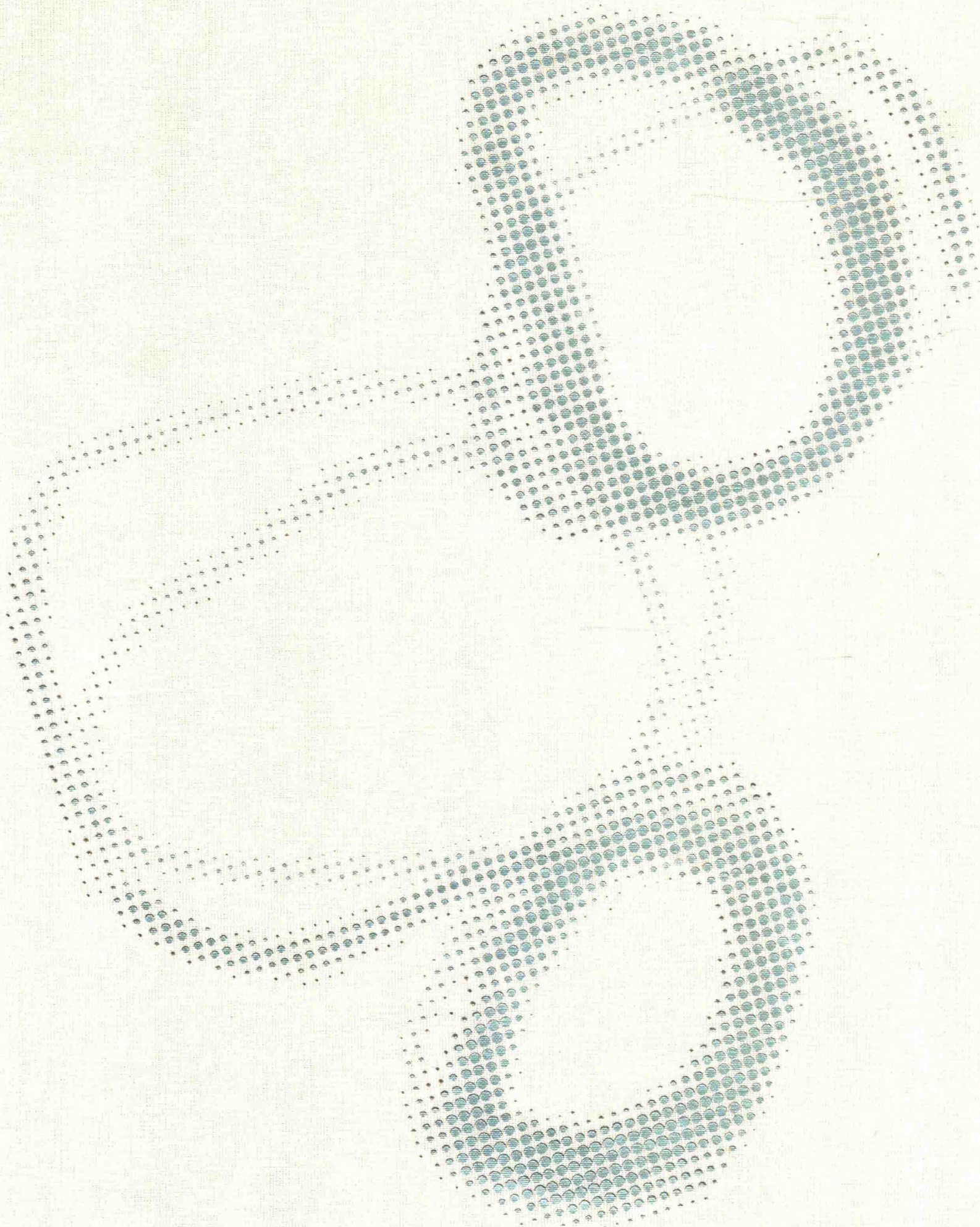


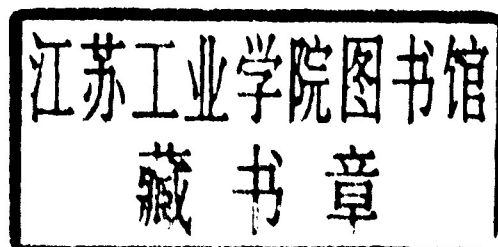


今日中国艺术家
Chinese Artists of Today

渡 TRANSITION

谭平 TAN PING

河北教育出版社
HEBEI EDUCATION PRESS



图书在版编目(CIP)数据

渡 / 谭平著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2005.11
(今日中国艺术家)
ISBN 7-5434-5967-1

I. 渡... II. 谭... III. 绘画—作品综合集—中国—现代 IV. J221.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 114544 号

主编
张群生

学术顾问

李 佗 范迪安 贾方舟 郎绍君 殷双喜
冯骥才 江宏伟 徐 累 栗宪庭 郑 力

今日美术馆书库

今日中国艺术家

渡
谭平

出版发行

河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号)

监制

今日美术馆

制版 印刷

北京雅昌彩色印刷有限公司

策划

张宝全

执行主编

张子康

编辑总监

袁鸿蕙

编辑主任

陈爱儿

责任编辑

李 诺

装帧设计

赵 妍

制作

王忠海

英文校译

晋 华

开本

787 × 1092 1/8 32.5 印张

书号

ISBN 7-5434-5967-1/J · 555

出版日期

2005 年 11 月第 1 版 第 1 次印刷

定价

580 元

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换

地址: 北京市顺义区天竺空港工业区 A 区天纬四街 邮编: 101312

电话: 010-80486788 联系人: 陈诗汇 杜洋

Editor in Chief
Zhang Qunsheng

Academical Consultant

Li Tuo, Fan Di'an, Jia Fangzhou, Lang Shaojun, Yin Shuangxi,
Feng Jicai, Jiang Hongwei, Xu Lei, Li Xianting, Zhen Li

