

刘

主编

进

龙瑞

安

河北美术出版社

篇

出版

画
口
中
从
书
画
口
中
从
书

画
口
中
从
书
画
口
中
从
书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 琰 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 刘进安 / 龙瑞主编；刘进安绘. —石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②刘… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第137929号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

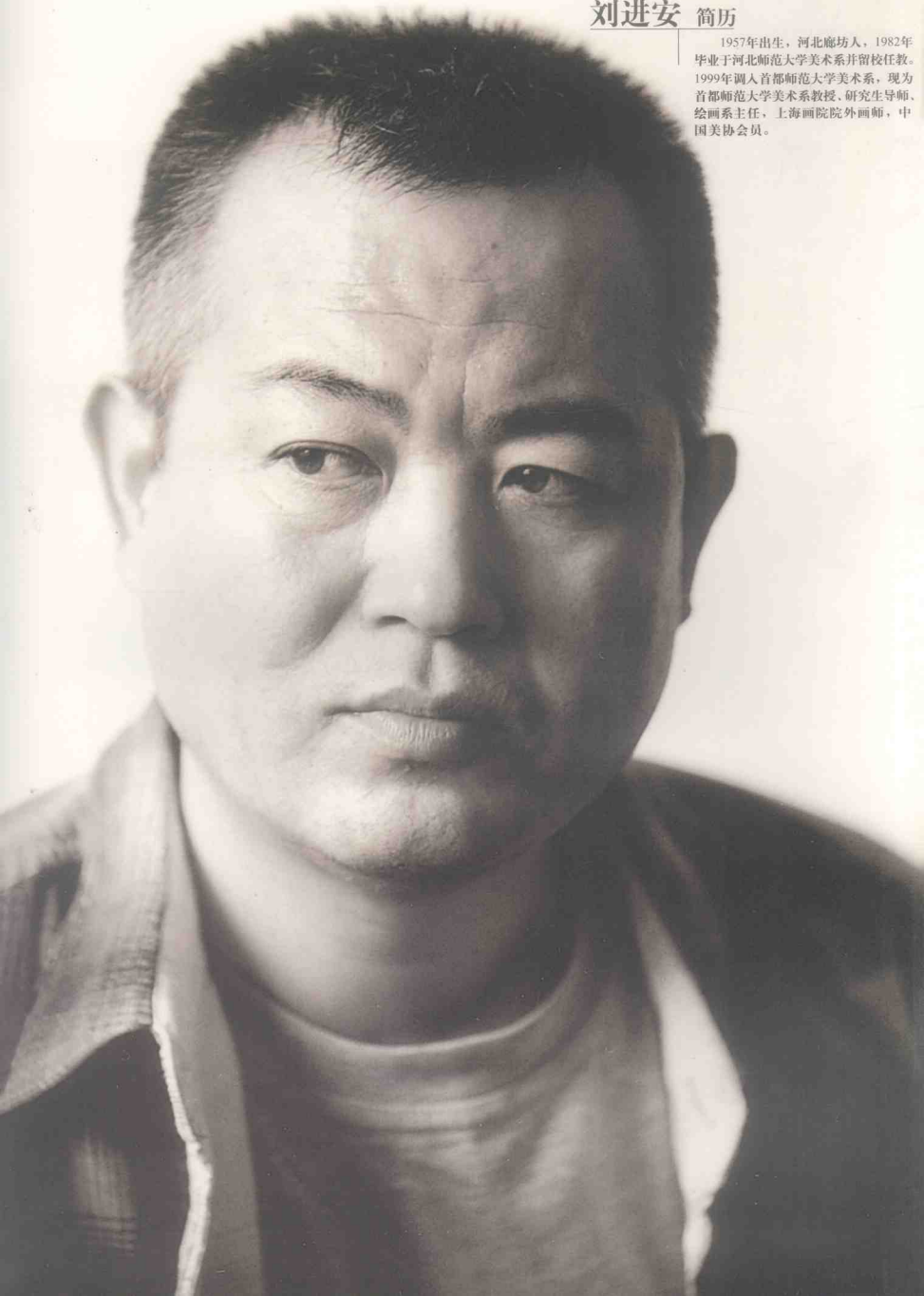
一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

刘进安 简历

1957年出生，河北廊坊人，1982年毕业于河北师范大学美术系并留校任教。1999年调入首都师范大学美术系，现为首都师范大学美术系教授、研究生导师、绘画系主任，上海画院院外画师，中国美协会员。



刘进安绘画作品的价值与意义集评

□ 文/孙金韬等·傅京生辑撰

刘进安先生是位不求闻达的人，但由于在艺术上的真诚和成就，他仍然是画坛备受瞩目的人物。这种备受瞩目可以从如下履历中见其一斑：1987年参加“南北方九人中国画展”，1989年参加“中国新文人画展”，1993年参加“世纪末中国人物画展”，1994年参加“水墨延伸·中国人物画展”，1995年参加“95张力和表现水墨画展”，1996年参加“中国水墨画现状展”，1997年参加“新文人画展”，1998年“上海美术双年展”，“深圳国际水墨双年展”，1999年“世纪之门·大型艺术邀请展”、“水墨延伸”、“中国画人物肖像展”，2000年“中德艺术家邀请展”、“深圳国际水墨双年展”、“传统与改变·中国现代水墨画和雕塑展”，2001年“水墨本色·中国画展”、“水墨延伸·人物、山水、花鸟展”、“实验水墨20年展”、“清华大学百年校庆展”、“20世纪百年中国画展”等。出版《刘进安画集》、《当代中国画技法赏析·刘进安水墨肖像画创作》、《新文人画·刘进安》、《画家访谈·刘进安》、《浑融之象·刘进安》、《21世纪主流人物画创作》。

