

中国艺术家年鉴

杨培江

卷

中国艺术家年鉴

YEARBOOK OF CHINESE ARTISTS
文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

杨培江
卷

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术家年鉴·杨培江卷/陈子游主编. —北京:
文化艺术出版社, 2011.7
ISBN 978-7-5039-5152-7
I. ①中… II. ①陈… III. ①杨培江—人物研究
IV. ①K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第148953号

学术编委 潘公凯 许 江 易 英 范迪安 陈传席 殷双喜
邹跃进 张子康 余 丁 陈子游 金 燕

中国艺术家年鉴·杨培江 卷

ZHONGGUOYISHUJIANIANJIAN · YANGPEIJIANG JUAN

监 制	今日美术馆
总 编	易 英
主 编	陈子游
副 主 编	陆 虹 丁文卿
策 划	大观书屋
责 任 编 辑	吴士新
装 帧 设 计	陈 旭
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.whyscbs.com
电 子 邮 箱	whysbooks@263.net
电 话	(010) 84057666 (总编室) (010) 84057691 84057699 (发行部)
经 销	新华书店
印 刷	北京奇良海德彩色印刷有限公司
版 次	2011年8月第1版
印 次	2011年8月第1次印刷
开 本	889毫米×1194毫米 1/16
印 张	19
图 片	380幅
字 数	100千字
书 号	ISBN 978-7-5039-5152-7
定 价	180.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。



目录

学术推荐·

序·

纸贴乡土·

水漫意象·

穿越笔间·

放逐形色·

附录·

291

学术推荐

杨培江的作品看，他笔下的惠村大约有两种形态：一种是艺术家把自己置于一个相对开阔的地带，以全景的视野，描绘惠村的某一景象或村民居住的院落。在这类作品中，艺术家用的色彩都很鲜艳和明亮，给人以阳光灿烂、明朗和自然清新的审美享受。

——邹跃进

序

前一段时间，有两件事让我颇受感触。一是中央电视台10套节目播出的一集关于中国远征军的纪录片，以中国远征军后人间的交往和他们对远征军资料收集过程为线索，其讲述让人感动。而收集这些鲜为人知的史料的难度亦是可想而知的，其中仅仅因为几幅照片，当事人就要数次远赴美国，与当时援华美军的家属和子女查实求证，搜集的过程实在不容易，因此资料成片委实弥足珍贵。历史的真相往往令后人遥不可及，重述这些鲜活的历史场景更显困难。二是通过朋友买到两本书，《碎片化的历史学：从〈年鉴〉到“新史学”》和《法国史学革命：年鉴学派，1929-1989》^①，这使我了解到上世纪西方史学界年鉴学派的建立和发展。第一代吕西安·费弗尔与马克·布洛赫，第二代布罗代尔，第三代安德烈·比埃尔吉尔与雅克·雷维尔，弗兰索瓦·费雷等，这些年鉴学派发展过程中的主要代表人物，在史学研究领域做出了伟大贡献。在该学派长达六十年的发展过程中，他们一直倡导通过跨学科合作创立新史学的研究方法，并追求建立历史心理学之目标，从而在他们的努力之下，历史学、社会学、经济学、地理学、考古学、政治学等各学科之间的壁垒得以打破。同时通过年鉴方法研究，主张分析社会势力与个人感情（吕西安·费弗尔），提倡跨学科的思考方法（马克·布洛赫），主张开放的学术观，通过心理史、新经济史、民间文化史、象征人类学的研究来推动政治史发展（弗兰索瓦·费雷），重建史学研究方法，打通社会史与文化史。通过重新起用、界定“集体表象”这一概念，克服社会史与文化史

之间的隔阂与局限，加强对“心态工具”的研究（罗杰·夏蒂埃），这些新的研究方法和思维角度，逐渐形成了年鉴学派研究的核心价值，亦使其成为世纪史学的研究主流。这使我想到，面对当下、面对艺术和艺术研究，我们如何借鉴与运用前人的研究成果来审视我们所处的时代和个体生命，这是值得思索的一个课题。更重要的是，在当代，我们的记录手段已经变得立体和多元，因为我们可以毫无费力的借助录音、影像、图片等媒体让我们这个时代可以更为“全面”、“多样”的保留下来。像齐白石、黄宾虹、李可染他们那个年代，留给今世的人文资料也是相当稀缺的，尤其影像资料。所以，在注重个体生命、个体艺术价值的前提下，我们以事实为基础，推出《中国艺术家年鉴》系列丛书。丛书主要侧重艺术家个体艺术状态的研究，以同步研究为理念，长时间对艺术家的生活与艺术创作进行多方位的渐进投入式记录。采用语言叙述、文本整理、图片归纳、影像拍摄、学理研究、创作过程跟踪、出版推荐等手段，在不同时间和空间内感知艺术家个体生命的鲜活和本真，让艺术家的生命本体绽放光芒。主编这套系列丛书的目的，就是在尊重个体价值的基础上，为我们的时代艺术在将来的历史写作上保留一些最基本的材料和有益的参考。

