

1. 束芋,《倒汤》,综合材料,2011

传统的内爆——当代版画的跨媒介可能

The Implosion of the Tradition—The Cross-media Possibility of Contemporary Printmaking

朱橙 Zhu Cheng

摘要: 由于媒介的局限,当前版画的发展处于一种裹足不前的僵局状态。虽然传统的版画形式,如木刻、石版、丝网印刷、凹版,以及数字版画等并没有停止脚步,尤其是在学院之中,但这并不能掩盖版画在当代艺术格局中渐行渐远的失落局面。囿于自身技术局限的当代版画的未来在哪里?如何向前发展和创新,以便跟上时代和社会的步伐?本文追溯了版画角色的历史变迁,并在传统与当代的艺术史线性逻辑之中探讨当代版画的跨媒介可能。

关键词: 当代版画,跨媒介,传统,内爆

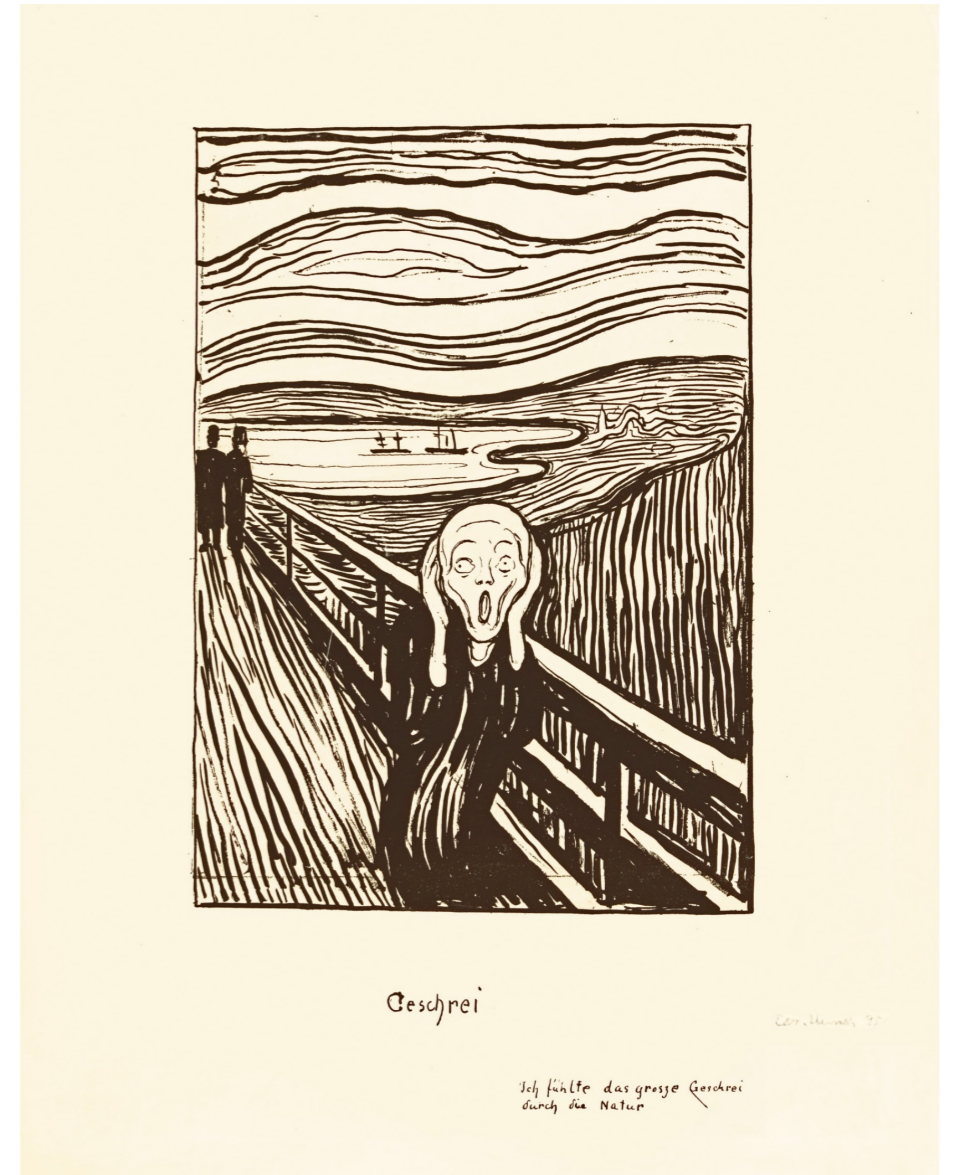
Abstract: Due to the limitation of media, the development of printmaking is in a stalemate. Although the traditional forms of printmaking, such as woodcut, lithograph, screen printing, intaglio, and digital printmaking, have not stopped, especially in colleges, this can't hide the gradual loss of printmaking in the contemporary art pattern. Where is the future of contemporary printmaking limited by its own technology? How to develop and innovate in order to keep pace with the times and society? This paper traces the historical changes of the role of printmaking, and discusses the cross-media possibility of contemporary printmaking in the linear logic of traditional and contemporary art history.

