

指手画脚

水彩教学对话

中国当代高等美术院校
实力派教师

水彩教学对话

河北美术出版社

总 策 划: 曹宝泉
责任编辑: 敦竹堂
封面设计: 王晓辉
版式设计: 卫 红 国 兴

主 编: 宫六朝

副 主 编: 杨怀武

编 委:

中央美术学院: 姚舜熙 马 刚

中国美术学院: 张 浩 徐 屏

四川美术学院: 谢鸣理 冯 斌

天津美术学院: 郭振山

广州美术学院: 陈 涛

鲁迅美术学院: 陈树中

西安美术学院: 杨劲松 陈 斌

湖北美术学院: 罗 潘

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代高等美术院校实力派教师水彩教学对话 / 宫六朝主编. — 石家庄: 河北美术出版社, 2000.12

(指手画脚)

ISBN 7-5310-1469-6

I. 中… II. 宫… III. 水彩画—技法 (美术)—高等学校—教学参考资料 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 66576 号

中国当代高等美术院校实力派教师 水彩教学对话

出版发行 河北美术出版社

地 址 石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码 050071

制版印刷 深圳华新彩印制版有限公司

开 本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印 张 4.75

印 数 1 ~ 5000

版 次 2000 年 12 月第 1 版

印 次 2000 年 12 月第 1 次印刷

定 价 32.00 元

多年来,关于教师如何教、教什么的问题,一直是专业美术院校教学中的热点话题,随着当代美术的蓬勃发展和美术教学改革的逐步深化,这一问题变得更加突出。教师如何教?教什么?历来众说纷纭,各持己见,没有形成统一的模式,也不应该形成统一的模式。就艺术本质而言,倡导和发挥教师自身的个性化教学,依然是当下众所认同的观点。然而,我们并不否认教师个性化教学对引导和保护学生的艺术个性所起的积极作用,但也必须正视由许多客观因素所带来的诸多问题,如偏狭的误导和放任自流以及单一僵化的技能传授等现象。那么,能否有一个另外的理念,既充分展示和发挥教师的个性化教学特点,又符合当代艺术发展的基本规律,在美术教育总目标和大原则的框架中,相互切磋,共同探讨,不断提高我国高等美术教育的整体水平,这是我们编写本书的主要意图,也是大家所期望的。

目 录

- | | |
|------------------------|----------------|
| (1) ■陈重武(天津美术学院) | 色彩教学感悟 |
| (5) ■陈海宁(广州美术学院) | 浅谈我的静物创作 |
| (11) ■陈九如(天津美术学院) | 谈水彩画 |
| (15) ■孙世亮(天津美术学院) | 找到色彩感觉 |
| (19) ■宫六朝(河北师范大学美术系) | 如何培养学生的绘画素质与能力 |
| (26) ■黄继田(河北省艺术学校) | 谈风景色彩写生 |
| (31) ■杨乾钊(西安美术学院) | 成人高等教育色彩写生教学浅谈 |
| (37) ■黄劲龙(北京联大商务学院) | 走近色彩 |
| (42) ■马昭银(山东聊城师范学院美术系) | 漫谈水彩画教学 |
| (46) ■马英民(昌黎师范学院) | 水彩画作业常见的错误 |
| (50) ■王少春(天津美术学院) | 浅谈教学风格的形成 |
| (54) ■李寅虎(天津美术学院) | 色彩风景写生与教学实践 |
| (57) ■许世虎(四川美术学院) | 风景写生教学浅谈 |
| (61) ■刘明明(四川美术学院) | 色彩基础课程中应重视理论教学 |
| (67) ■龚 玉(四川美术学院) | 浅谈水彩画 |

