

今日中国艺术家
CHINESE ARTISTS OF TODAY

李向明 Li Xiangming
土语 Native Expression

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

李向明：土语/李向明著. —北京：文化艺术出版社，2011.12

(今日中国艺术家)

ISBN 978-7-5039-5312-5

I. ①李… II. ①李… III. ①油画—作品集—中国—现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第274273号

李向明：土语 今日中国艺术家

主 编：张子康

学术顾问：李 陀 范迪安 贾方舟 郎绍君 栗宪庭
殷双喜 冯骥才 谭 平 江宏伟 徐 累

监 制：今日美术馆

策 划：张宝全

执行主编：曾孜荣

责任编辑：吴士新

翻 译：陈 艳 古蓓茹 罗素华

英文校对：Orianna Cacchione 王春辰 吴啸雷 郭红梅

摄 影：付春芳 刘子孝 王 鹤 贾海泉等

特约编辑：童芳芳

装帧设计：秦 华

出版发行：文化艺术出版社

地 址：北京市东城区东四八条52号 100700

网 址：www.whyschs.com

电子邮箱：whysbooks@263.net

电 话：(010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)

传 真：(010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)

经 销：新华书店

印 制：北京雅昌彩色印刷有限公司

版 次：2012年1月第1版

印 次：2012年1月第1次印刷

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：38

图 片：295幅

字 数：85千字

书 号：ISBN 978-7-5039-5312-5

定 价：580.00元

版权所有，翻印必究

如发现印刷装订问题，请直接与印刷厂联系调换

地址/北京市天竺空港工业A区天纬四街 邮编/101312

电话/010-80486788 联系人/王永超

目 录 Contents

- 补丁美学：论李向明的“自然构成主义”
贾方舟 7
Patchwork Aesthetics:
On Li Xiangming's "Natural Constructivism"
Jia Fangzhou 14
- 形式及内容
——李向明的“土语”与抽象艺术论略
邓平祥 22
- 李向明的适度抽象
彭锋 24
Li Xiangming's Moderate Abstraction
Peng Feng 28
- 新“乡土”与超写意
——再评李向明近作中的文脉问题
陈孝信 34
- 历史的叙事和文化的重建
——读李向明的画
冀少峰 36
- 作品 42
Works 43
- 图目 276
Catalog 276
- 李向明画事记 293
Resume of Li Xiangming 296

今日中国艺术家
CHINESE ARTISTS OF TODAY

李向明 Li Xiangming
土语 Native Expression

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

李向明：土语/李向明著. —北京：文化艺术出版社，2011.12

(今日中国艺术家)

ISBN 978-7-5039-5312-5

I. ①李… II. ①李… III. ①油画—作品集—中国—现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第274273号

李向明：土语 今日中国艺术家

主 编：张子康

学术顾问：李 陀 范迪安 贾方舟 郎绍君 栗宪庭
殷双喜 冯骥才 谭 平 江宏伟 徐 累

监 制：今日美术馆

策 划：张宝全

执行主编：曾孜荣

责任编辑：吴士新

翻 译：陈 艳 古蓓茹 罗素华

英文校对：Orianna Cacchione 王春辰 吴啸雷 郭红梅

摄 影：付春芳 刘子孝 王 鹤 贾海泉等

特约编辑：童芳芳

装帧设计：秦 华

出版发行：文化艺术出版社

地 址：北京市东城区东四八条52号 100700

网 址：www.whyschs.com

电子邮箱：whysbooks@263.net

电 话：(010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)

传 真：(010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)

经 销：新华书店

印 制：北京雅昌彩色印刷有限公司

版 次：2012年1月第1版

印 次：2012年1月第1次印刷

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：38

图 片：295幅

字 数：85千字

书 号：ISBN 978-7-5039-5312-5

定 价：580.00元

版权所有，翻印必究

如发现印刷装订问题，请直接与印刷厂联系调换

地址/北京市天竺空港工业A区天纬四街 邮编/101312

电话/010-80486788 联系人/王永超

目 录 Contents

- 补丁美学：论李向明的“自然构成主义”
贾方舟 7
Patchwork Aesthetics:
On Li Xiangming's "Natural Constructivism"
Jia Fangzhou 14
- 形式及内容
——李向明的“土语”与抽象艺术论略
邓平祥 22
- 李向明的适度抽象
彭锋 24
Li Xiangming's Moderate Abstraction
Peng Feng 28
- 新“乡土”与超写意
——再评李向明近作中的文脉问题
陈孝信 34
- 历史的叙事和文化的重建
——读李向明的画
冀少峰 36
- 作品 42
Works 43
- 图目 276
Catalog 276
- 李向明画事记 293
Resume of Li Xiangming 296



AN CHI FOUNDATION
OF CEZANNE
IN THE 1950S



补丁美学：论李向明的“自然构成主义”

