

当代油画名家画集

● 主编：赵锦剑



刘曼文

LIU MANWEN



湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

当代油画名家画集. 刘曼文 / 赵锦剑主编. —武汉:
湖北美术出版社, 2006. 8
ISBN 7-5394-1887-7

I. 当... II. 赵... III. 油画—作品集—中国—现代
IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第093811号

当代油画名家画集. 刘曼文

© 赵锦剑 主编

责任编辑: 袁 飞 装帧设计: 赵宇

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街268号B座

电 话: (027) 87679520 87679521 87679522

传 真: (027) 87679523

邮政编码: 430070

印 刷: 浙江印刷集团有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/12

印 张: 7

印 数: 4000册

版 次: 2006年9月第1版 2006年9月第1次印刷

ISBN 7-5394-1887-7/J · 1475

全套定价: 408.00元 本册定价: 68.00元

□画家简历

1962年出生于哈尔滨。

1978年考入鲁迅美术学院油画系。

1982年毕业于该院。

1982—1991年任职于黑龙江省群众艺术馆。

1991—2000年任职于黑龙江省画院，专职画家。

2000年至今任职于哈尔滨师范大学艺术学院。

2001年至2002年度优秀教师。

2004年由国家一级美术师转职教授。

目前：上海应用技术学院教授。

中国美术家协会会员。

中国油画学会理事。



认识刘曼文的人，常会从她的性格和她的作品中，感受到两种不同的气质。用传统诗文的品评语言来说，可以将这两种不同的气质称之为沉郁和疏朗的对比。这种来自画家生命和性格的不同艺术气质，有时甚至呈现在阶段的作品之间，有时候会在同一阶段作品之内，这使她们很象将她的绘画风格归入艺术史已有的类型序列之中。这正是艺术对于人类特有的珍贵属性——表现生命状态，表现不断发展转换的内心生命，使我们在生活方式日益趋向标准化、通用化的今天，领略她们狂往个体生命的不可替代性。

刘曼文的“根”在江南，而成长土壤在北国，在她身上存在着两种不同的文化因子。她对比方“白山黑水”的澎湃和浩茫，有深切的感受，而在绘画处理上，常常流露着优雅细腻的情怀，这也许是她内心深处江南文化基因在起着微妙的作用。刘曼文显然与时下人们印象中不修边幅的“艺术家”不同，她不但清静而且“精致”……这使许多初学者往往不惊讶地问：“她真是画家吗？”的确，这是一个不穿宽大的牛仔裤，没有蓬乱的长发，没有“惊世骇俗”的前卫作派的画家。其实，在“清静”“精致”之外，她与那些最勤劳的男性画家相比毫不逊色——背起沉重的画具在山林川野中跋涉，没有体力没有娱乐地相处地面对“雷同”，她从没有标榜过这种劳苦，而且以此为荣！只有她，从画室和画到来到“江湖”的时候，才会像是调整画面色彩关系似地调整她自身。调整不是为了自我欣赏，她装扮一新，似乎是从远处冷眼端详自己，就像审视刚画完的新画。

熟悉她的作品的人不会对此感到奇怪，在那些有画家自己形象的画面上，我们已经领略过那种眼神、冷寂的神色下面隐藏着的女性艺术家悲天悯人的心绪。几乎在她所有的画面上，都可以看到这样的眼神，她凝视世界也凝视自己，像是要弄清一些永远不消的问题。

刘曼文自幼就表现出绘画天赋，上小学的时候，进入哈尔滨少年宫美术班。在老师 and 同学的印象中，刘曼文是一个单纯而有灵气的孩子。16岁那年，她从初中毕业，报考苏联美术学院附中。但当附中只招收江苏省内的学生，她为了“试试考场的感觉”而报考了油画系本科，结果竟然被录取！这使她和她的周围的人既惊且喜。她自己回忆起从中学到上大学这一阶段的生活，也觉得太顺利了。

