



C H I N E S E P R I N T M A K I N G

中国版画

2017(上)

中国美术家协会版画艺术委员会 编

ZHONGGUO BANHUA
中国版画

2017(上)

中国美术家协会版画艺术委员会 编

名誉主编：吴长江 姜 陆 苏新平

主 编：齐凤阁

副主编：钟 曦

编委：（以姓氏笔画为序）

文中言 王华祥

王连敏 王建山

孔国桥 代大权

刘向上 邝明惠

刘德才 李宝泉

李彦鹏 李健军

李 康 杨 越

杨 锋 张广慧

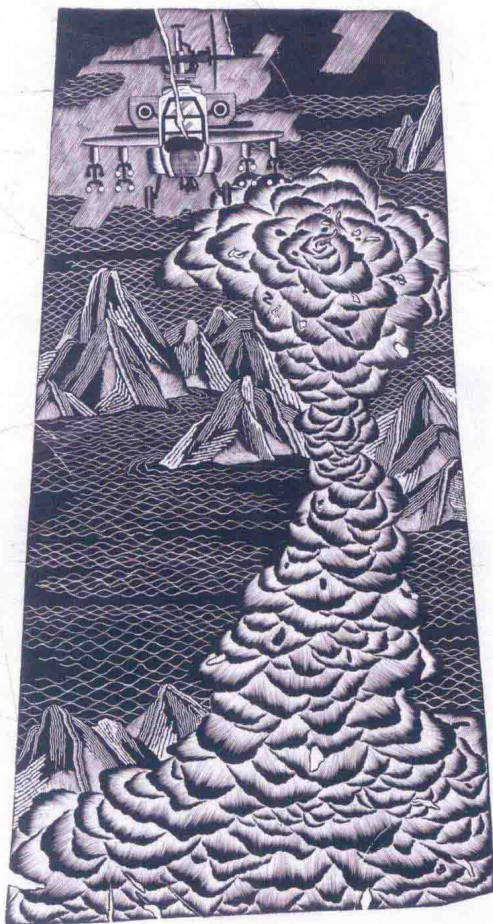
张敏杰 陈 琦

陈新建 范 敏

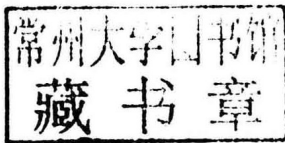
郝 平 班 苓

徐宝中 黄启明

康剑飞 戴政生



《遥远的天空II》木版 82.6cm×44.2cm 2011年 臧 亮



岭南美术出版社

中国·广州

图书在版编目(CIP)数据

中国版画. 2017. 上 / 中国美术家协会版画艺术委员会编. —广州: 岭南美术出版社, 2017. 8

ISBN 978-7-5362-6272-0

I. ①中… II. ①中… III. ①版画—中国—丛刊
IV. ①J217-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第185002号

责任编辑: 刘向上 李国正

责任技编: 罗文轩

中国版画. 2017. 上

ZHONGGUO BANHUA 2017 SHANG

出版、总发行: 岭南美术出版社 (网址: www.lnysw.net)
(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店
印 刷: 深圳市深教精雅印刷有限公司

版 次: 2017年8月第1版
2017年8月第1次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 6

印 数: 1—3000册

ISBN 978-7-5362-6272-0

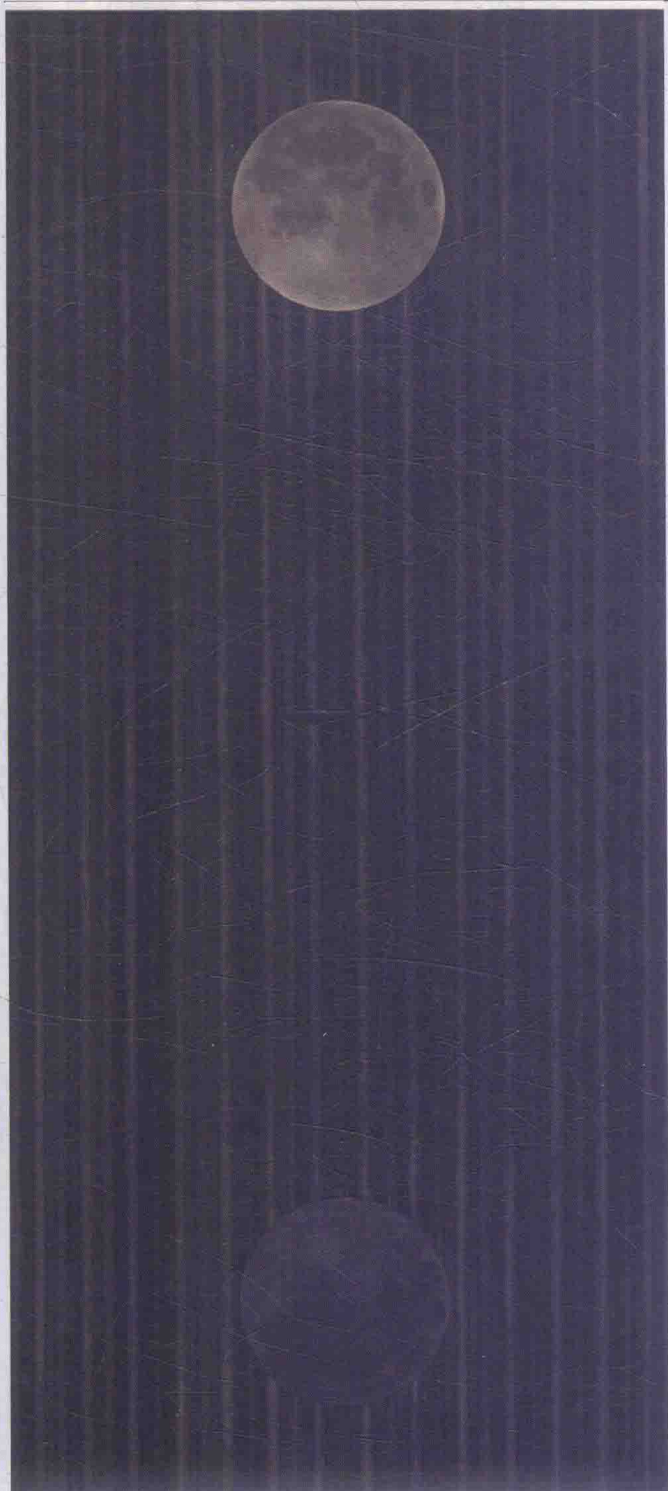
定 价: 26.00元

目录 CONTENTS

(第49辑)