贾方舟

一、题解：关于“补丁美学”和“自然构成主义”

中国的抽象艺术家在中国当代艺术中已经显现为一个具有非常竞争力的群体，它已构成中国当代艺术中另一个不可或缺的重要景观。虽然奥利瓦把他策划的中国抽象艺术展命名为“来自伟大的天上的艺术”有点令人摸不着头脑，但他对这一群体的肯定是无疑的。他的肯定至少透露出这样的信息：西方的抽象艺术虽然已经是翻过去的一页，但在中国，它正雄心勃勃地崛起。他显然敏感地感觉到在中国的当代艺术中，是不能按照西方的艺术史逻辑把“抽象艺术”这一块切割到历史的仓库中，因为西方的现代主义和后现代主义在中国呈现为同一时空中并行发展的势态。这个事实的雄辩性已经被一个来自意大利的策展人所证实。李向明虽然没有被邀请，但他在这个抽象艺术群体中作为新崛起的一员骁将是完全有资格的。

但中国的抽象艺术家却有一个普遍的心结：他们在做着与当代艺术不相关的、过时的事情，做着已经失去艺术史意义的事情。这个事实跟批评界沿用西方艺术史的逻辑来分析中国当代艺术的发展不无关系。虽然以抽象艺术为标志的西方现代艺术早已成为翻过去的历史，甚至被丹托判定“艺术已经终结”。但人们很少记得，丹托这个著名的“论断”不是在艺术“已经停止活动的意

义上”讲的，而是由于他看到，“艺术家们是生活在一个艺术史已经完成了它自身之后的历史时期。如果不理解我们如今生活在其中的后历史阶段 (the post phase of history)，我们就既不能理解今天的艺术制作是什么样子的，也不能理解艺术该如何被加以描述与解释”。在丹托看来，传统的艺术定义是建立在某些特征之上，然而，“沃霍尔的盒子已经使这些特征成为与任何这样的定义不相关的了。因此艺术世界的革命将会抛弃这些意图良好的定义，而不会以崭新的艺术作品为代价”。他并且说，“我乐意相信，随着布里罗盒子的出现，想要定义艺术的可能性已经有效地关闭，而艺术史也以某种方式走到了它的尽头”。如果说，“艺术史已经完成了它自身，是在它已经取得了它在出发伊始就想要取得的东西的意义上说的”。那么，我们所处的时代“就是那个被称作艺术的终结的时代的开端，这个时代以更加为人们所熟悉的后现代主义之名不胥而走”（参见沈语冰：《20世纪艺术批评》，283-284页）。

在我看来，丹托的“艺术终结”论虽然最终推演到艺术为哲学所剥夺，但他的艺术史逻辑对艺术家来说却是一个解放，艺术既然终结，艺术家从此便可以不必顾及他的所作所为是否与艺术相关。艺术家本来就是一群离经叛道的人，而新的历史常常正由这些离经叛道的人所开创。当20世纪初马列维奇以一个白底上的黑方块作为“至

上主义”的标志时，它对于古典主义也相当于沃霍尔的那个立方体的“布里罗盒子”，丹托的“艺术终结”论也适合于在那个时代发表。而在今天的中国，李向明从过去民间的日常用品中发现了另一个可以称之为“艺术”的“方块”，但它们不是画在马列维奇的白色画布上，也不是置放在沃霍尔设计的空间中，而是用针线缝在衣服上、口袋上、被子上，以及所有磨破了的织物用品上。它的俗名叫“补丁”，而“打补丁”的人并非艺术家，而是普普通通的农家妇女。这是在过去的农村每个妇女都会的“针线活”，没有什么特别之处。农家妇女捏的面人、剪的剪纸曾被认可为“民间艺术”，打一个补丁不仅没有多少技术含量，它也没有提供任何可辨识的形象。因此，从来不会有人把它和艺术扯上关系。但也恰恰因为它什么也不是，它就是它自己——一个补丁，或一个补丁群，它才把李向明的思路引向了马列维奇的“至上主义”。

2005年，李向明到河北农村收集了大量有补丁的织物现成品，清洗后作为材料不断地用到他的作品中。从此，这一新的媒介不断地给他的作品带来新的气息，改变着他的思路。到2009年，他索性将它们当现成品使用，将上百条口袋填充后以装置的方式参加艺术展。一件日常的生活用品何以可以指认为艺术？指认的理由是什么？生活与艺术的界限在哪里？或许正是这个原因，颠覆了以往所有关于艺术的定义，也成就了丹托的



这是李向明目前仅存的一张最早的速写。16岁（1968年）画于林旺村。
This is a sketch created in Lixiangming's early years in Linwang village when he was sixteen, and it is only one to be saved.