在苏联美术学院学习期间，刘曼文和大多数同学一样，对印象派和后期印象派画家特别有研究。苏联画家普拉斯托夫，这幅细腻风格也曾使她着迷。她的毕业创作是描写北方牧场的《冬》，这幅画是认真琢磨“从生活到创作”的一次偶然。她住在牧场，仔细研究牧场上的日常生活，完成的作品相当完整地显示了她对掌握绘画技巧的崇敬。受到老师和同学的赞赏，同时这次创作活动也成为她亲近大自然的开始。这幅画于1985年参加“前进中的中国青年美术展”。这是她的作品第一次在全国性展览中与观众见面。

从苏联美术学院毕业以后，她到黑龙江省画院工作。初到画院的那几年，她经常到森林和草原去体验生活，北方的人和自然的宽厚、质朴给她留下了深刻的印象。特别是秋天，她带上画具一直往北走，沿着黑龙江和乌苏里江，穿过原野和森林，从林木稀疏的地方眺望辽阔而深广的河流，感受到北方边疆不可言传的神秘。那时她会忘却一切，甚至忘记画画，因为心灵被自然的无比广袤

雄伟所震撼。她觉得这种情感体验是任何专业训练、学校教育所不可能给予她的。正是这种体验，构成她1992年以后以大自然为题材作品的基本情调。在那些画中，高大挺拔的乔木在深暗的河边向夜空和雪原伸展地展示它们全部的力与美。纯洁的自然比远人的一切都更加也更美的形式出现。有人说，每个人在青少年时期都曾经有过诗人的幻想和激情，我不知道刘曼文是不是也有过诗人的梦想。也许，对北方风景的体验和描绘，就是刘曼文艺术生命中“诗的时期”——“森林里的歌”“山与月亮的话”“秋天的约会”“月光下的白桦”……从这些既是“景语”，亦是“情语”的标题中，多少能想到她对自然所怀的感情。对大自然的迷恋持续了很长时期，直到今天，她依然是刘曼文心灵深处的一块净土。但现实生活使她的目光转向，她不再充当当初那个一心学画的单纯的孩子，她从歌唱自然转向探究人生。

从1996年，刘曼文开始描绘日常生活图景。处于转折状态的是《网》和《网中鱼》，观众自然从一个灰暗迷茫的一切地，伸进色彩自然的女画家突然沉没于沉重的象征。用她自己的话来说，在此之前，“生活是生活，艺术是艺术”，她没有想到绘画可以与个人的生活体验有如此直接的联系。

现在，刘曼文可以进入个人生活，开始了艺术家所谓“个性化”的进程，按照索格的学说，自我曾被忽视的那些方面现在开始突显出来：内心深处的“无意识”开始表现和表达，与理性共同发展创造性思维；个体化的另一方面，是开始对自我和人类的本性，“动物性”，例如自私暗喻有了比较清醒的认识。

对于刘曼文来说，正是在她自己亲身体验了生活的酸涩苦辣，突然睁开眼睛的时候，才“开始从自身出发，观察、体验他人和人的所思所想”，而将目光投向最平凡的家庭生活。从许多“看上去平常、相似的家”中发掘人们内心深处的情感和不安，比起过去画过的风景和“主题性”构图来，这些东西真是再“平凡”也没有了，她把这组作品叫做“平淡人生”。“平淡”中包含着难以言说的沉重——

正是由于他们如此平淡，所以才如此无可逃避。

正是由于他们如此平淡，所以才如此刻骨铭心。

从1996年创作《平淡人生》系列的第一幅，三年之中她画了17幅以此为主题的油画。如果要从这些作品中寻找共同点的话，它们的共同点就是描绘当代中国普通家庭气氛。描绘当代城市中的夫妻、子（或女）组成的特殊关系。

一个男人，一个女人，一个孩子……或是一个孩子，一个女人和一个男人……我们看到的是每日有时都能看到的环境和场面，每家每户都有过或者都会有“平淡人生”。画中的人物在想些什么？他们要做什么？画家和观众都不会去追问，因为太过平常了，平常到不会产生同情、义愤或者激动，这里没有“问题”而只有一种笼罩一切、溶解一切的日常气氛，而这正是使刘曼文“惊心动魄”的主题。画面上那些自得其乐的男人们审视着若有所思的女人，灰暗阴影中突现的人物面孔，凝视观众的眼睛、异样的“面具”和“面膜”……这些细节给画面造成了一种戏剧性的紧张。