你想知道什么是“画面感”吗？请看刘进安的《看美国大选》和他的《正面男人》吧。你想知道什么是“形体结构”和“素描调子的肖像性”吗？请看刘进安《看美国大选》（墨稿）中的那条插在后背上那根硬边线和他的《正面男人》（四）的人的脸上那混沌的黑吧。那是一种说不清道不明的却又极清晰的视觉言说。

在如上的意义上，看刘进安的静物，我们会突然发现素描的本相，原本是表现一种审美意图，是表现一种情趣或趣味。刘进安的这样的素描，犹如华北平原的锣鼓喧响，有着华北平原的“梆子”一般清亮、婉转和开阔的声调。

此外，刘进安先生还曾经画过大量的速写，他的那些草意的速写，是超越罗丹式的速写之上的。从刘进安先生的这些表现性速写中，我们不难看出近百年来学院教育体系中的主要教学内容，已经被他内化在20世纪80年代以后学院教育内容不再拒绝接受的“立体主义”及其“解构主义”美学思想体系之中了。所以，他的这些素描、速写中的“文化”含量，无疑比一百年前的罗丹时代丰富得多了。

至此，我们着重想说的是，刘进安先生的创作，同样具有特殊的艺术魅力。他为我们提供的视觉图式，常令我们感到陌生，有些图式也会让我们匪夷所思。他全然不是“虚构”的情景场面，却有时蹊跷得让我们觉得绝对的真实。请看他的1996年画的《情景》，不正是我们在现代都市中曾经多次“经验”过的与我们心灵情感并非毫不相关的真实？所以，刘进安先生的这样的画，本身就是文化，它不需要别的什么文化来解读。

理论家孙金韬先生曾撰文认为：“刘进安近作对当代文化而言，有着积极的重要意义，有论者以为其画作是现代都市宣言，笔者虽不敢苟同，但在快节奏、高压力的现代生活中，在金钱和物欲恶性膨胀的



《看美国大选》1983年



《半晚》

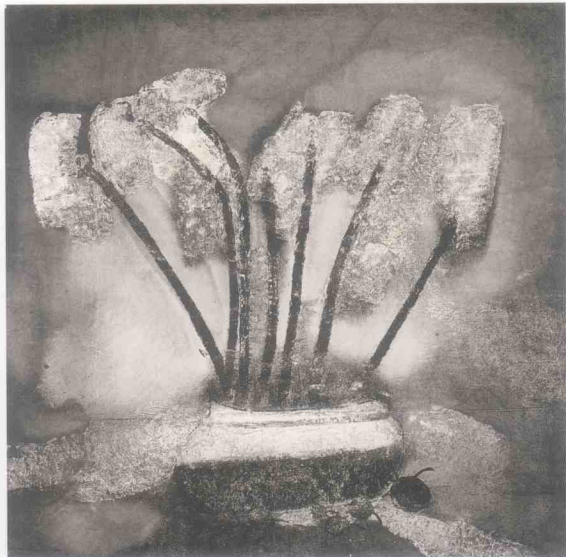
都市中，谈一谈刘进安的画作，的确可能悠然兴许，陶然忘饥，这大概就是刘进安画作的文化意义之一吧。”此外，孙金韬先生还认为，刘进安的近作有三个方面特点：

其一曰有趣，表现为画面具有很强的亲和力，读者容易接受。“趣”，对于艺术来说，是极要紧的，有了它，作品才有拿人处。否则，要么就是铁板一块，要么就是白开水一杯，趣之于画家，又是绘画智慧的体现，所以痴、直、愚、钝者，是悟不出趣的，且画不出趣的。刘进安作画之趣，还有“新”的特点，在貌似古意中体现了现代人对于水墨人物的深刻理解，对传统笔墨样式“渐变”式的改造，以及纯个性化的时代话语创造。而这一切又是在“趣”的拓展之下来完成的，似是而非，非而是似，笔者以为这正是中国水墨画的发展方向之所在。

其二曰韵长，因有趣而引导观众产生很强的阅读欲望，在阅读时，又产生种种向往之情，作品就像一只硕大的无边无际的容器，当作者把自己创造性的全新笔墨样式呈现出来时，观众尽管驰骋自己的想象，用自己的生活经验来填充这只容器，想象的越多，这只容器就越显其大，绵延悠长，令人回味无穷。

其三曰格调，这是刘进安画作风格的一贯特点，他从不作品中表现那些雄、奇、险、怪和热热闹闹。文气和雅趣帮助他的作品一以贯之地具备着高古和儒雅的总体风貌，这无疑是引导读者向着绘画高境界进行审美活动的必要手段。白石老人说：“大似为格调”，刘进安的创作实践也告诉我们大近亦为格调。

