

艺术与生活

YI SHU YU SHENG HUO

张修佳 主编

艺术 与生活⁴

姜永安

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与生活·第4辑·姜永安/张修佳主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2009.12
ISBN 978-7-5398-2132-0

I. 艺… II. 张… III. ①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV. J222.7 J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第202443号

艺术与生活·姜永安 ④

主 编: 张修佳

责任编辑: 马 涛

责任校对: 司开江

装帧设计: 大 可

出 版: 安徽美术出版社

(合肥市政务文化新区翡翠路1118号14层 邮编: 230071)

网 址: <http://www.ahmscbs.com>

经 销: 全国新华书店经销

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江兴发印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 36

版 次: 2010年1月第1版

印 次: 2010年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5398-2132-0

总 定 价: 288.00元 (全套九册)

艺术与生活

YI SHU YU SHENG HUO

张修佳 主编

艺术与生活⁴

姜永安

时代出版

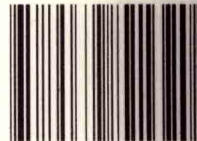
时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



艺术与生活

一个关于绘画自身的创造性变革，对于中国而言实质上成为一连串对于传统文化精神在时代变化中的价值取向的思索。不同于“笔墨当随时代”传统范畴的变革，我们将20世纪以来的中国画问题予以“现代性”谋求的概念圈定，实是因为这是源于一个具有突变和断裂特征的历史时期的到来，使得人们无法回避对于中国画认识论与方法论上全面思考的急切，以使我们在陌生的现代情境中努力思辨熟识而复杂的本土绘画的激活点与生长力。面对矛盾与艰苦的同时，其对本土文化传承及现代形态建构的意义是深远的。现代生活情景的转换及以西方为依照的现代文化的巨大影响对于中国艺术呈现出解构与辨识的双重意义，并以此体现在当下中国画家的个体实践中。毋庸置疑，当下中国画“现代性”的探索是立足本土艺术转型和笔墨可持续发展的严肃思考。

ISBN 978-7-5398-2132-0



9 787539 821320 >

总定价：288.00元
(全套九册)

69
4.9



【姜永安】

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



姜永安

1989年毕业于中国美术学院国画系人物画专业

曾任鲁东大学美术学院副教授

现为中国美术学院2007级博士研究生

中国美术家协会会员

2004.5.7

一个关于绘画自身的创造性变革，对于中国而言实质上成为一连串对于传统文化精神在时代变化中的价值取向的思索。不同于“笔墨当随时代”传统范畴的变革，我们将20世纪以来的中国画问题予以“现代性”谋求的概念圈定，实是因为这是源于一个具有突变和断裂特征的历史时期的到来，使得人们无法回避对于中国画认识论与方法论上全面思考的急切，以使我们在陌生的现代情境中努力思辨熟识而复杂的本土绘画的激活点与生长力。面对矛盾与艰苦的同时，其对本土文化传承及现代形态建构的意义是深远的。现代生活情景的转换

及以西方为依照的现代文化的巨大影响对于中国艺术呈现出解构与辨识的双重意义，并以此体现在当下中国画家的个体实践中。毋庸置疑，当下中国画“现代性”的探索是立足本土艺术转型和笔墨可持续发展的严肃思考。它包含对前传统的梳理、批判、解读和对现代文化的剖析、觉悟、适应，旨在强调中国艺术和历史发展的内在逻辑，用文化连续性观点辩证地思考传统与现代，寻找中国传统绘画美学在现代性进程中的价值显现与表现释放。20世纪的中国画思索是以中西比较的方式而开始的，中西比较是中国艺术乃至中国文化走向现代形态的必然炼狱。中西比较的重



