

Collected Edition of Chinese Oil Painter Volume of Tan Ping

中国油画家全集

谭平

四川出版集团

四川美术出版社



Collected Edition of Chinese Oil Painter Volume of Tan Ping

中国油画家全集

谭平

四川出版集团 四川美术出版社

J223
T112

图书在版编目(CIP)数据

中国油画家全集·谭平卷/谭平绘;—成都:四川美术出版社,2006.1

ISBN 7-5410-2803-7

I. 谭... II. 谭... III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 155253 号

学术顾问: 邵大箴 范迪安 栗宪庭
贾方舟 殷双喜 易 英
朱 其 朱青生 鲁 虹

策 划: 张修竹 梅锦辉

中国油画家全集——谭平卷

责任编辑: 李咏玫 张修竹

特约编辑: 李 诺 袁鸿蕙

装帧设计: 王云冲 陆卫婵

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社 (成都三洞桥路 12 号)

邮政编码: 610031

经 销: 新华书店

印 刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 12.5

版 次: 2006 年 1 月第 1 版

印 次: 2006 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1—4000 册

书 号: ISBN 7-5410-2803-7/J·2019

定 价: 65 元

序

本画册汇集谭平先生从事艺术创造十余年来的代表作品,分油画、版画和素描三大类。这些作品展现出他近期艺术创作不断探索和创新的历程,同时也是对他的艺术成果的总结。作品在2005年11月于中国美术馆和红门画廊联袂展出,产生了很大影响。

谭平先生是我国当代著名的艺术家,现担任中央美术学院副院长,他从1980年进入中央美术学院学习以来,主要在油画和版画方面进行了深入的学习和研究,1989年获德国文化交流奖学金,留学柏林艺术大学,攻读硕士学位,1994年回国从事艺术教学和设计教学工作,历任设计系主任和设计学院院长。

谭平先生是一位对生活 and 人性具有洞察力的艺术家,他对于语言的实验和创新具有不倦的追求,他从来不在乎某种固定的风格与样式,他的创作风格很多年一直处于抽象的状态,而且作品在形式语言上也一直不断地变化着。自1989年以来,几乎每隔一两年,谭平的油画和版画都会出现一些新的系列,作品的趣味与价值取向都会有较大变化。谭平至今还没有一个固定的为人们熟悉的代表性画风,这是因为他一直在努力摆脱“再现”的概念和“塑造”的过程,他更看重的是自我感受的表达。他近期绘画的显著特征是清晰与模糊、规整与自然、聚集与散开的整合。他关注创作画语言“否定”之后的新的语言,涉及到抽象图像的重新界定。他主观的“剪辑”和“取舍”统摄了从微观世界中放大的图像,纵横驰骋的笔触营造出了—种新颖的“不和谐”的视觉语言。

谭平的艺术证明了人在自我心中创造另一个世界的可能性,也许若干年后,我们才能认识到谭平所做的这些朴素工作的真正价值。

编者语

2005年12月

在抽象之外

戴士和

谭平的抽象还是好看。

想起他的铜版，一遍一遍腐蚀下来，那块金属终于消磨得形如枯槁，终于消融殆尽直至没有踪影。

那还是形的系列，消磨的过程的形的断片。那也好看。

说好看，不想说冲击力或杀伤力。因为谭平的好看不那么瞬间。好酒绵软，后劲悠长。说好看，也不想说美。因为谭平的好看并不美。

如今不是版画，是绘画了。徒手画出的图形，虽然也是形的系列，但是，这些形生成于人的双手，与腐蚀的花纹不同，这是人的偶然，人的感性个体所成。

看画的时候，谁也不想费脑子，不想在画面里头读哲学语录。

所谓“艺术自律”嘛。

二十几年来，把艺术从政治的使命重负下解脱出来，扛的就是“自律”大旗。非艺术的使命被解脱下去之后，是否果然是活脱脱一个艺术女神呢？现实里的艺术果然自律起来了么？它有自律的能力吗？

谭平笔下的线条很文人。

文人就是常用笔墨的人，但是主要不是拿笔墨画画，而是拿来写字。所以他们跟专门画家不太一样，下笔就能看出来。谭平的画面有些很大幅，但是他总还是挺细致的，感觉挺雅致；他画面的气象有时生机勃勃活力四射，但是他总还是随时随处都沉浸在一种内心自省的神秘之中。