如果说前一段的创作是她艺术上的“诗的时期”的话，这一阶段可以称之为“戏剧的时期”了。她说：“人生是舞台，舞台是人生的缩影。”这是使观众感到压抑和、沉默的舞台，没有呼喊也只有心绪的舞台。

由于某种历史原因,进入20世纪90年代以后,中国的艺术家突然抛弃了视“宏大叙事”的偏好,转而对普通人生活的探询。这里当然有“大气候”对艺术家的制约,但不能不承认这反映着一代中国文人心灵上的成熟。在这方面,文学家电影导演比画家走得早也更远,中国的普通人在半个世纪中间第一次得到观看自己、倾听自己的机会,这种观看方式的意义在于它真实,不加以遮掩或修饰。在于它远离权力意志操纵的自发性质。

普通读者、观众和部分评论家觉得90年代出现的这类创作在表现中国人的现实生活状况时显得过于黯淡,但这种印象忽略了漫长的唯意志论泛滥和由此引发而造成的令人颓废的历史。

在当代绘画创作中,“写实”而非“反讽”地表现普通人日常生活状态的作品,为数并不很多。刘曼文以女性的眼光穿透了遮盖着当代家庭状况的帷幕,构成90年代中国具象绘画中独特的景观。我曾问她有关女性主义艺术的问题,她认为她并非有从女性主义理论的角度考虑自己的创作,也没有想过《平淡人生》具有反男性中心的目的。但实际上,《平淡人生》系列作品的每一幅画面,都是以女性形象、女性心理为中心,为基础而展开的。

按通常的理解,“生活”是“人生”的基本组成材料,“生活”是具体和个别的,而“人生”应该是“生活”的概括、出发点和归宿。从绘画的角度看,如果画家不想以象征、比喻为其基本语汇的话,通过描绘生活来表现人生是很自然的选择,特别是当画家并不想以浪漫主义的手法来表现人生的时候。

《平淡人生》是一个90年代中国女性眼里的“人生”,它包含着对于当下家庭生活状况的批判性叙述,同时也包含着对于心灵自由的向往。刘曼文对此有恰当的表达:“人的本性都在追寻自由,渴望生命的放飞。现实社会中的人都在不同因而而精神世界里狂奔。”许多女性主义者不同的是她的结局的悲观。“想起来最终都是平平淡淡”。

画面提出的追寻自由、渴望放飞的敞扉,落脚于无限沉重的“平平淡淡”。理想沦落于无边的平淡,这就是《平淡人生》创作的心理前景。光溢于《平淡人生》中的压抑、郁闷和焦虑不安,是现代知识分子的心理特征之一——一种发觉了随便流浪的生活方式是何等无聊而又无法逃避的心情。这里牵涉到当代家庭状况的伦理评价,牵涉到对所谓“现实”的、“善”的生活的冷眼观察,而补位以来不能“整理”的女性画家的作品,观众会想到当代人在思考和评价“新的生活”时的困惑,“新的生活”的内容和形式很可能是因人而异的,但它应该包含对于不同理想的容忍,它应该是在关心自我的同时也关心环境和客体。困扰伦理学家的“平等原则”和“仁慈原则”之间的冲突,个人内在尊严和价值平等的实现,在当代中国家庭生活中同样是需要解决的问题。

一个单独的、喜欢绘画的女孩变成思索自身存在状态的女性,这是刘曼文在心理上和艺术上变化的过程。这一过程反映在她对自己的描绘之中,1995年的《自画像》到1996年的《窗外的大风景》,再到1997年《平淡人生》系列中,她自己的形象。刘曼文自己说,“这都表现了不同时期的‘我’。作为一个过程,这些自画像反映了一个以绘画为生活理想的女性逐渐变得沉重的过程。作为对比,我还想起她以前画过的《金色的秋天》中爬在窗台上张望满是阳光的场景的那个小女孩,刘曼文一定也有过属于她自己的金色的阳光,但

