

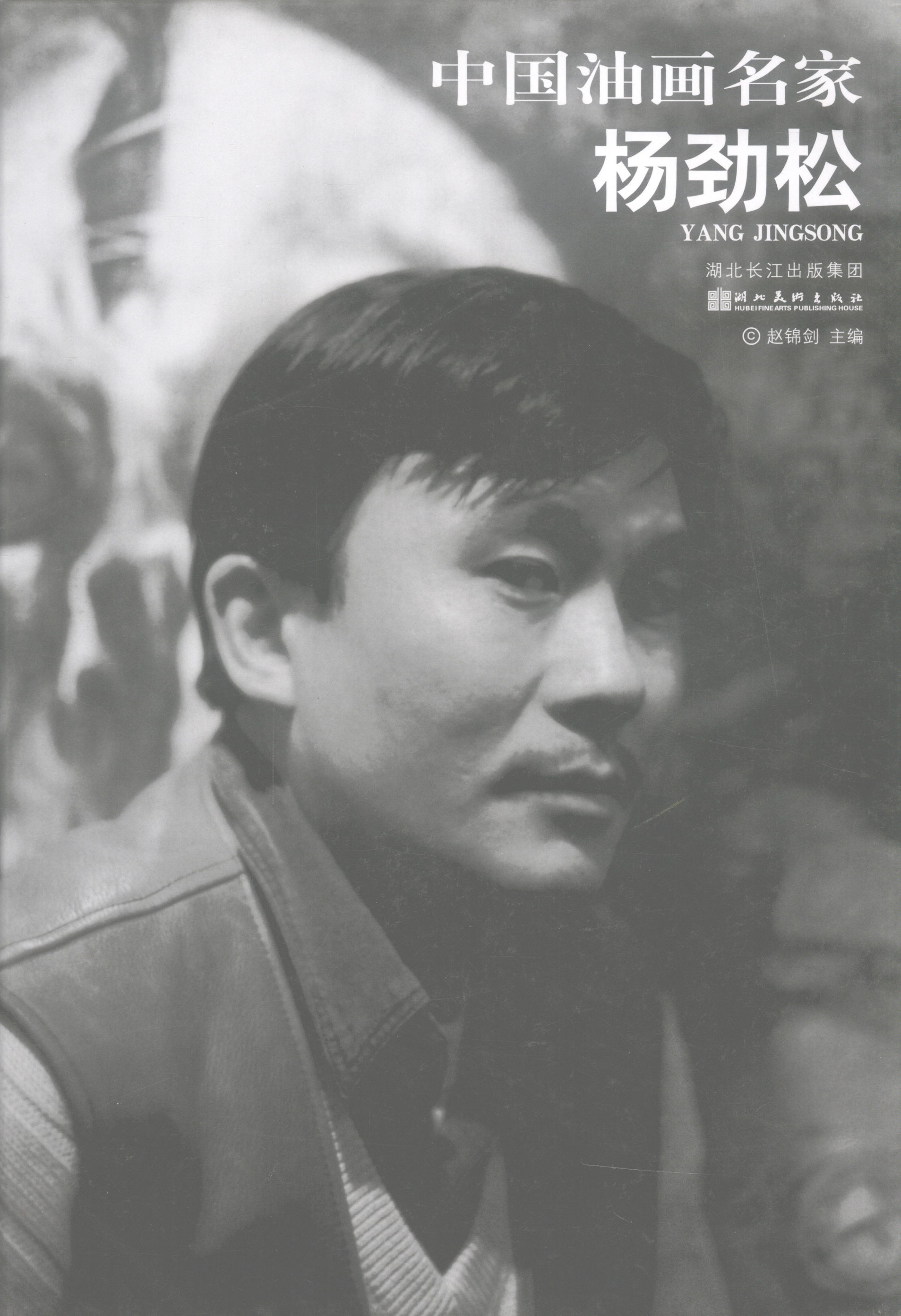
中国油画名家 杨劲松

YANG JINGSONG

湖北长江出版集团

湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

© 赵锦剑 主编



中国油画名家

杨劲松

YANG JINGSONG

© 赵锦剑 主编

湖北长江出版集团

 湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（C I P）数据

中国油画名家. 杨劲松 / 赵锦剑主编. —武汉: 湖北美术出版社, 2007. 3
ISBN 978-7-5394-1974-9

I. 中… II. 赵… III. 油画—作品集—中国—现代
IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第034538号

中国油画名家 . 杨劲松

© 赵锦剑 主编

责任编辑: 袁 飞

装帧设计: 赵 宇

出版发行: 湖北长江出版集团 湖北美术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街 268 号 B 座

电 话: (027) 87679520 87679521 87679522

传 真: (027) 87679523

邮政编码: 430070

印 刷: 浙江印刷集团有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/8

印 张: 12

印 数: 1-3000 册

版 次: 2007 年 3 月第 1 版 2007 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5394-1974-9

本册定价: 150.00 元

画家艺术简历

杨劲松简历

1955 年出生于山西省榆次市，祖籍湖南。
1982 年毕业于广州美术学院版画系 学士学位。
1988 年毕业于浙江美术学院版画系 硕士学位。
1991 年赴法国艺术交流，加入巴黎艺术家协会，德国 BBK 成员。
1993 年应德国柏林世界文化中心主任普尔曼先生邀请列席中国前卫艺术展担任艺评工作。
1997 年应聘于西安美术学院版画系，任系主任，教授。
2003 年至今，中国美术学院综合艺术系，系主任，教授。
中国美术家协会会员；1998 年获中国教育部颁发的“全国优秀教师”称号；
1999 年获陕西省“九五”计划获“三五”人才奖。