二十年来，有些艺术家从官方的政治解脱出来，投身到非官方的政治重负之下，也有些从时政解脱出来，投身市场的导向之下。哪些是纯粹的自律的艺术呢？

谭平没有“自我脸谱化”。

据说，“自我脸谱化”是艺术上走向成功的必要环节。因为，语言样式据说是艺术家的主要经营，个性必需体现在点、线、面造型语言的模式捏造。

说来，抽象画已经没有题材可言，因而失去了作品与艺术之外的天地的联系了？

因而，是标准的“自律的”艺术了？因而，只剩下“语言”的“元素”可以使用，只剩下点线面模式捏造这一件事可做？

脸谱类似于招贴、打眼。但是，不一定非得选择打眼，谭平笔下的点、线、面都在虚空中生生灭灭，并无定形，并没有刻意归纳梳理成打眼以求成功。艺术需要自然，要大大方方，但同时艺术也要策划要诡计谋略，都要。但是脸谱化这种谋划就笨了。不露痕迹才好，无缝之天衣，未必以打眼胜。

说那些线条之间生离死别是危言耸听了，但是说它们顾盼生风就有点像。中国人在毛笔字里练出这种习惯来了。穿插争让，都是些动作。但是在静的线条里看出动的韵律、人的风采，作者个人的气度来，真正能够在千千万万件作品之间贯通，能够支撑起这一位作者的整体性的，绝非小的谋略、绝非外表的经营，而是他这个人的真实存在。谭平的朴素与他的干练，他的精明与他的厚道、风趣并存，衍化为他笔下游走着的线条，时而首尾贯通，时而难分难解，时而纠缠不清，时而散落飘零。在这些寓言般的叙述里，虚虚实实掩映着生命的迹象、思维的轨迹，而在所有这一切断断续续的形式上，作品中有一个声音越来越清晰，那就是谭平本人与他自身存在之间的对话。

艺术与社会人生之间深切的联系，正是艺术存在下去的理由。自律总是相对的，因为艺术是一种特殊的人生态度，对人生不能不投入，也不能是一般那种投入。

教皇“律”艺术，国王也“律”艺术，如今是市场。艺术家一面高擎着“艺术自律”的旗子，一面追着钱袋子跑得欢。表里不一得自己也难堪，所以，为了一致起来，通常是讲究“平常心”了。如今，别装了。但是，何谓“平常心”呢？平常人，是普通人，不可妄自尊大，更不可以失去了平常人的自尊而以为自己反正小人物无力回天，就可以放任自己自暴自弃。相反，平常心，也是佛教讲的菩萨心，每个人都要发菩萨心，做一个尊贵的人。每个人都要发起成佛的心。这才是平常心。艺术的光彩，源自于人的光彩。

谭平和他的成长经历

易英

我和谭平算是同学。我在美术史系读研的时候，他在版画系学习，几乎同时毕业留校，后来就成了同事。上学的时候并不认识他，但记得他的名字，有一次在版画系的走廊里看学生的习作陈列，他的水粉静物和人体画得很好，颜色比较干涩，但很有力度，造型很结实，好像是用很笨的画法把颜色画到对象的骨子里去了。毕业以后我们认识了，那时正是新潮美术很活跃的时候，《美术》杂志约我写一个青年画家，我就看上了谭平。他当时的创作比习作画得还笨还简单，孤独的背影，孤独的海滩，还有蓝天上孤独的云，没有细腻的笔触和学院的色调，用很缓慢的笔触述说言语说不出的东西。不知什么原因那篇文章没有发表，当时没有电脑，没法留存文件，后来又找不着手稿了，至今说起来我们都觉得遗憾。按当时的评论，他是最早表现都市困惑的画家。文章没有发表，历史就没有记载。谭平后来不搞这些东西了，转向了抽象和设计。我当时喜欢谭平的画，也是由于自己还有画画的情结，和他聊天的时候总想了解他为什么能画得这么好，是有家学的渊源还是有独特的经历，他自己也说不清楚，好像都不是，他从小就喜欢画画，为什么喜欢就不知道了。

1980年秋天，谭平从承德来到北京，到中央美院版画系学习，这年他20岁。中央美院在1978年招了“文革”后的第一届本科生，1980年又招了谭平这一届本科生。谭平这一班招了八个学生，开学后有一个同学转到油画系，剩下的还有七个同学。

1980年是很重要的一年，1979年底，中央召开十一届三中全会，改革开放全面启动。在美术界，三中全会标志着后“文革”时期的结束，开始了一个新时期。陈丹青的《西藏组画》、罗中立的《父亲》、程丛林的《1968年×月×日，雪……》都是创作在这一年。1979年在美术界最轰动的事件莫过于首都机场的壁画，袁运生的《泼水节——生命的赞歌》引起轩然大波。肖慧祥的壁画《科学的春天》被西方评论为中国第一件具有西方现代艺术风格的作品。艺术界正经历前所未有的活跃时期，最显著的特征就是西方现代艺术的影响。校园里面已有所感受，但还没有清醒的认识，图书馆里出现大量西方现代艺术的画册与书籍，一些教员有了出国的机会，并带回来西方现代艺术的信息；偶尔也有欧美的艺术家和艺术理论家来校讲座，虽然不是听得很明白，但其新鲜感却是很强烈的。1979年主办了“法国19世纪农村风景画展”，其中包括几幅野兽派的作品，这可能是“文革”后中国第一次直接接触西方现代派的作品。1981年还主办了“波士顿艺

