

# 乡土艺术的知觉重构： 陈安健“后乡土绘画”的视觉认知与图像叙述

支宇

**提要** 从中国当代乡土美术的发展变迁看，陈安健的艺术价值体现为对传统模式化乡土写实主义绘画的艺术观念与认知方式进行了系统性的解构与颠覆。他重绘了乡土写实主义关于乡土现实和时代真相的面貌，从而将中国当代乡土绘画推进到一个“后乡土绘画”的全新阶段。如果说，我们可以将陈安健创造出来的这种新的现实主义话语方式称为“表象现实主义”，那么，他对乡土绘画承续与推进所获得的成果，最恰当的名称无疑应该是“后乡土绘画”。

与城市题材和工业题材等其他创作思潮相比，中国当代乡土美术有着更为深远的文脉与更为深厚的积淀。在四川乡土艺术家群体中，陈安健无疑是位大器晚成者，但又是将中国乡土美术推进到“后乡土”时代的代表性画家。

作为四川美术学院77、78级艺术家群体中的一员，陈安健一直留给他的同学和批评家一个谦逊、随和而低调的印象。不过，画家在艺术史上的形象与价值并不由他的个人主观愿望所决定，而是由其艺术作品在风格史与图像史发展长河中所起到的作用及显现的意义最终确定与塑形。谦逊的个性有可能隐藏着开天辟地的艺术史雄心，随和低调的处世原则同样也有可能孕育着独树一帜和别开生面的创作意图与自我期许。显然，陈安健就是这样的艺术家，在随遇而安的背后有着不甘人后的倔强个性。

如何在“四川画派”从“伤痕美术”到“乡土绘画”的反思性现实主义氛围中确立自己的艺术形象？如何延续新时期以来四川美术的图像谱系与乡土艺术的“地方性”和“在地性”？如何在图像泛滥的当代征候中将中国20世纪乡土绘画推向一个全新的发展阶段？这些问题一直埋藏并萦绕在陈安健的内心深处。这样看来，与其从中国20世纪现实主义艺术的延续与坚守来理解陈安健的“茶馆”系列绘画作品，还不如从他当代乡土绘画艺术观念与语言的断裂和革命这一角度来进行审视与判断。从中国当代乡土美术的发展变迁看，陈安健的艺术价值体现为对传统模式化乡土写实主义绘画的艺术观念与认知方式进行了系统性解构与颠覆。他重绘了乡土写实主义关于乡土现实和时代真相的面貌，从而将中国当代乡土绘画推进到一个“后乡土绘画”的全新阶段。

## 一、“后乡土绘画”的主体移位

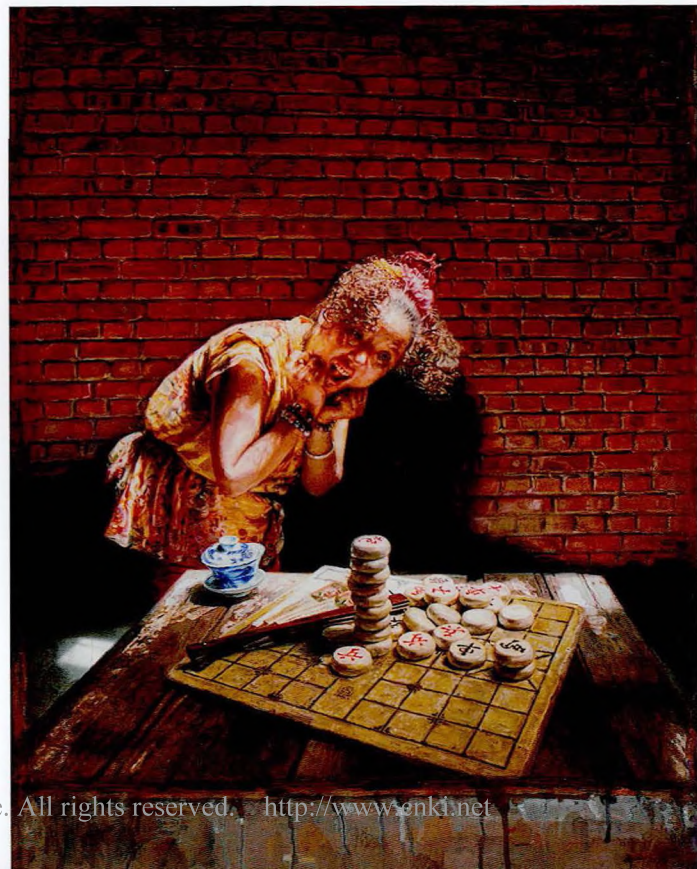
我曾用“表象现实主义”这一术语来概括陈安健1999年至2013年间艺术风格的基本特征（支宇：《陈安健“表象现实主义”油画的视觉空间与主体构建》，《文艺研究》2015年3期）。近年来，陈安健在“茶馆”系列的创作中更加明确地发展与强化了他对革命现实主义乡土艺术和反思批判性乡土绘画的解构与重构。如果说陈安健自1999年开始将“交通茶馆”的人生百态和世相图景确立为自己的艺术母题，从而找到一条既承续又拓展四川乡土绘画的艺术道路的话，那么他自2013年以来的“茶馆”系列则通过对图像因素与观看方式上的多重开掘与转换，让其“后乡土绘画”的艺术追求变得更加鲜明和引人注目。这突出地体现为陈安健“后乡土绘画”视觉主体在精神维度与观念体系中的位置挪移与角色转换。





