

中国当代名家画集



中国当代名家画集

关 玉 良

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

关玉良 / 关玉良绘. - 北京: 人民美术出版社,

2004.7

(中国当代名家画集)

ISBN 7-102-03062-2

I. 关... II. 关... III. 中国画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. 222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 056164 号

中国当代名家画集

关 玉 良

编辑出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

责 任 编 辑 王玉山

总 体 设 计 杨会来

制 版 印 刷 中华商务联合印刷(广东)有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2004 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 26

ISBN 7-102-03062-2

定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究

ISBN 7-102-03062-2



9 787102 030623 >

作者简介

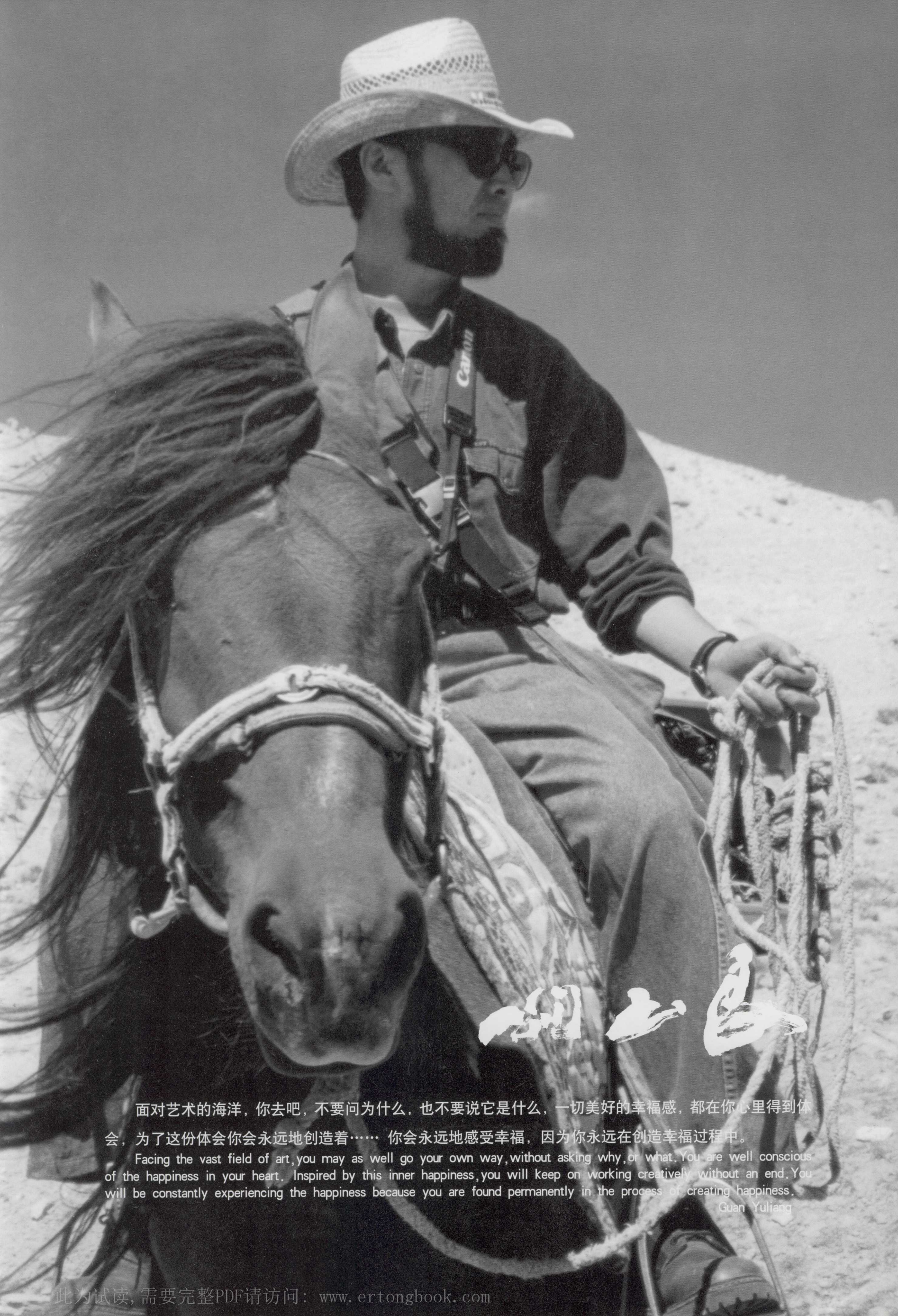
这是一间巨大综合的艺术创作基地，由著名艺术家关玉良先生主持的个人创作空间。他向社会、同道传播着创造历史、展示民族文化、现代化、当代化的艺术实验。这里的创作思维是跳跃的、展开的，而不是以西方文化做尺度的实验。从这里能找到自身文化的原点。多年的实验，他的艺术观念与材料的更新、升华，使其艺术进入“无常规”的创作（重彩、水墨、油彩、文字系列、素描、雕塑）状态。

他采用“调整状态”与“无常规”的材料运用，使他的教学“无法则”方法同步进入学生的创作状态。他让受教者知觉什么是“固有”，什么是“创造”和怎样进入“无常规”这一难解的课题。

