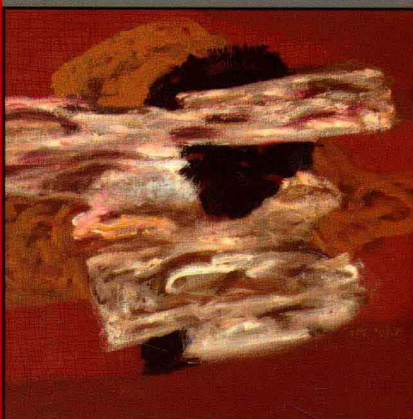


中国当代艺术家系列 捌

当代美术中的表现主义倾向

生命意志



李向明



李向明近照

自 述

我好像不是在创作,而是在涂鸦,因为孩提时代的涂鸦状态,是真诚的、直率的、毫无掩饰的,孩子们不说谎;但我确实是在创作,因为我从不想重复别人,也不想重复自己。我无时无刻不在想清理自己的脸谱,但在“清理”中我找到的最好方式就是“涂鸦”,这种涂鸦的状态能使我忘掉或摒弃许多“他人”的作画经验即已有的技能知识碎片对自己的困扰与束缚,从而裸露出“自己”。

实际上,艺术从进入20世纪,原有的技能规范就不断地被消解,直到世纪末的今天,技能本身绝不再有实质性的意义,真正有意义的是艺术家作为普通人,在不同时代、不同环境、不同背景中的生存体验。只有记录着这种体验的作品才有当下的意义。

推介词

李向明是一个思考型和探索型的油画家。思考赋予他的艺术以理性的色彩。探索使他得以不断地超越自己。在油画风格归类上他经历了三个不同的时期。

在早期的写实主义作品中,可以鲜明地看到李向明的油画是基于个人经验和本土资源的。和当时的写实主流一样,题材和主题是画家关注的重心。以对自然的呼唤去消解体制文化对艺术的扭曲和禁锢,体现出了李向明的社会良知和道德情感。

从写实到表现的拓进,是李向明艺术进程关键的一步。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。艺术在本质上是人的精神的形式外化,李向明通过对表现主义油画的研究和探索使自己进入更大的艺术表达空间。

李向明对形式因素的敏锐把握能力,既体现在其表现风格的油画作品中,又反映在他的大量黑白平面构成的作品中,他的这种才华和兴致预示了他向抽象艺术的发展。

在当代抽象艺术的领域中,李向明的艺术在图式和符号上具有相当的个性,同时,也具有很明显的理性色彩。在形式内容上他对线和面的抽象构成处理自如,很有法度感。在这个意义上说,李向明的抽象艺术体现出了其“精神存在的组织规律”。

李向明的油画具有明显的文化品位,他能做诗,常写散文,并有文集问世,文学的诗意精神无疑从另一意义上深化并丰富了他的艺术。

柳平

寓表现于抽象

李向明艺术述评

□贾方舟



山前的村落
1989



欲逃者
1988



自嘲
1988

从1995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年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1995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。无论是对形式构成的主观色彩的初步探索(前两幅),还是对超现实因素和象征因素的寻求(《欲逃者》),抑或是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渡的可能。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》之所以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”。虽然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1996年到1997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。

李向明的抽象绘画一个基本特征是“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、企盼乃至无望的状态中，从而构成一种隐晦的心理图像，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