Keywords: contemporary printmaking, cross-media, tradition, implosion

一、版画角色的历史变迁

版画是利用各种材料,制作可供或不加涂抹颜料的版面,再用纸张等媒材进行转写的一种艺术表现形式。^[1]这是学界对版画的常规定义,但严格意义上,这种一般性的界定更多源自艺术或绘画的视角。倘若向前追溯关于版画的至少1000年的历史,这种所谓的“艺术”并非从其产生之初就作为一种艺术形式而存在。自中国在唐宋年间分别发明雕版印刷术和活字印刷术之后,利用制版批量生产图像的历史就此展开,但是,这类图像更多是一种借助新式技术的印刷行为,还不能称之为“版画”。古代封建社会对于民众教育普及和文化传播的迫切需求将印刷这种媒介推到了历史的前台,各类印刷书籍和制版图像的批量生产就是最为典型的体现,比如14世纪欧洲盛行的小型圣像木制版画在某种程度上就是罗马教皇为了民众接受宗教启迪而特许制作的宣传之物,它的核心在于借助易于理解的图像(因为当时绝大部分民众都是不识字的文盲)以使民众虔诚信仰与皈依基督教,而非作为一种特定的艺术表现形式。中国早期印刷图像的功能与定位亦有异曲同工之处,其中不乏统治阶层意识形态的潜在影响与规训,比如颇受大众欢迎的木版年画即是如此,甚至作为共同的心理诉求流行于不同的民族和地域。

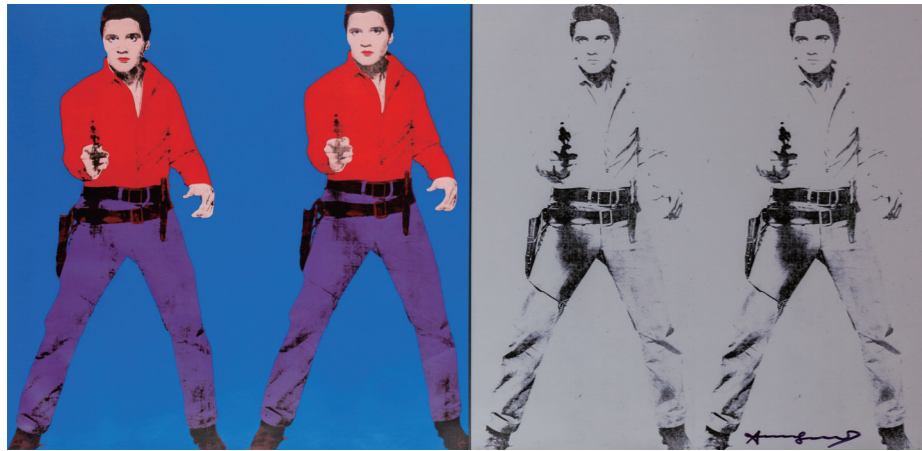
因此,早期版画不能完全被视为一种艺术表现形式,而更多作为一种文化传播的媒介,从本质上而言,这种媒介其实是社会与时代需求的直接产物。当前,国内绝大多数关于版画的史论书籍都将版画的核心属性归于制版,认为只要采用了相关的制版技术,辅之以图像,都能被纳入版画的范畴。站在广义的普遍性立场,这种观点无可厚非,对于撰史而言更是省去了诸多麻烦。但如果严格按照艺术的标准予以规范,那么作为一种创作类型的版画的出现必然是18世纪之后发生的事情,在这之前则是西方语境中的压印图像(print)。印刷成册的图画类书籍自不必说,甚至众多古典画家手工印制的图像也可以被置于这样的标准或规范之下予以理解。为何如此?根本原因在于此类手工印制图像的形式语言几乎完全消失在了图像再现的背景之中。“艺术是艺术的隐藏”,列奥纳多·达·芬奇的这句名言将古典艺术的形式与内容之间的关系作了最为简洁而睿智的



