

清华大学
艺术博物馆 馆刊

总第 6 期

2017
—
4 期

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



© Stéphane Piera / Musée Bourdelle / Roger-Viollet

赫拉克勒斯 安托万·布德尔 Heracles the Archer Antoine Bourdelle

清华大学

艺术博物馆 馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

2017

4 期

总第6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12月

卷首语

丁酉岁末，北京阳光灿烂；迎来戊戌新年，祖国大地万木回春。在辞旧迎新中，本期馆刊和读者见面。

清华大学艺术博物馆开馆一年多来，将引进国外优秀艺术作品进行展出作为重要的展览工作之一。继德国新表现主义艺术家吕佩尔茨的绘画展、瑞士建筑家博塔的建筑设计展后，近期又推出“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”展览。布德尔是雕塑大师罗丹的学生，这次所展出的青铜雕塑及相关作品，呈现了布德尔在传承罗丹的古典雕塑风格基础上，所作出的新形式探索。本刊特请雕塑家胥建国教授对布德尔《贝多芬》肖像系列作品进行赏析。近期，法国当代艺术家马歇尔·雷斯的雕塑作品捐赠仪式拉开了本馆接受外国当代艺术作品的序幕，期待将来能够接受更多优秀作品的捐赠。

本期《史论经纬》栏目关注现当代艺术的研究，《当代中国绘画创作中的文化史图像》探讨了文化史题材成为中国当代绘画创作重要题材这一新现象。徐虹的《画家西行》通过“丝绸之路”在中原文化和西域文化沟通中的历史作用，系统而深入地围绕 20 世纪艺术家张大千、常书鸿、董希文等几代人在西北的考察对绘画创作和学术贡献的意义进行专题研究，对中国现当代美术史研究多有补益。王婷婷的《媒介与艺术》评介 20 世纪前期欧洲先锋派的新媒体艺术创作与实践活动，关注科技发展对艺术媒介革新及对创作的影响。

《馆长访谈》栏目中吴为山馆长接受本刊采访，介绍了中国美术馆近期举办的展览如何引起社会广泛关注，以及展览的文化价值导向。并对国家美术馆的收藏、国际交流及公共美育等问题发表精辟见解，对美术馆的运营和发展有较强的现实意义。

故宫博物院在 2017 年秋季举办的“千里江山”山水画展及“赵孟頫书画特展”引起较大的社会反响，本期《经典赏析》栏目特请故宫博物院绘画部王中旭和胥瑞嶝撰写《晋唐宋元青绿山水画的清理与研究——以故宫博物院藏品为中心》，进一步探讨青绿山水画的创作及代表作品。

学术主持

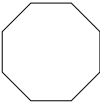
陈池瑜

目录



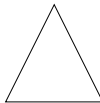
展览现场 Exhibition Scene

回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术	6
艺术家与他的作品 艾美丽·斯密耶	21
马歇尔·雷斯：土地的馈赠与我的回馈 郑中允子	23



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

当代中国绘画创作中的文化史图像 陈池瑜	25
抚今追昔——画家西行 徐 虹	31
媒介与艺术——20 世纪前期欧洲先锋派的新媒介艺术实践研究 王婷婷	35



博物馆天地 The Field of Museum

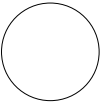
馆长访谈：吴为山 中国美术馆馆长 葛秀支	42
----------------------------	----

大学博物馆：美国印第安纳大学埃斯肯纳齐艺术博物馆的历史与收藏	葛秀支 译介	46
民营美术馆：北京民生现代美术馆	丁书哲	52



经典赏析 Appreciating of Classic

驿动的心象——布德尔《贝多芬》肖像系列雕塑作品再读	胥建国	56
晋唐宋元青绿山水画的清理与研究——以故宫博物院藏品为中心	王中旭 胥瑞頔	58



艺术资讯 Art News

清华艺博讲座	68
清华艺博活动	71
清华艺博新闻	72
海内艺术资讯	73
海外艺术资讯	75



回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术

张 明

展览时间 / 2017 年 11 月 21 日 - 2018 年 4 月 30 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 艾美丽·斯密耶

策展人 / 杨冬江 杰霍姆·戈度 克莱尔·巴比伦

项目统筹 / 王晨雅 王 鹏 赛琳·马尚 安奈伊斯·昆萨

展览设计 / 管沅嘉 王晨雅 刘雅羲

视觉设计 / 王 鹏

展览执行 / 刘雅羲 张 明 钟子微 王 兆 孙艺玮 杨 晖 兰 钰

许 诺 让 - 菲利普·曼扎诺 乔纳森·阿斯图尔 米连娜·布兰切

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 巴黎博物馆联盟 布德尔博物馆



1 / “布德尔的创作之源”单元

此次展览聚焦法国著名雕塑家安托万·布德尔 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，包括 38 件青铜雕塑作品，2 件油画作品，8 件水彩作品，素描及珍贵历史图片等。所有展品均来自法国布德尔博物馆的馆藏，当属艺术家个人艺术风格日臻成熟完善时期的代表作。

展览分为七个单元。第一单元“布德尔的创作之源”意在呈现布德尔由学习到掌握雕塑技术期间，以考古文物和经典作品的石膏像等作为参考，练习和汲取灵感。其他六个主题单元通过不同类型的展品，表达出布德尔重塑古代经典人物及题材的独特创作手法和理念，古希腊雕塑的传统与现代艺术的理念在布德尔的作品中完美地融合于一体。布德尔很早就对雕塑和摄影之间的对话十分感兴趣，从那时起他便给自己创作的雕塑翻拍摄影作品。玻璃板底片记录并公开了他的工作，同时也体现出艺术家希望自己的作品如何被人观赏。布德尔用水粉来修整玻璃板底片，突出雕塑的形象而除去背景影像，将它们变为拥有奇异之美的物品。展览中一系列摄



2 / 序厅中的《弓箭手赫拉克勒斯》

影作品，展示出布德尔这种独特的研究方式。在专门设置的多媒体展厅内，循环播放两个短片《安托万·布德尔的雕塑》和《一件青铜雕塑的诞生》。五台交互设备使观众分别得以在不同的视角体验巴黎布德尔博物馆。展览期间，清华大学美术学院雕塑系的学生将雕塑台与材料推进展厅，进行实地临摹练习。艺术博物馆真正发挥了大学博物馆的教育职能。

“帕拉斯（1887-1905）”单元展示布德尔以希腊女神帕拉斯·雅典娜为启发创作的一系列作品，《帕拉斯》系列创作始于一件披肩女性胸像，仅对大理石进行了初步雕凿，可以看出受到奥古斯特·罗丹作品《未完成》的影响。胸像雕刻于1897—1898年，由青铜和砂岩翻制。胸像的面部被处理成半剥落状态，仿佛刚从考古现场挖掘出来的碎片，覆盖铜锈之后成为《帕拉斯的面具》。1903年7月，布德尔在工作室里用黏土塑造了《帕拉斯的躯干》，头部是现实主义风格，以完美的几何圆柱体取得平衡。基



3/ “帕拉斯”单元



4 / “帕拉斯”单元：《有披肩的帕拉斯胸像》（左），《帕拉斯的面具》（右）

于这个多样化的、迷人的黏土模型，布德尔制作出大理石版和青铜版雕像。在展厅中，除了青铜作品，三幅记录了雕像制作过程的摄影作品以及雕塑家用作素材的照片也一同与观众见面。

“阿波罗（1898-1909）”单元中的一系列创作源自一件制作于1898年左右，以真人为范本塑造的黏土雕像，当时并没有完成。布德尔几年后再次发现了这块记录了时光流逝的黏土，对其重新创造而免于毁灭。根据对理想形式的追寻，布德尔从中推演出碎片化的面部和棱角分明的头像，且将之命名为《阿波罗的头像》。1909年，这件头像拥有了自己的基座：一个由数个基座对称叠加而成的初期立体派风格的底座。这在布德尔的作品中是一次彻底的突破，标志着他与奥古斯特·罗丹的“分道扬镳”，并成为了雕塑家的艺术宣言。阿波罗是希腊神话中的核心人物，宙斯的儿子，一方面主宰着收获，一方面进行着破坏。这种两面性吸引着布德尔。1913年，布德尔给作品赋予了新的名字《战神阿波罗》。这意味着这件艺术作品不仅是一次“紧张的、严肃的、综合的、摆脱所有过去与现在的尝试”，还反映了内心的冲突和神灵的启发。这是真正的阿波罗，“神圣的缔造者”，在布德尔综合结构的艺术中指引他的双手、启发他的思想。



5/ “阿波罗”单元：《带有正方体基座的战神阿波罗头像》

“弓箭手赫拉克勒斯（1906-1909）”单元中，位于展览序厅的《弓箭手赫拉克勒斯》也许是展览中最引人注目的青铜雕塑作品，单纯的展示环境最大程度地突出了雕塑的力量感，给参观者极大的视觉冲击力。赫拉克勒斯的主题长期贯穿于布德尔的创作之中，从他青年时期受到米开朗琪罗（《赫拉克勒斯和卡库斯》，1889年）的影响开始，一直到1924年巴黎奥林匹克运动会的海报项目。《弓箭手赫拉克勒斯》的创作过程自1906年开始，总体包含了8件研究之作。展览中的一系列小型青铜作品展示出作者研究的过程。雕像的模特为指挥官多伊安·帕里索，是一名职业士兵和运动员。展览中的摄影作品再现了当时的场景。在对面部、手、脚以及躯干的研究中，对现实的模仿让位给了其他手法：简化（如面部）或夸张（背部的肌肉）组织。

布德尔基于他的雕塑而拍摄的照片，不仅是艺术家创作方法的绝妙见证，本身也是质量上乘的作品。他使用摄影媒介形成对《赫拉克勒斯》不同的观看视角，并将其呈现于非物质空间中进行解读。为了实现这一点，他使用水粉填补玻璃板底片上作品周围的背景。展览中包含了此类摄影作品，照片中的雕塑主体留白，背景用砖红色水粉涂抹，具有别样的艺术感染力。

“果实（1902-1911）”单元中的主题是罗马神话中的女神波摩纳。《果实》的结构源自于对古希腊和古罗马神话的同化和借鉴。在1911年



6/ “阿波罗”单元



7/ “阿波罗”单元





8/“赫拉克勒斯”单元



9/“赫拉克勒斯”单元：《赫拉克勒斯的躯干》

的巴黎国家艺术沙龙上，《果实》的婀娜优雅被分析为“与其说是自然天成，倒不如说是博物馆的成果”。追本溯源是为了从束缚中解放，布德尔在作品刚一完成时，便骄傲地宣称“我雕刻出了纯艺术的血肉”。在给妻子克丽奥佩托拉的信中，他强调了“第一件自由的作品”令人欣慰的力量，那是一种属于他自己的自由风格。作为一种隐秘的记号，他在作品上雕刻了妻子“Mauviette Pâtra”和女儿“Mamourette. Poucette”的昵称，仿佛这些苹果拥有护身符一般的力量。

“珀涅罗珀（1905-1912）”单元的主题是等待尤利西斯的珀涅罗珀，在1912年巴黎国家艺术沙龙中的学院派作品中，《珀涅罗珀》引发了一次革命，将综合性和纪念性的艺术推向了极致。她推翻了“理想美”的传统和均衡的艺术，宽大的臀部和壮实的大腿体现出原始母神的魅力。布德尔倾注了7年时间（1906年至1912年）完成了这一杰作，这件作品结合了他1910年离开的第一任妻子史黛芬妮·范·帕瑞斯的特征，和他的新缪斯、未来的第二任妻子克丽奥佩托拉·塞瓦斯托斯的体态。《珀涅罗珀》拥有充满壮丽气势的结构，长袍的褶皱丰满，就像多利克柱的凹槽一样，右腿的推力抵消了臀部夸张的扭曲姿态，这些共同促成了一个“充满活力的形体”。与青铜作品和摄影作品同时展出的，还有布德尔绘制的油画《身着蓝色礼服的范·帕瑞斯夫人》。

“香榭丽舍剧院与垂死的人马（1910-1914）”单元由两个主题组成。



10/“果实”单元：《双腿交叠的酒神女祭司》（左），《果实，第2版研究模型》（右）

在为法国巴黎香榭丽舍剧院做的外立面浮雕及内部湿壁画创作时，布德尔的灵感来源为自由舞蹈艺术家伊莎多拉·邓肯的表演，留下了大量的画作。以此为蓝本，布德尔在这座全新音乐圣殿的外立面上设计了与帕特农神庙墙面类似的带状雕塑装饰，内容为希腊神话中的9位缪斯女神围绕着艺术之神阿波罗。大门上方的5块浮雕代表着剧院的主要艺术形式：悲剧、喜剧、音乐、舞蹈以及建筑与雕塑，其中，建筑与雕塑并置呈现在同一块浮雕中。为了跟“女祭司”伊莎多拉·邓肯相称，布德尔把“农牧神”瓦斯拉夫·尼金斯基（1889—1950）引入香榭丽舍剧院的两件浅浮雕之中。在浅浮雕《音乐》中，拉小提琴的女祭司旁边加入了吹笛的农牧神——显然源自尼金斯基的编舞。在《舞蹈》中，布德尔赋予伊莎多拉一个表现切分节奏的手势，与尼金斯基把自己抛向墙壁那跳跃的狂热产生共鸣。

在香榭丽舍剧院内的湿壁画中，布德尔创作了以死去又重生之神——人马为主题的系列作品。《人马》站立着死去，头倒向肩膀，双臂伸展，双手变成树叶：这个融合了宗教的形象令观者联想起希腊神话以及十字架上的基督。展览中通过摄影来展现这一作品。1914年6月，布德尔完成了《垂死的人马》最终模型的修饰工作。这件大师级杰作被认为是对半人半兽形象最杰出的表达。与树结合的人马腰部伸展，身体犹如树干一般，右臂像树枝一样伸展，由里拉琴支撑；里拉琴属于阿波罗，是他将音乐带给人马喀戎。作品的双重视角融合空虚与丰富、压力与释放。从正面看，《垂



11/“果实”单元：《果实》



12/ “珀涅罗珀” 单元



13/ “珀涅罗珀” 单元：《珀涅罗珀》

死的人马》并不对称，好像即将倒塌；从侧面看，雕塑又是对称的，并且稳固自若。是狂喜还是痛苦？这是布德尔创作中模糊性的集大成之作。布德尔经常说：“它像所有神一样死去，因为没有人再信奉它。”布德尔将这件雕塑看得如此重要，甚至要求在他去世后，将他的遗体停放于工作室中作品的石膏模型前。展览结尾处，一幅摄影作品展示出在此作品前举行的布德尔守灵仪式。直至今日，《垂死的人马》仍然俯瞰着大师的工作室。

艺术家简介

法国著名雕塑家、画家和教育家埃米尔·安托万·布德尔于 1861 年，法兰西第二帝国时期出生于法国南部的蒙托邦，父亲为细木工匠。15 岁获得蒙托邦城市奖学金后，他于 1876 年到 1883 年到图卢兹高等美术学院继续接受艺术教育。22 岁时获得了图卢兹市颁发的第二份奖学金，得以远赴巴黎完成学业。12 年学术训练的同时，年轻的布德尔还跟随亚历山大·法居（1831—1900）学习，以完善自己的专业技巧。然而，布德尔因其富有创造力的性格与墨守成规的学院教学产生冲突而退学。19 世纪晚期，布德尔与同时期的雕塑家一样，靠承接雕刻、翻模或绘制肖像的



14/ “香榭丽舍剧院与垂死的人马”单元：《垂死的人马》

创作委托谋生。1885年，布德尔移居巴黎南部的蒙帕纳斯街，之后从未离开，随着一步步成功，共租过8间雕塑工作室。

布德尔在1893年遇到雕塑家奥古斯特·罗丹（1840—1917），当时布德尔还无法仅靠承接委托创作维持生计，1893年到1908年期间，他是罗丹的雕塑工人。在这15年里，他们一起共度时光、互赠艺术作品。布德尔为自己的导师制作绘画或雕塑肖像，罗丹则不遗余力地支持年轻人的事业。布德尔在1895年获得了创作他生涯中第一座大型公共纪念碑的机会——《1870—1871年塔恩—加龙的战士和守卫者纪念碑》，罗丹的支持在其中扮演着决定性的角色。作为罗丹得力的助手和亲密无间的挚友，布德尔的雕塑受罗丹美学思想的影响，但最终开拓出一条独具个人风格的艺术道路。在进行纪念碑和肖像委托工作的同时，安托万·布德尔在1900到1914年之间，还创作了自称为“自由作品”的一系列雕塑。布德尔的雕塑，内部造型结构与雄伟的建筑性和力量感和谐并存，同时带有理性冷峻的思考，在古典写实风格中浸润着现代主义气质。这些作品时常出现在20世纪早期的展览中，其中一些在雕塑历史上留下了永久的印记。

他一生为后人留下了大量珍贵的艺术作品，同时培养了大批优秀的艺术家。早在19世纪90年代，布德尔的工作室就接收一些特定的学生，他们支付学费，或者当助手以工资作为学费。1900年，布德尔和罗



15/ “香榭丽舍剧院与垂死的人马”单元：《香榭丽舍剧院浮雕》



16/ 视频及多媒体展厅

丹、朱尔斯·德波斯试图创办罗丹学院，经过 3 个月的努力以失败告终。1909 年，他被大茅屋艺术学院聘为教师，这所学院建立于 1904 年，至今仍存在于大茅屋大街 14 号，向所有人开放。从 10 月到次年 7 月，布德尔每周在这所学院授课一次，20 年没有间断，直至 1929 年离世。他为学生提供交流研讨、修改学生作品，开展有关美、生命、大教堂等广泛主题的理论课程。他关心学生，教学极富声誉，具有真正的自由精神。

在安托万·布德尔生命的最后几年，也就是其声名最盛之时，曾考虑如何将作品和教义传递下去。很可能是受到罗丹的启发，他试图建立一座布德尔博物馆，描绘了一系列草图，进行了建筑规划。1929 年的大萧条以及同年布德尔的去世令该项目无法实现，但布德尔的遗孀克丽奥佩托拉一直在为之努力，直到 1949 年，博物馆在安托万·布德尔大街 16 号举行了开幕典礼。1949 年 7 月 4 日，她将建筑以及其中的物品当作礼物赠予巴黎市，保住了这座见证了蒙帕纳斯首次艺术繁荣的建筑，并使布德尔的作品得以保存在创作之地。



17/《农牧神和山羊：克劳德·德彪西纪念碑项目》及展览后记

巴黎博物馆联盟负责人寄语——黛菲恩·列维

很荣幸能在赫赫有名的北京清华大学艺术博物馆，呈现中国第一个关于法国雕塑家安托万·布德尔的展览。中国公众将会在这座宏伟的建筑中认识一位非常伟大的艺术家。布德尔于 1885 年来到巴黎，通过其融合了古典和现代的雕塑理念和教学工作影响了 20 世纪早期整整一代艺术家，其中包括一些中国艺术家。得益于布德尔的遗孀和女儿 1949 年对巴黎市政府所作的捐赠，布德尔的公寓和工作室都得以保留下来，并被改造成一座博物馆。如今，其中一些杰出的作品正在北京展出。

清华大学艺术博物馆和巴黎博物馆联盟的团队怀着自豪和热忱，共同合作组织了此次展览。在此，我们向清华大学艺术博物馆的馆长冯远教授和副馆长杨冬江教授致以最热忱的谢意，感谢他们对布德尔博物馆此次展览项目的关注和信任，感谢他们精心的展览布置，使大师杰作的美感得以提升，令本次展览能够完美符合中国公众的期望。这座去年落成的博物馆



18/ 布德尔博物馆：布德尔工作室的外部正立面

令人印象深刻，它拥有高质量的设计和设施，且藏有大量珍贵藏品，为从新的角度进行法国艺术家的作品比较研究提供了机会。这次展览是 2017 年 10 月 4 日至 2018 年 2 月 4 日在巴黎布德尔博物馆举行的展览“布德尔与古希腊及古罗马：一种现代的激情”的延伸。

同时做出贡献的还有布德尔博物馆的馆长艾美丽·斯密耶，展览的联合策展人普瓦捷大学与卢浮宫学院的克莱尔·巴比伦教授，以及与她共同策划这次展览的杰霍姆·戈度。我要向他们致以最深切的感谢，感谢他们孜孜不倦的热情，以及她和她的团队为打造这个精彩的展览所做的一切。参观者将会在展览中享受到艺术史学家向他们传达的高质量信息，这些艺术史学家们专注于与尽可能广泛的观众分享这些知识。我还要感谢巴黎博物馆联盟国际关系主管赛琳·马尚和项目经理安奈伊斯·昆萨，她们为取得这一成果付出了不可替代的努力。

无论通过哪种媒介，都很少有机会能全面回顾这样一位同时是雕塑家、绘图家、画家和摄影师的艺术家的卓绝天赋。此次展览向我们展示了安托



19/ 布德尔博物馆：布德尔雕塑工作室内部

万·布德尔事业的辉煌之处：1900年至1914年间的杰作，其中最为突出的是著名的《弓箭手赫拉克勒斯》。同时近距离了解艺术家的创作过程，通过从草图到成品的展示，参观者得以品味、探索艺术家的工作方法。展览因为在一所大学中展出而充分体现出它的意义，并为学生们未来将要面临的工作提供了一些思考。

巴黎的布德尔工作室几乎按照艺术家生前工作的原状保存至今，展览通过宏大的场景布置和创新的数字系统将其还原。参观者可以通过触摸屏360度全方位探索巴黎布德尔博物馆，我真诚地希望就此能激发他们对这一卓越巴黎遗产的好奇心。

巴黎博物馆联盟是一家公共机构，管理着14座位于巴黎的博物馆，很荣幸能与清华大学艺术博物馆成功完成首次合作。

我希望所有到场的参观者都能沉浸在这位伟大雕塑家的世界里，享受一段激动人心的探索之旅。



回归传统乃是创新之途

杨冬江

“艺术必须从古老的根上生长出来，再让树枝伸向现在，等待着开花结果。”安托万·布德尔的这句话不仅道出了他的艺术信念，也形象地揭示了他独特的艺术创作道路。作为享誉世界的雕塑家，布德尔以其形象的雕塑语言向世人证明：回归传统乃是创新之途，古典仍可以塑造新的时代经典。

布德尔所处的 19 世纪末至 20 世纪初正值现代社会激变的时期，各种新的哲学和美学思潮应运而生。艺术创作不断脱离传统的框架而变得空前活跃，各种风格和流派纷至沓来，在经历了印象主义、后印象主义和象征主义后，艺术界迎来了野兽主义、立体主义、未来主义以及表现主义、



1/ 序厅中的《弓箭手赫拉克勒斯》



2/《休息中的女雕塑家》

达达主义和超现实主义，传统被颠覆，观念被革新。然而，值得注意的是，在激进变革的潮流中，一些艺术家仍保持着清醒的思考，甚至逆流而上地选择了对原始主义和古典艺术的探求，他们并非断裂式地革新，而是对传统的“再发明”，由此另辟蹊径地在现代社会的物质主义中寻求信仰以及关于存在更深刻的理解。布德尔就是这样一位艺术家，他坚实地站在传统与当下之间，并努力寻找两者的历史关联。

作为世纪之交承前启后的雕塑家，布德尔的雕塑虽然深受他的导师奥古斯特·罗丹的影响，但他最终开拓出一条独具个人风格的艺术道路。布德尔的雕塑，内部造型结构与雄伟的建筑性和力量感和谐并存，同时带着理性冷峻的思考，在古典写实风格中浸润着现代主义气质。西方雕塑在经历了古希腊、文艺复兴以及19世纪法国的辉煌时代后，进入了现代时期。一方面，来自古希腊罗马的写实雕刻仍在继续；另一方面，实验性的现代艺术异军突起。布德尔的雕塑迥异于追求“纯粹形式”或“纯粹观念”的现代雕塑风潮，他的古典式现代雕塑或者说现代式古典雕塑，使其在艺术



3/ 清华大学美术学院雕塑系师生在展厅内临摹雕塑



4/ 清华大学美术学院雕塑系师生在展厅内临摹雕塑

史上占有不可小觑的一席之地。

此次展览集中展示的是布德尔所创作的古希腊、古罗马神话题材的雕塑作品。古希腊雕塑是布德尔从艺以来一直模仿学习的对象，他不断从这些雕塑的古典理想美中汲取灵感。德国著名艺术史学家温克尔曼曾用“高贵的单纯和静穆的伟大”来评价古希腊艺术，他说道：“正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一样，希腊艺术家所塑造的形象，在一切剧烈情感中表现出一种伟大和平衡的心灵。”这种“单纯”和“伟大”也深入到布德尔雕塑形象的内在肌理之中，此次展览中的作品，无论是《帕拉斯》《阿波罗》《果实》《珀涅罗珀》，或是香榭丽舍剧院的浮雕及《垂死的人马》，我们都可窥见古希腊雕塑和建筑的影子。

