

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 29 期

—— 2023 年第 3 期

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

马 赛 卢新华 冯 远 刘巨德 苏 丹 杜大恺 杜鹏飞

杨冬江 吴为山 邹 欣 张 敢 张夫也 陈池瑜 陈岸瑛

陈履生 尚 刚 徐 虹 鲁晓波 曾成钢

主编：杜鹏飞

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

编辑部主任：赵 晨

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：木 维

史论经纬：之 之

艺术与考古：谈晟广

博物馆天地：之 之

经典赏析：赵 晨

艺术资讯：苏 伟

责任校对：李 乘

主办单位：清华大学艺术博物馆

地址：北京市海淀区清华园1号

邮编：100084

电话：(+8610) 62787532

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出版时间：2023年9月

本刊以学术交流为目的，对于所采用的稿件一律只进行编辑上必须的审查，文章由作者承担相应的责任。特此敬告。

## 卷首语

今年暑假，本馆迎来参观人员爆满的盛况，每天近二万观众，排队到校外马路上，周边停满了大巴士。三年疫情后的第一个暑假，家长们带着中小學生来京旅游，打卡清华，参观清华艺术博物馆，励志学业，实践美育。

为了让社会更多地了解清华学人的学术传统，我们特别推出《尺素情怀：清华学人手札展》，陈列百年来清华人文学者的书信、笔记、教学和科学研究手札文献。由杜鹏飞、白明策划的《凝固的韵律：国际当代陶艺作品展》，由杜鹏飞、徐虹策划的《无界：闫振铎艺术展》隆重开幕，前者由清华美院著名陶艺家白明教授，邀请国内外活跃的陶艺家参展，呈现出艺术观念、材料、造型、陶瓷制作及形式上的新的创作景观，在当下艺术创作中，陶艺打开了一片新的天地。闫振铎是北京画院著名的油画家，他在一次事故中失掉左臂，他用一只手创作了色彩强烈、形式独特的抽象画，将色块构成和色彩表现融合，展示中国当代抽象画的新趋势。为配合展览，本刊刊发了白明《凝固的旋律》以及学术沙龙综述《此处即彼处：国际视野中的当代陶艺》，徐虹的《清风霁月 诗韵波澜——闫振铎的艺术》，帮助读者理解展出的作品。此外还刊发葛秀支《风景 / 山水中的文化意象——湛北新风景艺术展学术研讨会综述》。

本期理论文章刊出高登科《坐禅一碗茶：〈萧翼赚兰亭图〉中的唐代茶事、瓷器图注（下）》、孙艺玮《英国布鲁斯伯里学派中的女性艺术家凡妮莎·贝尔早期肖像作品研究》、王瑛《英国泰特美术馆的藏品赋能及数字化战略》，对相关专题进行较为深入地研究。

经典赏析栏目旨在对著名艺术家代表作品进行分析鉴赏，杨珺的文章对当代著名女国画家周思聪的代表作《人民和总理》《矿工图》的人物形象和绘画风格进行新的解读。李嘉从本馆展出的李斛作品中选其代表作《病房的早餐》，分析李斛在创作中是如何从生活升华到艺术，揭示李斛在当代现实主义国画创作中的审美特点和学术贡献。

学术主持

陳沁瑜

# 目录

---



## 展览现场 TAM Exhibitions

凝固的韵律：国际当代陶艺作品展 .....	6
无界：闫振铎艺术展 .....	9
尺素情怀：清华学人手札展 .....	12
研讨会综述   写意与表现：“闫振铎艺术展”学术研讨会 .....	15
学术沙龙综述   此处即彼处：国际视野中的当代陶艺 .....	19
研讨会综述   风景 / 山水中的文化意象——谿北新风景艺术展学术研讨会综述 葛秀支 .....	23

---



## 史论经纬 Art History and Theory

清风霁月 诗韵波澜——闫振铎的艺术 徐虹 .....	28
凝固的韵律 白明 .....	30
英国布鲁斯伯里学派中的女性艺术家凡妮莎·贝尔早期肖像作品研究 孙艺玮 .....	33

---



## 艺术与考古 Art History and Archaeology

坐禅一碗茶：《萧翼赚兰亭图》中的唐代茶事、茶器图注（下） 高登科 .....	41
----------------------------------------	----

---



## 博物馆天地 Museum Study

英国泰特美术馆的藏品赋能及数字化战略 王 瑛 ..... 48

---



## 经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

以《人民和总理》《矿工图》看周思聪水墨人物画风 杨 珺 ..... 57

图真：《病房的早餐》中李斛从生活到艺术的转换 李 嘉 ..... 62

裙裳曳华彩——清华大学艺术博物馆藏马面裙撷英 高文静 ..... 65

---



## 艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 ..... 70

海内艺术资讯 ..... 78

海外艺术资讯 ..... 80

---



## 凝固的韵律：国际当代陶艺作品展



展览海报

展览时间 / 2023年7月12日—9月10日 / 2023年7月12日—10月15日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 14 号展厅 / 7、8 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 白明

项目统筹 / 徐虹 王晨雅 郑杰峰

策展助理 / 葛秀支

展品协调 / 倪葭 刘吉 葛秀支

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 陈兴鲁

图纸深化 / 王跃 王鹏飞

展览执行 / 陈兴鲁 袁旭 桂立新 袁琛 魏韞浓 王军 韩向东

门富乐 李旭东 张一凡 程思蕊 谢斌

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非 周香铭

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 许小凡

英文校对 / 木容 蒋真好 杨佳琳

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 绍兴市上虞区文化广电旅游局 上虞青·现代国际陶艺中心

2023年7月12日，“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学副校长、教务长彭刚，绍兴市上虞区文化广电旅游局党委书记、局长王银苗，清华大学美术学院教授、策展人白明，清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞先后致辞。在本次特邀参展的机构和艺术家中，上虞青·现代国际陶艺中心、白磊、白明、黄焕义、马克·路福德、沈厉、王京成、吴昊宇、袁乐辉、彭赞宾、李立宏、孙月、崔久霄、魏韞浓分别为清华大学艺术博物馆捐



“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”开幕式现场

彭刚为上虞青·现代国际陶艺中心及捐赠艺术家颁发捐赠证书

彭刚、杜鹏飞与捐赠者合影留念

赠作品。开幕式上，彭刚为捐赠者颁发捐赠证书，感谢他们对清华大学艺术博物馆的信任与支持。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

清华大学艺术博物馆始终致力于推动艺术和艺术教育事业的发展。中国当代陶艺的发展，不仅需要艺术家们对传统文化的深入理解和创新实践，也需要社会各界对当代陶艺的关注和支持。中国当代陶艺在不断地寻求自文化认同和自我发展，同时积极地与世界各国陶艺家进行交流和合作。本展展品包括以下两部分内容：清华大学艺术博物馆馆藏当代陶艺以及上虞青现代国际陶艺中心馆藏和部分特邀作品。

清华大学馆藏当代陶艺的展区包括四类展品：一、脱离了实用功能的艺术作品。如阿尔内·艾塞、格雷戈·达利等艺术家的作品。二、从写实到具象转化的作品。李正文、邱耿钰等陶艺家将陶泥视为自我表达的媒介。三、抽象类作品。展品风格鲜明多样，更能体现出中外陶艺家对于陶瓷这个传统媒介的当代表现方式，包括弗朗瓦索·富尤、中岛晴美、



“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”展览现场

陈国辉等艺术家的作品。四、装置作品。体现了陶艺家对单件陶艺或非场域性作品的革新，在情感、观念和视觉艺术氛围等整体表达上独树一帜。如左正尧、白明、黄焕义、郅敏等。

上虞青·现代国际陶艺中心馆藏呈现了27位优秀陶艺家的36件作品，体现了有别于中国当代陶艺创作的语言，打破了以实用功能为主的传统陶瓷器型，进行重新创作、设计甚至调侃，如吉米·卡拉克、奥·苏迪帕拉帕等人的作品。此外也有从纯粹艺术表达出发的抽象雕塑或装置作品。部分特邀作品展区的展品出自以下类型的艺术家：一、学院派艺术家，如王京成、袁乐辉等人的作品以雕塑形态为主；二、强调个性化的装饰语言，如白磊等；三、陶瓷产区的文化艺人，如彭赞宾等；四、以陶瓷为媒介创作的综合型艺术家，如白明、李立宏等。

此外，在上虞区委和区政府的大力支持下，上虞青·现代国际陶艺中心为本馆慷慨捐赠国际陶艺中心历年精品陶艺作品27组/件，这不仅是对清华艺博国际当代陶瓷作品收藏体系的补充和完善，也令本次国际陶艺展更为全面地反映出当代国际陶瓷艺术的最新样貌。□



## 无界：闫振铎艺术展



展览海报

展览时间 / 2023年6月10日—2023年10月15日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 徐虹

策展人 / 邵武旗

项目统筹 / 王晨雅 孙艺玮

策展助理 / 葛秀支

视觉统筹 / 王鹏

展陈及视觉设计 / 郭斌

展览执行 / 孙艺玮 郭斌 谢晓霞 廖阳 张一凡 安夙

英文翻译 / 许小凡

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非 张涵旭

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 张珺 马艳艳

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

支持单位 / 中国美术馆 北京画院 中国油画学会 中山公园音乐堂

中国现代文学馆

2023年6月12日，“无界：闫振铎艺术展”开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学校务委员会副主任史宗恺，北京画院院长吴洪亮，策展人邵武旗，清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞，艺术家闫振铎先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为闫振铎颁发捐赠证书，感谢他为清华大学艺术博物馆捐赠《荷》等四幅绘画作品。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。



“无界：闫振铎艺术展”开幕式嘉宾合影

从吴冠中的“美育人生”到王怀庆的“纵横”，再到闫振铎的“无界”，三位有着学缘传承关系的艺术家，以他们各自的艺术探索和系列作品，为观众阐释了什么是优秀的现代艺术，什么是纯粹而优秀的艺术家该有的精神面貌。吴冠中曾如此评价说：“将闫振铎作品并列于西方名家之作中也并无愧色。我们不迷信，不自馁，但性命攸关的问题是：须发现只属于自己的，创造出只是自己内心的流露之作，是塞尚、毕加索他们无从比拟的独特艺术素质。”前一句是对闫振铎的高度肯定和鼓励，而后一句则是对包括自己在内的优秀中国艺术家的期许。

闫振铎是新时期以来艺术上追求现代形式语言，探索富有个性表现力的代表性艺术家之一。他的画风抒情而具气概，善于在大块平面色彩对比中，表现人对自然的心灵悸动。他注重色块与点、线节奏，在色彩韵律的大关系中，不放弃细节的精致。在当代画家中，他最值得关注的是隐含在画面里的各种结构变化和点、线、面的处理，充分展现了艺术家在抽象和意象之间，在叙事和抒情之间，在形和色、线条韵律和造型空间等关系中，保持一种基于视觉规律的平衡和突破。此次展览呈现闫振铎先生近七十年



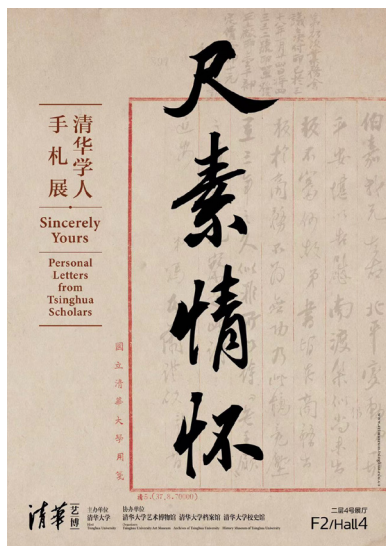
“无界：闫振铎艺术展” 展览现场

创作生涯的九十余件作品，包含水墨、油画、岩彩等类型，风格涵盖写实、表现、抽象等样貌。展览以“无界”为主题，对应闫振铎先生的一句感言：“我的创作语言取自自然灵性，创作情感来自生命自觉，无需界定，也不必当下确认。”

“无界：闫振铎艺术展”是对闫先生创作生涯一次系统总结，近百件作品时间跨度近半个世纪，从中可清晰窥见他在不同时期对绘画语言与范式的孜孜求索与实践。无界，既是针对时间，也是针对空间。无界，在此次展览中不是态度而是方法。艺术很长，生命很短。无界，也是对整个展览气氛的要求——尽可能去除策划意识，尽可能无偏见地客观呈现，最小化非作者意图的表达，保护和保持作者、作品与观众无界限的交流。在本次展览中，闫先生将4件重要作品无偿捐赠予清华大学艺术博物馆，是对本馆现当代绘画收藏体系的丰富和完善，他的赤子之心与无私品格，将同他的作品一道，成为清华艺博的宝贵精神财富。□



## 尺素情怀：清华学人手札展



展览海报

展览时间 / 2023年7月13日 — 2024年5月

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅

策展人 / 杜鹏飞 范宝龙

项目统筹 / 王晨雅 朱俊鹏 倪 葭

策展助理 / 高文静 刘木维

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 高文静 龙 云 高 宁 兰 钰 李运峰

代 红 贾 磊 吴 霜 翟亚辉 刘润博 王 茵

英文翻译 / 刘木维

宣传推广 / 李 哲 张 晓 刘垚梦 周辛欣 肖 非 周香铭

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 谢安洁

主办单位 / 清华大学

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学档案馆 清华大学校史馆

特别鸣谢 / 北京朴庐文化传媒有限责任公司

夏元庆 陶中源 胡康健 周文业 韩 斗 王金声

在中国近现代办学历史中，清华大学毫无疑问是一所当之无愧的著名学府。一所大学之所以著名，当然离不开大学里的人。大学所培养的人和那些在大学培养人的人，构成了大学里的人的主体，这些人的品格、学问、修养和社会影响，则构成了大学声望的几乎全部。

“尺素情怀：清华学人手札展”是2016年清华艺博开馆首展之一，曾给广大观众留下深刻印象。之后不久，展览得以交流到香港城市大学展览馆，并举办“清华学人与中国现代化转型”学术研讨会，成为纪念香港回归祖国20周年的一份特殊礼物。围绕此展所开发的一系列文创衍生品，



“尺素情怀：清华学人手札展”展览现场

也受到观众热捧并多次获奖。在广大校友和社会公众的反复呼吁下，我们重开此展，并对展览内容略作调整，对展陈方式努力提升，以全新的面貌呈现。

本展展品内容分为七个单元，包括“清园祭酒”“国学传奇”“杏坛耕耘”“文史名家”“理工巨匠”“文艺其从”以及“学人情怀”。

其中，第一单元“清园祭酒”代指清华大学的校长们。清华大学百余年的办学历程，其每一阶段所取得的成功与发展，无疑皆凝聚着校长们的心血。无论何种事业，人，无疑是诸多要素中最为重要的一个。校长作为一校之长，更是教育事业成败兴衰的关键要素。第三单元“杏坛耕耘”展现了清华大学创建以来的一百多年中诸多清华教育者的手迹与风貌。这些兢兢业业躬耕于杏坛的清华教育者，在中国近现代教育从起步到逐渐走向成熟的过程中，当之无愧地承担了领跑者的角色。第六单元“文艺其从”则展现了清华学者精深的书法造诣。即使是理工科学子、教授亦大都写得一手好字。不仅如此，清华学人在对书法艺术性的理解和在理论上的阐述，



“尺素情怀：清华学人手札展”展览现场

也是具有开创性和引领性的……

二十世纪的清华学人，在中国文化面对内外冲击的风口浪尖，在旧制度新政权的翻天覆地的转换中，他们的学术探究、政治作为、教育实践、交际往来、著书立说，以及由此而折射出的人生态度和价值取向，都是这百余年来中国学人的杰出代表，也是这百余年来中国学术的重要巡礼，其典型性不言自明。通过“尺素情怀”这个展览，我们要唤醒的，并非千载以下的先贤圣明，而是百年以来清华大学的传道学者、仁人志士。

“尺素”虽小，然则小中见大。在这纤薄的纸张里，在这或工整或飘逸的墨迹中，若隐若现、呼之欲出的是隐藏在背后的一位又一位有个性、有喜怒、有情怀的人，是在“正襟危坐”的传记和正史中难得见到的另一种细微的丰满和真实。□

## 研讨会综述

写意与表现：  
“闫振铎艺术展”学术研讨会

2023年6月12日下午，“写意与表现：闫振铎艺术展”学术研讨会在清华大学艺术博物馆举行。本次会议根据馆内正在举办的“无界：闫振铎艺术展”展开深入探讨，邀请来自油画界、美术理论及艺术批评界的专家学者，不仅探讨闫振铎的艺术价值与高度，也探讨中国艺术中写意与表现的关系。清华大学艺术博物馆学术部主任徐虹担任本次会议学术主持，常务副馆长杜鹏飞致辞，闫振铎做会议答谢。

## 一、抒情中的抽象，写意中的表现：闫振铎作品分析

在座的各位专家一致认为闫振铎的油画艺术成就就是中国当代优秀油画家中具有代表性的重要画家。无论是从具象、表现、抽象的变化之中都能够处理得恰如其分，和谐共生，充分体现了他对艺术水平的把握和精神高度展示。

徐虹认为，闫振铎面对深沉和静穆的自然，尝试营造心中的风景。“闫振铎一直在探寻符合自己情感节奏和心性倾向的形式。在长期的艺术探索中，他打通了多种理论和观念的界限，用个性化思索吸收艺术表现的原理，比如具象的物体和抽象的精神关系，生活经验与形式语言生成的关系，不同风格的选择和影响等。这些相互制衡又相互作用的因素对艺术家来说，作品的丰富性和深刻性是要整体通过形式的感染力获得统一。看他的作品如果不认识到这点，就会为一些表面痕迹所困惑：比如艺术家指向的对传统

的热爱和传承是什么，因为显然不是已成样式的文化器物和人造景观对画家艺术的影响。他认为具象和抽象都须表现自己情感，从他表现的人物活动主题作品看，这些感情注入于对所绘人物的表现上，这须从人的角度去表现而不是观念上的抽象定论。”

尚辉总结了闫振铎的作品是具有个性的抽象绘画。

“第一，闫振铎先生早期的作品是具象的，即使是他画抽象绘画作品，但是母题非常清晰，比如说是河塘、荷花、山石、高山流水，这样一些母题让我们能够感觉到亲切的重要原因，是有中国传统文化那样一种带有人格象征的题材寓意，自于对意境的营造，通过绘画营造一种传统诗意的美学。”尚辉认为闫振铎的作品里没有过多的表现性成分，主要是抽象。在他看来，“中国人从来没有走向向马列维奇，像康定斯基那样一种抽象。闫振铎的抽象和林风眠、吴大羽、吴冠中先生是一样的，风筝不断线，没有离开他们所认知的生活，而这种生活甚至是乡土。”

色彩的调性的追求是闫振铎先生的色彩更多的强调调性的调性，即使是表现故宫或者是北京园林。《山石》《复调》系列很明确用油画调性来进行抽象绘画的一种绘画，与西方的抽象绘画有比较大的区别。抒情性提炼为中国当代的抽象表现或者写意里面的重要特质，和西方抒情性的抽象拉开了距离。

在杨卫看来闫振铎的艺术特点就是抒情。抒情看似简单，但对闫振铎这一代人来说却是一个重大命题。



1979年以后,新时代的美术从吴冠中提出的“形式美”开始,闫振铎作为最早的北京油画研究会的创始人之一,一开始就呼应了吴冠中的观点。所以抒情成为他艺术创作的基石。杨卫认为抒情有三种不同的特点,“一是抒个人之情,即针对之前的宏大叙事来寻求自我表现;二是抒民族之情,包含20世纪以来中国画家探索的油画民族化的问题;三是抒时代之情,即讴歌改革开放从人性解放到思想解放的过程。这三个方面我们都能从闫先生的作品里看到明显的痕迹。中国文人画所具有的写意性,本来就是‘赏静独眺,聊以自娱’的产物,闫先生的抽象画发展了文人画的传统,这正是他的抽象画与西方抽象画的不同之处。”

郭小川分析了闫振铎创作背景和风格的转变。闫振铎从20世纪50至60年代开始创作,这个时期的美术创作思想提倡革命现实主义的写实风格,美术教学和创作也主要以苏联的写实绘画为标准。直到20世纪70年代后期的改革开放,闫振铎的人物和风景题材都是写实风格的。不过,从这些作品中表现出来的宽大的笔触,体现出“写意”的倾向,可以看到他在后来向抽象发展的苗头。从80年代开始,闫振铎开始向抽象风格方向探索。这个时期的作品在写实和抽象之间变化。在风景写生中,突出色彩的绚烂亮丽,在色彩关系中寻找更为主观的表达。

郭小川进一步分析了西方现代美术的色彩与形式革命。他认为,自19世纪早期的德拉克罗瓦开始,绘画的主要功能是激发完全特殊的感情,注重色彩的关系处理和表现光与影的变化,到19世纪后期塞尚更是明确了人的主观性的作用,他认为我们看到的“自然”和艺术家主观表现的“自然”是一体的,甚至肯定“自然”就是“个人的内在意识”。闫振铎先生不断突破自己的创作界限,在抽象的方向上勇于开拓,结合对中国传统笔墨因素的思考和整合,快速形成了自己的面貌。闫振铎在创作上形成了自己的方法,就是从写实或写生当中积累绘画要素和思想感情,在此基础上再抽象出更加概括的笔触、色彩和形状。闫

振铎能够默画出北京的很多景点,可见他对客观世界的观察与热爱。正是在这种大量的积累下,他的抽象表现就不再是空洞和单薄的,而是把厚重、响亮和热烈奔放这样貌似对立的元素和谐地融汇在一起。同时,郭小川认为闫振铎最精彩的是抽象作品,尤其是近年来的创作,能够代表当前中国抽象油画水平的高度。

宛少军总结了闫振铎作品的三个特色,一是注重油画本体语言的探索,遵循内心感受,在具象、意象和抽象之间来来回回真诚地进行探索。二是注重生活的真切感受。他用纯粹的意象和抽象的形式语言进行表现;三是表现气度果敢、大气磅礴。许向群认为闫振铎的油画表现性是最主要的特征。闫振铎的艺术注重生活启迪,注重生命体验,以充沛的情绪和情感致力于审美转换和精神表达的视觉典范。他的作品注重意境营造与精神传达,并使表现风格实现了从观念的“写意精神”进入语言的“写意表达”的层面,具有鲜明个性色彩的风格面貌。20世纪八十年代初,作品《温暖的风》抒情、诗意的浪漫表达,新颖而独特,产生了广泛的影响,并使他在创作上比较早地具有了探索意识和个性气质。深厚的艺术积淀,使他能够遵从自己的内心,选择题材多元、手法多样的艺术探索之路。

陈明认为闫振铎的色彩在画面当中起到了极为重要的作用。闫振铎的很多创作几乎以色块来构筑画面的空间,用色明快爽朗、结实、单纯强烈。这种单纯强烈的色彩被控制在“有意味的形式”当中,因此具有鲜明的现代感,往画面中注入了浓厚的东方意蕴和意象化语言,具有强烈的东方审美意象。

尚辉分析了闫振铎作品的特色:在具象、意象、抽象的世界之间游走。就具象作品而言,他的早期成名作《温暖的风》创作于1982年,但一直到2009年还有具象作品出现。意象作品在20世纪70年代开始,比如1977年的《丽江之夜》,但一直到现在他仍不断创作意象性的油画作品。在20世纪90年代以后,抽象作品慢慢多起来,如《山溪》《蛙鸣》《水



乡》，一直到现在的《五行》等作品。具象作品追求“以形写神”，洗练准确的造型表现人物的情感状态和性格特征，比如壁画《反抗者》，追求“以神写形”，以意象或抽象表现为向导，凸显画面的精神性，属于中国传统的写意精神，与西方表现主义不同。

## 二、明净而丰富的艺术人生

闫振铎受卫天霖、吴冠中等先生的教导及美术学院科班训练的教育背景，为他在油画本体研究、形式美的开掘等方面，打下了坚实的基础，使他既有扎实的造型色彩功力，又具有开放的视野与创新精神。

孙建平追溯闫振铎的学习绘画的“两大养分”。第一养分来自于当时被以苏俄绘画为主流绘画所“边缘化”的艺术体系。闫振铎1959年进入北京艺术师范学校，1962年进入北京艺术学院美术系，校长是卫天霖。吴冠中是他的美术老师，也是闫振铎艺术生涯中的重要老师。卫天霖、吴冠中这些大师所建立的自由开放的艺术生态给年轻的闫振铎注入了很多充满活力的艺术能量。第二养分来自1963年被合并到中央美术学院，闫正铎被他所在的第二工作室负责人罗工柳，提倡自由、宽容的教学思想感染。一直到20世纪80年代的艺术春天到来之际，闫振铎先生成为那个时代最活跃的画家。他不仅自己创作那些终于可以实现的题材，并且热情洋溢地奔走各地、积极组织画会、筹办画展。这30多年的自由开放的艺术生态也逐渐让他的艺术思想日趋完善、成熟。

宛少军从油画的本体语言和环境的关系，以及闫振铎在油画史上的定位作出了分析和叙述。在他看来，闫振铎对于推动北京乃至全国油画在新时期的恢复与发展也发挥了不可忽视的作用。1978年的春天，闫振铎、曹达力和庞均三位画家在北京民族文化宫举办了三个人展，发出了时代的先声，非常了不起。1979年闫振铎又组织开展了“新春风景静物画展”，在北京和全国产生了很大的影响。在这个展览的基础上，成立了“新潮画会”，后改名为“北京油画研究会”。

研究会成立后持续不断地举办纯粹的艺术活动，一直持续到1983年。不论是1985年中国油画界召开了著名的“黄山会议”，还是1995年中国油画协会的成立等，闫振铎一直参与其中，作出了很多的贡献。

在张祖英看来，“作为反映社会生活的主体，艺术家必须要用个性化的语言来丰富油画本体语言所体现的表现力和多样化。闫振铎的作品中，清晰地展现了他对于生活和艺术的理解，和所达到的艺术高度。承载了他的艺术品、人品的精神世界，特别是对于今天美术创作里普遍存在的两方面的现象具有特别的意义”。张祖英总结出两点：“一是对于精确复制物质现实的写实绘画来说，艺术反映生活并不等于照搬生活表象，简单照抄和复制生活而扼杀艺术的精神现实，而失去了艺术的本性。二是无限地夸张个人精神现实的倾向，片面地追求所谓的风格，而脱离了现实生活的感受，同样是违背当代现实社会生活而偏离了艺术的本性”。从这方面来说，闫振铎使艺术与生活达到和谐统一，而且根据对当代生活的感悟进行提炼、概括，使所有创造的艺术形象更加适应时代的审美观念和情感的升华，从而创造出强烈的时代精神和个性特征的优秀作品，值得我们对闫振铎的艺术进行更多的关注和研究。”

高岭通过比较20世纪50年代末、60年代、70年代、80年代、90年代出生艺术家以及作品题材，进一步指出闫振铎作品的高度完成度，即对结构、局部和细节的推敲，体现出老油画艺术家对于绘画材料、绘画语言的理解。对中国近百年的油画历程来说能不能真的完成一件作品，有时候也确实是表现了油画艺术是不是达到了一定的高度和成熟度。

## 三、清华美术学群的梳理

科学、哲学、艺术都共有一个影子。杨卫谈到清华艺术博物馆这几年在着力打造的“清华学派”。从王怀庆到闫振铎先生的展览，清华艺术博物馆梳理了一个非常清晰的脉络。郭晓川认为，清华艺博的收



藏、展览和学术研讨三位一体的做法有利于从美术史的角度，把每个艺术家及其成果当作个案，有计划、成序列和系统性地完善和深入当代艺术史研究，并在艺术教育和创研实践中凸显更为实际的参考价值。郭小川借鉴法国年鉴学派史学家布罗代尔（Fernand Braudel）的“三时段”理论，把清华艺博目前所做的事情，理解为对当代艺术史中具有“中时段”和“长时段”价值的艺术家、艺术作品和艺术事件的发掘和整理。布罗代尔认为，我们身处其中的历史河流，尽管时时泛起沉渣，但是它们远远无法抗衡更深沉、因而也更厚重的暗流。清华艺博聚焦的艺术家和艺术成果就是这种“暗流”的组成部分。这次展览的闫振铎先生的作品是按照时间顺序陈列的，展现出一个完整的个体发展脉络，特别像是一个中国现代美术发展的活的标本。

陈明：闫先生没有把自己放入在某种界限当中，以自己的艺术感受为主导去创作，而不在乎各种界限和束缚。

因此，无论是在清华学派还是在中国油画民族化的探索进程中，闫振铎都是承前启后的关键人物。

心照神交，桃李不言。张祖英与闫振铎堪称“世纪老友”，相识已经有50余年。在张祖英看来，闫振铎不仅关注自身艺术的进步，还关注中国的油画事业的总体发展。闫振铎不为已有成绩而满足而不墨守成规，不断地根据自己的情感变化及基于对专业的理解不断地在创作中进行探寻，多方吸收营养，追求和探索形式美的艺术语言。

作为闫振铎学生辈的白羽平和秦秀杰两位，他们不仅是学生，也是曾经的工作伙伴。在白羽平的印象中，他是一个纯粹的艺术家的，他的作品像他的人一样诚恳实在。秦秀杰曾经与闫振铎一起共同完成壁画《反抗者》，在与他合作的过程中，感受到闫振铎这一辈人的扎实功底。他从画中看到了他探索的个人发展的逻辑。从具象到抽象，在抽象中表现现实，表现他对社会，对于存在的思考与爱。即阿甘本所说的“同时