2. 爱德华·蒙克,《呐喊》,石版,1895

概括,言外之意就是形式作为再现形象的手段,被再现形象所掩藏,但不能独立于再现形象。古典时期画家手工印制的图像即是如此,如16世纪德国画家丢勒采用木版和铜版绘印的作品、17世纪荷兰画家伦勃朗采用铜版绘印的作品,以及19世纪的石版等。不管制版的技术如何更新,再现性图像的决定性角色基本没有变化,由此而导致作为一种艺术手段和形式语言的版画属性基本处于消失无踪的状态。如果一定要将这种类型的图像纳入版画的范畴的话,那么也只不过是服务于再现性图像表达的附属性版画而已。

但这种表现方式在现代艺术中发生了扭转,形式显露了它的真身,现代艺术在不断破坏、挤压再现形象的过程中让形式获得了独立。诚然,版画艺术有其自身的发展轨迹及其历史,但总体而言,版画的发展轨迹与艺术史的线性弧线有着大致相同的路径。19世纪中叶之后,之前主要被艺术家用于图像再现、为其他形式的艺术(主要是油画)提供形象参考的版画开始慢慢朝着艺术自律的方向发展,如同古典艺术向现代艺术的转型一般。伴随这种转型的其中一个非常重要的契机是摄影术的发明。对艺术创作来说,



3. 安迪·沃霍尔,《Elvis I & II》,丝网版画,1963

摄影的最大意义在于它解决了形象来源的问题,相对于印制的图像而言,它提供的形象具有无可比拟的真实性,由此而导致的一个结果就是印制的图像逐渐不再作为图像再现的工具和手段了。当然,摄影术取代印制图像成为艺术创作的形象提供者是一个逐步的过程。摄影术发明早期,照片拍摄洗印之后必须首先由专人制作成印制的图像,然后再提供给艺术家本人作为参考。^[2]后来,印制图像(版画)作为居中过渡的环节逐渐消失,摄影与绘画直接对接,反而版画独立了出来,开始从再现向表现发展,最终完成了从单纯的复制传媒工具向独立的艺术形式的飞跃。从高更到蒙克直至德国表现主义,我们可以看到,作为艺术的版画概念逐渐清晰,比如蒙克版画创作的重点在于纯粹的美学观念,他对作品的刀味、木味及木材的纹理尤其感兴趣,形成了独特的版画语言(图2),而乔治·鲁奥的铜版画综合运用了腐蚀、干刻、飞尘、糖水起底法等技术,创造出了一种厚重、斑斓、强烈明暗对比和苦涩线条的出人意料的效果图。

版画或印刷不再作为文化传播和形象参考的重要媒介,大抵是因为出现了一种或多种更加高效或便捷的可替代性媒介,比如摄影。随着人类进入现代工业社会,版画逐渐在向一种自律自为的艺术种类发展,与之对应的是,版画自身的形式语言与媒介特征成为了版画艺术创作的重点。那么,什么是版画自身的形式语言与媒介特征呢?复数性与版性语言是两个首当其冲的方面。首先,

