

第一届中国当代版画学术展

THE FIRST CONTEMPORARY
CHINA ENGRAVING ACADEMIC EXHIBITION

第一届中国当代版画学术展

THE FIRST CONTEMPORARY

CHINA ENGRAVING ACADEMIC EXHIBITION

图书在版编目(CIP)数据

第一届中国当代版画学术展/张子康主编. —北京:文化出版社, 2010. 1

ISBN 978-7-5039-4220-4

I. 第… II. 张… III. 版画-作品集-中国-现代
IV. J227

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第002299号

第一届中国当代版画学术展

主编: 张子康

副主编: 苏新平

编辑统筹: 曾孜荣 祝雪霏

策划助理: 黄姗

责任编辑: 斯日 潘艳

特约编辑: 何桂彦

装帧设计: 赵妍 王海鲸

出版发行: 文化出版社

地址: 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029

网址: www.whyscbs.com

电子邮箱: whysbooks@263.net

电话: (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经销: 新华书店

版次: 2010年1月第1版

开本: 889×1194毫米 1/16

印张: 14.5

字数: 53千字

书号: ISBN 978-7-5039-4220-4

定价: 120.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

版画在中国有着悠久的历史，早在唐代就已经出现了《金刚般若波罗蜜经》首卷图那样刻工精美的木刻版画。在历朝历代也都留下了大量版画的真迹，如明代陈洪绶的《水浒叶子》《博古叶子》，清代的《芥子园画传》等等，都是举世公认的版画杰作。

进入 20 世纪，版画迎来了全新的发展时期。30-40 年代新兴版画运动和解放区木刻的兴起，在开启了创作版画新纪元的同时也终结了近千年的复制版画的年代。从此版画家从绘、刻、印明确分工的从属地位中解放了出来，成为了自主表达思想、感情的创造者。到了 80 年代以后，随着国门的全面开放、新思潮和新观念的传入、新的技术和材料的引进，铜版、石版、丝网版及综合版画得到了全面的进步和发展，一大批版画技能精准、艺术语言独特、风格面貌各异的版画艺术家涌现了出来。与此同时，观念性实验版画的出现，在拓宽和延伸版画概念的同时，也在不断的拓展着版画语言在当代语境下的可能性因素，不断超越着版画自身的局限性。至此，中国版画艺术开始进入观念多元、语言方式方法多样的快速发展阶段。

在 21 世纪的今天，版画艺术在谋求新的发展之路的背景下，重新回顾和梳理过去显得十分必要。尤其是 80 年代以来版画艺术在中国文化、艺术发展进程当中体现出的实

验精神、学术价值和艺术成就对于今天和未来中国版画艺术的进步和发展无疑有着启示和积极的推动作用。

本次展览分为两大部分——两个特别展览和一个群体展览。特展部分选择的是两位版画发展史上不同转折时期最具代表性的版画家——李桦和徐冰。尽管他们所处时代不同，但他们所体现出的前卫精神和学术价值以及社会文化意义却都有着相似或相同之处。群展部分选择的则是十位 20 世纪 80 年代以来具有影响力和原创特色的艺术家。他们都是毕业于美术学院版画专业，并且在木刻、铜版、石版、丝网版和综合版画的探索、实验方面做出贡献的艺术家。我们希望通过这种方式，尽可能全面客观地呈现出 20 世纪，特别是 80 年代以来版画艺术发展的基本脉络和具有代表性的版画艺术家的成就。