“艺术终结论”。对于从作为材料使用到作为现成品直接挪用为艺术，李向明也曾经反复思考，好在用现成品做装置已经不是什么新发明，但如果把一块补丁直接指认为艺术，得到的反应恐怕首先是对艺术家价值的追问。

2008年，李向明画了一组取名为《平民美学》的作品，画面主体全部是从乡下收集来的织物。以“平民美学”命名是为了突出这些织物所承载的平民意识和社会涵义，如他所说，“在我发现这些或有补丁或有铭文的粗麻口袋或衣物时，不仅是它们的材质美感给予我视觉上的冲动，更为重要的是在这美的背后牵动我内心的那群人，那群代表着一个农业大国的大多数的平民……而且，我越是静静地坐下来面对这种美品味欣赏，就越是让自己进入沉思，深藏在这美背后的东西就像个迷宫一样让我很费心思。生活的、文化的、历史的、以及政治的、人生的，统统在脑子里打转。于是，这些实物让我感到它们自身的神奇力量在向我炫耀向我诉说”。

无疑，这补丁背后的涵义才是艺术家最希望揭示、也最希望他人能理解的部分。但我还是想把视线引向“补丁”本身。因为“平民美学”可以通过其他途径而不仅借助于“补丁”来阐释，但“补丁”所阐释的必定会涉及到平民美学。虽然打补丁的行为是功利的，是为了修复织物用品的破损之处，但“打补丁”这一行为的结果却是

具有美学意味的。因此，“打补丁”的行为过程，对补丁的形状、大小、颜色的选择，以及缝补技术的高低都在审美观照的范畴之内。同时，“补丁”也是“平民美学”的产物，一件衣服或一件生活用品，在物质匮乏的平民阶层不可能穿破了就扔，用坏了再换新的，他们一定是穿到不能再穿、用到不能再用于止。因此，我们常常看到一件用品上有无数个补丁，甚至是补丁摞补丁，外面补了里面补。因为平民的观念是“笑破不笑补”，衣服破了会露出皮肉，不雅，所以一定要补。但补丁不可能和原有衣物的质地、颜色一致，这种必然会出现的差异，以及补丁和补丁之间大小、颜色、距离的关系，便构成了一种对补丁本体的审美判断，也即“补丁美学”。向明将“补丁美学”运用到绘画中，就具有了一种方法论和创造一种新的构成语言的意义。事实上，李向明近两年的创作方法，就一直是一种“打补丁”的方法。他先将一块有多个补丁的织物粘贴到画布上，然后根据这块织物和补丁的构成关系在其周围填补色块，虽然不是缝缀，但类似补丁的色块却需要考虑与这些现成补丁的构成关系，直至达到一种理想的和谐状态为止。但如果把有“补丁”织物视为“现成品”，那么，作为“现成品”的“材料”自身的言说则被部分地遮蔽了，用格林伯格的话说，就是在绘画必须有的“完全的统一性”中被削弱了。

现在，向明已决定不再做任何画面上的补缀，

因为有补丁的织物已经存在一种构成关系，不需要再“添油加醋”，直接将其以平面的方式呈现即可，这样的“画面”或许更直观、更具有可视性和“直接现实性的品格”（马克思语）。打补丁的人无意于构成，但在一个“补丁群”中，它们实际上已经具有一种构成关系，具有一种平民的审美意识，我姑且把它称作“自然构成主义”。自然构成主义应是“补丁美学”的关键词，因为这种构成关系带有很大的随意性，没有特意的设计，一个补丁和另一个补丁也不在同一时间而为，补丁与补丁之间是一种自然形成的关系。向明就像发掘出土文物一样把它们发掘出来，因为他对这种自然的构成关系推崇备至，激赏有加，并且吸纳到他的创作方法之中。当他决定直接呈现这些现成品的时候，他作为艺术家的价值就是他的“眼光”。按照罗丹的理论，他“发现”了它们，他也就同时创造了它们。这和陶艾民从搓衣板这个日常用品中发现女人言说的生存史是异曲同工的。

二、构成主义的发轫与李向明的回归

凡是开宗创派的伟大艺术家首先是以思想为先导，他们之所以能在艺术上开辟出新的领域，首先是在他们的脑海中生成了独立的观念和思想。因此，他们在实践的同时还用他们的著述去占领理论高地，也正是在他们强有力的理论支撑下，

平山老农/Pinshan Old Farmer

33 × 24cm

油画写生

1976

1976年，李向明陪同汤小铭先生去西柏坡所在地平山县写生，受益很大。汤先生每天画两到四个农民形象，李向明跟着画。《平山老农》这张写生头像其中之一，可能是李向明保存最早的油画。

In 1976, Lixiangming benefited from accompanying Mr. Tangxiaoming to paint in Pinshan country which is Xibaipo's location. Mr. Tang painted 2 to 4 farmers' figures and Lixiangming followed. The head portrait "Pinshan old farmer" was maybe the first one of the oil-paint works which saved by himself.