在后来的作品里,她和她身边的人物总是处在昏暗的室内——那是一个十分真实的虚幻世界,而作为她的艺术的内核,这一变化意味着她从关注外在世界转向关注人自身存在的问题。

使我感到沉重的是她的一句话:《状态系列》是一幅没有自我形影的“自画像”——而这幅《状态系列》描画的是一些下括的向日葵!它触动了一个敏感、伤痛的神经,“进入了一个对生命轮回、转换、终结以致最后形成这种状态的连续想像”,年青的女画家竟然如此忧伤!但我并没有过多的压抑,因为我看到了她另外的一些话,她说:“有人说,我的风格不统一……我不喜欢刻意求得一种风格给别人看,对于这种‘风格不统一’议论,我反而很高兴,因为它说明我在不断地超越自我。”

当人们还怀忆欢迎新世纪来临的时候,刘曼文正在参加“世纪之门:1979-1999中国艺术邀请展”。她没有汇入忘情欢乐的人群,在20世纪的最后一天,在冰凉的大厅里,她用心观看近二十年中国美术家代表性作品的展示,她觉得这是一个难得的、历史性的回顾和思考的机会。她对自己的作品会有新的看法。因为在大的历史回顾中,最能感觉到画家个人的形式和精神的分量。

我曾反复观看那次大展中60位油画家的将近300幅作品。刘曼文的《平淡人生》摆在将近二十年不停流动的艺术序列里,依然显得平凡、诚挚并且富于个性色彩,它将成为当代普通人心精神史的一页,作为画家艺术历程的一个阶段,留在20世纪后期中国绘画的序列之中。

水天中
2000年于北京

——评刘曼文的《平淡人生》

阮方舟

近几年来,“女性艺术”成为画坛经常谈论的一个话题。而且还不只是“话题”,“女性艺术”在中国当代艺术中已经构成一大“景观”。多少年来,中国女性艺术家和男性艺术家创作的作品,却不曾有“女性艺术”这个概念。在这里,“女性艺术”显然不是一个以艺术家的性别为分界线的概念,而是泛指那些具有性别特征的艺术。当女性艺术家完成的作品和男性艺术家的作品并无明显的性别差异时,批评家不大会想到用“女性艺术”这个概念将其归入。这个概念的出现,说明可称为“女性艺术”的艺术已成为一个事实。

在当代艺术中,许多女性艺术家的作品凸显出一种性别特征,使得人们不得不从性别的眼光加以关照。女性艺术所显示的特殊“视角”,所探知的经验领域,使得人们不得以外性别论艺术。刘曼文近年作品就是明显的一例。当她将自己的艺术视角投向在世界内游荡,转向女性自身面对自我时,她获得了一个全新的视角。通过这个视角,她不再是照在一般的意义上展示一个属于女人的世界,而是从自身经验出发,以自我关照的方式呈述作为一个女人的心路历程,从而进入一种对自我价值的追问与思考的内在状态。

如果说,刘曼文在用古典写实手法完成《自画像》(1993年)一幅时,还表现为一种自足、闲适与平和的心境,那么,到《窗外大风景》(1996年),我们看到的刘曼文则是一种更接近内心状态的描绘:窗外一块镜而反映正在作画的画家,镜后是五条垂直的铝合金窗框,窗外是开阔的绿草地以及草地上新起的高层楼房,窗内是被“囚困”的画家。窗前的鸟笼显然是隐喻性的:窗外的世界,不属于窗内的艺术家,有限的室内空间无异于困囚心灵的“笼”,内心孤疏的画家隔着窗格向外眺望,无异于那只笼中鸟。在色彩处理上,画家通过室内与室外的对比,更强化了这样一种孤独的心境与明亮的外部世界的不协调。此前画“窗外大风景”,便不只是“一种视觉美的描绘,更是一种心理图景和心灵的象征;即象征一种为心灵所向往的自由而敞亮的精神空间。”