本期执行副主编: 隋丞

编辑: 张新英 周举 彭宝玉



《月光映像 I 和 II》凹版 110cm × 50cm Veliko Marinchevski 保加利亚

版画论坛 PRINTMAKING FORUM

古版画研究

《梅花喜神谱》的画谱“基因”与其艺术价值 / 胡园园 1

现代版画研究

版画的“原罪”与出路 / 王华祥 4

展览巡礼 EXHIBITION STOUR

“15年回顾——中国学院版画名家文献展”前言 / 齐凤阁 5

“2017年第六届中国·观澜国际版画双年展”前言 / 赵家春 13

“版画100——2015年度收藏作品展”前言 / 董小明 陈君 25

继承与坚守——北大荒黑白版画创作思考 / 张泽新 31

版画家 PRINT ARTISTS

名家新作

回望与穿越——郝平系列版画《推门——境界》赏析 / 殷双喜 36

品评解读

日常与雅化——李东霞的版画艺术 / 隋丞 41

弗洛伊德的记忆

——杜超的“潜意识艺术类型”版画 / 刘玉睿 45

自我透析

黑白的客观存在与主观再造

——黑白语言的独立价值研究 / 臧亮 49

相马记的由来——痕迹、欲望、斜阳 / 侯炜国 53

版画教育 PRINTMAKING EDUCATION

版画研究生作品

导师推荐 / 周吉荣 57

创作自述 / 刘磊 57

导师推荐 / 文中言 58

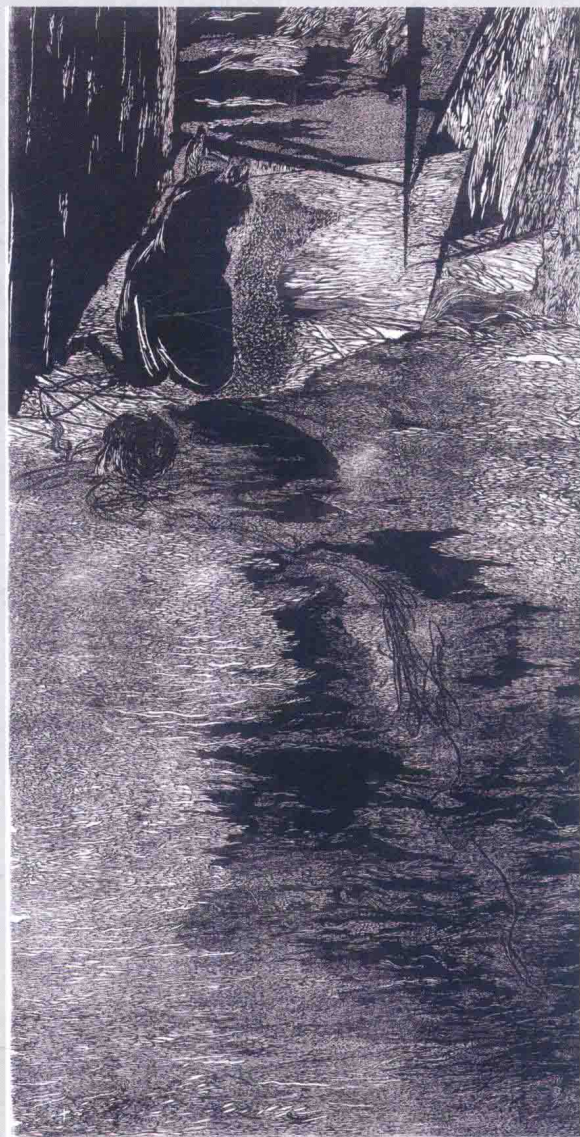
创作自述 / 周骏雅 58

导师推荐 / 文中言 59

创作自述 / 连培伟 59



《静观·洗手池》铜版 42cmX29cm 2016年 杨天峰



《身后事儿》木版 120cm×60cm 2017年 于雨田

封面《誓言》木版 79cm×119cm 2014年 陈琦

导师推荐 / 许欲晓	60
创作自述 / 李 昊	60
导师推荐 / 许欲晓	61
创作体会 / 张 欢	61
导师推荐 / 夏俊龙	62
创作自述 / 李雪峰	62
导师推荐 / 王慧娜	63
创作自述 / 王彩珍	63
导师推荐 / 张宝国 赵彦忠	64
创作自述 / 于雨田	64
导师推荐 / 隋 丞	65
创作自述 / 刘晓琳	65
导师推荐 / 张广慧	66
创作自述 / 张智鄂	66
导师推荐 / 何 军	67
创作自述 / 杨天峰	67

版画本科生作品

导师推荐 / 郑盼盼	68
创作自述 / 田 丰	68
导师推荐 / 郑盼盼	69
创作自述 / 王文麟	69
导师推荐 / 张 莞	70
创作自述 / 张剑锋	70
导师推荐 / 张广慧	71
创作自述 / 向羿曼	71

海外之窗 WINDOW OVERSEAS

自我和我的作品介绍 / 罗丽娜	72
-----------------	----

版画工作室 PRINTMAKING STUDIO

人大·小院——中国人民大学艺术学院版画工作室	77
------------------------	----

版画信息 PRINTMAKING NEWS

展 览	83
活 动	90
出 版	92

《梅花喜神谱》的画谱“基因”与其艺术价值

胡园园

关于南宋宋伯仁私刻《梅花喜神谱》为中国古代历史上第一部画谱的这一说法是存在争议的。本文通过对《梅花喜神谱》现有的相关文献的归纳总结,对南宋书籍刊刻背景、南宋赏梅文化鼎盛的历史因由等方面深入研究分析后,试以新的角度,对其本非画谱身份的原因、其自身所携带的画谱“基因”及其对后世画谱产生的影响展开分析和论述。

一、版刻书籍插图中模仿国画笔墨的文人写意手法之首例

中国古代书籍插图从纯线描的黑白木刻到后来的彩色水印木刻,从实用性质的文字图解到富有装饰和审美价值的版画作品,是一个相当漫长的过程。在现代,我们称中国古代传统木刻版画为复制版画,是指其对传统中国画的复制。画幅大小与书籍一样,复制的内容可以分为对中国画线描的复制和兼具水墨笔法的复制两种,而从复制线描发展到复制水墨笔法,再到后来像《十竹斋笺谱》《芥子园画谱》这样精美的套色水印木刻的诞生,纵向对历代书籍插图进行比对就会发现,南宋宋伯仁的私刻《梅花喜神谱》中的刊刻效果可以说是复制线描与复制水墨笔法这两者过渡的第一架“桥梁”。无论是唐868年刻本《金刚般若经》卷首的精美扉页插图,北宋1108年刊刻的《御制秘藏诠》中的山水插图,还是宋代画家高文进绘制、知礼刻的《弥勒菩萨像》,金代作挂壁装饰之用的《四美人图》,又或是元代画家李衍编著的《竹谱》等,均可以看出插图刊刻越来越精美,内容更是趋向世俗化和文学化,且越来越具有绘画性,这些刻本插图均以纯线描的刀法刻制的,极具中国传统绘画的线描特色,却并没有明显模仿中国画笔墨韵味的痕迹,而在《梅花喜神谱》中,梅花图绘刻的花瓣和梅枝却明显带有中国画笔墨韵味,是中国古代书籍插图史中的第一个例,下面就两个方面进行论述和说明。

首先,宋伯仁的木刻梅花与扬无咎毛笔绘制的墨梅画法十分的相似,尽管两者是用毛笔、刻刀两种完全不同的绘画工具,但对比两者的梅花后,就会发现宋伯仁《梅花喜神谱》中黑白木刻梅花图中的梅花造型和梅枝画法是扬无咎《四梅图》中墨梅画法的有意模仿。扬无咎在《四梅图》中首创梅花花瓣的白描勾圈之法,宋伯仁的梅花图亦然,两者均是在梅花花瓣的花头部分用加粗的圆弧状来刻画,而宋伯仁的梅花因木刻刀工使然,使得其梅花造型相较显得松散和生硬,但依旧掩盖不了其有意模仿国画笔墨写意手法的痕迹。

再则,“飞白”,最先是中国书法行笔过程中一种特殊的笔法,而后逐渐在中国画中应用,指的是笔墨在运笔行走间因行笔速度的骤然加快使得笔画间丝丝露白的效果,像是缺少墨水的枯笔所写就。飞白如若运用得恰当,会使得笔画显得如行云流水般清逸秀丽,或雷厉风行般苍劲有力,与画面中的涨墨、浓墨形成鲜明对比,加强了作品的节奏感和韵律感。中国传统书画艺术向来讲究气韵生动、虚实相生、动静结合,飞白正是其中一种典型的表现形式,可以说是中国传统绘画所特有的艺术特色,但是这种特色却在《梅花喜神谱》的黑白木刻梅花图中出现了,如《梅花喜神谱》“小蕊十六枝”中的《兔唇》《木瓜心》《烂漫二十八枝》中的《并桃》《双荔》(图1)《渔笠》(图2),以及“就实”部分中的“独钓”(图3)等多幅梅花的枝干和枝条均可清晰见到飞白效果。尽管因为木版画刀刻工具的限制,与毛笔绘写飞白效果相比显得不够自然和稍显生硬,但这种尝试跨越绘画工具限制去再现国画笔墨韵味的创新思维,在中国古代木刻版画史上还是第一例,使其与同时期其他以实用性为主的书籍木刻插图相较,显得独具艺术特色和审美价值,开后世版画与国画水墨特色结合的先河,或许正是《梅花喜神谱》梅花图中带有的中国画笔墨意蕴的刊刻效果,以及对梅花即写实又兼写意的绘刻风格,使其

