



清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第8期

2018年第2期



对镜仕女图 明代 陈洪绶 103.5厘米 × 43.2厘米



封面作品：父子兵 2012 忻东旺 100厘米 × 80厘米



可持续人居—共享的未来：英国福斯特及合伙人建筑事务所、清华大学艺术博物馆主办

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 8 期

—— 2018 年第 2 期

 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：苏 丹

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：2018年6月

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

卷首语

近期，清华大学艺术博物馆接连推出了几个颇有特色的艺术展览。美国哈格利博物馆与图书馆藏美国 19 世纪专利模型展，是美国专利模型在中国的首次展出，展品涵盖了美国早期工业发展、创造发明的历史及各企业丰富的史料。该展对中国当前科技发明创新和工业发展可资借鉴。由国家艺术基金支持，本馆主办的“大道成器——国际当代陶艺作品展”，展示国内外当代 69 位优秀陶艺家的陶艺作品。该展作品以陶瓷艺术特有的材料和烧制技术，展示陶艺在造型、色彩、艺术观念和创作风格方面的最新成果，琳琅满目，形式多样。该展主持人清华美院陶瓷艺术设计系主任白明教授著文，探讨泥与火相遇所形成的技术与创造的历史过程与陶艺形式的变迁，对陶艺制作进行深度的历史与美学的思考。杜尚奖提名艺术家作品展展示了来自法国、罗马尼亚、阿根廷、摩洛哥、中国等国家十位艺术家的作品，呈现东西方艺术家创作的多元化趋势。清华美院及清华深圳研究生院 2018 届硕士毕业作品展展出近 220 名硕士研究生的作品，是清华大学研究生教学、创作与设计成果的集中体现。

本期邀请故宫博物院研究员余辉先生著文，研讨著名鉴定家徐邦达先生的书画鉴定特点与学术贡献。为配合忻东旺艺术作品展，约请批评家贾方舟先生对忻东旺作品进行赏析。在古代和现代绘画鉴赏方面，刊发邓锋先生有关中国美术馆藏多件黄宾虹拟宋代山水画作品赏析文章，以及赵瑜月关于本馆所藏明代画家张路的四张道教人物画的赏析文章，供读者参考。

博物馆天地栏目刊载原上海刘海粟美术馆馆长朱刚教授有关刘海粟四座美术馆的研究文章，葛秀支的文章对美国明尼苏达州大学威斯曼艺术博物馆的藏品进行介绍，以期引起观众对国内外博物馆、美术馆的关注和了解。

学术主持

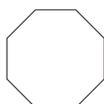
陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 发明的精神 · 美国哈格利博物馆与图书馆藏 美国 19 世纪专利模型展 [巡] 6
- 大道成器——国际当代陶艺作品展 12
- 融——法国杜尚奖提名艺术家作品展 18
- 清华大学美术学院、清华大学深圳研究生院
2018 届夏季毕业硕士研究生毕业作品展 24
-



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

- 徐邦达书画鉴定的特点与学术贡献 余 辉 26
- 熵埴之观——泥火记忆的艺术形式与变迁 白 明 34
- 张路《八仙图》赏析 赵瑜月 42
-



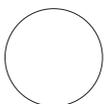
博物馆天地 The Field of Museum

- 民营美术馆：刘海粟与刘海粟美术馆 朱 刚 46
- 大学博物馆：明尼苏达大学艺术博物馆的收藏与管理 译介 葛秀支 51
-



经典赏析 Appreciating of Classic

- 忻东旺的三张画 贾方舟 56
- “浑厚华滋”与“如入夜山”
——中国美术馆藏数件黄宾虹拟北宋山水作品赏读 邓 锋 59
-



艺术资讯 Art News

- 清华艺博讲座 63
- 清华艺博活动 65
- 清华艺博新闻 67
- 海内艺术资讯 70
- 海外艺术资讯 71
-
- 



发明的精神 · 美国哈格利博物馆与图书馆藏 美国 19 世纪专利模型展 [巡]

展览时间 / 2018 年 3 月 27 日 - 2018 年 5 月 6 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层 5、6 号展厅

策展人 / 哈格利博物馆与图书馆馆长 大卫·科尔

清华大学美术学院副院长 马赛

清华大学艺术博物馆副馆长 杨冬江

支持单位 / 中国科学技术协会

美国参议员 Christopher Coons 办公室

特拉华州州长 John Carney 办公室

主办单位 / 清华大学 中国科协科学技术传播中心 中国科学技术馆

承办单位 / 清华大学技术转移研究院 清华大学科技成果转化办公室

哈格利博物馆与图书馆 清华大学美术学院 清华大学艺术博物馆

清华大学法学院 美国玫瑰跨文化了解促进会 关山月美术馆

刘海粟美术馆 长江文明馆

赞助机构 / 凡学（上海）教育科技有限公司 华协国际珍品货运服务有限公司

北京清尚建筑装饰工程有限公司 北京图文天地制版印刷有限公司



1 / 展览海报

展览以实物展览的方式展出美国哈格利博物馆与图书馆收藏的 60 件 1830 年至 1890 年期间的专利模型和 1 件由美国总统乔治·华盛顿及其国务卿和司法部长于 1797 年共同签署的专利批准文件。展品还包括清华大学美术学院的师生团队根据哈格利博物馆的专利模型制作的视频、VR、模型以及图片文字说明，着重讲述发明背后的故事，鲜活再现专利发明的过程以及应用情况。

美国哈格利博物馆与图书馆位于特拉华州维明顿市，占地 1427



2 / 展览现场：入口

亩。是 1802 年由 E.I. 杜邦先生创建的火药工厂所在地，目前是美国国家历史遗址。哈格利博物馆拥有美国最大的 19 世纪专利模型私人收藏，收藏涵盖了美国早期工业发展，创造发明的历史及各企业丰富的史料。自 1961 年获赠 800 座模型开始，哈格利博物馆与图书馆的专利模型收藏已有 50 余年的历史。近 5000 件美国 18 和 19 世纪的专利模型中，1000 件为杜邦（Du Pont）家族收藏。2015 年，收藏家 Alan Rothschild 将个人收藏的 4000 件美国 18-19 世纪的专利模型捐赠给了哈格利博物馆，这也使之成为仅次于美国史密森学会（Smithsonian）的大型模型馆，如今已成为美国商业、技术史方面重要的研究中心。此次展览是哈格利博物馆与图书馆的专利模型首次出国展览，也是美国专利模型在中国的首次展出。

哈格利博物馆与图书馆收藏的专利模型覆盖 50 多种商业门类，



3 / 展览现场：展品



4 / 展览现场



5 / 展览现场

制作年代横跨 1809 年至 1906 年。这些模型来自于美国本地以及全世界的其他地区，体现了当时美国 41 个州以及后来成为美国联邦一部分的地区的发明家的创意和匠心，呈现出推动美国 19 世纪在地理和经济方面迅速扩张的技术与商业变革，反映出全球发明家被美国知识产权制度吸引而参与其中的现象。

19 世纪，美国作为一个经济强国崛起，美国宪法创建了保护本国企业的法律框架，在此框架下企业无论国内还是国际的贸易都受到政府保护，有求必应。立法者通过创立美国专利局和贸易保护为企业家建立保障措施，鼓励创新和企业发展。美国第一届国会 1790 年通过了专利法，依法建立了属国务院管理的专利委员会，由国务卿、战争部长和司法部长组成。这些官员可以依据专利法审查专利申请以决定所提交的发明是否符合“以前不被知或以前未使用过”，并且“足够实用和足够重要”这两个条件。一份完整的申请，应包括一份列举出该



6 / 展览现场

发明若干组件及用途的书面“说明书”，以及一个足以示范该发明的主要特征、实用性和新颖性的等比例模型。1793年，国会放宽了专利法的审批条件，导致在1836年专利法修正案颁布前，获得专利的发明超过了一万项，带来了大量的权利纠纷。随着对专利制度的改革，一个由专员指导工作的官方专利局高薪聘请审查员对各项发明的新颖性和实用性进行了重新评估。同时，一栋崭新的石质建筑成为专利局的办公地点，容纳专利审查员办公室、公众专利研究室和大型专利文件、模型的存放处。在19世纪中期，约20万件专利模型在此进行展示。1877年，专利局的一场大火烧毁了8万余件模型。1880年专利局发布条例，说明只有审查人员要求时，专利申请人才在提交附图和书面说明书的同时提交模型。1900年之后，专利模型已成为专利申请过程中不太常见的组成部分，专利局已有的几十万套专利模型四处散失，100多年间美国发明和进取精神的象征成为了历史。

展览于2018年4月26日14:00在清华大学艺术博物馆举办了巡展启动仪式。配合本次展览的主题，当天下午15:00，清华大学法



7 / 展览现场





9 / 展览现场

学院知识产权法研究中心于清华大学艺术博物馆报告厅举办“专利质量与专利制度改革”学术论坛。国内外知识产权领域的专家学者从专利客体界定、审查程序完善、产业政策创新等方面提出具体的提升专利质量的建议，供决策者参考。

当今中国，创新成为推动社会发展的动力，创新意识成为当下中国社会经济持续增长的重要力量。本次展出的专利模型的发明创造绝大部分来自普通百姓，而非专业人士或者科学家，这也为引导全社会提高创新意识，加强专利保护意识，推动中国建设创新型国家提供了一个借鉴。科学技术告诉我们能以何种方式改造世界，但通过设计这层维度，我们将赋予理论规律更优化的方案。展览通过技术与设计紧密结合的产物——机械，带领我们回顾这二者在美国历史上如何交织在一起，给人们的生活乃至国家的命运带来巨大改变。□



大道成器——国际当代陶艺作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 4 月 22 日 - 2018 年 9 月 9 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅

展览总策划 / 冯 远

展览统筹 / 杨冬江

项目负责人 / 邹 欣

学术主持 / 白 明

策展人 / 徐 虹

策展助理 / 葛秀支

展览设计 / 汪建松 刘 雨 杨雨心 李玲芳

展览执行 / 王晨雅 刘雅羲 孙艺玮 杨 晖 兰 钰

视觉设计 / 王 鹏

英文校对 / 黄文娟 钟子澈

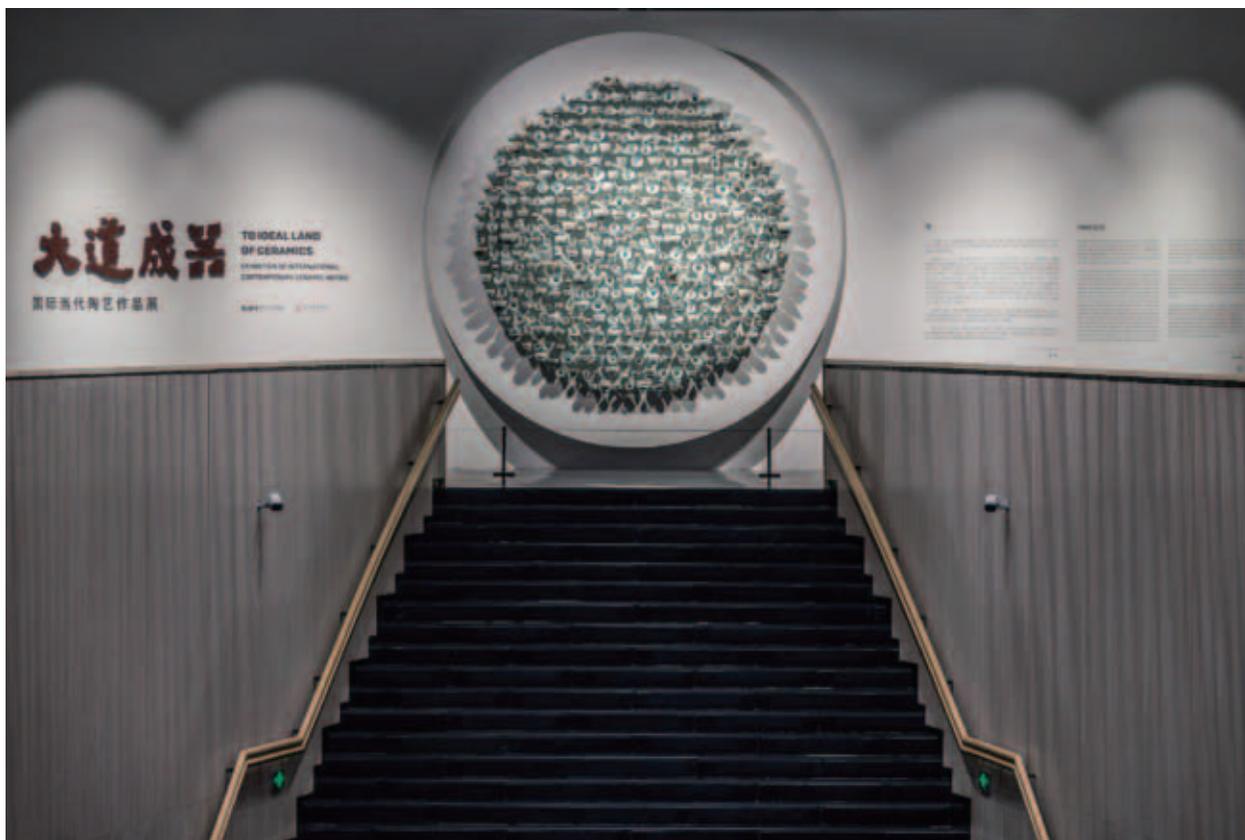
事务协调 / 马艳艳

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

特别鸣谢 / 国家艺术基金

“大道成器——国际当代陶艺作品展”由国家艺术基金支持，清华大学艺术博物馆主办。展览邀请当代海内外有影响的陶艺家 69 人，分为“融合延伸、见微知著、象外之韵、聚集拓展”四个单元展示他们的代表作和新创作的作品。

陶瓷是水、火、土共同创造的艺术语言，以陶瓷为主要创作领域的艺术家，对材料技术特性有深入的理解，不断推动这一材质的表现力。而来自其他领域的艺术家，则从创作手法、目的、观念上都给当代陶艺带来新鲜的思路。这些虔诚的创作者勤于自身积淀，不断借鉴、融合、创新和表达，他们的发展历程和作品体现出了传统与现代之间的连接、



2 / 展览入口

转折与发展，正是当代陶艺之魂。不同形态、不同观念和不同制作技术的作品并置，材质相似但风格迥异的作品各自独立又相互辉映，展现陶瓷这一与人类文明发展密切关联的技艺，以及在当下文化格局中所放射的特有光华，展现人类通过有限的生命形式不断追求无限理想境界的精神，让观众在观赏和思考中获得差异性或共同性的认识。

陶瓷艺术以材质分类而命名，当代陶瓷艺术在摆脱了实用性束缚之后，陶瓷艺术对多种可能性不断探索的过程，已然使自身成为了当代艺术领域的一系列实验。当代陶艺作品既具有雕塑性，又与外部空间密切联系，体现了创作者的精神世界，也反映出社会文化的现实。当代陶瓷艺术已然具有陶瓷工艺和当代艺术的双重性质。从物质属性上来看，材料、技法、烧造三者共同构成了陶艺作品的存在。作为手造而成的艺术，陶瓷技法与经验直接呈现出创作者艺术表现的独特之处，而烧成的偶然性丰富了陶瓷艺术最终的效果。

随着全球化交流日趋深入，陶瓷材料获取问题和烧造技艺壁垒逐步消除，作品中凝结之“道”成为了陶瓷艺术最重要的组成部分。东



3 / 兵升变（皇后）

作者：伊洛纳·洛莱姆

国家：拉脱维亚

作品数量：一组

创作年代：2017年

材质：瓷

尺寸：80.5厘米×44.5厘米×32厘米

该作品已被上虞青·现代国际陶艺中心收藏

方的陶艺家已渐渐从强调技法和实用性的传统审美取向中脱离出来，对表达观念、诉说理想的注重与当代艺术不谋而合。而西方陶艺家没有厚重的陶艺历史传统之负，更多受到文化艺术思潮的影响，作品天生具有当代艺术的身份。东西方陶瓷工艺及当代艺术在展览形成的平台上得以进一步交流与对话。

策展人寄语——徐虹

人类何时转土烧制陶瓷虽不可考，但考古留存证明了它的起源与人类文明生长的关系。这是人类利用火和土的汇合获得新物质的重要机遇，也是由偶然进入必然的创造之一。文明之火无疑为人类的物质世界和精神世界打开了巨大的新空间，而陶土和火一起创造的生活陶器成为生活、劳动、祭祀不可或缺的角色。于是人比地球上的其他生物有了更多的自由。

艺术和工艺在远古不分彼此，当先民不再将每一分钟用于谋取食物、御寒和躲避毒虫猛兽，不再分分秒秒感到冻馁之苦时，他们不但以陶制作纺织、垂钓工具，而且在烧制的陶器上刻绘图形，模拟人和动物的形状。那些原始陶质器物的形状和表面处理，描画的线条和节奏，

**4 / 母与子 2**

作者：陈国辉

国籍：美国

作品数量：1

创作年代：2012年

材质：粗陶

尺寸：104.1厘米 x 68.5厘米 x 76.0厘米

都与视觉与触觉相关，那就是通过点线面和块状肌理来形构一个新的世界。人类开始将这种审美的需求如秩序、比例、平衡等通过器物表达出来，就像人类的原始刻痕分离了人与自然的距离，开始了思索和观照世界的漫长之路。此次国际当代陶艺展取名为“大道成器”，也是为向人类文明史的源头表示敬意。

当代陶艺已成为广受关注的世界性艺术，它从不同文化传统和多种艺术发展中吸取营养，从此地域到彼地域，从这阶段到那阶段，陶艺演化的状态展示了文化流动和融合的过程。这次展览中不同文化背景的作品，无论是气质还是造型，以及线条的处理和颜色的配置，或者观念和思考的维度，都有明显的差异。虽然艺术家并不刻意强调自己的文化身份，但从他们熟稔的技术和鲜明的风格中，可以看到其中文化传统的脉络与影响，以及艺术家个人气质、趣味与传统的关系等。

在这次参展的中国陶艺家作品中，传统文化内容通过各种新颖的手法得到弘扬，艺术家既吸收当代海外艺术观念，也注意开创新的塑造与烧制技法，但他们更为看重的是不同文化经验的重叠——个性、经历、兴趣、背景与不同文化要素作有机组合，从中获得新的发展可能性。我们同时也看到，这里有全球化语境对中国传统工艺价值的再



5 / 共生

作者：袁焕义

国家：中国

作品数量：1

创作年代：2012年

材质：瓷

尺寸：18厘米×20厘米×32厘米



6 / 再造系列之圆锥

作者：寄神宗美

国家：日本

作品数量：1

创作年代：2015年

材质：陶

尺寸：32厘米×46厘米×17厘米

确认，以及如何评价不同文化之间的差异。实际上也是这一阶段特有的文化心理表现，是社会文化转型所伴随的正常现象。但在不同艺术家和作品中，这使作品有别具一格的艺术特征，一方面说明艺术家仍然在不断回味朴素隽永的传统陶瓷的文化品质，偏爱那些已成为经典的形式和技术，希望将这些品质注入于自己的作品中，另一方面，他们用各种新的信息和技术使得作品不断“推陈出新”，不断采取“替换”或“消解”手段打破既有的规范，开创新的陶瓷艺术境界。陶瓷艺术既平凡而自然，又高雅而纯净。它的平凡和自然，是因为它与自然泥土、坊间烟火、陶艺人身体乃至生命的重要时刻交汇，它让人能触摸到生活实质，感觉到生命的平凡与须臾；它的高雅和纯净则体现在与人类最遥远的创造灵韵的连接，文化的淘洗和技艺的积淀使它摆脱浮华，往往以“粗服乱头”的气度呈现超凡脱俗的韵致。当然，这一切都与艺术家所处的社会体制、文化、经济和技术的发展息息相关。

陶瓷艺术和一般更富于创造性的艺术种类有不同的发展脉络，但从艺术的境界看，陶瓷艺术给当代艺术带来了启示，比如身体和艺术的关系。陶瓷艺术因为工艺的特性，更强调通过身体的节奏，力量与黏土产生既对抗又融合的过程。其中人的感觉敏感又直接，心理经验既有习惯性力量，又不断有新的感觉因素加入。烧成的偶然性和火色的结合，既带给人惊喜，也有不确定性的焦虑，因为陶瓷艺术的偶然性获得不仅有人参与的缘故，更有器物借助于火的“脱胎换骨”般再生性结果……当代装置艺术也利用各种材料，包括用陶瓷材料做作品，但是当代艺术强调的是观念，利用陶瓷有视觉的效果，也有观念的考虑，这与一位陶艺家重点在陶瓷从泥土到成器过程中的感受大不相同。因为他们更注重过程中每一环节的意味，对材料、时间、温度有更多细节上的考虑和琢磨，或者说他们更在意每一瞬间的永恒性，恨不能将自己投入炉火，将燃烧中陶瓷每一蜕变演化过程揭示给旁人，用以说明这一器物的神圣与永恒意义。因此在对材料作更深入的研究，对制作更有要求，对表达更准确和精深上，陶艺会给中国的当代艺术以启示。

感谢参与这次展览的领导和各方面友人。首先要感谢国家艺术基金的支持，这是展览能够顺利举办的决定性条件。

这次展览选择学术主持人和策展人双重机制，白明先生是在国际陶艺界具有影响力的艺术家，也是清华大学美术学院陶瓷艺术设计系主任，集研究和创作于一身，是理想的学术主持者，对整个展览的学术定位起到了关键作用。

**7 / 时光漫步之蜕变**

作者：许润辉

国家：中国

作品数量：一组

创作年代：2014年

材质：瓷、氧化铝粉末

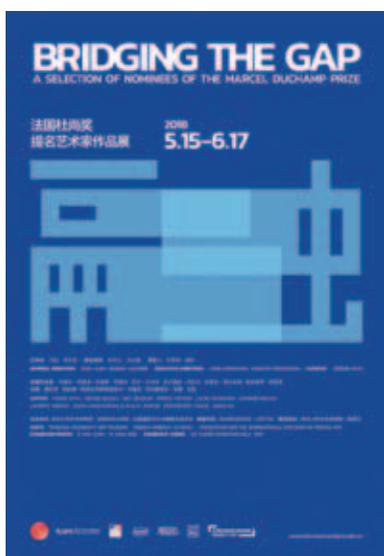
尺寸：136厘米×40厘米×36厘米

清华大学艺术博物馆的冯远馆长作为项目总策划，提出了许多关键的指导性建议；杨冬江副馆长负责分管学术部，他对展览进程和最后的效果发挥了决定性的作用；杜鹏飞常务副馆长一直热心参与指导和解决筹展中的问题；邹欣副馆长从申请国家艺术基金项目开始，始终与我们一道克服各种困难，一步步将展览推向前进；还要感谢学术部葛秀支女士，她承担了大量的联系艺术家，收集、整理材料，参与作品选择以及运输保险等一系列复杂劳累的工作。我作为清华大学艺术博物馆的策展人，尽我所能地从当代陶艺的格局和展览效果考虑展品平衡，并且希望借我的批评家背景和当代艺术的知识，为展览略尽绵薄。

