# 个人体验与时代转变 — 漫谈陈文骥的艺术

宋晓霞

在上世纪 80 年代，陈文骥的艺术被人视为现代艺术与非现代艺术之间的居中之地。他的作品出现在 1989 年的"中国现代艺术展"上，也出现在同年的第 7 届全国美术展览上。可是，他既不在自"85 美术新潮"以来直至当下后现代主义的前卫艺术主流里，也没有在所谓的传统艺术格局之中。就其本质而言，陈文骥只是一个艺术家，一个"隐居"在美术学院体制里的人。

20 余年之后，我们讨论艺术的语式已经在全球范围内发生了从"现代性"到"后现代性"、从"现代主义"到"后现代主义"的整体性变化。这种变化并不意味着"现代性"的终结，也不意味着世界文化中霸权格局的根本改变。当我们追溯它在西方原生态环境中的含义时，也为我们反思中国美术现代化进程提供了一个契机。

中国当代艺术的社会政治条件，是改革开放 20 年莱的物质文化积累和意识形态沉淀。中国当代美术现代性的问题与当代中国面临的各个方面的转型、机遇和挑战息息相通。20 世纪 90 年代以来的中国当代美术呈现出回到历史、回到传统的趋势。当然，"传统"已不是 20 世纪 80 年代通行的"传统与现代"的二元对立中那个"落后"和"停滞"的代名词，儿成为当代文化的根源之地或是资源宝库。在这一新的趋势中，蕴含着回到具体的中国人、回到一个正在形成中的生活世界的新思潮。

1999 年 10 月陈文骥的个展，就呈现了一个具体的人 / 艺术家在时代转变中的个人体验。在这个展览上，陈文骥展出了几组油画作品。其中最引人注目的是一组油画风景画。它们像是投向昔日体验的回忆的光束，笼罩着一种从平静里渗出来的悲观，是对昔日的爱与冥思的追忆与怀想。人们很容易从中找到与我们的生活现状和文化情景的内在联系。我才这才发现，在陈文骥冷静的目光底下，原来是自我的困扰和诸多的无奈。

展览中还有一组不那么显眼的《至尊系列》。这是陈文骥画风景画到后期，不期然地从中提炼出的一些物象——无烟的烟筒、静守的路灯……它们的形象孤独而高贵，静观默察着时代风云的变幻。记得陈文骥从前画静物的时候，沉浸在他独特的私人世界里愈掘愈深。如今世界的变幻无常就这么在眼前倨傲夸张，将他昔日对世界的感觉和体会全盘打散，曾经坚实的基础"反而是有些摇摇欲坠"（陈文骥语，参见《等待转换，还是等待毁灭》，载《陈文骥》画集）。如此说来，哪些抒情的风景就像是他在经历了艺术的绝境之后的一次休憩，也是他对昔日体验的一番了结。此后陈文骥便开始想今日世界投去自己的目光，向转变中的世界开放了他的知觉。

陈文骥画画的心太显然是变了。这种变化是艺术家作为人自身的转化，是在他的身体、灵魂、精神中发生的内在结构的转化，还不仅仅是艺术形态的转化，所以单从题材类型、风格形态、语言建构去界定恐怕得不到要领。当别人还在琢磨陈文骥的风景画里是否有西班牙风格作祟的时候，他又从《至尊系列》向外迈出一步，完成了没来及收入展览图录的 8 幅物象组画。

这组作品浑然静穆，气力内敛。一眼看上去，画中的物象让人深感意外，甚至略微有格格不入之感。那些庄严的形象明显不是我们日常所见的物象，而是被陈文骥重新解读了的视觉表象。他将画中的物象从现实的场景中彻底地剥离出来，赋予它们以神的威严、宗教造像的体量。

陈文骥像是在为我们时代的"神龛"造像，尽管这些物象漫然散布在他的视觉记忆版图上：

大烟囱所具有的"崇高意义"，是 20 世纪中国人所共有的以工业化为标志的"现代化"理想。

旗杆顶上的五角星和长矛的矛头是中国革命历史时期闪耀光芒的形象，凝聚着理想的光和热。

闲置的中山装，复述了中国人一个世纪的文化经验。

杀虫剂和矿泉水瓶报告了在 20 世纪的最后 10 年，中国社会已经踏进了所谓的消费社会，"无限容器"中储藏着同样无限的物欲，生活中无数卑微的琐碎——筑成时代的里程碑。