术博物馆展览”，使中国观众第一次接触美国抽象表现主义的作品。抽象艺术在当时还是极为敏感的话题，它总是和“资产阶级颓废艺术”联系在一起的，1981年在意识形态领域还进行了批判电影《苦恋》的“斗争”。几个中央工艺美院的学生在劳动人民文化宫办了一个抽象画展，第二天就被封闭了。这些事情对谭平来说可能闻所未闻，他当时还不知道什么是西方现代艺术，中学时代在文化馆学的创作都是自己都不明白的革命题材，考学的时候强调基本功，使他反感以前的创作方法，进入大学，应该是更严格的训练和深造，走上真正的创作道路。中央美院是艺术家的摇篮，这是每一个踏入中央美院门槛的学生所怀抱的梦想。但是，在1980年谭平进入中央美院的时候，情况已经发生了变化，统一的教学模式受到冲击，几十年来所维护的革命现实主义的教育正在淡化，正如当时美院的一位领导对学生创作的评价：“学生都热衷于形式主义，即使画现实主义题材，也把革命战争搞得凄凄惨惨。”中央美院78级有一届本科生，还有一届研究生，相隔两年的80级却好像与他们相隔了一代。78级还是知青一代，国家的历史和个人的经验都融合在苦难的记忆之中，现实主义成为个人经验与历史批判的再现。谭平也经历了“文革”，但他没有苦难的记忆，父亲受到一些冲击，但他懂得不多，对他来说更多的是美好记忆。谭平是在这样的形势下，也是在这样的背景中进入中央美术学院的。

进校以后，他在图书馆看了很多中国画的画册，先是看开架的画册，看完后又专门去借不开架的图书。中国画对他有很大的启发，那种虚实、气韵、笔墨、章法都不是西画所有的；另一个是非洲的艺术，20世纪80年代初中央美院掀起一股民间美术的热潮，陕西的剪纸、河北的布老虎、贵州的蜡染，都成为学生追逐的对象；非洲的艺术却更有一种魔力，它好像暗示了高更、马蒂斯的精神源泉。尽管在原始主义的影响下，把非洲艺术理解为最原始的艺术是一种粗浅的想法，但对于学院主义的堡垒却是不小的冲击。谭平对非洲艺术的认识主要还是看画册，他不会去理解那些图像的文化含义，而是感受形式的力量。在谭平后来的艺术道路上，形式总是他的第一主题，这与他在进校初期大量的读书是分不开的。当然形式的认识也有一个过程，读书的最初反应体现在素描上。

当时正处于艺术观念的转型期，同学中间也有各种观点，加上年轻气盛，很容易产生辩论。当时争论最多的是素描问题。中央美院是学院素描的大本营，从徐悲鸿的尽精、微

致、广大到马训班的契斯恰柯夫体系，似乎谁也没有怀疑过其正确性。争论的焦点是有调子的素描好，还是线结构的素描好，争来争去也没有结果，老师总是强调用调子画素描，但同学的素描却是调子越来越少，说白了还是现代艺术的影响。现代艺术不论是表现的还是抽象的，都没有调子；民间艺术、原始艺术更谈不上调子，都是用线条、轮廓来表现形式。对素描的认识影响他们对教学的不满，上课都是对付，下课才是自己感兴趣的东西。谭平和油画系的同学来往较多，尤其是比较关注形式的同学。中央美院的学生有个特点，真正按照学校的要求搞现实主义创作的人很少，即使画写实的，也是追求技术的一面。创作的素材都在农村，今年去内蒙，明年去甘南，拍些照片，画些速写，回来就到画布上磨练。这时也是乡土现实主义流行的时候，画老农、村庄和旧时的生活也很适应现实主义对写实的要求。谭平他们对这些东西没什么兴趣，并不完全是因为现代艺术的影响，主要是没有这种经验和记忆。乡土现实主义可以分为两个层面，第一个层面是直接的经验，也就是知青的经验，在农村生活过体验过，尤其是生命的体验，在中央美院的同学中如陈丹青、杨飞云、孙为民等，他们对于农村的感情不是绘画的问题，更多的是生命的经验与记忆。在这个层面上还有两个较高的层次，一个是陈丹青的从历史的记忆到现实的批判，使他超越一般的乡土现实主义；一个是曹力的乡土原始，他不是再现乡土的生活，而是借助形式表现主观的经验和感受，形式也具有地域文化的特征。曹力的绘画对谭平很有吸收力。第二个层面是“新”乡土现实主义，即风情化的乡土绘画，写实的技巧与异域风情相结合，这是没有农村经历的人画的乡土题材，也是乡土现实主义的样式化，但在学院里面很流行，甚至成为创作的主要模式。谭平很不喜欢这种模式，在潜意识中可能使他感到了“文革”的创作模式，对毫无生活与认识的题材只有以构思和标题来补充，这种风情乡土就只有以技巧来补充了。谭平认为，他没有下乡的经历，也没有农村的体验，对乡下没有感觉，对那些题材也没有兴趣，他不同于上一届同学，没有表达个人经验的欲望。对于后来的四川画派，也就是风情化的乡土绘画，谭平有一个很形象的比喻：太唯美，有一种女性化的感觉。进校以后，最吸引谭平的是印象派、后印象派和表现主义的绘画。谭平比较羡慕油画系的同学，他们的思想比较活跃，形式也很多样。和油画系相比，版画系还比较封闭。版画系受制于传统，没有开放的思路，做铜版只有飞尘和线刻，做木刻只有黑白和套色。老