版画或印刷自其发明之初就是一种可复制的媒介,复数性是其最重要的特点,不管是古典社会作为形象参考的印制图像,还是现代社会作为艺术表现的版画,皆是如此。美国波普艺术家罗伯特·劳申伯格和安迪·沃霍尔的作品(图3)大多采用丝网感光的印刷方式,剔除了传统绘画注重艺术家个体精神的表达,把创作过程等同于批量化的生产,重复性地复制后现代商业社会的文化符号。版画的复数性特征天然地契合瓦尔特·本雅明概括的这种“机械复制时代的艺术”,只不过安迪·沃霍尔作品中当代艺术观念(社会与政治因素的隐喻)的嵌入与技术的革新将版画的这种复数性概念予以了当代性的转化。版画的另一个重要的自律特征是版性语言。我们知道,版画的制版分为很多种,包括木版、铜版、石版、凹版和丝网版等,材料的不同决定了制版的方式以及最终呈现效果的差异。这是版画区别于其他艺术媒介的最为重要的方面。

格林伯格曾言,现代艺术的本质在于一种艺术区别于其他艺术的媒介的独特性与纯粹性。按照这种理论,版画的本质就是版画材料的版性语言及区别于“原真性”的复数性。因此,善用版性语言是实现版画现代性的重要手段。中国20世纪30年代发展起来的新兴木刻版画之所以能够产生如此巨大的影响,除了特殊的社会时代环境之外,黑白木刻及印痕的独特表现才是艺术影响力的根本。撇开外在的因素,版画家谭平在20世纪八九十年代的创作也是对铜版这种材料的

属性实践。版画的版性语言总是与技术密切联系在一起的,在一定的技术过程和形式下,版画的形式之美就会显现出来。谭平的铜版画,通过偶然性地随意调节水与酸的比例,让版画的形式得以自由而抽象地显现出来。这种没有目标的创作方式营造了一种“残破的痕迹”,属于艺术家个体经验的偶然性效果的实现。此为创作版画,也是作为纯粹艺术表现形式的版画。在这个阶段,各个版种、版材的形式语言的异同及其表现方式成为关注的焦点。中国20世纪90年代围绕“三版”问题的大讨论正是典型的体现。

但是,问题在于,版画的发展不可能永远停留在体现其媒介特性的形式属性方面。当版画已经获得其作为艺术自律的属性时,如何继续发展和创新?随着20世纪后半叶人类进入资本主义景观社会,后现代艺术对形象与形式的关系造成了史无前例的冲击。此时的艺术状态既不是古典艺术的那种“艺术是艺术的隐藏”,也不是现代艺术的那种“艺术是艺术的显现”,在某种程度上,它是美国分析哲学家阿瑟·丹托所说的一种“熵”的状态^[3],即没有纯粹的方向和标准,既不侧重于形象,也不关注形式,更多的是思想与观念的表达。这种后现代状态对版画的发展造成了一定程度的冲击。前文已述,安迪·沃霍尔依托景观文化符号,将版画的复数概念进行了当代性的转化,就是一个典型的例证。“从圣经图像到适合文盲进行宗教朝拜的圣像画以及19世纪欧洲的警戒民谣,再到1968年巴黎大众画室的游击队丝网印刷,版画长期以来被压缩成了道德说教、煽动鼓舞和大众宣传的角色与工具。政治介入的版画通常与社会及政治运动关联甚密,从20世纪六七十年代的劳申伯格到80年代的艾滋危机,相关的版画创作越来越具有政治和社会性的立场。”^[4]纽约现代艺术博物馆素描版画部策展人萨拉·铃木(Sarah Suzuki)的这段话概括了版画在后现代与社会性观念的遭遇。但是,客观存在的一个问题在于,版画太过于依赖技术和材料了,或许对于版画这种艺术类型而言,技术与材料是其安身立命的根本,但它确实与强调媒介多样性和思想深度的当代艺术产生了一定的冲突,或者说跟不上后者的步伐了。就如同油画在当代的遭遇,面对纷繁复



