉艺术命题的不断更新，无疑给我们留下坚实的印证。那么，是什么力量使得这个群体的艺术，在今天还具有如此旺盛的生命能量和文化推进性呢？

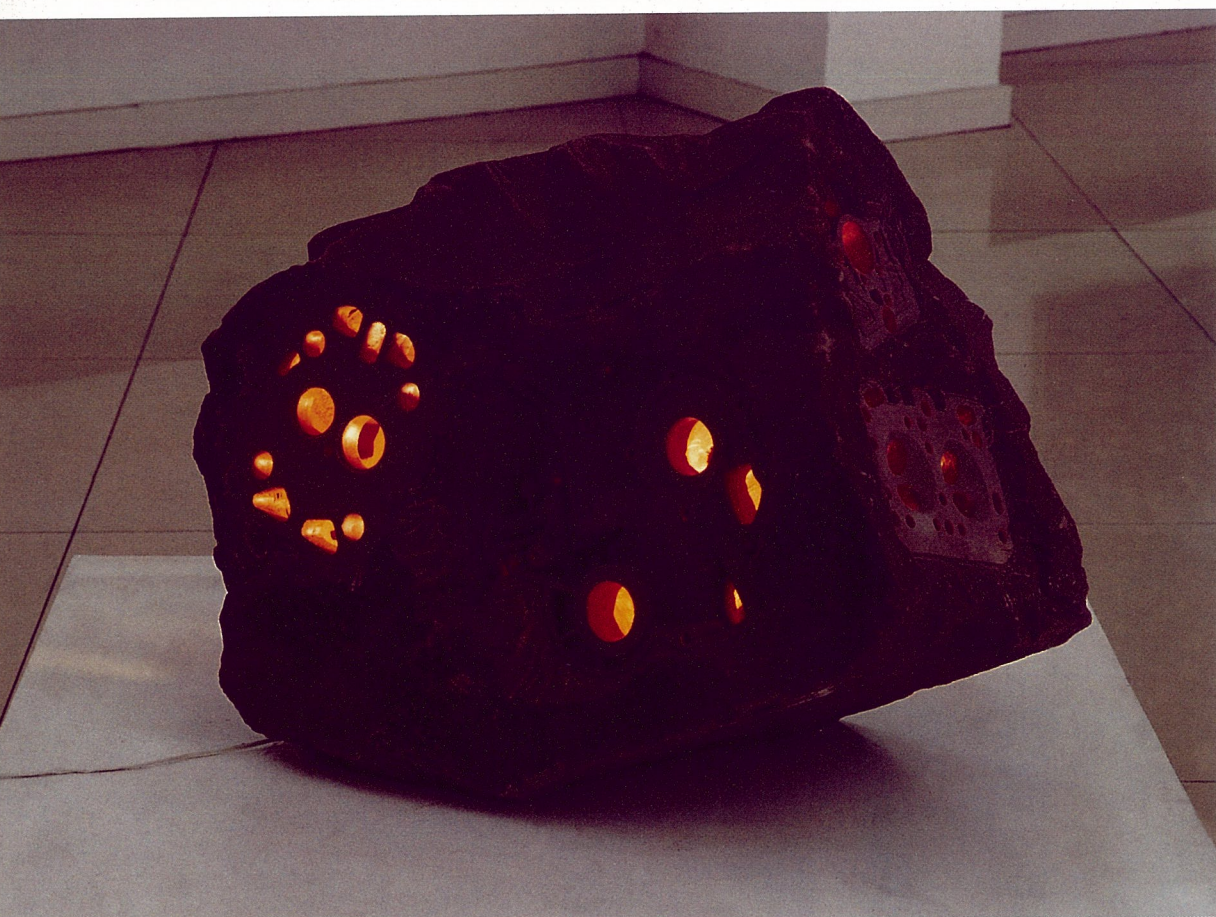
显然，“文化凭籍”带来的心理力量，以及将这种力量的来源，维系在生命层次之上，并且不断地发出新的追问，成为这个群体艺术之树常青的最重要的原因之一。