个人展览

1986 年	中国广东美术馆
1991 年	日本东京沙画梦画廊
1992 年	澳大利亚悉尼美术馆
1992 年	美国 WEST ROOM 画廊
1993 年	法国 SAINT-BRIEUC 市立图书馆
1994 年	德国柏林 KUNSTLER 画廊
1994 年	德国柏林 URANIA 世界文化中心
1995 年	德国柏林 cheepomt charlin 博物馆
1996 年	德国柏林国立医科大学画廊
1999 年	中国台湾太平洋文化基金会美术馆

团体展及展览策划

1988 年策划《新学院派第一回展》	浙江美术学院美术馆
1990 年策划《新学院派第二回展》	浙江美术学院美术馆
1990 年作品《掠过记忆—1》	全国第十届版画展
1990 年作品《烛光》	日本高知国际版画三年展，高知县美术馆
1991 年作品《寻梦》	意大利第 23 届彼埃拉国际版画双年展
1991 年作品《掠过记忆》	台湾第五届国际版画双年展，台北市美术馆
1991 年作品《藏女。玛咪》	全国第四届三版展，南京艺术学院
1992 年作品《掠过记忆—2》	全国第十一届版画展
1993 年 作品《世纪末组画》	德国柏林自由艺术大展，柏林会展中心
1995 年 作品《诱惑组画》	德国 20 世纪 AKT RADIERT 艺术展，杜塞尔多夫
1999 年 作品《倾听回声》	第九届全国美展，北京中国美术馆
2000 年 作品《烛光》	青岛国际版画双年展，青岛美术馆
2000 年 作品《倾听回声》	中国百年版画展，成都美术馆
2001 年 作品《麦积山石佛》	第七届全国三版展
2001 年 作品《人面桃花 2001》	西部艺术大展，西安国际会展中心
2001 年 作品《堆土—满天红》	西安两岸三地版画学术展，西安美术学院
2002 年 作品《冬之无眠》等十幅作品	上海国际当代艺术十五人展，上海图书馆
2002 年 作品《迁徙》	广州当代艺术三年展，广州美术馆
2003 年 作品《西安叙事之一》	北京首届国际艺术双年展，北京清华大学
2003 年 作品《迁徙》	上海首届国际雕塑与环境艺术展，上海
2003 年 作品《人面桃花 2003》	上海设计与当代艺术展，上海复旦大学
2004 年 作品《人面桃花 2004》	江苏画刊 30 周年庆典展，南京博物院
2004 年 作品《乾坤椅》	中国观念家具展，上海
2005 年 作品《山雨》	‘书非书’当代艺术展，中国美院美术馆
2005 年 作品四幅	‘寓言’当代艺术展，杭州
2006 年 作品《红色记忆》	浙江省油画大展，宁波美术馆
2006 年 作品四幅	“显微镜—观”当代艺术展，澳门艺术博物馆
2006 年 作品《人、车、屋》	《科学与艺术展》，上海东方明珠
2006 年 抽象水墨三幅	《当代·笔墨》展，上海明园
2006 年 抽象水墨四幅	长沙《存在·延伸与变异》展，湖南美术馆

作品《藏女。玛咪》收藏于英国大英博物馆
作品《世纪末的焦虑》收藏于台北太平洋基金会
作品《人口、人口》收藏于澳门市政厅

主要论文、专著

1 2006 年《失语》英文版发表于加拿大《YISHU》典藏国际版 2006 年 9 月版

2006 年《失语》发表于《清华美术》第 3 期
 2005 年《空间潜力的开发》发表于《上海国际城市雕塑双年展》论文集东华大学出版社
 2004 年《艺术的第二种态度》发表于香港中文大学《21 世纪》第 8 期
 2004 年论文《综合艺术在中国》发表于《美苑》第 3 期
 2004 年论文《视觉艺术背后的支撑》发表于《当代学院艺术》创刊号
 2004 年论文《对话——走向综合》发表于《走向综合》专著
 2004 年论文《素描作为一种媒介》发表于《当代学院艺术》2 期
 2003 年论文《新视域新媒体》发表于《美术观察》7 期，转载《中国美术》2 期
 2002 年论文《版画还是艺术》发表于《美苑》1 期
 2002 年论文《通识为本 专识为末》发表于《中国版画》2 期
 2001 年论文《扩展与延伸》发表于《美术研究》3 期
 2001 年论文《版画教育的可能性空间》发表于《美术观察》8 期
 2001 年论文《应该先把概念搞清楚》发表于《美术学论文集》人民美术出版社
 2001 年论文《综述——两岸三地现代版画学术展》发表于《江苏画刊》7 期
 2001 年论文《四方城内话“围城”》发表于《艺术家》3 期
 2000 年论文《论新时期美术教育的特征》发表于《美术观察》4 期
 2000 年论文《冲突与超越》发表于《艺术家》6 期
 2000 年论文《速写课中的教与学关系》发表于《实力派教师——速写教学对话》
 2000 年论文《重构版画艺术新理念》发表于《美苑》4 期
 2000 年论文《再论版画艺术新理念》发表于《美苑》5 期
 2000 年论文《站在传统与现代的重合点上》发表于《美术家》8 期
 1999 年论文《质疑当代性的前提》发表于《江苏画刊》2 期
 1999 年论文《坚守与冲动——论学院艺术何去何从》发表于《当代学院艺术》12 期，南艺学报转载
 1998 年论文《大趋势》发表于《美苑》2 期
 1998 年论文《为没有焦点喝彩》发表于《美术家》12 期
 1998 年论文《杞人忧天》发表于《江苏画刊》6 期
 1998 年论文《不是所有表现具象的艺术都是现实主义 不是所有现实主义的具象艺术都表现客观真实》发表于《美苑》7 期
 1996 年论文《27 年梦想成真——评克里斯多包裹艺术》发表于《江苏画刊》11 期
 1992 年论文《不是欧洲模式的模式——评中国前卫艺术展》发表于《江苏画刊》6 期
 1988 年论文《新学院派艺术精神阐释》发表于《新美术》2 期
 1988 年论文《何谓新》发表于《中国美术报》头版，光明日报转载