范迪安先生在谈到刘进安先生的绘画艺术时，则



「静物」1995年



「2004年在日本」

从当代文化发展需要角度说：“刘进安艺术的重要价值在于提示了用水墨语言表现当代主题的可能性。水墨语言不仅适合表现具体的人与事，还能够表现抽象的人和虚拟的世界。这方面，可以比照西方的经验。即当代绘画从世纪初的表现主义到世纪晚期的新表现主义都是以人为主，前者大致是从个体经验出发，反映普遍的社会性，后者基本上从社会学角度切入，展示个体的意识立场。但二者都因油画语言的制约，总在具象造型体例之中。而水墨语言则有比油画语言更加宽阔的弹性和包容性，在造型方式上更为自由，也更能体现出艺术家的经验和精神。由此可以说，兼

有具象与抽象功能的水墨语言进入当代艺术语境是完全可能的。刘进安的艺术便是一例。”刘进安多变、善变。“他像一个打‘迷宗拳’的高手，神龙见首不见尾。从入道以来，几易画风。无论他如何变化，始终守持着自己，‘自己’须臾不曾离开他的画面，他不守护着曾经取得的成果而停滞不前，却永远不让自我放逐而随风随俗。这得力于他认知的敏锐和方法的独特。他的近期作品透露出的信息是：当代水墨演化的内在逻辑的个性化的强化、延伸和扩大，以及学院式的严谨性所确立的学术意义。”韩朝先生在针对刘进安多变、善变的艺术创作而撰写的题为《形式变异与理念革新》的评论文章中接着说：

水墨画延绵千年而不衰，在于它蕴含了深邃与厚重、飘逸与灵透、超脱与冲和的审美精神，这也是它作为高层次的中国文化形态的存在基础。在当代，社会发生的巨大变化曾一度使水墨画处于茫然之中。经历了上世纪80年代的大起大落和90年代回归传统的双向整合，到本世纪初，基本完成了传统精神与现代形式相结合的转型。

在纠正画家和其作品相分离的情形中，刘进安迅速找到了富于当代性的言说方式。他的作品则改变了笔墨表达情感的含混不清状态，就是传统笔墨不能够负载当代人的审美感受和心灵体验的状态。他将笔墨引入一个可以承载当代人心理和审美经验的全新境



「心路万笈」1996年

地，同时扩张到一个理性表述的边界地带。当然，别的画家也可以以他们各自的方式将笔墨扩张到另外的形态，也可以是偏重感性的或理性的。只是刘进安的作品淹没了传统笔墨的表层形态，而从传统中抽出的深层的精神部分，这就给观者带来了读解时的障碍，但我们仍能从画面中感到一丝清透、精微、深邃和神秘。他的画作的学术意义的一个表征是学院式的严谨性。从造型到笔墨、从局部到整体，都不是松散和浮躁的，不仅仅在于具有视觉的冲击力和陌生感，



「静物」1916年



「和学生们在河南时景」

还在于这种形式蕴涵了我们民族深层的心理状态——深沉的气质。

刘建安画作的学术意义，也体现在他的笔墨体验是具体的，即其笔墨形态能够呈现出鲜活的语言特征，这在很大程度上源于他对传统的深刻解读。他所利用的图像资源无论来自何处，最终都会回到“中国道路”、“中国气派”上来。这是区别于实验水墨画家的根本之处。画家在《艺术笔记》中写到：“现代艺术更需要表达上的基本功和技能基础以及对现代艺术的理解。如果缺少这种训练和基础，现代作品的样式必然是一个空架子和作品的苍白无力，跃过这个环节，仅以图示、观念 and 视觉冲击力的思维模式来定义对现代艺术的理解不免有失准确和偏颇。”在画家看来，这个“环节”必须是以前所未有又坚实的笔墨形态的存在为前提的，表达上的基本功必须包括绘画语言训练的范畴，它不是观念堆砌的“皇帝的新装”，而必须有“建设笔墨”这个环节，才能够使作品的现代性特征有真正的依托。

值得一提的是，韩朝先生在文章中对刘建安的形式语言创造与他的画的精神内涵的关系的剖析，也是极富启发性的：

对于刘建安来说，景物也罢，人物也罢，形象都只是笔墨展示的舞台，他的兴趣点是笔墨所具有的光彩魅力，正所谓“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也。”这是一种对纯形式的探求。只有形象的因素进



「静物」1998年

到其次，笔墨才可以尽情尽兴、自如自在。

如果说从《静物》系列过渡到《正面男人》系列，恐怕不大准确，尽管在刘建安的思路中，创作水墨静物是他超越原有笔墨形态的一个方法。他在对形体便于解构的静物中完成了对笔墨新形态的体验和感知。而在他的《正面男人》系列中则确立和深化了这一笔墨形态，从而更加明确了刘建安自身。但《静物》本身具有一种完整性，他的每一次的艺术实践都能够呈现给观者一个完整的结果，因此，我断定他的作品都是一个环节，也是一个结果。