他是上世纪90年代突起的一位“重量级”艺术家，他以“无常规”的艺术思维达到了艺术的高峰期。1988年，首位北方画家个展进入台北三原色艺术中心。1990年，首位北方画家个展进入韩国百想美术馆，画展获得巨大成功，并获韩国国际艺术委员会特别画家荣誉奖。他成为了少数幸运者之一，同年与香港画廊签约。1992年，首位北方画家个展进入美国纽约国际文化艺术中心，并获东方艺术创新奖。1993年，个人画展异地巡展，哈尔滨黑龙江省美术馆、香港云峰画苑、纽约黄河艺廊、北京中国美术馆、1994年同英国画廊签约。1995年关玉良的个展又进入一个峰期，由英国画廊主持，在加拿大、英国、法国、韩国、日本及香港地区展出，并在香港拍卖公司拍出近百万元港币的高价位，至此成为《艺术界》1997年第五期的封面人物。1999年荣获中华人民共和国文学艺术一等奖，2001年荣获法国蒙特罗艺术奖。2002年荣获深圳十大品位男士。2003年，他的作品《中国戏》在世界选美大赛慈善拍卖中，是惟一一幅中国画作品，并以高价位拍出。2004年荣获首届中国当代画家排名榜之十佳奖。

画家关玉良的创作状态是常人想象不到的，对一切事物的悟觉更是一般人理解不了的。近十几年他出版发表了大量作品。在世界各地举办个人展览三十余回，他近十年的闭门苦心、勤奋的艺术创作，近期将在全球推出“神域世界”——“关玉良艺术国际巡回大展”展出水墨、彩墨、彩扇、文字系列、陶艺、陶瓷、雕塑作品六百余件。

近期由人民美术出版社出版《中国当代名家画集·关玉良》和黑龙江美术出版社推出的“21世纪中国当代著名艺术家·关玉良艺术风”系列丛书。《论水墨》、《论彩墨》、《论彩扇》、《论素描》、《论陶艺》、《论文字》、《论人体》、《论状态》、《人体艺术》、《当代俑·都市人》等专著。



刘大为

面对艺术的海洋，你去吧，不要问为什么，也不要说它是什么，一切美好的幸福感，都在你心里得到体会，为了这份体会你会永远地创造着…… 你会永远地感受幸福，因为你永远在创造幸福过程中。

Facing the vast field of art, you may as well go your own way, without asking why, or what. You are well conscious of the happiness in your heart. Inspired by this inner happiness, you will keep on working creatively without an end. You will be constantly experiencing the happiness because you are found permanently in the process of creating happiness.

Guan Yuliang

自我更新

——关玉良和他的近作

刘骁纯

关玉良艺术给我最深的印象是他自我挑剔和自我批判的力度,这突出表现在他一直沿着自己艺术发展的自身脉络不断地自我更新而且卓有成效。

1997年我为他写的评介短文中,曾经感叹他从80年代至1997年几大阶梯的迈进,而当我2003年再度走访他的画室时,他的艺术在质和量两个方面又迈出了一大步。

这种沿着自身脉络进行的自我更新,是纵向掘进的发展和变化,它比浮在表面横向跳动的变化要艰难得多也有价值得多。我常惋惜有的艺术家好不容易摸索出了自己的语言特色却不能深入,以致使不错的艺术幼芽变成了幼芽标本,使语言特色变成了招数和花点子。这里的原因十分复杂,而自我反省和自我发掘的能力却是其中的一个重要原因。

关玉良1996年从黑龙江调入深圳大学任教,他说他几年来,基本杜门谢客,较少社会交往,潜心于艺术创作。这两个方面:一方面,忙于捕捉不断涌出的创作思绪使他无暇他顾;另一方面,减少社会交往使他更好地进入了艺术创作状态。这两个方面是互动的。

王安石《游褒禅山记》以游喻学,议论颇精:“夫夷以近,则游者众;险以远,则至者少。而世之奇伟瑰怪非常之观,常在于险远,而人之所罕至焉。故非有志者,不能至也。”

关玉良艺术的基本取向并非他个人独有,只是他走得远些。

关玉良艺术创作的全部原点起于对北方黑土地上的童年乡土生活的眷恋——他从乡土绘画起步。他在1988年曾说:“我的画面对生养我的黑土地,”“它们都是表达我的心灵和我触摸黑土地的体验。”^① 韩国艺评家崔炳植1993年曾将关玉良的艺术道路概括为三个阶段:第一阶段“把自己生活的中国北方黑龙江的地域、风土人情作为创造的源泉”,第二阶段“以正统的功力画出现代的形式结构”,第三阶段“从北方的‘塞山’、中原的‘山魂’到古代的‘山鬼’,都以水墨加彩色为主体”加以表现。^② 这种概括也指明了关玉良的艺术起步于乡土绘画。

在中国,汇入乡土绘画的人太多了。自从毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》以后的半个世纪,乡土写实绘画一直是艺坛主潮。改革开放以后,乡土写实绘画向着象征的、寓意的、装饰的、表现的、抒情写意的多种方向分化,关玉良以表现性的乡土绘画开始引起画坛注意。

