

岭南美术出版社



艺术家时代

田园情怀

YISHUJIA

SHIDAI

Tianyuan Qinghuai

Luo Zhongli 罗 中 立
He Duoling 何 多 苓
Wang Yidong 王 沂 东
Sun Luo 孙 洛 东





岭南美术出版社

YISHIJIA

SHIDAI

Tianyuan Qinghuai

艺术家时代 田园情怀

Luo Zhongli

He Duoling

Wang Yidong

Sun Luo

何罗

王

洛

多中

沂

苓立

东

图书在版编目(CIP)数据

艺术家时代. 田园情怀 / 罗中立等绘. —广州: 岭南美术出版社, 2005. 9

ISBN 7-5362-2985-2

I. 艺… II. 孙… III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第051642号

责任编辑: 阎义春 王新华
总体设计: 阎义春 王新华
电脑制作: 王新华 单德君
责任校对: 虞向华 梁文欣
责任技编: 谢 芸

艺术家时代——田园情怀

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市水荫路11号9、10楼 邮编: 510075)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 广州市岭美彩印有限公司

版 次: 2005年9月第一版

2005年9月第一次印刷

开 本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 6.5

印 数: 1-3000册

ISBN 7-5362-2985-2

定价: 150.00元 (共三册)

艺术家时代

田园情怀

YISHUJIA SHIDAI
Tianyuan Qinghuai

目 录

1. 罗中立
2. 何多苓
3. 王沂东
4. 孙 洛





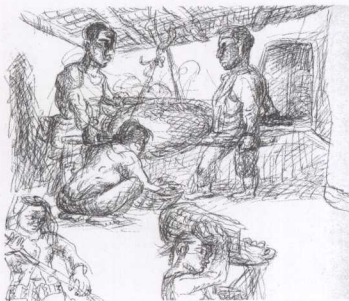
罗中立自序

我是20世纪80年代初开始画农民的。当时思想解放浪潮涌来，农民的生存状况进入我的视野，为农民鼓与呼的激情，促成了那张巨大的农民肖像《父亲》。自此，农民题材便一直是我艺术创作的载体。

许多人不明白：为什么我如此执著画农民，且一如既往，大有誓不回头的样子。

说实话，现在回想起来，我坚持画农民与去欧洲留学有关。当我沉浸过欧洲古今优秀艺术经典后，有两点体会较深：首先是欧洲19世纪末回归人性，回归本体思潮成为艺术主流，它是欧洲艺术经千年熔铸后提升出的历史大趋势，时历百年，至今势头

罗中立（四川艺术学院院长、教授）



不减。其次就我个人经历而言，我发现，在中国的社会各阶层中，单纯、朴素的农民阶层，以数千年不变的生产、生活方式，完整、毫不遮蔽地保留着中国人特有的人性特征，并具有本体意义，它让我惊讶、欣喜，由此我坚定了执意要画农民的艺术方向。

今天，我画起农民画时，常常兴致盎然，随心所欲。说白了，我画农民像画自己，画道地的中国人，画中国人特有的人文性灵，一点没有隔离之感。我亦纳闷自己和农民心性间的融会贯通。于是，我相信从农民处，我在人性的角度、本体的意义上找到了某种中国情愫的心境与性灵。要不为何我如此钟情于它？农民题材是一座文化金矿，够我忙乎一辈子的。

有人说，是高矮，有两个阶段，一是以《父亲》为代表的早期旧农民画，他们是表象的、理念的、政论的、拯救式的；二是这批新农民画，他们是内心的、情感的、人文的、体悟式的。前者重时间性、时代性，而是它的肌理历史感强；我前者社会意义大，后者文化意味浓，两相比较后者是前者的延续，前者是后者的铺体。我同意这种说法，至少表明了十余年间我对农民画的自然认知的逻辑过程。这一说法目前大致能解释我画农民画的情况。至于今后怎样发展我也不能说得清楚，走着瞧。但我不会离开“农民”的。