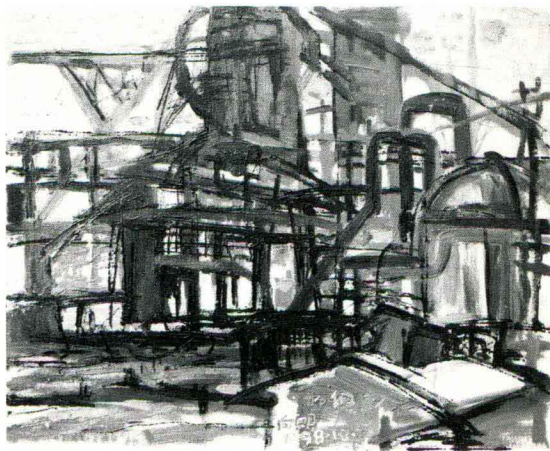
故乡月
1991

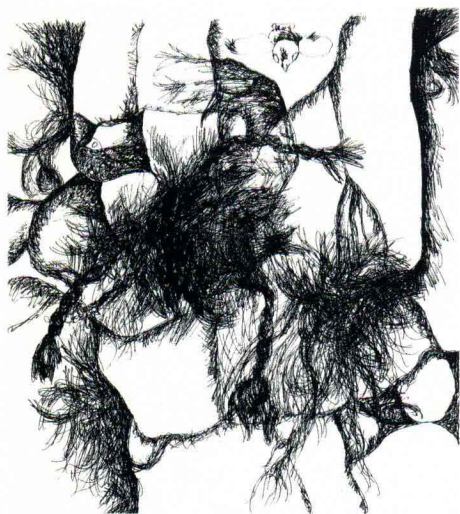


童年依稀
1991



邯钢速写
1998





速写
1993

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。

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，其根本意义在于展示人的心智、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。沿着这条线索，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月于北京上苑三径居



女模特
1999



女模特
1995

艺术手记

□李向明

● 艺术在大众面前，往往负载了许多艺术以外的东西，因为大众习惯于用一种像阅读通俗读物的方式去解读艺术，其结果，往往产生许多误读。

● 其实，误读也是有价值的，它可能拓宽艺术品的阅读层面和情趣。艺术品能够有多种误解，也从一定程度上表明其包容量和普遍性。可以说，几乎所有的现代艺术都有被误读的可能。

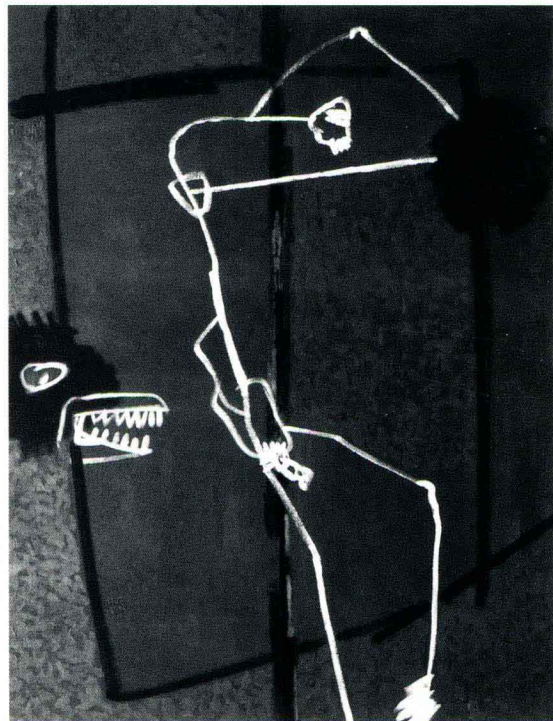
● 在繁杂多元的艺术之林漫步研读多年，越来越渴望清理出自己真实的脸谱。好像从自己最初的基点出发，漫游了一个大圈又转回原点，才发现自己的田园。在艺术活动中，任何依从于已有文化经验的行为方式都只能接近似他而远离似己，“似他”，往往导致情感的虚伪而滑入表面。倒是先民的原始艺术方式和孩童的涂鸦方式，更能接近真实。因为他们的艺术活动几乎纯粹是依从于审美中的直觉和本能的生存感知。

● 近年来，经常可以听到画家们谈“与心灵感觉对话”、“使画面越来越接近自己”等类话题。其实当大家都会说这样的词语时，我们不能不怀疑这些本是实实在在的词语背后便是犹如人们追逐时尚一样的虚伪。当一种语言仅仅是一种语言而不能让人看到你的行为时，当附在作品上的东西全是别人的影子，看不到作者自己的真实世界时，这只能说明你耍了一点小聪明而已。这也是年轻时期的通病。一个人真正理解自己，坦露自己，剖析自己，那是件不大容易的事。看别人，一眼就可望见；看自己却需要时间、需要功夫、需要修炼，并非一看便知。

