

术的一切造境（同上书p70）。利用书法的元素

抽象大系

中国现代主义，不只是李向明一人，但在油画

上做如此深入的尝试，却是非常难得的。

第二方面是计白当黑，虚实相生的图底处理方

法，这可以说是李向明创作的一贯作派。古人

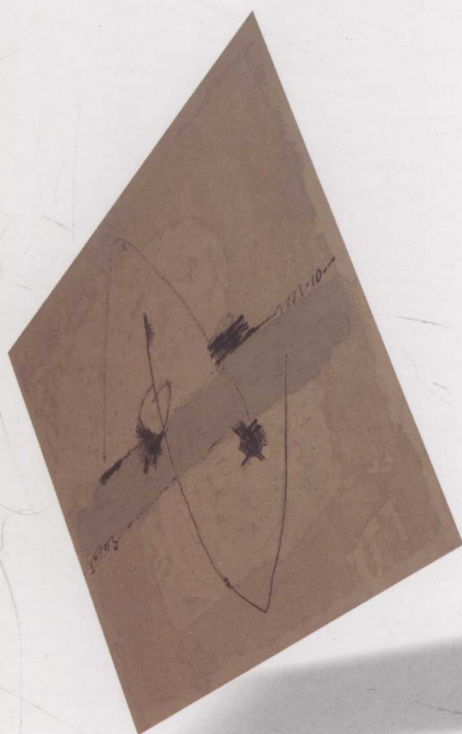
笪重光云：虚实相生，无画处皆成妙境。古人

王船山又云：...使在远者近，持虚成实，则心

MODERNISM ARTIST OF CHINA

主编：王鹤 长城出版社

96113
2012.6



中国现代主义 ARTIST 李向明



01837544



图书在版编目(CIP)数据

李向明 / 王鹤主编. — 北京: 长城出版社, 2005.6

(中国现代主义—抽象大系)

ISBN 7-80017-741-6

I. 李… II. 王… III. 李向明绘—中国—现代

IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数核字(2005)第 D057146 号

主 编	王 鹤
责任编辑	李培义
英文翻译	豪 冲
装帧设计	雅 邦
平面制作	张建军

中国现代主义—抽象大系

出版 长城出版社

地址 北京甘家口三里河路 40 号

监制 北京雅邦艺术馆

出品 北京雅泰慧谷文化艺术有限公司

地址 北京望京金兴路 10 号楼 2-301

电话 (010)64750339

网址 www.yabang-art.com

发行 新华书店

制版 北京时尚兴裕制版有限公司

印刷 北京画中画印刷有限公司

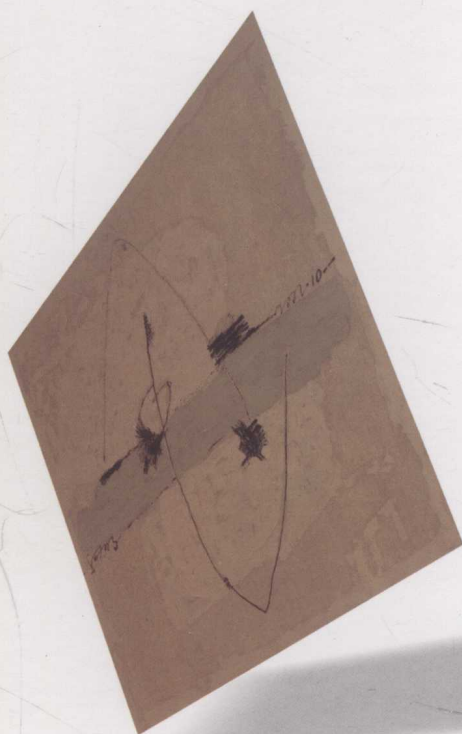
版次 2005 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开本 889 × 1194 1/12 7.3 印张

ISBN 7-80017-741-6/J · 617

定价: 780.00 元 (全套 10 册)

版权所有 侵权必究



中国现代主义 ARTIST 李向明



01837544



序言

贾方舟

现代主义兴起于20世纪初的西方，这一思潮出现不久也先后扩散到非西方国家，日本是最早接受这一影响的亚洲国家，接着是中国，二、三十年代从欧洲、日本留学回来的青年学子也在中国掀起了一场现代主义运动。林风眠1925年回国即担任北京国立艺专校长，次年发表《东西艺术之前途》，接着又组织“北京艺术大会”提出“打倒模仿的传统艺术！”“提倡创造的代表时代的艺术！”后来，又有“决澜社”、“中华独立美术协会”等现代美术社团的出现。如果不是日本侵华，抗日救亡运动成为全民族的头等大事，这一思潮还会持续下去。

相隔半个世纪以后的1985年，现代艺术作为一场运动再度兴起，并在短短几年中复演了现代主义的诸多流派，抽象派、表现派、超现实主义、象征主义等等，再经由90年代的沉淀、冷却、深化的过程和本土化探索，不少艺术家成熟起来，并由他们各自的面貌融汇、整合成一个“中国现代主义”的完整形象。长城出版社计划通过几个系列的编选来体现“中国现代主义”的完整形象，无疑是一件有意义的工作。

在诸多现代流派之中，抽象主义是其中最重要的流派之一。马列维奇对抽象主义曾给出这样高度的评价：“向完全抽象或非具象世界进军是二十世纪艺术的最大成就之一，同时也是最有胆识的成就”。所谓“最有胆识”是因为“抽象画家就像敢于把自己发射到黑暗太空的宇航员。他们的领地是行星黑暗无光的那一边，他们标点出看不见的星球的存在”。所谓“最大成就”是因为它放弃了自古以来对具象的描绘，而创造了一个全新的“语系”。抽象艺术何以要放弃对易于理解的具象的描绘？可以说，放弃具象的真正目标在直接导向内在精神的诉求和艺术本体的建构。它作为与具象艺术相对应的一种“语系”，使视觉艺术升华到纯粹的语言层面和绘画状态，从而更接近音乐。也正是通过这种纯粹的“语言”状态，才使“感觉”进入最为直接的“表达”之中。