当然，我们最感谢的是参与这次展览的艺术家们，在与他们的交流中我获得了对陶瓷艺术的感性认知，感受到他们的艺术激情和认真工作的作风，他们和我以往所认识的艺术家不同，也正是这种区别让我想到了以这样一个题目来概括这样一种艺术。□



融——法国杜尚奖提名艺术家作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 5 月 15 日 - 2018 年 6 月 17 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 罗文哲

展览统筹 / 杨冬江 安小曼

策展人 / 杰罗姆·桑斯

参展艺术家 / 卡德尔·阿提亚 达维德·巴律拉 尼尔·贝卢法

米尔西亚·坎托尔 拉蒂法·埃沙克赫 莱安德罗·埃利希

洛朗·格拉索 乔安娜·哈吉托马斯 & 哈利尔·乔雷吉

巴尔德莱米·托果 王度

项目协调人 / 王晨雅 红莺 金晓飞 达芙妮·马莱

展览设计 / 管沅嘉 王晨雅

视觉设计 / 王鹏

展览执行 / 孙艺玮 刘雅羲 黄文娟 钟子激 杨晖 兰钰 王兆

伊莎贝尔·贝尔尼尼 张明

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 法国驻华大使馆

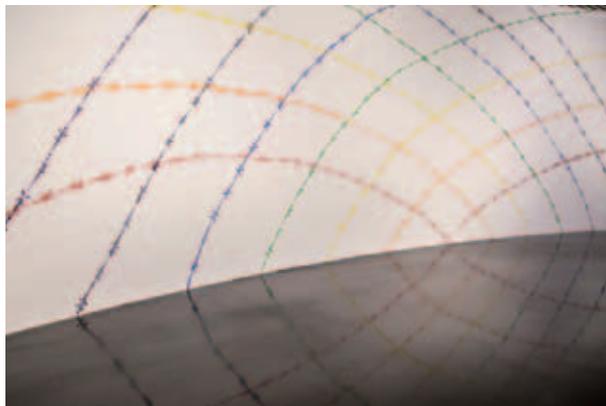
法国国际艺术传播委员会

此次展览展出的作品来自 10 位获得马塞尔·杜尚奖提名的艺术家，既强调了东西方之间的二元对立，又体现出当下艺术创作的多元化趋势。

艺术家卡德尔·阿提亚 1970 年出生于塞纳圣德尼的杜尼市。他的作品深深植根于个人经历，目的则是创作出将私密与普世联系起来的维度。卡德尔·阿提亚大量采用挪用和回收的做法来揭示社会中的病症，通过装置、视频、文字和摄影，构建起丰富多样的系列作品。所探索的独特之处，是从人类学的视角研究边缘性、无根性和他者性，在无尽的往复中，带我们踏上一段连接私密与普世的旅程。以修补作为主题创作的大型雕塑《环理论》(2015)，由数千块破碎的镜面组成，用简单的别针作为互相连接



2 / 卡德尔·阿提亚作品



3 / 米尔西亚·坎托尔作品

的金属线。镜子碎片朝向作品的内部，背面涂绘，形成无穷尽的互相反射。环状物上有细小的开口，观众可以透过开口观察雕塑内部，无止尽的修补形成了令人眩晕的深渊。这件作品折射了能够自我创造的大自然以及宇宙间的基本结构，暗喻了我们修补破碎物品和受伤肉体的本能。

米尔西亚·坎托尔 1977 年出生于罗马尼亚的奥拉迪亚，创作的视频、照片、绘画、雕塑和装置，既简单、诗意又很玄奥。这些作品激进且微妙，它们的灵感来源于不同的知识领域、不同的传统和社会文化习俗。作品《双彩虹》描绘了两条七彩交织的彩虹，彩虹的线条中有作者本人的指纹。他将食指浸入七种不同颜色的油墨中，用手指描绘出带刺的铁丝图案。带刺的铁丝和艺术家的指印勾勒出一道（象征和平的）彩虹，显现出对普世和谐的追求。他的作品灵活地运用了可视性和不可视性，隐示着统一性和特殊性主题，展现了通往他处的乌托邦之景。宇宙和谐与当代病症之间所呈现的张力，继续在展览空间中演变成对未知世界的深度探索。

达维德·巴律拉 1978 年出生于安纳西，是位多元化的艺术家——造型艺术家、制作人、音乐家、作曲家，他通过视觉和造型、音响和电子装置将各种艺术类别不分等级地融为一体。他著名的作品《被焚烧的绘画》（Burnt Paintings）是由两部分组成的条屏组画，一部分是烧焦的木头碎块拼接而成的独特木板，另一部分是烧过的木头在布面上摩擦产生的痕迹。2014 年在都灵的卡乌宫举办展览时，艺术家将五张未使用的油画布埋进了泥土里，在上面放置了木制台子，供观众行走。这五张《被埋葬的绘画》就是当时两个月内所发生的生物腐蚀作用的结果。在《给无线网络着色》这件作品中，达维德·巴律拉用上色的细长金属和塑料组合成了一系列天线雕塑。每根杆子发射出的 Wi-Fi 信号对应一种色彩。观众到作品前可



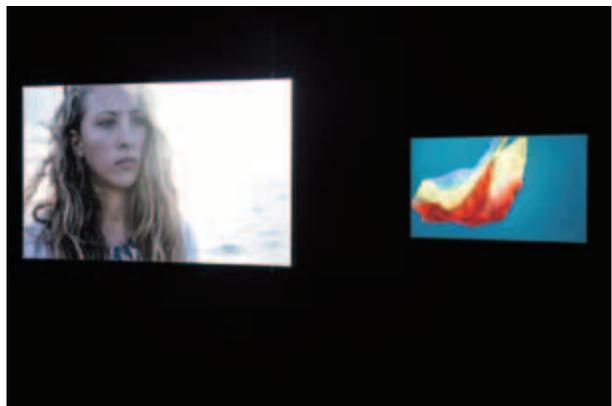
4 / 达维德·巴律拉作品



5 / 拉蒂法·埃沙克赫作品



6 / 乔安娜·哈吉托马斯和哈利尔·乔雷吉作品



7 / 乔安娜·哈吉托马斯和哈利尔·乔雷吉作品

连接网络，看到白色、粉色或黄色的信号色。这些雕塑暗示着难以捉摸、不可视和非物质、只能通过波动输送的信号色。

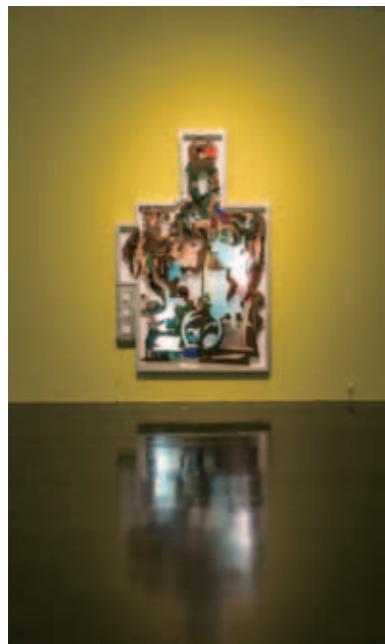
拉蒂法·埃沙克赫 1974 年出生于摩洛哥的埃尔克南萨，她将地理、文化概念、个人或集体的历史结合起来，形成讨论社会政治核心的矛盾概念。她的作品坚定而精巧，通过质疑历史的概念和进程，探索政治和社会文化现实之间的联系。邀请观众反思社会的僵化和矛盾。她从具象征意义的物品中挖掘自己的艺术语言，使得这些物品脱离了日常语境而置入具有丰富可能性的环境中。大地和乡土的关系体现在拉蒂法·埃沙克赫的作品《Tkaf》的黏土碎片中。《Tkaf》是一个由砖块和血色颜料组成的装置，重现了艺术家对一次摩洛哥之旅的记忆。在地面上，砖块变成粉末状，色红如血，反映出材料自身的内在性。

黎巴嫩电影制作人和艺术家乔安娜·哈吉托马斯和哈利尔·乔雷吉在

摄影、视频装置、行为艺术、虚构影片或纪录片之间编织主题、概念和形式上的联系。通过自学成才，他们在黎巴嫩内战结束后不久成为了电影制作人。他们高度个人化的研究探索可视和不可视的领域，表现生活与虚构之间的迷人循环。在超过 15 年的时间里，他们的影片和作品都是根据档案、历史、个人或政治资料和日常经验制作的，根据编年史中隐藏的秘密和盛行的传说开发出故事。《弥散圈》是一件贝鲁特城市的巨幅航拍摄影作品，这件作品由三千块碎片组成，邀请观众从中取下一块。每块碎片背面写着“贝鲁特不存在”。城市的影像逐渐消失，在一面巨大的镜面背景上留下许多空白，反射出观者自身。这一探究指向可能的、潜在的影像。由两个部分组成的视频《记住这光芒》创作于 2016 年。影像通过朴实的戏剧创作展开一段双重叙事。五个人物潜行、沉入水中，让人联想到那些穿越大海的人们不确定的命运。在大海深处出现了被战争淹没的城市、军用车辆和其他奇怪的废墟。在平行的屏幕上，一条彩色的围巾慢慢沉入水中。在大海深处，色谱缩窄直至深海的黑暗。颜色逐渐消失。潜藏的悲剧被反向的光线所打断：朝向海面的正面爆发。这些影像邀请观众探索不同寻常的知觉领域。

尼尔·贝卢法 1985 年出生，目前在巴黎生活和工作，是位法国 - 阿尔及利亚艺术家，以融合了视频、雕塑和绘画的装置著称，审视习性、陈规和文化的虚构。尼尔·贝卢法创造的复杂装置中，由投影设备解构或增强的影片、分散的雕塑和绘画之间的关系似乎很随意而互相碰撞，通过这些装置，艺术家打破了当代艺术的再现体系。这些“低科技”“手工制作”的作品，通过一位国际化年轻艺术家的批判眼光，呈现出策略和话语之间的转换，挑战了神话般的设想。作品往往是由天然材料制作而成，采用了模块化环境的形式，在纪实与虚构之间、逼真与不真实之间，文献、图像、人工制品和真实物品复制的融合用以表达不同场景，通过视觉和观念的冲突，对组合、观点和含义提出持续不断的质疑。

莱安德罗·埃利希 1973 年出生于布宜诺斯艾利斯，这位阿根廷艺术家转换城市环境中的平庸元素，以此来吸引路过者，影响公众的潜意识。对无限性的迷恋赋予了作品惊人的尺度，而观众参与带来的各种可能性让作品具有了游戏性面向，这些是真实的集体经验。《精神分析学家的办公室》细致入微地再现了精神分析学家的办公环境，他的书桌、他的沙发、他的书柜……参观者可以透过玻璃面板从外部空间看到这一切。在展览中，参观者进入这个昏暗的房间后，根据所处的位置可以看见自己的映像。在医疗办公室里的变化，通过坐在书桌上、椅子上或躺在沙发上，他们的双重幻影反射在玻璃上。参观者出现在这虚幻的装置中就好像进入了另外的“时



8 / 尼尔·贝卢法作品



空”，这是一种奇妙的体验，他们成为了作品的一部分，进入了介于现实与虚构之间的故事。

洛朗·格拉索 1972 年出生，作品的核心主题同样是现实与虚构、梦境与幻念之间的界限。他的装置和视频关系到信仰、妄想或理性，像存在着混乱和迷失的心理实验空间一样运行。日月食、乌云、陨星散布在他的作品中，像是许多引起幻觉或超出时代的幽灵，让人对我们理解周围世界的的能力产生怀疑。《无题》呈现了一只霓虹灯眼睛，幽灵般的蓝色光晕弥漫在房间中。这个图案贯穿于格拉索的创作中，因为他对“看”这个行为的意义感兴趣。在过去的视觉理论中，眼睛被看作是光的来源，与其说这只唯一的、无所不知的眼睛占领了这个空间，不如说它照亮了整个空间。在《卫星》这部影片中，女演员卡罗尔·布凯 (Carole Bouquet) 一动不动，站立在一条光束组成的路上，光束穿过摄影工作室空荡的空间投射。作品通过无角色的人物、空旷的布置、单调的声音，让人沉浸在一种催眠般的不安氛围中。摄像机对女演员的审视让她成为了一个样本，一个具有科学探索性的对象，一个传统意义上的欲望对象。

巴尔德莱米·托果 1967 年出生于姆巴尔马约，是一位在素描、雕塑、视频、行为艺术和装置艺术之间切换自如的艺术家，他在作品中呈现不同性质材料之间的接触，其灵感源于自己的亲身经历、旅行和偶遇。这位人文主义艺术家的水彩画如梦似幻，探索人类情感和生、死、苦、乐等普世主题。通过素描和水彩颂扬人体和以各种形式呈现的自然。对他而言，政治介入是最根本所在。《疯狂都市》呈现了异想天开的“城市”景象，观众的想象力和身体游走在棋盘排布的非洲地毯上、十件大块木头雕刻而成的雕塑之中，让人联想到巴尔德莱米·托果的祖国喀麦隆。半身木雕像回应着传统的非洲雕塑艺术，并让人联想到托果的作品中经常出现的、有着尖角和喙的奇幻生物。尽管受到“原始”刻画的影响，这些雕塑仍然反映了当代社会及其兴衰变迁。从马歇尔·杜尚现成品艺术衍生出来的花纹地毯则为全球化提供了批判的眼光，因为它们的产生通常以非洲大陆的资源 and 民众为代价。作为对《疯狂都市》的呼应，巴尔德莱米·托果在《你叫什么名字》和《在头脑中》系列里通过无名者的肖像对人类进行了心理学研究。艺术家用色调斑斓的水彩、浓重的水墨和素描插图表现这些面孔，传递出孤独、幸福或厌烦等普世情感。

王度 1956 年出生于中国武汉，目前在巴黎生活和工作。他的创作包括富有趣味性的巨大雕塑和装置，以批判的目光看待媒体系统和消费社会。他的雕塑由多种多样捡来或特别制作的物件构成，探索了操纵现代媒体系统的可能性。王度认为媒体源源不断提供给我们的信息流将我们的日常生



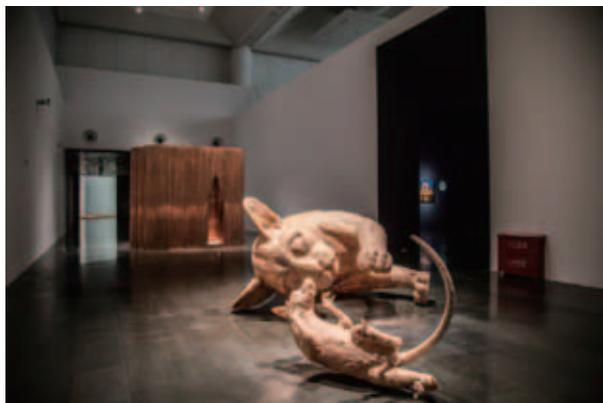
9 / 莱安德罗·埃利希作品



10 / 洛朗·格拉索作品



12 / 巴尔德莱米·托果作品



13 / 王度作品

活塑造成了“后现实”，在他看来，“后现实”混合了真实的世界和媒体制造的世界。参展作品来自“世界诊所”系列：诊断当代世界各种弊病所在。王度把当代世界看成是一个患有各种不治之症的病人。《内科》改变了猫和老鼠之间的权力关系。《外科》展示了二十多台覆盖着世界不同地区地图的扫地机器人，象征撕裂的世界，它的碎片看上去似乎是无法重新聚合的。《泌尿科》是由铜管组成的一张巨大的可折叠屏风，内部隐藏着一块类似地图的木地板。在这件作品中，王度对当代世界的创伤给出了自己的回应。

这些参展的作品既有普世性，又兼具自身的独特性，如同一部短篇小说集，可以从不同的角度进行解读。此外，展览还凸显了文化交锋的主题，更传递出一种理念：艺术可以在世界各大洲之间游走和流动。在这个过程中，我们得以透过多样化视角审视艺术的广阔范围。□



清华大学美术学院、清华大学深圳研究生院 2018 届夏季毕业硕士研究生毕业作品展

展览时间 / 2018 年 5 月 16 日—2018 年 6 月 8 日

展览地点 / 清华大学美术学院 A 区多功能厅、B 区美术馆

清华大学艺术博物馆二层 4 号厅、三层 5-6 号厅

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学深圳研究生院

支持单位 / 清华大学艺术博物馆

2018 年 5 月 16 日下午，清华大学美术学院、清华大学深圳研究生院 2018 届夏季毕业硕士研究生毕业作品展在清华大学艺术博物馆举行联合开幕式。作品展由清华大学美术学院和清华大学深圳研究生院主办，清华美院教务办公室、研究生工作组承办，在清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅、三层 5 号-6 号展厅及清华大学美术学院 A 区多功能厅、B 区美术馆联合展出。共有近 220 名硕士毕业生（其中含深圳研究生院艺术硕士 28 人）参加本次展览，展出作品约 900 件（套）。展览持续到 6 月 8 日。

清华大学美术学院以较小的毕业生体量，涵盖了众多的研究方向。大部分研究生在学期间都有社会实践、国际交流、团队合作甚至是跨专业协作的经历，从这些毕业作品中，能够看到学生们坚实的专业基础和研创能力。毕业作品展览是清华大学美术学院美术学与设计学学科各专业方向研究生人才培养质量与特色的呈现与汇报，在大数据、智能化、生命科学快速发展的时代，清华大学美术学院的人才培养理念、教学内容、教学方法也在不断探索与更新。展览在一定程度上反映了学生们对学科前沿的思考、对民生的关注，体现了他们的人文情怀与责任意识。体现出清华大学美术学院基于艺术设计学科的特色规律，通过跨学科和跨文化的国际化办学战略，进一步提升学生的创新能力和全球胜任力的探索与进取，在此基础上，不断为国家发展和人类命运共同体贡献智慧与创造力，培养有责任担当与创新实践能力的高端艺术领军人才。□



1 / 展览海报



2 / 展览现场



3 / 展览现场



徐邦达书画鉴定的特点与学术贡献

余 辉

徐邦达先生是 20 世纪在中国大陆成长和发展起来的书画鉴定界的宗师，他的人生经历与他的鉴定研究和书画创作密切联系在一起。对他的研究将会有助于更深刻地认识和理解博物馆鉴定工作的形成和发展，对高校艺术史教育有积极的影响。

徐邦达，字孚尹，号李庵，又号心远生，晚号蠖叟，1911 年 7 月 7 日生于上海，祖籍海宁（今浙江省海宁市）。徐邦达先生为故宫博物院研究员、国家文物鉴定委员会常务委员、西泠印社顾问、九三学社社员，是当今艺术史界历经百年沧桑的学术泰斗，是享誉海内外的书画鉴定大家和著名的书画家、诗人。六十年来，他完成的 600 万字巨著《徐邦达集》是其研究古书画的心血所成，铸就了影响海内外艺术史界的经典之作和宗师之论。

徐邦达先生家中收藏历代书画，幼年即喜仿效临摹。早年曾从苏州老画师李涛学画山水和古书画鉴定，先后入著名书画鉴定家赵时柎、吴湖帆之门，至而立之年以善于鉴定和创作书画知名于上海。1941 年，徐邦达先生在上海“中国画苑”举办了个人画展，声誉日增。

1949 年上海解放，徐邦达被上海市文管会聘任为顾问。1950 年，中央文化部文物局（今国家文物局）局长郑振铎先生调徐邦达先生到北京任该局文物处业务秘书，在北海团城负责征集、鉴定历代书画。先后征集、保护了散落在各地的三千多件书画珍品。1953 年，徐邦达先生随着这些国宝奉调到故宫博物

院并开辟了绘画馆，历任副研究员、研究员，为故宫博物院书画收藏、展览和研究做了大量的开拓性工作。在 20 世纪 80 年代，国务院委托国家文物局，组织全国文物鉴定组赴各地文博单位甄别历代书画，徐邦达先生和启功、谢稚柳、杨仁恺、刘九庵、傅熹年等先生历时数年完成此项重任。

徐邦达先生堪称是艺术史论界“鉴定学派”的宗师之一、“故宫学派”的巨擘。他继承了传统的鉴定方法，又汲取了现代考古学严谨的科学手段，特别是辩证唯物主义的方法论，将文献考据与图像比较有机地结合起来，对数百件早期书画进行了伪讹考辨，对明清文人画的鉴定进行了开拓性的研究。在鉴定界确立了坦诚求实和科学严谨的学风，系统地建立了古代书画的鉴定标尺，真实地还原了中国古代书画史的发展脉络，将原先只可意会的感性经验发展成可以传授的学术思想和研究方法，并上升到学派所必须的体系化的研究成果，培养了一批书画鉴定与研究方面的专家和学者，为我国文博事业的发展和国际间的学术交流做出了重要贡献。

60 年代早、中期，徐邦达等一批鉴定家正当年富力强之时，中国的艺术史研究本可以缩短疑古阶段进入释古阶段，彻底还原中国古代艺术史的本来面目。由于十年动乱的原因，这个进程停滞了。而西方学者正是在这个期间就鉴定中国早期绘画的问题上作了大量的文章，并及时转化为艺术史专著和教科书、文献索引等。

古代西方公私艺术品的公开程度远远高于同时期的中国，因此，他们是在鉴定问题基本解决以后，



1 / 大村西崖《中国美术史》

2 / 郑午昌《中国画学全史》

3 / 俞剑华《中国绘画史》

4 / 滕固《唐宋绘画史》

才形成了具有完整意义的艺术史著作，如温克尔曼在1764年出版了德文版《古代美术史》，很快又出版了英文和法文版，这是世界上第一部具有现代意义的艺术史专著。作者将古代具有代表性的艺术作品整理出清晰的脉络，他提出要以历史的观点看待古代艺术品，准确无误地把握古代艺术品所要表达的真实涵义，要研究每一个国家在不同阶段内每位艺术家的风格。建立了通过古代文物去理解古代文化的研究方法和语言表述方法，建立了一整套研究体系，即揭示出艺术的起源、发展、变化和衰落的历史过程及其内在的发展规律。他在考古学方面的学术思想促使欧洲的学者去发现了新的庞培古城。