布德尔在追求古典美的同时，也尝试打破理想美的古典艺术观念。他的雕塑洋溢着一种鲜明的现代视觉性。展览中展示的《弓箭手赫拉克勒斯》，这件布德尔在离开罗丹工作室之后创作的经典之作，融合了古希腊艺术的传统和现代艺术的特质，突破古典空间观念，使得整个雕塑在人物形式和空间张力之间巧妙地达到平衡。正如布德尔所言，“所有综合的东西都是在仿古主义上的创新……仿古不是幼稚的表现，不是简单粗糙的模仿，也不是艺术的倒退。仿古是在传统艺术基础上的发展和创新，它旨在创造出一种较之过去更深刻、更透彻、更清新、更完善的艺术”。布德尔甚至说道：“雕塑是对客体的再创造。”古典艺术与现代艺术，在布德尔的雕塑中完美地结合在一起，我们从布德尔的作品中能深切感受到他现代眼光的重塑与升华。

无论是对古典艺术的致敬抑或是对现代艺术的触及，展览始终隐藏着一条隐性的线索，即作品所参照的人物的变化。从参照古希腊雕塑人物而创作的《弓箭手赫拉克勒斯》，到以布德尔两任妻子为原型的《珀涅罗珀》，再到以美国现代舞创始人邓肯为对象的香榭丽舍剧院浮雕，揭示了一系列以传统雕塑人物到当下现实人物为创作原型的转变过程，这种变化不仅表明布德尔对传统雕塑技法的掌握日渐成熟，同时也传达出艺术家对现实生活中的人的爱与崇拜。

布德尔曾说过：“艺术的生命是爱，不能够把全部生命贡献给艺术创作的人，应该放弃赋予石头以生命的职业。”正是因为对雕塑炽热的爱，我们感受到布德尔雕塑的生命温度；正是因为贡献了全部生命，我们看到布德尔最终破茧成蝶的建筑性雕塑。它们带着温存的感性和冷峻的理性，向我们诉说着艺术家倾其一生所燃烧的激情和崇高的理念。□

艺术家与他的作品

艾美丽·斯密耶



1/ 布德尔博物馆馆长艾美丽·斯密耶在“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”展览开幕式上发言

埃米尔·安托万·布德尔 1861 年出生于法国南部。他儿时就显现出绘画天赋，离开学校在身为细木工和木雕家的父亲的木匠店里当学徒，后来在巴黎国立美术学院完成学业。年轻时，布德尔曾跟随知名雕塑家法居学习，完善自己的专业技巧。1885 年，布德尔移居巴黎南部的蒙帕纳斯街，在此租下的第一间工作室至今仍然保存完好。1893 到 1908 年间，布德尔成为罗丹的学徒，为其雕刻大理石雕像。长期受到罗丹作品强大气场的熏陶，大师的创作特点也被他所吸收，但随后他选择了“构造”以释放自我。罗丹写道：“对我来说，最重大的事情是塑造；而对布德尔来说，最重大的事情是构造。我把情绪封存在肌肉之中，而他让它们以某种风格散发出来。”作为回应，布德尔对自己的学生说：“塑造是去破坏，而构造是去创新。”布德尔在 1895 年获得了创作艺术生涯中第一座大型公共纪念碑的机会，罗丹的支持在其中扮演着决定性的角色。

布德尔像其他同时期的大部分雕塑家一样，靠着接受肖像作品委托为生。他限量出售自己的雕塑作品，这保证了作品在被广泛认可的同时又有额外的收入。与此同时，布德尔还创作了一系列如今被认为是伟大杰作的雕塑：《帕拉斯的躯干》《战斗中的阿波罗》，最富盛名的《弓箭手赫拉克勒斯》《水果》《等待尤利西斯的珀涅罗珀》和《垂死的人马》……这些作品形成了全新的风格，是个人创作向理性、概括和建筑性正式转型的登峰造极之作，其中一些在雕塑历史上留下了永久的印记。

他在巴黎及海外的沙龙上都成功地展示了自己的作品，赢得了赞誉。诸如美国纽约军械库艺术展（1913）和威尼斯双年展（1914）。奥古斯特·罗丹逝世于 1917 年，而第一次世界大战（1914-1918）结束后，布德尔接替他获得了大量的委托。同时，全世界的年轻人都来到巴黎，接受大师的指导。布德尔根据他自己所熟知的学徒传统，在工作室接收一些特定的学生。他还在大茅屋艺术学院授课，为人们提供了巴黎国立美术学院之外的另一选择。布德尔在这所学院每周授课一次，20 年没有间断，直至离世。



2/ 艾美丽·斯密耶在清华大学艺术博物馆“未来的引领者：法国雕塑家埃米尔·安托万·布德尔”主题讲座现场

他纠正学生们根据现场模特所完成的作品，并传授理论知识。

他并非一位墨守成规的教授，他的教学在真正意义上解放了下一代的现代艺术家：阿尔佩托·贾科梅蒂、杰曼·里希埃、玛丽亚-艾琳娜·达·席尔瓦等。其中，后来创办了上海美术专科学校的刘海粟曾描述布德尔非凡教育理念的重要性，庞薰琹和吴大羽也曾同布德尔密切合作。

在布德尔生命的最后几年，也就是其声名最盛之时，他曾想建立一座布德尔博物馆，并绘制出如何将作品安置于一座“工作室博物馆”的原始概念。1929年布德尔的去世令该项目无法实现，但布德尔的遗孀克丽奥佩托拉一直在为之努力，直到1949年博物馆开幕。1949年7月4日，她将建筑以及其中的物品当作礼物赠予巴黎市，保住了这座见证了蒙帕纳斯首次艺术繁荣的建筑，并使布德尔的作品得以保存在创作之地。在赠予条款中，克丽奥佩托拉和女儿罗迪雅·布德尔（1911—2002）要求，她们终生作为博物馆的馆长。2002年6月15日，罗迪雅·布德尔去世，没有留下继承人，将其全部财产留给了巴黎市，条件是巴黎市要负责保存和传播布德尔的作品。公共机构巴黎博物馆联盟由14座巴黎博物馆组成，如今布德尔博物馆列居其中，从情感和历史层面均展现出巴黎对自身文化遗产的自豪。

在巴黎一角，蒙帕纳斯塔巨大的影子中，布德尔博物馆隐藏在缪因大道旁一条安静的街道上。这是一座拥有开放式花园的古老建筑，至今仍然是一方宝地，包含保存完好的秘密。乐于领会艺术作品、艺术家与创作过程之间亲密关系的游览者会前往探索，寻觅一种微妙的体验，一种有别于参观巴黎大型博物馆的体验，在此再次直面艺术、美与激情。

我希望来自中国的参观者能够在布德尔博物馆体会到艺术家一生中向中国艺术家和拜访者传递的情感，也希望通过清华大学艺术博物馆组织的中国首个安托万·布德尔作品展，令参观者认识到他在现代雕塑史上的重要地位，感受其为人和作品的魅力。□

马歇尔·雷斯：土地的馈赠与我的回馈

郑中允子

2017年12月9日，法国当代艺术家马歇尔·雷斯的雕塑作品《一、二、三，抓金鸡（Ric de Hop la Houppe）》捐赠仪式在清华大学艺术博物馆西侧草坪举行，此件作品的共同拥有者马歇尔·雷斯和程昕东均出席了仪式。此次捐赠也为清华大学艺术博物馆的国际收藏拉开了序幕，对国内的当代艺术教育及收藏有着示范作用。

一家博物馆或是美术馆的收藏有哪些来源，这是大众在以往不曾关注的问题，长久以来，对于这一主题的梳理也并不是研究主流。在国内公立艺术机构正式建立不足百年的今天，博物馆对自身的考察与发展需求，把问题再一次摆在了从业者们面前：究竟该如何制定藏品收藏框架，藏品收藏谱系的清晰与扩充，同艺术展览与艺术教育又如何相互作用。

解决问题最好的办法必然是行动，近日一场面向清华大学艺术博物馆的雕塑作品捐赠仪式，也许能够更好地帮助人们寻找回答问题的道路。捐赠仪式后，马歇尔·雷斯在清华大学艺术博物馆四楼报告厅举行了一场有关“雕塑的起源”的主题讲座，结合自身艺术创作以及长期以来对于国内外艺术界的关注，为艺术从业者及学生带来建议和全新的思考方式。至此，捐赠仪式、学术讲座以及展厅内的展览构成了完整的艺术学术氛围，为清华大学艺术博物馆未来的收藏、研究与文化建设奠定了良好的基础，而马歇尔·雷斯的艺术造诣和程昕东的经历也能为后来者提供一些指导。

马歇尔·雷斯 1936 年 2 月 12 日出生于高尔夫 - 如昂 - 瓦洛里斯的陶艺世家。此次捐赠作品《一、二、三，抓金鸡（Ric de Hop la Houppe）》是马歇尔·雷斯在一场纪念法国大革命两百周年的公开竞赛中创作的。那时他已远离喧闹的艺术市场近十年，深刻地感受到土地对人类的滋养与付出，也意识到这才是精神逐步解放的道路。他在讲座中



1/《一、二、三，抓金鸡（Ric de Hop la Houppe）》作品捐赠仪式



2/ 嘉宾合照从左至右：清华大学教育基金会副秘书长王丹、清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江、清华大学艺术博物馆学术委员会主任王明旨、艺术家马歇尔·雷斯、策展人程昕东、法国驻华大使馆文化处专员安小曼、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞



3/ 艺术家马歇尔·雷斯



4/ 捐赠作品《一、二、三，抓金鸡（Ric de Hop la Houppé）》安装完成

提到了对艺术和艺术品的看法：“其实艺术创作是一种手的工作，手和材料之间的这种关系和互动带来了所谓作品的价值。我在面对一件艺术品时，特别希望能够永远把面前这件艺术品看成是刚刚诞生的作品，而不是首先把它放在什么样的一个时间维度当中。超越时间限制的而不是单纯建立绝对的时代偶像的艺术品，是我所期待能看到的。”

这位在当代艺术的国际舞台上兢兢业业创作的艺术家，始终如一地坚守着自己挚爱的创作方式，寻找一种流动的平衡。敞开自己的世界，带领大众通过他的眼与手观看这个世界。程昕东长期活跃于策展实践中，他与马歇尔·雷斯既是多年的好友，后者也是他长期关注的艺术家。杨冬江副馆长在捐赠仪式上接受采访时说到：“雕塑作品尤其是公共雕塑，与公众、环境的关系更加密切，因此在艺术普及教育的方面是很有优势的，我们也更愿意看到观者与作品更丰富的沟通与对话，因此收藏雷斯先生的雕塑作品对于未来的展示有很大的帮助。”而对于在此之后的国际收藏，杨馆长也有一定的规划：“清华大学艺术博物馆目前的收藏主要来源于清华美院前身中央工艺美术学院收藏，偏向于中国传统艺术形式。但开馆以来，我们十分注重国际性的展览，比如前期所做的达芬奇艺术展和目前正在展出的布德尔雕塑展，希望能在展览过程中丰富收藏。”目前，在清华大学艺术博物馆正在举办清华美院师生临摹大师作品的艺术活动，也有会员观众参与，为艺术教育更加深入生活的表现之一。

在捐赠仪式现场，王明旨教授的发言为三者的贡献做了最好的总结：“马歇尔·雷斯是一位具有国际影响力的艺术家，在20世纪60年代，他与多位艺术家创立了新现实主义这一重要的艺术形态，并提出一系列新的艺术观念。尤其是以新的方式关照现实，在艺术事件中探索性的利用并试图改变消费社会及其工业形态。清华大学艺术博物馆是当代中国大学顶尖的艺术博物馆之一，虽然建馆时间不长，但却有久远的收藏传统。现有藏品一万三千余件，绝大多数来自清华美术学院自1956年以来的收藏，另外一部分则源于校友及社会其他人士的捐赠。因此此次捐赠活动具有特别的意义，它标志着清华大学艺术博物馆的国际收藏拉开了序幕。作为一个高度国际化的国际知名大学，国际收藏是其艺术博物馆的重要工作。未来我们将进一步推进国外艺术品捐赠的合作交流，扩展国际艺术品的收藏，并加强对这些藏品的展示和学术研究工作，实现资源共享，共同延续人类文明历史的源流。” □

当代中国绘画创作中的文化史图像

陈池瑜

文化是一个民族的精神和文明进步的结晶，人类区别于其他动物的根本标志即是能够创造文化，并能观看和以艺术的方式再现文化。人能够制造工具、通过语言交流，或者如卡西尔所说的能够创造和使用符号，但归根结底，人的根本特性是创造文化，人类历史是一部文化发展史。

文学艺术是文化的组成部分，中国的科技、医疗、诗词、文赋、小说、书法、绘画、雕刻、瓷器、音乐、戏剧，当然是中国文化的核心组成部分。中国哲学、史学、文学和文献则是中国文化的精髓。当代艺术创作反映中国历史，当然也要包括历史文化题材。但是在中国当代艺术创作中，可能由于艺术家本身是文化工作者，“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，对于文化史题材却忽视了。当说到历史题材时，往往是政治军事题材，是帝王将相，是贤君良将，是军事谋略，是改朝换代，或者是农民起义，是宫廷内斗，好像这一切才是我们的历史。而科技发明，文学艺术，书法绘画，没有多少戏剧性或故事性，很难吸引观众的眼球。艺术文化摆在那里，没有再表现的必要；同时也没有这方面更多的创作经验，所以被束之高阁，不闻不问，长期被冷落。这种现状必须改变，文化史应该成为当代中国艺术创作的重要题材。

新中国成立后，绘画创作题材主要集中在两个方面：其一，表现中国共产党领导人民群众所进行的艰苦卓绝的革命斗争，包括中国共产党的成立和历史发展过程、马克思主义传播到中国、土地革命、党领导的工农红军长征、抗日战争、解放战争、延

安革命圣地、白区党的地下斗争，等等。这是完全可以理解的，因为一个新政权成立，意识形态方面必须要为巩固政权服务，要用文学艺术来记录这段艰辛的战斗历程。“忘记过去就意味着背叛”，所以用绘画记录、再现和歌颂党领导的革命战争和解放区的生活，就成为50年代到60年代文艺创作包括绘画创作的重大题材。艺术家抱着对党和人民真挚的情感，创作了一批20世纪中国艺术的精品，如大型音乐舞蹈史诗《东方红》、小说和电影《红岩》《红旗谱》《铁道游击队》《林海雪原》《地道战》《地雷战》《洪湖赤卫队》等。这些作品真实地记录了中国共产党在新民主主义革命时期的斗争历程，起到很好的



1/ 冯远 《屈原与白帝》 中国画 550厘米×394厘米 2016年



宣传教育及审美作用。

与此同时，画家们感觉到新生活来之不易，主动用绘画形式来表现现代中国革命的重大历史题材和战争题材，纪念共产党领导人民群众在这段历史中的英勇斗争，歌颂英雄人物。1950年5月文化部下达绘制革命历史画的任务，6月27日《人民美术》编辑部召开了“历史画座谈会”，研究讨论革命历史画的创作问题。50年代初创作了新中国成立后最早的一批革命历史画，代表作有董希文的《开国大典》、罗工柳的《地道战》、胡一川的《开镣》、王式廓的《井冈山会师》、吴作人的《红军过雪山》、李宗津的《强夺泸定桥》、夏同光的《南昌起义》、冯法祀的《越过夹金山》等。这批油画作品，运用现实主义方法进行创作，奠定了中国革命历史画创作基础。1958年中国革命博物馆组织油画家又创作了一批革命历史画。代表作有詹建俊的《狼牙山五壮士》、罗工柳的《毛主席在井冈山》、蔡亮的《延安火炬》、王德威的《英雄的姐妹们》、魏传义的《强渡乌江》等。1959年10月1日是新中国成立十周年的纪念日，北京新建人民大会堂、中国革命博物馆、中国历史博物馆、中国人民革命军事博物馆等十大建筑，需要绘画来装饰，革命历史画成为首选。此外50年代、60年代还有不少反映革命历史题材的油画作品，如冯法祀的《刘胡兰就义》、董希文的《红军不怕远征难》、恽圻苍的《洪湖黎明》、侯一民的《刘少奇与安源矿工》、艾中信的《夜渡黄河》、高虹的《决战前夕》、何孔德的《出击之前》、项而躬的《红色娘子军》、钟涵的《延河边上》、靳之林的《南泥湾》、刘春华的《毛主席去安源》等。国画创作则有王盛烈的《八女投江》、石鲁的《转战陕北》、叶浅予的《北平解放》等。这些作品都成为新中国革命历史画的经典之作，并为历史画创作积累了经验。

新中国成立后，艺术创作的另一题材是描绘社会主义建设中的劳动者，表现工农当家作主和工业、农业劳动生产。1949年“中华全国文学艺术工作者



2/ 代大权 郝彦杰 贺秦岭 《唐宋八大家》 版画 278厘米x480厘米 2016年

代表大会”在北京召开，会议确定以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为新中国文艺工作的指导方针，要求文艺工作者深入了解工农兵、熟悉工农兵，使文艺更好地为人民大众服务。新中国成立时，经过连年战争的磨难，一贫如洗，百废待兴。加之西方强国对新生的社会主义新中国的封锁，党领导人民唯一正确道路就是发奋图强、自力更生，工农劳动者激发出巨大的政治热情和劳动干劲。画家们对工农劳动者的描绘成为主要题材。画家们深入工农生产和建设第一线，创作了《三门峡工地》（吴作人）、《通往乌鲁木齐》（艾中信）、《春到西藏》（董希文）、《渔女》（林风眠）、《金色的季节》（朱乃正）、《海岛姑娘》（王霞）、《夯歌》（王文彬）、《我们走在大路上》（潘世勋）、《四个姑娘》（温葆）等优秀作品，歌颂劳动者的创造活动，使人感到，劳动生活就是美的创造。

国家倡导的这两种题材，即再现革命历史和描绘工农劳动者形象，取得了丰硕艺术成果，也成为新中国美术创作的重要组成部分。除这两种题材外，我们是否还能开拓新的题材领域呢？



3/ 陈 辉 汪劲松 陆学东 《中华瓷韵》 中国画 270 厘米 X 443 厘米

进入新世纪以来，随着社会经济的发展，繁荣社会主义文化艺术，弘扬传统文化，建立文化强国，成为时代的强音。国家主导和规划创作题材，在新世纪出现新的举措。2009 年“国家重大历史题材美术创作”完成，在中国美术馆展出。此次重大历史题材拓展到 1840 年以来，既包括共产党领导的新民主主义革命和社会主义建设，也包括鸦片战争、洋务运动、戊戌维新、甲午战争、辛亥革命和五四运动、新文化运动等内容。画家们在表现重大历史题材方面做出了新的探索。“中华文明历史题材美术创作工程”历经五年精心组织和认真创作，146 件美术作品 2016 年 11 月在国家博物馆隆重展出。这两项工程都是中国文联、文化部和中國美协发起组织的，并由财政部资助创作，可以说是体现出国家的艺术创作意志。

“中华文明历史题材美术创作工程”集中了历史学家、科技史家、艺术史家，共同商讨创作题目和内容。这是国家主导的，首次以“文明历史”作为题材的美术创作活动，将时间推至中华文明的源起，

而不是仅限于现代革命和近代历史。这是创作题材规划的一次重大突破。仅以绘画作品为例，这次创作工程中，有关中国历史中的政治军事题材占据一部分，如《武丁强盛》《文王兴周》《武王伐纣》《战国争雄》《商鞅变法》《秦始皇统一中国》《大泽聚义》《楚汉相争·鸿门宴》《黄巾起义》《赤壁之战》《王安石变法》《唐太宗纳谏》《忽必烈与元大都》《李自成进京》《郑成功收复台湾》《乾隆南巡》等。此外，另一部分内容有关中国古代科技、诗词、戏剧、音乐、书画、医术和武术等，极大地拓展了美术创作题材。这部分以文化史为题材的内容占了三分之二，是一次新的创作尝试。这次创作规划是第一次由国家文化管理部门主导，将创作题材扩展至中华文明的各个方面，特别重视中华文化历史发展，选取历史中的文化事件和文化成果作为创作的题材，彰显中华文化的历史，奏响中国历史文化的乐章，是文化自信的一种表现。

用绘画这一视觉形象来再现中国文化成果，对当代画家们来说，是新的课题和挑战。中华文化是中华民族之魂，一个民族和国家的强盛必须以文化来支撑。中国经过几十年的社会主义建设和三十多年的改革开放，正在复兴和崛起。传承和发扬中华民族优秀的文化，是当今中国社会的特殊任务。

文化史如何成为独特的视觉艺术题材？文化成就和具体成果如何转化为绘画形式？如何将历史上的文献与文字材料记载的文化，创造出生动可信的艺术形象？这都是一些新的创作难题。画家们在接受创作任务后，认真研究历史和文化史，发挥艺术想象力和创造力，精心构思，创作出一批反映中华文化史的优秀作品，书写中华文化的壮丽篇章。在这次创作活动中，美术学院的教授、画院和美术学院的专业画家成为创作的主力军，发挥了重要作用。

20 世纪以来，在鲁迅先生的倡导下，我国的新型木刻得到发展，以李桦、古元、胡一川、陈烟桥、江丰、沃查、黄新坡等为代表的版画家，创作了以



反侵略、反饥饿、土改、抗战为主题的一批优秀木刻作品。新中国成立后，以李焕民等为代表的版画家创作反映新生活的版画作品，使版画成为 20 世纪以来中国美术创作的重要画种。但用版画形式表现传统文化题材，很少有版画家涉猎。这次“中华文明历史题材美术创作工程”创作活动，版画家们承担创作任务，创作出高质量的版画作品。邬继德等人创作的《雕版印刷》，展现唐代发明的雕版印刷技术成果。代大权等人创作的《唐宋八大家》，用扇面形式刻画出韩愈、柳宗元和苏轼、欧阳修等八位文豪的形象，生动地表现出他们的精神风貌和个性。科技和文献成果也是此次版画家创作的题材，戚序等人创作的《中华营造法式》将中国古代建筑造型特征用版画形式的几何性结构加以呈现，视觉形式强烈，体现建筑几何结构之美。班苓的《算盘与〈算法统宗〉》再现我国发明的珠算及算法即数学科学，画中人物形象在拨弄算盘，讨论算术，形象生动而传神。陈海燕等人创作的《宋应星〈天工开物〉》，表现明代宋应星所著《天工开物》的内容，《天工开物》系统地建立起我国古代农业、手工业包括瓷器、兵器、纸张、火药、纺织、采煤、制盐、榨油、机械等生产技术的体系。版画家陈海燕用多幅连作的结构形式，将制作技术工具和流程用工程图式加以表现，宛如一部形象的科技史。张敏杰的《〈四库全书〉与南北七阁》，发挥木刻技法特征，将浩大的《四库全书》的经、史、子、集加以呈现，作品采取满篇幅形式，分四层按书架整齐排列的方法，将四库全书浩瀚的书海密密麻麻整齐有序地排列在画面上，给人以博大精深之感。这些版画作品传承中华文化，寻找新的表现方法，做出了可喜的有意义的探索。

油画这一外来画种在 20 世纪初随着我国新式艺术学院的建立而迅速发展，新中国成立后，写实油画在表现革命历史重大题材和表现工农普通劳动者形象方面做出了突出贡献，积累了创作经验，但

如何用油画展示中国古代文化并没有多少可资参考的先例。本次美术创作工程的油画作品中，也有几件表现文化史题材的内容，给人留下印象。油画家们习惯性地以鲜明的人物形象来表现文化史上的历史人物，如高小华的《〈周易〉占筮》、章晓明《王充著〈论衡〉》、张文新的《祖冲之与圆周率》、徐里等人的《范仲淹著〈岳阳楼〉》、林永康的《黄道婆》、杨参军等人的《明末清初三大思想家》，各位油画家根据自己的创作特点，塑造出他们意象中的上述文化名人形象。中国历史上的这些文化伟人，几乎都没有肖像留存，所以只能重新创造出王充、祖冲之、范仲淹、黄道婆等人的艺术形象。从某种意义上来说，这些形象只是一种文化符号，由不同的画家来画同一题材，可能塑造出的形象大相径庭。如高小华所画《周易》，日、月、天空、云彩、闪电、山水作背景，而占卜者白发老人形象据说是以北京一位老油画家为原型。俞晓夫等人所画的《司马迁与〈史记〉》，用模糊形象的意象方法，将司马迁置于室外草丛中行进的车上，人们将有关书册送给司马迁随从，无论是这一情节还是人物形象处理，都是作者独特的创造。孙为民的《徐霞客游记》中，徐霞客手扶巨大岩石，注视脚下翻着波浪的海水，寓意他跋山涉水进行地理考察。虽然很难评量这些历史文化人物形象与原型的相似性，但毕竟创造了一个个可视的象征形象而留存在人们的脑海中。

