

东方岩彩绘画

李重熙

荣宝斋出版社

1999.7



## 图书在版编目 (CIP) 数据

东方岩彩绘画. 李重熙 / 胡明哲主编; 李重熙

绘. —北京: 荣宝斋出版社, 2008.3

ISBN 978-7-5003-1014-3

I. 东... II. ①胡...②李... III. 中国画—作品集—中国—  
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 183502 号

主 编: 胡明哲

著 者: 李重熙

策 划: 范迪安 王 勇

整体设计: 轶 民 李 宁

特约编辑: 维 东 柳逸善

责任编辑: 王 勇

责任印制: 毕景滨 孙 行

## 东方岩彩绘画

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: (100735) 北京东城区北总布胡同 32 号

制 版: 北京外文印刷厂文彩图文制作部

印 刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印 张: 27.5

印 次: 2008 年 3 月第 1 版

版 次: 2008 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 0001—2000

东方岩彩绘画

李重熙

紫雲齋出版社







#### 简 历

李重熙，韩国圆光大学教授、美术大学长、美术馆馆长。

#### 联 展

2001 年 生命与希望——全北环境运动联合邀请展（韩国）  
 2002 年 亚细亚和平美术展（日本）  
 2002 年 李重熙东京 2 人展（日本）  
 2002 年 韩国水彩画画家会展（中国）  
 2002 年 主流具象画画家展（韩国）  
 2002 年 亚细亚和平美术展（日本）  
 2002 年 韩国水彩画名家精品特邀请（韩国）  
 2002 年 2002 圆光美术之今日（韩国）  
 2002 年 MONGKLLER 大学交流展（美国）  
 2003 年 亚细亚和平美术展（日本）  
 2003 年 新收装品 2002 展（韩国）  
 2003 年 南北画家展（韩国）  
 2003 年 韩国现代美术之今日展（韩国）  
 2003 年 韩国的裸体美学 2003 展（韩国）  
 2003 年 韩国美术大学教授 100 位画家特邀展（韩国）  
 2003 年 韩中水彩画协会创立展（韩国）  
 2003 年 2003 韩中水彩画代表画家展（韩国）  
 2003 年 亚细亚和平美术展 2003（日本）  
 2003 年 B.S 2003 展（日本）  
 2003 年 韩国工艺大展基金展（韩国）  
 2003 年 韩国美协益山支会展（韩国）  
 2003 年 亚细亚和平美术展 2003（日本）  
 2003 年 美术之新世界展（韩国）  
 2004 年 亚细亚和平美术展（日本）  
 2004 年 中韩水彩画交流展（中国）  
 2004 年 韩国水彩画画家会展（韩国）  
 2004 年 韩国美展（韩国）  
 2004 年 世界和平美术大展（日本）  
 2004 年 世界和平美术大展（中国）  
 2004 年 今日韩国水彩画代表画家 24 人特邀展（韩国）  
 2004 年 全北美术作品展（韩国）  
 2005 年 韩国具象大展（韩国）  
 2005 年 甲午世…甲午世…（韩国）  
 2005 年 亚细亚和平美术展 2005（日本）  
 2005 年 韩·中·法油画展（中国）  
 2005 年 韩国水彩画画家会展（韩国）  
 2005 年 韩国美协益山支会展（韩国）  
 2005 年 世界水彩画联盟发起人展（韩国）  
 2006 年 Bangladesh 亚细亚双年展 2006（韩国）

2006 年 亚细亚和平美术展（日本）  
 2006 年 韩国水彩画画家会展（韩国）  
 2006 年 画家造型大展（韩国）  
 2006 年 美术的新世界展（日本）  
 2006 年 韩国美协益山支会展（韩国）  
 2006 年 世界和平美术展（日本）  
 2006 年 老领展（韩国）  
 2006 年 COMPARAISONS（法国）

