

新中国珠三角水乡建设美术作品中的三种现实主义

□何小特



春雨(布面油画,1963年) 黄文波 作

新中国美术史与新中国政治、社会和文化生活有着密不可分的关系。其一是艺术在党的文艺思想的指引下,以史无前例的热情投入到表现工农兵的全面建设中,因此也就成为了记录一个时代的图像文献;其二,也正是由于艺术界的倾力投入,对思想宣传与社会生产形成直接的动员作用,艺术家本身也作为新中国的建设者而作出贡献;其三,在前两种身份的前提下,艺术家还行使着作为艺术家身份的主观性,每一位个体对于文艺政策理解的差异性也使得其在看似统一的风格底下呈现出了面貌的多样性。这正是新中国美术家同时具备图像记录者、建设者和风格创造者的三个特殊属性的综合性。新中国的广东美术也相当程度体现了上述的三个属性,但由于岭南特殊的地理文化,同时也呈现出其社会活动与美术活动的“南方特点”,深挖细耕这一个案有助于我们更加全面和深刻地理解“新中国美术”的具体概念和意义。

本次“新风入南国——新中国广东艺术家的‘珠三角水乡’建设作品展”,我们的策展团队通过将珠三角水乡建设题材的作品进行细致的分类编辑,从“金色稻田”“香风乡情”和“纵横交通”三个主题内容全面展示珠三角地区在国家不同建设时期的“地域画卷”,展览既是通过美术作品及相关文献完成的一次“图像证史”般的历史回顾,同时也是对新中国美术史问题的一次回应:我们该如何描述“社会主义现实主义”的具体样貌?

比如,同样是珠三角水乡建设题材,也同样是深入生活的现实主义表达,改革开放之前之后两个时间段的语言风格就有着明显的变化,上世纪八九十年代在我们熟悉的浪漫现实中悄然加入了许多现代主义的表现手法,比如平面构成图式和象征主义;而哪怕是50至70年代的现实主义作品,也体现出“概念创作”和“生活现实”的两种创作思路和风格。以上三种不同“现实主义”的倾向无疑是广东在新中国美术史时间轴上一个非常有价值的点,它既是社会图像内容发展史,也是艺术语言变化史。

而就这个课题,本次展览的珠三角水乡建设题材创作正好为我们厘清历史细节提供了集中和客观的图像材料:我们在上述“金色稻田”“香风乡情”和“纵横交通”三个单元题材内容的正题上分别加上了“生活现实主义”“浪漫现实主义”和“现代性写实”的副题,引导观众在观看历史图像的同时能够关注到艺术家对于“社会主义现实主义”的不同理解和发展。

金色稻田:生产建设与“生活现实主义”

在中南美专时期,广州美术学院师生就响应美术表现工农兵的文艺宣传需要,积极投入到社会主义建设当中,黎雄才的《武汉防汛图》和关山月的《山村跃进图》都是其中经典之作。1958年广州美术学院南迁广州,基于地理位置的方便,师生们深入珠三角水乡,受浓郁的地域风情、热烈的建设场景与公社新生活的触动,同样创作了不少经典作品。这一单元主要反映珠三角水乡的生产建设主题。广东的水乡地处亚热带并受海洋性气候下生态环境的影响,其地域文化有着鲜明的特点。对于一直与水为邻、以宗祠生活为轴心的乡民而言,稻田、河涌、舟船、集体劳作、田头市集是他们劳动与生活的现实背景,他们全部的劳动作业为美术家的创作提供了丰富的题材和源源不断的灵感。

艺术家们秉持社会主义现实主义的绘画手法,表达自己的情感与精神,不少作品准确地捕捉了细节。它们或以小情景象征大时代,或以普通人物彰显典型形象。典型案例如展览作品中的汤小铭《稻香时节》(1962)和黄文波《春雨》