另一些文化史题材，油画家们将其处理成人物群像或场景，形成一定的与主题相关的氛围。张峻明的《石窟艺术》想象云冈石窟大佛建造时的场面，脚手架上有工人忙碌着，佛教徒和僧人在地上交谈议论，关心大佛的建造。以往我国古代国画中表现文人雅集题材不乏佳作，封治国则用油画创作了一幅《明代书画家雅集图》，画中文人们正在观赏一幅展开了的卷轴画。殷雄等人创作的《元明青花瓷》，创造瓷器作坊图景，制瓷工人在观看和研究青花瓷盘与制作图纸，两旁桌凳上摆着瓷器坯子。此画通

过一个场面呈现元明青花瓷生产的一瞬，观众可窥豹一斑。这些作品均为油画表现文化史题材做出了新的探讨。当然，这种命题作文式的主题创作，出题者主要从历史宏观角度考虑，而画家只能选择一个微观场面加以呈现。这就形成了宏观主题与微观形象之间的矛盾。如《元明青花瓷》，顾名思义，从元代到明代的青花瓷是画家应表达的题材内容，时间跨度三百多年，青花瓷器从形制到装饰纹样千姿百态，如何表达这一过程和内容，需要以智慧进行处理。并且绘画不是叙事体裁，一般多为单幅，也就是要求画家“画龙点睛”似的提炼情节和形象，以少胜多，以一当十，让单幅画面中的形象与场景具有较大的包容性，给观众以丰富的想象余地。

在“中华文明历史题材美术创作工程”中国画占据主要位置，说明国画在表现历史文化题材方面不断探索与走向成熟。中华民族在历史中创造出彩陶文化、青铜文化、玉石雕刻等，推动了中华文明的进程。文明的车轮滚滚向前，中华民族在科技方面又取得新的成果，如圆周率和浑天仪的发现，火药和印刷术指南针的发明等，是我们民族智慧的结晶。用视觉形象表现古代科技发明和科技成果，显然是国画创作的新的课题。刘金贵创作的《〈周髀算经〉与〈九章算术〉》，巧妙地用几何线条画出圆球体、圆锥体并进行几何分割，人物塑造也用线条刻画，使画面整体统一，将古代数学科学成果用视觉形式再现出来。金瑞的《中华医学》用工笔着色方法表现采药、看病、煮药、针灸等内容，众多人物集中在一个画面中，将中医特征表现得淋漓尽致。焦洋的《指南针与航海》亦采用工笔形式画出多艘船只启航，海边建筑和灯塔。正是指南针的发现，促进了我国和世界的航海事业。张培成的《火药的发明应用》，用车载火炮发射腾升的火药，象征性地展示火药在战争中的应用。宋代除火药、指南针等发明外，在瓷器、科技史等方面也取得重大成果。沈括所著《梦溪笔谈》除文学、史学、艺术外还记载数学、天文、

物理、化学、生物、地质、气象、医药及工程技术中的成就和发明，是我国和世界上科技史的重要文献。尉晓榕、卢志强创作的《梦溪笔谈》通过创造沈括形象，揭示科学与文献的主题。瓷器发展到宋代是一个高峰，钧窑、汝窑、官窑、定窑、哥窑五大名窑烧制的名瓷是中国瓷器文化的瑰宝。陈辉等创作的《五大名瓷》，作者选择五大名瓷中不同形状的花瓶、瓷盘、瓷壶等，用水墨形式加以表现，错落有致地摆放在桌台上，运用写实手法增加瓷器的硬度质感，白光通过窗户照在台桌和瓷器上，晶莹剔透，瓷器的写实形象同光雾虚幻氤氲，形成虚中有实，虚实结合的审美效果。该画在空间处理、水墨形式创新、光的运用、水墨写实与抽象等方面都做出了新的探索。

文艺复兴艺术家达·芬奇和德国古典美学家莱辛都主张绘画和诗（文学）各司其职，绘画是空间艺术，适合表现空间中并列共存的物体美，诗与戏剧等是时间艺术，适合表达时间中展开的故事和情节，二者不能混同，有着明确界限。但中国画则能使时间和空间、画面和情节统一。东晋顾恺之根据曹植的《洛神赋》创作《洛神赋图》，根据西晋张华的《女史箴》创作《女史箴图》，积累用视觉形象再现文学故事和历史故事的经验。但顾恺之的《洛神赋图》《女史箴图》是用长卷分段连画的形式加以表现，而本次美术创作工程要求都是单幅画的形式，这就使作者在表现情节叙事方面面临更多难题。中国古代的历史、哲学、诗词书画、文人生活等成就用单幅视觉图像加以表现，对创作者来说是一个极大的挑战。可喜的是有关作品各自用独特的形式，创造特定场景和人物形象，描绘出中国文学艺术及文史哲代表人物形象，取得丰硕的创作成果。画家们借鉴古代艺术创作经验和图式，在解决单一画面视觉形象与历史故事及文学艺术的叙事情景方面，做出了新的探索。

诗经、楚辞、汉赋是我国先秦到汉代杰出的文



学作品，林蓝创作的《诗经——长歌清唱》，以《诗经》中“国风”部分诗篇内容为表现对象。用金黄色作为作品的背景，用工笔重彩，将画面人物分为四个层级，再现《关雎》《汉广》等诗意内容，并将人物形象和田园自然风景相统一，创作出国风中淳朴而又华丽的生活视觉图像。冯远的《屈原与楚辞》，成功塑造屈原的形象和创作《楚辞》的诗意境界，将屈原的性格特征和《楚辞》的瑰丽诗章融为一体，用工笔重彩形式表现楚辞的浪漫主义华丽篇章。宋元词曲和明清小说是中国古典文学的奇葩，国画家们亦对这一题材进行表现。作品有孔紫、郭兰莹创作的《关汉卿与元曲》，吴宪生、吴冠华创作的《宋词风采》，庄道静等创作的《四大名著》等，在视觉形象表现方面各有特色。

唐宋书画在我国艺术史上取得杰出成就，本次美术创作工程对此类题材进行表现的有唐勇力创作的《盛唐书画艺术》，借鉴敦煌壁画方法，将周昉《簪花仕女图》中仕女形象和唐代墓室壁画形象挪用至《盛唐书画艺术》中，成为主体形象，具有醒目的标志作用，较好地解决挪用与创作的问题。张耀来的《宋代画院及书画大家》，背景墙面是巨幅青绿山水，画院内分上下两级，展现画家文人创作和鉴赏品评绘画的活动，重绘宋代画院的盛况。王颖生创作的《中国京剧》，展现徽班进京后排练演出的场面。表现文人生活、艺术家及雅集的国画作品还有韩硕的《竹林七贤》、田黎明的《陶渊明》、李乃宙的《兰亭雅集》等。表现古代史学成就和哲学家及文史文献典籍，显然也是对画家智慧和创造力的考验。《隆中对》载入西晋史学家陈寿编著的《三国志》中，记载东汉末年驻军新野的刘备三顾茅庐到隆中拜访诸葛亮的谈话内容。程朱理学是宋代程颢程颐兄弟和朱熹等创立的理学学派，毕建勋用水墨写实手法将程朱理学的代表哲学家加以塑造，造型坚实。孔维克的《王阳明心学》刻画明代哲学家王阳明形象。

我国历代都很重视编修史书，编纂文献，记录

国家大事，积累文明成果，如宋代司马光主持编纂编年体通史《资治通鉴》，明代官修《永乐大典》，清代官修《四库全书》，都是浩大的文化工程，对中国的学术产生巨大影响，是我们值得骄傲和应该颂扬的文化史籍。孙志钧、王海滨创作的《司马光〈资治通鉴〉》，以整洁的书柜做背景，用工整细腻的手法创造了司马光和文史编辑人员共同编修《资治通鉴》的场面。高云等人的《永乐大典》，画的四周布满忙碌的编修人员，中间是永乐大帝在审校编辑稿件，接受编者汇报。该画作者用满篇幅的方式构图，突出《永乐大典》编纂巨大的工作量。

“中华文明历史题材美术创作工程”经过五年多的组织和创作，于2016年11月20日在中国国家博物馆展出。这项当代美术创作的巨大工程，产生广泛的社会影响，积累了不少创作经验，特别是在解决用单幅画的形式表现中华文明历史题材宏大内容，有的还是叙事性的情节内容方面，作了有益的、积极的、大胆的试验和探索。将文化史纳入作为主要创作内容，在中国美术创作中还是首次。在表现文化史题材方面，版画和油画做了初步试验，而国画作品较多，用国画形式表现中国自己的文化传统更有其天然便利，国画表现手法显得更加灵活。

此次美术创作工程为艺术家开辟了文化史表现的新的创作题材领域，从成果来看可谓初战告捷，创造和建构起一批中国古代文化史的感性视觉图像，拉开美术创作中文化史题材的大幕，为画家们开拓出文化史创作的新领域。用绘画视觉图像来再现中华文化是时代赋予画家新的历史使命。因此，继续规划此类创作工程和画家自由选择文化史题材进行创作，无论对当代中国绘画创作，还是传承和弘扬中华优秀传统文化，都有重大意义。○

抚今追昔——画家西行

徐 虹

中国是一个多民族的国家，中国古代画史著录中，对表现异域风情绘画的记载疏密不一且时隐时现。唐文化博大宽宏，《贞观公私画史》视域外各民族绘画如同己出，不另辟章节。《唐朝名画录》且将西域吐火罗国（吐火罗国在今阿富汗境内）尉迟乙僧列入神品，将西域僧人所画弗林图人物器样、外国杂兽等一律收入，显示出文化上的开放融合精神。台北故宫博物院所藏唐阎立本《职贡图》是流传有序的多民族形象作品，画中可以看到不同民族的人物造型，随身携带的异域贡物等。传南朝梁萧绎的《番客入朝图》（或称《王会图》，宋摹本，现藏国家博物馆）描绘西域不同民族人物形象，生动传神细致入微。到了宋代，官修的《宣和画谱》开始将唐五代到宋之间少数民族画家单列一门——“蕃族门”，并有“虽异域之远，风声气俗之不同，亦古先哲王所未尝或弃也”的评价。

对这类异域风俗描述最为丰富的资源是中国洞窟的壁画和雕塑。其中不仅有不同民族的人物服饰道具，也有日常生活场面如骑马、狩猎、宴饮、歌舞以及边陲景色。这些遗产给 20 世纪中国艺术增添了新的继承和思考内容。

1877 年，德国地理学家李希霍芬首次提出了“丝绸之路”（The Silk Road）这个概念，以此概括从中国中原到中亚和印度之间的文化经济交流通道。从此，“丝绸之路”就成为不同民族文化融合的象征。而随着欧洲学术界人士如斯文赫定、斯坦因等人对中国西北的考察，大量有关中国古代历史文物被发现。1900 年敦煌藏经洞的发现，激起中国人对西北地域文化的热情。曾被视为“强盗”的欧洲考古学家，唤醒了中国人对西北各民族艺术创造的关注和热情。最具代表性的感情震撼就是当年

宗白华的欢呼：“天佑中国！在西陲敦煌洞窟里，竟替我们保留了那千年艺术的灿烂遗影。我们的艺术史可以重写了！”

随着西方人对中国西北的“地理大发现”，中国人也日益重视广漠西北边疆的政治经济价值。20 世纪 20 年代，始建西安通往甘肃省界的公路，从西安到兰州的“西兰公路”1934 年全线贯通。1931 年国民政府交通部与德国汉莎航空公司共同组建“欧亚航空邮运股份有限公司”，经营欧亚间的航空邮运任务。德国人航拍了沿线的文化和自然景观，新闻记者也纷纷发表摄影和报道。这条航线通航时间不长，但它对“中国的西北角”（著名新闻记者范长江考察西北的书名）的开放确实具有历史意义的事件。

30 年代后期，日本侵略者迫使东南沿海城市的文化人整体西行。当时整体上中国知识分子包括画家们都倡导“走出象牙塔”，到民间去，到生活中去——在那个年代，这意味着到西北西南去。尽管“西行”的艺术家要克服今人难以想象的物质困难，但当他们带回使人耳目一新的作品时，又鼓励了更多艺术家走向边疆。画家西行带来的深远影响，贯穿于整个 20 世纪中后期的中国美术界。

有组织有影响的西北艺术考察，应以抗战时期以王子云为团长的“教育部西北文物考察团”为代表。考察团从陕西经甘肃到新疆，沿途采风画速写，在敦煌临摹壁画，到新疆考察文物。回程在兰州和西安分别展出团员临摹和速写作品，引起了文化界不小的轰动。而艺术家个人较早去西北考察采风的当推张大千和韩乐然。张大千早于王子云的团队在敦煌研究和临摹，他和画家孙宗慰等人从兰州出发到敦煌，临摹了很多壁画。回到兰州时，举办了名为“张大千临抚敦煌壁画”的展览。



1944年又在成都展览，引发敦煌热。

1944年，“国立敦煌艺术研究所”成立，聘常书鸿任所长。常书鸿在任上除了研究、整理和保管敦煌文物之外，还临摹壁画，创作艺术作品。与其他艺术家的旅行写生不同，常书鸿全家落户敦煌，他的夫人、留法雕塑家陈芝秀和出生在巴黎的女儿常沙娜也朝夕与莫高窟绘塑相伴。常书鸿从四川招聘的年轻艺术家段文杰、史苇湘、李承仙等人以及稍后去敦煌的董希文也是携妇将雏留守莫高窟。从四面八方奔向敦煌的艺术家，在荒漠上守护和研究敦煌艺术，他们确实是现代中国文化史上最富于理想精神的艺术群体。

40年代去西北的艺术家还有关良、司徒乔、陆其清、关山月、张振铎、潘絮兹、赵望云以及黄胄。黄胄40年代后期在陕西随赵望云学画，1949年参军到兰州，走新疆。他在写生基础上创作的少数民族水墨人物形象，为中国画历史画卷翻开新的一页。

当时去西北的画家众多，赴西南的相对较少，早期董希文在西南地区写生，创作了苗家风情题材作品。而最有成就、影响较大的是庞薰琹，西南少数民族区域的考察成就了他人生艺术的整体格局。到四川西部（西康地区）和甘肃、青海采风写生的画家还有吴作人和叶浅予。吴作人于1943年7月由四川先到兰州，再转赴青海和敦煌旅行写生。

新中国建立后，西北的美术得到巨大发展和整合，吕斯百、刘文清、洪毅然等人到兰州西北师范学院，加强了西北的美术教育。赵望云、石鲁等人在西安发展新的中国画精神。去边疆少数民族地区体验生活成为美术院校专业教学必不可少的内容。1954年6月，文化部组织中央美院和华东分院的研究生在教师叶浅予、邓白、史岩、金浪带领下赴敦煌莫高窟考察、临摹壁画，参加的学生有詹建俊、汪志杰、刘勃舒、方增先、周昌谷、李震坚、宋忠元。也是在这一年，石鲁去了兰新铁路乌鞘岭工地体验生活，创作了《古长城外》；艾中信去兰新铁路工地，创作了大型油画风景《通往乌鲁木齐》；潘絮兹以他对敦煌莫高窟的研究与想象创作了《石窟艺术的创造者》。去西北旅行写生活活动在“文革”开始后完全中

断，70年代后期，文化环境渐趋宽松，画家又继续往边疆地区写生和创作。50年代创建的新疆艺术学院扩建为新疆艺术学院，哈孜·艾买提、克里木·纳赛尔丁等画家的成长，标志着边疆少数民族艺术的历史性发展。

面向西部和边疆地区风土人情的写生和艺术探求，直接成就了20世纪前半期一些描绘少数民族的作品。这不仅意味着绘画中的少数民族题材开始成型，用长远的眼光去看，可以发现中国美术史原来没有过的内容，比如现代人物形象的塑造，环境气氛的烘托，物体的真实感，以及空间和时间的表达形式等，在少数民族题材上都发展出可能性。相比内地人物形象、服饰以及环境，边疆地区人物风土更具有新鲜感和特殊性，尤其是在人物结构、色彩肌理、环境气氛等方面都异于内地，具有“可画性”。另外，西方的光影色彩透视解剖等基本表现方式和写实手段，也要具体到如何表达日常生活和审美理想，喜怒哀乐和精神追求。所以，去少数民族地区采风和写生也是一条途径，艺术家通过这个途径回答中国20世纪的艺术问题。

董希文作于1948年的油画《哈萨克牧羊女》，可以说开创了中国油画史的一种抒情样式。为了能让观众理解和解读，以抒发感情为主，保有一定的叙事性，画风简练直接。风格上既有线条和平面薄涂的中国传统样式，也有冷暖色对比的西方用色方法。董希文1943年去敦煌临摹壁画后开始创作有不同文化因素融合的现代油画。这件作品中闪亮的雪山和温暖的阳光下的黄色沙漠一起，造成色彩对比的明亮感觉。这种温暖的色感一方面来自大漠日照充分的现场感受，另一方面也来源于在石窟中面对辉煌壁画的感悟。他想象古代画工在石窟里作画时的场景。他曾经说：“试想当时石窟里的壁画，在许多油灯和烛光的闪耀下，那富丽的色彩，何等辉煌，它充满激情，牵动着人们的心灵……”这种对光色的感受一直伴随他的艺术道路。60年代他去了西藏，画《春到西藏》《千年的土地翻了身》等作品。画面上的用光还是那样有非自然的特点，画中桃花的鲜艳色彩跳出画面，跳入人的眼睛，带来特殊的清新气息；同时也有点特殊意味，好像那枝桃花被特意照亮，让它在清冷翠色的高

原春天里将自己明艳的色彩随着坚挺的细枝向天空召唤。这种用色方法与当时苏联艺术强调色调的方法不同，这可以从《红军过雪山草地》一画看出。这幅画描绘的是一个阴暗潮湿的夜晚，荒凉的草原，大部队的战士疲劳至极正在休息。前景，有一团亮光在暗蓝色的环境里闪烁，这光没有一点温暖感，是冷色的光，更衬托了处境的艰难和无所依托……这种光的表现可以从欧洲文艺复兴时期巴洛克绘画中找到原型，但也和董希文特殊的艺术经历有关，尤其是对边疆寒冷空阔的地理环境以及黑暗的石窟回忆有关。董希文从敦煌壁画研究中也获得了用原色对比取得平衡，让色彩在交错中发出光泽的方法。从他之后另一代表作《开国大典》就是用对比色造就富丽堂皇的画面，显示了敦煌艺术对他的总体影响。而在人物造型手法上，他认为当年画敦煌壁画的工匠们塑造人物的办法不依靠明暗法，用极简的线条和色彩描绘出肉体细腻的色调和弹性的质感，与欧洲文艺复兴大师的杰作有相似的效果。《哈萨克牧羊女》和《开国大典》也用平面和线条来表现人物，表现服饰和建筑物的质感、宽阔的空间和远处天际的群山浮云。他画中的线条和色彩都达到了简练而又富于表现力的程度，这不能不看出敦煌艺术的影响。

董希文的《哈萨克牧羊女》受法国现代派，尤其是马蒂斯艺术风格的影响。敦煌北魏壁画中那种因年代久远而显斑驳的色块，率直粗放的线条，以及装饰的块状山岚、奔马、骑手、供养人等，与现代艺术的平面性、主观性、强调单纯发生了跨地域、跨文化、跨时代的呼应。西方现代艺术在此和东方古代艺术以及民间艺术发生了对接，西方现代艺术和中国传统趣味得到了某种交融和协调。常书鸿曾撰文，探讨法国野兽派画家鲁奥的作品与敦煌北魏壁画之间的风格关联。这一类问题虽无定论，但中国现代艺术家对古代石窟壁画的研究学习，确实带给他们新鲜的审美经验，“以旧翻新”成为新风格新形式产生的重要因素。

吴作人油画《藏女负水》显示出“西行”对他艺术创作的影响。他在1943—1944年间两次到甘肃和青海采风写生，创作了大批的油画、水彩和速写。旅行结束

在成都、重庆举办了画展。此画就是此次旅行的成果。这件作品风格写实，用色厚重，笔触大胆。如果比较他在比利时皇家美术学院油画习作人体的复杂和细微，此件作品的形体更凝练概括。它在色彩上强调环境和人物的固有色对比，而不是欧洲的学院派所强调的色调关系。这也成就他以后特殊的风格类型。他1954年的代表作《齐白石肖像》笔触更含蓄细腻，整体上更具有中国韵味，但那种固有色和平面化处理，强调物体轮廓与背景的对比等更为中国民众习惯的手法，在40年代就开始成型了。由于对西北地区的感情和大量写生积累，也使得他在创作油画风景《三门峡水库》时得心应手。

庞薰琹的水彩画《背篓》作于1946年，但他早在1936年中央博物馆筹备处工作期间，就开始对中国历代服饰纹样和少数民族的工艺进行研究。1939年随北平艺专迁居昆明后，进一步对西南少数民族的服饰和装饰纹样进行实地调查搜集资料，研究整理并创作具有装饰和图案纹样的作品。《背篓》是他这一阶段的代表作，平面的简洁和概括，结构和轮廓的虚实显示出一种宁静和秀



1/ 庞薰琹 《背篓》 40厘米×30厘米 水彩 1946年 中国美术馆藏



雅的气质。身上的服饰布满植物图案，但不完全是纹样，而是有虚实浓淡的色彩变化。这件作品的意义远远超出工艺性和平面装饰的效果，应该看作是富有中国文化意味的现代主义风格作品。

1946年庞薰琹带着新作品返回上海，个人画展获得成功，奠定了他现代绘画与工艺美术结合的创作之路。他在观念上为现代中国工艺美术奠定了方向，即艺术和工艺实用性结合，工艺实用性也必须具有现代艺术的独创性。他引领了中国工艺美术与包豪斯观念结合的现代道路。

庞薰琹这位在20年代研究和发起现代艺术运动，发起组织“决澜社”的艺术家，从纯粹艺术探索转向工艺实用艺术是较大的改变，其中也有逻辑的合理性。既和他个人趣味志向有关，也与环境因素有关。比如当时中国艺术学院对图案课教师的需求，商业发展对设计人才的渴求，以及艺术资源的稀缺性等因素都会给艺术家个人道路带来影响。

司徒乔的油画《套马图稿》是他1944年到1945年间新疆之行的成果。画家在当地描绘了牧民的生活，重点研究了马，画了上百幅马的写生稿。《套马图》带有叙事性，描绘牧民套马场景。画家注意力在马的动态上，将马的雄健、力量和活力通过翻转的曲线，动态的构图和带有棕褐色的色块来表达。画家为这件作品起了另一个诗意的名称《生命的奔腾》，显示出画家意在表达一种生命的意向。此画虽然是图稿，但显示了成熟的艺术表现形式。如果看到画家20年代到30年代在马来西亚和新加坡所画的南洋年轻女性的肖像和她们的生活状态，看到洋溢着生命热量、被阳光晒黑了的棕色皮肤的光色，鲜艳夺目的服饰，亮晶晶的笑意脸庞……那么也就理解他的《套马图稿》所具有的活力来源。他1944年的另一件纸本粉画《天山放牧》，画面是开阔的风景，深紫色的天空衬托白雪的山峰，白雪覆盖的草原露出解冻时流动的溪流，马匹在饮水。这是一幅有着稳定构图的初春清新景象，但画家还是选取了一种曲线流动的节奏，呈现一切都在涌动的生命之流现象。这些写生中形成的风格，在他1954年的《巩哈饮马图》（168厘米×252厘米，