代的人”——“既不与时代表完全一致，也不让自己适应时代要求的人”。

闫振铎在总结致辞中表示，本次展览中的作品基本都是各个时期的代表作，他感到很荣幸，也很激动：“清华艺博这个展览基本上抓住了我对艺术本质的认知和我的坚持，基本上呈现了我的状态。”希望再给他三五年时间，画出一批作品，希望清华再给他展出的机会。

## 总结

关于中国绘画中具有写意、表现和抽象性作品，各位专家都已经形成了一套自己的理论体系。本次会议以“写意与表现”为主题，看似宏大，实际上大家都知道我们是在谈论哪些方面的内容。油画从西方传入中国，已经有100余年的历史，看似漫长，其实又很短暂。当我们回过头来看油画的在中国化的融合、吸收、创新过程中，艺术家的个性表达和艺术语言的特征尤为重要。从徐悲鸿到林风眠，油画民族化的主要解决途径一是结合中国的现实环境创造一种新的语言风格，从形式入手，以徐悲鸿为代表；二是结合中国的艺术资源，从中国传统出发，自内到外改革，以林风眠为代表，这两位代表也就是徐悲鸿的体系和林风眠体系，构成了中国美术的核心部分。闫振铎受这两方面的影响，不单是承接了林风眠，也吸收了徐悲鸿。在先辈艺术家中，还有吴大羽、朱德群、赵无极、苏天赐、吴冠中等。他们这条线索也是中国现代艺术和中国油画发展的非常明显的一条线脉。未来，清华大学艺术博物馆在各位专家、艺术家的支持与指导下，继续在这条脉络上向美而行，做好展示、收藏、研究等工作。□

## 学术沙龙综述

## 此处即彼处：国际视野中的当代陶艺

继 2018 年清华大学艺术博物馆主办的由国家艺术基金赞助的“大道成器：国际当代陶艺展”之后，“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”于 2023 年 7 月在清华大学艺术博物馆开幕。同时举办公学沙龙活动，邀请来自陶艺界、美术理论及艺术批评界的专家学者和艺术家，不仅探讨当代的艺术价值与高度，也探讨中西陶艺彼此之间的关系。本次沙龙由清华大学艺术博物馆学术部主任徐虹担任。

### 一、展览的基础架构和策展理念与诉求： 作为当代艺术的陶艺

徐虹作为主持提出作为承载人类精神状态的当代陶艺，该如何界定和讨论。“陶瓷、陶艺，就会联想到日常所看到的用品。但是当它作为艺术，从自在的形态，或者是人工制品的形态达到有机物生长的状态，成为一种审美范畴，又和思想精神有密切关联。”白明从策展人的角度回答并阐释此次学术沙龙主题。作为陶瓷艺术大国，“中国艺术家如何使用另外一种方式重新看待泥土、火和陶瓷工艺，看待人与陶瓷之间的关系？此次展览由三部分组成，第一部分是《大道成器》作品，是著名艺术家捐赠给博物馆的收藏作品，作为独立的展厅呈现。为了呼应收藏，清华艺博联合上虞青·现代国际陶艺中心，从他们入驻的世界各地的重要艺术家创作的 1600 多件作品里面精选出 37 件作品参加此次

展览，这成为凝固的韵律展的重要组成部分。此外，为了更好体现中国当代陶艺面貌的整体性，以及博物馆在当代陶瓷艺术研究里的在场、在地性，又邀请了一部分中国的重要艺术家参加。”

“他者”的眼光是艺术交流和国际展览最终要探究的方向。今天的学术沙龙也是因为展览所带来的学术思考和身份认同问题。“一是当这些收藏再次出现在观众面前时，说明作品已经介入到中国博物馆中的策展人、学者和专家的选择范围。二是上虞青的艺术家来自世界各地，但是他们是‘西方’的身份，但用的是中国的泥土、窑炉和中国的烧成方式，并在中国生活。中国的饮食方式、文化氛围也会他们在中国创作的作品产生不为人察觉的，但却是实实在在的微妙的改变。这是上虞青作品的在地性，也就是‘此处即彼处’的第二个现场式例证。三是中国年轻艺术家，他们是中国现当代陶艺的中坚力量，他们的思考和创作也构成了‘凝固的韵律’展独特审美范畴。这次展览鲜明地指向了文化交流带来的侧面，在陶瓷材料和艺术表达之中融入人性，以及在中国生活的艺术家，在中国在地创作的作品里面所携带的中国气息。这些作品将身份、认知、风格带入当代的微观范畴，不再将‘实用’作为创作的唯一标准。当代艺术家的个体创作和情感诉求带来的更多是时代、人性关怀所要表达的独特性。从脱离实用向丰富多彩，形式多样，表达丰富



发展，不断提醒人们我们的审美不是固化的，所有的思维都可能产生另外的表达方式。”

白明作为策展人，希望展览能够以最纯粹的语言方式，系统地让观众进入到陶艺的魅力之中，传递出属于陶瓷的纯朴、无言但却永恒、感人的特质。

许向群从理论的高度概括了一些理论现象并提出一些问题。他认为，从《大道成器》到《凝固的韵律》，以及今天的“国际”与“当代”的界定，显现出博物馆在展览选题策划上既具有广阔的国际视野，又具有准确的学术定位和主张的优秀品质，体现了博物馆致力于打造“藏研展创育”五位一体的世界一流的大学博物馆的追求与自信。他总结出了当代陶艺的三个特点：一是观念性：“当代陶艺以陶瓷材料为主要媒材，通过追求个人感情呈现、生命体验、社会诉求等观念的表达，来彰显当代陶艺的艺术价值和人文特征。观念性既包含了新型材料的采用与工艺技法的突破，同时更注重对自然的体验、对社会的认知和对生命的感悟，是由观念性通向精神性的一种当代语言方式，并在当代艺术领域构成了重要的组成部分。如《坯粉之书》《凝固的瞬间》《再造系列》《圆周率》等。二是材料性：陶瓷材料的转换，不仅是种类增多、性能拓宽，更主要的是主体意识的自觉与个性特征的释放。如《流水账》《药包》《母子》《静物》等作品。三是工艺性：工艺性是当代陶艺的艺术基础和本质特征之一，执著的匠作精神，巧夺天工的精湛技艺，呕心沥血精品意识，保障了当代陶艺由技而艺，由物质而精神的跨越和提升。另外，陶艺的艺术性、开放性和差异性所体现出来的水平高低、难易程度等其多特性，都与工艺性紧密相关。如《景德镇系列》《重建的秩序》《一百朵花》《大本营》等。

黄焕义参加过《大道成器》和《凝固的韵律》两次展览。自20世纪80年代中期到现在，中国现代陶艺发展已有近四十年历史。黄焕义认为，中国的陶艺创作水平与世界同步了，这是中国陶艺教

育发展快、学术交流多的结果，也是白明等各位同仁共同努力的结果。

贾方舟谈到他对于展览的感受以及对清华艺博的期待。在他看来，陶艺原本是中国最具影响力的一门艺术之一，而我们现在面对的问题是，传统的陶艺精品是先人给我们留下，而当下的陶艺家怎么做？因为每个时代都应该有不同的贡献，这才是艺术发展的必然道路。他举行马克思的一句话“全部人类史就是一部五官感觉的发展史。”在看似最无用的艺术领域，体现的是恰恰是人类在感觉领域里所走到的一个新地步。所以他从这个意义上来看，当下的陶艺家没有交白卷。清华大学艺术博物馆连续做了两届陶艺展，令人尊敬。第二，白明在这的贡献。白明在这个过程中做了大量的工作，对我们今天当代陶艺发展起到了非常重要的作用。他在20世纪90年代编了两本书，介绍国际陶艺的艺术家，使中国的陶艺家思路、眼界完全打开了，我们看看国际陶艺家在做什么，再看中国的陶艺家在做什么，所以我们在传统的那条路上不能再因袭下去，它的作用非常大。这20年的发展，中国的陶艺突飞猛进。白明无论是在清华大学美术学院还是在美协担任的职务都没有辜负他的角色，在这条道路上起了非常重要的作用。第一届《大道成器》展览开幕的时候我就想清华大学艺术博物馆做了这么好的一个展览能不能作为常规展持续下去？徐虹作为一位艺术批评家在这方面做了大量的工作，在这里对她表示我内心的感激。希望清华大学艺术博物馆在这个领域里能够展示新的陶艺家的新的作品。

## 二、艺术创作的源与流

参展艺术家李立宏曾经很长一段时间从事广告工作，因此他的早期作品里一方面有很多的波普元素，另一方面是他对东西方文化碰撞的思考。近年来他开始探索中国陶瓷传统文化与当代地域性。《圆周率》是一件很偶然的作品，他最初结合了陶

瓷 3D 打印技术做了一批数字，这些数字不是完整作品。来源于偶然看到他儿子摆的一排数字  $\pi$  的 3.1415926。他就像是击穿一样，这串数字是一个世界认同的概念，在不同的展览中他这个作品也在不断地深化和改变。王京成的作品主要是想用陶瓷语言来表达石头的精神。《说文》中讲：“土有石而高即为山”。石为土之骨，山为石之魂。他一直在试图表达这种精神。王京成认为，“凝固”很好的肯定了韵律的存在和结实。它就像陶瓷艺术作品一样，是实实在在的物质性存在，是铿锵有力的精神性存在。“凝固”将预示着一个动作的完成，或者是一件事情的结束。当然，从辩证哲学的角度讲，它也可能蕴含着新生事物的诞生，就像从柔软到坚硬，完成了从泥土到陶瓷的转向。同时他也希望清华艺博和各位同道，一起续写这份韵律，延续这份浪漫。

戴耘的作品把远古的人们的各种情绪和当代人对远古的凝视集合在一起，它的存在感，已经不仅是远古先民需要的容器，而是存在。佛家有个对世界生灭变化的基本认识即成住坏空，当年这些人建房子的的时候，不管是几百年前还是三四十年前的，都是在造一个物、成一个空间，房子盖好了大家住进去，在里面生存，也就是留下人存在的痕迹。随着时间的推移，慢慢的这些物的坚固性、耐久性在退化，直到这三四十年来伴随城市化进程的迅速推进，很多房子被推倒拆掉了，就是所说的“坏”。从有到无随后也有了一种新的可能性，也就是成住坏空的“空”。他创作中此处所用的建筑废旧材料也是彼处时的成就之物，因此也对应此处即彼处的互望与交错。在这个生灭往复过程中，对物自身的生命的展现。最后期待还有机会参加这样的展览。

吴昊宇的作品与第一次参展的作品不同。他第一次展出的“新石器”系列是表现出石头和人工制作的痕迹。在这次作品中，他在很丰富的肌理上面上了一层釉，并用手推出的一根线。他认为这根线

是原始力量的介入，是他想冲破社会的状态和个人生存环境里的一种自我表达。

沈厉的作品具有绘画感，作品从肌理到肌理的对比，到颜色的对比等非常具有象征主义意味。沈厉的参展作品是在上虞青现代国际陶艺中心驻场时的创作。上虞具有深厚的传统文化积淀，也不可避免的置身时代的发展进程之中——街道被改造、被挖开、被填埋；田地被挤压，被割裂、被污染……沈厉在这里看到了不同时间段的物料残片：村庄里面挖出的原始瓷片、路边丢弃的一块沥青……城市在变迁中袒露在我们面前，循环往复。上虞青陶艺工作室后面的沿河绿化带，有很多鸟儿在里面繁衍生息，他作品里“卵”正是这一现实的记录和表征。作品中的大面积蓝色是随处可见的彩钢瓦包围的工地，成为挥之不去的视觉印记。《烈日之下》系列作品正是个体与这一社会进程关联后的结果表达，并以无机非金属材料为主的三维实体存在成为现实与大地的某种“中介”。

彭赞宾的作品《天使之门》的概念来源于他的个人经历。在一次电梯事故中，由此精神上产生了无比的恐惧。为了尽快走出这个阴影，他每天不停的创作，不停的与泥巴对抗，在摔打拉扯中产生出泥片撕裂的状态。这种经历让他感觉到人时刻可能会进入到一种接近死亡的状态。他认为，我们都是宇宙中的天使，但最终都要经过这扇天使之门。彭赞宾是在景德镇学习成长。他目睹景德镇市场上中太多的仿古瓷器，而当代陶艺无人问津，由此生发出创作《仿古新变》作品。他选了几个在中国陶瓷史上非常有代表性的造型，如梅瓶、将军瓶等，重新解构来传统文化在这个时代的精神转换与述求。

崔九霄的创作过程经历了两个阶段。第一阶段是他在 2015 年去上虞青陶艺中心，接待了吉米·克拉克，在他的指导下，学会了熏烧。崔九霄将熏烧的技术用在了自己的创作中，从原先的低温熏烧发展为中温熏烧。在第二阶段，发现陶瓷在经过高温



烧制的时候，非常容易碎裂。他在思考如何在破碎的基础上再次创作。寄神宗美的作品给了启示：借助于熏烧，修补破碎后的作品，重新建立起自己对于陶艺的认知。此次参展的作品《重建的秩序》就是他的成果之一。

在本次展览中，有很多来自国际的女性艺术家参展，但由于时间的限制，沙龙研讨会邀请了几位年轻的女艺术家发言。在魏韞浓看来，做陶瓷的艺术家和其他类型艺术家的一个很大区别，“陶艺家很多时候必须要亲身面对和经历陶瓷材料那漫长而独特的工艺过程”。她就是在与泥土拉坯成型方式的相处中，逐渐形成了一些想法和理解，找到了自我创作的感知和逻辑。她的作品也很自然地与一些宇宙、远古和自然的物象联系在一起，开始在作品中探索运动与静止、时间与空间的关系和状态

余梦彤的作品《盈亏之系》通过陶瓷贝壳从开口的部分往外翻转，最后反向包裹过来，把它外在空间反向包裹进来，用它内在的空间来面对外面的整个世界。这个过程就像人自身的过程一样，和艺术家本人的状态非常符合，有时候我们会用坚硬、粗砺的外在的壳儿面对外在的世界，但是有些时候面对一些人或事的时候我们会愿意把自己翻转过来，用最内在的状态，像一个赤裸的过程一样去面对这个世界，这是她做这一组作品的初衷。

### 三、总结

为什么陶瓷艺术在全世界各民族中总是吸引源源不断的人对它探究、研究，深入去创作？白明作为沙龙的总结人，提出了他的问题。因为在近代美术史上的许多重要的艺术大师，如毕加索、米罗、夏卡尔、塔皮埃斯等，都对陶艺着迷。这里面一定有陶艺提供给我们的了不起的多样性和它源头中与人类基因审美相关的超越时空的因素。白明认为“陶瓷容器诞生的第一步就表明人类的抽象思维、浪漫诗意以及对生命的敬畏。正是这样的能力让我们能

够投入深情，关注。”

白明曾在展览前言中写到：“陶瓷是一部百科全书，它既是平面又立体，既是雕塑又是绘画，既是设计又是生活，既是历史也是人文，既是艺术又是科技，既是物也是人。”他进一步总结到，“陶艺的每一个层面的突破都能拓展成一个伟大的空间，无论是从造型的语言突破还是从釉色、原材料、泥土、火。每一个点都能达到像绘画、雕塑、设计等层面一样大的未知空间。”在座的专家都希望国际当代陶艺展成为清华大学艺术博物馆学术研究系统里面的一个非常有说服力、创造力和有引领力的项目。□

## 研讨会综述

风景 / 山水中的文化意象  
—— 谿北新风景艺术展学术研讨会综述

葛秀支



2023年3月11日下午，“风景 / 山水中的文化意象”学术研讨会在清华大学艺术博物馆举行。本次会议根据馆内正在举办的“谿北新风景艺术展”展开深入探讨，邀请来自油画界、美术理论及艺术批评界的专家学者，对谿北新的艺术成就、20世纪中国油画在本土化、现代化和时代背景下所呈现的特征进行深层次的探讨。清华大学艺术博物馆学术部主任徐虹担任本次会议学术主持，常务副馆长杜鹏飞致辞，谿北新长子谿河做会议答谢。

## 一、新中国风景写生第一人：谿北新的家学背景与“马训班”经历

谿北新是中国现代著名油画艺术家，被誉为风景油画写生第一人。他的艺术在中国美术史上具有重要地位。谿北新擅长用油画表现自然风光，尤其是山水风景。他深刻理解中国山水画的精髓，将其与西方油画技法相融合，创造出独具特色的风景油画风格。他

的作品充满了中国传统文化的气息，同时又具有现代艺术的语言表达和思想内涵。

谿北新的堂妹景牧谈到：“我们家是个大家族，我这一辈40余人中有20多人从事了文学艺术专业，有20多位大学教授”。作为谿北新家族旗帜的沈伊默先生，与其他族人相比，谿北新是与他交往最为密切，可以在他的文章《我的外公沈尹默》中体会。受沈伊默的影响，读了很多中国文学与中国画论。谿北新在1949年年底拿着外公沈伊默的介绍信到北京找徐悲鸿先生，就读中央美术学院，并与当时的教务处主任吴作人一起去法国留学。“自从他上了中央美院以后就对画画一发不可收拾，70多年如一日才取得了今天这样的成就”，景牧谈到。

作为新中国第一个五年计划中的一个项目，1955年马克西莫夫油画训练班在中央美院开展，有马克西莫夫担任指导老师，简称“马训班”。马克西莫夫是前苏联斯大林文艺奖金获得者，俄罗斯联邦人民艺术家。在这个班里，产生了靳尚谊、詹建俊、冯法祀、侯一民、何孔德、谿北新等中国油画创作的中坚力量。“马训班”的成立使得新中国美术教育得以引进西方美术理论和技法，在教学中，学生们不仅学习了西方现代油画的技法和表现手法，还接触了西方美术理论和文化背景，对于开拓中国美术教育的视野和提升中国美术的水平具有重要作用。

杨卫谈到了“马训班”开展前后，国内美术的变化：“1949年以后新中国要树立新中国形象，形象来



源是从延安来，因此《人民美术》6期杂志基本上以工农兵为典型，取的方法基本上是年画，既没有中国画也没有油画，基本上以新年画为主，加上一点木刻为主，大批量的充斥着这样的作品。1954年《美术》杂志创刊，封面登的是徐悲鸿的马。不仅有了国画，美术杂志创刊以后里面有大量的介绍苏联美术。在新中国美术的形象探索什么时候开始成熟起来的？大概是从1954-1955年之间。第一是《美术》杂志创刊开始介绍苏联油画，第二是1955年“马训班”开始，谌北新先生是在这样一个节点，也就是说新中国美术从探索的雏形期到它成熟期，一个标志性的时间是“马训班”。马训班虽然是苏联的专家到中国，但是更为重要的一点它提供了学院派的思维，或者叫学术思维。马训班的这批人的成果，不尽然是苏派，形成了多元化的格局。这种多元化的格局里面是得益于学术训练，而且更为重要的一点是改变了我们对于1955年之前的审美趣味，那种完全依托与延安时期奠定的以农民趣味为主的倾向，从马训班开始以后转型。”

程征谈到，“当时新中国油画的现状是除了1949年以前留法的几位老油画家之外，中国美术界对油画基本上是不懂，用我老师的话来讲（不是谌老师），那时候画的画都是土油画，马粪调子，色彩问题没有解决，造型问题也没有解决。谌北新这一代画家是勇敢的执行者、实践者，他和他的同伴这代画家用他们终身努力解决了这个问题。除此之外，还有道的问题。马克西莫夫给中国油画界带来了什么叫真正的现实主义，他站在沈伊默、马克西莫夫两个巨人肩膀之上，画油画，读中国画论画油画，很好解释了这个问题。他的画是共鸣的结果不是照相的结果，而是大自然的灵魂。”

张晓凌谈到谌北新在“马训班”的时候，“以画微观的小景为核心，而且明白地告诉马克西莫夫，画不了宏大叙事，只有是具体微观层面的，感动他，给予他刺激，他才能画”。舒阳谈到“谌老师在马训班之后基本上确立了终身画风景，这是他当时跟马克西

莫夫交流的结果。”

## 二、风景 / 山水中的文化意象：谌北新的艺术特色与创作观念

20世纪初期，西方现代艺术逐渐传入中国，在这个过程中，中国的油画艺术家不仅学习了西方现代艺术的表现技巧和方法，也注重了本土文化的运用和表现。这种本土化与现代化的结合，使中国油画艺术在现代艺术的舞台上有了更为广阔的发展空间和表现形式。

王镛谈到，“谌北新的油画是典型的中国写意油画，就是我们一直在强调中国传统写意精神。在谌北新看来，西方的表现主义相通于中国的写意画，中国的大写意就是中国的表现主义。他的作品始终保留着印象派的笔触、色彩、光影，所以说他介于印象派和表现主义之间是有道理的。同时，从通过传统画论和文人画当中汲取灵感。中国的写意油画，谌北新和我们一般理解的所谓的写意油画相比，他是一直坚持油画本体语言的纯正品格，无论怎么注入中国的写意元素，写意精神，但是他画的始终还是油画，是油画本体语言。”同时，王镛也提出了中国油画本土化的解决方法：“油画的本土化并不是要用油画笔触模仿中国画笔墨，而是要充分发挥油画笔触自身的审美内涵和表现功能。我认为，油画重视笔触和中国画重视笔墨是相同而又有所不同，油画笔触本身像中国画的笔墨一样有自身独特的审美内涵和表现功能，不能够简单地用笔墨的模仿来取代。”

张晓凌总结了谌北新的四个特点：“第一，天分。他的视觉分辨率要高于常人，对色彩最微妙的感知能力超越常人。一方面是对大自然色彩的提取能力要高于常人，另一方面他对局部或者微观层次上的生命感知能力要超越常人。第二，中国人画西画从风景入手，早期的油画画人很少，尤其是印象派入手，从古典入手的真不多，中国人对印象派有天然的亲切感。中国画山水的都是贵族，或者说都是精神贵族。在这一点



上，谔北新先生和他们很像，也就是说他的家学渊源跟他们很像，他身边的朋友、师长、晚辈基本上是在这个体系里。第三，谔北新读的主要是中国画论，承袭了大写意传统。第四，在中国的写意体系和印象主义、表现主义之间他一是气与光之间的关系；二是肌理与古法用笔之间的关系；三是写意和表现主义之间怎么拿捏的关系；四是小景和大空间之间；五是墨彩和色彩之间；六是实景与意境之间的关系。谔北新先生以一己之利开创了中国式现代风景画体系，具有领先意义，直到今天后人在表现层面上的风景也没人能超越他。”此外，还总结了谔北新的特色就是擅长用白色点心醒画面。

徐虹认为，谔北新的艺术是“须其自然，不以力构。在印象派和表现主义之间，又跟一般的意象油画不同，仍然保留了自然的光影和写实主义的一些元素。所以他的画让我们看到了有身临其境的感觉”。范晓楠谈到2016年北京成立写意油画院的时候，她从梳理的角度已经把谔先生的作品纳入到写意油画最前期的代表性的艺术家。谔北新先生的色彩、线条、中西方所有的精神最后凝结到他的作品当中。于洋谈到，谔北新的油画在意象和表现性之间涂抹的那些小尺幅作品，使他想起老子《道德经》中讲到的“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”，他认为谔北新的作品具有非常纯正的意象的表现性味道。并总结了谔北新作品的两个特征，一是“他的画的书写性和笔触之间的关系。中国传统画论里讲的比较多，但他的风景确实是写出来的，写出的风景不同于画，或者说是一种外放性的表现，这和谔北新先生的出身相关。

二是，作品中的细节、局部和整体的关系。谔北新的画有一种混沌感，用今天的话来讲也可以叫整体感。他笔下的风景不是对立主体的，不是对面的风景，而是映照内部的风景。他的画不是外放的，而是含蓄的，它有文人的矜持味道，甚至是克制的。这种矜持和克制区别于表现主义不断地去覆盖式，不断

激发自己感情的战栗感、超越感，他追求的是内心的平和、蕴藉，达到文人的自信和矜持。一笔下去兼具空间层次和形式趣味”。于洋看了几幅画非常感动。“《潮起潮落》是浅棕色的和谐混在一起，里面那种暖灰色的调子又笼罩在画儿里，还一幅是《关中土窑》，燃烧般的红颜般的红色笔触又笼罩在整体的和谐里面。所以在他的画儿里冷与暖、整与碎、浑厚与清新、急与徐、动与静、轻盈与沉重非常和谐地向内地结合在一起。”

陈池瑜分析了谔北新与另外一位“马训班”同学靳尚谊作品的不同之处，在他看来，“靳尚谊画的是古典，再把它描出来，谔北新是大笔挥洒，画出来完全是一种奔放的风格，跟靳尚谊非常严谨的、写实的风格完全不一样。”谔北新的大写意是以书入画，用笔增加了国画书写性特点，油画和中国书法的书写性结合起来，增加了绘画的写意性和书写性，个性鲜明，色彩感觉好，用笔大胆。”杨兵认为谔先生作品也是具有强烈表现性的中国风景画。他看到谔先生第一幅作品其实是印刷品《村口》，即使当时印刷很一般，却让他产生了非常大的心灵的震撼。接着他将谔北新的艺术风格分为两个阶段：2000年以前和2000年以后。“2000年以前用色彩表现写意。在2000年之前的作品运用了色彩的西方油画手法，但还在追求中国画里面写意作品当中的一些元素在里面，比如说对形象的把控。2000年后是用笔触堆积色彩。”王镛总结了谔北新的艺术风格，“谔北新的油画笔触数量接近印象派的疏松的笔触，他的笔触扩大粗豪，有一种大刀阔斧的雕塑感和丰富而单纯的肌理感，创造了他个性化的油画笔触语言，就跟我们强调中国画创造了个性化的笔墨语言一样，价值等同，而且难度更大。他的风景油画大胆运用互补色、中间色，丰富、醇厚、响亮、明艳、爽朗，色彩对比鲜明而又非常协调，还特别注意光影的表现，这是所谓的中国写意油画的画家很少注意的。谔北新油画营造的不是古典诗词的意境，而是现代新诗的意境，清晰自然，纯净幽美，这



是谌北新油画的一个杰出的创造。”

不过，甄巍提出相反的观点，在他看来，“谌老师的画不应该是表现主义，因为我看不到谌老师完全打开心胸个人的全部的喜怒哀乐，我看到的是一个非常古典，非常理想，非常含蓄的一种亮丽，以及人品人格的纯度。这是给我的非常深的印象。如果我用画来读人的话，这种含蓄的亮丽，骨子里的古典，或者说骨子里的理想主义其实依旧是高级灰，但是这种灰是加以微妙控制的色相对比、冷暖对比、纯度对比。他利用了色相、冷暖、纯度之间的微妙的差别创造出的对比关系，一种古典气质。”

### 三、关于写生的价值与问题

高岭谈到，“将近二十年来美术界油画界写生成为一种普遍的现象。这种写生究竟是要解决什么问题？需要很好的反思。我们画风景画的时候，大部分情况下很多画家都没有搞清楚土地、土壤、大地之间的关系。更多的是停留在具体的形而下的操作层面。风景画在西方出现的时候是在文艺复兴以后对人的认知以后，从静画到风景画，跟工业化有关系，跟殖民探险有关系，和人代表着上帝行使对这个世界的征服权、发现权、利用权有关系。风景画经过了发展，到了印象派以后，风景已经和特纳的风景画完全不一样，印象派以后的风景，户外光的出现进入到了主观世界，注入到了真正的精神世界。我们看谌北新老师的风景画就要放到最近 100 多年来风景画的突破、变革的角度来看，它和以往西方的风景画是截然不同的。今天画风景是因为 20 年前的很多艺术创作，比如说很多种青年都集中在社会题材上，最近十几年，于洋做的是重大主题创作，都是社会行为主。一方面我们回避了过去所谓社会的社会批判性，另一方面又不想介入重大主题社会的社会性，最近 20 年来出现的潮流式写生，我们是想回避入世的。究竟是什么样的现实主义、自然主义，什么样的无目的的创作方式？这些都是我们需要在风景画创作的时候很好的反思。”谌

北新的这些创作给我们今天成批的写生创作组团作了很好的范本。”张晓凌用一位美国艺术家的观点举例，他说，“我们画风景的时候第一是具体的地点，第二是空间，第三是风景。也就是说，风景和地点是两码事，关键环节在空间上，如何营造一套具有个性化的空间叙事？这是最核心的问题。艺术家的差别不在地点上，而是在空间叙事上有没有能力把它伸展出一套新的叙事。”

### 四、谌北新的意义

谌北新的写意油画在“表现”和“印象”主义之间探索出了一种新的艺术风格，为中国美术的发展做出了重要的贡献。他以自己的艺术实践为基础，探索出了一种独特的艺术语言和表现方式。他的写意油画代表了中国艺术的精神和文化，是中国美术史上的一笔宝贵遗产。

