

自然纪实 桂林三秋

李居儒绘画作品集

Three Autumns In Guilin-Artworks by Chu-ju Lee

自然纪实 桂林三秋

李居儒绘画作品集

Three Autumns In Guilin-Artworks by Chu-ju Lee



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

·桂林·

图书在版编目 (CIP) 数据

李居儒绘画作品集: 自然纪实·桂林三秋 / 李居儒
著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2010.7
ISBN 978-7-5633-9751-8

I. 李… II. 李… III. ①油画—作品集—中国—
现代②水墨画—作品集—中国—现代 IV. J221.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 139839 号

广西师范大学出版社出版发行
(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)
出版人: 何林夏
全国新华书店经销
精一印刷 (深圳) 有限公司印刷
(深圳市罗湖区太白路 3013 号 邮政编码: 518019)
开本: 889 mm × 1 194 mm 1/16
印张: 3.5 字数: 10 千字
2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷
定价: 39.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。



关于《桂林三秋》

绘画对于我来说，其实是私欲，是因为对生命的不妥协，所以用色彩堆积的方式来体现自己的存在，一打定主意，便成就了二十几个年头。之前的生命经验，是在临海的基隆出生，在台北成长，后来旅居纽约、洛杉矶，每个地方都成了故乡，甚至连停留短暂的墨西哥、东京，都有家乡的感觉。不同的地域有不同的彩度，不同的人想着不同的故事，都对，都好，也都或多或少地投射在我的画中。之后因缘际会来到桂林，一待就是三年，又多了个故乡。这个故乡在景致上是独一无二的，它代表了中国南方的美景，更隐含着中华的人文态度。对它的认知及感动，在历经见山是山、见山不是山、见山又是山的阶段后而深刻不少。这一段过程，当然也入了画。在桂林创作是幸福的，是让许多艺术家向往的，我能有这段历程，要感谢的人很多，尤其是对愚自乐园提供一个完美的空间，更要特别说声谢谢。至于其他，就由画来详述，不足之处恳请各位先进不吝指教。

李居儒 于桂林

“客形”的回返走向“后抽象/后观念”的绘画本体论 论李居儒的《桂林三秋》

路况 撰

纵观20世纪西方艺术潮流之演变轨迹，从野兽派、立体派、未来派、表现派、超现实之“变形”与“转形”(transfiguration)走向“抽象艺术”(抽象画、抽象表现主义、极限主义)之“解形”(de-figuration)，最终走向“观念艺术”之“离形”、“去形”与“弃形”。发展至世纪末，则又形成各种混合折中主义的“后现代”或“当代”艺术：涂鸦、装置、普普、行动、环境、景观、录像。于是我们看到，造型艺术遭到严重贬抑而日益丧失自信，抽象艺术与观念艺术则在后设姿态中日益沦虚蹈空，同时也越来越庸俗化，抽象艺术走向“设计化”，观念艺术走向“广告化”，并卷入当代艺术的混合折中主义，而充斥着随波逐流甚至趋炎附势之cliché(陈腔滥调)。

当代艺术已变成一个既无感觉，更乏生命力，冷漠无差别(indifference)的冷酷异境。我认为，突围解困之道就是重新肯定艺术的造型力量，因为唯有造型可以构成“形象”，唤起“感觉”。正如康德所示，“美学”作为“感觉”与“情感”的问题，究极而言是“生命感”(feeling of life)与“生命力”(force of life)的问题。重新肯定造型的力量，就是重新唤回艺术作品中失落已久的感觉、情感的强度与形象的生命力。我们必须走出抽象艺术与观念艺术的沦虚蹈空，同时摆脱当代艺术之随波逐流与趋炎附势的cliché，提出一套既超越“具象/抽象”二元对立，亦超越“形象/概念”二元对立的新造型思考，走向一种“后抽象”与“后观念”的“绘画本体论”。