《中国美术报》1988年10月24日第3版刊登了关玉良的一幅水墨画《居山图》,画的是村女、鸡、羊、树,取材于乡土生活,造型吸取了民间剪纸的某些因素,笔法轻松随意,大体上是当时比较流行的乡土写意画的模式,但人与动物的眼神冷峻怪异,这使随意的笔法中似乎也带着芒刺。作品的陌生化和疏离感,驱散了田园牧

歌的宁静，转化成了一种动荡的、表现不平心绪的另类乡土绘画。

崔炳植所说的后两个阶段，以及崔炳植当时还没有见到的以后10年的变化，都孕育在这张《居山图》中。关玉良后来的全部变化围绕着一个基本的轴线：乡土越来越多意，风格越来越神秘宏大悲怆，乡土风蜕变为强悍的原始风。

关玉良出道之时适逢新潮美术席卷全国，与此对应，原始风兴起。关玉良汇入原始风的时候，同行的有一批艺术家。

原始风兴起的前提是西方现代艺术的涌入，它打开了人们的视野、改变着人们的观念，继而是一批艺术家发现了原始、土著、民间艺术与现代艺术惊人地契合——一种被有意误解的契合。本土的原始艺术、土著艺术和民间艺术以其深厚而又巨大的精神震撼力激活了人们的创造性想象，于是借鉴西方现代构成方式、汲取民间、土著、原始艺术的图式因素，以此对活的乡土生活感受进行解构和重组的绘画应运而生。它是中国现代思潮中的寻根倾向而与离家倾向对立互补。

背离田园牧歌和乡土风情而转向原始风，对关玉良来说还有更深刻的时代背景——整个社会加速度地现代化。

如果现代化给人类带来的是一片光明，那么艺术家就没有必要胶着于乡土、原始、土著、民间，抛弃原始文明迎接工业文明、抛弃农业文明展开双臂迎接后工业文明就是了。但事实极为残酷，人类在踏上现代化的不归路的同时也踏上了失去精神家园的不归路。征服自然与掠夺自然同步、物质飞升与精神飞落同步。由此，现代化的疾速发展反而激活了一部分艺术家对乡土更深的依恋。

对于忧患现代文明而依恋乡土的艺术家来说，精神是分裂的。他们在乡土中寻找人性的纯真，在原始中寻找生命的本源，然而，田园牧歌已经回不去了，乡土风情在残酷现实的面前只能是一种精神逃避，远古的纯朴也绝不可能是人类的真正出路。艺术家被永远抛在了不断找家的荒原上。

夸父逐日的意义并不在于“逐到日”而在于“逐日”，在于毕生逐日而显现出来的人格力量和生命价值。对于艺术家来说，承受这种进退维谷的分裂状态本身就是一种自我整合，这整合不是解除矛盾而是承受矛盾，是整合为艺术，是整合为艺术中的不断超越和不断强化的人格魅力和生命价值。

随着精神上的超越和承受力的强化，必然与需要寻找一种相应的表达方式。关玉良艺术中的乡土越来越多意，风格越来越悲怆、神秘、宏大、冷峻、怪异、强悍、狞厉、粗野、豪放、充满矛盾，并最终蜕变为原始风的根本原因在此。

转向原始风并没有离开乡土基因。原始风是乡土的顺向强化和超乡土化，而超乡土又是对乡土的追问造成的。这种追问意味着乡土成为被思考的乡土，成为更深依恋和更深怀疑的乡土，成为充满矛盾的“宏大叙事”的乡土，成为非乡土的乡土。乡土依恋由此转向了对生命本源的追索。

原始风不原始，它是精神和艺术的创生，它承载的是现代人的灵魂。关玉良在艺术中融入现代构成是因为他需要现代构成的视觉冲击力，他借助意象化的人体是因为他需要人体团块的体量感，他曾受石虎的影响是因为他需要石虎的强悍和神秘。

1988年《居山图》中人与动物冷峻怪异的眼神，以后不断地反复地出现在他的绘画中。那些在冥冥处闪动、在黑暗中注视的目光，使关玉良笔下的人兽鬼神一概染上了鬼气，这鬼气和他张扬强悍生命力的正气构成的强烈冲突，使他的山林之魂、万物之神的宏壮风格带上了浓重的悲剧色彩。

那幽灵般的，或惊或恐或疑或思的目光，反映着艺术家对现实危机的静观和焦虑，反映着艺术家对生命问题、家园问题的反省和批判。

近十余年，伴随着现代科技手段在艺术中的大量运用，原始风被嘲弄；伴随着玩世的、“一地鸡毛”的大潮，“宏大叙事”被嘲弄。于是，汇入原始风的艺术家纷纷离去，原始风不再成风，只有少数不断发现原始风格的内在意义和深层奥秘的人仍在坚持，关玉良因此成了少数的远行者。

关玉良以重彩名世，但近几年的创作却出现了一种新的景观，它以巨大的创作热情和创作数量，进行着重彩、水墨、素描、油画、书象^③、装置、陶艺、雕塑等众多方面的尝试，其中重彩和雕塑更为突出。