郭小川认为，“谌先生给我的启发是首先艺术家要有独立思考的精神；第二要有胆识、魄力、根基扎实。他先知先觉，能看到别人没有看到的东西。谌北新先生的中西方立足点是综合了西方以莫奈为代表的印象派的成果，不光是绘画形态上的抽象，同时是观念上的抽象。从这个角度入手，并且直接和中国传统的优秀精神吸取营养，反映了他的胆识、魄力、高度，所以他的创新性的精神值得我们今天所有的画家借鉴和学习、传承。”

程征认为，“谌北新和他这一代画家是与共和国共同成长起来的画家之一。从这一点来讲，新中国油画怎么发展，年轻的谌北新和今年 90 岁的谌北新用他一生的经历在实践着一个目标，和他的同学、同道们一样都共同朝着这个目标走。清华艺博今天在这儿办的展览不是一个小事情，实际上是检阅，是回望。谌北新是一个个案，但对整个新中国油画的发展有意义。”

张晓凌认为，“谌北新是在那个时代，在一片灰暗中是唯一让我们感觉眼前一亮的艺术家。他对我们

这代人有两个启蒙，第一是视觉层面的启蒙，从视觉上告诉我们绘画可以画得很漂亮、很强烈、很有表现力。第二是对我们那个时代的人来讲是一种心灵的解放。在“马训班”的时代，在社会主义、现实主义的灰调子时代出现了谌北新这样的人呢？因为他一下子就要面对三个问题：第一是油画的本土化问题；第二是油画的现代化问题；第三是油画语言的个性化问题。”

杨卫认为，“谌北新纯粹性为那样一个压抑时代，为那样一个众口一词的时代提供了不一样的风景。这是谌北新先生最大的意义。”

谌北新深入研究了中国传统山水画的技法和理论，将其与西方油画技法相结合，形成了独具特色的风景油画风格。他将对中国画论的理解转化为油画的表现形式，使作品具有浓郁的东方韵味。同时，他又融入了西方现代艺术的表现手法，创造出富有现代感的作品风格。杜鹏飞也谈到“传统文化的熏陶和渗透使得谌北新很自觉地在把中国的画论应用到油画的创作当中。”

在李松看来，“谌北新是在寻求跨中西的立场，寻找一种跨文化的审美的共通点，他比较成功地寻找了共同的价值观，共同的审美。他是一个纯粹的艺术家，几十年来没有被各种各样的潮流所裹挟，这反映了他的艺术定力，文化定力和对于美的追求，追求自己心中认为的美好东西，把日常的视觉变成诗意的生活。”

甄巍讲到了谌北新的一些教学日常，他说“西美老校区的环境是谌老师真实的创作环境之一，我们是在半山腰的一个教室里听谌老师讲色彩，反复提到一“外师造化，中得心源”，非常重视光和色之间的美学关系，教我们怎么观察，比如说从天到地面的微妙变化，包括调颜色怎么调，比如说白里面加点黑的，或者是微妙的群青等等，有很多这样的细节。”

范淑英分析西安美院1950年创办的杂志《艺术生活》。这本杂志是月刊性质，但大多数的内容都是

在讲课程的设置，关于老师的教案非常好，即使有也是在教学和管理型工作的总结。所以杂志里也没有那么多教师的名字。谌北新也不在杂志里面。而且，西安美院地点是处在村子里面，画的都是些很土的做。所以看到谌北新的作品感到非常吃惊，在这么乡村的地方竟然有如此洋气的，色彩明艳的，欢快的，有很强生命力，动感十足的作品。最后，她说提醒西安美术学院应该对自己的艺术家确实要下一些功夫。要重视本院的优秀艺术家的作品梳理和文献的收集。

## 结语

杜鹏飞馆长在最后总结时说到“展览自2022年12月开放以来，已经迎来了6万多观众，在至暗时期给我们首都观众带来了美的享受和心灵慰藉，这是谌北新先生的油画所包含的价值。谌老师倾注了个人情感的优秀艺术作品其中有10件能够有幸落户到清华大学艺术博物馆，我们感到十分荣幸。”

此次展览的布展工作，正是2022年12月疫情肆虐的时候进行的，工作人员接二连三的倒下，但最终克服困难，使展览如期与观众见面。展览的协调员李庆华说谌北新家属也是在很艰难的情况下，将展品一一选出，拍摄，并转达谌北新先生的心意，“要把最好的东西留给清华，博物馆收藏我的作品，我感到非常荣幸。”

谌北新大量运用毛刷和颜料，营造出淡雅、凝重的意境和丰富的画面效果，突破了传统写实油画的束缚，将中国画论与西方油画的表现方式相结合，形成了自己独特的艺术语言。他以东方文化为基础，吸取了西方艺术精华，打破了东西方艺术的传统对立，为中国美术注入了新的活力和创造力。他的艺术强调了艺术家的个性和自由，通过色彩和光影表达对生活的热爱，不但为中国传统文化和西方艺术的融合提供了新的思路和范例，也为中国美术的个性化发展提供了可贵的借鉴和启示。□



## 清风霁月 诗韵波澜

——闫振铎的艺术

徐虹

面对深沉和静穆的自然，画家闫振铎试图营造心中的风景：一片来自自然启迪，与灵魂接续，传递存在信息，转述永恒变化奥秘的自然世界……这一转换既是发现，也是创造，对艺术家来说这犹如创世的步骤，要创造出色彩、线条、空间节奏和新形式的世界结构。一切有天赋的艺术家对此都心知肚明。他们异于常人的感悟能力让眼前的自然唤醒心中的自然，将它们的单调和粗粝，转化为充满生机的势能。让人类精神自主成长，向更广阔的时空延展。

闫振铎一直在探寻符合自己情感节奏和心性倾向的形式。他是善于将自己心灵和动荡的世界融为一体的艺术家，不回避各种看似对立和矛盾的艺术形式与观念，也不试图去折衷和调和——这样做不是一个有勇气去创造新形式的艺术家所为。他是一个纯粹又直率的人，总在倾听内心深处的回音，那就是用心将生活的感受提炼为形式要素，又将这些要素沉入更深广的文化和历史中去塑形和陶冶。在

生命成长和生活反反复复中，画布上的形状和各种形式要素也呈现出丰富多彩的聚集、变化、组合，生成新的秩序。

在长期的艺术探索中，他打通了多种理论和观念的界限，用个性化思索吸收艺术表现的原理，比如具象的物体和抽象的精神关系，生活经验与形式语言生成的关系，不同形式风格的选择和影响等。这些相互制衡又相互作用的因素对艺术家来说，作品的丰富性和深刻性是要整体通过形式的感染力获得统一。看他的作品如果不认识到这点，就会为一些表面痕迹所困惑：比如艺术家指向的对传统的热爱和传承是什么，因为显然不是已成样式的文化器物和人造景观对画家艺术的影响。例如他的敦煌主题作品，他没有突出通常画家所去描绘的菩萨造像等壁画主题，而是将这些物象打碎成一幅充满光影动感的、由线条和肌理穿插而成的“历史”壁面。显然这里的文化是有历史时间流和人对时间流中的历史事件的感触，是画家作为千百年之后的思索者，



荷·泥 180cm×200cm×3 布面油画 2010



高山流水之一、之二、之三 320cm×250cm×3 布面岩彩 2014—2018

对前辈留下的心灵痕迹的情感回应和思考，并将这种感触表现出来。画家用抽象表现主义的手法来画这组作品，但又说他的作品不能完全用西方现代主义来理解，那又从什么角度说明这些看上去有丰富表现力，色彩用笔构成空间与我们对西方现代主义艺术的视觉经验高度吻合的现象，不是来自西方，而是画家内心涌动的痕迹呢？所以东西方文化与画家作品形式相关的两方面的难题，恰好说明对中国现代主义艺术的解释和评价的任务还要深入，艺术家用作品向人们指出对这一问题解决所需的时间和精力。

他认为具象和抽象都须表现自己情感，从他表现的人物活动主题作品看，这些感情注入于对所绘人物的表现上，这须从人的角度去表现而不是观念上的抽象定论。比如他画吴冠中先生和夫人那件作品，尽管背景有北京什刹海与吴先生风格的白杨树作为基调，但吴先生的表情姿势却耐人寻味，不是简单地用一句话能说清楚的，那种特殊的专注焦虑又精神抖擞，清醒又充满激情，简朴隐忍又包含敏锐丰富的思想，都让人长久回味。

他的描绘景物作品充满了丰富的意象，无论是

一堵沉默的红黄色土墙，一汪清澈透明的水池，荷叶与山石，或是斑斓耀眼的光影，都能激发他深沉的回应。这种回应复杂和丰富，比如生活日常点滴和历史传说的焦点聚集，结合而成的隽永深刻意味。又比如四季的感应与生命的片断闪现，将具体的山石水流与荷叶，化作线条的质感和色泽的笔触，将情和景作为质料，浸入色彩线条，将物的质量与激情的挥发交融一体，使每一片色彩和每个线条都如饱含情感汤汁的生命体，互相牵挂交织成闪闪发光的星丛，组成一片灿烂。而那些流淌其间的光和影与画家对生命本质的思索又发生了联结，透出了关于人类自古以来的终极追问的精神取向。其中的沉默和忧愁，又为强烈对比的深重色和亮浅色切换增加了紧迫感和张力，使得他作品响亮又有内涵，视觉冲击力强烈又经得起细细品味。既表示了画家对文化、历史、人生问题的独到清楚的见解，也表现出艺术家在形式语言探索上的自信与成就。

闫振铎先生的作品指向是明确的，但情感是深沉和多样的。它单纯而不简单，明净而丰富。它们是艺术家对生命意义的执着和热爱，也是艺术家天赋与心性平衡的自然流露。○



## 凝固的韵律

白 明

清华大学艺术博物馆在 2018 年举办了“大道成器：国际当代陶艺展”之后又为观众奉献了一场具有特殊意义和独特角度的当代陶艺展“凝固的韵律”。

在“大道成器”展中，我们展现了世界 70 余位重要陶瓷艺术家的重要作品，展览也成为了中国国家艺术基金支持的重要展览之一，取得了广泛而优异的社会影响，让大家从艺术博物馆的高度和空间美学里看到了陶瓷艺术在今天的形式，对新工艺、新创造和一切充满神奇想象的世界陶瓷艺术家的状态有了概览式的了解。而此次我们看到的展览是在这一展览基础上的一个逻辑延伸，在现当代艺术风格和氛围之中拓展陶艺展览中的表达系统性与在地属性。上一个展览中我们看到的陶艺家精彩作品是艺术家们从各自所在国家和工作室将作品寄送到中国。而这次大家看到的国际艺术作品除了收藏的部分外，都来源于西方和世界各地的艺术家在中国创作的陶艺作品。从这个角度

来说，这是一个特殊的角度下的特殊的展览。清华大学艺术博物馆选择了与上虞青·现代国际陶艺中心合作，在进驻的约 90 位外国艺术家所创作的 1600 余件作品中，精选了约 40 余件作品参加这次展览，作者来自欧洲、美洲和亚洲，具有广泛的代表性。但本次陶艺作品与上一次展览不同的是所有的作品都是用中国的粘土制作，由艺术家在中国创作并留在中国。

位于浙江省绍兴市的上虞是世界青瓷的源头，在这里发掘出的东汉、三国、西晋的窑址被评为 2014 年中国十大考古发现，同时也被授予国家遗址公园的名称。“上虞青”就是在这瓷源之地建立起来的国际陶艺中心，虽然是一个很新很小的艺术机构，邀请各国艺术家进驻创作的方式在世界上并非独创与新奇，但严肃的学术关注与管理模式却十分具有中国气质，体现了中国陶瓷资源的丰富性。

这个隶属于上虞文旅局的陶艺中心只有少数几位



寄神宗美 《再造系列之空》 陶 135cm×20cm×35cm 2018 上虞青·现代国际陶艺中心藏



中岛晴美 《不合逻辑开示的形态 -1901》 瓷 58cm×29cm×31cm 2019 上虞青·现代国际陶艺中心藏

管理者与陶瓷艺术工作者。这个陶艺中心除了当地的青瓷原材料外，中国典型的制作陶瓷的各大名窑的原材料都在这里可以找到和使用。外国艺术家在中国的陶瓷环境和中国的的生活方式与文化里使用中国的泥土与原料，或多或少会对他们的感受和创作产生影响，记录并呈现这个变化的途径和影响意义重大。这个展览就是将这种有意义的“在地性”艺术作品与博物馆收藏的作品形成“此处即彼处”的视觉观照。

西方艺术家丰富和自由的个人创作方式在中国

伟大的陶瓷文化与工艺流程中自然而然地产生或大或小的改变和融入是再正常不过的。这些作品对中国艺术家在技术的掌握具有优势的共同性中所形成的群体创作方式中相互影响和学习。这种发生在我们身边的艺术变化与形成的作品被我们看到，还有什么比在这样的环境中创造出来的“新”作品更能让人充满探究冲动的呢！

为了体现这个展览的鲜活性和中国的地性，我们同时邀请了中国中青年一代重要的艺术家，选择



马克·路福德 《奥黛丽的手》 陶，瓷 45cm×32cm×35cm 2016  
上虞青·现代国际陶艺中心捐赠，清华大学艺术博物馆藏



耿雪 《巫器器系列2号》 高温陶瓷，匣钵土混合瓷土  
80cm×52cm×64cm 2022



戴耘 《静物之八》 红砖，青砖，水泥，钢筋 120cm×60cm×52cm 2010

了他们新的作品和代表性作品，这就形成了一个既小却独特的当代陶艺创作的生态类型。博物馆收藏的国际陶艺作品与上虞青馆藏作品、中国陶艺家“本土”创作的作品成为了一个难得又神奇的联通与对话，这是博物馆的高度和义务，既为专业人员提供系统案例和现象级对话，也为广大观众提供新的理解陶瓷艺术和艺术家的角度。

无论是西方艺术家还是中国艺术家，在上虞青这样小小的艺术空间里，他们都有所改变。这种改变是相互的，是由衷的尊重产生的多元与自由，他们的深情启迪并改变了陶瓷艺术。上虞青的作品在这个展览中的最大的独特性与意义就是文化艺术的交融互鉴是在一个真实的空间里实时完成的，他们具有毋庸置疑的在地性、可延展性、可对比性，也具有对这个领域未来可能的预判性。

陶艺得益于泥与火的拥抱和相互牺牲。泥与火是与地球年龄相仿的最远古的元素，与它们相比，人类还处在婴儿时代，这种关系的确立是其他艺术形式里面很难达到的，它赋予了每一件作品独特的基因，它在艺术家的手中诞生，用承受的方式记载了艺术家在那一瞬间留在泥土上的一切的可感、可控或不可预知

的和潜意识的表达方式。水让粘土柔软，火让粘土永恒，沉迷于水土火的艺术其实是沉迷于对人性的鲜活、顽强、脆弱与爱的伟大探究。

展览是一个观看的角度。现代陶艺作为世界现代艺术的重要组成部分在中国常常被误解或被辉煌闪耀的传统陶瓷艺术所具有的审美规范所固化甚至遮掩。一切新的艺术都不可能脱离传统而存在，一切新的艺术无论具有怎样的成就也无法替代传统，新艺术的日新月异恰恰构成了传统艺术与人类文明史在今天的活力。将世界艺术家的作品置于一堂，同与异、源与流、东与西就有了具体的样子与落点。今天我们让大家看到这个样子和感受到这个落点。

陶瓷艺术是人类文明史上的“百科全书”。它既属于物质也属于精神；既是设计也是工艺；既是绘画也是雕塑；既是艺术也是科学；既是生活也是历史；既是平面也是立体；既高贵又朴素；既永恒又脆弱，这门绚丽多姿的艺术证明了我们人类是如何的丰富多彩。

感谢清华大学艺术博物馆，感谢上虞青·国际现代陶艺中心，感谢展览策展与展陈团队为我们呈现这样一个特殊而精彩的展览。

艺术永远是在人性中垦荒！○



# 英国布鲁斯伯里学派中的女性艺术家 凡妮莎·贝尔早期肖像作品研究

孙艺玮

布鲁斯伯里学派 (Bloomsbury Group) 是英国文化发展史上的一个非常重要的艺术团体和学派, 汇聚了一批当时在英国各界有巨大的影响力的作家、艺术家、艺术批评家、哲学家、经济学家等知识分子。他们或是亲友、或是师生, 彼此之间非常熟识。在 1910 年到 1940 年之间, 这个团体总是会定期举办一些聚会活动, 参与其中的有英国作家艾德琳·弗吉尼亚·伍尔夫 (Adeline Virginia Woolf), 艺术理论家罗杰·弗莱 (Roger Fry, 1866–1934)、画家邓肯·格兰特 (Duncan Grant)、艺术理论家克莱夫·贝尔 (Clive Bell, 1881–1964) 和其妻子作为画家的凡妮莎·贝尔 (Vanessa Bell, 1879–1961) 等。

克莱夫·贝尔在自己的著作《艺术》(Art) 宣布了布鲁斯伯里学派的美学理念, 即用“有意味的形式”传达了艺术作品的基本品质。他的妻子凡妮莎·贝尔便是布鲁斯伯里学派的重要画家之一。1910 年和 1912 年在伦敦举行的后印象派展览中展出的现代主义作品对她产生了至关重要的影响, 她实践了罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的美学理论“有意义的形式”, 然后开始使用后印象派的方法进行创作实践。<sup>1</sup>

在 1912 至 1919 年间的早期肖像作品中, 凡妮莎·贝尔反复地描绘了一些女性人物形象, 而且使这些人物的面孔几乎毫无特征甚至消失不见。此外, 这

些肖像作品通常以“较大的身体尺寸, 最显著的位置和金字塔式的稳定性构图”来展现。<sup>2</sup> 它们看起来并不漂亮, 与古典主义肖像画完全不同。尽管在这些肖像作品中看不到任何叙事细节, 只有一些粗体线条或彩色色块, 但它们仍然具有吸引观者的强大力量。

我们究竟该如何认识和解读这些肖像画? 凡妮莎·贝尔是怎样受到“有意味的形式”的影响? 她又是如何在早期的肖像创作实践中呈现这一影响的? 为了解答这些问题, 笔者在阐释“有意味的形式”的背景和含义的基础上, 依托凡妮莎·贝尔典型的肖像作品, 分析她从 1912 年到 1919 年肖像画特征, 以此来呈现出“有意味的形式”这一美学理念的探索和实践。同时, 笔者也希望通过分析凡妮莎·贝尔与其他人之间的关系, 凡妮莎·贝尔的自我认知以及相关评论家的解读, 来论证凡妮莎·贝尔作为一位女性艺术家在彼时所处的一种矛盾状态, 并尝试提出一些值得深入思考和研究的问题。

## 一、凡妮莎·贝尔与“有意味的形式”

简而言之, “有意味的形式”是一种可以引起审美情感的由独特方式组合起来的形式关系。在现代主义开始时, 它就已经发展成为一种重要的美学理论, 在罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的言论和著作中被积极

1 Tickner, Lisa. 'Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity, and "Significant Form"', Representations, No. 65. Special Issue: New Perspectives in British Studies, 1999, p. 68.

2 B. Elliott and J. Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s) Arts: Virginia Woolf and Vanessa Bell', in Women Artists and Writers: Modernist (im) positionings (London: Routledge, 1994), p. 88.



推广，并被凡妮莎·贝尔和邓肯·格兰特等画家运用到创作实践中。<sup>3</sup>作为一种讨论和评估艺术的方法，当时的艺术史学家试图用“有意味的形式”打破英国维多利亚时代绘画的传统评估标准，建构起一种和现代主义相关的艺术理论基础。<sup>4</sup>

罗杰·弗莱是英国现代派艺术重要的评论家。他在1910年和1912年相继策划了第一次和第二次后印象派展览，从而正式确立了后印象派在现代派艺术中的地位。<sup>5</sup>他首先意识到艺术作品的本质是通过其“有意味的形式”反映出来的，并且在1911年发表的关于保罗·塞尚的论文中使用了“有意味的和表现性的形式”这样的表述，但是，“有意味的形式”这一概念作为美学理论的源头是在艺术和文学作家克莱夫·贝尔所著的《艺术》一书中发展和推广的。<sup>6</sup>当时的出版商想要发行一本关于后印象派的书籍，于是罗杰·弗莱推荐了克莱夫·贝尔，原因是他当时正忙于准备欧米茄工坊(Omega Workshops)。随后，《艺术》于1914年出版，克莱夫·贝尔在这本书中总结了罗杰·弗莱的许多观点。可以说，这本书是“在英国出版的第一本有说服力的、易于理解的形式主义艺术理论的书，并在某种意义上成为英国后印象派运动的宣言”<sup>7</sup>。正是在这本书中，克莱夫·贝尔明确提出了“有意味的形式”的这一美学理论：

“对所有视觉艺术作品而言……具有某种共同的品质……所有引起我们审美情感的作品所共有的品质是什么？圣索菲亚大教堂，沙特尔的窗户，墨西哥的雕塑，波斯碗，中国地毯，帕多瓦的乔托壁画以及普桑，皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡和塞尚的杰作具有什么共

同的品质？似乎只有一个答案：有意味的形式。在每种形式中，以特定方式组合的线条和颜色，某些形式和形式之间的关系激发了我们的审美情感。这些……我称之为“有意味的形式”。“有意味的形式”是一切视觉艺术的共同品质。”<sup>8</sup>

他认为，观众在观看真实的、好的艺术作品时会感觉到美的情感，因为好的作品会产生审美情感。他认为“审美情感”是“有意味的形式”的保证，并把后印象派绘画的特点解释为“有意味的形式”。<sup>9</sup>事实上，后印象派画家打破了传统的观看方式，并且直接忽略了大多数英国艺术家在创作时遵循的传统惯例，比如模仿的技巧和叙述性的画面。克莱夫·贝尔也认为绘画的叙述性是无关紧要且毫无价值的。他在伟大的原始文化中所钦佩的是“没有再现性，没有炫耀的技巧，却令人印象深刻的形式”。<sup>10</sup>罗杰·弗莱当时也指出画家需要注意形式和创造形式，而不是模仿形式并重现外观。

凡妮莎·贝尔作为克莱夫·贝尔的妻子，经常与他们在一起，聆听他们关于美学的讨论，她还阅读了《艺术》的原始手稿，这为她的艺术创作提供了理论观点。<sup>11</sup>当然，她也被两次后印象派的展览所吸引：“伦敦对巴黎一无所知……而且英国画家总体上还处于维多利亚时代的阴霾中……对我来说，一切似乎都在1910年的秋天有了新的生机——一切都充满了兴奋。新的关系，新的想法，不同而强烈的情感似乎都挤进了我的生活。”<sup>12</sup>可见，罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的理论深刻地影响和鼓励了凡妮莎的艺术创作。

从她早期的肖像画可以看出，凡妮莎·贝尔赞同这样的观点——一件艺术品的重要之处在于它的表现形式和明亮的色彩，而不是它的具象性。例如，创作

3 J. Collins, 'Bloomsbury' in *British Art in the 20th Century: the Modern Movement*. Ed. by S. Compton (London: Royal Academy of Arts, 1987), p. 102.

4 L. Tickner, 'Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity, and "Significant Form"', *Representations*, No. 65, Special Issue: New Perspectives in British Studies, 1999, p. 69.

5 易英,《西方20世纪美术》,出版:中国人民大学出版社,2010,p.11

6 F. Spalding, *the Bloomsbury Group* (London: National Portrait Gallery, 2005), p. 47.

7 F. Spalding, *Vanessa Bell* (London: Phoenix, 1994), p. 115.

8 C. Bell, *Art*, Ed. J. B. Bullen (London: Oxford University Press, 1987), pp. 7-8.

9 Bell, *Art*, p. 9.

10 Spalding, *Vanessa Bell*, pp. 115-116.

11 Spalding, *Vanessa Bell*, p. 115.

12 Vanessa Bell quoted in Spalding, *Vanessa Bell*, pp. 92-93.



图1 凡妮莎·贝尔 《弗吉尼亚·伍尔夫》 1912 布面油画 40cm×34cm  
藏于英国国家肖像馆

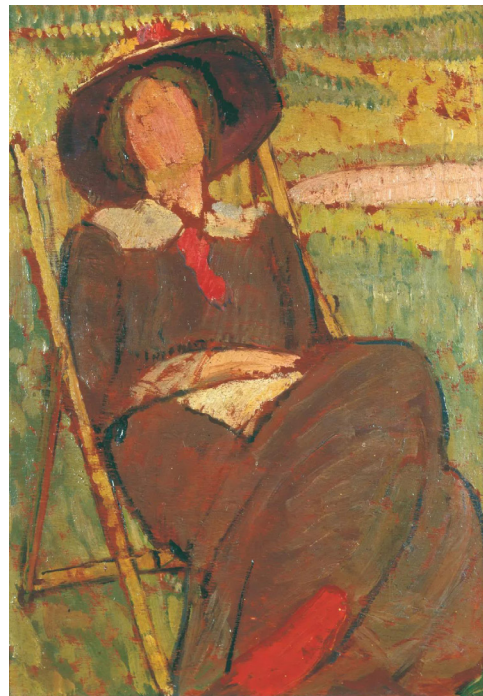


图2 凡妮莎·贝尔 《在躺椅上的弗吉尼亚·伍尔夫》 1912  
木板油画 34.8cm×24cm 藏于 Mimi and Peter Haas.

于1912年的《弗吉尼亚·伍尔夫》(图1)便是凡妮莎·贝尔的后印象派实验性肖像作品之一。画中坐在椅子上的弗吉尼亚·伍尔夫既是凡妮莎·贝尔的妹妹,又是同时代有名的英国作家。在这幅画中,凡妮莎·贝尔用更加自由且激进的方法描绘了弗吉尼亚·伍尔夫的面部特征。这种看似不经意的、略显模糊的面部刻画使整幅画陷入了一种沉默的情绪。在这幅画中,我们无法从弗吉尼亚·伍尔夫的脸上看到任何细节和表现特征。这种毫无特征和令人困惑的面孔成为凡妮莎·贝尔1912年至1919年间肖像作品的普遍特征。<sup>13</sup>

此外,这幅画像表明凡妮莎·贝尔关注的是形状和颜色的表达,而不是传统的叙述细节,这也正是她对现代主义绘画“有意味的形式”感兴趣的结果。凡妮莎·贝尔通过大胆的线条和色彩轮廓,而不是通过传统的细腻逼真的细节来揭示弗吉尼亚·伍尔夫身体

的本质。凡妮莎·贝尔自己所言,她首先是从作品的形式和色彩中感受到情感。在她看来,艺术作品的具象品质并不是太重要,表现形式和鲜艳色彩可以传达更多的情感,而这正是“有意味的形式”的基本内容。

## 二、早期肖像作品特征(1912—1919)

凡妮莎·贝尔于1911年开始了她的后印象派创作阶段。她于1912年为弗吉尼亚·伍尔夫创作了多幅肖像画,其中一幅是坐在橙色扶手椅上(图1),另一幅是弗吉尼亚·伍尔夫坐在躺椅上(图2)。她还在1912至1919年之间为朋友们创作了一些肖像。在这些朋友中,大多数是女性。在早期的肖像画中,凡妮莎·贝尔打破了传统的叙事方式,最明显的特征之一是无特征的、消融性的面孔。在她1912年创作的《弗吉尼亚·伍尔夫》(图1)中,观众无法看到有关弗吉尼亚·伍尔夫面部的特定信息,这种特殊的表达反而使得这幅肖像画在当时取得了更大的影响

13 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s) Arts', p. 89.



图3 凡妮莎·贝尔 《自画像》 1915 布面油画 63.5cm x 45.7cm  
藏于耶鲁大学英国艺术中心



图4 凡妮莎·贝尔 《艾里斯·里特》1915 布面油画 122cm x 91.5cm  
私人收藏

力。与细节塑造精确的传统肖像不同，这幅脸庞不清的肖像打破了预期的叙事，唤起了一种不可知的意识，因而更具启发性。当观众看到肖像时，他们不会首先注意到画中人是谁，反而会因为明亮的颜色、大胆的线条和模糊不清的脸庞而陷入思考，从而体验到一种特殊的审美情感。也就是说，凡妮莎·贝尔创作这幅肖像画不是为了模仿弗吉尼亚·伍尔夫的外貌，而是要创造出一个具有暗示性的人物，传递某种“有意味的形式”。在凡妮莎·贝尔另一幅以弗吉尼亚·伍尔夫为主角的肖像画中（图2），我们更是完全无法看清画中人的脸庞，只能通过一些特殊形式的组合来确认被画对象的身份。在这幅肖像画中显然排除了传统的写实细节，凡妮莎·贝尔使用粗线和颜色轮廓来渲染头部和整个身体。观看凡妮莎·贝尔的作品时，观者需要通过寻找一些与面部有关的情绪线索或寻找画中的场景来感受和思考表象背后潜藏的意义，以此领

悟凡妮莎·贝尔的艺术实践。从具象绘画转向探索一种新的表现形式，凡妮莎·贝尔一直在从事的似乎是一场完全的形式主义实验。

按照传统惯例，画家肖像中的女性应该是美丽的，甚至是完美的。然而，在凡妮莎·贝尔的女性肖像中，我们无法注意到这些特点，而是看到了无特征的、仿佛正在消逝的、女性化程度较低的面孔，如她在1915年创作的《自画像》中的女子（图3）。宽大的身体，粗壮的脖子，深色而扭曲的鼻子，无神的双眼，缺乏女性温柔的表情，这些特征在抽象背景的映衬下表现出强大的视觉效果。她拒绝了惯于表现女性特质的传统肖像习俗。显然，我们看到凡妮莎·贝尔在她的自画像中，利用近景的位置和金字塔的稳定性构图表现出极大的力量，将自己描绘成身材巨大的女子，而不是优雅的女性形象。实际上，凡妮莎·贝尔的美是众所周知的，但是她却使用“简化，高度风格



图5 凡妮莎·贝尔 《圣约翰·哈金森夫人》 1915  
布面油画 73.7cm×57.8cm 藏于泰特美术馆

化和类似面具的形式”展示自己。<sup>14</sup>她对自己的个人美感不屑一顾，并选择用强烈的色彩和粗放的轮廓来塑造人物形象。

除了自画像外，同样体现出巨大形象差异的还有她创作于1915年的《艾里斯·里特》(图4)和《圣约翰·哈金森夫人》(图5)。在这两幅肖像画中，两位令人好奇的毫无表情的女子静静地、无意识地坐在那里。以《艾里斯·里特》这幅画为例，画中人物具有较大的物理尺寸，粉红色的脸上没有太多细致的刻画，而是大胆地使用色块来描绘人物的身体，并使用了矩形色块来绘制背景。实际上，艾里斯·里特是一位诗人和女演员，她美丽、有生气且富于进取。但是在这幅肖像画中，我们只看到一个脸上没有任何表情，目光分散，身躯庞大的女子。

14 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s) Arts', p. 89.

