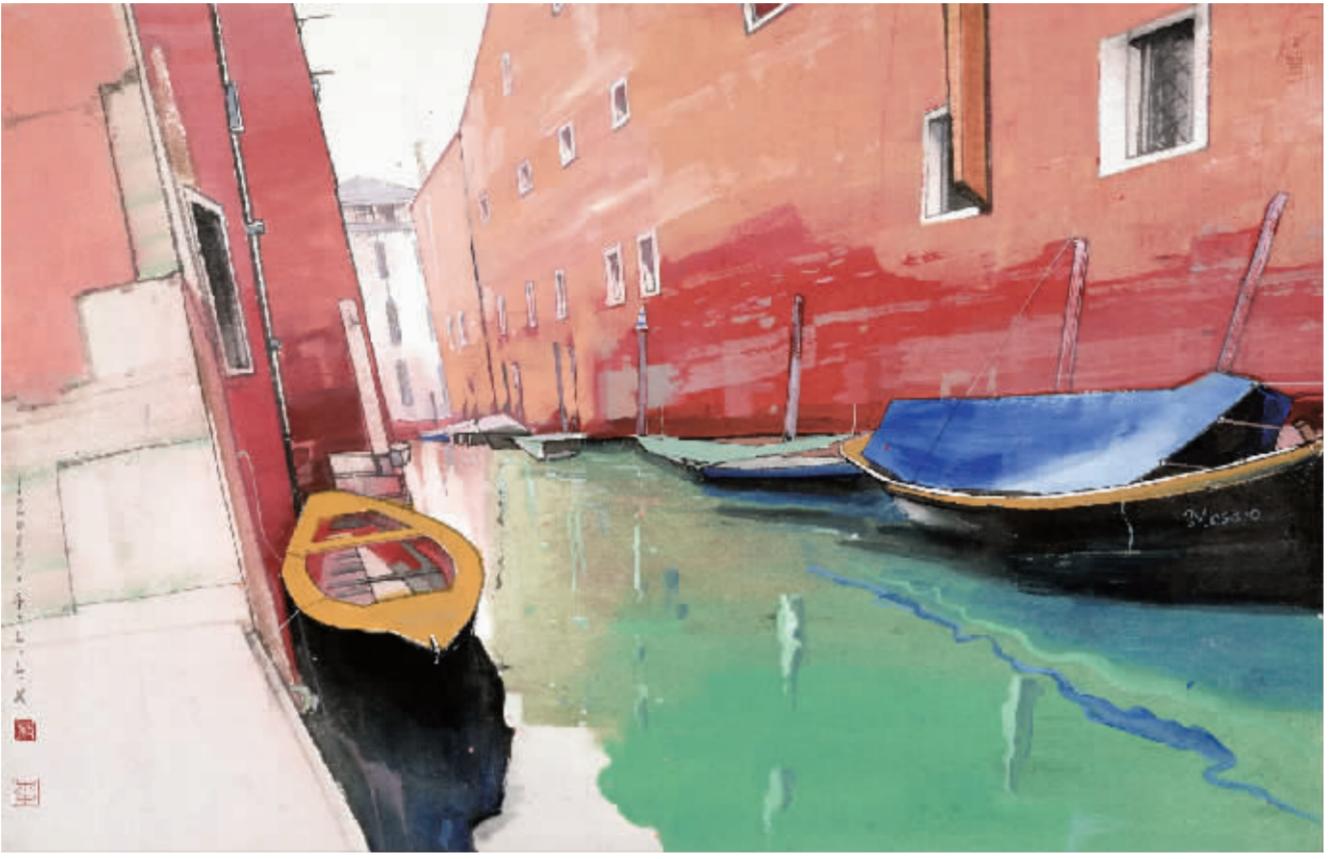




李立新

1957年生，江苏常熟人。1978年入读江苏省宜兴陶瓷工业学校，1980年入读中央工艺美术学院师资班，1995年入读苏州大学获硕士学位，1999年入读东南大学获博士学位。现为国务院学位委员会艺术学科评议组成员，南京艺术学院教授，博士生导师，学报编辑部主任，《美术与设计》版常务副主编，中国艺术人类学学会常务理事。出版理论专著5部，编纂《造物》（丛刊）及研究系列丛书5种。在《文艺研究》《美术研究》《民族艺术》等杂志发表论文80余篇。专著曾获教育部第六届、第七届高等学校科学研究优秀成果（人文社会科学）二、三等奖，获江苏省第十二届哲学社会科学优秀成果二等奖。



