

一种对深度精神绘画方式的言说

An Expression for the Model of Deeply Psychological Painting

● 何桂彦
He Guiyan

雷虹的作品几乎都有一个共同的特点：在大片的空白背景中描绘一些各式各样、体量不大的符号。这些符号有时像西方的抽象绘画，因为在点、线、面的结构中充满了理性和克制的情感，有时又特别像中国的意象符号，因为在那些飘动的线条、意象化的形象中蕴涵着感性和率真的生命。

大约从2002年开始，雷虹便在各种质地的纸上画一些抽象的符号。他当初的想法是这种创作方式不受空间和场地的限制，而且经济、方便，率性而为的自由表达也最能捕捉到自己瞬间化的情感感受。后来，他逐渐体会到有限的图像和无限的空间所产生的心理投射与自己精神上那片断化的、瞬间性的体验是十分契合的。于是，在不到五年的时间里，近百张的作品便自然而然的产生了。

不过，这种看似简单的创作方法却有着艰辛的探索历程。一开始，雷虹便经历着寻找语言时的阵痛。毕竟绘画的规则是任何艺术家都不能超越的，那就是哪怕你有再好的观念、再好的思想，最终艺术家都必须将其转化为一种视觉的语言、一种个性化的艺术表达。在雷虹早年的创作到后来的《绝对系列》中，我们能体悟到他内心所承受的痛苦。在《绝对系列》中，画面的形式没有了早期的那种设计味和构成性，相反因自然而显得率真，因简洁而显得纯粹。同时，由于这批作品没有出现先前的具象符号，所以作品便摆脱了因具象符号所带来的图像学和社会学方面的阐释。此时，作品的意义则在一种至简至纯的形式中获得了更为广阔的精神性空间。这正是雷虹梦寐以求的创作状态——让绘画超越技巧、超越表面的图像，让绘画成为自己内心深度精神表现的载体、一种对自为存在的记录方式。

然而，这是一种危险的创作状态，也是一种艺术家有意识地将自我边缘化的艺术心态。所谓的“危险”便是这种绘画方式很容易便落

入西方形式主义的窠臼之中，更容易被西方现代抽象绘画的参照系所吞噬。而且，在中国的传统绘画体系中，我们并没有孕育抽象艺术的文化语境，即使在“新潮美术”的现代主义阶段曾出现过一批抽象风格的作品，但“抽象”从来就没有改变过自身非主流的地位。所谓“自我的边缘化”，便是指雷虹的选择实际上对当代主流绘画方式保持着某种疏离的态度。大约从上个世纪九十年代中期开始，当代绘画出现了新的变化。这种变化首先体现为图像的转向。和八十年代绘画中的精英主义态度和现代主义风格不同，九十年代绘画强调消解深度、告别理性，将个人图式的营建奉为圭臬。于是，中国当代绘画在不到十年的时间里便发生了裂变，一种浮浅的、表层的、媚俗的风格成为主流的艺术话语。于是，空间的平面化、色彩的艳俗化、造型的图式化、风格的个人化、符合的中国化、审美趣味的庸俗化……成为大部分艺术家追求的目标。尽管这种风格的转变有着多方面的原因，但可以肯定的是，当代绘画的表面繁华根本就不可能掩盖绘画衰落的客观事实。显然，在这样的艺术语境中，雷虹的绘画注定是边缘性的，他的探索也注定是孤独的，毕竟他的作品与主流的风格有着太远的距离。

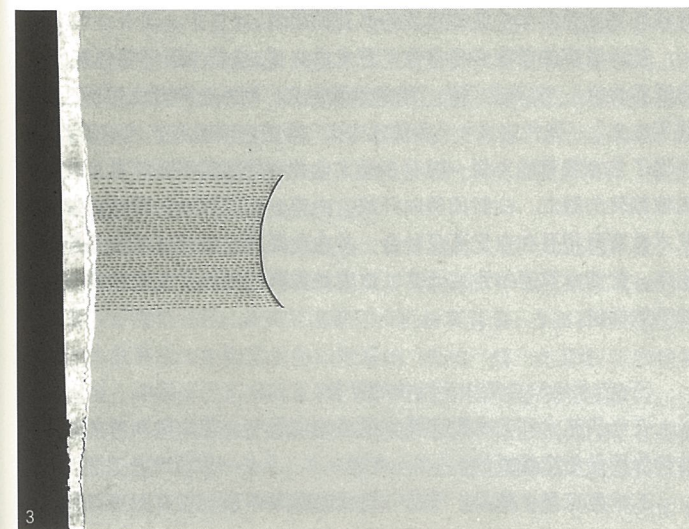
在面对外部艺术语境多方面的挑战时，雷虹是怎样应对的呢？他用他的作品做出了回答。首先，从风格学的角度上讲，尽管雷虹的作品和西方抽象绘画尤其是极简主义风格有着形式上的相似性，但是从作品的空间表达和内在的精神诉求上则与前者有着本质的不同。从文艺复兴以来，西方三维空间的透视学原理便注定了西方艺术的创作法则和审美习惯与中国的相异性。前者是理性的后者是感性的、前者是科学的后者是心理的、前者是从属的后者是主体的、前者是被动的后者是主动的。例如，不管是达芬奇还是蒙德里安，不管是安格尔还是波洛克，尽管他们分别采用了写实和抽象的不同表现方法，但他们的