每次看到画家的新作，都能给我们一个惊喜和意外，这一点像看国外的优秀电影，我们只知道它的开端，却无法揣测到它的情节设置和手法运用发展结果。换句话说，刘建安能够看到常人看不到的东西，也能够整合和创造出常人无法完成的笔墨形式。

《正面男人》在原来神秘和深茫的视觉感应的的基础上更趋于细微和清晰，笔墨语言和主题精神在并行发展中更为互融和自我，更理性，更明确地表现了强烈的结构意识和更加纯化的水墨语言。因此，视觉感受越发整体，刘建安将语言创作融入恰当的艺术形象之中，同时将笔墨看做是获取现代性品质的一个必不可少的环节。在这些作品中，刘建安不仅发现了新的笔墨经验的归宿，而且将之幻化和升华为静穆崇高的精神和境界。

刘建安在水墨领域的不断扩张使他在超越自身的

同时，也超越了因守传统或观念表达的其他画家。只师传统笔墨痕迹始终还是拾人牙慧，而观念也随特定人文背景的流程会风来不再，真正持久的魅力在于语言的创造和再生。对形式的敏感使刘建安能够把握和玩味形式，更能够使他超越形式进入到精神的层面。

此外，画家王孟奇先生有一篇题为《认识建安》的文章，从性格、秉性、人格、品行、修养等方面详细地介绍了刘建安的人与艺，文章写得生动感人，此文对我们了解刘建安的人为艺大有帮助，现转录于下：

人生易逝，转眼间认识建安快20年了。我们各自生活的城市相距遥远，怎么也算不上过从甚密，但却一直相互关心着，尤其遇上关乎命运的选择，更免不了有些商量。我们之间似乎不仅仅只是那种惺惺相惜的关注，好像还存在着一种遇事无须任何解释的绝对信赖。

记得当年他来南京进修的时候还是二十几岁的小伙子，显得特别之处就是个内向，少言寡语，格外沉稳，当然他不少交谊与幽默，往往从他近乎肉骨的思想智慧中透出他处世不阿、爱憎分明的品格，好在校中聚了些好人，周围的师生没有不喜欢他的，那些与他同时进修的学生无论后来人生境遇如何，都至今是他的朋友，因为他的友谊永远是可靠的。

数十年来,在美术教学中,在美术圈里自己也异闻人教,但论到绘画的才能与天才还无人可与之比肩。依稀记得他在黄花园(南京所在地的旧称)生活的几个月里,完成了一批以河北沙县老农山民为原型的寒水人物像,并以此为风格基础创作了“旧楼五百士”。那些画至今留在我的脑海里,笔墨拙稚,大气雄浑,更为难得的是他的下笔间隐含着难以磨灭的英雄气概,在他的性格深处涌动着的似乎是那种英雄末路的气度。使他的作品在简洁凝练、雄浑厚重中饱含着一份悲怆与苍凉。正是他这种与生俱来的气质令他的作品分外动人。于南方人心中恐怕很难寻觅他的这种品格。江南画家大多别如江南的园林或河湾小巷,清逸雅致,文思盘绕,极重趣味,但迂回曲折,精巧细腻得终究容易染上些小肚鸡肠的味道。进安的画面大气中不可缺少灵性之精到,雄浑豪爽之处更有着堂堂正气,这才是最为难得到的。南京偏是个重才的地方,进安在黄花园深得大家的尊重与欢迎,甚至曾多希望他能留在南京,以他的才华和气度再得江南文化的滋养必定能别有一番气象。

进安是河北廊坊人士,常言燕赵之地自古多慷慨悲歌之士,从“风萧萧兮易水寒,壮士一去不复还”的荆轲,到口念神咒,赤手空拳而指掌“扶清灭洋”的义和拳,都有那种“我以我血荐轩辕”的披荆斩棘的豪气。仿佛正是这燕赵风骨悄悄潜入了进安的笔墨气质?这些往往却是注重实际利益的现代人难于理解的。

南京的冬天最为难熬,阴冷潮湿,室内无法取暖设备,让人无处藏身,那时他总爱穿着一件旧军大衣,永远皱着眉头,好像永远都怀着一种挥之不去的悲怨。

南京别后一便是许多年头,他的画风已几经演变,无论他做何尝试,不管是直接的挥洒与书写,还是借版画的拓印技巧,他都能驾驭得恰到好处,决没有常人的刻意或做作。其间当然渗透着他的苦心和追求,只要能引起他探索兴趣的绘画形式,他都能迅速地达到他人一时难以企及的水准。我想他确实得力于那份有如天授的绘画才能,那种对造型、对形式美感极为敏锐的领悟和感受能力,这大概就是世人常说的天才吧。

可进安仍然会说:“画不好”。我能理解这话并非他的谦词,他所以认为的“好”,在他的心中自有标准。当他的艺术追求滞后于内心的精神渴求时,当精神诉求受制于艺术语言时,当画面难以充分印证其内心的追求标准时,他不得不沉湎于这种难以自拔的自我求索中,对艺术这可能是幸运,对生活则可能是悲凉,而且这些情绪也许会伴随他终生。在他无法企及形式与精神之间的障碍得到彻底解脱的大喜悦时,恐怕很难从他口中吐出一个“好”字来。从进安身上我们能体验到那些具备独特精神世界的艺术家作品中的内在张力,中国画的传统是借助于文化的艺术修养与修养,所谓“画外功夫”,而进安则选择了更为纯粹的“绘画”,也有些人担心他的未来到底能走多远?但他艺术追求的文化指向的不确定性存有任何疑问,他坦言:“并不追求结果”。他内心的自信与敏感使他不愿和无法满足世俗社会带给他的所谓“成功”的快感。王国维曾言:“感慨深,境界始大”。进安的选择自然也就有英雄主义的色彩。