我发现一个美妙的新词“客形”，正可重新界定“后抽象/后观念”的绘画本体范畴。客形一词典出北宋理学家张载：

太虚无形，气之本体。其聚其散，变化之客形尔。

太虚即气。

凡可状，皆有也。凡有，皆象也。凡象，皆气也。

客形并非西方哲学之客体(object)，而是客体之超脱化解。一切事物作为客体，其实皆只是“气聚成形”之变化，如“客”般寄寓于世界之中而暂时现身显影。万物万象皆是生命中不期而遇的“过客”、“访客”、“宾客”。客形一词甚美甚妙，一切皆“客”，寄“形”于天地，如过眼云帆往来变迁于太虚无形之中！

“太虚”作为“无形”的“气之本体”，可用来重新界定“抽象”。所谓抽象，不再是“纯粹形式”或“最高形式”，如抽象画追求纯粹视觉形式之程序编码，而是返回到先于一切形式之“原始材质”，如抽象表现主义追求纯属“手感”自动性之线条涂鸦。法国哲学家德勒兹(Gilles Deleuze)借用画家培根的讲法，称之为“图式”(diagramme)，指划痕、区域、无意义、非表象的线条和色点的可操守性整体：“图式是一种混沌，一种灾难巨变(catastrophe)，但同时也是一种秩序或节奏的萌芽。”(119)图式之降临，仿佛突然在大脑中引入一个撒哈拉沙漠，仿佛用一片海洋将大脑分为两半。图式突然来到画面，仿佛另一种力量、另一个世界突然闯入视觉世界，打破既有的视觉组织之秩序整体，给眼睛另一种力量与强度。图式就是混沌鸿蒙的原始生命力突破机体形式之界限，爆发展开一个能量与强度的场域，德勒兹亦名之为“无器官之身体”或“抽象机器”！

抽象表现主义正是过度执迷于原始材质之手感自动性，而不惜让图式吞噬整个画面，将西方现代绘画推到杂乱无章之“灾难巨变”状态而无法自拔，不知伊于胡底！其实，整个西方艺术的发展轨迹，始终存在着某种逼近边境极限之“灾难巨变”状态的惘惘威胁，从现代主义的“虚无”、浪漫主义的“深渊”，直至希腊神话与圣经中的“地狱”！

德勒兹的《感觉的逻辑》透过培根的画，在抽象画纯粹视觉形式之程序编码与抽象表现主义手感自动性之混沌材质之外，指出了“第三条路”的可能性：将图式限定在画作中的某个区域、某段空间与时间中，防止“灾变”吞没整个画面，保护轮廓，让“形象”(figure)重新涌现于画面。

于是，德勒兹提出一套“图式/形象”(diagramme/figure)本体论，同时也在述说一个“西方绘画故事”：形象穿越混沌材质之图式的灾难巨变，有如游历深渊地狱而支离解体毁形，最后终于历劫归来，以几乎无法辨认的全新面貌重返画坛！这的确提示了一种重新唤回艺术之造型生命力，走向后抽象与后观念的绘画本体论！

就此而言，我发现张载的“太虚/客形”作为“一气”流行运转之一体两面，较之德勒兹的“图式/形象”，更能超越西方文化之“抽象/具象”、“知性/感性”、“观念/形

象”、“形而上/形而下”之二元对立，提示一套更为从容洒脱的“后抽象/后观念”之绘画本体论。因为太虚作为混沌鸿蒙之原质，既非灾难巨变之深渊地狱，亦非沦虚蹈空之虚无空无，而是一气流转，充塞宇宙，既空灵无物，又洋溢满盈！正如杜甫诗云“八荒开寿域，一气转鸿均”，陶渊明诗云“纵浪大化中，不喜亦不惧”。太虚即一气流转的生命大化之流，天地万物之客形则都是生命大化之流中的一段“过渡”(passage)！太虚与客形一气流转，体用不二，不即不离，虚实相生。从太虚回到客形，并非从灾变的死亡国度历劫归来，浩劫余生，而是本来就是生命大化之流无间断的过渡。