我亦希望大家同我一样地喜欢农民。





敞开与照明

——罗中立油画艺术论

殷双喜

20世纪80年代的罗中立是中国画坛的一面旗帜，他的代表作《父亲》以纪念碑式的宏伟构图、超写实主义的艺术手法，创造了中国农民的典型形象，其强烈的视觉冲击，至今使人难以忘怀。大多数的评论将罗中立归之于“乡土写实主义”画家，认为他的成功在于恢复了现实主义艺术最宝贵的品格——现实性，他的艺术是对“文革”期间虚假的革命浪漫主义的反拨，敢于正视生活，反映生活的真实面貌，从而成为“文革”后那一批以“乡土绘画”、“知青绘画”、“伤痕绘画”特征的批判现实主义绘画的代表。

评论家邵大箴敏锐地注意到罗中立艺术的时代意义。从审美上说,“《父亲》显示的是一种新的审美观念，它表明中国文艺创作不再局限于表现优美、典雅，而开始在过去被认为是‘丑’的领域里进行开探和发掘”；从社会学的角度来观察,“《父亲》一画的出现暗示着社会生活重大变革的到来”。





1980年中国农村经济改革开始起步，这就充分地解释了罗中立当时的成功，是他的作品和时代的脉搏紧密相连，他无意中成为中国农民渴望幸福和发展的发言人。

在我看来，罗中立的艺术最为重要的是历史性和民族性，他的作品深入地再现了民族的精神，即民族的生活、民族的体验、民族的思想。而民族精神本身，就是一个历史性的凝聚过程，对于它的探寻、理解和再现，需要长期的生活积累和吸收。正是在这一点上，罗中立具有当代绘画所不多见的生活经历和执著精神，这使他成为中国当代画坛中他们努力去做并且美国的天才乡土作家马克·吐温特别强调成功的艺术家必须熟悉一个地区，关键在于经历过“……长年累月不知不觉的吸收过程，长年累月接触有关的生活，而且实实在在生活在其中，与其同享喜怒哀乐，而且荣辱与共，在一次坚忍随之兴盛衰落……”

在罗中立的生活经历中，除去1983至1985年在比利时安特卫普皇家美术学院的学习，大部分的时间，都生活在四川，生活在他所熟悉的大巴山区，他对农民生活的细致了解，对农民心理的深入体验，都是他人所不及的，这表现为重要的作品并非挑如同山泉涌出，没有长期的积累，是难以有如此强劲的创作后劲的。然而，除了长期的生活积累和执著的勤奋创作，使罗中立成为中国当代优秀画家的，是他对于艺术自身的理解，时尚的诱惑结果。彻认识。正是由于这一点，才使他的乡土绘画作品，在90全然灌注生命的因素。独特的艺术魅力和不可取代的艺术价值。

该怎样看待罗中立90年代的创作？在现代化的浪潮席卷中国的今天，罗中立的乡土绘画是否显得过时？事实上，经过了十余年的发展，中国当代艺术已经在艺术形式、艺术观念、艺术制度等方面发生了深刻的变化。对于这些变化，罗厚的东西感兴趣。外桃源，耳目不闻，而且他在80西方的十字经在国外经历了对欧美古典艺术和当方艺术的了解。十





几年后的今天，“乡土写实绘画”已经式微，成为艺术市场上的一种成熟商品，罗中立仍然坚持描绘中国乡村和大巴山的农民，这只能理解为罗中立是一位有着坚定的艺术理想和艺术见解，极有个性，独立特行的艺术家。