接着,画家又以《平淡人生》为题的系列作品中,将“身为一个女人”的女性主题进一步展开,而且不再局限于画面中的“自我”,她将自己女人的“找”放到“家庭”这个背景进行再阐释,以寻求其生存的价值所在。如果说,画室虽然与人密切相关还是一方独有的和“私密”的精神天地,那么,“家庭”已不独属于“自我”了。它是一个共有的空间,一个与异质同在的“性别空间”。在《平淡人生》系列之中,我们看到的正是这样一个空间。画家用一种近于黑色的基调来表述这个主题复杂的精神世界。周旋于丈夫与儿子之间的这位“家庭主妇”,姿态苦涩,神情疏离,甚至对自己身处的环境表现出一种更广泛而冷漠的态度,但不是哀怨,也不是恨。作为一个女性,这是一种个体精神的失落和挣扎。作品与时间意识的断裂,仅只是一种心理现实的直呈,但此种直呈本身,已经强显了自我生命的重压与生存状态的自省。接下来的一幅作品(《平淡人生之》)是描绘自己穿着睡衣站在镜前凝视自镜。那无奈的神情仿佛是从自己的镜面上发现了岁月的偷偷流逝,抑或还有比这更为痛楚的内心疼痛。身陷颓废迷茫而沉于儿子虽然不解慰的内心苦。她的疲更反衬了她无言的孤

寂。

《平淡人生》画到第6幅,画家“自我”再度出现。但我们从镜中看到她已经不再是真实的面容,厚厚的白色面脂覆盖了她的脸面,双臂紧抱胸前姿态像是下意识预防外来犯的自我防卫动作。身后仍是确皮的画面打了一串响铃的小儿子,以及正在为她作形象记录(拍摄)的丈夫。这两位不可分隔的家庭成员,演进到第12幅和第14幅,出现了分离:在第12幅中,画家“自我”好像移到窗外,正处在儿子的“附称”之内和丈夫的“注视”之中。这个充满了戏剧性的,给人以不祥预感的情节是一个玩笑,还是一个梦境?不管如何,它都是一个更富象征性的描绘。到第14幅,我们看到的画家“自我”仿佛是对第12幅所给情节的一个反应:画家将自己描绘成一幅倒架、披发、仿屈、蹬腿的样子,像一头欲待噬咬的猛兽。背景是一只鸟笼和一个往外哗哗滴水的脸盆。从这幅自我表现的连作中,我们似可看到一种内心状态的演变过程,它所具有的预示性和象征性是不言而喻的,而对照作为一个女人的生存状态的自觉意识和自我表现,无疑是一个具有女性主义倾向的主题。至少在九十年代以前的艺术中还很少有人涉猎过这一主题。六十年代初的周思聪,曾在她的《春女系列》如《日出而作,日落而息》中,较早关注到作为女人的一种生存状态。当时,她以深重沉郁的笔调描绘了彝族妇女一生负重、一生劳碌的生命图景,表现出对同性的一种深深的人道关怀。但在此后的许多年中,再没有人接触过这一话题。直至九十年代,女性艺术家才不约而同地转向“自身”这个命题,转向对自身经验的呈示。这种以独特的“女性色彩”所体验过的情感经历,构成了她们艺术探索中一个极为重要的特征。过去的视觉艺术史,基本上是一部男性视觉经验史。现在,女性艺术家将自身经验转化成一种可供“言说”的“女性话语”。这显然是一种更具当代色彩和后现代特征的艺术选择。

刘曼文的《平淡人生系列》已具有近20幅连作的规模,而这些作品也同样是“以‘家庭’为背景展开的。画家以自我周围所熟悉的不同家庭类型作为真实的生活体验和背景来源,展开对当代中国家庭(特别是三口之家)的进一步剖析。从这个充满矛盾和隔阂的‘社会细胞’中,透视出当代中国人的一种较为普遍的生活状态。这里描写的男性有国家公务员,有作家艺术家,有大款,也有靠手艺人谋生的工友。但无论从何种职业,一旦作为一个家庭角色出现时,就显得那样缺少活力和朝气,那样可怜,可鄙甚至可悲;而在作品中出现的女性,则大多显出一丝无奈、无聊、迷茫和苦闷,甚至由于失去了往日的魅力而变得神秘兮兮。她们似乎找不到自己的位置,也无法确认自己的生存价值。她们好像在问:家庭的意义到底何在?她们在家庭中扮演的角色符合她们的内心真实吗?她们也得到的在家庭中得到了吗?如果否定自己在家庭中扮演的角色,出路又何在?作为一个女人到底应该是一种怎样的活法?其生存的意义是什么?所有这些困扰都市女性的问题都在她的作品中得到回应。而在作品中出现的第一代,则多为此类沉闷家庭中和相对活跃的角色,但在她们身上更让人感到潜伏着一种不安的因素。在由夫妻因子的冷漠、麻木与无动于衷所构成的家庭氛围中,他们常常以联结家庭纽带角色意味深长地被放到画面而很突出地位加以表现。总之,《平淡人生》是一个女性艺术家站在女性的角度对现代家庭所作的思考,也是一个现代灵魂在真实的生存体验中寻求精神自救的