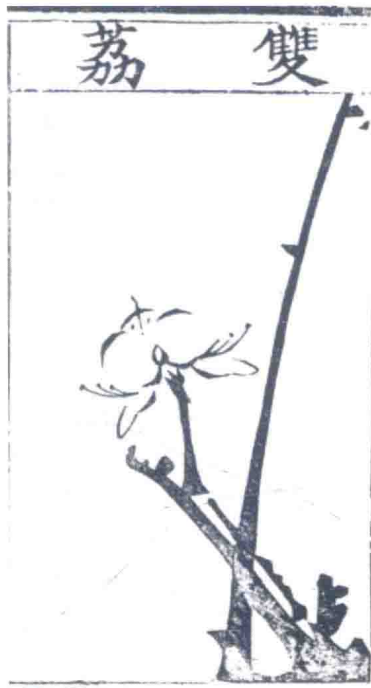


图1 双荔



图2 渔笠

木刻梅花图极符合中国画的意境追求和审美标准，犹如一幅幅写意墨梅图，这大概就是后人将其视为画谱的最主要原因。

二、“折枝”式的构图与中国画简约意境的追求

在中国传统绘画中，讲究“经营位置”，现在我们常简称为“构图”。在南宋理学思想盛行的影响下，讲究格物精神，反映在绘画艺术中则是，注重描绘对象的以小见大，以有限表无限。南宋花鸟画与山水画的转变一样，由全景巨式构图转为“边”“角”式构图，由大篇幅的卷轴转为精致化的册页或是纨扇，主要是折枝花鸟类的小品，注重对物象的观察和体验。例如林椿的《果熟来禽图》《梅竹寒禽图》；马麟的《层叠冰绡图》；无名画家的《豆花蜻蜓图》等。在南宋时期，由于木刻书籍插图在当时还只是以书籍图解或补充说明等实用功能为其主要任务，故当时的书籍版刻插图还没有对插图画面意境追求的需求和意识。与其他同类书籍不同，宋伯仁自身的诗人身份不同于一般的书籍插图刻工，加之其爱梅的天性，以及作此谱供人赏阅的目的，故为描绘梅花之精神及美态花费了大量精力，在《梅花喜神谱》中百幅折枝梅花的构图和意境上尤为下功夫，其中的每幅梅花图皆经过作者精心布置和经营而来，简约宁静的折枝式构图使画面极富传统墨梅画的意境。

受当时南宋绘画风格的熏陶和影响，宋伯仁所作《梅花喜神谱》中百幅黑白木刻梅花图的画面经营属于非常典型的南宋文人花鸟画的折枝构图风格，其艺术特色就体现在：于极小的空间内，充分地发掘所描绘物象的动势变化、以微见宏、以少胜多、以有限胜无限。《梅花喜神谱》中，百幅梅花图皆选用折枝构图法，不取梅花的全株进行描绘，取梅枝一二，梅花一朵，根据梅花的花枝的长势和姿态使其从画面的上下、左右“生出”，除了梅花主体外，皆留白，对梅枝的刻写的细致顺畅，虽然是作者写生所得，但却也并不是完全的一味的写实描摹，从每幅别致的单朵梅花与梅枝位置的安排上可以看出，作者经过精心取舍加之其“经营位置”的匠心，使每一枝梅花，在精小的画面中，不着痕迹地展露其清新雅致，不沾红尘事的清冷态度。

传统中国画的折枝构图有几种常见的程式，比如单枝横出式、边角式、上开下合出枝式等等，例如在《梅花喜神谱》中的《并桃》一图中，用的便是边角式样的构图，两枝梅花枝从画面的右下角度伸入，一粗一细，一短一长，细枝向上，直至画缘，仿佛在继续的生发；老枝却向被折断一般戛然而止地停在画面的右下角，在截面却生出盛放的梅花一朵，梅枝一老一嫩、一静一动，在这一动一静的矛盾间生发出生命的趣味；《飞虫刺花》一图中，用的是上开下合式的构图，这种构图取势常常择取“V”形的枝头，一枝干成“V”的姿态向上发枝，有聚有散、有疏有密，向右侧倾斜的梅花主干使增加了画面的动势和不平衡感，而左侧生发的辅枝，又穿插以梅花一朵，是原本重心偏右的画面回归了平衡；在《渔笠》一图中，用的是单枝横出式的构图，在画面的左上方一梅枝斜上生出，而原本生势向上的梅枝却向下生出一横一竖两枝，横着的短枝枝头倒挂着绽放的梅花一朵，竖向的梅枝呈继续向下生长的态势，如此一仰一俯、一上一下，令画面极富有节奏感，使得画中原原本清冷沉寂的梅花多了一份活泼趣味。最难得的是，作者在同样篇幅大小的画面上，用不同的造型和折枝构图绘制出了一百种姿态各异，空灵简约的黑白梅花图。这种中国传统折枝花鸟画所特有的精致、宁静、高雅的简约之美在中国木刻插图史中为首例，故使其在众多版刻书籍插图中脱颖而出。

三、诗书画并呈的绘刻形式与文人画的审美原则

中国画讲究“诗画合璧”，因此画中往往附有题诗。诗书画一体的中国画形式并不是一开始就形成的，而是在其不断发展的过程中形成的一种绘画形式，并成为文人画的重要特征。其实在元代赵孟頫提出“文人画”这个概念之前，诗画融合的现象已经开始出现，唐代王维提出“画中有诗”，并进行了诗歌入画的实践，可谓是诗画一体的开山者，但在此时，“诗画一体”也还只停留在个别人自发行为的阶段，尚未形成一种风气，更没有形成理论；到了宋代，由于其特殊的政治文化氛围，文人士大夫特别需要以诗来抒发情感，故而诗画的融合就自觉形成了一股风气。苏轼是最早提出诗画融合理论的人，对诗画关系作了清楚的阐明：“论画以形似，见于儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹合精匀。谁言一点红，解寄无边春。”^①自苏轼之后，其他关于诗画一体的理论也相继出现。在绘画

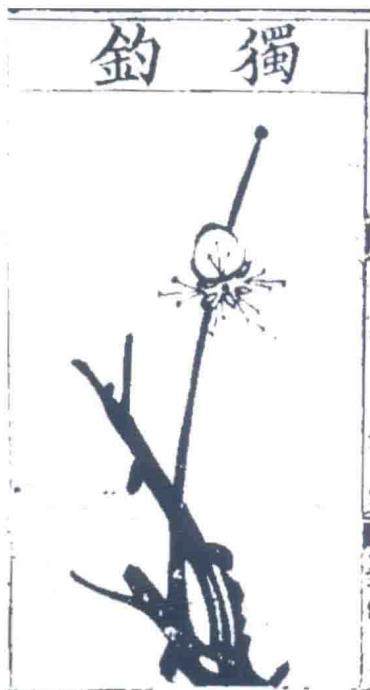


图3 独钓



图4 顾步

方面除了题画诗开始进入画面且成为画面经营的一部分，还体现在其所描绘对象的构图中，在南宋尤为流行的折枝式构图亦与此同理，以诗入画的文人画美学观念在此时正式得以确立，并在后世不断发展。诗书入画既符合中国古代文人含蓄内敛的表达方式，同时又深化了中国画的意境与审美内涵，增强了其艺术张力，故诗书画一体的文人画发展势头猛烈，在中国画的画坛中几乎占据统领的地位。而中国绘画中追求的“画中有诗”与中国古诗侧重的“借物抒情”，在《梅花喜神谱》中达到了很好的融合和呈现。

