



中国版画

CHINESE PRINT MAKING

2007
No.1 总第
29

中国美术家协会版画艺术委员会

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

名誉主编：吴长江 广 军

主 编：齐凤阁

副 主 编：钟 曦

编 委：(以姓氏笔画为序)

广 军 卢治平 齐凤阁

李宝泉 吴长江 阿 鸽

苏新平 张远帆 徐南铁

阎义春 隋自更 姜 陆

钟 曦 黄启明

栏目主持：靳保平 隋 丞 张新英

特邀记者：张 烨 (北京)

孔国桥 (杭州)

徐宝中 (沈阳)

范 敏 (天津)

杨 锋 (西安)

李 仲 (重庆)

罗必武 (广州)

张广慧 (武汉)

王连敏 (长春)

苏 和 (内蒙)

王建山 (贵阳)

付峻山 (南宁)

张 鸣 (云南)

沈有福 (上海)

陈 超 (南京)

陈 龙 (哈尔滨)

廖少珍 (香港)

何为民 (伦敦)

江苏工业学院图书馆
藏书章



《早上7点50分》 丝网版 38.5 × 90cm 中国 赵鑫

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

丛书·2007/1 总第29辑

中国美术家协会版画艺委会

作 品

2007 观澜国际版画双年展作品	33
首届全国综合版画展作品	37
第八届上海版画展作品	40
张树云版画	42
吴长江作品	44
陈曦版画	46
英格里德·勒登特版画	47
封面《作品1451》 平版 64.9×42.9cm 韩国 Hong JeaYeon	

责任编辑: 李健军 汤白鸥
责任技编: 许骏生
编 辑: 靳保平 隋 丞 张新英 周 举
出 版: 岭南美术出版社
地 址: 广州市文德北路170号3楼
邮 编: 510045
编 辑: 《中国版画》编辑部
地 址: 深圳市深圳大学
2-411信箱
邮 编: 518060
电 话: (0755)26536310
传 真: (0755)26536310
制 版: 深圳柏林威图片有限公司
印 刷: 深圳市高凡印刷有限公司
发 行: 新华书店北京发行所
版 次: 2007年9月第1版第1次印刷
开 本: 国际标准16开
ISBN: 978-7-5362-3749-0
定 价: 26.00元

图书在版编目(CIP)数据

中国版画/齐凤阁,主编. —广州: 岭南美术出版社,
2007.9
ISBN 978-7-5362-3749-0

I. 中… II. 齐… III. 版画—技法(美术) IV. J217

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第133198号

目录 CONTENTS

版画论坛

版画史论研究生毕业论文摘登

- 宋应秋 中国版画的渊源研究 4
- 赵坤 试析版画的本质特征——创意印痕 5
- 张雪 版画形态学研究对象的追问 8
- 周举 关于构建中国当代版画批评良性机制的思考 10

展览巡礼

- 肖露璐 展示与交易的盛会——首届观澜国际版画双年展综述 12
- 陈欣 走向综合——首届全国综合版画展及学术研讨会综述 18
- 王劭音 沈有福 从数字看第八届上海市版画展 22

版画家

■名家新作

- 陈琦 色彩、刀痕、韵律——张树云的水印版画 25

■品评解读

- 刘新 “突围”的另一种意义——由雷务武黑白木刻近作说开去 28
- 魏谦 审美的花环——陈曦铜版画新作论析 32

■版画家的非版画创作

- 朝戈 素描是坚韧的人对这个多变的世界留下的痕迹——读吴长江素描 49

教育视角

- 易阳、陈曦、秦杨 面向未来的数码版画艺术与教学 53

海外之窗

- 威利姆·伊利埃斯著 赵家春译 英格里德·勒登特——传统媒材与新观念的结合 56

版画信息

- 活动 58
- 书讯 63

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

丛书·2007/1 总第29辑

中国美术家协会版画艺委会

作 品

2007 观澜国际版画双年展作品	33
首届全国综合版画展作品	37
第八届上海版画展作品	40
张树云版画	42
吴长江作品	44
陈曦版画	46
英格里德·勒登特版画	47
封面《作品1451》 平版 64.9×42.9cm 韩国 Hong JeaYeon	

责任编辑：李健军 汤白鸥
责任技编：许骏生
编 辑：靳保平 隋 丞 张新英 周 举
出 版：岭南美术出版社
地 址：广州市文德北路170号3楼
邮 编：510045
编 辑：《中国版画》编辑部
地 址：深圳市深圳大学
2-411信箱
邮 编：518060
电 话：(0755)26536310
传 真：(0755)26536310
制 版：深圳柏林威图片有限公司
印 刷：深圳市高凡印刷有限公司
发 行：新华书店北京发行所
版 次：2007年9月第1版第1次印刷
开 本：国际标准16开
ISBN：978-7-5362-3749-0
定 价：26.00元

图书在版编目(CIP)数据

中国版画/齐凤阁,主编. —广州:岭南美术出版社,
2007.9
ISBN 978-7-5362-3749-0

I.中… II.齐… III.版画—技法(美术) IV.J217

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第133198号

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

名誉主编：吴长江 广 军

主 编：齐凤阁

副 主 编：钟 曦

编 委：(以姓氏笔画为序)

广 军 卢治平 齐凤阁

李宝泉 吴长江 阿 鸽

苏新平 张远帆 徐南铁

阎义春 隋自更 姜 陆

钟 曦 黄启明

栏目主持：靳保平 隋 丞 张新英

特邀记者：张 烨 (北京)

孔国桥 (杭州)

徐宝中 (沈阳)

范 敏 (天津)

杨 锋 (西安)

李 仲 (重庆)

罗必武 (广州)

张广慧 (武汉)

王连敏 (长春)

苏 和 (内蒙)

王建山 (贵阳)

付峻山 (南宁)

张 鸣 (云南)

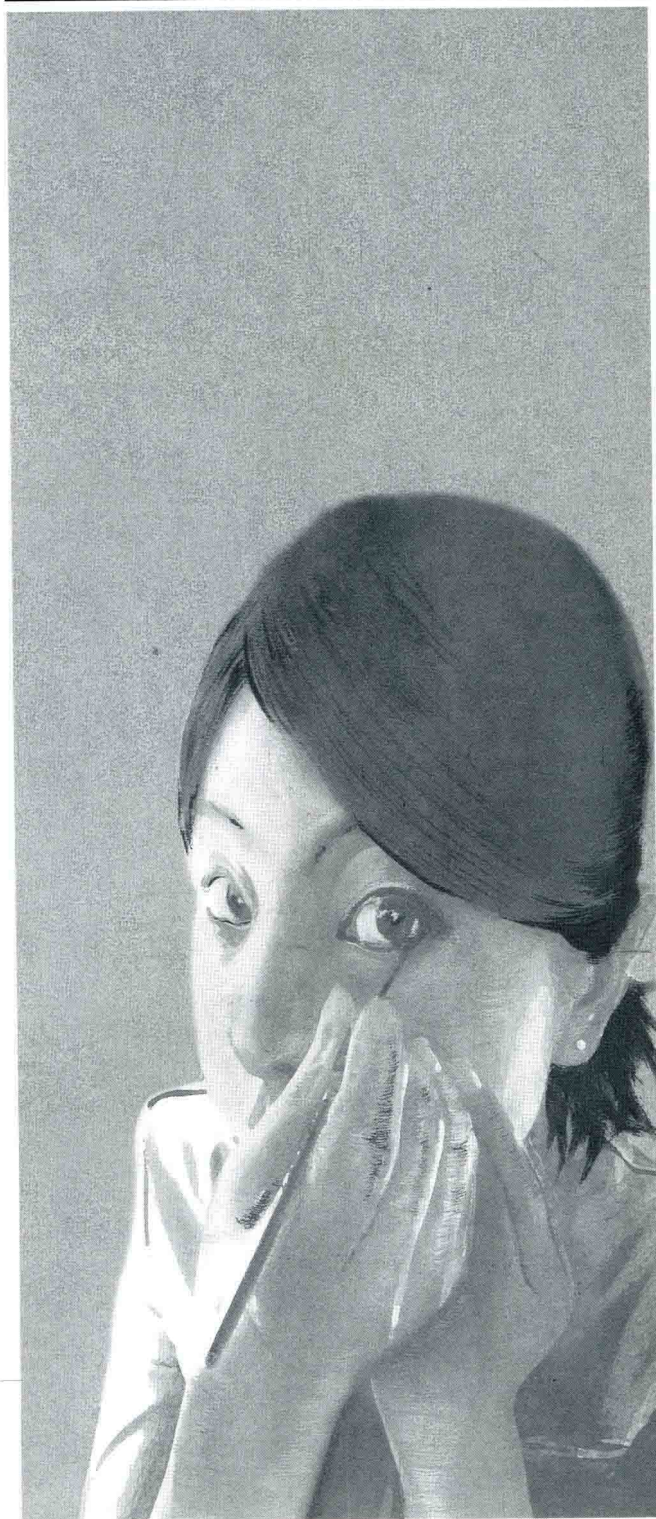
沈有福 (上海)