抽象艺术在中国的出现晚于西方，但在30年代，也已有对抽象艺术的探索，如“中华独立美术协会”的一些艺术家。他们的作品虽然还谈不上纯粹的抽象艺术，但已具有明显的抽象主义倾向。随着抗战爆发，救亡图存，这一形式探索也就自然中断。到建国之后，由于我们的文艺方针是为工农兵服务，提倡的是革命现实主义，抽象艺术就更不可能得到发展。虽然在西方，抽象艺术早已被“学院化”，已经是一个被尘封在历史中的早期现代主义话题。但在中国，直到80年代以后才有可能被重新提起，因此，它的发展充其量只有20年的历史，而且其经历艰难而又坎坷。由于它不再是“客观真实”的反映，因此它在发展的初期一直是以一种与官方艺术对抗的姿态出现，它所具有的文化针对性是显而易见的。但它作为艺术演进中的一个新形态，已是无可质疑地出现了，并且在90年代逐渐走向成熟，产生了一批优秀的抽象艺术家。

在老一辈艺术家中，与抽象艺术较早结缘的当数吴大羽。早在20年代留法时他就曾与林风眠等组织“霍普斯会”（即海外艺术运动社），回国后一直是国立杭州艺专的主力教员。赵无极、朱德群、赵春翔、吴冠中这些成就卓著的艺术家的学生辈。但在大陆那些艺术为政治服务的年代，他却成为被时代所遗忘的人。因此，中国较早的一批抽象艺术家大多成熟于海外和港台。如定居于美国的朱沅芷、陈荫霖、赵春翔、曾佑和、魏乐唐，定居于法国的赵无极和朱德群，定居于意大利的萧勤，如果再加上台湾、香港，我们可以罗列出一大批在海外开疆掘土的抽象艺术家的名单。正是这个抽象艺术中的“海外军团”，构成中国近现代艺术史中的“外一章”。

应该说，艺术中的抽象因素和抽象手法早在10世纪以前的中国水墨画诞生之初已经滋生。甚至可以说，走向抽象，是中国水墨画发展的一个必然趋势。因此，抽象艺术虽然为20世纪初的西方现代艺术家所原创，但其文脉却更接近中国的艺术传统。抽象是中国写意传统和书法传统发展的一个必然结局。林风眠早在30年代就曾慨叹这个结局不是发生在“中国之元明清六百年之中”，却是“结晶在欧洲现代的艺术中。这种不可否认的事实，陈列在我们目前，我们应有怎样的感慨！”即使后来发展到抽象阶段，中国的抽象艺术家，大多也仍然保留着寻求意象的意识。在意象与抽象、具象与非具象之间并没有划出绝对严格的界线，所谓“道是无形却有形”、“道是无境却有境”，或许，这正是它的特点吧。

抽象艺术虽然并非为中国艺术家所原创，但未必就没有其学术意义。因为就目前看，抽象艺术在中国的官方大展中仍然是难以入围的品类，在中国艺术品市场中仍然是无人问津的“弃儿”，而其学术意义正在于它既不屈就官方趣味，又不迎合商业浪潮的特立独行的品格。

2005年5月26日于北京上苑三径居





2006年与父母在家乡



1988年与妻子、儿子在家乡太行山

李向明艺术简历

- 1952 生于河北涉县
2000 建工作室于北京上苑村

作品参展

- 2005 中国版本·北京邀请展（北京·酱艺术中心）
土语·李向明艺术展（北京·中国美术馆）
第二届中国北京国际美术双年展（北京·中国美术馆）
2004 第十届全国美展（广州·广东美术馆）
2003 首届中国北京国际美术双年展（北京·中国美术馆）
今日中国美术大展（北京·中华世纪坛艺术馆）
第三届中国油画展（北京·中国美术馆）
中国版本·超写意新艺术邀请展（深圳雕塑院美术馆）
2002 北京上苑画家村艺术家作品展（澳门）
上苑艺术家工作室开放展（北京）
2001 研究与超越·小幅油画大展（北京·中国美术馆）
纪念建党80周年·全国美展优秀作品展（北京·中国美术馆）
2000 首届上苑艺术家工作室开放展（北京）
1998 国际美术年·中国山水画·油画风景展（北京·中国美术馆）
“时代风采”全国写生画展（北京·炎黄艺术馆）
1997 中国艺术大展·当代油画艺术展（上海·刘海粟美术馆）
1996 首届中国油画学会作品展（北京·中国美术馆）
再启动艺术家作品展（北京·国际艺苑美术馆）
1995 再启动艺术家特展（天津·天津美院美术馆）
1994 ‘94 油画沙龙展（北京）
第八届全国美展（北京·中国美术馆）
1993 香港93中国油画展（香港）
1992 中国美协第八届新人新作展（成都·四川美术馆）
中国燕赵名家作品展（新加坡·油画世界）
中国美术家油画展（新加坡·油画世界）
河北省美术大展（石家庄市博物馆）
1990 香港中国艺术大展（香港）
亚运会艺术节·中国风情油画展（北京）
河北十人油画展（石家庄）
1989 中国丝绸之路美术作品大展（北京·中国美术馆）
1986 向明·向国油画展（邯郸市工人文化宫）
1985 河北美术作品大展（石家庄·省博物馆）
1984 河北连环画作品展（石家庄·省博物馆）
1983 首届邯郸油画艺术研究会作品展（邯郸市群众艺术馆）
1981 河北首届会员作品展（邯郸市博物馆）
河北第二届版画展（邯郸市群众艺术馆）
纪念鲁迅诞辰一百周年河北美术作品展（石家庄·省博物馆）
1980 河北首届青年美术作品展（石家庄）
河北五市美术作品联展（邯郸、邢台、石家庄、沧州、秦皇岛）
1972 纪念《讲话》发表三十周年美展（北京·中国美术馆）

书籍出版

- 1993 《李向明黑白画集》朝花美术出版社
1998 《迟到的来者》散文集—国际文化出版公司
1999 《生命意志·李向明》油画集—湖南美术出版社
2002 《创造的起点》少儿美术教育专著—河北教育出版社
2004 《有序与无序》艺术评论随笔集



