

王公懿

王公懿版畫作品 1979-2002

WANG GONGYI'S GRAPHIC WORK 1979-2002

現當代藝術家叢書
THE MODERN ARTISTS SERIES

2006年12月28日—2007年1月21日

“王公懿版畫回顧展1979-2002”

在廣東美術館舉辦

主 編：王璜生

副 主 編：朱皓華 蔣 悅

助理編輯：王文科 彭 捷

翻 譯：居振容 朱淑楨

校 對：王文科 朱淑楨

設 計：任四四

制 版：深圳雅昌彩色印刷有限公司

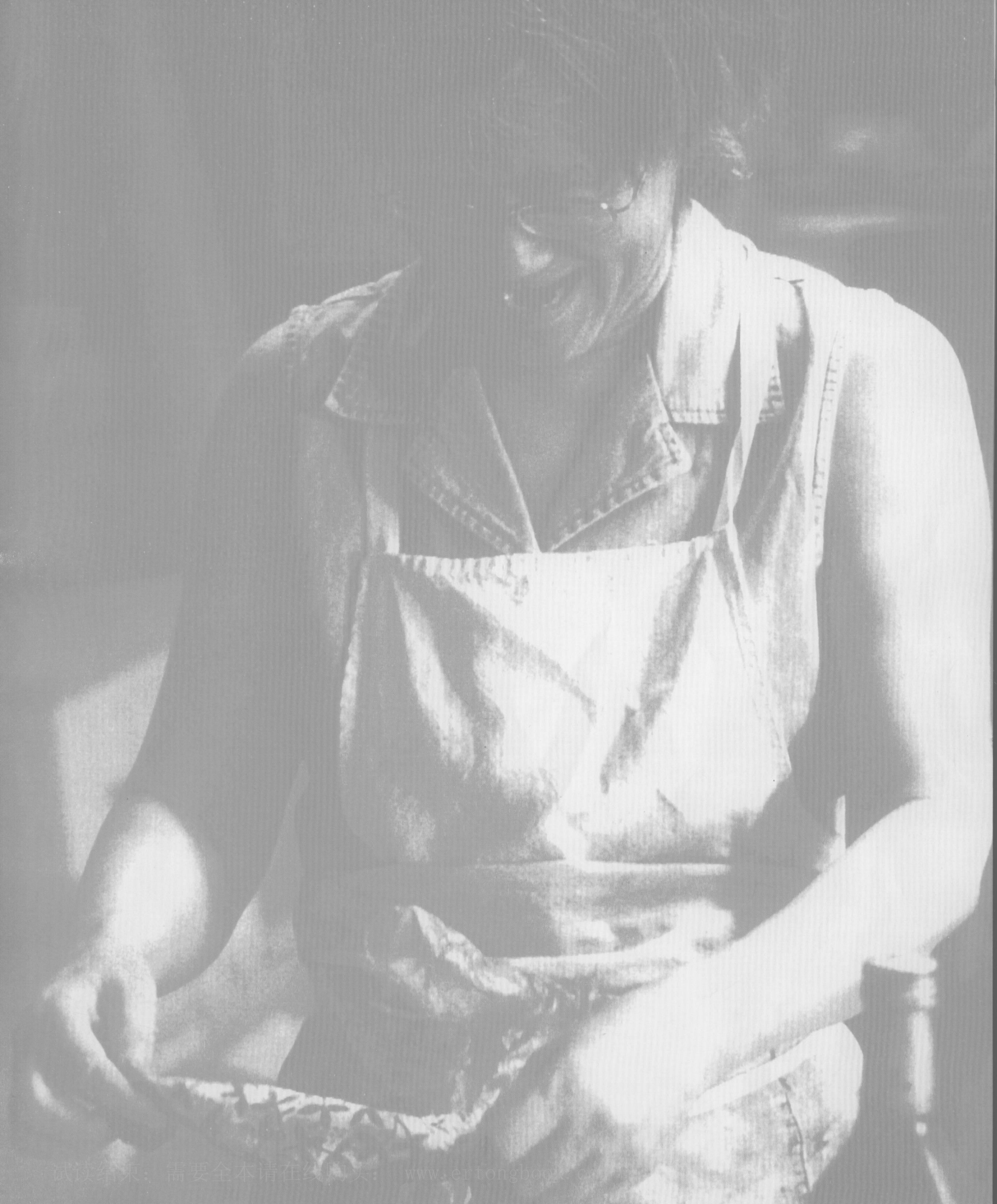
印 刷：深圳雅昌彩色印刷有限公司

王懿

王公懿版畫作品1979-2002

WANG GONGYI'S GRAPHIC WORK 1979-2002

中國美術出版社
北京
2002年



目錄

前言	廣東美術館	7
自述	王公懿	8
王公懿和她那些開在世界花環上的奇葩	(法)昂赫艾特·尚波提耶·德·赫博 歐貝爾·巴塞	12
從“鑒戒賢愚”到“怡悅情性”——關於王公懿版畫創作	嚴善錚	16
PREAMBLE	Wang Gongyi Jenn J, JIU	18
WANG GONGYI ET SES FLORAISSONS EN GUIRLANDES MONDIALES	Henriette Champetier de Ribes Robert Pages	22
小島	24.5 x 30.25cm	29
秋瑾組畫（之一）求索	60 x 41cm	31
秋瑾組畫（之二）熱血	60 x 57cm	33
秋瑾組畫（之三）結黨	60 x 40cm	35
秋瑾組畫（之四）起義	60 x 40cm	37
秋瑾組畫（之五）犧牲一	60 x 40cm	39
秋瑾組畫（之六）犧牲二	60 x 42cm	41
秋瑾組畫（之七）秋風秋雨	60 x 56cm	43
麥積山	73 x 49cm	45
兵馬俑	73 x 52.5cm	47

故宮	100 x 200cm	49
十三陵	200 x 200cm	51
家信（四）	65 x 50cm	53
木版水印組畫之一“空”	57 x 38cm	55
風景·綠蔭	57 x 77cm	57
風景·山水	54 x 79cm	59
風景·圍牆	54 x 70cm	61
天·地	34 x 27cm	65
1992之一	31 x 23cm	67
夕陽	27 x 34cm	69
行雲流水	31 x 44cm	71
1992之二	34 x 27cm	73
