

木渍  
综合材料 秦天翼

“抽象”在东西方有着不同的理解和历史渊源。虽然在用词和理解上有异,但有一共同的含义:它因一个事物不同的两个对立面而存在,脱离了其中一个方面而谈另一个方面是无法成立的。然而,它们相互之间的关系结果,却显示了东西方文化思考的差异性。

东方早期朴素的易学对宇宙外象与内象的宏观思考认为:内外象关系是相互转化、运动和相互作用的整体。这些东方哲思反映在中国的艺术发展里,也是无法用一种恒定的归类加以确定的。因此,简单的用抽象艺术概念来表述中国的非具象艺术现状,那无疑如大象硬往蛇的肚子里钻。

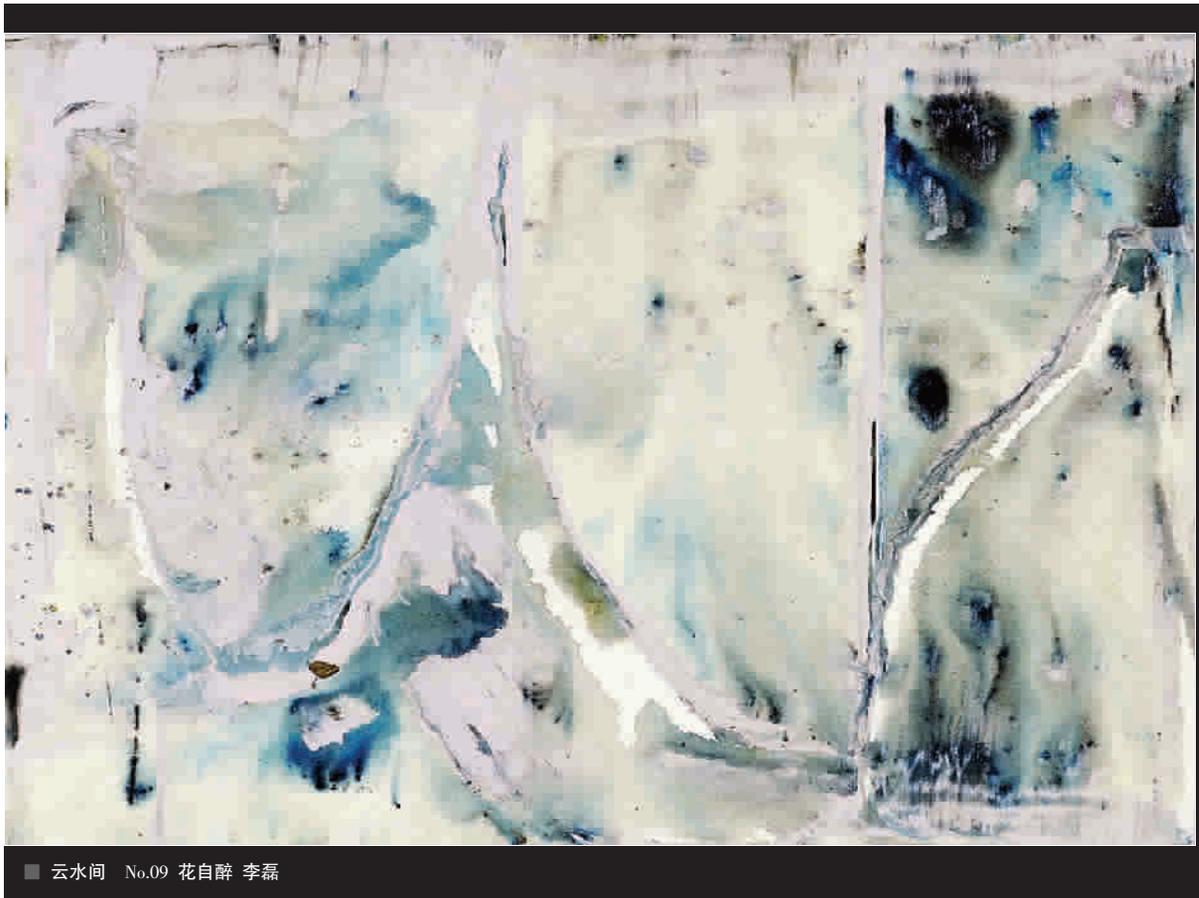
上世纪80年代,李泽厚提出“情本体论以及人本化”的实践美学思想,把人化的自然与中国传统哲学思想联系起来,上升出新“天人合一”的思想,为中国美学在思想上对认识世界(人的主体性)迈出了一大步。我们对抽象这个词的理解也不过是在近30年,过去不太使用,甚至把它当贬义词。所以,抽象与抽象艺术这些概念在艺术领域被正确理解大概我们今天仍需进行一番讨论。