如果只是从题材角度来看罗中立90年代的创作，似乎并没有根本的变化，他仍然以一系列的乡村图景，描绘普通山民的日常生活，正如他所说的，要一辈子画他“熟悉的大巴山农民的平凡生活，画他们的悲欢、喜怒、爱憎、生死”。这体现了罗中立思想中的平民意识，不同于新潮美术家的精英意识和孤独感。罗中立认为作品应有人民性，应和多数观众一起进行一种感情上的交流和共鸣。事实上，在都市中的人们越来越忙于自我生存的奔波和世俗利益的追逐时，罗中立将另外一种生存状态下的农民生活展现给都市人看，这种巨大的生活和文化的反差，正是罗中立走出大巴山以后，在重庆甚至在巴黎所深有感触和若有所思的。换言之，罗中立的作品描绘的是农村，但是画给城市人看的，罗中立在这里，成为乡村与城市的沟通者，他为我们敞开了至今仍然封闭而不为人知的另一种社会生态景观。19世纪英国女作家乔治·爱略特说过：“我想用我的写作来产生的唯一作用是，读了我的作品的人更加能够设身处地地来感受，除了同样是不断挣扎和犯错误的人以外，在一切方面都与他们不同的人的痛苦和快乐。”透过罗中立作品所反映出的乡村与城市的巨大的文化与物质差异，我们在平淡的日常生活中，突然感受到一种巨大的时空错位，山民生活的极度原始的生动和强烈，都使我们对自身习以为常的城市生活产生一种新的眼光，转向对生活的真实性的历史性思考。由此，我看到罗中立艺术中的社会性，实质上是它的伦理性，即罗中立的艺术中蕴含着当代知识分子最为珍惜的人生主义传统，即对人的生存、人的尊严、人的发展的基本关怀。正如伽达默尔所说“一切艺术的本质自在在于它们‘把人表现给人’”。





从这里艺术才能变为自律的现象。艺术的任务不再是表现自然理想，而是人的自然界和人类历史的世界内自我相遇”。正是对生命本性的深入开掘和对人的生存意志的肯定，使得罗中立的艺术能够超越自然主义的如实再现，而进入到恒久的民族精神的表现。这也是他的乡土绘画能够在今天仍然具有生命力和积极意义的根源所在。

这里我们深入到罗中立近期艺术的特征研究，发现他的艺术实际上已经不能再用“乡土写实”来概括，只要认真细读他的作品，我们就不难看到，罗中立的油画具有很强的表现性，已经形成了属于他自己的艺术特征。我们不妨就他的若干作品展开分析。

如果说，罗中立早期的《父亲》还具有某种塑造“典型”的人为痕迹，具有较多的主题性的话，那么90年代罗中立的作品就在某种看似客观的“生活流”的日常话语中，蕴含了艺术家强烈的主观性的形象改变和叙事结构的重构。最为直观的是人物的变形和夸张，那种粗壮有力的手脚和雕塑般的饱满身材，正是为了突出人物内在的生命力的强悍。而人与牛共有的略呈呆滞、平静而又善良的突出的眼睛，成为罗中立作品中最为鲜明的象征性符号，它们传达了无法言说的对生活 and 命运的茫然困惑和坦然接受。

我们可以看到，罗中立对19世纪法国画家米勒的研究和借鉴，例如，米勒作品中的人物一般不超过三个人，罗中立的作品中人物也极少超过三个，这显示出中国农村最原始的生产单位——单细胞家庭的生存状况，正是在这种两个





人的世界中，我们看到最为原始的生产关系中所需要的人与人的合作与亲情。

就人物活动的空间来说，罗中立作品中的人物，活动于自然中的山间田野，但最多的是活动于自己家中的棚屋；与此相联系的是人物活动的时间，大多数是在夜间；人物活动的内容，则是洗浴、梳妆、撒尿、算账等极为私人化的活动。在无形中，罗中立将我们这些看画的人置于一个窥视者的位置，而罗中立则像一个考古学家，平静地揭开一个久已隔绝的世界，敞开世界的隐匿之处，将其置于光明之中。在此，我们不难感觉到罗中立艺术中鲜明的理想主义和象征主义的特色，他向我们叙述不为人知的农民的生活，正是要敞开生活的真实底蕴，在暴雨、急流、野兽的恶劣生存环境中，呈现出人类原始的生命力和质朴、温暖的亲情，在1993年所作的《避雨》和《袭击》两幅作品中，罗中立突出地表达了这种人性与光明的信念。所以，我们不能简单地将罗中立作品中的灯光和烛光视为一般的构图与用色的需要，而忽略其中蕴含的象征性，在这一意义上，我们可以说，罗中立不同于米勒的乡村的诗意化抒情，罗中立是属于20世纪的乡土画家，他和作品的存在背景，是20世纪后半叶中国迅速城市化的大趋势。在这个不可逆转的现代化的过程中，我们每天都能看到巴尔扎克的《人间喜剧》，男男女女为情欲所支配，追求一己的利益。但是，我们对此不应悲观，阿伦·布洛克在《西方人文主义传统》一书中讲道：“一方面是人类经验的令人丧气的普遍情况，另一方面是人类的自信心、承受力、高尚、爱情、智慧、同情、勇气方面能够达到非凡的高度。这两者的对比一直是人文主义传统的核心。”罗中立的作品，实际上为我们提供了一个生存的参照，一个恒久的人与人交往的价值模式，这样，大巴山区的农民生活，就超越了地区性的自然风情，成为一种现代化进程中对民族精神和价值观念的反思。而罗中立也不再是一