她的大部分肖像特征表明，她是通过形状和颜色而不是叙事细节来捕捉表情的，这是她对现代主义绘画的“有意味的形式”产生了兴趣的结果。在她的肖像绘画中，她具有通过简单的形状和颜色唤起情感的能力。这是肖像绘画传统的一次激进发展，凡妮莎·贝尔打破了女性肖像中传统的女性形象。

### 三、凡妮莎·贝尔的矛盾心理

自19世纪中叶以来，妇女权利活动家就进入了职业领域，获取职业上的平等成为她们为平衡社会性别力量而提出的诉求。<sup>15</sup>在凡妮莎·贝尔生活的时代，妇女的传统社会角色受到了挑战和审视，特别是在妇女的选举权等方面。作为职业女性艺术家，凡妮莎·贝尔对自己所处位置的看法非常复杂，尤其对自己的职业身份产生了一种奇怪的矛盾心理。

从女权主义者的角度来看，初看凡妮莎·贝尔的经历似乎会令人失望。她从未参加过妇女参政论者的相关运动，甚至鄙视女性参与激进的社会活动。然而，以其日常行为作为标准来判断，凡妮莎·贝尔实际上比一些走上街头的女权主义者更为离经叛道。虽然妹妹弗吉尼亚·伍尔夫有着令人尊敬的婚姻，但是凡妮莎·贝尔大部分时间都在平衡着一段教会与社会都不承认的情感关系。<sup>16</sup>这证明她的生活并不是传统的。她对传统社会不信任，认为有些规则剥夺了同阶层妇女在生活中追求个人自由的权利。凡妮莎·贝尔认为，作为女性，对个人自由的需求是绝对的。从这一点来看，她是女权主义者和革命者。

从专业的角度来看，凡妮莎·贝尔在某种程度上对女性画家的职业劣势持有认同态度。她将自己的作品视为“二流”创作，认为与邓肯·格兰特的绘画相比，自己的才华不值一提。<sup>17</sup>她在1912年曾给罗杰·弗

15 N. Cott, *The Grounding of Modern Feminism* (New Haven : Yale University Press, 1987), p. 215

16 Spalding, *Vanessa Bell*, p. 8.

17 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s) Arts', p. 81.



莱写过一封信，从中能够看出她对自我的贬低：“我整天都在与邓肯进行工作，他的表现要比我好得多，我很沮丧。他的作品是如此的快乐和活泼，而我的则比较无趣和愚蠢。我想让你告诉我，我身上是否有任何优势……然后是邓肯的颜色，很久以来，我一直因与他一起工作而沮丧不已。”<sup>18</sup>此外，她在1903年前后与罗杰·弗莱初次会面时形容自己是“可怕、粗俗的生物，是位女性画家”。<sup>19</sup>显然，凡妮莎·贝尔钦佩邓肯·格兰特并认为他是杰出的艺术家，同时缺乏对于自身职业与专业性的认同。

从公众和当时批评者的角度来看，他们几乎都认为邓肯·格兰特是一位比凡妮莎·贝尔更好的艺术家。由于性别偏见，凡妮莎·贝尔只是被视为一个模仿者或为邓肯·格兰特工作的人。在当时，妇女受到忽视和批评的原因是她们的性别，而不是工作中的表现。邓肯·格兰特在那时获得了更为广泛的媒体报道，并于1920年举办了个人展览。然而，比他大六岁的凡妮莎·贝尔却于1922年6月才举行了自己的首次个人展览，显然其作品被展出的几率更低。<sup>20</sup>可以说，邓肯·格兰特多年来一直掩盖着凡妮莎·贝尔的风头。艾伦·克鲁顿-布罗克（Alan Clutton-Brock）在一篇文章中指出，邓肯·格兰特和凡妮莎·贝尔的作品之间的主要区别在于凡妮莎·贝尔是二者中不那么雄心勃勃的艺术家。不过从某种程度上来看，这也是她的优势。最起码，她没有模仿其任何他人，他的结论暗示她缺乏野心，类似大多数专门从事家庭风格绘画的女画家。<sup>21</sup>理查德·肖恩（Richard Shone）也指出，凡妮莎·贝尔和邓肯·格兰特之间的区别很明显：一方面，凡妮莎·贝尔虽然没有邓肯·格兰特那样的构图想象力，但她在绘画时足够足智多谋，能够为她那

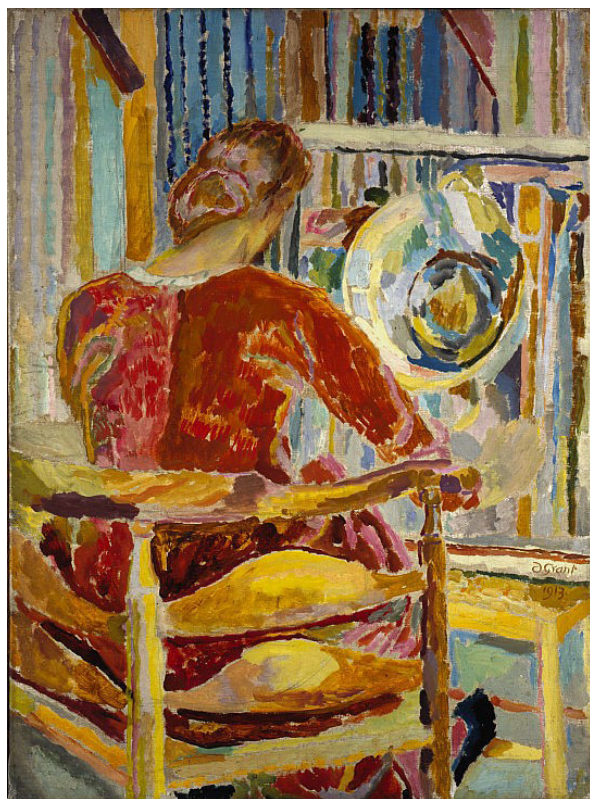


图6 邓肯·格兰特 《在画画的凡妮莎·贝尔》 1913  
布面油画 66.2cm×55.8 cm 藏于苏格兰国家现代艺术馆

些简单的主题赋予一种象征性的力量。另一方面，邓肯·格兰特的创作过于繁琐。在更大规模的装饰作品中，他精力旺盛并且常常异想天开，而这一切都是为了尝试更加雄心勃勃的方案。而凡妮莎·贝尔则完全是一个严肃的人，没有那么焦躁不安，也不太关心自己的主题。<sup>22</sup>摆脱掉性别的偏见之后，他俩显然是不同的。

凡妮莎·贝尔并没有意识到她当时那些实验性作品的价值，而且经常质疑自己的艺术能力。但是实际上，她对自己的艺术创作进行了更为激进的探索。我们可以看到这样两幅画，一幅是邓肯·格兰特在1913年创作的画架旁边正在画画的凡妮莎·贝尔（图6），另一幅是凡妮莎·贝尔创作的正在画画的邓肯·格兰特（图7）。在第一幅作品中，邓肯·格兰特描绘

18 Vanessa Bell quoted in Spalding, Vanessa Bell, p. 116.

19 Vanessa Bell quoted in Spalding, Vanessa Bell, p. 105.

20 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s) Arts', p. 80.

21 A. Clutton-Brock, "Vanessa Bell and her circles," Studio (October): 90, 1940, p. 90

22 R. Shone, the Art of Bloomsbury, p.12.

的凡妮莎·贝尔坐在画架前，观众只能看到她的背影。邓肯·格兰特在其创作的以凡妮莎·贝尔为主角的肖像画中通常以女性形象而不是以画家的身份来介绍她。显然，他对凡妮莎·贝尔的艺术家身份是轻描淡写、不置可否的。因此，如果没有这一具有指向性的作品名称，观者只会看到一个无名人物，无法得到凡妮莎·贝尔的具体身份。在这类男性艺术家的作品中，被描绘的艺术家通常以手拿着画笔、站着画画的身姿出现。也就是说，男性艺术家的身份在画中是能得到明确认可的。他们还认为大多数男性画家都喜欢站立，因为这些姿势通常被男性艺术家所使用，而一些女性画家则经常坐下来画画。因此，邓肯·格兰特在描绘凡妮莎·贝尔时一直坚持既定惯例，将她安排在传统的“女性位置”上。<sup>23</sup> 除此之外，在邓肯·格兰特其他关于凡妮莎·贝尔的肖像作品中使用了更为传统的性别化姿态，在这些作品中，凡妮莎·贝尔常常被他描绘为一种闲暇中的状态，坐在椅子上，或是躺在沙发上。我们无法在他以凡妮莎·贝尔为主角的肖像画中看到专业画家的图像，这表明有时邓肯·格兰特很难将凡妮莎·贝尔视为一个艺术家。<sup>24</sup>

在凡妮莎·贝尔创作的《邓肯·格兰特肖像画》中，邓肯·格兰特虽然坐在画架旁边，但是画架正好在画框的左边缘之外，因此观众只能看到一只抬起的手臂来表明他正在画画。这种奇怪的视角使邓肯·格兰特的半身占据了画布一半以上的位置。像她的其他肖像作品一样，这幅画中没有太多的叙事细节，人物形象依然是通过色块简单刻画出来的。在这幅画中，身体面对观众的邓肯·格兰特只露出了侧面。可见，凡妮莎·贝尔偶然间打破以站立姿势表现男权文化和权威的常规。相比之下，凡妮莎·贝尔并非模仿者，她的艺术反而更为激进。

不过在大多数时候，凡妮莎·贝尔的创作依然受

时代惯例所规约。在《邓肯·格兰特肖像画》中，我们显然看到了这个人物是画家，并且他正在工作。然而，在《艾里斯·里特》《圣约翰·哈金森夫人》《弗吉尼亚·伍尔夫》《躺椅上的弗吉尼亚·伍尔夫》以及凡妮莎·贝尔的自画像中，我们只看到一个休闲的、坐着的女人，而看不到任何关于女性职业的视觉参考。实际上，这些画中的女性主角都有着杰出的社会身份，如弗吉尼亚·伍尔夫和圣约翰·哈金森都是作家，艾里斯·里特是诗人，凡妮莎·贝尔本人是画家。不过，凡妮莎·贝尔很少在自画像中表露自己的职业。在凡妮莎·贝尔的男性肖像作品中，人物往往身处工作室，正手拿调色盘和画笔进行创作，如《邓肯·格兰特的肖像》或《手拿画笔、调色板的罗杰·弗莱》。可以看出，她的男性肖像画中往往包含了职业层面的视觉参考。

我们应该如何解释这种差异？凡妮莎·贝尔作为



图6 邓肯·格兰特 《在画画的凡妮莎·贝尔》 1913，  
布面油画 66.2cmx 55.8 cm 藏于苏格兰国家现代艺术馆

23 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s') Arts', p. 82.

24 Elliott and Wallace, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s') Arts', p. 85.



女性，无法意识到女性可能具有与男性相同的职业能力吗？她当然能够意识到，否则无法解释她某些时候在个人生活和艺术探索方面所表现出的冒险和激进。这说明，凡妮莎·贝尔的身上折射出一种矛盾化的情绪：在个人生活中，出于对传统社会的不信任，她拒绝了大多数社会习俗，认为这些社会习俗剥夺了同阶层其他妇女的个人自由。在职业生涯中，她进行了彻底与激进的探索和实践。然而，在进行肖像创作时，她却经常忽略女性自身的职业光环并且时常质疑自己的专业能力。这是她身上的矛盾之所在。

## 结语

凡妮莎·贝尔受罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的美学理论“有意味的形式”的影响，抛弃了英国维多利亚时代绘画中的传统叙事，转而进行了在当时相对激进和具有实验性的探索。她的早期肖像画因此被打上了“前卫”的烙印，属于具有实验意义的作品。作为布鲁斯伯里学派的成员，凡妮莎·贝尔在实践“有意味的形式”方面取得了成功。她比其他任何人都更加努力地想要在画作中表达“有意味的形式”这一美学理论。<sup>25</sup>在使用后印象派方法的同时，她主要关注形状和颜色的刻画与表现，而不是传统肖像绘画中的代表性内容和传统的叙事细节。想要解释和分析凡妮莎·贝尔的肖像作品，形式主义理论起着关键作用。仅从“有意味的形式”的角度来看，我们都应该更多地关注凡妮莎·贝尔在现代主义流派中的地位。

作为一名女性艺术家，凡妮莎·贝尔本人一直面临着如何在同时代的主要艺术家中寻求定位的问题。显然，她在这方面产生了一种矛盾的心理状态，没有清楚地看到自己的艺术才能。由于性别偏见，彼时公众和评论家对她的评估是存在争议且不合理的。她从来都不是一位模仿者。她的画作和邓肯·格兰特的画

作之间存在着明显的差异，并且从某种程度上来看，我们甚至可以说凡妮莎·贝尔的作品比邓肯·格兰特的作品要更好。不过，无论她缘何质疑自己以及如何看待艺术，通过她的创作实践，画作中女性的传统社会角色都在悄然中发生着积极而可喜的变化。她可以与著名的评论家交谈，并得到他们的指导和建议。她的私人生活是非传统的，因为她与罗杰·弗莱和邓肯·格兰特有着特殊的关系。她对传统社会不信任，认为绝对需要女性自由。属于她的女权主义或许并不是有组织的政治承诺，而是一种独立、专业和自由的生活方式。○

## 参考文献：

1. Bell, Clive, Art, Ed. J. B. Bullen (London: Oxford University Press, 1987).
2. Brockington, Grace, 'A "Lavender Talent" or "The Most Important Woman Painter in Europe" ? Reassessing Vanessa Bell' , Association of Art Historians, 2013, pp. 128-150.
3. Collins, Judith, 'Bloomsbury' in British Art in the 20th Century: the Modern Movement, ed. by S. Compton (London: Royal Academy of Arts, 1987) pp. 102-131.
4. Cott, Nancy, The Grounding of Modern Feminism (New Haven : Yale University Press, 1987).
5. Clutton-Brock, Alan, 'Vanessa Bell and her circles' , Studio (October): 90, 1940.
6. Elliott Bridget and Wallace Jo-Ann, 'Professionalism, Genre, and the Sister(s' ) Arts: Virginia Woolf and Vanessa Bell' , in Women Artists and Writers: Modernist (im) positionings (London: Routledge, 1994).
7. Fernie Eric, Art History and its Methods: A Critical Anthology (London: Phaidon Press, 1996)
8. Fry, Roger, Vision and Design, Ed. J. B. Bullen. (London: Oxford University Press, 1981)
9. Shone Richard, the Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant (London: Tate Gallery, 1999)
10. Kostkowska, Justyna, 'Studland Beach and Jacob' s Room: Vanessa Bell' s and Virginia Woolf' s Experiments in Portrait Making 1910-1922' , Literature and the History of Ideas, Vol.9, No. 1, 2011, pp. 79-85.
11. Marler, Regina (eds), Selected Letters of Vanessa Bell (London: Moyer Bell, 1988).
12. Reed, Christopher, Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture, and Domesticity (New Haven and London: Yale University, 2004).
13. Shone, Richard, Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and their Circle (London: Phaidon Press, 1993)
14. Spalding, Frances, Vanessa Bell (London: Phoenix, 1994).
15. Spalding, Frances, the Bloomsbury Group (London: National Portrait Gallery, 2005) p. 47 pp. 53-54.
16. Tickner, Lisa, 'Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity, and "Significant Form" , Representations, No. 65, Special Issue: New Perspectives in British Studies, 1999, pp. 63-92.
17. 易英,《西方 20 世纪美术》, 出版: 中国人民大学出版社, 2010

25 Brockington, 'A "Lavender Talent" or "The Most Important Woman Painter in Europe" ? p. 136.



# 坐禅一碗茶：《萧翼赚兰亭图》中的唐代茶事、茶器图注（下）

高登科

## 一、萧翼赚兰亭典故中的画作、画家与茶事风尚

唐代文献中基本见不到对“萧翼赚兰亭”相关画作的记录，在颜真卿的《颜鲁公文集》中记载了这个典故：“昔萧翼绍辨才兰亭叙，诈称卖蚕种人，荣资道买永兴庙堂碑，与钱五十万余，乃不费一文而以无意得之。”<sup>1</sup>典故非常简短。张彦远《法书要录》载：“翼遂改冠微服至湘潭，随商人船下至于越州，又衣黄衫，极宽长潦倒，得山东书生之体。日暮入寺，巡廊以观壁画，过辩才院，止于门前，辩才遥见翼，乃问曰：‘何处檀越？’翼乃就前，礼拜云：‘弟子是北人，将少许蚕种来卖，历寺纵观，幸遇禅师。’寒温既毕，语议便合，因延入房内，即共围棋抚琴，投壶握塑，谈说文史，意甚相得。乃曰：‘白头如新，倾盖若旧，今后无形迹也。’便留夜宿，设榻、面、药、酒、茶、果等，江东云榻面，犹河北称瓮头，谓初熟酒也。酣乐之后，请各赋诗。”<sup>2</sup>张彦远对萧翼赚兰亭的过程记录得非常详细，当有不少演绎的成分，然而这是最早将萧翼赚兰亭的典故与茶事联系到一起的文献。张彦远的画史著作《历代名画记》中并没有对《萧翼赚兰亭图》的记载，可见张彦远并没有见过任何版本的《萧翼赚兰亭图》，否则以他对典故的了解程度，当记录于画史之中。

### 1、萧翼赚兰亭相关画家、画作

宋代文献中涉及到阎立本、支仲元、顾德谦等多人有《萧翼赚兰亭图》，北宋郭若虚《图画见闻志》载：“支仲元，凤翔人，工画人物。有《老子诫徐甲》《萧翼赚兰亭》《商山四皓》等图传于世。”<sup>3</sup>《宣和画谱》载：“顾德谦，建康人也。善画人物，多喜写道像，此外杂工动植。论者谓王维不能过，虽疑其与之太甚，然在江南时伪唐李氏亦云：‘前有恺之，后有德谦。’虽不及王、顾，亦居常品之上矣。其最著者有《萧翼取兰亭》横轴，风格特异，可证前说，但流落未见。今御府所藏二十有一：太上像一，太上度闍图一，太上图一，太上采芝像一，四子太上像一，采芝图一，仙迹图二，十二溪女图三，洞庭灵姻图二，渡水牧牛图二，牧牛图二，乳牛图一，竹穿鱼图一，野鹤图一，蝉蝶图一。”<sup>4</sup>支仲元、顾德谦的《萧翼赚兰亭图》现如今均不得见。传世的作品中，有台北故宫博物院藏传为五代巨然的《萧翼赚兰亭》山水画，不过该作只见大山大水，与茶事无关。另外，北宋董道在《广川画跋》中也对自己看到的《萧翼赚兰亭图》提出质疑：“将作丞周潜出图示余曰此《萧翼取兰亭叙》者也，其后书跋众矣，不考其说，爰声据实谓审其事也余。因考之殿居邃严饮茶者僧也，茶具犹在，亦有监视而临者，此岂萧翼谓哉？观孔延之记萧翼事，商贩而求受业，今为士服盖知其妄。余闻纪异言积师以嗜茶久，非渐儿供侍不乡口。羽出

1 [唐]颜真卿《颜鲁公文集》卷二十四，清三长物斋丛书本。

2 [唐]张彦远《法书要录》卷三，清文渊阁四库全书本。

3 [宋]郭若虚《图画见闻志》卷二，明津逮秘书本。

4 [宋]佚名《宣和画谱》卷四道释四，明津逮秘书本。

游江湖四五载，积师绝于茶味。代宗召入内供奉，命官人善茶者以饷师，一啜而罢。上疑其诈，私访羽召入，翌日赐师斋俸羽煎茗，喜动颜色，一举而尽，使问之师曰此茶有若渐儿所为也。于是叹师知茶出羽。见之此图是也，故曰《陆羽点茶图》。”<sup>5</sup>董道从穿着的服饰认为他所看到的不是《萧翼赚兰亭图》，而是《陆羽点茶图》。

关于阎立本作《萧翼赚兰亭图》的记载南宋时方现。南宋施宿《（嘉泰）会稽志》卷十六《吴传朋跋阎立本画兰亭右图》载：“吴传朋跋阎立本画兰亭。右图写人物一轴，凡五辈，唐右丞相阎立本笔。一书生状者，唐太宗朝西台御史萧翼也。一老僧状者，智永嫡孙会稽比丘辨才也。唐太宗雅好法书，闻辨才宝藏其祖智永所蓄晋右将军王羲之《兰亭修禊叙》真迹，遣萧翼出使求之。翼至会稽，不与州郡通，变姓名、易士服，径诣辨才。朝暮还往，情意习洽，一日因论右军笔迹，悉以所携御府诸帖示辨才，相与反复折难真贋优劣，以激发之辨才迺云：‘老僧有永禅师所宝右军兰亭真迹，非此可拟。藏之梁间，不使人知，与君相好，因取以相示。’翼既见之，即出太宗诏札，以字轴真怀袖。阎立本所图盖状此一段事迹，书生意气扬扬有自得之色，老僧口张不啻有矢志之态。执事二人，其一嘘气止沸者其状如生，非善写貌驰誉丹青者不能办此。上印有三印，其一内合同印，其一章漫灭难辨，皆印以朱。其一集贤院图书印，印以墨。朱久则渝，以故唐人间以墨印。如王涯小章李德裕赞皇印皆印以墨。此图江南内库所藏，簪顶古玉轴，犹是故物。太宗皇帝初定江南，以兵部外郎杨克让知升州时，江南内府物封识如故，克让不敢启封，具以闻太宗悉以赐之此图居第一品。克让蔡人宝此物传五世，以归其子婿周氏，周氏传再世其孙谷藏之，甚秘梁师成请以礼部度牒易之不与，后经扰攘谷将远适以与其同郡人谢伋。伋至建康为郡守，赵明诚所借因不归，绍兴元年七月望有

携此图货于钱塘者，郡人吴说得之后见谢伋，言旧有大牙籤后主亲题刻其上云上品画萧翼，籤今不存此画，宜归太宗御府而久落人间，疑非所当宝有者说记。”<sup>6</sup>吴传朋的跋不仅叙述了萧翼赚兰亭的大致经过，而且把画面中的5个人物的情态都描写得非常细致，这与目前流传的《萧翼赚兰亭图》诸本内容基本是一致的。南宋楼钥《攻媿集》卷七十一《跋袁起岩所藏阎立本画萧翼取兰亭图》载：“此图世多摹本，或谓韩昌黎见大颠，或谓李王见木平，皆非也。使是二者不应。僧据禅床，而客在下座，正是萧翼耳。吴公传朋云书生意气扬扬，有归全璧之色。老僧口张不啻，有遗元珠之态。翼以权谋被选远取兰亭，首奏乞二王杂帖三数通，以行至越，衣黄衫极宽长潦倒得山东书生之体，方卑辞以求见。衔袖之书乃是御府所贲，野童自随亦携书帙，此正画其纳交之时。后既得兰亭，则以御史召辨才晓然告之，不复作此儒酸态矣，且其时此僧为之绝倒良久，何止口张不啻而已。右相不惟丹青精妙，其人物意度曲折，尤非后人可及也。”<sup>7</sup>楼钥一方面认为阎立本的《萧翼赚兰亭图》在南宋时就有多个摹本，另一方面对吴传朋跋中提出的画面记录的是萧翼赚兰亭图之前还是之后提出了自己的看法，吴传朋认为画中场景是取兰亭之前，而楼钥认为是取兰亭之后。

## 2、《萧翼赚兰亭图》中茶事与风尚

《（嘉泰）会稽志》《攻媿集》记载的两条早期关于阎立本《萧翼赚兰亭图》均与吴传朋有关，可见吴传朋在《萧翼赚兰亭图》版本流传过程中的作用。吴传朋生于北宋末南宋初，诗书精湛，雅好茶事，宋人曾几《吴传朋送惠山泉两瓶并所书石》诗云：“锡谷寒泉双玉瓶，故人捐惠意非轻。疾风骤雨汤声作，淡月疏星茗事成。新岁头纲须击拂，旧时水递费经营。银钩蚕尾增奇丽，并得晴窗两眼明。”<sup>8</sup>曾几（1084—1166），字吉甫、志甫，自号茶山居士，可见吴传朋与曾几均

6 [宋]施宿《（嘉泰）会稽志》卷十六，清文渊阁四库全书本。

7 [宋]楼钥《攻媿集》卷七十一，清武英殿聚珍版丛书本。

8 [宋]陈思《两宋名贤小集》卷一百九十茶山集，清文渊阁四库全书本。

5 [宋]董道《广川画跋》卷二，清十万卷楼丛书本。

与茶事甚密。宋代茶是高人雅士之间往来的媒介，萧翼赚兰亭典故中虽然对茶的表述甚简，然而《萧翼赚兰亭图》中却把茶事安排在如此重要的场景，其中缘由当与时代风尚有关。

唐人对茶事推崇甚巨，《茶经·七之事》中多有载。“《神农食经》：茶茗久服，令人有力悦志。”<sup>9</sup>茶自身的功效受到时人的青睐。“《搜神记》：夏侯恺因疾死，宗人字苟奴，察见鬼神，见恺来收马，并病其妻。着平上帻、单衣，入坐生时西壁大床，就人觅茶饮。”<sup>10</sup>夏侯恺死后做鬼依然来觅茶饮。“《神异记》：余姚人虞洪，入山采茗，遇一道士，牵三青牛，引洪至瀑布山，曰：‘予，丹丘子也。闻子善具饮，常思见惠。山中有大茗，可以相给，祈子他日有瓠栖之余，乞相遗也’。因立奠祀。后常令家人入山，获大茗焉。”<sup>11</sup>虞洪采茶时得道士指引，获大茗。除此之外，还有饮茶能够轻身、羽化之说，“壶居士《食忌》：苦茶久食，羽化。与韭同食，令人体重。”<sup>12</sup>“陶弘景《杂录》：苦茶，轻身换骨，昔且丘子、黄山君服之。”<sup>13</sup>李白有诗谈及长寿之茶与禅修的事情，《答族侄僧中孚赠玉泉仙人掌茶》诗云：“常闻玉泉山，山洞多乳窟。仙鼠如白鸦，倒悬清溪月。茗生此中石，玉泉流不歇。根柯洒芳津，采服润肌骨。丛老卷绿叶，枝枝相接连。曝成仙人掌，似拍洪崖肩。举世未见之，其名定谁传。宗英乃禅伯，投赠有佳篇。清镜烛无盐，顾惭西子妍。朝坐有余兴，长吟播诸天。”<sup>14</sup>李白并序曰：“余闻荆州玉泉寺近清溪诸山，山洞往往有乳窟，窟中多玉泉交流，其缪本无其字中有一作见白蝙蝠，大如鸦。按《仙经》蝙蝠一名仙鼠，千岁之后，体白如雪（一作银），栖则倒悬，盖饮乳水而长生也。其水边处处有茗草罗生，枝叶如碧玉。惟玉泉真公常

采而饮之，年八十余岁，颜色如桃花。而此茗清香滑熟，异于他者，所以能还童振枯，扶人寿也。余游金陵，见宗僧中孚，示余茶数十片，拳然重叠，其状如手，号为‘仙人掌茶’。盖新出乎玉泉之山，旷古未覩。因持之见遗，兼赠诗，要余答之，遂有此作。后之高僧大隐，知仙人掌茶发乎中孚禅子及青莲居士李白也。”<sup>15</sup>李白写此诗与序就是为了告知后世之高僧大隐，而诗文中对茶长生等功效的推崇，已经将茶神话。《萧翼赚兰亭图》故事源于唐代，绘画盛于宋代，原本与茶事关涉不多的典故，在唐宋茶风日盛的情况下，《萧翼赚兰亭图》以这样的面貌出现，也不是偶然。