专著

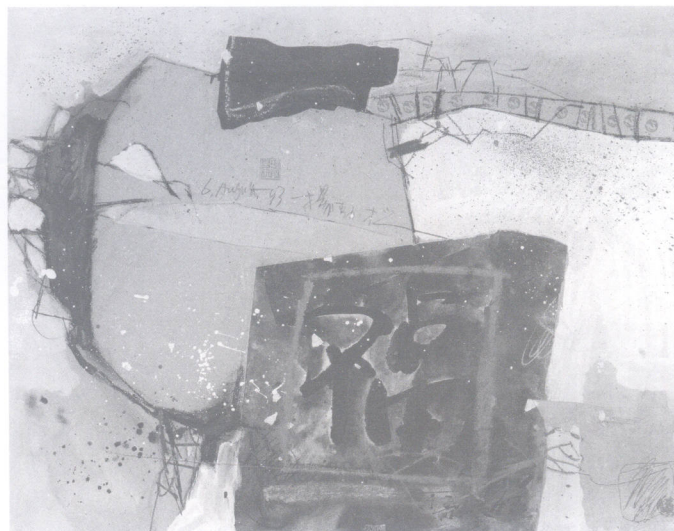
1999 年《黑白史——中国当代实验水墨》湖北美术出版社
 2002 年《重叠的肌理》河北美术出版社
 2004 年《中国当代版画名家实录》上海书店出版社

获奖情况

1990 年日本高知国际版画三年展 作品《烛光》获赏候补奖
 1991 年全国第四届三版展 作品《藏女。玛咪》获金奖
 1994 年德国自由艺术大展 作品《世纪末的焦虑》获评委 奖
 1999 年获中国版画家协会颁发的‘鲁迅版画创作’奖
 2001 年全国第七届三版展 作品《麦积山石佛》获优秀奖
 2005 年浙江省油画大展 作品《红色记忆》获银奖
 2006 年文化部收藏与投资当代艺术展 作品《城市记忆》获铜奖

主要收藏

作品《烛光》收藏于日本高知美术馆
 作品《掠过记忆》收藏于上海美术馆
 作品《世纪末的焦虑之一》收藏于德国 cheepomt charlin 博物馆
 作品《倾听回声》收藏于中国广东美术馆
 作品《藏女。玛咪》收藏于澳大利亚悉尼美术馆
 作品《门里的人》收藏于中国青岛美术馆
 作品《藏女。玛咪》收藏于日本千代田俱乐部



《我是谁》 97cm × 62cm 1993 年(纸本) 2

漂泊者的足迹

评杨劲松 彭德

杨劲松如同不安煞车的飞行器，从一个点奔向另一点，从一个主题奔向另一主题，从一个兴趣中心奔向另一个中心。他行踪飘忽，天南地北地飞。他走路和说话比常人快出许多，这是一个现实主义者追求理想时的作风，也是一个理想主义者在纷乱现实中生存的特征。他给我的感觉是做梦的时候也在四处奔波。

不过当父亲去世时，杨劲松正在筹备一个自己主持的项目，抽不开身去奔丧，以致家乡亲友众口一词地骂他无情。我不想援引大禹治水而无视家庭的例子，用“忠孝不能两全”为他开脱，因为马上就会招来无数中国人的高八度反问：“你算什么？你比别人特殊吗？你能和大禹比吗？”我提此事，是因为联想起鲁迅笔下的一个人物，进而想从根底质疑中国的孝道和人类的致哀方式。鲁迅写得最到位的角色，女人是祥林嫂，男人是魏连殳。魏连殳客居异乡，他为母亲奔丧迟到，族人按照周朝传下来的规矩，指示他在什么位置、用什么姿态致哀，何时哭，何时泣，何时号，何时跺脚，等等。他一动不动，一声不吭，等到众人散尽，独自瘫在地上，发出狼一般绝望的长嚎。他是哭母亲还是哭俗人主宰的中国？不知道。与魏连殳不同的是，杨劲松连号哭都没有一声。他是不是要换一种方式哭？如同大禹用九鼎哭，司马迁用《史记》哭，曹雪芹用《红楼》哭。