个乡土意义上的“农民画家”，而只是使用不同的地域文化资源，来表现都市知识分子对当代生活的现实态度和价值观的当代艺术家。

写到这里，我明确意识到罗中立作品中具有的历史感。他描绘的是一个在现代化进程中正在消失的社会阶层，或者说，是一个正在分化、演变的社会群体。如同北极圈中的爱斯基摩人也不能抵御商品化的冲击，中国的乡村和山区，也不会永久地处于封闭之中。

山乡农民的心灵中

水天中

近现代中国绘画史有一大特点，那就是名家多而名作少。这种状况的根源可能是社会形势的动荡使画家忙于调整自己的思想状态和艺术状态，也可能是“文人画”的传统使画家不屑尽心竭力于同一作品的思考和制作。反正除了少

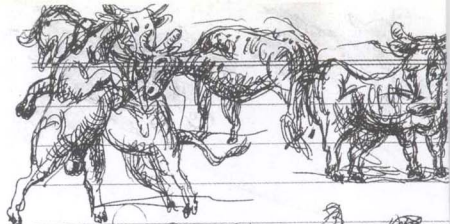


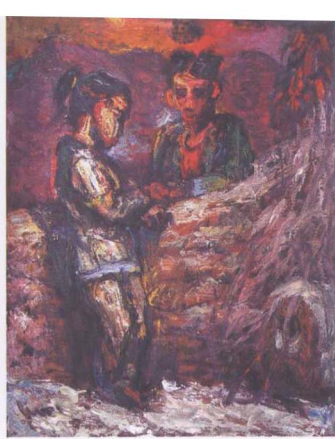
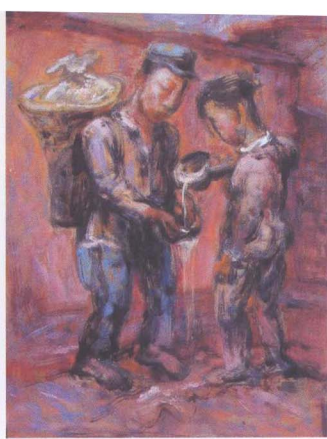
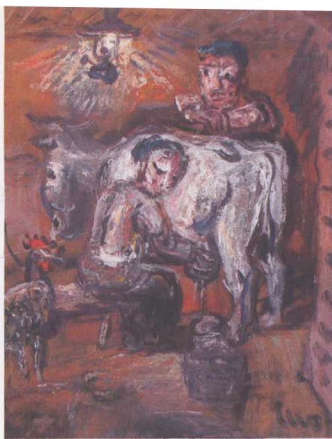
数画家，绝大多数名家是以源源不断的制作来保持他们在画坛的地位。进入50年代以后，这一状态有所变化，确实有不少人曾经构思和着手绘制过许多巨作。但其中有不少作品，在对政治潮流的追逐中折戟沉沙，或者在事过境迁后空余当年的奋勇虔敬而其画迹竟不忍卒读。