师要求的版画效果就是模仿自然的效果，个人的想法完全表达不出来。这时已是“85现代艺术运动”的前夕，在西方现代艺术的影响下，年轻人中酝酿着各种新的思潮，谭平不是始作俑者，但也身陷其中。在本质上说，谭平不是一个前卫艺术家，但他对形式的偏爱反映出他对纯艺术的追求，这使他位于前卫的边缘。

版画系的老师都是有名的老前辈，李桦、古元、黄永玉都给谭平上过课，但真正的接触还是很少。当时版画系是按专业分工作室，有石版、铜版、木刻和插图，谭平进了铜版工作室，导师是伍必端和王维新。按道理说，谭平应该学油画，可能是怕考不上中央美院的油画系，为了进央美而考了版画系，从内心说，他对版画兴趣不大，也可能是没有认识，大学四年他都在这种状态中。尽管版画系大师云集，但在上学期间这些大师并未对他产生直接的影响。版画系的色彩教员庞涛对谭平的影响可能更大，庞涛先生20世纪60年代毕业于央美油画系，基本功很扎实，在现实主义创作上颇有成就。20世纪80年代以后，庞涛的作品有很大变化，不再画现实题材，而是表现形式的意味，将传统文化与形式语言相结合，在老一辈画家中，她已相当“前卫”了。谭平喜欢庞涛的色彩，也乐于接受她的指导，甚至让她改画，学生一般是不喜欢老师改画的。谭平把他的课外作业给庞涛看，她却不太满意，她说：“你的课堂作业很好，应该按这个路子走下去。”谭平的课堂作业很规矩，严谨的造型和丰富响亮的色彩相结合，显得很有力度。谭平从小就有一种不稳定的状态，从小学到中学总是不停地转学，学画的时候总是换老师，难有自己的主见，也不太愿意与人交流。到了大学也还如此，尤其是课外作业，都是画给自己看的，很少请人提意见。不过，大学期间是谭平真正走向成熟的时候，是他最稳定最单纯的时候，在艺术上逐渐形成自己的主见，明确了自己的追求，不再人云亦云。

谭平喜欢画自己的东西，对创作提不起兴趣，创作练习都是画一些形式感的东西，小路、马、乡下的房子、树、山什么的，按学校的要求这不叫创作，创作是要有情节和主题的。毕业创作就不能这么随便了，他和其他同学一样，按老规矩下乡，体验生活，收集素材。他的绘画题材是甘南的藏区，这主要是受陈丹青的影响，看了陈丹青的《西藏组画》很激动，三年级夏天去了甘南。到了甘南却找不到陈丹青的感觉，陈丹青的画里面有一些深刻的东西，谭平不太理解也不想去理解，他更关注的是视觉上的东西。西藏题材在当时

已经很流行了，很多人都往藏区跑，越画越写实，越画越风情。谭平在甘南主要是体验和感受，画得并不多，和藏民一起玩，一起喝酒。高原的阳光很强，照得人直犯晕，白天都是睡觉，晚上才画点肖像速写。傍晚给他的印象很深，阳光斜照过来，本来就很辽阔的草原更加统一在夕阳之中。对于寺庙的感觉也是如此，他只感到一种红色，在草原、蓝天的背景中，在强光和夕阳的光照中，红色的各种变化。对于形式的迷恋使谭平不去关心形式以外的东西，他的毕业创作在主题性深刻性方面不是特别突出，但是形式上的追求还是很明显。丙烯画“藏民”系列（1984年）就是他毕业创作的一部分，画面构图都很简单，地平线压得比较低，在阳光照耀下，前景与背景、明与暗的反差都很强烈。画面几乎没有细部，只有自然与人的感受的整合，有一点美国画家霍珀画中那种偏僻地方的荒凉与孤寂。