与撰写中国艺术史不同的是，日本学者在撰写日本艺术史中相当于中国唐宋时代的早期部分，无需通过甄别来确定所要推崇的名作，他们的许多早期绘画大多从一开始就珍藏在寺院里，有着较为完整的纪录。

而中国的同类艺术史专著则恰恰相反，鉴定家的工作尚未展开，艺术史家的著述已经走在了前面，从20年代到50年代，出版了十余部中国美术史或绘画史专著，这之间倒差了整整半个世纪！由此产生了一系列的鉴定问题，徐邦达指出：“大凡清代到后期，宋元真迹，大半入了《石渠宝笈》，以至流传于外的极少，鉴藏家为了装点自己著录书的门面，不惜孱入一部分伪本以蒙混他人。”但是，“元以前人对于

摹本、原本，一样对待，不甚区分，……”赝品伪迹泛滥，一直是一个悬而未决的大问题，这个问题只有在和平时代中，在藏品公开的前提下，通过有组织的大规模的鉴定活动，才能逐步解决。

1914年和1925年，在清宫遗址上相继成立了古物陈列所和故宫博物院（1948年古物陈列所并入故宫博物院），此后，原本属于清代皇室的私家收藏属于社会民众所有，开始陆续举办了包括书画在内的文物展览，故宫博物院在1930年10月创办了《故宫周刊》、1936年5月又创办了《故宫旬刊》，这些历代法书名画的时代、作者和名称基本上都是依据《石渠宝笈》、《秘殿珠林》等清宫著录书的结论公布于众的，也就是说，公布的是以乾隆皇帝为主的鉴定意见，当这些藏品向社会公开时，学术界和社会公众第一次亲眼目睹清宫收藏的历代法书、名画的原迹和印刷品，其中包括以乾隆皇帝为主的鉴定结论。当然，民国年间的学术界早就怀疑乾隆皇帝的鉴定结论。遗憾的是，1931年爆发了“9·18事变”，对皇家藏品的重新认识与研究基本中断了，取而代之的热门议题是讨论文物是否留在北平。1933年，文物开始南迁，在八年抗战和三年半的解放战争中，文物在不停地迁徙，解决早期书画的鉴定问题被长期搁置了。但故宫博物院依旧与一些学者乃至广大观众保持着一定的联系。1936年6月，赴伦敦展出之中国古文物在南京



考试院展出。1937年4月徐邦达赴宁观第二届全国美展，其中展出许多来自故宫的古画，徐邦达在宁观看了这些稀世珍品。在清宫藏书画不断面世的条件下，学界渐渐发出了正本清源的呼声，如故宫博物院第二任院长马衡先生在1937年考证出原定为两宋之交的朱锐《赤壁图》卷实为金代画家武元直的作品。从总体上看，战争大大推迟了“古史辨派”影响书画鉴定的时间。

二

自五十年代起，古代书画经过一段时间各种形式的公开展示后，鉴定家们开始就古代书画的真伪问题展开系统的鉴定与研究，文物局在1961年第一次组建了国家文物鉴定小组，博物馆讲坛和学校课堂在对古代书画作品的时代、作者等基本认识上出现了一定的差距。书画教学与鉴定工作产生了严重的脱节现象，一些赝品书画被老师当成真迹要求学生临摹。

徐邦达认为要赶紧做好“后勤工作”即古书画的辨伪工作，为博物馆的展览、高校艺术史课堂教学、出版社的古书画出版等工作提供信息准确可靠的图像材料，如作品的时代、作者和内容以及鉴藏史，等等。

图画和图书在古代被统称为“图籍”，它们都有一个真伪的问题。艺术史作为历史学的重要分支，同样会受到“古史辨派”疑古辨伪思想的积极影响，但这个影响必须要等到古代书画公示于天下才能实现。和顾颉刚一样，徐邦达等鉴定家面临的古代图像也需要进行一场彻底的大甄别。古书有原本、抄本和伪本，古书画也一样有真迹、临本、摹本和伪本。历朝历代民间都有许多临摹仿造古书画的活动，在唐代和宋代相继出现了由宫廷组织的大规模临摹先贤书画的活动，精心制作了许多副本，在当时是出于延长原件寿命和研习的目的。由于历史上人为和自然的因素，东晋的卷轴画几乎荡然无存，唐代的卷轴画亦存世无几。唐宋时期宫廷组织临摹的晋唐书画的副本在北京故宫博物院的就达二十余本之多。在20世纪中叶之

前，大多承清宫旧说，多以真本论之。重新认识先贤及皇家的鉴定结论，如将临摹本与原件区别开、真迹与赝品区别开，是20世纪中叶研究古代书画的重要课题。与顾颉刚“古史辨派”的研究方法一样，徐邦达等先生十分关注当时的考古学的研究方法。

1951年，徐邦达被北京大学历史系聘为考古专业的兼职讲师，为考古专业的学生教授书画鉴定课程，由于他浓重的江浙口音，在他讲课时，启功为他板书。他和启功深入到中国考古界的大本营里探知考古学的基本方法和当时的发掘成就，使他有机会与许多考古学家相识，这在徐邦达的学术生涯里，不能不说是一个重要的转折点。徐邦达运用考古学中的类型学的原理，寻找出历朝历代名家书画的真本，以此作为鉴定标尺，衡量各种形式的赝品，使中国古代书画历史的面貌客观起来。

自50年代初至60年代初，徐邦达和故宫的同道们基本解决了故宫博物院藏早期书画的鉴定和定文物等级问题，其成就的体现形式主要集中在一级品档案里（图一），因而很少为外界所知。50年代中后期，他开始系统地撰写所经手的早期名迹，1956年2月，在《文物参考资料》发表《从壁画副本小样到两卷宋画朝元仙仗图》。1958年6月，又发表了《黄公望和他的〈富春山居图〉》，匡正了乾隆皇帝影响百年的误鉴，并确信《剩山图》（浙江省博物馆藏）为《富春山居图》卷之残余部分。不幸的是，十年“文革”的动乱无情地终止了徐邦达的著述工作。他饱受摧残，但矢志不移，在干校牛棚里，凭记忆对多年来形成的古书画鉴定经验进行了科学的总结，写下了《古书画鉴定概论》一书，终于在1982年由文物出版社出版。和顾颉刚一样，徐邦达常常对自己的学生说，一定要将鉴定工作建立成一门有系统理论的学问，这本书的出版意味着古代书画的鉴定经验进一步成为可以系统传授的一门学科。

1979年，徐邦达先生在《故宫博物院院刊》连续发表《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》《〈写生

蛺蝶图》卷作者的《我见》《琉璃堂人物图与〈文苑图〉的关系》等七篇关于书画鉴定的精论。他在《中国古代绘画史图录》(上)里将一大批以往被认为是真迹的古代书画分为三类,其一是摹本,其二是传本,其三是仿本,主要集中在东晋至北宋初。他对材质的判定、研究,细致入微。重视底本和传本的历史,并运用当时的出土文物进行校正,达到了完美的结合。这使艺术史的真相清楚了许多、纯粹了许多,这些耳熟能详的早期书画名迹达百件之多。

如关于古画的摹本,徐邦达认为东晋顾恺之《洛神赋图》卷“亦难确信原底本必出于顾氏创作”。《列女仁智图》卷的“原本是否为顾恺之所作,还很难说。此种图稿,汉、晋、六朝以来转相因袭,不易划断”,“因此定为北宋时代的临摹本,应无大差”。他断定唐代张萱《虢国夫人游春图》卷(辽宁省博物馆藏)的摹者是宋徽宗赵佶,他赞同清代孙承泽的鉴定结论,五代顾闳中《韩熙载夜宴图》卷“大约南宋院中人笔”。他根据五代胡瓌《番骑图》卷中妇女头戴元代的“姑姑冠”,判定此系元代画家之笔。

特别是唐代阎立本的《步辇图》卷,徐老的研究尤为精到。该图曾经是清宫旧藏,著录在清宫《石渠宝笈初编·御书房》里阎立本的名下,谁也没有怀疑过乾隆皇帝及其大臣们的鉴赏眼力。80年代初,徐邦达将《步辇图》卷定为宋摹本,他撰文指出:“论画法技能不太高,人物面相呆板少神,衣纹勾笔也欠劲健飞动,这是出于临摹的特征。”断定:“宋初有人先临阎画,章友直(伯益)又临写二李装褙题名再连书禄东赞事迹于后。”“此图原底,可能是唐人真本(也许真是阎立本所作)”。徐邦达肯定了拖尾自米芾起,所有题跋俱真无疑。

徐邦达将一批以往被定为一尊的古代人物画降为传本。这类古画主要集中在五代以前,不可能有作者款印,也没有早期鉴定家的佐证,这类数代相传的珍本,其画风往往与某作者时代颇为相近,即归于其名下,故此类古画皆属“传本”。只有以科学的研究

态度和求实的学术胸襟,才能探究出这些古画真正的历史价值和艺术价值。如:隋代展子虔《游春图》卷、唐代阎立本《历代帝王图》卷(美国波士顿美术馆藏)、李思训《江帆楼阁图》轴(台北故宫博物院藏)、周昉《挥扇仕女图》卷、五代荆浩《匡庐图》轴(台北故宫博物院藏,下同)、关仝《关山行旅图》轴、王齐翰《勘书图》卷(南京大学藏)等。还有仿本如:唐代吴道子《送子天王图》卷(日本大阪市立美术馆藏)、王维《伏生授经图》卷(日本大阪市立美术馆藏)、《雪溪图》卷(藏于日本)等,王维《江山雪霁图》卷(藏于日本)系明摹本并化身数万件,“其原本估计至多是宋代的‘江南画’罢了”。

面对一些难度大、画面复杂的古画传本,徐邦达的鉴定工作是在不断的修正中完成的,越来越精准,如他在1981年对周昉《簪花仕女图》卷的定位是传本,可能是晚唐,到1984年,他认为:“从妇人的形象服饰方面来看,《簪花仕女图》应属于中晚唐时人的作品。虽然其艺术风格也同传称为周昉作的其它画幅相近,但周昉的生活时代似乎要略早一些,应在盛唐末期到中唐间,所以还不敢定为仿作,只能说是他的传派而已。”这样,既较前更为准确,又留有余地。徐邦达常常说起他从事的书画鉴定这一行经历了从“虚心”到“心虚”两个阶段,他的“心虚”阶段也就是启功先生所强调的书画鉴定的“模糊度”。

徐邦达立足中国大陆,在全球范围内搜寻同一书画家的各种本子,找出原本、区别底本、指出临仿本。《文苑图》就是一例:溧阳狄氏藏有所谓周文矩《琉璃堂人物图》(宋以后摹本),其后半段与北京故宫博物院藏唐代韩滉《文苑图》卷相同,后者是美术史教科书惯用的例证。根据画中人物头戴五代“二脚上翘”的幞头,徐邦达将这件韩滉《文苑图》卷考证为五代绘画,继而根据画风、印章、材质、题跋、著录和《全唐诗》文献等考证出该图的作者是周文矩。《琉璃堂人物图》卷的后半部分,“画的是唐开元时江宁县丞名诗人王昌龄和他的朋友们在县衙后庭琉璃堂



5 / 胡蛮《中国美术史》



6 / 内藤湖南《中国绘画史》



6 / 李浴《中国美术史纲》

下宴集的故事”。《重屏会棋图》卷中的“人物衣冠、器皿都近唐代，其画衣纹用战（颤）笔，应是世传周文矩法派。但用笔比较柔弱，人物面相也呆板而少精神，显然出于临摹。绢地、色、墨气息尚古，应非南宋以后之物”。

在时代上，徐先生的绘画鉴定终于清中叶的“扬州八怪”，而书法鉴定工作大多止于明末，但他在书法领域里的辨伪工作的重要性不亚于绘画，在某种意义上甚至超越了绘画，对书法的辨伪还包括了顾颉刚“古史辨派”的本质意义，即考订书写内容的真实性，由此，徐邦达否定了一些杜撰的尺牍和文书乃至敕书。一些在书法家那里定为一尊的古代名书，甚至曾被用于字帖范本，竟然一件件失去光彩，现出了原形。

徐邦达根据装裱的材料和样式、收藏印的真伪，特别是书写的状态判定了一批旧作王羲之的真迹为临摹本。如王羲之《快雪时晴帖》（台北故宫博物院藏），根据其“笔法滞泥不生动，其牵丝带笔处，极不自然，……定是后世勾填，……不能晚于北宋”。王羲之《平安帖》（台北故宫博物院藏）为“临写带勾描，墨浓笔滞，点画有失误处。……南宋中晚期勾摹本”。《雨后帖》“几乎书不成字，必是后世伪造仿书无疑。”《干呕帖》（天津博物馆藏）“形模笔划涩滞，不足称为善本，以纸墨气色来看，至多为明代物。”摹写笔

画涩滞不为真，那么笔画娴熟也未必，又如王献之《中秋帖》卷“书法古厚，墨采气韵鲜润，虽非勾填，恐是宋人临仿。”经过对米芾书风的比对和对《宝晋斋法帖》的分析及其藏品的研究，徐邦达推定这个临仿者就是米芾。王献之的《鸭头丸帖》（上海博物馆藏）“用笔洒脱流利，当非勾摹之本。……从全帖看来，又有些接近于宋米芾的风度。”“此帖所用笔较柔软，亦不似晋唐人书中习见者。”

徐邦达以书写材料为据，更增添了鉴定结果的可信度，如《雨后帖》、《中秋帖》所用的是竹纸，这是北宋才开始出现的书写材料，因而这些古帖均出自宋人之手。徐老进而根据字形、字体、书写工具和材料及题跋等依据，对传称唐代冯承素摹王羲之《兰亭序帖》、褚遂良摹王羲之《兰亭序帖》（天历本）加以肯定，否定了种种不实之说，使此类书迹的摹者之名不再陷入疑惑。他以宋代避讳为依据否定了唐代孙过庭的《景福殿赋》卷，实为“南宋无名人书”，又从草法和避讳判定孙过庭草书《千字文第五本》的“上限超不过北宋”。从结体、字格和避宋祖赵玄朗讳的角度将误定为唐代张旭的《古诗四帖》卷（辽宁省博物馆藏）断为“不能早于北宋大中祥符五年壬子（1012）”。蜚声书史的唐代颜真卿《裴将军北伐诗》卷因印章有宋元时代气息和笔迹中的马脚，“极晚不能后于元末”。

唐代柳公权的《蒙诏帖》卷“从书法到文辞，都无一不是处”，“实从《年衰帖》仿出，略改辞句，却不通顺，其非柳书真迹，是毫无疑义的”。徐老用同样的方法考证出闻名遐迩的怀素《论书帖》卷（辽宁省博物馆藏）是北宋之物，怀素《自叙帖》系宋人临本，李白《上阳台帖》系宋人伪作，等等。他以故宫博物院藏的五代杨凝式为标尺，从笔性比对出藏于日本书道博物馆的同名之作是清代前期的临仿之物。

徐老鉴定宋代的书法伪迹则更多，如北宋徐铉《千字文》卷（黑龙江省博物馆藏）为南宋人书、旧作李建中《诗帖》册实为蔡襄早年之作、南宋某官员的《闰余帖》页被改款为北宋吕夷简、范仲淹《二札》卷是明代早中期人的手迹、刘敞《秋水篇》卷竟是勾摹本、黄庭坚《千字文》卷是南宋孝宗朝时期的仿山谷书体伪作、赵佶《七言律诗》卷（即《随宜饮食诗》，辽宁省博物馆藏）是宋高宗即位不久的手书、赵佶《蔡行敕》卷（辽宁省博物馆藏）不是宋太祖书，而是明人伪造无疑，《鬲（方）丘季享敕》卷亦为伪迹。南宋如赵构、张即之，元赵孟頫、管道昇、鲜于枢、黄公望，明文徵明、徐渭、董其昌等名家的书迹一一被拨乱反正，大白于天下。

三

徐邦达对古代书画的鉴定成果为撰写符合客观历史的中国艺术史教科书奠定了坚实的基础。1981年出版《中国古代书画鉴定概要》、《中国古代绘画史图录》（上），首次以最简洁的方式公布了作者对上百幅早期绘画的鉴定结论和基本观点。徐邦达在1984年文物出版社出版的《古书画伪讹考辨》和1987湖南美术出版社出版的《古书画过眼要目》则是对他在1981年出版的《中国古代绘画史图录》的精彩详释，这本绘画史图录几乎传播到每一个艺术史专业的学者手中，在一定程度上，它成了20世纪80年代以来从事中国古代艺术史写作者论定真伪的“定音符”。

此后，美术出版界相继出版了50年代中国美术

史的修订版。细细对比这些前后不同的出版物，其中发生的一些变化主要在两个方面：一、增补了一些三十年来的考古新发现，二、修改了对早期古画的意见。如阎丽川先生在50年代编写《中国美术史略》，1980年在他的《中国美术史略》修订本里，借鉴了书画鉴定界的鉴定意见，补充了他对顾恺之作品真伪的认识。由于徐邦达等人的学术影响，阎丽川的修订版《中国美术史略》中增加了对古画的考辨内容，是他编著修订版的学术动机之一。三十年之后的1988年，李浴重写《中国美术史纲》（上、下卷），他补上了韩滉的《五牛图》卷，对韩滉《文会图》卷的认识显然是受到了徐邦达的影响。王伯敏先生是一位十分关注书画鉴定界学术成果的美术史家，1982年，上海人民美术出版社出版了他的《中国绘画史》，其中涉及到的晋唐绘画，基本上与徐邦达在《中国绘画史图录》（上）所表述的鉴定结论大体一致，自五代起，王伯敏先生的态度就比较宽泛了。

80年代中期，由人民美术出版社出版的绘画百图系列均吸收了徐邦达等鉴定家的意见，特别是《中国美术全集》（60卷）书法卷和绘画卷中的许多图版附图堪称是那个时期典范的说明文字，无不渗透着徐邦达等鉴定家的心力所成。

博物馆书画鉴定的学术成果转化为艺术史课堂的教材，需要一个被艺术史教育界认可的过程。艺术史教材与课堂讲授未必完全一致，有经验的教授在讲授具体作品时，大多会展开徐邦达、启功、傅熹年等先生的鉴定论文，这是高校开设书画鉴定课的雏形。由于篇幅的关系，笔者不可能将诸多整本的艺术史专著进行比较，只能参照医学上的细胞切片检查的方式，抽出若干本艺术史专著中的一个部分来进行比较分析，制成《中国早期绘画鉴定争议表（1926-2007）》。表上的内容是诸专著共有的一个局部，因而就更具有可比性：查看同样的一幅古画，在不同时期、不同人是如何判定其真伪的。不难看出，在80年代之前中国艺术史家对早期绘画真伪的鉴别水平是相当有限



的，难以与同时期的西方国家的学者进行全面比较，这不能不说是一个令人遗憾的局面。80年代初，在徐邦达等先生发表一系列鉴定论文、图录后，渐渐改变了这一艺术史研究的僵局。毋庸多言，徐邦达的意愿尽在其中矣！

徐邦达的上述鉴定成果应导源于“古史辨派”的史学革命。顾颉刚和徐邦达曾经有过短暂的共事经历。1949年，上海一解放，徐邦达就被任命为上海市文管会顾问，顾颉刚在此任职委员，二人必定相识。文革后期，顾颉刚与启功同在北京点校二十四史，有条件互通信息。

尽管徐邦达在他的论著里没有谈及顾颉刚“古史辨派”的种种作为，但任何一位学者，不可能脱离现实的学术背景、也不可能游离于学术发展史的脉络之外、更不可能超越历史条件去完成其学说体系的构建工作。顾颉刚比徐邦达年长八岁，两人的出生地相距仅百里，其学术启蒙均源于江浙。前者深谙古籍的版本目录学，他治学的主轴是认知古籍的版本目录，如他在二十二岁时将自己的藏书编成《京舍书目》、《伪书疑书目》，后者是他攻克辨伪研究的目标。在他二十九岁时将自己所藏的杂志编成《杂志目录》，他在北大图书馆工作期间编出了《吴歌目录》、《中国目录书目》等重要的工具书。徐邦达则稔熟古书画的底本、副本和画目，这是他治学的核心所在。他早在1950年12月的《文物参考资料》发表了《溥仪赏溥杰画目》，为当时各级政府寻找清宫散佚书画提供了重要的线索；1963年他在上海人民美术出版社出版了《历代流传书画作品编年表》，三十二年后的1995年，他在人民美术出版社再出版了《改订历代流传绘画编年表》。他将绘画目录与编年史的手法结合起来，其实践意义是十分可观的。1997年，将他大半辈子所过目的自西晋到清末有价值的历代书画进行了完整的著录并作出了具体的鉴定结论，形成了《古书画过眼要目》。可见，他们二人首先在目录学方面打下了深厚的基础并做出了重要的贡献。所不同的是，顾颉

刚作的是文献目录，徐邦达完成的是图像目录，其理法和路径乃至目的都是一致的。徐邦达在画目的编年方面下了更多的功夫，目录学工作伴随了他五十余年的研究。

所不同的是，顾颉刚是在三十岁左右时形成了“古史辨派”的学术思想，徐邦达是在五十多岁时形成了关于书画鉴定的系统方法，后者的学术积累较前者要丰富得多，也历练得多。徐邦达的学术成果没有像古史辨派那样出现了一些极端化的倾向，他没有接受“宁可疑而过，不可信而过”的思想方法，采取实事求是的科学态度，随着材料的不断丰富，进一步调整其鉴定结果的精准度，恰到好处地解决了中古时期书画的真伪问题及其可信度。比较起来，徐邦达在学术用语上要严谨得多了，顾颉刚用“我猜想”、“他们想”等。因为顾颉刚很少修正自己的观点，他的错误有时被他人指正。徐邦达则根据新的发现主动调整或纠正以往的认识，使其鉴定结论不断向相对真理靠近。

徐邦达的学术成就不是孤立出现的，除了与20世纪的学术背景不可分离之外，还与中国艺术史长期留下的空白密切相关，这个空白就是清代皇室藏书画一直没有进行公开的鉴定与研究。

自东晋以来的一千五百多年间，书画成为艺术品进入收藏领域，就有了作伪和鉴定，特别是文人介入鉴定研究和作伪活动，更加深化了这个领域里的辨伪之术。文人士大夫们仅仅局限于对其交友圈和民间的书画收藏进行鉴定，在这个范围里尚能表白一些意见，或书写于幅上，或记在笔记里；但是，即便是在朝的文人大夫面对皇家的书画收藏，大多以皇帝的鉴定意见为尊。在钦定、圣意不可违抗的封建王朝，在皇家私密的小圈子里，内廷再有眼力的鉴定家也不太可能公开表述不同意见，甚至在私下也不愿多言。如北宋书画学博士米芾的读画笔记《画史》、《书史》，至多谈到宗室赵令穰、赵仲爰、外戚李玮、王诜等人的藏品，也是褒奖有加，个别的如“宗室叔盎收兰亭遂不及吾家本”之语也无伤皇室大雅。元内府奎章阁的鉴