当代视觉文化学者米尔佐夫在《视觉文化导论》中曾用“权力人物”这个术语将传统绘画艺术的“透视主义”与现代摄影艺术的视觉机制区分开来，这对我们分析陈安健“后乡土绘画”暗含的视觉主体很有启发性。“透视图像力求使世界能够为权力人物所理解，这个权力人物站在某个点上，而这个点也就是作画的那个点。摄影则提供了一幅民主得多的关于这个世界的视觉地图。”（米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社2006年版，第9页）中国20世纪乡土写实主义视觉机制的变迁也潜藏着这样的逻辑，而陈安健“后乡土绘画”图像的主体位移也在这个角度进行了重要的推进与革新。无论早期的社会主义现实主义和“两结合”，还是后来的批判现实主义，以及20世纪80年代中期以来盛行的风情现实主义或风俗化现实主义，当代乡土绘画的观看主体都呈现为一种高高在上的精神面貌——或是社会学家，或是历史先知，抑或超功利的唯美主义者。如果说在中国20世纪占主导地位的革命现实主义美术将“革命者”设置为乡村题材绘画的视觉主体的话，那么以高小华、罗中立、程丛林等为代表的“四川画派”则将新时期乡土绘画的视觉主体改写为一个充满现实感和反思意识的、人道主义化的“启蒙主体”。不同于高小华《为什么？》《赶火车》和《布拖人组画》等作品中那种困惑与质询的视觉主体（支宇：《重绘现实：历史与现实的小叙述》，《文艺研究》2012年6期），也不同于程丛林在《1968年某年某日·雪》《夏夜》和《华工船》等流露出来的沧桑感与历史视角，同样，也不同

于罗中立在《父亲》《春蚕》《金秋》等经典乡土绘画中所设置的平民化的观看视线，上述三人的同学陈安健在经历长达十余年的探索、困惑与迷茫后，最终才在“茶馆”系列中找到并确立了将传统现实主义“本质现实”替换为“表象现实”的艺



术道路。在这一过程中，“后乡土绘画”观看机制的视觉主体也由“批判者”转化为“游戏者”。

经典乡土绘画理论经常强调的一个创作要领是：乡土现实绝非纯客观性社会场景的真实再现，真正成功的乡土艺术家要根据一种特定的社会学叙事或一种特定的历史意识来体验生活并进行创作。体现在画面上，乡土美术所呈现的社会关系往往渗透着基于特定历史时代的阶级意识与斗争观念。即使是在改革开放后全新的历史语境中，四川乡土绘画也沿袭和承继着这种二元对立的社会阶层意识。比如，罗中立在取材于大巴山乡村生活的乡土绘画中满怀同情地审视着农民日常生活的艰辛与苦难，而高小华在《布拖人组画》中则将城市青年知识分子的人文关怀托付给画中那些感人的凉山彝人形象。陈安健的“后乡土绘画”则截然不同，他从未在自己的视觉图像中对当代社会进行对抗性阶级分析和身份政治叙事。出现在陈安健“茶馆”系列中的茶客，既有退休后享受晚年生活的普通市民，也有尚在工作并处于“社会底层”的劳务人员——棒棒、商贩、摩的司机和搬运工等等，还有川美的老师、学生及漂泊在黄桷坪的青年艺术家群体。这些不同社会阶层与角色交织在“交通茶馆”的公共空间中，但陈安健对这些形形色色的人物并不进行主观化的社会学分析、甄别和筛选，经典乡土绘画中乡村革命者与土豪劣绅的阶级分析，或者人道主义的启蒙知识分子与生活艰难的社会底层的二元对立彻底淡出“茶馆”系列的画面及其创作意图。近年来，陈安健作品不仅更多地挪用社会新闻（《头胎》《二胎》，2018）、生活时尚（《微信》，2017）和消费文化（《出嫁去何方》，2017）的视觉形象，而且还大量出现超现实之物——如宗教形象（《红白机缘》，2018）、历史形象（《舞台》，2019）和魔幻形象（《泡泡》，2019）等等。不同社会阶层的人物形象和不同时空事物的形象在其作品中从传统现实主义图像体系不平等的阶级结构中滑落出来，蜕化为没有政治内涵和社会学深度的纯粹视觉符号。这无疑是对乡土绘画阶级意识与身份政治的重组，更是对传统现实主义阶级分析和启蒙主义社会批判图像含而不露的疏离与话语游戏。