4. 罗伯特·劳申伯格,《Retroactive I》,丝网版画,1963



5. 乔治·鲁奥,《两个女管家》,铜版蚀刻,1918

杂的当代社会形态,一种平面的架上媒介很难有所作为,版画亦是如此。

二、扩大领域的当代版画:跨媒介的综合表达

萨拉·铃木在她的文章中客观地指出,在当下的世界范围内,由于多种因素的共同作用,版画的发展并不尽如人意,似乎走入了一条死胡同,许多人认为,由于媒介的局限,当前版画的发展处于一种裹足不前的僵局状态。虽然传统的版画形式,如木刻、石版、丝网印刷、凹版,以及数字版画并没有停止脚步,尤其是在学院之中,但这并不能掩盖版画在当代艺术的格局中渐行渐远的失落局面。囿于自身技术局限的当代版画的未来在哪里?如何向前发展和创新,以便跟上

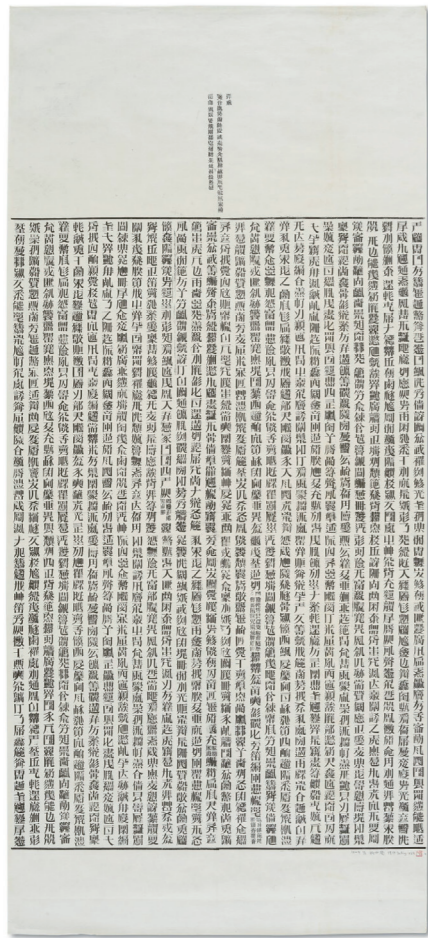
时代和社会的步伐?这是关乎未来版画生死存亡的重大问题。

著名版画理论家齐凤阁在评论当代版画的存在状态时曾说,“较之其他画种,版画语言确实倚重于技术,制作性强,对媒材、技术依赖性强,但若因此便在创作中以技术为主导,以物性、版味为创作的出发点与归宿,肯定陷入误区。”^[5]当然,齐凤阁的言论主要针对的是中国当代版画创作中的精神性缺失,但这种观点确实戳中了当代版画的痛处,这种痛处还不止体现为精神性的缺失,也体现在对传统和技术的因循守旧。

艺术的创新与发展总是在寻找历史的缝隙,前人没有尝试和涉及的空白点可能才值得艺术家倾力实践。也许,每个个体的生命经历都不一样,而找到适合表现自己经历的

方式,可能是真正的历史缝隙。但从艺术的发展对于媒介的要求而言,当代技术的创新及其艺术运用永远能够产生历史的缝隙。虽然,“艺术意义上的当代性首先来自社会意义上的当代性,但版画语言的走向当代,不能不吸收社会先进的科技手段。”^[6]

版画自身的技术媒介固然服从于形式表现的需要,但这种表现在经过漫长实践之后已经变得极为成熟,最重要的是,在各种革命性的当代艺术形态与思潮的轮番冲击之下,独善其身的版画的当代性与表现力越发显得乏力。也许,就当前和未来的艺术局势而言,版画的概念和界限迫切需要重新调校。纵观当今国际版画创作格局,虽然传统版画的势力依旧强大,这点在各种国际版画双年展上得到了明确的体现,但在这种固化