书博士柯九思常与在京师的书画鉴定家汤垕论画，汤垕遂著成《画鉴》一卷，书中品赏了当时所见的书画名迹，大凡遇到入藏皇室之作，皆不言藏家之名，多以赞赏，如展子虔《游春图》卷、卢梭伽《罗汉图》卷等是元廷给皇姊大长公主祥哥刺吉的陪嫁品，在《画鉴》里只赞赏而不露其皇室藏家。清代体仁阁大学士阮元《石渠随笔》也没有对《石渠宝笈》所著录的书画进行随意笔伐，他就其中书画的材质、装裱和伤况作了一些细致的记录，只可作为对《石渠宝笈》的重要补充，负责编撰《石渠宝笈》和《秘殿珠林》初编、续编、三编和的诸多大臣如张照、张若霭、梁诗正、董诰、英和等词臣鉴定家没有发表与乾隆皇帝截然不同的结论，有时在著录里表露出一些微妙的不同，也有可能向乾隆皇帝暗暗提示一些，甚至有鉴识的文人重臣们在内廷看到一些“皇帝的新装”，应对老到圆熟。所以，我们很难得知他们内心真实的见解，也许他们有不同的见解，也许他们顺从了前人之意。当然，也有个别不知深浅的官吏会冒出几句真言而当场遭到责难，如明代《广州府志》记载，广州布政司布政使陈金借了一些名画来欣赏，身为奏差的花鸟画家林良在一旁指出这些画的诸多弊处，这引起了陈金的愤懑，他要当场鞭打林良，林良自称善画，陈金责令他当堂一试，见林良果真善画，才肯罢休。

对清宫藏书画进行科学的鉴定与研究，必须的政治前提是辛亥革命推翻封建帝制、清宫书画藏品为社会公众所有，思想文化前提是五·四运动传播了西方的研究方法并实现了学术民主以及史学界的“古史辨派”发展了考据学，社会前提是50年代以来中国处在和平环境的条件下（除去十年“动乱”），才得以实现在全国范围内系统地鉴定、研究清宫旧藏书画。值得强调的是，这是中国历史上第一次对皇家收藏的书画进行全面鉴定与科学研究。从50年代到80年代，徐邦达有机会解决古代书画的鉴定问题，其中不仅包括留在大陆各个博物馆的早期书画，也包括他们早年曾经亲见的迁台书画，20世纪70年代末日本二玄社

复制的迁台书画，其原尺寸幅和高精的印刷质量大大帮助了诸家对台北故宫藏历代名画的鉴定和研究。特别是80年代，徐邦达参加了古代书画鉴定组，这是国务院委托国家文物局组织的规模最大的书画鉴定工作，在这个平台上，徐邦达充分发挥了重要的学术作用，疑古辨伪的学术思想大面积地渗透到了书画鉴定界。可以说：他顺应了历史，历史也成就了他，历史性的书画鉴定成就了书画鉴定的历史！

与“古史辨派”一样，徐邦达的鉴定工作并不孤单，他与院外的张珩、启功、傅熹年等先生和院内的朱家潘、刘九庵、王以坤等先生及其十余位院内外的弟子和同道们开创了符合博物馆工作特性的研究方法。他继承了传统的经验式的鉴定方法和乾嘉学派的考据手法，又汲取了现代考古学严谨的科学手段特别是辩证唯物主义的方法论，将文献考据与图像比较有机地结合起来，在鉴定界确立了坦诚求实和科学严谨的学风，系统地建立了古代书画的鉴定标尺，真实地还原了中国书画史的发展脉络，将原先只可意会的感性经验发展成可以传授的学术思想和研究方法，并上升到学派所必需的体系化的研究成果，徐邦达在书画鉴定研究上倾注了近八十年的心血，凝结成近600万字的《徐邦达集》，堪称是艺术史论界“鉴定学派”的宗师。经过五十余年两代故宫学人的努力，这个学派在故宫博物院已经成为现实，并对其他博物馆产生了积极的影响。○



熵埴之观—— 泥火记忆的艺术形式与变迁

白明

从封塔纳的《空间观念 / 自然》说起

意大利空间主义大师封塔纳 1959 年有一件著名的艺术作品《空间观念 / 自然》，是由一条金属丝在一团泥上切出一片并在上面划了一刀后烧制而成，它所传递的关于对空间、观念和自然，技术与表达本质的思考直到今天仍有启示作用，是我认为的现代陶艺史上经典和值得反复研讨的作品。之所以没有以美国现代陶艺之父彼得·沃克斯、日本现代陶艺旗手八木一夫的作品为例，是因为我想抛开陶艺家身份背景所限，更好地回到艺术本体中来讨论和展开“如何看”的问题。对后两位来说，他们都是循着陶艺之路从技术磨炼至个性觉醒缓慢而成，他们也曾循规蹈矩，做着精美的容器，在容器上画着与传统息息相关的装饰且具备了传统陶艺家具有的几乎全部的品质。在神奇的同一年，1954 年，他们走向了迥异于传统陶瓷艺术创作的新艺术表现道路，登上了陶艺的另一座山峰，现代陶艺由此出现。这两位重要的艺术家，完全是从自身的陶艺家身份中被唤醒，走向现代陶艺表达的新风格之中。他们是从质疑、困惑中走来，他们在不同陶艺的容器性和拉坯的工艺中发现了泥土的自我表达和泥土的自由属性。将旋转中拉坯的技术，分解成塑造性粘贴和立体的光影的表达。这种颠覆传统审美的方式，唤

醒了泥性，掀起了美日现代陶艺的风潮。而这些都是源于他们所处的时代中现代艺术的蓬勃发展，陶瓷艺术作为现代艺术的一部分，出现在流向今朝的艺术河流之中。彼得·沃克斯和八木一夫在他们的作品中依然绅士般地保持了陶艺人的审美经验和成型技巧，无论他们在作品的结构和表达上作了多么让人惊异和富于才情的探索和引领。封塔纳却迥然有别，作为空间主义的巨匠，他的一块泥超越了陶艺家的身份，也摆脱了陶艺的经验与束缚，从而将陶泥从技术与实用与生活中干净而自信地分离出来，仅仅成为艺术表达与个人认知的材料而被使用，从而赋予了陶泥全新的生命形态。这样的作品如果仍以实用、技术、精美联系着传统生活陶瓷的历史来判断美与不美，是荒唐和可笑的。彼得·沃克斯和八木一夫在陶艺创作中拥有的技巧与渊源，使他们在创作中仍以陶艺家的身份思考问题和对待材质，此时的封塔纳已经走到了陶艺的边缘，他更敏感和直接地在裸露的泥上看到朴素的本真力量，看到了自然、时空与观念的坦荡与动人心魄，他那自信而有力的一刀，给了这块泥以灵魂，这是人的灵魂与泥的灵魂的伟大拥抱。在我的眼里这件作品彻底解放了捆绑着泥土的一切枷锁和技术的束缚，将陶艺还原成只属于泥土和火的气质与人的一见钟情。这种还原的本身也还原了陶艺原本应有的生命，也还



1



2



3

原了人自身生命的爱——对泥对材料的伟大的尊重和敏感且以最不人为的方式呈现。

人们总是将最关注的目光投向艺术史中那些起着引领和导向作用的艺术大师和艺术作品。这样的作品出现，往往不在于拥有多么高超的技术、难度，一些初学者还能从外形上模仿和复制。就像杜尚将小便器搬进博物馆，后面就有人将旧家具、工业垃圾、日常生活现成物也搬进博物馆，但是不论怎样挪用和照搬都超越不了杜尚对艺术史和文明史的颠覆与建立的巨大价值。同样，封塔纳的这块最简单的、普通的，几乎没有技术含量的泥，对世界现代陶艺同样具有引领性作用。

简单从现代性、当代性来说，陶艺和所有的现当代艺术一样，面临着同样的问题，甚至比其他现当代艺术遇到的问题，更具有独特性、历史性和地域性。世界上没有哪一门艺术形式，如陶瓷艺术一般与我们人类的进程、文明和日常生活如此息息相关。在这样的艺术门类中，往前每跨一步，都将遇到远远大于其他艺术门类的质疑、阻碍和大众的不满。越是与人类文明史息息相关的古老艺术门类，越具有强大的、顽固的审美惯性。这种审美惯性，远不仅是在外形上和艺术表层上，而是与人的内心

1 / 封塔纳作品

2 / 彼得·沃克斯作品

3 / 八木一夫作品

情感依赖、成长记忆，甚至文化的族群集体潜意识息息相关。当这种记忆受到挑战，受到改造和受到质疑，甚至颠覆的时候，人们从视觉上的不能接受转为在情感上和心理上的抵触，进而充满敌意。全世界没有哪一个国家如中国这样在现代陶艺史进程中遇到的压力大，面临的困难多。这也更显示出中国的现当代陶艺在这些年来所取得的国际性影响和发展更值得被关注、关怀、研究和梳理。

我在 20 世纪末，在论及世界现代陶艺发展与中国现代陶艺现状中曾谈到现代陶艺发展的源流，陶艺的风格与流派，重要代表性陶艺家，当然也谈到了中国陶艺面临的困境、取得的成绩，还有存在的问题。时隔 20 年，这些问题仍然存在，只是层次和范围的深浅大小不同。各种艺术理论和流派，技艺与方法等在当今中国的各式展览和巨型画集、艺术评论集中充斥，艺术现象被各种名词和主义裹挟，



4



5



6

在此,我愿意回到开篇,由封塔纳《空间观念 / 自然》的一块泥引导,回到陶艺材料的元素里去。

我们怎样看待泥

泥土是这个世界上拥有与地球年龄相近的物质,古老到让人神往并充满想象,这种泥性的触觉和品德是那样地让人感知到盈盈的本性安慰。

泥土本身就具有诸多的属性,不同类型、不同质地的泥土拥有不同的气质和容颜,在漫长到遥远的时空中与人类默默相依,与自然默默相伴。从泥土中诞生的一切,无论是物种生物链还是螺旋式上升的轮回,无论是随着山脉河流的起伏与改变还是随着地球板块的慢移,不论是和人类创造有关还是和自然有关,我们人类从土地养育和诞生的资源中获取一切深层所需,我们每天的饮食与生活,都直接或间接地将与泥土的这份厚情与气息相关的渊源伴着转化吃进了我们的身体。我们每时每刻享受着土地的滋养,但我们又常常忽略了对它的深情和了解。无论是孩子还是老人,手捧一团泥在旋转中扶泥而起或是双手随意捏塑、压泥粘接时脸上的容颜是那样的天真与专注。这种天真与专注感人至深,似乎是能回到遥远与记忆的深处,许是泥土中的坦然与远古里对应上了人类的本质天性与瞬间回溯几千年熟悉的心灵。

泥土的器物美学伴随着人类漫长的进化和发展。

4 / 创作中的封塔纳

5 / 原始瓷罐 商代 江西新干大洋洲商墓出土

6 / 越窑青瓷 东汉 上虞博物馆藏

7 / 坯粉之书 白明 中国 2017 综合材料 310 厘米×650 厘米

8 / 让-弗朗索瓦·富尤 (Jean-Francois Fouilhox) 法国 胡兀鹭 2017

我们的祖先对泥土的认识是深刻和充满深情与无上敬畏的。在他们的双手之中,在不断的烧造之中,不同的泥土形成各式陶器之美,记录着不同区域民族的生活与审美习性。这样的材质,在人的生命之中,对应出与之相应的永恒,直到今天我们依然可以从远古的陶器中追寻出属于那个时代最为真切的人类生存的脉络和痕迹。在商代,人们已经学会了掬泥淘洗的方式,获得更加细腻和单纯的纯粹泥土。这种淘汰了杂质的泥土唤醒了一个全新的生灵,瓷质材料由此诞生。烧造过程中的高温,自然形成的灰釉,为这种材料覆盖了充满光华且生机勃勃的釉层。我们的祖先又在这种天然的烧造过程中获得了灵性,从这神奇的灰釉中捕捉到了“类玉”的美学特征,从而自东汉便掀起了让全世界都为之惊叹和迷恋的青瓷时代。

严格来说,中国并非是陶瓷的国度,而是属于瓷的国度。在瓷诞生以后,中国的大地上出现了各



7

种不同的窑口、不同瓷的材质、不同的烧制方式和不同的造型及工艺技巧，这些所有的不同都形成了迥异的审美规范。一团泥在中国人手中千锤百炼，围绕着它诞生了在世界文明史上让人惊叹的灿烂的瓷文化。不断提升的技术，不停息的烧造，使中国的制瓷之艺登峰造极，使中国在瓷的舞台上长期引领世界并奉献自己的生活智慧与品质。

我们长期追慕着这样的历史，感叹着这样的审美，顺应着这样的技巧，慢慢地我们对这样一团泥的认识与感情固化在技术、容器和前朝的单一审美规范之中，忽略了泥里原本的丰富性而远离了泥的活性本质。我们慢慢失去了回到原点的时空思考，我们所有追慕的灿烂回到它们出现的时代，是何等石破天惊的伟大创新！艺术与鲜活时代的关系在盲目追随中彻底被割裂。

在 20 世纪 80 年代，中国出现了少数的带有探索性的陶瓷艺术家的作品，引来了产区陶瓷艺人和



8

许多热爱传统艺术的观众的讥讽甚至怒骂。同样，他们提出的一个问题是，我们手中的这团泥，怎能如此地脱离他们习惯中的约束、技巧和曾经的经纬。但这种声音如果回到泥土与人的本质关系中原本是不该出现的，因为人与泥土的关系在手与之触碰的一瞬间即已建立起了源于天性与遥远的依存之间的私密与“和谐”，这种私密与“和谐”对心灵的安慰并不以技术与实用作为唯一标准。地球上的泥土何等丰富多彩，呈现这多彩的泥的艺术又怎能以还原过去的时代审美与实用为唯一目的？

使用泥土进行创作的艺术家——一个不断展现泥土形态、质地、表情的特殊人群，着迷于各种有关唤醒这些材料的奇异之想，呈现这种平凡得常常被人忽略的泥土所拥有的无限自主的表现空间，并通过这样的唤醒来唤醒我们的自身。这种唤醒不以替代已有和别的审美为目的，而是在艺术表达的路上以不同的方式相向而行。



9



10



11

我们手中的一团泥，其实是一个生命。

我们怎样看待火

人类是依着对火的崇拜和认识而进化的。我们依靠火，享受着食物，获得生存的能量和勇气。火出现在图腾里、族徽里，出现在宗教里，表现在平民对灶神的祭拜里，更表现在造窑工艺中对火的理解与驯服中。一切关于光明、智慧、崇高、力量、起源的表达中都不约而同地描绘了火的形象。太阳的光辉所形成的日照，正是炽热浪漫和目空一切的火燃烧穿越而来的表达形式。

陶艺的历史其实包含着完整的火在陶器上留下的形态历史与表情历史。直到今天，全世界陶艺家仍然使用的坑烧、熏烧、柴烧、岩烧、苏打烧、气烧等不同方式，将火的痕迹和曼妙变化淬炼在经人的创造形成的形态各异的泥土的肌肤里，使柔软的泥成为坚硬甚至于永恒的陶瓷，并为它们附上色彩和温暖。烧窑中透过观火眼看到的颜色，由红至橙红，再而黄白，最终泛出微青的白色，那是火的生命在舞蹈，也是人理解自我生命的光明形式。当你安静投入地分辨这火的颜色微妙变化并倾听这火的声音，在窑炉旁伴有热热暖暖的温度容易将人带到另

一个时空。我常想，这火如果不受约束或窑炉里空无一物时是否是极其孤独并自觉无足轻重，只有有物可拥，火才显出其本质的顽皮与鲜活形状。陶艺家将这样活性的生命舞蹈和对火的崇敬与认识转化为形色熨帖在泥土之上。每一次的火的烧成之变，都是陶瓷艺术的一次视觉与精神的凤凰涅槃。在烧造的过程中，人们穷尽各种方式，将火的升温曲线无限改变，使陶艺的形态和釉色也随之灿烂起舞。火焰围绕着陶瓷作品蹿升，深切交融，就算是同一个窑，同一个升温曲线、同样的造型也会因火力不同而生出不同的发色，养出不同的性格，形成不同的气质，这才是陶瓷艺术永无相同的两件作品的核心所在。

火与泥土一样，在人类的文明史中一直是属于神话的元素，无限敬畏、无限熟悉又无限陌生。而陶艺人却使用这两种具有“神迹”的伟大元素作为创作材料来挥舞，并形成视觉词汇和生活之器，无中生有地将人类的奢侈浪漫带进日常器物之中。陶瓷的朴素之美与高贵之容源于泥与火的耐心倾谈，并成就了脆弱与永恒兼具的品质，这看似矛盾的属性却神奇地诠释了自然与人的深刻关系和生命美感的本质。更神奇的是，火被人类约束在炉膛之内，



12

9 / 深见陶治 (日本) 气(风立) 1999

10 / 火

11 / 汝窑 莲花式温碗 宋代

12 / 大漠风景 白磊 中国 2017年 陶 125厘米×34厘米×18厘米

却又是无法驯服的独有生命，它自有的张扬、任性、肆意所形成的强大意志，改变着、升华着或者毁灭着我们对陶瓷的一切想象，也驯化着我们的耐心、期望与敬畏。这种特质使无数陶艺家为之迷恋和神往。这种不可控的陌生也成为今天陶艺人的终极寄托。

陶艺，是唯一让我们能安静和更近地细察火的生命与色彩的艺术形式。

我们怎样看待技术与表达

世上没有任何一种艺术形式如陶瓷一般与人的进化和生活品质息息相关并提升着我们的审美，赋予技术极高要求的同时又获得巨大尊重。从特定角度讲，陶瓷艺术史是人类的生活史与美学史的代表种类。在传统中，陶瓷艺术需要高超的技术和审美的引领，中国恰恰是世界在这领域具有天赋和才情并在认识泥、火与自然与人的关系中独具匠心的伟

大国度。从汉唐至宋再至明，我们在陶瓷艺术尤其是瓷的艺术成就中光芒四射，并形成至今不衰的独特、精湛的制瓷技艺。使陶瓷艺术在千年前就走上了技术与材质审美与器物美学的高峰，这种美的遗产代代累积，我们已经不能容忍在陶瓷中看到残缺，看到技术的失误，看到烧成之火的肆意而为所呈现的傲慢。我们恨不能，只是凭借人的想象和技术将泥土与火，完全置于人的控制和约束之下。

中国今天的陶艺人长期幸福地受益于我们的祖先，同时也受固于祖先的成就。我们习惯借助师承的技术复制和追慕过去，以致我们艰辛获得的技术除了依着既定规范日复一日的劳作外，我们也慢慢失去了鲜活的自己，慢慢忘记了创造陶瓷的本意。我们已没有勇气再迈出一步朝向陌生的区域和空间。今天，我们可以借助更科学和更现代的工具在更短时间内掌握各种陶瓷成型技术。以技术的追慕重现传统，慢慢消耗了技术诞生之初的生机，失去创造



和独有表达的技术在审美的固化中带来的暮光朽气成了中国现代陶瓷艺术发展进程中的镣铐。单纯的技术之美在今天所有现代艺术领域中已被置于旁观者的位置。

拥有高超的技术是生产力较低时代人类的梦想，炫技也将人的思想和鲜活的情感挤压在手的惯性机械动作之下，也将陶艺人和泥土的关系扭曲至一个反面。我们成了技术至上的奴隶，成了过去时代的随从。当这样的美，这样的技术被追随，被继承，被形成规范后，人们如何看待技术，如何看待我们的双手，如何看待我们的情感，如何看待我们的表达，就开始峰回路转。重新理解生命与物质的心手相应，重新理解我们的双手与泥土之间的私密关系。如何在人的表达中还能倾听泥土的声音，如何在烧成中尊重火的情感，如何捕捉我们稍纵即逝的思维，如何在纯粹的高贵里怜悯脆弱，如何在技术的规范里宽容失误，如何在历史的经验里添加陌生的感动，如何使自己与泥的表达中呈现同等的自由，如何仍然使用这古老的材料却能制出属于今天属于艺术家个体独有的生机勃勃的新生命，这多重的如何是陶艺家向内心深处的掘泉之旅，接纳并转换成对泥与火的重新认识。在中国的现当代陶艺创作领域，我们今天的陶艺人做的仍是属于“文艺复兴”时期的工作。

在艺术创造面前，遵循技术与一切已有的模式远没有当下鲜活的表达更加重要。

关于展览

清华大学艺术博物馆举办的这次国际性陶艺大展，其实是想尝试使艺术博物馆、策展人与学术主持等在不同的空间、角度与学术关怀下共同梳理和选择并呈现今天世界现代陶艺创作的多元化现状。此次展览由四部分组成：“融合延伸”“见微知著”“象外之韵”“聚集拓展”。

1. 融合延伸



13

13 / 2013.9.11 方力钧 中国
2013年 瓷 145厘米×93厘米×92厘米
该作品已被北京民生现代美术馆收藏

本单元选择以容器性创作表现为主要类型，展示具有传统艺术渊源的中国重要的艺术家和他们的作品，同时将国外在容器性陶艺创作中具有独特风格和影响的重要艺术家也置于其中。这个单元明显带有折衷主义色彩，不同的艺术家在传统中消化、改造、延伸和融合，使作品具有新颖与怀旧的双重属性。我们之所以将西方陶艺家和中国陶艺家，在此次展览中分类并置于同一空间，是想将中国的现代陶艺置身在国际的大范围内观照呈现。这种视觉和作品的直接关联，其实可以省却许多理论上的高深晦涩与长篇大论所不能解决的问题。用现场直观的视觉来说明问题，形成对比，在被看到中形成判断。我们在这个单元里面可以见到中国重要的艺术家所作的多方面多角度的探索，依稀可以寻觅出与传统审美或者器皿形态相关联的，熟悉却又陌生的改变样式，在自我风格的呈现和建立上缓慢却坚定的前行。而西方艺术家在借鉴传统和外来艺术方面却显得轻松和自主。这个单元呈现的是器物美学的当代性转换在不同材质、技艺，不同的釉色、不同的烧成以及不同观念和文化背景下所形成的交流互融与自我风格的确立，如苏珊·史蒂文森、韩美林、艾塞、刘巨德、海恩门。