Documentation Library of Today Art Museum

Chinese artists of Today

Transition

Tan Ping

Published by

Hebei Education Press

(330 N. Youyi Ave. Shijiazhuang, Hebei, China)

Supervised by

Today Art Museum

Plate-making and Printed by

Beijing Artron Colour Printing Co., Ltd

Scheme

Zhang Baoquan

Edition in Chief for Performing

Zhang Zikang

Edition Majordomo

Yuan Honghui

Edition Director

Chen Ai'er

Executive Editor

Li Nuo

Design

Zhao Yan

Computer Designer

Wang Zhonghai

English Interpreter and Proofreader

Jin Hua

Size

787 × 1092 1/8 32.5 Printed Matters

Book Number

ISBN 7-5434-5967-1/J · 555

Publishing Date

First Edition Published in Nov. ,2005

Price

¥580

All Rights Reserved.No part of the work may be reproduced or
transmitted in any form or by any means without permission in writing
from Hebei Education Press.

Law Consulant:Chen Shihui

目 录

谭平和他的成长经历

易英 2

思想与边界 22

自述

谭平 24

精神的游历 68

自述

谭平 70

素描对话

梅墨生 & 谭平 90

得“意”而忘“形” 120

在抽象之外

戴士和 122

自述

谭平 126

得“意”而忘“形”

——评谭平的绘画创作

黄笃 154

图目 236

简历 252

CONTENTS

Tan Ping and His Life Experience

Yi Ying 14

Thought and Boundary 23

Self-Statement

Tan Ping 26

Spiritual Tour 69

Self-Statement

Tan Ping 71

A Dialogue on Drawing

Mei Mosheng & Tan Ping 94

Getting the “Spirit” and Forgetting the “Form” 121

Beyond Abstractness

Dai Shihe 124

Self-Statement

Tan Ping 127

Getting the “Spirit” and Forgetting the “Form”

Remarks on the Paintings of Tan Ping

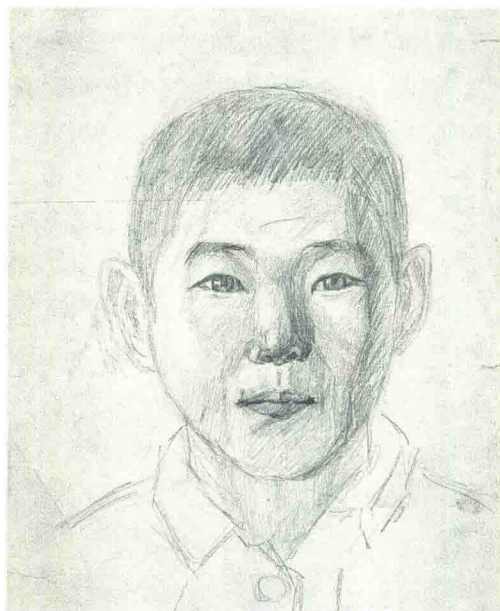
Huang Du 156

Catalog 236

Profile 253



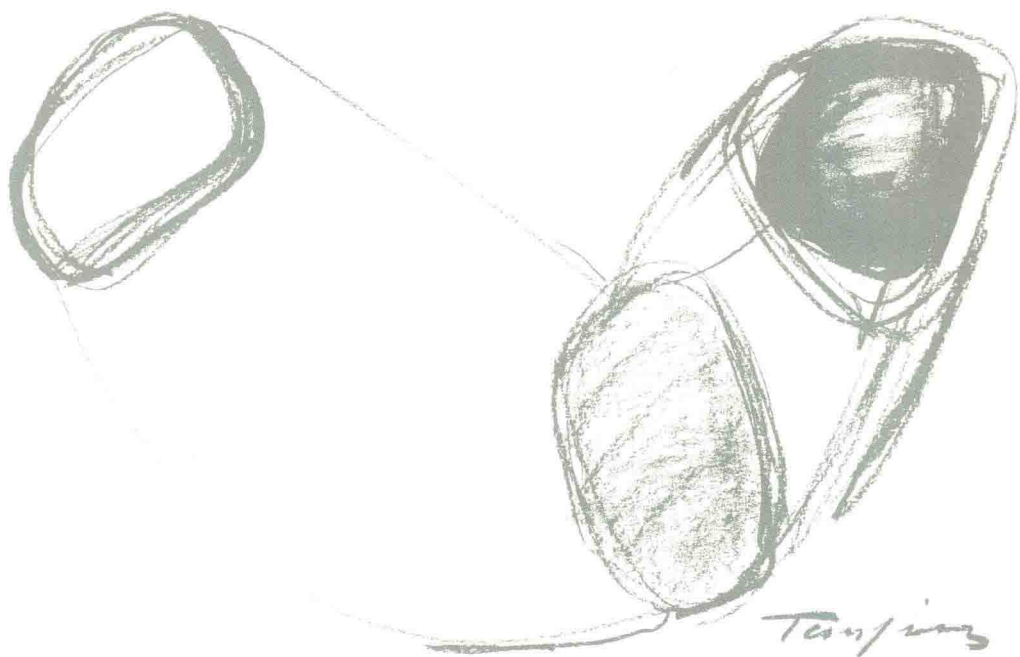
谭平和他的成长经历 易英



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。

谭平出生在河北的承德，1960年出生的时候正好是困难时期。他的家庭情况还好，但父母都很忙，出生不久就把他送到了托儿所。八个月大的时候父母到托儿所来看他，发现他身体很差，都坐不起来，父母忙于革命工作，自己没法带孩子，就想着把孩子送回烟台老家让爷爷奶奶带。谭平的爷爷在烟台农村，不是普通农民，是见过大世面的人。爷爷在解放前独自一人闯关东，先是赶大车，后来当上了俄文翻译，挣了不少钱，回到烟台后张罗着给他的兄弟成家，自己最后成家，所以奶奶比爷爷小了15岁。爷爷主要是经营果园，果园经营得很好，抗美援朝的时候还捐了很多钱给国家。爷爷刚开始不愿意让谭平回烟台，怕把孩子带坏了，情愿给些钱。谭平是两岁时到的烟台，到六岁都是跟奶奶在一起，爷爷那时已去世了。在烟台农村的四年对谭平还是有很大的影