开平美术馆藏）中得到更完整的呈现。他怀着对西北的生动记忆和感情，画出他对新疆地域特色的情感和认知。画中远方偏冷的群山，天际的彩霞，中景辽阔起伏的草原和前景覆盖白雪的巨石，衬托了近景的群马——牧马人挥着鞭杆在放牧。马儿有的在吃草，有的在前行，动态各异，充满活力。棕褐色的画面基调一如他的知名图稿，隐含不羁的野性，充满形式的激情和表现生命的冲动。也一如他在南洋的绘画，表达他最基本的艺术如生命的态度。从新疆回来以后他去水灾地区采访和写生，已经没有那种浪漫的想象和诗意挥洒了，但在稳定沉着的现实描绘中，依然保有那种不竭的艺术激情。

韩乐然是较早去西北的画家之一，作为一名中共党员在1944年受党的委托到大西北做统一战线工作。他在青海、甘肃、新疆作了大量的水彩、油画写生，主要描绘高原藏民牧歌般的生活。他还对新疆克孜尔千佛洞壁画进行临摹研究。油画《拉卜楞寺前的歌舞》作于1945年，是根据他在甘南旅行写生而创作的油画。画面有早期印象派的外光技法和写实技法的融合，具有稳定的结构，藏区的地理特色被表现为一种清冷的厚重感。如果与他另一件“未完成”的描绘藏民生活的水彩《草原上的生活》联系起来看，与自然生活气息接近的写生显然更具有艺术感染力。但这件创作的主题预示了中国20世纪后半期少数民族主题中的“节日意象”的出现，画面多数是载歌载舞的人物聚合，追求繁缛华贵，明丽鲜亮的视觉效果。

中国知识分子对西部的关注始于20世纪初叶，而画家西行大盛于40年代。罗家伦作词的《玉门出塞歌》之众口传唱，传达了热情关注西北边疆的时代精神，这种精神给中国现代艺术的发展带来深刻的影响。中国绘画的情调和形式由此变得丰富多彩，明朗热情。边疆少数民族的性格和生活情调，边疆土地和天宇的色调氛围……这些异于中国传统绘画形式的文化因素改变了现代中国绘画的格调。成长于50年代的画家代表性作品都植根于西北边疆的风土人物。朱乃正就曾发出“中国的画家要画好画必须到西北去”的呼唤。没有这方面的资源，近百年中国绘画的整体面貌必然大为减色。○

媒介与艺术

——20 世纪前期欧洲先锋派的新媒介艺术实践研究

王婷婷

德国哲学家瓦尔特·本雅明在其著作《机械复制时代的艺术作品》中，描述和分析了现代工业社会由技术（作为媒介或工具）所引发的艺术作品在审美、制作、鉴赏和接受等方面的根本性转变。他认为：“在图像复制的工艺流程中，照相术第一次把手从重要的工艺功能上解脱出来，并把这种功能移交给镜头里看的眼睛。”^[1]然而，照相术的发明是否改变了整个艺术的本质还没有得到有效的论证，电影的出现却使照相术给传统美学造成的困难变成儿戏。尽管照相术的发明使得印象派和后印象派颠覆了传统学院派画家和雕塑家的风格和方法，然而电影的诞生弥补了照相术的缺失成分——动态的捕捉，从而使视觉实验转向了更强的程式。面对这一新媒介所能生产出来的视觉奇观，20 世纪前期欧洲先锋艺术家就纷纷加入到了利用“动态图像”这种新媒介来扩大现代主义形式的新的语言表达中来。艺术家们都共同致力于让人承认电影是一种严肃的艺术形式，是一种纯粹的艺术。他们大胆地总结道：“必须解放电影，使其成为一种表达媒介。”^[2]

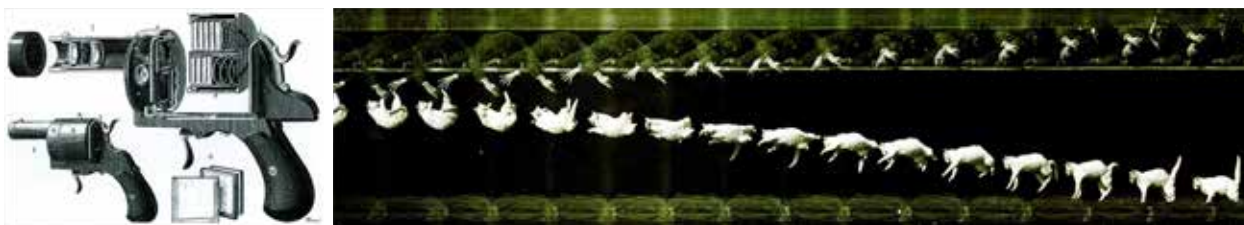
一、作为技术的新媒介

对于“动态图像”的探索可以追溯到莱奥纳多·达·芬奇。他在《绘画论》中提到了暗房原理——即明亮的物象图像可以清晰可见地透进被凿开的小圆孔，投射到与其相对的另一面墙上（事先刷白），获得上下颠倒的投影，而“外部开阔空间里从东向西移动的一件物体，会在室内狭小空间的对壁上映出相应

移动的身影”。^[3]在达·芬奇的艺术理论中，这种“视觉的”方法并非停留在狭隘的字面上，而是体现了他和他那个时代的科学潮流对视觉力量的赞美，视觉本身成为探索的主题。

暗箱在文艺复兴之后便被用作绘画辅助工具，直到科学和艺术相互交叉的 19 世纪，对“动态图像”的再次关注成为欧洲科学与艺术的一个重要方面。自 1822 年以来，达盖尔就将绘制在半透明亚麻布上的全景图和透视图借用灯光来实现视觉的变化，并通过引入实景和声音增强这些大尺寸绘画的吸引力，从而证实了视觉新技术和运动的联系可以有效地引起公众的注意。（事实上，达盖尔在后来第一次有关摄影的实验就是使用一个改良后的暗箱，最终在 1839 年优化了银和水银的印刷方法，并使照相术作为一种新的艺术得以承认。）

1824 年，英国科学家皮特·马克·鲁热终于对视觉暂留的现象作出令人满意的解释，并由此促发了当时欧洲各种呈现连续影像和视错觉的实验装置的诞生。例如英国人迈克尔·法拉第的“旋转车轮”（1830），德国人约瑟夫·普拉托的“费纳奇镜”（1833），法国人埃米尔·雷诺的“真相机”（1877），英国人埃德沃德·迈布里奇在美国发明的“动物实验镜”（1881），法国人埃蒂安·朱利·马雷发明了有固定胶片的“连续摄影枪”（被认为是电影摄影机的鼻祖）（1882），美国人托马斯·阿尔瓦·爱迪生和他的助手威廉·迪克森为他们的“活动电影摄像机”申请了专利（1891），德国人马克斯·斯克拉达诺斯基制成了“比沃放映机”



1/ 埃蒂安·朱利·马雷用他发明的“连续摄影枪”记录了一只猫从坠落到最后跳起的运动轨迹



2/ 保罗·塞尚 《玩纸牌者》 布面油画 134 x 181.5 厘米 1890-1892 年



3/ 卢米埃尔兄弟 《玩牌者》 电影截图 片长 54 秒 1896 年

来拍摄一些短片（1894），直到法国人卢米埃尔兄弟为其发明的“活动电影机”申请专利并在巴黎和伦敦的博览会上展出（1895），最终宣布了电影的诞生。

总体看来，在从古典主义向浪漫主义的推移中，“运动”成为了那个时代的核心概念和标志。欧洲 19 世纪自身的进步思想体系和对“发明”的崇尚对其历史和文化产生了重要影响，那种“向前看”的进步理念不仅反映时代精神，同时造成了实际的效果——比如电影本身。在这一点看来，“动态图像”的发明和制作（在 19 世纪 80 年代达到顶峰）的确是许多人有意地通过各种各样的手段和相互交叉的方式所要达到的目的。在“动态”含义关照下，“电影”既是平实的图像，也是新的比喻。由它创造出来的“运动”的图式与 20 世纪前期一浪接一浪的艺术思潮强有力地传递给了后面的艺术界。

二、先锋派与新媒介

现代主义和电影几乎同时诞生。1895 年是具有

象征意义的一年：这一年，塞尚的绘画在沉寂将近二十年后第一次大规模地公开展出，尽管总体上是被奚落和嘲笑的，但是这些绘画却被年轻的艺术家认为是一场艺术革命的预示；这一年，卢米埃尔兄弟在巴黎大咖啡店地下室的印度沙龙为付费观众放映电影，宣告了电影的诞生。尽管当时的观众被电影中朝自己驶来的火车吓得四处逃窜，卢米埃尔兄弟也并不认为他们拍摄的“运动中的图像”是在进行艺术创作。但是，在 20 世纪开始之际，现代主义画家和其他画家跨越了精英艺术和大众趣味的屏障，成为了梅里埃魔幻电影和美国探险电影，以及卓别林喜剧的热衷者。事实证明，电影制作的“运动中的图像”显然比照相术制作的“静止的图像”更为强烈地影响着后来的视觉艺术家。

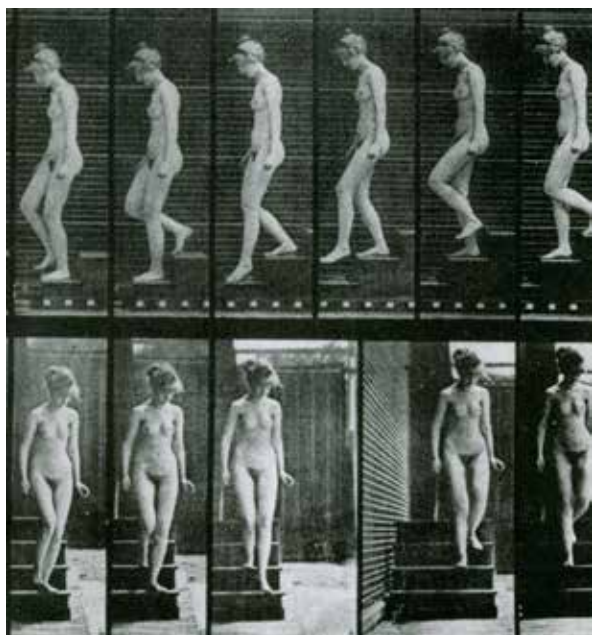
19 世纪欧洲科学革命的进程所引发的人们对宗教、权威、传统和风格所涉及的一切真理的怀疑，使欧洲传统艺术中的古典主义风格和技法似乎不得不面对这最后一个阶段的文化宿命，艺术家们也渴望打破

压制已久的艺术史中将古典理想美范式作为评判艺术的唯一标准。庆幸的是，一部分资产阶级在努力超越传统的过程中创造了前所未有的东西——“先锋文化”——“一种新的社会批判和历史批判”。^[4]尽管随着现代主义思潮的兴起及黄金时代的到来，先锋文化呈现出来的政治思想和美学上的激进主义发生了根本变化，“先锋派”作为一个艺术概念也已经变得足够宽泛，但是先锋艺术试图以艺术之名颠覆传统和否定现实的变革精神是不可能忽视的。“破坏即创造”这句巴枯宁的无政府主义名言的确适用于20世纪先锋派的大多数活动，于是在欧洲，形形色色的风格、流派、媒介涌现出来。

20世纪初，勃拉克和毕加索运用综合拼贴的手法将报纸、桌布、藤椅等日常用品融入到作品中，他们这种对画布的扩展所进行的艺术实验启发了后来的艺术家。欧洲的先锋艺术家纷纷加入到运用新媒介和新材料突破传统绘画和雕塑的视觉表现和载体的限制中来，在视觉呈现的创新上做着广泛的尝试。此时，爱因斯坦的相对论所引发的新的科学时空观，让先锋派艺术家们兴奋地发现，没有什么媒介比电影更适合

表达他们的艺术观念了——很显然，“动态图像”要比现代主义流派的平面绘画更适合表现时间、空间和运动的相互关系。正如年轻的路易·阿拉贡在1918年给路易·德吕克的信中写的那样，“电影必须是先锋艺术抢先占据的一个位置。这些位置中已经有了设计者、画家和雕塑家。假如你要把一些纯正的东西带到运动和光电艺术当中，电影必须是诉诸的对象”。^[5]

作为世界电影史上第一个电影理论家和先锋文艺运动的中坚分子里奇奥托·卡努杜，认为电影是综合了时间艺术和空间艺术并包括了所有艺术的一种“动态造型的艺术”。他在1911年发表的《第六艺术的诞生》中把电影作为一种新的艺术形式来看待，并从美学的高度来认识电影。卡努杜的电影理论深刻地影响了20世纪前期先锋艺术运动中许多流派在“动态图像”上的美学探索。1914年，第一次世界大战爆发，未来主义领袖马里内蒂为先锋派吹响了第一声号角，他们希望运用新媒介实现“对人的感知的全面革新”^[6]，并宣布与传统世界彻底决裂。电影作为新的媒介，成为当时先锋派艺术家探索新的艺术语言的自觉意识的产物。于是欧洲展开了一系列影响深远的“动



4/ 埃德沃德·迈布里奇 《活动中的人》 摄影 1901年



5/ 杜尚 《下楼梯的裸女》 布面油画 147.5 x 89 厘米 1912年



态图像”的探索——欧洲先锋电影运动，在现代主义运动中的先锋派们建立起了视觉艺术与“动态图像”的方式，并形成了不同风格的动态图像语言。由于先锋派电影避免使用脚本和对话，更加强调从视觉而非文本和对话的角度来制作影像，使其更具备了国际化的特点。这一时期，很多视觉艺术家有机会参与到具有实验性的电影制作中。

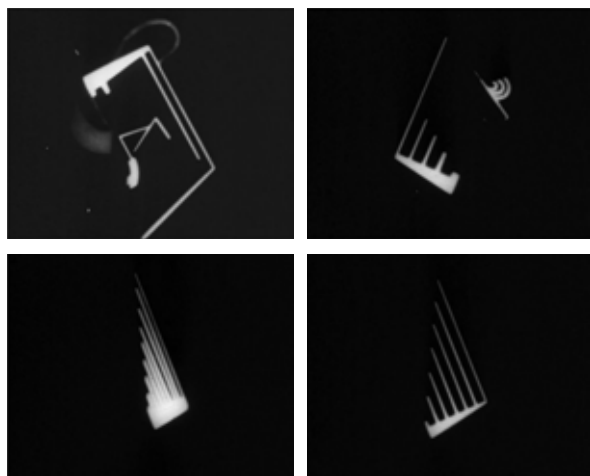
欧洲先锋派电影运动在 20 世纪 20 年代达到了高潮，此时先锋派已经主要指的是具有实验性视觉探索的电影的制作。在这样一个大众时代的开端，正是由于先锋派的探索，“运动”和“时间”关乎图像的艺术革命变得越来越清晰，“动态图像”（电影）作为一种新的艺术形式和艺术媒介得以发展。这种变革成为影响 20 世纪艺术的一个标志——当媒介已经悄悄地变为艺术的内容时，艺术从服从“模仿自然”的原理中解放出来，对“艺术手段”的新认识成为可能。

三、“动态图像”与新艺术

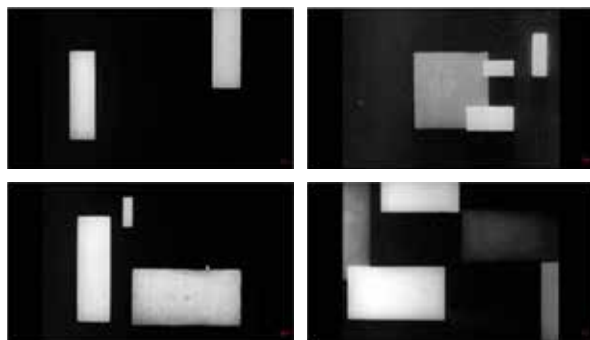
虽然卢米埃尔兄弟的电影不能算得上是艺术，但是从他们的电影《婴儿午餐》（1895）中运动的树和阴影，以及在其电影《玩牌》（1896）中下意识地回应塞尚相关主题的绘画（油画《玩纸牌者》），可以看到印象派和后印象派艺术的影响。如果说，1895 年（具有象征意义的一年）当时第一批观影者或许尚不能建立起卢米埃尔兄弟的放映与塞尚的绘画之间的联系，但是人们很快看到在立体主义时期，甚至早期立体主义在运动和视点方面完全是电影“动态图像”性质的。例如，毕加索、勃拉克在画面中对于时间和空间维度的碎片化的表现。而马赛尔·杜尚备受争议的油画《下楼梯的裸女》（1912），灵感则直接来源于迈布里奇的摄影《活动中的人》（特别是《上楼和下楼》，1901）。最初，迈布里奇的照片仅仅是为了用作科学研究的辅助材料罢了，杜尚却将迈布里奇对运动图像的研究用在了他对时间和第四维度进行的抽象化探索上。此外，未来派先锋艺术家卡洛·卡拉的《无政府

主义者加利的葬礼》（1911）、贾科莫·巴拉的《被拴住的狗的动态》（1912）、翁贝特·波菊尼《连续运动的人的状态》（1913）都是通过借用图像的动态序列所带来的戏剧性效果来描述自己的作品。

实际上，立体主义者给艺术带来的除了在绘画图式上的流动或不固定的直接感受以及艺术形式和材料的急剧扩张外，更具革命性的则是观念上的跳跃。他们把通过新闻印刷的简报和其他文本的拼贴把城市生活融入艺术作品，他们不回避科学的态度，使其“找到了一种方法打破了影像和感知之间的类比”^[7]，从而为感知开启了新的空间。尽管这些在未来派艺术家看来并没有走的足够远，但是立体主义者的艺术实践和对电影制作的参与开启了“动态图像”的抽象之路。1910 年，抽象主义画家基纳和科拉兄弟俩在生



6/ 维金·艾格林 《斜线交响曲》 影片截图 片长 7 分钟 1921 年



7/ 汉斯·里希特 《韵律 21》 影片截图 片长 3 分钟 1921 年

胶片上做了抽象手绘的实验（这种技术在后来的先锋派电影中被经常使用），未来主义画家利奥波第·塞维奇在1912-1914年也尝试制作了他的抽象影片《色彩的韵律》（最后并未制作成功）。这种类型的手绘原胶片的制作方式，体现出了早期立体主义和未来主义画家把传统媒介中的图式延伸到新媒介中表现的兴趣。这种制作方式多是受到了技术手法的限制，在一战后就已经是通过改变动画过程来制作了，而非直接绘制。先锋派画家将立体主义中的方形、圆形、矩形和它们的变体图案提前绘制出来，将这些图像通过相机单帧拍摄再转变成电影。在德国，画家维金·艾格林（《斜线交响曲》，1924），汉斯·里希特（《韵律》系列，1923-1925），瓦尔特·鲁特曼（《乐曲》系列，1921-1925），奥斯卡·费钦格（《研究》系列，1920-1933）等人就制作了一系列这样的抽象动画电影。

艾格林把电影作为时间绘画的媒介，他希望在纯艺术领域内造成一种重大的变革——将观众与拍摄画面联系起来（通过抽象状态建立观众感觉与视觉传达的参与）。里希特受到艾格林的影响，但更有自觉意识，他在给友人的一封信中明确地表达了自己在影像创作的艺术观念：“……遵循的是绘画而不是电影的法则之后，我使用方形（或者长方形）作为分割方形银幕的最简单方法。简单的方形给予我机会，使我忘记我们绘画的复杂方法，集中注意力于运动和时间的建构。”^[8]与艾格林追求对角矩阵和精致的线条不同，里希特和鲁特曼的作品更倾向于具体的基本形状，他们更加专注于探索电影的视觉动感，风格也更加浓郁。费钦格则致力于将彩色的抽象图形与著名作曲家的音乐结合起来，创造出赏心悦目的新抽象主义电影，为观众呈现了一部视觉交响曲，其结果取得了商业和评论两方面的巨大成功。这类抽象动画片几乎主导了德国的先锋艺术——把影像完全剥离成一种纯粹的绘画形式。尽管以德国先锋派为主导地位的欧洲抽象电影随着1925年艾格林的去世而告终，但是在艾格林和

里希特的影响下，欧洲先锋电影已经形成。

在1924—1932年间，“动态图像”的探索最具影响力的主要是法国先锋派的代表：画家费尔南多·莱热的立体主义电影《机械芭蕾》（1924），摄影家曼·雷的达达主义电影《回归理性》（1923），以及画家达利和导演布努埃尔合作的超现实主义电影《一条安达鲁狗》（1928年）等。这些作品都展现出了蒙太奇剪辑手法对整部作品节奏控制的优越性。莱热极力主张影片要坚持电影纪实性，为此他提出了新的概念：“影像即为客观存在标志。”^[9]曼·雷在1921年才从美国来到欧洲，他作品中达达主义的标签非常明显，各段胶片剪辑在一起以造成一种所谓“回到理性”的效果，实际上呈现的恰恰是非理性和反理性的。这种简单却幽默的策略挑战着先锋电影视角的规则，他试图触摸电影中多方位的感官。与艾格林不同，曼·雷的电影反对被动的“视觉乐趣”和观众者的参与。如同绘画一样，法国先锋电影也由达达主义走向超现实主义。在弗洛伊德的精神分析学说的影响下，20年代欧洲先锋电影运动中的超现实倾向的美学探索过程是一个梦幻的促进过程。然而对于梦境、幻觉、潜意识最好的表达媒介又何尝不是电影呢？达利也发出了对形式艺术的批判，他在对《一条安达鲁狗》的评论中说道：“只需一击（如刀片划破眼球这一著名镜头），我们即可以终结蒙德里安先生的小菱形。”^[10]达利的艺术观念与抽象派电影试图将电影引向“视觉音乐”和“动态绘画”的形式主义的艺术观念可谓是针锋相对，他在1932年发表的《抽象电影批评史》表明了态度，“抽象电影将电影引向一种令人生厌的和谐”，而他的追求则是要在“一个由失衡和创伤转向具体非理性的世界中”寻求“电影的诗意”。^[11]这种观念，对二战后的美国先锋派电影产生了重要影响，以玛雅·德伦和斯坦·布拉哈特等人为代表的美国第一代本土实验电影艺术家致力于把电影发展成为高雅诗意的艺术，并开始了把电影作为一种艺术的形式探索，最终推动了影像艺术进入画廊和博物馆。



8/ 路易斯·布努埃尔 萨尔瓦多·达利 《一条安达鲁狗》 影片截图 片长 16 分钟 1928 年



9/ 马塞尔·杜尚 《贫血的电影》 影片截图 片长 7 分钟 1926 年

对于抽象派的反击，还表现在杜尚不受欢迎的作品《贫血的电影》(1926)。这部反视觉效应的影片里充满了讽刺性的意味，重复且慢慢旋转的螺旋线条暗示了性的主题，影像与文字交替剪切使作品呈现出双关话语(杜尚善于文字游戏)。达达和超现实主义的电影作品或许在先锋派的运动中并非最为著名，但是它们对广告、时尚、电影行业以及当代的新艺术产生了重大影响，它们对艺术的批判精神使其成为有意识或无意识颠覆的媒介，并且保有充满生机的文化力量。当然，在欧洲先锋电影运动的推动下，先锋派艺术家们创作的影像作品的数量可谓庞大，几乎在现代主义的各种思潮和流派中都有所探索。例如，在艺术和商业上取得成功的德国表现主义电影《卡里加利博士的密室》(罗伯特·维伊安，1919)，具有未来主义和象征主义风格的电影《泰国人》(布拉加利亚，1916)，城市电影《尼斯特色》(让·维果，1930)以及苏联建构主义电影《带电影摄影机的人》(吉加·维尔托夫)，等等。除了视觉艺术家以外，诗人、电影制作人，哲学家和批评家都参与其中。

四、结论

第二次世界大战前的欧洲是当时世界文化的中心，而先锋派电影运动却是国际性的。在当时，抽象主义和达达-超现实主义的理念从巴黎、柏林和慕尼黑向外传播到荷兰、比利时、英国、日本和美国。与主流电影相比，先锋派电影可以说是一种独特的文化实践形式，它保持着自身独立性。因为，尽管从社会的角度看，“电影”代表的是工业化、城市化，同时又着眼于大众。但是，对许多艺术家而言，电影是现代的标志，是自文艺复兴后创造的唯一一种独立的艺术形式。^[12]在这样一轮新的历史文化中，彼得·伯格认为“尽管现代主义抨击了传统的形式和语言表达，但先锋派行之更远，他们在动摇艺术的制度甚至是艺术这一概念本身”。^[13]在本雅明看来，没有什么比“艺术品的复制和电影艺术”^[14]这两种现象对传