2. 见微知著

无论艺术家平时的思考如何宏伟深刻，作品的主题如何高深，在陶艺创作时却是具体和渐进的。陶艺创作需要缓慢的时间来完成，这种长而又长的情感牵挂既改变了艺术家，也改变了陶艺本身。许多艺术家最初的设想，经过手与泥触碰，在两者之间的缝隙里穿梭和越过，最初的想法也发生着改变，这是属于陶艺人的最神秘莫测的享受与困惑，也是人性与泥性之间的相互学习。这过程是一种时时当下的体验，类似于一个人孤独的旅行容易让人不自觉地由外向内寻求安慰，反反复复，复复反反，一些表层的不坚定的感受变得毫无力量而烟消云散，更深层更核心的看似无意义的形质渐渐显露，如发酵般将我们的技术与人性融为一体，一点点的改变。

泥土本身具有天然的文学特质和隐喻的审美秉性，它们天然与故事与历史与时间相关。这个单元里呈现的艺术家更具有个体语言的见地，从这些个体语言中我们可以看到艺术家宏阔的视野和绵厚的深情及对社会、对材料、对自身、对文化，当然更重要的是对光影的把握和呈现。看似个性的单一指向的作品，呈现的是与时代相关的切片，如安·托马斯、伊洛纳·芙泽思、罗小平、吕品昌、耿雪。

3. 象外之韵

中国的“象”，其实不单纯是指自然的具象。中国对“象”的理解，具有极为独特的属于东方哲学内涵的经过视觉与内心深处改造后带着诗意与具体自然物象的本质共性，却又与自然物象的具体外形并无直接联系的这种“象”。而“韵”更是中国艺术、中国文学、中国戏曲里最讲究最优雅的灵魂所在和审美浓缩。中国的“韵”诞生于诗词歌赋，诞生于书法线刻，诞生于写意传神，更诞生于中国的陶瓷。这个单元体现出策展人与学术主持共性的文化背景与主观看待世界现代陶艺的角度。这部分艺术家，有许多世界著名的陶艺大师，也有年轻的新锐艺术家，这里作品的风格，更是鲜明与多样化，涉及陶

艺创作的各种技巧、工艺、原料与烧成，甚至不同的展示方式，包罗万象但却拥有共性的带有象与韵的审美艺趣和自然转换，如富尤、深见陶冶、马克·路佛德、陈国辉。

4. 聚集拓展

聚集既是形式也是共性表达更是思考的集纳；拓展的指向既是指材料也是指风格。此单元主要是关注以装置和集合性展陈方式呈现作品为审美特征的艺术家的。同样是装置，但是陶瓷艺术的集合形式又截然不同，它与现成的装置仅仅呈现思维和观念完全不同，陶艺家选择了艰难、漫长甚至寂寞和风险相关的劳作方式制作一个又一个单体的作品，这过程本身就是作品中极重要的精神与美学的组成部分，比简单的一种装置和现成物的集合来的更加具有人格魅力和创造价值。陶艺的装置性作品所带来的场域化视觉效果，强大呈现出人的意志和材质的脆弱品质。如：菲利普·巴尔德、方力钧、白磊、李泽守、蒋颜泽。

结语

现代陶艺起始于1954年的美国，它是伴随着现代艺术史的发展自然发生的，并成为现代艺术的重要组成部分。中国在20世纪80年代也缓缓地加入这股洪流。中国传统陶瓷的璀璨历史已无须任何人去复述、描绘，正因为如此，中国今天的现代陶艺和世界陶艺的交流在这个艺术门类中反而显出了远远大于其他艺术门类交流的特殊的文化基因价值和重大意义。

艺术之所以重要，是因为观照和呈现了人自身的问题。艺术之所以有意义，是因为呈现了时代的意义。我们以怎样的态度看作品也就呈现了我们的文化角度。这个展览就是以今天的陶艺来尝试回答这些问题。

艺术永远是在人性中垦荒。○



张路《八仙图》赏析

赵瑜月

一、张路其人

中国传统的画史研究中，对于明代绘画的发展，向来重视文人一脉的表现；对于活跃在明代早中期的宫廷内外职业画家的作品，通常注意较少。以戴进、吴伟为首的“浙派”，是明代早中期极为重要的绘画流派之一。“浙派”成员多为面向社会的职业画家，崇尚南宋“院体”画法，继承古人而不为成法所拘，创作自由，题材广泛，将民间特有的世俗气息和宫廷绘画的严谨沉稳结合，显示出独特的魅力。

张路，号平山，大梁（今河南省开封）人，是浙派后期的代表画家之一，活跃于明代中期，正是浙派由盛转衰之际。张路的作品以人物、山水为主，花鸟、竹石较少。关于张路的生平，较为客观的有《开封县志》记载，“张路，祥符人，号平山，以字行。少聪慧，见吴道子、戴文进所画人物，临摹肖其神，以画成名。入资为太学生，颓唐自放，缙绅先生皆乐与之游。路虽以画名天下，而恬退无所营，终路之世，门厅萧然”。另有张路的好友兼儿女亲家朱安流，为其作《张平山先生传》，长达两千余字，记录详实，文辞之间对张路推崇备至。

张路自幼天资聪颖，曾入太学以求晋升仕途，屡举不第，后专职绘画。因见吴道子的人物画而受启发，初仿王诤的缜密画风，喜用游丝描；接着模仿戴进、吴伟的山水、人物画，用笔豪迈粗放，走上“狂态邪学”之路。

历史上对张路的评价褒贬不一。张路在世时，与之交好的友人对其风评颇佳，朱安流描述此场景：

“时过亲友之舍，人皆预陈褚墨，先生剧谈浩歌，引满举白，兴到辄作一幅。凡四方求画者若韵人佳士无不应之。”《画史会要》评：“（张路）人物似吴小仙而有韵，亦有戴文进风致，一时缙绅咸加推重，得其真迹，如拱璧焉。”明代中期后，学者似乎更青睐文人画，对张路贬斥居多，称之为“画家邪学，俱无足取”，将他的画作置于案前，“犹惧辱吾几榻也”。《无声诗史》对此现象解释：“北人于平山视若拱璧，鉴家以其不入雅玩，近亦声价渐减矣。”

文人画的发展乃大势所在，张路狂怪的绘画风格为后人所不喜，遭到了严厉的批评。直至近现代以来，学者们对中国绘画史的梳理，较为客观地呈现了中国古代绘画的发展脉络，俞剑华指出：“在文献上对于张路的画，历来只有贬，没有褒……现在看他的画，也确实纵横过度，缺乏文雅蕴藉，与一般文人画、吴派画大异其趣。但从另一角度看，则诚如于祉所述：‘规模宏阔，气象雄伟’，‘风扫电驰，倏忽千里’。与一般谨守规矩，笔弱墨滞，胆小气短的画相比，宁取张路的痛快淋漓。”至此，张路的绘画得到了较为客观的评判，但相关研究仍然甚少。

二、《八仙图》画面分析

张路的传世作品较多，《八仙图》是其人物画的典型之作。《八仙图》一组四屏，现收藏于清华大学艺术博物馆。画为绢本，每幅纵153.1厘米、横102.6厘米，画面上方空白处有“平山”款。画面主要人物为八仙，民间信奉的八位仙人的合称，后



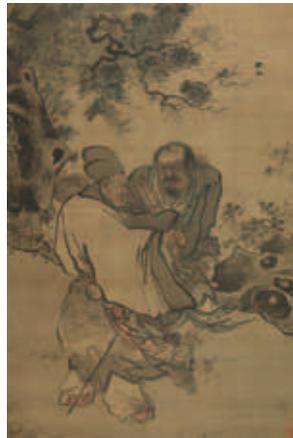
1 / 《八仙图》明 / 张路 四条屏之一
绢本设色 153.1 厘米 × 102.6 厘米



2 / 《八仙图》明 / 张路 四条屏之二
绢本设色 153.1 厘米 × 102.6 厘米



3 / 《八仙图》明 / 张路 四条屏之三
绢本设色 153.1 厘米 × 102.6 厘米



4 / 《八仙图》明 / 张路 四条屏之四
绢本设色 153.1 厘米 × 102.6 厘米

被道教纳入仙真行列，成为民间广为崇拜的仙灵。八位仙人两两一组，绘成四条屏，根据八仙的形象特征识别，其一为蓝采和与何仙姑，其二为汉钟离与吕洞宾，其三为韩湘子与曹国舅，其四为张果老与铁拐李。

主要人物置于画面中央，背景简化，以拉近画面中心的距离。张路用笔粗细有别，细笔描绘人物面貌，眉眼与须发刻画得恰当精微；粗笔描绘人物衣纹，线条奔驰，运笔紧凑，多次折返勾勒笼袖的折痕或绉起的衣缘，传达出衣袍本身的厚重感，又试图营造出仙人飘逸的感觉，呈现出其矛盾之处。八仙身后的山石背景较为简化，继承南宋院体画法，大斧劈皴绘古木，墨色逐渐隐没，浓淡有序，以枯藤虬枝、松荫兰草、杂树杂石补充，丰富画面层次。周边景物的朦胧描绘，与人物线条的浓墨形成对比。

第一幅画作描绘的是蓝采和与何仙姑，蓝采和一幅少年模样，头顶双旋髻，身着蓝衫，衣有补丁，赤脚踏于地面，左手提花篮，右手捧仙桃，与元代杂剧《汉钟离托度蓝采和》中描述蓝采和成仙前原型相符；何仙姑为一祥和妇人形象，持长柄竹箴，腰旁束一布囊。这两人的形象有互通之处，蓝采和原名许坚，《南唐书》载：“许坚，不知其家世，或曰晋长史穆之裔。形陋而恠……帙巾芒履，短褌至

胛，亦无赍装，唯自负布囊，常括不解。”而《东轩笔录》载：“永州有何氏女，幼遇异人与桃食之，随不饥无漏。自是能逆知人祸福，乡人神之。为构楼以居，世谓何仙姑。”蓝采和破衣烂衫，唯长负布囊不解；何仙姑幼时遇仙人赠仙桃，得以成仙，二人在传说中的标志之物在此图中互换，或许可以成为二人身份的补证。

第二幅画作描绘的汉钟离与吕洞宾，汉钟离同样头顶双旋髻，袒露胸腹，赤脚着地，左手挎篮，篮中盛放灵芝；吕洞宾头戴纯阳巾，身背双刃剑，左手持书册，与汉钟离作交流状。《宣和书谱》中记载汉钟离的模样，“状其貌者，作伟岸丈夫；或峨冠绀衣，或虬髯蓬鬓，不冠巾而顶双髻，文身，跣足。欣然而立，俾睨物表”。《宋史·陈抟传》云：“神仙钟离先生，名权。不知何时人。而间出接物。自谓生于汉。洞宾于先生执弟子礼。有问答语及诗成集……关西逸人吕洞宾，有剑术，百余岁而童颜。步履轻疾，顷刻数百里，皆以为神仙。”双旋髻是汉钟离的典型发型，之后其他的图像文献中仙人也有作双旋髻，可能都是受此影响；吕洞宾出身官宦世家，衣着端正整洁，他受汉钟离点化，为其弟子，因此作为一组描绘。二人的形象皆与文献记载相符。

第三幅画作描绘的是韩湘子与曹国舅，这二人



5 / 铁拐李

在历史上确有其人。韩湘，字北渚，韩愈之侄，韩愈曾有《左迁至蓝关示侄孙湘》一诗：“一封朝奏九重天，夕贬潮阳路八千。欲为圣朝除弊事，肯将衰朽惜残年！云横秦岭家何在？雪拥蓝关马不前。知汝远来应有意，好收吾骨瘴江边。”韩湘能使牡丹顷刻开花、赠韩愈丹药、预示韩愈潮州之行，后被仙化。曹国舅为皇室宗亲，散尽家财、周济贫苦百姓，隐居山林，后因汉钟离和吕洞宾点化而成仙。韩曹二人均属官宦子弟，韩湘子吹箫，曹国舅手持云板，二人对视，相互吟和，衣带纷飞，颇有风流韵致。

第四幅画作描绘的是张果老与铁拐李，二人是八仙中较为年长者。张果老须发尽白，慈眉善目，右手握竹杖，左手持拂尘，腰间悬挂一葫芦，与其在传说中的形象相符。铁拐李脸色黝黑、鬓发杂胡、衣着破烂，右手持一卷册，上书“嵩祝”二字，左手持拐，左腿微瘸。将张果老置于铁拐李之前，较好地隐藏了铁拐李的残缺之态。“嵩祝”为祝寿之意，八仙祝寿的情节在明代兴盛，据此推断，这四条屏作品为张路为人庆寿所画。八仙各有其鲜明的个性，张路抓住其人物主要特点，采用特写的方式，服饰用线劲挺，充分展现了神仙人物的潇洒不羁。

三. 八仙与明代道教文化

明代多种宗教多元并存，其中道教、佛教的势

力和影响最大，明代僧道皆置官以管其众，据《明史》记载，明帝历世奉道亦甚至，明世宗朱厚熹尤躬亲斋醮，以致不理朝政。明代初期，太祖朱元璋作《御注道德真经》，借鉴黄老思想和王道之术，实行休养生息的政治政策，对于社会秩序的恢复与稳定、经济发展的复苏与平衡、百姓生活的安泰稳定，起到了良好的作用。明代初期的宗教政策以整顿和限制为主，后期越来越推崇道教，在明世宗时期达到顶峰。权贵阶层上行下效，对社会风气产生了极大影响，也促使明代文化艺术领域发生了深刻的改变，道教成为明代重要的文学艺术主题之一，赞美神仙、咏叹生死、庆寿献瑞、追求自由隐逸成为艺术作品常见的题材。

八仙是中国古代绘画中常见的吉祥如意题材，张路的《八仙图》是较早地将蓝采和、何仙姑、汉钟离、吕洞宾、韩湘子、曹国舅、张果老与铁拐李作为八仙群体表现的作品之一，对八仙群体最终形成的论证，补充了珍贵的图像资料。

八仙之名在宋代以前就有记载，诸如“淮南八公”“蜀之八仙”“饮中八仙”等，但都与汉钟离、吕洞宾等八仙仙班无关。八仙的个体形象在唐代至元代已萌芽，元代之后，八仙群体开始逐渐形成和定型。元代杂剧如马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》、岳伯川的《吕洞宾度铁拐李岳》等，均有八仙形象，



6 / 汉钟离

但人物略有出入。元代范康的《陈季卿误上竹叶舟》始将何仙姑列入八仙仙班行列，至明代吴元泰《东游记上洞八仙传》将八仙列出次序和排名，为大众所接受，形成固定的八仙人物，此后再无修改。张路的《八仙图》绘制年代早于《东游记》，但图中八仙与《东游记》八仙一致，说明在明代中期，这一批八仙的形象已在民间广泛传播。明代王世贞《题八仙像后歌》一文对八仙如此描述：“以是八公者，老则张，少则蓝、韩，将则钟离，书生则吕，贵则曹，病则李，妇女则何，为各据一端作滑稽观耶？”八仙均为凡人得道，个性独特鲜明，在民间传说中有颇多精彩故事，带有鲜明的民俗意味。他们并非完美的神仙形象，代表了男女老幼、富贵贫贱等不同阶层的人群和神仙中人性的一面，因此受到广大民众的喜爱和供奉。

张路的道教题材作品数量较多，神仙群体的人物画代表作还有藏于上海博物馆的十八开《神仙图册》，其中分别描绘铁拐李、韩湘子、曹国舅、汉钟离、吕洞宾、蓝采和、张果老等八仙人物中的七人，不见何仙姑身影。此册页纵 31.6 厘米，横 59.6 厘米，绘于金笺之上，落“平山”款，钤“张路”“平山”印，右上角楷书说明所绘人物。这两组作品的人物形象和技法极为相似，细笔画人物、粗笔画背景，《神仙图册》的背景更为简约，对人物单体的描绘更加细致，

笼袖与衣缘少了几分刻意，衣纹相对更简练，风格略有不同。

张路的人物画带有较强的世俗色彩，不同于端正严谨的宫廷院体，也不同于深远闲淡、穆和严静的吴门画派，他投入社会普通市民阶层的生活，积极地描绘世俗生活的情趣，粗放狂野与细致精微兼备。但浙派晚期，激情洋溢的画风流于形式，图式风格过于统一，失去绘画本身的特性，浙派逐渐走向衰微。○

参考文献：

- [1]《开封县志》，见穆益勤：《明代院体浙派史料》，上海：上海人民美术出版社，1985年。
- [2]（明）朱安泐：《张平山先生传》，《四库全书》（文渊阁本）。
- [3]（明）朱谋壘：《画史会要》卷四，《四库全书》（文渊阁本）。
- [4]（清）姜绍书：《无声诗史》卷二，翠琅轩馆本，见《中国书画全书·六》第457页。
- [5]俞剑华：《中国山水画的南北宗论》，上海：上海人民美术出版社，1963年。
- [6]（宋）马令：《南唐书》，北京：中华书局，1985年。
- [7]（宋）魏泰：《东轩笔录》，李裕民点校，北京：中华书局，1983年。
- [8]（宋）軼名：《宣和书谱》，顾逸点校，上海：上海书画出版社，1984年。
- [9]（元）脱脱：《宋史》，北京：中华书局，1977年。
- [10]（明）王世贞：《题八仙像后歌》，《弇州山人四部稿》卷一百七十，杭州：浙江人民美术出版社，2012年。

民营美术馆

刘海粟与刘海粟美术馆

朱 刚



1 / 青年刘海粟



2 / 1978 年刘海粟夫妇在上海复兴公园写生

刘海粟，中国新美术运动的拓荒者，现代艺术教育的奠基人，其近百年的人生跨越了中国近现代美术发展的重要历史阶段，并以自己的积极作为成为这段历史的重要实践者和见证人，为中国近现代美术发展和现代艺术教育贡献了毕生的力量。

为了更好地看护刘海粟的艺术珍藏、研究刘海粟的艺术人生、发扬刘海粟的艺术精神，上海、常州两地分别建立了 4 座以其名字命名的美术馆，其中包括一座刘海粟与夫人夏伊乔共同命名的艺术馆。

刘海粟美术馆（常州）

古城常州，景色优美，物产丰富，人文荟萃。1896 年 3 月 16 日，刘海粟出生于常州青云坊，并在那里度过了他的少年时代。他 6 岁进私塾学习诗文书画，接受传统文化教育。一方水土养一方人。吴韵古风的熏陶使刘海粟从小就显露出艺术的天分，他 11 岁时画的一幅《螃蟹》，参加了“第一届全国儿童绘画展览会”，并刊登于展览目录的封面上。数十年后，当 85 岁的刘海粟故地重游时，他感慨万千，“年华八五原非梦，世界三千尽是山”。

1988 年，常州在离刘海粟故居 100 米的地方建造了刘海粟美术馆。这是我国第一座以刘海粟名字命名的美术馆，并由刘海粟亲自题写馆名。

1996 年 4 月，刘海粟逝世近 2 周年之际，刘海粟美术馆 2 期工程续建。在美术馆旁建造纪念陵园及“刘海粟研究中心”“文史资料室”“遗物陈列室”，恢复“静远堂”等。次年，刘海粟碑亭落成。碑亭以其字“季芳”命名，由红学家冯其庸题写；亭中石柱正面刻有刘海粟百岁寿辰时所作，书法家沈鹏题写的一



3 / 上海刘海粟美术馆新馆

幅对联“遍历五大洲四海风云,横跨三世纪百年沧桑”;石柱后侧是刘海粟学生朱屺瞻题写的长联“昔日鹏翼扶摇刘郎年少丹青染出新天地,而今斗柄折损海翁已去江山顿失老画魂”;碑文黑底金字,由书法家郭之欣书写。

扩建后的刘海粟美术馆占地面积 2500 平方米,建筑面积 3000 平方米,展厅面积 1200 平方米,具有现代美术馆和名人纪念馆双重功能。馆内藏有刘海粟作品 50 件,其中国画 33 件、油画 15 件、书法 2 件。作品虽不多,精品却不少。比如仅十余件油画作品就清晰地勾勒出了刘海粟艺术发展的脉络。《祖宗》创作于 1924 年,可谓刘海粟早期肖像画代表作之一,他这一时期的肖像画作品主要是模仿欧洲古典油画风格,注重素描关系和明暗色调,造型简练概括,构图均衡庄重,有一种静穆严峻之美。欧游之后,刘海粟的绘画风格发生了重大的变化,他对后印象派以及石涛的艺术进行了深入的研究,主张中西并重发展,1940 年创作的油画《花》,构图和画法都类似中国传

统绘画,以塞尚、梵高特有的长短笔触“写画”,放笔直干,手无碍滞,点画离披,若不经意。中西技法融为一体,红花绿叶生机盎然。

“新中国成立,海粟的心情无限舒畅。‘古为今用,洋为中用’、‘百花齐放,百家争鸣’的文艺方针,实现他的夙愿。在战争年代漫长长夜修炼的深厚功力,插上新时代新生活的翅膀,交融陶铸,开始了刘海粟艺术的新生期。”¹《白塔》(1953 年)、《黄山始信峰》(1954 年)、《渔舟》(1956 年)和《佛子岭水库雪景》(1957 年)等都创作于那个时期。他意气奋发,精神抖擞,到名山大川去写祖国锦绣河山和建设情景,“写画”技法愈发成熟,气韵愈发生动,笔端涌动着对自然的热爱、未来的憧憬。

1980 年代是刘海粟创作的鼎盛期。《天都峰朱砂峰云松》《厦门日光岩》《蛇口》《西泠秀色》等都是这一时期的重要作品,反映了他为油画的中国气派所

1 谢海燕:《刘海粟的艺术生涯、美育思想和创作道路》,见《南京艺术学院学报》(美术与设计版),2006 年 02 期



4 / 国画《粗枝大叶荷花》

作的多方面探索和贡献。“海粟先生的油画与国画在内容与形式两方面的一致性，尤其是在艺术语言这一层面上，这种一致，尤其对于画家来说是十分宝贵的。我们可以从海粟先生在绘画的构图、色彩、造型、线条、笔触等诸种形式元素方面看到这种一致性。”²其中线条的运用最为突出。刘海粟的线条落笔见力，留痕有韵。“以书入画”是刘海粟油画最为显著的特点，如《天都峰朱砂峰云松》中的松树，中锋勾线，傲岸多姿，恣肆雄奇。作品充分显示了耄耋老人顽强和旺盛的艺术生命力。