响，那是一个完全不同的环境。奶奶的家在果园中间，周围全是沙地。五间大瓦房被果树围着，一条小路通到外面，奶奶的果园在那一带是最大的。果园旁边有一条小河，河水特别干净，河岸上都是树，河里有鱼，小孩喜欢在河里抓鱼，所以对小河的印象特别深。现在小河已经没有了，只有一条盖着水泥板的水沟，上面是农贸市场。奶奶的家也没有了，果园已成了小区，就留下一个当年晒粮食的水泥台子，上面还晒着红薯干、海带什么的。奶奶年纪大了，当时照管谭平的是他四叔，一个中学的物理老师，他对谭平管得特别严。因为是寄养的孩子，总是和当地的孩子有一些距离。他六岁后回承德，又把这种距离感带回父母身边。距离感就是陌生感，和其他孩子玩不到一块，和家里人有话不敢说，比较注重内心的表达，外面的事情不是特别容易感动他。这种心理距离一直伴随着他，长大后懂事了，还是觉得和其他孩子不一样，与人相处总有距离感，不会跟人特别近，也没有特别近的朋友。内心的想法很多，主观的想法很多，直到后来搞创作时也是这样。不愿意写生，拍一张照片就行了，主要是自己的想像。

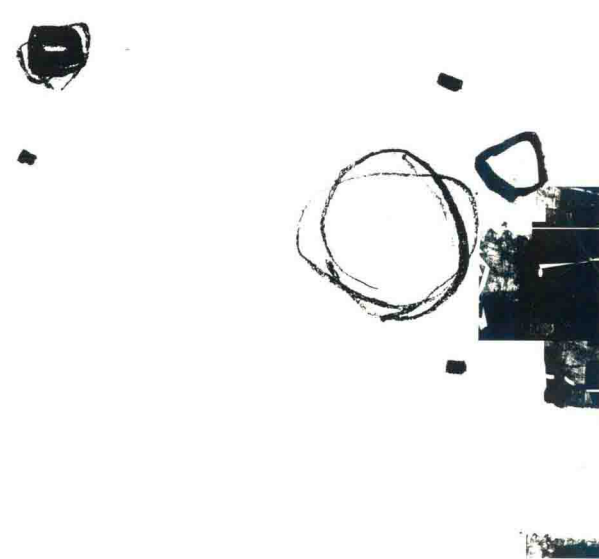
对于“文革”最动乱的两年（1966～1968），谭平没有特别深的印象。那个年龄的孩子就不喜欢上学校，整天玩，印象最深的是突然通知晚上开大会，然后上街游行，非常热闹。“文革”中最大的事情是家里受到冲击，受冲击的主要是父亲，

但全家都受影响。谭平的父亲出生在烟台，在烟台受的教育。谭平的爷爷想让孩子继承父业，让谭平的大伯学会计，将来做生意，让他父亲管苹果园。大伯读的是私塾，没有去学会计做生意，反倒参加了革命，先在烟台海关工作，后调到北京海关。父亲也没有去管苹果园，而是跑出去当了兵。父亲参加了国民党的军队，后来被解放军收编，转为解放军。解放后，父亲先到湖南湘西剿匪，后来参加抗美援朝，在志愿军当卫生员，获一等功。到“文革”时，一切都颠倒了，父亲成了历史反革命，因为当过国民党的兵。以前，父亲都有爷爷的庇护，爷爷虽是富农，但解放后是山东省人民代表，在他去世之前一直没有受过冲击，村里的小学中学都是他盖的，后来都捐给了国家。父亲当时没有被打成右派，也和爷爷有关。“文革”就没有这一套了，父亲被打成黑帮，有一天连头发都给剃了，成了阴阳头。有一天谭平看到父亲和其他黑帮排着队，每人背后都挂着一块黑布，上面写着“黑帮”，别的孩子对他直嚷嚷：“你爸在那儿呢！”父亲出身富农，母亲出身地主，在烟台上小学时连红小兵也当不了。一直到上大学之前，“文革”的阴影总是压抑着谭平，心理上有无形的自卑感。这种情况在那个年代很普遍，很多人都有这样的经历，但对谭平来说则造成长久的自卑。很多事情希望自己去想，自己去弄，不想和别人有多大关系。

南营子小学是承德最好的小学，谭平在承德就上

的这个小学。“文革”期间没有正常的教育，谭平对小学的学习也没什么印象。他只记得自己在班上学习最好的，但学习从不用心，老师姓米，对学生特别好，她老是批评谭平考试交卷太快，字写得太乱，课本画得乱七八糟，不是军舰就是飞机。老师还经常去谭平家告状。谭平的家在一个大院里，那里原来是肃顺的大院，后来是承德医学院的家属院，院里住得最好的是工友，干部教员住得都很差，最高处是大院的食堂。谭平家的房子大约有20平米，有一个小院，后来在小院里又盖了一间房。父亲在“文革”中靠边站，一天到晚就是挨整，没有工作，就在家里做家具、盖房子，谭平就是住在那间后盖的房间里。承德市有条河，每年5月都要发大水，河面非常宽，浊浪滚滚，像黄河一样。很多孩子这时候去玩水，从河上的铁路桥往下跳，每年都有淹死的孩子。谭平也这么干，瞒着家里，跳得特别欢，这是非常危险的事情。谭平的妈妈不太管他，但对谭平的影响很大。妈妈是妇产科大夫，承德医学院解放后的第一届毕业生。妈妈后来到承德医学院当老师，所有的教学挂图都是自己画的，很有绘画天才，每天回家就是画挂图。谭平从小喜欢画画，和妈妈的影响是分不开的。