艺术发展至今日，要走出抽象艺术与观念艺术之沦虚蹈空，并摆脱当代艺术随波逐流之 cliché，势将走向一种后抽象与后观念的造型复兴运动，我将之界定为客形的回返：从太虚回到客形，并非简单的重返具象写实，而是以一气流转之空灵感应律动，悠游往返于太虚与客形之间，即虚即实，虚实相映，穿越具象与抽象、可见与不可见、形而下与形而上。这生命中旦暮相遇、千帆过尽的纷纭客形，是连结当下现在与过去、未来之“时间回路”的“结晶影像”，同时指向最亲切世俗的“人间世众生相”与最遥远疏异的“天堂陌影”。

画家李居儒尝旅居纽约十余年，沉浸悠游于抽象表现主义、极限主义、涂鸦艺术、普普艺术之纽约画风；2001年返台，面对本土化潮流与当代艺术策展风，仍坚持一种泛抽象的自由造型艺术之独立创作路线；2007年赴桂林愚自乐园任驻村艺术家，展开另一创作阶段迄今。居儒总结此阶段创作成果，题为“桂林三秋”，展现给我们一系列元气淋漓而又窈窕多姿的造型飨宴与视觉胜景，在抽象与具象、艺术与现实之间出入自得，我认为这正是在走向一种后抽象与后观念的绘画本体论！

而居儒现阶段画风得以自由出入于抽象与具象之间，我发现还有一个重要因素，就是西方与东方的衔接融合，抽象表现主义的混沌图式融入了中国水墨的技法与精神，混沌之图式不再是灾难巨变之死亡边境，而是空灵而又满盈之太虚，既消解一切客形，亦重塑一切客形！此“西方抽象”遇见“中国水墨”的融合转化之路，从张大千到赵无极、朱德群，已树立了几个形象鲜明的典范，是当代造型艺术值得继续开拓下去的康庄大道。居儒之出入抽象与具象，当然亦对此“抽象/水墨”的融合转化之路进行了一场个人风格化的延伸与实验。

王国维《人间词话》云：“一切景语无非情语。”对于居儒的《桂林三秋》，则可说“一切情语无非景语”。这一系列画作，无一画是直接摹写桂林山水，却画画都是桂林山水，重点不在于重现桂林山水之实景，而在于将桂林山水之“感觉”、“情思”直接表现宣露于画面。一般常讲情景交融，居儒的交融方式就是将“景语”完全消解融入“情语”之中，如《桂阳之间》、《桂色》、《无景之景》、《北岸》诸画。去过桂林的人当能直接感受到那的确是桂林山水才有的感觉，其实并不抽象，反而是情感思绪状态相当直接、具体的爆发宣泄。《桂林外星人》、《自叙》、《扭曲》、《争》等画，则不仅是情感之爆发宣泄，还带有针砭、议论时局之思辨、论述意味，在自由纯粹的造型语汇中不时流露机锋禅意，亦足令人会心一笑。

要之，居儒娴熟于抽象艺术、涂鸦艺术、普普艺术各种造型语汇，融入中国水墨精神，予以不拘一格、自由多样的挪用转换组构，乃成就窈窕多姿客形悠游于太虚无形之本体，而得以在艺术与现实之间潇洒穿梭。

居儒的画

三重 洪毓华

居儒从事绘画多年，他的画面充满着线条的舞动、笔触的划刻、色料的堆积、颜色的铺陈，在平坦的画面互相倾轧、纠缠、压制、突围，力图在画面寻求适当的位置，占据正确的空间，来呈现出各式各样的情感悸动和各式各样的心底风景，他的画也呈现出一种流畅、挥洒、淋漓尽致的感觉，似乎一气呵成，一步到位，形体的变幻多姿像云朵，色彩的绚烂像黄昏夕阳，而随机偶然产生的细节，充满惊奇、意外，像显微镜下的微观世界，纵是色彩单一的画面，也经营出一种细致的纹理隐藏诸多变化。他的画中世界是可以进入仔细游览观看的，他的画里描绘的景象或是抽象，或是具象，时而直指主题，时而暧昧不明，他赋予画作的名称，只是一种参考，或是帮助辨识的提示。居儒选择抽象表现作为创作的媒介，他的内心世界当然是不愿受限于名称的俗世意义。