要意义在于“事物的性质是由参考系决定的”，一种引入新的参考系的研究可以显现出事物在原有参考系中无法显现的新的性质，从而深化对事物的认识。中国传统的绘画语言与绘画美学具有很强的意态性、模糊性、自识性，但并不代表中国传统绘画美学不具有关联现代或未来的精神意义。同时，中国画所能呈现的本土文化标志与态度也是多元环境中不可或缺的话语形式。全球后工业化、经济一体化的时代是文化同质化与异质化相互交织、公共性与差异性相互纠结的结构。在这个现代的结构中，代表东方精神的中国文化的价值体现无疑是重要的，只是需要我们努力在与西方参照的积淀中，主动辨识自身民族艺术的有机因素，从而映现出自身艺术的现代链接所在以及艺术实践上的释放。比照不是对异质艺术的趋同与背离，对于中国绘画而言比较的学术意义体现在对中国绘画精神“特质的回望”与对中国绘画美学“内质的开放”上。对中国画精神的再认识也便是从当代性的角度对中国画传统价值混沌状态的还原思考，使其内在意义与外在表现更为昭显。

2005.8.13

中国画在一开始就背离了对山水景物的真实再现而体现出不同于西方的

另一种寻“真”，一种游于视觉与精神的心理圆满，认为自然的表象下蕴有“道”的玄义。山水景物是“道”的形式体现，那么绘画则是人借助形式的主观体验从而获得“归真”，“气韵”、“意境”的美学概念是内在体验的具体指称。这与西方立体主义之后的绘画观念有一定的可关联性，西方现代绘画在西方艺术对世界真实之执著批判的探究中，走向另一种抽离事物的“真实”——形式与结构自身。西方艺术的颠覆与创造无法摆脱其源于自然科学的意识潜流与时空逻辑。西方现代非此即彼的观念焕生了绘画形式的丰富多彩，却消解了绘画特有的深味性与诗意。中国绘画特有的宇宙思维与观照方式而形成的“会意化象”、“气生万象”、“变象达意”等绘画美学构筑了在绘画意态上的多向性，是具有“物”、“我”开放的特征与内质，是可以不从形式角度出发而使形式得到释放的观念内核。中国绘画中物我相合的自然观与仁善精神就像宗白华先生所说“美丽的精神”一样，是中国式生态意识对现代文明的精神互补。