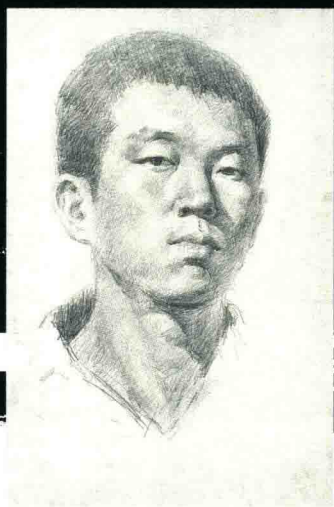
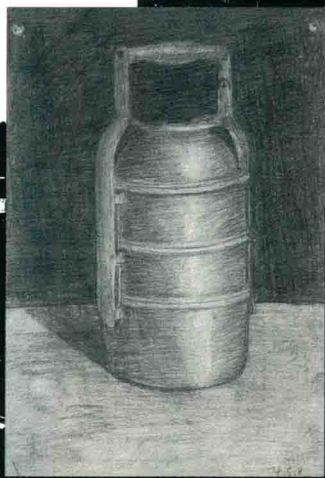
怎么就学上画画了，谭平也说不清楚，可能与妈妈的影响和培养分不开。他上中学是12岁，也就是1972年，这还是“文革”时期，“文革”时期举办的第一届全国美展也是这一年，为了显示



“文化大革命”的伟大胜利，在“文革”初期被压制的文艺活动又有所恢复，但都是在严格的控制之下，而且是清一色的政治宣传。“文革”的美术活动有一个特点，群众美术十分活跃，大部分专业美术工作者都被打倒了，从工农兵中间培养文艺工作者是实现无产阶级革命文艺路线的一个战略任务。发现和培养工农兵业余画家的工作都是由各地的文化馆来做的，每年要组织创作学习班，从工人和农民的美术爱好者中间发现苗子，重点培养。文化馆的美术干部一般是专业出身，他们负责组织和辅导业余创作，创作学习班是为全国美展作准备的，业余作者先提交作品，被文化馆看上了，就可能参加一年一度的学习班。学习班只出作品不教基础，但很多青年画家都是在这种学习班上一边创作，一边跟专业出身的作者学绘画基础，20世纪80年代很有影响的知青画家大多有这样的经历。“文革”时期河北省的美术创作在全国十分突出，虽然没有出现陕西户县农民画和山西阳泉工人画那样的典型，但在全国美展上却涌现出一批优秀作品和优秀的业余画家，这可能有两个原因：一是河北临近北京，北京的大批画家下放河北，很多年轻人直接跟这些画家学画，基础比较好；二是基层文化馆美术干部的水平比较高，很多美术专干都是北京、天津、石家庄的美术院校毕业的，有良好的绘画基础，他们在搞学习班的时候可能会偷梁换柱，不热心政治宣传，而热衷于画画，一方面自己画画，一方面热心教画，这在当时就算纯艺术了。文化馆组织中学生画画的目的并不是教孩子绘画基础，而是组织美术创作，和那些业余画家一样，画革命大批判的题材，适合当时政治宣传的需要。对于小孩来说，画画当然好玩，还可以到北京看展览，至

于什么政治宣传，他们根本不懂。谭平的妈妈倒是看得很清楚，这种学习班是学不会画画的，真正要学画还要从基础开始。她给谭平介绍了一个老师，学一些基础的东西。谭平这时13岁，可以说正式开始学画了。其实她妈在那个时候也不可能预见到未来形势的发展，她自己会画画，看到孩子喜欢画画，知道怎么培养孩子画画的兴趣。另外，1973年还正是知青下乡的盛期，几乎所有的中学毕业生都要下乡，没有关系的家庭只有眼睁睁地看着孩子下乡受苦，但有文艺特长的孩子往往可以逃避下乡，甚至下乡后也比较容易上调回城。在“文革”末期，中学生学文艺、学体育成了一股热潮，不管孩子有没有天赋，学拉小提琴的、学画画的、学打篮球的，什么都有。谭平的妈妈可能也是出于这样的心理，一种偶然的安排，决定了谭平的未来。谭平不同于知青一代，他没有下乡的经历，没有苦难的记忆，但他却和很多知青画家一样，经历了“文革”的“美术教育”，从文化馆的学习班起步，也打上很深的“文革”的印记，这对他后来的发展影响还是很大的。妈妈给谭平介绍的老师是展览馆的美工郝老师，素描画得很好，谭平先跟他学素描，画石膏、盒子、花瓶什么的，知道了什么叫静物。老师在避暑山庄做展览，谭平也去跟着画。“文革”期间各种展览特别多，展览的图片都是由美工手绘的，展览的内容有革命大批判、阶级教育、农业学大寨、工业学大庆等等，做展览主要不是装饰布置，

而是创作一系列的挂图，美工大多是专业画家，有很强的构图能力。这个老师教了谭平两年，他后来回到隆化，谭平有两次假期也跟着去了隆化，就住在他家，主要画静物，老师收藏了很多苏联的画册，他也指导谭平临摹了一些苏联的素描。老师回隆化后，不方便教谭平了，就给他介绍了第二个老师，是承德文化馆的，叫李成义。那时没有画院，文化馆就是“最高学府”，画得好的都集中在文化馆。李成义不仅给谭平看画，还带着他参加文化馆的创作活动。文化馆的老师各有专长，油画、国画、版画各管一摊。李成义是画油画的，谭平跟着他还是搞创作。当时，谭平还是个中学生，在创作学习班是最小的，跟着一些比他大很多的人一起画画，有工厂的工人，也有机关干部，都是各单位的美术骨干。美术创作主要是木刻，教木刻的老师叫王信，谭平在他那儿第一次接触了版画制作。他画了一个红卫兵和工人在一起，刻了两个版，一个红的、一个黑的，刻好后什么都看不出来，印出来才有效果，黑色的人物红色的背景，非常好看，谭平感到特别惊讶。所谓创作，实际上都是一套程式，先由作者出一个题材，画出一个草图，然后由老师来改。题材非常重要，不是随便可以想出来的，先要翻报纸，从报纸里面找题材，一般都是国家大事，工农兵的先进事迹，题材要以小见大，题目要一语双关，特别讲究。人物的形象也有规定，要突出英雄人物，工人怎么画，农民怎么画，都以样



