

李禹煥

為日韓當代藝術「正名」

每每談到藝術，總免不了要談論藝術家的身份認同（Identity），尤其是其作品在全球與本地影響下的文化表現。儘管如此，作為著名韓國藝術家、極簡主義者，李禹煥（Lee U-Fan）卻不言身份，不認為他的作品和藝術品市場中推崇的「抽象」、「空」、「虛無」概念有關。所謂的「抽象藝術大師」，不過是外界為李禹煥建構的身份，若問本心，他試圖詮釋的不過是發展在作品「對話」中的無限性。

大公報記者 周婉京

▲李禹煥於本報專訪中，以「非也」方式闡述他的藝術身份
大公報記者周婉京攝



▲一九七八年，關根伸夫（左）與李禹煥在德國杜塞爾多夫美術館舉辦雙個展
關根伸夫官方網站供圖

▲一九九七年，李禹煥於法國工作室中
東京畫廊及李禹煥供圖

李禹煥這一代韓國人，生處在一個躁動的時代。一九三六年出生於韓國的他，成長於日本入侵（一九一〇年至一九四五年）與朝鮮內戰（一九五〇年至一九五三年）的動亂情境中，而這樣的社會環境促使他一九五十六年在韓國首爾大學藝術學院僅學習兩個月後，毅然前往東京的日本大學文學院研讀哲學。

李禹煥被認定為日本「物派」（Mono-ha）與韓國二十世紀七十至八十年代單色畫運動（Dansaekhwa）的領軍人物。記者在與這位韓國藝術家對話之時，他並非以韓語溝通，而是操一口流利的日語。李禹煥既讀老子、莊子、西田幾多郎，也讀赫拉克利特、康德、海德格爾、莫里斯·梅洛-龐蒂，中西哲學思辨的排斥與融合也令其創作更具複雜性。

梅洛-龐蒂曾在《知覺現象學》提出「現象與知覺互為被關係者（Relatum）」，書中重點解釋人類如何通過身體解讀知覺行為。其中現象與知覺的相互作用，即被李禹煥運用在他一九六八年的裝置作品《現象與感知B》中。他以一塊矩形玻璃板上放置一塊大石頭，玻璃板被壓裂（李氏後來把這件作品和其他作品一起改名為《被關係者》）。以至於他在一九九九年發表的論文《由物體到存在》（From Object to Being）清晰表達出他對物體物質性的思考。

那時，李禹煥本以為離開日控下的韓國是一種正確的選擇，不料卻遭遇日本國內的動亂。一九六八年，日本國會再次重申美國-日本安全條約，並允許美軍在日本領土上進一步鞏固其軍事基地，這使日本成為美國在「冷戰」中的「亞太前線」，並

將矛頭直指越戰。

「物派」藝術家 面向材質本身

當時，日本藝術展現出與日美關係相似的掙扎、矛盾性。以關根伸夫、吉田克朗、管木志雄為代表的藝術家在展覽《大地之母》上將「物派」推上日本美術史的舞台，李禹煥亦在關根伸夫的介紹下參與到「物派」群體。這群藝術家開始對世界「原本狀態」（Aragamama）的事物進行研究，他們在思考為何人類一味強化自己對世界的意識，為觀念所困的人往往小題大做或過度解釋自己的行為，進而忽略了原本狀態下的世界。在上世紀六十年代到七十年代期間，「物派」藝術家多運用土、石、木、鐵等素材，基本上不做加工，通過物質本身強調關係的存在。

在後續作品《現象與感知A》、《系統A》、《系統B》中，陸續出現了石頭、玻璃、鐵板、橡皮卷尺等。這時，李禹煥將自己的創作總結成處理「石頭、玻璃、人（藝術家）」的三角關係，他拒絕「物化」意象，並引用莊子哲學進行解釋：「把一棵樹或一塊石頭僅看作樹或石頭幾乎等於沒有看見。樹和石頭既是樹和石頭，又不是樹和石頭。也就是說，一棵樹或一塊石頭是一個無窮的宇宙……把樹或石頭僅看作樹或石頭的觀者看見的不過是他自身具體化了的概念，把「樹」或「石頭」的意象物化了。」

那麼這種「三角關係」發展至今經歷了如何變化？李禹煥回答：「因為多數藝術家都是先有一個概念，然後將腦中的概念落實到視覺表達上，所以他們會用不同的材料，例如玻璃、石頭等。但是我

將玻璃、石頭和我自己擺在同等的位置上。我不會命令他們擺在這裏或那裏，也不會利用他們來表達我的思想。相反，我試圖建立一種交流。很多時候我們會和對方發生聯繫，甚至相互照應。作為這個工程的一個結果，我的部分作品就完成了。」無論梅洛-龐蒂抑或莊子，哲學只是李氏借來解釋自己作品的途徑，他稱自己為「指揮家」，因為解讀權終究掌握在「聽眾」手中。