苏新平
2009 年 7 月 10 日

主办单位：

中国艺术研究推广中心

中央美术学院

今日美术馆

雅昌企业集团

特别鸣谢杨斌先生对本次展事的大力支持！

写在中国当代版画学术展的前面

范迪安 1

方力钧 / **Fang Lijun**

致方力钧的一封信 / 埃丽卡·霍夫曼 6

非实用性的艺术的实用意义（节选） / 胡永芬 9

栗宪庭、方力钧对话（节选） 11

谭平 / **Tan Ping**

自然的抽象——谭平近作释读 / 殷双喜 32

苏新平 / **Su Xinping**

“寂然通睿、宁静致远”——苏新平的版画艺术 / 高名潞 50

王华祥 / **Wang Huaxiang**

尊重与嘲弄 / 尹吉男 72

洪浩 / **Hong Hao**

洪浩的机智 / 范迪安 90

冯梦波 / **Feng Mengbo**

长征：重启 / 冯梦波 108

邱志杰 / **Qu Zhijie**

“南京长江大桥”：邱志杰的两次书写 / 朱朱 120

周吉荣 / **Zhou Jirong**

街道图像志——周吉荣版画艺术的人文自觉 / 岛子 140

张敏杰 / **Zhang Minjie**

具象与构成 / 易英 160

贺慕群 / **Hoo Mojong**

贺慕群：寂静与坚强的艺术 / 范迪安 176

艺术家简历 196 ~ 223

写在中国当代版画学术展的前面

中国的版画艺术源远流长，有着 1300 多年的历史。在《〈木刻纪程〉小引》中，鲁迅先生曾写道，中国版画，“从唐到明，有过体面的历史。”事实上，在 20 世纪以前，中国的传统版画不仅有清晰的发展脉络，而且有完整的发展谱系。20 世纪伊始，中国版画迈向现代，进入一个全新的历史时期。民国初年的版画变革、30 年代的“新兴木刻”运动、延安时期以及稍后解放区的版画共同成就了 20 世纪上半叶中国版画艺术的辉煌，而这一时期的版画创作还有一个鲜明的特点，就是以现实主义与批判现实主义为主导，有着浓郁的革命浪漫主义情怀。此次参加特展的李桦先生就是这一历史时期的代表性艺术家。新中国成立后，版画艺术有了进一步的发展，在“社会主义改造”、“艺术大众化”等阶段均扮演了重要的角色。

20 世纪 80 年代以来，版画艺术开始遭遇前所未有的挑战——既要积极地回应西方现代艺术的冲击，又要顺应时代的文化潮流继续向前发展。实际上，挑战的背后也潜藏着危机，版画艺术唯有变革才能避免陷入失语的尴尬之境。对于当时的艺术家而言，一个亟待解决的问题是如何赋予版画艺术以当代性。在这里，当代性具有双重的维度，一个体现在文化与观念的层面，即力图让版画艺术参与到文化现代性的建构中；另一个是实现语言与形态上的转型，即能与西方现当代艺术直接进行对话。

那么，什么是版画艺术的当代性，或者说什么样的版画才能被看作当代版画呢？大致说来，版画的当代性应具有三个基本特征。其一，题材上的当代性。也就是说，艺术家应敏感周遭的现实生活，洞悉社会与文化的变迁，能较为准确地呈现当代人的精神状态与思想境遇。从这个角度讲，作品中的题材应来源于当下的现实生活，但是，这与传统的现实主义创作观念仍有较大的区别，因为这些题材是作为一种文化表征的方式出现的，它们承载着艺术家对现实生活的批判性反思。譬如，苏新平 80 年代中期以来的作品大多以蒙古族的草原生活为主题，但由于艺术家有效地利用了象征性的叙事方法，相反使作品沐浴在深邃、静穆的氛围中，弥散出浓郁的哲学意味。周吉荣对当代生活始终保持着敏锐的洞察力，90 年代中期，他以北京的胡同和日常的市井生活为素材创作了一

批丝网版画。这批作品在反映城市变迁与都市生活的表达方面都是具有代表性的。同样，虽然说方力钧于 90 年代中后期创作的“游泳”系列已与他早期的作品在风格上拉开了距离，但他对无聊、虚无、惆怅等情绪的表达则具有较强的现实针对性。当然，题材的当代性并不在于表面化的视觉呈现，相反反应体现为作品在文化诉求方面具有的当代文化内涵。