中国号称以农立国，表现“工农兵”特别是表现农民，曾经是我们文艺工作的中心任务。但在世纪之末回顾半个世纪的绘画作品，真正能够激起观众心灵的波澜，并且留在观众心中的农民形象却不多。其中最值得绘画史家重视的作品，当推80年代初罗中立所画的《父亲》。在《父亲》刚刚出现在中国美术馆展厅里的时候，头脑清醒的美术界人士已经感觉到它是一件具有突破性意义的作品。首先是在意识形态方面，它终于发出了人们感触已久而一直未敢表露的对当代中国农民，对当代最普通的中国人命运的慨叹，勇敢地呈现了当代中国农民的真实生存状态。在80年代初，中国的文学家、艺术家都在思考这方面的问题，在文学界，江苏作家高晓声以南方农民陈奂生、李顺大的形象揭开了当代文学史上表现真实的农民形象的新篇章。既刻画了他们的善良、诚实和勤劳，也挖掘了他们的软弱、偏狭和局促。陈奂生和“陈奂生心理”成为中国传统农民形象和传统农民精神世界的代名词。高晓声和罗中立虽然经历不尽相同，但他们都有过与最底层农民同甘共苦的生活经历，他们都承接了鲁迅等人对传统“国民性”的批判性反思。稍后，在电影界出现了像《黄土地》之类的作品，它们是与《父亲》同一源流的艺术波澜。

其次，在艺术创作观念上，罗中立在《父亲》的创作中，抛弃了盛行于60年代的，以乔装打扮冒充现实主义的流行创作方法。在那种创作方法支配下画出来的农民，都具有健康、英武、坚毅、乐观的外表和神色。不能说这样的形象全属虚构，但当时的艺术家是在统一的创作观念“指引”下，按照“社会主义现实主义”的审美标准“美化”农民。值得注意的是，与中国农村完全不同的德国和前苏联，都曾在20世纪前期出现过大量类似的农民形象。这种奇特的艺术现象告诉我们，当一种创作方法压倒艺术家的艺术个性而成为“全国”、“全民”一体遵行的艺术模式时，会出现怎样难堪的结果。

从油画语言看，《父亲》超越了从徐悲鸿—马克西莫夫这一发展轨迹另辟蹊径。我这里所说的“超越”，不是认为他在技巧造诣上超出了他的前辈，而是说中国油画家曾经有过一段相当长的时间，如果他的画法与“主流样式”不同，他就会被排斥于主流文化渠道之外。而《父亲》的出现和获得如此广泛的赞誉，说明至少在美术界，以徐悲鸿—马克西莫夫为代表的，包含了19世纪末法国学院派（或称折中主义）写实风格，和20世纪





20至50年代前苏联通俗写实画法的这一条路终于不再被看作中国油画独一无二的必经之路了。在《父亲》问世之前，我们的画家们已经在严肃地反思历史，已经出现了许多在感情上引起观众共鸣的绘画作品。但其中大部分是在题材上有所突破，而不是艺术观念、绘画语言方面的突破，是作品所反映的生活引发了观众对自身经历的回忆和联想。而罗中立的《父亲》却是属于当代画家自觉地追寻“绘画观念更新”的产物，人们既为画家笔下人物的经历、遭遇和精神所震撼，更为竟然可以这样描绘一个普通农民而震动。人们在《父亲》面前的激动，是由绘画形式处理和画家对画中人物深刻的理解、真诚的虔诚和同情之心所引发的激动。如果说高晓声笔下的农民形象留给80年代的是一连串问号和省略号的话，罗中立的《父亲》留在80年代的则是一个巨大的感叹号。

大部分观众是通过《父亲》认识罗中立的，但《父亲》是罗中立表达他对山乡农民的感情的系列作品中的一个短暂的休整期。他一方面从多方面充实自己的艺术修养，一方面冷静地思索自己已经走过和即将要走的路。在我的印象中，他既有所舍弃，又有所固守。他离开曾经使他获得荣誉的，具有照相写实主义特点的形式，但他的心灵继续在山乡畅游，每个人还有不一样的地方这似乎是这一代人共有的发展方式：当他们从山乡、草原和边远城镇进入80年代的中国艺坛时，他们充满了对西方、对现代最新的艺术潮流的向往。而当他们对西方当代艺坛有过亲身体验之后，他们往往更加钟情于本土文化，并且潜心体味那些正在被越来越多的人所淡忘的古老文化现象。

与罗中立先后登上画坛的王怀庆、何多苓等人，也是在从国外返回之后，在他们的创作中出现了类似的变化。王怀庆一心一意地玩味明式家具的结构，从它们简洁大度的造型中探寻单纯而多变的形式组合；何多苓浮想联翩地游心于古典诗画的境界，企图构建一种包含着中国传统文化血缘的个性化绘画语言。前者对象具体而精微，后者对象迷离

