

都市水墨 第1辑

刘进安

融合中西的艺术探索

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

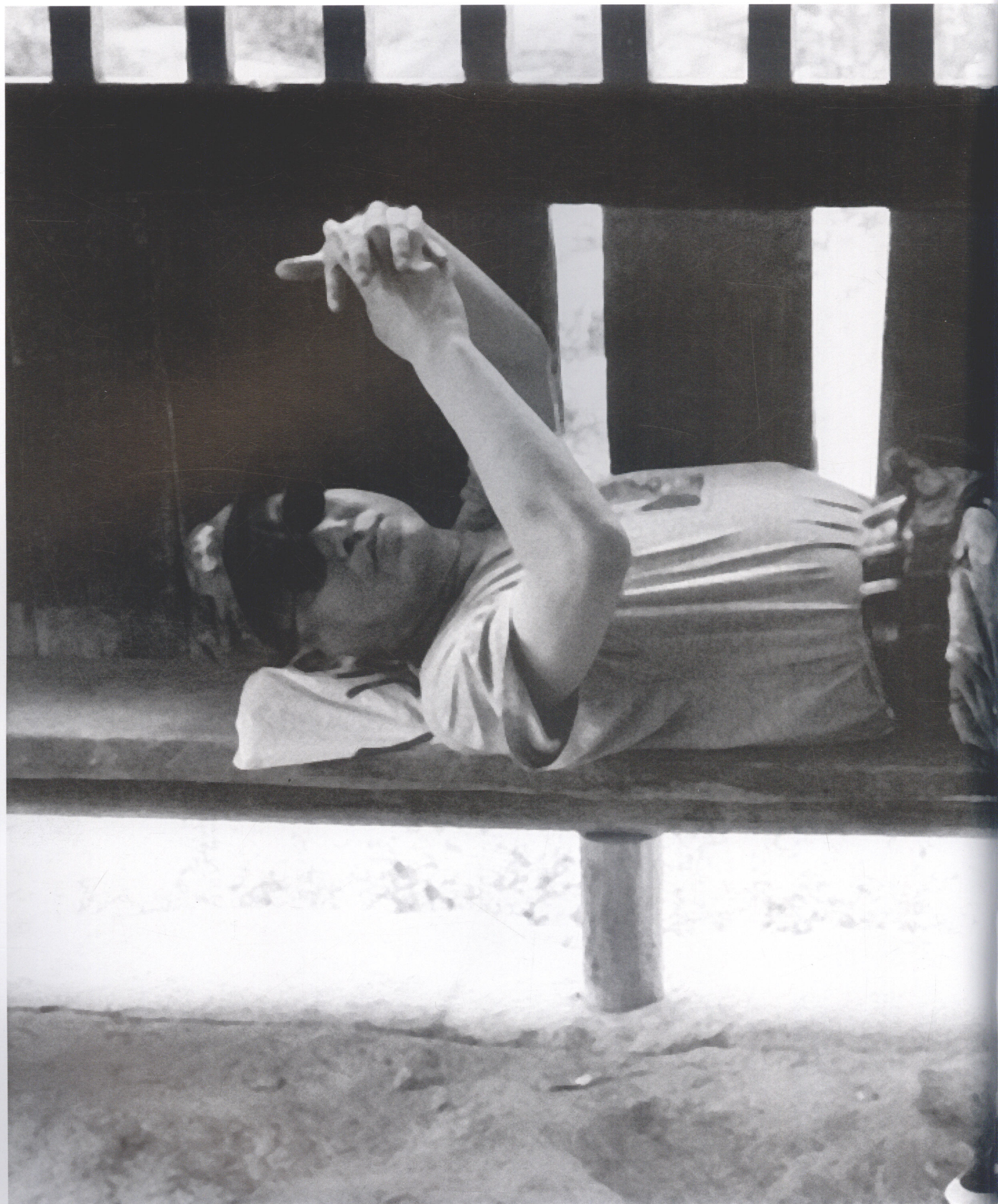
刘进安 / 刘进安编绘. ——北京: 荣宝斋出版社
2006. 6 (都市水墨. 第1辑)