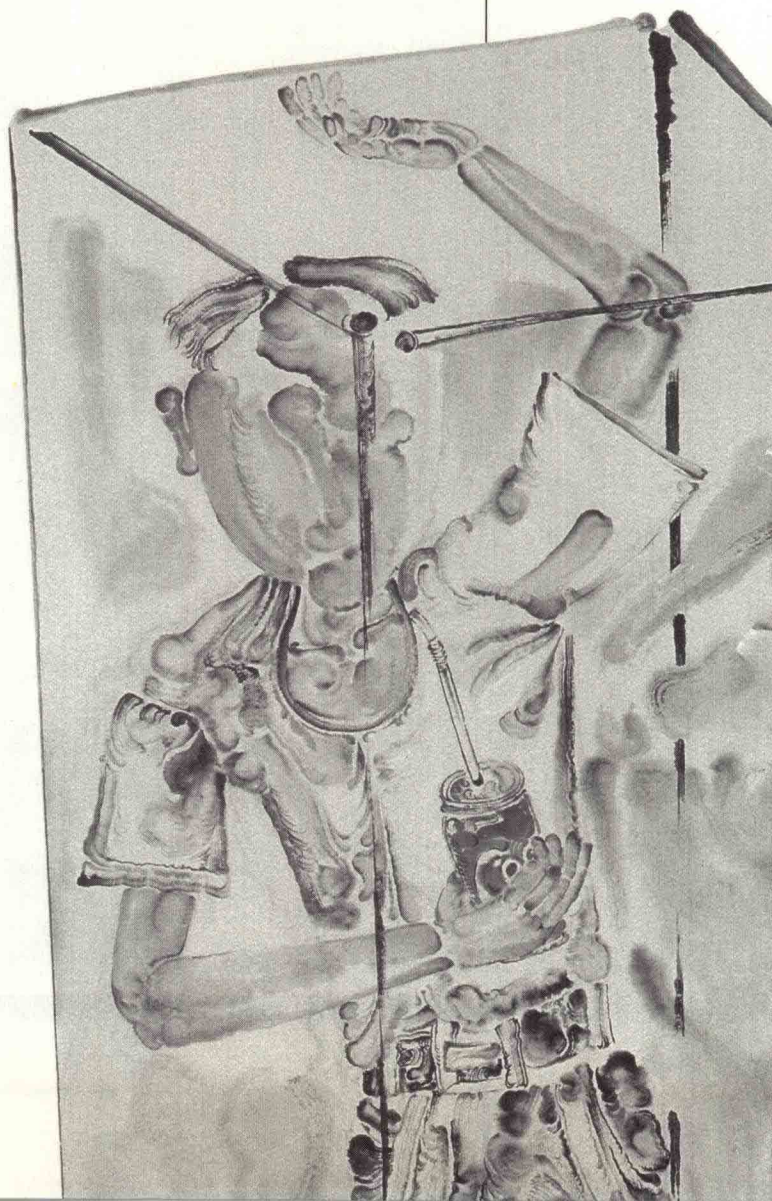
2005.6.15

中国画的时态问题，曾是每一个中国画从业者，甚而是业外人士普遍关注

的问题。回望20世纪的中国文化历程，以“创新”为关键词的集体言说不止于绘画，乃至整个社会与政治。文化像一个悬空的气球，人们焦虑而充满责任地关注着它，似乎它很脆弱，而又没有自己的定性，今天这种关注被视作“杞人忧天”。因为文化有它自己的生态，它在空气中，而不在气球里，在我们的呼吸中。它像“道”，越究之越遮蔽。

传统的转换与中国画的现代化之类的问题伴随着中国社会变革以及生活方式的变迁，自20世纪初便以不同的表现方式铺展开来。整个20世纪中国画的发展史几乎就是一个对“民族”之现代性不断思辨的过程。我们总是能够将自身离场去观看自己，因此观看就是想象。传统的逻辑其实是个想象体。对未来越是焦虑，这个想象体就越发膨胀。当处身于现实迷茫时，我们就重新离场观看，重新设置想象的方式，或“我注六经”或“六经注我”。

中国画这个命名实在是个“疏忽”，“画”与“中国”的并构，对“画”来说真是辛苦了。“画”从先秦的“界划”，也就是一根线条的事情，在被“士夫”、“院体”、“书法”，乃至“中国”的修辞建构后，“画”已非“画”，这就是由想象链所创造的传统。今天中国画这个“在手”的事物像



哲学一样深奥，并等待着我们的想象。
中国画没有粉本，只有想象。

2006.9.23

水墨人物画有别于山水、花鸟画而应被单独赋予话题的视野是异常重要的，这种有必要的认识剥离源于水墨人物画已经形成的自我面貌和渐已疏离传统语言范式的绘画状态。这种相对于传统而较富新创性的笔墨表现因于其古代

实践的稀疏以及时代主题对传统美学的颠覆而成为画家能动的一种提供。面对现代视野和话语方式的诸多转换，水墨人物画以“人”作为主题的表现诉求越加显现出在“现实”意义上的切实和激情。从近代以来所谓中国画现代性谋求的实质背后其实也就是中国画积极渴求现实主义构筑的文化动因。对“人”的注视和笔墨语式的重构使水墨人物画在特定的时代语境下近乎成为一个实验



性的探索过程，而不仅仅是一般的创新行为。写意人物画向水墨人物画的概念置换，意味着现代人物画发展若即若离于传统形态的事实形成，“水墨”的概念更多意义上映射了水墨人物画对中国画泛义的实践力。水墨人物画对传统的游离与自我充实并不首先着重于以笔墨图式为变革之本，而是水墨人物画内部自觉有别于传统的现实观照与人文关怀的精神转移。对人与社会的关注体现出普遍性上画家对生活的参与力与积极性，以及中国画家对绘画自身意识的觉悟。20世纪中国画的转型是以人物画为基础支点的，只有在人物画上问题才似乎变得更具对话的意义。现代化是一个现实化、世俗化的过程，近代以来工具理性的提升促使中国社会人文精神和价值观照向现实与人学推动。