我1997年为关玉良写短评时，他还没有涉猎如此广泛的领域，所以只谈到了他的重彩画。文章很短，概述他的艺术时只分析了“在平面中求纵深”的格体特征——“外层是虚实横斜的平面框架，而深层结构则是被外层框架切割的无限纵深的神秘空间”；“借助外层框架的切割，他实现着对人兽鬼神的解构与重组；借助内层空间的层层远伸，他使人兽鬼神在笔下自由出没”。^④

在今天，如果将他众多领域的探索联系起来看，团块造型是他更具一贯性的格体特征。所谓团块造型，指人兽鬼神的形体如薯山、如土团，这使他的绘画常有某种体积感、雕塑感、重量感。团块造型使他作品中的形体获得了一种挤压与膨胀两极钳制的力度。

由于团块造型，他的绘画出现了另一种格体特征——“在平面中求前凸”。有时是团块形堆积为平面构成，有时是平面框架限制着团块的走向。他喜欢雕塑的体量感，但他不是画雕塑，三维立体和二维平面在一张画上甚至在一个造型单元上常常莫名其妙地转换。

在关玉良近年来多品种的艺术创作中，雕塑最值得关注。

和他的绘画一致，他的雕塑属于现代雕塑。现代艺术区别于古典艺术最突出的有三个方面：主观精神表达的自主化，色与形的自主化，媒介材料的自主化。“自主化”指的是从手段甚至手段的手段升格为艺术本体。当雕塑已经可以直接将艺术家的人性铸刻在材料的物性当中，当雕塑已经可以自由地采用任何可用、任何需用的材料时，三维陶艺也就是雕塑了。因此，关玉良的雕塑和陶艺可以一并考察。

关玉良大型艺术作品往往能够更充分地展现他的艺术生命，更自如地发挥他的艺术才能。

陶塑《天杵系列》、玻璃钢雕塑《都市人系列》和《当代俑系列》、瓷塑《都市人系列》和《当代俑系列》都是大型作品，体量仿佛于真人。为了叙述方便，我把这三大雕塑称为陶塑系列、玻璃钢系列、瓷塑系列。它们构成了一个大的脉络，这个脉络相当清晰地反映出了关玉良艺术观念的新变化。

陶塑系列创作于2002年，这批作品的表面肌理丰富多变，但大形却十分单纯，多为石杵状，故名《天杵系列》。这批作品采用了许多现代陶艺手法，但整体风格原始苍古。作品像石林、像木化石、更像一群图腾柱，它们象征了关玉良的生命焦虑，以及对生命本源的敬畏和张扬，也象征了关玉良对原始风格十余年的执著追求。

在创作《天杵系列》的同时关玉良又烧制了一批32厘米高的小陶人《当代俑》，作品淳朴古拙，颇耐把玩。这组作品可以看作一种过渡——对生命本源的追索逐渐转向对人的生存状态的关注，精神上的压抑混合到了幽默童趣之中。

玻璃钢系列创作于2003年，做的都是俑状人物，作品以大型体量强化了对人和人的生存状态的关注。问题是沉重的，但叙述方式由“古文”转为“白话”，叙述风格由沉重神秘转为明快和直截了当。造型混沌沌、圆乎乎，手法笨笨拉拉，仍显出古朴的一面，但红、紫、金、银等响亮的色彩则又使作品显出时尚的一面。最值

得注意的是，艺术家在古朴形体上嵌入了另外一种几何化、工业化、数码化、现代化的形。嵌入方式有两种，或是遍体凹入椭圆的勺形，或是“揭掉”部分外皮而露出金属般的“内胆”。

玻璃钢系列似乎象征着关玉良十余年沉醉于神秘悲怆的原始大梦之后，一觉醒来，直面了现代人的生存困境。梦中的哲思变为现实的直视，梦中的追寻变为现实的调侃，向远古而嚎啕变为向现实而轻嘲。一场梦，大汗淋漓，醒来问题依旧，好在风沙一激，倒也爽利。

睁开眼睛不仅直面了人生而且直面了后现代的艺术观念，这突出体现在最近正在创作的瓷塑系列中。由于我尚未看到这个系列的原作，因此不便细说，仅从三维设计稿来看，这组作品极有可能象征着关玉良一个重大变化：从原始风格出走，或出出进进。

直观地看，瓷塑系列大体是玻璃钢系列的媒材转换，但媒材即精神，媒材一换内容就会发生相应的变化。瓷的光滑抹去了玻璃钢系列中最后的古朴，从而进一步转向了时尚和波普。对民间艺术的仰视变成了俯视，民间艺术从追索的对象变成了挪用和提取的对象。关玉良不仅将“瓷”挪移到他的俑人身上，又将民间的龙凤、牡丹、流云等祥瑞图案以瓷绘方式挪移到俑人身上。作品依然关注人的生存状态，但方式却完全转化成了时尚的、调侃的、反讽的。

继续自我更新、自我超越，这是我最想对关玉良说的话。

2004·3·29 北京

注：

① 《中国美术报》1988年第43期（10月24日）第3版郎绍君、陈建玲编《他们在想什么》。

② 《关玉良墨彩艺术》画集第85页，黑龙江美术出版社，1993。

③ 书象，我于1998年在《书法的解构与书象的建构》一文中提出的概念，泛指一切以古典书法为解构对象的现代书法、抽象绘画、综合材料的平面艺术、雕塑、装置、行为等艺术创作。文载《美术研究》1998年第2期。这里指关玉良采用书法元素进行的综合材料实验。