板戏为标准，光线要明亮，动作要高大，全是公式化的东西，老师改出来后都成了一个模子。谭平的第一张创作是在初中时画的，是水粉画。在家画的时候，爸爸也帮忙出主意。那张画叫《双桥好走，独木难行》，承德的河上有一座老桥，后来建了一座新桥，画的内容是工人带着学生在新桥上搞测量，画的标题就是双关语，意思是提倡集体主义，反对个人主义，很典型的“文革”题材。1978年创作的《长大我也盖高楼》，参加了全国青少年美展，还得了三等奖，这在当时是很不容易的。文化馆的创作是没有个性的，一般是组织一个创作小组，几个工人、几个农民、还有几个机关干部，如果有学生的话，那就有谭平，谭平在承德的学生中间已经是画得最好的了。文化馆的“教育”虽然把谭平引上了艺术之路，但也产生相反的效果。随着“文革”的结束，谭平也要中学毕业了。1977年恢复高考，美术学院也开始招生，但是美术学院的考试并不是“文革”期间的那种“创作”，仍然是以基本功为主。这意味着谭平要考美术学院的话，必须重新学习。

他在承德是画得最好的，并不等于就能考上美院。对当时的他来说，可能不会主动意识到这种转变，但在潜意识里面无疑是人生的挫折，一切都要重新开始，以前学的那些怎样抓题材，怎样表现英雄人物，怎样做样板戏式的构图，都没有用了。“文革”留给他的经验是创作，但他又很讨厌题材，没有题材的创作应该是形式的创作。这种无形的转变，对谭平的艺术道路产生了决定性的影响。

谭平高中毕业后就准备考美术学院，这也是他惟一的选择。他也想过考理工专业，但不可能考上很好的学校，在承德已经有人考上了中央戏剧学院舞美系，按照他在承德的水平考上美术院校应该是没有问题的，起码可以考上河北师大美术系。1979年下半年，谭平来到天津作考前的准备，他舅舅介绍他到天津北郊文化馆去学习，文化馆有一个老师叫曹德兆，是中央美术学院毕业的，水平很高，和承德文化馆不一样。更重要的是，这儿的老师主要教素描和色彩，谭平虽然有一定的基础，但以前那些画得好的东西都不管用了，

要考美院还有一定距离。曹老师对谭平影响很大，改变了他以前的一些认识，比如在色彩上，以前为了创作的需要，总是画得比较鲜艳，曹老师告诉他要注意色调，整体的色调比局部的颜色更重要，控制住色调也就控制了画面。曹老师还指导谭平读书，使得谭平看了很多的书。他看了很多技法专业书，尤其是美学方面的书，开阔了他的眼界，也提高了思想认识。后来在大学期间谭平又看了很多理论的书，独立思考很多艺术理论的问题，还是得益于曹老师那时给他的指导。谭平原来没想过要考中央美院，他觉得太难了，接触了曹老师才有了考中央美院的念头。先期考上中央戏剧学院的师兄看了谭平当时的画，说他的画有中央美院的感觉。这个评价非常重要，坚定了谭平考中央美院的信心。这当然和曹老师的教学有关，但谭平个人的悟性也很重要。考试的时候谭平同时报了几个院校，在中央美院的考试色彩和素描都是95分，但在中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）却是60分和75分，这说明他的基础很对中央美院的路子。

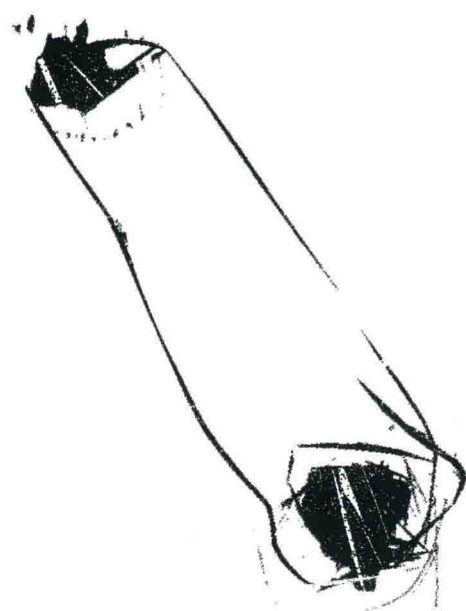


曹老师对谭平的训练,以及为他选择报考中央美院的目标,为他进入中央美术学院起了很大作用。谭平觉得每当在他人生的关键时刻总有能人相助,从承德的李成义老师到天津的曹德照老师都是这样的人。他不是自学成才的,有没有好的老师对他十分重要。考上中央美术学院的另一个重要原因是他经常去北京参观,眼界比较宽。还是在中学的时候,每当北京有重要展览,文化馆就组织他们去北京参观。承德离北京也近,谭平的伯父在北京工作,他到北京都住伯父家,有个落脚点。在中央戏剧学院学习的师兄成了他考前的“导师”,他给谭平最重要的指点就是怎么在考试时保持自信。谭平对考中央美院信心十足,家里却不是很有信心,父亲说以天津美院为重点,试试就行了。为保险起见,谭平还是报了好几所院校,除中央美院外,还报了天津美院、河北师大和中央工艺美院。他和好几个画友一起,考了这所学校再考那所学校。当时录取很快,因为文化考试在前面,专业考试后很快就有录取的消息,可能也是因为那时美术学院招生很少,录取工作比现在简单得多。考完河北师大之后,谭平回到承德,在火车站遇见高中的语文老师,他告诉谭平,谭平已经考上中央美院,录取通知上午送到家的消息。好像是预料中的事情,谭平没有觉得太兴奋。父亲非常高兴,他说前一天上班的时候,一只蝴蝶飞进办公室,落在他的手上,他就知道有喜事降临。最高兴的还是李成义老师,他