## 二、《萧翼赚兰亭图》中的僧人与茶事

### 1、僧人“饭所饮茶”

《萧翼赚兰亭图》被认为是中国早期重要的茶图之一，画中为什么茶事和僧人有关？这也是重要的一个文化现象。《茶经》就载有僧人饮茶的故事：“《续名僧传》：宋释法瑶，姓杨氏，河东人。元嘉中过江，遇沈台真君武康小山寺，年垂悬车。（原注：悬车，喻日入之候，指重老时也。《淮南子》曰：‘日至悲泉，爰息其马’，亦此意。）饭所饮茶。永明中，敕吴兴礼致上京，年七十九。”<sup>16</sup>高僧以茶作饭，成为修行能力的一种标榜。唐人封演《封氏闻见录》记录僧人饮茶之事更为详尽：“茶早采者为茶，晚采者为茗，本草云止渴、令人不眠。南人好饮之、北人初不多饮。开元中泰山灵岩寺有降魔师，大兴禅教。学禅一本无学禅二字，务于不寐又不夕食，皆许其饮茶。人自怀挟，到处煮饮，从此转相仿效，遂成风俗。自邹齐沧棣渐至京邑，城市多开店铺，煎茶卖之不问道俗，投钱取饮。其茶自江淮而来，舟车相继，所在山积色额甚多。楚人陆鸿渐为茶论说茶之功效，并煎茶、炙茶之法、造茶具二十四事，以都统笼贮之，远近倾慕好事者家藏一副。有常伯熊者

9 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

10 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

11 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

12 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

13 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

14 [唐]李白《李太白集》卷十七，宋刻本。

15 [唐]李白《李太白集》卷十七，宋刻本。

16 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

又因鸿渐之论广润色之，于是茶道大行，王公朝士无不饮者。”<sup>17</sup>

唐代陆羽、常伯熊等都对茶事的推广起到了重要的作用，不过在《封氏闻见录》的记载中，茶事能够在南北推广开来，与学禅之僧人有非常直接的关系。学禅的僧人要避免打瞌睡，而且僧人一般不吃晚饭，因此饮茶能够受到僧人青睐，并随学禅之人传遍南北，转相仿效，遂成风俗。而且唐代有皇家赐茶与僧人的惯例，“和上释梵宗师人天归仰。慈悲智力拯拔生灵。广开坛场。弘宣法要。福资国土。惠洽有情。媿厚良多。烦劳申谢。至八月十五日对上忌晨，奉勅赐茶一百一十串，充大和上远忌斋用修表谢，闻沙门不空言，伏奉恩命今月十五日。故大弘教三藏远忌，设千僧斋赐茶一百一十串。伏戴殒悲启处无地，不空诚哀诚恐以凄以感。故大和上道被四生，化迁十地耀容。缅邈。经此忌辰。倍增霜露之悲。深积鹤林之痛。陛下恭弘会嘱。远念芳猷。分御膳以饭千僧。流香茗数盈百串。缤纷梵宇。郁馥禅庭。凡在门生无任感荷，不胜悲戴之至，谨附监使，奉表陈谢以闻。谨言。”<sup>18</sup>唐玄宗、代宗时期，均有皇家赐茶的记载。

## 2、《萧翼赚兰亭图》中的僧人形象

《萧翼赚兰亭图》诸本中僧人的形象均为清瘦老者，不过在服饰、坐具、坐姿等方面也有不少细节上的差异。《萧翼赚兰亭图》故宫本中的僧人垂足而坐，这种坐姿当是宋代以后才流行开来，我们在北宋李公麟《孝经图》、北宋张激《白莲社图》、南宋梵隆《十六应真图全卷》中都可以看到，在此不做多论。服饰方面，唯有《萧翼赚兰亭图》台北故宫本僧人未着袈裟，盘腿而坐，而且手持尘尾，这种形象与细节也有依据（图1）。《高僧传》载竺道生：“法席将毕，忽见尘尾纷然而坠。端坐正容，隐几而卒，颜色不异，似若入定。道俗嗟骇，远近悲泣。”<sup>19</sup>尘尾这种法器与僧人的修禅生命联系到一



图1 台北故宫博物院藏 萧翼赚兰亭图（局部）

起，尘尾纷然而坠，高僧则涅槃。类似于这样的故事还有很多，至于《萧翼赚兰亭图》台北故宫本的这个细节是不是参照原本而作，我们不得而知。不过以下几个细节可以突显僧人的身份。

### 绳床与藤床

《萧翼赚兰亭图》诸本中都描绘了绳床，其中辽博本画得最为精细，钱选本、大都会博物馆本均与辽博本一致，只是细致程度不足。辽博本的绳床上部编织成圆形，四周之绳向外呈辐射状发散，此图像特征类似于佛教图像头光的表现。《萧翼赚兰亭图》台北故宫本与故宫本的绳床则各自有不同的画法，台北故宫本省略了圆形的表现，以中轴为辐射状发散，故宫本绳床则整体用环绕式编织。关于绳床，《高僧传》中也有记载：“《智严法师传》：始兴公王恢，从驾游观山川至严精舍，见其同止三僧，各坐绳床，禅思湛然。恢至良久，不觉。于是弹指，三人开眼，俄而还闭，问不与言。恢心敬其奇。”<sup>20</sup>高僧在绳床禅思，对旁人视若无睹，是让人敬佩称奇的。《旧唐书》载王维：“斋中无所有，唯茶铛、药臼、经案、绳床而已。退朝之后，焚香独坐，

17 [唐]封演《封氏闻见记》卷六，清文渊阁四库全书本。

18 [唐]释圆照《贞元新定释教目录》卷十四，大正新修大藏经本。

19 [南北朝]释慧皎《高僧传》卷七，大正新修大藏经本。

20 [南北朝]释慧皎《高僧传》卷三，大正新修大藏经本。

以禅诵为事。”<sup>21</sup>唐代诗人王维家徒四壁，平日常退朝后就在绳床焚香独坐，学禅诵经。白居易《睡后茶兴忆杨同州》诗曰：“昨晚饮太多，巍峨连宵醉。今朝餐又饱，烂熯移时睡。睡足摩挲眼，眼前无一事。信脚绕池行，偶然得幽致。婆娑绿荫树，班駁青苔地。此处置绳床，傍边洗茶器。白瓷瓿甚洁，红炉炭方炽。沫下曲尘香，花浮鱼眼沸。盛来有佳色，咽罢余芳气。不见杨暴巢，谁人知此味。”<sup>22</sup>白居易宿醉之后，在绿荫下置绳床、洗茶器，于幽致中多了一份超然。

绳床相关的图像并不鲜见，弗利尔美术馆收藏南宋樊隆《十六应真图全卷》、美国大都会博物馆藏南宋《琉璃堂人物图》、传为元赵孟頫《白描罗汉图》等都有对绳床的表现。绳床以苍虬之木为廓，以绳结之，体现出绳床上人物的超脱。唐欧阳詹《山中老僧》云：“笑向来人话古时，绳床竹杖自扶持。秋深头冷不能剃，白黑苍然发到眉。”绳床竹杖自扶持，白黑苍然发到眉，这两句与《萧翼赚兰亭图》中老僧的形象非常接近。不过据了解，唐代还有一种藤床，白居易《小台》诗云：“新树伍如帐，小台平似掌。六尺白藤床，一茎青竹杖。风飘竹皮落，苔印鹤迹上，幽境与谁同，闲人自来往。”<sup>23</sup>绳床、藤床均与竹杖相配，可见文化意趣当为一致。

### 竹杖、藜杖、方竹杖

《萧翼赚兰亭图》辽博本、台北故宫本、钱选本、大都会博物馆本中绳床旁边就有一根竹杖，正所谓“绳床竹杖自扶持”，唐代关于僧人与竹杖的记载颇多，唐人朱庆余《题钱宇别墅》：“林居向晚饶清景，惜去非关恋酒杯。石净每因杉露滴，地幽渐觉水禽来。药蔬秋后供僧尽，竹杖吟中望月回。红叶闲飘篱落迥，行人远见草堂开。”<sup>24</sup>唐人高骈有多首诗跟竹有关，而且有一首《寄僧筇竹杖诗》，《太平广记》载：“唐高骈幼好

为诗，雅有奇藻，属情赋咏，横绝常流，时秉笔者多不及之。故李氏之季，言勋臣有文者，骈其首焉。集遇乱多亡，今其存者盛传于时。……《二女庙诗》云：‘帝舜南巡去不还，二妃幽怨水云间。当时珠泪垂多少，直到而今竹尚斑。’又《咏雪》云：‘六月花飘入户时，坐看修竹变琼枝。逡巡好上高楼望，盖尽人间恶路歧。’……又《寄僧筇竹杖诗》云：‘坚轻筇竹枝，一杖有九节。寄与沃州僧，闲步秋山月。’（出谢蟠《杂说》）”<sup>25</sup>竹有二妃之类而成斑竹，冬雪中修竹变琼枝，而以竹做成的筇竹杖赠予僧人，策杖可以闲步秋山。当然这里的一杖有九节应该不是确指，我们能够通过高骈的诗看到唐人对竹以及竹杖的认知路径。宋人陈师道也有以竹杖与僧人诗文唱和的诗《以拄杖供仁山主二首》：“其一：错节孤根劲有余，坐床须按起须扶。一生用底今相赠，更问林间有此无。其二：洗足投筇只坐禅，厌寻歧路费行缠。老来不复人间事，不用山公更削圆。”<sup>26</sup>“错节孤根劲有余，坐床须按起须扶”两句对竹杖的描写极为形象，“洗足投筇只坐禅”呈现出洒脱与超然。

僧人持竹杖的形象在宋代图像中也颇为常见，台北故宫博物院收藏的多幅南宋刘松年《罗汉图》均有僧人持竹杖的形象。北宋张激的《白莲社图》中既有僧人持竹杖，还有文士持藜杖（图2）。《萧翼赚兰亭图》故宫本所画的就是藜杖，竹杖和藜杖在汉代时就已经比较普遍，只不过竹杖在汉代就被神话，尤其是筇竹杖，藜杖相对来说在汉晋时期并没有被赋予太多的意义，不过到了唐代诗咏藜杖的内容就多了起来，随着白居易“薜衣换簪组，藜杖代车马。行止辄自由，甚觉身萧洒”<sup>27</sup>，杜甫“藜杖侵寒露，蓬门启曙烟”<sup>28</sup>等人对藜杖的文化书写，藜杖也成为具有超然性的文化符号。

21 [五代]刘昉《旧唐书》卷一百九十下列传第一百四十下文苑下，清乾隆武英殿刻本。

22 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第六十三，四部丛刊景日本翻宋大字本。

23 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第六十三，四部丛刊景日本翻宋大字本。

24 [唐]朱庆余《朱庆余诗集》，四部丛刊续编景宋本。

25 [宋]李昉《太平广记》卷二百一才名，民国明嘉靖谈恺刻本。

26 [宋]陈师道《后山集》后山居士文集卷第三，宋刻本。

27 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第六，四部丛刊景日本翻宋大字本。

28 [唐]杜甫《杜工部集》卷十五近体诗一百三十三首，续古逸丛书景宋本配毛氏汲古阁本。



图2 辽宁省博物馆藏北宋张激《白莲社图》(局部)



图3 日本大德寺藏南宋周季常、林庭珪《五百罗汉图》(局部)

不过高僧大隐所用的竹杖好像不是一般的竹杖，而是“方竹杖”。《诗林广记》载：“《桂苑丛谈》云：唐润州甘露寺僧某者道行孤高，名重江左。李卫公德裕廉问曰，常与之游。及罢任，以方竹杖一枝留赠焉。方竹出大宛国，坚实而正方，节眼须牙，四面对出。寔卫公之所宝也。及再镇浙右，其僧尚在。公问曰。前所奉竹杖无恙否。僧对曰。已规圆而漆之矣。公嗟惋弥日。前辈曾有诗云：‘削圆方竹杖，漆却断纹琴。’谢叠山云：‘孙真人云：人之处世，智欲圆，行欲方。柳子厚云：凿去方心，规以大圆。此言世俗喜圆恶方，方者难合，圆者易投。今不复与人间事，不必揉方为圆矣。’<sup>29</sup> 僧人没有领会李德裕赠予方竹杖的深意，而将方竹杖削成了圆竹杖，方竹杖称为出世高人的自比，圆竹杖就显得落入俗套。对于方竹，宋人高似孙《（嘉定）刻录》卷九载：“玉岑山所植。赞宁笋谱曰：辰山有方竹，其方二寸。……宋景文《方竹赞》曰：竹筒皆圆，此独方形。张忠定公《方竹诗》：笋从初茁已方坚，峻节凌霜更可怜。王平父《方竹诗》：方竹同吾操，端然

29 [宋]蔡正孙《诗林广记》后集卷六，清文渊阁四库全书本。

直物间。”<sup>30</sup> 宋人对方竹寄托了高洁、坚韧的性格特征。“劲节棱棱瘦且坚，形模界尺出天然。山翁甚爱资扶老，村衲无知误削圆。偏称深衣同此矩，漫夸长笛大如椽。有时闲为吟诗出，徙倚中庭月一砖。”<sup>31</sup> 元人仇远对方竹的描绘更为细致，据此我们可以大致推断方竹的面貌。《萧翼赚兰亭图》诸本中，辽博本和大都会博物馆本当为方竹杖，钱选本特征不甚明确，当为方竹杖，台北故宫本应为圆竹杖。李德裕赠僧人方竹杖的典故是宋代才流行开来的，元代对方竹杖推崇日盛。

#### 禅、茶与文化书写

茶事本身不是萧翼赚兰亭故事中的关键环节，然而《萧翼赚兰亭图》版本的流传，创造了僧人、高士与茶事这类图像传播和文化书写的范式。僧人茶事，禅思湛然，茶与禅就是这样结合的愈发紧密。唐杜牧《题禅院》：“舣船一棹百分空，十岁青春不负公。今日鬓丝禅榻畔，茶烟轻飏落花风。”<sup>32</sup> 杜牧在禅院题写了茶烟

30 [宋]高似孙《（嘉定）刻录》卷九，清道光八年刻本。

31 [元]仇远《金渊集》卷五，清武英殿聚珍版丛书本。

32 [唐]杜牧《樊川集》樊川文集第三，四部丛刊景明翻宋本。

轻飏。唐白居易《早服云母散》云：“晓服云英漱井华，寥然身若在烟霞。药销日晏三匙饭，酒渴春深一碗茶。每夜坐禅观水月，有时行醉玩风花。净名事理人难解，身不出家心出家。”<sup>33</sup>白居易一碗茶坐禅观月，身不出家心出家。唐黄滔《题东林寺元祐上人院》：“庐阜东林寺，良游耻未曾。半生随计吏，一日对禅僧。泉远携茶看，峰高结伴登。迷津出门是，子细问三乘。”<sup>34</sup>对禅僧、携茶看，是黄滔对半生计吏生活的抽离。

到了中晚唐，茶诗唱和就非常多了。皮日休《初冬章上人院》：“寒到无妨睡，僧吟不废禅。尚关经病鹤，犹滤欲枯泉。静案贝多纸，闲炉波律烟。清潭两三句，相向自悠然。”<sup>35</sup>陆龟蒙《和初冬章上人院》：“每伴来方丈，还如到四禅。菊承荒砌露，茶待远山泉。画古全无迹，林寒却有烟。相看吟未竟，金磬已泠然。”<sup>36</sup>不过诗文反映的不仅是茶诗唱和，也不仅是文人交游，还有文士与禅僧之间的文化互动。《萧翼赚兰亭图》正是在这种文化互动中流传下来，并成为一种文化现象的见证。今人还有很多临仿《萧翼赚兰亭图》，这就是文化书写的力量。

## 结语

《萧翼赚兰亭图》本身记录的是萧翼的巧计和唐太宗对《兰亭序》的痴迷，这个故事流传的过程中人们也基本对萧翼这种具有“骗取”性质的行为表示宽容，成为文化史上一个美谈。然而在文化书写的过程中，本来并不重要的茶事变成了《萧翼赚兰亭图》重要的场景，僧人辩才在画面中一直处在中心位置，僧人与茶事之间产生了很多有意思的关系。宋人曹勋诗云：“路纡疲脚力，僧老识茶味。策杖趁栖鸦，斜阳在林际。”<sup>37</sup>老僧识得茶滋味，茶一方面是提神醒脑助益学禅，另



图4 明人绘 萧翼赚兰亭图 绢本设色 纵124cm 横78cm  
故宫博物院藏

一方面是让不食晚饭的僧人果腹，然而当老僧、竹杖、绳床、茶事连在一起的时候，萧翼的巧计，辩才的悔意，都不重要了，画面中所有的人、事和物都称为了一种超然的存在。元代高明《题萧翼赚兰亭图》诗云：“客舟夜渡中泠水，空山不见羲之鬼。骊珠飞去龙亦惊，月落空梁僧独起。银钩茧纸归长安，蓬莱宫里人争看。一朝风雨暗园寝，玉柙槌碎昭陵寒。龙眠画手元晖笔，当时曾笑萧郎失。至今二子亦何在，久与兰亭共芜没。”

人生万事空浮沤，走舸复壁皆堪羞。不如煮茗卧禅榻，笑看门外长江流。”<sup>38</sup>高明看到《萧翼赚兰亭图》是出自阎立本，还是出自李公麟之手，或许这些不是问题的关键。“不如煮茗卧禅榻，笑看门外长江流”，斯人已去，万事皆空，唯有茶香，可慰禅心，正所谓“坐禅一碗茶”。○

33 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第六十三，四部丛刊景日本翻宋大字本。

34 [清]曹寅《全唐诗》卷七百四，清文渊阁四库全书本。

35 [唐]陆龟蒙《甫里集》卷之六，四部丛刊景黄丕烈校明钞本。

36 [唐]陆龟蒙《松陵集》卷五今体五言诗六十八首，清文渊阁四库全书本。

37 [宋]曹勋《松隐集》卷二十一，民国嘉业堂丛书本。

38 [清]顾嗣立《元诗选》三集卷十一，清文渊阁四库全书本。

# 英国泰特美术馆的藏品赋能及数字化战略

王 瑛

**摘要：**泰特美术馆是英国最重要的艺术博物馆之一，始创于 1897 年，由制糖大亨亨利·泰特（Henry Tate）创立。泰特美术馆的主要收藏以现当代艺术为主，馆藏除传统的架上作品和雕塑作品外，还包含许多先锋实验类的新媒体及新材料作品。本文希望通过探索泰特美术馆的藏品来源及使用案例、数字化战略、特色展览等内容，为中国博物馆拓展馆藏使用与发展提供新思路。

## 泰特美术馆概况

泰特美术馆由四个不同区域的美术馆群组成，分别是泰特美术馆（Tate Britain），泰特现代美术馆（Tate Modern），泰特利物浦美术馆 Tate Liverpool、圣埃夫斯泰特美术馆 Tate St Ives。

### 1. 泰特美术馆（Tate Britain）

泰特美术馆始创于 1897 年，由制糖大亨亨利·泰特（Henry Tate）创建。他向英国政府捐献了 19 世纪的英国艺术收藏，并为泰特美术馆提供资金支持。亨利·泰特曾是拉斐尔前派艺术家的赞助人，最初将 65 幅画作捐给了国家美术馆（National Gallery）。泰特随后向英国政府捐助了 8 万英镑，由此建立了泰特美术馆的前身——米尔班克美术馆，于 1897 年建成并对外开放。泰特最初的捐助作品与国家美术馆的藏品一同组成了米尔班克美术馆的初始馆藏，主要展出自 18 世纪 90 年代以来的 245 件英国艺术作品。1923 年，米尔班克美术馆正式更名为泰特美术馆。1955 年，原藏品隶属于国家美术馆的泰特美术馆脱离于国家美术馆独立，由理查德·莱维林·戴

维斯（Richard Llewelyn-Davies）设计的扩建展厅于 1979 年开放。同年，泰特美术馆委任詹姆斯·斯特林（Sir James Stirling）担任设计师，将临近的废气军事医院改造为新的美术馆场馆，并于 1987 年对外开放。新建筑在第二年赢得了英国皇家建筑师协会奖。

### 2. 泰特现代美术馆（Tate Modern）

1992 年，泰特美术馆的受托人们宣布希望在伦敦建立一个独立的国际现当代美术馆。泰晤士河岸边的旧电站被选为美术馆的场地，由瑞士建筑师赫尔佐格和德梅隆提供改造与设计方案。在英国城市建设局



《亨利·泰特爵士的肖像画》，休伯特·冯·赫科默；图片来源：泰特现代美术馆





《天气计划》奥拉弗尔·埃利亚松

1200万英镑的资助下，巨大的机械厂改造回其原始的钢结构和砖砌结构。锅炉房变成了展厅，涡轮机大厅（Turbine Hall）改造为博物馆入口，带有20世纪工业建筑的显著特征，由此变为泰特现代美术馆最为人所知的标志性场景。这座戏剧性空间曾呈现过数个重要的大型装置展览。涡轮大厅作为泰特现代美术馆标志性的后工业时代展览场地，在最近几年间向外界呈现了多个备受瞩目的艺术项目。自2000年5月开放以来，泰特现代美术馆平均每年为伦敦带来约1亿英镑的经济收益。

### 3. 泰特利物浦美术馆（Tate Liverpool）

20世纪80年代，泰特美术馆的时任馆长艾伦·鲍内斯（Alan Bowness）决定创建一个“北方的泰特美术馆”。1985年，詹姆斯·斯特林（James Stirling）接受委托，改造物浦阿尔伯特码头的废弃仓库。他的设计并未改变原建筑中坚固的多立克柱式柱廊，仅将内部改建为适合现代艺术展示的简易空间。

这座典雅的美术馆于1988年5月向公众开放。泰特利物浦美术馆是一座具有独特身份的美术馆，致力于通过展示现代艺术吸引年轻观众。利物浦曾被评为欧洲文化之都。泰特利物浦美术馆每年吸引60万游客参观，巩固了其作为大型欧洲现代艺术展览场馆的地位。

### 4. 泰特圣艾夫斯美术馆（Tate St Ives）

泰特圣艾夫斯美术馆坐落于英格兰西南海岸康沃尔的圣艾夫斯。圣艾夫斯曾是艺术家的聚集之地，包括特纳、芭芭拉·赫普沃斯、彼得·兰杨都曾在这个小岛上进行过艺术创作。圣艾夫斯泰特美术馆始建于1991年，由亨利·摩尔基金会和当地社区、欧洲区域发展基金会提供资金支持，仅用6个月时间就接待了超过12万位观众。圣艾夫斯泰特美术馆的翻新工程于2017年完成，增添了新展厅和藏品保管设施，美术馆每年平均迎来24万名游客参观。

## 泰特美术馆藏品概况

泰特美术馆囊括自16世纪至今的英国艺术以及国际现当代艺术藏品，同时着眼于具有独特美学特征或重要性的艺术作品，共计约8万组/件。泰特美术馆理事会对藏品的收购及出售有最终决定权利，并制定藏品收购及处理规定，将藏品范围归为以下四大类。1. 英国艺术：在英国艺术作品的收藏方面，泰特美术馆选择收藏对英国历史和发展做出杰出贡献的艺术家，艺术家身份不作国籍限制。泰特的目标是在其深度和多样性的广度上，囊括世界上最重要的英国艺术收藏。2. 国际艺术：泰特的国际艺术收藏致力于塑造真正的全球视野。2000年，董事会将泰特美术馆的收藏范围扩大到非洲、南亚、拉丁美洲、澳大利亚、中国、东欧、俄罗斯和中东等地区。泰特美术馆的国际收藏丰富而包容，并不断探索跨国主题，以及国际当代艺术形式和材料的多样化。3. 泰特文献：泰特美术馆收藏了1900年以来，来自艺术家、商业画廊、艺术机构、收藏家、评论家和作家的英国艺术资料，同时有目的地收集与早期英国艺术或国际艺术有关的

文献资料。4. 材料和与艺术家工作室：这类藏品与文献不同，主要包含艺术家工作室内的物品相关的材料，对于促进对艺术家工作生活以及作品的理解，具有重要的价值与意义。

### 泰特的藏品保管：当代艺术收藏，当代新挑战

泰特美术馆的藏品保管部门发展历史悠久。自1957年任命第一批藏品保管员以来，部门随着藏品规模不断壮大。随着艺术品自身复杂程度和藏品数量的增加，藏品的保存工作也在不断发展和提高。艺术品的材料往往是多元化的，对其存放和展示的环境和空间要求不同。正如保管部门总监皮普的阐释，这些开放性的艺术品打破原先对于艺术作品的静态思维。每一件复杂的艺术品的在保管中都涉及到价值、真实性、语境等问题，这些问题在新兴的多媒体互动作品中更清晰地体现——观众访问和互动的需求挑战了藏品保存的传统概念。格伦·沃顿（Glenn Wharton）非常简洁地抓住了这一挑战，指出“在面对新材料、新技术和概念驱动的艺术品时，管理员必须重新思考他们的标准方法”<sup>1</sup>。例如，以时间为媒介（time-based）的艺术品的保护工作为探索应用软件的保存策略<sup>2</sup>。这项研究工作是由泰特与德国弗里堡大学计算机科学系合作开发，基于多媒体软件的艺术品成功变为可供观众线上访问的资源。

在泰特美术馆，保管部门还需考虑每一件新艺术品收购与展示时所面临的挑战，理解和定义保存的每一件艺术品的复杂性，或与艺术家紧密的合作，协同策展部门一同明确作品的材料组成和保存方法。因此，在一件艺术品的生命周期中，保管员的角色正朝着成为“变革的守护者”的方向发展。为了更好地阐述泰

特美术馆艺术品保管的灵活性，现以巴西艺术家切尔多·梅雷莱斯的《巴别塔》的展示、收藏、保管作为案例进行分析：

《巴别塔》是巴西艺术家切尔多·梅雷莱斯（Cildo Meireles, 1948-）在2001年创作的大型装置。作品采用圆形塔楼的形式，由数百个二手收音机分层堆砌而成。每个收音机在接收不同的电台的同时，保持可听到的最小音量，以产生声音间的共鸣。策展人塔尼亚·巴尔森（Tanya Barson）描述，该装置命名为“巴别塔”与圣经中一个触及天堂的高塔的故事有关。这座塔惹恼了上帝，为了阻止人类的计划，上帝制造语言的混乱，令建造者彼此之间无法沟通，成为全人类所有冲突的根源。这件大型装置沐浴在靛蓝灯光中，伴随着声音，整个结构具有奇特的外观。《巴别塔》于2013年被泰特美术馆收藏，并作为重要装置于2016年6月再次在美术馆展出。968台收音机被安装在高达6米的金属塔上，这也是目前为止在泰



泰特现代美术馆（Tate Modern）

1 Wharton, Glenn & Deena Engel. 2018. "Museum/University Collaboration in Media Conservation Research." *The Electronic Media Review*. Washington D.C.: American Institute for Conservation. 3. 2013-2014.

2 Introduction to an emulation-based preservation strategy for software-based artworks. Klaus Rechert (University of Freiburg), Patricia Falcao (Tate) and Tom Ensom (Kings College), Commissioned by Tate.

