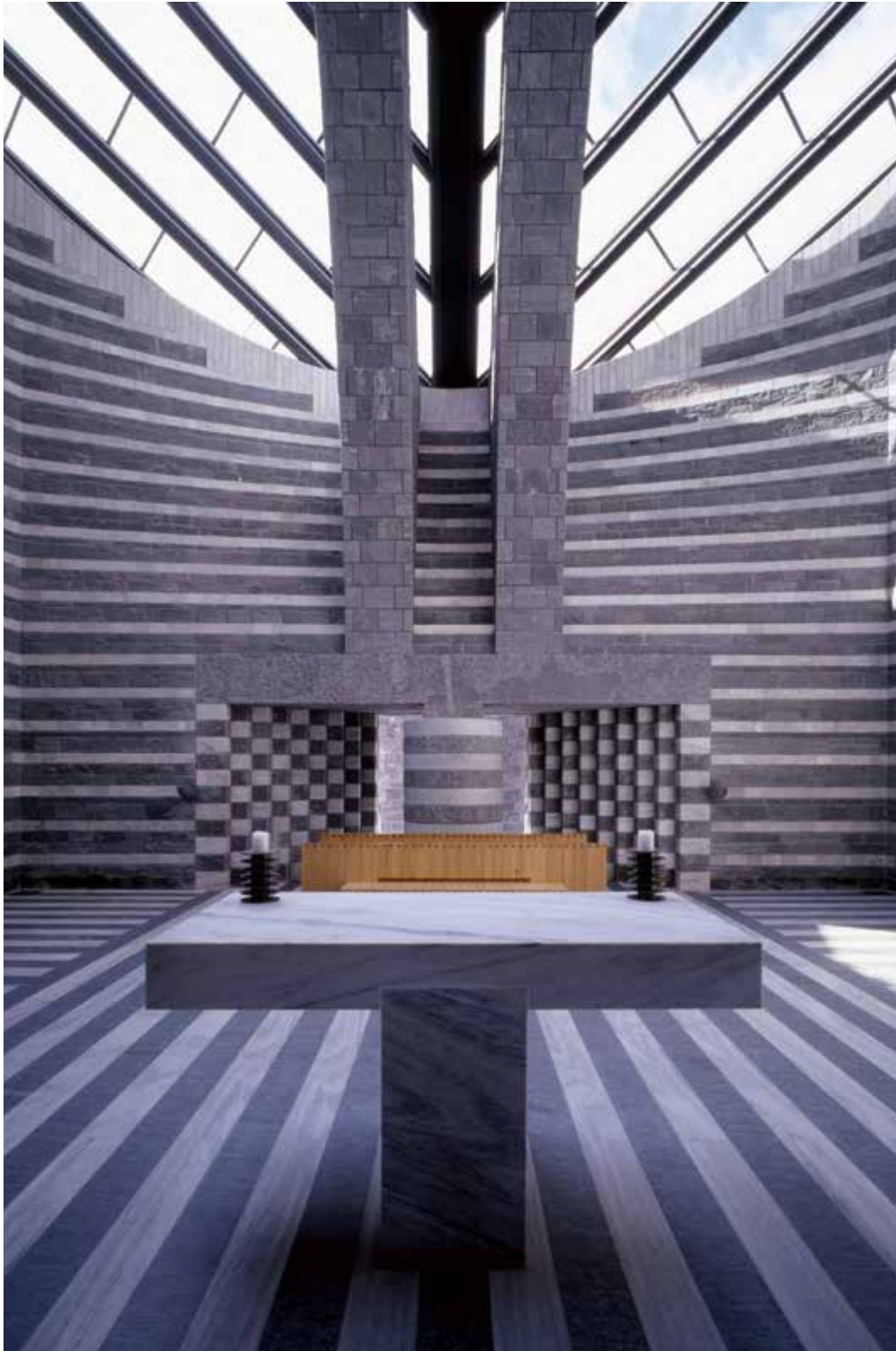


清华大学
艺术博物馆 馆刊

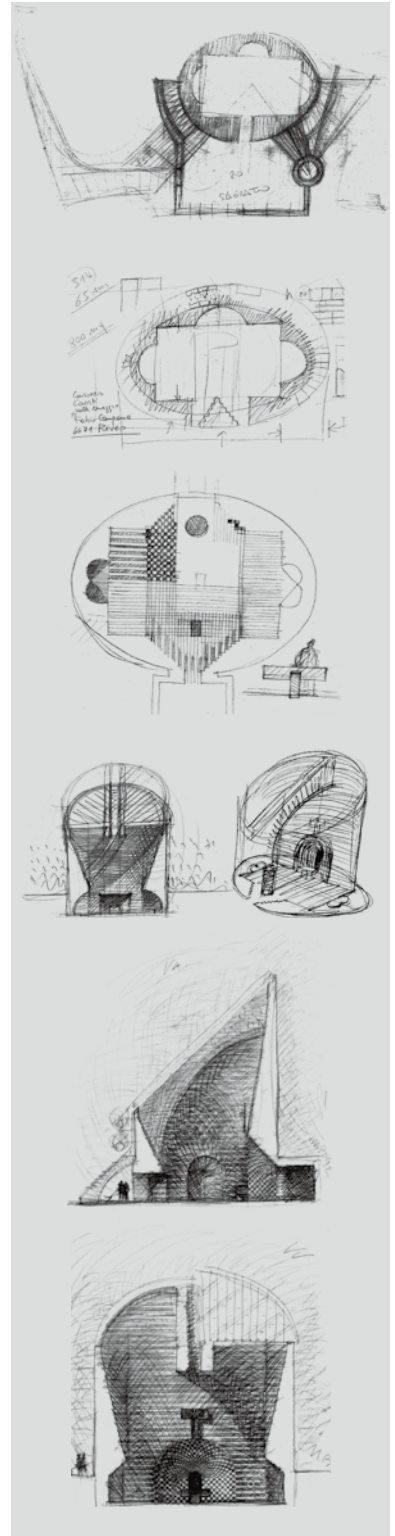
总第5期

2017
—
3 期

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



© PINO MUSI



圣乔瓦尼巴蒂斯塔教堂 瑞士，蒙哥诺

项目时间：1986/1992 年
建造时间：1990-1996 年
占地面积：178 平方米
建筑面积：123 平方米
建筑体积：1,590 立方米

CHURCH SAN GIOVANNI BATTISTA MOGNO, SWITZERLAND

Project: 1986/1992
Construction: 1990-1996
Site area: 178m
Useful surface: 123m
Volume: 1,590m

清华大学

艺术博物馆 馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

2017

3 期

总第5期

TAM 清华大学艺术博物馆
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

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：杨冬江

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：张 明 史论经纬：之 之

博物馆天地：葛秀支 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王 兆

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晓梅 王晨雅 吴 同 张 明 张 晓 张 珺

倪 葭 徐 虹 黄文娟 彭 宇

责任校对：余 温

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：2017年11月

卷首语

张仃先生是我国现代杰出的艺术教育家、画家和设计艺术家，前中央工艺美术学院院长。由中国文联、清华大学等单位主办的“张仃百年诞辰纪念展”10月在本馆隆重开幕，展出张仃先生的漫画、年画、焦墨山水、水墨画、壁画、书法和设计艺术作品及生平工作图片，引起艺坛高度赞扬和关注。本期刊发水天中先生、王晓梅女士及丘挺教授有关张仃先生中国画作品的研究论文，可帮助读者解读张仃先生中国画作品的形式与观念。清华大学艺术博物馆建筑设计雄浑壮观、风格独特，其设计者为瑞士著名建筑师马里奥·博塔。本馆9月举办“理想之境：马里奥·博塔的建筑与设计1960-2017”展览，本刊为配合此展，刊发博塔的助手加布里埃尔·卡佩拉托所写的论文，评介博塔的建筑成就、设计风格和设计理念，引导观众进一步解析博塔建筑设计作品的现代形式特征和人文理念。本馆于7月开幕的“杜大恺水墨作品展”，展出著名艺术家杜大恺教授近几年创作的水墨风景、人体及花卉、静物作品。杜大恺教授致力于传统水墨的革新创造，在传承张光宇、庞薰琹、祝大年、张仃诸先生艺术风格的基础上，吸收设计构成元素，开创新的水墨当代抽象构成形式，获得美术界高度评价。即将开幕的法国雕塑家布德尔作品展，将呈现布德尔具代表性的雕塑作品。本期特刊发著名美术理论家邵大箴先生的论文《表现结构美的布德尔》，该文深刻分析了布德尔师从罗丹又另辟蹊径，强调雕塑的块面结构及雕塑与建筑的空间关系。

本期还刊发葛秀支对中央美术学院美术馆新任馆长张子康先生的采访。张先生比较大学美术馆和国家美术馆、民营美术馆的异同，提出“智识服务社会”的学院美术馆新理念，对我国大学美术馆的建设有一定启发意义。倪葭博士的论文从艺术史角度对首都博物馆藏品沈周的《仿倪雲林山水图卷》进行了细致分析和新的解读，深化了倪瓒绘画的研究。

学术主持

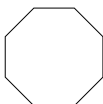
陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 张仃百年诞辰纪念展 6
- 理想之境：马里奥·博塔的建筑与设计 1960-2017 10
- 杜大恺水墨作品展 15



史论经纬 In-depth Research of Art History and Theory

- 张仃山水画蠡测 水天中 18
- 张仃与中国画 王晓梅 20
- 事物的人文内涵 加布里埃尔·卡佩拉托 24
- 表现结构美的布德爾 邵大箴 28



博物馆天地 The Field of Museum

- 馆长访谈：张子康 中央美术学院美术馆馆长 葛秀支 32
- 大学博物馆：四川大学博物馆的馆藏 赵成清 35

大学博物馆：耶鲁大学美术馆的艺术收藏 葛秀支 译介	40
博物馆志愿者：首批展厅讲解志愿者代表心声 岳彩凤	51
博物馆志愿者：第二批志愿者代表感言 诺麦克	53

 **经典赏析** Appreciating of Classic

《气结殷周雪，天生铁石身》赏析 丘挺	54
沈周《仿倪雲林山水图卷》初探 倪葭	56

 **艺术资讯** Art News

清华艺博：展览预告	62
清华艺博：公教活动	62
清华艺博：新闻资讯	64
国内艺术资讯	66
海外艺术资讯	69





张仃百年诞辰纪念展

展览时间 / 2017 年 10 月 15 日至 11 月 10 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

展览总策划 / 冯 远

执行策划及撰稿 / 杜大恺 卢新华

展览协调统筹 / 杜鹏飞 杨冬江 任 茜 邹 欣

展览设计 / 宿利群 曹雅楠

主办单位 / 中国文联 清华大学

承办单位 / 清华大学美术学院 清华大学艺术博物馆

学术支持单位 / 中国美术馆 故宫博物院 国家博物馆 中国美术家协会

中国艺术研究院 中央美术学院 国家画院 北京画院

支持单位 / 清尚集团



1 / 《辛酉鸡年邮票》(T58) 设计 1981年

展览由中国文联和清华大学联合主办，全面呈现了张仃一生为中国革命和文艺事业做出的杰出成就和贡献，回望张仃献身中华民族伟大复兴的高远境界，展示他的创新精神和人格魅力，以此向张仃百年诞辰致以崇高敬意。展览首次将张仃 70 余年艺术人生中的历史照片以及漫画、年画、宣传画、工艺美术、电影动画、艺术设计、装饰画、壁画、彩墨画、焦墨山水画、书法等作品汇聚一堂，共有近 300 件展品，划分为七个单元。

第一单元为：民族独立的革命文艺先锋，20 世纪中国漫画的思想“潮流”和“金矿”。以张仃创作的漫画和宣传画为主。第二单元为：延安时代的“摩登”艺术设计家，杰出的“大美术”家，解放区新年画运动的发起人。张仃在延安期间从事美术教学，年画、宣传画、装饰画创作，以及舞台美术、服装设计和大生产运动成果展等实用艺术设计。展览中展出了这一时期的照片资料，张仃的手稿、年画、速写作品，还布置了张仃设计的作家俱乐部复原场景。第三单元为：新中国国家形象的首席艺术设计家，中国人民政治协商会议会徽设计者和中华人民共和国国徽设计者之一。展



2 / 第一单元：民族独立的革命文艺先锋，20世纪中国漫画的思想“潮流”和“金矿”

示出张仃所完成的一系列新中国国家形象艺术设计和重大设计项目组织领导工作。第四单元为：新中国展示艺术设计事业的开拓者，国际文化艺术交流的使者，杰出的文化艺术活动家。20世纪50年代，张仃一边从事美术教学和管理，一边担任几大国际博览会和专题展览会的中国馆总体设计，向国际社会展示了新中国的面貌。第五单元为：中国画变革发展的里程碑，民族文化自信的杰出代表。在1954年开始的中国画大讨论中，张仃的艺术实践和理论思考引起全国美术界的巨大反响，促使中国画进入了一个新的繁荣发展时代。第六单元为：新中国艺术设计教育体系的开拓和创建者，中国壁画艺术复兴的举旗人，文艺思想解放的先声。从延安鲁迅艺术文学院开始，张仃全程参与东北解放区“鲁艺”、中央美术学院实



3/ 第六单元：新中国艺术设计教育体系的开拓和创建者，中国壁画艺术复兴的举旗人，文艺思想解放的先声



4 / 张汀纪录片和动画电影《哪吒闹海》，以及张汀的印章、收藏品等实物



5/ 第七单元：永恒诗意的探寻者，艺术创新的旗帜

用美术系，以及中央工艺美术学院的建设中，其主导的教学体系和办学思想成为新中国艺术设计和工艺美术教育的发展主流和方向。1979年开始，张汀挂帅北京首都国际机场室内大型壁画创作任务，形成的一大批作品轰动海内外。这一时期创作的动画电影《哪吒闹海》成为东方动画艺术经典。第七单元为：永恒诗意的探寻者，艺术创新的旗帜。关注于张汀在前半生极为宽广深厚的艺术与设计生涯之后，所转向的焦墨山水创作及成就。

展览同时展出了经过仔细整理、附有照片的张汀年表，一部纪录片和动画电影《哪吒闹海》，另外还原了张汀的书房布置，展出了张汀的印章、收藏品等实物。正如展览开幕式上张汀先生的夫人、90岁高龄的理召先生所言：“这次展览并非单一的画展，而是回顾了张汀先生的生命历程，全景呈现了张汀先生丰富多彩的艺术创作活动等，具有很强的主题性、思想性，对传承张汀先生的生命精神和艺术思想起到了很好的推动作用。”

张汀的艺术生涯与民族的发展进步、祖国的命运紧密相连，在时代的浪潮中体现出大理想、大胸怀，为中国现当代文艺事业发展做出了杰出贡献和成就。展览中可见的是张汀留下的有形之物，而传递的是他那些无形的精神财富，值得参观者进一步挖掘、思考和继承。



6/ 张汀书房复原场景

艺术家简介

张汀（1917-2010）是20世纪至今我国教育界涌现出来的具有重要影响力的杰出革命文艺家和美术教育家。张汀在漫画、年画、宣传画、实用美术、动画电影、展示设计、舞台美术、装饰画、壁画、中国画、书法、艺术批评等领域勇于实践、探索、创新，引领文化艺术的新思想，走在时代的前列，开创一代艺术新风。作为国家的首席艺术设计家，完成了国家形象的许多重要艺术设计，如全国政协徽章设计和参与国徽设计，国家重大项目北京首都机场壁画群创作等，具有多元的艺术创新和民族艺术风格。担纲完成了新中国初期在许多国家举办的各种国际博览会的中国馆总体设计及组织领导工作，赢得国际赞誉。他是新中国展示艺术设计的开拓者，首次将中国优秀传统文化带出国门，并与西方现代艺术代表人物毕加索会面，消除了中国与西方的文化艺术交流的壁垒，被称为中西文化交流的使者。作为原中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）院长，他是中国艺术教育学科的带头人、领导者，融合古今中外艺术和教育思想精华，建立和创造了独具特色的艺术设计教育体系和办学思想，影响了几代人，对现当代国内外艺术设计教育具有重要的意义。晚年又在焦墨艺术领域独辟蹊径，被誉为中国画变革发展的里程碑。

张汀先生是代表我们这个时代中华文化创造发展的先觉者、先行者、先倡者，中国现代美术史上的标志性人物，中国革命文艺的先锋，一生与中国现代波澜壮阔的革命史和新中国美术教育事业发展息息相关。□



7/ 张汀先生





理想之境： 马里奥·博塔的建筑与设计 1960-2017

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 马里奥·博塔建筑事务所

支持单位 / 瑞士驻华大使馆

展览时间 / 2017年9月15日至2018年1月31日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

展览总策划 / 冯远

展览负责人 / 杨冬江

项目统筹 / 王晨雅 弗朗切斯科·梅洛尼 王鹏

展览设计 / 弗朗切斯科·梅洛尼 保拉·佩兰蒂尼 马尔科·莫纳塔 刘雅羲

视觉设计 / 王鹏

展览执行 / 王晨雅 许诺 钟子激 刘雅羲 张明 王兆 兰钰



1/ 展览海报

在清华大学艺术博物馆展出的“理想之境：马里奥·博塔建筑与设计 1960-2017”，是马里奥·博塔在中国大陆首次举办的个人建筑艺术回顾展，集中展示马里奥·博塔 1960 年至 2017 年间的部分建筑和设计作品，充满着人文性和理想性。

国际级建筑大师马里奥·博塔以在瑞士提契诺州设计的独栋住宅而闻名，他设计的建筑涉及学校、银行、行政大楼、图书馆、博物馆、宗教建筑等多种类型，至今已完成的建筑设计项目数量惊人。

展览划分为 10 个单元，展出的作品总数达 221 件。其中，建筑设计分 9 个类别进行展示：居住空间、办公空间、学校及休闲空间、酒庄、城市空间、图书馆、博物馆、剧院、宗教建筑。其中建筑手稿 149 张、建筑模型 13 件，全面彰显出博塔简洁、明确、有力而内向的建筑语言及其注重建筑与周围环境融合的理念。建筑设计作品通过巨幅摄影展现出建筑最有魅力的瞬间，配有建筑师的手稿，参观者可以同时感受到建筑师的思路历程和创作手法。13 件模型均为木质，精致而具感染力，仿佛雕塑一般。“设计”单元则展示博塔设计的 14 幅产品设计草图和 45 件产品实物，有座椅、家具、灯具、花瓶、手表，等等。展览布局紧凑，内容丰富而相互关联，为清华师生和社会公众提供了近距离学习世界知名建筑师精彩作品



2/ 展览入口

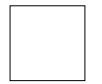
的机会，同时也推动了国内外建筑设计领域的相互学习与借鉴。

此次展览的举办地清华大学艺术博物馆就是博塔建筑设计的典型作品之一，缓缓上升的步行阶梯引导观众步入艺术的殿堂，内部空间的营造令身处其中的人感受到庄严与沉静。博物馆与清华大学主楼以及整个校园之间的关系，无不印证着博塔独特的建筑理念：“建筑的美，作为一种智慧、文化、知识的形式，是道德和社会的象征，它有时很乐意满足人类的期望。建筑具有更新情感的潜能，能够协调时代文化与个体灵魂。”

9月15日开幕式当天傍晚，马里奥·博塔在艺术博物馆报告厅举办了讲座，向观众分享近期的工作案例以及对建筑的思考。在案例中，博塔认为技术仅仅是其他主题事物的依托，建筑一开始便已经解决了技术和功能性的问题，从而开启了全新的视角。正如开幕式的现场一样，讲座的盛况空前，慕名而来的听众挤满了报告厅，参与此次学术的盛宴。



3/ 展览现场



4/ 展览现场：设计单元



5/ 展览现场：模型细节

建筑师简介

博塔 1943 年 4 月 1 日出生在瑞士提契诺州的门德里西奥。于卢加诺接受学徒训练后，他先进入米兰艺术学院学习，随后又到威尼斯大学建筑学院学习。在卡洛·斯卡帕和朱塞佩·马萨里奥尔的指导下，于 1969 年取得专业学位。在威尼斯学习期间，他有幸遇见了勒·柯布西耶和路易斯·I·卡恩，并与他们共事。

博塔的职业生涯始于 1970 年的卢加诺，因在提契诺州设计的独户住宅而闻名。他的作品还包括许多其他建筑类型，有学校、银行、行政办公楼、图书馆、博物馆和宗教建筑等。自他的职业生涯开启以来，博塔的作品一直广受国际认可，屡获殊荣。

除了主要的建筑工作外，他还从事多种教学活动，在欧洲、亚洲和南北美洲的建筑学院开展讲座、研讨会和课程教学等。他曾于 1976 年担任洛桑联邦理工学院的客座教授；1987 年担任美国纽黑文市耶鲁大学建筑学院的客座教授；自 1983 年以来被瑞士理工学院聘为教授；1982 年到 1987 年间担任瑞士联邦美术委员会委员；1996 年成为位于门德里西奥的瑞士提契诺大学的建立者之一，如今他仍在该校担任教授，并于 2002 年至 2003 年间和 2011 年至 2013 年间出任管理者。□

策展人语：马里奥·博塔的建筑设计与学术理想

杨冬江

在当今建筑界先锋性、实验性和颠覆性创新成为主体基调的氛围中，马里奥·博塔的作品饱含一种穿透时空的秩序之美与沉静力量，连接着历史经典、传承着人文记忆、构建着当下生活日常。一个建筑作品的形式本身是其设计哲学的物化，马里奥·博塔是设计逻辑与图纸表达皆清晰的建筑师代表，建筑的形态以及细部的生成都能在其最终作品中找到缘由，早期作品的连续墙面与砌筑细节让同时代的很多建筑师都难以望其项背。