有人讲三代培养一个贵族。杨劲松在他这一代，就已经能把自己打扮成一个按揭贵族了。比如买一套公寓，邀请三教九流聚会；或者弄一身名牌，带着朋友们去泡吧；或者驾私车外出，陪着太太遛狗。杨劲松对这一切缺乏兴趣。当他出现在陌生人面前一声不吭时，你会以为他是一个不修边幅的车夫；而当他谈论艺术、褒贬时事时，那愤世嫉俗的言论，又分明显示出精神贵族的胸襟。杨劲松的那些率意为之而又蕴藏着精英见解的作品，同他近年来的生存方式特别吻合。

杨劲松祖籍长沙。古代长沙属于南蛮，南蛮头人都是帝王的后裔，一些自作主张、不守规矩的叛逆者。炎帝之后、黄帝之后、尧帝之后以及周赧王之后，各有一支以上在湖南落草繁衍。我没有时间调查杨劲松的家谱，他是哪朝的后人，不详，但他的体内无疑奔流着一股桀骜不驯的血液。湖湘文化造就了一批批鹤立鸡群的名流，20世纪以来的政界、军界、科技界、学术界、音乐界、美术界、出版界以及影视娱乐圈，都出现过影响中国当代文化的人物。杨劲松是在这种文化氛围中长大而不甘人后的艺术家。

杨劲松与国内艺术圈的同龄人相比，很独立，很自我，同时不在乎艺术风格的定型与思维的一贯。这同他在法国呆了六年不无关系。现、当代艺术在我的印象中，美国的最张扬，西班牙的最奇特，德国的最深沉，法国的有某种倾向吗？难说。这可能是法国人既自我又比较达观的缘故。杨劲松刚到法国时，一开始也像其他中国艺术家一样谦虚，仰慕那些著名的欧美艺术家；但当他同他们一道参展和工作时，发现对方同中国同行的区别，仅仅在于率真、独立和自信而已；一旦你变得自信，你就会平视对方。

中式素描

素描这个话题很旧，杨劲松把它搞得很新。他给“国际素描展”西安展区提交的作品，是一块白板、一堆颜料和一把画笔，让观众在上面自由绘画。他的意图是打破素描的样板，撇开素描现成的内含，让每个参与者自由定义，从而表明素描不能定义。进而让人领悟：任何活体文化都不能被定义弄死。在这件作品中，作者只是策划人，过程是一项集体行为，结果是不可知的。但是由于展览总要闭幕，绘画进程又不可逆转，其结果，谁画到最后，谁就是定义者，谁就是权威。我说它是中式素描，不是指最终勾线的表面效果，而是指中国改朝换代、推倒重来的文化定式。有人讲中国封建文化推行了两三千年，封建化的过程却始终没有完成，刚刚有了一点苗头，不是被天灾人祸整垮，就是被强人或政客颠覆。汉唐文化好像达到了极盛，其实根本就谈不上完美。杨劲松素描作品的过程，同中国历史进程非常类似。这个构想采用的展示方式以及最终的结果，是不是作品的第二主题，不得而知。假使像电脑绘图软件那样处理图层，让每个参与者绘制的图像，按照时序，在现场分列展示，将会呈现两个主题并行不悖的效果。

暧昧抽象

杨劲松用综合材料绘制的抽象画，有几幅可视为精品。所谓精品，不是指精细、精到、精致而是提神。他的这批画，没有朱德群的悦目，没有赵无极的飘逸，没有德库宁的躁动和罗斯科的静穆；下意识地运笔方法，造成对秩序的排挤；也可以说是借助秩序，控制下意识的自由。用标题打破很难再有创意的单纯抽象图像，为读者提供联想的起点。无题抽象画重在画面构成，有题抽象画使抽象的对象变得暧昧。这批作品，既具有当代艺术的偶发效果，也带有明显的学院痕迹：经营画面的视觉中心，讲究构图的均衡，追求色调的一致。离开了这些学院素养，抽象画将会与清洁工擦调色板的抹布没有区别。《土地的记忆》和《欢喜的曲度》，画得随意潇洒。两幅画面都没有固定的构图中心，却能让人视线不停地回环游走，同时在脑子里搜索相似的视觉经历和生活体验。《西安记事》画得黑白分明，硬挺而讲究，如同丝网版画。我一看就想问他创作时的艺术动机和心理背景，旋即又放弃了这个念头。这类作品，只有作为不加掩饰的传记的插图时，才能对位。

红色坟墓

2001年春，杨劲松在西安美院策划、参与“两岸三地版画联展”，并以参展作品的方式，与杨锋等人在美院大楼门前，造了两个底座巨大的红色金字塔，取名《堆土——满天红》。那土堆本是营造美术馆挖出来的土，大约有几万吨，堆在那里，十分碍眼。作品完成后，有化腐朽为神奇的效果，几百人爬上坟头插小红旗的场面也很壮观。可是国人的眼睛十分敏感，又像肿瘤医院专治晚期患者的医生，习惯于朝坏处去想去看，很快就传出美院造了两座不吉利的坟，底座还有墓道，校门原有的石狮和辟邪是镇墓兽。不过西安人只是说说笑笑而已，没有惊动媒体。当年贝聿铭在卢浮宫造玻璃金字塔，据媒体调查，百分之九十以上的公众表示反对。有一位评论家推断，十年以后如果有人主张将它拆毁，百分之九十以上的公众会表示反对。其实，金字塔是标志性的纪念碑。请设想一下，没有古代埃及人和印地安人的金字塔，人类的意义将会丧失多少？中国古代帝王的陵墓名叫方上，如秦始皇陵和汉武帝茂陵，都是截了尖顶的金字塔。茂陵主坟以及后、妃、勋臣的陪葬墓，营造了50余年，每年耗费国家三分之一的财政收入，成为汉朝的象征。古人说“事死如生”，主要是指造墓。