他们的艺术才被更多的人所接受、所理解。

构成主义作为抽象主义的一个分支，发端于20世纪初的俄国，作为一场国际化的艺术运动，先是在欧洲，后又发展到美国。但在此使用这一概念并非在复杂的艺术现象和艺术潮流的层面上，而是在构成主义基本原理的意义上，以便与其他的抽象艺术相区别。

构成主义原理大体可以归纳为以下几点：一、构成主义是非传统的，排斥再现的。“一件构成主义作品不传达任何有关世界上事物外观的信息，而传达作品本身的信息”；二、构成主义与表现性抽象所运用的表现方式相对立。它不利用构成一件作品的材料的表现性特质，而是力求把画面形象视觉要素的表现性特征减少到最小限度；三、构成主义作品不是出于画家冲动的即兴之作，它必须是有计划的，必须遵循一种“客观结构原则”，它是一种“理性秩序的存在”（奥尚方），“可以被解释为一种纯粹的逻辑的和最合理的表达关系”（蒙德里安）；四、它重视清楚、精确、明晰，特别倾向于单纯化，对直线要素表现出特别的偏爱；五、构成主义作品是通过其结构揭示事物外观背后的真实，而非再现事物的外观（参见【英】哈德罗·奥斯本：《20世纪艺术中的抽象和技巧》）。

构成主义作为抽象主义的一个分支，它的源头来自于抽象主义的两个先驱：蒙德里安和马列维奇。他们两位都经由立体主义而过渡到几何构

成，但他们所依据的理论和他们探索前行的路径却完全不同。蒙德里安1911年来到巴黎，在立体主义的影响下画出一组关于“树”的作品，这是他在走向抽象主义早期的最为著名的作品，表现一棵树从具象到抽象的简化过程，预示了“新造型主义”和“纯造型派”的出现。之后他又通过海和教堂正门继续他的探索，并在此基础上撰写多篇论文，其中一篇《自然现实与抽象现实》被誉为“抽象艺术的基石”。

蒙德里安的艺术意义在于“他把方法缩减到简单地表现一种往往是两条直线在直角上相交的关系，以此来寻求造型艺术的单纯。不光是曲线和空间想象，就连用笔的一切可能，一切使人联想起印象派技巧的笔法，都统统地被他抛弃了”（【法】雷蒙·柯尼亚：《现代绘画词典》），“并且把构图的全部重点放到非表现性直角关系的系统上”（【英】哈德罗·奥斯本：《20世纪艺术中的抽象和技巧》）。在20世纪西方绘画中，蒙德里安占有极为重要的地位，因为他在“从自然主义过渡到最完全的抽象化”的过程中做出了卓越贡献。

马列维奇虽然没有蒙德里安的影响大，但他在抽象艺术与抽象理论的探索上走得更早、更远，他关于抽象的观念也更纯粹。1913年，马列维奇就展出了他那幅完美的白底上的黑方块，完成了他的“至上主义”的构成作品，手法最简单也最新颖：用铅笔在白色画布上细细涂出一个黑方块！

1915年他发表了一篇“宣言”，宣称“至上主义1913年在莫斯科出现”。雷蒙·柯尼亚因此说：“毫不寻求表现对象的绘画必然以马列维奇1913年的至上主义运动作为起源。”1919年，他的著名的《白加白》展出，从而达到他绘画的顶点。他说：“形成一个方形的平面，是至上主义的源泉。”而哈德罗·奥斯本则认为“在整个艺术史上，还没有过像至上主义所带来这样与过去的观念革命的一切彻底的决裂”，并且“与久远的、‘自然的镜子’的艺术观念正面冲突”。还说，“一件至上主义作品的绘画要素，也不再是从自然外观中抽象出来的（笔者注：这一点正是与蒙德里安的区别所在），如马列维奇所说，它们是艺术家‘什么都不用’而创造出来的……作为一个整体的作品，应该由它本身的存在，而不应由它可能‘告诉’它本身之外的什么事物而成为一个要求得到确认的自主结构”。“一件艺术作品由于它本身的存在才是‘现实的’，是一件真实的事物，而不是自称为不同于它本身的任何事物，或呈现、抄袭不同于它的任何事物；也不是由于真实的再现或可信的语义信息。由于它是一件没有技巧或幻觉的人工制品，它才是真实的”（引文同上）。这一强调绘画是一种“自主结构”的现实存在，无疑是一种极端的绘画本体论。马列维奇显然比蒙德里安的“新造型主义”和康定斯基的“非客观性”走得更远。

正是在上述意义上，李向明借用“补丁”这

一“自主结构”和“人工制品”回归到马列维奇的至上主义。都是农妇所为，补丁和剪纸的差异就在于前者并非是“从自然外观中抽象出来的”一个什么，补丁就是它本身，就是一个“自主结构”，此外什么也不是；而剪纸却是指向一个现实中存在的东西：一朵花、一只鸟、一个老虎等等。剪纸因而失去了自己的本体，因而不是一个不依赖外在事物的“自主结构”。