Li Xiangming Curriculum Vitae

1952 Born in Shexian, Hebei Province

2000 Established his private studio in Shangyuan Village, Beijing.

Major Exhibitions

2005 Vernacular, Li Xiangming Solo Exhibition, National Art Museum of China, Beijing

China Editions · Beijing Selection, The Pickled Art Centre, Beijing

The 2nd Beijing International Art Biennale, National Art Museum of China, Beijing

2004 The 10th National Fine Art Exhibition, The Guangdong Museum of Fine Arts, Guangzhou

2003 The Inaugural Beijing International Art Biennale, National Art Museum of China, Beijing

Chinese Art Today, The China Millennium Monument, Beijing

The 3rd China Oil Painting Exhibition, National Art Museum of China, Beijing

China Edition: New Supra-Freehand Art Invitational, Shenzhen Sculpture Gallery

2002 The Artists of Beijing Shangyuan Exhibition, Macao

The 2nd Shangyuan Artists Open Studio Exhibition, Shangyuan, Beijing

2001 Study and Surpass: A Big Exhibition of Little Paintings, The National Art Museum of China

2000 Shangyuan Artists Open Studio Exhibition, Shangyuan, Beijing

1998 International Year of the Arts: Traditional Chinese Painting and Oil Painting Landscape Exhibition,

The National Art Museum of China, Beijing

"Elegance of the Times" Nationwide Still Life Exhibit

1997 Major Exhibition of Chinese Art: Contemporary Oil Painting, Liu Haisu Museum of Art, Shanghai

1996 The First Exhibition of the Chinese Oil Painting Association, The National Art Museum of China, Beijing

The Special Exhibition for Restarting Artists, Crown Plaza Holiday Inn, Beijing

1995 The Special Exhibition for Restarting Artists, Tianjin Academy of Fine Art, Tianjin

1994 '94 Oil Painting Salon Exhibition, Beijing

The 8th National Fine Arts Exhibition, The National Art Museum of China, Beijing

1993 Hong Kong 1993 Oil Painting Exhibition, Hong Kong

1992 The 8th New Artists New Works Exhibition of the Chinese Artists Association, Sichuan Art Museum, Chengdu

The Yanzhao, China Artists' Exhibition, Singapore

The Oil Painting Exhibit of the Chinese Masters, Oil Painting World, Singapore

Hebei Province Fine Arts Exhibition, Shijiazhuang Municipal Museum

1990 Hong Kong Exhibition of Chinese Artists

The Asian Games Art Festival: Chinese Landscape Oil Painting, Beijing

The Hebei Ten Person Oil Painting Exhibition, Shijiazhuang

1989 "The Silk Road Fine Arts Exhibition, The National Art Museum of China, Beijing

1986 The Oil Paintings of Xiangming and Xiangguo Exhibition, Handan Municipal Workers Palace of Culture, Handan

1985 Hebei Fine Arts Major Exhibition, Shijiazhuang, Hebei Provincial Museum

1984 Hebei Province Drawing Exhibition, Hebei Provincial Museum

1983 The 1st Oil Painting Exhibition of Handan Oil Painting Research Association, Handan

1981 The 1st Exhibition of Hebei Artists Association, Handan Municipal Museum

The 2nd Hebei Province Woodblock Print Exhibition, Handan People's Art Museum

Hebei Province Fine Arts Exhibition Commemorating the Anniversary of Lu Xun's 100th Birthday, Hebei Provincial Museum

1980 The 1st Hebei Province Youth Fine Arts Exhibition, Shi Jiazhuang

Hebei Five City Joint Exhibition (Handan, Xingtai, Shijiazhuang, Cangzhou, Qinhuangdao)

Publications

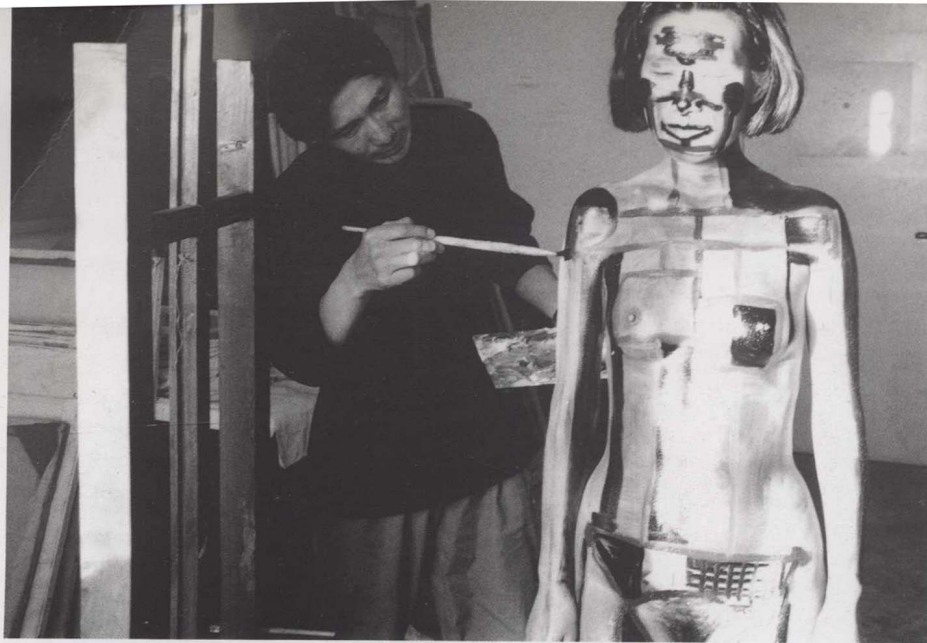
2004 Order and Chaos, Hebei Education Press