陈 超 (南京)

陈 龙 (哈尔滨)

廖少珍 (香港)

何为民 (伦敦)



《早上7点50分》 丝网版 38.5 × 90cm 中国 赵鑫

目录 CONTENTS

版画论坛

版画史论研究生毕业论文摘登

- 宋应秋 中国版画的渊源研究 4
- 赵坤 试析版画的本质特征——创意印痕 5
- 张雪 版画形态学研究对象的追问 8
- 周举 关于构建中国当代版画批评良性机制的思考 10

展览巡礼

- 肖露璐 展示与交易的盛会——首届观澜国际版画双年展综述 12
- 陈欣 走向综合——首届全国综合版画展及学术研讨会综述 18
- 王劭音 沈有福 从数字看第八届上海市版画展 22

版画家

■名家新作

- 陈琦 色彩、刀痕、韵律——张树云的水印版画 25

■品评解读

- 刘新 “突围”的另一种意义——由雷务武黑白木刻近作说开去 28
- 魏谦 审美的花环——陈曦铜版画新作论析 32

■版画家的非版画创作

- 朝戈 素描是坚韧的人对这个多变的世界留下的痕迹——读吴长江素描 49

教育视角

- 易阳、陈曦、秦杨 面向未来的数码版画艺术与教学 53

海外之窗

- 威利姆·伊利埃斯著 赵家春译 英格里德·勒登特——传统媒材与新观念的结合 56

版画信息

- 活动 58
- 书讯 63

CHINESE PRINTMAKING

中国版画

丛书·2007/1 总第29辑

中国美术家协会版画艺委会

作 品

2007 观澜国际版画双年展作品	33
首届全国综合版画展作品	37
第八届上海版画展作品	40
张树云版画	42
吴长江作品	44
陈曦版画	46
英格里德·勒登特版画	47
封面《作品1451》 平版 64.9×42.9cm 韩国 Hong JeaYeon	

责任编辑: 李健军 汤白鸥
责任技编: 许骏生
编 辑: 靳保平 隋 丞 张新英 周 举
出 版: 岭南美术出版社
地 址: 广州市文德北路170号3楼
邮 编: 510045
编 辑: 《中国版画》编辑部
地 址: 深圳市深圳大学
2-411 信箱
邮 编: 518060
电 话: (0755)26536310
传 真: (0755)26536310
制 版: 深圳柏林威图片有限公司
印 刷: 深圳市高凡印刷有限公司
发 行: 新华书店北京发行所
版 次: 2007年9月第1版第1次印刷
开 本: 国际标准16开
ISBN: 978-7-5362-3749-0
定 价: 26.00元

图书在版编目(CIP)数据

中国版画 / 齐凤阁, 主编. — 广州: 岭南美术出版社, 2007.9
ISBN 978-7-5362-3749-0

I. 中… II. 齐… III. 版画—技法(美术) IV. J217

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第133198号

编者按:

本栏目刊发的四篇论文是深圳大学版画史论专业首届硕士毕业生的毕业论文摘录,指导教师为齐凤阁教授四位同学对中国版画起源、版画的本质特征、版画形态学研究对象、版画批评良性机制建立等方面的问题进行了较为细致的探讨,虽然有些观点的提出尚未成熟,对各种理论的运用也略显稚嫩,但却可以使大家从直观上感受到其三年的学习成果,以及深圳大学版画史论专业的教育现状,希望广大专家和同仁批评指正。

中国版画的渊源研究

■ 宋应秋

版画渊源研究始自上个世纪中叶,关于版画发生的观点大致可以分为以下几种:以出土版画实物时间为研究主线,有“东汉说”、“隋朝说”、“唐末说”三种。“东汉说”主要依据的是《后汉书》中“刊章捕俭”的记载;“隋朝说”主要依据的是隋(公元581~617年)费长房《历代三宝记》卷十二中“废像遗经,悉令雕撰”的记载,以及现存美国的“隋木刻加彩佛像”,该像上刻有隋大业三年(公元607年)的字样;而“唐末说”主要依据的是唐《陀罗经咒图》(公元757~850年间)和唐《金刚般若波罗蜜经卷首图》(公元868年)。

另外,结合人们生活中用到的实用工艺,版画的发源研究又有了新的“汉朝说”,这一观点主要是结合与版画形态最为接近的凸版印花和漏版印花的印染花布技术而形成的。

现在太多的版画史料研究都是从雕版印刷技术和版本学入手对其进行探究的,关于印刷术的起源,自宋代以来,先后有众多学者提出各种不同的说法,所有的说法都是围绕着印书史展开的,将传统印刷术分为雕版印刷和活字印刷两类,研究内容以书籍印刷为主体。以书史或书籍印刷史研究为中心的图书版本学、目录学的专家也涉及到了古代版画研究,但将版画的渊源研究归为雕版插图版本研究,认为版画是伴随着书籍印刷内容的需要而发生发展的;同时对于内容的研究则主要集中在如佛家经典等典籍著作的雕刻方面,这大大局限了版画研究的视野,不适用于对版画渊源的研究。许慎在《说文解字·叙》中说“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;其后形声相盖,即谓之字。文者,物象之本;字者,言孳乳而浸多也!”虽然仓颉造字的故事是个传说,但是我国文字最初样态的考古发现却印证了符号文字源于图形文字这一事实。我国的文字是从象形而来,是先有图案后有文字符号,且在复制技术使用的初期,如印玺、陶器表面的纹饰、瓦当图案以及青铜器的纹饰等都是先有象形的图案,后简化与文字结合,形成以文字形态为主的样式。随着对印刷史研究的深入,在上个世纪末,印刷史的学者提出了大印刷史的观点,

也叫“江源说”。认为:“无论是用拍、打、压、刷、刮、喷……任何方法,凡是能使图文大量复制的工艺,都是印刷术的范畴,不局限于是用刷而后得到印纹的一种方式,也不局限于是印在纸上的一种方式,更不限于只是印书。”由此我们也可以得出,凡是将图像作为欣赏和认知对象的复制工艺,且其成像的形态是平面的,都是属于图像印刷,也就是版画的形式。而图形文字是从图像简化抽象而来,从文字与图像的发生、发展过程和其作用来看,图像的复制要早于文字的复制。且版画的制作技巧比文字印刷的技巧要广泛得多,凸印、漏印、拓印,只要能在平面上印制的画面都属于版画的范畴。所以,对版画渊源的研究不应简单依附于雕版印刷或书本印刷的研究,而应该把图案制版与复制技术的结合作为切入点。

在我国,文字来源于图案文字,或者说来源于图案符号,然而现有的文字印文考古实物却远远早于版画实物,这在技术与内容上便产生了一个时间顺序上的矛盾,这个矛盾的产生仅仅是由于考古技术能力的限制,还是有其产生的必然原因呢?笔者认为前者造成的。关于版画的起源迄今已有多种猜测,艺术的开始阶段总是混沌的,我们不能以现代的过于主观化的眼光审视古人留下的物质遗存所包含的精神内涵,只能尽可能通过对当时人们生存活动实际境况的认识,建立研究者自身的心理态势与对话结构,从而在整体上对所研究的事物进行一个有效的对话性的研究,实现相对现实性地走进被研究物的时代文化情境。“正像其它许多事物的发展一样,艺术的产生必定有其形成的内部因素和外部条件。不同种类艺术的形成很可能有时间上的先后和不尽相同的具体条件,因而在探讨起源问题时,应尽可能再现当时的历史背景,即人类远古生活的自然地理环境、生产方式、生活状况等等,并尽力追寻这些活动主体可能存在的心理状态、思维特点以及意识、观念等等,找出各种有关的因素、条件以及相互之间的联系作用。这些纷纭众多的方面及纵横交错的复杂关系是难以归属某一种现象、一种活动或一种目的的。”研究事物的发生,首先要将其看作是一个产生过程,一个由量