统形态艺术的冲击的本质更具启发性了。

确实，电影作为一种新的媒介，在当时某些人看来，标志着一个新时期和一种新的视觉方式。公众对现代主义绘画表现出消极态度时，却可以对一部怪诞电影做出积极的反应。电影做到了绘画绝对做不到的事情——为一种同时的集体经验提供对象。这种公众在集体经验下对机械复制的艺术作品的积极反应在本雅明看来具有极大的社会重要性，他指出“艺术的机械复制改变了大众对艺术的反应”^[15]。也就是说，当人们接受艺术作品的方式由远观转向近距离，由个体赏玩转向集体分享时，艺术品则从原来的凝神专注方式转向了展示价值。这种接受方式的改变导致艺术感知方式从视觉中心转向触觉中心。这种由视觉向触觉的感知转换在后现代主义的作品里完全得以印证。而当机械复制技术把艺术作品从仪式寄生的依赖中解放出来，并由此产生的具有新的特性的艺术观念，实际上是实现了寻求群众艺术创造的可能性。接下来，当复制的艺术作品代替了传统经典艺术品时，艺术史研究的精英化方式的评判标准开始坍塌。因此，美国当代艺术史学家乔纳森·克拉里总结道：“这场视觉性的变革可能比将中世纪图像和文艺复兴透视法分离开的那次断裂还要深刻。”^[16]

这一场视觉性的变革在 20 世纪 30 年代迅速退潮，主要原因有三个方面：其一，有声电影的出现破坏了默片对于纯粹视觉表现的吸引力。其二，政治冲突驱使很多激进的电影制作人从纯艺术转向了具有社

会责任的纪录片。其三，战争使艺术家被迫停止创作或者为了躲避战乱纷纷移民。尽管战后欧洲先锋派出现了令人惊奇的复兴，在 50 到 60 年代初，少数欧洲激进艺术家在现场表演和艺术事件中将电影作为媒介，甚至发掘出更为“极简性”的特征，他们从胶片、剪辑、灯光、音响方面都做了实验，但是从纯粹的产量和最终的影响力方面都与 20 世纪 40 年代开始的美国实验电影相去甚远。

20 世纪 40 年代初，移民美国的欧洲先锋艺术家与其本土艺术家开创了一个实验电影的非凡时期。在电影作为一种艺术形式的探索上，美国人的态度比欧洲人更为积极，他们在继承了欧洲先锋艺术的遗产后很快成熟起来并具有自己的主题和风格。与曼·雷、达利、莱热这样的艺术家用少量的实验电影来补充他们的绘画、雕塑和摄影作品不同，美国的新一代先锋艺术家不仅肯定了电影本身也可以成为艺术媒介，而且由他们创作的一系列作品则主要或完全由电影组成，从而真正地打破了旧艺术（如绘画和雕塑）拥有的优先权。这是一个关键的历史变迁，它至今影响着艺术家和观众。它亦是之后划分“影像艺术家”和把影像作为作品附加成分的艺术家的基础。此外，它也联系着一个永无止境的辩论——始于格林伯格关于 20 世纪 40 年代和 60 年代的论述。这个辩论是“关于艺术形式是否是由它依托的媒介而决定的，以及在多大程度上媒介可以决定艺术形式”。^[17]○

注释：

[1] [德] 汉娜·阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，三联书店，2016 年，第 233 页。

[2] [美] A.L. 李斯：《实验电影史和录像史》，岳扬译，吉林出版集团有限责任公司，2011 年，第 27 页。

[3] [意] 达·芬奇：《达·芬奇笔记》，米子译，安徽文艺出版社，2011 年 10 月，第 40 页。

[4] 周韵主编：《先锋派理论读本》，南京大学出版社，2014 年，第 14 页。

[5] [美] A.L. 李斯：《实验电影史和录像史》，岳扬译，吉林出版集团有限责任公司，2011 年，第 36 页。

[6] [意] 马里奥·维尔多内：《理性的疯狂：未来主义》，黄文捷译，四川人民出版社，2000 年，第 135 页。

[7] Norman Bryson. Objects and Culture: Still Life from Cubism to the Conference

Room, The Commonplace Look, 1997, 10, 17.

[8] Robert Russett and Cecile Starr. Experimental Animation, Origins of A New Art [M]. Da capo Press, 1976, p. 49.

[9] [10] [11] [12] [13] [美] A.L. 李斯：《实验电影史和录像史》，岳扬译，吉林出版集团有限责任公司，2011 年，第 40 页，第 36 页，第 65 页，第 28 页，第 30 页。

[14] [15] [德] 汉娜·阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，三联书店，2016 年，第 234 页。

[16] Liz Wells. Photography: A Critical Introduction [M]. London and New York: Routledge Press, 1997, p. 257.

[17] [美] A.L. 李斯：《实验电影史和录像史》，岳扬译，吉林出版集团有限责任公司，2011 年，第 27 页。

本期受访者：

吴为山 中国美术馆馆长

采访 葛秀支



1/ 吴为山 中国美术馆馆长

吴为山，国际著名雕塑家。全国政协委员，中国美术馆馆长，中国美术家协会副主席，中国城市雕塑家协会主席，全国城市雕塑艺术委员会主任，中国雕塑院院长，南京大学教授，博士生导师。代表作有《侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆大型组雕》《天人合一——老子》《孔子》《问道》《达·芬奇与齐白石的对话》《睡童》等。

作为国家级美术馆，您觉得中国美术馆的功能是什么？它与民间美术馆有哪些不同？

美术馆常被误认为只是“展览馆”。其实，美术馆是集展览、收藏、研究、公共教育、国际交流等于一体的文化机构，应当是新思想、新观念、新创作展示的平台，是收藏精品、经典的宝库，是学术研究机构，是大众接受美育的课堂，是国际交流的文化客厅，更是艺术家的殿堂。因此，弘扬经典，推崇大师，通过名家力作普及艺术教育，以社会主义核心价值观化育大众，提高全民文化素质，在国际社会以美讲好中国故事，是美术馆的使命所在、意义所在。

2014年，中国美术馆确立了这样的办馆理念：弘扬优秀传统文化，典藏大家艺术精品，加强国际国内交流，促进当代艺术创作，打造美术高原高峰，惠及公共文化服务。这也是美术馆职能的集中体现，美术馆，是美术生态中不可或缺的一环，任重而道远。站在新的历史起点上，面对新机遇、新挑战，要办好美术馆，必须始终坚持党的领导，加强人才建设，弘扬中国精神，不忘初心，才能继续前进。

我觉得美术馆应当是一个宣传价值观、文化和当代艺术创作的综合性场所。综合性体现在几个方面：第一方面是它的收藏，美术馆没有收藏就不能形成它的价值和根本核心。第二方面就是展览，作为美术馆，对外的窗口就是展览，展出什么就标志着美术馆在引领什么，在宣传什么样的文化价值观。

第三方面是公共教育，我们除了要面向大众展出馆藏作品、策划展览之外，还要结合展览和藏品进行一些普及性的公共教育。这是几个比较主要的方面。

中国美术馆作为一个国家级美术馆，它应该是讲好中国故事的重要载体和平台，是艺术家展示自己作品的殿堂，也是老百姓接受艺术教育的课堂，还是国际交流的课堂。国际交流非常重要，特别是作为国家级美术馆，如果没有国际交流，就变成了固步自封的、狭隘的美术馆。因此应当把中国美术馆的发展建立在全世界范围之内的美术馆互动中，以体现我们自己的价值。要有朋友，有合作伙伴，这些合作伙伴就是世界各国的美术馆，朋友就是世界各国的人民。

您说的“民间美术馆”，我可以理解为“民营美术馆”和“私人美术馆”等非营利的美术馆吗？中国美术馆的公立美术馆性质决定了它无论举办何种展览，都要确立“以人民为中心”的服务理念。而民营美术馆、博物馆在组织结构、运营模式，特别是资本运作方面都与公立美术馆不同，但都有着广阔的发展空间。我想，虽然不同类型的美术馆藏品来源不同、体制不同、担当的角色不同，但美术馆界是一个团结协作的整体，全国美术馆的总体格局不断完善，共同推进中国美术馆事业走向繁荣。

您自担任馆长以来，组织策划了哪些重要的展览？作为馆长如何把握这些展览的学术方向？如何平衡这些学术展和申请来这里办展的关系？

作为国家级美术馆，中国美术馆尤为重视价值引领，美术馆不是创作单位，但展览什么、何时展、用多大空间展，都直接对创作产生影响，要通过策划主题展引领导向。

近年来，中国美术馆策划了“中国美术馆典藏活化系列展”“中国美术馆弘扬中国精神系列展”“中

国美术馆国际交流系列展”“中国美术馆捐赠与收藏系列展”“中国美术馆学术邀请系列展”，等等。这些展览体现了中国美术馆作为中国国家美术的最高殿堂，在艺术价值、社会价值、研究价值等方面的追求。

除了自主策划的展览，作为一个国家级美术馆，还有另外几个方面的展览。例如中宣部、文化部、中国文联这些重要的机构安排的一些国家大展，许多国外申报的展览，一些机构例如中国美术摄影报举办的一些展览，还有中国当代艺术家申报的展览。就展览来讲基本上包括这四个方面。

从2014年10月份习近平总书记讲话以后，我来这儿做馆长的第一个展览就是“人民的形象”。把藏在中国美术馆的大量作品，特别是解放以后艺术家在不同时期创作的，反映人民精神面貌的这些作品和一些代表作发掘出来，比如说像何孔德的《出征》就是表现志愿军战士，还有方增先的《粒粒皆辛苦》，刘文西的《祖孙四代》，周思聪的《人民的总理》，徐匡、阿鸽的版画《主人》，还有《大庆工人无冬天》等这些不同时期的国油版雕优秀作品进行展览。这个展览获得了巨大的反响，在当代的文化背景下对整个社会起到了引领作用，使人们能看到各个不同时期的人民形象，也可以感受到艺术家们如何深入生活，扎根人民创作出优秀作品。展览对于文艺创作方向的引领和对文艺工作座谈会讲话精神的贯彻起到了积极的作用。

像我们刚刚结束的“美在新时代”展览，是十九大胜利召开之后，中国美术馆全体同仁在部党组领导、指导之下策划的综合性展览。齐白石、徐悲鸿、林风眠、李可染、傅抱石、叶浅予、吴作人、吴冠中、庞薰栾等大师的作品集中亮相。9天的展期迎接了近13万观众，每天美术馆门口都排着一公里长的队伍。这说明了“酒香不怕巷子深”，也说明了习总书记在讲话中多次谈到的“人民对美好生活的向往”，这就是我们的奋斗目标。



2/ 中国美术馆



3/1963 年 2 月 14 日，中国美术馆在北京建成

另外还要走出去，近几年来不断地把中国美术馆的艺术藏品推向世界，在波兰、墨西哥、新加坡、法国都举行了很好的展览。在墨西哥举办展览时，墨西哥的学者和专家乃至大学校长和博物馆馆长在开幕式和研讨会上都讲，他们对中国艺术的认识还停留在 20 世纪六七十年代、八十年代的印象当中。这次展览让他们全新地了解到一个正在发展的、改革开放取得巨大成果的中国，特别是当代“中国梦”以来的中国艺术家的创作。展览引起的反响非常热烈，他们说看到了一个蓬勃发展的中国，看到了一个正在向前大步迈进的中国，既有传统也有创新。

请您谈谈中国美术馆的公共教育。

在公共教育方面，中国美术馆的志愿者工作开始于 2006 年 3 月，目前每年志愿者的人数稳定在 120 余人，结合馆内的重要展览，志愿者为观众提供免费的导赏服务，这已逐渐成为联系美术馆和社会公众的重要桥梁和纽带。此外，结合展览内容，中国美术馆还推出专题讲座，举办名家讲座“艺术讲堂”“艺术沙龙”“与艺术家对话”“大师讲大美”等教育活动，还将探索围绕传统节日开展“我们的节日”主题少儿教育活动和社区教育活动。不仅如此，我们还结合特色典藏精品和中小学课程内容，开发

“社会大课堂”系列教育材料、教学课程、专场活动和创意产品，培养未成年人对中华文化的认同和热爱。我馆还将加强面向港澳台和国际人士的中华优秀传统文化普及和交流，开展面向海外的实习生招募和培养，策划举办各类优秀传统艺术的审美教育活动。通过“请进来”和“走出去”的不同形式，传播中华优秀传统文化，增进国际文化交流，极大地发挥中国美术馆“审美教育大课堂”的作用。

在国际交流方面，值得一提的是，2016 年中国美术馆以“中国精神”为主题在墨西哥展示了大量的馆藏经典作品时，特意派出公共教育专家对 140 名墨西哥志愿者进行了培训，志愿者们用西班牙语向世界介绍中国艺术，把中国文化思想传播得更远。

中国美术馆拥有众多优秀艺术藏品，它的收藏方向是什么？如何安排现当代艺术方面的收藏比例？对于藏品陈列有什么计划？

中国美术馆的藏品具有极高的历史、文化、艺术价值与中国文化特色，特别注重反映 20 世纪以来中国美术发展历程的藏品序列。藏品总量达十余万件。藏品中有任伯年、吴昌硕、黄宾虹、齐白石、林风眠、徐悲鸿、刘海粟、蒋兆和、司徒乔、董希文、罗工柳、傅抱石、潘天寿、吴作人、刘开渠、滑田友、

华君武、叶浅予、李可染、张仃、吴冠中、朱德群、熊秉明、靳尚谊等中国美术大家之作，有于右任、高二适、沙孟海、启功等书法家的作品，也有毕加索、达利、珂勒惠支、法兰西艺术院众院士等在内的外国艺术家作品。同时，民间美术、篆刻的研究与收藏，也是馆藏珍品中独特的文化遗产瑰宝。

中国美术馆是为国家收藏，是对民族、对国家、对历史的收藏。但是我认为艺术最终的归宿不是在中国美术馆，应该在人民心里，融入到人民的情感当中去，融入人民的审美当中去，成为一种精神动力，一代一代影响下去。所以有思想、有道德、有温度的作品，思想精深、艺术精湛、制作精良的作品，这“三有三精”是我们收藏作品的标准，也是做事的标准。我们有一批专家组成的收藏评审组，对历史负责。有时候一件作品创意很好，形式很好，通篇感觉也不错，就是看到某一个局部功底还达不到而被放弃。作品要完美，需要几个方面，制作精良很重要，艺术品下真功夫，动真心，深入到人民当中去，把自己的情感和国家、民族的情感融入到一起更为重要，这是能创作出好作品的根本所在。

您是一位优秀的雕塑艺术家，国内外美术馆都有收藏您的作品。请您谈谈如何在创作与工作之间把握平衡？

这个问题不但有中国观众不断问我，许多外国朋友也在追问。其实，从事创作，不仅要花功夫在创作室里坐冷板凳，还需要吸纳各方面的文化养分来滋养自己、扩大视野。中国美术馆馆长的岗位可以让我有机会接触中外艺术家的创作，了解过去难以发现的一些深层次创作问题，这对我的创作是有益的。我相信，如果处理得好，两者间会互补，不会冲突，而且也确实没有冲突。

从履职第一天起，我便深知责任重大，这是时代和组织赋予我的重任。我时常提醒自己，当美术

馆馆长不是当老爷，不是当官，是为国家、为民族、为大众的美术事业服务的公仆，就是“不忘初心、牢记使命”。这个初心有作为艺术家的，用画笔来描绘时代，歌颂人民、歌颂党、歌颂社会主义、歌颂英雄的初心，也有作为美术馆管理者的初心，时刻把人民放在中心，融入到人民的情感当中去，融入人民的审美当中去，办人民爱看的展览。

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？

办好清华大学艺术博物馆，不仅是今天文化建设的需要，更是民族、时代的需要。

百年清华，凝聚着历史的沧桑，见证了近现代以来中国社会的发展。科学救国、教育兴邦、文化复兴，几代中国人的梦想在行胜于言的实践中记载着追求与探索。今天，在实现中国梦的征程中，要将博物馆办成具有中国高校博物馆特色、中国特色、有世界影响力的博物馆，确实任重道远。

清华大学有着百年深厚的人文底蕴，清华大学艺术博物馆在此基础上凝聚着几代清华人的心愿，承载着清华人的梦想，也承担了交流传播中华文化的责任，开馆以来，已成功推出了数个有影响力的展览。

作为中国美术的最高殿堂，也是作为服务于社会大众平台的中国美术馆，自1958年始建，1963年开馆以来，已举办了三千多次展览，有十几万件藏品。清华大学也曾向中国美术馆借作品展出，这些作品的作者中有很多都是清华大学著名的艺术家，像庞薰琬、张仃、吴冠中，等等。所以学校和学校之间，学校和美术馆之间，应当是互动的，是互惠的，也是融通的。希望清华大学艺术博物馆和中国美术馆携手共进，在文化自信中为伟大时代谱写新篇章。△

美国印第安纳大学 埃斯肯纳齐艺术博物馆的历史与收藏

葛秀支 译介

印第安纳大学 (Indiana University) 创建于 1820 年, 是美国阿巴拉契亚山脉 (Appalachian Mountain) 西部最古老的大学之一, 同时也是全美人文社科学科最强的大学之一。全美共有八个分校, 分别位于: 布卢明顿市 (Bloomington)、韦恩堡市 (Fort Wayne)、加里市 (Gary)、印第安纳波利斯市 (Indianapolis)、科科莫市 (Kokomo)、新奥尔巴尼市 (New Albany)、里士满市 (Richmond) 和南本德市 (South Bend)。其中, 布卢明顿市是印第安纳大学主校区所在地, 简称为 IUB, 被称为全美最美的 5 所大学校园之一。

一、埃斯肯纳齐艺术博物馆的早期历史

位于布卢明顿校区的席德妮和路易斯·埃斯肯纳齐艺术博物馆 (Sidney and Lois Eskennazi

Museum of Art, 以下简称埃斯肯纳齐艺术博物馆), 始建于 1941 年, 第一任馆长为亨利·R·霍普 (Henry·R·Hope), 现代艺术史专家, 哈佛大学博士。在建馆之初, 霍普就为博物馆的未来收藏制订了计划, 同时收藏了不少现代艺术精品。后来, 在赫曼·B·威尔斯的建议下, 博物馆开始收藏全世界各个时期的优秀艺术品, 丰富了博物馆的馆藏。在霍普快退休的几年间, 他的夫人萨莉捐赠了毕加索的油画作品《画室》和弗朗西斯卡·所罗门的《世界四个部分的寓言》。另外, 霍普和威尔斯也是促进博物馆形成捐赠体系的关键人物。博物馆建立之初, 有两位重要的支持者, 分别是詹姆斯与马维尔·亚当姆斯, 他们不仅自己给博物馆捐赠了重要的艺术作品, 如十分罕见的 16 世纪艺术家费利佩·维格尔尼的教堂漫画, 同时设立了威廉



1



2

姆·劳文·布莱恩基金，用以收藏艺术品。

作为印第安纳大学艺术学院院长，霍普为印第安纳大学带来了优秀的艺术家和艺术史家，如雕塑家罗伯特·劳伦特、野口勇、乔治·里奇、大卫·史密斯，还有先锋金属艺术家阿尔玛·艾克曼，博物馆至今还有他们作品的收藏。1947年，霍普聘用摄影家亨利·霍姆斯·史密斯，他的个人档案至今还保留在馆内。霍普也曾尝试聘请艺术家马克思·贝克曼，但没有成功。这件事情的最大成果之一，是贝克曼为霍普一家绘制的肖像画，保留在馆内，成为馆藏的重要部分。霍普同时也聘请一流的艺术史家为博物馆的收藏提供建议，如罗伊·西贝尔和西奥多·鲍文。1962年，印第安纳大学为艺术系建造了一栋大楼，楼内设置了一个画廊，用来展示不断收藏的优秀艺术品。

在博物馆的发展过程中，霍普做的最为重要的事之一，就是聘请托马斯·T·索利。索利是一位毕业于耶鲁大学的藏家，20世纪60年代开始担任助理馆长，1971年霍普退休后，成为博物馆馆长。从此，博物馆的收藏快速增长。作为印第安纳波利斯莉莉家族的一员，索利的个人财富使他能购买到许多高质量的艺术品。在他的远行中，例如去纽约、伦敦、巴黎的画廊，为布卢明顿市带来了数以千计令人炫目的艺术品。博物馆馆藏中几乎所有大师的作品都是由他收藏而来，同时，他也很好地经营了与藏家的关系。与印第安纳大学有着友好关系的美国外交家伯顿·Y·伯瑞，捐赠了5000多件古代艺术品，尤其是古代珠宝。这些都是在索利担任馆长期间完成的。随着藏品的不断增加，艺术学院的展厅显得日益局促，无法容纳更多艺术品。

1973年，印第安纳大学与建筑师贝聿铭联系，请他为大学设计一座艺术博物馆。贝聿铭可谓20世纪后期最为重要的博物馆设计师，在1978年设计完成了美国华盛顿国家画廊的东翼，1984年设计了法国巴黎卢浮宫的入口。此时正是贝聿铭的设



3



4

1 / 印第安纳大学布卢明顿校区校门

2 / 埃斯肯纳齐艺术博物馆

3 / 埃斯肯纳齐艺术博物馆内部空间

4 / 1957年成立的艺术中心



5



6



7

计生涯高产阶段。1982 年，由他设计的印第安纳大学艺术博物馆建成，它由三个重叠的三角形组成，屋顶为玻璃钢架搭建，阳光从上而下照在馆内大厅地面以及墙面之上。墙体为混凝土浇筑而成，外墙使用压碎的石灰岩装饰，博物馆成为了印第安纳大学校园中现代建筑的代表。

1986 年，索利退休后，博物馆在艾德海蒂·M·吉尔特（Adelheidi M.Gealt）领导下做了一些合并和基础改造。艾德海蒂在 1987 年开始担任馆长一职，她是印第安纳大学的历史学家，为博物馆设立了策展部和教育部，鼓励教育部门扩充教育活动；同时在原来的收藏基础上收藏了不少艺术精品，并深入研究馆藏。

二、埃斯肯纳齐艺术博物馆的艺术收藏

现今，埃斯肯纳齐博物馆已是美国最好的大学博物馆之一，现有超过 45,000 件（套）来自世界各地的藏品，包括古埃及、古希腊、罗马以及两河流域、非洲的艺术，文艺复兴至印象主义、立体主义到现当代装置、摄影艺术等，十分广泛，绝大部分藏品为艺术史上的知名作品。如古埃及的神像、首饰，古希腊时期精美的红绘、黑绘风格的陶瓶、



9



10



8

5 / 第一任馆长：亨利·拉德福·霍普

6 / 第二任馆长：托马斯·索利

7 / 第三任馆长：艾德海蒂·M·吉尔特

8 / 时任馆长托马斯·索利与贝聿铭，于 1981 年馆舍施工时期

9 / 埃多人，贝宁王国，尼日利亚，公元 16-17 世纪

10 / 中国商代青铜器：鬲鼎，公元前 12 世纪

11 / 古希腊时期黄金项链，公元前 300-250 年

12 / 阿提卡的阿马西斯画家，希腊陶瓶，公元前 550-540 年



11

雕像，意大利文艺复兴时期的绘画、首饰等，精彩绝伦，大部分藏品已在国际范围内数次展出。

非洲艺术收藏

1959 年，博物馆开始收藏非洲艺术品。这部分藏品是博物馆馆藏的亮点，也是全美最好的收藏之一。有面具、人像、织物和萨赫尔地区的个人用品与房屋构件，非常具有代表性。这些藏品有的是当地儿童的成人仪式用品，有的是代表所有者个人威望的物品。由于长期与外界缺少联系，他们的艺术品在长时间内风格一致。在他们的文化概念中，随着信仰的改变，尤其是 20 至 21 世纪之间，外界给他们带来的巨大变化，使得原来具有特色的艺术逐渐消失，当下社会的需求与欲望不断刺激着制作者和使用者。

亚洲艺术收藏

1958 年，亚洲艺术收藏以收到的四件捐赠品中国古代陶盘、中国商代青铜器、中国汉代的马头雕塑、日本陶瓶（古代陪葬品）为始，还有些优秀艺术品是通过威廉姆·劳文·布莱尔基金收购而来。在 20 世纪六七十年代，亚洲艺术部又增加了 1300 多件藏品，绝大部分由霍普和威尔斯收藏，还有一些是通过基金收藏。



12



13



14

13 / 阿里斯蒂德·马约尔：《少女的躯干》，黏土，赤陶，1925-1935 年

14 / 乔治·布拉克：《套餐巾的小环》，布面油画与沙，1929 年

15 / 巴勃罗·毕加索：《画室》，布面油画，1934 年

16 / 恩斯特·路德维希·基希纳：《德累斯顿附近小河里的船只》，布面油画，19 世纪

埃斯肯纳齐艺术博物馆的亚洲艺术品收藏非常具有代表性，来自南亚、东亚、东南亚和中亚等地区，伊斯兰以及鄂尔多斯盆地的艺术品也包括在内。时间跨度从公元前 12 世纪至今，有书画、织物和印刷品。