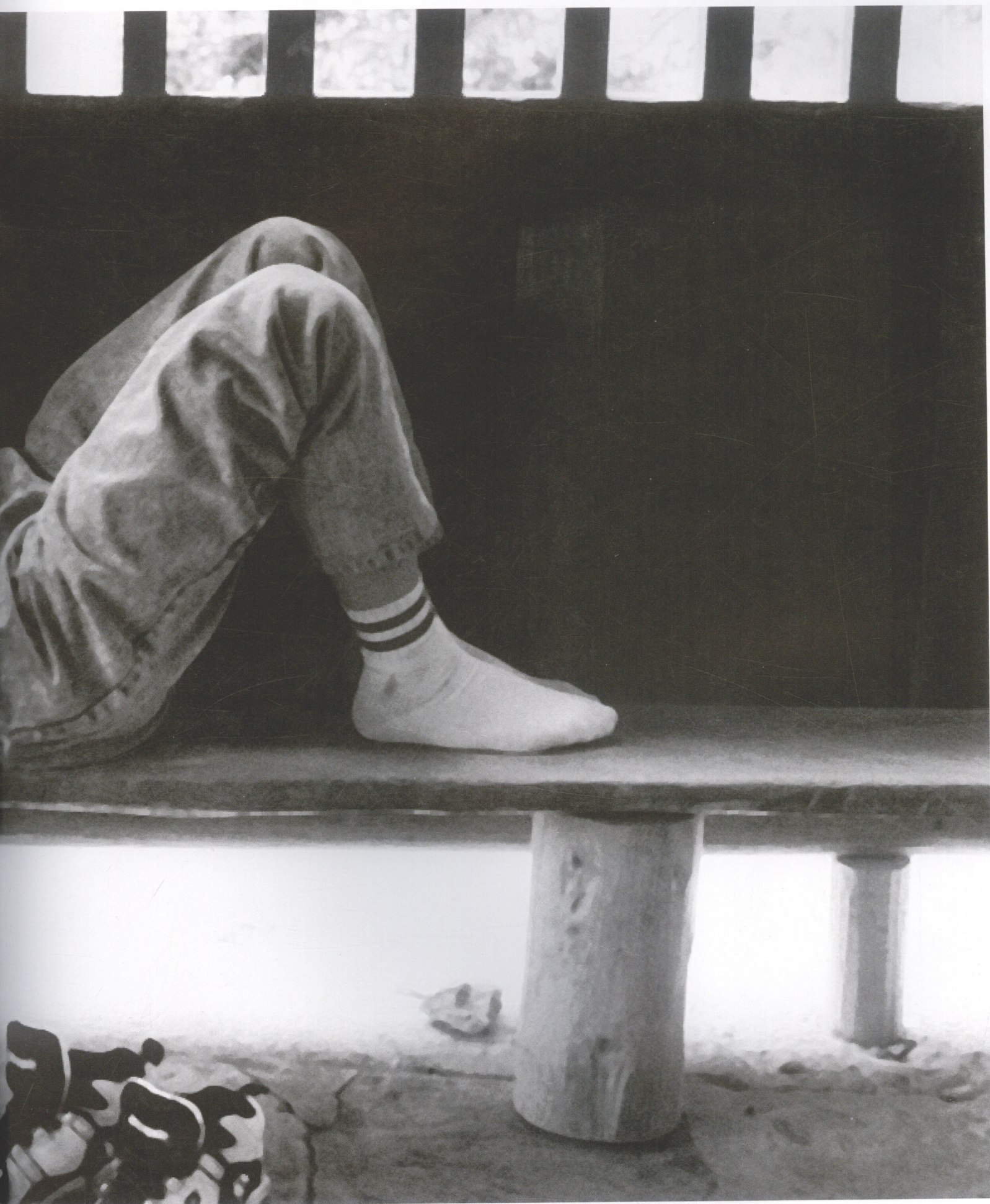
ISBN 7-5003-0842-6

I. 刘. . . II. 刘. . . III. 水墨画—作品集—中
国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第056988号

主 编	张 灵		
执行主编	鲁 虹		
责任编辑	王 勇	杨翠娟	虞鲁华
编 辑	李天慈	吴 东	辛立娥
	张平静		
设计总监	王显东		
版式设计	王显东	柯传金	张 景
	马 丹	马 强	戴琳玲
责任印制	毕景滨	任启铭	梁 田





序

■文 / 鲁虹

改革开放极大地促进了中国的城市化进程。由于传统的农业大国经历了一场全方位的革命，更由于这场伟大的革命不仅在很大程度上改变了大多数中国人的价值观与生活方式，也深刻地影响了人类历史的进程。所以，2001年诺贝尔经济学奖得主约瑟夫·斯蒂格利茨曾敏锐地指出：中国的城市化进程与以美国为首的新技术革命将是人类在未来50年内发展的两大主题。如今，中国的城市化进程在全球的范围内已成为显学。一大批顶尖的学者都为此撰写了高水准的学术论文，而且，这场学术交锋方兴未艾，令整个世界瞩目。与此相呼应的是，伴随着都市文艺——都市电影、都市文学、都市摄影、都市电视等作品在我国的争相出现。一种被学术界称为“都市水墨”的新创作现象已应运而生。虽然它眼下在水墨创作的总体数量上并不占优，却显示出了蓬蓬勃勃的朝气。事实上，它不但为水墨画创新增加了实质性的内容，还在很大程度上开拓了水墨画创作的新天地。