按杨劲松的解释,《堆土——满天红》的金字塔如同版画技法中的凸,墓道如同凹,上千面小红旗插地是漏。这件作品,由杨劲松起草,工人堆土,学生涂色,老师插旗,共同完成了一件有异议也没有卖相的作品。

行走的意义

杨劲松和大家一样,生活在跌宕起伏的中国和跌宕起伏的时代,不过他的经历比别人更多刺激,更多挫折,有着更多的渴望和遗憾。1982年从湖南到广州美院求学,再到浙江美院深造并留校,1991年东渡日本,转赴法国留学六年,回国执教西安美院六年,2003年一身跨两校,在中国美院开设总体艺术工作室。按照这种无家者的迁徙惯性,他未来还有可能客居异国他乡。杨劲松的生活经历和走势,同他的大型装置《迁徙》可以互证。

《迁徙》由一组行走者的大腿组成,先在人体上翻模,再用玻璃钢放大,其中有6条高6米,有12条高3米。原计划涂红,展出前改涂肉色,用色入俗,类似假肢。这件作品,他私人投资近10万元,其中6条放在广州,12条送给了上海。作品在上海展出时,市府把它们同上海的变迁挂钩解释,称为“时代的脚步”。

《迁徙》不仅道出了杨劲松的个人历程,也道出了众多中国人的个人历程。环顾中国,到处都是迁徙者、外出打工者和自由流浪者。《迁徙》又道出了中国当代文化的历程,即从古典走向现代,从禁锢走向自由,从单一走向多元。《迁徙》还道出了国人的心理历程,即从旧的困惑走向新的困惑。

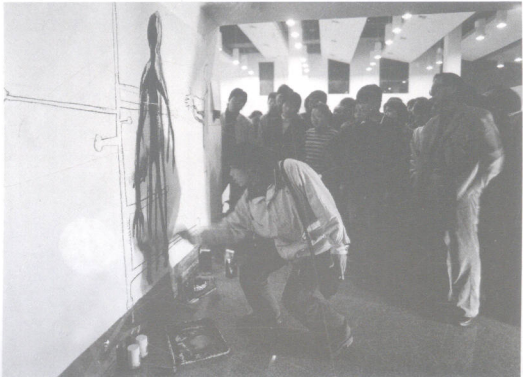
《迁徙》是为在广州举办的“中国艺术三年展”创作的作品。十几条大腿,分别置放在展厅内外,形成走出展厅的态势。它成了这个展览的点题之作:前卫艺术从圈外走向圈内,从展厅走向大众,从暴力化的张扬走向相对的优雅。

关于边缘的商榷

杨劲松声称自己是边缘人。是艺术的、文化的、体制的还是前台的边缘,他没有确指。对于我行我素的人,边缘作为身份标签,只是一种心理感受;一旦自认为是边缘人,就不在边缘了。杨劲松表示四五年内会有一个全面的自我展示,超越现有的当代艺术,这意味着他摆脱了边缘困惑。

不过,在我的评介之外,杨劲松还制作过几件思想大于形式的快餐作品,旨在调侃学院艺术中的僵化和虚假画风。我认为意思不大,有效范围很窄,说到底还是在学院圈子内折腾。当代艺术应该有更开阔的视野和更长远的洞察力。再说垃圾作品是老前卫的专利,现已滑向真正的边缘,蜕变为市民不感兴趣的前卫玩物,只会助长市民的陋习,自娱而不能娱人,同卡拉OK歌厅自娱的音盲们的噪声一样让人烦。与此相反,无数市民、打工者直至铤而走险者的梦想,无不是过上报刊影视中看到的优雅生活。

快餐作品的问世,同劲松前几年的创作属于业余性质有关,从而缺少充足的时间沉下去推敲表达方式。形式的确不再是当代话题,它已被流行艺术观消解,但解构不等于抹杀。当代艺术要赢得人心,就不能取消而应该欣然接受已有的经验。形式作为各种艺术的容器,有益无害,否则,艺术的变迁就会像中国的改朝换代一样,原地踏步。



杨劲松 2002年于西安美术馆



一种不预设的关于“造型”艺术的思考,为期七天,任何人都可以对此表达“造型”的意愿。”(2004年西安“国际素描展”现场)

“涂鸦”——观念行为艺术方案

题目：《请您选择一个表现的位置》



- 二、“涂鸦”是人天性的率真披露。
- 三、将艺术的背景还原，将艺术与生活的关系打通，将作品交予大众参予和互动。随机性、偶发性带来了活性的创造性机缘。
- 四、正是以上三个理由均在人类文明进程中迷失，是故，此件作品属“观念艺术”。作品从来都是最终结果示人，此件作品以时间态的进程直接披露因而属“行为艺术”。所有的意图则是针对艺术与生活的关系，是一种从直观消解艺术的“神秘”的实验。因此，在公共空间中“涂鸦”大抵体现了“艺术，让城市更美好”的理想主题。