南太平洋艺术收藏

埃斯肯纳齐艺术博物馆的南太平洋地区的艺术收藏起始于 1959 年弗雷德里克·斯坦福的捐赠。南太平洋由众多大小不一的岛屿国家形成，如波利尼西亚、美拉尼西亚、密克罗尼西亚、澳大利亚和印度尼西亚等，这些地区的藏品主要重点在波利尼西亚部分（它与夏威夷岛、复活节岛东部、新西兰岛形成了三角关系）和美拉尼西亚部分，有小部分来自密克罗尼西亚和澳大利亚的土著、印尼土著等，非常具有代表性。

直到 19 世纪欧洲人占领波利尼西亚岛之前，该岛由许多基于对“MUNA”（是指超自然力量，南太平洋岛屿未开化部落神话中存在的概念）和“TAPU”（禁忌）的不同认知的家族和部落组成。在美拉尼西亚这样独立的岛屿中，各种各样的习俗将岛屿分成不同部分，艺术风格极其丰富多样。与

波利尼西亚人的阶层可以继承相比，美拉尼西亚人的社会身份主要取决于他的个人能力以及政、商、社会、宗教的背景。

古埃及、近东、古希腊艺术收藏

博物馆的古代艺术收藏集中在亚洲、非洲和欧洲，特别是地中海地区，另外还有近东地区的艺术收藏。以众多古代文化对基督出现之后的欧洲影响而命名，此外，美国也包含在内，它是前欧洲的殖民地。各个地区的艺术在这里形成了百花齐放之景，特别是优秀的古埃及、希腊和罗马艺术。苏美尔人、希泰人、米洛斯人和伊特鲁里亚人等留下的遗产，都为以后的发展起到了不可估量的作用。藏品的范围从公元前 5000 年到公元后 500 年。

欧洲与美洲艺术收藏

这部分的艺术收藏从中世纪至今，约有 6000 件藏品，有绘画、雕塑，还有装饰艺术等。最为重要的是 17 世纪荷兰和意大利绘画、19 世纪美国风景画以及 21 世纪现当代绘画和雕塑。藏品有：布歇、杜米埃、奥古斯特·罗丹、马约尔、亨利·摩尔、杰克逊·波洛克、克劳德·莫奈、巴勃罗·毕加索、亨利·马蒂斯、马歇尔·杜尚、曼·雷、安



15



16

迪·沃霍尔等众多世界顶级艺术家的作品。

印刷、速写和摄影艺术收藏

博物馆这部分的收藏已有 120 年历史，早期是以印第安纳大学艺术史系的第一位教授阿尔弗雷德·曼斯菲尔德·布鲁克斯（1870-1963）的收藏为主，主要是教学使用。后来，1941 年霍普担任馆长以后，开始正式收藏。

在 20 世纪六七十年代，博物馆开始扩充古代大师收藏如阿尔布雷特·丢勒的作品。在 1987 年，由文艺复兴学者乌尔里希·米德尔多夫捐赠了意大利人和荷兰人的印刷品和速写。另外，还有 24 幅乔万尼·巴蒂斯塔·蒂耶博罗和他儿子的作品。1980 年，得益于索利独到的艺术史眼光和印第安纳大学第一位摄影教授亨利·霍姆斯·史密斯，博物馆设立了摄影部，藏品范围从 19 世纪中期至今，几乎囊括了摄影史上所有重要摄影师作品，为摄影研究提供了重要的基础。

来自布卢明顿市埃多出版社的档案，博物馆收藏了 150 件当代出版物，带有校对的痕迹和印刷许可。另外，还有 500 多件古代大师、20 世纪现代艺术家 50 年代创作的作品和画册。

三、埃斯肯纳齐艺术博物馆的未来发展与合作

自 2015 年起，大卫·布兰门（David Brannaman）担任埃斯肯纳齐艺术博物馆馆长，他是布朗大学艺术和建筑史博士，出版过多部艺术史相关学术著作。在他带领下，博物馆在 2016 年 5 月至 2019 年底对馆舍进行装修，成立新的教育中心、藏品修复中心、策展研究中心和纸本收藏中心，为印第安纳大学的学生培养和成长、为公共艺术教育发挥更大的作用。计划于 2020 年印第安纳大学建校 200 周年校庆时重新开放。

在此期间，埃斯肯纳齐艺术博物馆将与清华大学艺术博物馆建立馆际合作关系。2017 年 3 月 13 日至 14 日，馆长大卫·布兰门、印第安纳大学艺术系主任亚瑟（Arthur Liou）、印第安纳大学驻北京办公室主任殷嘉到访清华大学艺术博物馆，双方就两馆之间的合作与交流展开了充分的讨论，计划于 2018 年 9 月在清华大学艺术博物馆举办埃斯肯纳齐艺术博物馆馆藏作品展，并以此为契机促进双方大学师生在有关领域的长期交流与合作。△

北京民生现代美术馆

丁书哲

北京民生现代美术馆是中国民生银行全额捐资建立的民营美术馆，作为民生美术机构的行动平台，践履中国民生银行的文化艺术特色公益事业。北京民生现代美术馆致力于现当代艺术品的研究、收藏、展示、教育和传播。力求独立客观地梳理中国现当代艺术史，总结呈现当代艺术界的发展趋势和创作成果，扶持青年艺术家成长，开展当代艺术的国际交流与合作。努力打造专业化、国际化、高质量和前瞻性的综合美术机构。

北京民生现代美术馆坐落在北京恒通国际创新园，和著名的中国当代艺术聚集地 798 艺术区一街之隔，其前身是改革开放之初受总设计师邓小平之邀在京开办的中国内地首家外资企业北京松下彩管厂。美术馆利用松下厂房改造而建，由国际知名的建筑设计师朱培设计。美术馆总面积约 3.2 万平方米，展馆面积约 8200 平方米，展馆主体结构由多个不规则盒子构成，既呈现出立体抽象的现代艺术形态，又彰显了视觉张力和丰富想象力的自由精神。

开馆展“民间的力量”震撼业界与公众

北京民生现代美术馆 2015 年 6 月 25 日正式开馆。初次亮相，便以开馆展“民间的力量”和盛大的开幕式震撼了艺术界和社会公众。来自中国民生银行、国家部委、北京市厅局、部分驻华使馆、文化界、学术界、艺术界和各大相关媒体的重量级嘉宾莅临现场共襄盛举，更有来自四面八方的艺术爱好者涌入

这座全新的美术馆，现场人山人海，堪称一场艺术的“节日”。

“民间的力量”开馆展筹备近一年的时间。展览的初衷是为了在改革开放三十年的大时代背景下，激发艺术家们发现民间社会，用创作记载绚烂多姿的民间生活，书写社会转型期中众多民间团体和个人生生不息、默默耕耘的“逐梦”身影。展览分为三个部分，分别是：“征集竞赛单元”“特邀单元”和“田野考察创作计划”。这些通过征集、特邀和田野考察的方式最终脱颖而出的艺术佳作在展览上与公众见面，共有近 200 件，充分体现出当今中国社会的思想与情感，体现出艺术家的关切与担当。

展览开幕式上，中国民生银行董事长洪崎表示，近 20 年来履行社会责任、努力回报社会一直是民生银行企业价值观的重要体现，关注文化公益，推动文化和艺术传承，则是民生银行履行社会责任的重要组成部分。银行希望通过打造具有国际水平的综合性艺术展示和交流平台，支持不同形式的文化艺术交融、创新和发展，让更多机构、社会人士关心支持艺术事业和社会的和谐进步。

“民间的力量”展览的举行成为中国艺术界一次重要的事件，也成为各类媒体关注的焦点，专家学者们对于展览本身也给出了很高的评价。北京大学教授朱青生认为，中国正在提倡全民的创造力，无论是企业还是个人，他们都可以自我判断和自我觉醒参与到文化创造之中。每一个人的创造力都有可能通过

艺术活动激发出来，这就是“民间的力量”展览所体现的价值所在。中国美术学院教授邱志杰认为，一个美术馆最重要的是灵魂。“民间的力量”作为开馆展不仅具有展览的灵魂，更代表着美术馆的灵魂。它充分体现了——一个非营利空间的责任与使命，与一街之隔的 798 艺术区商业化趋向形成非常强烈的对比。中国美术馆学术部主任张晴则认为，展览和艺术家都很真诚，他们把关乎社会、关乎人生、关乎日常生活的问题表达在作品当中，确实是“民间的力量”的真挚呈现，体现了一个民营美术馆的责任和担当。

努力探索运营打造重要艺术平台

北京民生现代美术馆至今已经开馆两年半。两年半的时间内，美术馆共举办了 30 场展览、近 300 场活动，吸引了 200 多万现场及线上观展人群，得到

了业内外广泛好评，在各大专业媒体评选的年度机构、年度展览、年度艺术家、年度策展人优秀榜单上均有名列，获得了诸如“年度公众影响力”等荣誉。美术馆的品牌展览之一“中国当代艺术年鉴展”项目持续得到了年度国家艺术基金专项资助。北京民生现代美术馆正在成为一个学术、先锋、开放、包容的中国当代艺术重要场域，为首都北京构筑了一个跨界思想碰撞，实验艺术生发和激发创造想象的文化活力平台。

在展览方面，北京民生现代美术馆根据自身的发展定位和办馆理念，构建展览体系，主要是在当代艺术中的主题性研究、年鉴研究、艺术家个案研究、青年项目研究、国际交流五个方面展开。美术馆开馆以来，举办了民间的力量、后感性展、中国当代艺术年鉴展 2014、中国当代艺术年鉴展 2015、中国当代艺术年鉴展 2016、中国行为艺术三十年文献展、线索 3、

1 / 北京民生现代美术馆





2 / “MS 美术馆之夜” 现场

夏小万个展、张大力个展、向京个展、邬建安个展、李磊个展、沈远个展、王璜生个展、管勇个展、方力钧个展、印度当代艺术展、法国国际影像展、德国 8 摄影展、对流：中巴当代艺术展等重要项目。这些展览特别是重要展览，不论是个展、群展，或是国际展览，都经过了长时间的研究和策划，具备很高的学术价值和传播价值，普遍收到了来自行业内部及社会公众的良好反响。

北京民生现代美术馆在学术研究和展览策划中，特别注重当代艺术的梳理工作。在美术馆看来，“梳理”是一种工作方法更是一种工作态度。中国当代艺术发展到现在，从最初的“野生”状态到逐渐被社会接受甚至成为国家国际文化交流的组成部分，离不开艺术创作者不断涌现的创造力，更离不开研究者和研究机构体系建构的努力。美术馆把“梳理中国当代艺术”作为学术研究任务，梳理历史、梳理当下、启迪

未来。比如美术馆的品牌项目“中国当代艺术年鉴展”系列，就是美术馆与北京大学视觉与图像研究中心共同合作，对中国当代艺术一年来状况的梳理和呈现。美术馆希望基于梳理所产生的展览，不仅对业界产生学术影响，也在社会层面上对中国当代艺术起到普及和推广的作用。

如今美术馆已经不是一个简单的展览场地，正逐渐转变成知识发生的场域和为公众文化服务的公共空间，所以公共教育的作用越来越重要。北京民生现代美术馆的公教活动注重系统性和品牌的打造，开馆以来形成了一些品牌方向：一是围绕重点展览开展的公教项目“展览发生场”，如精心打造的“民间的力量”“印度季”“年鉴在场”“中巴文化对话”等，这些项目根据展览的具体特点设计，能更好地挖掘展览的内涵、延伸展览的意义；二是为支持和促进当代视觉文化发展，打造了“民生 FAN 空间”，这个项目关注当下



3 / “民间的力量”开馆展开幕式

的视觉文化潮流和现场体验，邀请相关嘉宾和机构加入，举办讲座、对谈、放映、演出、工作坊等多种形式的活动，深受社会公众特别是年轻观众的喜爱；三是美术馆为支持和促进儿童美育打造的“MS 童乐园”，美术馆将这个项目作为专注于儿童美育的开放平台，邀请美术教育机构和相关工作者加入，展开现场美育活动；四是美术馆为促进理论生产、讨论和传播而专门打造的系列学术性公教项目“民生理论讲堂”。美术馆邀请不同学科门类的专家学者，为公众提供学习和交流的公共学术平台；五是美术馆为推动新媒体和表演艺术而打造的“民生 NEW 现场”；六是在每年开馆周年庆之际推出的“MS 美术馆之夜”。美术馆庆典之夜是很多美术馆都在做的事情，而北京民生现代美术馆力求体现出自身的品牌性和独特性，在内容设置上包括夜间观展、音乐演出、现场舞蹈、行为艺术、多媒体视听表演等多个种类。北京民生现代美术

馆希望通过这种多元的品牌公教活动涵盖社会不同受众，从而让更多的人群有机会亲近美术馆。

以民间的力量支持推动中国当代艺术的创新发展，是北京民生现代美术馆始终坚持的立场和工作方向。美术馆未来的目标，一是加大力度深耕学术，更加注重文脉相承和文化基因激活，积极参与中国当代艺术史的梳理与书写，为中国当代艺术在国际当代艺术界获得更大话语权发挥民间的推动作用；二是向公众提供一个更加开放多元的文化交流服务平台，吸引更多人参与到先锋艺术、学术前沿、跨界碰撞等丰富多样的文化活动中，为首都北京不断注入新的文化活力，激发城市的想象力与创造力；三是进一步致力于民生银行“百年民生”的宏伟愿景，力图将美术馆打造成专业化、国际化和具有前瞻性的公益文化机构。△



驿动的心象

——布德尔《贝多芬》肖像系列雕塑作品再读

胥建国

“用你心里的东西去做”，是20世纪上半叶著名雕塑家安托万·布德尔在艺术创作时所遵从的一句名言。

隔空对话，穿越时间和空间与表现塑造对象交流，让平面的形象立体起来，使静态的历史人物活跃起来，既是艺术创作的基本方式，也是雕塑表现常用的创作模式。布德尔不同于此的是，他将贝多芬的形象从格式化中抽离了出来，让形象从历史的墙面上走了下来，鲜活生动，充满血性和激情。这融冰的热情持久而热烈，簇拥着布德尔一做就是几十个春秋。

布德尔喜欢音乐，尤其喜欢贝多芬的音乐，以至于会把音乐家青年时的名曲《悲怆》作为自己生命终了的交响，于激昂中死亡，在悲怆中永生，让生命的力量飞出肉体躯壳飘向云端，和着音乐的节奏幻化成一个巨大十字架前的奏鸣（图1）。

贝多芬的形像就像驻在了布德尔的心房，只要有片刻的停歇闲暇就会随时随地涌现。音乐家的性情样貌宛如山涧喷涌的泉水，从雕塑家粗壮的手指中汩汩流出，时而低头沉思，时而皱眉凝望（图2、3、4），一尊尊肖像既是贝多芬生活中无数个片段的定格，也是雕塑家不同心境随时游走的写照，飘忽于心，幻化于手。

这些肖像的创作时间虽间隔几十年，任时空交替，凭光阴荏苒，不曾变化的是音乐家宽厚的额头，忧郁的嘴唇，睁大的双眼，狂洒的浓发，还有飘荡在布德尔耳畔那铿锵有力的节奏、旋律和深厚的英雄主义情怀。

从1887年第一件贝多芬头像作品诞生到1929年雕塑家去世，贝多芬的形象和音乐揣在心中，响彻脑海，以至于布德尔在任何情境下“似乎不需要看见他，就能构想出他的雕塑”，“而且如果时间够长的话，会用一生的时间去构造脑海中贝多芬的形象”。这是怎样的一种热情，又是怎样的一种热爱啊！生命的交融，灵魂的交往，使布德尔心底的英雄情愫在塑造贝多芬形象过程中不仅获得了能量的释放，更得到了精神的升华。

跨越历史的驿站，把这些不同的贝多芬肖像作品放置于特定的时空，何人又能说清楚在《果实》《珀涅罗珀》《弓箭手赫拉克勒斯》《农牧神和山羊》等大量完整的作品中，留存的没有布德尔在创作贝多芬肖像过程中思想飞升与情感激荡的痕迹呢？从当时盛行的



1 / 《悲怆》（背十字架的贝多芬） 1929年



2/《贝多芬》肖像系列雕塑作品



3/《贝多芬》肖像系列雕塑作品



4/《贝多芬》肖像系列雕塑作品

现实主义演变到象征主义的兴盛，从当时主导美术创作的学院派写实艺术，上溯到中世纪哥特式雕塑的装饰性和建筑性，布德尔探索雕塑的步履从未曾停歇过，尤其是从蜚声雕坛的罗丹和自然主义的诀别，迈向大气磅礴的构造式和风格化，其中蕴含的勇气和力量又有多少不是来自于贝多芬和他的音乐呢？

毋庸置疑，是中世纪雕塑中蕴含的体积与量感、厚重感与沉稳性启迪了布德尔，使他找到了自己的造型语言，构筑出了属于自己的雕塑形态。虽然现代派热潮中的未来主义和立体主义等新观念也会浸染到布德尔，但这些纷杂的因素显然已不能动摇他的艺术信念，影响他追求力量、揭示英雄主义的决心。可以说从任何角度来审视布德尔创作的《贝多芬》肖像系列，它们都更像一列满载独立思想的列车，带着性格中的倔强与艺术的执着，不论是暂时停靠还是飞驰前行，内在的精神性都不会因外在因素而改变。这种随着时间延续不断变换的形态既是贝多芬赋予布德尔的力量，也是布德尔抗击世俗偏见的利剑，否则就很难理解布德尔在面对传统观念与现代主义冲撞对立中所展现出的从容与淡定，更难理解他在追随罗丹二十多年后会毅然转身，摒弃自然主义对物象的模拟，抛开世俗的献媚和恭维，独自走向属于自己艺术天堂的重大抉择。

纵观西方雕塑史，一位雕塑家几年或几十年创作一件作品，并不鲜见，创作过程从观察认识对象到表

现塑造对象也并非罕见。然而，布德尔以几乎全部的艺术生命，几十年倾注一个主题、一个形象，不断在磨砺和精进中求索，这不能不说是世界雕塑史上的经典个案，它对后人至少有两个方面具有着启迪性。

一是创作者与被创作者在精神情感上的高度契合。贝多芬刚毅的性格、横溢的才华和激昂的音乐，不为世俗束缚，探究生命，抗击命运，在悲剧中昂扬前行的人生准则对于布德尔来说不仅是一生精神的食粮，也是布德尔英雄主义情怀挥洒的战场。贝多芬及其音乐不仅是布德尔艺术创作用之不竭的原动力，更是布德尔情感寄托的归宿地。

二是布德尔通过对贝多芬音乐的欣赏与解析，不但获得了大量的能量，更在与贝多芬的神交过程中精神得到了极大的解放，使他能够思绪飞扬，情感激荡，不断地被感动，不断地被激励。这些从布德尔心底转移模写出的心象既是献给贝多芬的礼物，也是他一生艺术道路上独辟蹊径的一个重要试验场。正是这些艺术实验使他逐渐挣脱了自然主义铁链的束缚，甩掉了世俗审美庸俗惯性的羁绊，成就了自我，成就了通往艺术天国大道中的一个辉煌。也正是这种富有理性思辨的实验深刻地揭示了艺术创作从物象到心象，象由心生，心随象转，心象共进的价值，以及从物到心，从表及里，“立象尽意”，“通神明之德，类万物之情”的哲理。□



晋唐宋元青绿山水画的清理与研究

——以故宫博物院藏品为中心

王中旭 胥瑞頔

青绿山水是指以矿物或植物性的青绿颜色为主色的山水画，属于着色山水的一种，与水墨山水、浅绛山水同属于中国山水画的重要类型。自宋元以来，文人画兴起并成为山水画的主流，强调书法用笔的水墨山水受到重视，早于水墨山水形成并有着悠久传统的青绿山水，因多与画工画相联系而被忽视。事实上，青绿山水在唐宋时期臻于鼎盛，尤其是在宫廷绘画上取得了很高的成就，另在宋元及以后，青绿山水在与笔墨及文人趣味的融合上进行了有益的尝试，亦属于文人画的重要组成部分。青绿山水在中国绘画上的重要地位与现阶段学界对其重视的程度明显不符。

2016年始，故宫博物院筹备在午门展厅（包括正殿和东、西雁翅楼）举办“千里江山——历代青绿山水画特展”，故宫博物院书画部借此机会对院藏青绿山水画进行了系统的清理和研究，在此基础上分别以晋唐宋元、明、清为单位介绍本次清理的成果，以及在此过程中形成的对青绿山水画演进脉络的认识。

晋唐宋元是青绿山水画演进历史上最为重要的阶段，不仅成就最高，也是明清青绿山水画临仿的资源及演进的基础。本文试图在厘清青绿山水、金碧山水概念的基础上，采用实物与文献相结合、壁画与卷轴画相参证的研究方法，阐述晋唐宋元青绿山水形式、风格之演进，及画意、趣味之变迁。

一、青绿、金碧山水之概念

青绿、金碧山水是从技法角度对山水画着色类型所作的概括，明清时对青绿、金碧山水之所指多有争议，下文试从画史文献的角度进行梳理。

青绿山水、金碧山水皆属于着色山水，在画史文献中，着色山水的概念在宋代即已普遍使用，如郭若虚《图画见闻志·董源传》称董源“水墨类王维，着色如李思训”，着色山水与水墨山水相对。金碧的概念在宋代也已经出现，笔者发现现存文献（包括画作



1/ 盛唐 莫高窟第217窟 南壁经变壁画

题跋)中最早提及此概念的是王诜,他在《烟江叠嶂图》卷(上海博物馆藏水墨卷)尾纸题诗中称“将军色山自金碧”,明确指出唐李思训(大李将军,亦或指小李将军李昭道)的着色山水为金碧山水。米芾《画史》称“王诜学李成皴法以金碌为之”,金为泥金,碌即碌青,应指的即金碧山水。此外徽宗御府编撰的《宣和画谱》记徽宗御府藏王诜“《金碧潺湲图》一”,又称日本国山水小景“设色甚重,多用金碧”。相对而言,青绿山水的概念出现得晚,在元庄肃的《画继补遗》中才首次出现,庄肃称南宋赵伯驹“善青绿山水”。从上述文献可以看出,金碧、青绿山水概念之出现明显要晚于创作实践,系对之前创作中出现的技法、形式之总结。

关于金碧、青绿山水之所指,元饶自然《绘宗十二忌》中的一段话颇具启发,曰:

“十二曰点染无法。谓设色与金碧也。设有轻重:轻者山用螺青,树石用合绿,染为物,不用粉衬;重者山用石青绿,并缀树石,为物用粉衬。金碧则下笔之时,其石便带皴法,当留白面,却以螺青合绿染之,后再加以石青绿,逐折染之,然后间有用石青绿皴者。树叶多夹笔,则以合绿染,再以石青绿缀金泥,则当于石脚沙嘴霞彩用之。”

从饶自然的表述中可以看出,山水的青绿设色多以矿物性的石青、石绿为主,同时还有螺青、合绿等,此外画史中提及的青绿颜色还有空青、曾青、扁青、标青、大青、头绿、汁绿、草绿等。青绿山水应该是指使用矿、植物性的青绿颜色为主色的山水画,大清绿(饶自然所说的“重者”)主要使用矿物性的石青、石绿,而文人画家擅长的小青绿(饶自然所说的“轻者”)并不局限于石青、石绿,还能使用螺青、合绿、汁绿等与水墨融合性更好的颜色。墨色比例的搭配是区分大小青、绿的重要标准,即如沈宗骥所言:“用重青绿者,三四分是墨,六七分是色。淡青绿者,六七分墨,二三分是色。”

饶自然还提到金碧山水,是在石青、石绿的基础

上,在石脚、沙嘴、霞彩上使用石青绿缀金泥。当然也有用金线勾山石、建筑轮廓的,如清钱杜云:“凡山石用青绿渲染,层次多,则轮廓与石理不能刻露,近于晦滞矣。所以古人有钩金法,正为此也。”提到勾(钩)金有提醒山石轮廓和纹理的作用,避免其近于晦滞。由于加入泥金(甚至勾金)的金碧山水容易导致俗气,故亦有反对金碧山水需要泥金晕染者,认为金碧即青绿,如唐志契称:“盖金碧者,石青石绿也,即青绿山水之谓也。后人不察,于青绿山水上加以泥金,谓之金笔山水。”唐志契所言反映了晚明金碧山水的庸俗化。