陈文骥似乎是要用小小的图像对我们亲历的现代历史变格作一个个人的清点。上述这些分属于不同时代的物象，被陈文骥置于统一的灰色调里，以具体的个人体验对种种现代化的乌托邦进行反省，既强调了自己的身体——精神统一体此时此刻的实际状态，同时也叙说了某种社会含义。这对一向以绘画的方式考虑社会，而不是从社会的角度考虑绘画的陈文骥来说，是一场实质性的变化。其艺术变化的内在依据，不仅是艺术家在其实际存在中的转化，而且是其艺术价值判断标准的转化。

以灭蚊剂和矿泉水瓶为例。在 1992 年的《香精、灭蚊剂、矿泉水》里，灭蚊剂和矿泉水瓶是生活场景中的静物。虽然陈文骥的画面总让人有一点意外，也有一些荒诞的意味，还有不少对立的因素，但他总体上是在追求一种独立自足的审美观念：个人的息凝当然地处于生命的重点，视觉感知的敏感细腻自然地成为陈文骥静物的个人风格，绘画的形式语言必然地构成他的艺术的核心。7 年之后，陈文骥"篡改"了物的形象，轻薄的矿泉水瓶因此有了石质的坚凝、灭蚊器的罐体也有了青铜般的永恒，他将我们生活中的日用品放大为"物神"，而不再是日常生活场景中的静物。我相信，陈文骥在时代转变的现实中直接体验到的陌生感与格格不入感，促使他提炼出人与物这一新的关系，这也是他力图重新面对日益为时代分裂、瓦解的艺术主体的开端。

陈文骥和我们大多数人一样被动地经历着现代这场内在和外在的转变。他的独特之处在于，他一直在用个人的态度去体验他在现代现象中所感受到的问题，着意体验制度变格带给自己的内在变化，尝试以一种相对独立的立场去审理我们时代的文化变革。倘若我们把当今的社会、艺术变革比作一场历史演义，陈文骥自然不是这出历史剧的叙述者，然而他的创作经历却为这出历史剧提供了一种个人的解读，他的作品以个人的体验触及了内在于历史的精神形态的变迁。

在当今时代是转变中，艺术家各有不同的选择：有的皈依了主流，有的顺应了现实，还有的沉迷于艺。陈文骥看出了"艺术"的软弱，他宁愿相信自己的体验，宁愿关注创作过程中的自身反应，因为这里面有他所谓"自我满足的美感"。"自我满足"，意味着他将创作当作了个人体验的过程，"美感"大概就发生在沉浸于自己的状态之中，与我们所存在的世界不期然相撞的瞬间。可是，个人体验真的可信吗？当"美感"迟迟不肯发生的时候，陈文骥总是有些不自信。

陈文骥之所以总会顺从个人的体验，其中有个原因是他特别在意自己身体的感觉，对身体本身的经验非常敏感。许多艺术家都忽略了自己的身体，以为它不过是世界上众多物体之一，最多也只是把身体作为欲望与本能的表达。从未想到身体是我们的体验、经验、语境、心境向世界敞开的载体，一个人的生命力与精神能量就蕴藏在他感性的勃发和知觉的敏锐之中。陈文骥虽然未见得有意识地将身体当作认识世界的"身心统一体"，但他懂得用内在体验去倾听绘画材质的诉求，谋得知觉与画布的交融契合，用他的话说就是生理上感觉舒服和协调。

他在物象中反复寻觅的视觉趣味，多半是为了体贴自己的感觉和体验，那些容易引起观者注意的形式美感、社会意义和文化内涵倒像是顺便带出来的。但是陈文骥能否藉着知觉和感觉的探索回到艺术与生存的本源，找到安身立命的根基还未可知。而他的个人体验惟有在解决了内在的、形而上学的无依靠感之后，才有可能成为创作的可靠基础。

在当今艺坛的时势中，陈文骥的个人体验似乎显得有些脆弱，何况折衷了大众文化与精英文化的后现代艺术早就宣布了个体主义的衰亡。我想，陈文骥可能一直面对着这样的两难：一方面想和周围脱离开，沉浸在自己的状态中，相对地独立创作；另一方面却要避免把整个世界封闭在自我的孤寂之中。但是他的物象组画已经含蓄而又彻底地解构了陈文骥以不假外求的个体为基础的创作状态，的确为昔日两难的困境带来生路，不过新的条件自然又构成新的困境。陈文骥已经从过去曾经追求的局外的、封闭的状态中走出来，但他仍然要与被审视的对象保持一种个人化的距离。时代变化虽快，但这个人仍要是陈文骥自己的。这样一来，陈文骥必须寻找到一条中间的道路：以个性化的方式参与当代文化的变革。

宋晓霞（评论家）