皖南小村
陈重武



色彩教学感悟

陈重武

美术院校的教师，既做教师又当画家，两张面孔，站在课堂上教给学生基本的绘画规律和规范性的表现技巧，进入自己的工作室则埋头于创新和个性的追求。我们这些教色彩基础课的教师，在教学中常思考的问题不是对那些基础的画理画法提出什么独特的见解，而是以平和的心态去理顺这些画理画法，使之更有规律性，更简明易懂，并通过举一反三，提高学生的绘画能力。我们所进行的色彩训练课程，是以对景写实的原则来完成。画好一幅画固然重要，但更重要的还是通过色彩写生教学，增强学生的色彩感觉能力和表现能力。提升色彩审美水平，以此为专业设计或绘画创作奠定良好的色彩基础。

当今美术院校的高考存在一些弊病，多年不变的考试内容和方式，助长了考生的“应试学习”倾向，你考什么我就只练什么，甚至硬背死记或归纳出程式套路来应付考试。在美术中专或美术高中、职校以及高考补习班的学习中，不断重复着同样内容的水粉静物或素描头像的写生练习，养成了一种片面的甚至是畸形的绘画基础能力，即使通过高考大关进入院校，学生在许多方面仍然表现出低能。在素描教学中，他们只会画头像，延伸到肩部即不会处理其关系。在色彩写生练习中只会画三四个小时的短期作业，延长作业时间则不知如何深入。尤其在风景写生教学中，面对一棵树、一处景，不知如何下手，静物写生中的熟练技巧不知哪里去了。由此，现有艺术院校低年级的色彩教学，还须严格进行基础训练，以调整、补充和提升学生的色彩表达能力。

谈到如何写生，不免要“老调重弹”，却

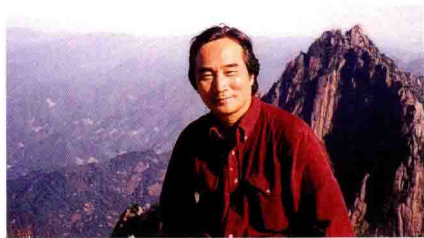
不得不“弹”。有些老调是原则，是客观规律，听起来容易，做起来难。有的反复说了多少遍，听了多少年，也没有真正悟懂或掌握。

写生是以感受整体，加深第一印象开始。在整个写生过程中，必须坚持一个正确的观察方法，即对比观察的方法，不仅要对比着看，还必须对比着画。“比较”的方法是写生的法宝，掌握并运用这个比较的方法，你的写生才能成功，如果你的画面关系失调，症结大多在于观察方法的失误。

色彩写生的着力点在于表现对象的颜色关系，而一个正确的比较方法是准确把握颜色关系的保障。在写生中我们所要关照的方面是复杂多样的，但不要忘记几个要点：1.色块关系；2.形体塑造的明暗冷暖关系；3.空间层次关系；4.整体画面的协调关系。

“色块关系”是对象的基本色彩关系，是画面的色彩构图框架，很重要。即使深入刻画之后也不能失去基本的“色块关系”，它是画面基本色彩关系的支撑点。不仅要一眼看出反差大的色块的色彩倾向，尤其要善于鉴别那些近似色块的微小差异，反复巡视那些相邻的或不相邻的近似色块，在视觉上把它们并置起来比较。亮色块与亮色块比，暗色块与暗色块比，暖色块与暖色块比，冷色块与冷色块比，常言道：“不怕不识货，只怕货比货”，色彩也是如此，只要一比较，即使很近似的颜色，其倾向也明朗起来，即能认定出其明度、冷暖和纯度的微小差异，从而表现出丰富的色阶层次。

对于形体的塑造要同时兼顾素描关系和色彩关系，从形体结构及光影关系出发处理好明暗调子和色彩冷暖关系。物体受光后



陈重武，1963年毕业于四川美术学院，师承李有行先生。天津美术学院教授，中国美协会员、中国水彩画家协会理事、国际水彩画联盟理事、天津现代水彩画协会会长。长期从事水粉水彩画教学和创作。