#### 个 展

2002 年 李重熙画展（韩国）  
 2004 年 日本美术世界特邀个展（日本）  
 2004 年 李重熙裸体速写画展（韩国）





曼荼罗  
综合材料  
110cm × 233cm  
1990年













## 刀·花·曼荼罗——李重熙的绘画艺术

作者 \ Hang-sub, Shin    翻译 \ 张莉

李重熙是一位有艺术天赋的艺术家,从他的作品中我们可以看出他清晰、自然的绘画风格。他没有跟随任何其他绘画潮流、创作思想和理念,而是充满意志力地求索艺术的本质,根据坚定的艺术信仰来把握自己的艺术直觉,完全致力于达到敏感和单纯的终极目标。一幅画的构图,给人以沉重感,可能源自于它的自然特征。富有挑战性的艺术家的意志力,是不在乎他人的讥笑以及创作本身的复杂性,而只在乎表达事物的本质。我们从未见到李重熙在创作中对此有任何犹豫,他把大胆的写实的行为模式融入他的绘画之中,就好像这只是他思想和观念的一个疏忽。

如“曼荼罗”“舞”“道士 (Shaman)”这些标题说明,画家似乎通过对客体的感受,产生了一个具有艺术元素的形象,而不是将所见进行现实主义的描述。“曼荼罗”“舞”“道士”所描绘的形象通常被当作极端永恒的生与死,这个主题构成了人类生活的本质,虽然是部分人的生活内容,但是却涵盖了人们普遍的生活意义。因此,对画家来说,道士和信仰以及与之相关的仪式活动是一个解决难题的办法,既可以直接面对最基本的问题,也同时与艺术表达的相关活动联系,所以他的绘画选择这样的主题有着足够的理由。他没有仅仅停留在看与画这个阶段,而是从现实生活中提炼他对事物的艺术直觉和敏感。此外,凡涉及到与主题相关的题材,他都试图寻找其真实性,并集中的表达这一感受,这也是韩国人所特有的感知方式。道士、天生的信念、神话常常是他创作的题材,这次创作的主题也不例外。他来自于气象学观念的作品,显示了韩国人最直接的情感,这种情感从韩国历史开始,就已经在韩国本土流传。

在他的艺术中能够发现什么样的艺术元素?是韩国情绪的表达吗?通常人们认为在视觉作用中色彩最为敏感,它是一个最基本的符号。在韩国,表现道士主义和舞蹈的颜色通常是红色、黄色、绿色等,白色作为一种亮色也成为一种基础色。就像惊讶于某种事情一样,如果处于一种极端矛盾,或处于对最初生活感到绝望的情绪中时,道士精神和与生俱来的信念就会通过刺激而强烈的基本色彩来表示。在祈祷上帝指引的集会中,基本色彩的坦率运用是作为一个与上帝交流所必须的符号,否则在关于道士的庆典活动中,并不能使情感得到进一步的提升。通常把简单的感觉转化为戏剧性的色彩时,基本色彩不但可以变成刺激情感的媒介,而且作为一种精神(心灵)上的符号,把人与上帝联系起来。

在西方绘画中色彩是更有价值的因素,由色彩展示的符号概念很容易被接受。色彩的运用不需要任何认知能力,也就是说,它是从情景感觉中直接转移过来,直接与感受力相联系,不经过知觉认识这一过程。因而,在展现人类生存的基本情感时,色彩是最有效的媒介,尤其运用基本色彩进行情感表现的时候更能体现这种效力。这就是为什么李先生使用少量的树胶水彩和浓烈的颜色作为绘画材料的原因之一。他的艺术表达方式,不同于逻辑的、理性的、真实的描绘。他的绘画世界被称之为感伤主义(情感主义)世界,这其中没有细致逼真的表现风格,而是通过使用刺激性颜色所产生的爆发力来表达宣泄的情绪。这时的情感表达来不及把色彩进行混合,直观的感受仅仅通过基本色彩就能创造。在每天的生活中,艺术家始终保持着平常的感觉,但是也会因为连续的、极端的精神上或是肉体上的刺激而产生而一种特殊的状态,由此而形成的兴奋感觉被连续不断的保持着,成为对世界新体验的一种暗示。从这个方面看来,艺术家通过精神对事物内在意义进行把握,而不是关注事物本身。每一笔触不拘泥于形式的约束,自由地展示着快乐,通过自由发挥和潜在的秩序的影响,自然生