进安在家乡生活了多年,为了摆脱内心的苦闷,他与麻,烟酒为伴。近日终于说他酒已不戒,麻将



进安 1989年



进安

也不摸了;然而眉头依然紧锁着。有人说:艺术家唯有痛苦,唯有思考才有希望,那进安是最有希望的,但他否定说:并非在思考,只是面部肌肉在收缩习惯所致。也罢!这则令我想起李易安的词句:“才下眉头却上心头。”进安则是:不上心头,只在眉头。

在王孟青先生写毕上引文章之后,刘进安先生调入北京高校任教授职。思想、观念乃至生活方式和艺术风格都发生了相应的变化。2004年8月在刘进安先生画室,王民德先生曾对刘进安作过一次深入的访谈,涉及中国画的理论问题、传统问题以及中国画教学和笔墨语言表述方式等问题,从刘进安先生对王民德提出的问题的解答中,我们不难看出刘进安同样是一个严谨的理性思考者。

二

在王民德先生对刘进安所作的访谈中,话题涉及许多极为重要的观点,王民德先生的访谈记录名为《画要有道理:刘进安访谈录》,现转录于下。

王民德(以下简称王):谈到中国画,首先涉及到一些很大的问题,比如当代中国画的发展问题,传统问题,中国画的教学问题,然后才进入艺术家个人的

创作问题,这也说明我们在这些问题上确实很混乱,很模糊!因为混乱和模糊,就不得不谈,不得不想,这已经成了一种病。尽管这些问题了无新意,我想我们的谈话还是要从这些大问题谈起。

刘进安(以下简称刘):几年前我说一句过分的话:“如果中国画有问题,全出在教学上”。现在我们在强调中国画,强调中国画的立场,但从民族艺术发展的角度来看,我们的教学没有中国画基础。近代有正规院校以来,中国画只是院校里面的一个学科,我们是拿着一个西方绘画的基础,来进行中国画创作和教学。学生进入学院以后,要拿出一两年的时间,改变这个基础,现在学院的国画系自主招生了,从招生这个环节强制分科,但招进来的学生是不是喜欢中国画,我们四年的本科教学,能不能把学生的基础转到中国画基础上来?这个问题是不乐观的。因为从我们学院的教学指向来说不明确,指向不明确,就没法形成科学的数学体系,去年我们学院的一位老师去俄罗斯列宾美术学院进修,发现列宾美术学院的教学指向明确,就是写实,有特别严谨的一套写实教学体系。其实俄罗斯的现代艺术节搞得也非常好,但是到列宾美术学院必须画写实,要拿出一两年的时间,就不要到这个学院来。而中国的学院教学指向是比较模糊的。

王:教学基础不明确,学生真正走上社会以后,在艺术取向上就会很混乱,很困惑。

刘:对传统的认识不明确。可能不妨碍你画一张好画(通常认为的好画),但是要从民族艺术发展的高度来讲,就很难走向高雅。比如写实来说,西方的写实是在解剖学、结构学、色彩学基础上建立起来的,是很科学的体系。那么中国画的写实要求是什么?标准是什么?我们强调造型准确,准确到什么程度?这个写实的标准问题把中国画搞得挺糊涂。因为从基础教学开始,我们就没有把这些问题搞清楚。

王:师范院校的中国画教学有什么特点?

刘:我曾经讲,师范院校的美术教育类似游击队。游击队的好处就是包抄美院的一些想法,一些想法可以实现,在课程安排上我们进行了一些调整,比如:一年级、二年级可以不开展素描,重点进行表达的训练。不开素描课的目的就是想理解学生在考前的基础应试化意识,把学生暂时不理解的专业课程去掉,让他去实践,让他去体会。把素描课设置在后两年,时间可以安排得比较长,有明确的体系要求。这种安排,是让学生在经历了专业的认识以后,再去画素描,这样就给学生一个主动认识对象的空間。现在我们的学院教学在绘画表达方面比较弱,比较欠缺,这种欠缺就在于学生的基本功,在于西画基础对学生意识和思维方式的占有,易于形成的素描模式和写生模式。

王:忽视了绘画表达的教学,使得学生并没有进入真正意义上的创作状态。

刘:对。现在很多学生的创作是什么样呢,写生是画一个人,创作可能变成四个人,变成五个人,然后加一点背景,加一点环境,罗列堆积。学生对模特儿的性质,对物象的性质不具备整体的理解能力和表达能力,就是画体积,衣纹,怎么勾线,怎么把形体画结实,把形体画准确。但是为什么这么画,我要通过这个人物表达什么,基本上不考虑。在教学中中不注重表达能力的训练,学生对艺术的理解就存在一个