另一组毕业创作画的是矿工，到兴隆煤矿去体验生活。用铜版画来表现矿工生活，不论是矿工还是铜版都不是他熟悉的，在煤矿里他也感受到在藏区感受不到的视觉形象。他喜欢德国画家柯勒惠支的版画，就买了一本柯勒惠支的画册带着走，一边感受柯勒惠支，一边感受矿工的形象。柯勒惠支是表现主义时期的画家，她不像表现主义画家那样以表现自我为中心，而是关注社会、关注人生，其形象的力量不是来自变形，而来自表情的刻画和肢体的动作。谭平对柯勒惠支的理解也是后者，突出动作的力量，他不追求变形，反而要以更准确的造型来表现动作。这批铜版画作品名为《矿工组画》（1984年），画面上的人物没有明确的面部形象，也没有情节和细节，只有强光照射下的人物造型，侧面的，背面的，走着的，站着的，大面积的黑白对比使人物成了形式的载体，可能是他把版画理解为简单中的力量，也可能是矿井下面只有黑色衬托的少量的白色，使他感受到视觉反差的强烈对比。对于不熟悉的生活，谭平不会强迫自己去理解，去挖掘所谓的深刻，但他比任何人都善于从中感受新鲜的形式。这是一种天赋，在现代艺术的启发下，他把这种天赋发挥出来。可能是对于藏区题材有了人们认可的前在的模式，谭平的“藏民”系列不像《矿工组画》那样引起人们的注意。谭平在《矿工组画》中认真作了形式的分析，他想通过变形使力量更加突出，但他觉得控制变形的关系很难。比如，他画一个矿工提着一盏矿灯，想把提灯的手画得长一点，突出手与灯之间的张力，但身体的其他部位怎么与这只手协调却成了问题。他想使人具有厚重的力量，就把人画得矮一些，但怎么看都不舒服，着意的变

形似乎总是和构图相冲突。但是,不管他自己怎么感觉,最后的效果仍然有变形的味道,当然这种变形是潜在的,不是扭曲人的形体,而是破坏了人的完美的造型,确切地说,不是那种学院式完美的形,就像库尔贝的《浴女》一样,其力量来自对古希腊的那样理想化人体的破坏。与谭平的构想相反,老师和同学对他的《矿工组画》评价很高,而且都认为他的作品好就好在造型能力强,完全没有识破他变形的“阴谋”。

造型能力强就意味着基础好,毕业创作对谭平留校起了重要作用,版画系就决定留谭平,庞涛和徐冰都认为谭平画得好,最后是靳尚谊院长拍板,他说谭平的基本功好,留下来教基础。留校是一个关键的转折,谭平后来的艺术道路都与留校有关。中央美院有当时全国最好的艺术环境,学术思想比较自由、对外交流比较频繁、国内国外的各种展览都集中在北京,到中国美术馆就两站公交车。音乐学院、戏剧学院都相距不远,活跃的艺术思想就在这些院校间流动。20世纪80年代中期,美术学院是中国前卫艺术的温床和策源地,中央美术学院占有独特的位置。谭平在这个时候留校,可以说是命运的机遇,决定了他日后的艺术道路。

学生的创作一般比较单纯,模仿性强,因为没有自己的感受,收集一些素材,再把课堂上学的一套贴上去,这样的创作当然不会出大成果。谭平的《矿工组画》虽然有形式的设计,但人们看重的还是他的写实能力。毕业以后,谭平在创作上没有什么束缚,可以按自己的想法来画,好像是一种无目的的目性,表面上是随意画的,实际上他的真实感受和艺术追求都体现在里面。毕业后谭平的第一批创作是一组画海的油画。1984年夏天谭平和他的女朋友即他后来的夫人滕菲一起去了秦皇岛,这批作品就是从秦皇岛回来以后画的,这批小品似的作品是谭平的成名之作。从形式上看,它们是“藏民”系列的延续,概括的形体、单纯的颜色、强烈的光照和大块的平涂,很容易使人联想到现代绘画的特征,尤其是立体派和野兽派的某些画法。谭平说他当时对基里柯的画很感兴趣,在单纯中有一种神秘感。他画不出那种神秘感,但他的单纯仍是很有力的“有意味的形式”。克莱夫·贝尔说:“形式的意味就在于形式唤起了审美的感情。”《海滩》的形式是别一种感情。这一批画是感情的记录,即是他恋爱的过程。在《海滩》之前还有一幅画为《背影》(1984年),画面上是两个青年男女的背影,面对空寂的街道和楼房,那