特展出的最高的巴别塔。整个装置的安装过程耗时4周，收音机共连接了4000多个电力系统。

在《巴别塔》的收藏项目中，泰特的保管员必须了解作品的背景和技术难题，从而为作品量身定制一个长期保存策略。保管部的首要任务是确保音频系统接收到充分的无线电信号，以保证声音的丰富呈现。对于艺术家而言，作品展出的关键在于声音的可听性和播放范围。这件作品在泰特现代美术馆2008年首次展出时遇到了技术问题。收音机没有收到无线电信号，导致作品无法正式启动。作为补救措施，艺术家将扬声器放置在收音机后面，在展览期间播放录制的声音。但因录音的时效性有限，且声音在左右周围发散，无法反映出艺术家的创作意图。艺术家切尔多·梅雷莱斯认为，“收音机之所以有趣是因为它们在物理功能上是相似的，但每个收音机都保持其独特性”<sup>3</sup>。为了解决技术问题对展览效果的影响，艺术家通过引入音频系统对作品进行了调整，对收音机的扬声器和灯光设备进行预设，使得收音机看起来仿佛是开启状态且在播放声音；这既保留了收音机雕塑般的完整性，又保证作品的正常运行。

泰特保管团队针对《巴别塔》的研究持续四个月，其中包括探索代替收音机发声的播放系统。该播放系统提供四十余个不同的广播电台，并确保将不同声音成功链接到装置各处，以确保观众处于不同高度听到多重声音。这就要求保管员具有电气、照明和电缆系统以及音频工程等方面的专业知识。

### 泰特美术馆数字化战略 (Tate Digital Strategy)

英国博物馆注重数字化战略发展。泰特美术馆的数字化发展亦可追溯至1998年官网的开发，旨在涵盖所有馆藏的数字信息资源。随后泰特在2013至



图片来源：Tate Annual Report 2021-22

2015年发起数字化战略计划，在整个美术馆群系统中采用数字化技术，利用数字平台为观众提供丰富的艺术内容，打造全面多样的艺术社区，同时提高美术馆整体收入。为更好理解泰特美术馆的数字化战略，以下简单概况了其战略目标，主要包括：1. 为观众提供更便捷的信息获取渠道，提供功能齐全的用户界面；2. 展览与活动的推广；3. 提高观众互动体验度，辅助观众对于艺术的欣赏与理解；4. 鼓励观众购买艺术衍生品，发展泰特会员并拓宽筹款渠道。

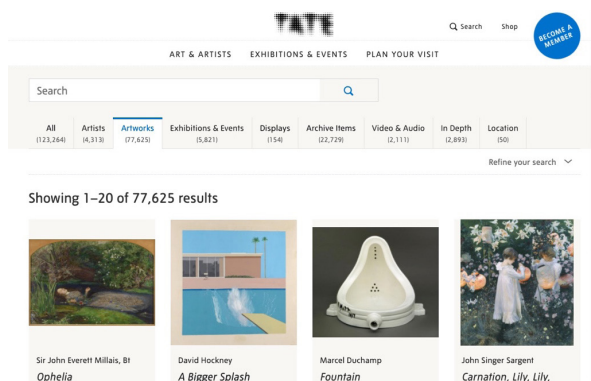
在讨论泰特现代美术馆的线上资源时，必须关注现代技术对藏品的复制方式。泰特现代美术馆通过网页和移动应用程序加大了观众对藏品信息访问的可及性。与实体展览相比，公众更易触达线上资源。通过创建“没有墙的博物馆”，泰特美术馆在数字化领域推广方面占有优势。泰特美术馆的数字化战略计划在线上馆藏资源、展厅数字化内容 (editorial contents)、数字化体验等方面进行深度挖掘：

#### 线上馆藏资源浏览

泰特美术馆开放77830件/套艺术作品、22729件/套文献资料、2111件/套、4313位艺术家的线上浏览。访客可浏览作品基本信息、作品图片、艺术家信息、作品参展历史等基本资料<sup>4</sup>。泰特美术馆拥有

3 Journal of the Institute of Conservation, May 2017.

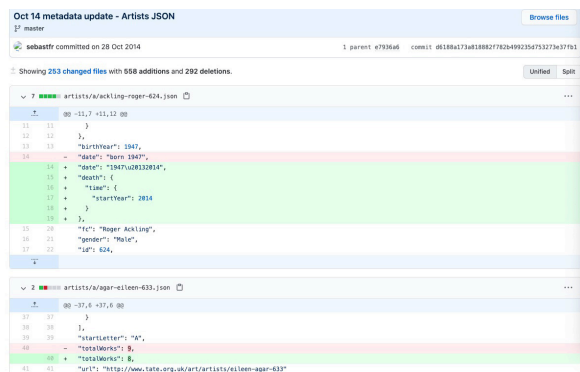
4 Browse Our Collection Online, <https://www.tate.org.uk/search?type=artwork>



“艺术与艺术家”页面

世界最大的英国艺术档案馆。“档案与访问”作为泰特美术馆数字化项目之一，在线上呈现超过 52000 件文献档案。观众可通过网页搜索并阅读文献，亦或在网站预约参观泰特美术馆的阅览室，进行实地观摩研究。“艺术与艺术家”是泰特美术馆官网的主要栏目之一，根据不同主题将馆藏资源进行分类。

泰特美术馆在 2014 年发布的《网络观众研究报告》显示，“艺术与艺术家”（在线收藏）是观众在网站访问最多的区域，大约有 40% 的用户访问了这些页面，每月约有 500–600 万人次访问。除了对普通公众开放电子资源，泰特在 2013 年底于 GitHub 上开放作品数据库，数据使用 .JSON 的计算机语言提供有关艺术品和艺术家的元数据（metabase）— 总共超过 70,000 件艺术品<sup>5</sup>。



泰特在 GitHub 为程序员呈现艺术家收藏时，使用的计算机程序 .JSON 语言

## 展厅数字化内容（editorial contents）与数字化体验

泰特美术馆中的多媒体设备是博物馆与观众互动的重要手段之一。走进泰特现代美术馆的展厅中，交互式数字触摸屏幕墙映入眼帘。这件长为 6.5 米的数字触摸屏幕墙是泰特现代美术馆的固定数字化体验设备。首页使用现代艺术时间轴（The Timeline of Modern Art）以展示泰特现代艺术收藏的时间线，用户可以点击屏幕中的艺术作品或感兴趣的单词了解详情。当观众点击屏幕上的某一件作品时，作品图片会放大显示，同时衍生出艺术家与其创作的其他作品信息。这是泰特现代美术馆与布隆伯格慈善基金会合作开发的数字项目。该设备由六十个触摸显示屏组成，这些屏幕具有相同数量的后部微型投影仪，并装有红外传感器，以供多位用户以直观、流畅的方式浏览文字和图像。该项目的挑战之一是要收集并数字化呈现来自 750 位艺术家的 3500 多件作品<sup>6</sup>，这些档案和数据也作为泰特现代艺术收藏的一部分。



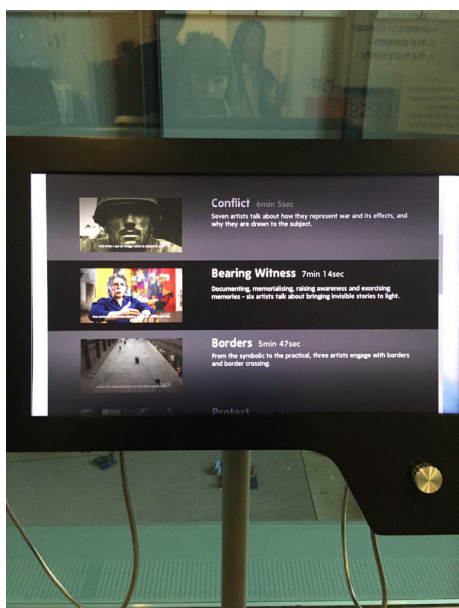
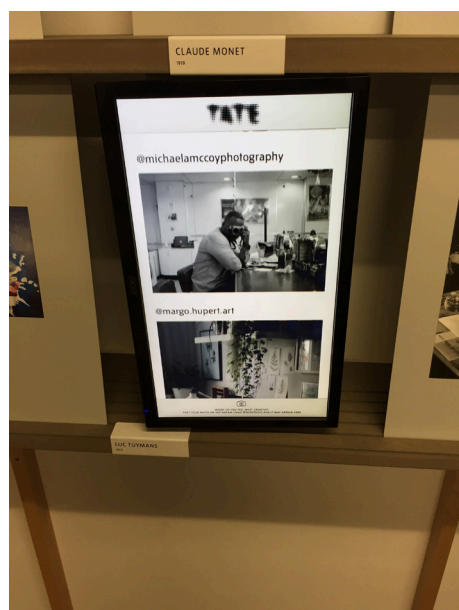
泰特美术馆为观众提供免费无线网络，以保证观众可以在线浏览正在展出的展览信息以及各类活动项目。短视频、电子邮件、社交媒体是泰特数字传播的重要平台。大多数展厅都提供多媒体指南和移动

5 Tate Collection metadata, <https://github.com/tategallery/collection>

6 Bloomberg Connects: The Timeline of Modern Art, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/bloomberg-connects-timeline-modern-art>

APP 的提醒。“工作室”（In the Studio）展厅为观众提供窥探艺术家工作室一角的机会。展厅中添加了数字触摸屏，屏幕上有一张来自泰特现代美术馆的纸条：“你觉得哪里最有创意？”使用 #TateStudio 在 Instagram 上传照片，内容将会出现在展厅中的数字触摸屏内。在这个房间里，观众成为为美术馆藏品增添意义和内容的创造者。

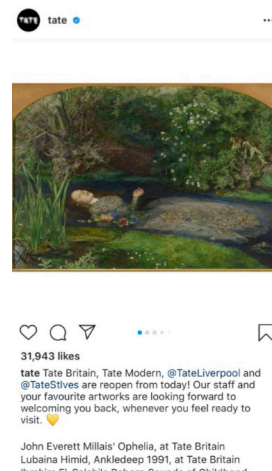
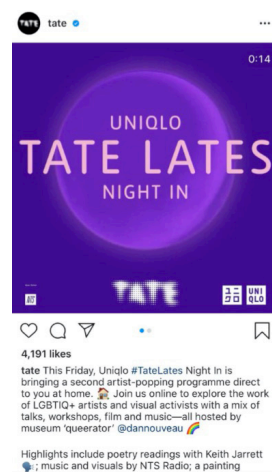
“艺术家和社会”（Artist and Society）展厅的数字屏幕提供艺术家的采访和报道。例如，这一



内容中所代表的一位艺术家是亨利·韦塞尔，观众可以在展厅中实际观看亨利·韦塞尔的作品。对于未实地展出的作品，观众可以打开屏幕右下角的按钮，在数字屏幕上选择视频或相关内容进行了解。

### 创造数字化社区

为了深化数字化体验，泰特将数字化社区视作观众与艺术互动的基础与平台。泰特现有的数字化社区主要关注博客、社交媒体、艺术地图三个领域。博客被视为大多数部门工作实践的一部分。策展人为博客的主要使用者，参与研究和学习项目的博物馆工作人员也开始越来越频繁地使用博客。社交媒体改变泰特的营销方式、研究、策展、筹款等多方



泰特美术馆的 Instagram 中关于馆藏和特展的介绍

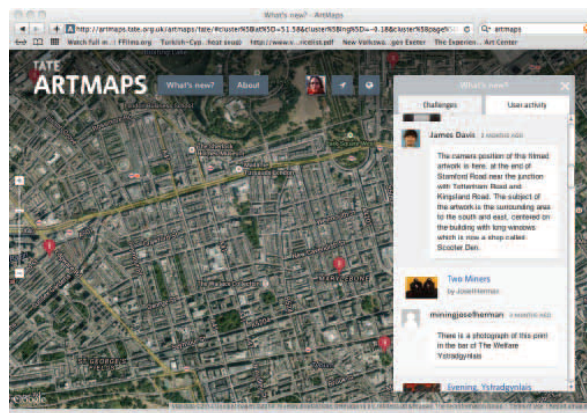
面，同时提升观众的参观体验。泰特使用的社交媒体主要集中在：Twitter、Facebook、YouTube、谷歌+、Instagram、Pinterest、Tumblr。除了Facebook账号外，其余社交媒体账号由泰特美术馆群共享。

艺术地图（ArtMaps）是泰特美术馆与新媒体研究人员的合作项目。ArtMaps以手机App和电脑软件呈现，观众可通过谷歌地图界面来探索泰特收藏中的艺术品，了解艺术品与地点、景观和环境之间的关系，并导出作品的地理标记<sup>7</sup>。通过使用移动设备上的GPS和电脑上的IP跟踪，ArtMaps可以定位用户此刻的位置，并在泰特的收藏中显示附近的地理标记，通常为艺术家工作室。如果作品是表演艺术，标记地点通常为艺术家的表演创作地。通过搜索功能（根据艺术家、关键字或地点），公众可以在任何地点探索作品的地理标记。



参与 ArtMaps 的观众们在 Migrants Resource Centre 前

艺术地图的构想是为了在地图上实现泰特收藏的可视化，使公众能够将艺术品与日常生活与环境联系起来。比如，一幅风景画的实际场景是如何随着时间的推移而改变，不同地方的风景又是如何被



参与 ArtMaps 的观众评论

艺术家感受且创作的。ArtMaps 还可根据艺术家的作品或某个艺术运动，为公众创造特定的旅行路线。

泰特的数字化战略还体现在美术馆收入的提高和收入渠道的拓宽。泰特商务（Tate Commerce）主要负责为美术馆创造效益。区别于泰特美术馆，泰特商务旨在扩大泰特的品牌价值，通过泰特出版、博物馆商店、图片版权、餐饮等有偿项目使利润最大化，所得收入用于支持泰特美术馆的运营。在泰特美术馆 2020—2025 年的 5 年规划中，泰特商务强调永久收藏和免费展览的重要性。泰特每年从英国文化、媒体和体育部获得 40% 的年度资金，其余 60% 收入需通过其他渠道筹集。数字产品和数字服务为泰特提供多重收入可能性，包括在线课程、应用程序、电子书等。泰特美术馆的无纸化自动票务服务提升馆内工作效率，观众也可远距离进行预约购票。泰特图片库（Tate Image）提供泰特美术馆的馆藏、泰特档案馆或美术馆数字照片的版权授权，包括但不限于出版物、展览、讲座、网站、商品、电视节目和电影等。数字出版物有望成为泰特的重要收入来源。线上筹款已变为博物馆的重要筹款渠道，泰特通过分析用户捐赠过程中的最佳时间点，以改善捐赠的沟通渠道，探索新的在线筹款活动。

7 Art Maps, January 2012 – April 2014, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/art-maps>

## 泰特美术馆的展览

展览作为馆藏的基本使用模式之一，在泰特美术馆的馆藏利用方面发挥多重功效。本章节以分析馆藏常设展和跨国合作项目的具体案例，展现泰特使用馆藏的研究策展理念，并将其馆藏影响力延伸至英国及世界各地。

### 馆藏常设展

以泰特现代美术馆为例，泰特现代美术馆在2016年进行场馆扩建，将可使用的展厅面积扩大60%，使得更多的现当代收藏得以进行展示。泰特现代美术馆终结了以编年史为策展思路，改变为以主题展示馆藏。主题化策展思路相比编年史较为灵活。这种形式乍一看杂乱无章，实际结构的背后都是独立的叙事和特定的主题，观众在参观时更易领略到20世纪艺术知识。

纵观泰特现代美术馆的收藏，其完整度不足以支撑编年史的线性叙事方法，利用串联式的主题展示更加适合。这样的策展思路也是泰特的扬长避短。泰特现代美术馆的馆藏展主要包括<sup>8</sup>：馆藏亮点（Start Display）、艺术家与社会（Artist and Society）、艺术家工作室（In the Studio）、材料与介质（Materials and Objects）、媒介网络（Media Networks）、表演与参与者（Performer and Participant）、鲜活的城市（Living Cities）。

策展人作为美术馆与观众间的重要沟通桥梁，负责以清晰明了的方式阐述晦涩难懂的学术知识。任何展览都会在一定程度上涉及当前的艺术史争论。与艺术史教科书相比，观众更乐意响应互动性的展览叙事。用藏品阐明主题使得观众与艺术家之间更易建立联系。这一以观众为首要考虑的立场得到了美术馆的支持，但艺术评论家对此提出批评，他们认为这种从历史视角向主题性展示的转变是对美术馆教育使命的背离，也是一种娱乐化的趋势。



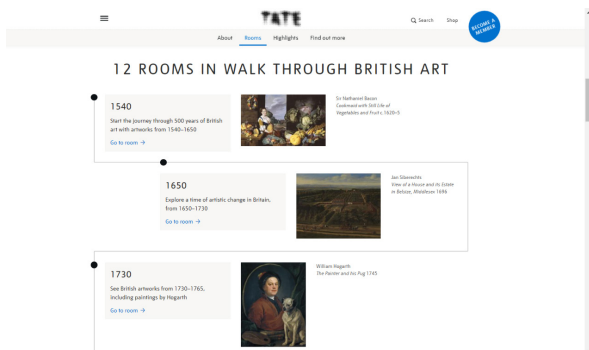
罗斯科的《西格拉姆壁画》展厅

而对支持者而言，这种放弃编年史的展览方式可以增加美术馆作为教育机构的有效性和影响范围。

泰特美术馆根据其自身馆藏，在官网中呈现“漫步英国艺术”项目（Walk Through British Art），通过12个虚拟展厅、336件作品，带领观众穿越时空，探索1545年至今的英国艺术。这些展厅以时间为顺序，展出泰特收藏中最伟大的英国艺术作品。12个展厅包含<sup>9</sup>：1.1540—1650年间500年的英国艺术之路；2.1650—1730年英国艺术的变革之路；3.1730—1765年的英国艺术；4.1760—1780年的绘画，以艺术家约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）为领导的时代；5.1780—1810年战争时期的作品；6.1810—1840年的风景画和新古典主义作品；7.1840—1890年，感受维多利亚时期的展览风格；8.1930—1940年英国丰富多样的艺术创作；9.1940—1950年英国艺术家对二战的回应；10.1959年康沃尔景观对艺术家的影响；11.探索1960—1970年英国社会和艺术发生重大变革的十年；12.1960年至今的英国女性艺术家作品。

8 Explore Art on Display at Tate, <https://www.tate.org.uk/visit/art-on-display>

9 Walk Through British Art, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/walk-through-british-art>



网页上“漫步英国艺术”项目

## 泰特国际跨国合作

全球化改变了艺术创作、呈现和收藏方式，泰特在艺术家、机构、公众的参与下，发展新的国际文化交流模式。通过研究馆藏使用、临时展览、公共计划，泰特与全世界博物馆、美术馆和艺术机构共同发展战略伙伴关系，以实现互惠互利。

为了充分发挥馆藏优势，泰特美术馆在近几年逐力策划推出国际巡回展。在充分利用馆藏的前提下，国际巡回展有助泰特美术馆与世界各地有国际抱负的博物馆建立机构合作关系，得以在 2018 至 2019 年与拉丁美洲、亚洲、欧洲和美国的新伙伴合作，成功地与新观众分享了从特纳到大卫霍克尼等艺术家的作品。2018 年《心灵的风景》在上海博物馆展出，迎来超过 61.4 万人次参观，成为泰特美术馆历史上参观人数最多的一次馆藏展览。泰特与布宜诺斯艾利斯的贝拉艺术博物馆和圣地亚哥的拉莫尼达文化中心合作，完成了特纳水彩画的巡回展览。这是特纳作品在拉丁美洲进行的第一次展览，有超过 20 万名游客参观。

上海陆家嘴集团与泰特美术馆于 2019 年签署了合作谅解备忘录<sup>10</sup>。根据此次合作协议，泰特美术馆为浦东美术馆提供为期三年咨询服务，内容包括观众服务、美术馆运营、艺术品管理、展览策划、

观众拓展和公共教育等。浦东美术馆已于 2021 年 7 月开放，在之后的两年内，泰特充分发挥其馆藏优势，陆续展出“光：泰特美术馆珍藏展”、展中展“奥菲莉娅”、“动感视界：来自泰特美术馆的欧普与动态艺术馆藏”。中国文旅部艺术司司长兼浦东新区副区长诸迪表示：“即将落成的浦东美术馆将致力于打造中外艺术交流的新平台。相信通过双方，以及今后还将加入的国际著名美术博物馆间的精诚合作、共同努力，将有助于在上海这座开放、创新、包容的国际大都市打造一所新型的美术馆。”

泰特美术馆馆藏的管理使用及数字化战略首先基于博物馆丰富的现当代馆藏；其次博物馆对于馆藏的发展与利用至关重要。在藏品的管理与使用方面，英国艺术管理政策为全国博物馆管理系统的统一划分提供系统支持与资金支持。富有挑战的新媒体、新材料现当代艺术馆藏也激发美术馆对于保存展示方面的思考。前文中的许多具体案例中都可感受到泰特美术馆有容乃大的数字化战略。数字化战略并不仅仅是简单的馆藏数字化或网站浏览藏品，而是博物馆与观众互动的重要手段之一，帮助观众更深刻地观看展览、理解馆藏，从而形成良性循环，更有利于藏品的发展与赋能。△

10 中国新闻网，上海浦东美术馆签约英国泰特美术馆开展合作，2019 年 06 月 12 日



# 以《人民和总理》《矿工图》看周思聪水墨人物画风

杨 珺

上世纪八十年代的中国画坛，正经历着新观念新思潮的冲击。一时间竟掀起一股波澜壮阔的青年美术新潮——“八五思潮”，这场美术运动猛烈地冲击着传统的美术观念。新潮艺术家们开始借用西方现代艺术的理念与手法，意欲颠覆传统文化中的一些价值观，一时之间各种西方现代艺术风格和形式粉墨登场。这场运动也影响了周思聪和丈夫卢沉。这两位在中国画坛备受人们关注和受到青年人爱戴的中年艺术家，也在认真甚至痛苦地思考中国画未来的方向。以及自己艺术创作的定位。传统、现代，笔墨、构成，写意、写意，在他们脑海里不停地翻转，并且常常与同行们热烈地讨论。

## 一、艺术风格的形成

### 1. 初期的探索

周思聪 1955 年考入中央美术学院附中，1958 年考入中央美术学院国画系蒋兆和工作室专攻水墨人物画，1963 年分配到北京中国画院（今北京画院）从事专业创作，1966 年文革开始，周思聪到京棉二厂体验生活，1969 年周思聪与卢沉结为伉俪，下放到南口农场劳动。在中央美院接受的几年正规美术专业教育为她日后的艺术创作打下了坚实的基础，学院派教育练就出来扎实的写实造型能力，加上对传统笔墨精神的融合吸收，为她后来在二十世纪写实水墨人物画领域达到的高度奠定了基础。1973 年，周思聪创作了《长白青松》《画家蒋兆和肖像》《山区新路》，

1977 年她创作了《清洁工人的怀念》，1978 年创作了《人民和总理》。

文革结束后，艺术家们开始对现实主义进行反思，周思聪的《人民和总理》一举打破了“文革”的僵化风格和传统水墨构图方式，作品凝结了作者真挚的情感和杰出的表现技巧，集中表现了艺术家对“文革”和社会变迁的反思，周思聪《人民和总理》是用干笔皴出素描关系和结构，在思想深度上超越了当时普遍的“主旋律”的空洞形式，对现实生活的真善美进行完美诠释。蒋兆和的《流民图》无疑是 20 世纪中国画的里程碑，但若论到能够代表新中国成立以来现实主义新高度的作品，则当首推周思聪的《人民和总理》。

### 2. 成熟期的创新与超越

1980 年—1983 年之间，周思聪创作了《矿工图——同胞、汉奸和狗》《竹子和含羞草》《草原上的小路》、《小橘灯》和《关于女人》的插图获全国性奖，1981 年周思聪陪同日本画家丸木位里夫妇在中国旅行写生，一个月间画了大量速写及《一湖烟雨半湖花》等山水作品。1981 年，周思聪发表了《历史的启示——关于〈矿工图〉的创作构思》。1983 年，写了《谈画录》。

继《人民和总理》后，周思聪的《矿工图》走出了一条创新之路，超越了现实主义绘画的边界，以夸张、变形、拼贴等现代主义绘画手法进行创作。打破传统构图方式，将不同空间、时间融合在同一画面中，描绘出惨状的场景，人物造型的处理上进行夸张、变形、人物重叠交错，画面错综复杂，整个画面源于生



周思聪 人民与总理 151cm×217.5cm 纸本设色 1979年

活，又凝练和提升了现实，给人震撼的视觉感受。

周思聪是在一元化体制式成长的，而《矿工图》是她摆脱掉一元化创作困境，表达画家对真实情感的起点，从而完成了由直感人生到表现人生的过渡。在此之前，画家们偏重描绘再现，情感强烈而单纯；而《矿工图》以抒发精神上的感受为主。所以在画中放弃了现实主义的技法，正像周思聪所说的：“不能用技巧画画，而是要用感情画画，有这一条，无论你表现形式如何，抽象、变形，都是感情决定的，取决于感受”，“夸张变形，无非是为了更充分表现感情，扩大意境……”。因而在造型上，两位创作者在互相探究下，选择了新的形式语言，吸收了表现主义的手法，大胆地进行夸张和变形，并对空间压缩重叠。因为只有这样做，才能更好地表达他们的真实感受。《矿工图》之所以能够达到创作上高度，更重要的是他们的创作是以强大的民族情感为基础，表现出忧患意识，画面上沉重的表现形式正是这样一种人道主义精神和感情的吐露。作为中国的知识分子，这是他们的社会良心借艺术来发声，体现了精神上对历史使命的自觉

承担。叙事的、写实的成分减少了，而情感的表现力提高了，这也正是形式语言转换后所带来的最大艺术视觉效果。而其艺术创作的思想出发点，是一种“悲天悯人”的情感。但对于周思聪来说，更能代表她在人物画的转折性成就方面的作品是《矿工图》组图，自此“从由情节性的突显转为绘画性的强化”，“开始向着超越既有的成绩和师辈的经验而变法图新迈出了关键的一步”。

## 二、《人民和总理》

### 1. 构图

《人民和总理》是周思聪现实主义主题性绘画创作的巅峰代表作，在画作中，她运用了写实的表现手法和中心式结构的造型方式，展现了1975年周总理亲临邢台地震灾区慰问受灾百姓的历史画面，画面笼罩着惨淡的悲情，带着回忆和哀思，还原于现实情景，以写实手法传达一种悲恸起伏的感情，周思聪敏锐的感受到了周总理的逝世对于大众来说是多么大的伤痛，中国进入到了一个伤痕时代，人们因为畏惧而

泯灭了很多基本的道德和人性，而文艺恰能唤醒人们并给人振奋的力量。

《人民和总理》是一幅大尺幅的画作，长318厘米、宽151厘米，画面截取了老百姓拥向周总理的一刹那，将那一刻的激动与肃穆以生动坚实的人物群像塑造并凝固下来。强烈的虚实对比和倒金字塔式的三角构图，营造出动感中的庄重与平实，既表现了人群涌动中的凝重、悲痛与期盼，也突显了总理心系人民、深沉悲悯的感人形象，呈现出有节奏的现代构成感，画作中偏左的黄金分割点是周总理和被他扶着的老大娘，其他受灾的群众呈散点状向四周围绕过来，画面表达手法十分真挚，毫无造作之感，纯粹、朴实、而有激情奠定了这幅伟大作品的基调，画面中周总理面色凝重，仿佛感同身受灾区人民的苦痛，与灾区群众仿佛心连心，都被悲痛的情绪所笼罩，这充分地体现出了人文精神的升华。用“虚构的真实”手法描绘出极其悲怆的现实精神。地震后周总理分秒必争奔向受伤的人群，人群同样嚎哭着奔向总理。周思聪这样说道：“谁都有过这种情形：一种感受，憋在心里，不发出来就十分难过。而发出之后，又往往因自己谈不明白或说不充分而懊恼。我在画《人民和总理》一画的前后，就是这种窘境。这幅画所表现出来的，还不及我感受到的万分之一，而我所感受到的，又不及实际上发生的万分之一，与邢台人民深沉的感情相比，它是那样微薄。”

## 2. 水墨

周思聪将画面中最重的色块落在了周总理的衣服上，又相应的选用不同的灰度来描摹其余的人物。线条与积墨之间的飞白巧妙地表现出光影感，这种处理方法既渗透了传统笔墨的韵味，又体现了现代造型的创新性。画面右上方题写着：“俺们舍不得总理走，总理说：‘重建家园后再来看你们。’如今灾区变成了新村，俺们大伙等啊盼啊，就盼着那一天……”题款放置在画面右上方营造出一种透不过气来的压抑感，突出了灾难气氛震撼人心。

在中国文化的发展过程中，书法与绘画间产生了极亲近的关系，“以书入画”也成为中国画的重要的品评标准之一种。书法的发展会带动绘画用笔的发展，画家对不同的书法用笔入画的选择会带来不同的画面效果，从而使中国画的面貌具有了独特的审美趣味。左下方留白出大面积，表现防震棚一角，交代与烘托当时地震房屋倒塌的现场气氛，帐篷边缘直线与群众的视线和废墟场景中线条的走向都聚焦在画面中心周总理身上，营造出极具戏剧色彩的画面焦点矛盾，寥寥几笔断壁残垣就足以描绘出灾区环境的恶劣，画面四周均衡又不雷同，错落有致中又相互呼应，留白处似乎是空气在画面四处流动，充分体现了中国画的意境，空间意识、虚实结合，空灵氤氲，气韵流淌。

## 三、《矿工图——同胞汉奸和狗》

### 1. 变形、夸张

《矿工图》是周思聪怀着控拆的情绪进行的创作，以一种人道主义关怀来阐释她至真至善的人性，绘画创作不再只是阶级的斗争工具，它转为了另外一种力量，开始拥有了强烈的社会责任。画面中那种支离破碎、错综复杂的绘画形式，以有苦涩夸张、变形扭曲的形象，画面中塑造的压抑悲痛的氛围，给观众强烈的震撼。

《矿工图》的艺术语言，最为突出的特点就是它的双面性，内容上现实主义和形式上的表现性。卢沉、周思聪夫妇作为写实水墨人物画领域卓越的画家，试图从现实主义写实人物中挣脱出来，不以客观叙事为主，以变形夸张的绘画语言表达自己的情感和思想，这一创作手法对当时的艺术潮流产生了极大的影响。

“变形是一种语言，写实也是一种语言，不见得有高低之分。”《矿工图》最重要的特征是绘画语言的变异，受过严格写实训练的周思聪，根据表现需要，大幅度夸张变形，画面被不规则的线分割成许多相互交错并且重叠和挤压的场面，造成时空的倒置，人和所有的物象布满画面几乎没有空白，给观众和视觉和



心理千万很大的压迫感，黑色是画面色彩的基调。对于这种新的表现语言，不少人曾经不理解和表示怀疑，甚至有人认为是画家已入了歧途。对此，周思聪毫不觉得奇怪，也丝毫没有退让或妥协。因为这是她长期思考和探索之后的一种追求，是她内在的一种需要，是她发自己内心的声音。

## 2. 传承与突破

由于徐悲鸿的提倡和推动，写实主义在中国从非主流变成了主流，并最终与蒋兆和的绘画风格一起形成了“徐蒋体系”。这个体系以素描为基础，改变了绘画艺术的观察方式和表现方式，同时也大体结束了从顾恺之到任伯年一千多年间勾红填色形式，标志着新一代新形式国画的诞生。