盲区,那么对传统,对西方现代艺术,就缺少判断力。从我个人的经历来说,我们是“文革”后第一届上来的,大学毕业二十来岁,正赶上“八五思潮”,赶上中国变革的开始。当时对传统,对西方现代艺术都是平等的,都是从零开始,对传统不理解,对西方艺术也不理解。这时候,西方艺术突然涌进来了,根本没有鉴别力,就是喜欢情画。当时为什么好多年轻人都选择了西方现代艺术?说明它的表现力更直接一些。那么随着年龄的增长,我渐渐对传统开始喜欢了。但有过前期的一个创作实验的过程,对传统的认识是不一样的。我非常尊重中国的传统,但我反对那种复古式的传统,我觉得复古式的传统是没道理的。它的没道理在于一味复古的画和艺术家当下的生存状态没有什么关系。

王:画家为什么画这张画,这是一个最基本的问题,又是一个最关键的课题。

刘:现在的问题是,我们在强调传统的时候,把这个最关键的课题忽略了。我们生活在现在,整个道德标准、价值观念都变了,传统是有发展的,如果都像古人那样一点点做,传统就模模糊糊的,就缺少道理和说服力,这个道理就是作品与画家的关系,画家与社会的关系,这种说(话)说,要比通常认为一幅“好画”有意义的多。就目前来看,我们判断中国当代艺术有两个标准:一个是以西方现代艺术为标准;一个是以中国传统的审美标准来评判当代中国艺术。这说明什么呢?说明我们的现代文化是缺失的,这是中国文化发展过程中的非常现象。

王:你所理解的现代文化是一个概念吗?

刘:首先要和当下的生活发生关系。就是说,真正意义的现代艺术,必须要由现代文化理论来支撑。前几年大家都在谈西方,走向世界,都在谈现代的问题。按我的理解,我们和西方的关系,必须建立在当代对当代,语言对语言,而当时中国,应该在一个平台上的对话,用中国的现代艺术对应西方的现代艺术,而不是我们学西方的绘画来对应西方的绘画,也不是用中国的传统来对应西方的现代艺术。从“五四”以来的近百年间,我们总在现代和传统问题上纠缠,其根源就在于继承和融合西方过程中,始终不能建立自己的当代话语系统。“五四”以前,中国的艺术基本上是按照自身的逻辑来发展,西方的现代观念突然涌进以后,必然有一个抵抗和消减的过程发生。就是用西方现代来带动我们,或者我们通过西方来认识中国的艺术。在经历了一百年的发展以后,现在问题已经很清楚,中国的现代不是西方的现代,但拒绝西方,走到复古传统的路上去,同样不能建立中国的现代艺术。

王:你认为问题的关键在哪儿?

刘:关键在于教学存在的矛盾性。我在一篇文章里曾经写道:也许一句话没变了什么,就像一幅画和一个主张也没变了什么一样。但由此而形成的教学模式和教育体制,却是改变中国的绘画属性的。不要小看这种嫁接式的合璧,解决不好一些技术矛盾,又即使使一门艺术发展到它的高级阶段了。

王:目前从我们的教育,到全国展览的争鸣,忽视了艺术家的个体立场。大多数画家还是在同一个群体的潮流中创作,是用“观念”来应对“观念”。

刘:我曾经和一个朋友说,如果我在五年前或者更长的时间,去干别的,不去画画,睡大觉,醒了以后,也不至于觉得世界变了。这个话说得可能是过分



刘进安 2005年

了一点,我们的成熟期是在上个世纪80年代,那个时候都是新鲜的,学点这个,学点那个,都是观念至上。过去这么多年,你不可能再找这个形式了,回到当下,就觉得自己是空的,觉得没有什么话可说了。所谓的创作都是以画对画堆出来的,或者在西方的观念中找一点,或者在传统中找一点,都是这样来的。过去李可染一个人去写生,半年在下面走着,他确实是投入地去研究艺术,研究自然,他有自己的感情基础,他能发现问题,然后设法去解决,所以他的画感人。现在的画都是编的,在画室里造的。所以说当代中国画处在一个很尴尬的境地,这种状况能持续多久?我不是很乐观。

王:李可染、黄胄先生他们这一代人的画,确实是有话要说,包括“文革”时期的一些主题性创作,都是有感情基础的。

刘:确实是那样,他们是有话要说,我们现在是在没话找话说。画一两张可能画得很好,但画家自己并没有建立要表达的感性基础,画的画没有道理。离开一个自己的情感表达基础,你只能在观念上做文章,用一种观念来反对另外一种观念。比如现在大家都在讲传统,临摹,作为一个画家来说,他怎么选择,这是他的自由,也无可挑剔。但是如果作为一个唯一的主张提出来,这是挺可怕的,为什么?中国人的文化导致的中国人的性格,我们对自己的民族传统并不像西方的一些国家那样发自内心的尊重。像德国人做啤酒,就是两种原料或三种原料,这是在上世纪定下的法律,几百年下来,啤酒还用那几种原料,他们对本民族的文化一直是一种提倡、发展、尊重的心态。我们中国人有一种反古现象,五四时期,传统文化都变成垃圾堆了,到“文革”,传统都成了封建的了,而今天我们又变成崇拜传统了,有些人甚至把近百年来对中国画的改造全盘否定,这是很不正常的,这不是尊重传统,是利用民族传统达到一些艺术之外的目的。