其二、形态与观念应具有当代艺术的特征。1988 年，徐冰创作了《析世鉴》。这是一部由 2000 多个无法阅读的汉字构成的“天书”。虽然“天书”保持了汉字的字形，但它们是拒绝阅读的，而阅读功能的丧失反而使作品的内在观念彰显了出来。一方面，“天书”打破了传统版画的二维形态，它们占据着整个展示空间，成为一种新型的装置艺术；另一方面，我们可以将艺术家雕刻“天书”的过程观念化，即将其看作是一种劳作，将创作的过程性衍化为对时间的体验。90 年代初的时候，徐冰创作了另一件具有较强实验性的作品《鬼打墙》。这件作品是用宣纸对长城的某一段城墙进行的拓印。应该说，此时的拓印本身就是对传统版画语言的延伸。尽管“天书”和《鬼打墙》后来都是以装置艺术的方式展示的，但徐冰创作的动机和支点却来源于版画。洪浩的丝网版画借鉴了中国线状书籍的观看方式，在强化语言表现的同时，借助于图像与符号，增强了作品在意义表达上的穿透力。从形态与观念上看，冯梦波的作品已完全不同于传统版画，而是一件纯正的多媒体艺术品。然而，艺术家在动画制作的图像造型方面却离不开版画艺术的滋养。与其说邱志杰是一个版画家，不如说他是一个观念艺术家。他对版画的偏爱恰恰源于他对实验性与探索性的推崇。显然，谈当代版画的形态与观念问题，实质是指艺术家应立足于当代的文化与现实，遵从版画艺术的艺术史上下文关系，如何对传统的版画资源进行有效地改造与转换的问题。这种改造既包括表面的形式与风格，也涉及更为内在的观念如对视觉观照方式、阅读习惯的创造性转换。例如徐冰用装置的形态来诠释自己的版画，洪浩对传统阅读习惯的借鉴都是非常智慧的。

其三、探寻新的形式与风格。表面看，形式与风格应属于艺术风格学的范畴，应纳

入当代版画艺术的本体论层面来进行讨论。但是,如果从当代版画的线性发展脉络来看,形式与风格的变化却能从一个侧面反映当代版画的行进轨迹。贺慕群是中国版画艺术界最早进行现代主义实验的艺术家之一,而且也是把这种现代主义的感受保持得最完整、最纯粹的艺术家的。她的版画借鉴了印象派和后印象主义的形色表现,具有强烈的风格化特征,同时作品还散发出恬淡的生活气息。在20世纪80年代末期,谭平的抽象——表现的风格也是具有代表性的。从早期具有超现实的理性绘画到后来抽象性风格的发展,谭平并没有限囿于现代主义的形式层面,而是力图赋予形式以当代内涵,即通过形式的编码来强调主观情感的表达。在1989年举行的第七届全国美展上,王华祥创作的《贵州人》组画赢得了美术界的瞩目。这批作品除了赋予地域文化以一种当代性的特征外,其中简约、洗练的木刻手法将中国版画的套色语言推进到了一个新的发展阶段。和王华祥一样,张敏杰的套色木刻同样引起了版画界普遍的关注,不过,从形式与风格的角度考虑,张敏杰更加追求形式的仪式化表达。

有必要说明的是,在上述艺术家的作品中,题材的当代性、形态与观念、形式与风格实质是不能彼此分离的。譬如,从风格的角度讲,方力钧的《游泳》系列就流露出浓郁的表现主义意味。如果不考虑题材的因素,苏新平的版画仍具有较强的风格化特征。同样,洪浩对全球化时代地缘政治的关注原本就可以从题材的当代性角度予以讨论。当然,之所以要将当代版画进行三个层面的区分,其意旨仍在于对版画的当代性问题展开深入的讨论。

此次展览将中国当代版画置于中国当代艺术史的视野下,从时间和空间的两个向度对中国当代版画的发展进行了必要的回顾与梳理,对其学术性和实验性进行了有效的审视与探讨,对于中国当代版画的未来发展是具有建设性意义的。我们有理由相信,中国当代版画在新世纪的第二个十年里将会有更美好的发展前景。