2002 The Starting Line of Creation, Hebei Education Press

1999 Li Xiangming: The Volition of Life, Hunan Art Press

1998 The Late Visitor, The International Culture Press

1993 Li Xiangming's Black and White Painting Collection, Zhaohua Art Press



1976—1983

寓表现于抽象

——李向明艺术述评

贾方舟

从95年到现在，李向明的抽象油画逐步显示出自己的风格特征。在这条走向成熟的路上，铺垫着一大批探索性作品：《生之风景》系列（1995）、《分解的组合》（1995）、《夏日裸女》系列（1995）、《两个男人》三联（1995）、《玩耍》系列（1996）、《感知》系列（1996）以及从1997到现在的几十幅编号作品。但李向明向抽象语系的转换并不始于95年，如果反观一下他此前走过的艺术道路，即不难发现他在这一转换过程中所经历的艰辛。在整个80年代及90年代初，他的画基本上属于模拟自然的写实一路。参加第八届新人新作展（1989）的几件作品可以代表这一时期的艺术面貌。这一时期，画家还是怀着对故土的眷恋，画着他的山乡风情，画着他对本乡本土的真实感受。但在这一时期，也曾出现一些不同于上述风格的隐含着变异趋向的作品，如《故乡月》《童年依稀》《欲逃者》《自嘲》这些作品均潜藏着向某一风格演变的动机。无论是前两幅对形式构成和主观色彩的初步探索，还是对超现实因素和象征因素的寻求（《欲逃者》），以及试图从自身体验的心迹中建构个人话语（《自嘲》），都明显疏离了这一时期的基本格局，昭示出某种新的发展的可能性。事实证明，画家在此后一个阶段的种种探索中，都未能离开这些最初的尝试，都可以从这几件作品中找到最初的线索。他曾一度热衷于蒙德里安的抽象构成，但在这种极端理性的建构之中他找不到自己的位置，于是他又转向抽象表现，从自己的生存经验中获取精神资源，并将这种经验导向一种抽象的表达。而这一对“形象”的抽象化的过程，正是始于《自嘲》一画。《自嘲》中那个曲腿弯腰弓背的人物姿态，在抽象化的过程中逐步形成一种象征性符号，这一从自身心理体验中获得的形象符号，在后来的作品中曾多次重复出现，从而构成其个人话语的一个基本主题。

写实与抽象，是两种完全不同的“语系”，但“表现性”却是介于两者之间的一种语言形态。当写实语言倾向于表现性特征时，它就有向抽象语系过度的可能。这中间，形象的符号化是关键的一步。具有很强的表现主义特征的《夏日裸女》，还不能纳入抽象语系，就在于它的“形象”还未脱离写实特征，而在《生之风景》中，“形象”已被抽象为“符号”，其“表现性”已从写实语系转换到抽象语系，从而可纳入“抽象表现主义”的范畴。从严格意义上讲，抽象绘画旨在创造一个新的世界而非再现可见的世界。虽然它也离不开来自于现实的种种感受，但在视觉上却是全然陌生的“另一个世界”。即使保留了一些可辨认的形象符号，但与“再现”已没有任何关系。这种情况从上述两组作品中不难得到说明。

进入抽象领域以后，李向明曾再度转向抽象构成的探索，从96年到97年前期的一段时间，他的作品中出现较强的理性因素，色彩变得



沉稳而和谐，线形与色块的组合也更倾向于纯形式的构成。但这种偏于“静态”的画面追求并未持续多久，表现的因素又在画中占据主导地位，而且比过去更具表现力度，抽象语言的运用也更显成熟。

李向明抽象绘画的一个基本特征是“线形”的运用。直线、曲线、长线、短线成为他结构画面的主要手段。即使是色块的处理，也常用或疏朗、或密集的排线加以表现。这种方法，不仅增强了画面的表现力度，也使画面具有了一种丰富的层次感。更重要的是，他的线用得极其随意，常有过而无不及，甚至有一种儿童“涂鸦”般的意趣和无意识流泄的率真，但也常有不成功的“荒率”之笔。

李向明的抽象绘画的另一个特点是他始终不放弃作品的人文内涵。他从不是在纯形式的意义上探索抽象语言，而总是在真实的个人体验中构筑抽象的个人话语。其途径是通过对形象（主要是人和鸟）的符号化处理来暗示有关生命的主题。常常被简化为一根动态线的“人物”总是处在一种焦虑、孤寂、期盼乃至无望的状态中，从而构成一种隐晦的心理图象，以暗喻的方式表达对生存的种种困惑和生命的种种难解之谜，而画中一再出现的那个黑色团块可以作出多种理解：可归的巢穴？温暖的家？抑或“性”的代码？总之，它所具有的隐喻色彩是不言而喻的。“鸟”作为一种生命符号也构成他作品的一个常见主题。但这些“鸟”在他的笔下却常常表现出一种“丑陋的美丽”，甚至是一种令人忧患的“生命阴影”。他在画中不断重复这些形象符号，正体现了一个当代艺术家应有的人文关怀。同时，这种人文关怀也是构成他的艺术发展的一条基本线索。近两年，他又转向对本土文化的思考，尝试在抽象语系中发掘一种更具有本土化特征的艺术语言，在全球化语境中凸现出一个中国艺术家的特有情愫。

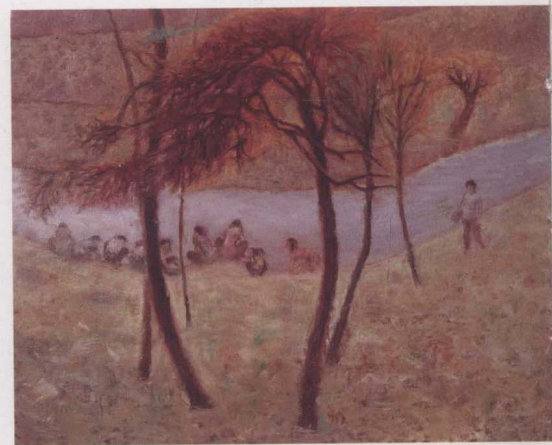
抽象艺术被西方批评家看作是“20世纪西方艺术的最大成就之一，同时也是最有胆识的成就”。的确，艺术作为人类的一种自我确证方式，其根本意义在展示人的心智、才能与创造精神。正是在这一点上，不同风格、不同类型的艺术才具有一种认识上的“通约性”。虽然抽象艺术创造的是一个我们从未见过的世界，从而给观众的理解造成诸多难点。但是，如果我们能从“艺术”这一人类行为发生的“原点”去观察，就不难找到满意的答案。李向明曾在一篇文章中表述过他对这一问题的精彩见解。他说，无论何种绘画，就其本身而言，“都不能摆脱一个‘游戏’性的原始特质。其游戏的全部意义就在于记录和展现人类的智慧、才能和对精神需求的愉悦。而这种意义是通过人将绘画行为作为一种生存方式的时候（不是经济生活的依赖，也不是地位升迁的需求），将其作为心灵的纽带，与生命沟通，方能自然而然地闪现出来，这时的绘画在无序与有序兼而有之的过程中，既带有孩童般的稚拙与原始精神，又积蓄着艺术家生存经验和文化积累的印痕，进而展现出年代与年代、地域与地域、人与人之间的不同，并通过视觉的信息替代传递那种用语言无法尽之的交往与自娱等功能。”这段话也为我们理解他的艺术提供了一条线索。沿着这条线，我们就不难知道他的艺术追求，他的艺术风格，他为寻求艺术的“原始特质”而尽力摆脱功利的引诱，进入一种自由创造的精神境界。