6. 徐冰,《折世鑿》,木刻版画纸本,1989

的局面中,逐渐产生了一股突破了传统版画界限的另类清流,它们的出现令人耳目一新。正是这股清流导致有人认为,版画正在经历某种隐秘的复兴,找到了将其自身融入或潜入更广阔的当代艺术之中的方式,而不是必定固守画种的疆界。^[7]

综合而言,这股新兴势力的创作大体可以分为两类:一类是完全利用了传统版画的技术媒介和概念特征,但在展陈方式和视觉效果实现方面予以了当代化的处理;另一类是吸收传统版画的视觉效果,并将版画的形式语言转译为其他更具当代性的表现媒介,从而拓展了这种艺术形式的界限与范畴,使其焕发新生。但无论如何进行分类,除了视觉方式的当代性之外,它们还有一个共同的特征,即观念的当代性。对于媒介的观念考量,包括多种媒介之间的通力合作、过程的叙事、复制与原创,以及顺序和序列

性等方面,都在跨媒介乃至跨学科的作品中得到了完整的呈现,最终的结果则是产生了许多令人激动的作品,既包括了传统的版画形式及效果,又突破了界限,在一个更加广阔的、非版画独特性的视野中期待未来版画的可能性。

以中国当代艺术家徐冰的作品《天书》为例。《天书》由艺术家手工刻制的四千多个活字版编排印刷而成,包括以古代线装书形式制作的几百册“书籍”、古代经卷式卷轴,以及被放大的印刷书籍内页组成。这件尺寸庞大的作品是采用典型的版画的形式来创作的,在制版技术上,徐冰采用了宋代发明的活字印刷技术。这种制版方式并不适用于大批量的印刷和大部头书籍制作,但艺术家偏偏采用了作为中国传统文化之经典的这种制版技术。诚然,在这件作品中,徐冰将版画的两大特征,即复数性概念及活字木版的版性语言运用到了极致,并且很好地结合了中国传统的印刷文化,从而赋予了作为媒介和方法的印刷以无限的内容和可供解读的空间。但是,材料和媒介的选择显然不是艺术家的考虑重点,就连他自己也说,“我没有太在意材料和媒介的选择,一直在材料和媒材上做文章”^[8]那么,如果以版画的材料和媒介创作的作品,其意不在此,那么什么才是艺术家的考量对象呢?显然内容或观念性的表达才是作品的重点。徐冰虽然采用传统版画的形式印制文字,但并不是一般用作交流和信息传播的可读性文字,而是一种无法辨识的文字,即“伪文字”,或人们口中的“天书”(徐冰自己称之为“析世鑿”)。艺术家此举的意图在于对文字和思想之间不对等和相互约束的现象作出直接反应和反思,对文字交流的有效性提出质疑,提醒世人应对文字所规定的思维惯性产生警惕。

但是,重点在于,这种观念的表达并不是以传统的方式实现的,而是借助了后现代的装置艺术形态,即在时间和空间的多维层面进行视觉的呈现。徐冰采用这种独特的布置方式,在当时自然受到了西方当代艺术思潮的影响和冲击,但客观而言,这种呈现的方式无疑更加适合思想和观念的表达,更容易实现艺术家期许的效果,因为在这种艺术形态中,作品是一个开放性的场域,观者可以进入其中与作品展开身体性的碰撞与交

流,人与传统文化的关系更易得到反思。徐冰的《天书》以其独特的布展方式,对传统艺术的冲击超出了版画的范畴。因此,“装置、行为艺术在版画领域的出现,不仅改变着这一画种的布展方式,而且从时间与空间两个角度突破版画的传统规范”。^[9]