范迪安
2010年1月3日



方力钧 / **Fang Lijun**

致方力钧的一封信

埃丽卡·霍夫曼

亲爱的方力钧：

您问我能否写写您的木刻时，我欣然应允，尽管我意识到这可能是非常个人性的东西，会有反客为主之嫌。

我和丈夫曾面对面地与您的大型木刻娓娓絮语，对此我记忆犹新。那是 2001 年 2 月。那幅纪念碑式的作品完成于 1999 年 2 月 1 日，从 6 个卷轴中缓缓展现出来，令人感到既惊奇又清新，我们对这幅作品非常欣赏。其布局的焦点放在水中泳者的头部，白色标志说明您使用了重型工具并对木料进行了劈分，色调最后变为灰色的暗影，这的确让人赞叹。

我们很难不为这幅画蕴含的深情所打动。即便从西方文学和现代主义艺术的角度讲个人奋斗的主题并不少见，但我们不知道有别的作品能在形式和内容上与之媲美。这幅作品在我们看来，它似乎是在表达或期待面对现实不确定性时的一种生活态度。而且，它也让我们看到了自己的忧虑和恐惧。

我丈夫 2001 年 10 月去世，我将木刻挂在家里最大的一面墙上，似乎我们仍可以一起欣赏它。

客厅的前墙则一直是弗兰克·斯特拉 1990 年大白鲸系列的浮雕，它以赫尔曼·梅尔维尔小说第 57 章为题。小说主要讲述追捕传说中的大白鲸，试图探索地域、宇宙能量和人类奋斗的宽广博大。这个故事已经有 150 年的历史，倾倒了众多北美读者，也深深地印在我们这一代人的心中。

斯特拉和您的作品来自不同的世界，但都关心有关生死和水的抗争，水汪洋无际，诱人魂魄。在两部作品中，我都能感受到一种气势宏大的想象，狂野大胆的刀法、锋利的隆起、粗裂的边缘、细微的内部结构，这些都汇集了个人的伤痛与苦闷，令人沉醉忘返。

另一面墙，我选的是弗兰克·斯特拉 1999 年做的抽象拼贴画，最初选它的原因是纸张大小适度，还有白、灰、黑和蓝的颜色搭配。标题也涉及到存在的冲突，即便一个人有超自然的力量，即便按当时的世界观来看他无可挑剔，他仍有存在上的冲突。《洛迦诺

的女乞丐》借用了德国作家亨利希·冯·克莱斯特的一部中篇小说，我很喜欢他的作品。这篇小说讲述了不义最终受到上天处罚的故事，恶人毁灭于闪电击起的大火中。当我回想起这些令人亲切的拼贴画和木刻时，就会想象废纸松散地钉在一起，形成一道波动的浮雕，卷轴的边缘有些弯曲，浪头上折射出微光，浮雕与木刻交相衬托。

弗兰克·斯特拉说：“谁是艺术的敌人？再生产——再讲述——再创造。”长期以来这话在我们的心中产生共鸣。您的作品也对此提出质疑，当我们第一次看到庞大的泳者时它同样也让我们惊愕。

在巨浪的中心用简单的线条勾勒出一个硕大的头颅，大张着的嘴正将口中的水喷出，细小的曲线贴附在优美的头部，将它与灰色的暗影隔开。眼缝、鼻孔和口腔都是深黑色。画面的外部区域是一层接一层宽窄不一的密浪，密浪又被大的排浪摧断，短劈线是水滴和泡沫。木头上白色的线条和斑点，加上轻灰色的条纹让水在光线中轻轻地拍打，而没有雕刻的区域和沉密的颜色使得头部显得非常密实。

得知您在北京的学院里学习过表现主义绘画艺术后，我怀疑某种遥远的亲缘关系使得我和丈夫更容易理解您的木刻，即便它属于不同的文化。由于对中国传统没有判断力，我将您的作品与自己熟悉的东西进行比较，如 Munch、Kollwitz、Heckel 和 Baselitz，这使我相信您对技巧的运用是何等大胆。但对我而言，更重要是实际影像——媒介和理念的变体。我与那些大型木刻呆得时间越长，向来访者介绍得越多，这些作品对我来说似乎就更加成功。