1999年8月3于北京上苑三径居

2005年4月20补



1984—1990



理性的激情抽象的表达

——李向明油画艺术论要

邓平祥

李向明的油画艺术经历了从乡土写实主义——写实表现主义——到抽象表现的大致三个阶段，这是从形式语言而分的，如果从美学精神上分析这个过程实质上是一个从“外在需要的原则”向“内在需要的原则”拓展的过程。

李向明是一个思考型和探索性的画家。思考使得他的艺术呈现理性色彩，探索使得他能够不断地否定和超越自己。

在八十年代，李向明油画的整体风格是乡土写实主义的。这个时期他的作品与时代和社会变革是同步的，文学的情绪、对社会的关注以及对体制艺术思想的疏离是他的艺术的精神方式。虽然画家也以相当大的热情关注语言问题，但那还是立足于题材内容来思考的，对于绘画内容本体似乎还未涉及。

由于艺术的自由度不断扩大和对艺术本质思考的不断推进，再加上外来艺术信息的不断引入，使得处于思考和探索状态的李向明作为创造主体的个性精神日渐形成。在这个情势下，李向明的油画艺术就转入了表现主义的道路。

李向明对形式因素是富有感觉才华的，这既体现于他表现主义风格的油画作品中，也体现于他的大量黑白平面构成的作品中（他出版了一个黑白绘画作品专集）。无疑，他的这种才华和兴致预示了他向抽象艺术的发展。

在当代抽象油画的探索中，李向明的作品在图式和符号以及美学精神上都具有一定的个人性特色，并且这种个人性与文化背景和精神背景是有联系的，这样，他的作品就具有了一定的深度感，而这个深度感就是画家具具有“内在需要的原则”之后才获得的。

本文拟李向明的抽象油画艺术提出几个问题，以求证于画家和识者。

文化精神和抽象艺术

从文化精神史的角度看，抽象是人类认识论中的一种高级思维方式。人类由于具备了这种认识方式才使得人的认识超越具体而进入“普遍和一般”的高度，由此而深入事物的本质。因此有哲人说：“没有抽象思维的民族是不幸的民族。当然，事实上没有一个民族和人类的族群是完全没有抽象感觉的，其区别在于抽象的经验和抽象的思维。抽象的经验是人作为人所共有的，但是抽象思维则不然——只有当文明进入高级文化形态中的人才具备抽象思维，因为抽象思维应该是文化精神的一个结构和一种方法。并且，从文明史的角度说，抽象思维是人将经验发展为理性精神和科学理论所必不可少的认识论方法。所以在历史上我们可以看到很多早慧的民族和文明，由于抽象思维的缺失，使得他们从经验范畴中得到的伟大发现和发明都无缘进入科学理论范畴，进而导致他们近现代文明的衰落。



于是问题就被提出来了——抽象思维和抽象艺术是什么样的关系？有人说，抽象艺术在中国古亦有之，对此笔者不敢苟同，因为这是某种情绪而非史实，因为他将经验和美学混为一谈了。的确，中国传统艺术，尤其是文人画，是具有抽象性魅力的，但却不是美学意义上的抽象艺术，这是需要特别地认识清楚的。从艺术史上说，上个世纪初年在欧洲出现的抽象艺术潮流是和其文化精神中的思维方式(抽象思维)有因果关系的。从这个认识出发，中国现当代抽象派艺术的兴起，应该说是我们的文化精神和思维方式进入了现代的一个形式表征。

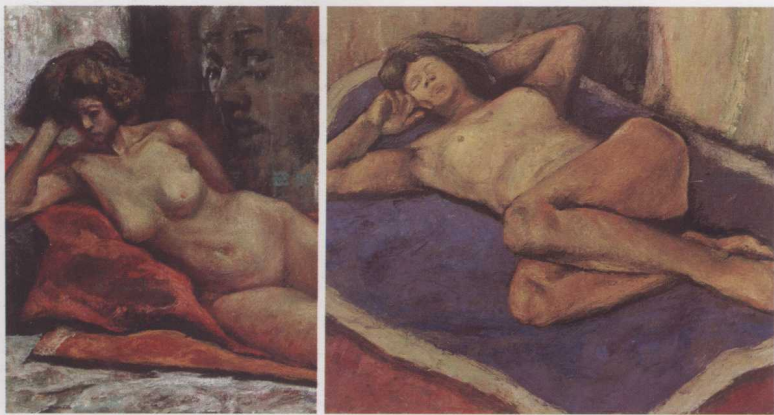
以上的议论是为了从学理上评论李向明的抽象艺术提供一个文化背景。

表现主义和抽象艺术

从写实主义向表现主义的拓进，是李向明的艺术向本体、向“内在需要原则”进程的关键环节。人们知道，表现主义艺术的理论在于确立精神世界的独立性和自主性，使独立的主观主义进入艺术表现的范畴。表现主义是艺术家对主观感受、主观认识、主观精神的倾向极端的强调，这个强调是通过形式要素和语言样式而实现的，它根本改变不了传统写实绘画的表达方式——即由描述成为了表现。这是一种变革，变革的目的是什么？是为了艺术的自由和艺术的纯粹。