正是在这个意义上，向明在把“有补丁的织物”当材料使用了一个阶段以后，突然顿悟到它自身的独立价值，它们本身已经是可以独立存在的一个“自己”，仅此一点（不论它自身还是内涵着怎样的价值和意义），我们就可以确认这些“平面”的现成品作为构成主义作品的独立存在的意义。

三、李向明艺术进程的几个不同阶段

2009年，向明在与邹跃进的访谈中对自己的艺术历程做了这样的概括：“大致应该分为三个阶段：70年代我在部队整整十年，十年间，是我在绘画上很被动地从天性喜欢抒情、唯美的形式主义，向主题性、情节性的绘画调整、扭转的时期；80年代转业到地方，主要是做美术家协会的工作，这个阶段是我在现代主义与现实主义之间徘徊、选择的时期；进入90年代开始，应该是真正进入现代主义的阶段。”这个划分大体准确，但对

于近十年进程的概括太粗线条。事实上，新世纪以来的十多年中，才是他艺术上最丰富多彩也最具有成果的时期，也是他走向成熟的时期。从遵命、服从的70年代，到徘徊、选择的80年代，再到探索、试验的90年代，这样一个三段式经历与那个特定的历史与社会大环境分不开。所以，与向明年龄相近的许多艺术家的经历也大体相似，至少最后走向抽象的艺术家大抵如此，因为没有谁能够逃出那个特定年代的魔掌。每个人都会受到意识形态的严格控制，所有有条件画画的艺术家的都不得向主题性、情节性靠拢，因为艺术的目的是为政治服务，就是要歌功颂德，所以“革命现实主义”（实际是粉饰主义）就成为唯一可以使用的创作方法。改革开放以后，随着思想的解放，西方现代主义的涌入，艺术家在艺术取向上才有了多种选择的可能。但由于多年的禁锢，对于新观念、新艺术的接受还有一个过程，这也是向明之所以会“在现代主义与现实主义之间徘徊、选择”的原因。可以说，在整个80年代，向明的画基本上还是保持着朴实的写实语言特征。但同时也出现一些不同于上述风格的隐含着变异趋向的探索性作品，在这些作品中均潜藏着向某一风格演变的动机。这其中特别需要指出的是，在这些作品中已能感受到画家天性中对形式结构的敏感。如1984年创作的《单元房》、《对面的窗子》，1986年创作的《王金庄的街头》，1989年创作的《杳

晃寨的黄昏》，以及1990年创作的《牛棚岁月》。特别是1991年创作的《故乡月》，已经表现出一种明显的构成倾向。他在近几年表现得愈益成熟的构成主义风格，都可以在这些作品中找到最初的线索。但在画家本人，整个90年代向这个方向迈进的步伐并不清晰，倒是表现性因素占了主导地位。关于这一时期的风格演变，我在1999年写的《寓表现于抽象》（1999年《美术研究》第3期）一文中已有较深入地分析，此处不再多说。

进入21世纪，向明的艺术有了明显的转向，这一转向与他对作为一个中国的抽象艺术家的文化身份思考密切相关。这一转向的标志就是他在2005年在中国美术馆以“土语”为主题做的个展。如果说在90年代画家在表现主义和构成主义的纠结中还没有真正弄清楚自己想要的和适合自己的到底是什么，那么在新世纪的十年里，向明的艺术取向已是越来越清晰。他在这一时期的艺术进展主要表现在以下几点：

1. 表现性因素逐渐被构成性因素所取代，至少是趋于主导地位。

就天性而言，向明是一个比较偏于理性的人，生活中的他也是比较谦和、善解人意，做事也比较有条理、有务实精神。他的性格既不偏执，也不浪漫，更无狂野、怪异之气，所以表现主义这条路并不适合他。加以他对形式的天性敏感，向抽象构成的方向发展无疑更符合他的气质。事实

午休的人/Nap People

25 × 32cm

素描写生

1979

李向明早期画画都是见缝插针，《午睡的人》是李向明出差住某部队的招待所，画向屋旅客午睡。

In early stage, Lixiangming always used scattered time to paint, the "nap people" painted a roommate in afternoon nap when Lixiangming was on a business trip and lived in a guesthouse of one army.