我们的队(纸本设色,1964年) 林 楠 作



绿色的田野(纸本水彩,1991年) 刘其敏 作

(1963),因为打破了某种范式的表达,以细腻的情感捕捉生活细节,给人清新的乡村抒情感受而大获成功。他们的成功无疑回应了艺术界一直以来的关于什么才是社会主义现实主义的争论,争论的焦点是艺术如何既能反映生活的真实性,又能符合表现热火朝天的社会建设及人民生活的幸福。展览中严文俊的《香飘四季》(1964)与陈残云的著名小说《香飘四季》同名,此画作与小说有着同样的对于水乡田头最普通生活的描绘,由于也和小说一样调子温和、情景真实而给人田园抒情的幸福感。小说作为表现珠三角水乡建设的代表性作品风靡一时,但也在那段特殊的历史时期被批评“从中不能找到中国南方农村的真实图景”,历史的复杂性正是由于难以准确定义一种概念。

香风乡情:社会生活与浪漫现实主义

与第一单元作品相比,此单元的创作内容主要反映新中国珠三角水乡的人文地理风貌和集体生活,其中不乏表现水乡人民学习新政策等集体生活的画面。文艺工作者积极转变思想认识,铸就了众多展现新生活面貌、符合时代精神和人们



香飘四季(纸本,1964年) 严文俊 作



水乡婚嫁(纸本,1984年) 廖慧兰 作

审美趣味的现实主义作品。

因为农民、农村、农业在新中国建设中占有重要的位置,具体表现在促进农民物质生活条件的改善和他们觉悟及思想水平的提高这两个方面。因此,新年画这种农民喜闻乐见的艺术形式应运而生,首先由古元、叶浅予、石鲁等艺术家创作出一些图示的经典,再在“百花齐放”实践探索中逐渐总结出某种范式:结合传统民间套色木版画单纯平涂的色彩,将英雄屹立指明方向,或众人簇拥核心人物的构图模式,潜移默化地渗透国画、油画等其他艺术类型的创作当中,这便是后来普通的符合时代精神的革命浪漫现实主义作品。展览单元中王建国的《公社的节日》、林楠的《我们的队》作为上世纪五六十年代的典型“样式”,昭示着此类创作方法同样盛行于南方水乡,并取得了较高成就。直到陈衍宁在1972年创作出《毛泽东视察广东农村》这件油画经典,一种时代精神的典范在广东艺术界到达了顶峰。

应该说,第一单元和第二单元的创作依然统一在一种相同的社会主义现实主义的创作观念当中,但或许是因为创作内容、动机的不同,其创作的具体方法和思路也存在着某种区别,第一单元偏向于从“生活现实”中提取,第二单元则侧重于“主题性”的表达,因此也呈现出了图像形式的某种差异,这是我们试图进入历史的细微样本。

纵横交通:城镇工业发展与现代性写实

改革开放后的珠三角,不只农业、农村得到了极大发展,历史也对水乡寄予了更多期待。整个珠三角逐渐向着城镇化和工业化转型,现代社会的典型视觉标志高压电线开始密布珠三角平原,纵横的高速公路也迅速替代了阡陌河涌成为主要交通方式,城镇现代式小高层楼房拔地而起,跨江大桥与高架桥同时密集耸立,水乡的社会风貌发生着日新月异的变化。此时广州美术学院师生依然坚持着深入生活的写生创作习惯,我们看到展览中钟蔚帆1982年的《水乡姑娘》和廖慧兰1984年的水乡系列套色木刻等作品依然保持着对乡村生活习俗的兴趣,而刘其敏和他的学生潘行健却更多地把眼光投向了都市文化所产生的某种抒情美感。

不同于全国其他大多数地方开始流行的伤痕美术和乡土自然主义情调,广东的艺术家没有太多关于“忧伤”和“乡土人文”题材的作品,似乎在珠三角经济快速发展的节奏上还没来得及“乡愁”就被带入了现代工业发展所带来的几何构成的美感当中。在刘其敏看来,新时代在眼前展开的图景,竟像是几何构成一样纯粹,在这种构成关系的基础上,他把南方强烈的光线放进黑白素描当中,让人感受到了一种明朗、抒情的南方城郊的情调。只是,这种形式美感依然源于对生活的真实体验,刘其敏的案例或许也提醒我们,现实主义创作方法正积蓄着强大的生命力。

看完以上这三个展览单元,观众应该能体会到新中国广东美术家的创作在三种现实主义倾向中的穿插和取舍,同时展览还反映出不同时期美术家们对“社会主义现实主义”这一重要概念的回应和发展。为了梳理上述历史,展览各单元都配有丰富的史料文献,同时,展览最后设置的附录单元“主题和现实”,亦通过展示民国时期与上世纪六七十年代广东艺术家的现实主义代表作,与著名的“梁永泰争论”建立起了某种历史的上下文关系,试图回顾不同历史背景下广东艺术家进入生活现实创作的差异。