虽然宋伯人的《梅花喜神谱》并非纯为绘画而作，但是，由于他工诗喜画的文人身份，故不自觉地将其诗画相融的文人画美学观念及创作形式带入《梅花喜神谱》的刊刻创作中来，其开创一诗一图的书籍版刻模式的先河，用木刻版画的形式正式完成了诗与画形式上的结合，不但在形式上实现了诗画并呈，而且诗与画在内容层面上也做到了融合。例如在《梅花喜神谱》的“烂漫二十八枝”阶段，在《顾步》一页中（图4所示），两条梅枝向右发出，其中长枝却一反其常态而向左后方弯折生长，左侧附诗：“世道多崎岖，进趋思退却。一步一回头，庶无轻失脚。”诗文表达：世道崎岖难行，使人进一步就想后退，只有一步一回顾，才能不出差池，诗中似描述一个曾遭世道迫害的世人，每走一步都瞻前顾后，生怕出错的犹豫难决的状态，结合右侧那枝逆着生长规律而往下生发的梅枝，就更能理解诗文中的想要表达的遭受痛苦和折磨的心境；在“欲谢一十六枝”之《歆风》一页所示（图5），一朵梅花呈现出一种向右偏的态势，仿佛左侧有一阵极大的风吹来，左侧附诗：“暗香从何处，寒飏为轻扇。东君须护持，莫点宫妆面。”诗文表达在凛冽的寒风中，梅花的香气暗暗拂来。春天的神啊，你要保护她，不要使她落下，沦落为那世人装扮用的“梅花妆”。再来看右侧的梅花图（图5），一个逆着强烈的寒风却顽强地不愿被吹落，固执吃力地抱紧枝干，同时还不忘散发清幽香气的梅花形象便生动的浮现在眼前，让人心生怜惜；在“就实六枝”之《孟嘉落帽》一页所示（图6），画面中，孤枝上一朵花瓣已落尽的梅实，其右下两片花瓣飘飘而落，仿佛是作者将梅花在最后两片花瓣飘飘落下时的瞬间定格保存一般。左侧附诗：“醉帽不轻飞，秋菊有佳色；自惭群座中，主人犹未识。”“孟嘉落帽”原指的是东晋名士孟嘉在重阳节桓温的宴会上无意落帽遭人嘲笑后依然风度翩翩，从容应对的故事，但作者宋伯仁在诗文中对此故事作了稍许的改写，使整首诗到最后多了一丝因无人重视而心生的自惭和无奈之情，再看右图中的梅花，仅有的两片花瓣却也始终逃回不了落地成泥的命运，画面所传达出的清冷和萧瑟之感与诗文的意境如出一辙。此谱中，宋伯仁“如骚人赋诗吟咏情性”，使题名、五言诗与梅花图三者巧妙地互为依托，诗中有画、画中有诗，可谓中国古代绘史上第一部诗书画并呈的佳作。

著名美术家陈师曾关于文人画的特征，他是这样解释的：“即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画……文人画首贵精神，不贵形式，故形式有所欠缺而精神优美者，仍不失为文人画。”^[1]这部诞生在南宋年间的私刻《梅花喜神谱》，首次将笔墨韵味、诗画交融，画面意境这些中国传统文人画的审美特征以雕版木刻版画的形式展现出来，整部作品充满文人精神，文人趣味及画外所体现的文人之感想，使读者在阅读和欣赏时，不自觉地将其当做文人画来赏析。这样一部极具文人画特色的版刻书籍，在书籍版刻史中是史无前例的，开辟了文人画家参与书籍绘制及刊刻的先河。

【注释】：

[1] 出自苏轼《书鄞陵王主簿所画折枝》中两首题画诗的其中一首，另外一首为：“瘦竹如幽人，幽花如处女。低昂枝上雀，摇荡花间雨。双翎决将起，众叶纷自举。可怜采花蜂，清蜜寄两股。若人富天巧，春色入毫楮。悬知君能诗，寄声求妙语。”

[2] 陈师曾：《文人画之价值》，《绘学杂志》第二期 1921年1月。



图5 歆风



图6 孟嘉落帽

版画的“原罪”与出路

王华祥

版画，对今天的中国人来说，似乎是一个比较陌生的事物。那么在别的国家又如何呢？著名西班牙版画家纳兰霍先生说，在西方的画家中，专门从事版画的人越来越少了，有百分之二十吗？他表示很怀疑。韩国策展人协会主席朴天男先生说韩国的老百姓知道版画的人越来越少，问我是否愿意去韩国的大学讲授版画。在20世纪80年代末，我刚毕业留校时，系里的先生组织老师们的版画作品去王府饭店售卖，好像价格是两百多元人民币一张，但顾客仍嫌贵，还说看不懂。不过当时国内其他画种也不好卖，艺术市场还没有发展起来。三十多年过去了，版画的情况对比一下油画、国画、雕塑和其他非架上艺术，我们会看到什么呢？我们看到所有除了版画之外的艺术门类都分享了改革开放的红利。不仅展览频繁，画价飙升，而且几乎所有人的目光，都投向了油画、国画和其他艺术门类，更是让其中的佼佼者如明星般闪耀。只有版画暗淡无光，被日新月异遗忘。偶尔有像安迪·沃霍尔和伦勃朗那样的国际巨星的作品传出天价信息：伦勃朗的版画几十万欧元一幅，安迪·沃霍尔的版画几千万欧元一件。但是人们的注意力都集中在了名气和价格上，而忽略了这些巨星们的天价作品都是版画这样一个事实，这和其他画种的情况完全不一样。譬如油画，因为有达·芬奇、丢勒和伦勃朗，有凡·高、毕加索和安迪·沃霍尔，所以整个画种都沾了光。殊不知，丢勒、伦勃朗、毕加索和安迪·沃霍尔都是伟大的版画家。那么，究竟是什么原因造成了这样的不公的局面呢？

一、原罪之一为版画的复数性

版画可以像印钞机一样印很多张，人们怀疑它不是原作，怀疑它印刷数量多，想印多少印多少。因此，没有收藏价值和投资价值。事实是这样吗？当然不是。但我们不能等待人们改变成见，而应该主动承担起教育大众并提高人们对版画艺术认识的任务。简要地说：有签名就是承诺，有印数就是原作。至于收藏价值，它与其他艺术门类无异，前面几位大师的“天价”例子就可以证明。

二、原罪之二为版画的非真实

版画从诞生之日起就不能真实，不仅不能真实而且还与真实为“敌”：提炼或破坏真实以满足主观的形式需要。由于它的本质是复制，手段是印刷，在照相感光技术和现代印刷科技还未出现之前，人们尚能接受它的非“真实”和复数性，而且还能够读懂其中的特殊韵味，即韵味与形式意趣。然而，对大众来说，版画的高冷和非真实是一种与生俱来的硬伤。他们更喜欢画得像照片一样真实的油画和像实物一样的照片，可令人费解和有趣的是：凡·高和毕加索都很不真实啊，可是他们却很喜欢。这是个值得讨论的问题。

三、原罪之三为版画的良性发展与社会的成见

由于公众对版画的误解和陌生由来已久，造成了公众对版画的成见和冷漠。以至于包括一些批评家在内的许多人对版画状况都不甚了解。有的人还以为版画还处：19世纪的水平，或者“文革”时期的印象呢。一句话：不当代！其实就中国而言，恐怕只有版画最具国际性和当代性。去年我们组织召开的“国际版画系主任论坛”已经得到验证。今年的“国际学院版画大展”，会让公众更全面地了解国际版画的发展状况，了解兼备传承性与实验性的版画家们的实力。