带的几个学生都考到了北京。谭平是第一个考上中央美院的,这当然是他很大的成功。那时,还没有办班一说,老师带学生没有经济利益。几天后,天津美院也来了录取通知,谭平以第3名的成绩被油画系录取,但他还是选择了中央美院。他认为同样考得很好的工艺美院却没录取,可能是因为油画的灰调子不受工艺美院欢迎。不过,命运也跟谭平开了个玩笑,多年以后,中央美院组建设计系,谭平从版画系调到设计系,似乎与设计还是有不解之缘。

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年和1981年北京油画研究会主办了两届展览,其中吴冠中的作品最引人注目,他对形式美的鼓吹在全国产生很大影响。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，他是承德画得最好的孩子，这也是历史的机遇。尽管他后来并不珍惜他当时学的那一套。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。

进校以前，谭平对画画还是很自信的，进校以后却有些自卑，这种自卑不是来自画画的能力，而是因为知识。他的素描和色彩都是不错的，但除了素描、色彩之外其他方面的知识很欠缺。北京的同学见多识广，从文学、哲学到现代艺术，说起来都是一套一套的，他却听不太懂。这样的状况逼着他要去看书，以前都是别人教他怎么画画，没想过自己去看书，真正看书看的也不是一般画画的书。有两件事给他留下很深的印象，这都是看书的结果。一个是关于中国画，他以前的老师都是画西画的，除了油画、版画，没有接触过其他的画，现在对中国画有了了解，尤其是对中国美术史有了形象的了解。他看了很多中国画

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。读了一些书，理论上有了提高，也可以和同学讨论一些问题了。

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



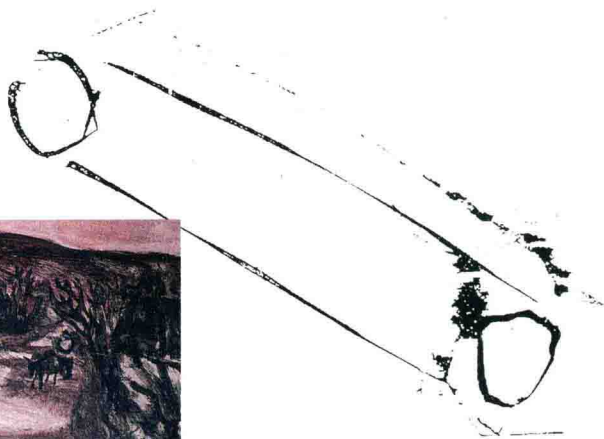
艺术本身是一个开放的理念和创新的行为，它不断改变我们传统的艺术观念。——
我们不能以原有的美的观点去衡量当代艺术的性质和质量，而应以开放的心
态和参与的行为，去重新建构一个艺术的世界。——谭平

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，庞涛是画油画的，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，



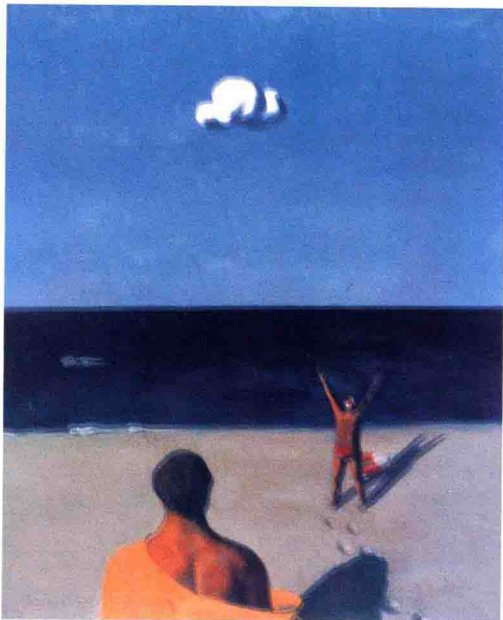
反而要以更准确的造型来表现动作。这批铜版画作品名为《矿工组画》(1984年)，画面上的人物没有明确的面部形象，也没有情节和细节，只有强光照射下的人物造型，侧面的，背面的，走着的，站着的，大面积的黑白对比使人物成了形式的载体，可能是他把版画理解为简单中的力量，也可能是矿井下面只有黑色衬托的少量的白色，使他感受到视觉反差的强烈对比。对于不熟悉的生活，谭平不会强迫自己去理解，去挖掘所谓的深刻，但他比任何人都善于从中感受新鲜的形式。这是一种天赋，在现代艺术的启发下，他把这种天赋发挥出来。可能是对于藏区题材有了人们认可的前在的模式，谭平的《藏民系列》不像《矿工组画》那样引起人们的注意。谭平在《矿工组画》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的性，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，但被称为“新潮美术”的前卫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，虽然新潮美术具有思想解放的意义。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。如果不了解他的创作动机，《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，像烧开的水，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