④ 刘骁纯《土著风格的现代意义——关玉良墨彩艺术隔岸观》，《江苏画刊》1998年第1期。

原始现代主义的幻化

——关玉良及其艺术追求

齐凤阁

初识玉良，是在五年前我调入深圳大学不久。记得第一次见面是在他的工作室，几百平米的空间被各类作品所占有，像一座美术陈列馆，使我刚步入其间，便感受到浓浓的艺术氛围。凭我多年从事美术理论工作的直觉，第一感觉：他是一位勤奋高产的艺术家。后来逐渐熟悉，交往随之增多，他常打电话给我，倾吐创作上的宏大构想，每有一批新作，便邀我去工作室赏评，我每每为他那成批的作品与巨大的画幅所惊叹。在你没看到这些作品之前，你听玉良高谈阔论，可能会感觉到他与一些有成就的画家一样，多少有些狂傲。但当你置身于他的巨作之中，便会意识到，他确有雄厚的资本与十足的底气。而且他的特立独行与狂放不羁是建立在自信的基础上的，这是任何成功的艺术家必备的心理素质。

玉良的高产一是源于他灵动活跃的创造性思维，一是源于他的勤奋。平时深居简出，甘于寂寞，潜心创作，他很少参加笔会，更无心四处走穴，经常独自一人在烟雾缭绕的画室中思考、探索，从早到晚，直至深夜。这对于一位身居浮躁的商业化城市的画家而言，尤其难能可贵。其思维的灵动性使他既能不断超越自我，实现新的突破，又能于否定再否定中完成艺术的积累，在量变的过程中达到质的飞跃，即风格的变异。当然，否定自我是一个痛苦的过程，破坏一个艺术语言体系并非易事，为此，他曾决定暂时跳出他多年经营的彩墨画去“嫁接”，在油画、陶艺等美术门类中寻求新的体验，通过不同的造型、结构、色彩，多层次、多角度地丰富自己的创造空间，冲击自己的思维惯性，克服工具、材料以至表达方法上的局限性。这种以他山之石改造自己的绘画模式的做法，不仅改变了他彩墨画的面貌，而且使他成为一位作品甚丰的“多栖”的艺术家。我甚至认为，他那些姿容纷呈的陶艺作品更能体现他的艺术才情。

玉良的性格基本内倾，不外露张扬，但执著、坚韧，创作中一直保持着激奋、昂扬之状态，较少低落的情绪，凡事要么不做，做便做大做强。刚开始我看到他八百多平米的大画室有些不解，但后来看到画室中的各个角落都摆满了作品，显得拥挤，而且不得不又在外面租了房间存放作品，我才改变了原来的成见。他的画越画越大，有的达50多平米，陶艺作品光《当代俑》系列便有100件之多，全部等人大小。最近要出画册，一出就是八卷，明年拟在中国美术馆搞展览，然后在全国范围巡回，并再度进军国外。这其中要付出的劳动、精力以及财力，都是常人所难以做到的。由此我想到：没有激昂的情绪就不会产生具有震撼力的大作，在信息爆炸

的读图时代，在人们视觉麻木的当下，想给观众留下深刻的印象，作品需有刺激力，不能光满足于让人愉悦、受到感染，而应该让人震动。关玉良的这些大作品以及在美术运作中的这些大举动，足以打破观照者内心的平静，使人在心灵震撼中自省、自励，而进入深层的思考。

玉良的这种取向，导源于他观念的现代。他已超越了传统艺术审美愉情的层面，甚至认为应结束光靠两只毛笔、几张宣纸便能占美术史一席之地的时代。他认为真正的艺术家应能突破材料的局限，各种材料、手段均为我所用。艺术家应是智者，应重自身的生存状态，重自我感受，要有思想、有头脑，独特的体验与感受决定艺术的品质。

玉良的彩墨画与油画当属原始现代主义一格，既远离现代文明，对原始生命力极度张扬，又切近现代主义语境，在视觉形态与艺术表现上走出以至背离传统，通过人、兽与自然原初的交感、亲和、统一与分离，在人性探向中生发出一种原始主义的神秘氛围。野逸、粗犷、诡谲的样式化形态具有极强的视觉张力，而内蕴其中的雄强魂魄又释放着一种使人心颤的震慑感应。他以超常的思维与荒诞的幻想开拓着艺术的新领域。近年他的彩墨画开始弱化装饰成分与神秘色彩，更重水墨语言本体的探索，由严谨趋向随意、灵动、轻松，朴素单纯之中体现着一种自由的状态。