(上) 川西三月

陈重武

(下) 台湾阿里山风

陈重武



出现“三面五调”的明暗变化规律，这是塑造形体的原则，也是初学者人人皆知的事实，但要掌握它并非易事。随同明暗调子变化同时出现的色彩变化规律，包括冷暖和纯度的变化规律，许多人并不都有一个清晰的概念。物体受光照射后呈现出的明暗冷暖变化，至于是明暖暗冷或明冷暗暖，取决于光源。暖光源照射物体呈现受光部暖，背光部冷；冷光源照射呈现受光部冷，背光部暖；光源接近白光时，受光物体的明暗对比为主要矛盾，冷暖对比非常微弱。任何情况下半受光面接近固有色。反光部是暗部色彩的反倾向，如果暗部冷，反光部略偏暖。高光，尤其是那些非常光亮的玻璃或陶器的高光点，如果在受光部暖色的包围中，它将是略偏冷的强亮色。由此，除去半受光面，其高光、亮面、暗面、反光这四个明暗调子伴随着冷暖的交替关系，纯度变化的规律更不易为初学者注意。一般情况下半受光部纯度较高，往亮部或暗部随着明度的提亮或变暗，纯度随之降低。以上即是物体受光照后产生的明暗、冷暖、纯度变化的规律。而在客观实际物象上，给予它们的光源条件常常是变化不定的，加之环境色的影响使物象的色彩比理论上的述说要复杂，因此，必须在对基本规律理解和把握的同时认真深入观察才能捕捉住那些既准确又鲜活的丰富色彩。

绘画是在平面上塑造出具有三维视觉效果的画面，自然画面的空间层次的处理成为绘画表现的一个要素。在风景写生中空间关系容易被我们注意，因为对象远景近景色彩反差大，较易表现。而在静物写生中，对象的景深不够，如果移动视点去观察每一件东西，你会感觉几乎一样清晰，空间的处理常

被忽视，使画面缺乏应有的空间层次效果。静物的空间表现，可以首先着手衬布的大色块空间处理。以立面平面为同一块衬布为例，应该表现出如下的变化：当暖色光源高于 45° 侧照时，因平面的衬布受光多于立面，出现平面亮立面暗的差异，立面和平面离光源近的一边，亮一些暖一些，离光源远的一边，较暗一些冷一些。平面的色彩空间透视尤其重要，近处亮一些暖一些，远处暗一些冷一些，有走向立面色彩的倾向，这样即能由衬布表现出一个大的空间效果。各件静物置于其中，并按它们所在的空间位置进行不同虚实强弱的处理，一般为近实远虚，近的形体感强，明暗反差大；远的形体感弱，明暗反差小；最远的景物走向平面感，加之远近冷暖及纯度对比变化，使各种物品各就各位，展现出画面良好的空间层次效果。

虽然在整个的写生过程中，我们通过比较的方法，努力去把握色块关系、形体的塑造和空间层次的处理，但很难避免有所失误。即使有经验的画家也如此。因此，回到第一印象来，审视画面，“协调画面关系”的程序不可缺少，使各种关系达到和谐，增强整体感。在这一过程中可能要纠正不入调不准确的地方，减弱画过了的地方，加强不够的地方等等。还可以强化由光源色和大面积色彩构成的色调倾向，增强色调感。色调最能渲染画面的情调，增强作品的感染力。

在严格的写实训练中，培养出准确把握色彩关系的能力之后，可以根据画面艺术效果的需要或个性追求，调整或改变某些原有的色彩关系，使作品更典型、更完整或更具有个性，以此增强作品的艺术魅力。



(上) 水乡有家 陈重武
(下) 黄月季 陈重武



(上) 故乡的桥 陈重武
(下) 芙蓉镇外 陈重武

浅谈我的静物创作

陈海宁

常言说：“静物画是一个古老而又恒新的课题。”现实中也确实如此。

笔者在广州美院的几年学习及教学中，始终专注于水彩静物画的创作及研究，兴许是对于静物的宁静与淡泊还存留不舍的情感吧！水彩画作为一个绘画门类，有其材料上的局限性，这给技法运用和画面的深入塑造造成困难。因此，在这几年的创作中，我把形式、技法、画面深度作为研究重点。以下，谈谈我的一些想法及实践。