作品在本质上仍属于西方“模仿——再现”的艺术系统。即使是蒙德里安的绝对抽象也是艺术家按照对现实世界的“再现”法则去创作的。换句话说，由于西方绘画必须服从“再现”的功能，那么空间便沦为边缘性的从属地位。

然而，雷虹作品的空间则是一种东方化的空间观念，这因为他赋予它一种互动性、赋予它一种生命力。虽然他的作品也出现了许多抽象的符号，但是，与大量的空间相比，这些符号便显得十分渺小，几乎有被空间所吞噬的危险——就像一个孱弱的生命面对外部世界时，内心所表现出的退缩和惶恐一样。显然，作品中的空间也远远超越了画面构成意义上的空间，而是一种充满张力、具有独特个人情感的、具有一种深度宗教体验的精神空间。这是一种东方化的智慧，一种对东方美学的视觉方式在精神和观念层面上所作的双重转化。他的意义在于，把“密不透风、疏可跑马”，“以黑计白、以白计黑”这些属于中国传统美学范畴的视觉空间转化为一种观念性的、具有精神穿透力的心理空间。不难看出，这正体现了中国绘画在一种实与虚、物像与空间的互动和转化中寻求空间观念表达的原则。这种东方化的美学观念也与“得意忘言”、“得意忘形”中“意”与“言”、“意”与“形”的审美方式是相通的。更何况，雷虹本来便是一个雕塑家，他更懂得空间与形象这一无法调和的矛盾是如何转化的。

其次，与主流的绘画相比，雷虹更强调的是绘画的精神体验性。雷虹的作品没有大幅的画面、没有漂亮的色彩、没有迷人的技巧，正好相反，单纯的形式捍卫了绘画的纯粹性，平实的画风流露出他对艺术创作的真诚态度，而个性化的画面空间则蕴涵着他对自己精神的深度体验。对于他的这种创作状态，批评家高明潞先生是这样认为的，“雷虹的这些极简的‘形而上’绘画，更像是个人的‘参禅’状态的‘书写’……这种‘形而上’不像马列维奇那样将一个终极理念寄寓在一个稳定的、唯一的抽象形中。雷虹寻求的是一个不断变幻中的瞬间永恒。所以，这永恒是个人体验式的，而非任何一个既有的原理或真理。所以他喜欢传统艺术中的重复形式，重复可以使他不断地抓住那瞬间的永恒”。

在今天，艺术家们也听惯了诸如“全球化”、“后殖民”、“后现代”……这些最时尚的文化概念。可以肯定的是，我们的当代艺术确实面临着一个全球化的文化语境。然而，怎样去应对这种现状，至今



仍然是我们需要深入讨论的。虽然中国的当代艺术已经走出了国门，并且能出现在西方重要的美术馆和双年展中，但我们并不能乐观地认为中国的当代艺术已经比八十年代时有了本质的飞跃。恰恰相反，中国当代艺术在追求精神价值的表层化、平面化，审美意义的媚俗化和大众化时，早期的批判意识几乎已经丧失殆尽。如果我们仅仅是向西方展示我们的“中国符号”、“中国图式”时，中国的当代艺术便真的是病入膏肓了。此时，从方法论上建构我们的创作观念便显得尤为必要。雷虹作品的意义正体现于此，即立足于东方的美学观念但能对其超越，选择东方化的语言表达方式却能使其具有新的意义。

同样，雷虹也是一个让自己的绘画贴近自己内心体验的艺术家。“个人性”原本是绘画最重要的特征之一，不过，在今天它正逐渐被各种“利欲”所消解。其中，艺术市场在对艺术作品进行选择时，所谓的“原创性”和“个人符号”的标准正成为消解“个人性”的罪魁祸首。年轻的艺术家陷入了寻找个人符号的困境中，只要这种个人符号是没有人画过的，艺术家就迅速的将其占用，再将其贴上个人化的标签。而成功的艺术家则并不那么自由了，因为他们早已进入了市场，迫于市场的压力他们必须成批的复制和贩卖自己的作品。此时，我们的问题是，如果艺术作品已经不再忠实于艺术家的感受，它们还有价值吗？如果艺术作品不是对艺术家个人精神历程的记录，艺术的精神不就缺失了吗？不知道那些所谓成功的艺术家是否想过，与其被动地复制“个人符号”，还不如直接在画面进行一阵狂涂乱抹来得痛快！在我看来，雷虹能将绘画忠实于自身的体验远远比那些“成功的艺术家”更值得称赞。而这也正是他将绘画当作自己个人存在方式的价值所在。

1-4, 绝对系列 炭笔、炭粉、宣纸 雷虹