版画家中“红杏出墙”的突围

是坚持以木、石、铜、孔四个版种为正宗呢？还是可以纳入胶版、电脑打印进入版画家族呢？这是问题之一。版画家“改行”的成功是对版画教育的否定吗？那为什么偏偏是版画家出身的当代艺术家最多呢？如国际著名艺术家徐冰和方力钧等等。在历史上从古到今的大画家中，顶级的人都是版画大师。这就是“红杏出墙”和“杂种”理论：只有跨界的知识结构和实践才能打破僵化的模式化思维与工作方法，也只有创造性才能产生艺术价值，而不能仅仅注重技巧和形式。

版画的教育与宣传

版画环境的贫瘠使版画市场不能发育，这造成了版画的恶性循环：越边缘越孤僻，越孤僻就越自闭。市场经济使国画家、油画家，尤其是当代艺术家都炼造成了精明的商人型头脑，唯独版画家仿佛是前朝贵族的遗老遗少。因此，主动进行版画教育与推广是我们责无旁贷的使命。如何使用体制、市场和一切有益的资源来改变版画的处境，是我们思考的重要问题之一。中央美术学院发起成立的“国际学院版画联盟”最重要的目的就是希望联合全世界的版画人互相交流、互通有无、互相促进和一起发声，让版画重新回到人们的日常生活当中去。切实做到走出专业圈子的象牙之塔，全心全意地为人民服务。如是，版画的复兴当指日可待。

版画的出路在于它的独特性与分享性

通过教育、推广与宣传，给人们补上版画的学术价值和商业价值这些课。这对于提高公众的艺术修养，改变人们的审美品质是大为有益的。一旦人们了解了版画的独特性价值，它的绝对优势——“分享性”，就会凸显出来：一幅画可以让数十人或者数百人分享，人们可以花最少的钱拥有最珍贵的名家的原作。这比那些流水线国画要好一千倍。这就是“复数性”的优势。版画的签名和印数不再是缺点和硬伤，而恰恰是它最有可能成为投资者的独特的“印钞机”。

王华祥 / 中央美术学院造型学院院长、版画系主任
国际学院版画联盟主席



“15年回顾——中国学院版画名家文献展”开幕式

“15年回顾——中国学院版画名家文献展”前言

齐凤阁

“15年回顾——中国学院版画名家文献展”的起因要追溯到2001年，当时我策划、主持了一个叫“挑战与切入——中国当代青年版画家提名展暨学术研讨会”的活动，通过在北京首展、研讨、出版画集和之后的巡回展，曾引起版画界的广泛关注，并产生较大反响。蓦然回首，已匆匆走过了15个春秋。记得在当年出版的版画集的主编绪语中我曾写道：“这些被提名的青年版画家有的已产生较大影响，有的渐趋成熟，有的则刚刚浮出水面。但都颇富潜能，且为当下版画创作的中坚力量。”如今，这些画家已不仅仅是版画创作的中坚力量，而是成了我国版画界的领军人物或某一画种的代表性画家。15年间，他们在版画创作的道路上砥砺前行、不断探索，有的拓展绘画领域，取得了令人瞩目的艺术成就，成为当之无愧的名家，为中国绘画艺术的发展与版画教育事业做出了突出的贡献。

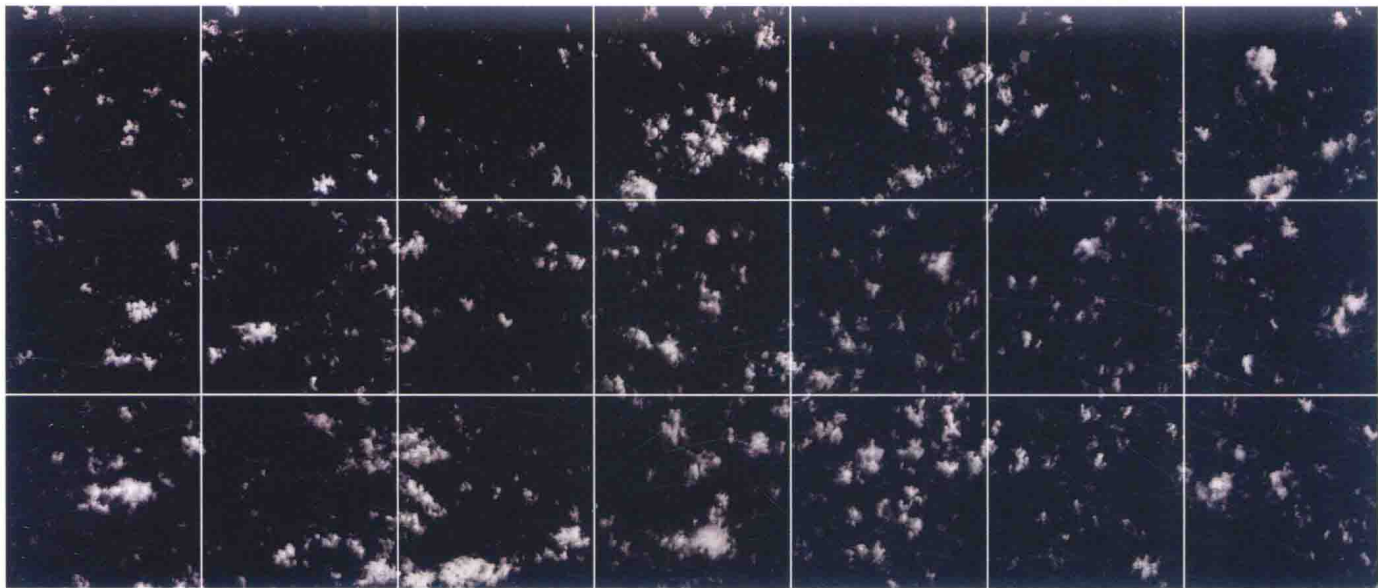
这新世纪的15年，是中国版画在20世纪末转型裂变后多向发展、稳步前行的15年，是经历了观念更新、精纯技艺、视觉形态变革之后，艺术家个性彰显、自我确立的15年。可以说，参展的这9位画家的创作集中体现了15年中国版画发展的大趋

势，映现着我国版画，尤其是学院版画在新世纪的走向。

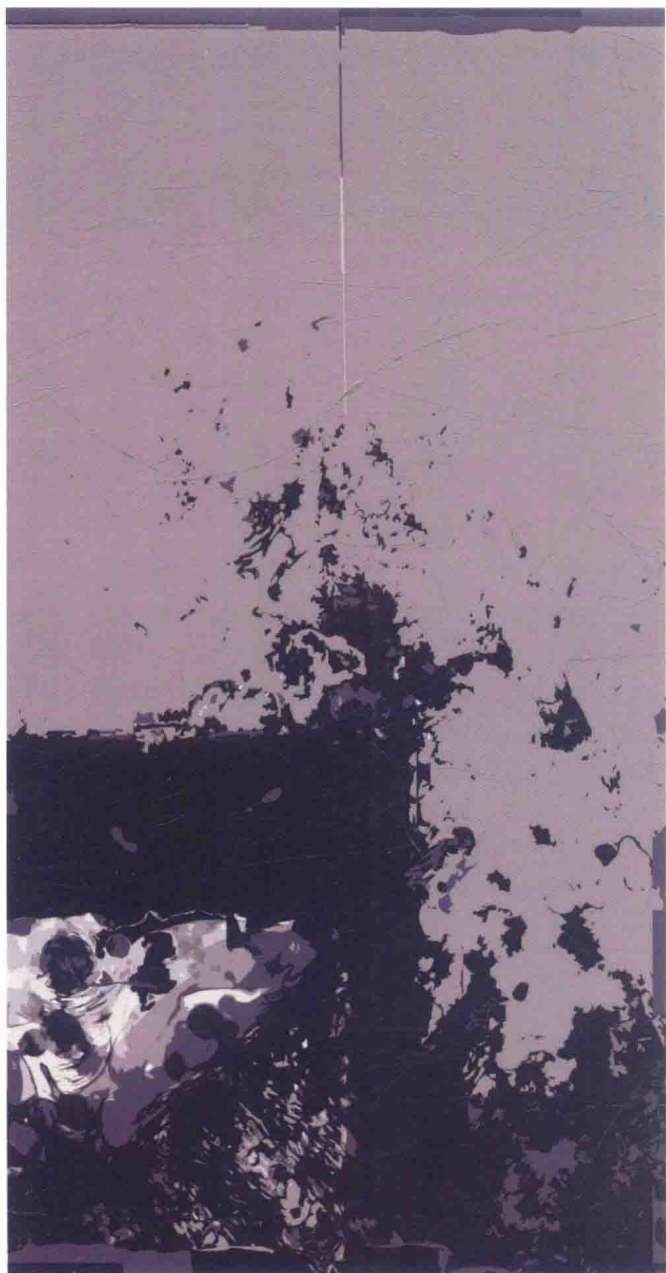
为了回顾他们的绘画历程，展现其15年的创作成果，总结其艺术经验，推动中国当代版画的健康发展，我们在中国版画博物馆举办了这9位画家的版画作品与文献回顾展，并在深圳大学召开了学术座谈会。之后，还将出版文献集。而且文献集不仅仅是展览会作品与文献的汇集，而是在展览结束后，又经9位画家按照编撰体例进行资料补充，包括创作自述、手稿、草图、艺术评论、跨界作品等的增加，使文献集内容更详尽，更能全面、立体地展现画家15年的艺术历程，亦使读者能从中获取更大的信息量与审美满足感。