也证明，当他的作品中构成性因素逐渐占据主导地位以后，作品才真正显示出一种成熟的迹象。

2. 随着材料的不断介入，绘画语言被大大削弱，材料语言日益占据优势。

向明在作品中最早使用的材料是有墨迹的宣纸，逐渐又增加了布料、纤维、衣物、生活用品等，不同材料本身就是一种语言，就具有言说的性质。叙事在原来的表现性作品中所借助的主要是油性的绘画语言，随着材料语言的增多，绘画语言被大大削弱，为和材质语言相协调，原来用的有光泽的油画颜料也改用丙烯颜料。在近两年的作品中，带补丁的织物成为叙事的主体，直至上升为一种非常个人化的语言风格。

3. 原有的生命符号逐渐被文化符号所取代。

这一变化显然是出于这样的思考：中国的抽象艺术家应有自己的文化身份，中国的抽象艺术应该有自己的本土精神。在这一思考过程中，生命符号的消失曾使画面处于短暂的“真空”——一种更接近纯粹的语言状态。在2001到2003年间，向明画了一批这样的作品，如《聚散之境》、《自然的回声》、《残片之网》、《倾诉之状》等等，在这些作品中，原有的生命符号被剔除，但还没有其他文化符号的置入。2004到2005年间，一种类似于“草书”的文字符号出现在作品中，以及在《回望乡村》系列作品中，又有植物纤维和从农村收集来的旧花布等乡土符号加入到作品中。

2007到2008年，向明的作品进入他的“黑色时期”，浓重的墨色成为画面的主调。文字、书法、墨色把人带入一种传统文化的氛围之中。“土语”作为这类作品的关键词，在此延伸出两种内涵：一种是透过花布、黄土地这一文化符号传达出的“乡土文化气息”；一种是透过文字、书写、墨色这些文化符号传达出的“本土文化气质”。而这两种与“洋”相对的“土”——乡土与本土，都是中国的抽象艺术所独有的。中国最早作抽象艺术的是旅居美国的陈荫霖，他早在上世纪50年代就用甲骨文构造画面。当代不少艺术家也都曾借用文字和书法，但文化符号的泛用，又迫使向明放弃了这一尝试。

4. 从材料的借用到现成品的挪用，向明的艺术进入一个新的境地。

向明在他所借助的材料中，最具有语言要素和文化特质的要算那些打补丁的织物（衣服、被单、口袋等）。正是这些材料的发现和使用，改变了他的艺术格局，使他的抽象作品更趋向于构成主义和强烈的物质感。从材料的借用到现成品的挪用这一转变，表明他对这些现成品自身的完整性和叙事功能有了更充分的信心。此前，他总是试图改造它们，强制让它们进入他的审美系统，这一改变使他明白：这些现成品自身已经是一个完整的系统，不做任何改变而直接呈现它们可能更符合这些“自主结构”的价值。这些“补丁们”在

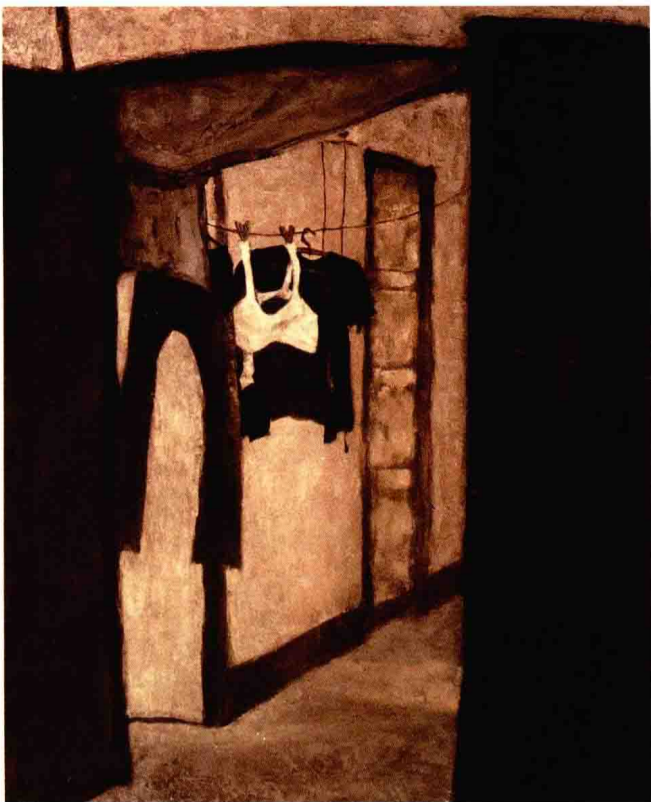
农妇手中的不经意组合，当它们的实用功能随着时间的流逝消失以后，李向明发现，它们不正是最具有本体意义的形式自身吗？关于这一点，我已经在“补丁美学”一节中特别加以说明，这里需要指出的是，向明这一“顿悟”不仅使他的艺术进入到一个新的境地——返回到马列维奇“至上主义”的观念之中，而且是以一种现成品的方式。这便是我所命名的、为向明所创造的“自然构成主义”。