从艺术语言角度看，陈安健“后乡土绘画”还将艺术家严谨的透视学态度转化为写实主义的造型游戏。表面看，他坚守乡土绘画在透视、色彩、比例等因素上精确的再现手段和写实主义语言体系。对这种被许多当代艺术家视为特别陈旧甚至完全落伍的语言方式，陈安健不仅安之若素而且乐此不疲、沾沾自喜。毫无疑问，传统乡土绘画延续了经典现实主义的镜式语言方式，这突出体现为真实世界的镜式再现、一种“低调的模仿”——尽量隐藏写实绘画作为手工技艺和精确再现的媒介特性，并在这一隐藏或掩饰的态度与过程中将画面的主题思想有力地传达出来。显然，陈安健深谙传统乡土绘画的视觉风格和语言体系。他要做的是通过不断的炫技（甚至是超常规炫技）来戳破传统乡土绘画的“镜像神话”。陈安健将乡土绘画的写实技术游戏化，在“茶馆”系列中，写实主义就像一门手工技艺。对陈安健而言，什么乡土面貌、本质真实、主题先行、形式与内容的辩证法……传统乡土绘画的艺术理念和话语体系都在他





手工技艺的表演中坍塌。他带着一种强烈的类似“非遗”展示般的目的，通过写实技术的游戏与炫技完成了“后乡土”画家的主体移位，从高高在上的哲学家、导师、启蒙主体或透视学者，变成了没有乌托邦社会理想、沉湎于技艺表演的游戏者。

## 二、知觉的溶解与露迹的舞台

艺术史家乔纳森·克拉里 (Jonathan Crary) 在《知觉的悬置》一书中通过对西方艺术经典的分析，深刻揭示了现代人视觉认知的注意力变迁与图像表征的关系问题。从这个角度出发，我们可以更为清晰地审视陈安健“后乡土绘画”如何改变了经典乡土写实主义画家的创作态度和知觉注意力。

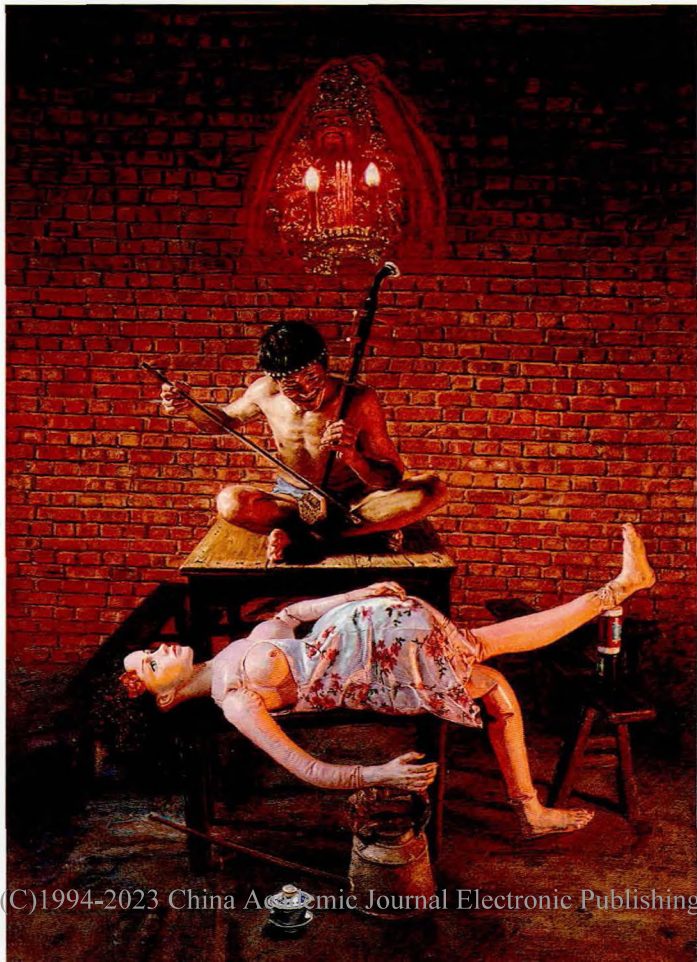
无论是知青美术还是西部少数民族题材的乡土绘画，艺术家受现实主义美术观念的影响，在构图时都会在社会学主题的指引下裁剪日常生活和客观现实。乡土生活平凡、琐碎的那些