我觉得这种状态更契合玉良当下的文化心理。应该说前期的风格形成导源于北国荒蛮的沃野，北大荒的雄阔旷达，原始林地的丰富、神奇，包括北国淳朴的民俗、民风，对他原初审美意识的养成起到了重要作用。而当他开始从事艺术创作之时，正值改革开放、西方现代主义思潮涌入之际，他以新奇的目光与渴求的心态吸吮着现代主义艺术的营养，并在创作中力将把原始的民间的生态向现代主义转化，这便是此期形成的原始现代主义的风范。而1996年由北国边陲向南方深圳的极地跨越，改变了他的生存状态，也拓展了他的思维空间。深圳八面来风的信息冲击与现代化都市的生活体验，使他的水墨画创作跃上了一个新的阶段，从原始的神秘语境中走出，趋向朴素、空灵的境界，超越以往的装饰氛围而追求绘画性、随意性，往往不守“规范”，不择手段，但又远离制作感，注重与实验水墨拉开距离，以完全自立的心态去实现大水墨的独特追求。

关玉良来深圳后思想观念的进一步解放，使他的创作也呈现出一种开放的形态。除水墨、油画的探索外，开始进军陶艺领域。他的陶艺试验一开始就冲破传统的、民间的模式，既不改变其固有的空间意识，又借助绘画艺术色彩、线条、构图、肌理、造型等语素，从而建构起新的现代的陶艺符号系统。玉良陶艺作品的手法具有多变性、不确定性，他往往在出其不意之中生发出令人惊异的视觉效果，而且在成批的系列作品中尽力相互区别，迥异其趣，表现出他旺盛而不衰竭的创造灵性。

玉良目前仍保持着一种极佳的创作心态，强烈的创作欲望与冲动使他常常兴奋不已，不断激发的创作灵感与宏大的创作计划使他始终处于一种紧张的状态。他尽量排除种种干扰，而使自己能全身心地投入。当他在某一个时间走出画室，主动与社会接触之时，一定是产生了一批新作需要与社会沟通，而此时他作品的效应也往往会不同凡响或出人意料。我们期待玉良这次大规模巡展的成功，并预祝他创作品位的逐渐攀升、艺术境界趋向更高的层面！

2004年1月28日

表达的载体和艺术家的自由人格

——关玉良艺术略论

邓 平 祥

显然，关玉良是将自己定义为艺术家的。

他在绘画、雕塑、空间艺术中穿行；他耽情于水墨、土陶、油彩之中，这其实是一个现代艺术家的状态。艺术家首先是自由和自在的，艺术这个行当，是最需要自由和最可能自由的，不具备自由人格是当不好一个现代艺术家的。

时下很多人在谈艺术、谈艺术家的成就时喜欢以人格为价值尺度，但留神一下他们所谈人格的定义和内涵时，却不知所指，一头雾水，你不知道他们的人格为何物——是人文精神人格还是道德人格？是体制人格还是自由人格？是传统人格还是现代人格？于是我们看到很多生活在现代的画家们在用尽气力创新的时候，他们的人格留停历史的空间之中，他们用尽气力也挣脱不了传统的文化人格套在他们身上的枷锁。

关玉良似乎早有这个觉醒，他意识到了不实现人格的转换，要成为一个现代形态的艺术家是很困难，甚至不可能的。我在关玉良的作品中得到一个明确的印象是，他在艺术的探索和艺术创造过程中实现了人格的转换，即由传统的文化人格转换为现代的自由人格。

这是根本性的转换，实现了这个转换，就具有了精神的自由，就可以实现庄子所言的“神游物外”。综观当代艺术中，从形式中找自由的人太多，而从精神上找自由的人太少。海德格尔说过：“根本的自由是我们对真理开放的自由——行动自由是附属它，后发于它的。”海德格尔所谓的“根本自由”就是精神开放后所获得的自由，具体到艺术探索中，具体的手段和技术固然重要，但最重要的是驾驭技术和手段的精神和观念，确立了自由的精神，艺术家就进入了庄子“逍遥游”的境界。

这是关玉良的艺术首先给予我的一个突出印象。他因为较好和较早地具备了作为一个现代艺术家所必需的自由人格，他在进行艺术的表达时，形式、语言就真正地作为了自由表达自己的精神和情感的载体，于是画种的樊篱和文化的界限就不再成为不可逾越的障碍了，所以关玉良就可以在绘画和雕塑、平面和空间的表达中自由选择、自由穿行。

平面和空间的表达，在艺术家那里是属于两个范畴的。对于表达的对象(客体)而言，平面的表达方式是以二维关系表达了三维的空间，这其中有一个概括和转换的程序；而以空间的三维方式表达对象(客体)似乎在程序上更加直接，但是它同样需要一个概括和转换的程序，因为它同样不是对客体的简单还原。就艺术的本质而言，人之于艺术并不在于还原，而在于表现——即人通过载体来表达自己的认识 and 感性体验，人在这种表达中得到精神的快慰和情感的转移。因此从这个意义上说，平面的表达和空间的表达，或者说平面的作品和空间的作品，对于艺术家来说都只是方法和载体而已，并且只是一个选择的问题，艺术家可以以自己的需要和喜爱，自由地选择平面的方式或者空间的方式。

关玉良的艺术表达从形式上说分空间艺术和平面艺术两大类，空间艺术包括圆雕和环境雕塑；平面艺术有水墨和油彩等。由此可知在关玉良的精神世界中，他是视广度甚于深度的，这种追求很合乎一个文化转型时代的艺术特征，这样的时代首先需要努力打通各个领域界限的创造者和探险者，这种现象在大时代颇为多见，例如文艺复兴时代的米开朗琪罗和达·芬奇等都是通才，并且在多个领域都是天才和高手。欧洲的现代艺术大师毕加索也属于此列。在西方艺术领域中，在平面和空间艺术中自由穿行、自由选择者十分普通，或者，这就是现当代艺术的一个特征吧。