见证。当一个女性艺术家不愿再为追求美的理想而回避自己的心灵现实时，无疑是更接近一种人生的真实状态。许多女性艺术家宁愿让自己沉浸在理想与梦幻的虚无境界里，也不愿面对一个现实与真实的自我。刘曼文也曾在自然中寻求过一种美好的“理想化的原型”，画过一批纯净而优美的风景画，像《山与月亮的对话》《故乡有一条江》《森林里的歌》《静静的小河》等，但这种理想境界离人生，离现实，离艺术家的生存体验太遥远。她宁肯直面现实，咀嚼人生，在艺术的言说中实现对生存的自省和对生命意义的追寻，并通过这种自省与追寻的方式实现精神自塑。

在艺术表现上，刘曼文仍然沿用了现实主义手法，但人物塑造却不是如传统现实主义那样在情节中展开，而是从心理层面上揭示人物的内在真实。这一前后经历了近三年创造历程的系列作品，在风格上也出现了一些明显变化，后期作品显然更具表现主义色彩，而且愈画愈放松，愈画愈自由，愈画愈见出画家的个性与风格，有些作品在表现上已显得相当完整与成熟。

此外，在表现手法上还有一个重要特点，即是不少画面不是直接面对被表现的主体而是采取间接描绘镜中影像的方式。这种处理方法，增强了人物的自省意识。由于人物是在直视中“旁观”自己的生存状态，是将自己作为一个客体和关照对象，这就使人物自然处在一种理性的内省状态和自我审视的情境中。此刻的画家不是在直接描绘这“对象”本身，而且在描绘这“对象”直视与自省的行为过程，也即将自己作为一个客体来审视与关照的过程。这样一种设计，无疑是更有益于“自我探寻”这一女性主义主题来表达的。

直面人生，直面自我，并非以放弃理想为代价。甚至相反，直面人生的目的正在于探寻一种更理想的人生境界。就这个意义上讲，对生存的自省，目的正在于精神的自塑，而这种从“自省”到“自塑”的努力，正是建基于对理想的追求。

贾方舟

1999.10.26 增写于北京上苑三径居

刘曼文的性格成分是一种很有意思的组合。我想这可能跟她自己的经历,或者跟随着她自身之父的经验有关系。实际上,我在以这种方式开头来写关于她的作品的评论的时候,已经深深地感受到了一种“宿命”式的人生意义。

刘曼文的父母都是南方人,因为命运的安排,他们却远在新加坡工作、生活,所以她的出生、生长不可避免地要同时面临着来自血缘遗传中的南方的契约和作为生存环境中北方的双重影响。这样的双重影响在每一个具体的个体身上表现的并不是同样的结果,但是,在刘曼文的身上,这样两种截然不同的性格因素却是同样的表现,各自鲜明而又独立地表现在她的性格当中。这种“鲜明”的对立的结果便是,她不但常常要面对源自自身的压力和拷问,同时还要承受这种压力和拷问的宿命式的“无意义”的结果。

“遮挡”的体系

“面覆”系列是刘曼文成名的系列绘画作品。这种画面因素的选择非常符合地作为一个女性艺术家的身份特征。在女性艺术研究者眼中,艺术家这种描绘形象的方式是女性的性别特征;生活方式以及社会身份联系在一起。但是更加重要的,是刘曼文之所以用这样一种形象描绘的方式来表达自己和她的家人,与她的性格中的那些对立冲突的因素有没有一种内在的联系?