山·水	36 x 26cm	75
1993之三	33 x 25cm	77
1993之四	42 x 33cm	79
1993之五	38.5 x 30.5cm	81
風景	28.5 x 38cm	83
無題之一	50.5 x 66cm	85
無題之二	50.5 x 66cm	87
三十五個點	28.5 x 38cm	89
九個花瓣	28.5 x 38cm	91
1993之一	28.5 x 38cm	93
1994之二	28.5 x 38cm	95
1994之三	28.5 x 38cm	97
1994之四	25 x 33cm	99
1994之五	28.5 x 38cm	101
1, 3, 5, 7, 9	28 x 19cm	103
池塘	19 x 28.5cm	105
天書	28.5 x 38cm	107
家	38 x 28cm	109
自由	27 x 37.5cm	111
河圖	25 x 33cm	113
1994之六	28.5 x 38cm	115
無題-向巴哈致敬	57 x 76cm	117

光綫	57 x 76cm	I19
哲學	76 x 57cm	I21
1994之九	35.5 x 28cm	I23
鬆開的結	25 x 33cm	I25
行雲流水	28.5 x 38cm	I27
樹葉和羽毛	28 x 38cm	I29
果實	28.5 x 38.5cm	I31
三顆	28.5 x 38cm	I33
一個三個和很多	28.5 x 38cm	I35
裝置: 樹葉·綠色	200 x 300cm	I37
靜物	70.5 x 50cm	I39
荷(一)	70 x 50cm	I41
山	76 x 29cm	I43
荷(二)	70 x 50cm	I45
落葉	50 x 70.5cm	I47
山(二)	50 x 70cm	I49
天圓地方	50 x 70cm	I51
懸	50 x 70cm	I53
荷(三)	50 x 70cm	I55
二十八點	70.5 x 50.5cm	I57
游泳	50.5 x 70.5cm	I59
倒影	50 x 69.5cm	I61
梅	56 x 76cm	I63
果子	50 x 70cm	I65
2000之七	76 x 57cm	I67
胎兒	70 x 50cm	I69
2001之八	70 x 50cm	I71
中國字	70 x 50cm	I73
山水	70 x 50cm	I75
荷(四)	77 x 56cm	I77
不了了之(未完成)	65 x 90cm	I79
裝置: III	400 x 300 x 100cm	I81
藝術家簡歷		I82