2006年3月16日，常州刘海粟美术馆等在北京举行了“沧海胸怀·丹青一粟——纪念艺术大师刘海粟诞辰110周年作品展暨研讨会”。

刘海粟美术馆（上海）

在刘海粟漫长的艺术生涯里，始终与上海有着不解之缘，始终与海派文化密不可分。上海是刘海粟的

艺术策源地，上海哺育和造就了刘海粟，而刘海粟也用自己的才华和作品回报了这座城市。刘海粟博采众长、兼容并蓄，超越自我、永无止境，勇于开拓、破旧立新，平易近人、乐于奉献，不仅体现了海派文化的内涵特质，也诠释了上海“海纳百川，追求卓越，开明睿智，大气谦和”的城市精神。

刘海粟14岁到上海学习西洋绘画，17岁与友人在上海创办了中国现代意义上第一所美术学校，史称“上海美专”。青年的刘海粟和同仁们受到启蒙思想的影响和对建立现代强盛国家的渴求，迫切希望以自己的力量通过传播艺术来达到对社会的改良和对民众的启蒙。在学校的创办与经营中，刘海粟坚持“不息的变动”的办学理念，1910年代后期开始倡导写生，其中长达10年的人体模特儿写生之争，最终演化成为20世纪中国现代艺术史上一段著名的公案和新旧文化、意识形态冲突的文化事件。在刘海粟的带领下，上海美专办学40年，培养了一大批艺术人才。

在担任校长的同时，刘海粟还积极地推动中西方绘画艺术的交流与互动。1929年至1935年，刘海粟

² 沈行工：《海粟油画的中国气派》，见《南京艺术学院学报》（美术与设计版），2003年01期

从上海出发两次欧游，不仅为自己构建了宏阔的国际艺术视野，同时也将中国绘画艺术推向了世界舞台。刘海粟不仅热衷研习西方艺术，也潜心专研中国绘画。晚年，他在一生求索的积累之上，开创了风格富贵绚丽的泼墨泼彩。这是他一直以来大胆狂放的艺术风格的拓展，同时也是在经历了岁月的磨砺之后的再度绽放。

在人生的最后日子里，刘海粟“将一生收藏的稀世珍品，唐、宋、元、明、清历代名家书画真迹三百多件，以及自己创作的三百六十件油画、二百多件书画作品全部无偿捐献给国家”。其拳拳爱国心，天地可鉴，日月可昭。

1995年3月16日，以刘海粟丰厚捐赠为根基的刘海粟美术馆开馆，同时举行了刘海粟作品和藏品展览。上海刘海粟美术馆是我国首座以个人名字命名的省市级美术馆，时任国家主席江泽民题写馆名。

刘海粟美术馆原址位于上海西区虹桥。为加快上海国际文化大都市建设，2012年，刘海粟美术馆启动迁建工程。2016年3月16日，坐落于延安西路凯旋路口海粟绿地内的刘海粟美术馆新馆建成并对外开放。

新馆造型独特，取义刘海粟黄山画作中“云海山石”之意境。远远望去，两翼侧飞犹如黄山峻石，质朴端庄，大气沉稳。刘海粟一生师友黄山，十次登临，泼墨泼彩，成就了现代中国艺术史上的一段佳话。将黄山的云海山石以“写意”物化的建筑形态展现刘海粟的艺术理想和精神追求，无疑是物我两忘、天人合一的最好境界。

新馆占地面积6000平方米，建筑面积12540平方米，有6个展厅、2个教室及阅览室、会议厅和多功能厅等。与原址相比，新馆地理位置优越，空间面积翻倍，配套设施完备，掩映于郁郁繁茂的林木之间，可谓“浦西最美的美术馆”。

新馆开馆恰逢刘海粟诞辰120周年，举行了“再写刘海粟——艺术大展”等一系列纪念活动。大展全

面反映了刘海粟纵横艺坛学海、革故鼎新、历经沧桑、追逐理想的艺术人生。名为“再写”，既是艺术形象的再现、呈现、书写，也是学术层面的一次深入解读。大展第一次对刘海粟的艺术人生和绘画风格进行了分段解析，从“走向后印象”“兴学·游欧”“写生·西湖”“随遇而安的画室”“开启中国气象”到“艺海藏珠”，让观众全面了解其“一生追求真善美，一生致力于美术教育事业，一生艰苦创新”的人生历程；第一次集中展示刘海粟在欧洲的临摹作品，如临摹德拉克罗瓦的《但丁之舟》、伦勃朗的《裴西芭出浴》、米勒的《拾穗者》、柯罗的《珍珠少女》等作品；第一次运用多媒体把临摹作品与原作进行对比展览；第一次较为完善的展示上海美专校址变迁，并对位于顺昌路560号的上海美专旧址进行了勘测和摄影记录；第一次呈现还原的刘海粟讲话原声和电影，修复和数据化了1980年代刘海粟的音频和视频资料；第一次展出刘海粟不为人知的史料及照片。大展是对刘海粟璀璨艺术人生的回顾，也是对其执着艺术追求的再现，更是对其美育理想、文化信念、创新精神的传承。

新馆开启了刘海粟美术馆发展新的一页，以传承海老精神、凝聚青年力量、秉持创新理念、弘扬中华文化为宗旨。新馆将坚持学术引领，以刘海粟艺术创作、学术思想、教育理念的研究为基点，拓展学术研究的深度和广度；创新发展路径，以“互联网+美术馆”的思维开创新线上线下融合发展的全新模式；扶持青年艺术，以国际化视野从展览到传播全方位推进“青年艺术家计划”；倡导开放共享，以开门办馆的理念“走出去”“请进来”加强文化交流和公共文化服务。

刘海粟美术馆分馆（上海）

刘海粟美术馆分馆（上海市普陀区美术馆）成立于2009年，建筑面积3838平方米，其中展厅面积1200余平方米。作为刘海粟美术馆唯一分馆，致力于刘海粟艺术的研究和传播、青年美术的发展和推广；作为地区性美术馆，打造苏州河等特色文化品牌，突



5 / 国画《艳斗汉宫春》

显个性，服务社区、践行文化惠民。

分馆建立后，举办的一系列高质量展览引人注目。如“新兴艺术策源地——刘海粟和上海美专文献展”，展出了馆藏的1932出版的《海粟近作》、1918出版的上海图画美术学校校刊《美术》创刊号等珍贵史料及大量文献，再现了上海美专作为新美术运动策源地的发展轨迹与辉煌成就。又如“美专前辈师生作品展”，展出了馆藏的7幅刘海粟作品，其中《清凉台写生》是刘海粟93岁时上黄山的写生作品，曾入选“第六届全国美术作品展览”。再如“纪念刘海粟诞辰120周年·闵行深美——美专前辈和华东艺专师生作品及史料展”，展出了刘海粟和50多位上海美专等师生的作品以及文献史料。

2017年，分馆还举办了“欧游杰作——刘海粟《巴黎之冬》特展”。所谓“特展”，就是《巴黎之冬》一幅画的一场专题展。创作于1931年1月的《巴黎之冬》，为刘海粟第一次欧游后期的作品。画面描绘的

是巴黎冬日街景一角，院墙内外密集的枯树，寒冷的街道鲜有行人脚印，只有些许冬日的光影，给人以寒冷、萧瑟之感。《巴黎之冬》是刘海粟“在原来的基础上又汲取了善于描绘建筑和街巷景色的野兽派画家郁德利洛和弗拉芒克等的表现技法。”³是其在巴黎学习成果的一个很有价值的见证。展览以刘海粟欧游为背景，紧紧围绕《巴黎之冬》而展开，运用多种展陈手段，将作品所蕴含的丰富内涵完整地呈现出来，让观众通过一幅画更深入地了解一个人（刘海粟）。

刘海粟夏伊乔艺术馆（常州）

美丽的西太湖，宛如一块碧玉镶嵌在苏南大地上。刘海粟夏伊乔艺术馆就坐落在湖畔“中国花卉博览园雅集园”内。据悉，这是国内唯一一座以夫妻名字命名的艺术馆。

1943年，夏伊乔放弃优渥生活，在刘海粟最为困难的时候来到他身边，成为刘海粟背后的女人。他们相依为命半个世纪，以爱的名义谱写了一段感人心脾的华章。夏伊乔是一位能干、善良、充满爱心的女主人。她善待刘海粟前妻的子女，视如己出；把老弱多病的刘海粟前妻接回家中照料，亲如姐妹；她以一己之力挑起管理家庭的重担，始终忘我地支持和照顾着刘海粟。他“一声长啸风涛起，云海翻腾贯彩虹”时，夏伊乔总在他的身旁，坚守着“我协助你”的爱的诺言。她喊他“老师”，学老师“老笔纷披”，但画中又透着飘逸、空灵，些许妩媚。她作画时，他总是用深情的目光注视着她，称赞她“是天生的画家”！

2017年，刘海粟家属向刘海粟夏伊乔艺术馆捐赠了70件夏伊乔作品。如今，这对伉俪画家将在美丽的西太湖“续写”他们爱的芳华。

柯灵说：“治新美术史，不能无刘海粟。”同理，治新美术馆史，不能无上海、常州两地这4座美术馆（艺术馆）。它们是中国现代美术史和美术馆史上一段重要的印记和佳话。△

3 朱金楼，《刘海粟老人艺术生活七十年》，见《刘海粟油画选集》，上海：上海人民美术出版社，1981年。

大学博物馆

明尼苏达大学艺术博物馆的收藏与管理

译介 / 葛秀支



1 / 威斯曼艺术博物馆

明尼苏达大学始建于1851年，拥有5所分校，分别是双城(Twin Cities)主校区、杜鲁斯(Duluth)分校、摩里斯(Morris)分校、克鲁克斯顿(Crookston)分校和罗切斯特(Rochester)分校。明尼苏达大学双城校区(University of Minnesota, Twin Cities)为明尼苏达大学系统历史最悠久，规模最大的分校，亦常被直接称为明尼苏达大学。弗雷德里克R.威斯曼(Frederick R. Weisman)艺术博物馆位于明尼阿波利斯明尼苏达大学双城校园内，在1934-1983年之间称为“大学美术馆”，在1983-1993年间称为“大学博物馆”，1993年至今以弗雷

德里克·威斯曼¹的名字命名为弗雷德里克R.威斯曼艺术博物馆。该馆位于密西西比河沿岸，由弗兰克·盖里(Frank Gehry, 1929-)设计，1993年完工，2011年10月2日扩建后重新向公众开放。盖里是当代著名解构主义建筑师，以设计具有奇特不规则曲线造型雕塑般外观的建筑而著称，西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆(Museum Guggenheim

1 弗雷德里克·威斯曼(Frederick R. Weisman): 20世纪著名艺术收藏家，除了明尼苏达大学艺术博物馆之外，还拥有马里布佩珀丁大学(Pepperdine University, Malibu, California)和洛杉矶市的弗雷德里克·威斯曼艺术基金。



2 / 韩国家具展厅

Bilbao) 是其作品之一。

一、威斯曼艺术博物馆的艺术收藏

威斯曼艺术博物馆拥有马斯登·哈特利 (Marsden Hartley, 1877-1943)、阿尔弗雷德·穆勒 (Alfred Maurer, 1868-1932)、查尔斯·彼得曼 (Charles Biederman, 1906 - 2004) 等美国现代主义艺术家的作品以及原住民陶器、传统韩国家具等共约 2.5 万件藏品, 现任馆长林德尔·金 (Lyndel King)。

古代韩国家具收藏

威斯曼艺术博物馆收藏着全美最棒的韩国传统家具, 品质优良, 种类繁多。包括约 200 件朝鲜王朝 (1392-1910) 家具, 80 件新罗王朝 (668-935 B.C.) 陶器作品, 约 150 件民间绘画, 木碗和器皿以及其他民间手工艺品。这些收藏来自于 1988 年 (小) 爱德华·雷诺兹·赖特 (Edward Reynolds Wright) 博士的遗赠。赖特在韩国居住期间, 在他

离开首尔前往日本和旧金山的几年里, 收集了一系列传统的韩国家具和配饰, 既美观又富有变化。他认真搜寻, 确保自己能收集到各种风格、各种木材制成以及各种类型的盒子。他的藏品中包括男女生宿舍的衣物储物柜、床头柜、餐具托盘、桌子、文件盒和书写工具、信件夹、书桌、厨柜、米和豆子储物柜、婚礼礼品盒、床、钱柜、药箱、化妆盒和镜子、烟盒、缝纫盒、书架和书柜以及轿子。赖特所收集的木器、装饰材料和细木工艺品都非常具有代表性。

古代美洲陶器收藏

明布雷斯人 (Mimbres) 是古老的美洲原住民, 是美国西南部文化历史的一部分, 生活在墨西哥北部和新墨西哥西南部的沙漠山谷中。在相对较短的时间内 (从公元 850 到 1150 年), 他们制作了惊人的美丽陶器。他们在这些碗上绘制了周围的世界, 例如共同狩猎、赌博、跳舞和游泳。在 1150 年左右, 明布雷斯人携带着所有家庭用品, 离开他们生活的



3 / 古代明布雷斯人陶器收藏

村庄，到了一个不为人知的地方。考古学家没有发现类似任何疾病、饥荒或战争的迹象等促使如此大规模移民的因素。只有遗留下的陶罐和工艺品让我们得以一探遗失的古代世界。威斯曼艺术博物馆收藏的陶器提供了了解他们生活的世界逻辑结构的物证。他们画出所见到的、所能想象到的动物、神话生物、抽象的山、云和植物形象。明布雷斯人的绘画主题还包括常见的，看似不具代表性的图案，通常称为几何图案。然而，其中许多似乎是云、雷电、雨水的抽象图片（干旱的西南部农民的生命线），并且与现代普韦布洛人做祈祷时在陶器上的抽象绘画类似。

典藏活化系列：使馆藏与当下社会对话

2017年10月，威斯曼艺术博物馆推出了由艺术家贝斯·里普曼(Beth Lipman)创作的新作品《一个人的一幅肖像》。里普曼以17世纪静物画传统为基础的大型雕塑装置而闻名，获奖众多，其中包括美国伯曼布洛赫奖学金、波洛克-克拉斯纳·格兰

特、弗吉尼亚格罗特基金会资助和路易斯康福特蒂凡尼基金会等资助。她在威斯曼艺术博物馆的邀请下，与博物馆有所收藏的20世纪早期美国现代主义艺术家马斯登·哈特利(1877-1943)合作。经过对已有收藏的回顾和深度研究之后，艺术家选择哈特利的朋友和赞助人，美国文学名人格特鲁·德斯坦《一个女人的肖像》作为她新作品的核心部分。里普曼将哈特利的作品整个放置在了玻璃做成的橱柜上，橱柜中放了很多当代社会中所使用到的物件，并在周围用几何形的玻璃装饰，形成了一个发散的效果，通过静物和记录来探索物质文化。里普曼的这件大型玻璃装置作品描绘无生命物体、个人和社会的肖像，所创作的每一件物品，无论是破碎的，“有缺陷的”还是“完美的”，最后都归置在整个作品之中。死亡、消费主义，还有物质和时间等问题是自17世纪静物传统开始以来就探讨的问题，至今大家仍然在讨论，这也使得里普曼的哈特利肖像生动而精彩。



4 / Alfred Maurer, Standing Female Nude



5 / Marsden Hartley, One Portrait of One Woman

二、威斯曼艺术博物馆的资料管理

威斯曼艺术博物馆在原有的大学博物馆基础上完善了 11 个资料管理中心，分别是展览、募资、协会、收藏、教育、新闻报纸和出版物、展览海报和建筑图纸、出版、电子档案。相关内容如下：

1. 展览：包括在本馆或在其他博物馆举办的特定展览以及交换展等系列内容。展览记录包括学术研究、相关项目笔记，宣传材料，特殊活动计划，与艺术家的通信，贷款协议，清单，安装说明和图表，标签草稿和相关出版物。

2. 资金：所包括内容与筹款有关，支持博物馆展览和项目所用，包括国家艺术基金会（NEA），国家人文基金会（NEH），博物馆服务研究所（IMS）等的拨款申请。相关内容涉及到以教师，艺术家和赞助藏品、展览和项目运营的赞助者的名义建立的特殊基金的创建和维护。在管理方面，包含与非展览相关的行政流程、人员配置、预算、内部会议、

顾问委员会的活动、技术实施和新建筑规划和维护。记录新博物馆的文件包括建筑师研究与选择、建筑计划、施工记录和设施规划等。

3. 协会：关于员工参与的专业组织，包括美国博物馆协会（AAM），美术馆馆长协会（AAMD），明尼苏达州博物馆协会，上中西部保护协会（UMCA）等。

4. 收藏：与展览相关的材料（特展除外），与馆藏展览相关的展览或项目。

5. 教育：收集明尼苏达大学的课程与展览，博物馆学的材料以及后来的博物馆研究计划相关的材料。从 1959 年到 1988 年，艺术史系提供了博物馆学专业的硕士学位，其中有四分之一学期的博物馆学实践，学生最终完成了从研究、策划到展览完成的整个项目。博物馆学项目于 1988 年在研究生院成立独立的博物馆学研究。另外，数据库的内容还包括教学大纲和其他课程参考资料。

6. 通讯和新闻出版物：包括大学艺术博物馆和



6 / Charles Biederman's work



7 / Beth Lipman, One Portrait of One Man

威斯曼艺术博物馆的通讯，也包括佩珀丁大学威斯曼艺术博物馆的职员从1934年到20世纪40年代维护的新闻出版物，并由博物馆工作人员进一步维护到20世纪60年代。从20世纪80年代到90年代的新闻出版也在本系列中。

7. 展览海报和建筑设计图纸：包含了1951年至1980年的展览海报，与1993年左右威斯曼艺术博物馆建筑相关的建筑图纸以及2011年博物馆扩建的相关图纸。

8. 出版：包含了1934年博物馆成立以来出版的目录、邀请函、小册子、明信片、画廊指南等。

9. 电子档案：包含威斯曼艺术博物馆员工制作的各种格式的电子文档。

三、今天的威斯曼艺术博物馆

博物馆自成立以来，与五十多个机构展开合作，其多学科和广泛合作的项目体现了一所伟大大学的理念。向大学和公共社区提供艺术教育仍然是博物馆的核心使命，同时重视博物馆作为大学学生、明尼苏达州和众多游客的文化资源的作用。博物馆的旅游活动项目主要服务于中西部上游的乡村社区以及满足国内和国际观众的文化、教育需求。

威斯曼艺术博物馆实现了1934年大学校长路特斯·科夫曼首次提出的梦想。科夫曼指出：“保持未来的个人士气需要新的价值观。而艺术是这些价值观的源泉，我希望这所大学在这方面发挥主导作用。”博物馆展示并诠释艺术作品，并将展览置于与其相关的文化、社会和历史背景之中，每年都会策划几个主要展览、读者快报、专题讨论会、参观和公教活动等。

扩建后的博物馆面积几乎翻了一番，已经成为明尼苏达大学和双城校区的标志性建筑。威斯曼艺术博物馆所引导的批判性思维，已经促成了新的艺术体验。△



忻东旺的三张画

贾方舟

就年龄而言，忻东旺（1963年生）应属于20世纪90年代初崛起的“新生代”行列，但他没有新生代们那样幸运。由于他的成长之路曲折而艰辛，他的出场和新生代有着完全不同的文化背景。当新生代画家的画中充满调侃和无聊，感到生命无意义的时候，忻东旺却正在为寻找人生的意义而进击，为改变自己的命运而抗争，为赢得自己作为一个人的尊严而奋发图强。忻东旺的作品中充满了对边缘人的关注，对社会中弱势群体的同情，却从不曾有对现实玩世不恭的态度。因为他曾经就是这弱势群体中的一员。

前不久山西博物院为忻东旺举办了一个以“回乡”为主题的回顾展，我作为展览的学术主持，深深的感受到家乡人对东旺的那份浓浓情谊。虽然他离开已是第四个年头了，但是东旺依然活在人们的心中。这次东旺的回乡展，最有意思的就是展厅中一头一尾的两件作品。头一件作品是山西博物院特意将他十几岁时画在农家墙上的画（俗称“墙围子画”）移到展厅展出。

这些“墙围子画”（实际上应属于“民间壁画”）本身并不具有多大价值，它只标明东旺在艺术上最初的起步。而且，在普通农家墙围子上画的画也绝对不会被人重视和精心保护，但是山西博物院的工作人员居然找到了，并且用考古队的技术非常完整的把这些“墙围子画”揭下来，还原在展厅里，这应该算是忻东旺最早的作品了。东旺就像一个“装修工”（那个时代还没有“装修工”这个概念），为农家的房屋做装饰美化的工作。在那个贫穷的年代，农民根本没钱盖新房，只能在过年的时候把墙刷刷白，挂两张年画。在炕的周围画一圈“墙围子画”。没钱请人画，就只能涂一层油漆，以避免白墙把衣服和被褥蹭白，这实际上就是北方农村最早的装修活儿。年轻的忻东旺的艺术梦想就是从这里开始的——以一个“小画匠”的

身份走村串户为农民画墙围子画。农民付很少一点钱给他，甚至没钱付就只管他几天的饭。

展厅中的最后一件作品，是一件复制品，也是东旺画在墙上的一件作品。不过，这次不是画在农家的墙上。而是画在他自己的工作室的墙上。而且画的内容是他请来装修的农民工。这头尾相接的两张画，第一张是东旺被农民请到家里给他们的墙面做装饰，第二张是东旺请这些农民工到他的工作室为他做装修。这个主客体的反转，正好说明忻东旺在开始梦想的地方（墙上）圆了自己的梦。于是，他把这些装修工一个个通过绘画留在他的工作室的一面墙上，构成一张群像式的以农民工为主题的作品。每一个装修工人都被他画得生动有趣，各自不同的身份、性格、神态都被他刻画得活灵活现。这幅用丙烯完成的作品用笔准确、简练、概括，可以说是忻东旺晚期的经典作品之一。

在忻东旺的艺术历程中，1995年对他是一个转折。这一年，他的《诚城》在第三届中国油画年展上获得银奖，忻东旺这个来自山西的青年画家的名字也随之被画界所认知。在此之前，他虽然已有多次参展的履历，但还只是他走向成功的铺垫，因此，这件作品在他的艺术道路上具有里程碑的意义，它既是他的代表作，也是他的成名作。它标志忻东旺的艺术用自己特有的语言方式，进入了对当代问题的思考，从而也进入学术界的视野。在此后的几年中，他的作品愈来愈成熟，连续参展和获奖，成为油画画坛引人注目的后起之秀。在2004年的全国美展中，他的《早点》又获了金奖。前后不过十年时光，忻东旺已经用他的作品赢得了他在中国画坛毋庸置疑的地位，成为新现实主义的代表性画家和领军人物。