众所周知,面覆的使用功能仅仅是女性为了面部美容而使用的一种材料特点,它的物理属性应该对人的面部皮肤起到一种理疗的作用。但是由于这种东西覆盖在了人的面部之后,在视觉上所引起的奇怪的心理体验,被覆盖者在观看者的眼中往往被扭曲成“恐怖”“受到伤害”的形象,或者是“面具”式的对自己内心世界的遮挡。在她早期的创作中这种形式仅仅是用来描绘她自己的形象,其中女性主义的意味是不言而喻的。但是,当她用同样的方式来描绘自己家人的时候,并且把自己的面部形象提炼、强化,并置在一起以后,其中“性别”的特殊性便变得不再重要了。

我们可以把这种方式引申为对自己家族,血缘系谱的困惑和拷问。各个家庭成员的脸部被覆盖上白色的面膜之后,模糊了各自的形象特征,于是维系家庭关系的纽带也变得漂浮起来,并且因为面覆对形象的“陌生化”所带来的距离感隐约让观众感受到了这背后的某种危机。

如果我们把这种解读后的感受与刘曼文试图传达出来的宿命式的人生意义结合起来,并能强烈感受到一种生命在命运面前的无奈和苍凉。

面覆还可以把这种方式引申为对自己家族,血缘系谱的困惑和拷问。各个家庭成员的脸部被覆盖上白色的面膜之后,模糊了各自的形象特征,于是维系家庭关系的纽带也变得漂浮起来,并且因为面覆对形象的“陌生化”所带来的距离感隐约让观众感受到了这背后的某种危机。

“捆绑”的意念

关于“捆绑”的意念,在很多女性艺术家的作品中都出现过。这种捆绑所带有的对物象的心理体验,与我们在剥离身体而前,脐带缠绕在我们的身体周围,并给我们的潜意识中留下的心理印记是相似的。在我们的生命还没有

独立存在之前,脐带是我们与母体之间保持生命维系的唯一通道。在我们赤身露体接触母体的子宫内壁的同时,脐带缠绕的感觉还能给我们一些与“服装”“房屋”等概念给我们的身体所带来的接触体验相类似。但是脐带的缠绕也能给未出生的生命带来巨大的威胁。所以,带状物的缠绕是我们的生命记忆中一直便有着两种截然不同的体验。它在保护我们,给我们的脆弱的身躯带来温暖的同时,也会有着某种危险的暗示。

这种意念在刘曼文的话面中通过她把自己的身体用纱带缠绕、捆绑起来的形象传递出来,我们再将与上一个章节中的分析结合起来,便会对她的潜在的表达有一个比较明晰的解读。

这种意念,我们首先把她归结为她内心的那种来自于宿命式的悲剧的压抑,它源自于生命的漂浮和游离。在漆黑一片的话面背景中,我们发现不到任何的依托和参照,只有在生命孤独地“存在”的现状。这种生命的荒诞意味,与刘曼文所必须面对的在生命的个体之上的关于命运的宿命式的安排有着某种冥冥的暗合。所以,我们可以看到,在寂寥的时空背景中,作者紧紧依偎着的只能是纠缠在她的身体周围的那些意义不明的带状织物。她紧紧抓住它们,似乎它们是她在个体中,但是,显然,它们又是柔软和脆弱的。画面中,生命的悲剧意义似乎能由此而产生。

与此同时,这些满身体体的带状织物恰恰又限制了,压抑着鲜活的生命。它们原本是柔弱、温暖的质感,在作者的话面处理下,通过粗糙的形体处理与粗砺的质感的强调,在视觉效果中变得很直和坚硬起来。至此,我们似乎能明了这个意象相对于作者来说,它仅仅只是为了维系某种“生命”的形式,而非不能容忍生命的自由生长与蔓延。

“网”上的构成

以上两个章节中的形象被组合在一个新的作品中,它们在构成了新的关系的同时,还加入一些新的画面因素。我们注意到,在画面左半部的三幅头像像实际上自下而上三张另外的全身形象的画面。在从这三张作品中移植了三个面部表情之后,作者强化了其中的乖戾、愤怒、无奈的情绪。与此相对应的是,在画面的右半部,作者还安排了三个女性主题在相隔两年之后另外的时间段中的形象。这些关系构成了作者作为一个女人在家庭中的角色的生存体验。在第一章中,我们分析过的危机变成了现实,任务的面部形象勾织在一个网状结构中,似乎在暗示着某种变型式的命运。