我们知道，因大的文化背景使然，水墨画创新的口号在中国已出现了一百多年。不管我们愿否承认，其主流一直是在传统花鸟画与山水画的框架内进行变革。从理论上讲，现代人完全可以根据新的价值观与艺

术趣味，对花鸟画与山水画进行一些必要的变革。可一个无情的事实是：花鸟也好，山水也好，毕竟是古代文人在具体文化背景下，表达他们文化思想与审美趣味的特定符号。加上古代大师已在这两个领域里发挥到了极致，所以留给后人的空间已经没有什么了。这也正是现代花鸟画与山水画作品尽管数量多得惊人，却在整体上根本无法与古人相比较的内在原因。事实充分说明：当传统文化符号与艺术样式赖以立足的根基被掏空之时，完全依赖于传统符号与艺术样式不但不能很好地回答来自现实的严峻挑战，还会使水墨画蜕变为一种装饰品、工艺品。其内在的原因在于：传统的艺术符号随着历史的不断演变，深刻的人文内涵已经逐渐消失，并转换为纯粹性的审美符号。正因为如此，近年来，我在许多场合与文章里都谈到了水墨画应当关注当下，应当对都市中人的生存状态给予必要的重视，应当与当代文化进行对话的问题。在我看来，社会的转型要求艺术家应该重新审视艺术作品的切入点，而新的切入点又必然扭转水墨画表现的大体格局。一味固守古代文人的价值观与文化观，总难免造成文化心理上的巨大隔膜感与时空差。此外，城市化这一社会进程，对于水墨画家来说，同时又是一个新的艺术符号生成扩展的过程。

只要我们努力地把独立知识分子的立场带入水墨画创作中去，只要我们认真研究当代人的心理状态与生存状态，我们就很有可能在感受生活的变异及新的文化信息时，寻觅到一些切中现实的文化符号和图像。好在社会现实永远是生产各类新艺术符号和图像的大工厂，艺术家必将大有可为。对于这一点，我深信不疑。

正是出于以上目的，我们特编辑出版了“都市水墨”丛书。这套丛书在全国的范围内挑选了部分优秀艺术家。他们年龄相差较大，表现的范围也不尽相同，但他们共有的特点是非常关注人的生存状态与相关现象。从他们的作品来看，其灵感并不是来自过去，而是直接来自现代都市。利用时代的新变，他们很好地为水墨画找到了新的生长点。更为重要的是，由于他们已经大跨度地超越了传统，所以，他们表达意义的方式已全然不同于传统文人画家。具体地说，为了深刻揭示现代都市中人的精神状态与生存状态，他们总是在媒材许可的范围内，设法用一个个精心组织的符号系统或图像系统来表现外在世界。而且与写实性水墨画不同，他们并不以再现的方式处理来自现实的符号与图像，更强调从总的意象、本质上去把握现实。这就使来自现实的图像与符号往往被分解、

重构、夸张，甚至被变形，也使水墨画的媒材特点被充分挖掘出来。他们用作品有力反驳了水墨画只能往抽象方面发展的理论预测。当然，眼下我们还不能说，这批以现代都市为创作背景的水墨作品已趋于完美境界。但我们有充分的理由相信，随着时间的推移，他们的工作会干得更好。水墨画也会随之与当代文化建立起更加对位的关系。而“都市水墨”作为一个特殊的画种也肯定会引起学术界、出版界、收藏界的更多关注。

我们已进入一个充满生机的新世纪。每一个有使命感的水墨艺术家都应该根据当代文化提供新线索、新问题来探寻水墨画的新方向，而不能仅仅针对水墨画的传统问题来探寻。也只有这样，我们才能真正创造属于我们这个时代、这个民族的新水墨艺术。

事实难道不是这样的吗？

是为序。

融合中西的艺术探索

■文 / 鲁虹

画家刘进安才华横溢，从不安分守己。不仅题材多变，而且手法也多变。可以说，在他整体的创作中，关于都市水墨方面的创作只是其中的一部分。

刘进安自幼生长在太行农村，农民的品性在他的灵魂深处打下了无法抹去的烙印，这也成了他终身受用不尽的一笔巨大财富。所以，在八十年代中期，当他卷入时代的大潮，开始进行现代水墨画探索时，十分自觉地把“大农民”当作了自己的艺术母题。1985年至1988年，刘进安以大写意的方式画了一批农民肖像，但与长期以来盛行于各艺术院校的写实类水墨肖像不同，为了追求自我表现，同时表达隐含于普通农民身上的顽强生命力和巨大的忍耐力，刘进安在他的作品中融进了强烈的表现性和象征性。要是说刘进安当时是在努力将十分流行的乡土写实主义改造成乡土表现主义也决不为过。从刘进安这一时期的肖像作品来看，那夸张而带野性的造型方式，不但恰到好处地表达了农民内在的纯朴、坚韧与顽强，也使笔墨从如实描绘对象的巨大约束中解放出来，走向了表现心灵与表现自身独立审美价值的道路。