这一点，抽象主义艺术在形式的自由和纯粹的表现主义是一致的，正是这种一致性，使得李向明从表现主义自然的发展到抽象主义艺术，并且他的抽象主义是抽象的表现主义。

李向明在一篇题为《有关绘画基本框架的思考》的文章中，将画家的形态分为五大类：第一类是：面对客观自然的；第二类是：面对直观感觉的；第三类是：面对精神情绪的；第四类是：面对思想观念的；第五类是：面对纯主观意向的。应该说，作为一个画家，李向明的这一个分类显示了他的理论归纳能力，因此，这个分类是有一定启示价值的。那么，他将自己归于那一类呢，他在文章中没有道出，但他心里对自己一定是有一个把握的，这里且不去猜度。但从他的理论表述到他的艺术实践，我们是可以大概得出结论的——以他的方法来规范自己，李向明应该属于第三类和第四类的相加，即，面对精神情绪和面对思想观念的。这两者决定了他的抽象主义艺术的性态——理性和冷峻。在李向明的艺术中他是先理而后情的，或者是理重于情的。现在艺术界有一种很流行的说法：艺术是情感的表达。因为太流行了，就造成了错觉，认为艺术只能表达情感，否则就不是艺术了，这无疑将艺术的功能狭隘化了。如果说传统艺术中表达情感的分量很重，那么在艺术的现代格局中，艺术的表达内容和领域就大大地扩充了。艺术不但可以表现情感，还可以表现精神、思想，以及情绪、意识等等。借用传统的话语来说，李向明的艺术(包括表现主义和抽象主义)，主要是表达精神和形式的理性趣味和理性意味(理趣)，它是寓情于理的形式美感；它是通过理性程序而整合了的形式激情。用这种形式的激情，画家将写心、表意、传神贯通起来了。值得指出的是这种表达方式很合乎他的人性特质和人格特征，李向明是一个文胜于质的人。他的艺术是真实的。



1991—1994



人性精神和人格精神

李向明的抽象(或半抽象)表达方式,在精神法则和形式法则上基本上都是从西方艺术系统中汲取过来的。但是对于精神和形式,李向明的汲取在程度上并不一致,具体地说,就是形式法则的汲取多于精神法则。这种程度上的不一致,究竟是画家有意为之还是无意而有之呢。这里权且不去深究,值得研究的是,李向明艺术中的精神法则的内涵是什么,以及它和他的艺术的关系是什么。

前文之中笔者说过,李向明的艺术基本上属于寓情于理的,是理性大于感性的。为了研究的深入我们需要提出的是,他的理性的根基是什么,或者说他的逻辑支点是什么——这可能是开启李向明艺术精神内涵的一把钥匙。找到这把钥匙,对于研究者和画家都是很重要的。在研究者,可以由此对他的艺术做更本质更深刻的分析;在画家者,他可以清醒地对艺术做出调整或者深化的选择。

笔者认为,这是画家本体作为人的两方面——人性和人格的关系问题。他的艺术主要是他的人格的形式化,而主要不是人性的表达。说到这里就涉及到中国艺术精神和西方艺术精神的一个根本的差异了,即,西方的艺术以人性为本位,中国的艺术以人格为本位。并非说西方的艺术没有人格精神,中国的艺术没有人性精神,这里所说是孰重孰轻的比例问题——系指它们的主要特征而言的。在西方艺术中(古希腊传统和文艺复兴传统)由于其基本人学理念的著名命题,如“人是万物的尺度”,使得以人为本的人文主义深入人心和文化制度,由此,人性在艺术中的表达的正当性和必然性深入到精神文化和审美文化的结构中去了。所以加缪说:“真正的艺术作品,永远摆在人性的天秤之上。这天秤永远会说:不足。”而中国的艺术中,尤其是体现主体文化精神的文人画,其艺术精神的本位就顺理成章地确立为为人格。这里权且先不为中西艺术中的人学观作价值判断,需要首先认识的是人性和人格对于人来说何者更本质,何者为第一性,何者为第二性。这就涉及到哲学了,无疑哲学的回答肯定是:人性是第一性,人格只能建立在人性的基础之上。这是东西方艺术人学精神的根本差异之所在。从词义上说,人性是指人的本性;人格是指人的性格、气质、能力等特征的总和。

应该看到的是,李向明近期的一些作品,人性的精神得到了强调,这是值得肯定的,但是笔者还是在这类作品中感觉到了画家内在的精神结构在妨碍着他的这种努力,这需要一个过程,但是,只要有了自省,李向明艺术上的就突破和就超越是可以实现的。



形的抽象意义和形的结构

李向明的抽象艺术在风格归类上大致可以说是抽象表现主义。从艺术史的概念来说，抽象表现主义泛指一些既非纯粹抽象，又非表现主义的画家。抽象表现主义的本质可以归结为：没有具体形象和反形式(具体形式)的绘画，它是即兴的，富有动感和生命力的，技巧自由的，它刺激人的洞察力而不是为了满足人们陈腐因袭的品味。