想法·构图

完成一件作品的全过程应该包括选取对象、构图、格调定位到技法运用，有这样完整的过程，作画才是有意义的、令人激动的。每一位画家在作画时都必须首先寻找到能够令自己有感触的对象，有了兴趣，才能够倾注满腔热情去完成作品。我往往先考虑到的是作品的整体，如：色彩、冷暖调子的设定，画面的色彩是对比的、还是统一的。

如何构图此时也是较伤脑筋的事情。静物画几乎是每一个画家成长的必经之路，许多的构图形式几乎已被前人用遍，因而摆出来的东西往往有似曾相识的感觉。要想每一个构图都与众不同，很有特色，那是很难的事。我想，只要它别致而又不失高雅，也就可以成立了。这方面，我选择欧美古典绘画及现代构成法作参考，而这当中一个是现代的一个是古典的，似有点风马牛不相及，要想把两者有机结合，却也来不得半点生搬硬套。我喜欢在画前翻阅大量的画册，一百张画中，哪怕有一两张能够对自己有所触动，那已很值得。在对群书的博览中，寻找能够触动灵感的图式。王肇民先生说过：“学如山然，要以博为基，以专为峰。”采集众家之长，独成己之一格。但这过程中我不会从中直接获取图式，只是作为一个搜索、积累的阶段，于是，古典与现代的抽象感觉慢慢升华、融合。我喜欢在草稿纸上勾画大量的随意性构图，当众多的想法较为具体化时，便尝试着摆放静物。但这也并非十拿九稳的事情，往往想法与现实会有一定的差距，或色彩上、或形体上、或光源上，我曾经多次的失败、推

翻、重构，最终却也大致能够较理想地完成。我始终认为这是一个合理的过程，经过这个过程的思考，许多零碎的不完整的构想终于得到有机组合，取长补短，达到较理想的效果。

构图法则的依据方面，我受益于王肇民先生一贯提倡的“形是一切”的理论。我所理解的“形”，除了物体本身造型之外，也包括物与物之间组合所形成的“整体造型”。从这方面着眼，要求构图上错落有致，又不失平衡与大方。实形固然重要，虚形也不容忽视，虚实互补，完成完美的构图，做到“虚实相间，反正结合。”

作画·技法

在我的作画过程中，我始终把被绘对象当作形与色的一种借鉴、参考。我不善于全盘照抄，亦不愿意这样做。因为这过程中脑子里会不时地迸发许多的幻觉，驱使我去把握眼前的画面。一般作画之前我不会急于落笔，而是习惯静静地作一段时间的观察，用心去感悟它的气息、情调，思考要完成一张怎样的画，如何完成这张画，怎么去控制画面的整体效果，又如何去处理色彩的微妙变化，哪些该作详尽刻画，哪些又该概括甚至放弃。此刻，浮现在我眼前的已不是实际意义上的什么水果呀、罐呀、衬布呀，而是一组抽象的幻影，一组有不同颜色、不同质感组合的物象。这一过程的观察往往能够令我完成一个完整的作画的想法，于是便迫不及待地展开画纸，挥洒起来。旁人觉得潇洒，我内心却是谨小慎微，由始至终，都有一个理念控制我的画面：“作画，打轮廓要准确清楚，尔后着色才可以放纵不羁，甚至不为轮廓所限。最后再根据轮廓、色彩，利用笔的气势肯定形，所以作画，要由形开始，由形终结。”全过程中，我都尽量以自信从容的心态，轻松地绘制作品。

色彩处理上，前期作品较为客观，多为新鲜的大红大绿。后期多为主观的感性处理，表现一些谐调、统一的气氛，但均追求一致的铿锵有力，注重大色块的对比、冷暖的变化。一些边缘处的微妙色彩变化是根据物