《诚城》这幅作品画了5个进城打工的青年农民，



1 / 墙围子 山水 忻东旺十九岁创作 河北尚义县大梁底村



2 / 墙围子 花鸟 忻东旺创作



3 / 诚城 油画 160 厘米 × 150 厘米 1995

他们坐在行李包上等待被招用。这些质朴憨厚的青年农民带着浓重的乡土气息，希望在城市这个陌生的新环境找到改变命运的机会。忻东旺以一个艺术家应有的敏感把视点锁定在“民工潮”这个大变动的社会主题上来。因为他就是从农村进入都市的一个成功的先例，所以对民工的关注在他就是再自然不过的事。他对作品“诚城”这个题目的解释就是“诚心诚意做一个城里人”，而进城的目的就是要改变自己低下的农民身份。当他看到越来越多的农民涌入城市时，他意识到，“社会变革的因素已悄然渗入每一位农民的精神意识中，虽然贫瘠的土地难以改变他们的命运，但时代变革的步伐却已震颤了涌动的大地”。画家之所以一再选择这一主题，诚如他所说，“是因为在我看来这一社会景观是极具时代表情的，而艺术作品的艺术魅力和价值除了绘画本身的因素之外，更是应该承载反映时代和社会批判的责任”。

农民工在当代社会是一个很特殊的阶层，他们来自于农村，出身于农民，却不再是原来意义上的农民。他们做着工人的工作，但却不是本来意义上的工人，因为他们是非城市人口，不具有工人的身份，他们没有替自己说话的组织，工会也不管他们的事，在政治上享受不到工人应有的待遇。碰到劳务纠纷、工伤事故，拖欠工资，也得不到合理解决。节假日休息、社会福利待遇就更与他们无缘。他们在城市里做着最脏最累的工作、城里人不愿做的工作。但在城市人的眼中，他们却是一些粗俗不堪的、没有文化、没有教养的、甚至给城市治安带来麻烦的人。他们活得没有尊

严，城里人躲避着他们，瞧不起他们，更少有人去关心他们。他们汗流浹背盖起的一幢幢楼房，为的是供城里人居住。因此，这是一个在大款们唱主角的时代几乎被遗忘、至少也是被无视的族群。忻东旺自觉为这些社会中的弱势群体造像、立传，从而揭示出这一被边缘化的族群本有的生命价值和人性尊严。这些作品所显示出的人文情怀和人性力量，足以使每一个有良知的都市人去反省我们的社会乃至我们自己。

关于农民工这个主题，也有不少画家表现，但与他们不同的是，忻东旺不是以一个画家身份去居高临下地俯视他们。当一些有声望的画家正在为那些高等公民——苍白而没有个性的巨富、大款们造像的时候，忻东旺让我们看到的却是一个庞大的、被都市化的社会所忽视的弱势群体（包括那些难以维继生活的下岗工人）。忻东旺始终怀有一种深深的忧患，他对这些身份低下和生活落魄的小人物表达着他发自内心的尊重，他甚至在画人体模特时都没有忘记体验他们作为一个人的生存的尴尬：“当一个男人在结束了孩提时代的裸露之后，什么能促使他再一次从容袒露，其精神矛盾自然是可想而知的。生存现实却使他们勇于面对传统道德观念的心理堤防。虽说以艺术的名义这被视为一种职业，但对于生活中的男人来说这无疑是一种无奈的选择。面对模特我笔端触及的并不仅仅是作为人体写生所应有的尊视，我竭力在他们的身体中感受那种曾经作为社会运转机制中占据岗位，而后一无所有，为了生存，作为人子、人夫和人父赤裸裸的挣扎。这几乎是一种壮举，我感觉到这是人生的悲情，社会



4 / 队伍 丙烯 忻东旺绘于自己工作室的墙面上

的悲情。”没有真正体验过人生悲情的人是无论如何不会在这样一种只重技艺的学院题材中渗入如此深刻的人性视角的。

作为一位新现实主义的代表性画家，忻东旺艺术的最大特点是他笔下的形象所具有的那种咄咄逼人的视觉力量。他那直逼灵魂的犀利目光使他在转瞬间即能把握到对象的内在精神特征，他从人物的每一个细节——恍惚的眼神、微张的嘴唇、掀动的鼻翼，抑或一个犹豫的手势、甚至是被脚撑歪的鞋子中找到传达这灵魂的渠道。他的卓越技巧使他创造的人物具有一种让人怦然心动的穿透力，过目难忘的震撼力。看他的画，没有语言的屏障，我们首先看到的不是笔触和色彩，而是直接呈现在我们面前的一个个血肉之躯：干裂的嘴唇和唇中松动的牙齿、粗糙的皮肤下涌流的血液、未老先衰的容颜、尴尬与无奈的表情……忻东旺将他生命的敏锐感受倾注到每一个细枝末节。

在忻东旺的笔下，我们不仅看不到高大的英雄形象，甚至他对人物的“缩身”和“矮化”处理更强化了人物的边缘、弱勢、甚至卑微和自私的一面。真正的现实主义并不美化现实，他虽然同情但并不美化这

些农民工兄弟，反而常常在他们身上看到无法掩饰的迟钝、愚昧，甚至让城里人无法忍受的不良习惯。因此，他笔下的人物也没有典型化和抽象的代表性，而只有具体的、有名有姓的这一个人或那一个人。他为他的地处偏远农村的父老乡亲、为浪迹城中的农民工兄弟、为一筹莫展的下岗工人建立起一个形象的长廊。留存在这里的一个个形象，不仅是中国油画史中的杰作，也必将成为这个时代的缩影。

以上提到的这三张画，基本呈现出忻东旺的艺术人生。东旺虽然在51岁就离开了这个世界，但他的艺术永存。在中国找不出几个人在油画技巧上能达到像他这样的高度，在这个意义上，东旺在中国油画的创作历史上，可以不夸张地说是一个新的里程碑。且不说他画中体现出来的关注社会底层的人文精神，单说他的表现技巧，中国油画的百年发展，到他这里可以说达到了一个新的高度，这个高度无疑是几辈前人积累的结果，但在他的身上得到集中体现，作为一个绘画天才，忻东旺给中国留下的这笔珍贵艺术遗产，必将成为持久研究的对象。□

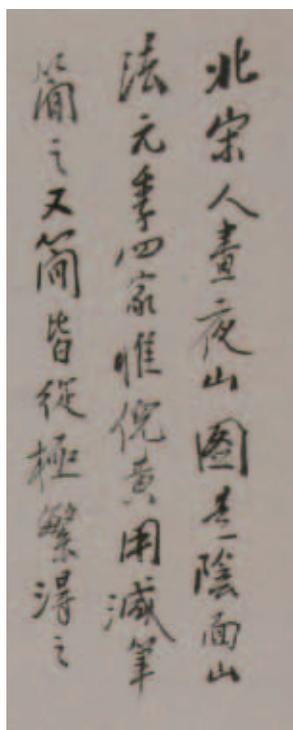
“浑厚华滋”与“如入夜山”

——中国美术馆藏数件黄宾虹拟北宋山水作品赏读

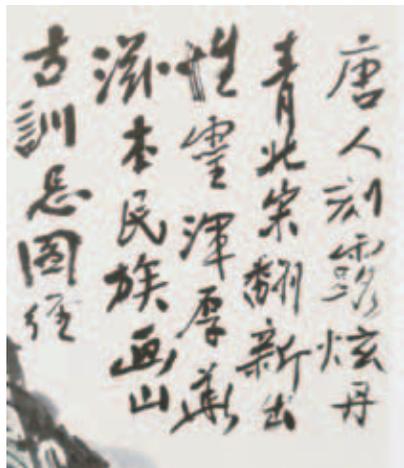
邓 锋

1943年11月，在为八十岁宾翁举办人生首次个展的同时，“策展人”傅雷先生还印制《黄宾虹书画展特刊》，撰《观画答客问》为观者解惑答疑。从观画距离之远近、笔墨精神与自然造化之关系、观画渐进之层次等多方面谈及其对宾翁画艺的理解。其中有客问：黄公题画，类多推崇宋元，其得力于宋元者，又有何表现？傅雷以两画为例，既阐述宾翁画作与宋元神韵之关系，又强调其自家面目之独创。“然繁简大异，前人写实，黄氏写意。笔墨圆浑，华滋苍润，岂复北宋规范？”且不论写实写意之分是否允妥，所谈北宋山水之于宾翁确有不同寻常的意义。在宾翁晚岁画作题跋中，“北宋人画”也曾被反复提及，如“画宗北宋，浑厚华滋，不蹈浮薄之习，斯为正轨”“北宋画家笔墨皆积千百遍而成，浑厚华滋，脱去唐人刻画之迹，不为犷悍浮薄”“浑厚华滋，北宋人画法，元季为之一变”……再如2015年，笔者策划“浑厚华滋本民族”黄宾虹大展时，也是从类似画跋中择句，“唐人刻露炫丹青，北宋翻新出性灵。浑厚华滋本民族，画山古训忌图经”。展出宾翁作品中有多件题跋均关涉北宋山水。笔者在此不揣浅陋，也不敢仿效傅公，仅选三五件作品略加赏读，以供方家讨论。

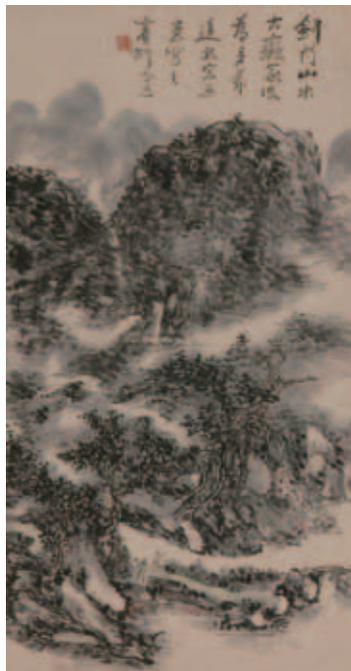
“浑厚华滋”本为董其昌评价董源、黄公望等宋元南宗大家之语，宾翁延用此语，并将其上升为自己山水画美学追求的总纲，成为一个全息、丰厚而独特的画学概念。此概念既指向自然山水的造化之美与勃勃生机，又是宾翁对宋元名家所创造



1 / “北宋人画夜山图，是阴面法。元季四家惟倪黄用简笔，简之又简，皆从极繁得之”。黄宾虹丙戌（1946年）重题《深山孤寺》（中国美术馆藏）



2 / 黄宾虹在画跋中将“浑厚华滋”的艺术追求与民族文化精神相联系



3 / 《拟北宋山水》
88.3 厘米 × 49.2 厘米
1953 年 中国美术馆藏

4 / 剑门山水
67.5 厘米 × 35.4 厘米
1954 年 中国美术馆藏

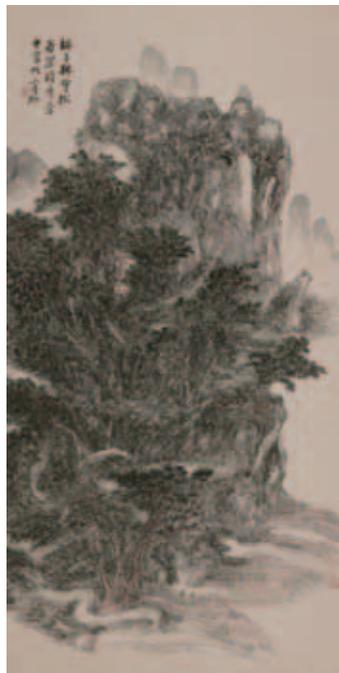
5 / 山溪泛舟
89.2 厘米 × 32.7 厘米
1948 年 中国美术馆藏

的山水艺术境界的体悟与推崇，如其在《江村图》中题道：“山川浑厚，草木华滋，董巨二米为一家法。宋元名贤实中有虚，虚中有实。笔力是气，墨采是韵……”。同时，又落实于具体笔墨语言和山水意象的实践性挖掘、拓展，如其所言：“笔苍墨润，浑厚华滋”“蓊峭广博，浑厚华滋”“画当以华滋浑厚为宗，一落轻薄促弱便不足观”“细而不纤，粗而不犷”，等等，最终在“笔与墨会是为氤氲”的理想境界中达到对于“内美”的彰显。至此，“浑厚华滋”被升华为民族精神的象征，“山川浑厚，有民族性”，“写将浑厚华滋意，民物欣欣见阜康”，俱可显见宾翁以艺术境界振发华夏文明的不懈追求。

从宾翁追拟北宋的山水实践中，既可体悟到这一艺术境界如何弥散与渗透到具体的章法布局、笔墨操练，还可感受到其“追写”与“拟仿”手段之高妙——“取其精神而不袭其面貌，成一家法”。《山溪泛舟》中景山体突兀而起，多以方直笔线层层交

错，再以枯重墨色浑茫扫擦，密点攒簇，似“抢笔”、若马牙，有范宽之势壮、得李唐之坚凝，浑厚中见恣肆；环抱山中一片虚白，有舟楫、通山径，实是出人意想之绝妙佳境。《剑门山水》也追北宋画意，在大山堂堂的布局中又别出新意，浑厚其内，华滋于表，墨青层层积染，挤出云烟流贯，气脉畅达天成。前作实中抱虚，后者虚中藏实，在浑厚华滋的内美追求中各擅胜场。

除章法布局上径取北宋山水“合天地”“定主次”的丘壑堂堂，以及在墨色气象上的深厚层积、笔力上的迢拔雄秀外，宾翁于北宋人“画云中山顶”尤有独特见解。或云“变实为虚”“始知用虚”“一变唐画刻露平板之习”，或谓“寓有及时霖雨之意，民物关怀于此可见”。试看其主山山顶，俱从荆浩“善写云中山顶，四面峻厚”得来，尤善吸收借鉴范宽处理山顶的浓厚墨韵和雄健用笔，又将紧密板实化为浑松厚透，短笔层簇，墨点积迭，笔墨混融，显结构、分阴阳。高妙处正在于山体轮廓处偶施重

**6 / 江村图**

81.5 厘米 × 36.2 厘米

1953 年 中国美术馆藏

7 / 深山孤寺

166.6 厘米 × 40 厘米

1946 年题 中国美术馆藏

8 / 狮子林望松谷

132.5 厘米 × 66.7 厘米

中国美术馆藏

墨的勾勒，勾勒处同时伴随点块空白，一白一黑，鲜明对比中既见山体之厚，又显灵转之变。《掇山红叶》《深山孤寺》《蜀山图》的山顶处理均可显见这一特点。更有意思的是，其在《拟北宋山水》一幅中写道：“北宋人写午时山，山顶皆浓黑”，又曾言：“朝阳山、夕阳山因阳光斜射之故，所以半阴半阳，且炊烟四起，云雾沉积。正午山因阳光当头直射之故，所以近处平坡白，远处峦头黑。”这一鞭辟入里的解读揭示出宋画观察之科学、表达之精微，同时，也潜在地传递出宾翁当时所受西法重视特定时空和光线描绘的某种影响。当然，这种影响并非表面的类比和简单的借取，而是一种立足自身传统的内化与开掘，如其所说：“在中国山水画上，常见近处山反淡，远处山反浓，即是要表现此种情景。此在中国画之表现上乃合理者，并无不科学之处。而且亦形成中国山水画上之特殊风格，不同于西洋山水画上之表现。”宾翁的不少山水画均以浓重笔墨简括写出远山，以浓衬淡，以黑显白，虽不

合所谓科学之透视，却符感受之真实、艺术之理法，正是此故。《拟北宋山水》山顶墨色层层积点，华滋浑厚；山腰云烟横贯，山下树木丰茂，屋舍俨然，似有光华照耀、豁然烂漫的光感印象。整幅作品确如宾翁所谓“民物欣欣”“寓有及时霖雨之意”。

在宾翁追拟、转化宋人气象的过程中，川蜀自然风貌起到了极为重要的互证、启导之功。“余游川蜀，由灌县经玉垒关至青城山中，朝夕所见，林峦烟雨，隐现出没，无不摹写，草稿置囊橐中，归而乘兴挥洒，笔酣墨饱，益见自然……”，又言：“青城坐雨乾坤大，入蜀方知画意浓”。晚岁宾翁反复以“忆游”和“纪游”的方式追写蜀中山水，如《青城途中所见》《青城山》《峨眉金顶》等，虽不是1932至1933年间游蜀所写，但追忆中点线的繁密仍写出蜀中山水之幽秀。其中一幅还题到：“拟范华原意，以川蜀山水写之”，以刻画壁立千仞写雄壮之势，并谈及宋元之间的虚实转化。蜀中壮游可谓是其山水画由简到繁、由法于古法到化于造化、



9 / 摄山红叶
150.7 厘米 × 40.3 厘米
中国美术馆藏

10 / 万松烟霭
132.6 厘米 × 66.5 厘米
中国美术馆藏

11 / 蜀山图
61.1 厘米 × 31.5 厘米
1953 年 中国美术馆藏

终至浑厚华滋的重要阶段。“青城坐雨”“瞿塘夜游”等体验不仅为宾翁状写山水提供造化生机之参悟，而且还将其“五笔七墨”的语言技法淬炼到一个前无古人的高度。尤为难得的是，其对宋画的认知和“夜山”的体悟相互印证交汇，独创“如入夜山”的山水图式，“今拟与古迹融合一片，以自立异，不蹈临摹守旧之弊”是也。

馆藏《万松烟霭》，忆写黄山深谷，远山壁立，近山团抱，在浑穆深幽中留出一片云烟幻化，正如其题“如入夜山”，将“浑厚华滋”的美学理想发挥到大朴不雕的至高之境。另一幅《狮子林望松谷》同样在“深暗层叠中写此”，虽为深暗，山中起伏转折、草木屋舍却又历历在目，浑整中不失松秀、明豁。就山石体貌与朝向结构而言，似乎是将前作山体向左旋转，转换为另一观看角度——形成“阴面山”的逆照效果，自山顶有意留白可窥一二。宾

翁云：“窃以北宋人多画阴面山，且用重墨，如夜行岩壑间，层层渲润，必待多次点染，须待岁月而后了”，再言：“范华原画深墨如夜山，沉郁苍厚，不为轻秀”，“画不欲明，如行夜山中，为范中立郭河阳遗矩”。细读两作，不正是范、郭等宋人山水精神的翻新见性么？

宾翁拟宋，从美学精神层面求通融，从章法格局上寻参鉴，在自然造化中相应证，在笔墨气象中见性灵，以“浑厚华滋”为千古不变之民族精神，以“如入夜山”开山水图式之新貌，实为隔代承变与返古开新之典范。此中真意，仍需求索；漫言赏读，唯唯不安。□

清华艺博讲座

第 45/46 期：
中外舞蹈精品赏析

2018年4月14日和4月21日14:00-16:00, 由清华大学艺术博物馆主办的系列学术讲座“中外舞蹈精品赏析”相继在博物馆四层报告厅举行。本次系列讲座包含“舞蹈艺术的语言魅力”和“舞蹈精品的艺术特点”两讲, 由著名的舞蹈理论家、评论家和编剧、中国舞蹈家协会主席、《舞蹈》杂志的主编冯双白主讲, 清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

冯双白对舞蹈有着个人独特的见解和思考。在第一讲“舞蹈艺术的语言魅力”中, 他从“身体语言”谈起, 认为身体语言表达着人们最真实的想法, 是舞蹈语言最重要的基础。随后, 他通过与听众分享《千手观音》《扇舞丹青》《别》《牛背摇篮》《天鹅湖》《中国妈妈》等舞蹈视频, 深入浅出地讲述当今的舞蹈艺术语言、表达方式及其所传递的意念。

在第二讲“舞蹈精品的艺术特点”中, 冯双白认为优秀作品的重要特质是能创造出“熟悉的陌生”, 这些作品往往能将动人心弦且具有共鸣的东西提炼出来, 但又着力打造另一创新性的形象。随后, 冯双白通过对《水月》《安娜·卡列尼娜》《月光》《辛德勒名单》《妈勒访天边》《鸡毛信》等中外舞蹈优秀作品进行深入分析和解说, 为听众讲述了不同类型舞蹈的艺术特点和内在价值。

第 47/48 期：“大道成器
——国际陶艺作品展”系列讲座

由清华大学艺术博物馆主办的大型国际陶艺展览“大道成器——国际当代陶艺作品展”于4月22日对公众开放。结合此展, 我馆邀请到法国巴黎赛尔努奇陶瓷博物馆原馆长克里斯汀·西米苏、意大利法恩扎国际陶瓷博物馆馆长克劳迪娅·卡萨利相继带来两场讲座, 让公众进一步了解当代陶艺。讲座由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

2018年4月22日18:30-20:00, 克里斯汀·西米苏进行了题为“现代陶瓷在当代艺术中的地位”的讲座, 她结合陶艺史上的重要事件和作品, 介绍了现代陶艺的重要流派、表现形式、生物形态等知识, 举例说明艺术家们是如何在传统的基础上摆脱传统的束缚。最后, 西米苏馆长总结道, 虽然不同的国家和地区的陶艺创作不尽相同, 但它们都有共同的本质诉求。

2018年4月23日18:30-20:00, 克劳迪娅·卡萨利带来了题为“今日陶瓷”的讲座, 结合“大道成器”展出的国际当代陶艺作品, 让公众更好地了解今日的陶瓷艺术。通过展示部分近年来陶瓷艺术家的创作案例, 卡萨利馆长讲述今日陶瓷在新技术发展的背景下所创造出的全新形式, 这种形式混合了装置、绘画、声音、影像等不同的艺术语言。今日的陶瓷逐渐被视为当代艺术中一种新的媒介。

第 49 期：艺术设计的创造



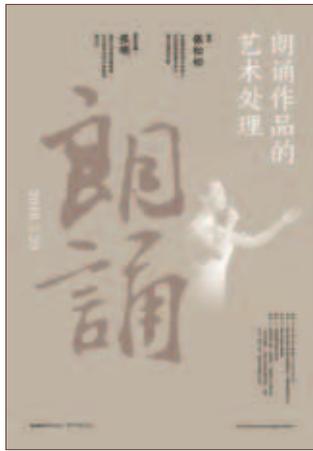
2018年5月12日14:00-16:00,由清华大学艺术博物馆主办的学术讲座“艺术设计的创造”在博物馆四层报告厅进行。讲座由清华大学文科资深教授、清华大学艺术博物馆学术委员会主任王明旨主讲,清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

王明旨教授首先结合自身的求学经历,谈到中国现代工艺美术与设计实践的先行者雷圭元先生和我国最早引入包豪斯设计思想的学者之一的郑可教授,并展示20世纪60年代郑可教授带领原中央工艺美术学院学生为北京汽车制造厂设计的轿车图片,分享其背后的故事和当今的思考。