二、晋唐:青绿山水之形成

青绿山水并不是伴随着山水画的产生而出现的,而是有一个逐渐形成的历史过程。据画史载,山水画滥觞于魏晋,《画云台山记》是东晋顾恺之绘制《云台山图》的笔记,可知当时已出现相对独立的山水画。顾恺之《云台山图》表现的是五斗米道天师张道陵在云台山以摘桃考验赵昇、王良两位弟子,传授教义,图中人物较小,主要以云台山为表现对象,可以看出早期山水画脱胎于人物画背景之痕迹。

唐张彦远《历代名画记·论画山水树石》曰:

“魏、晋以降,名迹在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栳,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其地,列植之状,则若伸臂布指。”

指出魏晋南北朝的山水画比例严重失调,属于“水不容泛”“人大于山”,群峰如梳齿般排列,树石之布置如同伸臂张开的手指。此情形在顾恺之《洛神赋图》卷宋摹本(故宫博物院藏)中有形象体现,图中山水树石作为故事画的背景而出现,山石林木形制朴拙,气息古朴,反映了大约5世纪山水画的风格形态,应属比较忠实于原作的摹本。

鉴于水墨山水在唐后期才开始出现,唐以前的山水应都是着色山水。从现有的画史文献及壁画实物来看,从着色山水演进为青绿山水有一个漫长的时间



2/ 隋 展子虔 游春图卷

过程。尽管南朝宋宗炳《画山水序》中提到“以形写形，以色貌色”，但当时山水画的颜色应从属于大的时代绘画颜色体系，尤其是当时山水多作为人物故事画的背景而存在，还没有产生青绿山水的条件。东晋顾恺之《画云台山记》中多次提到颜色的使用，如“凡天及水色，尽用空青”“作紫石如坚云者五六枚”“画丹崖临涧上”“可于次峰头作一紫石亭立”等，可知是以丹砂、紫、空青等赋色的着色山水。汉魏南北朝壁画中偶尔出现以颜色平涂的山石背景，石青、石绿只是其中的一种，另外还有赭红、紫、白、黑、淡棕等。

因魏晋南北朝中原地区没有山水画真迹留存下来，山石背景亦只是偶尔零星出现，故同时期敦煌壁画中作为佛画背景的山水树石就有着重要的意义。该时期敦煌山水树石壁画在画法、比例、颜色上都和中原大体保持了一致性。值得注意的是，大约西魏大统四年至五年（538—539）完工的莫高窟第285窟主室南壁《五百强盗成佛》壁画中，三角形的山峰有山体全为黑色、山头石青山脚白色、山头石青山脚石绿三种类型，尤其是山头石青山脚石绿预示了之后青绿山水赋色的基本形态。并且从山石的整体颜色来看，石青、石绿已经成为主色调。该窟佛像体现了“秀骨清像”“褒衣博带”的风格，汉化的特点十分明显，何

世哲推测该窟为瓜州刺史东阳王元太荣所建窟，笔者亦认为该窟青绿山石的表现方式是受到了中原地区的影响。

唐代是山水画变革的重要时期，张彦远在《历代名画记》中提出“山水之变，始于吴，成于二李”，其中吴是指吴道子，二李是指李思训、李昭道。吴道子、李思训、李昭道都生活在盛唐玄宗时代，吴道子是主要靠绘画为生的职业画家（曾被召入宫廷），二李是唐宗室，他们分别代表当时山水画的两种类型，即突出线条表现的淡着色山水和突出宫廷装饰趣味的青绿山水。李思训、李昭道的山水画真迹现已无存，后世认为是他们创立了“金碧山水”。考古发现的盛唐中原地区山水壁画均为突出线条表现的淡着色，典型的如8世纪40年代陕西西安韩休墓北壁《山水》屏。在敦煌，唐代山水壁画整体呈现出以石青、石绿为主色调的特点，其中以盛唐莫高窟第217窟、103窟主室南壁经变中作为背景的山水壁画最为典型。

莫高窟第217窟主室南壁经变画佛说法图两侧及下方，以青绿山水为背景，神祇、人物在青绿山水中活动，与之前的“人大于山”相比，在比例上已经有了革命性的进步。图中山水背景十分复杂，既有和缓绵延的山冈，也有高高耸峙的危峰，遮挡叠加的山

峦、曲折回环的溪流及“之”字阵形的大雁，体现了空间的深远感。山的轮廓线勾勒精细，空勾无皴，山有阴阳向背之分，山顶和阴部以石绿平涂，山脚和阳面留白（墙壁的底色），轮廓线多为颜色所掩，部分山顶环绕青色染的灌木丛，山谷及山上分布有各种树木。整体山石以石青为主色调，远处也有小山峰以青色平涂。有的山脚、山腹在白底上染淡赭石色，在石青、石绿的映衬下，产生类似“泥金”的效果。

相对于217窟以颜色掩盖山石轮廓线形成没骨的特点不同，盛唐莫高窟第103窟突出了线条在塑造山体外形及结构上的表现能力。从103窟图的空间结构上看，大体可分为近、中、远三景。近景以两座尖而高的险峰为主，皆以铁线勾勒轮廓，山头染石绿，山体内部有方折的线条勾勒山石结构及肌理，染淡赭色或留白，山石内部结构多呈立方体结构，与懿德太子墓壁画中的山体结构有相似之处。山顶有青色染的灌木带，另山顶有瀑布倾泻而下，汇入山脚的溪水中。中景和远景的山势相对比较低矮、和缓。图中山石颜色开始变得丰富，石绿仍然是主要使用的颜色，有的在石绿上再敷掺花青的绿色，以花青染的小山峰也多达四座。通过山体遮挡、近大远小、商旅行走等方式塑造平远的空间感。

唐代前期敦煌和中原地区联系紧密，217窟是8世纪初由阴嗣玉、阴嗣瑗兄弟营建的家窟，敦煌世家大族所具有的经济、政治实力促使他们有可能引进中原时新的图本样式。而103窟主室东壁维摩像因为线条婉转生动、极富表现力而引人关注，与吴道子“吴带当风”的风格相符，是直接受到中原影响的典型例证。笔者认为，盛唐敦煌青绿山水壁画的进步，应该是直接受到了中原地区的影响，从而也证明了盛唐中原地区在山水画上有了变革，并形成了成熟的青绿山水画样式。

墓葬壁画和敦煌壁画皆为确定无疑的真迹，博物馆藏归于隋唐名家名下的卷轴画，如展子虔《游春图》、李思训《江帆楼阁图》、李昭道《明皇幸蜀图》，其作

者和时代归属则多有争议。相对于壁画而言，这些卷轴画水准较高，对我们建构隋唐青绿山水画的认知起着更为重要的作用。

故宫博物院藏《游春图》卷是风格最为古拙的山水卷轴画，同时也是青绿山水画，明詹景凤评该画“殆始开青绿山水之源”。该图前隔水有宋徽宗御笔“展子虔游春图”题签，本幅和前后隔水钤徽宗内府双龙玺及“宣和”“政和”印，经《宣和画谱》著录，历来被认为是隋展子虔的真迹。1978年傅熹年先生撰文否定了《游春图》的时代和作者，该文从图中幞头、斗拱、鸱尾、兽头的形制特点进行考证，认为《游春图》底本在唐代已经存在，现存图最有可能是北宋徽宗画院的复制品。该文还将《游春图》与传李思训《江帆楼阁图》轴（台北故宫博物院藏）进行对比，认为后图是前图的四分之一，二图出自同一底本。傅熹年先生论文发表之后，《游春图》的原收藏者张伯驹先生随即发表不同意见，认为图中人物、建筑只是很小的点景，且同一时代幞头、建筑形制亦有身份、地区的差异，认为对年代较远古画的鉴定应持审慎态度。

《游春图》山石画法、风格之质朴、古拙为历代鉴赏家所认可，反映了山水画“创体而未大就”、趋于成熟时的情形。该图山中虽然有众多人物活动，水中亦有泛舟，但是已经摆脱了“人大于山”“水不容泛”的情形，画面右上有山峰耸立，撑至画顶，是由尖圆的山冈依次向上叠加而成，周侧有略低的尖圆山峰围绕，体现了客峰拱揖主峰的意识。画面近景山峦较和缓，山脚浑厚，临水一侧有蜿蜒远去的道路。前后叠加的山峦、蜿蜒的道路以及道路上的行人，体现了一定的纵深空间感。树的画法也比较稚拙，稀疏、平均地分布在山峦、道路间，山顶环绕有成簇的灌木丛。图中山石轮廓以细线勾勒，空勾无皴，远景山头及部分近景竖石以石青染，近、中景山头多以石绿染，山脚均以淡赭色染，通过颜色区分山石的结构和阴阳向背。从山石画法、空间结构及青绿赋色上看，《游春图》与盛唐时期的中原墓葬和敦煌绘画比较接近，尤其是



3/ 宋 王希孟 千里江山图卷

与103窟山水壁画接近，体现了初唐至盛唐初画法的特点。

诚如傅熹年先生文所指出的，台北故宫博物院藏传李思训《江帆楼阁图》轴与《游春图》左侧四分之一部分构图颇为相似，结合少数几块石青赋色山石的位置来看，可以认为《江帆楼阁图》是在《游春图》左侧四分之一部分的基础上演化而成。《江帆楼阁图》中山石、建筑结构更趋复杂，右下江边道路上增加了一骑马者及随从，山麓别院中也多出一位站立的士人。最明显的是，《江帆楼阁图》中增加了大量的各种形态、结构复杂的树木，其中尤其是高高挺立的松树林较为引人注目，树下分布有杂窠小卉，让人想起“如君子小人”的比喻。从树木等的画法来看，笔者认为《江帆楼阁图》系宋人摹本的结论更为合理。

三、两宋：青绿山水之完备

盛唐李思训、李昭道创立金碧山水之体后，唐代后期张藻、王维、项容等发展出重视笔墨趣味的水墨山水，逐渐形成与着色山水相抗衡另一大体系。五代、

北宋时期，随着荆浩、董源、范宽、李成、郭熙等画家在水墨山水表现力上的拓展，以及对士人趣味的日益重视，水墨山水逐渐成为主流。与此同时，北宋后期的青绿山水呈现出两种发展趋势：一是与士人趣味相结合，在青绿颜色和水墨的融合上开始了初步的探索，以王诜、赵令穰为代表；另一是与宫廷趣味相结合，在青绿颜色自身的表现能力上有了极大的拓展，以王希孟为代表。

王诜、赵令穰擅长青绿山水，与他们的贵族身份不无关系。王诜（约1048—1104后）为北宋开国功臣王全斌之后，神宗熙宁二年（1069）尚公主，官驸马都尉；赵令穰为宋太祖匡胤五世孙，官至崇信军节度观察留后。两人均以贵族身份游心经史，通文晓画，尤其是王诜，与当时著名的文人苏轼、苏辙、黄庭坚等交友。王诜、赵令穰的青绿山水皆注重与诗意相结合，多表现烟江或平远小景。元夏文彦称王诜着色山水“师唐李将军，不古不今，自成一家”，是说其着色山水学唐李思训、李昭道而注重在其中融入士人趣味。上海博物馆藏有王诜《烟江叠嶂图》两卷，一为



水墨，一为青绿。其中青绿卷有宋徽宗御书“王诜烟江叠嶂图”题签和宣和御府的鉴藏印（五玺），前段大片江面及天空用极清淡的墨色微染，江面上留白表示云雾，江上另有一二扁舟，后段绘江边峭拔绮丽云雾缭绕之丛山，契合“烟江叠嶂”的画意。画家在淡墨勾勒、皴染的基础上敷淡青绿色，以淡青为主，不注重用颜色皴染体现山石的结构，在色墨融合上尚带有试验、探索的性质。赵令穰生长于官邸，因活动范围的限制，故所写多“京城外坡坂汀渚之景”。《湖庄清夏图》卷（美国波士顿博物馆藏）画心左上自题曰：“元符庚辰大年笔。”可知系赵令穰元符三年（1110）作。该图绘环湖绿柳，岸边有房屋数处，湖水上荷叶相连，点明消夏的主题。坡坂汀渚以淡绿和水墨染，淡绿表示草地和阳面，水墨表示阴面，色墨融合，绿和墨之间的过渡层次丰富。赵令穰的青绿小景山水对后世影响深远。

宋徽宗时期是院体青绿山水成就最高的时期，标志着青绿山水达到完备的局面。徽宗大兴画学，当时画学“教育众工，如进士科，下题取士”，考画的标

准是以“不仿前人而物之情态形色俱若自然，笔韵高简为工”。故宫博物院藏《千里江山图》卷是现存最具代表性的青绿山水作品，是曾在画学为生徒的王希孟在徽宗的亲自指授下所绘，该图后隔水蔡京题跋曰：

“政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。上嘉之。因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”

题跋提供了几则重要的信息：第一，画是希孟所作，希孟十八岁在画学为生徒，后召入禁中文书库；第二，画是在希孟得徽宗亲自指授后不到半年进献，从该画的复杂程度来看，创作该画大约也需要半年时间；第三，该画完成后徽宗表示赞赏，于政和三年（1113）赐予权臣蔡京。关于希孟，画史无载，直至清初文献中才见提及希孟姓王，如顾复《平生壮观》提到王济之称“是时有王希孟者，日夕奉侍道君左右”；清宋荦在《西坡类稿》中称“宣和供奉王希孟，天子



4/ 南宋 赵伯驹 万松金阙图卷

亲传笔法精”，并推测他画完这件作品后“未几死，年二十余”。

《千里江山图》的名称取自于乾隆在画上“江山千里望无垠”的题诗，《石渠宝笈》（初编）著录为今名。王希孟在长近十二米的绢上表现山峦奔腾起伏、江水烟波浩渺之景，山水间有屋舍茅庐、桥梁渡口、寺观亭榭等，并描绘有众多人物活动，有行旅、幽居、捕鱼、观瀑、游玩等，营造了可行、可望、可游、可居的空间意象。画家以高纯度的石青、石绿染山头，以赭石染山腹、山脚，从部分山头脱落的颜色来看，颜色是一层一层敷上去的，石青是敷在石绿上面的，石青、石绿之间过渡得很自然，部分远山以淡青绿色蘸墨染，全画少用墨笔，墨掩于色。该图表现了盛世天子统治下的太平江山，形成了宋代“江山图”的典型画意。

故宫博物院藏《江山秋色图》卷亦属于宋代典型的“江山图”，该图明初即有“赵千里（伯驹字）《江山图》”的题签，可知该图原名为《江山图》，因尾纸明洪武八年（1375）太子朱标所书题跋中提及图中所绘“盖为既秋之景，兼肃气”，故《石渠宝笈》（初编）著录为今名。该图无款，系后人伪托于赵伯驹名下，体现了宋代院体的风格，其年代应不晚于南宋。与《千

里江山图》相同，该图亦用青绿法表现奔腾起伏之山势，营造可行、可望、可游、可居的空间意象。该图近景和阳面以石绿、淡赭色染，远处及阴面以石青、墨掺石青及赭色染，墨笔勾勒的山石轮廓清晰，尤其是多以墨笔勾线和皴染表现山石结构，色墨并重且色不掩墨，则体现了与《千里江山图》不同的特点。

宋室南渡后的画家中，赵伯驹（？—1173年以前）、伯骕（1123—1182）兄弟皆擅青绿山水，前述画史文献中“青绿山水”的概念最早即见于元庄肃所撰赵伯驹的传记中。和李思训、李昭道、赵令穰一样，赵伯驹、伯骕兄弟亦为宗室画家，南宋嘉泰四年（1204）周必大撰《和州防御使赠少师赵公伯骕神道碑》称伯骕“长于诗歌心画，取法晋唐，助游戏于丹青”，“取法晋唐”指其青绿山水取法于晋唐的样式。同时代的曹勋记尝听赵伯驹、伯骕兄弟论及绘画时说：“写人物动植，画家类能具其相貌，但吾辈胸次，自应有一种风规，俾神气翛然，韵味清远，不为物态所拘，便有佳处。况吾所存，无媚于世而能合于众情者，要在悟此。”赵伯驹、伯骕兄弟强调的胸次、风规与当时文人画家强调的士人身份、趣味是相符的。明董其昌评曰：“李昭道一派，为赵伯驹伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅。”提出赵



伯驹、伯骕精工又有士气，也是强调了他们画中的士人趣味。

赵伯驹没有可靠真迹流传下来，故宫博物院藏《万松金阙图》卷虽无款，但尾纸赵孟頫跋称“此为《万松金阙图》，断为希远（伯骕字）所作”，明确提到该图名称及作者。一般认为赵伯骕《万松金阙图》表现的是都城临安凤凰山一带的景色，该图青绿横、竖点和泥金的晕染法颇受鉴赏家关注，清吴升《大观录》称：“远山近山蜿蜒回复，分浅深绿作横竖大小点，似树非树，似皴非皴，俨若万松盘郁也。……行笔得北苑（董源）之墨骨，仿右丞（王维）之设色，脱尽窠臼别开生面。”安岐《墨缘汇观》称：“图中远峰层立，山势重叠，不作轮廓皴法，全为万松。用浅绿横扫，又以横竖苔点积成山头云气，复加花青运墨点染以分远近明晦。其法大似北苑、元晖（米友仁）一派。山坳曲径以泥金渲晕，更为新奇。”图中赵伯骕将青绿画法与董巨、二米的水墨表现技法融合起来，在色墨融合的技法上有了长足进步。

此外，南宋时期还出现了具民间装饰趣味的勾金山水，其特点是以金线勾山体轮廓、纹理及建筑等，山石以石青绿填色，如故宫博物院藏《宫苑图》卷、《宫苑图》轴、《京畿瑞雪图》扇（现装裱为轴）等，过



5/ 南宋 佚名 京畿瑞雪图纨扇轴

去一般传为李思训、李昭道作，傅熹年先生考证应属南宋“临安以外地区或民间画家所绘的装饰画”。

四、元：青绿山水与文人画的融合

元代是青绿山水画发展的重要转折时期，二李和徽宗院体风格不再是青绿山水的主流，体现士人趣味的青绿山水获得了重要的发展。元代青绿山水的成就主要是在元前期，以钱选、赵孟頫、商琦、胡廷晖为代表，其中尤其是钱选、赵孟頫是元代文人画勃兴的重要人物，他们的青绿山水注重体现士人趣味，是文人画的重要组成部分。

钱选和赵孟頫都是吴兴（今浙江湖州）人，在乡里同被列为“吴兴八俊”。与赵孟頫仕元不同，钱选在宋亡后一直过着隐居生活，是遗民画家，靠卖画接济生活。张雨在钱选《浮玉山居图》卷（上海博物馆藏）中说：“舜举（钱选字）多写人物、花鸟，故所图山水当时罕传。”事实上，现在留存下来的钱选款的山水画并不少，多为青绿山水，《图绘宝鉴》说他“青绿山水师赵千里（伯驹）”。故宫博物院藏钱选《山居图》卷有自题诗和款印，是其传世的可靠真迹。该图绘山脚下一庭院，三面环水，有文士骑驴从桥上外出，与“山居惟爱静，日午掩柴门。寡合人多忌，无



6/ 元 胡廷晖 春山泛艇图轴



7/ 元 佚名 东山丝竹图轴

求道自尊”的自题诗相契合。在山石之表现上，画家抛弃了宋代以来已经成熟的青绿晕染或水墨皴染的表现方式，以稚拙的笔法勾线，少皴，以淡石青、石绿渲染山头。整座山石只以石青或石绿一种颜色染，青绿的颜色不相混，近景处山脚最低端或阴影处以赭石或泥金染，在空间结构上亦以山石的前后遮挡为主，不注重空间向远处的延伸。这种表现技法明显是受到晋唐青绿山水的影响。赵孟頫曾向钱选求教“如何是士夫画”，钱选回答说“戾家画耳”。启功先生考证认为戾家与有师承、专门职业、技艺习熟精通的行家相对，故戾家画应指士大夫所绘的、业余的、不以精熟为能事的绘画。从现存钱选绘画来看，像《山居图》这样稚拙风格的山水画应是其“戾家画”理论最典型的反映。据明朱檀墓出土钱选《白莲花图》（中国国家博物馆藏）自题中称因赝品过多而改号霅溪翁，可见当时钱选已有很多仿作及伪作，故宫博物院藏《孤山图》卷应即元人仿的钱选稚拙风格的青绿山水。

宋亡后，赵孟頫（1254—1322）以前朝“宗室子”的身份出仕新朝，虽然官至翰林学士承旨，“荣迹五朝，名满四海”，但都是一些闲散的职务，既被当权者猜忌、不信任，又被部分汉人士大夫讥讽为“贰臣”，其内心时常处在矛盾和不安中。赵孟頫的书画成就很高，其青绿山水的创作理念和实践都具有重要的变革意义，在青绿山水和文人画的融合上起了关键性的作用。赵孟頫在绘画上提倡“古意”，大德五年（1301）他自跋画曰：

“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，敷色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。”

赵孟頫所说的古意主要是指晋唐，如《图绘宝鉴》称其“书法二王，画法晋唐”。赵孟頫所提倡的古意在其青绿山水中有典型体现。美国普林斯顿大学美术馆藏赵孟頫《幼舆丘壑图》卷尾纸有其子赵雍的

跋文,称“右先承旨早年作《幼舆丘壑图》,真迹无疑”,明确提及系赵孟頫早年作品。该画另有赵孟頫晚年再题曰:“此图是初敷色时所作,虽笔力未至,而粗有古意。”该图山石空勾无皴,用石绿、石青、赭色晕染,山石及树木形态稚拙,图像风格不仅与画像主人谢幼舆(谢琨)所在的年代相符,同时可能也体现了画家意欲再现东晋顾恺之画谢幼舆像风格的努力。赵孟頫四十二岁(元贞元年,1295)作《鹊华秋色图》卷(台北故宫博物院藏)中二山在披麻、荷叶皴的基础上以青绿皴染,体现了他融合水墨和青绿山水的努力,尾纸董其昌跋称此图“兼右丞(王维)、北苑(董源)二家法,有唐人之致去其纤,有北宋之雄去其犷”。赵孟頫五十一岁(大德八年,1304)作《红衣罗汉图》卷(辽宁省博物馆藏)山石坡陀皆赋绿色,以富有弹性的墨笔勾勒轮廓及皴点,从石绿脱落的情况来看,最后一层厚的石绿是在淡绿的基础上敷染上去的。赵孟頫五十九岁(皇庆元年,1312)作《秋郊饮马图》卷(故宫博物院藏)有自题签及署款,以石绿平涂的方式表现平远坡陀,坡脚及阴处染赭石,坡陀轮廓线简洁而带有书法意味,通过前、中、后景树木的分布体现出纵深空间感。近景林木参天、坡陀平远、有人马活动的构图方式与唐章怀太子墓墓道狩猎、打马球壁画有相似之处。尾纸元柯九思卷后跋评曰:“至其林木活动,笔意飞舞,设色无一点俗气,高风雅韵,沾被后人多矣。”其中“无一点俗气”的“高风雅韵”正是通过对唐代青绿山水设色、构图的追拟来实现的。

商琦(?-约1324)是赵孟頫的同僚,以善画而被赏识,官至集贤侍读学士、秘书卿。商琦应属于官僚型的职业画家,曾绘制京师殿堂、寺观及住宅的山水壁画。商琦《春山图》卷(故宫博物院藏)融李成、郭熙水墨晕染和青绿颜色融为一体,色墨交融,故整体青绿颜色偏暗。与赵孟頫重视晋唐古意不同,商琦以职业画家的精神更注重在技法上色墨融合的试验,并在其中体现了文人趣味,拓展了青绿山水的发展方向。

赵孟頫同里的另一位职业青绿山水画家胡廷晖擅长唐李昭道风格,曾被赵孟頫请至家为其补全李昭道的《摘瓜图》,“廷晖私记其笔意,由此画风大进”。杨新先生在《春山泛艇图》轴(故宫博物院藏)本幅右侧发现“廷晖”半印,从而将其归为胡廷晖名下。该图以铁线勾勒山石轮廓,空勾无皴,以融有淡墨的青绿颜色敷彩。该图风格与台北故宫博物院藏《明皇幸蜀图》相似,均属于二李风格的青绿山水,但是《明皇幸蜀图》颜色明快纯净,更具唐画的韵致。