前言

1980年全國第二屆青年美展，正值畫壇全面復蘇之時，創作才情踴躍。與羅中立的油畫巨制《父親》相并列，另一件大獎作品——木刻組畫《秋瑾》也得到了美術界的關注和熱烈評論。《秋瑾》的作者，當時還是浙江美術學院版畫系研究生的王公懿，以她的這套主題矚目，情感充沛和手法概括洗練的畢業創作，獲得了藝術生涯中的初度聲譽。

1986年後王公懿經常出國參展、學習、進修。2000年開始留居美國。這十餘年間，無論是藝術風格還是創作手法，乃至個人的生存狀態都發生了巨大的轉變。由最初的面對社會的悲憤疾呼而返回內心的自省，不再拘束於單一的畫種，將藝術變成爲自身修煉的“日課”，這一過程王公懿足足用了25年。而這麼多年累計付出而得到的回饋，已不單止於大小展事獎項榮耀的獲得，而落實到實實在在的親情、友情和生命中的點滴感動中。這樣一種歷經洗滌而愈顯沉實豐足的美感體驗，不露痕迹地融進到日後她的一批批版畫創作中。如同信手寫下的日記一般，創作成爲了一件隨心流動，自然而然的事情。

王公懿已經決定將她這25年來的版畫創作跋涉，作一個適時的回顧總結。穿越木版、石版、銅版等多種技法表現形式，將西方簇新鮮活的藝術理念和觀念技巧，與中國傳統的道義風尚、書畫精神相結合，回歸到人和人生的切實感受和自我體悟上，一批批兼具嚴肅性內在品質與旨趣探索的作品水到而渠成。它們既是王公懿大半生個人人才情經歷的凝聚展示，也可歸屬於中國現當代藝術家整體創作風貌的又一具體例證。

廣東美術館

2006年12月

自述

1978年在中國杭州第一次拿到木刻刀，2002年在美國波特蘭丟了僅僅打了樣的最後一塊銅版，做了二十五年版畫。

爲了這個二十五年的“回顧展”，我該寫點什麼。我想寫寫創作思想的變化，但不知從何說起。用詞語寫出每幅畫創作中的思考、判斷，實在是件困難的事。不要說時代的限制、政治的制約、他人的影響……就說那些純粹屬於個人的情緒，那轉瞬即逝的情緒，還有那些連自己都不意識的“潛意識”……又有誰能說的清呢？

我在幾個月的時間內，三易其稿。創作思想的變化，就像文稿的刪除，是個“減”“損”的過程。這些年我就是走着一條從“刻舟求劍”到“心領神會”到“身體力行”的路。

木刻組畫《秋瑾》是在浙江美院做研究生時的畢業創作。1979年冬開始構思、構圖。與同學和導師們商量研究後，在1980年夏天完成。描繪秋瑾，是因爲我有話要說。從十幾歲知道她之後，她的悲劇長久地感動着我：先覺者的慷慨犧牲，年輕母親對祖國的熱愛，還有黑暗中國的麻木不仁和深入骨髓的腐敗……我現在仍能記起在版畫系樓梯下面的那間小庫房裏，每天流汗流淚刻《秋瑾》的情景。那時的心情是悲憤的，報上一直在登載張志新的消息，那又是一個爲追求真理而犧牲的年輕的女人，一個生活在自己身邊的女人。整個創作過程中，我始終帶着強烈的情感和明確的表達意願。這組作品顯示了最初我學到的藝術創作規律，及那個時間、環境對我的影響。