再看西方,康定斯基的纯粹抽象作品里,很少能见到一个具体的事物或确定的形象、符号以及几何图形。也许康定斯基在发掘人们外在的有些不具体的行为和语言是否由思维状态、心境、情绪所决定,这些内在因素是否作用于外在现象。我们有时同样的一句话或一个行动,在不同的情绪驱动下所表现的外在语气和行为大相径庭,当然接收方也会感受天壤之别。所以,我们看到康的抽象作品所显现的不稳定、不确定的视觉“因素”,也就明白抽象的意味和他所描述的“内在的自然”含义。显然康的这类艺术与东方哲思相融相通。

而马列维奇的《白色底子的黑方块》,明明白白的就是几何方块,那么具体的形状是如何被演绎成抽象艺术的?除了马列维奇思考的形状与公共情绪的至上概念外,也许是我们把符号、几何艺术与寓意抽象相混淆。

上个世纪60年代,美国出现了一个现代艺术概念:极简艺术,其现代艺术脉络也可追溯到马列维奇的几何艺术。几何艺术的发展对今天人们生活影响是巨大的,并涉及人们生活的方方面面。

厘清东西方对抽象概念的理解并对抽象艺术进行界定,是为了在这些概念下让我们讨论的问题有意义;否则,必将导致概念不清,相互混淆。对于抽象、抽象艺术的定性,西方更侧重于归类,东方则侧重于转换。不同的两种文化思考形态却要去讨论一个共同的西方旧文化概念,或许这是造成今天对所谓抽象艺术的误解以及带来发展尴尬的主要原因。



云水间 No.09 花自醉 李磊

# 画即为心:探道真实与梦幻

## ——李磊的抽象艺术创作之路解析

◆ 徐虹

“心”是画的本源,李磊的抽象艺术就是他的“心路”。从早期的质朴倔强,到压抑抗争,再到探索与实验,反映出他不同阶段的变化。

李磊的早期作品气质并不全是江南才子的清雅灵巧。他是远离故乡赴大西北建设的上海人后代,从自然到城市的转变,让他对土和水的关系,有着深刻的个人记忆和伴随成长的感觉。

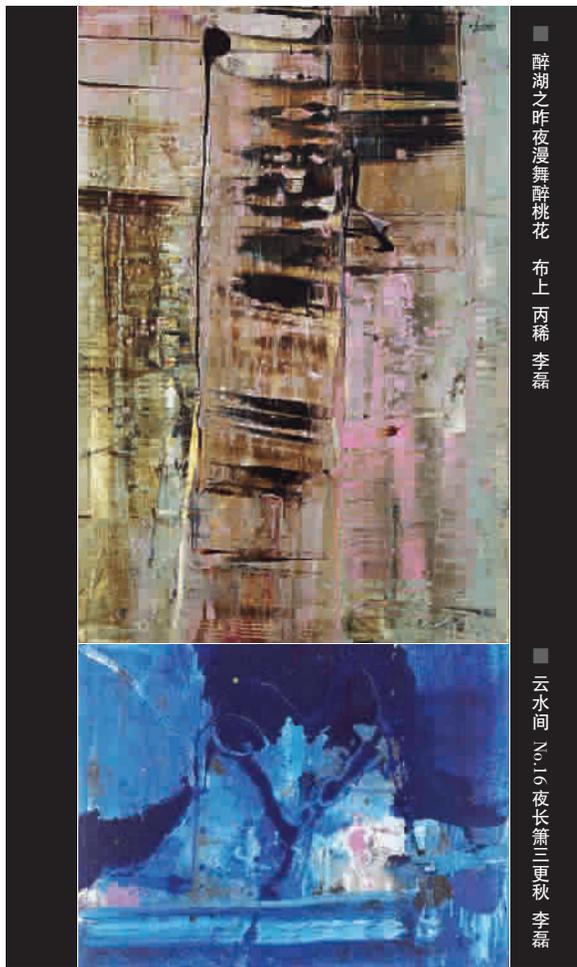
从他记事时,西北的地理形貌和色彩,那些与生命有关联的远古文化符号,就植入记忆中,为他探求个性气质的表现方式,确定艺术道路的坐标,提供了源源不断的动力。1978年李磊回到上海,为了适应陌生的城市而将内心不安和多变的感情注入于艺术。