在马里奥·博塔的建筑哲学里，场所永远是放在第一位的，场域的重要性、城市文脉的层次是他作品构思的出发点；自然光、重力这两种自然因素同构在他的作品中，光线与空间、重力与构造的关系传递着一种自然、平衡的美感；几何性、对称性、秩序与自然材质是他对建筑形态与建筑材质的审慎选择，对称的空间与对简洁形态的偏好让他的建筑更容易被理解和在使用中辨识，自然材质的坚固与耐久性让空间历久弥新，不易被时光溶蚀了空间的品质为空间的功能更迭提供了更多的可能性；场所记忆、对历史的尊重与建筑伦理是博塔以建筑回映历史、回应日常生活的方式与方法，在他的建筑哲学里建筑并非没有历史脉络的创作，也不是一纸图画，而是基于场所记忆、当下生活的容器。概括而言，场所要素、自然因素、秩序构造与建筑伦理是马里奥·博塔建筑设计哲学的四个维度，超越视觉单一维度的丰富性为其作品赢得了国际认可，屡获殊荣，如 1986 年的美国芝加哥建筑奖、1995 年的欧洲文化奖、1999 年的法国荣誉军团骑士勋章、2003 年的瑞士文化大奖、2006 年的欧盟文化遗产奖、2010 年的建筑与设计基金会“全球建筑贡献金奖”。

马里奥·博塔的建筑哲学并不是一朝一夕形成的，追溯其学术渊源，他在威尼斯大学建筑学院所师从的意大利建筑大师卡洛·斯卡帕和艺术史教授朱塞佩·马萨里奥尔在学术上都对他的设计产生了重要的影响。斯卡帕对细部近乎痴迷的关注、在图纸上对空间使用进行反复推敲、如艺术家塑形般进行施工建造让他深受影响；而马萨里奥尔则为马里



6/ 展览现场：产品设计细节



7/ 展览现场

奥·博塔打开了历史的一扇窗，让年轻的他去理解建筑与城市文脉、城市演进中建筑适应性问题。

离开学院后，在职业生涯的初始，马里奥·博塔在两大现代主义巨匠勒·柯布西耶和路易斯·康的指引下项目进行设计，这段经历为他的建筑职业生涯带来了决定性的影响。柯布西耶对现实的把控、对自然的态度，以及强调建筑作为城市空间连续体的观念让博塔越来越正视场地场所以及城市文脉的思考，柯布西耶用系统科学的方法反思建筑功能之间的组织关系，也对他的创作有着重要的影响。博塔曾多次评价柯布西耶：“他就像建筑界的爱因斯坦。他将 20 世纪建筑的问题明确地提出来，他有一种通过建筑空间救赎社会问题的强烈信仰。”路易斯·康对博塔的影响则是显性的，众多评论家都对此给予了论述，也非常喜欢将路易斯·康与博塔的建筑形体、自然光借用和材质运用进行比较。逐步明晰的建筑哲学、设计方法与项目建造实践让博塔快速成长并形成起自己的风格。1970 年，马里奥·博塔回到瑞士卢加诺开设了自己的设计事务所并开启了属于自己的建筑事业。在长达 50 余年的创作生涯中，马里奥·博塔与团队共完成了近 600 个设计项目，其涉猎建筑类型之广、功能设置之精巧和设计完成度之高，以及手稿对于设计逻辑与形式逻辑的清晰表达，成为世界各地建筑师和青年学生研习的范本。

从丰富多元的建筑作品和产品设计当中，可以窥见马里奥·博塔已完全将设计作为他日常生活的全部。希望在博塔先生自己设计的博物馆中举行的此次回顾展，能够让他的哲学、建筑、生活有一次最为完整的呈现。□

杜大恺水墨作品展

展览时间 / 2017年7月21日至8月31日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

展览总策划 / 冯远

学术主持 / 张晓凌

展览负责人 / 杨冬江

展览统筹 / 王晨雅

视觉设计 / 王鹏

展览团队 / 刘雅羲 王兆 许诺 兰钰 张明敏



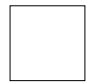
1/ 展览海报

展览展出了杜大恺先生近几年创作的水墨及水彩作品，涵盖风景、人体、静物等多种题材。山水瓦屋、花卉果蔬、林木动物、各色人物等98件(组)作品，画面简洁、朴素，流露出我国传统绘画的精微特质，且充满现代气息，为古老水墨画的当代创新提供了有价值的启示。

此次画展的许多作品出自杜大恺与学生的教学实践，或课堂切磋，或户外采风，这些日常的形象记录，既反映了艺术家平淡天真的生活趣味，又彰显了他对大千世界的敏锐观察，不拘泥于固有的古典图式，直面生活而开拓出一个“入画”的新境界。展览的学术主持张晓凌认为：“最让人兴趣盎然的，是杜大恺画面中对当下生活的敏感，对场景随心所欲的择取，新笔墨书写中的从容与悠然，以及由此形成的散文般的自由。”

从主题上看，在展览作品中出现了摩天楼、广告牌、转播塔、渔村、路灯、铁丝网、高速路、标志牌、围墙、厂房等，张晓凌介绍：“敏感于当代生活各类题材，是杜大恺艺术的逻辑起点。当代生活题材一股脑地进入了他的画面。这些在传统中国画看起来很卑微、边缘的物象堂皇地取代了主流题材的地位，更为有趣的是，即使是传统山水题材，在杜大恺的新图像中，也被剥夺了神圣的外衣，只能作为新视觉经验的元素而存在，从而失去了被表达的主体地位。

而在创作手法上，杜大恺将当代中国画的新视觉革命，转化为了中西融合的实践方式。正如先生所言：“我的作品在画面的整体结构上有抽象性，描述的状态下是相对具象的，但即使是描述也有抽象成分，我要做颜色、形态、体面和线形的梳理。”他的笔下无论是人物还是风景，看似具象的画面中有大片的色块和几何元素，在具象中有抽象，抽象中又有具象。



2/ 展览入口



3/ 杜大恺在现场接受采访

艺术家简介

杜大恺先生 1943 年生于河南叶县，1978 年考入中央工艺美术学院（现清华大学美术学院），师从祝大年先生。1980 年毕业后留校任教，曾任中央工艺美术学院装饰艺术系副主任，1999 年中央工艺美术学院并入清华大学后，任清华大学美术学院绘画系主任，现为清华大学美术学院教授、清华大学张仃艺术研究中心主任、清华大学美术学院书法研究所所长、国家画院公共艺术院执行院长。身兼艺术家和教育家双重角色，为国家培养了大批优秀人才。

杜大恺的艺术创作涉及油画、水彩画、壁画、装饰绘画、工艺美术设计等多个领域，多样化的艺术实践为其进入水墨画这一最传统的中国艺术提供了广阔的空间。他对水墨的探索始于中年，近三十年孜孜以求的探索形成了自己独特的艺术语言和表现形式，以传统笔墨重建为主轴，参以西方现代绘画方式与元素，并辅之以现代设计意识，以此促成新图像、新笔墨形式的诞生，推动了古老水墨画的创新。



4/ 展览现场

艺术家寄语——杜大恺

这里展出的是我近几年与同学一起或在教室，或在户外采风、写生的作品，是我的课堂作业。张仃先生曾说，他只画他看见的事物，我也是。张仃先生到晚年走不动了，竟从此搁笔，我是否也会这样尚且未知。画眼睛看见的世界，不为别的，惟因其真实。没有什么比真实更可宝贵，纷繁丛杂的价值系统都是从追寻真实并接受真实的验证为始终的，张仃先生只画他眼见的事物耐人寻味。

眼睛攫取事物的瞬间是全部历史的凝结，刹那间一切关于传统与现代、东方与西方、抽象与具象等的万千争论都会汇聚在一起，图形、颜色、姿态、声音、空间、时序，以及缠绕其间的可以说得清楚抑或不能说得清楚的情景都在其中，没有什么可以游离其外，这或许是今天被称作图像时代并将观看当作认识世界的第一选择的缘故。观看并不排斥想象，观看的过程中物理的真实和心理的真实是可以兼顾的。眼睛是心灵的窗户，这句老话似乎直到今天才真正得到了历史的实证。

我都看见了什么，我的作品在做回答。□



张仃山水画蠡测

水天中

山水画源远流长，它不但是中国艺术史上最值得珍视的篇章，而且是中国人心境和思绪历史变迁的镜子。从艺术史的发展阶段看，山水画不同的风格阶段反映着我们中国人在不同历史环境中的具体文化环境，以及与此相关的心境与思绪。虽然历史环境、个人心性 with 作品风格之间的关系微妙而深刻，难以归纳出规律性的结论，但它们之间确实存在着千丝万缕的联系，这种联系是欣赏、理解和评价绘画的重要环节。20世纪中国山水画的整体面貌和气度，正是由这些相关因素的共同引导和制约而形成的。

虽然近年对近代中国山水画有各种新的解说，但清朝末年的中国文人对传统山水画的信心和兴趣可以说是落入谷底。这种情势的出现，并不像现今有些人所解释的那样是由于某些“不懂”中国画的文人的乱发议论。信心和兴趣的丧失与深刻的历史环境变迁有关——当中国人对自然、社会和艺术都有了新的视角时，他们觉得山水画脱离了处于巨大变动中的文化潮流。而从艺术上说，是当时的山水画家对中国山水画的传统精神作了片面的理解，背离了先辈尊重个性的创造精神，走入了死胡同。

20世纪中期，新一代山水画家怀着复兴中国山水画的使命感登上画坛。一些富于创造精神的画家各自探寻与新的文化环境、新的心情思绪相适应的途径，为山水画艺术踵事增华，传薪接火。他们的共同性在于打通建立山水画艺术与自然的血脉联系，重新营建个人的形式结构和风貌。在进入21世纪的今天，我们怀着欣慰的心情看到，正是这方面的艺术探索，使20世纪成为中国山水画艺术重现光华的时代。张仃

就是有功于中国山水画“中兴”的画家中的一个。

借助写生重新贯通山水画与自然的血脉联系，是张仃山水画艺术的基础之一。传统文人画家论山水画，喜谈“丘壑”与“笔墨”。但清末民初山水画的“丘壑”，实际上非如李成、范宽辈之登山临水所感、所得，而是借诸前人笔下，徐悲鸿曾嘲讽这种千篇一律的“丘壑”为“人造自来山水”。西画进入中国后，写生方法逐渐被众多画家所接受，对景写生开始与传统山水画建立联系。20世纪50年代中期的山水画家的写生创作活动，开创了山水画创作的新生面。而李可染、张仃、罗铭在北海公园举办的山水画写生画展，可以说是重新确立山水画与自然之间联系的标志性事件。以那次活动为开端，李可染营建了堪称20世纪山水画标程的绘画艺术。张仃则由于工艺美术学科建设和政治任务的完成占去了主要精力，未能将他的山水画创作研究一以贯之地进行下去。

80年代以后，从“文革”炼狱中获得解放的张仃终于得到艺术创作的空间和自由。他在组织、策划、完成了具有艺术史意义的“首都机场壁画”任务之后，倾全力于山水画创作。张仃的太行、终南以及西北高原之行，是他朝向山水画艺术的“复归”，更是对山水画艺术与自然之间的关系的进一步探讨。如果说50年代的写生创作活动探讨和解决的是现实自然景物与传统绘画形式的融合问题的话，80年代的写生与创作则提出了自然景物能够在多大程度上和以何种方式充实、更新山水画艺术的视觉感染力和精神力度。

在新一轮“对景创作”中，他运用墨线不加渲染地描绘北方深阔壮伟的山水，被人称之为“焦墨山水”。

纯粹的“焦墨”确实是这些作品的形式特色，但更值得注意的是这些作品中饱满、密集的山岩、林木和屋宇。在北宋画家之后，很少有山水画家像他这样不厌其烦，满怀兴味地描写这些具体物象。现在人们有一种误解，以为自从新式美术教育普及以来，特别是20世纪50年代以来的山水画家都以描绘具体的自然景色为创作目的。实际情况并不如此，与张仃同时代的那些山水画家并没有像张仃那样对现实世界的山水怀有如此浓厚的兴趣。以现实地域景物为基础，营造坚实而丰富的视觉构成，是张仃对现代中国山水画的一大贡献。与他同时代的中国画家相比，他的这种处理是由其感情和观念共同支撑的。我曾猜想，在张仃内心深处存在着一种非传统的观念——北方的高山大野自身包含并显示着一种精神力量与文化价值。他眼中和笔下的那些山林和旷野早已与中国人的心灵和历史融为一体。对传统绘画形式的研究，对本土文化趣味的沉醉，都没有冲淡张仃对自然、对北方山林和原野的特殊眷恋，那似乎是他与生俱来的感情。随着他的人生阅历的推移，这种感情上升为一种思想理念——“中国人的思想是生命性的”（钱穆），对高山大野的神往与崇敬是



中国画 香山写生 - 林中小屋 45.5X34.5 厘米 1976 年

张仃生命经验的一部分。有人说，艺术就是艺术家行为的呈现。如数家珍地品赏并描写那些具体的山林泉石，不知老之将至地登山临水对景写生，这些行为和他的绘画作品一样，共同构成了张仃的艺术人生。

在观看张仃的山水画作品时，会很自然地联想起北宋山水画家范宽和现代山水画家黄宾虹。从中国山水画的风格历史看，张仃的山水画确实与他们有着一脉相承的联系。范宽与张仃在精神、气质方面具有共同性，黄宾虹则引领张仃，完善了他的绘画语言系统。而从作品整体风貌看，他更接近范宽。如果进一步分析，我们可以感到他与范宽又有所不同。张仃在师法范宽“对景造意，不取繁饰，写山真骨”创作方法的基础上，多了一层与生活在水之间的平凡人物的命运联系，是故他的作品没有范宽那种庄严的沉思，而更多激情的锋芒，更多亲切的现世情怀。

张仃对他自己的绘画语言有过深入的思考：“所谓自己的语言，难免南腔北调，极其粗陋，甚至卑俗，但讲的毕竟是自己心里的话，多少总有一点新意……也受了不少的困惑与磨难，常常遇到中西混杂、中西矛盾之苦。”窃以为艺术上的“困惑”和“矛盾”是每一个画家都避免不了的，“困惑”与“矛盾”每每成为别人所没有的特色。前人论范宽，谓其“自为一家，不犯前辈”者，也包含这一层意思在内。张仃山水画的旨趣（例如整体布局安排，黑白、点线的穿插对照，等等）绝不在于对传统习规的传递，他在画面形式方面所独有的风神，与他前期对民间艺术、西方艺术特别是对壁画艺术的研究心得大有关系，我们仿佛辨认出他从“城隍庙”、毕加索走向“焦墨山水”的迤迤足迹。

山水画只是张仃多方面艺术贡献中的一个方面。从他漫长的艺术历程看，他是一个切切实实的创新者。如果将他的艺术贡献界定为传统的守护者，那将是一种明显的误解。○

注：此文曾得张仃先生大书“钟子听琴”横幅以赠，其夫人灰娃（理召）在电话里以“这四个字他可不是随便给人写的”相勉。



张仃与中国画

王晓梅

20 世纪的中国美术史中，张仃是独特的一员。没有一位艺术家能像他一样涉猎如此广泛的艺术领域，漫画、年画、壁画、艺术设计屡展身手，且佳绩骄人，被誉为通才。如果说担任开国大典美术设计、参与国徽设计、莱比锡国际博览会中国馆总设计、组织并担任首都机场大型壁画群创作都是他作为从艺者的职业需要，那么对民族特有的艺术形式中国画的传承与发展所作出的不懈努力，则是源自于心、发乎于情。他以脚踏实地的内质，不拘一格的创作实践，在所经历的每一段历史时期都留下了深刻的印记。而在他的内心却始终有着一个不曾放弃的追求——山水画，并且坚持艺术理想，上下求索，为当代中国山水画的发展做出了重要贡献。

回顾张仃的艺术历程，显示出他在中国画遭受困顿之时挺身而出的发声和保护，同时身体力行寻找出路的探索。新中国成立之初，经历过抗日战争和解放战争的一批从延安走来的艺术家处于文化艺术的主导地位。他们以战争年代美术的宣传功效来考量艺术品类在新的时代生活中存在和发展的必要性，意欲对有闲阶级玩赏的封建艺术——中国画进行改造，使其“为人民服务”。即使历史悠久感慨自然的山水画，也被认为是闲情逸致，不可能对人民起教育作用。在一个时期内，中国画被置于可有可无的边缘地带，老一代国画家对此深感迷茫。在这样的时态下，张仃作为同样是来自延安代表新政权接收美术机构的成员之一，对中国画前景忧虑的同时更表现出极尽所能的保护态度。他不愿意看到传统中国画艺术在新的社会生活中每况愈下，从内心感到了一种责任的存在，并以理论

和实践并行的姿态，参与到 20 世纪下半叶中国画的发展和建设中。

1955 年，张仃在《美术》杂志上发表《关于中国画创作继承传统问题》一文，参与到“改造中国画”的讨论中。他陈述利弊，申明主张，理性地指出中国画所面临的问题实际上是如何用传统艺术表现新生活的问题，也就是在时代生活变化中艺术形式与内容相适应的问题。认为在新的社会风气和环境下，画家脱离生活继续一味临古，以固有的形式创作，意味着抱残守缺，已经不适合于表现生活的变化；同时对当时中国画创作面临的虚无主义倾向也作了客观的剖析。强调忽视民族传统，盲目崇拜西方艺术，不仅是对中国画，也是对整个人民美术事业的极大伤害。此文在社会转型的新历史时期，对传统中国画艺术予以委婉的保护并提出了建设性意见。表明尽管他来自红色延安，却将艺术作为独立的存在，进一步去思考未来的发展。

20 世纪 80 年代，中国画又面临西方现代艺术的冲击，吹风机、肥皂粉、抹布等五花八门的工具和手段渗透在“中国画”的制作中，直至 90 年代发生了关于笔墨问题的讨论。张仃以八秩高龄再次发声，呼吁《守住中国画的底线》，坦言艺术是人与环境互动的产物，中国画是“一方水土养一方人”的结果。笔墨“在世界美学文库中独立自足。它是认识中国画的最根本立脚点，是中国画最终的识别系统”。因此要守住中国画的底线，归根结底就是坚持中国传统美学“书画同源”，守住与其他艺术区分的独特根基：笔墨艺术。他提出中国画是一个文化概念，笔墨是它的内



1 / 中国画 达摩沟废屋 68X138 厘米 1995 年

核，亦是中国画的慧根所在。这篇文章在当时引起很大反响，也引发画家关于笔墨问题和中国画本源问题的思考。后来中国画创作逐渐摒弃各种制作手段，重归笔墨正道，张仃功不可没。

对于中国画创作的艺术实践，张仃的思考、眼界和建树也是别有情怀。他钟情山水、行走于山水，晚年澄怀卧游写胸中山水，甚至远离喧嚣回归山林——住在门头沟不肯出山。

其山水画艺术脉络亦十分清晰，20世纪50年代的江南写生和70年代开始直至生命最后阶段的焦墨山水画探索，都留下了深刻的痕迹。

1954年，李可染、张仃和罗铭做出了一个对日后中国画创作具有重要意义的举动——赴江南旅行写生。此举是在中国画倍受冷落之时以行动施以挽救，迈出走向新途的重要一步。从他们的作为和表述来看，这个旅行写生是单纯的艺术探索，就是“画一些具有中国传统风格的，但又不是老一套的，而是有亲切真实感的山水画”。他们当时已经意识到“正在改变祖

国面貌的种种伟大建设，毫无疑问将成为新中国山水画的一个重要方面”。但却依旧按照自己的规划力求主要解决“在表现技法上如何运用传统技法和如何加以发展的问题”。此行写生，历时三个月，并不局限于画山水，景物风情悉付笔端，留下了富有生活气息和时代感的新国画风貌。张仃此行有《西湖岳庙》《富阳村头》《苏州留园》，以及极具淳朴民风的《灶头》等作品。江南之行与其说是写生，不如说是有心人在中国画处于困境中的拯救行动，为中国画的生存和发展寻找出路。“那时美院没有愿学中国画的，中国画系一片萧条，连李可染那么有修养的人，学生都不愿意听他的课。”张仃如是说。实际上他们也的确对中国画创作起到了振奋的作用。三个月旅行写生的成果，同年九月在北京北海悦心殿举办了“李可染、张仃、罗铭水墨写生画展览会”，齐白石题写展名。展出很快产生影响，增强了美术界对中国画发展前景的信心，也使对中国画持怀疑和否定态度者有所改变。无疑，李可染、张仃、罗铭三人赴江南写生，是具有开拓意



2 / 中国画 昆仑颂 96X180 厘米 1988 年

义的举动，开启了中国画家走向自然师造化的脚步，被誉为“中国山水画发展中的里程碑”。随之画家群体性走向自然旅行写生，为山水画拓展了一条新的道路。其后掀起了歌颂生活、歌颂建设、歌颂山河新貌的新国画运动，一时间，建设生活山水、革命圣地山水和毛泽东诗意山水蔚成风气。如果按照时风来寻找张仃山水画创作的履迹，则是徒劳的，这也正说明了他在艺术创作中独立思考之所在。他参与了中国画走向自然、赞美生活的开拓行动，却有着自己对山水画创作的远景构想——探索焦墨山水。作为新山水画运动的先行者，却并未随波逐流，而是独持己见自我寻找。单纯就形式而言，张仃的山水画与同时代画家相比，那就是“红”与“黑”之别。且乐此不疲，一“黑”到底，以特有的艺术语言独立于时代画坛。