种空寂有点基里柯的味道，但概括的笔法却像塞尚或莫兰迪。谭平想把这段感情生活记录下来，像写日记一样，非常轻松，非常自由，想怎么画就怎么画，感情的记录却是真实的。这种形式不再是模仿和分析的结果，而是凝聚了真情实感，像沙滩、海水和天空那么简单的平涂，仿佛都灌注了生命，洋溢着生动和愉快。相比“藏民”系列，尽管在形式上相仿，但《海滩》充满了活力。谭平没有刻意追求前卫，但他的作品在《美术》杂志发表后，人们都把他归入前卫一类，而且是绘画性与前卫性的结合。这是谭平始料不及的。更始料不及的是，谭平因这批作品定位为都市画家。20世纪80年代中期正是前卫艺术兴起之时，虽然新潮美术具有思想解放的意义，但被称为“新潮美术”的前卫艺术在形式上大多是搬用西方现代艺术的现成样式，缺乏本土的创造与现实的经验。在1980年前后很活跃的批判现实主义已成为历史，乡土现实主义沦为风情，尽管它们都曾有现实的意义。1985年还有一个重要的却不被艺术界注意的事实，中央基于农村经济改革的成功，决定把农村改革的经验引入城市，开始大规模的城市经济体制的改革，城市生活开始进入人们的视野。谭平实际上也意识到他与农村生活的隔离，对于比他年长的同学所热衷的乡土题材，他始终没有感觉，他一直生活在城市，城市已是他的经验语言。如果了解他的创作动机，《背影》就是人与城市的主题，灰色的楼群在地平线上耸立，长长的投影使城市显得寂寥，城市正处于急速发展的前夜，谭平似乎预感到了人的生存空间与城市空间的冲突，《海滩》则是对城市的逃避。当然，《海滩》还暗示了另外的主题，即都市文化的兴起。可能这都带有偶然性，因为画幅很小，所以画面没有什么细节；因为谭平是学版画的，他把版画的语言带入油画，大色块的对比消解了学院绘画的繁琐；因为是爱情经历的记录，使他画下了城市和海滩……但最大的偶然就在于历史在告别乡土，都市向我们走来，谭平就撞到了这个历史的交叉点。20世纪90年代初，新生代画家以现实主义手法再现都市生活，拉开了新时代绘画的序幕，谭平比他们早了半个年代。

恋爱不是永远，谭平以后再也没有画过都市题材，他的专业还是版画，留校初期，他的主要兴趣是版画语言的形式探索。和绘画一样，版画的形式原来总是依附于形象的，文艺复兴时期的达·芬奇说过：“艺术是艺术的隐藏。”言下之意是雁过无痕，形式是再现形象的手段，形式不能独立于形象。从印象派开始，形式显露出它的痕迹，并往其自

身的规律发展，现代绘画将达·芬奇的话改成：“艺术是艺术的显现。”形式的显现总以形象的简化为基础，在破坏形象的过程中让形式获得独立。谭平接受的训练是用版画来塑造形象，即使是变形，形式也要服从于形的变化。谭平一开始并没有意识到语言的独立性首先是与形象的关系，他希望用简单一些的形象来强化形式。形象的简单就有形式的空间，而且，非人物的形象更可以排除情节，营造一个抽象的纯形式的背景。谭平尝试以鸟和鱼作为铜版画的题材，探索“极少”的可能性。这回他又经历了一次“偶然”，他把形象做好后，就腐蚀铜版。铜版腐蚀有严格的时间限制，他却把铜版放进酸水后就干别的事去了，几个小时后才想起这回事，再到腐蚀的现场，直见盐酸上面冒着黄烟，像烧开水，他赶紧套上皮手套，把版拿出来，铜版早已腐蚀坏了。但是坏铜版的效果很使他惊奇，原来的画面还留着，腐蚀坏的地方却像古董和石片，抽象的痕迹和具象的部分交织在一起，有一种说不出的沧桑，异常好看。从那一刻起，他觉得画什么并不重要，腐蚀的痕迹和边沿的形状反而是重要的，它们占有的空间更多。谭平仿佛是一步就从具象跨到了抽象，当然也包括他在形象上反复探索形式的过程的积累。以前做铜版，受形象的限制，对铜版画的技术、程序和时间都有严格的控制，不仅技术难于掌握，艺术的想像和思维都受到禁锢。现在好了，有了这个经历就可以很自由地让形式显现出来，由于水和酸的比例可以随意调节，对于腐蚀的结果是不可预料的。这对应了波洛克的一句话：“形式有自己的生命。”这次“偶然”不仅影响了谭平的版画，也影响了他后来的绘画，从注重目标到没有目标的方式。不过，最重要的还是他选择了抽象的形式，这似乎是他的归属——对形式的不懈追求必定走向抽象。但是他的道路却是有些奇特，他不是从具象到抽象逐步演化过来，也不是先模仿西方现成的抽象艺术再转变为自己的方式，而是由于一次视觉效果启发直接进入抽象。