从80年代末至1993年，刘进安由于敏感地从都市化进程中发现了

新的创作素材，因此在创作上显示出了另一种行进的轨迹。他这一阶段主要以人体为表现对象。从他的作品中我们看到，为了强调人的异化感与无所适从感，他有意识地借鉴了立体主义的手法，这使他画上的人物造型以及空间分隔都突出了几何体的感觉。此外，他还适当地增加了色彩表现，如蓝色、黄色等。相对前期的肖像系列，此时的作品，在造型上更加怪诞；在笔墨上更加狂放；在色调上更加神秘。那枯干的人体、那稀奇古怪的背景，造成了一种“别有天地非人间”的艺术境界。这一点与直接表现都市现实的水墨画家完全不同，也特别具有个性。1994年以后，刘进安通过对现实的深刻思考后，极大地改变了他的创作手法：第一是将人的五官完全去掉了；第二是故意弱化了画面上的笔痕，更多采用了表达墨块的干笔皴擦法；第三是故意将画面上的物体处理得如同梦中的幽灵一般；第四是在环境的处理上，他更多地使用了几何图形。应该说，刘进安这一阶段的作品不仅具有强烈的超现实及象征表现的意味，也有力地强调了现代人在精神上无所归宿的感觉，可称是都市水墨方面的优秀之作。

到了九十年代中期，多变的刘进安画了一段时间的静物，画面多是

一个坛子、两个水果与一个小碗。熟悉太行农村的人都知道，这是太行农民家中常见的摆设，透过它们，人们可以隐隐约约地感受到农民生存状态的真实性和，同时，透过它们，人们还可以感受到画家对于消费时代农民问题的深切关注。于是，画面上的文化感油然而生。在这里，坛子等静物纯然是一种象征，它寄托着超经验的宏大精神。当我们将其放在都市化进程的背景上看，便可感到那内在的深刻含义。再从纯粹的技术角度看，我们并不难发现，画家同时又是在借静物这一较为随意宽松的物像探索水墨画的多种表现方式，如线的重复、交叉；墨的厚积、皴擦以及线与墨的呼应互补关系等等。事实上，这些技法后来都被他用于自己的创作中，这不仅加强了画面的厚重感，也进一步强化了他的个性化风格。

1996年以后，刘进安画了一些立轴画，画面有古代题材，也有现代题材。而在艺术处理上却极有创意，具体说，当他大胆吸收西方现代艺术的一些处理手法，如立体主义的空间处理法、平面构成中的线面处理法时，还恰到好处地将其融入了东方式的审美关照与线墨表现体系中。

因此，他的近作与前期作品相比，更具东方特色。刘进安近作给我们的启示是：强调民族的审美价值，并不是要重复古代大师的作品，更不是要简单地排斥学习外来的艺术；反过来，强调水墨作品的现代性，也不能完全照搬西方，数典忘祖。事实上，在这两者之间，是可以探索出一条更好的道路的。也正是循着这样的路子，他后来又画了一些为画坛关注的重要作品，风格也有极大的变化。其中，《看美国大选》特别突出。在这件作品中，艺术家用独特的笔墨、独特的造型、独特的构图很好地处理了一个非常重大的现代题材，从而生动地表明，水墨画在表现现代题材时仍然大有可为，而那些认为水墨要现代化只能往抽象发展的想法是极其错误的。





不是我们做过了什么，而是做得很不够

——刘进安的意义

■文 / 冀少峰

一线一墨、一皴一点，完全可以囊括当代画家关于绘画艺术所寄予的理想，完全可以承载当代绘画意志的表达与技术手段的运用，因为，一线一墨、一皴一点提供的是自然观、人文观和艺术观，且极具表现特质而非自然描绘的艺术理念。

没有伟大的技法，只有伟大的精神。

我无意排斥现代水墨的走向和现代水墨艺术，我更希望被现代水墨艺术所震撼和征服。我企盼着能够超越画家自身的局限性和当下文化形态的干扰，而创造出真正意义上的大精神指向，而且是中国式的现代水墨艺术；不愿看到把当下的现代水墨图式被人笑谈作酒吧墙壁的装饰。