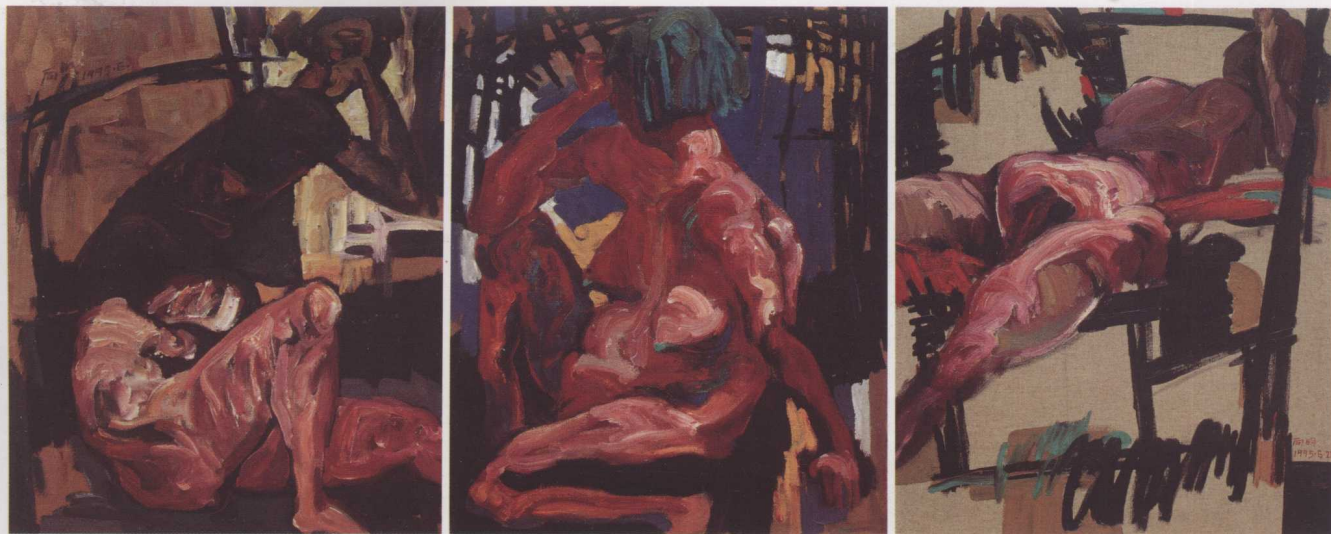
当然，李向明的艺术在样式上和艺术史上的抽象表现主义画家的作品风格是很不一样的，他只是受到其一些启发，具体在他艺术中的符号和图式，都是带有他个人鲜明特征的。李向明的抽象艺术有两个来源：形式和构成是从他的黑白构成作品演化而来的，色彩的方式则源自他的表现主义风格油画。他的形的要素主要是线和面的各种组合和构成，通过线和面的抽象及构成，他赋予它们以意义，这意义是对应和象征画家的精神和情感的。形的意义，形的表现与人类的世界存在着无限的联系，它并不是先验的，而是经验的。瓦萨尔利说过，“对抽象艺术来说，重要的已是从物体外表解放出来，并被色、形、构图抓住的实质与精神。艺术家雄心勃勃地通过自己的创造行动，以一种发明的方式去与自然并驾齐驱，甚至超越它。在所有活物之中，只有人具有这样的能力。”可以说，抽象艺术改变了对世界的关照方式，使人对外表的审视转变为“内部的参与”。还应该说明的是，李向明在抽象方式上是受到蒙德里安影响的。在艺术史上，蒙德里安的抽象艺术被艺术史认为是符合客观的抽象艺术理论，并将它发展到极端的大师。李向明在客观性这一点上是很象蒙德里安，所以他的抽象艺术总是经验的，并一直和现实有着联系。

李向明近期的一些具有个性和成熟品格的作品，如《聚散之境》《静默的崇高》《倾诉之状》《山水解读》等作品，不但走出来了因袭的阴影，并且将个人的图式的文化背景、个人经验很好地结合起来了。

康定斯基说：“抽象形式越自由，引起的冲突就愈纯粹、愈原始。”李向明的抽象艺术在实现了与文化背景和个人经验的整合后，很有信心地向更加自由的境界拓进。艺术的境界在特定意义上是体现在自由性之上的，境界越高，自由性越大。2002年之后，李向明似乎进入了一个新的艺术阶段，他创作的《游戏规则》《门打开着》等作品，在形式和构成上都突破了自己过去的程式，显得无拘无束，左右逢源。作品在表面上虽然单纯了，但内涵和张力却更丰富更有力了，这真是“抽象形式越自由，引起的冲突就愈纯粹，愈原始”。在这些作品中，我开始看到李向明对理性的成功突围，以及向人性精神的转移。

我希望这是李向明艺术新平台的开始。

2002年8月10日于北京燕山下



1995—1996

试论李向明近期作品中的 “文脉”问题

陈孝信

当代的艺术家究竟应该如何做艺术?如果说还处在八、九十年代的中国艺术情境中,这肯定是个大问题,因为在那个时候,年轻一代的艺术家纷纷以仿效西方的现代、当代艺术为能事,或抽象,或表现,或超现实,或波普,或媚俗,或观念艺术,不一而足。但从总体上说,还是‘85美术新潮的“情结”在起着作用。这个曾经的事实,或者说得远一点,这个近百年以来的“中西融汇”的艺术思路(或曰思维模式),却很难超越西方的现代、当代艺术,而成为自己带有原创性的“中国版本”艺术。但是到了九十年代后期,特别是近些年,这个曾经的过程,曾经的事实,发生了逆转:终于回到或者说立足于本土性的语境中,重新审视传统,延续和发扬传统“文脉”,与此同时,再寻找与西方当代艺术的契合点。一句话,就是要做回本土的当代艺术。当下的这一次逆转也就在某种程度上回答了本文开头所提出的那个严峻的问题。

李向明正是发生在当下这次逆转中的一个比较有意思的个案。有意思的是,我在前年为李向明的弟弟——贾向国写一篇画评时,曾提到过的事实,竟也同样发生在李向明的身上:“他还是一位‘活化石’,近二十年现、当代艺术推进过程中的‘活化石’。在他身上所发生和体验过的一切,正好印证了这个时期艺术史的艰难历程。”

邓平祥认为:李向明的油画艺术经历了从乡土写实主义、写实表现主义、到抽象表现主义的大致三个阶段。贾方舟在评述李向明艺术时,也指出过:从1995年到现在(1999年——笔者注),李向明的抽象油画逐步显示出自己的风格特征。就李向明近二十年的发展过程而言,以上的评述都是事实。在这个过程中,我更在意的却是他近期的一些变化,这些变化也许更能表明李向明的艺术追求。

近期的一些变化体现在下列的作品中:《游戏规则》(162cmX152cm, 2002),《门打开着》(62cmX153cm, 2002),



《懒散的黄昏》(62cmX153cm, 2002),《半个花瓶》(162cmX153cm, 2002),《黄色区域》(270cmX180cm, 2002),《符号的东方·文化种植》(270cmX180cm, 2004),《符号的东方·山水封存》(260cmX60cm, 2004),《文化·碗》(390cmX160cm, 2004),《览尽风花雪月》(450cmX180cm, 2004),《书写之维系列》(114cmX124cm, 2004),《穿越废都》(360cmX180cm, 2004)等。