传统中国画的精神关怀一般是通过笔墨在山水、花鸟题材中迂回暗示，士夫绘画总体上刻意回避人的现实感觉与主体矛盾，以一种疏于人事与视而不见来转化人格操守。他们鄙视身体，漠视现世。精神逍遥的智慧与内圣外王的精英品格被传承为古代文人的意志目标与生命策略。宋元之后人物画的日趋颓落体现了中国文化在生活亲近与人道关怀上的远离，明清的肖像绘画里的积极因素也难以超越传统文化的整体力量，中国古代绘画以山水美学

为骨格是其自然的进境。

2006.7.28

20世纪初以来，写实主义的语言与表现主义精神作为一种外来思想随而进入中国艺术自身价值的比照中，至此启始了中国画转型的现代历程，这是从文化内核上而变化的绘画转型。民国以来看似表面的绘画语言论争，其内核是立足于现实意义的文化重构和现实主义认识观的要求。传统绘画精神是以走出现实来完成的，但是新的历史需要一种与走进现实的切实交互。由于时代的局限性，西方古典的艺术样式以及苏俄现实主义艺术成为中国早期现代绘画意识的主流形态，虽然这种形态逐渐将以绘画的现实理想蜕变为一种意识形态的图解工具。但其中重要的理性启蒙与普世思想深刻地影响了中国绘画，特别是在人物画中对这种意义的强烈追求使画家超越了对传统美学的崇敬。人物画强烈的看欲必然地减弱了以笔墨为第一性的传统约制。写实是一种方式，是通往现实表现的需要，是一切早期绘画的精神图景。现实主义在中国一度成为古代儒学人格的现代转换，具有强烈的人文精神与文化批判意识，反映现实生活中的深层内涵，赋予事物以深刻的生命意义与洞穿力。

现实主义的实质并不在于画了什么重大的事件，更重要的是在现实事件的视觉表现中所折射出来的独到思考。卢卡契认为艺术的任务是对现实整体进行忠实和真实的描写。所谓向深处探索隐藏在现象背面的本质因素，发现事物内在的整体关系。典型论构成现实主义理论的一项核心内容，现实主义的历史性维度要求真实表现复杂的社会关系，并且反映出复杂的矛盾运动过程，在这个过程中本质转化为现象并在现象中显示自己。然而典型化对普遍性的追求容易被狭隘。历史地看，在西方，现实主义发端于与浪漫主义的论争，它本源地含有反对幻想和伪饰真实的意义。从建立在全知全能主体把握上的古典现实主义的真实观到莫泊桑指出每个人的现实与不同感官的差别，现实便富于具体性与个别性。19世纪30年代，批判现实主义成为欧洲文艺的主流，19世纪的批判现实主义思潮是现实主义的历史创新，超越了古典主义与启蒙时代的理性原则以及浪漫主义的主观性，它从人与环境的多种关系中去表现人与社会的分析，再现社会生活的真实，对现实作出批判。20世纪上半叶，人道主义和民主主义作为现实精神引领艺术家以现实的、具体的、运动的观念对人的精神世界及社会环境进行观察，反映现实的及时性以及