——刘进安

阅读着刘进安的这些艺术札记，你不能不被他的“大精神指向”和意欲建构“中国式的现代水墨艺术”的文化理想所激励着、感动着。诚然，对于熟悉中国当代水墨艺术的人来说，刘进安一直是一个无法绕开的话题，他是人们在谈论当代水墨时不得不提的也不能不提的一位画家，他的艺术探索历程是和中国当代水墨艺术的发展历程密切相关的。刘进安的成功无疑是他多变的画风及不断变幻视觉方式的背后对意义的追问和对时尚潮流的拒绝密切相关的。

自20世纪80年代中期至今，在中国当代水墨画领域，关于刘进安的讨论就一直没有停歇。尤其当面对刘进安的艺术文本时，常常使你不

得不产生这样的疑问：究竟是什么原因使得人们对刘进安进行如此的关注？人们关注的为什么一定要是刘进安？为什么总是刘进安？在这一系列为什么的背后，至少应该得出这样的答案，第一是超越，第二是超越，第三还是超越。对自己的不断超越及对超越的永无休止的追求与向往，是刘进安艺术的重要品质，也奠定了刘进安艺术创作的全部内容，可以毫不夸张地说，不断超越自己是刘进安艺术人生的唯一的主题。为了洞悉这超越背后所隐匿的深刻的精神文化内涵，这必然促使我们从文化反思和文化批判的立场，从艺术发展史和艺术社会学角度，从不同文化交流和碰撞的角度剖析其在当下的社会意义。仅从美术批评界的广泛关注，亦可让我们领略到刘进安那独有的人格魅力和艺术魅力及一个视觉知识分子在艺术形态上的不懈探索 and 追求。

刘进安的作品可以说是水墨中的“特别”，即使在实验水墨中也够“特别”了……他充满豪放，直接回归原始。原始体现为一种力量，这种狂放的力量似乎是对远离自我本质的雅致的背离。刘进安犹如笔墨中的野兽派，在追求表现的极致的同时重视笔墨，豪放的笔墨对应着那些土得掉渣的形象，这是一种双重的自我，既是画家心性的泄露，也是对人的本真的关照——易英《融合·经典——当代中国画家新作展》。

在20世纪80年代中期，当他被卷入时代的大潮，开始进行现代水墨画探索时，仍然十分自觉地把“大农民”当作了自己的艺术母题。1985年至1988年，刘进安以大写意的方式画了一批农民肖像，但与长期以来



线描 纸上钢笔

盛行于各艺术院校的写实类水墨肖像不同，为了追求自我表现，同时表达隐含于普通农民身上的顽强生命力和巨大的忍耐力，刘进安在他的作品中融进了强烈的表现性和象征性。要是说刘进安当时是在努力将十分流行的乡土写实主义改造成乡土表现主义也决不为过。从刘进安这一时期的肖像作品来看，那夸张而带野性的造型方式，不但恰到好处地表达了农民内在的纯朴、坚韧与顽强，也使笔墨从如实描绘对象的巨大约束中解放出来，走向了表现心灵与表现自身独立审美价值的道路——鲁虹《现代水墨20年——走向成熟的表现型水墨》。

刘进安属于给中国水墨艺术带来真正变化的少数画家之一，其最为突出的贡献，就在于通过对人和世界“当下”和艺术本身的独特理解，为我们开辟了一片崭新的视野——徐恩存《以个人的方式包容世界——论刘进安的水墨艺术》。

解读刘进安，就必须把他还原到特定的历史情境中去，脱离开具体的历史上下文关系，你将难于准确地把握其艺术走向和风格特点，更难以探寻他在中国当代水墨艺术中所取得的开拓性进展的缘由，可以说，对于刘进安而言，在不同的历史时段，他所面临的具体艺术问题、文化问题及解决问题的方案是完全不同的。他就像这一代大多数艺术家一样，他们的头顶上有一个耀目的光环，就是通常所说的“77、78级现象”。他

有幸成为“77、78”级中的一员，千百万人把它当成了一种标记，并形成了一种强大的社会力量，话语系统，观念谱系和文化权势。这一代人骨子里普遍带有一种精英意识，他们感觉自己就是时代的骄子，他们感觉自己背负的是中兴整个民族的历史重任，有着一一种对大众启蒙，拯救劳苦大众于水火的历史抱负，因而他们一出场的时候，就像有一种赴汤蹈火的姿态。正是1977年中国大学在“十年文化大革命”后的第一次招生，改变了这一代人的集体命运，历史的机缘把他们推向了巨变的时代潮流中，有人诗意地形容77级是“经历了十年浩劫和专制恐怖的一片废墟上长出的第一片青草，时不时地要经历寒流和冰封的袭击。”刘进安所经历的那个年代的意识形态的教育与艺术创作的理念，正如和他同处一个时代的毕业于浙美的艺术家朱叶青在《那年那天》中的描述：