谭平的抽象艺术肯定受到西方现代艺术的影响，但这种影响是间接的，在他此前的创作中并没有明显的抽象化倾向，而且他的优势还在于造型，他怎么能够轻易地放弃他的优势呢？如果谭平继续他的油画创作，他走向抽象的可能性并不大，而恰恰是铜版画使他走向了抽象，即使在后来的油画创作中他也是以抽象为主几乎再没有回归具象。铜版画仿佛天生就是为抽象准备的，它的功能并不是独立的艺术创作，而是用于文本的插

图和绘画的复制,对于谭平来说,这与他的艺术理想是相冲突的,但他也不可能去画油画,即使业余画一画,也可能不务正业。以铜版画为主题性创作,在作画上并没有特别的要求,关键在于技术,可以说谭平是从技术入手进入抽象的。在西方现代艺术中,抽象艺术的价值体现在两方面。一个是纯艺术的表现,通过形式的秩序、运动、变化表达特定的审美感受。但这种抽象也有其文化与历史的规定,从塞尚、毕加索到康定斯基、蒙德里安,其形式的演变仍然反映了欧洲古典艺术的结构与视觉的关系;另一个是非学院化的价值。学院在这儿并不特指美术学院,而是指维护古典艺术的权力和体制,抽象艺术就是把立体表现的古典艺术的平面化,抽象的意义不在于风格和样式,而在于文化的批判或反叛,是自由与专制的对抗、个性与权力的对抗。在“85时期”,中国的青年艺术家更多地是追求后一种抽象,他们并不在乎是否创造了独特的艺术形式,而把抽象艺术看做个性解放与思想自由的标志,尽管人们指责他们是抄袭和模仿,但对他们来说,行动的意义大于艺术的意义。谭平最初的作品是发表在1986年的《美术》杂志,这时正是“85运动”的盛期,《美术》杂志也是新潮艺术家的阵地,谭平的作品在那儿发表,无疑与新潮美术是紧密相连的。但是在谭平本人的思想中,并没有什么激进的成分,对现代艺术也没有什么研究,他偏爱的现代艺术家是塞尚、基里柯,他的绘画风格也接近塞尚和莫兰迪(莫兰迪也学过塞尚),很少听他谈到康定斯基和蒙德里安一类的抽象艺术家。因此,在分析谭平艺术道路上这个关键的转折期,一个重要的方面就是技术,技术与审美决定了谭平铜版画的双重性。

谭平的版画是一种纯粹的视觉关系,尤其对于不熟悉铜版画语言的人来说,这就像抽象艺术的第一层意义。对于搞版画的人来说,谭平无疑是前卫的,他不认为铜版画必须追随主题性绘画,用铜版画来复制油画的效果是铜版画语言自身的丧失,铜版画的语言与技术密不可分,在一定的技术过程和条件下,铜版的形式之美就会显现出来。谭平的“残破痕迹”出来之后,很多搞铜版画的人都学他,把铜版放到酸水里实验各种效果,谭平说他们学的都是表面。那么从技术中产生的这种形式的内涵是什么呢?谭平没有具体说明,他有一件作品是把两个腐蚀残破的图像并置在一起,一根红色的线条把两者连接起来。对于这件作品,人们很容易联想到出土的文物,它指示着文化的久远和沧桑,

红线暗示了历史的连接。伍必端先生在谈到谭平版画时说：“他的线条、色彩、构成无不感受到作者灵魂深处的东方色彩和在艺术语言上的独具匠心……版画中把特有的黑色及单纯的形式，具有一种潜在的张力和真实感，凝聚了他对历史、社会及人的命运的深刻思考。”这种评价是很高的，不管人们怎样阅读他，他的真正意旨还是在形式。即罗杰·弗莱所说，作用于人的心理生理感应的审美的形式。形式主义认为从社会、宗教、心理学、经济学或历史学的关系来谈论艺术通常比谈论艺术作品本身要容易。领会艺术含义的跳板并不是渊博的学问和丰富经验的积累，而只简单地要求面对形状、线条和色彩所构成的整体有一种开放的心境和一双敏锐的眼睛。艺术不必包括围绕在艺术周围广泛的社会问题，一件作品在什么地方或什么时候产生只有次要的意义，并不影响作品本身所引起的审美情感。谭平的艺术就是如此，他并不关心艺术的社会含义，也没有作过深刻的思考，倒是在形式的创造上煞费苦心。