● 人类艺术活动发展到今天这个错综复杂的现代环境中，难再有原始艺术那样素朴与单纯。体育的发展从最初的投石、射猎、奔跑、劳动、玩耍等无规则的运动，到今天遍及世界的各类体育竞技集会，特别是神圣的奥运会，体育运动已不能摆脱最起码的规则要求。运动员只能在规定范围去攀登一个高度。艺术的发展也同样有这样的情形。比如，我们今天所学的材料、技法、以及工笔、写意、油画、水墨之类的既定概念、形式，就难摆脱社会教育和人们的审美延续习惯所形成的不成文的框框与规范，不然就要被指责，被冷落，被不认可。那么，我们



生之风景之七
1995



生之风景之八
1995



玩变4号
1996



感知6号——空
1996

现在的艺术创作是建立在某种基础上的创作，这个基础是人类当代的审美文化大背景。这大背景就是一张网，能冲破的人乃是极少数，然而尾巴也许还得夹在网里。冲破这网，就意味着超越。超越，就伴随着孤寂与冷漠，作为人自身的那部分就要有很大的牺牲。

● 欲望是心灵的产物。心灵的框架是个无限的宇宙。人一但有了欲望便就有了生命之火。欲望的火是无止境的。绘画一但成为心灵之欲望的载体，那将一发而不可收拾。

● 生活对于艺术，也像艺术家与材料、工具一样，同是一种媒介物。艺术创作的第一个动因恐怕首先是艺术家在某时某刻的某种精神需求，而后这种需求与眼睛所见到的“生活”现象（景象）相接缘，便产生了艺术作品形象。如果没有需求，也就没有发现。一个健康的人，都有相同和各自不同的本能的需求。就像人们饿了要吃、渴了要喝一样。有的人对物质财富有着无穷尽的渴望，有的人却对权力无休止地争夺。而艺术家们大凡都对自己能创造出一件作品而感到欢愉和舒畅。这种需求在人类的社会生活中挖出了一条条支流，成为五彩缤纷的艺术创造现象。这一点，可用儿童绘画来作证。刚刚会爬的孩子，根本谈不上什么“生活经验”，但许多孩子天性就要涂画，而且可以画出许多漂亮的抽象图形。这是人之本能的欲望所致。

● 为什么儿童的绘画常常能给人以惊喜，并且常常富有美学意义上的永恒魅力？这是因为儿童们从不知道顾及涂鸦之后的事，也不知道顾及形式上的完美与否，全部的“标准”亦立亦灭，在一种无意识中流逝着，从一条线开始，涂抹到累了便停下来，就是这样的过程才展现了儿童那种“巨大的无意识力量”，才“使永久的内在真理处在它最能有力地得以表现的形式中”。这是康定斯基的话。他还说：“一生中在许多事情上与儿童相似的艺术家的能够比其他人更容易地具有事物内在的和谐”。

● 原始的岩洞壁画及图腾形象、符号等，只不过是原始人类的人与人、族与族之间的生活及信仰的一种表达方式，并没有约定的形而上的教条。他们画一条线就是一条线，无所谓好与坏的标准，这恰恰构成原始艺术的独特和经久不衰的魅力，也正是原始人与原始自然的相互映照的结果。印象主义画家的艺术精神及作品在世界范围经久不衰，本质恐怕也在于此。劳伦斯在他的《艺术与直觉》里拿塞尚作例这样写道：“一旦他的直觉意识占了上风而迸发出喊声，此时他是无法被人模仿的。”别的东西可以模仿，“就是这种‘苹果’气质让你无法模仿。”这就完成了塞尚，这就是塞尚的价值。艺术家就是要在共性背后找回个性，既区别于共性，又能与共性发生联