“……花蕾，早在含苞以前，尚未出现蓓蕾，即被限定在一个特定框架之中，亦如有一个无形主宰，早就勾画了一种花瓣的开放形态和色彩的鲜艳程度，好让这些花蕾按部就班地完成由绽放而凋谢的过程。如果说给这些花蕾带来麻烦的是时代的变化，毋宁说时代的变化给这些花蕾带来了幸运。正是突如其来的时代变化使得匠人与花蕾皆处于茫然无措的境地。花蕾们凭借着环境而意欲自由地生长，匠人们依照脑子里的陈规继续为花蕾们进行既定模式的修剪、捆绑，于是，就在匠人与花蕾之



线描 纸上钢笔

间产生了颇具禅意的公案。

花蕾们望着自己身上被修剪而扭曲的伤痕，无言、抑或遗憾。

匠人们之所以施展了匠心，原来就是要欣赏这些伤痛与扭曲的，毕竟是付诸了劳动与汗水，中国传统盆景以及社会上那些时尚不衰的根雕作品，便是这些匠人们审美心境的产物”。

如此的教育模式和知识结构体系培养出来的“产物”必定带有一种集体心理意识的特点，刘进安显然受到的是和他们上一代人相同的群体意识的熏陶，这种群体意识要求每个个体必须具备艰忍、富于牺牲和顾全大局的崇高精神，然而其负面影响则是一种顺从的惯性和无个性化。伴随着新时期人性和人道的觉醒，刘进安陷入了进退两难的尴尬境地中。要么在体制内平平庸庸地走下去，要么彻底抛弃那些已有的“束缚”，脱颖而出。我们知道，刘进安天生就不是那种按照学院的模式进行创作的人，他生逢其时，改革开放的新时代又给他造就了一个绝好的创作情境，唤起了他强烈的创作激情，他义无反顾地投入到了80年代的中国画创新的大潮中，此后，他如神授般地在适宜他的土壤中发疯地生长着。

探寻刘进安的艺术发展轨迹，你会发现，要想对他的艺术风格进行准确归类，显然是非常困难和徒劳的，因为他的艺术始终处于一种非静止、非确定状态。我们知道刘进安在艺术上又是一个非常执著的人，他不断地制造着这一个又一个“超越”的神话，他的激情总能超越出寻常的事物，在不同的历史时段，他总能推出令人耳目一新的作品。但在他多变的画风后面，却有着一一种恒常不变的艺术追求——作品的生命与艺术家的心灵感受的相互交融。由此，我们又可以辨识出他艺术之途的三个时期。

一、思变期(1982年至1989年) 二、突变期(1990年至1998年) 三、扩张期(1998年至今)



线描 纸上钢笔 蜡笔



线描 纸上钢笔



线描 纸上铅笔 蜡笔

一、思变期

早在20世纪80年代，刘进安即凭借毕业创作《父老乡亲》给人们留下了很深的印象。80年代，那是一个至今让人回味起来都很激动的年代。那是一个在中国出现了持续的“文化热”的年代，文化上的热在本质上是由中国的改革开放所引发的对中国传统文化和当代文化的继“五四”新文化运动之后的又一次重要的反思，在这个思想异常活跃的时期，美术界的困惑、焦虑、思索、争论像是产前的阵痛，催生了本世纪美术的又一次转型。艺术家普遍地转向对艺术创作个性的自觉追求。这无一例外地对中国画的创新也产生了深刻的影响。把中国画的创新问题从注重笔墨技巧的层面提高到了对中国文化和世界文化进行反思的层面。随着改革开放进程的不断发展和思想解放进程的不断深入，至80年代中期，已达一个高潮，对于刘进安乃至中国整个艺术界来说这都是一个不寻常的时期。这个时期不仅是‘85思潮最活跃的时期，也因南京艺术学院学生李小山的《当代中国画之我见》再次引发了关于中国画的大讨论。这些无疑扩大了当代中国画创新的视野，也为中国画树立了一个既是中国的又是世界的文化坐标。在这样的背景下刘进安走完了自己四年的大学历程，并从当时相对封闭的河北师范大学来到了南京艺术学院进行专业上的研修。