这次展览的作品都是居儒的近作，大多是他在桂林居住这几年完成的，有些画作呈现出与以往不同的风貌。让颜料在画布上“流”的手法运用在许多画里，“流”出来的线条未经人手，不经画笔，依其自我意志在画布上留下足迹，表情多变。在《草山》里如影子般的无骨颜色，轻轻地依附在画面上，像似音乐里的“泛音”，具有某种空灵的特质，加深画作原有的空山灵雨之气。而在《悟空》画里，被上下倒置“流”出来的线条，快速划过画面右侧，像一道光破画而出，坚实有力，锚定了如光影、如梦境的画面意境，呼应画作主题。在《荷之四》里，侧摆的“流”则摆脱了地心引力的控制，带着轻灵之气，愉悦地横过画面，对抗着下坠的绘画主题，也淡化了画面的浑浊、沉重。此外，如果与接近早期风格的画作如《北国》、《甲天下》、《晓景》、《山要》作比较，在《不染》、《新共产桂林》、《给梦》等画作里，可以观察到飘忽不定的色彩逐渐凝结成“形”，以往全面展开的力量，则转化成块状的流动，无序的悸动更受规范，“形”被重新重用，甚至以笔勾勒而出。而“黑”的使用，带着完整、清晰、鲜明的面目，增加视觉上的艳丽，甚至在《乌鸦与仙人掌》里更是有名有姓地登场了。这些风格的变化，对居儒应该是常态，他总是在迎战着画布，挑战着自己。

居儒曾提起想创作些“写实”作品，想画荷花，但与其说是写实，不如说是针对特定主题所作的绘画，表现的不是眼睛的写实，而是主题的对等物，画作本身的完成绝对超越绘画主题的现实呈现。荷花系列里“荷”，一大片绿从右上角平铺而出，占据了大部画面，平

坦舒展，其上的细致纹理，自成风景，缓慢柔焦的轮廓，突然的缺口，勾勒出“荷”的绘画主题。距离如此之近的正面逼视，让人感受到他灼热的内心，急切地想发现、想知道“荷”的内部生命。在《叶荷》里，荷叶甚至以类似胚胎的形式出现，漂浮在淡淡的荷梗上，置中的构图，纯净的空间，气氛神秘庄严，生命受到确认，受到尊敬。《思荷》以沿着对角线蜿蜒而上的三片不同大小的绿带出了深远空间，风貌各异，前景淡出的紫，婀娜多姿，荷池天地，宁静，安祥，自在。居儒对荷花的“写实”手法是有趣的，直取颜色、形体，并运用画的构图来转述荷的生命姿态。在《心荷》画中则只呈现一种生意盎然，形体不复存在，只剩下心灵的直接感应。在“山系列”里，《无景之景》、《北岸》呈现的山总觉得像宇宙初创之时，无你无我无他，无感情，完完全全地静寂孤独，完完全全地兀自存在。版画般的《山之一》，仿佛映照着烈日的山壁，一片刺目的红，一抹淡蓝云彩，与天同色，静静地滞留在前。山壁上留下的淡淡阴影，静止不动，无声，无风，山不是现实风景，山是一种亘古存在，而他是这么画。

居儒的画面呈现出一种平衡，无论是力的平衡，或是色彩的平衡，或是构图的平衡，而在这种平衡底下却充满着纠葛压抑的力量、悸动难伏的情绪，这是缘于他对生命本质的认识吗？他的人物头像里只有隐晦的轮廓，占据大部分画面的则是无秩序的色块或线条、笔触。