但愿此系列活动对参展画家艺术的梳理、传播及中国版画的发展起到积极作用！

齐凤阁 / 本活动策划、学术主持



《失联》木版 85cm×85cm ×21 2015年 陈琦



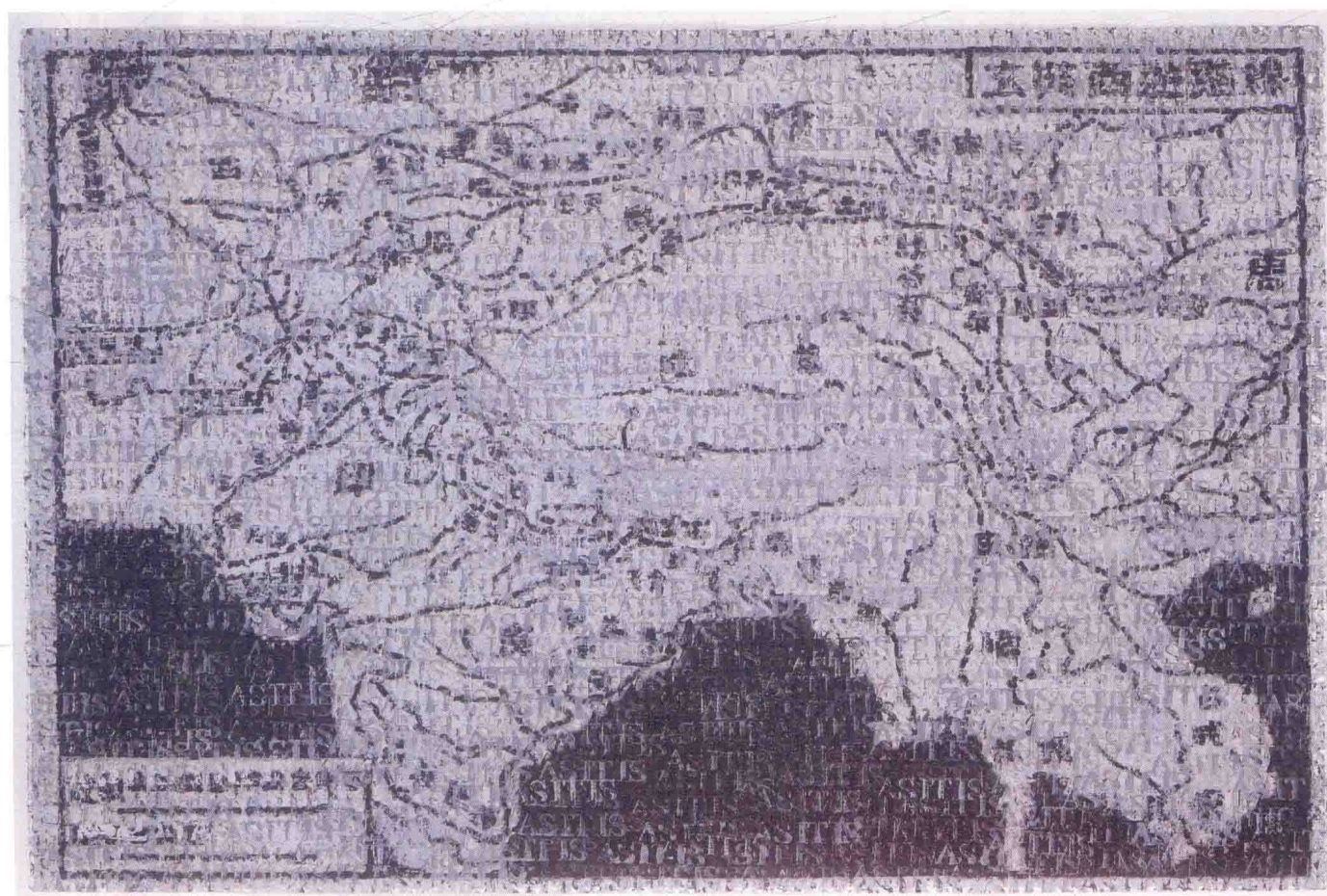
《无题之一》丝网版 68cm×35cm 2016年 钟曦



《无题之三》丝网版 70cm×35cm 2016年 钟曦



《它是你·MY LIFE IS MY MESSAGE》活字捺印 80cm×120cm 2014年 孔国桥



《它是你·玄奘西行图》活字捺印 80cm×120cm 2014年 孔国桥



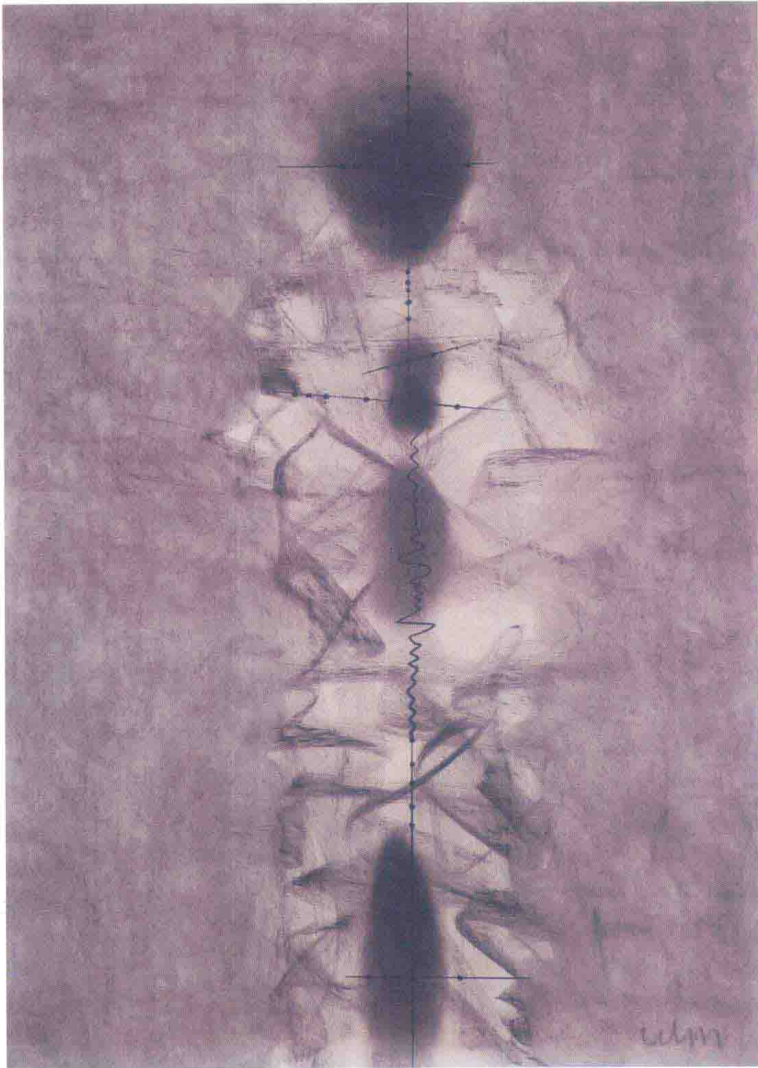
《失落的土地之一——迷惘》木版 60cm×90cm 2013年 贺昆