杨劲松
2004 年 5 月 24 日



2004 年 6 月于上海 国际世贸中心大厅



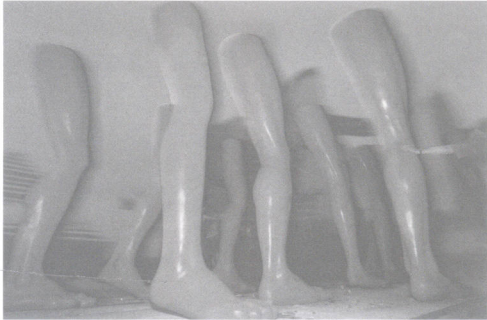
《堆土——满天红》大型广场装置艺术 2000 年于西安美院



2003 年 10 月参加上海《国际雕塑与环境艺术展》作品



《迁徙》作品的安装花絮



2003 年作品《迁徙》参加上海首届《国际雕塑与环境艺术展》（东方明珠广场）

自述

艺术与我自然是艺术和人、也是人的艺术关系。此话虽不玄，却也不易绕得清楚明白。因为须得放下所谓“专业”的架子，这个在有近百年对“专业”无限崇拜的国度里，“专业”意味着教养与水平，也意味着不可逾越道行规范。因此，逾越需要勇气，需要自我肯定与扬弃后的抉择。虽然“抉择”并不意味着你就能找到普适性的自我形态和理论方法，但这种勇气在今天来看，我以为是一种必要的文化态度。

显然，艺术圈内有越来越多的迹象在表明“专业”的无能为力。“专业”的方式已在淹灭着我们关于生命的想像和真实感触的认知，“专业”在隔绝生活与人的感性通道，窒息了我们自由的呼吸。

于是，我喜欢自由的愉悦，虽然说不清哪种愉悦是自由的。每次开始的愉悦在过程中迷失以及在迷失之中渐显愉悦的自由艺术状态是我现在的喜欢。我因此摈弃“专业”，虽说不清艺术为什么要有“专业”这幅显摆的架子。但每次“非专业”的创作及避免滑入习惯的“逾越”，以及更多地倾听内心的呼唤和生命的呼吸，使我在创作中获得植物生长般的感触和生命成长着的欢愉。

我因此而获得自由。

杨劲松

2006年4月28日



《人面桃花》局部之一 1999年（自画像）6

在分离与回归之间——杨劲松的新水墨

冯博一

杨劲松用中国传统的宣纸、水墨、拼贴，以及现成材料等媒材和方式绘制的抽象表现性水墨画，这些作品就像一组紧张而混沌的现实生存痕迹，有着令人陌生、疏远的抽象符号，又有着让人熟悉、共鸣的感应氛围，使人既想回避，但又无法不驻足。画家似乎微妙地把握了一种特殊的表达方式，因此，也给生存在现实的观者带来了难以磨灭的感受压力。对此，画家有一种说法：“我要在‘当下’的‘即时即刻’的创作冲动中，用我最得心应手的方法表达内心的感受。这种感受有时是清晰的，有时则是混沌的。清晰时有形，混沌时无形，但又不是绝对的。惟一的原则是即时即刻的真实。”画家似乎特别地提示了一个背景，一种并行于行为的然而并未明晰意识到的处境。

画家曾饶有兴趣地向我讲述了他的经历，他的艺术观形成与变迁的过程。我深有感触的是画家对艺术的追求不是建构在个人化的私语性的体验上，而是立足于他个体的生命存在之上。那种在艺术取向里充满个人寻求变通的欲望与画家不拘一切形式的抽象符号图式和对艺术理想永恒性塑造的表现十分契合。

大约7年前，杨劲松远赴巴黎国际艺术城研修，有幸参观了欧洲十余个国家数百所博物馆、画廊、艺术中心、基金会，并结识许多当代艺术家，这更使他将艺术视为一种生命实在的真诚，而全身心地投入和充满激情地虔诚工作。同时，“文化差异”的思潮为处在所谓西方文化边缘地区的艺术家提供了崭露头角的生存环境。那个时期，杨劲松开始切入“当下”的主题，创作了45幅命题为《情绪》的列水墨画作品，开始了他的新水墨画实验阶段。

如果说7年前画家是在法国通过材料使用上的地域性特征产生有别于欧洲当代艺术媒材效果上差别的话，那么在最近两年里。画家似乎转向了对绘画“文本”本身的纯粹性体验。从作品的图式来看，画家独特的符号是画家投入探索的主要内容，通过这些符号的组合架构，展示了内心的感觉。具体地说，画家通过呈现墨色的痕迹、随机的纹转挥洒和横竖圈点等纹样，传达了视觉空间和情绪感觉的难以言喻的定位，尤其是画家在抽象的形与结构的布局、笔力和笔势的抑扬顿挫、墨迹的干湿浓淡中大做文章。用画家的话说：“在水墨的技术性使用上，由于我没有所谓正规的程式化教育，它们在我手中便少了许多陈腐的定式，而更像是一种感情表达的工具。并且，它为我逐渐剔除‘当下感觉’的种种杂念，使我可以做到每幅作品都要求一个新的答案的程度。同时，多年从事版画创作的经验带出了更多的表现手段。由于使用水墨进行创作时并非刻意为之，因而在观看和表现时的着眼点就自由随意了许多，观照内心的方式也就更加自信。”但对于观者来说，通常注意力都在另外的方面。大概正是这样的原因，这些作品在观读的省略和“偏离”中，画家内心的祈求、感悟及独特的人格魅力反而能够被品鉴出来。对于这样的认同，画家并不提出疑问。