在画面的中部,作者还安排了一组与自己的身体体验相关的象征性的形象和符号。手指形象是用一种手用的“蜡”直接涂抹而成,脚的旁边还注了一些与皮肤的过激性反应相关的名词:“按摩”“气泡”“过敏”等。这些都是暗示了一种与作者的身体体验相关的生存体验方式。

所以,在这个网状的结构中,刘曼文实际上是把三种与自己女性身份体验相关的因素组织起来——身体体验、家庭体验以及社会体验。

如前所述,在刘曼文的性格中,既有南方女性的精致,也是有北方女性的豪放。这些所谓“精致”的一面,可以在她的这些与身体有关的物品中有所体现。但是,更深一层意义的考量是,它们作为作者生命意义追问的载体,完成了由身体、进而家庭、社会的圆周,并在最后把这种生命维系的循环归结到宿命式

的预设中,这是刘曼文性格中具有悲剧性体验的一面。就像画面中提示的那样,“我的左手”是起点,“我的右手”是终点,所谓的翻手为云、覆手为雨,在命运的安排中,有时起点和终点会是那样惊人的相似。而在她的生存体验中,来自于自身之外的命运的一次偶尔的际遇,却决定了一个具体的生命的生活周围,而在被分割在画面两边的不同时间段的生命体验,只不过是这个圆圈中一段孤线而已。

“门”的意象

“门”是一个世界与另一个世界“沟通”“交流”的通道,同时,也是追寻未知世界的起点。

在刘曼文俄罗斯写生期间,以门的形象为主体的系列作品中,我们可以看到传统绘画中所谓的“咏物言志”的写意性特征在她这组作品的体现。作者通过透视感的加强和质感的夸张,加重了作为写生对象的“墙”的厚重感的表现。这些都使观者在面对这些厚墙的时候,自然所产生了压抑和堵塞的感觉体验。而在这其中,打破这种压抑与堵塞的只有在画面被描绘得很小的,像过道一样幽深的门。这引起了我们对于通透与交流的视觉要求。但是,在这些门与墙的画面中,有些门却是关闭与堵塞的。

在这里,画面的形象实际上是作者作为一位有着丰富而敏感的内心体验的女性艺术家,把自己内心的生存体验外在物象化的结果。联系到作者在同时期创作的,我们在二、三章节中分析过的作品来看,这里的“门”与“墙”的关系就是作者在命运的际遇中,“遮挡”与“捆绑”自己的内心世界,而实际上又渴望交流、沟通的心理写照。

我们的这种解读还可以在通过作者在下意识中,通过笔触的迟疑、徘徊,以及颜料在画布上流淌所形成的肌理效果,更加体验到作者内心的无奈。

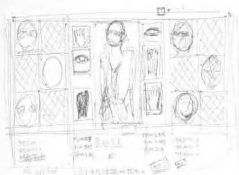
在选择写生对象的时候,也许仅仅是一种偶然,但是,在这种偶然受到来自内心下意识的驱动的时候,实际上这其中就包含了某种必然。

结语

有着丰富的人生体验,对于艺术家来说是一种缘分,它可以使艺术家的创作避免肤浅和人云亦云,但是这种体验往往又是以个体生命的磨炼为代价的。细微、敏感的心理感受是艺术家的作品感动观者的心理基础,但是,敏感的内心世界又会使艺术家时常面临着超乎常人的来自于内心的困惑。刘曼文在用画面形象传递自己的内心世界的同时,也用它来平衡自己内心的困惑,虽然她常常把这些归结到一种宿命式的伤感,但是,我们毕竟能通过她的画面而与她内心进行着某种程度的对话与交流。这实际上是一位优秀的艺术家所应该在作品中具备的素质。

吴鸿

2005年7月25日于北京





关于生存体验的报告

200mm×400mm 2003年 惠康組合材料



素描头像(男)

2000年 2000

素描头像(女)

独白—刘曼文

162cm × 198cm 2000年 布面油画





独白—墨子

162cm x 138cm 2001年 纸面油画





独白—龙哥

162mm × 130mm 2001年 龙哥画稿