变到质变的过程,在转变的一瞬间可以是任意一种状态,但因果概念和情境协同因素应是渊源研究两个最基本的支撑点。将版画的发生看作是一种逐步形成、发展、成熟的现象和活动,不仅要分析版画本身,还应从不同时代与版画可能发生关系的技术、文化与艺术的几个连接点对其可能所处的状态进行深入发掘,通过对其产生时期的因果关系和情境的分析,推测出版画活动在不同发展阶段的特点。

版画,顾名思义是由版而生成的画,从其历史面貌上看,它具有一般绘画的功能,同时也兼具复制功能。版画是实用性与艺术性相结合的产物,而版画与生活实用的结合点在于技术工艺和视觉效应。技术上的依据是对其发源进行研究的基础,从生产力和社会发展的角度来看,制版技术、转印技术、绘画技术以及承印的材质是研究版画发源的基本物质依据;而视觉效应上,版画是人们对重复出现的画面的需求,其形态可以分为在同一平面内重复出现和在不同平面内重复出现两种基本形态,而这两种基本形态在历史中的出现,都应该看作是版画的起源形态。然而在我国生产和艺术史上,制版、转印和绘制作为三种独立的技术,他们的发生几乎是同样悠久的,当我们把版画的因素拆分开来研究时,每一种因素的例证都可以追溯到人

类文明的起源时期。三种技术相互结合的过程是漫长的,既有随机的偶然性,又有因果的必然因素。因此,根据各因素发展的状态和相互结合的特点,我们可以大致将其分为版画因素发源、版画因素的同步演进、版画成形期的技术完备形态三个阶段。版画因素发源部分主要论述人类文明产生初期版画要素的产生及其存在状态,其时间跨度是人类文明产生初期至新石器晚期;版画因素的同步演进部分主要论述版画因素产生后各自独立发展和相互作用、相互促进的状态,其时间范围大致是新石器时代末期至西周末期;版画成形期的技术完备形态部分主要论述版画雏形期的种类和技术状态,以及其辅助因素和社会环境,其时间范围是春秋时期至西汉末年。版画的产生是一个漫长的过程,是人们长期的生产劳动实践结合人们物质生活和文化需求的结果。在秦汉时期雕版刻制与漏印已形成专业门类,绘画已然成熟,构图、内容、手法都趋于完整。此时版画的三大要素已经具备,虽然在材质、制作等方面不尽相同,但已具有现代版画的基本形式与意义。版画的成熟期早于雕版印刷的成熟期,印刷术的起源和版画的起源是同源的,版画是制版技术、转印技术以及绘画技术与人们实际的生活需求结合的产物。

试析版画的本质特征——创意印痕

■ 赵坤

从上世纪八十年代起,一些艺术家开始对版画的本质特征进行研究,提出版画的本质特征为复数性和间接性的观点,一直被普遍认可。复数性是指艺术依照创作意图对媒介物进行规定性处理,在这一过程中,画面的痕迹源于同一媒介物,因此可产生数张相同的作品,版画的原作具有了可重复性,版画因此也被称为“具有复数性的绘画”。在此基础上以徐冰为代表的一些艺术家又提出版画的“复数性”是具有美学意义的,“艺术中的复数性具有与生命律动相吻合的审美因素。而且,象音乐中重复也是节奏一样,它是一种有别于起伏变化、舒缓流畅或抑扬顿挫的节奏,它以表面的无节奏重复构成节奏,以乍见的平直、冷静的无美感构成强压感情、理性的独特美感”;间接性是指画面的图像由创作主体将自己的创作意象经由媒介物“版”转化为痕迹而呈现的,画面的痕迹“从心到版,从版到纸”与创作主体执行之间有一个中间的环节,这个中间环节的存在使版画有了一种间接的性质。“一幅完成的纯粹版画,画面上的所有痕迹,都必须通过一种或几种媒介经过转印而得到。这

种媒介,包括我们现在正在使用的木板、石板、铜板、锌板、丝质的细网以及其它我们尚未发现的新材料。它们本身的特性在很大程度上决定了画面所能呈现的效果。”

事实上,以上两点都有可商榷之处。我们知道所谓版画的本质,就是说什么特质属于版画的要素,并决定其之所以为版画并区别于其它事物。也就是说版画的本质必须要具有两个特征:一是版画内部所固有的规定其自身基本面貌的要素;二是能把版画和其它事物区别开来。版画的本质和版画的本体不同,它是无限量的存在,是我们可以靠它从其它艺术或者根本不是艺术的客体中辨识出哪些是版画作品。而复数性和间接性并不能够区分版画与其它艺术及事物:首先,版画作为一种应人类复制需要而产生的古老画种,与其它画种相比复数性一直是它的一个突出特质,然而本质须是自身有而他人无的特征。复数性这一特质并非只存在于版画艺术中,在古代,版画产生时就已经存在于印章、剪纸等艺术形式中;随着现代技术的不断发展,照相复制法、微缩胶片摄制、电子法复制等等的相继出现,人类复制技术日益

发达,复数性的门类也越来越多,且这种复制的速度与准确度都是版画无法相比的。其次,称版画的本质是间接性,其实就如同称其它绘画的本质是直接性一样是不确切的,所谓的间接性如上文所述,事实上它只是一种制作的方式,但版画作为艺术的一个种类它应该是一种精神产物,它的本质是不能不具有这一特性的。另一方面与复数性一样,间接性这一特征在其它的艺术门类中也同样存在,也并不能以此来区别于其它艺术和事物,比如由模子制作出的陶器、瓷器也都采用了间接的制作方式。所以对于复数性和间接性更确切的定位应该是版画的主要特征,而不是本质特征。(主要特征是指可以作为事物特点的主要征象或者标记。)

随着研究的不断深入和发展,近年来又有人提出“印痕”是版画的本质特征的说法。这是运用一种逆向的思维方式推理得出的结论,我认为印痕作为版画的本质更具有确定性和包容性。一幅版画作品无论运用何种材料,经过怎样复杂的制作过程,无论作画的方式和目的是单一的还是综合的,但最终以印痕这种物质形态存在的,它是确定不变的。印痕作为版画的本质也具有更广阔的包容性,古代复制版画以及当今出现的一些新版种都具有印痕这一特征,也就是说只要是版画作品就具有印痕。尽管其它绘画形式完成的表现形态也是一种痕迹,但是由于制作材料和制作手段而存在痕迹的差异。版画是通过间接的印刷方式制作的,它所形成的印痕视觉效果和审美感受是一种平整的、整洁的具有机械感的理性美,相比较而言其它绘画形式更多的是一种随意性的感性美。另外与版画一样也是以印痕为载体的还有印章。印章是书法与雕刻艺术结合的产物,分为文字和图式两种类型,通常作为国画中的一小部分以“配角”或点缀的方式出现。印章虽然也表现为一种印痕形式,但是它的存在方式与现代许多国画、油画作品借助版画原理在画中印制一些肌理、图式一样,是画种间相互借鉴的一种方式,所以不能称其为版画。其中如果印章图式作为一张完整的作品以独立的艺术形式存在,则可以称之为版画。

在马克思主义美学中,把“艺术”与“生产”联系起来,把艺术看作是一种生产形态,看作是人的一种特殊生产实践活动,认为“艺术是一种带有物质性的精神活动,一种带有感性的心理活动。”版画作为艺术的一个种类,其本质特征即印痕所呈现出的物质形态必须具有精神内涵。首先,版画是一种凭借技巧以物质材料为媒介的活动,印痕是由独特的媒材和制作方式所形成的语言形式。这种印痕包括可感可知的形状、质料、线条、色彩以及肌理等物质形态。其次,版画是一种把精神意象