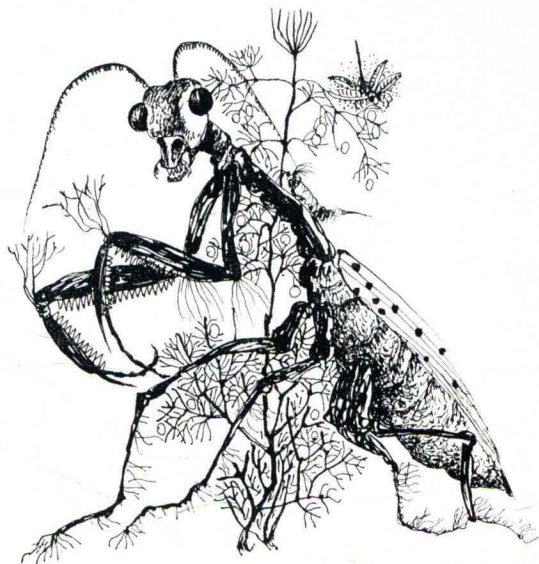
系,从而拨动观者的直觉去扫描画面背后的东西。

● 对绘画本身来讲,学院也罢,民间也罢,传统也好,反传统也好,是原始还是现代等等,这些区分都不具有实质性意义,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。这便筑起了人类演进的艺术史。也就是说,艺术史的辉煌是靠生命的累积而成,艺术史是生命灵性的展现,绘画便是其中一种分支形态。

● 事实上,作为艺术家存在的画家,在本质上与科学家的行为有十分相近之处,只不过两者关注的形态有差异罢了。科学家们将自然界繁杂的事物规律准确无误地抽象出来,成为最明了、最便于广泛应用的定律;艺术家却将自然界或人类社会繁杂的事物之本质抽象出来,成为人类精神、意识的载体——艺术作品。科学使人们获得了肉眼看不见的物质的微观世界,他们将物质的心脏剖开,分析它的核、原子、分子;艺术家将物质的精神剖开,寻觅它的性情、感觉、灵魂,并将其展示出来,成为永恒。我们不仅要睁着眼去观察世界的表象,更要学会闭上眼观察世界的本质。通过这样的观察方式,将客体重新分解——提炼——组合。其作品不仅能给人提供全新的审美形象,而且一定是能感悟和净化人的灵魂的。这方面,梵高、塞尚、马蒂斯、石涛、八大、齐白石……都是我们的典范。

● 对绘画语言的探讨,实际上是超越作为技艺存在的绘画形态的,它是一种意识形态的根本性转变,是人之精神灵魂的结果。如果没有对生存方式的深刻体验,也就不可能有深刻的精神世界。如果没有对生存现实的深刻思考,也就没有创造的欲望与契机。仅仅靠教化的点滴影响,是不能有深刻的绘画语言的变革的。这是探讨绘画语言的大前提,有了这个前提,对绘画语言的具体形态的探讨就有了支柱。

● 在物质、技术、思想泛滥的现代文明背景下,人们的精神以及文化的负重与困惑已将真实的自然之自我所淹没。人们神经质地寻觅各种急功近利的途径,在这种状态下,只有重新审视自然,与自然直接对话,才有可能实现纯粹的自我意识的充分肯定。