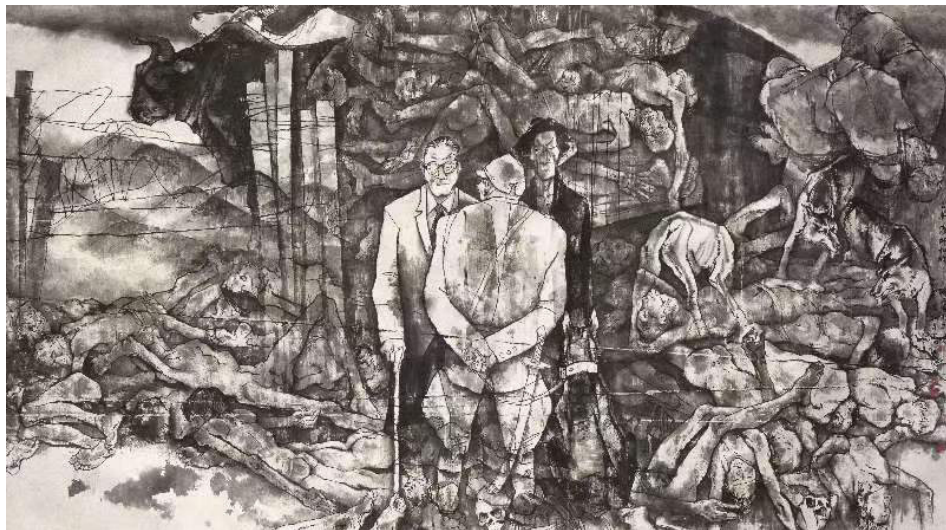
周思聪的人物画基础是“徐蒋体系”培训出来的，但周思聪突破了徐悲鸿、蒋兆和开创的写实人物画风，在徐、蒋人物画的素描概念中融入更多传统笔墨的文化意义，使人物画在体现现实主义精神的同时，做到了艺术品格与人文价值兼容的独特笔墨风格，在平淡中见深厚，在伤悲中表真情，这也为她的艺术创作奠定了悲剧性的现实主义基调。“文革”的结束，中国画题材在形式技巧上也多“毛笔加素描”。直到1978年吴冠中先生的《绘画形式美》一文的发表，中国画界开始出现了抽象美、形式美、笔墨与内容的相关讨论，这些讨论似乎在新的时期，承接了“徐蒋”的中西融合的中国画发展方向，于是中国画界的变革也处于悄然孕育的阶段。

当“以经济建设为中心”的提出后，中国画开始关注现下的社会变革，更有与实验艺术为同盟的“实验水墨”。此时，西方的现代艺术思潮让中国艺术家发现了一片更为自由的天地，中国画再一次面临中西融合，“徐蒋体系”也体现了中西结合的创作思想。立足于科学基础上的写生与写实在从20世纪初以来就已经在中国画坛形成了一种革命性的时代潮流，艺术大师刘海粟、林风眠、蒋兆和等对写实的追求对于绘画艺术面向大众都起了积极的推动作用。在现实

主义的这条道路中，文革引发了一股人道主义洪流，1979年，全国美展展现出中国画复兴和对创新的渴求，周思聪《人民和总理》一举打破了文革画风获一等奖。而单纯的写实主义与现实主义的叙事框架是不利于此时艺术家个性的更大发挥，在这种社会大背景下，《矿工图》的突破创新工作就显得尤为重要，从《矿工图》中，周思聪大胆采用西方现代艺术中的拼贴、分割、重叠等手法，它们很好地增强了画面的视觉效果，显然不同于前辈们的画作，而具有一种自己时代的特质，那强大的表现力，重叠和拼贴、交融所造成的时空并置感，涩滞的线面和变形扭曲的人体使观看者感受到一种精神上的真实，从而在内心激荡起负重自强之意。这个中西融合的过程也离不开一个中国化的过程，笔墨情趣和线的意味都在前人的摸索和实践中结合进了这个系统创作中，叙事的、写实的成分减少了，而表现力提高了，这也正是形式语言转换后所带来的最大艺术效果。《矿工图》在思想精神层面上是继承“徐蒋体系”，而在形式上的成功转变是对“徐蒋体系”的升华与突破，它所表现的是一种建立在现实主义基础之上艺术的纯粹与真实。如果说“徐蒋体系”和西方绘画对她的影响作用于创作灵感，那么对中国画以及中国文化的深度热爱与体验则是周思聪一生所追求的。

## 3. “伤痕”情结

蒋兆和的《流民图》是在传统笔墨中寻求变化，是中国近代美术史上现实主义的杰出巨作，而《原爆图》深受西方素描影响，更倾向于对表现主义绘画的探索。《矿工图》在画面结构、造型以及情感内容方面对《原爆图》有不同程度的吸纳与突破，而绝非一味模仿。《矿工图》在借鉴之后又发展出自己独特的面貌与时代背景。虽然战争题材在美术史上是一个不可回避的内容，无论是周思聪还是蒋兆和还是丸木夫妇，虽然国家不同、政治立场不同，但都以相同的“悲天悯人”的情怀刻画了战争带来的民族灾难，他们用画笔对生活在底层的劳苦大众致以真切的同情，以及



周思聪 1980年 《矿工图——同胞、汉奸和狗》

对人类命运的极大关切，艺术家们通过不同的艺术创作对战争的惨无人道进行控拆，表达了对和平与安定的热切渴望，对人类正义和平等的深情呼唤，具有强烈的人道主义精神。

《矿工图》给二十世纪的美术画下了不可或缺的一笔，在表现中国历史灾难题材上的又一幅旷世巨作。正如康德所说：“逃避这个世界再没有比从事艺术更可靠的途径了，而想与世界紧密相联，也没有比艺术更有把握的途径了。”“绘画的功能不仅仅使人类赏心悦目，人生充满了苦难，它往往最震撼我的心灵，产生强烈的表现欲望。它不容我装腔作势，故作多情，只能老老实实诉说出来。”周思聪将自身在“文革”中的体验化作情感载体，在历史的长河中寻求民族感情的契合点，在画作中既表达了近代中国劳动人民的命运，又蕴藏着一种属于周思聪时代的“伤痕”情结。

周思聪对中国画创作材料方面缺陷的弥补是具有跨时代意义的，她在长期实践中不断创新，将中国画墨色中加入其他材料，以产生丰富多变的画面肌理：用矾水做纸，墨与丙烯、广告墨混合使用，利用它们的不同的渗透力，配合干笔皴擦，微妙的肌理变化，创造了独特的似梦如幻、朦胧多变的画风。相对应于

这些方面的改变，笔墨则是相对传统的，周思聪的作品尽管运用的是传统笔墨，但它又与传统水墨画是不同的，“笔墨第一的传统标准让位于整体艺术语言的创造”。卢沉所提出的这个现代水墨画的评判标准，从周思聪的画里有了具体生动的说明。

艺术从诞生以来，以其独特的特性成为当代最典型的审美文化形态，受到时代审美的文化特点影响和制约，对审美文化建设起着极其重要的作用。悲剧作为传统美学范畴，具有“净化”灵魂的作用，亚里士多德曾经说：“悲剧正是借激起怜悯和恐惧来达到情绪的净化。”如果说挫折能使人成长，那么美学意义上的悲剧则能使人清醒，甚至包括哲学与精神层面。在中国画发展的历史转折点，在美术思潮多变的时代下，周思聪不惧困境探索出了独具特色艺术语言与风格，她对传统的创新与艺术上的不断自我超越作为一种优秀的范式影响着20世纪80年代中后期的中国水墨人物画的发展，她的艺术成就与影响在中国现代美术史上发挥着承上启下的作用，周思聪的优秀作品为美术变革和建构现代中国水墨做了一次现实版“再解释”。□



## 图真：《病房的早餐》中李斛从生活到艺术的转换

李 嘉

在清华大学迎来 112 周年校庆之际，清华大学艺术博物馆为曾于 1948 年至 1951 年在清华大学营建系（建筑系前身）执教过的李斛先生举办了“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展览。将李斛的作品放在 20 世纪现代转型的大背景重新定位，是展览的一个整体视角。20 世纪的中国，处在一个社会大变动的时代。1911 年的辛亥革命标志着中国由封建君主专制的传统社会向现代社会转变，新文化运动和五四运动的兴起令中国文化步入了向现代转型的漫长坎坷之路，中国绘画作为本土文化的重要组成部分，开始由传统文人画形态向现代形态转型。李斛的艺术就是在这样一个历史文化背景下展开的，他的人生同这段复杂的历史紧密地结合在一起：在西学东渐的美术教育体制下学习绘画，在中国画变革的争论中他探索中西结合的艺术道路，在政治运动迭起的年代他仍坚持自己的艺术追求。

### 生活是源，哪怕贫寒

李斛，原名李新源，号柏风，中国 20 世纪著名的画家和美术教育家。1919 年李斛先生出生在四川省大竹县观音镇一个农民家庭。因其父亲乐善好施，不断疏散家产助贫帮困，使得本来殷实的生活愈加窘迫拮据，他在亲友的帮助下读完小学和初中，那时已对绘画产生了浓厚的兴趣，1933 年他考入成都师范学校，当时有“蜀中三张”之称的一代国画大师张采芹先生在学校教授国画，他对李斛非常器重，除了指导绘画外，还为他介绍了很多画扇面、屏风

的机会，帮助他换取所需要的绘画材料。学校有一位老师非常推崇徐悲鸿先生，他将徐先生的画带到教室里给学生观看，李斛看后深受启发并由此开始关注现实生活，注重写生素描，更加勤奋刻苦地学习绘画技法。1942 年，李斛考入国立中央大学艺术系，开始接受高水准的正规学院式美术教育，先后跟徐悲鸿、陈之佛、谢稚柳、傅抱石、黄君璧等名家大师学习绘画。大学三年级时，徐悲鸿先生挑选了他和宗其香作为中国画中西融合实验的重点培养对象。李斛在继承徐先生以素描为造型基础，重视师法造化，融中西绘画精华改进发展中国画艺术主张的基础上，进一步将西画的写实技巧、素描造型、光影色彩等元素与中国传统水墨巧妙融合，经过不懈的探索，形成了自己独具特色的艺术风格。

李斛先生自幼家境贫寒，早年求学期间无法保证日常生活所需，常常只能靠放在万金油盒里的一点点豆豉下饭，又因画画过于投入而经常忘记吃饭，这种三饥两饱的生活令他早早落下胃疾。1950 年代，李斛先生怀揣着对新时代的美好憧憬以高涨的创作热情积极深入到生活当中，除了完成繁重的教学任务外，他利用暑假先后去官厅水库建设工地、武汉长江大桥建设工地写生，留下了大批具有浓厚时代气息、反映新中国建设热潮中人们精神风貌的优秀作品。然而这种忙碌且不规律的生活令李斛先生的胃病愈加严重，因疼痛难忍他常常一手按着肚子一手画画、上课，疼急了甚至嚼上一口辣椒作为镇痛剂临时止痛。

### 病房中的温情最动人

由于过度劳累，在一九五五年一个寒冷的冬夜，李斛先生突发胃穿孔，一时间惊动了中央美术学院火神庙宿舍的街坊邻里，他被大家连夜送往医院，因病情十分危急，当时只有13岁的弟弟代表家属在手术单上签字后，随即他被送至手术室进行手术，胃部被切除了三分之二。手术非常成功，在医护人员的精心照顾下，仅仅一周时间即初愈回家。在家中静养的那些日子里，李斛先生的身体虽然虚弱，但是精神很好，他对主治医生的医德医术、对护士的尽心尽责赞不绝口，一周的病房生活给他留下了深刻的印象，令他感动，难以忘怀。病愈后，李斛先生如获新生，他怀着对医护人员的感激之情，于1956年创作了《病房的早晨》这幅作品，这是一幅如抒情诗一般美妙动人的画作，也是具有李斛先生鲜明艺术特色的作品之一。



画面中，清晨的一缕阳光，投射进病房，窗前的桌子上摆放着插满鲜花的花瓶，一位年轻的女护士以背影示人，正在小心翼翼地修剪着鲜花，旁边卧床的病人，表情平和，好像仍在睡梦中并未醒来。李斛先生在这幅作品中将西方素描中的准确造型、明暗感觉，以及光影光色的变化与中国画传统的虚实画法结合起来，用轮廓线、衣纹处理来体现形体的结构，护士的手臂和病人的脸部则用淡墨来表现光线，增加了立体感和真实感。画家采用了一站一卧、一背影一正面对比的构图方式，不仅突出了所表现的对象，而且令画面也更有层次感和空间感。虽然无法看到护士的面容和表情，但却能从整洁的病房、安睡的病人和盛放的鲜花感受到这位年轻护士的温柔与细致。旭日初升、静谧美好的清晨，带来的是无限的希望和勃勃的生机。李斛先生以人物的背影来表现人物的性格特点，他用富有节奏和韵律感的线条，加上色彩的明暗晕染，令画中的护士给人以



生动亲切质朴清新之感。《病房的早晨》这幅作品笔墨简洁、色调清雅、风格隽美、气质浪漫，我们能够看到画面背后经历苦难之后的人性之美。

### 艺术激情，不负生活

《病房的早晨》一经问世，便被《中国青年》《中国妇女》等多家报刊发表，李斛先生用画笔将自己住院时的所见所感传递给了千千万万的读者，引发了广大医护工作者及无数患者的共鸣。这幅作品之所以如此美妙动人，离不开李斛对生活的感悟。艺术家的作品是否感人生动，对生活的体验和研究往往起到决定性作用。一直以来李斛先生都极为重视生活对艺术的影响，主张把艺术放入生活中去感受。他认为，“艺术的内容就是表现生活”，“生活是源，艺术作品是反映生活的，无论画什么，没有生活不行，从概念出发不行”，“要正确地认识生活，在生活面前要以正确的观点去正确地理解生活中最主要的一面”，“要热爱生活，艺术创作讲激情，不热爱生活，激情从何而来？生活中没有感动你的东西，就没有要表现它的欲望。画画的人对生活要热爱”，“要以充沛的感情，唤起欢乐，唤起共鸣”，“形象来自生活，思想来自生活，感情来自生活，构图来自生活，表现方法都来自生活”。李斛先生热爱生活，他将“真”“善”“美”的原则始终贯穿于艺术创作中，因此他的作品具有极强的感染力。

当年李斛先生在胃部切除手术过程中发现肝局部硬化，医生在他出院时再三叮嘱一定要好好静养，不可过度劳累。但出院不久，他就回到学校继续为学生们上课，从不迟到早退；做完胃部切除手术半年，他又利用暑假时间去武汉长江大桥建设工地，深入生活搜集第一手素材。事隔一年多，当年的主治医生在杂志封面上看到李斛先生的作品时，知道他不听医嘱又外出画画，急忙到家里探望，并严肃指出他这样不爱惜身体的严重后果。李斛先生感激医生的关怀，然而出于对艺术的热爱，他依旧经常

外出写生，深入生活，从生活中汲取营养，内蒙古、湖南、湖北、四川、安徽等地都留下了他的身影和大量的写生稿，为他后来的创作提供了丰富的素材。

作为徐悲鸿先生的学生，李斛先生坚定地走老师倡导的中西画法相结合的道路，在对中国画的探索和创新中博采众长，不断充实和完善自己的艺术追求，形成了写实细腻、清雅隽秀独特的艺术风格。李斛先生对生活总是满怀激情，他曾说过：“生活像汪洋大海，是极丰富极生动的，堪称博大复杂，气象万千，无限广阔无限深远。但生活中常常是好的与坏的混在一起，正确与错误，精华与糟粕，伟大与渺小，美和丑，真和假，上升和没落，新生和衰亡，主要和次要，本质和现象……所以在生活面前要以正确的观点去正确地理解生活中最主要的一面。”从李斛先生的画作中不难看出，生活给了他丰厚的滋养，而他也始终不负生活。

始于生活，落于笔墨，《病房的早晨》既充满了浓浓的生活气息，也留下了李斛先生生命痕迹中的重重一笔。在2009年北京画院美术馆举办的“丹青化境——李斛绘画精品回顾展”开幕式上，廖静文先生站在这幅画作前，发自肺腑的感叹：像是在欣赏一首优美的抒情诗，又像是在聆听一曲动人的轻音乐，沁人心脾，不忍离去。□



# 裙裳曳华彩

## ——清华大学艺术博物馆藏马面裙撷英

高文静

马面裙是中国传统主要裙式之一，定形于明代，兴盛于清代。裙式多为两片式，前后左右共有四个裙门，两两重合，其外裙门装饰尤为华美，纹样丰富、工艺多样，极具研究价值，尤其是清代的马面裙，出现了百褶、鱼鳞等样式，并极重视马面部分的装饰，常用刺绣手法点缀，使其绚丽多姿，引人注目。

清华大学艺术博物馆馆藏马面裙约 32 件，其中清代 23 件，清末民初 6 件，民国 3 件，按照马面裙的形制，大致可分为阑干裙 15 件、月华裙 2 件、鱼鳞裙 9 件、凤尾裙 6 件。马面裙头部分的材料选用一般为棉布、亚麻布，因对围系之裙而言，腰头采用此料摩擦力大，不易滑落且更耐磨。清华艺博馆藏马面裙的马面部分极为精彩华美，其采用盘金、平金、打籽、套针、锁绣等绣法绣制而成，纹饰多样，如“花卉水果纹”“龙凤禽鸟纹”“庭院人物纹”“素暗花纹”等。

### 一、皎月生华光

清初李渔在《闲情偶寄》中提到：“一裊之中，五色俱备，犹皎洁月之现华光也。”<sup>1</sup>叶梦珠也在《阅世编》记载到：“有十幅者，腰间各褶用一色，色皆淡雅，前后正幅，轻描细绘，风动色如月华，飘扬绚烂，因以为名。然守礼之家，亦不甚效之。”<sup>2</sup>从这两段文

字描述中，我们可以得知月华裙的特征，即褶裯的颜色绚烂，就如同皎月之华光，故名月华裙。

月华裙自明末清初便出现了，但叶梦珠提到“守礼之家，亦不甚效之”。而李渔也曾说道月华裙的制作十倍于常裙，且盖体之裙色宜纯不宜杂。可见两者对于月华裙制作所耗费的人工物料、形制色彩均有看法。一是认为色彩过多有轻浮之感，二是人工费及手工费是普通裙装的十倍。由此可见，月华裙在最初出现的时候，人们对其并不认同。直至康熙年间时，月华裙逐渐得到人们的认可，谓之为“吴门新式”。大家闺秀，小家碧玉均可穿着，月华裙开始逐步演变成为苏州的潮流服饰。新式二字也体现出清代苏州女子勇于追求新奇多变的着装效果。

清华艺博所藏“多色暗花缎盘金打籽绣人物庭院纹阑干月华裙”为阑干式月华裙（图 1）。形制属于阑干与月华两者的结合。两片式裙，裙腰部分以深蓝色棉布制作而成，裙头带扣襻及纽襻，应是采用系带形式固定的。前裙门与后裙门均以大红色暗花绸为地，马面部分以盘金绣、打籽绣、平针绣等绣法绣人物庭院纹，裙两侧以多彩绸拼缝而成，呈现出三角形，上窄而下阔。裙子所用色彩丰富，有：粉、浅蓝、红、紫、月白、水红、深蓝、黄色，并在绸地上起亮花，纹样为杂宝花卉纹，寓意吉利。裙两侧一并镶嵌有玄青色阑干边 30 条，阑干边不仅可以起到遮挡拼缝的作用，还可以加固拼缝处，其简约的色泽与丝光走向和绚丽的暗花缎形成鲜明对

1（清）李渔：《闲情偶寄》[M]，上海古籍出版社，2000年，第158页。

2（清）叶梦珠：《阅世编》[M]，引自《中华野史》（11），泰山出版社，2000年，第831页。



图1 多色暗花缎盘金打籽绣人物庭院纹阑干月华裙  
清 身长 96 厘米 腰宽 38 厘米 下摆宽 106 厘米  
清华大学艺术博物馆藏



图2 酱紫缎地三蓝绣侧褶裙  
清 身长 97 厘米 腰宽 46 厘米 下摆宽 107 厘米  
清华大学艺术博物馆藏

比，形成独特的装饰元素，显得尤为华美绚丽。

## 二、一阑镶百花

“阑干裙”也被称作侧褶裙。所谓阑干即裙两肋处镶饰有花边，花边其形状类似栏杆，故名“阑干裙”。清代马面裙很流行此种装饰，如这件“酱色缎地三蓝绣侧褶裙”（图2）。此裙以酱色缎为地，裙头部分采用蓝色棉布制作而成，为一片式裙头。裙两肋各饰有五条素青色缎的镶边，比较有趣的中间的两条镶边采取了三角形的拼缝方式，而其他的镶边采用了梯形的拼缝方式，由此可以看出采用三角形拼缝的裙褶位于身体两侧的正中位置，因为上窄下阔的关系，此褶间的装饰更丰富，不仅采用刺绣方式点缀有蝴蝶、芍药、玉兰、梅花外，还在四朵花卉中绣制一朵折枝牡丹花。前后裙门的马面处装饰很精细，马面主体采用了三蓝绣绣制海水江崖纹、江崖上置有一大束牡丹花头，四周环绕有芍药、海棠、玉兰、梅花等花卉，营造出繁华盛开之景。马面主体的左、右、下三方同样采取刺绣的方式绣制装饰花边，有菊花、牡丹花，间饰杂宝，并采取盘金绣法点缀凸出主体纹样。根据这件裙子的色彩、纹样

和制作方式，我们可以看出，这是一位年长且有身份地位之人所着之裙，其镶嵌花边的装饰手法以纯手工刺绣装饰而成，因此此裙的年代要早于其他采用机织花边装饰的马面裙。整体裙装流露出一种高贵典雅、低调内敛之感。

阑干裙中有一种值得我们特别注意的款式，名为“玉裙”。清代李斗在《扬州画舫录》中记载扬州女性日常着裙“其二十四褶，为玉、恒服也。”<sup>3</sup>可见其流行一时。玉裙因为两侧的褶较多，故而下摆尤为宽大蓬松，穿着旋转舞动时，下摆的边则会呈现出如花瓣盛开的圆形姿态，极为优美。

## 三、凤裙飘彩羽

凤尾裙也是清代流行的一类裙装。清人李斗的《扬州画舫录》有这样的记载：“裙式以缎裁剪作条，每条绣花，两畔镶有进线，逗碎成裙，谓之凤尾。”现代黄能馥先生总结凤尾裙的样式可分为三种：“第一种是裙腰间下坠绣花条凤尾。第二种是在裙子外面加饰花条凤尾，每条凤尾下端垂有小铃铛；第三

3 (清)李斗：《扬州画舫录》[M]，汪北平、涂雨公点校，《历代史料笔记丛刊》[C]，北京：中华书局，1980年，第165页。



图3 多色缎地绣蝶恋花纹凤尾裙  
清 身長96厘米 下摆宽110厘米  
清华大学艺术博物馆藏



图4 藕荷暗花绸地平金绣花卉纹凤尾裙  
清 身長87厘米 腰宽32厘米 下摆宽60厘米  
清华大学艺术博物馆藏

种是上衣与下裙相连，肩附云肩，下身为裙子，裙子外面加饰绣花条凤尾，每条凤尾下端垂小铃铛。这第三种凤尾裙，在戏曲服装种被称为“舞衣”，在生活服装种也作为新娘的婚礼服用。”<sup>4</sup>这三类凤尾裙，清华艺博均有所收藏，譬如这三件、多色缎地绣蝶恋花纹凤尾裙、藕荷暗花绸地平金绣花卉纹凤尾裙、红色缎绣人物花卉纹官衣”

多色缎地绣蝶恋花纹凤尾裙（图3）即为第一种类型的凤尾裙，此裙以多色缎裁剪成彩条，颜色有8种，分别为黄、褐、月白、桔、绿、白、蓝、大红，共有24条彩条，每条彩条上采用刺绣，绣有朵花及蝴蝶纹样，细节生动。前裙门与后裙门以彩线绣制蝶恋花纹饰。这是一件独立的凤尾裙，在穿着使用的时候可以搭配日常的百褶马面裙使用，显得更为隆重。

藕荷暗花绸地平金绣花卉纹凤尾裙（图4）属于黄能馥先生总结的第二种凤尾裙形式。它以藕荷色暗花绸为地，暗花纹样为牡丹花及竹叶纹，前裙门处以平金绣牡丹、海棠、莲花灯等花卉，炫目吸睛。

裙两侧则各装饰有8条彩条，即凤尾结构，彩条为蓝色地，其上以金线绣制有海水江崖纹及龙凤呈祥纹，飘带尾部均有如意云头装饰，并缀有金属珠及月白色线穗，显得极其庄重华美。此裙在设计上颇具巧思，裙两肋处各置有三个金属挂扣，可将凤尾裙飘带部分固定在裙两侧，亦可做拆卸，凤尾的底裙是百褶鱼鳞裙，如此精妙的设计，既可拆下凤尾飘带满足日常之用，亦可挂上凤尾彩条用作盛装。

红色缎绣人物花卉纹官衣（图5）为第三种类型的凤尾裙，也是清华艺博馆藏服饰中最为繁复华美的一件服饰。此服圆立领，衣裳相连。肩部有三层彩色云肩，均作八如意云头式，上绣有36人，神情各异，姿态生动。腰际以上，以大红色缎为地；采用盘金绣，绣花卉状四合如意云纹，其内间饰万字纹、花卉纹，一起构成网状装饰底纹；其上采用平针、打籽、戗针等多种绣法，绣出鸾凤、梧桐、牡丹、兰花、梅花、菊花、皮球花等各式纹样，可谓“锦上添花，花上生华”。舒袖宽大，左右袖口各镶缀11条彩绣花边，共22条，名趟袖，以“百子图”为题材。腰部罩腰围，以青色缎为地，彩绣花卉博古纹，纹饰丰富，针法多样。裳部分则由百褶裙与

4 黄能馥著；肇文兵编：《中国现代艺术与设计学术思想丛书 黄能馥文集[M]》。济南：山东美术出版社，2014.04. 第68页。



图5 红色缎绣人物花卉纹官衣  
清 身长130厘米 两袖通长220厘米  
袖宽54.5厘米 下摆宽92厘米  
清华大学艺术博物馆藏

凤尾裙共同构成，凤尾缎裁剪作条，末端裁剪成宝剑形状，共82条，色彩各异，底端缀有葡萄形铃铛，寓“多子多福”。此服仅刺绣各色人物就达248个，且云肩、趟袖、腰围及凤尾部分均错落钉缀有1.3cm的银色金属圆片，与金绣纹饰光泽相互作用，呈现出流光溢彩，璀璨夺目的视觉效果，乃是刺绣服饰的鸿篇巨制。

凤尾裙是否能被归类于马面裙，学界存在着不同的看法。“博物馆常把凤尾裙于马面裙归类于一类服装收藏，其实两者的结构完全不同。”<sup>5</sup>在这里，笔者认为博物馆之所以把凤尾裙归类到马面一类，主要是因为后期的凤尾裙，其形制上开始与马面裙相交融，形成了凤尾马面裙。尽管初始时，凤尾裙的出现与马面裙存在结构上的差异，然而最终两者是出现了交融，故将其纳入马面裙的归类研究是具有一定道理的。此外，很多学者还认为凤尾裙的形制可以追溯到萨满服饰，觉得此种裙装是满人入关后，由萨满巫术与汉服相融合而成。笔者认同此类看法，

因为不同的民族与文化之间的相互借鉴所形成的新服饰，通常会更为广泛的受到人们的关注与喜爱，其生命力也更为顽强和茂盛。本身裁剪成条状的服饰本身在中原地区就不多见，反而在鄂伦春族的萨满服中频繁见到。萨满法衣的装饰元素有铜扣、铜镜、铜铃等，神裙下端为剑形，此种装饰元素和“红色缎绣人物花卉纹官衣”的装饰元素极其接近，由此也可推断出，萨满法衣与戏曲中的官衣存在着一定的传承流转关联。在戏曲中，官衣可作“仙女”之服，这点也与萨满崇神通灵的“神裙”有着异曲同工之处。通过厘清“官衣”及“凤尾裙”的形制起源，可以使我们感受到多文化间的交融，也能发现戏曲中的“官衣”受众之广，即可是“神人”之服，亦可是“贵人”之服，还可是“常人”之盛装。可见，服饰作为传统文化的重要载体，它承载着时人的社会风俗与精神风貌，我们也可借此窥视到时人生活的一隅，感受到人们生活习惯与思想观念的转变与服饰的紧密关联。

5 祁姝好：清代马面裙形制研究[D]，导师：陈芳，北京服装学院，2012，第65页



图6 红暗花绸地绣地景梅蝶纹百褶鱼鳞马面裙  
清 身长97厘米 下摆宽76厘米 腰37厘米  
清华大学艺术博物馆藏

#### 四、水波焕鳞光

《清代北京竹枝词·时样裙》曰：“凤尾如何久不闻？皮棉单夹费纷纭，而今无论何时节，都着鱼鳞百褶裙。”<sup>6</sup>由此可以看出，凤尾裙的流行时间要早于鱼鳞百褶裙，等到了咸丰、同治年间，鱼鳞百褶裙成为新风尚。