我们知道，“历史上的南京就是一个极具艺术品格的城市，六朝的流风遗韵，明清的华采乐章，台城的烟柳和石城的老墙，既让人迷醉，又

让人伤怀。这是因为南京本身就是一个迟暮、内蕴、深沉、沉重的艺术家，它与艺术有着天然的亲和力，更因富含悲剧意味的历史积淀而让人迷醉”。南京深厚博大的历史人文积淀无疑滋养着刘进安。而此时的南艺，又聚集着李小山、丁方、周京新、王孟奇、方骏、朱新建等一批在今天已是当代艺术界的中坚力量，而在当时还多是艺术上的热血青年，他们不仅猎奇性强，求知欲旺，而且头脑中的问号极多——多思的年华遇到了无数需要思考的问题。他们对社会现实充满着怀疑与迷茫，不断地去否定别人的同时，亦在不断地否定自己，他们在思索着如何能同这个不断走向开放的时代和谐，进而与世界同步等这样宏大的命题。这样带有相当深度的学理层面的思索，显然已不是头脑简单发热的盲从或参与，而是对社会现实进行有距离的审视，然后在文化上进行反思与批判。热烈的学术氛围潜移默化地影响着刘进安这位北方青年。刘进安至今对南艺的那段生活记忆犹新。

“我觉得南艺的学术气氛对我影响还是挺深的，那段生活确实是很难忘的日子，从思路上还是有很大帮助，大家都在谈问题、思考问题、认识问题，根据自己的需要上北京与名家探讨，当时给我的反差特别强烈，我们北方的学生显然没有这个胆量，只知道苦练基本功”。从中也让我们看出了南北方学生在思想观念上的差异，这时的南艺应该是学术气氛最好的时期。

“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



线描 纸上铅笔



线描 纸上铅笔



线描 纸上铅笔

之处就是个性内向、少言寡语、格外沉稳，但绝不缺少尖锐与幽默。往往从他近乎内秀的思维智慧中透出处世不阿、爱憎分明的品格。好在校园中聚了些好人，周围的师生没有不喜欢他的，那些与他同时进修的同学无论后来人生境遇如何，至今都是他的朋友，因为他的友谊永远是可靠的。

……那时总见他紧裹着一件旧式军大衣，永远皱着眉头，好像永远都怀着一种挥之不去的愁绪。谈及艺术他又总是说：“画不好”。他永远紧锁的眉头又好像告诉你，他在苦苦思索。——王孟奇《认识进安》

王孟奇的这一番话，真实地再现了当时刘进安的思想与生存境况。师友间的教学相长、思想上的争鸣、观念上的开放，无疑为刘进安的水墨人物通向现代之途铺设了桥梁。这期间，一批以河北涉县老农、山民为原型的水墨人物头像诞生了。在此基础上，他又创作了巨幅力作《田横五百士》，这些视觉图像不仅为我们展示了不同以往的视觉经验，也在沉寂多年的水墨画界引起了不小的震荡。这些图式一经问世，即为他赢得了一片好评。它犹如久旱中的一阵甘雨，晴空中的一声霹雳，沙漠中的一片绿洲，至今仍能令人如此地激赏。

这批以大写意为主的“太行山民”是一种文化反省的语符。由此确立了刘进安的“大苦难意识”。当时的文化情境是在对“十年动乱”期间的社会心理及文化进行反思，刘进安愤懑地向“文革期间”不尊重人的个性的宗教蒙昧主义进行清算。他从正视社会现实到批判现实，从批判

现实中的弊端和阴影逐渐转向了讴歌平常社会中平常人物的生命价值。

1. 从现实主义和“极左”的一元化的创作模式中走出，摆脱了传统中心话语的绝对控制，在实践上为多元化的水墨创作提供了极有价值的范型意义

今天，当我们回头看这批作品时，才真正能够感觉到刘进安那颗敏感的心总是能出人意料地获得某种“天启”。我们清晰地记得，在现实主义“一统天下”的那个时期，由于过分强调美术作品的思想性、政治性所形成的单一化，不仅给我们的艺术创作带来很大弊端，也是对艺术的束缚与伤害，最终迫使艺术背离自身的规律。“文革”期间，这种负面因素急剧地极端地扩大，其膨胀的结果就是“艺术最终沦为政治的附庸”，出现了“千人一面，千篇一律”的种种畸形现象。经过对“文革”艺术模式的反动，80年代的中国当代艺术又陷入了“传统”与“现代”、“东方”与“西方”的论争。这就导致了二元对立的艺术格局，要么是孤立的中国传统思想，要么是对立的西方近现代思想。’85思潮过后，中国画又陷入了另一种困境，“西方现代艺术思潮对传统艺术冲击的最直接的表现就是大批青年（包括画家和观众）对油画的倾倒。我们不能不看到，在近几年的中国画坛上油画的相对活跃与中国画的相对沉寂。一些最有影响的作品几乎都是在中国画这个画种之外完成的，而这些最引人注目的作品又大多在油画的范围之内。几乎在每一个综合性画展中，人们都对中国画部分产生一种普遍的失望感。虽然这中间不乏探索的足迹，但观