1986年法國文化部藝術交流處要組織一次中法藝術家、教師的交流。很幸運的我被邀請去法國，我現

在還能記起我們參觀蓬皮杜中心看到當代西方的作品的興奮心情，此前我祇知道法國印象派。我還記得盧浮宮的負責人陪我們參觀富麗堂皇的盧浮宮時，我却想到了離開北京前參觀的故宮：坑坑凹凹的方磚地，昏暗的光綫，牆上挂着的年代久遠、顏色黑黃的絹畫已不平整……我深受刺傷。我們被送出大門穿過馬路時，我已忍不住哭了起來！1976年後，中國大變，中國藝術大變。“改革開放”的大潮，將10年“文化大革命”後的中國和大部分中國人衝得站不住腳，衝得暈頭轉向。我們將目光轉向西方，惟恐落伍，我亦在其中。當我在法國睜大眼睛看“新玩意”時，法國的藝術家、教授，却一直詢問我們中國的“舊東西”，我們古老的哲學及文學經典！回國時路經香港，我在書店挑了《易經》、《老子》。法國之行成了我反過來找“祖宗”的轉折點。

與《秋瑾組畫》大不相同的是1992-1994年做的一批銅、石版畫。那兩年我生活在法國，那是唯一的一段身心真正放鬆的時間。脫離了煩瑣的教學與家務，一個人住在語言不通的他鄉，得到了一些在忙亂生活中少有的感悟。我當時曾用“你聽、你看、你嘗、你聞，但不要問”一語來命名自己的作品。在那裏，我確實也知道了如何運用自己當下的身心去感受事物，而不是用觀念去認識事物。

記得在法國南方Aix市的一個假日，到處不見人。我一個人走出學生宿舍到了學校，開門、然後鎖門，一層層的進去，最後把自己鎖在大工作室，在工作臺前坐下。習慣但很無聊的拿起毛筆沾了墨水，拿過桌上扔着的一張印壞的銅版畫，順手在四角點了一些點，從1到4。拿個圖釘，走到牆邊，把畫釘到牆上。回頭坐下來，又拿起第二張紙，在中間點了5×5個點，拿個圖釘，把畫又釘到牆上。再走回來，坐在位子上一看，血一下子涌上頭，心臟猛地跳了起來——我第一次被自己的畫感動成這樣。（1994年在巴黎辦個展時，畫廊負責人一下子就挑走了這兩幅。她喜歡。我知道那天確確實實的是發生了什麼。）

很多“明白”祇是一下子，你不知道它從哪兒來。就好像初春時的樹枝一下子冒出了綠芽。其實整個冬天，它一直在聚集，萌發祇是最後的那一下。又一次，一個人在Aix的鄉下散步。一抬頭看到眼前矗立着一面老牆，規則、又大小不齊的石塊砌成一面。看上去有說不出的美感。一下子我明白了為什麼我喜歡坐在海邊看海浪，站在山頂看遠山。這些有變化的重復、重疊的景色就是美啊！就像我們聽的音樂、讀的詩歌，及裝飾自己房屋的圖案、身上穿的花布、甚至於靜坐時不停持念的咒語。重復而又有變化，就使得原有的意義變得不同，對身心發生不可思議的影響。

那兩年中我常從Aix市去到中部的裏昂市，在U.R.D.L.A.和ALMA兩個版畫工作室學習銅、石版技法。銅、石版畫的技法十分復雜、繁瑣，尤其是石版畫，一件作品從磨版、描繪、封版、洗版、腐蝕、擦版、上墨、再腐蝕、封版、再洗版……最後調機器壓力，浸泡紙張。然後手工擦版、上墨、放紙、搖機器……一張張手工印出來。每一件作品的完成，右手臂總要動上幾千下！特別是我喜歡的水墨效果的制版和印刷真是繁雜得很，稍不注意版就“糊”了，變成一團漆黑或被完全腐蝕掉了……每天早上九點進工作室，下午六點回住處。第二天同樣……在這麼重復、枯燥的“體力勞動”時，誰會想到“創作激情”或者“藝術家使

命、靈感”？信手在石版上塗抹的一些東西，那完全是無心的！就是這些無意義的點、劃日後越來越感動了我。可否說那是因為返復枯燥的感覺讓習慣性的思慮逆反式地靜了下來，甚至中止。當思維、理性深感疲勞時，潛意識中個人的內心獨白浮現出來。那是來自生命深層的，沒有被“共識”污染的一些東西。真是奇妙，一直苦苦追求的自我意識的突破，在重複、無聊的“技法練習”中完成了。