和创造力物态化的活动,印痕须承载艺术家的创造性和精神品格。印痕所体现出的精神意象渗透着各种文化观念,包括欲望、焦虑、喜悦、科学、道德、政治、宗教以及审美等许多内容。它所体现出的创造力是一种对真实世界的虚幻创造,从现实中抽离的带有情感、意味的非现实性存在,只有通过创作主体的想象和理解才能达到。总之,如果版画的本质丧失了精神内涵也就不能称之为艺术,正如齐凤阁先生提出的“载体不等于艺术,印痕需有绘画的创意及精神品格,否则便没有艺术价值,没有艺术价值的印痕还未进入版画艺术层次,怎能是版画的本质特征呢?”所以我认为作为版画本质特征的印痕应该是具有精神意象和创意的,笔者称其为创意印痕。所谓印痕是指经过物体印制所产生的痕迹,创意印痕则是包含了艺术家的精神意向和创造性的印痕。版画的创作过程是画家借助特定的物质媒介和制作手段将精神意象外化为具体可感的物质形态的过程。版画的构成因素有很多,包括画面所承载的所有物质元素,比如肌理、木味、刀味以及承载材料(纸)的内在的迹理因素等,这些词在许多版画的学术文章中也常常被提及,它们看上去和创意印痕很相似,其实是联系中又有区别的。

肌理,这个词的字面含义是从“体观念”来的,是指物质的纹理结构所呈现的形态。在版画艺术中,肌理通常表现为自然材质的一种物理特性,是自然材质在画面上形成的一种纹理。比如水印木刻中,木板经压印可以在纸上产生木纹的肌理;在铜版中,运用铜版的软蜡腐蚀法也可以压印出编织物或其它的肌理,这些肌理往往是不具有精神性的,只是一种单纯的自然物质形态。与之相比,虽然创意印痕呈现的也是一种物质形态,但是它是一种具有精神性的物质形态,是艺术家对世界、人生和艺术意念的一种反映形式。我们在版画作品中常常能看到具有肌理效果的一些图式,这与创意印痕之间是什么关系呢?事实上在版画的创作过程中,当艺术家对肌理进行选择 and 人为的艺术加工,使它形成一定的图式或者符号时,它就已经成为了创意印痕的一种形式。因为这时的肌理已经不是一种自然的纹理,在经过艺术家主观能动的选择和改造后,已经成为具有某种特定表征和涵义的印痕,成为艺术家表达自己的艺术观念,表现自身精神品格及创造力的一种艺术符号。在李全民的作品《岁月抚痕》中他自己有这样一段叙述:“我用胶与沙子、泥与粉的调和变化来表现一种岁月侵蚀出的沉厚质朴的老汉形象;用纯胶与粉提亮窑洞的圆弧形,产生前暗后亮的近似逆光的效果,烘托出老汉形象的结实以及皱纹的微妙变化;而在亮的背景之中用我收集来的民间木版的原胶,以水印的方式印出窗花与文字,使画面

整体粗中有细，在可读之中又有很浓厚的民间文化意味。木版年画窗花所寓义的岁月的痕迹，喜怒哀乐的烙印都深深打在老汉那古铜般的脸上……”以上作品所刻画的形象中，运用了很多的肌理因素，画面的印痕运用自然肌理创造出具有特别形式美的痕迹，同艺术家所要表达的观念相协调，形成一般手绘所不能达到的艺术效果。此外，承载材料（纸）的内在的迹理因素与肌理相类似，也是一种不具有精神性的物质形态。纸张可以有不同的颜色、表面纹理、凹凸起伏，同样的痕迹印在不同的纸上可以产生不同的视觉感受和心理感受。但是同样也需要通过艺术家有选择地运用，才能与艺术家的理念相协调，才不是一种单纯的物质形态。

木味、刀味也是版画的基本因素。木味是指创作者在板上刻做时利用木质的硬度或脆度，以及木纹的自然顺逆，形成的木刻艺术表现手法上的独特韵味。刀味是指木刻创作上用刀刻出的点、线与块面，给人以刀刻的特质（与手绘不同的）感受。在版画作品中它们是媒介材料经过制作后传达出的一种视觉感受，具有的木味和刀味的痕迹可以是杂乱无章的、随意的、没有创意的、不表达任何观念的，因为只要对媒介材料进行制作就可以产生木味、刀味。与肌理相比它是经过人为处理的，不是一种自然的物质形态；与创意印痕相比，这种痕迹本身并不具有精神性。但它们与创意印痕之间也是有所联系的，在版画的制作过程中，艺术家经过思考对刀痕进行一定的刀法组织和形式排列，使这种痕迹形成一定的图式或符号，印到纸面上成为传达艺术家某种精神内涵的创意印痕。这时创意印痕中可以体现出木味、刀味，它们是依附于创意印痕并传达给欣赏者的一种视觉感受，并不是物质实体。

总之，与以上版画的构成因素相比，创意印痕是承载艺术家精神品格和创意的物质形态，凝聚和物化了艺术家对现实世界的认识，而肌理、木味、刀味以及承载材料（纸）的内在的迹理因素只是一种无意识的自然物质形态。当艺术家根据自己的构思对各种构成因素进行选择运用、整合变异，使它与艺术家的精神意象相吻合，构制成具有意象、创造力、审美的印痕时，这些因素就成为了具有生命意义的客观精神体。创意印痕就是通过这些物质形态和画家的心灵汇合，实现艺术家的精神传达。“赖振辉的平版山水系列，以不同版材表现水墨画的肌理气韵，展现浑然飘逸、超脱无羁的心理个性。许东荣用纸浆版强调立体凹凸效果并颇具浮雕感，展现人与环境的现代对立与奋争意识。”版画是由物质媒介的表层视觉形态和所蕴含的精神性深层内涵构成的，创意印痕的精神性是其作为版画本质特征不可缺少的部分，也

是其之所以为版画本质特征的根本。

创造是艺术的本性，别林斯基曾说：“在一部真正的艺术作品中，一切形象都是新颖的、独创的，没有重复之弊。”成熟的版画作品所表现的应该是创作主体独特的审美认识和独特的审美个性，作品的风格样式也应是艺术家在审美实践中独特的发现和创造。具有创意的印痕可以由两个途径产生：一是从技法本身出发，创造新技法来形成与众不同的印痕。“版画的技艺美具有独特的审美价值，它可以引起观者的视觉兴奋，产生审美快感，引导观者进入造型美的领悟体察，从而感受到作者的创作意图和思想轨迹。”技法创造所产生的新印痕对版画来说具有积极的意义，能够从本体角度拓宽版画的表現形式，丰富其内涵和外延。版画的制作性、技术性和媒介材料的丰富性都强于其它画种，因此其形式语言也更具有广泛的开拓性。比如王华祥的黑白木刻突破传统强烈黑白块面对比或单线造型的形式规范，以极致化的通版排线、刻点形成一种具有节奏感和秩序感的灰色调，创造了一种全新的、更接近当代艺术语境的印痕语言。二是印痕图式符号的创新。创意印痕的创新最明显的表现为印痕图式符号的创新，每一件成熟的作品都有自己独特的画面内容，画家需要通过一定的图式、有意味的符号把所要表达的信息以视觉物质形态的方式传达给欣赏者。印痕的图式符号是艺术家根据以往积累的表象材料，运用想象，通过体验、观察和变异创造出的一个全新的形象，这个形象是艺术家对生活、现实、生命的提炼和升华，它是独立的、具有个性化的。苏新平的《空旷的草地》的印痕图式是通过一种个性化的具象造型和虚幻场景组合构成的，画面表现出一种宁静的、孤寂的气氛，这是画家个人对内蒙草原和草原人的生存状态和生命价值的深层思考，这种图式与以往很多画家刻画草原和草原人的印痕图式语言是完全不同的，是画家根据自身观察体验所进行的独特创造。