有意思的是，这个群体的画家，在其艺术进入最初的峰巅与荣耀之后，大多数都有迅速出国重新学习和考察的机缘。对于有过成功经历的人，出国后面临着世界性的绘画高峰，要么迷失自我，对于原来的成功羞惭不已；要么陷入一种民族主义的符号世界之中，将自我异化为“自残的谄媚者”。

在这种情势之下，四川美院的 77、78 级画家们，则不约而同地选择了回到创作的文化起点—自身的文化背景之下，进行重新的自我拷问与重新的心理设置，而此时，他们已经在不自觉间有了一个“跨文化”的视角。并且在自己的艺术发育过程中，起到一种良佳的自省机缘。而这种“自省意识”的建立，又不是在盲目的自我否决之上，而是更加审慎地调整。



1、四川美院院长罗中立致开幕词
2、左起王林、罗中立、饶宁华、刘世杰、康宁
3-6、展览现场



引擎 邓乐 雕塑

在自恋的文化状态中，艺术的创作往往会陷入集体意志下的自我复制；而在完全的开放情况下，又往往会迷失本性——将花样翻新误会为创造的更迭。而真正的“跨文化”的意义在于，将“文化”视为人类共有的智慧，而能够理性地反观民族性的文化心理的优长与劣短；“大文化”观照带来的既不是盲目的否决，也不是狂热的自我膨胀，而是设置在一种真实的文化关系之中。

所谓“真实的文化关系”所要揭示与批判的就是“虚伪的建构”。即脱离了文化内在的真实逻辑与生命能量和智慧层次的感悟。

(三)

罗中立在完成了他的《父亲》之后，相继创作了《春天》、《丰收之后》之类带有明确叙事情节的作品，或者说，在相当一段时间中，《父亲》的光环逼视着罗中立，使得他的创作陷入到一个线性逻辑的线索之中，成为某种意义上的自我复制。但是，在经过了跨文化的反观之后，他的作品从语言形态到审美指向上，都发生了巨大的变化。但是，我们只要从生命层次上，关注一下他的创作逻辑，就可以发现，这种“变化的巨大”不过只是一种表象而已。

从文化层面上我们分析一下《父亲》，所引起的持久心灵震荡与历久弥新的视觉魅力，就可以发现，它是在对于中国最民间、最原始的文化生存层面上，所进行的“逼肖”的视觉揭露。而后来的《渡河》等一系列作品，却是从视觉形态上，向最民间、最原始的文化层面上的靠拢。

于是，一系列有趣的悖论也就产生了。《父亲》是用最成熟的视觉再现方式——照相写实手法。这是在后现代形态的绘画中，才会出现的一种特定的表现手段，是用冷酷的描绘批判绘画中的“情感的表现”。但是，罗中立再现的却是最原始的区域性的“中国乡

村形象”。《渡河》表现的依旧是乡村的景象，不过，它已不再是依据“讴歌到揭露”的模式。真正而成为“人性的温情”。或许，也只有经历了异域文化的涤荡，才会有如此从容的表现。从叙述的语言上，它也转换为一种朴拙的、直抒性的表达。这是对冷漠的表现所带来距离的填平。它是一种中国式的、后现代语境中的牧歌。何多苓被认为一位充满诗人气质的艺术家。在新时期他的“返回”的方式，与罗中立截然不同。如果说罗中立是向遥远的、生存的原始表现，体现的“原生性”回返的话，那么，何多苓则是明确地向“婴儿状态”进行视觉诉求。