静物·黑瓷器 陈海宁



陈海宁，1974年出生于广东普宁。

1997年毕业于广州美院装饰艺术设计专业本科，获学士学位。现任教于广州美院成教部，广东美协会员，广东水彩研究会会员。



石膏果与黑油壶 陈海宁

体本身及光源影响下给我的感觉虚设上去的,事实上也许不存在,但这会使得整个画面生动。一个画家是否具有敏锐的色彩感觉在其作品中便会令人一目了然,这并非个人基本功及塑造能力所能左右。“处理画面时,要灵活,要激动,要独裁,要我就是上帝。”传统的水彩画追求淋漓明快,较写意。因工具材料特性所限制,水彩画较难做到深入细致的刻画,而我便是把解决这个问题作为专业研究课题。如何使画面充实、细致、有分量而又实实在在是我经常思考的问题。我希望能够在传统中走出新路子,达到色彩饱和浑厚,造型强而有力的画面效果,因为“真实则美,有力则美”。于是,对于技法方面的研究我均作了许多尝试,我目前用的均为国产水彩纸、颜料,一般的水彩笔、刷子,工具是相当普通、简单的。以前老师经常提醒我:“画什么并不重要,重要的是怎么画。”我也正是围绕“怎么画”展开研究,希望在这些简陋的材料上淋漓尽致地发挥我的潜能,走出传统。当前有一些水彩画家都在作媒介材料的试验及研究,于是我萌发了“能否用纯水纯色的方法,画出别人用媒介材料才能达到的效果。”认定了这么一个方向,埋头苦干了几年,虽不能完全得心应手,却也初见成效,画面较为丰富,略见深度。这些画里面,我用的是平涂、刷、擦、喷滴清水、湿笔、干笔、多层叠画的方法,极少洗。一般是由浅到深的步骤,有时也由深到浅,这要视画面的需要或作者当时的切身感受而定,灵活使用。事实上,手法并不特别,主要是在于对描绘什么样的物体用什么方法,必须有适当的想法,要有与众不同的点子。那样的话,画面便会生动深刻,有较高的“可读性”。画的过程中我特别注意的是物体的边线,在我的经验中,边线的虚实能够直接影响到物体的体量感。因为部分试验的成功,也引起许多同行产生作品中是否运用媒介材料的猜测,这是一个误会,在此顺便释疑。

写生·创作

写生与创作有息息相关的密切关系。因为大多数创作均源于写生,或必经写生之路,写生与创作并不具备必然的分界线。相对其他题材来说,静物画中这两者更是难以清楚区分。有些人认为在静物画中搞点超时空的东西,或加上人物、场景才能算得上创作,便是对于写生性作品的一种突破。事实上,我认为这是对于静物画创作理解的误区。

自水彩艺术走上独立发展道路的十五六世纪至今,西方画家们的水彩作品也以写生性居多,但许多作品却一直在人们的印象中被称之为“创作性”作品,并没有谁去刻意强调其中的写生性因素。试问,谁能说萨金特的《圣玛利亚教堂》不具创作性?谁又会说惠斯特的有烟斗的《静物》是一般的写生作

品?魏斯的作品更多的是实物实景写生,又有谁去称之为习作呢?我觉得写生的作品一旦成熟,画面上形式、技法、品位均能达到较高层次的提升,也许就具备了所谓的“创作性”。写生性与创作性的区别仅在于瞬间的观念转变,在于作品中是否具有决定性的突破点,例如技法、构图、格调等等。“创作性”的概念从来就没有约定俗成,关键在于作品本身品位的自然流露。