“年鉴”之于中国历史的叙述方式并非全无根据，编年体就是重要的历史写作方式之一，而《宋史·艺文志》更有《年鉴》一卷（已遗失）。我们可以简单地把“年鉴”看成是一种编年体，在事物发展的朴素过程中，做朴素的材料整理与记录。

当下，不同文化艺术门类的融通、碰撞显而易见，然而尊重多元化和价值共同体的构建却更应互为依托。因此，在《中国艺术家年鉴》系列丛书的编辑工作中，我们会逐渐邀请一些具有不同文化和教育背景的艺术家的合作，通过不同的艺术语言，在我们共同所处的“大时代”的定义下，以个体经验为蓝本，缔结出最为广义的文化认同。

少言多行应该是我们完成工作最有效的方式。

是为序。

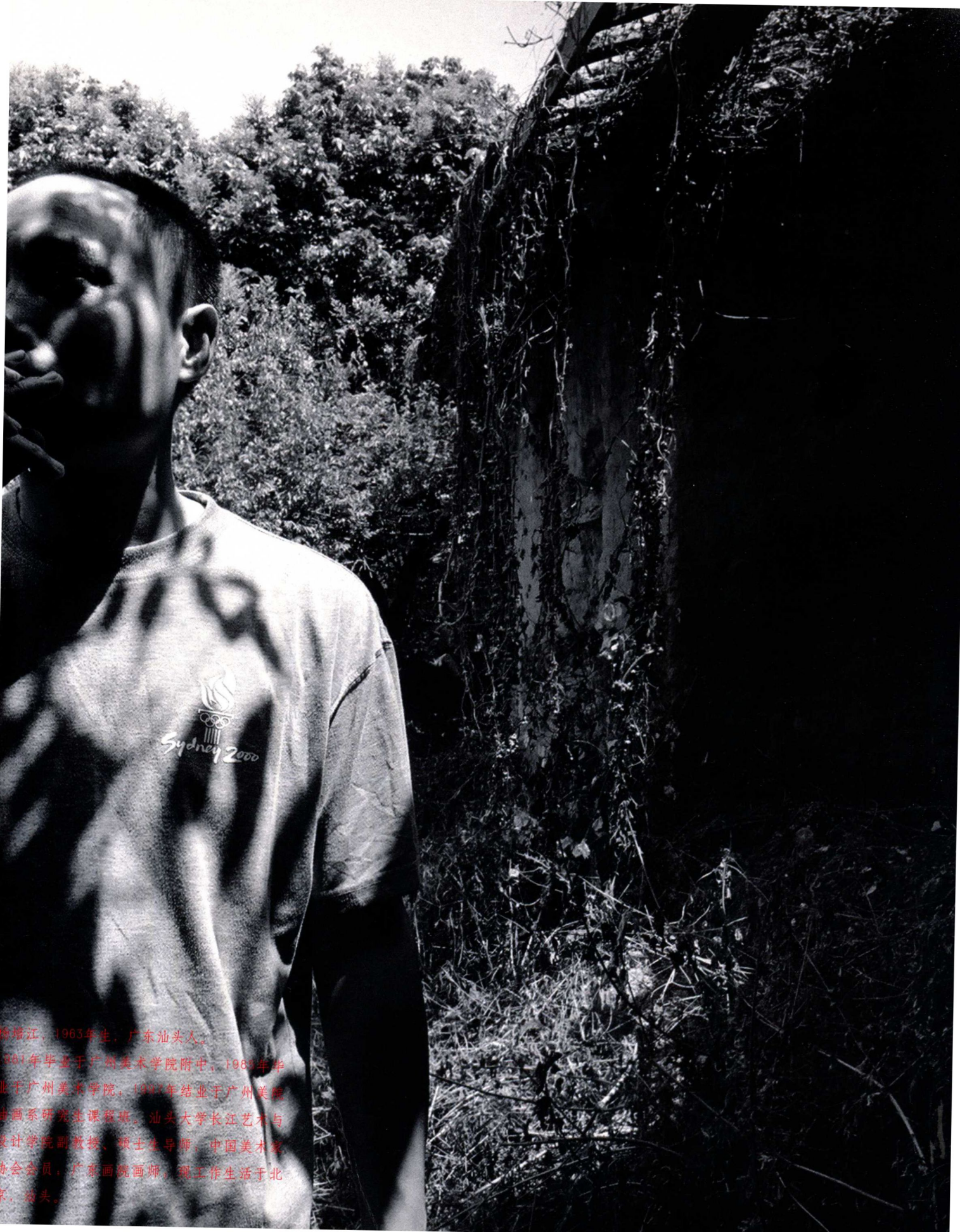
陈子游

2010年12月6日

注释：

①《碎片化的历史学：从〈年鉴〉到“新史学”》，[法]弗朗索瓦·多斯著，马胜利译。

《法国史学革命：年鉴学派，1929-1989》，[英]彼得·伯克著，刘永华译。



杨培江，1963年生，广东汕头人。

201年毕业于广州美术学院附中，1983年毕业于广州美术学院，1993年结业于广州美术学院国画系研究生课程班。汕头大学长江艺术与
设计学院副教授、硕士生导师，中国美术家协会
协会会员，广东画院画师，现工作生活于北
京，汕头。

自述

文 / 杨培江

年轻时我曾受到米勒的影响。也许是天生对田园自然的敏感，或是与所受教育有关，以往总是习惯性地认为对生活的表现就是对农村进行描绘，生活就是农村，都市并不太被纳入表现的范围。我能敏感到画面的各种细节——逆光草地，村屋石墙，黄昏时河中鹅群泛起的片片粼光，恍惚间进入一种被催眠的状态，有时连画面的原有情节都忘了，整个人都融入到米勒画面特有的苍郁中，那浓浓的田园气息和宗教感深深地吸引着我。