回國後在1995年舉辦個人展覽時我寫：“1992年一月至1994年五月我在法國工作和學習……，兩年多的時間生活簡單而清靜，有足够的時間獨處、思索、閱讀與內省。我嘗試着扔掉以往所學習到的一切。這過程艱難而緩慢，有時顯得毫無成效。但這遠遠比起我以往的種種追求有意義。我逐漸學會隨心而畫，丟却工作前的“苦心”；逐漸學會做事及與人相處中的毫無目的。我們曾多麼習慣於爲了……爲了……爲了……。我們曾多麼需要給每一件事每一個東西甚至每一個閃念安上一個名義，以便使它區別於其它。我們丟失自己的真率太久，忘却自己的童年太久，我們活着，但已不認識生命”。

1998年，利用去德國展覽的時間又去ALMA做了些小銅版。它們不再完全是點、劃，開始顯示出具體的內容，我亦恢復了中斷十幾年的寫生。當時對自身放鬆後與自然的相互感應已有所覺察。我無意中完成了“日記”形式的裝置作品《海螺日記》：將近有四個月的時間，我每天面對着對象無目的的信手寫生。排列懸挂後，讓我「看到」好與壞的相對性；宏觀與局部的不同。其實變化、運動就是美。好與壞等的相對觀念是人類局限的形式界定。宏觀後的觀察後所受的感動超越了一般意義上的愛。

2000年開始留居美國，這一計劃外的生活變動，造成我第一次要自己爲生存而負責。百分之百的要將“清談”轉成“實行”。在思想可以十分自由，而生存壓力變得很大時，老子和佛經成爲每日必讀的“生存指南”。讀老子會讀到泣不成聲，聖賢的一句話會讓人猛然覺醒。那是一種身心的感動，那是由於思想境界的變化，身體內在狀況的變化，引起你與宇宙間某種能量瞬間的溝通。“煩惱即菩提”，真是如此！事後慢慢不斷體味其中深意，身心就這樣慢慢地打開了。玄而又玄的“道”變得那麼平實，聖人說過的話語變得越來越可信可行，新事物的創造就在這時自然的發生了。

感謝——早就該做的一件事

我活到中年時仍然是一個無所用心、隨波逐流的人，一直隨着外界因緣的變化過着或順或逆的日子。一直有明白人善意的幫我做了一些選擇，使我順利地度過人生的一些關卡，甚至得到一些榮譽。有些幫了我的前輩，至今也未和他們謀面。吳冠中先生就是其中之一。1980年的《秋瑾》獲獎據說是由於吳先生與詹建俊先生的提議。

幫我留在美國的Gordon Gilkey先生是美國第一的私人版畫收藏家，在他2000年逝世後的報導中說“他曾在二戰中幫助德國大藝術家貝克曼（Max Beckmann）移民到美國，在2000年他又幫助中國藝術家王公

懿獲得在美國長期居留的簽證。他在他的私人工作室工作并得到他個人授予的獎學金。” 本書中為我撰文的法國教授Henriette Champetier de Ribes, 祇是見到朋友寄給她我的小畫冊就幫我操辦了兩次在巴黎的展覽。我一直都能遇到好的老師: 我所以能對畫畫產生興趣是因為初中的圖畫老師李文珍; 我所以能進入大學是因為我的第一個上級領導郭均; 我所以能出國開闊眼界是因為當時并不相識的法國朋友。還有教我石版、銅版的好友Sylvie Maurice 和Marc Melzassard。教我靜坐的老師……他們幫我打開了一扇扇的門。現在我常常請教的那些人, 往往坦誠的說他們自己遇到的問題比我還多。他們向我敞開他們的生活, 不厭其煩, 却又不露聲色的引導着我在平等的心境中向所有的人學, 向自然學。在此我不能一一細說所有幫助過我的長輩、老師和朋友的名字, 總之, 我感謝他們!

最後, 不能不表達的是, 對為我舉辦“回顧展”的廣東美術館諸多友人的衷心感謝!