徐冰是版画专业出身,他的艺术经历例证了许多版画出身的艺术家并不囿于自身的专业局限,而是将版画这种媒介纳入更为综合和更加多元化的后现代乃至当代的媒介表现之中。诚然,接受过版画专业训练的人对媒介和技术的把握和掌控更加敏锐,也更容易接受装置、影像等更具当代性的艺术形式,但对于一些不是版画专业出身的当代艺术家来说,传统版画的技术和整体艺术效果也在他们的创作过程中扮演了一个极其重要的角色,譬如最近在国际当代艺术界名噪一时的日本女性艺术家束茅(Tabaimo),她的作品便探索了将版画的形式语言转译为其他媒介,从而拓展了版画的边界,增强了其观念的表现力。

束茅从20世纪90年代末开始结合日本传统工艺的粗糙感和先进的计算机技术制成动画,再投射到特别设计的墙壁之上。她的视频装置包括公共卫生间、通勤列车,以及浴室等场景,这些都是极其隐私的地方。通过这些作品,比如《男人的浴室》(2003)和《倒汤》(2011,图1),艺术家探索了那些足以扰乱表面井然有序的当代日本社会的潜在暗流。在她的作品中,看似平常的事件通常呈现出一种荒诞的、喜剧的、偶尔丑陋的扭曲,而所有这些效果的实现都离不开日本传统工艺,尤其是版画的技术。束茅的所有作品都受到了18世纪日本浮世绘木刻版画以及第二次世界大战之后新兴的漫画及动画的深刻影响,尤其是浮世绘版画,葛饰北斋和歌川广重作品的套色极其符合束茅对于作品效果的想象,导致后者直接模仿了这些大师的用色,将浮世绘木刻扫描进电脑之中,吸取它们的颜色,将其用于自己的作品。

虽然这种套色印刷的效果非常好,但单独呈现这种效果还远远达不到艺术家的目的,艺术家目的的达成有赖于动画媒介的连续性呈现、展示空间的有效利用,以及观者的身体性参与。这种综合性的表达方才决定了观念的深度及效果的实现。以《倒汤》为

例,这件作品代表日本参加了第54届威尼斯双年展,它所在的日本馆空间是日本建筑师吉阪隆正(Yoshizaka Takamasa)受到法国建筑设计大师勒·柯布西耶的启发于1956年设计的。在这个建筑结构中,房间的天花板打开了一处缝隙,雨水落入房间中心的一处圆形水井之中,束茅的作品暗示了吉阪隆正将建筑空间与自然予以综合的行为。但是,艺术家改变了建筑设计的结构,将天花板的缝隙封闭了起来,而且利用镜子从内部将整个房间包围,艺术家将一段5分钟时长、循环播放的数字动画投射在了墙上,以至于场景得以无限循环往复。

影片伊始,一个小细胞慢慢成长为一具身体,接着影像刻画了艺术家本人以及当前所有住在日本的居民及其所处的社会,揭示了一个持续扩展的空间。接下来的图像让人们认识到了水并不可思议的浩瀚与广阔。借由装置的反重力定向,从而连接到了下方天空拥有无尽深度或高度的永恒世界。艺术家通过这种方式拓展了场馆空间的限制,动摇了上与下、内与外、宽与窄的关系,并将观者置于一种切身的体验,站在黑暗的空间之中,或者凝视水井,观者完全沉浸在了动画放映的整体环境之中,颠覆固有的地心引力和方向感,以便观者体验天空的无限与广阔,切身感受和体会作品的观念内涵。这种体验会让他们提问与反思,一只井底之蛙的世界真的如此之小吗?我们如何协调个体与公众的关系,如何应对自身的“加拉帕戈斯综合症”?