焦墨画法自古有之，却被认为是最有难度的一种创作形式。故涉及者寡，史上可鉴者不过一二。明末清初画家程邃擅作焦墨山水，当代黄宾虹亦留有此笔。

张仃在当代进入到焦墨山水画的创作，一定程度上受到黄宾虹的影响。同是1954年，他在北京琉璃厂荣宝斋购藏了一本《黄宾虹焦墨写生山水册页》，十分喜爱，便产生以焦墨探索山水画新表现的想法。到江南写生时还在李可染的引领下拜访黄宾虹，亲聆黄宾虹谈程邃艺术和执笔示范。目睹“干裂秋风、润含春雨”皴擦点染、笔笔分明的过程。后来忙于各种工作任务而无法有大块的时间投入其中，在“文革”后期才开始着笔于焦墨山水。此举在当时和现今来看，无疑都是艺术的独木桥，但他偏偏“一意孤行”。这是他的选择，也符合他对笔墨艺术的精神追求。在他看来，单纯的黑白对比所产生的力度和内涵，是色彩所不能代替的。“黑、白、灰是一门学问，大千世界眼花缭乱，黑、白、灰给人以极大的安慰”。张仃喜欢黑白的纯粹，也意识到焦墨绘画虽然前人有此笔墨，并未达到极致，有待于继续深入探究。所以他在花甲之年开始潜心于焦墨创作，希望能为“素食者”创造出一种精神食粮，



3 / 中国画 富阳村头
48X34 厘米 1954 年



4 / 中国画 苏州留园
43X34 厘米 1954 年

实际上也是独辟蹊径的继承传统。

张仃奉行“古今造化皆为我师”，师前人却不固守。如果说程邃焦墨山水冷寂萧索，而张仃则朴茂厚重。程邃笔下浅溪枯树，沉郁孤寒；张仃笔下莽山丛林、坚石峭壁、村野废屋，呈现浑厚而又充满质感的沧桑之境，犹如人类与自然融合的交响。当然他们也有共同之处，那就是远离尘嚣置身自然的情思，也可以称之为隐居山林之意。在他的笔下，莽山密林中旧屋隐现，呈现出岁月遗痕、过往人烟。犹如他所怀念的故乡，记忆清晰，却已遥远。

焦墨山水依旧从行走开始，太行山、蜀道、秦岭、敦煌、湘西、贺兰山、黔西，都留下了他古稀之年的足迹。他钟情于大自然，“由衷地喜爱北方的山川风物。特别是太行、秦岭和西北高原，尽管她们荒寒贫瘠，仍觉得她们亲，犹如一个儿子看自己年老的母亲”。带着这份情感进入到山水画创作，作品中也渗透着人文情怀。从晚年的作品中我们可以看到他所欣赏的雄

浑苍凉之美，也能体悟他一路走来心路历程。由继承传统、走向自然，到忆写胸中山水的澄怀卧游，经历了师古人、师造化，从而进入到自我挥洒的境界。这些也从他的作品中得到了印证：《荆溪白石出》以程邃笔意拟摩诘诗意，《九寨沟诺日朗瀑布》《桥殿飞虹图》则是身临其境的写生之笔。晚年多忆写和造境，以忆抒情、以意造境，甚至以中国笔墨表现欧洲山水。《往昔岁月》《旷朗无尘》犹如人生回忆录，写心中山水，从自然走向了自由。

三十余年的探索，纯以枯笔从事山水画创作，让张仃在 20 世纪的中国画界独树一帜。他用纯粹的焦墨表现山水的浓淡、远近，用点与线的交织构造出有别于常的山水意境，使传统焦墨艺术在当代趋于完善，笔墨得到更大的丰富和发展。这就是张仃，一个在艺术上坚持自我，又在时代大格局中作出表率的艺术家的。○



事物的人文内涵

加布里埃尔·卡佩拉托

马里奥·博塔已将他的事业转化为使命。他是一位将作品深深扎根在社会语境中的建筑师，也是一位随时准备好展示个人风格的建筑师，他在故乡瑞士提契诺州的振兴中扮演了重要的角色。

博塔的作品的确令人印象深刻，不仅因为所包含的主题范围极广。他所接受的委托极其多样化，要求甚高；他完成了无数的设计项目，参与了许多设计竞赛，并完成了多种不同类型的建筑。这些作品中包括图书馆、博物馆、教堂和住宅，它们见证着这位建筑师的语言和设计过程的逐步发展。

博塔的多变性充满创造力，这源于他深刻理想的滋养。他时常就现实情况拷问自己，更重要的是放眼未来，尽管身处于充满矛盾、复杂，有时甚至是绝望的时代之中。

在他的研究、思考和建筑设计中，总是致力于融合现存事物与新的创造，以此获得一种新的平衡。因此，在其已完成的作品中，博塔揭示出战胜过去的唯一方法即是回应当下，以将过去所获得的有效经验结合自身的表现力的方式。

马里奥·博塔向我们展示了一种宁静而谦逊的当代感，执着勇敢、紧随时代。这是因为其与生活的现实密切相关。在这种情况下，每件事情都需要经过讨论。这种进行建筑的方式比以往任何时候更加合理——正如生活自身一样持续推进和改变。石头就是石头，岩石就是岩石，土壤就是土壤，女士的脸就是女士的脸。但真正的意义是内在的，藏于事物深层的，由于和其他事物产生关联而获得新的意义：这就是生活的真谛。一种持续的使命感所带来的紧迫性，成为

他生存的基础，促使他致力于为社会服务。他不再是这个社会的天才发明家或创造者，而是成为了他所生活其中的团体的服务者。

建筑是一种用空间、体积、结构和材料等作为符号进行传播的行为，按照这种理解，建筑成为了一种回应，一种源于日常现实、人际交往的混凝土必需品，这种回应源于建筑师的解读，因此能够将理想、思想与行动融为一体。

博塔的建筑因而常常忠于某个场所，即使这一场所有时与建筑是对立的。建筑的形式粗犷又明确，建筑的特征与其诞生的土壤和开辟的空间同样重要，在



1/ 圣卡尔利诺 1999-2003 卢加诺湖 瑞士

密切的对话与相互依存的关系中产生共鸣。另外，博塔的建筑几何学中的研究：直线、角线、曲线和折线。在日常事件所产生的巨大力量中，想象之美指向结构、材质的自然面貌，以及在环境的爆发力和张力下相互作用而形成的空间质感。建筑的体块感强烈、稳定，平面、外观和墙体均被分解，光线被视为塑造空间的力量，进入由内到外、由外到内不断流淌的恒定状态。

随着博塔逐渐成长为一名建筑师，他越来越相信空间的创造源自建筑师的心灵，迫切想要追寻遥远过往中最深处的秘密。然而，博塔所追寻的过去不是陌生、空洞或肤浅的过去。其本质取决于他对自身所处环境的意识，取决于他与环境之间的持续对话。

没有这样的信念，我们就不能理解他的建筑方法中饱含的人文内涵。

构造几何学

传统的建造行为往往暗含一些神圣之意。对于博塔而言，“建造”意味着执行与开始某项技艺，使其

成为自学习过程中必不可少的一部分。建造是建筑学中基本的、核心的活动。建造等同于生活，就像生活等同于为空间赋予形态。这似乎符合博塔的思维结构，他认为已完成的建筑可以看作是一种定义事物、联系事物、为事物赋予形态的独特手段。因此，所有建筑的建造过程都是对原则和原理的理性反思。

马里奥·博塔比其他任何建筑师都更加始终如一地坚持将自己的思维和创造性理念与自己的项目设计方法纳入统一的体系之中。

他的目标是在每次创作中严格地选择组成的要素和已有语义关系，通过秩序、几何学和类型学清晰地表达出来。因此，对于博塔而言，建造的试验性仍要比结构性来得重要，因为建筑作品一旦建成，其结构便会被忘却或破坏。作品的形象似乎源自其直观性，以及美学及方法论的力量——这些要素在古典建筑类型中就已确立，例如各种关系、节奏、平衡与比例之间的和谐。

博塔在自己项目中使用的方法反映出他的能力所



2/ 清华大学艺术博物馆 2002-2016 北京 中国



在：“新”的建筑有机体如何被创造出来并在实践中发挥作用。出于自身的出发点和目的，博塔学习并参考了主要的形式语言、纯粹的体块和基础几何学研究。这种方式证明了在实际层面上，建造确实为结构工程，即建造是由挖掘土地、浇筑地基、垒砌砖块、建造墙体、重力法则、对光的研究和细节特性共同决定的。他的作品代表着一种全球化的建筑理念：建造是创造性行为必不可少的一部分，是生活最根本的、决定性的部分，是建筑学的原则。

建筑的易逝性

马里奥·博塔在自己的作品中展示了一种理念：建筑设计意味着从最深层理解结构的最难之处。建筑在与环境对话的同时，也与其相对立，建筑会成为环境的一部分，也要同时呈现自己如何面对恒久时间的考验。

马里奥·博塔多年来一直在与当代建筑的弱点做斗争——这些弱点来自于肤浅的、前后矛盾的思维，而我们往往把这样的思维与时髦的、短暂的、装模作样的事物联系在一起。这些现象如闲言碎语，却从本质上向我们证实着当今建筑的早衰、不堪一击、脆弱的材质，易损的性质。博塔认为，建筑的魅力和力量源自其从计划转化为成品的能力，始终约束和改变周围事物的能力，关系到新的生活状态，生活从那一刻开始与建筑一同发展，同时与其自身的易逝性斗争。

真正的建筑能够通过其形式、构造、建造方法，以及自身存在而延续下去。事实上，所有在建筑层面取得成功的建筑，在建造层面也是成功的。博塔充分地表达了这种思想，他用一种现代的敏感性诠释了建筑师——过去的工匠——不是那种怀旧的、被人忽视的工匠，而是在自己的时代尽情展露才华的工匠，既知道也意识到建筑行业与一些简单的技艺相关，这些技艺往往被当作建筑传统而世代流传。博塔通过理解结构而设计建筑，他的能力在于能够将自己的创意和项目设计理念通过结构，通过极度重视的细节，淋漓

尽致地表现出来。

规划的类型学

在所有项目的开发中，指引着马里奥·博塔，并确保项目能够呈现预期建筑形态的那些创意萌芽，是多种不同概念和技术的缩影，这些概念和技艺足够丰富，能够将某个特定的时刻转变为精心构造的对象。

在文艺复兴时期，人是宇宙的中心。“理念之美”是通过作品的完整性获得的，而作品的完整性基于各个部分的整合、各个维度的和谐以及精准无疑的形态，多一分则过度，少一分则不足。一种纯粹而普遍的几何学秩序将实体空间转化成放置建筑作品之地。对马里奥·博塔而言，他对技术的精通使其能够理解、唤起并运用属于过去的、传统建筑的形态、符号和图形，构建出的基本形态完整而真实，是生活的一部分，也是社会文化的一部分。因此，他的建筑都是易于理解且清晰直率的，有时却也令人困惑——参观者可能惊讶于它们的简洁。这种基本形态并不那么容易复制。在漫长的旅程中，缜密而复杂的意识使建筑师能够以他希望的方式来展现建筑。但是，观看者的注意力往往会被易识别的、直接而表面化的秩序所吸引。

博塔建筑作品的面貌统一紧凑——甚至几乎是一个单体——这一特性往往会被次要元素的构成所平衡，这使得建筑在各个方面都十分均衡。这形成了他的作品中最为显著的特质：摒弃附加的内容，凸显了建筑的精准、完美的和谐与平衡。正因如此，马里奥·博塔使自己成为从概念过渡到形态的诠释者，通过结构去表达创作过程中的精髓。

在博塔的设计语言中，几何学是具有驱动性的理念，支撑起计划与行动，从而带来具有自主性的建筑作品。通过调查和几何学研究，他得以明确每个项目的起源、概念和维度。在博塔的作品中，设计变成了“选择”：选择精确的形态，选择建造的结构原理，选择功能的分布。建筑师是创造者，提出自己的原则，将建筑作为一个学科来掌控。在各个要素相互融合共



3/MoMA 现代艺术博物馆 1989-1995 旧金山 美国

同塑造一件完整作品的期间，几何学清晰地反映出设计语言的连续性和间断性。

在《走向新建筑》一书中，勒·柯布西耶谈道：“建筑与风格没有任何关联。建筑呼吁更高的才能。”这句话在博塔身上得到了精确的诠释，因为他的建筑所扎根的土壤是真正的、物理上的实体，他的作品产生于秩序、劳动和繁重的建筑行业，使某个地方变得神圣。几何学是建筑揭示自身的直接手段，几何学为各个体块设定恰当的空间关系和比例。建筑依据线条、图形和形态构成的形式法则发展而来，当这些元素放在一起时，便会构成多个符合几何学原理的单元，反映出极强的创造力和严谨的原则。从事一个项目需要有想法，确定理念并有条理地表达这些理念，使它们易于解读。需要自我剖析，需要有一个确切的目标，为几何表面赋予形态并将其转化为空间。从事一个项目需要概括出大致计划，计划往往追随直觉。建筑中的对抗意味着以精确的几何学定位表皮和体块之间的矛盾。如果没有真实性或连贯性，可能不会产生这样的对抗，当然，也就不会有优秀的、持久的建筑。博

塔成功了，在于他的作品，也在于他的真实且始终如一。他知道建筑往往会打败时间、流言蜚语、潮流与批评家，于是他接受了这场挑战和竞争。○

摘自马里奥·博塔所著的《公共建筑》，史基拉出版公司，1998年，米兰，第205到211页。

加布里埃尔·卡佩拉托

加布里埃尔·卡佩拉托于1949年生于帕多瓦。他于1978年从威尼斯建筑大学（IUAV）毕业，获得博士学位，随后他在校研究理论与建筑设计。1979年，他在帕多瓦建立了自己的设计工作室，并与多家意大利和国际专业工作室合作。他在意大利和欧洲许多重要场地策划了多场展览。丰富的建筑研究经历深化了他对于现当代建筑的认识，并与多家顶尖杂志合作。门德里西奥成立建筑学院之后，他于1996年担任建筑师马里奥·博塔的助手，后者是建筑设计系一年级学生的教授及教导主任。



表现结构美的布德尔

邵大箴

布德尔和罗丹之间的区别是明显的。罗丹的雕塑富于感性特征，强调动感，醉心于表现流动的光线。布德尔在雕塑创作中首先注意严格的构架，讲究层次分明的结构，强调节奏的力和轮廓的美，而且更为重要的是，讲究精神和单纯。这不仅说明这两位雕塑家在表现语言上的差异，更说明他们对雕塑的不同理解和思考。罗丹尊崇的是复制的再现法则，在雕塑中融会了绘画的明暗效果和色彩感，显示出很高的独创性。布德尔是罗丹的学生和助手，他在老师的工作室里工作了11年（1893-1904）。他深深地尊重老师，但他更懂得在大树的遮掩下是长不出好苗来的。因此布德尔像马约尔等人一样，一方面对已经形成的传统和权威采取分析态度；另一方面，对过分激进的创新保持冷静，执着地在自己认定的目标上探索，最终开辟了自己的道路。今天，在法国巴黎的蒙帕纳斯，离罗丹博物馆不远的布德尔故居博物馆已经成为法国首都的主要艺术遗迹，在这里珍藏着数以千计的圆雕、浮雕、陶瓷作品、素描、速写和画稿。到这里参观的人，无不为此这位一生辛勤劳动并有独创精神的艺术家如此丰硕的成果钦佩和感叹。

布德尔于1861年10月30日出生在蒙托邦城阿夷龙河沿岸的一个村镇。少年时，在当地一位银行家和一位作家的帮助下，他得到图卢兹高等美术学院去学习。毕业后，他入巴黎高等美术学校，



1/ 弓箭手赫拉克勒斯
安托万·布德尔
1909年

以及法居的工作室。对他的艺术成长影响更大的则是巴黎另一位雕塑家达鲁。达鲁是参加过巴黎公社活动的雕塑家，遭受到迫害和流放，但始终保持着对劳动者的深厚感情，创作态度严肃认真，风格纯朴、简洁。布德尔常去拜访达鲁，接受他的指点。

布德尔酷爱音乐，尤其喜欢贝多芬雄壮、悲怆

的乐曲。1887年，他开始着手创造这位音乐大师的头像、胸像和全身像。犹如这位音乐家在创作时反复推敲与琢磨，不断“折磨”自己一样，布德尔在几十年时间内苦苦探索，试图找到合适的语言，来创造贝多芬的肖像组雕。这组雕像，在1929年才最后完成。布德尔对贝多芬“乌云般的面孔”，尤其对他深沉、苦闷的心灵世界十分同情，可以理解，他似乎在这位音乐家的经历与性格中发现了与自己相似的东西。我们只要看着他的贝多芬头像造型：那结实的团团块块，那起伏不平的块面和有力感的线条，还有那动势犹如弦上之箭，一触即发，就可以感受到布德尔创作过程中那股无法抑制的激情。

“音乐和雕塑，其理相通。雕塑由块面、体积构成，音乐家则用音调来表现。”

布德尔如此沉醉于贝多芬的肖像创作，也说明了他还不断地探求在雕塑中如何表现音乐感这个课题。你看，那件《蒙托邦战争纪念碑》不也是充满着音乐的旋律和节奏吗？它像贝多芬英雄交响曲中的序章，其动势如音乐中的强音震撼着人们的心灵。由于作品的构思别出心裁，语言非同一般，因而受到纪念碑委员会的强烈反对。布德尔没有让步和妥协，坚持不做任何改动。罗丹出面致函委员会主席，表示支持布德尔的设计稿，要求委员会予以通过。赞赏这件纪念碑作品的宏大气魄和整体精神，罗丹对自己的学生和助手的革新精神不仅表现出一种学者和专家的风度，而且他也意识到青年人确有超越自己的地方。他说：“布德尔是未来的先驱。”在布德尔为他当助手期间，罗丹时常征求这位年轻雕刻家的意见。罗丹的巴尔扎克纪念碑上的服饰，就是布德尔出的主意。

举凡一件好的雕塑品都是和建筑浑然一体的，这也是布德尔意识到的一个真理。“雕塑必须和建筑相结合，其关系如同果实长在树上一样”——他常常这样说。1912年，他为巴黎香榭丽舍剧院创

作的浮雕和1907年为格雷万博物馆剧院所做的装饰雕塑，便是雕塑、建筑形成有机体的范例。在格雷万博物馆剧院正门山墙上，布德尔创作了一件题为《云》的女人体雕刻。它浪漫的情调，似乎望着无垠的天空，探索宇宙的奥秘。至于布德尔创作的《珀涅罗珀》雕像，抒情气息更加浓郁，建筑的结构美和音乐的节奏感更为强烈。它的动势、表情和非常独特的、一再重复的垂直线的衣褶，恰当地表达出人物内心忧郁、期待的复杂感情。

引起巴黎美术界轰动，使布德尔跻身名家之列的是他1910年展出的《弓箭手赫拉克勒斯》。雕



2/ 珀涅罗珀，原始尺寸
安托万·布德尔
1912年



刻家采取的构图很大胆，赫拉克勒斯拉弓的强烈动势和他左脚蹬着的静止石头之间，形成很大的抗力，造成广阔的空间，虚实相间的平面剪影给雕像增加了气势。构图如此开放，又如此有整体感，使这件作品在西方雕塑史上占有突出地位。难怪评论家阿纳托尔·法郎士说，罗丹这位了不起的天才比起布德尔来也“缺少综合的科学精神”。

经自己的朋友、阿根廷一位出自名门望族的画家兼收藏家鲁道沃·阿尔柯塔的推荐，布德尔接受了一生中最重要的设计订件：为布宜诺斯艾利斯广场设计阿根廷共和国奠基者阿尔韦阿尔将军的纪念碑。纪念碑的主雕是阿尔韦阿尔骑马像，四边有四座分别象征“力量”“胜利”“自由”和“雄辩”的

人像。在这座纪念碑的创作上，他花费了整整十年时间。

在处理阿尔韦阿尔雕像时，阿根廷当局向布德尔提出，要为阿尔韦阿尔戴上军帽。布德尔巧妙地回答：“我的将军是位英雄，他在战斗中失掉了帽子。”布德尔十分注意纪念碑的概括性，尽量避免描绘可有可无的细节。骑马雕像高5.45米，以其高大的形体居于主位，四周象征性的男女人体雕像既丰富和强化了主题，又缓冲了构图向上的趋势，造成立体的空间效果。古代罗马和文艺复兴时期，产生了许多杰出的骑马人像纪念碑，而布德尔的独创性在于：把真实的历史人物和寓意性人体完美地组织在一个宏大的构图当中，既有很强的主旋律，



3 / 垂死的人马，无胡须版本
安托万·布德尔
1914年



4 / 舞蹈
安托万·布德尔
1912年

又有丰富的补充性的音调；既有历史意义，又有时代精神。

布德尔的独创性还表现在：他发现了希腊雕塑和中世纪哥特式雕塑表现语言的价值，利用这些一度被人们冷落的艺术遗产进行再创造。这种趋势在《弓箭手赫拉克勒斯》中已见端倪，在《阿尔韦阿尔将军纪念碑》以及他后来的波兰爱国诗人亚当·密茨凯维奇纪念碑中，就表现得更为明显了。这种雕塑语言的特色恰是一种不到顶点以求胜似顶点的效果。也就是说，不把形似表现到极致，故意保留原始的稚拙和质朴，保留某种平面感，给欣赏者留有更多的想象余地。

布德尔常被称为“折衷主义者”，还有罗丹的

另外一位助手查理·德斯比奥（1874-1946）也被有些艺术史家划入折衷主义的行列。其实，德斯比奥在人物肖像心理特征和精神状态的刻画上是颇有建树的。艺术的发展犹如大河的运动，有激流，也有缓流。急剧的变革是一种革新，平缓的变革何尝不要有胆识、才能和付出艰巨的劳动？