四、影响李向明艺术形成的几个因素

影响一个人成长的因素可能有多种，家庭、生存环境、时代环境、特殊的经历和境遇，甚至是老师的一句话、朋友的一个举动，以及一本书、一个或几个为自己所心仪所崇拜的人……

对李向明而言，影响其艺术形成的因素也很多，有些是直接的，有些是间接的，有些影响其人格形成的因素虽不直接，却是终生的。如果按德国美学家费肖尔的说法，“最高的艺术乃是以人格为对象的艺术”，艺术家人格的形成又是决定性的。家庭、生存环境、时代环境这些因素往往首先是对人格产生影响，然后又影响其艺术。

对于出生于太行山区的李向明来说，大山所给予他的影响可以说是终生的。如林语堂所言：“如果你生长在山区，本质上你永远是个山地的儿子，这是不会改变的。我家乡高耸的群山影响了我对



单元房/Apartment
81 × 66cm
布面油画/Oil on Canvas
1984



对面的窗子/Opposite Window
81 × 66cm
布面油画/Oil on Canvas
1985

人生的看法，山使人敬畏，逼人谦虚。这些山给了我没有任何人能从我身上拿去的财富、坚强和独立。”同样，我们也可以从李向明身上看到这些影响，不仅在他人格的形成过程中，还在于他作为一个艺术家所表现出的精神趋向。山地环境和山区生活给他情感深处留下不可磨灭的印记，他身上那种质朴的平民意识、为人谦和的态度和难解的乡土情怀随着他在艺术上的成熟，在他的作品中愈益清晰地呈现出来。

和许多同龄人一样，出生于1952年的他，正当求学的年龄赶上了文化大革命。在这样的社会大环境中，人是渺小的，命运是被驱遣的，好学的向明只能是中断学业上山下乡，之后是回城工作，之后是入伍，从而失去了求学深造的机会，成为他终生的遗憾。面对这样的社会环境，他除了继续热爱画画，还变成一个无事不能的人，如他所说：“我搞过舞台美术；做过部队放映员；做过地方小报编辑和文学期刊编辑；参与或组织过部队美术创作活动和地方群体艺术活动；绘制过幻灯片；搞过街头或军营里的黑板报；下过乡、种过地、进过厂、参加过连排战术集训队；作品样式上，涉足过油画、水墨、版画、连环画、文学插图、装帧设计及艺术理论、散文、诗歌……一身庞杂的阅历。”或许也正是这样“庞杂的阅历”铸就了他的多能和全面，他的才能散落在上述的方方面面，他的绘画能力（在长期的生活写生中、

在文革画主席像中练成）、他的书写能力（对传统书法和水墨画的理解和训练）、他的文字能力（写过众多的散文和评论）都是在多种工作实践中练成。然而从从艺的角度看，“庞杂阅历”中没有“专业学历”这一点可能对他的影响是至深的，至少是一个挥之不去的“情结”。他能有信心攀登如目前这样的艺术之峰，还是靠了自己的“悟性”。这也是所有有成就但没有学历的艺术家所共有的天性品质，同时也是所有有成就的艺术家所共有的天性品质。也就是说，没有悟性而只有学历是成就不了自己的艺术的。

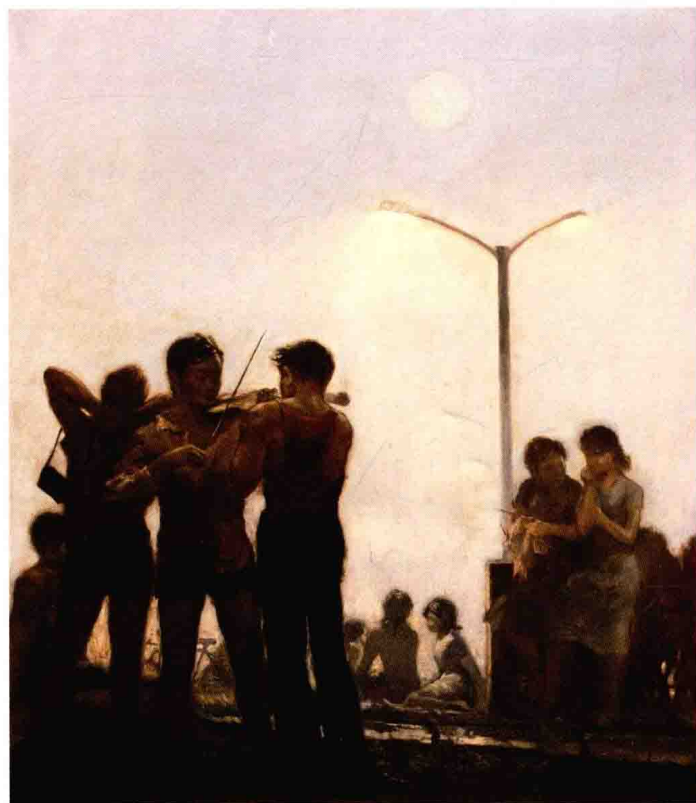
在李向明学艺、从艺的过程中，曾经影响过他的人有很多，有他的爷爷，有他的启蒙老师，也有他所心仪的古今中外的大师和艺术家，此外还有儿童。