但是如果单纯追求印痕语言而忽视其精神性，则这种创造性只会沦为一种技术层面的演示。有人提出版画应该“‘纯化语言’，不要让视觉语言的精神负荷过重，但若把艺术语言纯化到连语义也没有的程度，也就不是语言了。”印痕图式和技法应随着不同的内涵、不同的意味、不同的审美感受而进行创造，这样的创造性才更具意义。创意印痕应同时兼具创造性和精神性，画家创造出的印痕图式符号和技术方法应是为了更贴切地表达自己独一无二的艺术观念和审美追求。

版画形态学研究对象的追问

■ 张雪

一、版画形态学研究对象的具体界定

在版画形态学的研究中,对其研究对象除了要明确广泛意义上的认识外,还需对其研究对象内部进行具体范畴的界定。学科名称的定位一定程度上限定了研究对象的具体范畴,以下将结合“版画形态学的学科溯源和科学性等的定位论证”等学科名称定位的论证来界定版画形态学的研究对象。

1、艺术形态学——版画形态学学科名称的直接来源

版画是绘画艺术的一种,所以要追溯“版画形态学”学科名称来源的话,首先还是要在美学、艺术学的研究中寻找答案,并且版画对“形态学”名称的选择并非盲目和偶然的,中外美学史上都有过关于审美形态学、艺术形态学、美术形态学的相关论著,因此客观上,艺术形态学、美术形态学是版画形态学学科名称的直接来源,对版画形态学研究对象的界定必然起到导向作用,版画形态学对艺术形态学存在传承性和借鉴性,所以必然从艺术形态学中吸取确定研究对象的界定方法和规律。

2、艺术形态学研究范畴确立规律的探究

“形态学”这个概念主要有两个来源,在生物学中指的是:“生物学的分支学科,研究动植物的、微生物的整体及其组成部分的外形和结构”、“形态特征是动植物分类的主要依据”。在语言学中指的是“研究词的内部结构的学科。”因此,“形态学”这个概念的内涵是指某一事物的外形和内部结构的研究。艺术形态学研究对象的具体界定必然受到“形态学”原义的影响和限定,其研究对象的具体界定也肯定会从研究艺术的结构和外形这角度出发。但由于不同的美学观念对于“艺术的外形和结构”的不同理解,对研究对象的具体范畴界定也自然不同。

美国美学家托马斯·门罗在其《审美形态学》论著中将“形态学”原有的概念涵义依据艺术的自律发生拓展,以“艺术作品的形式类型的外形和结构”的理解为基础,论证了艺术作品与形态结构之间关系的研究也是审美形态学的研究必不可少的。苏联美学家卡冈则在他所撰写的《艺术形态学》中针对宏观艺术世界的结构,“以‘形态—历史’的方法详细叙述了艺术现代系统形成的历史过程,用本体论、符号学和功能性的三个标准构造艺术世界的整个系谱,并论证了这些标准的内在根据和相互联系”,将“艺术的结构和外形”理解为“艺术世界的结构和外形”,其与门罗的区别在于把握“艺术的外形和结构”的宏观和微观差异。我国美术理论家王琳在其所著的《美术形态学》中将整个论述分为:美术形态学的共时性描述和美术形态的历史性描述上下两篇,上篇中分别列出绘画的艺术特征、摄影的艺术特征等等,下篇结合艺术的发生学、美学史、心理学等学科讨论艺术的历史形态学的形成、分化以及动因。所以其研究着眼点是美术样式的特征。

综以上三种不同学说对“艺术的外形和结构”的不同理解,可看出艺术形态学研究对象的界定规律:艺术形态学

以及美术形态学在本学科研究对象内部具体范畴的界定上,明确本学科的广义研究对象,以“形态学原有的概念涵义”为基础,本着普遍联系的观点,结合艺术自律的需要,确定自身的对象的具体范畴。因而,依据艺术形态学研究的规律来看,版画形态学应在本着对“版画艺术的外形和结构”研究的同时,论证清楚“版画艺术”的具体所指。

3、版画形态学研究对象具体范畴的界定

依据版画自身的特点分析,首先版画体系内部具有不同技法和材料的不同版种,一直以来都是作为独立版种发展的,因此对版画品类的共时系统进行描述、梳理、建构体系是有必要的。其次,版画自身表现形式多样,效果丰富,每个版种之间的技术性,工艺性也都有很大区别,是有必要研究的,并且这种研究就不是版画与其他画种的本质区别,而是各版种之间的形态特征区别。所以,从版画自身特点分析“版画艺术”的所指,也应该是包括版画样式个案。对“版画艺术的外形和结构”的研究既是对版画艺术世界——版画样式系统的研究,也是对版画样式的个案的研究。

因此,版画形态学狭义上的研究对象就是:包括每种版画样式个案的整个版画样式系统,即“版画样式系统”和“版画样式的个案”两个范畴。

二、版画形态学研究对象两个范畴间逻辑关系的推理

在版画形态学的研究中,定义的科学划分和论证必须以两个研究范畴所采取的不同研究方法的具体阐述为依据,其间所反映出来的两个范畴之间与研究方法上的逻辑关系正是版画形态学研究方法论导向的一个有力依据,以下将从版画形态学定义的论证中推理这一隐含的逻辑关系。

定义是回答一门学科是怎样的学科的质性原理。在普遍逻辑学中,科学阐述被定义项的内涵是定义的基本要求而“下定义的最主要方法是属加种差法。如商品是用来交换的劳动产品。这里‘用来交换的’,是所谓的种差,而‘劳动产品’是属概念”,“种差是同一属概念之间的性质差别”。“真实定义是以事物的性质、发生过程、功用、关系等为种差的属差定义。这种性质上的种差恰恰是要通过其研究对象来探寻和确立的。

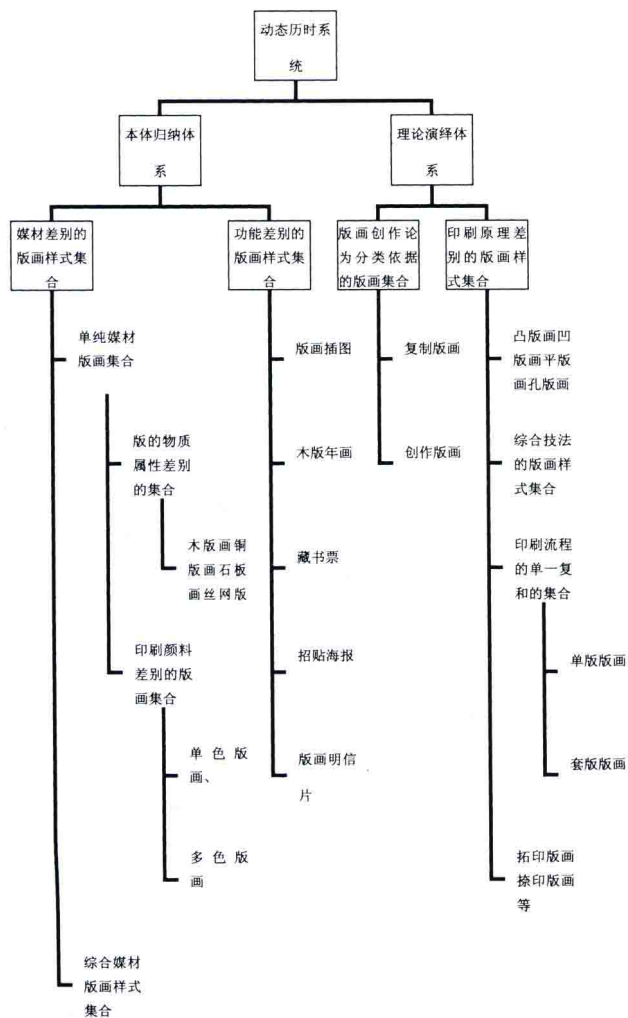
如上所述,根据逻辑学原理的种差定义法和版画形态学研究对象的具体界定结论,版画形态学是一门既研究版画样式世界的形态,又分析各种版画样式形态的学科。这是版画形态学笼统的定义,并没有明确说明“版画形态学”这个概念的内涵,原因就在于版画形态学笼统的研究对象在研究中,实质上需要针对两个研究方法不同的具体研究范畴。因而对两个研究范畴所运用的研究方法进行分析,具体如下:

针对版画世界的形态结构分析,是将这个整体看作一个可划分且经纬分明的几大体系的系统,构成一个版画样式的立体体系空间。(如图所示)以这种制定版画样式分

类原则的规律,可将其中一些版种的分类继续细致划分下去。例如木版画,以木版材质的差别可分为木面木刻版画和木口木刻版画;根据木版画印刷所用的颜料的差别可分为水印木版画和油印木版画。铜版画可以根据制版过程中技法的差别分为雕版铜版画、腐蚀铜版画、照相铜版画等。

如图所示,针对版画艺术的样式总体这一研究范畴来说,版画形态学是分析版画样式系统结构,描述版画样式系统形态,阐述版画各门类划分原则和应用的学科。而针对单个版画样式的结构和外形分析,也就是版画形态的分析,是以每个体系为基础,分析同一划分原则下的不同版画样式的不同形态结构。

例如:本体归纳体系中的分支——单纯媒材版画样式



的集合中,所有的版种的印痕形态体现的都是制版印刷过程对版的改造所剖析和呈现出来的版的物理属性之美。木版的印痕形态的最典型特征是木味、刀味。原因在于,木版相对松软的易破坏性恰恰适合于改造,适合于表现多种刀具形式而产生的丰富多样的印痕,并且由于版的易破坏性较大,木制肌理可以得到充分的体现,而刀痕也被果断的留在印痕中,因此木版画的印痕形态的最典型特征为刀木味。

铜版画则恰恰相反,由于铜版质坚硬不易破坏,必须

是极为锋利的钢针才能对它产生丝缕的破坏,因此铜版画的印痕能较好地体现细而有速度感和力量感的线。另外酸的腐蚀才能够大面积地剖析出铜版的物质肌理,因此铜版画的印痕形态就不可能是刀味。而铜的物质属性之美则是通过锋利钢针划过才能形成的线的硬性美,以及强力的酸腐蚀过程的难于把握而产生的印痕肌理的偶然性和随意的美。并且由于腐蚀的肌理偶然而得,使铜版的腐蚀印痕形态无法重复。同样道理,石版印痕的主要特征是“颗粒”,石版画的线条或是大面积的色块都是由颗粒点组成的。单色的石版画印痕效果类似于素描。丝网版画运用丝网的网孔渗漏原理印刷,则网目数量越多其印痕越细密,没有任何孔漏的点而呈现均匀平整。

相较于上述“单纯媒材差别的版画存在样式系统”来说,理论演绎体系中的分支——印刷原理差别的版画样式集合之中,凸、凹、平、孔等版种的印痕形态的分析方法和结果不同。抛开一切媒材对版画印痕形态所产生的决定因素,以印刷原理对印痕形成的影响来分析凸、凹、平、孔这几种版画样式呈现在纸上的印痕形态,其方法应该是避免单独分析每一种版画样式的印痕形态,而应该以普遍联系的观点,分析这几种印痕形态随着印刷技术的发展而出现的变化趋势。分析可见,依据印刷技术的发展规律,这几个版种所产生的点、线、面等造型的印痕形态呈现渐进精细的效果,进而导致这几个版种的印痕形态对绘画性的复制能力增强。

综上的两个体系印痕形态的分析比较,说明不同体系印痕形态的分析方法和结论完全不同,尽管在常识中认为木版画就是凸版画,铜版画就是凹版画,但是通过这两种分析,可以多维地透彻了解它们。所以,据上对版画艺术样式系统的分析和单个版画样式的形态分析,版画形态学的定义应该是:一门描述版画艺术世界的形态结构,分析版画品类各自形态结构特征的学科。即研究版画样式系统内部的划分规律,阐述版画各门类划分原则,进而以样式体系为基础研究和追问不同版画样式的不同形态结构的学科,是美学的子学科。

以上版画形态学定义的制定,已然说明版画样式形态特征的科学分析需要建立在版画样式体系的建构上,所以后者是前者的形而上基础和前提。因此,版画样式系统分析到版画样式形态结构分析是递进式的逻辑关系。

三、版画形态学研究对象追问中所隐现的版画形态学研究方法论

以上推理出来的逻辑关系说明了版画形态学的研究对象以版画样式系统的研究为第一性,并且在版画形态学的研究中尤其要重视这一研究范畴的论证,其研究本身具有进一步认识“版画艺术本质”的学术价值。体系结构的明晰使各种版画品类之间共时性和历史性关系一目了然,让读者或者版画初学者很直观、系统地从总体上认识版画。相比较而言,版画本质论是对版画更为抽象和深邃的阐述。美学史上的很多情况对艺术的研究也是从系统地论述艺术划分的研究开始的。另外,对于版画印痕形态上的分析,只有全面对版画样式世界进行分析,才能使版画样式的形态分析不停留在某一种理解上。从而为版画形态学进一步的研究打下基础。

关于构建中国当代版画批评良性机制的思考

■ 周举

人需要艺术和人需要批评是同等重要的,在当代及其以后的时代中我们是难以忽视批评对人类及其艺术发展的重要作用的。而版画批评作为版画艺术发展与现代理论探索的必然产物,它不仅是对版画艺术理性认知的重要方式,更是引导版画创作、欣赏与传播的有效途径,对版画艺术的发展、演变起着极为关键的辅助与导向作用。那么从中国当代版画艺术的发展现状出发,如何在中国当代版画批评现状的基础上建立良性机制呢?我个人有以下几个方面的思考。

一、关于版画批评自身学科体系的思考

1.1在重新理解版画批评科学性概念的同时提炼和肯定批评的基本规律

在通常情况下,科学性多指自然科学研究的精密性、可模拟性、可试验性、可操作性等等,自然科学诸学科的科学性几乎是毋庸置疑的,可是人文科学的绝大多数学科,比如版画批评,情况就很不同了。版画及任何美术作品并不是一种可以在真实、具体的意义上被认识和分析的科学对象,具有本身绝对意义上的无限相对可能,它们的知识对象是不稳定的,其自身的性质和活动方式也难以规定,有时甚至可以理解为某种心理虚构。但我觉得,科学性并不一定仅仅指一种精确性或者唯一性,所谓的“科学性”也可以理解为一种反复经验着的“规律性”,一种能够不断出现并可以被认可的规律性的科学性,它是一些相关知识在其学理和运用中的某种一致性。这些知识可以在经验中反复出现相同或类似的模式,具有某种较为稳定的相互关系和结构,所以这种一致性可以看作是观念上符合逻辑的,不自相矛盾的属性。

规律的总结,可以使版画批评活动脱离个别的或孤立的评价而具有普遍的哲学意义,这种普遍的哲学意义在一定的条件下经常起作用并决定着版画批评必然的发展趋向。从中国当代版画批评的现状来看,版画批评的批评规律或理论依据仍然依赖美术批评这样大的理论框架而存在,可以说是整个美术批评的向下派生物而不仅仅是一个组成部分,这就使版画批评忽视了对自身具有科学性的独特的规律研究。所以培养版画批评工作者,加大对版画批评科学性与规律性原理的研究力度,统一和规范版画批评中的概念,界定批评的标准,确立批评尺度及批评方法,不能不说是紧要的。

1.2在加强各规律之间系统化联系的同时促进版画批评学科体系的建立

众所周知,一门学科的建立需要有特定的研究对象和自身的理论体系。研究对象是其外在依托,理论体系是其内在根据。对于版画批评来说,一切版画活动和版画现象就是其研究对象和外在依托,这是毋庸置疑的,而其是否具有完整的理论和规则、这些理论和规则有没有理论的理论、规则的规则,可否构成体系,可否建立自身存在与发展共同的参照系,则决定了版画批评能否称其为一门学科的关键。