从早期何多苓所创作、命名的《春天已经苏醒》题目，而画面中的人物“人性尚在混冥”的状态；到其中期的《兰鸟》那般宿命：生命的幽灵不知何时会不期而至。今天的何多苓，原本理性而明晰的画面，已经被氤氲四起的诡秘所吞噬，而那些婴儿却是处在了被空间悬置的状态。何多苓所要证实的还是原来那个命题：生命从其最初的状态，就已经被悬置在一个宿命的诡秘之中。

叶永清在这个逻辑之下，则将涂鸦直接导入到规整的画布之上。但是，若将这些作品与真的涂鸦相提并论，则注定是一个错误。因为构成这个最原始的、充溢着强烈表现欲的图式，其线条却不是淋漓尽致的千里之泻。这些线条其实是由最基本的、细碎的“丁字型”笔迹组合而成。这个“意外之处”旨在申明，叶永清是在用一种充满了智性的精心考究，来距离化地观照这种无忌的涂鸦。

更为有趣的是周春芽，其“生命返回”的途径充满了黑色幽默。一方面他是国内新时期油画中，较早地采纳后期印象派绘画技法进行创作的艺术家，而他的表现对象又基本上以藏区题材为主。后来，周春芽赴德国留学，接受了阴郁的抽象表现主义的方法。画面上弥漫的是对生命摧残程度的气息。而后来他的表现对

象则直接转换为以“狗”为画面主体。

与其说他的绘画就由此而转向了动物，而大谬不然。实际上“狗”在他的画面上，已经在不自觉间窃取了人的位置。它有着人一样的伫立与张望、仰躺与翻滚，并且身披类似服装的那军绿般的毛发……。

实际上，周春芽是以对于狗为表现对象的转换，在提示着人类文化从本质上，与原始到“动物性”，没有太大的界限。在此，周春芽所把持就不是简单的批判或者是暴露，而是以这种幽默的方式，做出了一次“形而下”的返回与“形而上”的警示而已。以生命存在的反向形态，进行视觉诘问的则是张晓刚。应当说张晓刚是四川美院77、78群体中，比较早期地营构自己图式的人。不过，早期的作品也更倾向于在概念间的拼接与匹配。那些来自于坟墓边沿的人物，更有可能是圣经、或者是古兰经的插图形象而已。并且，那种死亡的气息是通过处心积虑地情节勾连制造出来的……。后期最切近生活的作品，反而让我们感受到死亡气息的逼人。所有的家庭中的人物，或者是各种身份人物的头象，都如同被灌注了水银一般，死亡时没有狰狞、没有痛苦、没有挣扎。有的只是标本般的化妆，与标本般的死亡。这里什么都有，光泽、华美、绚烂、迷离……所有与视觉相关的要素都具备。然而，内里已经缺

失了生命。张晓刚就是通过这样的手法，向我们传达出他最终走向了文化心理上的间隔。从而，也构成了自己特有的、完整的审视态度。

(四)

从某种意义上，绘画中的“与时俱进”，若维系在社会性的表象变化上，不仅仅无法反映社会内在的矛盾所生发的绘画机巧，相反，可能会沦为新的民俗写照或者是商业世界的视觉镜像反观。

从某种意义上，四川美院77、78群体，所反映出来的特殊的审美气质，正是源于在跨文化观照过程中，将生命意志的心理外射作为永恒的重心所在。也正是在这样的背景之下，我们才可以发现他们纷纭的个性创造力与感性世界的永远尊重。我们同时可以看出，四川美院77、78群体，没有更多地受到理性风潮的冲击，也极少进入观念与行为的艺术域度。或许，命运已经给予他们约定，在平面的画面中，通过文化视角的调整，将个人的生命激情与跨文化的审视相结合，从而最终达到一个更为独特存在的境地。

当然，在21世纪艺术情境转换更为迅捷的时空里，调整看世界的文化视角，也将会变得更为艰巨，而奇思异想的叠出也需要更多的心理体验，而这一切，对于曾经建立了辉煌的艺术家又在不断地拷问着……。



打滚的宠物 周春芽 布上油画