《城迹 - 11》铜版 30cm×25cm 2016年 王家增



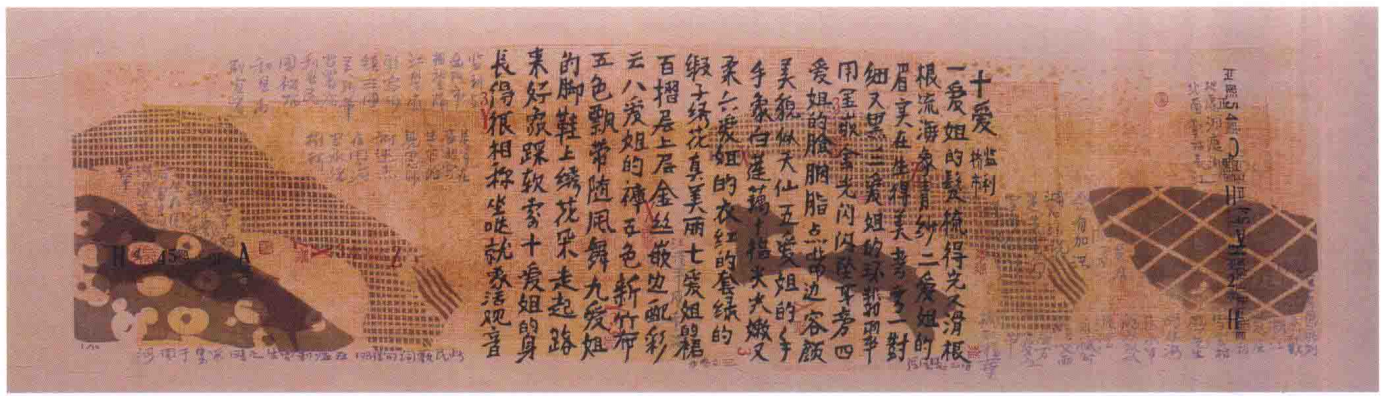
《城迹 - 13》铜版 59cm×49.5cm 2016年 王家增



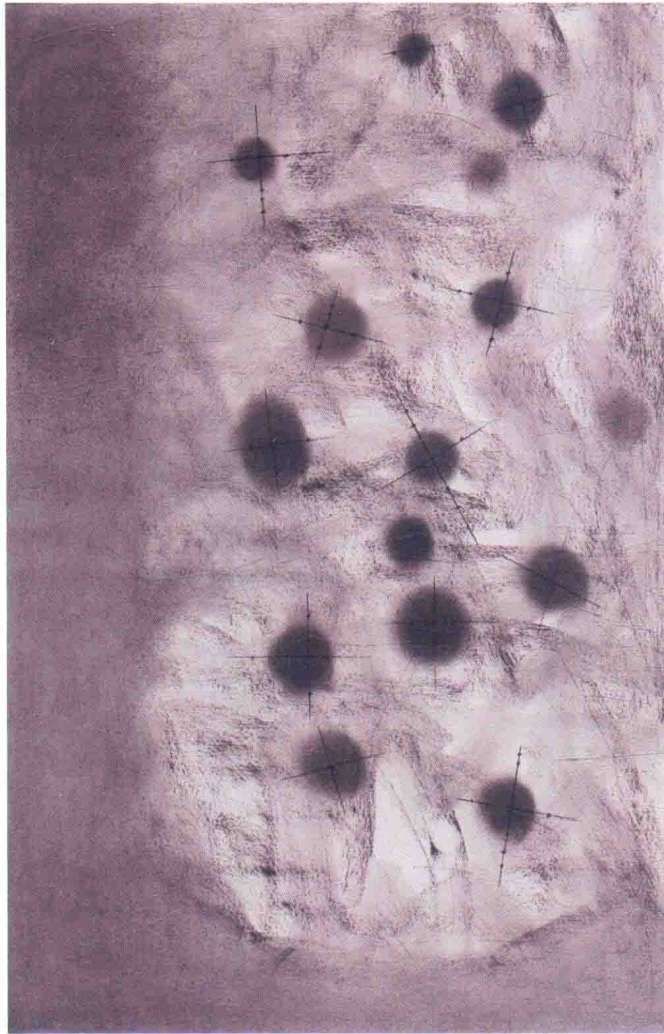
《恶之花4》铜版 40cm×28cm 2016年 王连敏



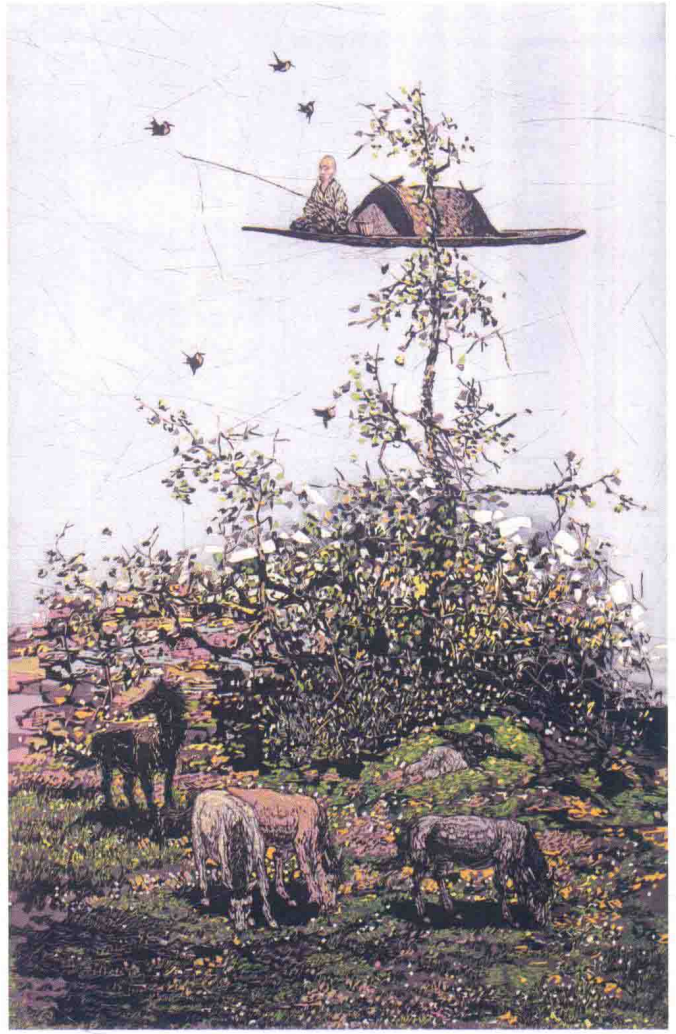
《他乡系列之六——空山》铜版 29.5cm×46.5cm 2014年 徐宝中



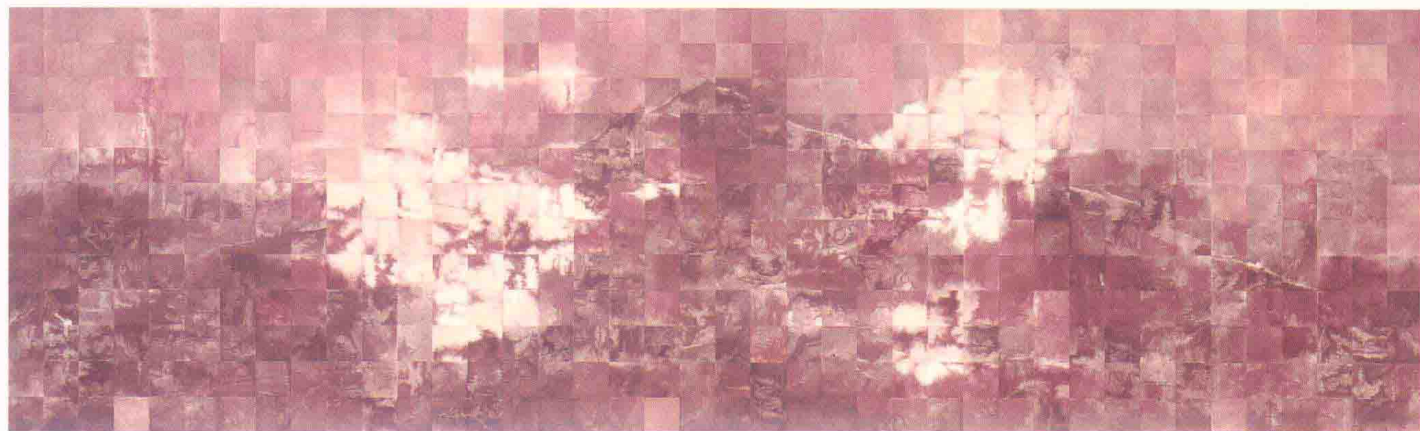
《手卷之三》木版 20cm×82cm 2008年 张广慧