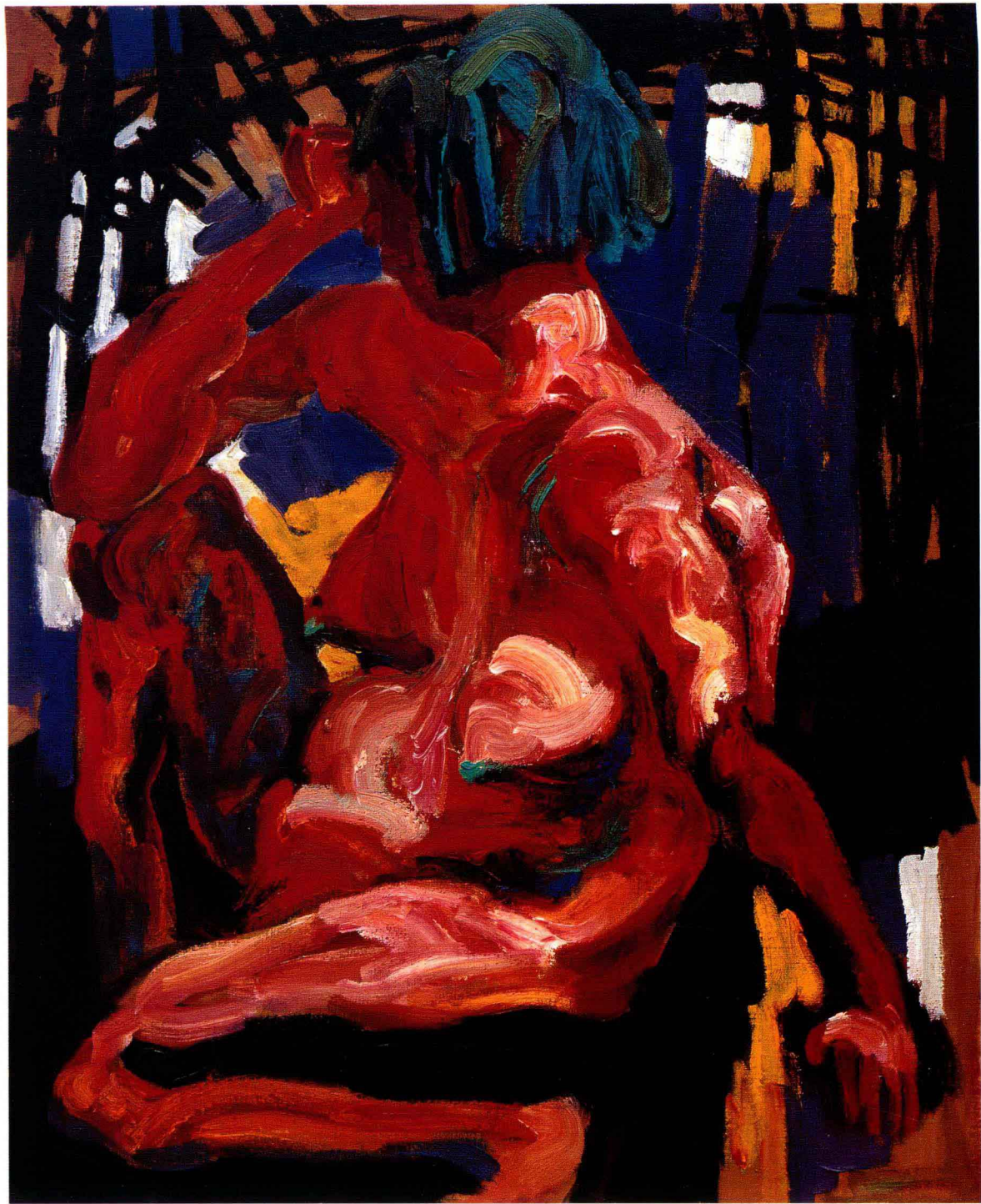
速写
1992

玩耍2号
1996



李向明

- 1952 ☐ 出生于太行深山涉县。
- 1969 ☐ 在涉县剧团,创作平调《山河图》等舞台布景,12月参军。
- 1970 ☐ 创作幻灯片《积粮新歌》(80幅)和《军民鱼水情》(102幅)
- 1971 ☐ 参加河北军区首届美术创作班,完成《再踏万水千山》油画。
- 1972 ☐ 参加北京军区美术创作班,完成《太行烽火》套色木刻组画8幅(与高荣贵等人合作),参加“纪念《讲话》三十周年美展”。
- 1973 ☐ 回河北军区创作班,创作《夜校》、《北京娃》等年画,《老本行》水粉画,《路生记》插图等。
- 1974 ☐ 画了一批军营生活速写,并在报刊发表。
- 1975 ☐ 创作《老茧未退》油画、《学习与批判》宣传画、《学理论》速写组画、《沸腾的唐钢》速写组画等。
- 1977 ☐ 创作《女红军宣传员》、《比武去》、《大山的记忆》等油画,《冀中儿女逞英豪》四条屏组画(合作、参加“全军美展”),《腊子口上红六连》连环画出版,《烽火集》小说集插图出版。
- 1979 ☐ 《工厂外景》速写参加“河北四市写生画展”,被数家报刊选载;完成《春花》油画。
- 1980 ☐ 开始从事地方报纸美术编辑。《黎明时刻》油画参加“河北五市美术作品联展”获奖;《牧歌》、《月色》油画参加“河北首届青年美展”。
- 1981 ☐ 《老矿工》、《感慨》、《大海之歌》木刻参加“纪念鲁迅诞辰一百周年河北美展”。
- 1983 ☐ 发起组织邯郸油画艺术研究会,当选会长并举办首届画展。参加邯郸市第一届美代会,当选副主席。《窗前的早晨》油画参加“河北会员展”;《煤矿工》木刻参加“河北二届版展”。
- 1984 ☐ 调入文联工作,组织参加“第六届全国美展”的创作,获河北组织奖;参加河北油画创作班;《牧》油画编入《河北风景画集》。完成《童年》、《秋情》、《除污》等油画。
- 1985 ☐ 《童年》、《除污》、《秋情》油画,参加“河北美术大展”获奖。
- 1986 ☐ 增补为美协河北分会理事;参加省五届美代会;与三弟贾向国举办二人油画展;《秋情》油画编入《中华人民共和国第六届美展落选作品集》。
- 1987 ☐ 参加中央美院举办的法国专家绘画技法、材料讲习班;完成油画《黄土地》、《太行山的秋天》、《石墙上的阳光》。
- 1988 ☐ 为《活寡》(长篇小说)、《血溅红裙子》(小说集)设计封面并插图。