清人李斗《扬州画舫录》载有：“近则以整缎褶以细褶道，谓之百折。”<sup>7</sup>百褶裙与鱼鳞裙均属于褶裙形制。百褶裙的流行要先于鱼鳞裙，因为当时采取熨烫的方式叠褶，但时久褶裥太易松散，定形效果不理想。于是，人们便想出采用同色线缝缀牵引的方式来进行加固，同时还要兼具美观性，于是百褶鱼鳞裙应运而生。如这件红暗花绸地绣地景梅蝶纹百褶鱼鳞马面裙（图6）。此裙以红色暗花绸为地，暗花纹样有：祥云、盘长、仙鹤，裙两侧各各捏50条细密的褶裥，和之正满100条，属名符其实的“百

褶裙”。褶裥之间以丝线交叉相连，使之能展能收，拉扯展开后形似鱼鳞，故名“鱼鳞裙”，可见这是一条百褶鱼鳞裙。裙子的前裙门与后裙门中央均绣有婴戏图，取“麒麟送子”“五子夺魁”“官带传流”寓意。

清华大学艺术博物馆收藏的清代马面裙形制极其完善，月华裙、阑干裙、凤尾裙、百褶鱼鳞裙均有收藏，并且所藏得裙装品相极好，样式精美，十分难得。作为清代的主要裙式，虽然着装者更多为富贵宦宦之家的女子，但同样能够流露出时人的审美眼光与时尚品味。清代马面裙不断从历史裙装的元素中汲取灵感，创新发展，最终形成了深具特色的繁复华美、细节生动的装饰风格。现在，传统马面裙也成为今人时尚服饰创意的丰富灵感来源。□

（高文静 清华大学艺术博物馆 馆员）

6 李家瑞：《北平风俗类征》[M]，上册，商务印书社，1937年，第270页。

7（清）李渔：《闲情偶寄》[M]，上海古籍出版社，2000年，第158页。



## 清华艺博资讯

### 展览预告

#### “礼运东方：山东古代文明精粹”

##### 特展

2023.10.14 — 2024.1.14  
四层 12—14 展厅

展览拟由国家文物局和山东省委省政府指导，清华大学和山东省文化和旅游厅共同主办，清华大学艺术博物馆、山东博物馆和山东省考古研究院等单位联合承办。此次特展将山东置于华夏文明宏大的主题之中，以山东古代文物为线索，探寻中国作为“礼仪之邦”的缘起、传承与发展，发掘古代智慧，向世界诠释中国，突出强调山东作为“东方文明”的起源地在华夏文明发展历史进程中的重要作用。

#### 路之歌：铁扬艺术展

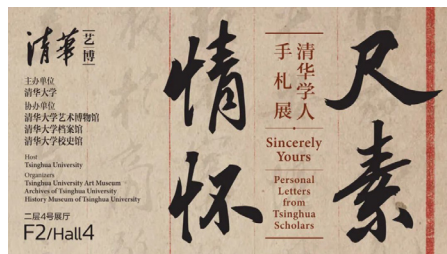
2023.9.10 — 2023.12.10  
三层展厅

铁扬（1935- ）是 20 世纪 50 年代新中国美术教育培养起来的艺术家，他涉猎的艺术形式和材料广泛，作品具有很高的艺术品格。铁扬形容自己是一位劳动者，他把土地、乡愁、冀中平原、冀西土地、太行文化的性格，用他的艺术语言表现出来，真挚而纯粹。画面上看似随意的笔触和色彩，形成了既有绘画性，又有文学性的叙事风格，清新隽永，真诚、朴实、凝练又大气，具有很浓厚的中华文化精神和诗意特征。本次展览展出了铁扬从艺 70 年来的油画、水彩水粉画、水墨画、插图等艺术作品，希望观众透过展览能够看到一位优秀艺术家对于家乡的土地和日常生活的入微观察和热爱，看到艺术家在艺术形式和语言上的深入探索，以及在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。

## 云导览



“无界：闫振铎艺术展”正在本馆一层展出。闫振铎是新时期以来艺术上追求现代形式语言，探索富有个性表现力的代表性艺术家之一。他的画风抒情而具气概，善于在大块平面色彩对比中，表现人对自然的心灵悸动。他注重色块与点线的节奏，在色彩韵律的大关系中，不放弃细节的精致。在当代画家中，他最值得关注的是隐含在画面里的各种结构变化和点、线、面的处理，充分展现了艺术家在抽象和意象之间，在叙事和抒情之间，在形和色，线条韵律和造型空间等关系中，保持一种基于视觉规律的平衡和突破。本期直播的导赏嘉宾白羽平、闫博，作为当年闫振铎先生创作作品《反抗者》的亲历者，他们对闫先生的作品及多年来的创作思想有深刻的认识。6月21日的导赏中，观众不仅欣赏到闫振铎先生近七十年创作生涯的九十余件作品，更能感受到艺术家之间的思想碰撞。



“尺素情怀：清华学人手札展”是清华艺博开馆首

展之一，曾给广大观众留下深刻印象。此后不久，展览得以交流到香港城市大学美术馆，并举办“清华学人与中国现代化转型”学术研讨会，成为纪念香港回归祖国20周年的一份特殊礼物。围绕此展所开发的一系列文创衍生品，也受到观众热捧并多次获奖。在广大校友和社会公众的反复呼吁下，我们重开此展，并对展览内容略作调整，对展陈方式努力提升，旨在藉此向奋战在各行各业、努力践行“自强不息，厚德载物”校训和“行胜于言”校风的清华人致以崇高敬意！向展览中所呈现的百余位清华学人杰出代表敬献一瓣心香、表达无尽景仰与缅怀！7月13日，本期直播由策展人杜鹏飞教授带观众线上赏析展览作品。



特展“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”正在本馆四层展出。此次展览共展出86组（件）国内外当代陶艺精品，其中以清华大学艺术博物馆馆藏的31组件国际知名陶艺家作品为基础，联合浙江上虞青·现代国际陶艺中心27位国际优秀陶艺家的36组（件）作品和15位国内特邀当代陶艺家的19组（件）作品共同呈现。展览将不同形态、观念和制作技术的作品并置展出，使观众在观赏和思考中获得差异性 or 均质性的认识。8月22日，本期直播导赏特邀本展策展助理葛秀支，带领观众感受陶艺如何在当代文化格局中谱写独特的艺术乐章。

## 学术讲座



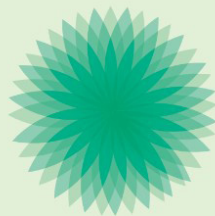
6月17日，我馆举办“李斛绘画实践再认识”讲座，演讲人为中央美术学院人文学院美术史系教授曹庆晖，讲座由清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”总策划杜鹏飞主持。本期讲座立足李斛家属和美术馆藏品所反映的基本内容与特点，具体讨论李斛在其老师徐悲鸿以及蒋兆和等开辟的中国画改良道路上的发展成绩，同时在以李斛为观察点的中国画改良的历史上下文中，对李斛的历史价值给予再认识。讲座为本馆正在展出的“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”专题讲座。

清华艺术

清华大学艺术博物馆&北京大学歌剧研究院

## 艺术心理健康周

2023年6月27日-7月2日



抑郁症，是近年来逐渐进入大众视野的心理疾病，研究显示，中国有3000万青少年儿童受到各种情绪、心理行为问题的困扰。随着科学的进步，艺术的疗愈作用也逐渐被大家认可，我们期望通过艺术抚慰心灵，纾解焦虑。

清华大学艺术博物馆与北京大学歌剧研究院于2023年6月27日至7月2日联合主办“艺术心理健康周”，内容包含专家讲座、图像作品征集展示、原创心理歌剧演出等。其中，作为北京文化艺术基金2022年度资助项目，全国首部原创心理歌剧《Yu》近日于清华大学艺术博物馆上演。作为该歌剧创作的拓展，我们特别邀请专家学者和主创团队从艺术、心理、美学等多个学科的角度开展专题讲座，与您共同探讨心理健康的课题，期望帮助更多人关注、思考、缓解心理问题，探索更好的艺术治疗方式。

6月27日，“艺术心理健康周”在我馆举办启动仪式，活动嘉宾为彭锋、金曼、张明、李鸿、宋振韶、陈小朵和毛琦。

6月27日，专题讲座（一）《艺术与疗愈》开讲，演讲人为北京大学艺术学院院长彭锋，由张明主持。讲座从埃及、中国古代艺术和古希腊艺术之间的对比切入不同文化中艺术与艺术的关系，继而从情感净化理论、弗洛伊德的无意识理论以及当代身心关系理论解读艺术与审美的治疗功能，结合大量的实例阐述为何欣赏好的戏剧、绘画、音乐等可以治疗身心，使身心得到疗愈。

6月28日，专题讲座（二）《心理讲座：让情绪自然流动》开讲，演讲人为北京师范大学心理健康教育与咨询中心常务副主任宋振韶，由张瑞琪主持。情绪如人生之河，不舍昼夜地流动才是生命的标志。然而，情绪会因为各种原因被“卡”住，从而带来身心的痛苦。如何才能疏通情绪，让情绪自然流动呢？讲座现场，演讲者与观众一起探讨了其中的诀窍。

6月28日，专题讲座（三）《艺术疗愈课：心音之旅——来自艺术的自我身心照顾》开讲，演讲人为北京师范大学艺术与传媒学院艺术治疗博士生毛琦，由王玫惠主持。演讲者分析了如何从音乐与健康的关系出发，通过团体音乐疗愈活动，科学调节情绪，处理压力，促

进社交技能与人际沟通，积极面对生活。

6月29日，专题讲座（四）《心理歌剧〈Yu〉主创互动讲座》开讲，演讲人为作曲家余忠元和编剧应啸，由王玫惠主持。全国首部原创心理歌剧《YU》的作曲家余忠元、剧作家应啸分享了该剧的创作历程与思考，并从音乐与戏剧两个角度探讨抑郁的成因、层理与疗愈。Yu你一起，重新Yu见世界。愿你在现场找到属于自己的那条小船，随着海浪，伴着微风，驶向美好的未来和无限的远方……



7月2日，我馆举办“徐悲鸿与李斛的文脉传承”讲座，演讲人为中国美术馆展览部主任邵晓峰，讲座由展览“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”策展人谈晟广主持。本期讲座立足李斛家属和美术馆藏品所反映的基本内容与特点，具体讨论李斛在其老师徐悲鸿以及蒋兆和等开辟的中国画改良道路上的发展成绩，同时在以李斛为观察点的中国画改良的历史上下文中，对李斛的历史价值给予再认识。讲座为本馆正在展出的“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”专题讲座。

6月17日，我馆举办“徐悲鸿的艺术批评”讲座，演讲人为中国人民大学艺术学院教授、博士生导师王文娟，讲座由展览“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”策展人谈晟广主持。本期讲座聚焦于：1. 中





国现代艺术批评的诞生和发展属于现代性开启的五四新文化运动滥觞并开展的成果。作为李斛的老师，徐悲鸿的艺术批评是针对公共领域的画家评论，以现代纸媒方式传播，具有鲜明的批评立场、勇气、视野及批评品格，服务于他写实主义的绘画主张和启蒙精神的积极倡导。

2. 徐悲鸿视素描为一切造型艺术的基础，故而对西洋素描而来的一群写实主义的画家做了至高评价（这个团队的中坚力量是他的学生们），但也因其素描虽得法国学院派真传，却是充分融汇通了中国书画方法及意味，并综合其他姊妹艺术共同滋养的扎实宽博而兼容并蓄的徐悲鸿样式的复合式素描，以“惟妙惟肖”为画艺目标，故而对非素描起家但也生动传神的画家们同样给予了充分肯定，不分党派地域，团结了一大批绘画人马，深合他坚持的“佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”的中国画改良方针。虽和不同意见者有过激烈论辩（有现代性不同理路的错位，也有时代和个人局限），但徐悲鸿也有从善如流地对待反批评的良好例证，给后世各派艺术兴起留下了空间。

3. 徐悲鸿的艺术批评配合他的绘画实践、美术活动、教育事业全面展开，这种同仁共进，“群策群力，以向一光明之鹄的迈进与展开”，以促美术繁荣、文化昌盛的公共关怀精神，当是中国现代艺术批评发轫伊始的公共空间之建设，率时代之先锋，并对当下艺术世界的建设有着积极的启示意义。讲座为本馆正在展出的“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”专题讲座。

8 月 12 日，我馆举办“观念至语境——1920 和 1930 年代中国传统绘画的理论转型和新国画的建立”讲座，演讲人为美国加州大学圣地亚哥校区教授沈揆一，讲座由展览“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”策展人谈晟广主持。二十世纪初叶，当西方美术随着新型教育体制的建立而进入中国时，传统绘画遭受了空前的冲击。另一方面，传统绘画被看作儒家文化的象征之一，它也受到当时思想文化艺术界革新派的激烈批评。因此这一具有千年历史的艺术传统在当时被排除在新型艺术教育课程之外。但是在 1920 和 19 世纪 30 年代，面对这些挑战，一些重要的艺术家，如陈师曾、潘天寿、黄宾虹和徐悲鸿等，通过将国画教学实践引入新型的艺术教育体系并建立起中国绘画史这一新型学科，为传统绘画在现代中国的生存提供了必要和及时的实践和理论支持。这一时期建立起来的理论框架和学制体系为之后的国画再兴和发展打下了重要的基础。二十世纪 20—30 年代国画实践的重振使一系列重要的中国美术展览在海外和国内展出。在此意义上，具有强烈文化民族主义特征的新国画成为中国现代化进程的一个重要组成部分，体现了特有的现代性。这一支撑当时国画复兴的观念结构无论就国内或国际而言都极富成效并成功地持续至之后的文化框架中。讲座为本馆正在展出的“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”专题讲座。

同日，第二场讲座题为“徐悲鸿和新人物画”，演讲人为俄亥俄州立大学杰出讲座教授安雅兰 (Julia F. Andrews)，讲座由展览“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”策展人谈晟广主持。20 世纪 20 年代末和 30 年代，在中国现代化的文化世界中，艺术家们对向国际观众展示一种独特的中国绘画形式的兴趣日益浓厚。一些有影响力的艺术协会，如中国画会，推动了传统主义的议题，要求在风格和构图上创新；但优先考虑古代山水画主题，并保留某些中国纸本或绢本水墨和彩墨画技术。这一时期，徐悲鸿在继续油画创作的同时，也专注于在国画中描绘与其所接受的欧洲学院派训练相符的主题，包括历史和寓言画、肖像画和动物画。然而，同样重要的是，他在以笔墨表现具象题材的新技术方面做了大量实验。对徐悲鸿实验轨迹的再审视，也许能揭示其后来对艺术教育的贡献。讲座为本馆正在展出的“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”专题讲座。



8 月 19 日，我馆举办“法外求法：1949 年李斛的艺术抉择”讲座，演讲人为展览“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”策展人高登科。李斛《炉前浇筑》等长辛店题材作品的创作，虽然是学校安排的任务，但是他出于艺术直觉的创作，对钢铁工人题材的敏感，对前卫艺术形式语言的探索，都彰显了一位艺术家的才情和魄力。1949 年北平和平解、第一届“文代会”召开、中华人民共和国成立等一系列重大事件接踵而至，

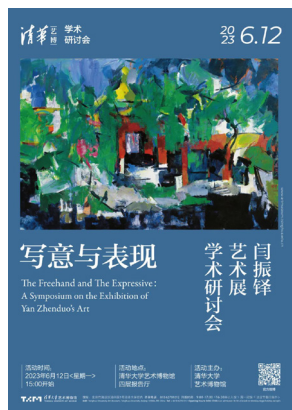
徐悲鸿《保卫世界和平大会》、蒋兆和《中国人民从此站起来了》等巨制应运而生，李斛的《侦察》《慰劳》也参加了第一届全国美展。或许这一组作品他曾想用来参加一些展览，或者重要的文化活动，可能是作品还未对外呈现，就因社会环境所迫，将这批作品雪藏几十年。李斛试图通过引入西方现代艺术，尤其是后印象派的艺术改良中国绘画，这在油画领域或许还有较大的自由度，但是在中国画领域则困难重重。他所作的努力在今天看来超越了那个时代的桎梏，是艺术家的可贵的文化自觉。1946 年陈之佛为李斛题词云：“法外求法，乃为用法之神；变中变更，方是求变之道。卅五年暮春，雪翁题。”在 1949 年的世纪巨变中，在政治现代性和审美现代性交织的缝隙，在写实主义、革命现实主义的大潮下，李斛“法外求法”，在艺术探索中迈出了重要一步。讲座为本馆“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展专题讲座的最后一讲。



8 月 29 日，我馆举办“在鱼和熊掌之间——纪念吴冠中先生诞辰 104 周年专题讲座”，演讲人为清华大学美术学院绘画系教授、博士生导师包林，讲座由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。2023 年 8 月 29 日是吴冠中先生诞辰 104 周年纪念日。吴先生的家人于 2019 年先后向清华大学捐赠吴冠中绘画艺术作品与画具实物合计 96 件（本），珍藏于清华大学艺术博物馆，本馆曾两次策划专题展览为观众呈现这些珍贵的艺术作品。值吴先生诞辰纪念之日，我们特别邀请包

林教授为大家追忆和分享吴冠中先生的艺术探索之路。鱼和熊掌的典故，源于孟子所著《孟子·告子上》：“鱼，我所欲也，熊掌亦我所欲也；二者不可得兼，舍鱼而取熊掌者也。”孟子设此喻说人若两之所求不能同时得到，必然要割爱一种。如果挪用此喻，将水墨画与油画、文

## 学术论坛



6月12日，我馆举办“写意与表现：闫振铎艺术展学术研讨会”。研讨会由“无界：闫振铎艺术展”策展人徐虹主持。本次研讨会以“写意与表现”为主题，不仅探讨闫振铎的艺术价值与高度，也探讨中国艺术中写意与表现的关系。闫振铎（1940— ）是新时期以来艺术上追求现代形式语言，探索富有个性表现力的代表性艺术家之一。他的画风抒情而具气概，善于在大块平面色彩对比中，表现人对自然的心灵悸动。在当代画家中，他最值得关注的是隐含在画面里的各种结构变化和点、线、面的处理，充分展现了艺术家在抽象和意象之间，在叙事和抒情之间，在形和色，线条韵律和造型空间等关系中，保持一种基于视觉规律的平衡和突破。王春辰、王琨、白羽平、许向群、杨卫、邵武旗、孙建平、张祖英、陈明、宛少军、尚辉、高岭、秦秀杰、郭晓川等专家学者应邀在研讨会上做了精彩发言。

学与美术，甚至将石涛与凡高分别比作鱼和熊掌，无论贴切与否，这些东西和人物在吴冠中先生看来一辈子都割舍不下，他一辈子都在追求这“鱼”和“熊掌”。



8月13日，我馆举办“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”学术研究工作坊。20世纪，中国社会经历了从封建帝制到现代民族国家的巨大转变，东西方文化深度碰撞、融合，中国文化的现代转型则成为延续至今的时代主题。2023年4月12日—8月20日，“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展览在清华大学艺术博物馆举办。在李斛先生56年的生命中，他的艺术创作与社会革命和中国绘画的现代转型息息相关。作为获得徐悲鸿高度认可的中西合璧“最成功者”，李斛先生在20世纪中国绘画的现代转型中，在对中国传统艺术与西方经典绘画的共同追寻中，东西兼程，中西合璧，做出了突出贡献。本次工作坊旨在以李斛展览为切入口，研讨20世纪中国绘画转型中的多个面向，并通过细究李斛在20世纪中国绘画的现代转型中所扮演的角色，探讨中国绘画究竟去向何方，如何实现现代转换等问题。曹庆晖、邵晓峰、王文娟、李永强、温平、季海洋、刘其让、徐润喆、毛君、葛秀支、刘涛、李嘉、高登科等专家学者应邀做了精彩发言。

## 学术沙龙



7月13日，我馆举办“此处即彼处——特展‘凝固的韵律：国际当代陶艺作品展’”学术沙龙活动。陶瓷艺术是人类文明史上的“百科全书”。它既属于物质也属于精神；既是设计也是工艺；既是绘画也是雕塑；既是艺术也是科学；既是生活也是历史；既是平面也是立体；既高贵又朴素；既永恒又脆弱。“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”以本馆馆藏国际知名陶艺家作品为基础，并联合浙江上虞青·现代国际陶艺中心和数位国内当代陶艺家的作品组成，将世界艺术家的作品置于一堂，同与异、源与流、东与西就有了具体的样子与落点。今天我们让大家看到这个样子和感受到这个落点，以及这门绚丽多姿的艺术是如何证明了我们的丰富多彩。贾方舟、白明、许向群、黄焕义、李立宏、王京成、戴耘等参展艺术家和专家学者应邀做了精彩发言。

## 艺术沙龙



6月6日，我馆举办“‘将何之’李斛作品展音画共赏”活动，由李斛先生家属李晗歌做了画作赏析，乐曲演奏为知音雅集清华校友民乐团。



7月1日、2日，我馆举办国内首部原创心理歌剧《Yu》的两场演出活动。作为北京文化艺术基金2022年度资助项目，《Yu》由北京大学歌剧研究院、艺术与健康管理实验室出品，在北京大学歌剧研究院出品人彭锋院长、艺术总监金曼教授及监制戴玉强、李鸿副院长的带领下，特邀国家级歌剧制作团队加盟创作，集合了制作人陈小朵、作曲家余忠元、编剧应喁、导演李利星、舞美设计喻言以及王达仁、灯光设计刘传龙、服装设计阳东霖、造型设计王莉丽等国内优秀艺术家参与创作，力求打造一部温暖人心，令人耳目一新的

歌剧。剧目演出由清华大学艺术博物馆支持，作为清华大学艺术博物馆与北京大学歌剧研究院联合主办的“艺术心理健康周”的重要单元，在博物馆开启两场歌唱的“心灵奇旅”。



7月7日，我馆举办“毕业季大提琴音乐会”活动，大提琴爱好者联盟、Celloplus 室内乐团、Cellofriends 青少年乐团为即将走出校园的清华大学毕业生上演了精彩的古典音乐曲目。

## 手作之美



6月22日，我馆举办“端午至，绣花卉”活动，主讲人为公共教育部教育项目主管周莹。“仲夏端午，烹鹺角黍。端，始也，谓五月初五日也。”端午节当天，我们邀请观众来艺博纳凉、赏展、织绣，愿美好初夏

从清华艺博开启。本期“再塑清华藏珍”系列课程，提取馆藏“蓝色缎绣花卉纹名片夹”中的花卉纹样元素，设计制作戳绣材料包，通过一针一线的绣制，共同体会古人寓设计于巧思、夺造物之天工的织绣之美。本期课程为本馆正在展出的“清华藏珍·丝绣华章：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分”专题教育活动。



7月15日，我馆举办“百蝶穿花——‘致敬1953’蓝印花蜡染体验课”活动，主讲人为展览志愿讲解组组长伍悦灵。“致敬1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”展正在本馆展出，该展的展品基础与学术脉络源于1953年由文化部主办的新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”。展览从清华大学艺术博物馆藏的1000余件（套）“全国民间美术工艺品展览会”作品中选出170余件（套），加之展览说明书、纪念章及图书文献等，共计约200件（套）展品。本期课程结合了展览中的“牡丹蝴蝶纹蓝印花布”作品，提取蝴蝶与牡丹图案纹样，与观众共同体验画样、点蜡、染色及去蜡等蓝印花蜡染制作工艺。蓝印花布是一种古老的手工印花织物，俗称“药斑布”“浇花布”，以朴素的蓝白花纹韵味闻名于世。七月盛暑，绿树浓荫，清华园中光影摇曳，靛蓝花布上蓝白相衬，我们与观众一起点染美好夏日，交叠出时光的变幻与沉静之美。



8月12日，我馆举办“自由绘画——‘无界：闫振铎艺术展’油画公开课”活动，主讲人为艺术家闫博。“无界：闫振铎艺术展”正在本馆一层展出。闫振铎是新时期以来艺术上追求现代形式语言，探索富有个性表现力的代表性艺术家之一。他的画风抒情而具气概，善于在大块平面色彩对比中，表现人对自然的心灵悸动。他注重色块与点线的节奏，在色彩韵律的大关系中，不放弃细节的精致。在当代画家中，他最值得关注的是隐含在画面里的各种结构变化和点、线、面的处理，充分展现了艺术家在抽象和意象之间，在叙事和抒情之间，在形和色，线条韵律和造型空间等关系中，保持一种基于视觉规律的平衡和突破。“云天收夏色，木叶动秋声”。本期课程结合“无界：闫振铎艺术展”开设“油画公开课”，邀请观众一起赏析并临摹展览中的画作《荷》，通过讲授对油画颜料特性的了解，在色块与点、面的节奏，线条与形、色的韵律，抽象和意象之间，共同感悟东方艺术的独特审美情趣，和对自然的心灵悸动。

## 海内艺术资讯

# 实证中国：崧泽·良渚文明考古特展

展期 2023/06/20 — 2023/10/08

地点 上海博物馆第一展厅



什么是文明？中华文明发轫于何时何处？文明的长河是如何流淌的？进入文明社会的标准又是什么？这些问题牵系根脉，事关“何以中国”。2002年，中华文明探源工程正式启动。考古工作者用层出不穷的考古新发现，实证了我国百万年的人类史、一万年的文化史和五千多年的文明史，明确了中华文明“多元一体、兼容并蓄、绵延不断”的总体特征。2022年夏天，“何以中国”文物考古大展系列的开篇之作“宅兹中国——河南夏商周三代文明展”成为申城最“热”的文化盛事。本次“实证中国——崧泽·良渚文明考古特展”作为“何以中国”系列的第二个大展，我们将目光从黄河中下游追溯到五千年前后的长江下游地区。这里以崧泽文化、良渚文化为核心，从水稻栽培、犁耕技术、手工业制作和玉礼器等多个方面为中华文明的形成和早期发展发挥了重要作用。放眼世界，良渚文明与古埃及文明、苏美尔文明等基本处于同一时期和同一纬度，有着相近的文明化进程。良渚文化是东亚地区最早迈入早期国家形态的区域文明，良渚遗址是实证中华五千多年文明史的圣地。

## 不止于艺：威廉·莫里斯与英国 工艺美术运动

展期 2023.5.18—2023.9.1

地点 南京博物院特展馆 2 楼 8 号展厅



工艺美术运动是指 19 世纪末至 20 世纪初兴盛于英国、欧洲大陆及北美等地的一场国际性艺术思潮。它发轫于维多利亚时代的英国，由一群理论家、建筑师和设计师发起。此次展览选取了英国维多利亚与阿尔伯特博物馆收藏的 125 件精品，包括艺术家设计稿、壁纸和纺织品，以及家具、陶瓷、金属制品和珠宝等，通过“美的灵感”“美的制造”和“美的呈现”三个部分探索现代设计之父威廉·莫里斯带领下的英国工艺美术运动的艺术思潮及其对当时人们生活及后世的深远影响。

## 入世：20 世纪以来的中国当代 艺术

展期 2023.8.22—2024.1.12

地点 泰康美术馆



泰康美术馆呈现了开馆展“入世：20 世纪以来的中国现当代艺术”。此次展览以泰康保险集团的收藏为依托，选取了涵盖了百年历史的百件作品，包括绘画、装置、摄影、影像等媒介类型，从“艺术与人”和“艺术与社会”两个主要方面呈现中国现当代艺术进入 20 世纪以来的发展历程。展览主题“入世”源自艺术创作中两个方面的探索，即艺术家的个体解放和艺术与社会、现实的紧密联系。个体解放是指艺术家在现代社会中不再受束缚，可以自由地表达自己的思想和情感，追求个人的艺术创作目标。艺术与社会、现实的紧密联系则体现在艺术作品反映社会变迁和人们对现实的关注。



海外艺术资讯

## 中国古代绘画的传习·第二期

纽约，大都会艺术博物馆

2023.8.12—2024.1.7



本次展览探讨了前现代中国画家如何学习绘画技艺这一尚未被充分探索的问题。一些画家在家中向父亲、母亲或其他亲属学习，绘画是他们之间的一种共同的家庭交流语言。还有的从与他们有共同爱好的朋友那里学习。另有一些人从绘画手册中汲取知识，这些手册向任何能买到木板印刷书籍的人普及绘画。来自大都会博物馆收藏的绘画作品，以及从当地私人收藏家那里精选的重要作品，将阐明在前现代中国成为画家的这些途径和其他途径。第二期中，北宋郭熙的《树色平远图》、清代王原祁的《辋川图》卷、明代沈周的《溪山秋色图》、石涛的早期作品《十六罗汉图》等重量级作品与观众见面。

## 逃亡的黑奴

柏林，世界文化宫

2023.6.2—2023.9.17

通过研究项目、展览、讲习班和系列表演，此次展



览讨论了过去和现在的各种解放举措，探索新的文化抵抗形式。展览汲取了许多声音：逃亡的黑奴（巴西）、坎贝人（委内瑞拉）、帕伦克人（古巴和哥伦比亚）、西马龙人（墨西哥）和马伦人（牙买加和美国），以及世界各地的其他平行实践。展览中，不同的实践者用图像捕捉到了解放和（自我）肯定的文化、政治、社会和经济任务之间的关系。展览将逃亡黑奴作为一种隐喻，同时也探讨了基于逃亡黑奴的哲学和意识形态所产生的思想和政治影响。