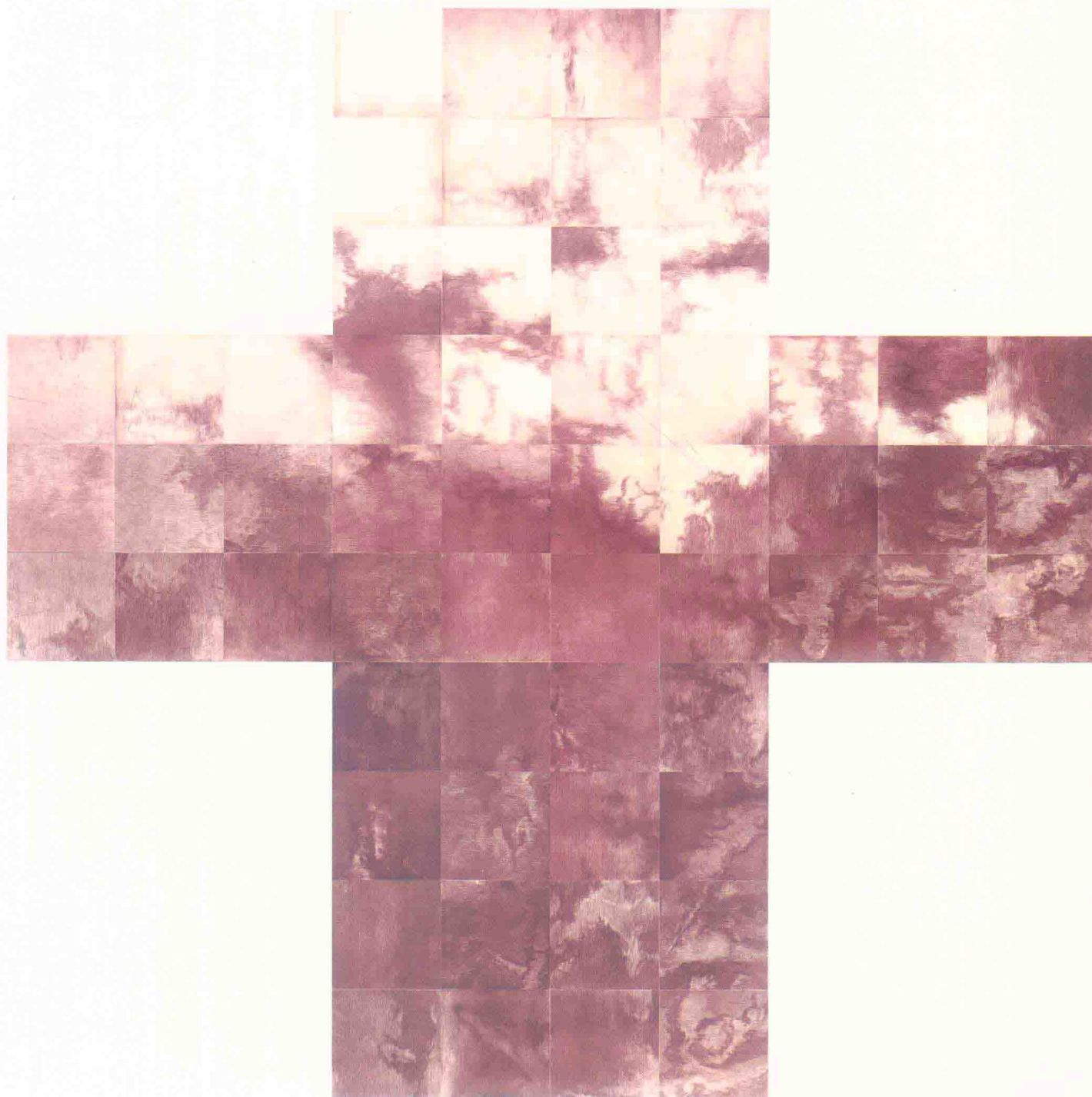
《恶之花 13》铜版 40cm×28cm 2016年 王连敏



李白诗意之六《停舟独钓山水绿》木版 90cm×55cm 2010年 贺昆



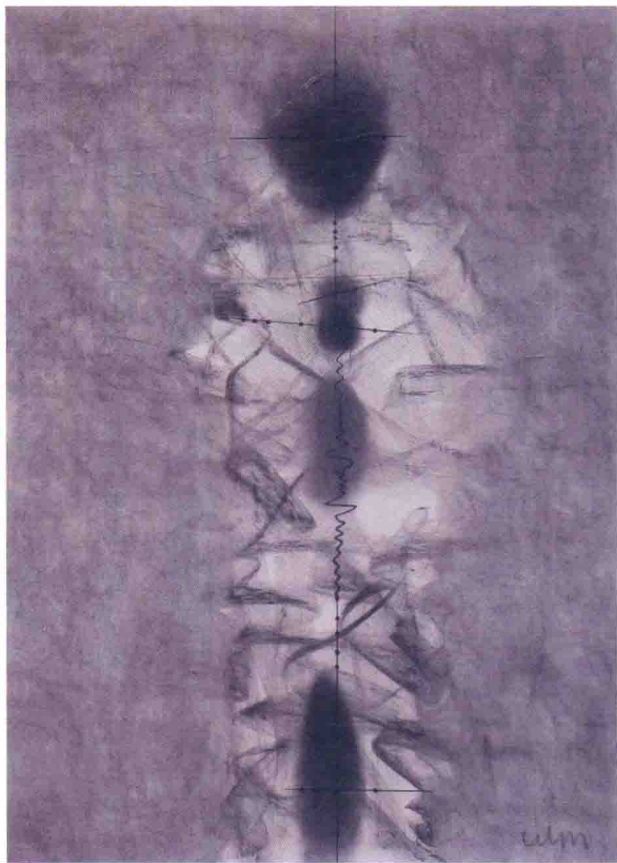
《荒原》铜版 336cm × 1120cm(28cm × 28cm × 480) 2017年 苏新平



《十之三》铜版 280cm × 280cm(28cm × 28cm × 58) 2017年 苏新平



《寓言》木版 80cm×120cm 2016年 陈琦



《恶之花4》铜版 40cm×28cm 2016年 王连敏



《孤山》铜版 59cm×47cm 2014年 徐宝中