反觀李禹煥同時期的日韓藝術作品，曾被歸為「先鋒的日韓現代藝術」，直到近幾年才被正名為「日韓當代藝術的早期表現」。有趣的是，現代藝術強調對繪畫材料、描繪對象的純粹表達，而這種純粹性似乎也體現在李氏的當代藝術作品中。作為一個同時經歷了現代藝術（學界通常認為是一八八〇至一九六〇年代）、當代藝術（通常認為是一九六〇年代以後至今）的「兩朝元老」，李禹煥極力否定自己藝術中的「現代」成分，否定現代主義中的殖民意味。

反對現代藝術的「殖民」情緒

「對於現代主義，藝術家傾向於將其個人視作『操控者』，所以藝術家會照著腦中所現而從事創作。他們總會說『這是我的藝術世界，這是我應有的風格』。」語言敏行的李禹煥，講到現代與當代藝術的問題卻一反常態，異常激動，像是忽然打開了話匣子。



▶李禹煥一九八二年作品《東風》
李禹煥供圖



▲佩斯香港畫廊是次展出的五張李禹煥近作皆為藝術家在法國工作室所作。包括四張布面油彩作品，一張紙上作品
佩斯畫廊及李禹煥供圖



▲二〇一一年，李禹煥在紐約所羅門·R·古根海姆美術館「記錄無限」個展現場照
所羅門·R·古根海姆美術館及李禹煥供圖

藝術應以「非也」來定義

現代主義發展過程中所經歷的二次世界大戰，以及全球政治、經濟的衝擊對藝術家心態造成的巨大影響，都令活在當下的我們難以想像。李禹煥在布展的時候，不怎麼說話，最常講的便是「多一點」、「少一點」，他通過反覆校對燈光來達到最佳狀態。至於評價自己，李禹煥更習慣以「我不是……」進行敘述，而非「我是……」，這種敘述被佩斯畫廊合夥人兼亞洲總裁冷林稱為「可感知的文化壓力」。

冷林提出，像李禹煥這類優秀的藝術家總能敏銳地察覺事物、概念、文化對他們的侵犯與侵蝕。以抽象藝術為例，李禹煥說自己並不屬於抽象範疇，即說明他能感受到抽象對他的影響與作用力，他在吸收、接受、讚美西方抽象的同時又拒絕其侵犯，這是當代藝術家在創作中的普遍問題，「這個問題有時發展成為一個衝突，有時變成一種有機的、擁抱性的抵抗。」

「物派」和形式密切聯繫在一起，「物派」的價值在於它在融入形式的時候，不能完全地融入。換言之，「物派」在融入與不融入之間保持了距離，並在這個距離之間反觀形式，最後將藝術打造成一種活的、可對話的呈現。

這次能將李禹煥帶到香港，冷林說自己也沒想到。他最早在一九九六年就認識了李禹煥作品，當

時中國藝術開始活躍，藝術圈自然最先開始留意已獲得國際認可的亞洲藝術家，並試圖從李禹煥、白南準等人的經驗、成果中找到可借鑒之處。

直到四、五年前，冷林和李禹煥在威尼斯雙年展匆匆一見，便開啓了這次展覽的契機。至於為何帶到香港空間，主要是因為佩斯香港空間的靈活性更適於展出李氏近年來的畫作。冷林認為，香港的「小」雖在物理性上造成限制，卻讓藝術家在簡單中創造出豐富性：「他還要考慮如何在這市中心的一個十五樓的小地方發出自己的聲音，發聲的管道、影響力如何，合不合適等等。」

隨着近兩年內市場持續走高的「物派」、「單色畫」藝術，李禹煥在全球擁有穩定的藏家團體，日韓尤甚。「李禹煥的市場很好，一是他將近八旬的年齡及其藝術活動生涯的長久性，二是世界各大美術館為其舉辦個展，家鄉韓國、日本為他建立起博物館，進一步擴大他在全球的接受度。同時他的創作在當代藝術領域的獨特性也讓他有着明顯的位置。」如今在韓國，李禹煥被視為一個文化符號，有時甚至能燃起當地民眾對本國藝術的熱切期望。

即便如此，冷林也表示，李禹煥的作品價值被低估了。只不過近兩年在對亞洲當代藝術「重新洗牌」，以往未被充分發掘的「物派」又被推了上來，隨之市場的積極介入增加了些許波瀾。但需警

惕的是，也正是拍賣市場最先用「抽象」來形容「物派」和「單色畫」藝術。因為這類詞彙簡單明瞭、易於辨認，實際上藝術家本身並非在從事抽象藝術，或者他們畢生從未將自己視為「抽象藝術家」。因此，這種被市場冠以的「抽象」名號需要觀眾加以更清醒的辨識。



▲李禹煥（左）與冷林
佩斯畫廊供圖

大公報記者 周婉京

▲李禹煥一九七九年「從線」系列其一
李禹煥供圖



▲李禹煥一九七九年「從點」系列其一
李禹煥供圖