王公懿

2006年秋於美國波特蘭

王公懿和她那些開在世界花環上的奇葩

從至少3000年前的史前史深處，繪畫就把勾勒或刻出來的綫描與渲染的色彩對立起來。

繪畫時而逐一地，時而整體地對照自己所呈現出來的各種對立的方向，從而彰顯結合起來的素描和色彩。它採用的方式變幻不定：要麼是粗粗的綫條和大面積的色彩，要麼是細致到“肌理”的局部刻畫，筆觸精緻，或令邊綫明晰可見，或有意使其忽隱忽現。歷史上，從未有一種極致的美不會被另一種美超越，哪怕一開始這種更美的是最不被看好的：因為人們可以重新修正自己的說法而無損於自己的名望。

在法國，有一種傳奇般的對立并非始於今日，而是在依然清晰的不久的過去：素描畫家安格爾與色彩畫家德拉克洛瓦的對立。後者將色彩的明度在單一的顏色和悉心組合的色調上以各種方式安排起來，或鮮艷或沉鬱。奇怪的是，這一次，在時間推移而自然損耗的作用下，教堂和雕塑的希臘式的繁復色彩變成或黑或白或灰的式樣，反而使綫條圖形變得更加明晰。這種自然的化繁復為平淡的方式，讓一種剝離實際色彩的風格扎了根。這些本真的色彩何罪之有呢？它們是花裏胡哨未開化的東西嗎？還是某種所謂的新古典主義，某個從未存在過的古典主義者的革新，即一種因侵蝕作用而產生的可笑的古典主義？這種誤解已經開創了一條抽象美學的道路，超出了過去和將來的刻意而為的，以及出於幾何原因和化學成分的不穩定性而形成的藝術抽象：這種美學在創造也在故弄玄虛。

笛卡爾把色彩看作“第二性質”：這一次，在這一點上，這位十分活躍的人向死氣沉沉的禁欲主義讓了

步，而後者在博絮埃時代仍然是主宰，如果路易十四這位國王想在表面上停止欣賞莫裏哀的粗獷和扮演舞者的話，禁欲倒是好的。

物理介質產生的另一個效果在相反方面對視覺起作用，這就是雲霧般的魔幻景致。此時，透納筆下泰晤士河的霧和法蘭西島上的彩虹傳到了印象派那裏，找回并重建了一個色彩的節日，至少威尼斯的薄霧已經預見了這一點。

“光”與“影”：維克多·雨果一部詩集的名字（1840），它表達了詩歌浪漫主義和之後的社會浪漫主義（《悲慘世界》，1862）與《東方集》（1829）或《艾那尼》（1830）的色彩主義之間的契合；以及當時不斷被提起的倫勃朗的黑暗的光明之間的契合。成為典範的這位詩人作家是個多面手，他在眾多的創作中脫穎而出，成為當時各種造型藝術的先鋒：碎石或咖啡漬，早期超現實主義的花邊印花。此外，花體大寫書法也是慣用的手法之一，還有攝影術的運用。

這些主要在歐洲的詩歌藝術上的燈火之光，迅速而又星星點點，與別的大陸的詩歌和藝術相對照也許是有益處的。而且，在這兩種情況下，必須呼喚跨學科藝術家的參與。

王公懿就屬於中國這另一個古老偉大的人類文化。在這裏，用毛筆寫字而不是用鵝毛筆、圓珠筆或石墨。中國文字當然屬於書法範疇，但這種表意文字，人們大概可以稱之為聖書字——聖的概念在此並不過分。這些表意文字用粗細筆畫勾勒，但粗細很不均勻，疏密有致地結合在一起，嵌在複雜而又通暢的結構中：宛如一個個群島般井然分布的高雅建築，或就像接受檢閱的軍隊，棋盤般的隊陣布滿各種奇特的尖兵。由文字構成的圖畫在一個完全直交的空間裏解開了起伏的綢帶。在這個原子般排列的空間，綫條是層層綢帶，其餘成細縷延伸到空白處；但綢帶也可以伸展成流蘇狀，蜿蜒曲折，色彩豐富。

就是在這種形狀與點塊的結合，還有綫條的形狀和點塊中的點塊結合的基礎上，王公懿集合連接了風格通常對立的造型傳統。深色綫條後面的濁灰綫條仿若背景，而深色的綫條有時用來表示那細密的花瓣。