我认为,所谓的“体系”即应该表明在什么情况下我们所言说的现象才具有其范畴的真实含义,它虽然不是一个经验实体,也不是一种完全现实或绝对确定的对象,但

应该是诸如批评现象、批评方法、批评标准等等范畴之间一般关系的根据,是人们历来是并且在一定历史阶段只能是在什么意义上进行版画批评活动的根据,是一种把视知觉转换成能够体现某种文化内容且具有观念意识的语言阐释和言语形式的根据。这些知识在版画批评学中促使各种属于版画批评独特的规律和原理构成种种联系,形成一个系统的、共同的参照基础和存在基础。当然,从中国当代版画批评的现状来看,其理论体系尚未形成,规律和原理之间没有一个相对稳定的参照系统。这是多方面原因造成的,但如果按照道理来讲,或从未来发展的全局着眼,版画批评的这些原理、规则是应该且必须建立体系的,这是版画批评学科建立的基础,也是版画批评学科存在的理由。

二、关于版画批评整体理论演进的思考

2.1在保证版画批评稳态发展的前提下允许新生批评理论中互为条件的矛盾存在

我认为当前版画批评及其理论的发展应遵循积极性稳态的发展规律,允许其阈值内的波动着的向前发展,不要妄图绝对的平稳并允许以稳态为前提的新生批评理论中互为条件的矛盾存在。

所谓新生批评理论中互为条件的矛盾,指的是理论中的优长和缺点互为条件的存在,它们在大多数情况下是必然的、同时地存在着,而彼此又具有某种互为依托的矛盾性。客观存在的事实是凡为批评、凡为理论,都避免不了有缺陷,尤其是那些具有突破性、开拓性、创新性的批评或理论,更是与某种程度上的误读和缺陷结缘,这种批评理论往往具有某些先锋品质,但同时也是尚未完善的、尚存疑虑的,甚至是片面的、偏激的。我想,我们应该对这样的批评理论大胆提出、大胆应用才对,因为批评理论的缺陷是必然存在的,只要还没有进入终极性的绝对真理的境界,缺陷就会时时伴随着它。对于版画批评理论这样一个逐步迈向发展高峰期的理论来说,缺陷不是身外之物,而是它整体结构的一个有机组成部分。所以,从版画批评理论在当下社会文化背景中的发展来看,它更需要自身独特批评理论的创生,如果我们总是因为过分害怕或一味回避批评理论中的缺陷而畏首畏尾、不敢提出新的批评理论和前卫思考,必定会使版画批评无法突破自己,永远在原地徘徊。

2.2在适度转变传统批评理论生发观念的同时肯定非实践的版画批评理论创生方式

对于版画批评来说,普遍的理解常会出现这样的判断性结论:版画批评理论不能凭空产生,它植根于具体的批评实践中,没有具体的版画作品就没有版画批评,没有版画批评实践作基础,会造成批评理论的“空悬”。

我想,对于传统的批评理论生发观念我们能不能适度转换一下思维的方式。20世纪批评理论是在吸收“非美术”学科理论的情况下,经由理论化批评相助而生成新理论,如:符号学、心理学、人类学及现代哲学等学科的交叉渗透,先后构建了精神分析批评理论、形式主义批评理论、结构主义批评理论、解构主义批评理论及接受主义批评理论等等,这就意味着批评理论再也不是绝对依附于批

评实践而存在的了。当代科学的分支越来越细,研究越来越深入,那么,版画批评理论是否也可以针对其自身艺术特点直接从材料学、印刷学、痕迹学等相关角度在不需要作品或实践的基础上进行批评理论的创生,从多角度、多学科进行自身理论的横向生成呢?当然,从理论到理论、从概念到概念的目的并不是要建立起一座座理论和概念的迷宫,这对建立中国当代版画批评良性机制是没有任何好处的。我所说的这种理论运演方式是一种可用的、发展的理论运演,它是要有根基的,即它不仅仅是超验的,更应是超前的。同时,我们对这样创造的理论当然可以不用,只作为丰富版画批评的理论储备,但反过来说,一旦应用,就肯定会有引导整个版画批评的可能。所以我说,我们的目的是先创造理论、丰富理论,进而才有应用之说,如果连理论都没有,谈何应用呢?“皮之不存毛将焉附”。

三、关于版画批评主体意识取向的思考

3.1 控制版画批评盲目的非线性流向与多学科认识原理的边界平行

无论哪门学科的发展都可以有两种基本方式:一是单一学科内的生长形式,二是多学科交织和跨学科生长的形式。如前所述,版画批评也只有与其它学科以不同的方式相互沟通、相互激活,才能形成众多新的生长点,加速版画批评发展的步伐,形成学科高速生长的整体趋势。但问题是,如果不能把这些原理交叉融汇,对其认识仍处在理论与原理的边界平行状态,仅仅把对其它学科的引入当作一种理论的包装与表演,对理论本身没有新的探索,将观点与论证退而次之,这实际上是批评主体的意识取向中一种盲目的、无根据的非线性流向,它把方法本身变成了目的,而把问题和观点抛在了了一边,无疑是本末倒置的。

这些问题无疑是整个美术批评界面临的共同问题,在版画批评界同样也屡见不鲜,版画史论家齐凤阁早在1995年12月出版的《中国版画》中就曾指出:“有的文章游离对象,借题发挥,貌似深刻但对版画语言的评析则有隔靴搔痒之感。”我认为,批评最重要的是体现时代精神而不是晦涩,有意的判断倾向和有意不作判断的倾向是两回事。哲学的意义只能延伸到极为少数的人身上,艺术作品不一定要通过引用哲学来解释和还原自身,有些“新”批评,除了以先锋学术的面目出现,表现出前卫的姿态外,似乎并没有造就多少新的观点或产生什么新的认识,相反,却在相当程度上使理论和批评本身变得玄虚。

3.2 积极提倡当代版画的朴素主义批评与普及主义批评

俗话说“必具真识而后评之当,必全正气而后评之公。”如果控制版画批评盲目的非线性流向与多学科认识原理的边界平行讲的是“必具真识而后评之当”,那么所谓朴素主义批评的着眼点则在于“必全正气而后评之公”了。在商业功利面前,有些版画批评者充当了画家的高级票友,长此以往,批评家自然就丧失了价值评判的原则,放弃了批评的责任,缺失了是非评判的准绳。到那时,必将造成无法收拾的混乱局面。所以版画批评者都应认真对待自己所作出的判断,而且还要对判断的公正性作出反思。

另一方面,就是版画批评的“普及主义”,这个观点的提出是针对有些版画家总是抱怨版画走向边缘化,艺术影响力不够;版画是小画种,发展不起来。我认为,其中很大程度是与版画批评不能广泛普及、不能深入群众、不能融入老百姓的生活、不能充分发挥版画批评的宣传能力

有关,致使版画作品的影响力降低。所以,无论哪种艺术批评都是人们在公共领域的话语交流,它们的门槛应该很低,当然这种“低”不是指批评自身学术水准和理论品味的降低,而是指交流过程中批评家与受众之间身份和权利的平等。所以,朴素和普及主义批评对于连结版画与公众之间的关系、扩大版画批评的影响范围、提高版画批评的社会影响力具有重要作用。

四、关于版画批评高效运作方式的思考

4.1 在鼓励版画批评的批评与争鸣的同时走版画批评集约化路线

我觉得从中国版画界现在的批评情况来看,重要的是在版画批评的争鸣与论争基础上走版画批评的集约化路线,这才是促进版画批评迅速崛起并赶超其它种类批评的关键。因为中国当代的版画批评力量是十分薄弱的,人员是匮乏、混杂的,集约化路线是一个能集中批评力量、最大限度地发挥批评作用,从版画艺术发展全局着眼推动版画发展的自强方法。当然,版画批评的集约化不是集团化,不是圈子化,不是为求一己私利而拉帮结伙,它应是一个由版画家、批评家组成的共同探讨版画问题的平台。在这个平台上致力于达成版画发展方向的共识,即使这种共识不是完全的、绝对的,但它一定是共通的、互容的,这实际上是一个群策群力的办法,是一个最大限度发挥现有批评资源的举措。