避雨 95 × 130cm 布面油画 1997年





而自由。罗中立从欧洲回来之后，他的艺术面貌也有一个进一步依归乡土的发展，但他对山乡农民生存状态的关切却是一贯之的。他所选择的对象的丰富和深厚，决定了他不可能像王怀庆那样专注于抽象形式意味的营造，也不能像何多苓那样不受经验拘囿地幻想。罗中立的发展，在于从当代中国农民命运的思考转向中国农民心灵历史的咏唱。如果说《父亲》人们向往回归自然90年代的那些作品则是多角度多时空的影像，它们不像《父亲》那样，好像是山乡人物在画家视觉中的驻留，它们具有某种音乐性，像是画家内心感情印象的发展和呈现。当我们从震撼人心的《父亲》肖像，来到创作于90年代的山乡风情画之间的时候，我们的心情似乎变得较为放松，如同从炽烈的日光中进入微茫的月色之下。这种感受不仅来自画面上的人物形象和环境，也来自画家作画的方式。罗中立不再像他画《父亲》时那样有着明确的目的性，他像一个梦游者那样，随着内心深处流动的感情漫步。这种“行所当行，止于不可不止”的作画方式，给他90年代诸作添加了一种深沉而又恍惚的情味。我不知道他是不是考虑到绘画语言与描绘的对象应该有内在的一致，才有90有着高“变法”。而我确实觉得他是为了使他的风格和技法谐调于大巴山民的梦想和记忆，才有了这样的改变。山乡农民的“活法”是粗犷和率真的，并不因生活的艰辛而减少他们心灵的梦幻。像照相写实主义那样的画法，确实与这种生活大异其趣。大巴山农民留给罗中立的精神印迹太深了，他不可能为了追随潮流或者“玩”新花样他人体似乎也打上远古文明他宁可回避与此相悖的形式因素。

吹灯 45 × 60cm 纸面油画 2000年



过河(之一) 80 × 45cm
布面油画 1999年





晚归 130 × 170cm
布面油画 1997年

对《父亲》有深刻印象的人们，在看到罗中立90年代作品的时候，首先感到惊奇的大概是人物形象的变化。画家十分艰难又十分坚决地使人物远离传统绘画创作和欣赏两方面共同形成的范型。他(她)们既不同于西方绘画的人物范型，也不同于中国传统绘画的人物范型。罗中立试图创树一种新的人物审美标准，为他的观众，也为他自己的大巴山情结。他把人物画得粗短、结实，突出他们的头颅和手脚，缩减他们的躯干……他把人物的眼睛画得“黑白分明”，又大又亮，但那是什么样的又大又亮啊！在中国边远地区的民间画家那里，可以看到类似的画法，他们认为只有在生活中起到具体作用的器官，才值得加以具体描写，而且一定要交代得毫不含糊。而在罗中立的画上，这种形象处理除了与民间画家同样的目的之外，还有他对大巴山农民生活的近距离体察。我想，他可能想到，如果按照一般的比例和解剖关系塑造人物，那会使人物显得优雅、中国人比较看重“气韵”，的什么味道，反正不是大巴山农民的味道。我们从这些地方想到了事情的另一面，那就是罗中立内心存在着某种基于文化差异的矛盾，他似乎警惕着一个受过西方艺术洗礼，生这与现代都市的艺术家的身份和趣味对创作可能发生的影响，因此才有了这种“清其质而浊其文”它不是把

在《父亲》及相关系列作品中，历尽沧桑的老人是画家探讨的中心。他们的形象就是浓缩的中国农民的命运历程。到了90年代的作品中，中心人物变成了青年男女，往往是一个小家庭。他和她活动的背景是广袤的田野和狭小的农舍，罗中立似乎是山乡农民中的一员，或者是置身于隐秘角落的窥视者。他以充满理解和同情的心思和眼光，给自己留下了一些极琐细，又极富人性温暖的场景。正是这些场景，而不是别的什么“惊天动地泣鬼神”的事变，构成他们的生命

洗牛 45 × 60cm 纸面油画 1998年