成富有生机的绘画作品。否则,如何能创造出如此强烈、灵动的笔触?事实上,在他的绘画作品中很难发现理性的败笔,因为他的创作热情总是随着呼吸自由波动,而像呼吸这样的结构形式是没有理由进行控制的。他熟谙外因引起的感情释放,这是一个自然而然的行为过程,并带有他自己独一无二的、热情的表现风格。

作为一种表达方式,他不去留意有限色彩和奔放笔触的习惯用法,而是试图直接进入绘画的本质。他不仅仅简单依赖于他的感觉或是手头能力,去帮助他完成塑造视觉形象的任务,并且直接指向追求不断提高艺术感知的领域。手头能力和艺术感知总是一个快乐的主题。他遵循着艺术感觉的引导,通过艺术感知力,并经由手上的能力把可控制的绘画秩序转换成显而易见的价值。在他的作品中显示了世俗世界(worldliness),用三种主要的色彩来代表独一无二的民族价值,并且通过三种基本树胶水彩颜色把这种价值理解表达得更鲜活。再者,当他把韩国固有的祭神活动与其作品的活力相联系时,他也成功地获得了鲜活生动的民族性。

现在他的作品进入了一个崭新的阶段,这不是说他作品风格样式的变化,而是暗示了他的作品的内容变得更为广阔。直到现在,他的作品作为这类创作风格最典型的例子常常被提及,这时,作品仿佛等待着汇集之前所有的观点,来阐明其绘画的整体形象。正因如此,他选择“刀”·“花”·“曼荼罗”作为他新世纪伊始个人画展的标题。这样一个标题,可能会显示出他的绘画作品对世界统一理解的观点,而这种凸现的成就避免了人们把他仅仅视为一个曼荼罗艺术家。他的作品似乎引至完美的曼荼罗世界,在这一过程中,他认为最重要的事情是如何形成有力、生动和神性的形象。事实上,他的作品非常依赖精神和信仰维系,仿佛一种精神交流和神性活动中的感情需要。这种行为产生出富有韵律的形象,而这些不断出现的形象,作为精神刺激的标志可以被真正的理解。

同样的,这个有暗示意味的标题“刀·花·曼荼罗”,在他的整个作品世界中被描绘为一个强烈的形象,从广义的观点来看,这有可能是理解其作品的一条捷径。“刀”在他的作品中是一个典型的主题,提示了道士刀舞的代表性,同时也强有力地代表了艺术家面对世界的意志力。此外,在20世纪与21世纪这个转折期,这个主题的代表性也变得更加鲜明,换句话说,它代表了一个伟大革命时代的到来——西方社会哲学中心转向东方社会哲学中心。再者,“刀”也暗示了艺术家的创作激情。对比“刀”,“花”则显示出美丽与生动。在他的作品中花用红色来装饰,增加了视觉冲击力,把整个形象都汇集于主旨的表达。同样人们也能够理解,极端热情的红色加强了“刀”与“花”的代表性意味。曼荼罗不意味着他创作的结束,而仅仅是一个新的起点,不过被称为“曼荼罗”的作品主题已经变成了一个受人激赏的个人化的标签,通过完善的水平和鲜明的特点来创造出的美也同样存在。他已经努力把这三种元素统一于一个可塑的艺术理念中。

他的作品通常通过艺术情感和精神的控制来展示动态的,而不是沉思或静观的世界。相对于现代主义的消极姿态,他的作品可能蕴涵了意义深远且卓尔不群的品质。他无视现代短暂的流行时尚,而是把个人的价值观和世界观作为其艺术创作理念的核心。

没有忙于敷衍任何一种艺术趋势,他作品的定位超越了当前的种种学说,构成永恒不变的艺术世界。从某种意义上说,他把自己奉献给艺术,是牺牲其生活来挖掘艺术原本价值的一位艺术家。艺术是一个远离外界干扰的世界,我十分同意他的艺术观。





行次图  
综合材料  
162.1cm × 130.3cm  
2003 年





行次图  
综合材料  
130.3cm × 162.1cm  
2000年





红楼  
综合材料  
130.3cm × 162.1cm  
2002 年





丹青  
综合材料  
145cm x 145cm  
2002 年





丹青  
综合材料  
116.7cm × 91cm  
1996年





丹青  
综合材料  
116.7cm x 91cm  
1996年





丹青  
综合材料  
161cm × 130.3cm  
2000年