从另一方面来说，对于杨劲松而言，他作品中的传统价值与当代社会之间的关系是通过他对当下的即时即刻的冲动，用最得心应手的手法表达出来的。这与一些水墨画家不同，他所采取的是与传统水墨相割裂的方式来推进水墨的当代表达；尽管使用了我们感到亲切的媒材，但在情感上却摆脱了传统程式化的束缚。而这与所谓的回归传统，用文人画的传统表现当代生活，即与从画面到心态，都是标准的文人画样式大相径庭。杨劲松首先认同水墨表现的可能性，所以他仅从材质上延续传统的技艺，加上以所学版画专业平、凹、凸、漏的手段来结构自己的作品。他对于笔墨的运用和结构之间关联的把握以及对墨色浓淡的设计无一不透露出东西方文化的二元对立和相互转化的种种可能性，在分离与回归之间包含着生命本身的微妙性。在这里我发现杨劲松的水墨创作有着无限的想像空间。并尝试着建立新的表达规则的可能性。从这个意义上说，杨劲松的探索有着明显的形式主义色彩。

假如我们说杨劲松是在探索着用一种新型的表现语言创造出一个新话语空间——或者干脆说，他是在跟随着他发现的一种新的“话语方式”，那么，我们面对他的作品去言说，便会发现，我们的言说方式随着他的作品而大大改变了旧有的模式，同时我们的思考方式也无形中打破了常规。落实在具体的作品中，他的探索是彻底地抛弃了玩味性的笔墨因素，转而关注笔与笔、笔与墨和色之间的结构关系，并以此来形成画面。这种带来颠覆性的创作集中体现在作品中对空间层次的处理上具有当下表现的直接性。杨劲松强调的不仅是水墨的一次性完成，也指涉水墨这种材质的随机性、模糊性和感悟性。它们与西方艺术中的分析性、覆盖性和塑造性形成差异。应该说这就是民族文化的识别符号，也是水墨话语的当下性的一种表达和国际语境中获得发言权的契机所在。无疑，杨劲松的创作是建立在对这种特性的认同之上的。他的探索虽然有形式主义的视觉特征，但是由于他以水墨的表达为前提，反省传统规则，因此也具有了相当多的文化内涵。这种对传统价值的反判以及对这种阶段转化追求的双重奏，既是他创作的难度所在，也是他作品的当下性意义所在。

翻检作为版画家和作为水墨画实验者的杨劲松的创作履历，他的几种迥异的风格样式，或者说以其在不同的时空“环境”下寻索而得的几种艺术“话语方式”呈现在你面前，固然可以让观者感到他的不断呈现的新貌，但也不能简单地理解为厚此薄彼和对以往的割断与放弃；那种不同的话语方式在我看来只能说明它们之间的不可替代性，而不是线性地你方唱罢我登场。最重要的，我以为他是在告诉人们他在言说，他的那一系列的话语方式就是他对艺术的思考。任何试图在那些不同方式中强去裁判其高低曲直，试图从中演绎出他如何否定过去而超越自己去向未来云云的简单的线性发展，都应该说是没有完全读懂杨劲松的艺术语言。

通过杨劲松近期的水墨作品可以感觉到，画家的终极想法是稳定的，但是作为实验的走向，画家似乎指向了更大的开放。确切地说，作为架上画家，作为以叛逆传统程式的手段来诠释水墨画的画家，杨劲松开始了“文本”理解的另一途径。用画家的话来说，研究绘画作者以及可能的看法是个与个人兴趣有关的问题，它与绘画已有的约定无关。要不，每一代画家为什么都热衷于研究上一代大师的成就，并痴迷于个人的探索呢？无论如何，有一点却是重要的，这就是画家那种复杂的内在思维，它像一张无形的网，不断地从感觉的海洋里勾勒出许多光彩夺目的思想。其实艺术原本就是最需要和最适于人类发挥自由创造力的领域，谁也不能掐算未来艺术的一切。

《无形》
200 × 105cm
水墨



《无形》
200 × 105cm
水墨



1999年3月于北京

杨劲松作品相关评论摘录

水墨画创作的不断革故鼎新，是20世纪中国最耐人寻味的文化现象之一。就抽象水墨图式的戛戛独造而言，杨劲松的版画家身份和他旅居欧洲5年的经历使他的抽象水墨艺术获得了跨越艺术门类和文化差异的视角与视野。同样读者也能在他的作品中感受到水墨抽象超越艺术门类和文化边界的想像力的表现力。而且如杨劲松所说：“在水墨的技术性使用上，由于我没有所谓正规的程式化教育，它们在我手中便少了许多陈腐的定式，而更像是一种感情表达所需的工具。”这就使他在“观看和表现艺术时的着眼点自然就自由了许多”。（摘录评论家皮道坚《从艺术史和心灵史看90年代实验水墨》）

杨劲松在过滤自己的思绪，在拨开层层掠影求见真相。真相存在于根，根藏在生活之中，生活就是文化的整体。大漠西北人的生活，就是他们传统文化的根。杨劲松创作了一系列大漠西北人生活的铜版画，如《生灵》、《故乡的期待——十里红》、《初晴》、《烛光》、《永恒》等。生活出理念。他要缔造属于自己文化意识的理念。