- 1989 ☐ 协助中国美协在邯郸召开全国第七届美展理论研讨会;《远去的云》参加“丝绸之路美术作品大展”;《罗工柳谈中国油画》一文在《大众美术报》发表;完成《这熟悉而又陌生的地方》、《一个欲逃者》油画。
- 1990 ☐ 《一个欲逃者》油画参加“香港中国艺术大展”;《远去的云》参加“亚运会艺术节中国风情油画画展”;《红柿子》等8件油画参加“第二届河北十人油画展”;《太行山的记忆》油画被晋冀鲁豫烈士陵园收藏;完成《血溅南京路》连环画并出版。
- 1991 ☐ 《肥人、瘦人和褴褛汉》、《君士坦丁堡的陷落》连环画完成出版;《硝烟早已远去》油画参加河北展览。
- 1992 ☐ 《山前的村落》、《嬉》参加新加坡举办的“中国燕赵名家作品展”;《北山庄的早晨》、《红土崖的深秋》、《爬满青藤的土丘》、《断开的土坝》等油画参加“中国美术家协会第八届新人新作展”。作品刊发于《中国日报》英文版。
- 1993 ☐ 《李向明黑白画集》出版;秋季应美国克拉克大学邀请赴美讲学访问,并举办展览。
- 1994 ☐ 《小鸟要飞了》油画参加“'94·油画沙龙展”;《小镇上的舞者》参加“全国第八届美展”;《北山庄的早晨》参加“香港'93中国油画展”,作品刊发于《中国油画》。
- 1995 ☐ 就读于天津美院首届油画高研班;完成《生之风景系列》,参加“再启动·特展”;《中国美家通讯》、《散文》、《中国信息报》、《北方美术》等刊物分别发表多篇艺术随笔。
- 1996 ☐ 《感知12——恋》油画入选“首届中国油画学会作品展”;《感知系列》、《玩耍系列》、《都市风景》等作品参加“'96·再启动艺术家作品展”;《女裸5号》被国际艺苑美术馆收藏;《读八大山人画集感怀》一文在《文论报》发表;《现状与出路》兼谈汲成先生回归自然说一文在《当代学院艺术》发表。《中国油画》刊发作品多幅。
- 1997 ☐ 《97·5号——未来之鸟》参加“中国艺术大展·当代艺术展”;任邯郸成语典故苑艺术总监;完成129师纪念馆的油画、雕塑创作。
- 1998 ☐ 获河北省“德艺双馨”会员称号;受聘河北美协学术委员会副主任兼秘书长;《迟到的来者》散文集出版;《走近世纪末的架上绘画》一文在《美术研究》发表。《风暴5号——原野》参加“国际美术年——中国山水画·油画风景展”;《邯钢速写》油画参加“时代风采·全国写生画展”,获佳作奖。
- 1999 ☐ 当选邯郸市美协主席;完成《读书手记——初级阶段》等系列作品;《感知11——生》油画编入《'79——'99中国当代美术》。《美术研究》专栏评介,批评家贾方舟撰文。