《威尼斯水城》

让大地向世界敞开 ——李立新风景绘画解读

□文/顾丞峰

立新的风景画带给人的感受是簇新的。

风景可以画成这样，面对作品人们看到的是一双审慎的眼睛，一个出乎于人的胸膛，这种敞开被赋予了一种延宕，正是这种延宕传达了一种难以描述自己、昭示于人在隐匿中的敞开。

隐匿的是什么，敞开的又是什么？

画面的凄清气氛向人们展示了一个无人的画面空间，不论是纵横阡陌的荒野，还是鳞次栉比的城市街道，不仅人，甚至移动的车辆也没有出现，这使他的风景区别于一般的写实风景描绘。

而其勾勒染色的画法也区别于一般印象派式的描绘，时隐时现的设计痕迹分明在昭示某种存在感。

无论隐匿还是存在，当然是为了另一种敞开，艺术家试图向人们敞开的是他对世界对社会的认知，这种认知伴随着凄清的情感色彩。

海德格尔的文字被称为“诗性哲学”，他的哲学中有一对“大地”和“世界”的概念。“大地”是物性的，自我封闭的；而“世界”是人创造所建立的。在他看来，艺术作品正是一个被创造出来的“人的世界”，自然之物其生存意义不会自动显示出来，器具同样不能自我揭示，而艺术作品的存在是敞开的，它澄明、显现了存在者的存在真相和意义。

在描绘大地与世界关系时，海德格尔说：“真理的发生是一种紧张的对立冲突及其克服和统一的过程。作品中真理发生的对立冲突主要是泄示和隐蔽的冲突，即大地与世界的对立。艺术创造实际上就是克服大地的物理，把它带入人的世界之中，使它的意义呈现出来，同时人的世界的建立本身也是对物（大地）的辩证否定的过程。”

在李新的作品中，空寂的大地弥

漫着一种不可言说的“物性”，其寂寥和深邃需要敞开，而人之所居房屋对大地来说是一种切入，使之有可能从封闭中苏醒，人的存在感在此中显现，但由于人的胸膛，这种敞开被赋予了一种延宕，正是这种延宕传达了一种难以描述自己、昭示于人在隐匿中的敞开。

立新的画面气氛中淡淡忧思使人想起美国画家怀斯的风景。怀斯经常被那些能够表现岁月流逝的东西所吸引。他喜欢用那些断墙、破糊墙纸、穿旧的衣服、倾斜的水桶、篮子、废弃的大车来暗示光明易逝。这些对象充满了难以言传的象征感。他的风景能唤起人们对故乡的怀恋，更引发了对逝去时光的回忆。

立新的画面出道虽晚但出手不凡，相信厚积薄发的他，将带给我们更多惊艳迷思，让我们一次次体验从“大地”到“世界”的逐一敞开。

他在生活角落的诗意描绘和草地



《郎木寺人家》



《戛纳》

《川北藏寨》



《水天一色》

何者为我 何者为物 ——李立新教授画作中的“无我之境”

□文/王蔷薇

中国艺术的精神基因来自于源远流长的传统文化，而作为传统价值观中的经典内容，“以人为本”的理念几乎被从古至今的所有知名艺术家奉为最重要的创作原则之一，是故在传统绘画艺术中，人的因素几乎是不可回避的形式内容。画山水时，即便画面主体为山石树木所占据，也须有“点景人物”，访友高士、挑柴挑夫掩映于林木阴然中，否则便了无意趣了。然而李立新教授的画作多以风景为题，却很少在画面中刻意加入具体的人物形象，即便写民居街

道，也永远是空旷而寂静地独立于画面之中，显得极富个性。李立新教授的画作似乎能把人拉回人生之初的单纯与静谧之中，拉回由节奏、色彩和爱熔铸成的释然时光中。他的画作试图“模糊设计与艺术之间的界限、中国画与西洋画之间的界限”，呈现出一种新的艺术形式。