在平面的表达中，关玉良对于现代水墨表现非常地投入，或者是他国画科班的背景，使他在此道中取得了更为突出的表达成果。

水墨表达的冲动，是当代中国艺术的一大景观。在中国文人画的现代运动中，中国画家找到了水墨的方式这一至关重要的途径，从而使传统的文人画挣脱了不合时宜的精神文化包袱而进入现代。将水墨作为方法和材质从传统中国画抽取出来，从而使它剥离传统的文化艺术性属而具有现代精神，这是中国画艺术真正的新生。

关玉良的水墨表达冲动和很多中国画家比较起来，更多的来自于开放态度和文化自觉。

由于具有了这种态度和自觉，关玉良的水墨探索走了和很多人不一样的路。他没有在笔墨上过多纠缠，而是从造型观念和方法入手来进行水墨表达。笔者认为，这是一条更为自由和接近艺术本体的路子和方式。原因是传统的中国文人画的笔墨是一个不可超越的历史产物，它是一个历史性的形态，失去了特定的时代和历史空间，传统的笔墨就成为了现代艺术的死结和陷阱，而笔墨的价值评价究竟是历史为第一尺度，还是创造为第一尺度？笔者以为是后者。什么是最好的笔墨，从美学的角度说只能是：和创造者的主体生命精神发生了最本质关系，同时又表达了客体内在品质的笔墨就是最好的笔墨和最有价值的笔墨（当然还有和历史形态的联系）。其实我们所推崇的古人笔墨，也是合乎这个评价尺度的。

因此，从这个意义上说，关玉良在水墨艺术中的探索和思考，首先在方向和方式上是正确的，顺着这个选择的方向和方式，他是可以获得更大成功的。

关玉良的空间艺术作品圆雕和环境雕塑是属于两个不同观念意义的作品。

他的圆雕是表现性和意象的，处于具象和抽象之间，使人想到亨利·摩尔的雕塑艺术。在学术上说，摩尔的雕塑主要是“努力于摧毁古典传统的有限的不动的雕塑空间”，在他看来，雕塑是一种行动——一种成形与成长的行动。摩尔深入到了物质与形态的世界里，寻找一个真实而又直接的形象。摩尔的艺术还有原始的意味，这不是表面的相似，而是精神的沟通。应该说，关玉良是较为深入地理解了亨利·摩尔的雕塑艺术的，并且他还不仅仅止于此，关玉良还试图找到亨利·摩尔和东方表现主义的关系，进而创造出一种区别于亨利·摩尔的雕塑艺术来。

关玉良的环境艺术是他的空间艺术的拓展，这个拓展是精神文化的。现代以降，人和自然的关系出现了反题和悖论，人由于对环境的无限掠夺和侵占而出现了“人与自然的疏离”的危机，于是思想家们惊呼：人类将在对自然的背叛中自掘坟墓！这并非危言耸听，现实已经尖锐地把这个大问题摆在了人类的面前，人类如果还不警省，那么人类终将自食背叛自然的恶之果。

关玉良的系列雕塑在艺术的精神法则上是从上述大主题出发的，这是20世纪后半叶在艺术表达中的重大主题，和艺术原有的社会主题、文化主题和人的主题比较，这个主题具有更加紧迫的精神文化意义。

关玉良通过这一作品系列的表达，使自己和当代精神文化发生了关系，使自己找到了文化的身份。

以本土化方式进入现、当代

——关玉良的艺术诉求

皮道坚

记得80年代后期，作为对“新潮美术”的反思和反拨，有过关于“纯化艺术语言”和“大灵魂的生命激情”的争论。论争发端于对一些“新潮美术”作品的图解化、概念化以及艺术表达上过于粗糙、空泛的反思，最终落脚到对艺术的功能和艺术家使命的争论探索。时间转瞬过去了十多年，尽管这世界变化也快也大，但那场争论所要解决的问题即艺术的功能和艺术家的使命问题依然存在，只是人们不再激烈争论，而是以各自的行为方式表达各自的态度和立场。

关玉良的艺术生涯开始于上个世纪80年代，表面上看他与那场当时席卷全国的85“美术思潮”似乎并无关联：

“85、86年美术新思潮席卷全国。我竟沉浸在反思中……美院内外一片‘学术思潮’大讨论，热烈非凡，我却静静观察着，缺什么补什么，自己最知道。”^①

然而事实上那场“中国的视觉革命”从正反两个方面深刻地影响了关玉良的艺术发展。一方面，相对游离于“新潮美术”之外，使他能对自己在艺术表达上的粗糙和空泛时刻保持应有的警惕；另一方面，“新潮美术”又确实开阔了他的艺术视野，尤其是令他感受的了时代热情的气息，启发他认真思考艺术的精神性问题：

“如果失去对生命本源的关注，不可能产生举世瞩目的作品。如果艺术不能引导人们从冥冥中见到光明，不能向观众提出问题，不能表达可知世界的美学思想，那她只是没有灵魂的躯壳。”^②