杨劲松强调在创作中，不以哗众取宠的标新立异，也不以装腔作势的“拿来主义”为目的，同时也不排斥艺术家表达时，采用各种不同的实验方式、新技术与新发现，讲求艺术家主体意识的流露，主张艺术不应为其他学术的附庸。这些主张正是针对在文化混斥中所生的种种弊端，他的主张，旋即引起中国大陆很多人士的回响，也有不少学院提出回应。（摘录艺术家仇德树《路漫漫其修远兮——杨劲松的艺术道路》，原载台湾《雄狮美术》第234期）

当焦虑感在困扰着城市中的人时，每个人都试图寻找自然。位于雪仑柏格大街57号，柏林艺术家协会画廊正展示着“作为艺术主题的风景”画展……

用一种俯视的角度——相对于令人着迷的开端，杨劲松这位居住在柏林的艺术家，使用中国水墨画的方式，极为准确地表现了他对此主题的把握。在他这一系列作品中很巧妙地综合了中国的传统和欧洲当代艺术的精神。“把个人当下的感觉融进创作中”，这位艺术家是如是解释他的艺术的。这一组被冠以《四季》的作品以一种无穷的人文关怀，十分感人地表现了自然这一主题，并传达出一种哲人般的宁静。同时，这批作品还带给我们一条洞悉艺术谜一般世界的途径。（摘录行车报刊专栏评论家托马斯《作为艺术主题的风景》，原载tflgDIE WECTrb，1995年8月5日）

假如对悲剧经验的言说是指把有价值的东西撕毁给我们看，我们就可以把杨劲松视为这样一个在对人生面具的撕毁中向虚无挑战、探寻存在意义的悲剧作者。并不存在一个绝对的意义真空，因为它是探寻本身，意义是一个动词的现在时刻朝向积极呈现的生命状态，也即“智慧、追求美，它把虚无变成自己的美餐”（加缪）。杨劲松的旅程是从把握自我困境开始的（其潜在的话语是一场面对自我的殊死格斗）——虽然我们难以肯定，可能正是在旅德期间同时被东方文化和西方文化双重抛掷，才使这位艺术家从自身文化分裂所发现的噬心而狰狞的黑暗经验中如此惨痛和酷烈地体验到人格和精神分裂在当代的普遍性，杨劲松这位早年本土历史和文明的经验追寻者也就转而至对当代精神的视觉探求——其实也即关于我们时代分裂与癫狂话语的美学探求。

在一篇文章中我曾写及：所有本质上的艺术家都就是版画家和黑白艺术家。当架上绘画在日新月异的新艺术观念及多媒体美术的挑战下被宣判为“死刑”时，杨劲松通过其杰出的“素描本文”的有力的争辩，为这一形式争取到了“缓期执行”的权利，并使之从美术学院教授手中挣脱“工具论”的奴役，在这一“众所周知的形式中唤起奇异的能量”（喻罗德·卢森堡）。我并打算在此断言，当人们在今后与素描中的黑色神灵不期而遇时是否会得益于这位艺术家极为出色的努力，但我们却几乎可以肯定，作为一位版画家，杨劲松对素描较之其他形式更为得心应手（在其早期作品中我们已发现素描是这位版画家偏爱的基本绘画语汇之一）；并不是让这一沦为拙劣匠人托工具的日渐式微的艺术亡灵借尸还魂，而是在自己的奋力一搏中从废墟上的风景中找回这一绘画的“词根”及这一人类生活最基本的艺术语言朝向我们存在，如同我们说树的概念大于森林一样，我们几乎要得出素描大于绘画的结论。也如一位古典大师言及的“素描是艺术的诚实”（安格尔），杨劲松以一种最相互然而却最有力的形式语言将我们在“色欲”中沉浮的视觉带入到“黑白胶片”和版画般的“地质年代”，去聆听着存在最真实的声音并经受无言的震惊和颤栗。对人的精神世界当代境况的关注及其不可言说的内在焦虑、精湛而无懈可击的绘画技艺和对文化传统与时俱进的缅怀和深刻眷恋——杨劲松将这种眷恋归结为“对深邃智慧的文化渴求”所有这一切使杨劲松成为一个具有深厚文化气质和使命感的“知识分子画家”（这个概念应明显地有别于“鸟语花香”、在时代的激流中以遗老遗少自居的“新文人画家”）；而建立“结实的中国美术的视觉方式”（杨劲松语）则成为这位美术家作为美学理想的“文化出发”的另一种渴求。（摘录现代先锋派诗人李岩《我们时代的神秘面孔：人的碎片——杨劲松简论》，原载台湾太平洋文化基金会举办的1999年“第四届艺术新秀创作展”同名画集，1999年）



《人面桃花》之一 120cm × 60cm 综合材料 1992年



《人面桃花》之二 160cm × 70cm 1992年



《人面桃花》之三 160cm × 70cm 1992年



《世纪末的焦》之五 120cm × 72cm 1995年



《人面桃花·2003》作品展现场 2003年上海复旦大学



1993年5月1日在意大利罗马街头所见的左派游行



比利时国家美术馆藏品。“作品的可参予性”是当代艺术的重要特征。这个观点对我的艺术创作具有深刻影响。



主持2001年9月行为艺术家（旅美）学术讲座。



两次与美国包裹艺术家克里斯多邂逅。一次是1992年的日本，一次是1996年的德国柏林。我曾采访他本人，对他成功地将艺术与生活密切联系的智慧钦佩不已。

红色记忆

2003 年

160cm × 130cm



褐色记忆

2003 年

160cm × 130cm