大学三年级,我开始有意识地从构图、色彩上去寻求新意,并有某些创造性的虚拟空间,如《白色静物》等。技法上的干湿结合使得画面色彩饱和丰富而有变化,大色块的对比令画面强烈,有较好的视觉效果。整体效果的把握,应该是绘画中的关键。我个人认为我作品中有一个较为突出的优点,那便是整体感的控制。这个优点时常帮助我掩饰了画面存在的一些不足与缺憾,甚至蒙蔽了观众。但学艺者贵有自知之明,必须清楚本身的优点弱点,才能利用自身条件去扬长避短,画出理想的作品。这一点上是否能够应用自如多半要靠作者本身艺术修养以及对于绘画的敏锐感觉,看是否能够触动心灵,是否能够自如地驾驭自己的脑与手。

毕业后我留在美院任课,经过前四年的深入训练、研究,部分基础问题均已迎刃而解,我开始将作品有意识地转入“创作性”阶段。《石膏果与黑油壶》《尘封的和谐》等是较为有力的代表作。《石膏果与黑油壶》采用正方形构图,布局上基本是上下等分,左右对称,显示构图的稳定性,增强现代感。画面黑白灰层次分明,大色块对比强烈,有浓重浑厚之感。画面上,作为主体的黑油壶作略偏平面化处理,加强整体“形”的感觉,白色的果赋予主观色彩又不失本色,占画面大半面积的方格布具体而又统一、凝重。

《尘封的和谐》是近期作品,这个时期我追求的是怀旧的意念。画面上的古陶器直接代表了年代的久远,枯萎而依然挺拔的枝叶标示着已逝不再返的时光,桃子隐隐暗喻画面中蕴藏的一线生机。物体的组成上作三个层次处理:①黄陶罐、桃子与白布组织成一个较亮的整体;②干枝叶、黑陶器与深灰布成为第二阶层主体造型;③虚拟性的背景,拓展了画面第三层次的空间,产生深邃的感觉。画面整体上作了相对模糊的处理,拉开时间及空间的距离,为怀旧意味创造有利条件。色调上一反以往的大红大绿,作了纯化统一的处理,灰黄的基调恰好表达一种残留于记忆中的黄昏意愿,感染了整体气氛。桃子的灰红色附和着整体调子,色相上也起到消除因求谐调而带来的沉闷感。

毋庸置疑,我的这些作品多源于写生,而经过多方位多视点的艺术处理,尽力地提升了它们的档次及品位。随着个人意识形态、审美观点与手头功夫的同步提高,自然地进入到创作状态,所谓“象由心生”,我想,这才是扎扎实实的学艺之道。



红椒 陈海宁



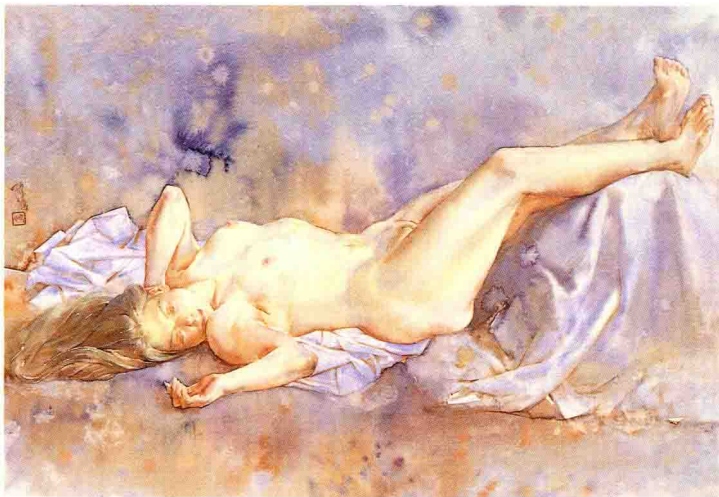
(上) 石榴
陈海宁
(下) 白色静物
陈海宁



尘封的和谐 陈海宁



(下) 有萝卜的静物 陈海宁
(上) 红苹果 陈海宁



谈 水 彩 画

陈九如

我们所说的水彩画是指源起于西方，以三度空间的造型和光色表现为原则，用溶水的透明颜料绘制的绘画作品，是属西画范畴的一个绘画门类。但是在绘画意念和表现方法上却与东方绘画——尤其是中国水墨画有很多相通之处。用东方的思维方式去探究水彩画的艺术表现规律，也许会兼收并蓄，触类旁通。