《无自己》那幅画里宛如菩萨的头像下巴以上完全变形，无明的黑映照着其余部分同样无明的骚动，“无自己”是一种“无我”还是“无法有我”呢？无论如何，充满阳光的色彩，总让人觉得他对待生命的正面态度，而这的确也是居儒的生活态度，对生命是热烈的，纵使底层积蓄着无名的悲。



纽约秋景之一 Autumn in New York-1

20cm×30cm Oil on canvas 1993



纽约秋景之二 Autumn in New York-2

20cm×30cm Oil on canvas 1993

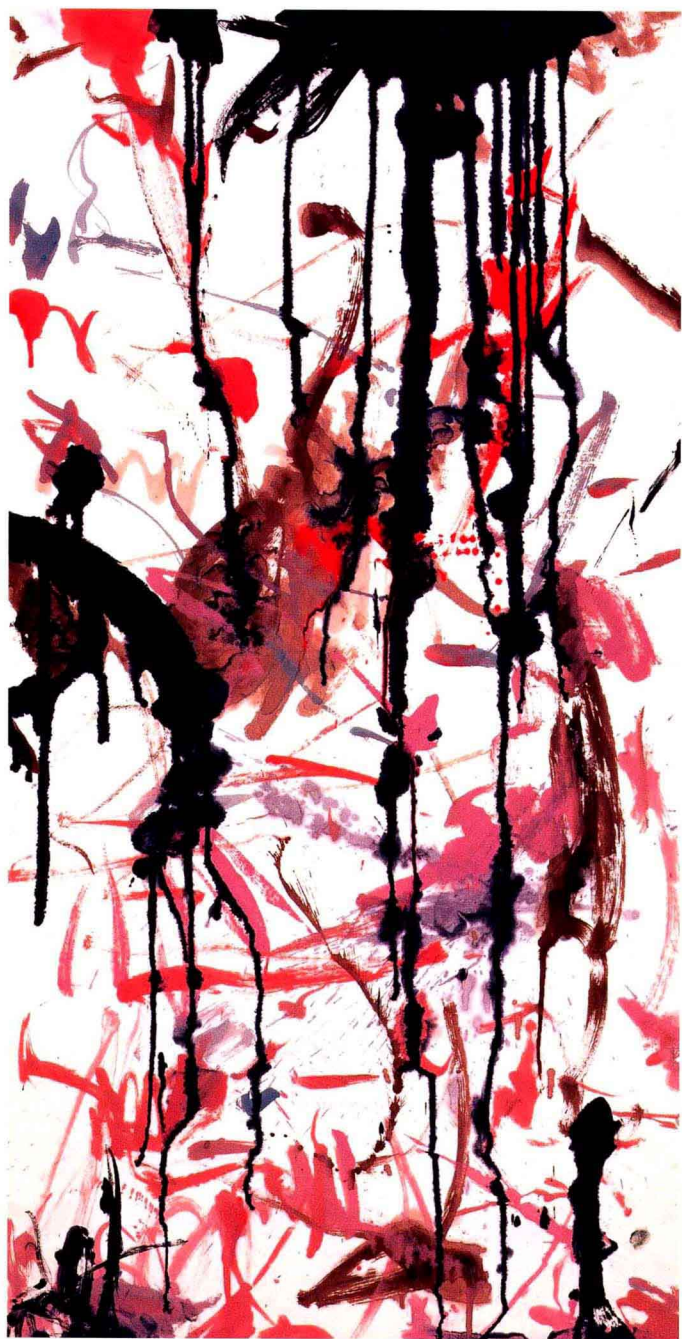


林 Woods

69cm×136cm Ink painting 1998



渗 Permeation
69cm × 136cm Ink painting 1999



水墨十一 Chinese painting No.11
69cm×136cm Ink painting 1992



山景 Mountain View
69cm×136cm Ink painting 2001

春景 Spring

73cm×60cm Oil on canvas 1994