部分被视为无法呈现社会理想和历史叙事而从图像语汇体系中脱落出来。人物的表情、动作与周遭环境由一个明确的主题结合为有机的视觉结构。在最理想和最成功的乡土画面里，观众无法找到哪怕一个游离于主题的笔触和色块。陈丹青《西藏组画》(1980) 如此，朱毅勇《山村小店》(1981) 同样如此。出于传统现实主义的创作原则与语言体系，他们和罗中立等新时期较早一批热衷乡村民族民间生活表现的艺术家无论是在体验生活还是创作过程中都处于非常专注的状态。

不同于经典乡土绘画创作主体高度专注的知觉状态和意图鲜明的艺术主题，陈安健在“茶馆”系列中呈现出一副漫不经心的神情和随心所欲的好奇心态。在“交通茶馆”这个相对狭小局促的生活空间里，陈安健摆脱了传统现实主义酷爱描绘的那些典型化场景与典型化瞬间。这里不仅没有激烈的斗争场面和火热的劳动生活，一切有主题和政治性内涵的视觉注意力都被消解，画面中茶客们处于完全没有思考兴趣和生活目的的闲

适状态。即使在一些戏剧性较强的作品中，陈安健也会在那些下棋、交谈和戏剧性表演的主画面旁边，饶有兴致地画下一些毫无关联和莫名其妙的人物形象。很显然，拆解乡土绘画的意义中心及其对视觉元素的控制与闭锁，是陈安健“后乡土绘画”最为隐蔽也最为深刻的艺术突破。

罗中立的乡土绘画也曾将观察目光从乡间农活移向日常生活的无意义瞬间，比如，观众从《吹渣渣》（1994）、《膈背》（1994）、《上楼梯》（2004）等作品中体会到川东大巴山区乡土生活更为原始的生命力。不过，陈安健在“茶馆”系列中画出的日常生活与罗中立大不相同。如果说2013年前“茶馆”系列中的《走这儿》《看手相》《偷窥》《炎日丽影》和《四方桌之玫瑰》等将打情骂俏和饮食男女之事作为失神、无聊和平淡无奇之日



常生活的补充，那么陈安健近年来的作品如《奶娃》（2016）、《大花》（2017）和《红墙恋》（2017）等更是将生理本能和情欲主题作为图像叙事的基本线索，从而让这些在传统乡土绘画中被屏蔽或抛出审美注意力领域之外的生活细节与瞬间重新浮出视觉表征的意识之海。知觉并不是漫无目的地滑过世界的表面，它内在地蕴含着一种审美主体的注意力机制。只不过，“后乡土绘画”将视知觉的关注点与注意力从形而上化的政治生活和本质真实转移到苍白、琐碎、无聊甚至低俗的生活维度与场景，并将其视为更真实和更有意义的生命真相。

与前期“茶馆”系列的纪实性相比，陈安健近年来愈强化了“后乡土绘画”的剧场性特征。从茶馆的旁观者与记录者，到主动参与茶馆空间的场景调度，画家的介入性越来越强。这种创作姿态与经典现实主义和传统乡土绘画有什么样的异同关系？思考这个问题将把我们引向“后乡土绘画”又一非常重要的特点，我称之为“露迹的舞台”。传统现实主义和乡土绘画表面上看是客观乡村风景与农耕场景的真实再现，仿佛并不强调“剧场性”，其实不然。政治内涵作为一根红线内在地整合起现实主义的整个画面。作为一个总体性和体系化的图像系统，传统乡土绘画既有中心也有边缘。所有视觉关系——包括人物与人物的关系、人物与景物的关系以及画面的近景、中景与远景的关系等，所有这一切都在一个同一性主题的统领下构成一个有机整体：形象服务于内容，细节和局部服务于全局和总体。与此刻意隐藏的“剧场性”不同，陈安健的“剧场性”特征则体现为强烈的主观性与过度的戏剧化。他明目张胆摆拍，毫不掩饰地将茶馆空间转变为画家个人主导的戏剧舞台，有时甚至以自画像的形式无所顾忌地直接冲进画面。从观众到导演、从隐匿到明示与敞现，当陈安健指挥和操纵着“交通茶馆”的茶客摆出各种无厘头的舞台剧造型时，事实上也就把传统乡土绘画图像深处那位隐身的导演推了出来，同时，也就将传统现实主义暗藏的舞台性和戏剧感显现为赤裸裸的狂欢、无目的的狂欢，为狂欢而狂欢。这种类似巴赫金民间文化理论的狂欢诗学，在陈安健“茶馆”系列四件构图极为相似的作品《在希望的田野里》（2014）、《感觉之喜悦》（2017）、《红衣女子好汉歌》（2017）、《喜乐平安》（2019）中体现得最为鲜明。