绘画工具和材料的特性是不同门类绘画表现形式和特色的重要成因。不同的文化传统、民族特性、心理结构造成不同的艺术观念，采用不同的工具材料以实现不同的艺术追求，而工具材料的使用和发展又进一步延伸了各自的审美理想。现代艺术出现以前，西方绘画艺术是以古希腊的“摹仿说”和文艺复兴的科学精神为基础发展的，重视严密的逻辑思维和科学论证下绘画形象视觉上的合理、秩序，油画工具的采用和对其使用中的不断革新使西方绘画观念、造型追求得以实现，在再现物象客观属性时可达乱真的程度。东方民族的艺术趣味重对客观物象的精神感悟，追求的不是外在的形似，而是“大象无形”（老子）“传神”（顾恺之）“气韵生动”（谢赫），以毛笔、水墨及少种颜色作工具材料，不在于摹拟物象外貌，而是致力于意象表现。东西绘画观念、表现形式可谓泾渭分明，而水彩画却有其特殊的一面。水彩画和中国水墨画虽渊源不同，但它们的画笔都是软毫笔，形状和用笔方法相近，抛开色彩因素，水和色配合与水与墨配合绘画效果也很相似。这也许是水彩画随西方文化的传入来到东方时，受到人们的接受和喜爱，并在东方一些国家迅速发展的原因。

水彩画技术技法的沿革使它具有广泛的

艺术表现力，但最能显示其语言特色的是它润泽、明澈的绘画效果，这特色使水彩画有别于其他画种，也是其他画种的绘画效果所不及的，故有“轻音乐”之称。在水彩画发展和成熟较早的英国，水彩画最初是作为地形记录的图解或是风俗画而出现的，那时的水彩画只是对某种地貌、建筑的如实摹写，并无特色而言。随着人们对水彩画表现特色的认识和发挥，水彩画开始独立成为一种绘画创作形式，并逐步显示和强化了它清新、飘逸的语言特色。18世纪末叶英国画家的“泼色法”被认为是浪漫主义时期最富成果的发明之一，他们“依赖在纸上胡乱泼色的方法，泼出的形即为完成作品的基础。”“人工泼色不须多加考虑即能产生巧合，因为泼色者的注意力必须而且仅仅放在全局或构图的大形上，而所有非主要部分则留待手和笔稍加对付即可”（亚历山大·科仁斯）。有人曾记录了著名风景画家威廉·透纳画水彩画的过程：“透纳的手法是在纸湿时泼入色彩，有时是几种颜色同时泼入……把纸舒展在板上，趁画纸湿透时把色彩滴入，不停地造出纹理和层次。作品收尾非常迅速，他标明画中景物和情节，去掉散光，擦出高光，拖笔，连涂，点色，直至作品完成。”这种创作方法是在水与色流动和对偶然效果因势利导的控制中完成作品的，其画面形象想必不是客观物象原封不动的搬移，而是超越了对客观物象的相对忠实，融入的是画家在物象或画面上水色纹理触发下的情感。对于这种物我相交产生的形象用合理再现的审美标准品评已有所错位，但却吻合意象的神髓，意念上大有“似与不似之间”的意味，很有点像中国画的“泼墨”。与透纳同时代的中国



陈九如，男，1955年10月生于天津市。

1982年毕业于天津美术学院工艺美术系，获学士学位；1990年毕业于天津美术学院版画系，获硕士学位。曾在天津新蕾出版社从事编辑工作，任美编室副主任。现为天津美术学院版画系主任、教授。中国美术家协会会员、中国版画家协会常务理事。