从20世纪80年代后期到20世纪90年代初，谭平的作品继续了“残破痕迹”的实验，但“痕迹”已不是目的，已转化为一种有表现力的语言。1989年，谭平获联邦德国文化交流奖学金（DAAD），赴德国学习，一去就是五年，在德国就读于柏林艺术大学自由绘画系，获硕士学位。他在艺术上的发展与德国学习的经验有非常密切的联系，不过，他在出国前后的艺术仍然有一种连续性，但回国后的艺术更上了一个台阶。

刚到德国，就赶上了政治动乱，那时柏林墙还没有倒，每天都有人到柏林墙闹事，人们非常激动，感觉有什么大事发生，中国留学生也去看热闹。谭平每天都去看，却没有任何参与的欲望。不久，柏林墙倒了，两德统一。谭平说他很幸运，目睹了这么重大的事件。从中国出来的时候，刚刚经历了中国的政治风波，到德国又赶上柏林墙倒塌。但他都是一个旁观者，甚至在他的艺术中都没有任何反映。柏林是一个很有活力的城市，年轻人很多，又处于东西方冷战的前沿，总是有一种噪动的气氛。柏林流行的是新表现主义，艺术工作室很多，政府安排的很少，大多是基金会支持的。这些工作室有些是二战后留下的老房子，有些是厂房改造的，好像是专门为流浪艺术家准备的，很适合新表现主义的气氛。在谭平后来的作品中也有新表现主义的痕迹，不能不说有柏林的影响。到德国之前，谭平一直是一个好学生，老师指导他怎么画就怎么画，什么是好画什么是不好的画，都是

听老师的。对于好的画都是看的画册，到德国后看了很多原作，但都是看的结果，不了解过程。国内教学有一个特点，就是注重结果，从第一笔开始就是奔结果去的。到德国后，发现这儿不是这样，原因和过程是关键。我们的学生在进校前都经过一定的训练，入学考试非常严格，很多学生进校的时候就已经画得不错了，大学四年都是画这些东西，甚至研究生还这么画，把人都画糊涂了。德国的学生进校的时候没有严格的专业考试，有些人画得也不好，但经过四年的学习之后都做得很成熟了，各种要求都很到位。这反映了完全不同的教学要求。关于西方艺术教育的传说很多，但是如果不亲身体验，很难领会其中的奥秘。按道理说，谭平的基础够好的了，但他的老师并不这么认为。素描课有三个学分，第一个学分谭平按照自己原先的画法来画，老师看了一眼没说什么，签了字，算是完成了作业。第二个学分是画动态，谭平还是觉得画得很好，学了一些罗丹的人物速写，老师说是不是感觉在画德加？还是给他签了字。第三个学分叫表达，也就是画人体，模特儿10分钟换一个动作，这应该还是谭平的强项。老师看了谭平的画，说你这是雷诺阿，你看看别的同学。别的同学都在画自己的东西，或者是扭曲的体块，或者是运动的线条，都不是具体的人体，模特儿似乎只是提供“表达”的意念。我们画画都是按照一定的规则来画，判断好坏的标准就是怎样符合规则。规则并不自然生成的，都是以大师为楷模，在我们的脑子里尽是大师的风格，所以老师一下就看出来了，这是学德加、这像雷诺阿、那像伦勃朗，什么是你自己的东西呢？你怎样研究运动和表达呢？他们的学生就不一样，总是在琢磨什么事情，如果是研究运动，脑子里就有运动的概念，研究运动的规律，而不是研究大师怎么画。我们的学生训练出来后都是大师的风格，自己没有创造性，他们的学生都有自己的一套，有自己的武器；我们只是去买一个或借一个武器。

不能说德国的教育彻底改变了谭平的艺术思想，因为在谭平的思想中本来就潜藏着自由的意识，形式本身就是自由的，它没有预定的模式，总是需要你自己去摸索和创造。谭平缺乏的是怎样把握形式创造的规律，德国的教育给了他最大的启示。当然，谭平对德国的教育并不全盘接受。在谭平的思想深处，有一些东西他是永远不去理解的，就像面对柏林墙的倒塌这个20世纪最重大的事件之一，他也只是一个冷静的旁观者。形式是在创造中完成的，也是一个自我的实现过程，它不是对客体的复制和模仿，而是主