因为敏感 所以青春

□代大权

读图时代为观画和绘画同时带来两种可能,一是给予观者时间上的便捷,通过图形的识读,理解表达的涵意,二是给予画者空间的拓展,不再停留于叙事的理智,而触动和引发了更多情绪的感觉,尤其对自带敏感的年轻画家而言,不敏感就跟不上时代的节奏,就把握不了表现的意义,推动时代发展的主体人群必然是青年,青年无可争议地成为发展的前卫,而敏感正是青春的心理特征,所以不敏感就不青春,青春之所以飞扬,正在敏感有无限可能。

因为敏感,情绪是波动的。许多青年画家对主题的判定,既不画之先,也不在画完后,而在行为中,依据情绪的波动与变化,随时聚拢或打开想法,情绪的热烈或冷却都会反映为画面的张弛或收紧,最终确定的主题,是对情绪过程笼统的总结,是什么已不重要,重要的是对波动的感觉,是敏感调动了行为,行为完成了画面,这样的总结对观者是种习惯性的交接,对画者仍然是情绪波动的载体、心有余悸的载体。从



五号线的日常(丝网版画) 赵子亮 作

张治华的黑白木刻《同舟》系列,颜疾疾的黑白木刻《黑色的梦》《你到哪里去》,陈词永的黑白木刻《疾风》系列等作品中,都不难看到情绪的变化如同呼吸的吐纳,轻重缓急都付诸刀端,刀触或轻盈跳动,每一刀都在试探着某种可能,每一种可能又牵扯出下一刀的前行,或深沉凿刻,“点”的飞溅,“线”的飘摆,交织成“面”的起伏跃动,观者也会随着画面跃动的节拍,感受到画家情绪的起伏,无论是同舟共济的依傍,还是黑夜梦的呓语,又或者风与人在疾速中的动荡,都是对情绪波动的敏感。

因为敏感,思维是活跃的,思维乘着想象的翅膀自由驰骋。顾秀华在黑白木刻作品《复归自然》中对生灵万物的赞美,王永波在绝版油画作品《乡音》《乡愁》中的叹嗟,王禹在铜版作品《中国智造》中对工匠精神的畅想,都能让观者脱离现实的拘束而在活跃的思维中,拓展想象,升华意境。如果画家的心理年龄超过其生理年龄,思维的敏感远不够支撑想象的空间,画面的成熟也并不代表想象的时间,而恰恰是心理年龄与生理年龄的不同步,才差异出敏感的锐利,才放飞出想象,才展示出青春的力量。

因为敏感,语言是探索的。绘画中没有哪一种语言是固化的,如果有,那失去的不仅是表现的活力,更是创造的终结。语言不仅再现人们所知道的,更能表现人们所未知的,因此语言的敏感对再现价值不大,对表现意义重大,也只有不断越过再现的可能,去探索表现的不可能,语言才因此具有品质,具有情怀,具有生命的向往。语言涵养的精神品质实际是一种勇于探索、积极进取的能量,是人性升华的力量。在弗洛伊德的人格结构观中,贯穿本我、自我、超我的,也正是这种人性升华的过程,艺术语言在表现这一过程中的敏感至关重要,不会有太多的借鉴与参照,不能有直接的剽窃与临摹,画家只能依靠自己对画面语言的敏感走出迷茫和黑暗。李长兴的石版作品《欢乐颂》,秦琪的铜版作品《摸黑系列》,赵书宏的石版作品《门神》,黄剑波的水印