在20世纪初的艺术大变革中，马约尔、布德尔和德斯比奥在罗丹之后，静悄悄地从各个方面把欧洲雕塑引向了一个新的阶段。○

“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”展将于2017年11月21日—2018年4月30日在清华大学艺术博物馆一层展出。

5/ 布德尔博物馆：大厅，建于1961年。



本期受访者：

张子康 中央美术学院美术馆馆长

采访 葛秀支



1 / 张子康 中央美术学院美术馆馆长

张子康：1964年生于河北。

1999年-2006年：主持创办北京颂雅风文化艺术中心。

2004年-2012年：今日美术馆馆长。

2009年-2011年，任中国艺术研究院中国艺术研究推广中心主任。

2012年-2014年：援疆任职新疆维吾尔自治区文化厅副厅长，兼新疆画院院长。

2014年-2017年：任中国美术馆副馆长。

现任中央美术学院美术馆馆长。

祝贺张老师履新中央美术学院美术馆馆长，请问是什么原因让您离开中国美术馆担任一个学院美术馆馆长的新职务？

张子康

其实没有什么特别的原因，中国美术馆是文化部直属的美术馆，有它的特性。我在中国美术馆担任副馆长期间深入了解了国家美术馆的机制与架构，这对我的职业发展很重要。之前，我还在民营美术馆今日美术馆工作了八年，可以说是从无到有地摸索出了非营利美术馆的发展模式。从性格上来讲，我比较喜欢挑战自己，挑战新的事物，对于新的尝试总是很有信心。所以，当有机会来中央美术学院美术馆的时候，我想想觉得挺好的，我做过民营美术馆，又做过国家美术馆，现在尝试一下做学院的美术馆，对我的人生是一个难得的机遇。央美美术馆很吸引我的一点是，它非常注重学术性。我个人对学术是非常尊重和热爱的，在这里我可以做更多有深度的学术展览。其实，还有另外一个原因，也算是一种情结吧。三十年前我在考大学的时候就一直希望能够考上中央美术学院，但是高考时最终和这里失之交臂。后来我在中央美院中国画系进修了两年。现在能够回到这里继续工作和学习，吸收央美的养分，我很高兴。美院的气氛特别好，所以我想在这里工作应该是非常有意思的。以上就是我来到这的基本原因吧。

中央美术学院美术馆作为学院美术馆，您觉得它与独立的官方、民办美术馆有哪些不同？

张子康

中央美术学院是一个非常专业和学术的平台，央美美术馆在这样的基础之上所面临的问题，例如资金、学术、受众群等，和国家级美术馆、民营美术馆有不同之处。

第一，对于民营美术馆来说，更多面临的是商业层面的挑战，首先是筹集资金，所做展览的品质与规模都与资金筹集的情况密切相关。民营美术馆的灵活度相对高些，可以按照自己的定位与方式发展，既可以做当代，又可以做现代，没有太多的限制。第二，对于国家体系的美术馆来说，更多要考虑的是与国家整体战略保持一致，内容比较综合，其职责同民营美术馆和学院美术馆并不一样。第三，央美美术馆与以上两类美术馆的运营压力相比，小于前者，大于后者。例如，我在做民营美术馆时，所有的资金都需要自己想办法筹集；在做国家体系美术馆时，所有的资金都是国家拨款；而央美美术馆是差额拨款的方式，有一半资金是国家拨款，一半资金是自己筹集。第四，在受众群这方面，国家体系的美术馆、民营美术馆和学院美术馆都非常重视观众。但是国家的美术馆更加注重观众的广度，希望更广泛的大众可以走进美术馆，欣赏展览。相对而言，民营美术馆和学院美术馆除了重视观众的广度之外，可能相对地会更加重视观众的深度。尤其是学院美术馆，除了承担一般美术馆的职责外，还是学院教育的某种延伸，会更加注重其学术性和专业性。比如，学院美术馆需要通过对美术史的梳理，通过国际化的交流，搭建学生进入社会的一座桥梁，会十分注重与学生的互动。

央美美术馆做的展览，无论是关注传统艺术还是现当代艺术，一直都具有较高的学术水准。您认为它的展览策略或者学术方向是什么？您有哪些新的运作方案？

张子康

央美的展览一直做得都很好，尤其是王璜生馆长在任期间举办了很多产生重要影响的高质量展览，打造了数个成体系的展览品牌，包括典藏系列展和学术系列展，这些都会延续下去，争取做得更好。展览的学术性和专业性也会保持不变，并努力加强。我在美术馆一直强调的是“美术馆能给公众提供最有价值的是什么”。我认为，美术馆是给公众、社会提供新知识与智慧的地方。“智识服务”是美术馆的重要职责。“智识服务社会”的概念，其实在上个世纪40-50年代，博物馆系统就曾讨论过。后来，随着社会的发展，博物馆、美术馆提出的概念会不断地调整，比如说为了拓展观众、让更多观众看懂艺术，美术馆和博物馆的“娱乐性”被强化。但这些都是美术馆的战略性方法，而非博物馆、美术馆的立馆之本。当下，随着观众水平的不断提高，对知识的需求不断增加，重新提出这个概念，我想对当今的美术馆和博物馆的发展是非常有意义的。另外，我在提出这些概念之后，很多国外的美术馆也十分认同，他们一致认为全球的博物馆、美术馆都应该加强“智识服务社会”的理念。

央美美术馆的展览必定是与当下发生关系，因此对现当代艺术的研究是重点，展览也会不断在这个向度增加深度。下一步的展览计划是：第一，连接国际化的学术平台，做更多的国际化交流。央美将建立一个与中国艺术平等对话的国际化平台，成为当下学术的前沿与高地，可能会以国际顶级的艺术家与中国艺术家双个展等方式呈现。第二，举办具有经典意义的大展，包括国际范围内在美术史上比较成熟的、重要的艺术家的个展、群展等。今年年底将公布后年的所



2 / 中央美术学院美术馆建筑外观



3 / 中央美术学院美术馆展厅内景

有展览计划。明年（2018年）是央美百年校庆，展览基本上是与校庆有关，但学术性依然很强。比如，明年九月份的“徐悲鸿个展”，将是最大规模的徐悲鸿大展；还有就是“中央美术学院与20世纪中国美术”展，规模很大，将展出央美美术馆的藏品以及少量的外借藏品，通过展示学院的发展来体现中央美术学院在中国现当代美术史中的重要地位。另外一个“民国留法一百年”展，对两条线路做重要的梳理：一个是“走向现代主义”，这一部分的艺术家遇到的挫折比较多，但是深刻影响了中国现代主义进程；另一条线是“走向现实主义”，这一部分的艺术家成为了主流。还有就是“莫兰迪个展”“激浪派”大展、“多媒体双年展”，以及“百场讲座”学术计划，后年我们将有九个国际大展。

我来到央美美术馆后之所以提出“智识服务社会”，一是基于当下博物馆、美术馆发展对社会整体发展的重要意义；二是因为这是央美美术馆的强项，突出了我们的优势；三是要改造美术馆的整个会员体系，原来是等级服务制，现在要打破这个概念，用更多的“智识”服务会员。

中央美术学院美术馆在现当代艺术这方面的收藏如何？您上任后会有哪些措施？

张子康

现当代艺术的收藏，我们分两条线：一是服务于

教学体系的文献性收藏，呈现学院教学发展以及所做出的学术建设与贡献、对社会的推动，这也区别于国家美术馆与民营美术馆的收藏。未来，这个板块也会做得更加系统。二是对国际以及中国现当代艺术的收藏，这一部分也会不断加强。

清华大学艺术博物馆是一个新建的博物馆，您有丰富的管理经验，对我馆有什么好的建议？

张子康

清华大学艺术博物馆与央美美术馆有很多相同的地方，但是清华的资源综合性更强。像大都会这样的国际顶级博物馆会做一些现当代艺术展，以古代对接当代，央美美术馆是以当代对接古代。如果说提建议的话，一方面是希望清华大学打通更便利的通道，对社会更加开放，让更多的观众进入清华大学艺术博物馆；另一方面是，无论传统博物馆还是当代博物馆、美术馆，终极的追求都是将好的艺术呈现给公众，让大家更好地理解艺术。近些年来，艺术的跨界有很多很好的案例，希望贵馆可以充分借力清华大学各个学科的资源优势，使艺术真正体现出跨界的意义，比如科学、戏曲、诗歌、绘画等跨界对话可以在清华大学艺术博物馆呈现，形成一个新的视觉和语意系统，我想这很重要。△

四川大学博物馆的馆藏

赵成清

四川大学博物馆坐落于中国历史文化名城，号称“天府之国”的成都，已有九十多年的历史，是西南地区建立最早，也是中国历史最悠久的博物馆之一。岷山峨峨开天府，江水泱泱流今古。1914年，华西协合大学古物博物馆（今四川大学博物馆前身）开始筹建，由美国学者戴谦和（D.S.Dye）教授出任馆长。

至20世纪40年代，华大博物馆已经发展为一座规模较大，海内知名的博物馆，享有“西南最完善之博物馆”的美誉。经过几代学者的不懈努力，如今四川大学博物馆作为全国高等院校中最重要的综合性博物馆之一，在文物收藏保护、陈列展览、学术研究、对外交流合作等方面都取得了令人瞩目的成就。

目前四川大学博物馆现有文物五万三千余套，共八万四千余件，包含石刻、书画、陶瓷、青铜器、古钱币、古印、刺绣、漆器、拓片等几十个门类，其中尤以西南少数民族文物、四川汉代画像石、画像砖、唐代佛教石刻、历代名纸、四川陶瓷、明清书画、民间工艺美术文物、民俗文物、川陕革命根据地文物收藏最有特色。少数民族文物以藏族文物为大宗，数量众多，品类齐全，诸如各种质地、格式、造型的佛像、菩萨造像、精美的铜器，明清时期的金粉、银粉手写藏文经书，内容丰富的藏画（唐卡），各类乐器、法器。其中不乏海内孤品和经国家鉴定的一、二级珍品，如南宋白釉黑花开光花卉纹玉壶春瓶、清乾隆郎窑红雪点撇口观音瓶、清光绪三彩斑釉天球瓶等，从而使四川大学博物馆可以被称为



1/20世纪30年代华西边疆研究协会主要成员合影
（后排左起第三为戴谦和）

国内外知名的藏族文物收藏中心之一。此外，馆藏藏、羌、彝、苗、傣、纳西、景颇等少数民族文物亦数量众多，十分宝贵。如独具代表性的铜鼓蕴含着大量民族历史、文化、宗教、经济信息，为学界研究傣僚等少数民族提供了极其重要的线索。更难得的是，馆内还藏有来自亚、欧、非、拉几大洲十几个国家和地区的文物近两千件。这些来自世界各地的文物，无论是现在还是将来，对于开拓视野，促进中外文化交流，增进对世界历史与文化的理解都起着不容小觑的作用。

川大博物馆藏古画精品主要集中在元明清时期，作者绝大多数为当时画苑巨匠大家，如黄公望、王蒙、沈周、文徵明、陈淳、陈洪绶、浙江、戴本孝、八



2 / 华西协合大学赫裴院

大山人、王翬、石涛、黄慎、罗聘、汪士慎等，分属“元季四大家”“明四家”“清初四王”“清初四僧”“扬州八怪”等画派，而馆藏的绝大部分画作又是这些巨匠、大家画风成熟期之代表作。一幅幅精美的画作，一个个彪炳史册的画家与画派，致广大而尽精微，影响当时画苑既广且大，影响后世画史既深且远。其中所藏王蒙、黄公望二人合作的《山水》是目前传世所见的二人唯一合写佳作，集中再现王、黄两位名家的写意风格，堪称国宝。

至正元年（公元1341年）八月的一天，王蒙因见山中松青枫红，烟霞变幻，气象万千而有感，提笔为画，欲仿黄公望之画意。其时，黄公望恰巧到访。于是两位名画家饮酒论画，挥毫合作云山秀色，并在画上题记两则。画中多处用干笔皴擦，随着空间的推远，景致渐渐疏淡。作品中王蒙“渴墨繁密”的特色和黄公望“平淡天真”的风骨浑然一体而又清晰可辨。合作此幅时，黄公望已经七十三岁，从

心所欲不逾矩；王蒙三十四岁，小荷才露尖尖角。前辈大师，后起之秀，一为钦慕前修，一为奖掖后学，共同挥毫，成此奇观。

馆藏朱奎《芙蓉双凫图》写芙蓉树下双禽，笔墨放任恣纵，清逸横生，在夸张的形象和简练的造型中，传达了自己孤傲不群的性格，是为其“墨点不多泪点多”之代表。馆藏山水佳作还有沈周《仿倪瓚山水》，文徵明《着色山水》《仿王蒙山水》，汪士慎《兰竹石图》等。《着色山水》位置考究，物象契理，笔墨臻妙，为文氏中年得意之作。《仿王蒙山水》虽题仿王蒙，然位置笔墨已神化无迹，为晚年炉火纯青之杰作。《兰竹石图》为汪氏最得意之题材，以疏落笔致写郁石秀兰，笔意幽雅，气清神爽，秀润恬静之中尽显出尘之意。此外戴进《松涛品箫图》、兰瑛《溪山峨眉雪图》、陈道复《山水》扇面、陆治《山水》扇面、弘仁《山水》、王翬《山水》等皆是馆藏精品。



3

3 / 朱章《芙蓉双凫图》局部



4

4 / 汪士慎《兰竹石图》局部



5

5 / 张采芹《池塘水暖鸭先知图轴》



6

6 / 孙竹篱《鸡冠花图轴》



7

7 / 徐邦达《行书轴》

现代以降，馆内又添新藏，如“蜀中三张”之一张采芹的《池塘水暖鸭先知图轴》，富丽清新，笔意醇厚，是张采芹汇通中西画技的佳作。又有国画家孙竹篱的《鸡冠花图轴》，色墨辉映，生动活泼。书法方面，馆内藏有我国著名书法家启功行书立轴。至1991年，书画鉴定大家徐邦达参观四川大学博物馆，并为博物馆亲笔题书行书轴以赠之。

拓本方面，馆藏北魏太和二十年（公元496年）《姚伯多造道像碑》文拓本两套，弥足珍贵。原碑石今存陕西耀县药王山博物馆，惜风化严重，文字多漫漶难以辨识。《姚伯多造道像碑》全碑刻文1200余字，详细地叙述了造像名称，像主和供养人家世、姓名、身份地位，造像时间、宗旨、造像所在地理环境等情况，是迄今所知同时带有明确纪年和具体造像名称的最早道像材料，也是同类性质石刻中字数最多、内容最丰富的一种，对研究道教考古和早期道教发展历史具有极为重要的学术价值。川大博物馆所藏拓本，经

核对为该碑之阳面和两侧部分，虽缺碑阴，但系出土未久之早期打本，文字保存相当完整，泐蚀极少，拓工甚佳，剪装本尤精，存字1120余，字迹清晰。

民族文物方面，馆藏一套彝族皮甲是目前国内保存最完整、配件最齐全的民族类文物。这套皮甲由野牛皮制成，经过曝晒、髹漆和桐油浸泡等技术处理，坚硬如铁。值得注意的是，制作者根据身体需要保护的不同部位，裁出了大小不同的革片，革片之间用皮绳连缀，以便灵活运动。整套皮甲用料考究，制作精巧，是四川彝族首领传承古物，经考证其年代可推定为元代，对于彝族历史、礼仪、民间传统工艺的研究具有重要的价值。

民俗文物方面的馆藏以一套完整的清代屏金扎花人物花卉琉璃轿为代表，这套婚嫁用品包括一顶木雕花轿，一面画着阴阳太极图的牌示，四张绘有“馘”图案的执事牌，四根顶部雕刻成凤凰头的灯杆，四抬绘着双鱼图案的抬箱和四顶轿夫所戴的彩绘竹



8



9



10

8 / 北魏 《姚伯多造道像碑》拓本

9 / 唐 观音立像

10 / 清 屏金扎花人物花卉琉璃轿

11 / 四川大学博物馆展厅

编辑。花轿为木质穿斗式，可拆卸装箱。在制作上采用了木刻、彩扎、琉璃画、朱漆贴金等多种民间工艺。轿顶以金、红二色为基调，色彩鲜艳，望之喜气洋洋，具有浓厚的民俗趣味。76 束木刻火焰花内嵌琉璃小镜，光华照眼，专以辟邪。周围刻着飞龙、花卉、火焰图案。轿窗部分装饰有人物纸扎戏台，内容为《王母寿》《玉祖寿》等川剧片段。其左右侧拦腰部位装饰有覆瓦状玻璃画，内容同样为川剧传统剧目的一些片段。整个花轿几乎全面封闭，仅在轿门处挂两幅厚重的蜀绣轿帘以供新娘出入。这顶花轿对于研究地方传统民风民俗、婚俗礼仪、地方戏剧、民间传统工艺技术及地方经济文化史都提供了重要的参考价值。

建馆以来，四川大学博物馆先后接待数十万计的海内外观众，受到专家学者很高的评价。如郭沫若先生早在 20 世纪 50 年代参观时，就为本馆题辞：“川大博物馆收藏颇为丰富，闻系积四十年之力而得此，殊非易易！望善于加以保管并加以有系统的研究，对中国文化史将有适当之贡献。”1995 年 7 月，杨振宁博士来本馆参观时，也给本馆以高度评价，在题辞中写道：“我十分高兴参观贵馆，你们收藏了许多精品，陈列方法也非常先进。世界大学博物馆中排名应在前十名之内。希望能捐到巨款，更充实收藏。”加拿大驻华大使葛汉先生参观结束后深有感慨地说：“贵馆给我留下了极为深刻的印象，中国人应该为有这样的博物馆而感到自豪！我回到北京后，要让所有来成都的大使馆官员都来这里参观。”

2005 年 5 月，四川博物馆新馆落成，总建筑面积达 15,000 平方米，为古城成都的又一座标志性建筑。新馆展厅分 4 层，常设有考古学陈列馆、石刻艺术陈列馆、民俗学陈列馆、民族学陈列馆、古代瓷器厅、古代服饰艺术厅、书画艺术厅等几个基本展馆，展区面积 7000 平方米，共展出文物 2000 件，新馆陈列设计充分利用现代科技成果，采用声、光、电等多种手段辅助展出，营造气氛。



11

今天的四川大学博物馆，经过几代学者同仁的不懈努力，已跻身国内一流的高校博物馆，不仅为四川大学广大师生提供了学习的平台，还为西南地区乃至全国的学者与观众奉献了博物领域的饕餮大餐。

为了进一步推进藏品研究，自2014年始，典藏部已整理出版《四川大学博物馆藏品集萃》系列丛书，目前已出版《书画卷》《藏传佛教艺术卷》《皮影卷》《钱币卷》《陶瓷卷》五卷，还有《刺绣卷》《鼻烟壶卷》待出版。同时在与四川博物院联合成立的科研规划与研发创新中心的带动下，取得了一批优秀成果，如《格萨尔唐卡研究》《张大千留蜀精品》《华西边疆研究学会杂志整理影印全本》等。2010年，博物馆与成都文物考古研究所合作，复刊了重要学术刊物《南方民族考古》，受到国内外考古、文博界的高度关注与一致好评。

目前，世界一流大学均有一流的博物馆，如牛津大学的阿什莫利博物馆、剑桥大学的菲兹威廉博物馆、哈佛大学的塞克勒博物馆与普林斯顿大学艺术博物馆，早在20世纪上半叶，曾任中华民国教育总长与北京大学校长的蔡元培在考察欧美后，就主张在中国筹建博物馆与美术馆，以推进大众美育，促进大学艺术教育。历经百年发展，当代的中国高等院校如清华大学、北京大学、浙江大学等学校的博物馆建设也渐成规模。在21世纪的第二个十年，中国确立复兴民族文化的宏伟战略目标，尤不可忽视蔡元培当年的博物馆主张。他以卓越的美育思想启示当代：一流的大学教育离不开一流的博物馆，而一个民族的文化复兴更离不开博物馆的知识启迪和审美教育。世事变迁，风云际会，四川大学博物馆俨然成为中国高校博物馆之典范，抚今追昔，百年发展，百年华章，尽显川大百年名校之荣光。△

耶鲁大学美术馆的艺术收藏

葛秀支 译介

耶鲁大学 (Yale University) 位于美国康涅狄格州纽黑文 (New Haven), 是一所世界著名的私立研究型大学, 1701 年由康涅狄格州公理会教友创立, 并于 1716 年迁至纽黑文, 由英国富商 E·耶鲁捐款建立新校, 并以他的名字命名, 校训为“真理与光明 (Lux et Veritas)”。

耶鲁大学美术馆 (Yale University Art

Gallery) 成立于 1832 年, 位于耶鲁大学校园之中。现有的美术馆主楼建于 1953 年, 由美国现代著名建筑师路易斯·康 (1901-1974) 设计。

耶鲁大学美术馆收藏体系于 1832 年开始建立, 迄今已有 20 万件藏品, 穿越古今, 融合东西方文化, 旨在通过直接接触艺术品, 促使观赏者欣赏、理解艺术, 并发挥其在社会中所起的作用。耶鲁大学美

1/ 耶鲁大学校园



美术馆以研究和教学为主，与耶鲁的学生、机构、艺术家、学者，以及大众对话。美术馆举办的展览与教育活动，为公众提供了娱乐和资讯，在建设与维护馆藏的同时，也为下一代做好了榜样。本文介绍的是耶鲁大学美术馆各部分藏品概况。