一个人最早接触的画家对他以后的成长有着巨大的影响，当然这种选择也与这个人自身的兴趣有关，对某个画家的认同感，更是与这个画家当时的某种内在心理需求有关。尽管现在已经接触了很多新的艺术，视野更开阔，但我仍觉得米勒的画面是心中最温暖的回味，每每重温，仍会唤起对那个时期的怀念，它穿越时间的幕障，有着某种人们所共同向往的诗意和人文。米勒的绘画并不在于对绘画形式语言上的探求。而是一种内心的、很从容、很自然的流露，与他的生活体验有关；在后来的二十几年，我每年都有三四个月在惠村生活作画。实际上我对这些画家的认同，一方面也是向往他们那样的生活状态，崇尚自然，生活在乡村，与自然靠得很近。这种认同是本能的、感性的，当时并没有太多地去了解他们绘画的文化意义。

凡高是我关注的另一位画家，他对生活的热情和坚韧的意志成就出一种纯粹的画面，影响了一代人，成为崇高的符号。他令我懂得绘画与激情和表现有关。一直以来我所关注的都是一些倾向表现性的绘画，很多时候，艺术家会因为某种特殊的际遇和契机受到某个画家或风格的影响，正如我当年“遇到”苏丁。1996年，一位与我在乡下一起画画的学生病逝，后来就葬在惠村四百岭山上。一个长期与我一起画画人一下子没了，对生命渺小和脆弱的感悟直接而强烈，这种体验前所未有的。这种情绪也把我带向苏丁式的狂野画风。尽管当时还没有形成自己的艺术语言，但现场写生的情绪化灵动和偶发情绪会过滤掉一些模仿的痕迹，也真实地记录了我那个时期的心境。

之前对当代艺术信息的认知主要来自于文本和网络，难免有些误解误读，同时文化自卑心理也放大了西方当代艺术的影响力。近年来对当代艺术的观念和媒介使用才有了更深的了解，也开始思考和困惑：当代的绘画中鱼目混珠的东西太多了，就像一场文化狂欢，“大家都来爽一把”，这场盛宴过后究竟能留下什么？也许狂欢就是目前的一种正常状况，只因身处其中，一时很难对眼前的纷乱做出清晰的判断。