王:中国近百年来的艺术争论,到后来几乎都演变成争话语权的政治运动,脱离了艺术本体的范畴。就像探讨艺术的传统与现代问题,一讨论就上到要不要中国文化的命题。

刘:这就说性格带来的恶习,是人为因素造成的,不是文化自然发展的现象。现在都在说中国的当代艺术是多元化的,西方古典绘画、印象派绘画、现代派绘画,包括装置、行为艺术,西方几百年的艺术样

式全部在中国的一个时期同时存在着,中国水墨也是这样,传统的、现代的、装置的,全都同时存在,这怎么叫多元化?这是混乱,不是多元,一个传统艺术家和一个现代艺术家怎么能在一个同样的文化背景下产生呢?都是现代人,我们两个人一样,你画现代的,我画传统的,这说明什么呢?说明没有当代文化。我们的社会变革发展了二十年,我们的价值观念是什么样的,我们去求这方面没有?我们建立了相应的表达方式和评判标准没有?没有,中国传统绘画的审美标准和现代文化肯定是不一样的。再拿几千年的意境来给现代绘画做评判标准,肯定是有问题的,但我们没有当代文化的标准,怎么办?就只靠这个传统的标准来评判当代艺术。所以,如何创造当代文化,建立当代文化艺术的评判标准,这是理论家和艺术家共同面对的课题。

三

范迪安先生的《刘进安印象》,高层建筑,刘进安先生的绘画艺术就作了细致地审美分析。正是在这个意义上,我们有必要对范迪安先生的文章进行认真地解读:

刘进安的绘画在1996年出现一次时他自己和对于画坛都是十分重要的突变。在此之前,他在水墨大写意例子里画得分顺手,也画得十分成功。他来自生活的人物画给人的感觉是造型生动,笔墨强烈,往上看可承继了深沉、周思聪等老先生的风格,往下看则有赵之谦、在当代画家里很被看好。依他良好的笔墨感觉和北方汉子的爽朗性格他足可以用水墨淋漓的人物画一路横冲直撞。

但是,就好像突然遭遇神祇,一道强光“刷”地一下亮了他眼前的视线。他看到的不再是生活中具体的人物与物,也不再是线写面,笔墨趣味如何安排得生动意盎然的写意造型,而是由无数线条个体身份角色的人物构成的混沌状态。芸芸众生似的面貌交织成一片生命的世界,这是一个对客观物象的表面感受上升到对生存现实的总体意识的飞跃,它在根本上驱动了刘进安此后艺术的发展,也刷新了刘进安艺术的内涵乃至定位。

从那时以后,刘进安开始了大幅的创作。篇幅之大是因为数量上的大,数量上的大是因为作品含义的丰富。他的画出现前所未见的整合的影像与结构的



「静园」 2005年



「静园」 2005年

空间，在那里，具体的人与共性的大写的人难分解，自然风景的形象与都市空间的形象混合在一起，就像电影中的蒙太奇手法，形象重重叠叠，淡出幻入。在许多作品中，散落的树木像是人和都市中到处碰撞的围栏，都市建筑的黑影成了屏障般的峰峦，天空中的云气则如城市上空团聚的废气……这种超现实的空间像是一个巨大的迷城，生命的形象在其中或被阻隔，或被积压，形成动态错落的生命之流。在笔墨上，刘进安以他能够控制大幅的造型能力，把墨色与造型、墨与光、墨与色等因素混合起来，交错运用，构筑出一幅幅基于当代都市生活体验的变奏曲。在这个意义上，刘进安成了一个“城市画家”。

我们通常说艺术家的创造离不开他所生存的现实，由现代工业、科技、经济混成的现代文明对艺术家的影响是深层次的而非表面的，它作用于艺术家的心理世界，水墨画家也同样不可能逃避。可以将中国艺术的现代发展历史视为艺术家对现代社会的心理反历史。他们以不同的态度和着道在眼前的社会现代进程。在水墨画坛，画家的反应往往分为两类不同的方式，一类是有意识地躲避越来越人工化、机械化的现实世界，在对山林仙境的向往中抒发情怀，咏叹生命；另一类是尊重自己在现实生活中的体验，以笔锋直通现代文化主题，直接描绘当代都市的人象与物象。而刘进安的艺术位置与前两者都不同，他是站在自然世界与现代社会的关系点上，拆解了第一自然与第二自然之间的隔阂，从而摆脱了时间的缠绕，进入了一个无生命气息的精神国度。在他的作品中，描绘与表现相融合，纪实与记忆难分彼此，真实的体验与灵魂的献祭交织在一起，由此，使画面有一种寓言