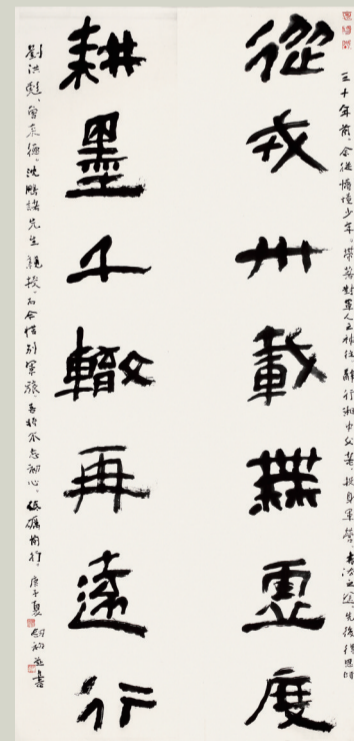


欢乐颂(石版画) 李长兴 作

木版作品《看不见的触礁》系列,王海德的水印木版作品《芭蕉弄叶》等,即是在敏感的语言试探下,形成了表现的意志,不论是油印抑或水印,石版抑或铜版,画家对自身表述语言的自信,正是从敏感起始,经过太多的可能,最终把握到叙述的结果,完成了一次探险之旅。

因为敏感,观念是新颖的。人类用双腿动作行走,用头脑判断思考,用观念将这两者结合,版画也是在行为与思想并行中形成观念,从手段与工具的观念,逐渐过渡到结果与目的观念,而每一次观念的完成都依赖作品的成熟,就像每一次观念的造端都仰仗画家的不成熟,只有不成熟的观念才是敏感的,才充满了青春的锐气。徐娜的水口木刻作品《青山绿水》《天之四灵》系列,用一贯的缜密铺排着新观念的天罗地网,她要捕捉的除了现实的回音,还关乎历史的遗韵,在过去与未来之间建构自己认识的逻辑。姚元鲁的水印木版作品《蝶梦“白黑”》《蝶梦“西东”》则以光影的律动强化了虚无的实在,画面中纵横伸展的空间弥漫着神秘的梦魇。朱柯橙的铜版作品《The shape Between Us III》在漫无边际的散淡中拾捡日常的琐碎,都是新的观念的探索中寻找立足点,赵子亮的丝网版画《5号线的日常》系列与刘海辰的铜版作品《矢志与成辉》则是从完全不同的立场阐述着相似的疑问,匆匆而去的日常,究竟体现了怎样的意义,有形或无形的生命如何面对逝去。以往人们习惯于在画面中寻找答案,而新的观念只提供了敏感,在新的感觉中,去体味被画家擦拭一新的老问题,去思考其中新的价值或意义,画家正是通过自己的创作,透视出自然与社会的关系,从自然的角度认识社会,从社会的立场探究自然,是画家以自己观念的敏感,串连起主体与客体,主观与客观之间的通道。

青年版画家们在情绪、思维、语言、观念几个方向的敏感,构成了版画表现新的维度,他们用有限的画面伸展出无限的想象,不但用版画的行为拓展着艺术的思维,也用艺术的实践成熟着自身的认识,拓展了自己的人生,鲜衣怒马的青春,花颜春红的节令,青春飞扬的版画,日夜孜孜不息敏行。



12月9日,由中国书协展览处主办的“周剑初五体书法百展”在中国美术馆开幕。周剑初现为中国书法家协会草书委员会委员,“沈门七子”成员,多次担任全国性书法篆刻展览评委。2008年10月,“周剑初五体书法展”亮相中国美术馆,“五体”成为其鲜明形象谱系。他在书法上“五体”并进,并倡导书家当习“五体”的艺术主张。在其年近“半百”之际,他将12年来对“五体”的所思所想化成果迹。所展50件新作,书写古今美文、自作诗联占据很大比重。展览按照美术馆展厅格局,以一件巨幅狂草为主打,其他五体各式共49件分列四周,风格迥异,形式多样。巨幅草书毛主席词《沁园春·长沙》,此作由九个丈二(3.7米X13米)组成,一气呵成,气势恢弘,在形式构成、作品内容与书体选择上达到了高度契合,具有较强的艺术感染力。

中国书协副主席刘洪彪在致辞中首先代表中国书协对展览的举办表示祝贺。他回顾了自己和周剑初在二炮部队二十余年的相识相交,特别提到2008年他第一次在中国美术馆举办的首次“五体书法展”,并谈到其坚持“五体”并举兼修的书法理念与追求,不失为当代书家学习书法的有效方式。

中国国家画院原副院长曾来德宣读了沈鹏先生的贺信。据悉,此次展览位于中国美术馆4号展厅,展览将持续至12月20日(周一闭馆)。(书讯)