社会对人的异化，历史地表现客观世界的发展征象。其后，现代主义各流派在表现主观真实方面的认识促使现实主义艺术作出自我省察和调适。20世纪的现实主义跟传统现实主义的较大差异，拓展了现实感受的多重性与典型性。现实主义是一个发展的概念，它必须跟从时代的发展来调试自身的意义，也是一种包含了各种现实主义观点的认识运动，它建立在人性认识基础上的。把现实主义视为一种单一的、统一的理论的观点实际上忽视了现实主义思想的持续性，容易造成现实主义的简单、机械，甚至丧失话语能指。现实主义创作是中国画转型的激活点，传统中国画的现实主义关怀是薄弱的。近现代早期现实主义的样式未能筑成中国画现代笔墨创作的生态基础而走向机械程序，在当代一个现实突变的精神踌躇前，生活观想的复杂为中国画的创作重新提供了素材与方式的丰富多样性。在当代文化的语境下，中国画的表现必须从独善其身的笔墨境界进入鲜活的现实互动。80年代以后，在社会现实和个体关系上，水墨人物画已经开始逐渐卸去了沉重的历史使命感和宏大叙事的动机，水墨人物画开始关注社会与日常经验，将生活阅读纳入精神剖析与生存诠释，真实的概念被多元化给予。





2008.6.8（访谈整理）

1985，一个好年儿，19岁的少年怀揣着企图与坚定还有毛笔走进了浙江美院国画系。毋庸置疑这是我幸运的四
年，幸运遭遇一个时代，幸运亲聆“浙派”，幸运这一场青春的欢聚，幸运这意味着一种开始。美院似蓬岛，带着“在手”的绘画，四年以后八个愤青却

作鸟兽散，那一年很特别，1989。第二年，在父亲朋友的帮忙下，我有幸在一个有工作制服的单位上班，现在想来那是个不错的地方，制服都挺贵的。但父母曾为我自豪的“画”变成了边缘的“劳动”。转年我被调入我们家乡的一所师范学院，成为美术系的创业者。随后几年我的生活被切割在彷徨里，我努

力沉陷于1989格式化之后的“轻”。云淡风轻之后，理想的底色被“媚俗”激活。我有了“追求”，大学教师的身份变得有了“意义”和“满足”，我在“上手”的画画里完成着科研与晋职，鱼游于水，这里我有了可爱的女儿与破格的副高，加上几个好兄弟与学生。1999年到2000年我经历了人生痛苦的修改，那些面对的“无法面对”，至今是我内心的“沉重”。生命似弄人，生命如一次性的荒诞，生命若一种盲目的游走，因为我们能对此认识却又无法掌控，同时我对往昔的画感到虚妄和无语。在“追求”的颠覆中，我试图放弃过去，而选择在学历泛滥的时代，重回今天的“浙江美院”；心底并不明晰，雕栏玉砌应犹在，只是想系统还原。不惑之年，惑而又惑，或许这是最后的意淫。

暂名《常人》的系列是我近年的新作，与我已经放弃的论文选题有关，纸本水墨。“常人”即“大家”，“常人”以“大多如此”来彰显沉沦的实然。日常生活的专制与理性虚妄使本真消散。这是“常人”的状态，也是我们的平均状态。我们的“向上精神”成为一次性生命的空洞。巴门尼德说：轻为积极，重为消极，是这样吗？“常人”的状态是在日常中的实然，生命在媚俗

中存在，其实从未存在过。我的这些作品都是“常人”的写生，却又不是写生，像是自画像，我们共同在此。我坚持绘画的方式，坚持“手抄”的图像。水墨与宣纸赋予“常人”一种关于“时间”的历史意识，尽管我还尚未完成。《常人》系列是我告别《原乡》系列的开始。关于创作原则，我尽量简单：一是“水墨”的，二是“人”的。没有丑的或美的，没有内容或形式的，也没有传统或现代的，只有“诠释”与“想象”的。我喜欢读书与观看，灵感无非是眼与心的图式碰撞。

内在的不平衡是把自己分成“现实的我”和“理想的我”，相互对抗。我的过去与近期的作品都是在幼稚的对抗与自慰中完成的。只是在过去的作品中似乎还保留“追求”，把精神家园对象化，还有“栖居”的理想。近期的作品则更关注“日常”的意蕴。生存中的人们是怎样在日常中反映生命状态的，人是如何表现其被现实预设的。“一个人”是一个体像，这个体像如何表征“常人”的样态。一个“人形”的意味是有意味的。苏东坡说：“人禽、宫室、器用皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。”苏老的“常形”很有意