不用说画家这段发自内心的真诚独白，有着十分浓厚的“新潮美术”的味道。正因为如此，批评家刘骁纯认为“关玉良艺术基本取向并非他个人独有，它大体可以归入80年代在中国大陆与现代思潮同时兴起的原始风、民间风。这般风兴起的前提是西方现代艺术的涌入，它打开了人们的视野，改变着人们的观念……”^③

我想，关玉良的艺术在90年代之所以能获得巨大的成功，是因为它们同时具备了以下三个方面的因素，即：与时代同步的强烈饱满的精神性表达、艺术语言的督导和精到，以及本土的、民间的艺术文化资源的巧妙转换利用。

对于关玉良的彩墨画艺术，有评价认为它们是艺术家对生活、对人性、对人类、对社会的了解；画家兼评论家程大利感慨于关玉良的作画时的专注与顽强，说可以听得见关玉良“画中的呼吸和心跳，这大大有别于文人画的‘玩’法。”他认为关玉良是用心去画画、用生命去画画的，在关玉良的心灵深处有一种可以构成博大人文精神的苍凉和悲剧意识。^④难道这不正是80年代末人们所担心的，会在“纯化艺术语言”的声浪中淹没

的“时代灵魂的生命激情”么？有必要指出，由于关玉良90年代艺术上的成功与他在几届艺术博览会上的极其引人瞩目有关，这多少使人容易忽视他作品的精神价值。事实上关玉良是一位使命感极强的艺术家，在他看来：

“从某种意义上说，艺术应该是艺术家对社会所尽的一种责任，也应该是他们对人类的生存与社会的发展的一种关注和看法。现代艺术应该充分反映人类的生存环境，这是现代艺术创作的源泉。”（摘自画家笔记）

如果说关玉良20世纪80、90年代的彩墨和墨象作品中的那旷渺、幽远的意境和神秘、粗狂而豪放的意象所传达、所张扬的是一种体现生命本能的原始生命感觉和原始生命力量，它们来源于艺术家内心深处的渴望，是艺术家对“时代灵魂的生命激情”的呼唤；那么关玉良近些年来所大量创作的雕塑作品《都市人》、《大雕塑俑》以及正在实施中的宏大的《当代俑》创作计划，则是艺术家对社会的一种反思和批判，是艺术家对当代社会之“精神与物质的失衡”、“全面远离崇高道德的精神家园，失去人类进化的方向感”的深沉焦虑，其创作主旨是他在彩墨艺术中所表现出来的那种由苍凉感和悲剧意识构成的人文精神的延伸。所谓“人生不满百，常怀千岁忧”，这些作品正是艺术家忧患意识的载体。关玉良的墨彩和墨象作品与其新近的雕塑作品不仅在媒介语言和创作方法上不同，它们的精神性诉求，也有明显差异，这是因为它们是与时代同步的精神性表达，近20年来中国的社会生活与文化语境发生了前所未有的深刻变化，而关玉良又是一位对时代生活热情关注，对文化语境颇为敏感的艺术家的。如果说关玉良的墨彩、墨象作品的艺术诉求是对时代灵魂的生命激情的呼唤，那其实是通过张扬原始的生命感觉和生命力量在呼唤中国社会的现代性；他的雕塑及新近构思的场景装置作品则显然是对当代社会的尖锐提问，艺术家要以自己的良知去质疑我们时代的某些“当代性”。⑤

关玉良墨彩、墨象作品艺术语言的特色，他对传统重彩画法和水墨材质性能的细腻把握，以及对东、西方传统与现代各种绘画元素的巧妙综合运用，圈内已有不少分析评价，本文不赘。我以为，值得注意的更应该是艺术家对本土的、民间的艺术文化资源的转换利用，从这一层面上看关玉良一直是在积极探索一种本土化的现、当代艺术方式，或说是一直在以一种本土化的方式走向当代。近年来关玉良更多利用传统陶瓷媒介进行创作，他认为这能最直接、最充分地体现自己对人类社会的感受和思索。在宏大的《当代俑》创作方案中，关玉良将几已成为民族文化象征的符号的传统陶瓷特有的彩绘纹样和着色技术效果（青花、粉彩、釉里红等）运用到大场景的装置制作中去，有意让传统与现在、本土与世界构成鲜明有趣的比较，这无疑将引发人们对我们文化走向的积极思考，即：在经济全球化的背景下，我们将如何深入到民族传统文化灵魂中去感悟东方文化的精神气质，探究中国古典艺术及民间艺术的文脉传统，以便能在自己的艺术语言中融入民族文化的意趣，在自己的作品中保留传统文化的气质氛围。

注：

① 关玉良《我的独白》，见《关玉良·艺术风》（墨象集）第124页，黑龙江美术出版社，1998年。

② 《关玉良·艺术风》题记，同上引。

③ 刘骁纯《土著风格的仙台意义》，见《关玉良·艺术风》（墨彩集）第136页，同上引。

④ 程大利《关于玉良和玉良的画》载《美术文献》总第33辑第34页，湖北美术出版社，2004年。



华夏惊魂图



天罪