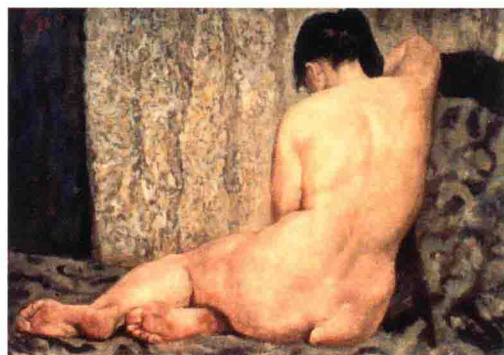
盛期,《美术》杂志也是新潮艺术家的阵地,谭平的作品在那儿发表,无疑与新潮美术是紧密相连的。但是在谭平本人的思想中,并没有什么激进的成分,对现代艺术也没有什么研究,他偏爱的现代艺术家是塞尚、基里柯,他的绘画风格也接近塞尚和莫兰迪(莫兰迪也学过塞尚),很少听他谈到康定斯基和蒙德里安一类的抽象艺术家。因此,在分析谭平艺术道路上这个关键的转折期,一个重要的方面就是技术,技术与审美决定了谭平铜版画的双重性。

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

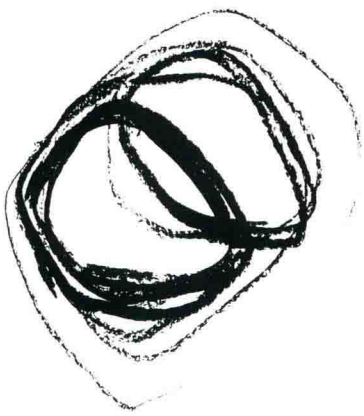
心理生理感应的审美的形式。形式主义认为从社会、宗教、心理学、经济学或历史学的关系来谈论艺术通常比谈论艺术作品本身要容易。领会艺术含义的跳板并不是渊博的学问和丰富经验的积累,而只简单地要求面对形状、线条和色彩所构成的整体有一种开放的心境和一双敏锐的眼睛。艺术不必包括围绕在艺术周围广泛的社会问题,一件作品在什么地方或什么时候产生只有次要的意义,并不影响作品本身所引起的审美情感。谭平的艺术就是如此,他并不关心艺术的社会含义,也没有作过深刻的思考,倒是在形式的创造上煞费苦心。

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。

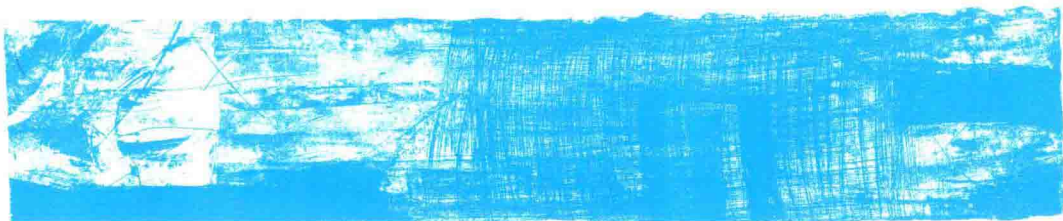
不能说德国的教育彻底改变了谭平的艺术思想，因为在谭平的思想中本来就潜藏着自由意识，形式本身就是自由的，它没有预定的模式，总是需要你自己去摸索和创造。谭平缺乏的是怎样把握形式创造的规律，德国的教育给了他最大的启示。当然，谭平对德国的教育并不全盘接受。在谭平的思想深处，有一些东西他是永远不去理解的，就像面对柏林墙的倒塌这个20世纪最重大的事件之一，他也只是一个冷静的旁观者。形式是

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，而是主体的实现。德国的老师总是说谭平的画很美，这个“美”是有贬义的，德国学生的画都不美，但很有力量、很真实。他们在研究运动的概念时，不是设计出一个运动的图标，而是自我怎么在运动中表达，这种表达总是粗野的、神经质的，不是完美的视觉关系，而是生理心理的体验。从这个角度就能理解新表现主义的艺术，在那种粗野的真实中，不仅包含了自我，还包含了塑造了自我的社会与人生。新表现主义一定要真实，表现一种真实的生存状态，充满痛苦和呐喊。新表现主义画家精神上都有问题，有一个教授喝酒喝死了，因为他只有在醉酒的状态下才能画画。伊门多夫吸毒就很厉害，正常的情况下他就画不出来。谭平从来没尝试过这样去画，他重视新表现主义的创造性和形式感，但不想进入那种粗野的原始状态。

从德国回来后，谭平仍到版画系工作，不久又调到设计系。谭平觉得很奇怪，为什么调他去新组建的设计系。靳尚谊院长说，德国的设计好，你从德国回来就去设计系吧。谭平到设计系是搞基础教学，绘画基础好的教设计的基础课，好像是艺术院校设计专业的一个惯例，这实际上是一个误区。到德国学习后，谭平对此深有体会。我们的绘画训练是从一个既定的模式出发，假定学生是一个粗坯，在训练的过程中逐步把粗坯打磨成那个既定的模式，结果是预知的。谭平早在他的

铜版画实践中质疑了这种方式，因为铜版在腐蚀过程中永远不可能知道结果是什么。到德国后，从他们的训练中知道，研究或课题是出发点，从一个概念出发，每一个学生都会有不同的结果。谭平在版画系的教学虽然在创作上尝试了德国的经验，但在基础教学上还是难有大的突破，因为教学的制度是难以动摇的。在设计系的教学则不同，基础的教学不以设计教学效果为标准，而版画素描和版画色彩都以版画结果来判断。谭平的思路很适合设计的基础教学，同时，设计也对谭平有很大的启发。特别是建筑，这是谭平以前没有接触过的，画画的人容易接近平面设计，对于建筑总是比较陌生。不过谭平对于建筑是一种悟性的理解，而不是知识与理性的认识。谭平在1997年的作品《铜版画》系列与以前的作品大不相同，不了解他对建筑的兴趣很难解释这些作品。这批作品命名为《铜版画》本身就是对铜版画概念的修正。这些作品既是一个完整的系列，但似乎也可以无止境地延续下去。以前的铜版画是一个版就是一件作品，谭平的作品则是由几个版组成一个画面，由于每个画面都是版的不同组合，每个画面（或每件作品）之间也构成一种关系。因此一个展览或一本画册才构成一种整体的关系。谭平的《铜版画》系列有很强的理性成分，尽管这些方块有好几种颜色的变化，但黑色的方块是最主要的，不管是水平排列，还是有动感的对角运动，黑色都起着重心的作用。色块的排列呈现