非洲艺术收藏

耶鲁大学美术馆收藏的非洲艺术作品是以收到捐赠的纺织品开始，地理上以非洲北部的撒哈拉为起点。自1937年以来，这部分藏品已扩大到2000件，包含木头、金属、象牙、陶艺等制品。对美术馆非洲艺术收藏的建立具有里程碑意义的捐赠分别是：1954年收到的詹姆斯·M·奥斯本夫妇捐赠的林顿收藏中的非洲艺术品；2004年收到的查尔斯·B·贝纳森近600件非洲艺术品捐赠，他并于同年资助了一个新的策展职位，即“弗兰克和本杰明非洲艺术策展人发展基金”，这就是美术

馆非洲艺术部的成立之因；2010年，美术馆又收到了苏珊娜和杰尔·B·格蕾捐献的超过200件的非洲古物。

非洲艺术收藏中最为重要的是具象雕塑与面具，跨越了西非和中非，还有萨赫尔地区的古代陶器。一些特殊的收藏有埃塞俄比亚的基督十字架和利比亚的微型面具等，杰出的藏品中还有萨赫尔地区的一座骑马者雕像和一座举着胳膊的男性雕像；从几内亚北部海岸发现的具有韵律之美的人形杵，一个滕内亚灌木丛中的奶牛面具，等等，它们都代表了古代非洲文明。另外，还有在几内亚海岸北部海岸发现的设计精美的伊扎哈姆丝织品和芳韦人（加纳地区族群）的贴画旗帜。在中非艺术收藏品中，有顶碗的妇女雕像和方族女人圣匣的图像，南非部分有优雅的祖鲁人凳子。

美术馆常设展厅中，展出了近40件古代非洲藏品，从西非开始，包括整个大陆上最具代表性的陶瓶、

2 / 耶鲁大学美术馆





3 / 《母亲与四个孩子》 红陶 35×21.5×18.5 厘米 萨赫尔地区 12-15 世纪



4 / 亚历山大·鲁《柜》 129.2 x 176.6 x 41.1 厘米 1860-1875 年

一组音乐器材、祭祀用的礼服，以及萨赫尔人使用的银器，它们代表着非洲千百年来的文化。

美国装饰艺术收藏

耶鲁大学美术馆收藏的美国装饰艺术是全美最好的收藏之一，约有 2 万件。它独特优势在于对美国殖民地时期和早期联邦时期艺术的重要收藏，大部分是来自弗朗西斯·A·加文（1897 级耶鲁学生）的捐赠。耶鲁大学早期收藏的优质银器来自新英格兰、纽约和费城等城市。另外，美国历代的家具都有杰出的藏品，特别是 17、18 以及 19 世纪早期部分。除了美术馆中展出的那部分外，还有 1000 件家具可以通过预约参观进行家具艺术研究。

美国装饰艺术部分中最具代表性的是锡器以及玻璃、陶瓷和墙纸等藏品。这些收藏主要集中在 20 世纪 80 年代，此外，卡尔·R·柯丝艾克（1931 级

耶鲁学生）及其家族捐赠的超过 7000 件的美国银器，其中 18 世纪晚期和 19 世纪早期部分居多。在近几十年中，捐赠品主要集中在 19 世纪和 20 世纪，还有当代收藏的木器。另外，耶鲁大学美术馆的罗德岛家具档案，构成 17-19 世纪罗德岛家具研究的一种资源。

展厅中常设的展品按从殖民地时期至今的时间顺序排列，这些主题研究商业、性别、宗教，以及种族等问题如何融入到美国人的历史之中。

美国绘画与雕塑收藏

耶鲁大学收藏美国艺术的历史已有 250 年之久。1832 年，耶鲁大学设立第一座北美大学校园艺术博物馆时，拥有约翰·特兰博尔的住宅及其收藏的美国大革命时期绘画，其中包括了他标志性的绘画《独立宣言 1776.7.4》和约 100 件革命时期及共和国早



5 / 温斯洛·霍默《晨钟》 布面油画 61×96.8厘米 1871年

期的名人肖像画。自那以来，耶鲁大学美术馆收藏美国各个时期的著名作品，其中有18世纪一幅带有新娘肖像的象牙水彩画这样的珍贵作品，也有辽阔壮丽的19世纪美国西部风景画和受爵士乐影响的20世纪早期抽象艺术等，这些收藏反映了国家的多样性及其对艺术的雄心。

馆藏美国绘画和雕塑中最有代表性的艺术家作品，可谓构成了美国画家和雕塑家的“名人录”，这些艺术家有：本杰明·威斯特、约翰·辛格尔顿·科普里、拉斐尔·瓦尔、阿尔伯特·比尔施塔特、海勒尔·帕尔、弗雷德里克·克奇、弗雷德里克·雷明顿、托马斯·埃金斯、惠斯勒、霍默、奥古斯都·圣·戈登、乔治·贝洛斯、约翰·西格、约瑟芬·斯黛拉、杰拉德·墨菲、埃立·纳德尔曼、亚瑟·多弗、托马斯·哈特·本顿、爱德华·霍普、亚历山大·考尔德、斯图尔特·戴维斯，正是他们的艺术，给观众展现

出丰富的美国故事。如今这些优秀的艺术作品，被放置在新家——斯特里特大厅里重新装修的优美画廊中。斯特里特大厅是1867年由皮特·巴伯内特·佛特设计的美国大学校园中壮丽的俄罗斯哥特式大楼。丰富的建筑细节与和谐的比例交相辉映，令人赞叹的空间让“美国收藏”再焕新颜，展示出全新的视觉效果，创造了多样的艺术对话。在高耸的天窗之下，历代美国艺术家所带来的独特视觉享受，使得艺术之美得以充分体现。

古代艺术收藏

耶鲁大学美术馆收藏的古代地中海艺术陈列在一个设计简洁的雕塑大厅内，这个大厅位于1928年老耶鲁大学美术馆大楼。藏品的陈列从古代巴比伦到早期中世纪时期，观众在展厅中看到的第一个主题系列展呈现的是古代近东艺术，有亚述石雕、



6 / 《站立的男像》
着色海牛骨
12.4 x 5.7 x 2.8 厘米
200-500 年
墨西哥玛雅文化



7 / 《骑马的猎人》 15 x 9.7 厘米 1600 年

公元前 9 世纪阿述玛斯二世的宫殿等,接着是花瓶、琉璃、雕塑和希腊 - 罗马文明的马赛克等主题陈列,表现了政治、戏剧、日常生活、妇女和儿童的角色等,其中祭祀、宗教和庆典主题是美术馆收藏的希腊陶瓶和罗马肖像画最明显的特征。像杜拉·欧拉普斯(Dura-Europos)这一重要的主题画廊,来自耶鲁在杜拉·欧拉普斯城的发掘。这次发掘发现了一座早期基督教堂、一座犹太教堂、绘满了圣经场景的会议室墙(现藏于叙利亚首都大马士革国家博物馆)和一个神秘的罗马施密特拉神龛。许多其他的异教徒教堂也逐渐浮现。绘画、雕塑、纸莎草、羊皮纸、硬币、武器和盔甲,日常生活中使用的皮凉鞋、珠宝和纺织品等一起陈列。新的陈列方式,以日常生活、宗教、战争、葬礼等主题表现,还原藏品的历史语境。杜拉·欧拉普斯画廊的重点藏品有:全面修复的新密拉拉洞、基督教堂(含有最早的远近闻名的基督图像)中有新修复的带有犹太教堂式天花板的洗礼堂壁画和罕见的军事装备(包括一套完整的马盔甲和木质盾牌)。

在 20 世纪 20 年代和 30 年代中,耶鲁也参与了格拉撒城的发掘,格拉撒城的马赛克是早期拜占庭教堂中使用、约旦生产的最好马赛克。展出重要藏品之一是公元 6 世纪时期壮观的马赛克楼梯,绘满了真人大小的亚历山大与孟菲斯图像,这些自上世纪 40 年代发现以来一直保存在美术馆中。

古代美洲艺术收藏

耶鲁大学美术馆的古代美洲艺术收藏涵盖了古代美洲南部安第斯山脉的多样艺术种类,时间跨越 2500 年,从奥美克文化到阿兹台克相关地区到印加帝国。20 世纪 50 年代,受耶鲁教授、先锋艺术史学家乔治·库伯影响,加上弗雷德·奥森夫妇的捐赠,美术馆开始收藏古代美洲艺术。奥森夫妇奠定了古代美洲中部艺术收藏基础,并强化了玛雅和墨西哥

西部的艺术收藏。这些藏品中，有精彩的吉安娜岛屿玛雅陶型人像和墨西哥西部的雕像以及房屋模型。

博物馆收到的捐赠愈来愈多。玛丽·米勒是文化遗产保护机构资深馆长、银器专家和教授，特别注重玛雅和美洲中部的棒球运动，藏品中包含了非常罕见的小型陶瓷球场、一张棒球运动员图像，以及棒球运动相关用具。最近的捐赠中，有绘制在灰泥墙上的妇女精英肖像、奥美克文化和早期玛雅艺术的碎片，以及安第斯山脉中部的古物。一些比较重要的藏品来自耶鲁自然历史博物馆，由著名的美洲中部专家和耶鲁大学教授米歇尔·D·科尔、查尔斯·J·麦考迪（人类学教授）策划，目前正陈列在科尼利亚·克洛斯韦尔·罗西基金会古代美洲艺术画廊。

美洲中部艺术的收藏展现了该地区的艺术传统，包括阿兹特克、墨西哥沿海地区、玛雅、米斯特克人（居住在墨西哥地区的印第安人）、奥美克、特奥瓦迪坎、墨西哥西部和萨巴特克人。艺术家用各式材料表现祖先、动物、神和统治者，如骨头、陶、贝壳、石头、灰泥等。美术馆中收藏的宝石，体现了奥美克和玛雅雕刻师在没有任何金属工具的帮助下在石头上雕成的精美而优雅图案。馆藏中其他比较重要的有一座稀有的阿兹特克帝国时期圣坛，它饰以宇宙的创造与毁灭，以及长有獠牙、凸眼的墨西哥西海岸雨神和一位花神的头像，花神是阿兹特克的战胜、音乐之神和酒神。

源自安第斯山脉中部各路分支的艺术藏品中，如查文文化、印加文化、兰巴耶克文化、莫切文化、纳斯卡文化和瓦里文化都有充分的展现。与中部美洲的潮湿酷热气候相比，安第斯山脉的极端干旱气候更有利于保存美丽的纺织品。印加的祭司和统治者留下了极为复杂的金银器人像，他们穿着衣服，在终年积雪的安第斯山脉顶峰，作为神明与先神的供品。纳斯卡海岸和莫切人将绘制和雕刻的陶瓶作为祭品，他们因创新与重视细节而闻名。在所陈列

的众多优秀藏品中，有兰巴耶克的皇冠、精致的微型织物和一系列莫切文化陶瓶。

伊斯兰艺术收藏

耶鲁大学美术馆收藏的伊斯兰艺术，时间跨度从公元7世纪到20世纪，涵盖近东、伊朗、南亚、印度尼西亚、非洲和欧洲。作为美术馆2012年翻修和扩建的一部分，密米·盖茨研究画廊已陈列包括书籍艺术、陶瓷、织物和金属制品、硬币、勋章、建筑构件在内等部分重点馆藏，以支持耶鲁大学伊斯兰艺术的教学。这些藏品是从博物馆的非洲艺术、亚洲艺术、硬币与勋章、印度——太平洋艺术部门中挑出。

亚洲艺术部拥有最多由信众制作的物品。大部分是中东和伊朗的织物与陶瓷。织物收藏主要是来自20世纪30年代和40年代威廉·H·摩尔夫人的捐赠。它们是由菲利斯·艾克曼和亚瑟·阿帕海姆教皇收集，绝大部分都收录在《伊斯兰艺术概况》（牛津大学出版社，1938-1939）画册中。其中有部分陶瓷是摩尔夫人捐赠，也有许多来自其他捐赠者，例如：威尔逊·D·福斯和他的家族。福斯家族在亚洲艺术部早期收藏带有插图的手稿时起了重要作用。除了帖木儿时期的手稿和波斯晚期的细密画之外，亚洲艺术部还拥有重要的印度莫卧儿王朝时期的细密画收藏。

亚洲艺术部最出色的部分是马格里布藏品。穿越撒哈拉到萨赫尔，承接了阿拉伯地区、犹太地区、柏波尔人的艺术传统。有部分藏品带有伊斯兰风格的图案，分别来自斯瓦西里东海岸和撒哈拉南部的黑人部落。织物部分同样也是摩尔夫人的捐赠。萨贝勒·普希金（1973级学生）捐赠了一组重要的北非和撒哈拉的银首饰。

印度洋——太平洋艺术部拥有丰富的伊斯兰式织品收藏，尤其是18-19世纪期间的织品，来自罗伯特·J·赫格林和安妮塔·E·斯博特斯，是在以

伊斯兰背景下被重新解释的当地形式与传统的实证，例如，描绘了拔刀相向抑或是戴有伊斯兰式头巾的先祖像。

作为伊斯兰遍及全球传播载体的硬币尤为重要。密米·盖茨研究画廊的陈列有：公元714年的倭马亚王朝大马士革制造的一枚硬币，体现了伊斯兰王朝最早的统治；一枚在穆拉维地区（西班牙统治）塞维利亚打造的金币；一枚柏波尔帝国硬币；11世纪时自撒哈拉的马格里布延伸至整个安吉鲁斯地区的硬币；一枚17世纪印度莫卧儿王朝时期帝王奥朗则布的硬币；两枚在德国制造，为了纪念1680年威尼斯总督战胜土耳其帝国的纪念币，等等。收藏众多的伊斯兰硬币为历史研究提供了相当丰富的资源。

耶鲁大学美术馆密米·盖茨研究画廊陈列的伊斯兰艺术，作为耶鲁大学的课堂补充而设计，通过课程参观、作业和研究项目等，吸引机构、教授和学生参与。

亚洲艺术

亚洲艺术部所拥有的中国和日本艺术收藏，最初是因受赠和遗产而设立。中国艺术收藏部分中最重要的是陶瓷和绘画，公元前500年至公元1000年之间湖南省长沙地区的一组容器绝大部分是由约翰·哈德利·考克斯收集（耶鲁大学1935级学生）。中国绘画部分的收藏涵盖了唐代（公元618-907）至20世纪，尤其是17世纪和现当代时期艺术。

日本艺术的收藏主要集中在江户时代（公元1615-1868年），有版画1200幅，大部分是18-19世纪的浮世绘，通过这部分可以了解当时的风土人情。最近的收藏中增加了一组20世纪的版画和几幅重要的屏风和手卷。日本的织物收藏集中在公元14-18世纪，以碎片的形式呈现，它们来自奈良的正仓院收藏室，有能剧（日本古典剧）的长袍、和服和一些佛教住持的长袍。从新石器时代



8 / 猫头鹰青铜酒樽 公元前13世纪 - 前11世纪

到当代的日本陶艺收藏一直在不断增加，最新增加的有一些当代陶艺雕塑。

南亚和伊斯兰艺术的收藏仍然依靠摩尔夫人的捐赠而成立，现陈列的是一组精彩的织物、陶瓷、细密画和手稿。超过80件的巴基斯坦和印度细密画和一些印度雕像，大大丰富了伊朗艺术的收藏。

馆藏常设展厅中，为陈列的一组织物做了一个类似壁龛一样的空间，得以在日式空间中展示日本装饰性藏品。另外，这样的展示设计使得日本的屏风能首次在画廊中并排展开呈现。中国、韩国、越南以及泰国的陶艺，中国和印度的雕塑也做了有针对性的布置。伊斯兰艺术的教学画廊中展出伊斯兰艺术收藏的重要部分。



9 / 彼得·保罗·鲁本斯《希罗与利安德》 布面油画 95.9 x 128 厘米 1604 年

欧洲艺术收藏

耶鲁大学美术馆的欧洲艺术收藏超过 2000 件,从公元 9 世纪至 19 世纪,涉及绘画、雕塑、织品,以及一些具有特色的装饰艺术。绘画收藏中尤为重要的部分是意大利文艺复兴早期绘画作品,可谓是世界上最大、最好的 13-14 世纪托斯卡纳绘画收藏,还有大量的 15 世纪锡耶纳人的画作和闻名遐迩的大师作品,例如:真蒂莱·德·法布里亚诺(Gentile da Fabriano)的《圣母子》(1424-1425)、安东尼奥·德尔·波拉约洛(Antonio Pollaiuolo)的《赫拉克勒斯和妻子得伊阿尼拉》(1475-1480),等等。

早期意大利艺术的收藏中,作为北方文艺

复兴艺术的补充,包含了希罗宁姆斯·博希(Hieronymus Bosch)的《酗酒的寓言》(1495-1500)和汉斯·荷尔拜因的《汉萨商人》,以及 17 世纪荷兰风景画和肖像画,著名的有弗兰斯·哈尔斯(Frans Hals)的《德·赫尔·波多菲和波多菲女士》,以及凡·代克和保罗·鲁本斯的一组油画和速写。收藏的 19 世纪欧洲艺术作品中,重要的有欧仁尼·德拉克洛瓦和让-里奥·杰洛姆的作品,此外,还有让-巴蒂斯·卡米耶、克洛德·莫奈、埃德加·德加、爱德华·维亚尔、保罗·塞尚等艺术家的作品,例如爱德华·马奈的《穿着西班牙服饰的年轻女子》(1862-1863),和凡·高的重要作品《夜间咖啡馆》(1888)。



10 / 黄金耳饰 11世纪-14世纪 印度尼西亚制



11 / 卡西米尔·马列维奇作品

印度——太平洋艺术收藏

印度 - 太平洋艺术部成立于 2009 年，是耶鲁大学收藏的最新部分。在这部分收藏中，有三个比较重要的类别，分别是：远古人类雕像、古代爪哇和印度尼西亚的黄金制品。精彩的远古人类雕塑藏品中，有祖先雕像、陶件和印度尼西亚、菲律宾、中国台湾以及东南亚的主要岛屿的建筑构件。这些藏品是由托马斯·杰夫尔(耶鲁大学 1971 级学生)捐献，他也资助了策展人一职。

这个部门的收藏中最早的物件是爪哇中东部地区的 500 多件黄金制品，还有硬币、珠宝、雕像和宗教祭祀用品。瓦莱丽和亨特·汤姆森捐献的藏品，主要集中在 8 世纪到 13 世纪，包含一些比较特殊的材料。这部分中还有 600 多件印度尼西亚的织物收藏，主要是由罗伯特·赫格林和安妮特·斯帕图斯收集，任何博物馆都无法与之相比，特别是苏门答腊岛、苏威拉西、婆罗洲等具有独特编织技术的藏品，

体现了印度尼西亚的图样史。

现代艺术收藏

20 世纪早期视觉艺术注重评估视觉与表现之间的关系，以及艺术家在社会与政治中所扮演的角色。耶鲁大学美术馆精美的现代艺术作品收藏，有来自艺术家毕加索、布拉克、康定斯基等人的作品，也有德国表现主义和俄罗斯构成主义、风格派、达达主义和超现实主义的作品与雕塑。绝大部分馆藏来自美国主要藏家的捐献与遗赠，包括莫莉和沃尔特·巴雷斯(耶鲁大学 1940 级学生)、斯戴芬·卡尔顿·克拉克(耶鲁大学 1903 级学生)、保罗·梅伦夫妇(耶鲁大学 1929 级学生)、凯瑟琳·奥维德和约翰·海·惠特尼。美术馆中展示的 20 世纪 20-40 年代期间的艺术，最具代表性的是由凯瑟琳·S·德雷尔和马歇尔·杜尚、曼·雷共同成立的艺术家组织的收藏，有大量的绘画、速写、版画和雕塑。1941 年，这组可观的收藏转移至耶鲁大学。其中包括的 20 世纪重



12 / 罗马皇帝安东尼·皮乌斯肖像硬币 公元 61-137 年

要的艺术家杜尚、康定斯基、布朗库西、埃尔·利西斯基和皮埃尔·蒙德里安，以及那些鲜为人知的艺术家，都对艺术运动起到了推动作用。

古代货币收藏

古币展厅和画廊是由比拉·里昂·普拉特（Bela Lyon Pratt）的后代捐赠而建立。普拉特是美国康涅狄格州奖章设计师和雕塑家，曾在耶鲁学习。画廊陈列目的之一在于展现他的设计思想，还展出 12 枚凯撒勋章，丰富古代货币收藏体系。另外还有康涅狄格州的早期货币、世界各式各样的奇特货币及其图样，还有一些比较精美的纸质货币等，这些案例为货币研究提供了最为宽广与全面的材料。展厅与普拉特研究室相连，观众可通过预约参观更多的古币藏品。

货币收藏不仅为了解古代货币提供了方便，也为历史家、艺术史家、建筑家和大众拓宽了视野。收藏中最为重要的是希腊 - 罗马式的小亚细亚西部

最早的货币，有锡拉库瓦和意大利南部最为优秀的货币，以及希腊杰作与罗马肖像硬币。另外，罗马共和国的银币也有系统收藏，其中帝国时期货币的收藏最为全面，近年一直不断加强，有皮特·R·利奥诺·弗兰克购买的超过 4100 件希腊城市和行省的货币，本·立·戴姆斯基购买的约有 900 件藏品。这部分藏品中比较重要的是文艺复兴时期被广泛使用的英格兰和德国风格的货币，还有从杜拉·欧普罗斯发掘出的硬币，它们都是耶鲁大学 20 世纪 30 年代重要发现的藏品补充。