过了一段时间，2003年2月1日作的不安的人群代替了这面墙上的孤独泳者。在整个7幅卷画上，黄色秃头大大小小地挤在一起，有的在前面有的在后面；辨不清哪是脖子，哪是胳膊；黄色、赭色、橙色突显在白色轮廓和纹理中，眼缝、鼻孔和大张着的嘴同暗影一样黑。由于采取这样的木刻技巧，简化将个人的差别降低到最小，将不快的、怀疑的和尖叫的脸变成一面老套刻板的墙。每个人都在向上看，充满期望，仿佛在他们的范

围之外有大事正在发生。对人群中安全感的向往，为人群所麻痹，这令我着迷。第一次遇到希望、自由的危险，个人进入未知世界的快乐与危险，我和丈夫对这些都很感兴趣。

在您的作品中能够找到两个主题：群体和个人。在早期的作品中，人物似乎离得很远，淹没在蓝色的旷野或大海中，而高大的泳者和人群这两幅木刻作品则没有天空或地平线。以前，空间和人物似乎无关紧要，其特点是完美但没有表情的平滑表面，而现在的木刻则有很强的表现力。

人物好像要冲出画面，群体的诱惑及随之而来的窘迫，要与不确定因素抗争，这种斗争释放出的能量和所表现出的惨烈程度立即攫住了我的心。您早期的作品有春天般亮丽的色调，而暗色调（一面是冷灰色，另一面是鲜艳的红色和黄色）则强调封闭视觉空间的压抑感。或惨白或鲜亮，理想与恶梦对每个人而言都是一个迷，即便我们似乎了解它们，又想在其中认出我们自己。

观看藏品的一些人无法完全解读这些作品，这令他们很苦恼。但恰恰是无法解决的矛盾使他们领略了存在的一个层面；这种矛盾的心理正是真理、现代性和普遍性的基础。

我希望还能欣赏您的作品，看您如何拓展绘画艺术，这种想法在看到您最近的一些作品后变得尤其强烈。

非实用性的艺术的实用意义（节选）

胡永芬

1996年，方力钧开始了一系列非常巨大的木刻版画作品，这可视为他创作发展历程上又一个高峰。

方力钧毕业于中央美院版画系。木刻版画在过去传统中，受限于手工合适的小尺幅，主要定位在作为书籍插图等的功能性、说明性与装饰性方面，也就是倾向于工艺性的价值，跟所谓的文人书画有根本上的阶级差异。方力钧的聪明与野心，使他轻易地打破了这个框限：他抡起大马力的工业电锯，在大块版面上刀切豆腐似的迅速划切出流畅澎湃的线条；木刻版一刀下去不可逆反不能更改的特性，加上前人未有的巨大尺幅，动辄八公尺、十公尺的画面，都更为考验创作者的意志强度、自信，以及掌握画面的能力。方力钧显然三者兼具。

方力钧作木刻版画最重要也最成功的系列，还是以游泳的人为题材，但是跟他油画的游泳系列又可以说是完全不同，甚至是相对的诠释角度。

他油画的游泳系列如上所说，从单纯的日常场景表现出神秘、宁静、充满隐喻的画面，基本上采取中长景构图，为观者保留了静思的空间与距离；而版画的作品却恰恰相反，不管画中的角色是一个人还是一群人，基本上方力钧在构图取镜上都采取一种非常非常迫近的近景特写，观者仿佛在耳边就可以听得到画中人的挣扎呐喊，感受到泼溅迸散的水花；而且由于是一个聚焦的特写，观者也无法判断这是沉溺前的最后挣扎，还是抵达彼岸前的奋力一搏？他流利的电锯，不仅劈出水花波浪的动能，也劈出主人翁以生命嘶吼的能量；方力钧借着布上油画与木刻版画两种不同特性的媒材，完成他借着“水／水中人”这个题材，表达对于“人生”的体会与诠释。

许多人看到方力钧的游泳系列作品，尤其是版画系列，经常会联想起毛泽东于1966年游泳横渡长江，展现他的健康与活力的宣传镜头。跟宣传样板比较起来，方力钧画面里的无名人物，无疑迸发更为真实而震动心魄的生命能量。其中是否具有对于过去神话的嘲讽？对于这个提问，过往的美术史工作者与艺评者似乎很有默契地宁愿以沉默保留