李立新教授自2002年获得艺术学博士学位后便投身于学术研究之中，主攻设计学与设计史，是一位著作等身的设计学专家。尽管他具备优秀的创作能力，但由于在学术领域的知名度，以至于画名为文名所掩，因此即便是亲朋故

友，也少有知其精于绘事者。然而，当他的绘画作品展现于观者眼前时，的确给人耳目一新的感觉，这种新鲜感与其创作形式的新颖自然不无关联，然而更为重要的是，观者常常因其画作而“自失于对象之中”。

在李立新的绘画作品中，建筑无疑是最为重要的创作题材，从新疆斑驳沧桑的土坯民房到江南白墙黑瓦的徽派民居，多半是其游历采风时所见所记。这些以建筑为表现对象的风景画大多线条硬直、透视准确、刻画细致，很容易让人想到西方经典风格的水彩画小品，加之作者本人有建筑设计学的学术背景，不得不让观者恐怕很容易将其归入西画一脉，事实上，只要稍加仔细观摩就会发现，李氏的书画艺术中无处不洋溢着中国传统绘画的气息。

在中国传统绘画理论中，“笔墨”的地位无疑是最为基础的，一幅作品是否能通过传统绘画艺术的评价体系，关键就在于其对于“笔墨”的把握程度，而这一点，李氏在其绘画创作中无疑是极为重视的。在勾勒建筑的形体框架时，他的线条虽是硬直而接近西方素描的，但在表现建筑物的体积感时，他的笔触却显得自由而富于变化。他惯用质地相对粗糙的硬纸绘画，使轻重不一的提按皴擦在画面上留下各种斑驳的痕迹，在突出建筑物体积感的同时使画作的精神气韵得到自然地展现，这种表现手法无疑来源于作者对于中国式笔触的独到理解，而另一方面，李氏在其绘画创作过程中亦十分善于用“墨”，尤其好用湿墨。他常使用水分充足的墨笔勾勒墙体的砖线，墨迹随着粗糙的纤维自然渗出外，自成一种毛茸茸的质感，神似古建筑墙头生出的杂草，颇有逸趣，而在处理屋顶的空间时，他通常用浓重的墨块与清水或淡墨对撞，制造出中国独有的渍墨感，用来表现古建筑屋顶瓦片凋零的景象无疑是极为切题的，这正是李氏在技法上立足于传统，得益于传统的明证。

除了在具体的创作技术上立足于传统，李氏在创作时还十分重视吸取中国传统绘画的创作理念。不同于西方艺术对于光影的细致追求，中国画主要以黑与白的对比体现画面的光感和虚实，而李氏的建筑画艺术显然继承了这一特点。他的画用色多不华丽，基调偏灰，可以更好地融入黑白与对比之中，而在构筑造型时，他也十分重视营造黑白和谐的效果，如在其代表作《山居图》中，他以浓重的墨笔表现大地，而以几乎纯白的墙体加之于上，再加上由屋顶与远山组成的灰色区域，形成由黑、白、灰组成三条色带贯穿于画面间，虽用笔寥寥却不失层次感与精致感，这无疑体现出作者对于传统文化阴阳虚实对比关系的深切理解，而事实上，前文提到的画风景而不画人物的问题，同样能够从传统文化的精髓中找到母本。无论是文学还是艺术，“于无声处听有声”均是不留痕迹的最高境界，是故近代绘画大师齐白石画蝌蚪而使人顿悟蛙鸣的创举才会被后人传为美谈，而李氏的绘画艺术同样体现出这样的追求。按李氏所画之山乡、小镇、渔港、街头之类的景致，本是熙熙攘攘的生活场所，然而当李氏特意将人的主动因素加以掩蔽后，这些与人类生活息息相关的建筑设施却在不经意间释放出一种宁静而安详的力量，这种力量，似乎是历史的，又似乎是自然的，或许是欢愉，又或许是孤寂，这种意境，恐怕是李氏在无数次创作尝试后最终发现的，而他所表达的人文基调，无疑仍是中国式的，并且似乎具有朴素的哲学意味。或许每人们观临李氏画作时的“眼前一亮”，正是来自于心灵深处的一次顿悟，也是一次对“以物观物，故不知何者为物、何者为我”的“无我之境”的心灵体验！