现代货币收藏中最为重要的是 C·W·贝茨美国大革命时期硬币收藏，这是 1894 年以来学者研究的基础，至今仍然被使用。最近，有幸得到苏珊和与约翰逊·杰克逊、利安娜基金支持，部门的活动与纸质货币与艺术品的收藏呈几何级数增长。

摄影收藏

虽然耶鲁大学是在 1939 年摄影发明之前就已成立，但博物馆直到 1979 年得到沃克尔·埃文斯 25 张照片时才开始摄影收藏。如今，美术馆已有超过 12,000 张的摄影藏品，横跨了整个摄影史，尤其是 20 世纪的美国。

摄影收藏中重要的有罗伯特·亚当斯、沃克尔·埃文斯和曼·雷的作品。如街拍摄影最有力的代表：刘易斯·海因、罗伯特·弗兰克、海伦·莱维特和加里·温诺格·兰德的作品，同样值得一提还有劳瑞·巴罗思、多萝西娅·兰格、W·尤金·史密斯和查尔斯·莫尔的有关战争与社会动乱时期的照片。

如今，美术馆旨在收藏卓有成就的艺术家作品，现已有朱迪斯·乔伊·罗斯、马克·如德、詹姆斯·韦林、克里斯丁·马克雷和张涸等人的作品。在这些美术馆引以为傲的照片中，有来自教育家托德·帕帕乔治、理查德·德·本森、埃米特·科维、南森·莱昂斯等，耶鲁大学艺术学院优秀毕业生作品也有收藏。



13 / 刘易斯·W·海因 摄影作品



14 / 伦勃朗 速写作品

版画与速写收藏

耶鲁大学美术馆收藏中，包含有从 15 世纪至今的 28,000 幅版画，超过 10,000 张速写和水彩。尤为重要是亚瑟·罗斯的收藏，18 世纪意大利艺术家、19 世纪法国艺术家、西班牙艺术家弗朗西斯·德·戈雅的版画作品等约有 1000 件，早期现代主义超过 600 幅版画和速写中，有德国表现主义，还有美国水彩画、版画和 19-20 世纪早期的艺术家速写本，有 800 件是 20 世纪下半叶艺术家的作品。

收藏中有一部分相当重要的是古代大师阿尔伯特·丢勒和伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因的作品、荷兰与弗兰德斯 16-17 世纪艺术家的速写和 16-17 世纪版画肖像画。最近，在继米开朗琪罗《最后的审判》、米切尔·玛瑞斯奇 (Michele Marieschi) 的《威尼斯之景》、菲利普·摩尔根的《月球旅行》之后，增加了乔治·基哈什 (Giorgio Ghisi) 的版画、安格·拉伦特的铜版画等，美术馆的收藏不断

增加。另外，还有一些 19 世纪法国艺术家的速写，来自欧仁尼·德拉克罗瓦、爱德华·马奈、埃德加·德加、奥古斯特·罗丹、乔治·萨金特和爱德华·维亚尔等。

美术馆还收藏了相当数量的美国拉斐尔前派艺术家速写作品，例如埃德温·奥斯汀·艾比和两位 19 世纪法国艺术家泰奥多尔·籍里柯、保罗·乔凡尼的作品。

近几十年，美术馆收到许多著名当代艺术家，包括乔治·巴塞利兹、格哈德·里希特、威廉姆·肯特里奇等捐赠的作品。还有 20 世纪许多重要的抽象拼贴画和索尔·勒维特的作品。△

编者按：2017年9月10日，恰逢清华大学艺术博物馆开馆一周年，清华艺博志愿者总结大会如期召开。会上，三位志愿者代表的发言给大家留下了深刻印象。讲解志愿者代表岳彩凤是首批志愿者当中服务时长最长的一位，达到了281小时。她深情而不失幽默的发言讲出了志愿者的心声，现场不时响起阵阵掌声；服务志愿者代表齐兴育虽然因工作未能到达现场，但从他的讲话稿中传达了一位默默支持清华艺博志愿者的所思所想，其质朴纯粹令人感动；第二批志愿者代表诺麦克是一位来自美国，就读于清华大学美术学院的小伙，他从美术史的角度分享了他对讲解志愿者的认识。他认为博物馆是让人类的故事传播下去的地方，而讲解员可以让更多的人认识过去、理解现在，进而一起创造未来。

首批展厅讲解志愿者代表心声

岳彩凤 志愿卡号：V-2016065

尊敬的各位领导、各位老师，感谢大家给我这样一个机会作发言。我来自国企，本职工作对文史艺术素质要求不高。按理说，人到中年可以像周围的人那样按部就班地工作、生活，但我选择到清华艺博来当志愿者，而且和诸位在座的第一批志愿者小伙伴一样坚持了一年。回望来路，如果非要给这种志愿服务行为找一个合情合理的理由，便是，热爱！

对博物馆文化的热爱来自于我年轻时候的一个人生梦想。2016年金秋，梦想顺利实现，我成为一名讲解志愿者。先熟悉讲解词，再破解知识点，然后扩展再扩展……为尽快进入角色，我买了很多书生吞活剥。同时，开始在清华大学在线学习平台上进行自学。十多门课，几十本书，我常常在地铁上全心投入导致坐过站。一年下来，知识积累让我有了讲解的底气。



但这只是刚刚开始。一年来,我先后选报青铜厅、铜镜厅、对话达·芬奇/艺术与科学国际作品展、西方现代绘画之路等多个展厅的讲解,不断填补未知。这个过程,艰辛而甜蜜。

面对不同的观众需求,讲解员一味地自我陶醉,全面灌输只会导致观众的转身离去。因此,我向熟悉的老志愿者老师请教,“偷师”国博、故宫、首博等其他博物馆老志愿者们的讲解,在展厅进行现场观摩和试讲,不断揣摩观众心理。从最初的讲解被拒绝到有观众跟上来再到展厅有人等候,我的自信逐渐有了安放之处。

一年的时间不算长,但也不算短。365天里,免不了有工作与生活打架的时候,有讲解服务与身体不适发生矛盾的时候,更有观众不爱听不想听不耐烦听带来的失落……好在,我和在座的每一位志愿小伙伴一样坚持走到现在。没别的,谁让我们热爱博物馆文化呢!谁让我们热爱分享和传播呢!

如果说热爱讲解是坚强内力的话,那么博物馆自带的文化气质、温暖氛围则是引导我们服务下去的外力。

在这一年中,我们最爱听着闭馆乐曲、李健的《月光》回家。我常常问:是什么样的力量让我们坚持,是什么样的付出让我们成长,是什么样的情感如此美好,是什么样的吸引力让我们沉醉?一年后的今天,答案已然清晰——是清华艺博这个文化和艺术的大舞台让我们迷恋。清华艺博几大特展、八大常设展精彩迭出、美轮美奂,艺博系列讲座、手作之美、艺博映话等活动令人欲罢不能,甘愿把鞋底磨穿,王纲怀先生以及校友们购买铜镜、清华筒等捐赠母校的美人情怀让人敬佩感恩。美,让我们有了在一起的理由,因为爱美想美我们拥有了传播美的动力。是清华艺博这个人性化的和谐大家庭让我们感动。周末服务时一份热乎乎的饭菜足以温暖一颗颗疲惫的心,节日时喜从天降的一份小礼物和馆长亲笔签名的一张贺卡足以让我们从年初感动到年尾……

在这里我又要忍不住夸人了!是啊,为什么不夸呢?!冯远馆长的大家风范让我们折服,杜馆长展厅讲解的身影十分高大,杨馆长主持讲座的样子十分帅气,邹馆长笑眯眯看着我们时真的很美,艺术顾问严谨优雅的学风令人佩服。尤其值得大书特书的是,公教部主任张明老师运用智慧管理百余人的志愿者团队,她的一声声叮咛、一声声提醒让我们温暖入心……公教部所有老师王兆、周莹、王瑛、子微、冯惠、玫慧老师勤奋敬业,典藏部、安保部等所有工作人员的一声声问候,以及你们的勤奋努力让我们佩服。甚至那位爱笑的安保人员,那位不知名的保洁大姐,那位长着一对小虎牙的巡展姑娘,无不释放出博物馆该有的善意。爱是需要回应的。这种对文化和艺术发自内心的热爱和向美而行的善意,汇成河,流入志愿者和观众心里,成就了更好更和谐的清华艺博!是清华艺博这个有爱的志愿者群体让我们沉醉。

在清华大学这个以理工科著称的大学里,交相辉映着艺术与科学的恢宏巨阵,它们化成一件展品的讲解、一个展览的服务、一声前台的问候,通过志愿者传递给更多的观众。展厅温度低,志愿者小伙伴会互相提醒、补位服务;有事不能参加讲座,总有小伙伴默默上传录音照片,讲解时声情并茂、精益求精、博学无私……友爱、奉献、分享、互助、进步,使得我们的人生因为坚持而更有价值,清华艺博因为志愿者的服务而更有温度、更加多姿多彩。

人生最难的事是坚持。作为志愿者,我们在清华艺博这样一片知识海洋中,怀揣一团热爱而来,挟带无数快乐而归;迎着丝丝好奇而行,传播中华文化无悔。今天我们共话收获,明天我们悄然启航。我相信,只要我们在热爱中坚持下去,一定会创造出清华艺博更加美好的明天!谢谢大家!△

第二批志愿者代表感言

诺麦克 志愿卡号：V-2017047

各位尊敬的来宾和老师，各位同学、志愿者，下午好！

我是第二批志愿者诺麦克，来自美国纽约州，现在是清华大学美术学院艺术史论系的硕士生。今天感到十分荣幸，能够成为新一批志愿者的代表。替我们所有新来的志愿者向清华艺术博物馆的各位老师与工作人员表示衷心的感谢！

今天我先抛砖引玉，谈谈自己对艺术史的看法、跟大家分享一下为什么我选择从事这个行业。现在在美国，艺术史与其相关的专业被许多人批评，声称与普通老百姓的生活毫无关系。不过，我个人认为，如此评价艺术学跟它现在情况与未来前途相去甚远。今天来不及将我为何如此认为的每一个理由交代清楚，但接下来我会把两个词作为我发言的核心词语，即“认同”与“共鸣”，以此来证明欣赏艺术、保护文物与我们的生活和基本人性仍旧密不可分。

通过研究中国古代佛教美术，我发现，不管是哪个文化背景、哪个国家或朝代，人类所面对的问题都有共同之处。比如说，怎么使用视觉文化的标志及符号象征政府的权威、表达民族的身份？甚至在感到最愉快或最悲伤的瞬间怎么表达与发泄无可言表的情绪？世界各地的每个文化对于各个问题可能会有不同的应对技巧及独特的解决方案，但是分

析艺术品的形态及特征，至少可以使我们对人类的共享经验表示认同。

在这个重新了解过去的过程中，讲解员有非常重要的作用，也可以说是给来宾提供一种服务，即阐释博物馆的存在、向所有人普及新鲜的知识，目的是缩小艺术品与观察者之间的距离。博物馆保护来自过去的遗产，是一个让我们人类的故事传播下去的地方。尽管如今科技如此发达，但是唯一能够穿越到过去的方式还是清晰解说作品的意义和历史背景，以其背后的故事来引起观众的共鸣。我们假如能够做到这一点，已经足以反驳批评者的观点，同时可以让博物馆的各位来宾对于艺术和生活的关系产生全新的认识。这样深入学习、跟过去的人产生一瞬间的同感，我们便可以更为全面地理解现在，进而一起合作创造出更美好的未来。

最后，我想再次向各位老师、志愿者表示诚挚的感谢！讲解员的成长本身就是一个彼此帮助、互相学习的过程。我已经迫不及待地想向大家学习，提高自己的认识！希望我们今后能够相处愉快。谢谢大家！△



《气结殷周雪，天生铁石身》赏析

丘 挺

1996年，张竹先生创作状态极佳，这个时期他画了《云横马蹄寺》和《气结殷周雪》等一批焦墨山水，这批作品笔致愈见从容松动，墨法纯粹，状物结构更为幽深高远。用焦墨以渴成润，表现出酣畅淋漓的华滋感。我至今还清晰记得1998年秋在中国美术馆的第二届山水·风景对比展中看到《云横马蹄寺》的激动，在我看来，那是张竹先生笔墨达到一个新气象、新高峰。

《气结殷周雪，天生铁石身》是取自潘天寿的一句诗“气结殷周雪，天成铁石身。万花皆寂寞，独俏一枝春”。张先生喜欢这首诗，也画过几张这首诗的诗意画，这张作品我认为其中最好的。吴战垒说，“潘天寿诗好用拗句，拗而不使句弱，有劲挺偃蹇之势”。潘天寿诗中的格调、韵律、意趣等，与绘画表现上的神情、气韵、节奏是两相引发。意象跌宕，大开大合。这一点张先生以前与我也略有谈起过。张先生这件作品是以黄山为蓝本。他笔墨娴熟体现在皴擦转换的醇净，运心自得，皴擦并举。笔线酣畅淋漓，强化节奏的顿挫、气势的吞吐，以高远取势，从而达到巍峨峻拔的意境。

张先生多次以黄山作为题材来表现，有很真实的局部结构的提炼，更主要是带有强烈的主观色彩，糅合了他对黄山、泰山、张家界等名山大川的山林气象。这张画虽然以黄山作为蓝本呈现，却不像以往所见到的黄山空灵虚幻，而是以雕塑体量感和浑然、整饬的宋人气象，把黄山的凝重浑茫呈现出来。



张竹 《气结殷周雪，天生铁石身》 焦墨山水 1996

与通常表现“山欲高以云断之”的处理方式有所不同，这张画从起承转合的节奏上层层推进，焦墨运用泼辣苍润。在皴法上，张先生也吸收了范宽的《溪山行旅图》的特点，山体处理上实下虚，随着笔意笔势的衔接而得虚灵意象，使山体的意象有不断升腾的感觉。由于焦墨本身的胶性重，常人画焦墨时容易将笔力用在笔尖部分，或因笔力弱而以涂抹代皴擦，为笔所用。而张先生以笔尖到笔腰蓄墨皴擦，笔锋铺张收放自如，笔力雄肆，形成了画面中焦墨黑中透亮，墨色氤氲中岚气自生。整幅画山体不断向上取势，山不厌高，通过笔墨语言层层推进和叠加，通过山石结构的粗细、虚实、枯润的变化，达到浑厚华滋的笔墨意象。画面中闪动着各种留白的“画眼”，这是闪动的留白，恍若有山体光影明灭的变化，使得画面体量感显得苍润、丰厚。

近观这件作品，墨气之透亮，笔意之鲜活，使人觉得焦墨也可以表现造化无限的丰富。在他的山水语言里，可以看到他对笔断意连，以篆书笔意入画的高妙把控，焦墨中尽显枯湿的墨韵与烟峦气象，这种难度远远超过以淡墨层层晕染、层层烘染、叠加的水墨。张先生焦墨语言的选择其实是最纯粹、极端的方式，把焦墨表达的丰富性、可能性推到极致。许多世人误认为张先生的山水是追摹自然、拘于自然描摹的状态，其实不然，这大概是没有仔细品读张先生原作，从印刷品观赏经验引发出来的视觉误读。

沈括在《梦溪笔谈》里有一段话描述董源：“为其用笔草草，近观之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”这是沈括对董源的笔墨气象非常细微的描述，他的笔法看上去似乎书写草率，但远观时景物明显，这其实是中国画艺术写意的最佳状物，用写意错觉性再现自然的笔墨造境手法。这种造境包含着画家笔墨表现既自由又不逾规矩的轻松与潇洒，它伴随着艺术家在视觉表现中错觉经验探索的深入，以及山水审美技道统一的理念，也是中国山水画走向成熟之后一条正统的发展轴线，由谨严刻画走向写意抒情的写真。以至后来的僧巨然、二米父子、高克恭、赵孟頫、元四家、方从义、沈周、文徵明、董其昌、清四僧、四王、宾虹翁等都恪守这一技道统一的价值观念，孜孜以求。张仃先生在他的笔墨精神里面，也秉承着这种从容自由而不逾规矩、抒情写意的状物精神。□



沈周《仿倪云林山水图卷》初探

倪 葭

一、生平

沈周（1427-1509）字启南，号石田，自称白石翁，江苏苏州人。明代吴门画派创始人。画作有“细沈”、“粗沈”两种风格，画风沉雄俊逸多书卷气，是明代文人画的代表。

《明史》中将沈周的画艺推为“明世第一”。“沈周，字启南，长洲人。……文摹左氏，诗拟白居易、苏轼、陆游，字仿黄庭坚，并为世所爱重。尤工于画，评者谓为明世第一。”¹《明画录》中将沈周推为“南宗”山水的代表，明代文人画的魁首。²

李日华《六研斋笔记》中论述粗沈风格“石田绘事，……于诸家无不烂熳。中年以子久为宗，晚乃醉心梅道人，酣肆融洽，杂梅老真迹中，有不复能辨者”。³沈氏家族自沈孟渊至沈贞、沈恒到沈周，皆是能诗善画，沈周的绘画风格由父、叔的王蒙风格进而扩大为“宋元诸家，皆能变化出入”，⁴并上溯至南宗的源头，“于董北苑、巨然、李营丘尤得心印”。⁵

二、画作介绍

1. 画面描述

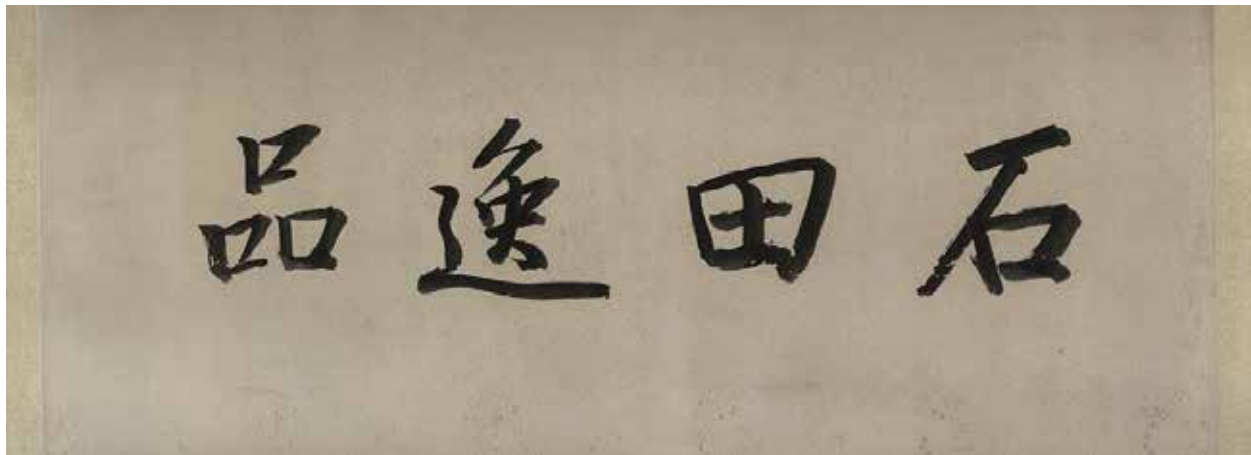
此卷为锦包首，外签条楷书题写“沈石田用倪云林法，清群彜藏”。画面展开首先是引首“石田逸品”四字行楷书。引首前隔水处有鉴藏印多方，分别为“游侠处士”朱文印、“颍公审定”朱文印、“达受印信”

白文印、“吴氏珍藏”“会稽章氏宛委山馆鉴藏金石书画之印”朱文印。

从画作上沈周自题诗可知图绘西山秋景，采用倪瓒“一河两岸式”平远构图，景致简略，境界开阔。手卷右部近景处绘土坡岸角杂树，中景为湖心群岛，岛上殿宇佛塔矗立，远景为逶迤迷蒙群山，水面清寂，不着水纹。山体坡度平缓，类于董巨“馒头山”体势。山石用淡墨勾勒轮廓，侧锋折带皴法，下笔沉厚短促，浓墨随意点苔。全图坡岸、山体轮廓线条整饬，笔



1



2

1 / 沈周《仿倪雲林山水圖卷》
包首及簽條

2 / 沈周《仿倪雲林山水圖卷》
引首

墨洗练质朴，淡墨勾、皴与浓墨点苔相间，画面墨色层次丰富，并具南方山水简洁苍秀之致。上题“知迂的是荆关手，聊复从迂写素秋。莫道西山无爽气，我于东野合低头。长洲沈周画并题”。下钤“启南”朱文印。画作右侧有鉴藏章三方：“六舟在新安所得书画印”朱文印、“养恬斋”朱文印、“朱之赤鉴赏”朱文印；骑缝章有“之赤”朱文印、“谈雅轩”朱文印；画作左下角有鉴藏印五方，依次为：“清群籀鉴赏”朱文印、“曾藏吴拙菴家”白文印、“朱之赤印”朱文印、“留耕堂印”白文印、“僧达受鉴赏印”朱文印。

卷后拖尾有两段跋文。其一为“石田先生，九十余年，名播海内，既没而名弥重。丹青一纸，购者重若璠璵，其实胜也。此卷以云林秀润之趣，兼用意挥洒。展阅时更有一种清逸之致，扑人眉睫，又岂庸夫俗子能得测其涯涘耶。烟霞散吏许松年跋”钤“松年之章”白文印。有鉴藏印多方，分别为：“朱之赤鉴赏”朱文印、“硕乡珍赏”朱文印、“特健药”朱文印、“颀公心赏”朱文印、“六舟在新安所得书画印”、“孝

友传家”朱文印。

其二为“石田翁画不难于卓萃，而难于纤。余平生尝言倪迂难学，学之终不似。此卷摹拟云林，而得其疏秀，尝是万年得意之笔，观自题诗可见矣。六舟宜宝之。道光戊戌年十月朔，将往上海，倚装书此，齐彦槐识于沧浪亭之石枰精舍。”钤“彦槐之印”白文印、“梦树”朱文印、“湖山书画楼”朱文印。