夏日的女裸5号

1995

73 × 60cm

亚麻布·油彩

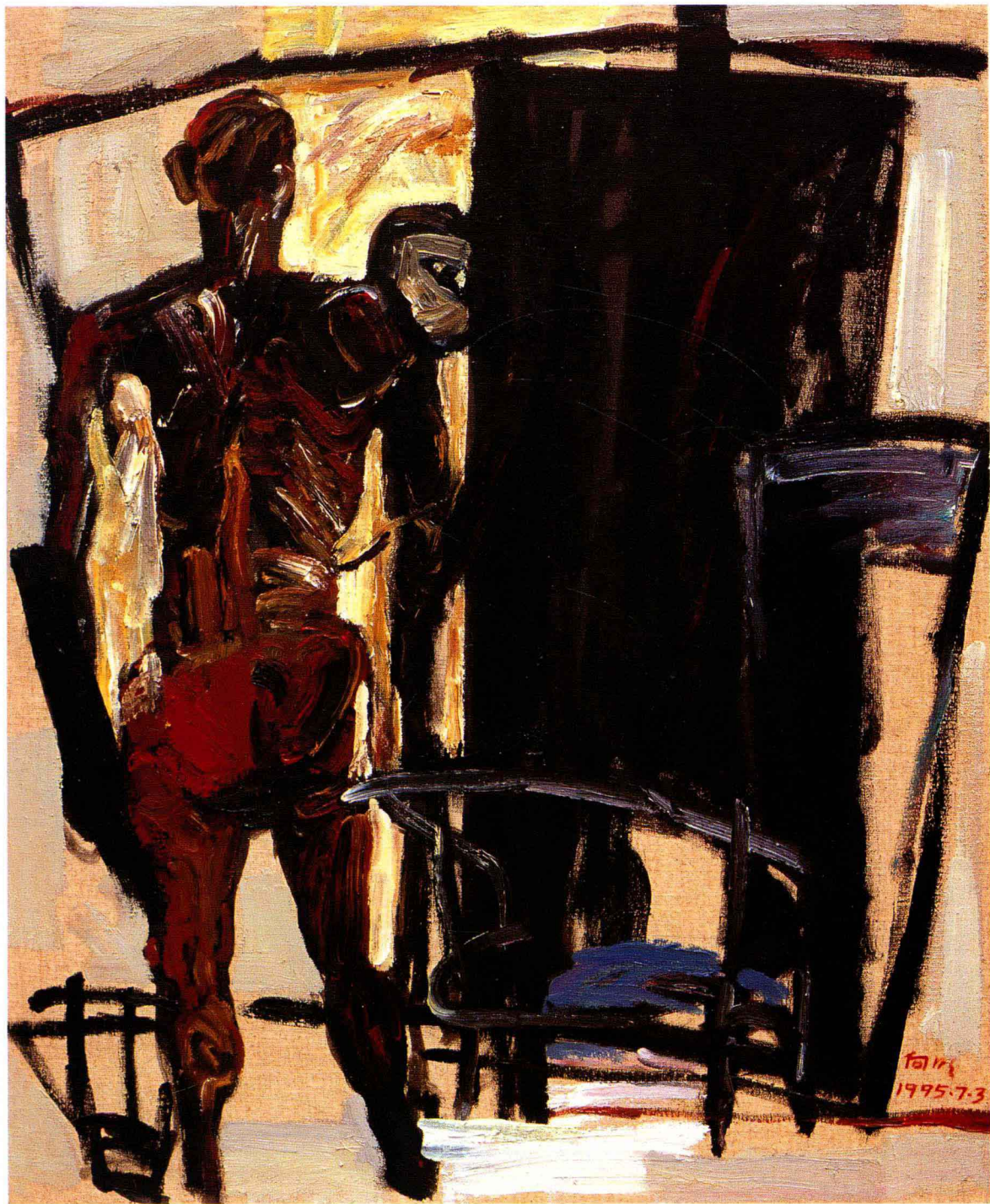


夏日的女裸7号

1995

73 × 60cm

亚麻布·油彩



两个男人之一

1995

73 × 60cm

亚麻布·油彩



城市风景

1995

146 × 114cm

亚麻布·油彩



偶像——生之风景系列之一

1995

146 × 114cm

亚麻布·油彩



感知7号——稚

1996

81 × 65cm

亚麻布·胶彩·油彩



感知8号——力

1996

81 × 65cm

亚麻布·胶彩·油彩