特别值得注意的是，陈安健还会在某些作品的局部画下一些非“剧场性”的“例外场景”。比如，在《1、2、3……》（2016）和《风风车》（2017）这样的作品中，观众一看便知画面的主体并不客观，而是艺术家有意识导演出来的场景。不过，在戏剧性的主场景背后，在茶馆简陋的纵深背景中，陈安健还会画下一些与中心事件没有任何关联的人物及其神情。在这些暗淡的背景中，在中心人物背后隐隐约约的暗影里，一些不起眼的小人物并没有把眼神投向看画的观众，也没有受到主场景正在发生的事件的吸引，他们有的无所事事地看着砖墙，有的百无聊赖地端详着茶杯，有的漫不经心地凝视虚空……陈安健画下这些整体与局部不协调、中心与边缘不统一的画面，其目的与其说是纪实，是在追求传统现实主义严谨而冷酷的艺术真实，不如说是在反讽，是对传统现实主义的反讽。与经典乡土绘画



艺术家大异其趣，通过这些内部零散的视觉结构和有机图像的碎片化，陈安健有意无意构建起“后乡土绘画”艺术的语言方式与风格特征：充满内在张力与矛盾关系的视觉语言。表面上，陈安健好像保持着对现实主义的制像技巧学习与尊崇的姿态，事实上，由于这些技巧过于鲜明与暴露，然后再加上一些其他的不和谐因素和图像杂音，“后乡土绘画”反而更加有力地体现出一种反讽和挑衅现实主义图像风格的视觉面貌。

除了在一些画面并不重要的角落里画下自己，陈安健还曾分别在《自画像》（2008）和《炫彩时代》（2010）中两次将自己作为主题画进“茶馆”系列。画面中，陈安健戴着七彩小丑假发与美女嬉皮笑脸搞笑对视。我将其视为陈安健对“后乡土绘画”视觉主体和精神气质的绝佳刻画。也许，是日常生活将陈安健压抑为一个良善、和气而羞怯的人，只有在自己开创的艺术天地中，他才真正释放出自己的天性——个性强悍而又玩世不恭，心高气傲而又率性而为。说到底，我们真应该感谢这些作品。借由“茶馆”系列的存在，我们才得以看到一个真正完整而真实的陈安健，看到他不为人知的另一面，看到他深深隐藏的艺术史雄心。事实也正是如此，陈安健通过“茶馆”系列完成了传统现实主义和经典乡土绘画的双重易容。如果说，我们可以将陈安健创造出来的这种新的现实主义话语方式称之为“表象现实主义”，那么，他对乡土绘画承续与推进所获得的成果，最为恰当的名称无疑应该是“后乡土绘画”。

【本文为教育部人文社会科学研究规划基金项目“新中国美术七十年乡村叙事的区域分化、在地性与空间政治研究”（批准号：20YJA760114）、四川大学创新火花库重点项目“中国当代乡土美术的区域分化与空间认知”（批准号：2019hhs-24）、四川省教育厅“视觉艺术与认知科学跨学科交叉课程建设”项目（批准号：SCGJ2018071）成果】

作者单位 四川大学艺术学院

责任编辑 易文

「陈安健作品 / 布面油画」

- 茶馆系列·四方桌边的阳光 28.5x40cm 2009
- 茶馆系列·灌饱 80x101cm 2018
- 茶馆系列·谁能敌 72x53cm 2017
- 茶馆系列·活神仙 59.5x61.5cm 2014
- 茶馆系列·六个光胴胴与一个女人 52x61cm 2017
- 茶馆系列·手枪 77x100cm 2017
- 茶馆系列·泡泡 102x96cm 2019
- 茶馆系列·V的传递 32x41cm 2019
- 茶馆系列·头胎 108x72cm 2018
- 茶馆系列·饱了 76x100cm 2019
- 茶馆系列·喜乐平安 155x193cm 2019
- 茶馆系列·范大爷、刘大爷 52x62cm 2015