那么版画批评如何集约呢?我想,经济学中凯恩斯提出的“看得见的手”与亚当斯密提出的“看不见的手”,即宏观调控与微观调控对版画批评的集约方法可谓是大有裨益的。所谓宏观调控就是依靠政府组织如中国美术家协会版画艺委会等积极组织活动,并操控美术馆、媒体等进行集中研讨。所谓微观调控,就是要求少数有真知灼见的批评家通过引导画廊、版画市场价格机制等来引导版画的“供给”和“需求”,从而引导集约、组织集约。同时,批评家还可以在版画发展总体方向上达成共识,并帮助画家从个人的创作入手,有目的、有计划、分阶段地推动版画艺术的发展,这才是加速其发展的快捷方法和高效作为方式。

4.2 坚持对版画新生现象的长期跟踪并推动中国版画专题化批评的急进

统观中国当代版画发展的整体状况,我们更需要加大对新生力量的关注力度,而且,这种关注应该是长期的。我觉得,中国当代版画批评良性机制的建立是要从长远的角度和大的范围来着眼的,发现新生力量中的可塑部分加以指引和修剪,培育中国版画的后继力量,这样的版画批评才是有建设性的。

同时,如何才能以一种高效的批评运作方式和生效方式来加速版画艺术的发展、加速中国当代版画批评良性机制的建立是值得思考的。我认为,以主题性展览为依托的专题化批评的运作方式是可以广泛采用的。它的运作方式是:首先根据专题对象举办主题性展览,再邀请版画家参与到展览中并召开学术研讨会,相应的是专业和大众传媒相对广泛地关注报道,最后出版画册、出版文集等等。就拿刚刚结束的“2006深圳·中国当代学院版画展”为例,版画批评家通过对当代学院版画的观察和思考,概括、总结、归纳出当下学院版画创作的某种趋向或现象,提示出一种比较准确的具有典型性和前瞻性的学术理念,进而对这一专题进行更加深入的研究。所以,专题化展览不仅会呈现版画家在这一创作领域的现实状态,激发版画家的创作潜能,更会引领当代艺术潮流的兴盛与发展。

展示与交易的盛会

——首届观澜国际版画双年展综述

■ 肖璐璐

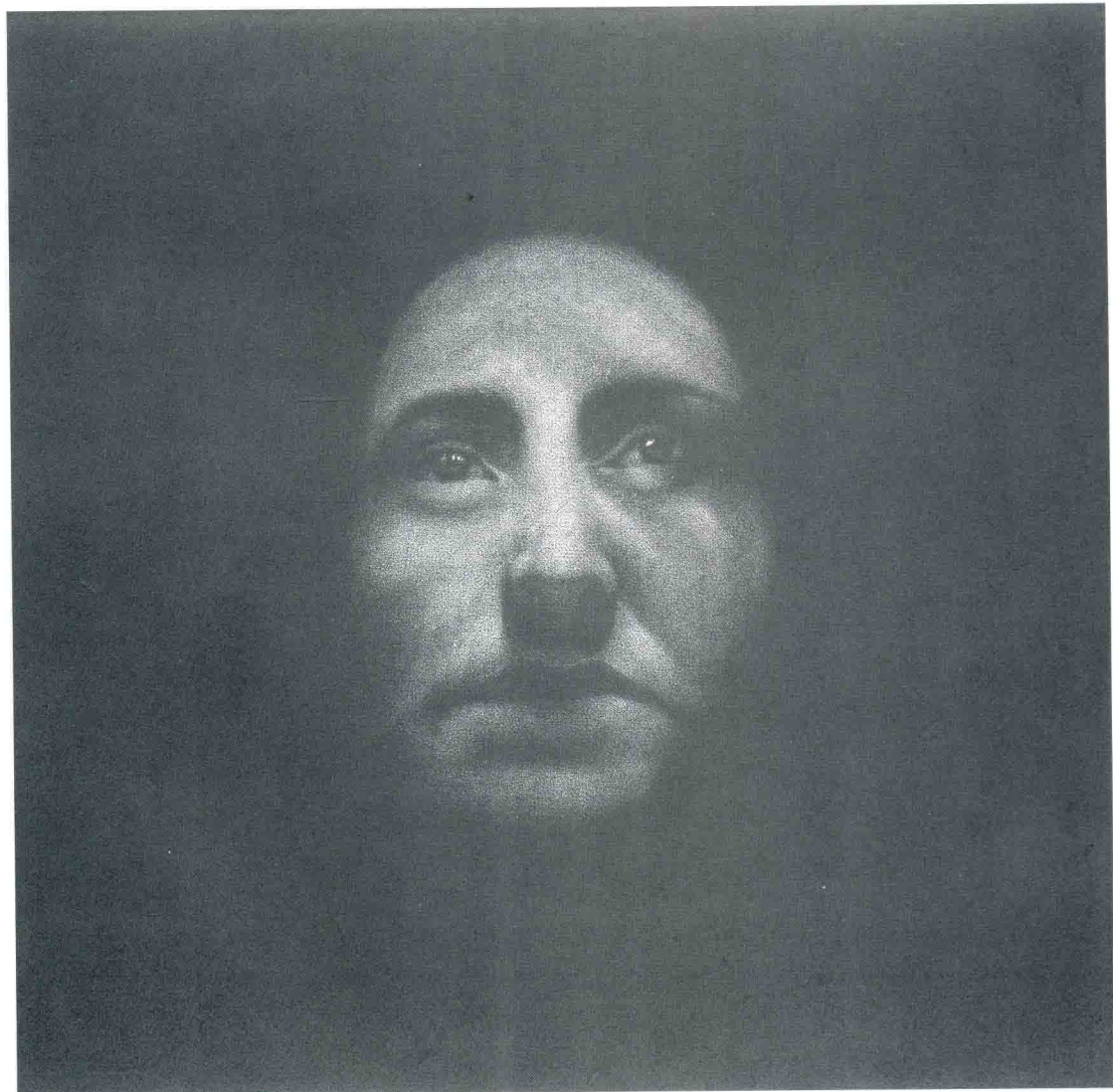
2007年5月16日,首届观澜国际版画双年展作为第三届深圳国际文化产业博览交易会的分会场在观澜世纪广场盛大开幕了。由中国美术家协会、深圳市文联和深圳市宝安区人民政府共同打造的观澜版画原创产业基地也在开幕式上正式挂牌成立。观澜国际版画双年展是“中国·观澜版画原创产业基地”开设的国际性学术交流项目,它和“首届中国(观澜)原创版画交易会”、“观澜国际版画双年展学术论坛”、“首届国际儿童版画作品展”、“宝安观澜青少年版画作品展”一起构成整个分会场的主要内容。本次双年展由中国美术家协会版画艺委会和中国·观澜版画原创产业基地共同承办,以推崇创意、彰显个性、精良技艺为办展宗旨,其特色为开放、包容、多元,得到了中外

艺术家们的广泛关注,共收到来自57个国家1145位艺术家的1976件作品,其中有223件作品入选,15件作品获“观澜国际版画奖”。

观澜国际版画双年展采取策展人制度,由广军、齐凤阁两位教授担任策展人,设学术奖——“观澜国际版画奖”。双年展从学术定位到作品征集、从评选办法到评委组成、从展厅布置到画册出版,都力求国际化、规范化和科学化。公开向世界各地画家征件,开放自由,不特别邀请,体现了对画家自主意愿的尊重。终评评委面向世界聘任,自主划票评选,严谨的评审程序体现了开放性运作的公平、公正。本届双年展不确定单一的学术主题,以鼓励各国版画家自由创造、尽情发挥、大胆探索,同时以包容

的胸怀、世界的眼光确定评选标准,兼容并蓄,各种取向机会均等,从而使首届观澜国际版画展成为中国举办的参与国家最多、参展艺术家最多、作品质量最高的国际版画展。

5月17日在观澜文体中心还举行了为期一天的国际版画学术论坛,80多位国内外知名版画家共聚一堂。学术主持、著名理论家齐凤阁教授提出了三个参考议题:1. 本届版画双年展所体现的国际版画的状态及趋势? 2. 中国版画与国外版画的优势与差距? 3. 观澜国际版画双年展的策展理念、组织工作还需怎样完善与提升。版画家们首先对观澜版画原创产业基地的建设及观澜国际版画双年展的举办发表了自己的看法。一致认为观澜能够在短短一



《神秘的预言》 凹版 49.2 × 49.6cm 澳大利亚 clea wilkinson