如果有一天，我们做的艺术是艺术家与观者共同参与创造的活动，是艺术成为大众的一种自然的生活方式，这将是改变传统艺术观念的一个真正起点。很难预测，到那时我的版画将会变成什么样子？艺术也许就是这样一种工作，需要从业者不断去探索、去经历。如果知道事物的结果，大概也就失去了它的生命力。——谭平



为空间分割的状态。黑色的重心如同建筑与环境的关系，简单地看其视觉效果，有点像美国20世纪60年代的后色彩抽象，但马克·罗斯科的画带有个人的感情，着重在心理的描述。谭平的作品用铜版印制，显得严格、冷峻、无情感、无个性。从这个角度，他的作品更接近俄国的构成主义，一种纯视觉的空间关系。不过，建筑是功利性的，无论多么纯粹的视觉都还是服从既定的规则。谭平的作品在视觉效果上显示出秩序与严谨，但整个过程并不完全是理性的。画面上的每一个色块都是由一个版印出来的，谭平做了30到40个版，每个版都经过酸水的“残破”处理，不管艺术家的主观愿望如何，残破的边沿都会产生情感的反应。每次印刷都是选择其中10个方块，每个方块依照形状与颜色的差异进行不同的组合。因此，每件作品也像绘画一样，都是一次性，不可重复的。这种不可重复性对谭平有重要的意义。从现代艺术史来看，当代版画，或者说自后工业化时期以来的版画，多采用复数性的形式，用以表现人的物化或大众文化条件下的人生状态。谭平的版画以其独幅性坚持了个人的存在，他正是以这种现代艺术形式与技术过程中强化出人与物的对抗性。与现代主义或形式主义艺术不同的是，谭平并不强调形式的构成，而是在随意性的过程中让方块自由组合，不同的色块相重叠，不同的边沿状况相互咬合，透明的色块不经意地从边沿的接缝中显现出来。这种差异与感觉是非常微妙的。是艺

术家在艺术制作的过程中的自我体验，也就是说，只有在这种过程中，艺术家才能体验到真实的自我的存在。谭平特别强调这种感觉的重要性，他认为国外的版画（主要指德国）追求形式的结构，建筑式的构成与整齐的边线仿佛是计算出来的。他喜欢残破的感觉，像绘画的感觉一样，残破的东西更有绘画性，而绘画性包括了更多自由的人性。不过残破不是孤立地存在，它对立与方块的秩序与空间。谭平力求在理性化的方块组合中寻找感觉性的东西，他把感觉放在设计与结果之间的过程中。

当一个艺术家把形式发挥到极限的时候，他下一步会怎么走？格林伯格曾预言过极少主义是抽象艺术的最高阶段，但后人在研究观念艺术的起源时，指出极少主义也是观念艺术的源头之一。谭平不止一次谈到过他总想追求极少的感觉和效果，《铜版画》已具有极少的特征，不论在视觉上还是在制作上。极少的要害在于非人化和非个性化，无论你有什么激烈的情绪都被极少所消解。谭平曾谈到，在对形式的感觉上，他的内心深处总是有一种书法的意念，尤其在德国学习的时候，有一种用自由的书法破坏那个整齐、硬边、干净的理性结构的强烈欲望。他寻找残破的边沿，寻找铜版上手绘的痕迹，寻找个人的存在，但这一切都被技术所淹没，残破的效果在别人看来可能会有生命的联想，但在谭平那儿已是一个技术的过程。在《铜版画》之后，谭平真的做起了“书法”。他



用非常厚的铁板直接印在手工纸上，铁板是在废品收购站找的，还是要那种锈蚀的铁板，用电焊切割，切割出来的形状就是印在纸上的形状，仍然是破碎的边沿，加上凹凸不平的表面，厚重的黑色的形状就像书法的线条，自由而粗放。与铜版画相比，“书法”更加简单，更加极少，但这个极少已经脱离了版画的语言，它是现成品加观念的产物。早在20世纪80年代末谭平就尝试过拓印的方法，在1988年中央美术学院教师素描作品展览上，谭平的作品就是用铅笔拓印的“网”，根本不是真正的素描，只是一种铅笔通过纸下的“网”留下的印迹。不过，谭平的观念艺术也到此为止了，因为他并不想往观念上发展，那走出的将不只是版画的边界，可能还要走出艺术的边界。谭平的观念局限在“版”和“印”的两方面，而视觉效果仍然是“版画”，版画的语言是在偶发和行为中扩展的。在这些行为中的潜在话语是个人意志的张扬，谭平总是通过否定既定的形式与技术来实现个人的意志和自由，每一次否定又都是回归到版画的视觉效果，这也构成了谭平艺术中理性与感性的关系。版画在他那儿具有鲜活的生命，它在不断否定自身的过程中前行，我们永远不会知道谭平下一步会制造出什么效果。谭平近来又画起了油画，这可能是更大的回归，回归到他的少年和青年时代，不过是他成熟的版画语言上的回归。生命就像在渡口的等待，充满期待地越过汹涌的河流去向彼岸，很多人可能永远在渡口徘徊。一个人不可能两次渡过同一条河，即使在同一个渡口。谭平的每一次渡过都是穿越新鲜的生命之河，他有遏制不住的渴望，有付诸实践的勇气，甚至他创造了自己的河，从少年时代流淌过来，千回百转，永无止息。