念的陈旧,语言的乏味却是极为普遍的现象,甚至一些极为陈腐的东西还大有回潮之势。这就不能不使人预感到,这个曾经是我们民族的主体艺术的画种,将因日益失去它的观众而退居到次要的艺术地位……”。(贾方舟语)的确,相对大多数水墨画家还是在固有的艺术框架内,适当融入西方现代艺术经验的创作,刘进安的艺术创作则预示了在急剧变化的时代必将出现艺术上的多元形态。它一方面反映了人们在经历了一场统化思想艺术模式的禁锢以及人性的压抑后的一种心理解放。另一方面也巧妙地避开了当时十分盛行的“伤痕美术”思潮,由注重人们感官的享受而转移到了心灵上的宣泄。因而有一种直指人心的震撼。他以大朴不琢的磅礴气势超越了靡弱细丽的唯美艺术,“原始艺术群体意识与现代艺术个人意识的统一”,超越了传统文人写意画的孤芳自赏。那些粗笨的形象,夸张的人物,黑魅的意境,于质朴单纯中透露出人性的灵光与伟大。这种带有强烈审美意向的粗犷与纯朴,标志着整个民族心理在“拨乱反正”,国家秩序走向正常化并且不断开放的过程中,更深入地意识到自己民族心理的衰微。对衰微的民族灵魂的切肤感受和强悍的北方男性气质及崇尚英雄,赞美崇高,是刘进安在“太行山民”中所体现出强烈的民族大苦难意识的基础。

线描 纸上炭笔



这种对于自己民族历史和文化的反省所产生的“大苦难”意识,恰恰是刘进安所苦苦追寻的大精神指向。其意义正在于重新建构中国文化的企图,而这种卓尔不群的图式,也与当时十分流行的乡土现实主义拉开了距离。难怪批评家鲁虹认为刘进安的这种努力是将乡土现实主义改造成了乡土表现主义。

2. 地域文化为他的形式创造提供了活力

在《玉米垛》、《道白》、《大叫》、《天梦》、《失意》中频繁出现的青年农民已构成了刘进安的另一精神语符,用它借以表达对那往昔时光的回忆,也通过它缓解被压抑的潜意识,这类符号成了他内心独白的一种载体和精神痛苦的一种释放。也决定了他由前期创作向后期创作的重大转向。

日常生活中的“太行山民”不断地成为他进行视觉追问和视觉倾诉的对象。刘进安用刻骨的线条、粗犷的用笔,团墨块造型,营构出了太行人民的朴厚与憨纯,岁月的沧桑和生命的艰辛尽悉流露笔端。其笔下形象早已超越了一般意义上的再现,艺术家大量的主观想象辐射在画面的整个空间,隐喻着很强的心理内容。隐藏在这种忧郁深处的对人自身的迷惑和怀疑,则使其艺术在早期就有了某种现代性亦不乏超前性,因而透露出早慧早成的迹象。

太行山的雄奇、伟岸、深厚、博大,时时撞击着刘进安那颗敏感的心灵,使他的内心始终涌动着一种不可名状的创作激情,它就像那锐不可挡的雪崩一样,使他激情澎湃,激动不已。他在《游太行山记》中写道:“长几百里的巍巍大山,似一条巨龙在荒芜的旷野空间慢慢跃动于视野里,鸟停止了飞,空气停止了动,天变得混沌,只有地层深处挤出了轰鸣声,忽而裂痕累累……大地的错位,平洁的绿洲移为沟壑。在山脉处于暂时平静的状态,欲是令人吟咏的状哉!”他企图通过生命的体验去唤醒内在的灵魂力量。因而“太行山民”不能不说是刘进安深入体会太行的力量之力作。难怪移情别恋后的人物形象个个壮阔、雄强、凝重,它有利地表现出了一种对山区农村人生存状态的体验,他们就像从大地中生长出来的“玉米、高粱”,个个洋溢着强烈的、浓郁的生命气息。进安尝言:“我就是要画出太行人的那股‘拗’劲和‘土’劲”。可就是这些“土得掉渣”的形象,不仅为他赢得了艺术的当代性和时代感,也使他很快成为80年代令人瞩目的青年画家。

3. 英雄意识与悲剧意识的重构

在太行山壮阔的自然环境中,只有正视它的恢宏,才是强者的天质,悲壮、雄阔、豪纵这些视觉元素无时无刻不在刘进安的血液里流淌,也无时无刻不充溢在他的画幅间,更渗透在他的笔墨与人形中,使他能够