2. 流传经过

此作的题签、题跋、钤印提供了收藏、鉴赏者的具体信息。

(1) 题签

由题签：“沈石田用倪云林法，清群籀藏。”表明此作的最后一次装裱当在“清群籀”收藏之时，画心左下角有鉴藏印“清群籀鉴赏”朱文印。“清群籀”具体为何人的斋馆别号，目前笔者还没有头绪。但2007年西泠印社拍卖有限公司秋季艺术品拍卖中曾有清代允禧《山庄清晓图》，画心也有鉴藏印“清群籀鉴赏”，同时题签为“慎靖王山庄清晓图，清群籀鉴藏”。⁶



4

5

允禧（1711-1758），号紫琼道人、垢庵、春浮居士等，康熙皇帝二十一子，雍正朝封授“多罗贝勒”，乾隆朝封授“多罗慎郡王”。文武双全，能书善画，在乾隆朝享有宗室书画界“宗藩第一”的美誉。

（2）引首

画作引首“石田逸品”四字行楷书，既无款属又无名章，难以判断作者身份。

（3）前隔水

此作曾经重裱，在画作引首和画心之间的隔水处，有一原装裱处的旧料，说明在此次装裱之前还有旧装裱存在。上面有鉴藏印五方，分别是：“游侠处士”朱文印（图4左）、“颀公审定”朱文印、“达受印信”白文印、“吴氏珍藏”白文印、“会稽章氏宛委山馆鉴藏金石书画之印”朱文印。“游侠处士”

印文典出南朝宋时的何点，何点因率真的个性被时人称为“游侠处士”⁷。结合此作的创作时间，当不能为何点的印章，但明时梁袞⁸曾刻过“游侠处士”印文的印章⁹（图4右）。

“游侠处士”朱文印下的“颀公审定”及再其下的“吴氏珍藏”又不知何许人也。但“达受印信”可以考证出为清代的“金石僧”六舟，在画心多方印章中有两方，分别是“六舟在新安所得书画印”“六舟宜宝之”“僧达受鉴赏印”，拖尾处的许松年第一跋中有“六舟在新安所得书画印”，在拖尾处有齐彦槐跋文“六舟宜宝之”，前文已述。跋文及印文都充分说明此卷的一个曾经拥有者是六舟。僧六舟（1791-1858），俗姓姚，名达受，又字秋楫，别号万峰退叟、慧日峰主、南屏退叟、西子湖头摆渡僧、寒泉、同寿、小绿天庵僧等，曾以磨砖作镜轩、宝



3

3 / 沈周《仿倪雲林山水圖卷》

5 / 朱之赤印章

4 / 沈周画作“游侠处士”(左) 与梁夔“游侠处士”(右) 印文比对

素室、玉佛庵、墨王楼、小绿天庵、万峰山房等作为斋名，浙江海昌（今海宁）人。早年出家于海宁白马庙，拜松溪老和尚为师，十七岁正式薙染为僧，曾先后住持过湖州演教寺、杭州净慈寺、苏州沧浪亭，晚年退隐白马庙。结合“六舟在新安所得书画印”印文所言，此卷当为六舟在新安一带所得的佳作。

前隔水的最后一方印章是“会稽章氏宛委山馆鉴藏金石书画之印”，说明此卷曾被会稽的章氏收藏于宛委山馆。吴昌硕曾有一方印的边款刻着“仿雷印为宛委山馆主人刻”，说明“宛委山馆”主人与吴昌硕同时代，当为晚清、民初时人。

画作右侧的印章除前文提到的“六舟在新安所得书画印”，还有“养恬斋”“朱之赤鉴赏”（此印在下文分析）。以“养恬斋”作为斋号的清人，笔者查到有高骧云¹⁰、马锡蕃¹¹、桂万超¹²。

（4）画心

此作为两张纵 33.2 厘米，横 102 厘米宣纸连接装裱而成。画面骑缝处有“之赤”朱文印和“谈雅轩”朱文印。“之赤”印在画心的中心偏下方，“谈雅轩”印下部已经不完整，由此印证画心经过了截边。“之赤”朱文印结合画心和拖尾中出现两次的“朱之赤印”和“朱之赤鉴赏”朱文印（图 5），当为明末的鉴藏家朱之赤。朱之赤，长洲人，字卧庵，喜蓄书画，精鉴藏，有《卧庵藏书画目》一卷。骑缝章多为藏家所钤盖，且此作中朱之赤多次钤盖印章，所以此作在晚明时期的主人是朱之赤。画作左下角有鉴藏印五方，依次为：“清群移鉴赏”朱文印、“曾藏吴拙庵家”白文印、“朱之赤印”朱文印、“留耕堂印”白文印、“僧达受鉴赏印”朱文印。除上文分析过的此作的几位拥有者“清群移”、朱之赤、六舟外，还有吴拙庵。



6 / 沈周《溪山秋色图》
纸本墨笔
纵 152 横 51 厘米
南京博物院藏

吴用仪，号拙庵，清长洲人，其父筑遂初园于浚川，吴用仪购书数万卷于其中，多宋元善本，与江浙名士流连觞咏。

(5) 后隔水

后隔水无钤印。从略。

(6) 拖尾

此作的两段题跋分裱于两张拖尾纸上。前一拖尾纸的纸色晦暗，款属“许松年”；后一跋纸色匀净，款属为“齐彦槐”。

清嘉道年间东南四大水师名将之一有一位许松年(1767-1827)，字蓉隼，号乐山，瑞安人。但考其自作年谱和《清史稿》传，并未找到其有“烟霞散吏”的别号，在其自书年谱中未见对诗文书画的记录。此“烟霞散吏许松年”有可能另有其人。

齐彦槐(1774-1841)，字梦树，号梅麓，又号荫三，徽州婺源(今属江西)人，清代著名科学家、文学家。

三、画风流变

此卷属“粗沈”仿倪风格的典型作品。虽为临仿之作，但沈周对倪瓒风格并不是亦步亦趋地照搬照抄，而是在临仿中加入了个人的理解，通过另一幅作品《溪山秋色图》(图6)，可以更为全面地理解“粗沈”风格。

《溪山秋色图》创作于1484年，在画面右上方沈周自谦地写道“笔拙墨涩，不足入目”。虽是谦辞，但“笔拙墨涩”似是“粗沈”的风格追求，用疏朗简洁的构图，粗拙的皴法，生涩的墨法营造出不同于精工秀润的“细沈”的新境界。

文徵明在一幅汤文瑞所藏沈周临仿王蒙的画作中题跋“石田先生风神玄朗，识趣甚高，自其少时作画，已脱去家习。上师古人，有所模临，辄乱真迹，然作为率盈尺小景。至四十外，始拓为大幅，粗株大叶，草草而成，虽天真烂法，而规度点染，不复向时精工矣。汤文瑞氏所藏此幅亦少时笔，完庵诸公题在辛卯岁，距今廿又七年矣。用笔全法王叔明，尤其初年擅场者，秀润可爱”。¹³沈周父恒吉、伯父贞吉俱擅画，沈周学画于沈贞吉、赵同鲁，并由于其曾祖父与王蒙曾有交往，家中收藏有较多王蒙画作。由文徵明题跋中可见，沈周早年的画作既已脱去家学影响，而王蒙对沈周影响甚深，这从《庐山高图》中可以得到证明。“细沈”的根基在于王蒙，

画作精工，多绘崇山峻岭，构图饱满繁复，技法谨严，皴擦点染间多见王蒙笔意。

沈周自四十岁后渐由“细沈”过渡到“粗沈”。而沈周成熟期风格“粗沈”的一个艺术源泉之一即是倪瓒。对于沈周的仿倪，时人多不认同。董其昌曾说“沈石田每作迂翁画，其师赵同鲁¹⁴见辄呼之曰‘又过矣！又过矣！’盖迂翁妙处实不可学，启南力胜于韵，故相去犹隔一尘也”。¹⁵当沈周摹仿倪瓒的技法作画时，他的老师赵同鲁认为他“过矣”。徐沁在《明画录》中对沈周的绘画艺术推崇备至，但仅对于他的仿倪，是确实不认可的。徐沁认为沈周的山水画“宋元诸家，皆能变化出入，而独于董北苑、巨然、李营

丘尤得心印。惟仿倪元镇不似，盖老笔过之也”。¹⁶所谓“老笔”与沈周自谦时所云的“笔拙墨涩”应是同一问题，而“笔拙墨涩”正是沈周疏简粗犷“粗沈”风格的源泉之一，“粗沈”出现于沈周艺术生涯成熟期，“粗沈”用较粗的线条勾皴，皴法来自于董源、黄公望、倪瓒，以粗犷浑厚的方式运用清晰典型的披麻皴、短条皴、折带皴表现浑厚蓊郁的南方山水，而其画的核心是传达出文人的气息。“本质上和浙派迥异，又不同于元画，这就是‘粗沈’的独特之处”。¹⁷

此件沈周《仿倪雲林山水图卷》确为沈周由“细沈”过渡到“粗沈”的典型之作，值得学界深入研究探讨。□

注释

1. 《二十四史全译》，《明史·卷二百九十八·列传第一百八十六·沈周》，汉语大辞典出版社，2004年版，6097页。

2. “能以笔墨之灵，开拓胸次，而与造物争奇者，莫如山水。如烟云天没，泉石幽深，随所寓而发之，悠然会心，俱成天趣。非若体貌他物者，殚心毕智，以求形似，规规乎游方之内也。自唐以来，画学与禅宗并盛。山水一派，亦分为南北两宗。北宗首推李思训、昭道父子，流传为宋之赵幹及伯驹、伯骕，下逮南宋之李唐、夏珪、马远，入明有庄瑾、李在、戴璉辈继之。至吴伟、张路、钟钦礼、汪肇、蒋嵩，而北宗火替矣。南宗推王摩诘为祖，传而为张藻、荆、关、董源、巨然、李成、范宽、郭忠恕、米氏父子、元四大家，明则沈周、唐寅、文徵明辈。举凡以士气入雅者，皆归焉。此两宗之各分文派，亦犹禅门之临济曹溪耳。”详见徐沁《明画录》，《画史丛书》（第三册），17页。

3. 李日华《六研斋笔记》，《文渊阁四库全书》，867册，490—491页。

4. 徐沁：《明画录》，《画史丛书》（第三册），36页。

5. 徐沁：《明画录》，《画史丛书》（第三册），36页。

6. 图文详见雅昌拍卖 <http://auction.artron.net/paimai-art84630119/>

7. 据《南史》载“何点，字子晰，年十一，居父母忧，几至天性。及长，感家祸，欲绝昏宦，尚之强为娶琅琊王氏。礼毕，将亲迎，点累涕泣，求执本志，遂得罢。点明目秀眉，容貌方雅，真素通美，不以门户自矜。博通群书，善谈论。点虽不入城府，性率到，好狎人物。遨游人间，不簪不带，以人地并高，无所与屈，大言珥公卿，敬下。或乘柴车，蹠草屣，恣心所适，致醉而归。故世论以点为孝隐士，大夫多慕从之。时人称重其通，号曰‘游侠处士’。详见《南史·卷三十·列传第二十》‘何点’条目，中华书局1975年版，（第三册），788页。

8. 梁裘：(?-约1636)，字千秋。祖籍广陵（今江苏扬州），居白下（今江苏南京）。工篆刻，宗何震。

9. 梁裘“游侠处士”印章，图版详见张学编著：《玺印篆刻收藏入门图鉴》，译林出版社，2014年版，156页。

10. 高骥云：（1796-1861）浙江山阴（今绍兴）人。字逸凡，号式如，别号鉴湖逸客，室名可也简庐、漱琴室、养恬斋，著有《养恬斋笔记》。

11. 马锡蕃，字康侯，先世籍隶山西，以从军于粤久，遂为番禺人。锡蕃幼端谨，补县学生，出而授徒，教人以忠孝为本，游其门者，循循矩矱，多知名士。著有《养恬斋文集》。

12. 桂万超：（1783-1863）字丹盟，贵池人。道光癸巳（1833）年进士，官至福建按察使。万超平生极喜作诗，至老不衰。著有《养恬斋诗集》。

13. 文徵明：《文待诏题跋·题沈石田临王叔明小景》，《明代画论》，湖南美术出版社，2002年版，34页。

14. 赵同鲁：（1423-1502）字与哲，长洲人。其祖父同，字彦如，以医名，曾修《永乐大典》。同鲁克承家学，善诗文，著有《仙华集》。所作山水，涉笔高妙。徐沁《明画录》有载。

15. 董其昌《容台别集》卷六页四十六，转引自张子宁《董其昌论“吴门画派”》，《吴门画派研究》，紫禁城出版，1993年版，145页。

16. 徐沁《明画录》，《画史丛书》（第三册），17页。

17. 陈传席：《沈周在画史上的重要作用及其花鸟画》，《吴门画派研究》，紫禁城出版，1993年版，282页。

清华艺博

展览 预告

1 回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术

_日期：2017年11月21日-2018年4月30日



展览聚焦法国著名雕塑家安托万·布德尔（1861-1929）19世纪末至20世纪初的杰作，重新审视布德尔回归古希腊罗马神话题材而创作的作品，呈现艺术家个人艺术风格日臻成熟完善时期的代表作，包括38件青铜雕塑作品，2件油画作品，8件水彩作品以及素描和珍贵历史图片，所有展品均来自法国布德尔博物馆的馆藏。

展览以作品的创作时间和主题为序。第一单元“布德尔的创作之源”呈现了布德尔由学习到掌握雕塑技术期间，从考古文物中参考和汲取灵感。随后六个单元“帕拉斯（1887-1905）”“阿波罗（1898-1909）”“弓箭手赫拉克勒斯（1906-1909）”“果实（1902-1911）”“珀涅罗珀（1905-1912）”及“香榭丽舍剧院

与垂死的人马（1910-1914）”，分主题集中展现了布德尔重塑古代经典人物及题材的独特创作手法和理念。

公教 活动

1 系列学术讲座：马奈与德加



2017年8月21日晚，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《马奈与德加》在博物馆四层报告厅举行。本次讲座由艺术评论家、普利策奖获得者塞巴斯蒂安·斯密主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

斯密深入细致地梳理了马奈与德加二人的关系与相互之间的影响，既包括个人友谊层面也包括艺术层面，并从德加收藏的马奈画作入手，讲述其私人的、社会的、艺术史的丰富细节，风趣幽默，引人入胜。共有来自校内外近200人到场。

2 系列学术讲座：马里奥·博塔与他的建筑

2017年9月15日下午，“理想之境：马里奥·博

塔的建筑与设计 1960-2017”展在清华大学艺术博物馆开幕。开幕当天傍晚，博塔在清华大学艺术博物馆的四层报告厅，进行了一场《马里奥·博塔与他的建筑》的学术讲座，向观众展示近几十年的工作案例，阐述其建筑设计理念，并分享自己对建筑的思考。讲座由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持，共有来自校内外 400 余人到场。

3

“手作之美”探究课



2017 年 8 月 5 日下午，由清华大学艺术博物馆主办的《感受中国传统纹样的新价值》（会员专场）探究课在博物馆四层报告厅举行，该活动是清华大学艺术博物馆“手作之美”探究课的第 9 期。本期活动不同于前 8 期的陶艺制作，开始涉及染织领域，邀请到清华大学美术学院染织服装艺术设计系张宝华副教授授课。观众在张宝华的带领下，先一起参观博物馆“清华藏珍”织绣展厅，随后进行动手实践，熟悉印染色料及制作工具，现场体验印染制作工艺。本活动由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持，共有来自校内外 40 名艺术博物馆的会员到场参与。

4

“艺博映话”：《百年巨匠——林风眠》



2017 年 7 月 2 日下午，由清华大学艺术博物馆主办的纪录片《百年巨匠——林风眠》放映及导演赵伟东交流会在博物馆四层报告厅进行。此次活动是清华大学艺术博物馆“艺博映话”的第 4 期，邀请中央电视台著名纪录片导演、影视制作人、《百年巨匠》总导演赵伟东，与观众分享影片的内容。本活动由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持，共有来自校内外百余人到场参与交流。

5

“艺博映话”：《八月》

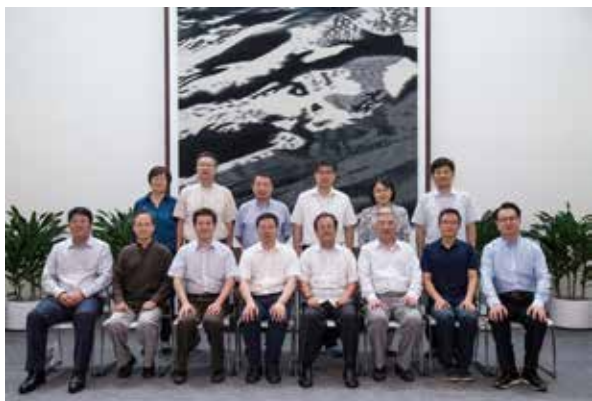
2017 年 8 月 13 日下午，由清华大学艺术博物馆主办的电影《八月》放映及主创交流会在博物馆四层报告厅进行。该活动是清华大学艺术博物馆“艺博映话”的第 5 期，邀请电影《八月》的制片人张建与观众分享影片背后的故事。本活动由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持，共有来自校内外百余人到场观看交流。

新闻
资讯

1 清华大学艺术博物馆理事会成立 仪式暨第一届理事会第一次会 议召开

2017年9月10日，清华大学艺术博物馆理事会成立仪式暨第一届理事会第一次会议在艺术博物馆举行。清华大学校长邱勇，党委副书记、艺术博物馆理事会副理事长邓卫出席会议。

会上，邓卫宣读清华大学关于成立艺术博物馆理事会的决定及组成名单：任命邱勇为理事长，邓卫为副理事长，任命冯远、杜鹏飞、郑力、郝永红、郁鼎文、孟庆国、张佐、李家强、唐杰、王明旨、鲁晓波、杭侃、赵伟国、施锦珊为理事，杜鹏飞为秘书长。由理事长邱勇向各位理事颁发聘书。另外，邓卫还宣读了《清华大学艺术博物馆理事会章程》，理事会成员审议并原则通过该章程。馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长杨冬江、副馆长邹欣先后对艺术博物馆相关工作做了汇报。理事会对以上相关报告进行了审议。



2 首都博物馆党委书记白杰一行 6人到艺术博物馆参观调研



2017年8月29日上午，首都博物馆党委书记白杰、东馆筹建办主任李秀茹、保管部主任冯好、社教部主任吴明、《首都博物院》杂志负责人张建萍等一行6人到艺术博物馆进行参观调研，就首都博物馆筹建通州东馆事宜征询建议，并探讨与高校博物馆合作的可能性。清华大学艺术博物馆馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长邹欣及综合办公室、典藏部、公共教育与对外关系部负责人与首博一行进行了座谈。冯远馆长和常务副馆长杜鹏飞分别就首都博物馆东馆的建馆定位、理念和管理模式等方面给出了建议。会谈最后，双方初步达成建立友好馆的合作意向，后续将尽快签订《馆际合作框架协议》。

3 清华大学艺术博物馆第二批志 愿者招募及面试圆满结束

2017年8月1日，清华大学艺术博物馆发布第二批志愿者招募通知，本次招募共收到553人提交的申请。经初步审核，共有214人进入面试，并于8月26日、27日两天在博物馆一层进行面试。

最终录取 91 人。

本次招募的志愿者有不同的年龄与职业，亦包含国外留学生。主要参与讲解八个常设展及馆藏展：尺素情怀——清华学人手札展、必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展、竹筒上的经典——清华简文献展、营造`中华——清华营建学科专题展、清华藏珍·翰墨丹青、清华藏珍·丝绣撷英、清华藏珍·晚霞余晖、清华藏珍·随方制象。



4 在这里遇见 | 清华艺博志愿者一周年总结会

2017 年 9 月 10 日下午 2 点，清华大学艺术博物馆“在这里遇见——志愿者工作一周年总结会”在博物馆一层大厅举行。会议对志愿者一年以来的工作进行总结，介绍了下一阶段的工作计划，并对 15 位优秀志愿者进行表彰。



随后，志愿者与艺博工作人员共同表演了舞蹈、歌曲、诗朗诵、乐器等精彩纷呈的文艺节目。清华大学艺术博物馆馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长杨冬江、副馆长邹欣，学术顾问兼学术部主任徐虹、外事顾问黄文娟，清华大学 1958 级校友、“必忠必信”铜镜展捐赠人王纲怀先生，清华艺博工作人员以及全体艺博志愿者（含第二批新招募者）近 200 人参加了大会。大会由公共教育与对外关系部副主任张明主持。

5 清华大学艺术博物馆庆祝开馆一周年与观众互动

2017 年 9 月 10 日为清华大学艺术博物馆开馆一周年，在周年庆祝活动期间，博物馆面向社会大众举办了“我与清华艺博的美好时光”摄影作品有奖摄影活动、“您最喜欢的展览是哪些？”有奖投票征文活动、“清华艺博知多少？”有奖竞答活动。

这些活动吸引了众多网友的热情参与，最终 50 名观众的摄影作品获奖，50 名观众留言的观展文字获奖，35 名观众参与竞答活动获奖。

投票结果显示，最受观众喜爱的前五名展览依次为：从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路、对话达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展、营造`中华——清华营建学科专题展、尺素情怀——清华学人手札展、清华藏珍——清华大学艺术博物馆馆藏展。