他曾这样叙述他的学画经历：“我最初画画，是受爷爷的影响画一些梅竹菊兰，或见《芥子园》上的松石山水，或小人书上的三国人物。但我从小画画就不喜欢临摹，喜欢画实物或在房顶上画远处村外的山，还喜欢想象着画街头说书人讲的故事，还常常把自己夜里的梦画出来。”稍长，他有了自己的启蒙老师，“真正让我懂得了写生、速写、素描之类的概念，是从1965年，前后结识了王长春、郑今东两位老师。和他们的交往，我不仅学到了许多绘画上的技能知识，而且知道了中国的齐白石，国外的列宾、列维坦、柯勒惠支、

月色/Moonlight
110 × 90cm
布面油画/Oil on Canvas
1980

这张画，李向明想送1980年全国青年美展，在河北省选送作品落选。《河北美术家通讯》发表了评论文章说，油画《月色》表现了青年人百无聊赖，不求上进的低级趣味。

The picture, Lixiangming want to send to 1982 national youth arts exhibition, while it failed to be chosen in hebei province. "Hebei artist communication" published comments to say, the oil painting work "Moonlight" expressed the young men's bad taste of boring and no determination to progress.



门采尔等名家大师。在那个封闭保守的年代，又生活在偏远的深山，那是多么重要而激动人心的启蒙！”就这样，他走上了“从艺”的不归路。

上世纪80年代，在办公桌的玻璃板下压着一句他的座右铭：“向大师们学，向孩子们学。”儿子的涂鸦常使他感动，参加少年宫儿童画评选和办培训学校使他与更多画画的孩子有了更近的联系与了解。他渐渐地意识到，“在孩子们的画中最精彩的、最能让人感动的东西恰恰不是成人教出来的”。这多少使他对没能进学院接受专业训练有所释怀。由于欣赏儿童自由的艺术天性，他还专门写过一本关于儿童美术教育的书。书中点评了不少孩子的画，他说，“与其说点评不如说是赏析，因为这些孩子们的画所呈现给我们的精彩毋庸置疑”。

因此他得出结论说，“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”。这段话可以作为他90年代那些倾向于表现性作品的注释。

在他艺术探索的全过程中，免不了对他所心仪和崇拜的大师的精神皈依，并对其作品的解读、

咀嚼、欣赏和吸收。对蒙德里安的欣赏，使他意识到自己倾向于理性的特质，从而逐步放弃表现性语言。而对塔皮埃斯的心仪就不仅在于他信手沾来地使用材料的高超技艺，以及画面所呈现出的厚厚的泥土般的色彩与肌理，深深烙印着故乡（荒芜的西班牙风景）的印记（如同太行山留给李向明的印记），还在于他偶然发现他与大师年少时期特别相似的多病的经历。特别是塔皮埃斯“未经正式训练就开始从事绘画”的履历无疑给了他登攀艺术高峰的信心。有人说他的画像塔皮埃斯，其实差异很大，首先是作为人的气质，西班牙人，特别是曾经产生过高迪、米罗、达利（毕加索也曾成长于此）的加泰罗尼亚人，他们的狂野、奔放和浪漫的天性是向明所不具备，他也没有塔皮埃斯那种顺手牵羊的自由境界。

在他所心仪的当代艺术家中，最早的应该是吴冠中。上世纪80年代，正处于徘徊时期的他，吴冠中开放的艺术主张曾对他产生极大影响，那些形式语言新颖、充满优美意境的作品曾使他深为感动。也正是在这种感动中，他才“悟到点线面在绘画中的价值与意义，才豁然明白组织画面的要素与方法”，并在这感动中激发了他“作画的灵感、激情与想象力”。

在中国当代抽象艺术家中，有的倾向于观念的表达，有的注重新材质、新媒介的尝试，更有的热衷于表现性的语言探索。这其中，和他的追

求有相近之处，让他喜欢和心仪的不少，如稍长他的尚扬、王怀庆和苏笑柏。这三位艺术家的思路都是希望将自己的艺术深深植根于本土文化之中。尚扬是将触角伸向文人传统，在董其昌创造的文化氛围中找到自己的灵感，发展出自己天地；王怀庆是从传统的建筑结构和明式家具结构中展开了自己的丰富艺术想象；而苏笑柏则是利用中国大漆如工匠般制造中国式的纯粹的抽象语言。当李向明从民间“出土”了这些带补丁的织物后，他意识到，他们各自走着不同的路径，但目标和方向是一致的，那就是创造中国的本土艺术，创造不同于西方的抽象艺术。他作为稍晚于他们的后来者，盯着这些他所心仪的艺术家的行程，内心充满着自信。

2011年8月21日 于京北槐园