元前期青绿山水的试验、开拓在元后期并没有得到延续,赵孟頫开拓的另一方向——以书画同体为理论基础、强调书法用笔趣味的水墨山水,经由黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙的发展从而成为文人画的主流。其中黄公望兼擅浅绛山水,王蒙擅长着色山水,但是在青绿山水上未有发展。盛懋是元后期为数不多擅长青绿的画家之一,属于职业画家,故宫博物院藏其《渔樵问答图》页、《秋溪放艇图》页均为隐逸题材,图中将类似披麻、解索的皴法与淡青绿色融合起来。盛懋的青绿画风格在元后期有一定的影响,如《商山四皓图》轴、《东山丝竹图》轴(均藏于故宫博物院)均体现了其画风之影响。

概括而言,晋唐宋元是青绿山水产生、形成、完备及与文人画融合的时期,是青绿山水演进历史上最为重要的阶段,该时期形成的具宫廷装饰趣味的二李、徽宗院体风格,以及融合士人趣味的赵令穰、赵伯驹、赵孟頫风格,基本确立了明清青绿山水演进的格局和方向。晋唐宋元青绿山水还有诸多值得深入研究的课题,比如青绿山水与宗教之间的关系,宋元青绿山水中江山图、隐居图等典型画意之形成,画家身份与风格演进之关系等,另如《游春图》《明皇幸蜀图》《千里江山图》等重点作品也需要深入的个案研究。本文只是在对晋唐宋元青绿山水画系统清理基础上,对其形式、风格演进的三个阶段作了概括性的论述,希望能抛砖引玉,引起更多学者对青绿山水画的关注和研究。□

第 37 期：谭平 《时间：我的创作方法》



2017 年 10 月 21 日 14:00-16:00，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“时间：我的创作方法”在博物馆四层报告厅举行。讲座由中国艺术研究院副院长谭平主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。讲座共有来自校内外 200 余人到场。

讲座伊始，谭平通过比照几幅自己创作时间不同的画作，引出本次讲座的“时间”主题。对于版画专业出身的谭平而言，“时间”是他脑海里的一个概念和标尺，时间的长短表示铜板腐蚀的深浅。谭平认为，在艺术创作过程中，对“时间”的掌握不仅是能力问题，还是思维方式的问题。

随后，谭平与观众分享了自己创作的部分作品，阐述了“时间”在其艺术创作中的表现。相较于大多数人关注的画面内容和预先设定的构图而言，谭平更关心画面的边缘和偶发性。如 1993 年展出的《时间装置》，不断变细的边缘线呈现时间腐蚀的过程，2010 年以来创作的《覆盖》系列油画则在不断覆盖的过程中产生新的想法。

最后，谭平强调了艺术作品与空间的关系，认为古典艺术是将平面制造成一个三维空间，而抽象艺术则又回到二维空间。抽象艺术是一种空间的艺术，画布尺度与墙面的尺寸之间有一种微妙的关系，作品意义与放置的环境直接相关。

第 38 期：鲁晓波 《让智慧随心飞翔》



2017 年 11 月 7 日 18:30-20:30，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“让智慧随心飞翔——艺术与科技融合的创新”在博物馆四层报告厅举行。讲座由清华大学美术学院院长、教育部长江学者特聘教授、清华大学艺术与科学研究中心主任鲁晓波主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。讲座共有来自校内外 200 余人到场。

鲁晓波首先简要梳理了西方自古希腊以来艺术与科学融合的历程。鲁晓波认为，古希腊艺术关乎宇宙万物的必然性和规律的阐释，为后世建立了诸多范式。文艺复兴时期，人性的解放激发了科技的发展，艺术家对人体结构进行了深入挖掘和理解。印象派艺术家则受现代科学尤其是光学的启发，推动了美术技法的革新和观念的改变。摄影术发展、大批量工业生产对传统艺术创作产生了颠覆性的影响。造型艺术的发展历程在一定意义上可谓是艺术范式的转换。

随后，鲁晓波与观众分享了艺术与科学融合的相关案例，如与观众产生互动的公共艺术，帮助弱势群体的产品设计等。同时，鲁晓波还展示了自己的作品，如与医学院共同创作的脑电波装置，试图用思维来控制影像。鲁晓波认为，信息时代艺术范式的产生，需要突破旧的狭隘观念，倡导学科间的交叉与跨界。

第 39 期：曾成钢

《我眼中的布德尔》



2017 年 11 月 19 日 14:00-16:00，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“我眼中的布德尔”在博物馆四层报告厅举行。讲座由清华大学美术学院副院长、中国美术家协会副主席、中国雕塑学会会长曾成钢主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。讲座共有来自校内外 200 余人到场。

曾成钢在简要介绍了法国雕塑大师安托万·布德尔的生平、雕塑风格后，谈到布德尔雕塑所体现出的“控制与张力”之间的关系。他认为张力是原生态的，只有通过很好的控制，作品才能变得更有生命力和节奏感，此乃雕塑家所追求的本体力量，对我们至今仍有启发意义。

随后，曾成钢为观众解析了布德尔的数件雕塑作品，通过展示圣母子像、纪念碑、骑马像等作品图片，分析布德尔作品的造型语言，并从立意、风格、尺寸、材料、环境五个方面对布德尔的雕塑进行详细分析，认为一件作品必须具备这五大要素才能称为一件完整的作品。

最后，曾成钢谈到，他眼中的布德尔是一位具有史诗般的、浪漫情怀的伟大雕塑家。布德尔的作品将雕塑的语言发挥到极致，将本能与规范、自觉与智慧、幻想与自由、热情与诚实水乳交融于一体，为后人提供了一种艺术的典范。

第 40 期：艾美丽·斯密耶

《未来的引领者：法国雕塑家埃米尔·安托万·布德尔》



2017 年 11 月 20 日 18:30-20:00，由清华大学艺术博物馆主办的展览“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”在博物馆隆重开幕。当晚，布德尔博物馆艾美丽·斯密耶馆长在博物馆四层报告厅进行了一场以“未来的引领者：法国雕塑家埃米尔·安托万·布德尔”为主题的讲座。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 180 余人到场。

艾美丽馆长首先向观众简要介绍了布德尔博物馆的历史。布德尔的第二任妻子和女儿在他逝世后共同推动，最终将他的工作室变为布德尔博物馆。随后，艾美丽馆长谈到摄影在布德尔艺术创作中的作用以及布德尔从事艺术教育事业的历程。布德尔在大茅屋美术学院执教二十余年，教授理论类课程，并为学生的雕塑提建议，引导他们找到属于自己的创作语言。

接下来，艾美丽馆长重点分析了展览中的六件布德尔雕塑：《帕拉斯躯干》头部的写实风格与躯干简化的处理形成对比；《阿波罗头像》保留很多意外的痕迹，呈现出创作的过程；同时期创作的《弓箭手赫拉克勒斯》和《果实》给人以完全不同的感受；《珀涅罗珀》以布德尔两任妻子为模型，以及《垂死的人马》与香榭丽舍剧院浮雕之间的联系。

第 41 期：李晓东 《身份认同：自省的地域实践》



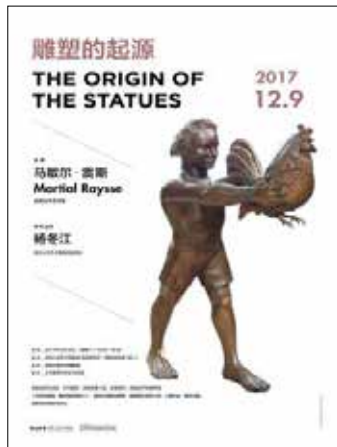
2017 年 12 月 1 日 18:30-20:30，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“身份认同：自省的地域实践”在博物馆四层报告厅举行。讲座由清华大学建筑学院教授、美国建筑师协会荣誉院士李晓东主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。共有来自校内外的 200 余人到场。

李晓东首先讲述了“身份认同”产生的背景。他认为，传统社会中“自身 - 社会”的关系随着工业革命、全球化的到来而发生变化，同时也出现国家、民族、宗教等问题。中国近百年来都在寻找“身份认同”，尤其是改革开放后迫切需要得到“身份认同”，使得建筑领域呈现出某种纠结的现象，涌现出一大批符号化的建筑。

随后，李晓东分享了新加坡和香港两个建筑案例。他谈到，后殖民主义时代讨论的核心是“中心的边缘”，只有进行独立的思考，才能使殖民地国家或地区确立自己的“身份认同”。新加坡对于本国“身份认同”的思考，使其建立起针对本国生存状态而设计的建筑，同时也探索出建筑更多的可能性。

最后，李晓东谈及自己的成长经历，并与观众分享自己设计的一些建筑案例，诠释自己作为一个建筑师是如何将“身份认同”呈现在建筑作品中的。

第 42 期：马歇尔·雷斯 《雕塑的起源》



2017 年 12 月 9 日 15:00-16:30，在“马歇尔·雷斯先生雕塑捐赠仪式”结束后，法国当代艺术家马歇尔先生在博物馆四层报告厅进行了一场以“雕塑的起源”为主题的讲座。讲座由清华大学艺术博物馆主办，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。讲座共有来自校外 200 余人到场。

马歇尔首先分享了他本人对艺术相关问题的思考。他认为艺术史并不存在，艺术家的工作是超越时间维度之外的，一件艺术品最重要的是能够达到超越时间的状态。同时，马歇尔给年轻艺术家提出宝贵建议：永远不要考虑别人在做什么、想做什么，而只需要考虑自己内心的想法。

随后，马歇尔围绕其赠予艺博的雕塑作品《一、二、三，抓金鸡》展开讲述。这件雕塑还有另外一个名称叫《亲爱的自由》，它表现的是一个身体结实且具有斗争性的年轻农人双手捧着一只公鸡向前走，为纪念法国大革命 200 周年而作。

马歇尔的朋友程昕东对这件作品十分感兴趣并购买下来。如今，二人将其共同捐赠给清华大学艺术博物馆。雕塑中的年轻人充满希望和朝气，暗示着我们每个人内心最珍贵的部分，即对于自由的渴望和捍卫。

“手作之美”探究课第 10 期： 纸艺探究课《创造手工纸的魅力》 (会员专场)



2017 年 10 月 29 日 14:00-17:00, “纸艺探究课《创造手工纸的魅力》(会员专场)”在博物馆四层报告厅举行。本次活动为“手作之美”探究课的第 10 期,分为“创造手工纸的魅力”讲座和“手工线装本制作”实践环节两部分,由清华大学美术学院视觉传达设计系副教授原博主讲和实践教学。

在首先进行的“创造手工纸的魅力”讲座中,原博以“手工纸面临的问题”开场,谈及手工纸目前面临着“技艺传承难、产品创新不足”等难题,同时提出了三个维度的努力方向:纸为文化—知识传播为价值塑造;纸为生活—传承创新为生活日用;纸为自信—秉持匠心为文化传承。随后,原博以大量的图片、视频等向大家展示了她近几年在手工纸文化传播方面所做的工作和成果。

在接下来进行的“手工线装本制作”实践环节中,原博介绍了制纸所需的各种原材料,展示了作品的制作过程,介绍了手工线装本所需的工具,示范了用小版画机在手装本封面上压印图形的步骤,并现场演示制作手工线装本的全过程。在场的 50 位博物馆会员们迫不及待地动手操作起来,尝试制作各自的手工线装本,亲身体验和感受手工纸的魅力。

“艺博映话”第 6 期：“百部不可不看 的香港电影”专题讲座及 电影《寒夜》放映



清华大学艺术博物馆于香港回归 20 周年之际,联合香港电影资料馆、香港特别行政区政府驻北京办事处共同举办“‘百部不可不看香港电影’专题讲座及电影《寒夜》放映”活动。该活动为博物馆系列活动“艺博映话”的第 6 期,于 2017 年 11 月 11 日 14:00-18:00 在博物馆四层报告厅举行。邀请香港电影研究学者、影评人,香港电影资料馆节目策划人何思颖主讲,并在《寒夜》放映结束后与观众分享影片内容。活动由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

《寒夜》是从“百部不可不看香港电影”系列中挑选出的 20 世纪 50 年代黑白电影作品,由香港导演李晨风根据巴金原著小说《寒夜》改编而成。电影将“五四”时期知识分子的矛盾挣扎套入家庭伦理,刻画丰富饱满又含蓄细腻的情感,对小说原著主题和内涵有着深刻把握,位列当时香港十大粤语名片,堪称黄金年代的艺术杰作。

作为国际电影业最蓬勃多姿的城市之一,香港电影有着悠长久远的历史。本次活动试图通过展示香港早期制作的极具历史及艺术价值的影片,让观众了解及欣赏香港电影的丰厚宝藏,聚焦电影的美术性、开拓性和感染力,借此引发对电影更广泛和延续性的讨论和研究。

艺术博物馆与海关博物馆签订《馆际合作框架协议》

2017年10月20日，海关博物馆樊堃副馆长（主持工作）一行到访艺术博物馆。艺术博物馆馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长邹欣及相关部门主任参加了会见和座谈。在介绍了各自的基本情况与合作意向后，冯远与樊堃代表两馆签署了《馆际合作框架协议》，期待双方在展览交换、藏品交流、出入境展等方面开展合作，共享优势，实现共赢。



艺术博物馆与首都博物馆签订《馆际合作框架协议》

2017年10月26日，艺术博物馆馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长邹欣及相关部门主任访问首都博物馆，与首都博物馆党委书记白杰、馆长韩战明等领导班子成员及部门骨干座谈。双方就博物馆运营、人才培养、陈列展览、学术科研方面进行了深入交流。冯远与白杰代表两馆签署了《馆际合作框架协议》。随后，在白杰书记、韩战明馆长等的陪同下，清华大学艺术博物馆一行参观了首都博物馆及其展览。



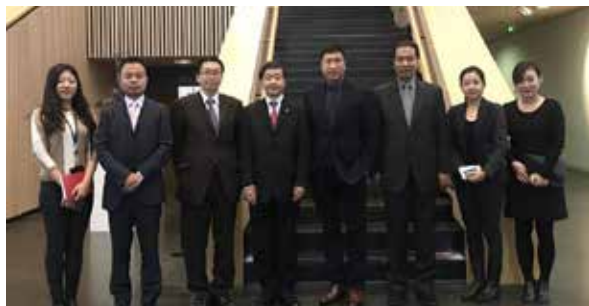
艺术博物馆举办员工交流学习微沙龙第十二讲

2017年12月8日下午2点，艺术博物馆员工交流学习微沙龙第十二讲在博物馆310会议室举行。事业发展部傅加根据正在博物馆展出的布德尔雕塑展，结合自身雕塑专业的背景，为馆内员工进行了一场以“安托万·布德尔与具象人物雕塑创作”为主题的讲座，讲述法国著名雕塑家、画家、艺术教育家布德尔的生平、艺术理念、与罗丹的关系及其对后世的深远影响等。



艺术博物馆接待日本东京富士美术馆来访并交流

2017年11月19日，艺术博物馆副馆长杨冬江接待了来访的日本东京富士美术馆馆长五木田聪一行。会见中，杨冬江副馆长向五木田聪馆长介绍了艺术博物馆的场馆概况、展览陈列和国际合作现状。五木田聪馆长希望能够通过两馆合作推动日中文化交流事业，在民间层面为两国友好关系发展营造良好氛围。双方深入探讨了预计于2018年在清华大学艺术博物馆举办的“日本东京富士美术馆馆藏精品展”相关筹备事宜。



俄罗斯国家历史博物馆藏 十月革命文物展

__ 展馆：北京 中国国家博物馆

__ 展期：2017 年 11 月 7 日 - 2018 年 2 月 7 日

展览由“伟大的革命”“人民的纪念”“中苏友谊”三部分组成。十月革命时期的文物、表现革命瞬间的经典油画和雕塑、记录人民纪念革命、保卫革命政权的宣传画等反映中苏友好历史的 238 件展品和十余张历史照片，展现出一场波澜壮阔的革命斗争、一次翻天覆地的历史巨变、一段中苏友好的真挚纪念。



山西博物院藏 古代壁画艺术展

__ 展馆：上海 上海博物馆

__ 展期：2017 年 11 月 30 日 - 2018 年 3 月 4 日

展览遴选山西博物院珍藏的墓葬壁画作品共 12 组 89 件，大部分为首次公开展出。展览由“天似穹庐”和“人亦黄土”两部分组成，彰显出在南北朝与宋金元时期内山西地区民族融合的历史轨迹，描绘民族文化碰击与交融的壮观场面，是目前国内规模最大的一次壁画艺术原作特展。



巡回展览画派：俄罗斯国立特列 恰科夫美术馆珍品展

__ 展馆：上海 上海博物馆

__ 展期：2017 年 12 月 15 日 - 2018 年 3 月 4 日

展览由俄罗斯国立特列恰科夫美术馆与上海博物馆联合举办，共展出包括克拉姆斯柯依、列宾、列维坦、希施金等油画家创作的油画 68 幅，类型包括风景画、肖像画、历史画和风俗画等，较为全面地展示了 19-20 世纪初俄罗斯巡回展览画派所取得的艺术成就。



安格尔的巨匠之路：来自大师故乡 蒙托邦博物馆的收藏

__ 展馆：北京 中华世纪坛

__ 展期：2017 年 12 月 17 日 - 2018 年 1 月 16 日

展览由中华世纪坛艺术馆、法国蒙托邦安格尔博物馆共同策划，共展出 70 件法国新古典主义大师安格尔的作品。安格尔的素描、版画、油画及草稿作品 45 幅，与安格尔的收藏品、对安格尔有影响的作品和友人描绘安格尔的作品共同展出，见证大师安格尔的巨匠之路。





上海宝龙美术馆开馆

2017年11月18日，上海宝龙美术馆正式开馆，占地面积2.3万平方米的场馆揭开面纱，螺旋上升长廊的1号展厅成为展馆最大亮点。当日，“书藏楼珍藏展——百川汇流”和“宝龙美术馆开馆展——寻脉造山”两大重量级展览同时开幕。据悉，自2011年起，宝龙集团逐渐建立起宝龙美术馆、书藏楼、宝龙画院、宝龙艺术中心、言午画廊等文化艺术机构，力图打造全方位立体化的文化艺术产业链。



上海苏宁艺术馆开馆

2017年11月25日，历时三年积累、三年筹建的上海苏宁艺术馆盛装开馆。这座纯法式建筑的博物馆为苏宁环球推进文化产业战略的标志性项目，建筑面积超过5000平方米，收藏了近3000件唐代至近现代各时期书画领域代表人物的作品。其开馆展“博古观今·翰墨承绪”展出400余件中国艺术珍品，包括书画作品200余件、器物近200件。



湖南省博物馆整修后开放

2017年11月29日，历经五年整修后的湖南省博物馆正式对外开放。新馆由日本建筑师矶崎新领衔设计，占地面积4.9万平方米，总建筑面积为9.1万平方米。现有馆藏文物18万余件，尤以马王堆汉墓出土文物、商周青铜器、楚文物、历代陶瓷、书画等最具特色。开馆展由“长沙马王堆汉墓陈列”和“湖南人——三湘历史文化陈列”两大基本陈列，以及青铜、陶瓷、书画、工艺4个专题展馆组成。



V&A 海外合作项目“设计互联”落成

2017年12月1日，位于深圳的设计互联（Design Society）正式落成。作为中国企业招商蛇口（CMSK）与英国国立维多利亚与艾伯特博物馆（V&A）独一无二的国际合作项目，“设计互联”自2016年计划宣布起便备受期待。它的落成与开放不仅意味着深圳蛇口终于拥有了自己的设计艺术地标，也意味着艺术机构间新的国际合作模式在中国生根发芽的可能性。



与神同存：超越人类、空间和世界 Living with Gods: Peoples, Places and Worlds Beyond

__ 展馆：伦敦 大英博物馆

__ 展期：2017 年 11 月 2 日 - 2018 年 4 月 8 日

展览展出世界多个国家和地区与宗教信仰相关的日常物品，时间最早可追溯至 4 万年前。包含多个主题，如人类对光、水、火等能量的感受与宗教体验的联系，用于超自然交流的场所，祷告、节日和朝圣的重要性，出生、婚姻和死亡等人生经历的宗教意义，不同宗教之间的冲突与共存等，展现宗教信仰如何成为人类行为的一部分。



米开朗琪罗：非凡的绘图师、设计师 Michelangelo: Divine Draftsman and Designer

__ 展馆：纽约 大都会艺术博物馆

__ 展期：2017 年 11 月 13 日 - 2018 年 2 月 12 日

西方艺术史上杰出的天才米开朗琪罗，是“文艺复兴艺术三杰”之一。本次展览展出米开朗琪罗 133 件素描，3 件大理石雕塑，以及早期绘画和木制建筑模型等；同时将来自其他艺术家的补充作品与之进行比照展示，充分体现了米开朗琪罗作为非凡的绘图和设计大师的崇高地位。



映像：凡·艾克与拉斐尔前派 Elections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites

__ 展馆：伦敦 英国国家美术馆

__ 展期：2017 年 10 月 2 日 - 2018 年 4 月 2 日

尼德兰画家扬·凡·艾克于 15 世纪创作的代表作《阿诺芬尼夫妇像》为 19 世纪兴起的拉斐尔前派带来了诸多灵感和启发。本次展览展出这件《阿诺芬尼夫妇像》油画，与拉斐尔前派成员受这幅油画启发而完成的画作对比，呈现出此画在绘画技巧、色彩运用、象征手法等方面对拉斐尔前派的影响。



莫迪里阿尼作品回顾展 MODIGLIANI

__ 展馆：伦敦 泰特现代美术馆

__ 展期：2017 年 11 月 23 日 - 2018 年 4 月 2 日

本次展览是迄今在英国举办的规模最大的意大利艺术家莫迪里阿尼回顾展，近百件裸女画作、肖像画以及雕塑对这位 20 世纪极具代表性的艺术家进行了一次全面的回顾和审视。展览还引进了虚拟现实体验技术，借由 VR 虚拟实境体验 20 世纪初的巴黎，带领观者深入莫迪里阿尼的世界。





阿布扎比卢浮宫开放

历时 10 年的修建，巴黎卢浮宫阿联酋分馆阿布扎比卢浮宫（Louvre Abu Dhabi）于 2017 年 11 月 11 日正式向公众开放。该馆由法国著名建筑师让·努维尔设计，占地 2.4 万平方米，展馆面积 8000 平方米，目前已成为阿拉伯半岛面积最大的艺术博物馆。开幕首展展出 600 件艺术作品，其中 300 件来自本馆的馆藏，另外 300 件借自法国相关的博物馆，包括达·芬奇、梵高、莫奈、雅克·大卫等艺术大师的代表作。



全球迄今拍卖价最高的艺术品成交

2017 年 11 月 15 日，在纽约佳士得举行的拍卖会上，意大利文艺复兴大师达·芬奇的木板油画《救世主》（Salvator Mundi）以 4.5 亿美元拍卖成交，成为迄今为止全球拍卖价最高的艺术品。据称，这幅油画在 17 世纪中期曾是英国王室的收藏品，1900 年英国收藏家弗朗西斯·库克将其误认为是达·芬奇学生的作品买下。1958 年家人出售时成交价仅 45 英镑。2005 年这幅油画在美国一家拍卖行出售。2011 年，国际专家鉴定确认该画作是达·芬奇的真迹。



黑人女艺术家获 2017 年度特纳奖

2017 年 12 月 5 日，备受期待的 2017 年特纳奖（Turner Prize）得主在英国费伦斯美术馆揭晓。63 岁的卢贝娜·希米德（Lubaina Himid）因“解决了种族政治和奴隶制遗产”而从四位候选人中脱颖而出，成为特纳奖历史上最年长的获奖者，同时她还是第一位获得该奖项的黑人女性。作为英国黑人艺术运动的领导者之一，在过去 40 年中，她致力于通过装置、绘画和版画来表达个人对政治认同的问题。



古根海姆公布委任创作艺术家名单

2017 年 12 月 7 日，美国纽约古根海姆美术馆宣布曹斐、段建宇、林一林、黄炳和杨嘉辉入选“何鸿毅家族基金中国艺术计划”第三回合委任创作艺术家名单。美术馆发言人称他们的入选得益于非传统的艺术实践、创造性实验以及对当下科技主导社会的批判性反思。“何鸿毅家族基金中国艺术计划”2013 年启动，已经步入尾声。作为该项目的最后一场展览，本次的作品将于 2018 年 5 月 4 日至 10 月 21 日在古根海姆美术馆以群展方式展出，随后列入美术馆馆藏。





珀涅洛珀 安托万·布德尔 Penelope - Full Scale Antoine Bourdelle
© Stéphane Piera / Musée Bourdelle / Roger-Viollet