6 德国帕德博恩大学伊娃·玛利亚·森教授在清华大学艺术博物馆和美术学院举办系列讲座



2017年10月16日下午，伊娃·玛利亚·森教授为清华大学艺术博物馆员工举办《博物馆中的展览》专题培训讲座。伊娃·玛利亚·森女士是德国帕德博恩大学物质与非物质文化遗产研究首席教授、知名艺术史家。她的研究领域涵盖建筑历史与理论、16至21世纪的城市发展、文化遗产与历史古迹的保护、修复、重建和复原，以及博物馆收藏、展陈等方面。此次讲座就博物馆在欧洲出现以来，其展览方式、展品分期、永久性陈列、展览与公共教育等问题，结合德国博物馆的展览历史和特点等，讲述她的研究成果。她指出，博物馆这一机构自从出现以来，就是作为公共空间的形态存在，并举出近年来在德国具有代表性的三个博物馆展览案例作为具体说明。本次讲座由陈池瑜教授主持，博物馆各部门员工、美术学院部分博士后、留学生及北京大学等高校的博士研究生参加本次讲座。

本次活动是她应清华美院艺术史论系和中国艺术学理论研究所邀请，于2017年10月15日至10月22日在清华进行访问交流和举办系列讲座，另外两场讲座分别是《作为欧洲现象的博物馆如何成为普遍的全球性机构》《全球性与区域性、物质与非物质文化遗产的一种选择》，在美术学院举行。

国内艺术资讯

1 千里江山——历代青绿山水画特展

— 展馆：北京故宫博物院

— 展期：2017年9月15日-12月14日

本次展览展出故宫博物院、上海博物馆、辽宁省博物馆和敦煌研究院收藏的86件（套）文物，是国内第一次系统梳理、展示中国历代青绿山水画的发展脉络的特展。展览共分五个单元，西雁翅楼展出一、二单元：“东晋至宋：金碧辉映”展示青绿山水滥觞、发展至完备的过程；“元至明中期：墨色清趣”展示青绿山水与文人画合流的过程。午门展厅单独展出最为核心的“千里江山”，《千里江山图》是北宋画家王希孟在1113年完成的画作，当时他只有18岁，全卷长度接近12米。这也是王希孟的唯一传世作品，他将其献给宋徽宗后不久便离世。东雁翅楼展出三、四单元：“明晚期至清中期：仿古脱古”展示青绿山水在董其昌“南北宗论”和仿古思想指导下突变的过程；“近现代：借古开今”展示青绿山水在西画和西方文化的冲击下转型的过程。



2

赵孟頫书画特展

— 展馆：北京故宫博物院

— 展期：2017年9月06日 - 12月05日



赵孟頫（1254—1322）素有博学多闻、操履纯正、文词高古、书画绝伦、旁通佛老之誉。他与其他诸多艺术家不仅共同开元代书画的时代新风，更对后世艺苑产生了深远的影响。

本次赵孟頫书画特展展出 107 件赵孟頫及相关艺术家的作品，来自故宫博物院、上海博物馆及辽宁省博物馆等。

展览分为四个单元：“溯本清源——赵孟頫的艺术渊源”“书画交辉——赵孟頫的艺术成就”“松雪遗韵——赵孟頫的艺术影响”“云泥有别——赵孟頫书画辨伪”。所展出的书画作品，大体呈现出赵孟頫书画艺术的渊源、成就以及影响，并期望将与之对应的各个时代的艺术万象呈现出来。此外，展览还展出了鲜于枢、钱选、黄公望、吴镇、文徵明、董其昌等名家作品。

3

秦汉文明展

— 展馆：中国国家博物馆

— 展期：2017年9月17日 - 11月30日

秦汉时期是中国历史上的重要阶段。秦汉王朝经过四个多世纪的经营与沉淀所建立的政治、经济与思

想体系不但为后世历代王朝所取法借鉴，也为中华文明的持续发展奠定了坚实的基础。本次“秦汉文明”展从全国各文物收藏机构精选出近 170 件（组）约 300 件展品，既包括秦始皇兵马俑、金缕玉衣、长信



宫灯、皇后玉玺等家喻户晓的精品文物，也有海昏侯墓和大云山江都王陵等地出土的最新考古成果。通过这些珍贵文物，展览对秦汉文明进行全景式深入解读，以诠释其厚重内涵及深远影响。

4

奇迹：贝利尼家族与文艺复兴特展

— 展馆：上海喜马拉雅美术馆

— 展期：2017年9月28日 - 12月23日

本次展览向中国观众呈现了 459 件艺术珍品，包括绘画、雕塑、手稿、家具、摆件、挂毯乃至贵族餐具与皇冠等。这些作品横跨 6 个世纪，传承并回望文艺复兴时期的伟大精神。展览通过原景再现的方式在上海“空降”贝利尼博物馆，同时通过新媒体及



策展人 / Curators:
路易吉·贝利尼 / Luigi Bellini 沈其斌 / Shen Qibin

助理策展人 / Assistant Curators:
苏维瓦·贝利尼 / Sveva Bellini 朵罗勒斯·卡布拉斯 / Dolores Cabras 吴昌宇 / Wu Changyu

展览总监 / Exhibition Directors: 肖雄 / Xiao Xiong 克劳德·西蒙尼 / Klodvald Simoni

展览统筹 / Exhibition Chief Coordinator: 冯真正 / Felix Ma



AR 等技术的运用，多方位呈现 600 年前意大利文艺复兴时期佛罗伦萨的文化艺术及生活场景，致力于让中国观众不出国门就可以身临其境、细细品味意大利顶级博物馆级别的作品与场景。本次展览由上海喜玛拉雅美术馆、意大利贝利尼博物馆、达芬奇理想博物馆三方合作，是中意在文化艺术领域的一次跨国巨献。

5

“德国 8” 展览系列

_ 展馆：中央美术学院美术馆、太庙艺术馆、北京民生现代美术馆、红砖美术馆、今日美术馆、元典美术馆、白盒子艺术馆

_ 展期：2017 年 9 月 - 11 月

“德国 8：德国艺术在中国”系列展览，通过来自德国多家公共博物馆和收藏机构的多门类艺术作品，组织起 7 个既彼此独立又相互关联的艺术展览，对德国 20 世纪 50 年代以来的艺术发展历程和最新动态进行集中展示，充分呈现德国深厚的文化传统和

注重创新的时代精神。在形态上包含了绘画、雕塑、装置、摄影和新媒体等多种形式，在时间上从 20 世纪中叶延续至今，在艺术家构成上德国战后艺术历史上最具代表性的艺术名家，也包括当今活跃的艺术界领军人物、高校和青年艺术家的代表作品。与展览同期举办的“全球化背景下的德国和中国当代艺术发展”论坛，则从文化理论研究和艺术思辨的角度，进一步深化对德国当代艺术、中德两国文化艺术交流问题等的研讨。

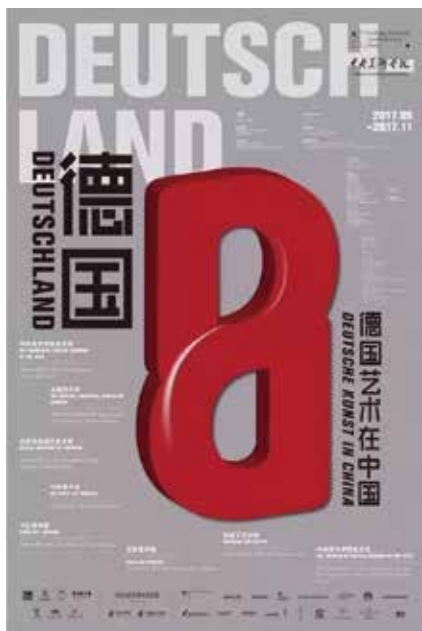
6

安东尼·葛姆雷：静止中移动

_ 展馆：上海龙美术馆

_ 展期：2017 年 9 月 9 日 - 11 月 26 日

安东尼·葛姆雷因其雕塑、装置和公共艺术作品而广受好评，他的作品一直在探索人体和空间关系，通过自己与别人身体的融合，直面自然和宇宙中人类存在的基本问题，在 20 世纪 60 年代为雕塑打开了新的可能性。葛姆雷不断尝试让艺术空间成为一个可以呈现新的行为、思想和感情的地方。



本次展览是安东尼·葛姆雷在中国的首个重要展览，涵盖了艺术家从 1981 至 2016 年间所创作的大量纸上作品。展览展出的绘画和版画作品展示了手的亲密动作，身体和其他一些形态的印记，而这些形态源自于材料与直觉的互动。作品具有直接性、范围性和强烈性，是时间和物质浸润的结果。

7 北京国际设计周

_ 展馆：中华世纪坛、751 D·PARK 北京时尚设计广场、凤凰中心等

_ 展期：2017 年 9 月 21 日 - 10 月 7 日



2017 北京国际设计周继续秉持“设计之都·智慧城市”的理念，以“设计+”为主题，涵盖设计之夜、主题展览、主宾城市、设计博览会、创新设计服务大会、设计贸易交易会、经典设计奖、北京设计论坛、设计之旅、时尚北京十项主体内容。覆盖京津冀的各大文化创意场所，集中展示、推介创意设计与相关产业融合发展的创新成果。自 2009 年首届创办起，北京国际设计周已成功举办了七届，每年吸引参会设计师、机构代表、学术专家超过 2000 人，注册媒体百余家，观众超过 500 万人次，已步入国际 A 类设计活动行列，成为亚洲规模最大的设计周和首都北京具有国际影响力、可持续发展的创意设计公共服务平台。

海外艺术资讯

1 16 世纪初的莱昂纳多、米开朗琪罗和拉斐尔

Leonardo, Michelangelo, Raphael around 1500

_ 展馆：英国伦敦国家画廊

_ 展期：2017 年 9 月 1 日 - 2018 年 1 月 28 日



1501 年，莱昂纳多展出了一件绘画作品《圣母子与圣安娜》，这件绘画作品影响到年轻的米开朗琪罗，米开朗琪罗将其元素糅进自己的创作，在 1504-1505 年创作了大理石浮雕《圣母子》。拉斐尔一方面迅速地吸收莱昂纳多的风格，一方面在米开朗琪罗作品的基础上进行图像绘制，将米开朗琪罗丰富的情感表现力融进自身和谐理想化的艺术风格。本次展览展示英国国家画廊收藏的莱昂纳多、米开朗琪罗和拉斐尔三位大师的作品，他们既是互相敬重的朋友，同时也是激烈竞争的对手，他们的作品对文艺复兴盛期风格的发展至关重要。展览独



特的陈列方式为观者提供了一次研究三位大师间艺术关系的绝佳机会。

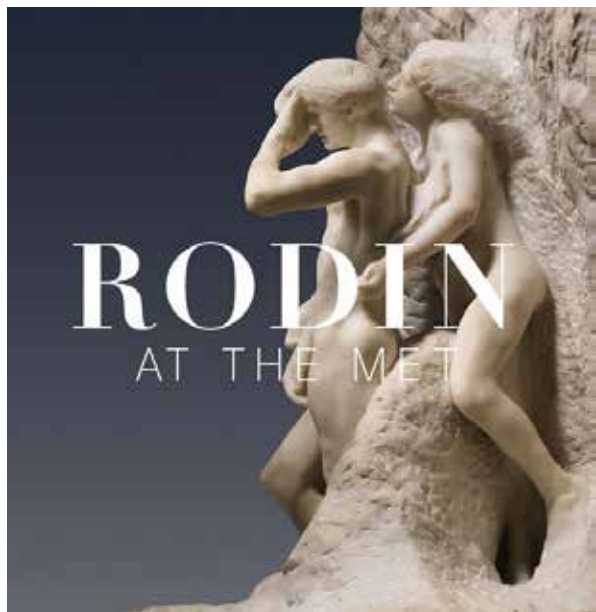
2 罗丹逝世百年纪念展 Rodin at the MET

_ 展馆：美国大都会艺术博物馆

_ 展期：2017年9月16日-2018年1月15日

大都会艺术博物馆展出本馆所收藏的罗丹作品，以纪念罗丹逝世一百周年。

本次展览呈现了近50件大理石、青铜、石膏和陶器作品，为大都会艺术博物馆一个多世纪以来的收藏，《思想者》《上帝之手》《暴风雨》等杰作均在展示之列。与此同时，展览也展出莫奈和夏凡尼的绘画作品，作为同时代也是罗丹最为欣赏的两位艺术家，他们的绘画作品与罗丹的雕塑在展示空间中形成某种对话。此外，展览还选取了部分罗丹的绘画、版画、信件、插图书籍、摄影等作品，聚焦罗丹的演变过程，反映出绘画在罗丹艺术实践中的重要地位。

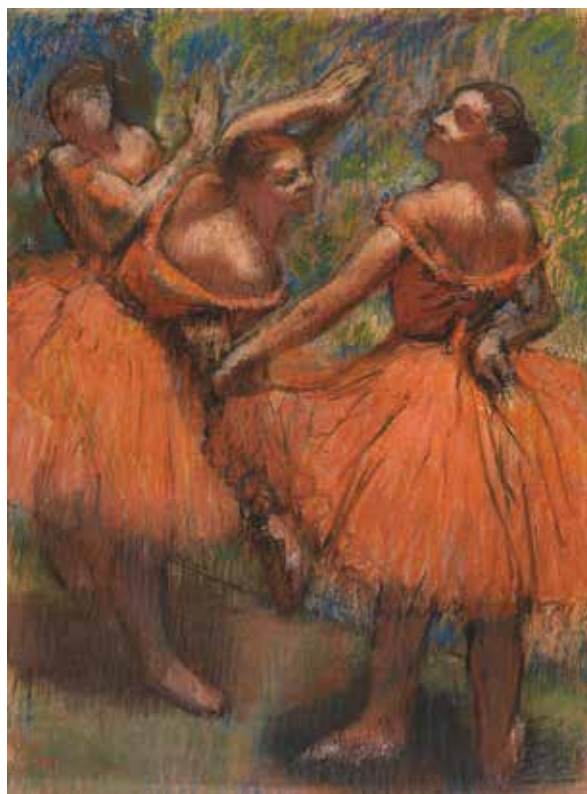


3 在色彩中绘画：布雷尔收藏的 德加作品

Drawn in Colour: Degas from the Burrell

_ 展馆：英国伦敦国家画廊

_ 展期：2017年9月20日-2018年5月7日



作为时代伟大的艺术创新者之一，德加创立了描绘现代巴黎生活的新方式。他寻求一种有别于同时代其他印象主义者的图像，并不懈地尝试创作的材料，尤其是色粉画，德加对色粉画的喜爱甚至超过油画。作为对德加逝世一百周年的纪念，本次展览提供了一个观察的独特视角，观者可进一步了解这个极其复杂和自我的艺术家的实践。布雷尔收藏（Burrell Collection）是全球收藏德加作品最多的收藏机构之一，本次展览大部分作品来自该收藏，部分作品来自

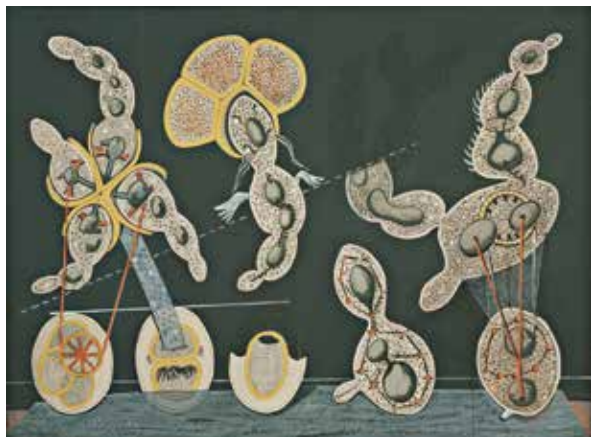
英国国家画廊的收藏，其中所展示的 20 幅德加的色粉画为首次在苏格兰之外展出。

4 马克思·恩斯特：绘画之外 Max Ernst: Beyond Painting

_ 展馆：美国纽约现代艺术博物馆

_ 展期：2017 年 9 月 23 日 - 2018 年 1 月 1 日

本次展览呈现了杰出的达达和超现实主义艺术家马克斯·恩斯特的艺术生涯，着重于恩斯特持之以恒的艺术实验。在第二次世界大战之后，恩斯特开始追求“超越绘画”的激进新技术，以表达非理性和无法解释之物。展览所展出的约 100 件作品，均来自纽约现代艺术博物馆的收藏，包括挑战材料和组成惯例的绘画，拼贴画和印刷复制品，拓印，插图书籍和拼贴小说，彩绘石雕和青铜雕塑，以及运用一系列技术制作的印刷品。此外，展览还包括恩斯特漫长艺术生涯中的一些重要项目，从 1910 到 20 年代晚期的达达和超现实主义档案，以及博物馆近期收藏的艺术家晚期的代表作品。



5 1989 年后的艺术与中国：世界 剧场 Art and China after 1989: Theater of the World

_ 展馆：美国纽约古根海姆美术馆

_ 展期：2017 年 10 月 6 日 - 2018 年 1 月 7 日



本次展览是关于中国当代艺术的重要展览，分为六大主题单元，涵盖 70 多位艺术家和集体，呈现了 150 多幅来自世界各地的私人及团体收藏的作品，其媒介类型包括电影视频、水墨、装置、大地艺术、行为艺术，以及绘画和摄影等。1989 年到 2008 年，可谓是现代中国以及近期世界历史上最具变革的时期。在冷战结束、全球化蔓延以及中国的崛起后，中国实验艺术被某种地理政治动力所影响。本次展览对此现象提供了一种解释性的调查，并试图重新定位一个以中国为中心的中国艺术史，将中国视为当代全球史中的一部分。



6 城市与乡村：20 世纪早期的 日本版画

City and Country: Prints from Early 20th-Century Japan

_ 展馆：美国芝加哥艺术博物馆

_ 展期：2017 年 10 月 14 日 - 12 月 31 日

20 世纪初，日本的城市以惊人的速度发展，东京的变化尤为明显。新的城市景观成为日本版画艺术家们喜爱的主题，他们描绘了拥挤的街道和夜间娱乐活动。东京也成为现代时期日本最知名版画系列的主体。在展出的这些作品中，观者可看到日本的标志性地点如东京车站和银座地区。快速的城市化进程引发



了日本城市居民对乡村风光和家乡的怀念。许多艺术家认为，外国收藏家不会购买现代城市的版画，而更愿意选择更为传统和宁静的日本风光作品。所以艺术家们创作出描绘日本农村的理想化风景。本次展览将这些乡村风景与城市景观一并展出，让观者有机会比较现代日本的两面。

7 可视化的历史：美国神话与 国家英雄

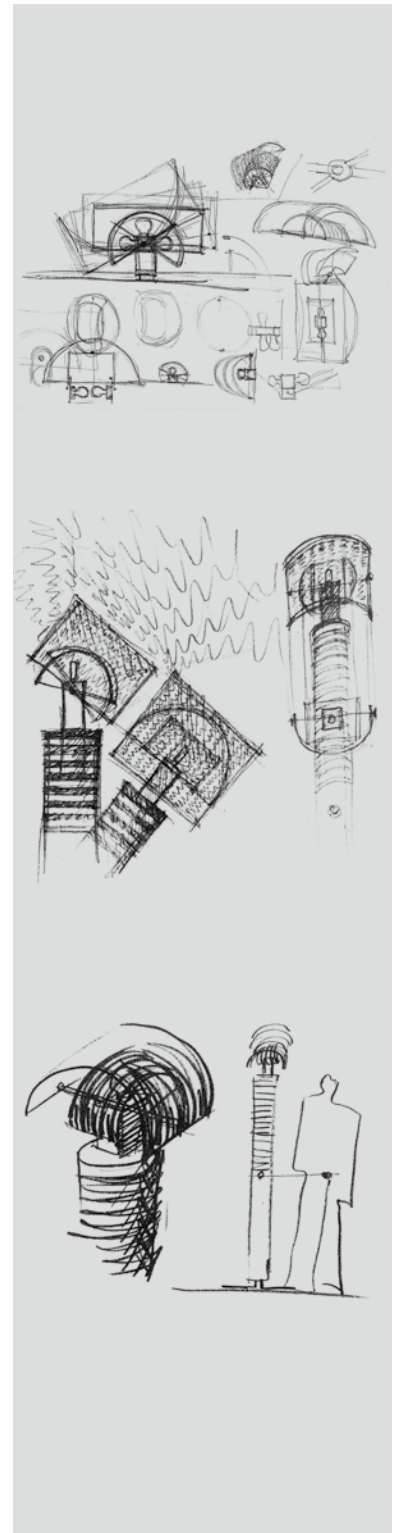
Making History Visible: Of American Myths and National Heroes

_ 展馆：美国普林斯顿大学艺术博物馆

_ 展期：2017 年 9 月 26 日 - 2018 年 1 月 17 日

本次展览是普林斯顿大学奴隶制度研究计划的组成部分，考察普林斯顿大学与奴隶制度的历史关联，展现视觉艺术在创造美国身份以及多方位展现美国历史中发挥的作用。其中的肖像画和历史画有助于观者了解美国形成早期的历史，从而形成一个新国家的某种景观。展览将 18 世纪的作品与当代艺术家的作品并置，从而讨论一系列问题：谁被表现？谁是可视的？被嵌入到美国历史的视觉传统中的是何种文化价值？





“将军” 灯具

设计时间：1985 年

生产时间：1985 年（现已停产）

尺寸（落地灯）：宽 33 厘米，深 16 厘米，
灯杆高 183/226 厘米

结构：白色喷漆穿孔金属薄板，白色喷漆铝
制灯管

LAMP“SHOGUN”

Design: 1985

Production: 1985 (now out of production)

Dimension (floor model): width 33 cm; depth 16 cm; stem
183/226 cm H

Structure: white painted perforated sheet metal; stem in
aluminum painted white.