随后,王明旨教授指出设计的三大要点:需求与功能、科学与技术、创造与审美,认为三者是相辅相成、相互促进和影响的,材料与加工技术发展为需求提供了可能,艺术表现的创新为设计带来强烈的影响。为加强设计创意的能力,设计师要着力由概念设计、形式设计、式样设计等角度促进创造性思考。

讲座最后,王明旨教授讲述了自身对艺术设计价值取向的思考,并从开发产品、产品设计、功能设计、民族风格表现、设计导向方面等多方面分享了自己的观点和思考,认为设计并不是单纯追求美的设计,更重要的是要创造人类未来更科学、更合理的生活。

第 50 期：朗诵作品的艺术处理



2018年5月29日18:30-20:00,由清华大学艺术博物馆主办的学术讲座“朗诵作品的艺术处理”在博物馆四层报告厅进行。讲座由中国教育电视台主持人、环球旅游频道主持人、青年朗诵艺术家张松松主讲,清华大学艺术博物馆公共教育与对外关系部副主任张明主持。

张松松从“朗诵”的词义谈起,“朗”即是用响亮的声音、清晰的口齿、标准的普通话,进行规范的吐字吞音;“诵”是用高低快慢、轻重缓急、虚实结合等表现技巧,在正确理解作品的基础上,使作品得以立体、形象的呈现。

随后,张松松简要介绍了目前朗诵界存在的三种流派,“我就是”:我就是当事人,我在讲述自己的事情;“我就在”:我不是作品中的主人公,但我在场景中看见了事情的发生,并为观众讲述;“我是我”:我和作品中的主人公有相同的人生经历或感悟,我在借作品抒发自己的情怀。

朗诵需要用内部技巧和外部技巧来呈现,张松松声情并茂地为听众们进行部分段落的朗诵,同时还邀请多位听众现场朗诵,当场讲授逻辑重音的选择、节奏的控制、语调的变化、声音的画面感、情感的抒发等技巧,示范不同的朗诵处理所呈现的不同效果,将整场讲座变为一场朗诵教学的大课堂。

清华艺博活动

“学术讲座”第 51 期：音乐与人生

2018年6月13日 18:30-20:00, 由清华大学艺术博物馆主办的学术讲座“音乐与人生”在博物馆四层报告厅进行。讲座由中央文史研究馆馆员、中国音乐著作权协会终身名誉主席、中国电影音乐学会名誉会长、著名作曲家、词作家王立平主讲, 清华大学艺术博物馆公共教育与对外关系部副主任张明主持。

王立平先生从小满怀对音乐的梦想和热爱, 12岁时入中央音乐学院少年班, 从此踏上了钢琴和作曲指挥的道路。他与听众分享他创作的音乐背后的故事, 包括1980年为电视纪录片《哈尔滨的夏天》创作的影视歌曲《太阳岛上》, 1983年为影片《大海在呼唤》的主题歌《大海啊故乡》, 1980年为电影《戴手铐的旅客》创作的主题曲《驼铃》等, 这些歌曲一经面世便广受公众的喜爱。

此外, 王立平先生集中介绍了他创作的十余首《红楼梦》金曲。为创作这些歌曲, 他再三阅读《红楼梦》原著, 经过反复的推敲修改和长时间的琢磨考虑, 最终创作出一系列经典作品。王立平同时还提及将《枉凝眉》选为电视剧《红楼梦》主题曲的原因, 因为这首歌不仅勾画了主人公爱情的主线, 预示了悲剧的结局, 而且特别适合抒发感情, 本身极具魅力的同时对《红楼梦》做了概括性的表达。

**“手作之美”第 14-16 期：
清华学子陶艺体验专场系列课程**

由清华大学艺术博物馆主办的“手作之美”实践探究课(第14-16期)于2018年4月至6月, 在博物馆一层陶艺工作坊陆续举行。本次系列活动为面向清华不同专业学生开设的陶艺体验专场课程, 由本馆公共教育与对外关系部周莹主讲, 来自清华大学不同院系专业的近60位同学参与。课程包含“理论解析”和“手工陶艺实践”两部分。

“理论解析”部分从理论层面让同学们对“陶瓷”的概念有了初步的认知与解读, 并从中领略古人的智慧, 感受陶艺的文明与魅力。主讲老师陆续为同学们讲述了陶艺简史、陶瓷材质的运用、制作工艺、烧成方法与烧成温度等知识, 同时还谈及宋、明、清的陶瓷工艺特点与文人雅士的生活志趣。“手工陶艺实践”部分则带领同学们熟悉泥料和制作工具, 同学们在主讲老师的拉坯示范下亲自动手体验, 见证各自陶艺品的成型过程, 体验陶土带来的乐趣, 感受陶艺之美。课后, 同学们纷纷赞叹系列陶艺课程的高品质和独特意义。

本次“手作之美”系列陶艺课程是清华大学艺术博物馆首次专为校园内非艺术院系学生开设, 期望能让更多不同学科的学生爱上陶瓷艺术, 将专业的艺术形式转换成非艺术专业师生的日常审美体验, 履行并扩展艺术博物馆在校园中的艺术教育职能和范畴。

“艺博映话”第8期：电影 《不成问题的问题》放映及导演 梅峰映后交流会



2018年4月29日下午2:00-5:00,“艺博映话”第8期“电影《不成问题的问题》放映及导演梅峰映后交流会”在博物馆四层报告厅举行。活动邀请《不成问题的问题》导演、编剧、北京电影学院副教授梅峰主讲,并在影片放映结束后与观众分享影片的内容。活动由艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

电影《不成问题的问题》改编自作家老舍发表于1943年的同名短篇小说,荣获了第53届台湾金马奖最佳改编剧本奖、最佳男主角奖,第29届东京国际电影节最佳艺术贡献奖、最佳导演奖,第7届北京国际电影节天坛奖最佳编剧、最佳男主角。该影片是一部背景设定在战时重庆的三幕寓言黑白片,讲述了中国抗日战争时期大后方的树华农场的故事。农场的风波在人、情、事当中来回打转,最后看似风平浪静、一派祥和,然而农场的未来却不容乐观。

导演兼编剧梅峰为了营造符合老舍原著小说中描写的场景,在山清水秀的重庆北碚搭建山间农场,渲染出具有舞台感的视觉呈现。电影中对于人物的塑造更注重角色的可视部分,在这样一部突出人物的文人电影中,审美风格、主题、故事都依托中国本土文化,引领观众展开深邃与开阔的审视与思考。

“艺博映话”第9期：纪录片 《了不起的村落》放映及主创映 后交流会



2018年6月2日下午2:00-4:00,“艺博映话”第9期“纪录片《了不起的村落》放映及主创映后交流会”在博物馆四层报告厅举行。活动邀请《了不起的村落》总制片人熊熠主讲,并在影片放映结束后与观众分享影片的内容。

作为一档轻氧系列纪录片,《了不起的村落》以“存档百个东方村落”为使命,用影像纪录100个村落的美好,让那些在城市化大潮下濒临消逝的村落有迹可循。本次“艺博映话”活动精选《了不起的村落》第一季和第二季中的部分剧集进行展映,集中展示华夏大地中那些不为人知的了不起村落和自然人文景观。

纪录片《了不起的村落》中展现的村落概念更多指的是代表着古老生活传统的群体,这些鲜活而具体的群体讲述了一个村落的兴盛与衰落,老一辈的生存方式与现代化文明的冲突与妥协几乎出现在每一集的内容表达中。纪录片的第二季以“来自山川湖海,偏爱本真初心”作全新表达。初心不变,使命仍在,以传统东方的色彩为引子来联系自然地貌以及村落个性,将全部重心落在寻找自然环境下人们最本真的生活状态以及动人的细节故事之上,在色彩斑斓的村落中,追根溯源,重识自己。

清华艺博新闻

瑞士联邦委员兼外交部长卡西斯 访问艺术博物馆



2018年4月2日，瑞士联邦委员兼外交部长卡西斯、瑞士联邦驻华大使戴尚贤到访艺术博物馆。学校国际交流与合作处处长酆金梁、副处长孟波，艺术博物馆副馆长杨冬江、特聘外事专家黄文娟进行了会见。杨冬江副馆长对卡西斯部长一行的来访表示欢迎，并介绍了艺术博物馆的基本情况。随后，在杨冬江副馆长的引导和讲解下，卡西斯部长一行参观了艺术博物馆各展厅，并对艺术博物馆的展览与收藏表示赞赏。

艺术博物馆邀请建筑学院教授许 懋彦进行员工培训讲座



2018年4月9日下午，艺术博物馆在310会议室举行了“2018年员工培训第二讲”。清华大学建筑学院许懋彦教授应邀进行了《博物馆建筑设计新趋势》为题的讲座。讲座由常务副馆长杜鹏飞主持，全馆26人参加。许懋彦对博物馆建筑的历史概况，博物馆的展陈、收藏、研究、教育和服务等知识进行了深入浅出的讲授，同时结合丰富的图片案例，展示并分析了当代建筑设计大师在博物馆设计上的经典作品，引导观者从更专业的角度去欣赏。

艺术博物馆邀请北京汽车博物馆 馆长杨蕊进行员工培训讲座



2018年4月2日下午，艺术博物馆在310会议室举行了“2018年员工培训第一讲”。北京汽车博物馆杨蕊馆长应邀进行了以《依标准治馆，全心服务，让博物馆更有温度》为题的讲座。讲座由邹欣副馆长主持，全馆28人参加。杨蕊馆长围绕“博物馆服务质量管理”这一主题展开，从党政建设、教育科普、对外交流、旅游文创、人才建设、公共教育、标准化服务等方面，全面介绍了汽车博物馆自2011年开馆七年来的经验。

艺术博物馆开展全馆安全培训和 应急案演练



2018年4月16日上午，艺术博物馆在四层报告厅召开“2018年上半年安全工作培训会”，以进一步满足学校当前安全工作形势和重点场所安保的需求，提升艺术博物馆员工及驻馆服务单位的安全业务素质与技能。本次会议邀请北京市融安消防职业技能培训学校教务主任郑磊主讲公共场所消防安全应急管理知识。会议由常务副馆长杜鹏飞主持，学校保卫处防火科科长孟庆军，艺术博物馆全体馆员、物业人员、开放区展巡人员共约140余人参加了会议。

艺术博物馆邀请故宫博物院研究员汪元进行员工培训讲座



2018年4月23日下午，艺术博物馆在310会议室举行了“2018年员工培训第三讲”。故宫博物院书画部副主任、研究员汪元进行了主题为《故宫博物院藏品管理——以书画藏品为例》的讲座。讲座由杜鹏飞常务副馆长主持，全馆27人参加。汪元从故宫博物院的藏品管理简史、文物管理概况以及书画部的具体情况等方面，讲授文物管理的相关知识，分享书画藏品管理工作中的重点要务和宝贵经验。

艺术博物馆举行1988级全体校友捐资冠名“月涵池”仪式



2018年4月29日中午，清华大学1988级校友捐资冠名仪式在清华艺博室外景观池南侧广场举行。清华大学校务委员会副主任、前党委书记贺美英，党委副书记邓卫，校友总会副秘书长陈伟强，教育基金会副秘书长赵劲公，党委宣传部副部长陈超群，艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，副馆长杨冬江、邹欣，清华大学美术学院雕塑系党支部书记、副主任李鹤，1988级校友代表高晓松、孟虎、王济武、夏林茂等600多名校友出席了捐赠仪式并一同为“月涵池”揭幕。

艺术博物馆欢庆清华大学107周年校庆



2018年4月28、29日恰逢清华大学107周年校庆。两天内，艺术博物馆共接待海内外观众6766人次。校庆期间，艺术博物馆对校内师生和社会公众开放展览。馆方特别安排专职讲解员提供全馆讲解，国际学生志愿者的讲解成为亮点。此外，博物馆还举办了丰富多彩的讲座、电影放映活动，同时还进行了1988级校友捐资冠名“月涵池”的仪式。这些都为107周年校庆增添了浓厚的文化艺术气氛。

艺术博物馆与北京画院签订《馆际合作框架协议》



2018年5月14日，北京画院副院长、北京画院美术馆馆长吴洪亮一行到访清华大学艺术博物馆，艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞、副馆长杨冬江、副馆长邹欣以及相关部门负责人进行了会见。

双方在介绍完各自的基本情况 after, 表达了在展览交换、藏品交流、收藏鉴定等方面开展合作的愿望，期待两馆能共同举办齐白石山水展等展览。最后，杜鹏飞常务副馆长和吴洪亮馆长代表两馆签署了《馆际合作框架协议》。

“清华大学艺术博物馆藏铜镜展” 在中国海关博物馆开幕



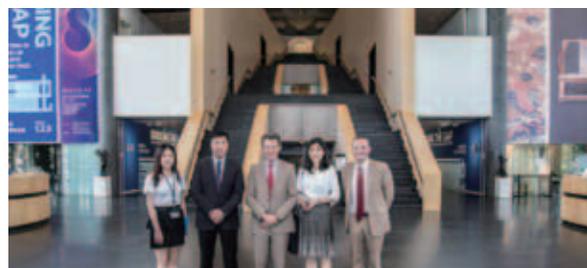
2018年5月18日，中国海关博物馆与清华大学艺术博物馆联合举办的“必忠必信——清华大学艺术博物馆藏铜镜展”在中国海关博物馆地下一层东展厅正式开幕。清华大学原副校长、校务委员会原副主任王明旨教授，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞先生，中国海关博物馆樊堃馆长、赵萍副馆长，清华校友、铜镜捐赠人王纲怀先生，以及业内专家、现场观众等100余人参加了开幕式。展览将持续至2018年10月18日。

艺术博物馆邀请北京市文物鉴定委员会副主任张如兰进行员工培训讲座



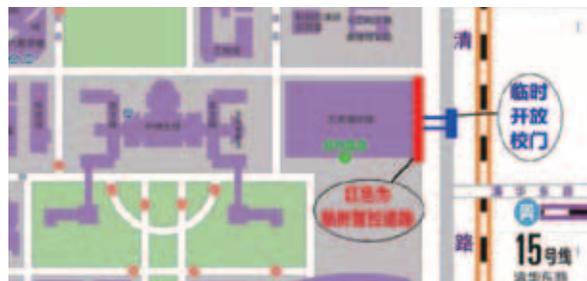
2018年5月28日下午，艺术博物馆在310会议室举行了“2018年员工培训第四讲”。北京市文物鉴定委员会副主任兼秘书长张如兰进行了主题为《浅谈文物鉴定知识：玉器篇》的讲座。讲座由邹欣副馆长主持，全馆24人参加。张如兰介绍了玉器文物鉴定在当今市场环境下的状况以及玉雕艺术的发展和鉴定，强调鉴定应结合当地文化和历史来进行，并结合图片和实例对玉器鉴定展开了深入的讲解和辨析。

法国对外文化教育局主席皮埃尔·布勒访问艺术博物馆



2018年5月28日，新任法国对外文化教育局主席皮埃尔·布勒在法国驻华大使馆文化参赞、北京法国文化中心主任罗文哲的陪同下到访艺术博物馆。杨冬江副馆长会见了布勒主席一行。在参观完艺术博物馆与法国驻华大使馆合作举办的“融——法国杜尚奖提名艺术家作品展”后，双方就重点合作领域和未来可能的合作项目交换了意见，并希望今后在良好互信的基础上能够进一步深化合作，共同为中法文化交流做出贡献。

艺术博物馆开设暑假期间参观临时专用通道



为方便广大社会人士参观清华大学艺术博物馆，自2018年7月4日至九月初，学校在艺术博物馆东侧开通临时校门，作为暑假期间参观艺术博物馆临时出入专用通道。该通道仅限艺博参观人员进出，并非为校内外各类车辆和其他人员出入准备。专用通道开放日为每周二至周日（因周一闭馆），开放时间为上午8:55至下午16:35。遇极端天气或其它特殊情况艺术博物馆闭馆时，专用通道也将关闭。



海内艺术资讯

迁徙的包豪斯： 设计生活展

展馆：杭州 中国国际设计博物馆

展期：2018年4月8日-7月8日

展览展出关于包豪斯的各种商业生产的原型，以及中国国际设计博物馆收藏的中国设计作品，包括平面设计、建筑和城市规划项目以及相关文献。探讨不同文化和政治背景下的设计师和建筑师如何将包豪斯理念加以发展、调整、扩展及再设计，以此揭示出20世纪至今包豪斯理念在前苏联、印度、朝鲜和中国的变化过程。



无问西东：从丝绸之路到文艺复兴

展馆：北京 中国国家博物馆

展期：2018年6月9日-8月19日

展览展出来自18家国内博物馆和24家意大利博物馆的超过200件文物，以跨文化的视野讲述13至16世纪中国与意大利之间的交流。展览分为“大漠之舟”“跨越七海”“帝国剪影”“凤凰西行”“丝绸之梦”“世界交融”六个单元，难得一见的展品呈现了13至16世纪丝绸之路商人促成的中西文化交流，并尝试讨论东方文化对欧洲文艺复兴的影响。



心灵的风景：泰特不列颠美术馆 珍藏展（1700-1980）

展馆：上海 上海博物馆

展期：2018年4月27日-8月5日

展览展出18世纪至20世纪泰特不列颠美术馆超过70幅馆藏风景画作，分为“现实与梦想”“古典与浪漫”“自然主义与印象主义”“早期现代风景画”“晚期现代风景画”五部分，追溯英国风景画超过300年的发展历程。展品涵盖油画、水彩、素描、版画和摄影等类型，是迄今中国举办的最大规模英国风景画展。



中国当代艺术年鉴展 2017

展馆：北京 北京民生现代美术馆

展期：2018年6月9日-8月24日

展览以北京大学“中国现代艺术档案”为基础，对一年间中国当代艺术界发生的所有信息和数据进行收集、调查和研究，最终整理为《年鉴》。2017年入选《中国当代艺术年鉴》的艺术家共有140人，本次展览将展出其中37位艺术家的原作，其他艺术家的作品则以文献方式呈现，系统展示2017年的年度整体成果，研究中国当代艺术的新思想、新方法和新动向。



高科技互动艺术展演《清明上河图 3.0》亮相故宫

2018年5月18日，由故宫博物院与凤凰卫视联合打造的高科技互动艺术展演《清明上河图3.0》于故宫箭亭广场正式开幕。展览由《清明上河图》巨幅互动长卷、孙羊店沉浸剧场、虹桥球幕影院三个展厅以及一个北宋人文空间构成。该展演基于故宫博物院馆藏国宝级文物张择端《清明上河图》，融合了多种高科技互动艺术，构筑出真人与虚拟交织、人在画中的沉浸体验，正是对今年5.18国际博物馆日主题“超级连接”的创新呈现。



丝绸之路国际美术馆联盟成立

2018年6月19日，丝绸之路国际美术馆联盟成立仪式在中国美术馆举行。来自“一带一路”沿线18个国家和地区的国家美术馆和重点美术机构的24位嘉宾出席了成立仪式。活动当天，中国美术馆还举办了“包容与共进——丝绸之路国际美术馆联盟论坛”暨联盟第一次会议。与此同时，“包容与共进——丝绸之路国际美术馆联盟艺术展”同期开幕，展出来自14个沿线国家的17件艺术精品。



海外艺术资讯

2018年度欧洲博物馆奖评选结果公布

2018年5月12日，欧洲博物馆论坛公布“年度欧洲博物馆奖”（European Museum of the Year Award）评选结果，位于伦敦的设计博物馆（Design Museum）在40个入围机构中脱颖而出，成为2018年的获奖博物馆。设计博物馆创建于1989年，是一座以工业设计、平面设计和建筑设计为主题的博物馆。评委会在颁奖词中称：“这座博物馆关注人类的灵感和创造力，致力于探索和呈现塑造现代社会生活的产品、技术与概念。”



第16届威尼斯建筑设计双年展开幕

2018年5月26日，第16届威尼斯建筑双年展在意大利威尼斯正式开幕，来自世界各地的71位建筑师和65个国家展馆集中呈现作品。双年展主题为“自由空间”，描绘了一种广阔的精神境界和人文关怀。中国国家馆则以“我们的乡村”为主题，从诗意栖居到乡土制造，从文化实践到自在游憩，从社区营造到开拓创新，六条线索在空间和类型上描绘出中国当代乡村的发展趋势和充满机遇的自由格局。



存在：新摄影 2018

展馆：纽约 纽约现代艺术博物馆

展期：2018年3月18日-8月19日

该展是纽约现代艺术博物馆著名的“新摄影”系列展最新一期，参展的17位美国及其他国家艺术家，既有在纽约首次亮相的后起之秀，亦不乏相对成熟的艺术家。展出的作品多为2016年以来的创作，通过一系列课题和不同创作手法来回应纷繁复杂的周遭环境和生活动，如对传统人像摄影方式的拷问，隐私与曝光之间的矛盾，社区或社会关系的形成等。



莫奈与建筑

展馆：伦敦 英国国家美术馆

展期：2018年4月9日-7月29日

莫奈曾在1899年至1905年多次前往伦敦，以威斯敏斯特宫、塞纳河、滑铁卢桥、查令十字桥等建筑物为创作对象，描绘云雾笼罩下的伦敦风景。该展展出法国印象派画家莫奈在1860年至1912年完成的超过70幅建筑主题的油画，包括著名的《国会大厦》《查令十字桥》《鲁昂大教堂》等画作。这是自1999年迄今英国第一次举办莫奈回顾展。



罗丹与古希腊艺术展

展馆：伦敦 大英博物馆

展期：2018年4月26日-7月29日

帕特农神庙雕塑是法国雕塑家奥古斯特·罗丹最重要的灵感来源之一。该展同时展出大英博物馆馆藏的古希腊帕特农神庙雕塑与巴黎罗丹博物馆借展的大批罗丹石膏、青铜和大理石作品。采用对比式陈列，将古希腊雕塑原件与罗丹的致敬之作并列展出，由此突显古希腊艺术对罗丹艺术的重大影响。同时，前者对罗丹探索现代艺术新方向的启发也一目了然。



代码世界：变化 / 创造 2

展馆：巴黎 蓬皮杜艺术中心

展期：2018年6月15日-8月27日

该展是蓬皮杜艺术中心“变化 / 创造”项目的第二期，回顾了数字代码的历史以及自计算机出现以来艺术家使用它的方式，揭示了一个共同的审美和批判世界，质疑着如今人们完全依赖于数字逻辑的日常生活。该展评估了不同学科的当代数字创作，以六个时间轴为基础，揭示了各种创意方法之间的众多对应关系，并对数字文化的构成提供了全面的解释。