总的来看,这批作品的传统“文脉”越来越清晰,越来越鲜明,已超越了西方现代,当代艺术(或抽象,又或表现,再或抽象表现)的窠臼。应该说,这是一个关键性的变化。

所谓“文脉”即是在长期的艺术史积累、传承过程中所形成并已体现出来的文化“内核”(例如艺术精神、气息、品格等等)。“文脉”中既含有传统艺术的精华和精髓,也含有传统艺术的糟粕,需要我们去继承、发扬的自然是其精华部分。“文脉”既体现在思想和智慧的层面,又必附丽于具体的艺术材质、工具和图像语言、表现方法之上,或者说必须是互为依附,方可相得益彰。正是由于借助于后者,“文脉”(好比是血脉)才得以薪火相传,不断地延续、壮大。一脉相传,正是我们的民族艺术区别于其它民族艺术的一种差异性,个性和丰富性所在。倘若“文脉”中断,对一个具有悠久文化传统的民族来说,无疑就是一场灭顶之灾。对于我们后人来说,“文脉”几乎就是与生俱来的,当然,更少不了后天的习得和磨炼。做回本土的当代艺术,首要一条就是传承和发扬传统“文脉”,让她在新时代的时空里获得再生(新的生命力)和复兴(重立于世界艺术之林)。

具体分析,李向明的这批新作在三个方面较好地体现了刚才说到的“文脉”。

第一方面是书法符号。正如有的评者所言,李向明的创作一贯擅长于用线。可以说,线条是李向明艺术的第一要素或曰核心成份。自由自在,飞动流转,潇洒飘逸,热烈奔放,时断时续,变化莫测的线条,不仅体现了李向明的自由意志和“理性的激情”(邓平祥语),而且也暗合了东方传统。宗白华曾精辟地指出过:中国的“形”旁就是三根毛,以三根毛来代表形体上的线条。这也说明中国艺术的形象的组织是线纹。由于把形体化为飞动的线条,着重于线条的流动,因此使得中国的绘画带有舞蹈的意味……线条不一定是客观实在所有的线条,而是画家的构思。画家的意境中要求一种有节奏的联系(参见《美学散步》,1981年版,P41)。中国绘画追求的“骨法用笔”、“气韵生动”、“大象无形”之类,包括传统艺术的灵魂,无一不与线条有关。线条就是中国传统艺术的抽象意识的集中体现。所以,李向明开始从线条这个元素切入抽象艺术的探索,就已表明:他与西方的抽象主义虽是同流,但又不同宗,也不同源。只是就线条本身的质量和语义信息而言,前期的作品比较接近于西方的素描。这个情况在近期也有了变化。李向明在近期作品中大量地采用了书法的元素,而且有些还是狂草。这一大跨度的跳跃,起码可以说明两点:一是对线条的抽象有了更深入的认识,这叫线不足而书之,书之不足而狂草之。二是借助于书法本身的境界和意义,来体现当代艺术的一种“文脉”。对于书法,书圣王羲之有一段很精彩的表述:“一点一画,意志纵横,偃



1997

亚中间，绰有余裕。然字峻秀，类于生动，幽若深远，焕若神明，以不测为量者，书之妙也。”（参见张怀瓘《书议》）也正如宗白华所说：书法的妙境通于绘画，虚空中传出动荡，神明里透出幽深，超以象外，得其环中，是中国艺术的一切造境（同上书P70）。利用书法的元素来做当代艺术，不只是李向明一人，但在油画上做如此深入的尝试，却是非常难得的。

第二方面是计白当黑，虚实相生的图底处理方法，这可以说是李向明创作的一贯作派。古人笪重光云：虚实相生，无画处皆成妙境。古人王船山又云：……使在远者近，持虚成实，则心自旁灵，形自当位。李向明创作的一贯作派正是体现了传统艺术的这一“文脉”。李向明的图底处理说白了，就是把一些地域特征，如太行山的石壁（山石肌理），燕赵大地的某种具体感觉，加以提炼、升华，使它们成为一种虚拟的背景，甚至成为一种符号，从而出现在大量的作品中。正所谓“唯此昏昏摇摇之中，有一切真情在内，可兴可观……缘景缘事，缘以往缘未来，经年苦吟，而不能自道。以追光摄影之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。”（王船山语），李向明的图底处理同样隐藏着许多的人生体验和感悟，正是他最为用心之处。尤其是在近期的作品中，这种以虚代实的处理更加彻底、放松，使平面性绘画具有了“灵的空间”效果。“于无声处听惊雷”——倘若不是深谙传统艺术的底蕴，又怎能在处理图底时，收到如此意想不到的艺术效果呢？

第三个方面是部分地采用意象的手法。这在他的近期作品不难见到，时不时地会冒出一个白描似的人物意象（如《懒散的黄昏》），或是一个写意的人物侧影（如《生命的风景》），也有的是汲取了民间艺术的营养（如《生活的茶》），还有的意象，被处理得若有若无，若隐若显，仿佛不是什么意象，而只是一种意境氛围。众所周知，中国艺术历来讲究“画虽状物，主乎意”（王履语）“迁想妙得”、“形意兼备”。所以，意象是中国艺术“文脉”上的重要环节。也可以说意象既是一种广义上的造型方法，也是一种思维方法。李向明在骨子里是一位文人式的艺术家，他更向往古代文人画家那种“写胸中逸气”，“山川与予神遇而迹化”的自由自在的创作理想（可见，任何一个现代人，骨子里却未必也是处处现代）所以，这里的意象化的图式更能释放李向明的自由意志和情感体验，既是他一次次生命的完成，也是他审美游戏的一种至高境界。

打通了“文脉”上的联系，加上接受西方现、当代艺术理念的影响，以及在此影响下，对传统元素（书法、布白、意象符号）的巧妙转换，终于使李向明的近期创作迈向了本土当代艺术的自立自强之路。这也是我两次邀请他参加由我策划和主持的《“中国版本”艺术展》（深圳、北京）的理由。

对于李向明来说，这一切都还仅仅是开始，更艰巨的拓展还在进行之中。

总而言之：“文脉”显则思路清，思路清则当代艺术兴。

2005年4月20日于南京·草履书斋