一直以来，关于艺术的功能各有各的说法。毕加索说绘画是武器，马蒂斯说绘画是安乐椅，杜尚说艺术什么都不是，他们生活状态本身就很不一样。马蒂斯在一战的时候竟然跑到法国南方去，持续他的绘画，继续摇他的安乐椅，战争的残酷并没有在他的绘画里面得到多少体现。而塞尚对绘画的焦虑令我们看到塞尚可爱的一面，他对每一笔总是那么犹豫，令观者也分享了他的迟疑。在一些教科书总喜欢分析塞尚绘画里的所

谓什么四度空间、散点透视之类的技术性问题，在我看来这些有点无聊。一个画家最关键的是个人精神气质的流露，你能从作品窥探到一种内心的活动，从而达到一种交流。

我不欣赏现在的那些纯粹流于样式技巧的绘画，正如目前所盛行的波普倾向的绘画，尽量寻找一个样式，与生活体验无多大关系，人云亦云，自圆其说并且强行赋予某种所谓的观念。现在大家都大谈观念和当代性，观念就像悬在头上的一把剑，当代性和观念性把大家弄得惶惶恐恐。当代绘画当然需要观念支撑，如果你有了一种态度，内心强壮了，这种气息自然会流露出来，画面会有有一种新的气息，也许就是一种绘画的观念。绘画是很难像文字表达观念那么精确表达，高更的那幅《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》确实有很强的观念表达，但或许就是这一标题给人们留下一个先入为主的引导性伏笔，使观者得到这方面的暗示，如果没有这段文字的话，我觉得它只是一幅原始风味、异国风情的表达，一种幽幽的神秘感而已。绘画的观念化已把我们搅得无所适从，在我看来大可不必。历史上许多画家很难对他们进行归类，如巴黎画小画派的莫特利安尼，他与当时的画风及主义并没有多大关系，独来独往，留下几十张油画，画完了就回去了，特别诗意，空灵，为绘画注入一股贵族的气质。反观当前的一些画家的所谓当代性，他们更多的是一种姿态唯恐别人不知道他的当代的气质，有些作品实际上只剩下一个壳，而不是一种对当下社会各种问题的敏感的精神表达。

当代艺术更关注重大的社会问题，对个人的体验表达比较少，似乎人的内心并不需要安抚。现在跟年青人谈崇高和理想，他们会觉得可笑，但这些却是人的终极向往。我们所处的时代是一种解构的时期，对以往某些规范和权威的反驳是有必要的，但不可能一直这样打下去，解构的目的是建构一个新的秩序。近年来已有一种回归的迹象，但也不可能回到以前的那种状态。当代艺术出现和发展是一种必然，它不是洪水猛兽，也不是魔鬼之类的那么不可理喻，它是一种实实在在新的表现形式。目前的困惑只因我们身处其中，很难做一些清晰、客观的梳理，若干年以后才能知道哪些绘画能留得下来。

艺术与生活有关，但是生活的本质是什么，每个人的判断都不一样，还有就如何传达，每个人的选择不一样。《阿Q正传》中，阿Q要对吴妈表达爱意就只会说：“吴妈，我要睡觉”。尽管阿Q也是很真诚，却把美好的情爱表述得像动物交尾的本能。同样艺术的表达也需要技术的支撑，技术有时可以成为存在的条件，甚至可以转化为形式。尽管艺术不能简单地用技术来衡量评判，但在缺乏观念表达选择的场景中我更愿意选择技术，而不愿意听信那些装神弄鬼的所谓笔墨精神和空灵境界。

以上对一些大师和美术史上的一些人物的这种判断，更多是一些感性的东西，可谓从感觉到感觉的个人理解。但我更习惯相信一些感觉，也许是画画人的思维方式。从学理上对某个画家的定位，更多考虑他在某个时期对文化发展的贡献来归类和定位，我则更多地从个人的角度和绘画出发，因此选择和吸收的都是感性的，然而这种感性对我个体来说却是真实的。