2004年名為“空白周圍”的四幅以花為題材的作品——我們是不是可以選來作為巴黎式的展覽的花飾？——構成一個仿佛四褶屏風的四種類型。它們齊聲頌揚畫家和素描家的高超技藝：在一個更具有書寫意味的氛圍中，它成了一朵輻射狀的花，平靜的花瓣一片片地、華麗地呈波浪狀盛開，充分展示其肌理輪廓和每一瓣花的褶皺。

在藝術家勾畫的世界的另一端，是相同的但花瓣被淹沒了的花：在流動中花兒變成了近乎模糊的複雜的

水景，是黃昏時分而不是正午，整個兒都是細線條的綫描，但是又將那半透明的陰影、不確切的透明重疊起來，展現出十分高雅的精巧。

這幅畫，既是花的視像，同時也是繪畫的繪畫，是在繪畫的兩極之間分階段進行的繪畫：這幅二元組合祇是在它暗示的局限中概括了上幅畫的四幅畫中被對照、控制和展現。

繪畫的繪畫和思想的思想：這就是典型的意識行動，它在這被表現出來了。王公懿的畫作蘊含着一種很强的駕駛意識的能力，它不僅通過畫作的質量，也通過題材和所包含的信息反映出來。這一點體現在全方位地穿越造型藝術的歷史和空間地圖，並將其凝聚在平坦的花托上的充滿智慧的行為中。

王公懿具有一種強烈的激情過後重歸沉思和平靜的能力，一種成為靈感迸發源泉的聚精會神的能力。就是這種能力，點燃了綜合造型藝術的火花，讓其熊熊燃燒。

在同一個展覽中，一朵花的色彩噴射出來。這朵花生長在垂直伸展的高高的葉叢頂端，這種噴射的色彩同樣提供了一種藝術中形狀與顏色恰到好處的成功範例。這種藝術了解“花的語言”和生命的形式，它們被各種語言和藝術家的方言體現出來，同時這也是多元主題的作品，體現出一種不斷變化的系統探索的效果。

因為這種探索能夠不停地把某種獨特的效果融入複雜的結構，這種效果來自簡單形狀的變化，諸如點塊或墨漬構成的群島，或是富於表現力的碎石和貝殼。

很少有這樣的畫家，認為一切都可以用來創造一個世界：這和普遍的民族智慧相關，它告訴我們必須擁有一切才能創造一個世界。風格化的連貫句子營造出一個並不排他的世界，却又是個非常典型的世界，這些句子被視作一個個主題，有別於其他起陪襯作用的圖案，就像時有時無的動機獨立的主題。這涉及的是一種獨見個性的書寫。我們要記得，一個人的書寫就像人的臉，或者幾乎像人的虹膜或指紋一樣，能夠被辨認出來。

就目前來看，書寫如潮汐般或厚重或細碎，筆觸寬窄濃淡變化不定，它是獨一無二甚至是完全奇特的，也因此很容易辨認，開始時陌生，很快就熟悉了：要知道絲綢之路一直延伸到普羅旺斯的養蠶場，而埃德加·坡的崇拜者斯蒂芬·馬拉美遇見了法國南方奧克語的詩人，後者是近千年來中世紀行吟詩人的仿效者。

確實，為了思考思想，思考思想的繪畫、繪畫的思想不但要行萬裏路而且還要周游歷史和史前史。王公懿

這樣努力了, 她給了我們很大的幫助。(多人譯)

(法)昂赫艾特·尚波提耶·德·赫博:

Henriette Champetier de Ribes

國家美術學校建築學教授(教育機構1, 目前在瓦爾德塞納)

Professeur d'architecture à l'école Nationale des Beaux Arts (UP1, actuellement Val de Seine)(France)

(法)歐貝爾·巴塞: Robert Pages

國家科學研究中心名譽校長

Directeur de recherche au CNRS (honoraire)

原素邦大學社會心理實驗室主任(法國國家科學研究中心 巴黎)

Ancien Directeur du laboratoire de psychologie sociale de la Sorbonne (CNRS et Paris 7)(France)