般的形式和令人震惊的色彩。

有了范迪安先生对刘进安先生的艺术创造的如上分析研究，再来看看刘进安先生自己的观点是颇有意味的。刘进安先生在自撰《一片纸》中说：

话说白了，书画的本事就是主宰这张纸的能力。一片白纸在画家手下由你随意挥洒涂抹、团揉，甚至可以撕扯它、烧毁它，因为，解气、过瘾。

世间万物，人山人海，不管是社会的运行轨迹，还是那行走中的不良习气，不是每个人都能主宰了的。不要说人世间的重大事情你主宰不了，即使身左右的情和恨，美与丑都无法按照你的思路那么有秩序，那么有条理。否则，人世也不会生出那么多丑来。

画家的幸运就在于有了这片纸，有了这片可任意耕耘的土地，有了一片能满足你主宰欲望的神圣世界。有了这片画家可以寄托、宣泄、吟唱的神空间……

其实，足够了，画家没有更多的奢求，只要这片纸属于我。

历史磕磕碰碰走到今天，这片纸和历史一样，风雨见了，世面也见了，这片纯洁之地随之也变得复杂起来。

历代画家团揉了这片纸，众说纷纭，各执己见，道道也便多了起来，久而久之，道道变为规矩，规矩变为章法，章法又变为理论和法度。

这片纸不再那么单纯了，画家的希望不再面向白纸而被道道、法度驱赶着走入规矩限定的围城之中，

一道随声附和，一道说不清，道不明，争辩着抛开那画家的灵魂由规矩代替艺术的表层，画家和纸疏远起来，模糊起来，语言不明朗了，形象不单纯了，变得支支吾吾，不伦不类，这片圣洁的纸被当成了一块敲门用的石头。

画，不再那么直接了，先进入道道，再进入规矩，由法度驱使着你走出你的空间，去同奏一部中国画艺术的大合唱。

唯一的一块能够寄托画家精神的圣洁之地，被画家自己出卖了，被自己践踏了，这片纸变得虚伪起来，空虚起来，势利起来，先前的那种无畏开始走向委顿，画家不再再有超越意愿要，挥洒自如，团揉甚至撕毁它了。

以上所录，是刘进安先生对绘画的基本态度，通过上引诸位理论家对他的画作的品评和他的自述，我们将会更加深刻地理解他的艺术创造。

总之，正如范迪安先生所说：“刘进安1996年之后的作品似乎是两种经验的汇合地：一方面，他淋漓尽致地拓展了个体的当代都市经验，产生了形象密布和拥挤的画展空间；另一方面，他也用象征的手法画了许多题为《静物》的作品。在这类作品中，巨大的容器成为一个自足的世界。看上去二者之间有很大的差异，但贯注于其中的精神密度却是相同的。在“实”的形相中有“空”的叹喟，在“空”的形相中有“实”的寄托。两种经验都有把把个体的精神世界与人类整体命运融合在一起的意识。”刘进安的绘画艺术，就是在这个意义上具有特殊的价值和意义的。

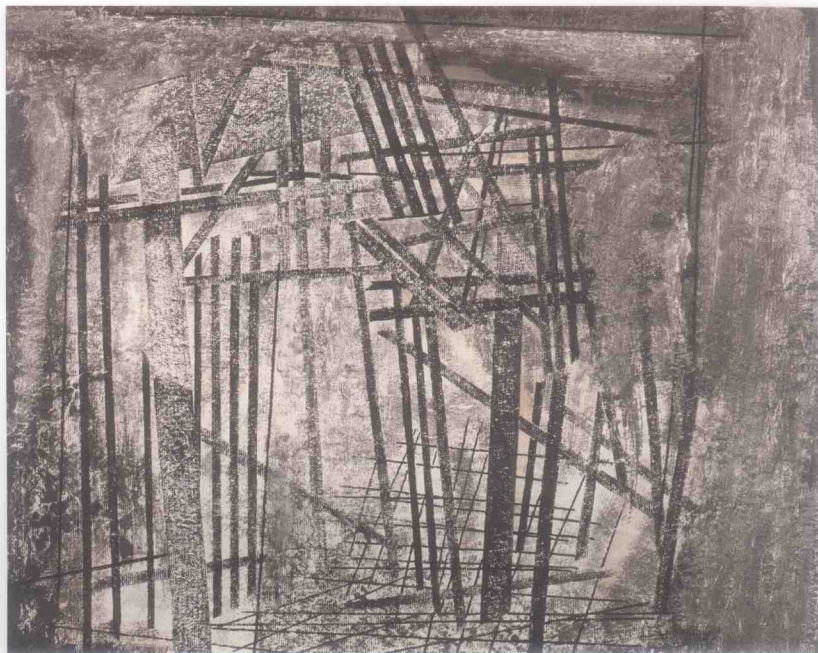
题 目 人头像
创作时间 1987年
尺 寸 67cm × 67cm
材 质 纸本



题 目 家山林外
创作时间 1996年
尺 寸 128cm×41cm
材 质 纸本



题 目 结构
创作时间 1996年
尺 寸 56cm × 65cm
材 质 纸本



题 目 亭亭秋水
创作时间 1996年
尺 寸 50cm × 65cm
材 质 纸本



题 目 倾听
创作时间 2001年
尺 寸 70cm×65cm
材 质 纸本



题目 正面男人之一
创作时间 2002年
尺寸 200cm × 100cm
材质 纸本



题目 看美国大选
创作时间 2002年
尺寸 154cm × 350cm
材质 纸本