被李磊比喻为“自画像”系列的作品,如《我,扮演太阳鸟》(1986)、《地狱变》(1989),是用鸟和人像混合的超现实主义手法表现心理内容。作者自述道:“鸟身自画像表示我有无穷的力量,但被包裹在一个结构中无法走出来。”劲健结实的脚爪,如海龟般无前额的头部,身披重叠笨重的“大翼”,这种“不伦不类”的生物表达出一种具有英雄情结但又想以假面形式现世间的矛盾想象。当然可以看作艺术家想表达自己张扬,但又受到了莫名的压制,精神在两种压力之间又非常紧张。这在《地狱变》中表现更清楚。这类朴实又有点稚拙的生物,在被巨大力量置于死地时正在恐惧中挣扎,在被摧垮之前向着高悬的太阳发出无声的求救。由于木刻版画的黑白对比强烈,使得作品更具“抗争”意味。而在“太阳鸟”系列中的这类生物,艺术家给它披挂上各种“物件”时想到了古今中外的各类象征符号。要看到这类“混搭”的形象有着丰富的文化渊源,如兽面鸟身,人面狮身等,它们作为祈福辟邪的祭祀礼仪等物件所具有的象征性,被移挪到了艺术家的作品之中,使得这些“太阳鸟”具有了再生的神话“效应”。

上世纪90年代,李磊的油画《我爱小小鸟》系列、《止观》系列、《月亮蛇》系列中,自述性的形象和字符的连续演化,正可提示形式所含有的个体经验因素。这时艺术家所画“小鸟”恢复了轻盈美妙、腾挪自如、顾盼多姿的神情姿态。《月亮蛇》作品中那些弯曲身子,人面蛇身的精灵,在月夜的花丛中,如仙子般翩翩起舞,让人感到艺术家内心的欢欣和放逸的心境。虽然这里能看到米罗式的超现实主义影响,但中国“图腾”和神话想象起着重要作用。

2000年以后,李磊的绘画从寻求个体生命特质的形式走向更为抽象的表达。日常所见事物的具体外形逐渐去除,感情内涵的抽象形式不断加强。而三种意象——“鸟”、“花”、“水”,已经融入个体对文化和历史的理解和感受,时刻作为心灵的激情形式展现开来。

这一时期的作品大致可以从两方面去看,一方面是在思想观念上的探寻和认识。他采用佛教对生命的静观和冥想,表现时间和生命的辩证关系,如《禅花》系列(2000—2004)。佛家的“无常”可以表现一种生死的时间观念。这种状态在2009年以后的《海上花》系列里更为大胆和直接。艺术家用“浮生”来喻指都市人“无根”的生存体验,体现一种存在主义的焦虑和危机感。这种直面当下生存的思考与前两个系列有关时间和生命关系的思考在其核心具有共性,是相同事物的不同表现。



醉湖之昨夜漫舞醉桃花

布上丙稀 李磊

云水间 No.19 夜长篇(三更秋) 李磊

另一方面是画家对形式语言的不断实验,他常常以大画和小画作组合,在小画中获得的点滴心得,被用进大画的形式。如在《禅花》系列里,就有纸本的小幅作品中用字母、划痕,点线面和色彩的覆盖、重叠,不同肌理的对比,覆盖后的痕迹显现、对比等等形式手法的丰富试验。这使他的大幅作品在艺术发挥和激情释放方面显得较为纯熟和辉煌。之后创作的《海上花》系列显得更为直接和明朗。相对于《禅花》的“超凡脱俗”,后者更“红尘滚滚”。交错浸染成不同的色块和色带,色和质料共同形成密不透风的坚固表层,具有物质的结实特性。显然,后者想要表达的感受与前者截然相反,就如作者探讨生命对立统一,“艳丽”如何能够不“庸俗”等矛盾关系,画家也在形式中加注这种思想的探讨。

(“心与识——李磊的抽象艺术展”正在复兴中路515号思南公馆23幢龙门雅集举行)