作品的标题“Teleco-soup”,来源于日语中的“倒汤”(inverted soup)一词,意指水面与天空、液体与容器、自我与世界之间的关系倒置。诚如公元前4世纪的中国哲学家庄子所言:“井蛙不可以语于海者,拘于虚也”。束茅将这句出自《庄子·秋水》的寓言变成了视觉的现实,但同时也融入了日本的民间传说,即“青蛙知道天空的高度”。显然,艺术家在这里隐藏了一个深刻的当代隐喻:青蛙指的就是当代的日本。作为一个岛国,日本20世纪90年代之后的经济发展,尤其是制造业,存在与世界市场需求脱节的困难,这就是近些年来逐渐被人们了解的加拉帕戈斯群岛综合症^[10]。但正如井底之蛙也知道天空的高度一样,日本终究会克服困难,带领她的子

民走向辉煌。这是艺术家的美好期许,也是其作品的社会性意义。

在这件作品中,套色木刻版画的视觉效果、动画的影像呈现,以及观念的置入缺一不可。纯粹就媒介而言,以版画的视觉形式作为影像装置的内容填充,产生了双赢的效果,一方面,影像的技术形式及其效果得到了突出,另一方面,版画的叙事性得到了加强。传统的版画,限于其单幅且静态的性质,很难呈现连贯一致的观念叙事,但是影像媒介的置入很好地解决了这个矛盾和问题。

结语

徐冰和束茅有关版画相关性而非版画独特性的综合性艺术实践,向我们呈现了当下版画艺术发展的新态势,而这也许会是当前已步入僵局的版画的未来所在。然而,客观而现实的情况却是,制版图像在许多国际性的当代艺术家之中实际早已占有重要的地位,但是,正如版画材料在我们的视觉文化中已经变得无处不在,以至于它们几乎不会得到关注一样,已经成为构成当代艺术创作整体之组成部分的版画创作过程却一直得不到认可。压印(制版)、多样性与复制,以及版画图像与技术,经常被艺术家拿来使用,但他们并不自认为是版画家。随着艺术语汇表的拓展以及混合媒介成为当代艺术创作的常态,艺术家正在日渐拓宽版画的界限,以便获得特定的审美和表现性目标。

21世纪当代版画的发展,既依赖于传统的形式语言与媒介技巧,但又对传统予以了内爆。马歇尔·麦克卢汉在他的代表作《理解媒介》中提出的这个概念后被法国哲学家让·鲍德里亚借用,用于所指社会的后现代性过程,即消除所有的界限、地域区隔或差异。版画的最新发展也呈现出了这种特征,极力迎合其他媒介与材料的融入,不再仅仅局限于传统的版画技术与材料,而是善用传统,同时又超越了传统,在更广泛的实践中,适用于形式、技术,尤其是观念的表达。这可能才是让版画与当代艺术与时俱进的策略或方向所在。

作者简介:朱橙,中央美术学院艺术设计研究院副研究员,美术学博士,研究方向:西方美术理论与批评。

注释

- [1] [日]黑崎彰、张珂、杜松儒:《世界版画史》,北京:人民美术出版社,2004年6月第1版,第2页。
- [2] Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth Century France*, New Haven: Yale University Press, 2001.
- [3] [美]阿瑟·丹托:《艺术的终结之后》,译者:王春辰,江苏人民出版社,2007年4月第1版。
- [4] Sarah Suzuki, “Print People: A Brief Taxonomy of Contemporary Printmaking”, *Art Journal*, 70:4, 2011, p.12.
- [5] 齐凤阁:《论版画的当代性》,《文艺研究》,1999年第6期,第113页。
- [6] 同上。
- [7] Sarah Suzuki, p.7.
- [8] 张慧,《文字何以成为图像——徐冰文字艺术研究》,中央美术学院人文学院2014年硕士学位论文,第28页。
- [9] 齐凤阁:《转型期版画的转型》,《美术观察》,1997年第5期,第12页。
- [10] 加拉帕戈斯群岛综合症,亦称加拉帕戈斯群岛现象,其意思为与世界市场趋势脱节,固执于自己的标准,从而引来孤立局面。1990年后,日本制造业,尤其是IT产业只安心于本国市场,导致竞争力削弱并受到世界市场孤立。加拉帕戈斯群岛综合症就是解释这种现象,同时于那时出现的用语。