纸贴乡土



大吉潮汕 220cm x 145cm 纸本设色 2003

魔幻的现实

——试析杨培江的艺术特征

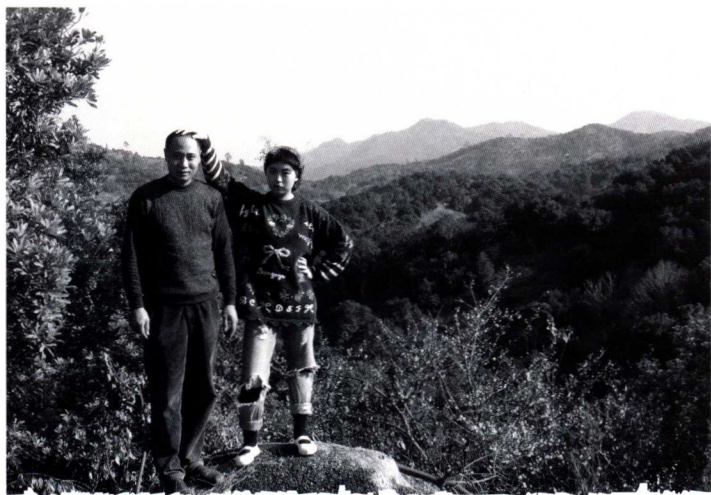
文 / 邹跃进

杨培江的艺术创作与一个叫惠村的地方密不可分，由于这一原因，要理解杨培江的艺术，首先就得明白他作为一个普通人和艺术家与惠村的关系。也许对于惠村来说，杨培江是一个外来者，一个受欢迎的客人，一个像朋友一样亲切的艺术家，而对于杨培江来说，他对自己与惠村的关系则有两种不尽相同的解释：一是“只可意会，不可言传”，二是“在这片山村中我找到一种归宿感……令人产生一种接近生活本质的充实感”。我认为杨培江对惠村的第一种解释来自他对惠村的直接体验，而第二种解释的真实性则在于，从根本上说惠村是一个使杨培江能在社会、人生与艺术的道路上找到准确位置和方向的地方，从而使他能在艺术探索和人生道路上有了一种安全和自信的切身感受。当然，对于我这个只能通过杨培江的作品，惠村的照片和他的描述来想象惠村的解读者来说，也许惠村本身是什么并不是最重要的，重要的是杨培江艺术作品中的惠村在艺术和文化上的意义究竟是什么。

杨培江的作品看，他笔下的惠村大约有两种形态：一种是艺术家把自己置于一个相对开阔的地带，以全景的视野，描绘惠村的某一景象或村民居住的院落。在这类作品中，艺术家用的色彩都很鲜艳和明亮，给人以阳光灿烂、明朗和自然清新的审美享受。这类作品的代表有《太阳照在金背堂》、《金色的下浦村》、《西浦村》等。另一类作品的特征是艺术家并不处在某一开阔的地带，而是有意置身于某一树林或遮挡物之后，然后透过这一对象中的空隙，



东湖月夜 144cm × 179cm 纸本设色 2008 [上]
 蓝水花 145cm × 145cm 纸本设色 2008 [下]



与女儿在惠村

描写惠村的某一地方或人们的活动。杨培江在创作这两类作品中，都充分考虑了亚热带的气候、阳光和地理特征在向艺术形象和语言转换中的重要作用。但由于画家在描绘对象时所处的位置的差异，两者在呈现的方式和视觉效果上也就很不一样。在第一种类型的作品中，惠村都沐浴在灿烂的阳光之中，鲜艳的色彩，响亮的画面，跳动的笔触，犹如一首欢快的抒情曲，让人移情其中，流连忘返；而在第二类作品中，艺术家则透过茂密的树林这一特定的视角，在构图上把不同的远景与近景，众多的树木与房舍、分散的暗处与亮处、活动的人与环境混杂而又有序地组合在一起，在色彩上，杨培江也采取了与第一类作品完全相反的方法，即用大量的黑色、重色与四处分散的亮色进行强烈的对比，形成光怪陆离、斑驳闪动的视觉效果，给人以既幽静和亲切，又神秘和怪异的复杂感受。这类作品的代表作有《山那边》、《山情》、《暮归》、《阵阵炊烟》等。

如果说在第一类作品中，艺术家的立场是从外往里对惠村进行审美观照与体验的话，那末在第二类作品中，杨培江则是既以都市人的生存经验为背景，又以惠村人身份自居，在深度介入惠村人的日常生活的基础上，表达对惠村和惠村人的认识与理解。我认为，正是杨培江这种既介入又旁观的双重立场，乡村与都市的双重目光，当下与历史的视界交融，使他创作的第二种类型的作品，具有了魔幻般的现实特征。

从逻辑上说，杨培江作为艺术家，惠村对他究竟意味着什么？他又是怎样感受惠村的？这些问题几乎都是我们的认识无法准确达到的领域，但是我们可以从他的作品所呈现出来的意味——魔幻的现实——体会到他最基本的艺术方式。首先，杨培江是把惠村作为都市的对立面来认识和感受的。事实上，当代都市生活的功能化、计量化和秩序化特征，正是艺术家