

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 12 期

—— 2019 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：王熠婷

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：2019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

为配合本馆主办的美国印第安纳大学博物馆展出的美国风景画，以及本馆主办的相关风景画主题中美学者研讨会，本期刊发水天中、丁宁、贾方舟、王瑞芸会议演讲论文。水天中论文探讨 19-20 世纪中国画家，在传统山水画基础上。观察学习欧洲风景画，创作水彩和油彩风景画的过程，分析中国风景画与欧美风景画的异同。丁宁的论文从个案方面研究中美艺术家的相互影响与交流，叙述中国画家滕白也对美国现代著名抽象艺术家马克·托贝的深远影响；而怀斯作品的宁静、忧伤、诗意在 20 世纪 80 年代形成一股“怀斯风”，对何多苓、艾轩、杨飞云、王沂东产生不同程度影响。指出各国艺术家的交流、艺术风格的互相借鉴，是艺术创新的重要途径。贾方舟的演讲介绍和研究 20 世纪中国画家在美国留学的情况及学习美国艺术的经历与成就。王瑞芸的书面发言，结合自己在美国学习和研究风景画的经历，比较中西风景画各自的审美特点。

《经典赏析》栏目，发表苏丹的评论《张孝友的界画》，向我们介绍张孝友先生最近在宁波美术馆的个展盛况，分析其作品表现出的中国山水形态并与传统木构建筑形态图式互补与契合，在自然的间隙中穿插世俗生活情景，用以渲染人性的光辉。这些作品把界画的特质表现得淋漓尽致，开当代界画山水新的境界和新的视觉趣味，引发观者对传统界画的回望与反思，并对新界画的视觉形式热切期待。葛玉君著文品赏国画画家杨之光 1954 年创作的《一辈子第一回》，介绍其创作过程及表现的村民选举的新题材和国画新形式。张鹏对两种古代题材作品《虎溪三笑图》儒道释结合及李唐的《采薇图》进行分析，提出自己的见解。《博物馆天地》栏目刊发湖北省美术馆馆长冀少峰有关当代美术馆运行新的理念。葛秀支的文章介绍新加坡国立大学博物馆的历史与特征。

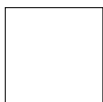
本期还介绍近期本馆举办的四次展览，即“扶桑止水——王纲怀捐赠和镜展”，此展向观者展示日本和镜精美的图案和造型。“器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”，展出阿富汗国家博物馆收藏的金银器、犍陀罗风格的雕塑、青铜与象牙制品等，展示阿富汗古代灿烂的文明。清华大学美术学院 2019 届硕士研究生毕业作品展，展示新一届清华学子在绘画、雕塑与工艺美术、公共艺术创作上的才华，特别是在设计艺术方面的新锐思维和创造力。“支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）”展览，回溯上世纪 60 年代至 70 年代在法国产生的冲击西方传统架上绘画、意欲解构传统绘画的新的艺术实验。

学术主持

陈池瑜

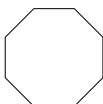
# 目录

---



## 展览现场 Exhibition Scene

- 扶桑止水——王纲怀捐赠和镜展 ..... 6
- 器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏 ..... 10
- 清华大学美术学院 2019 届硕士研究生毕业作品展 ..... 18
- 支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974） ..... 20
- 研讨会撷英 | “穿越大洋的艺术”学术研讨会 ..... 28
- 



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

- 由仿效欧洲到立足本土 水天中 ..... 36
- 20 世纪美国艺术对中国艺术家的影响 贾方舟 ..... 40
- 转义和建树：中美艺术交互影响的若干个案 丁宁 ..... 44
- 中西风景画的几点比较 王瑞芸 ..... 51
- 



## 博物馆天地 The Field of Museum

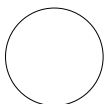
- 馆长访谈 本期受访者：冀少峰 采访 葛秀支 ..... 54
- 新加坡国立大学博物馆收藏一谈 葛秀支 ..... 58



---

## 经典赏析 Appreciating of Classic

|                        |    |
|------------------------|----|
| 张孝友的界画 苏丹 .....        | 60 |
| 杨之光的《一辈子第一回》 葛玉君 ..... | 64 |
| 宋代两幅经典人物故事画赏读 张鹏 ..... | 68 |



---

## 艺术资讯 Art News

|              |    |
|--------------|----|
| 展览预告 .....   | 72 |
| 公教活动 .....   | 73 |
| 海内艺术资讯 ..... | 78 |
| 海外艺术资讯 ..... | 80 |

---



# 扶桑止水

## ——王纲怀捐赠和镜展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年4月21日—2020年4月19日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层12号展厅

展览总策划 / 冯 远

策划人 / 倪 葭

策展助理 / 高 宁

执行统筹 / 王晨雅 兰 钰

视觉统筹 / 王 鹏 杨 晖

图像采集 / 肖 非

翻译校对 / 王 瑛 何小兰 (Shao-Lan Hertel)

主办单位 / 清华大学

承办单位 / 清华大学艺术博物馆

特别鸣谢 / 王纲怀及家人的大力支持



2 / 王纲怀先生

此次“扶桑止水——王纲怀捐赠和镜展”共展出和镜等展品74件，展览分为“早期镜”“蓬莱纹镜”“动植物纹柄镜”“族徽镜”“多宝纹镜”“特色镜”“蓬莱文化与和镜的使用”七个单元，年代跨越11至20世纪。这也是继2017年“必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展”之后，在清华大学艺术博物馆举办的第二个铜镜类专题展览。

王纲怀先生1941年出生于上海，1964年毕业于清华大学土木工程系，高级工程师、清华大学顾问教授，长期从事工程设计、水质处理、环境保护、国土整治、科技咨询、发展战略等领域的相关工作。他曾先后向母校捐赠铜镜274面（包括101面日本和镜），现已成为清华大学艺术博物馆的重要馆藏，表达了清华学子对母校的深深眷恋之情，以及对母校艺术学科发展的大力支持。

中国铜镜兴盛于战国，繁荣于两汉，辉煌于隋唐，宋代以后在总



3 / 展览现场

体上却是一种江河日下的状态；日本铜镜自平安时期起逐步发展，在几百年中款式丰富、争奇斗艳。中日铜镜文化的这两个转折点恰好有所重叠，颇有“你方唱罢我登场”之感，这在东亚文化之兴衰上是一个意味深长的变化。

日本和镜在吸收与消化中国的汉、唐文化后，有了自己的长足发展，特别是经过长时间的过渡，在江户时期，已完全形成了自己的民族特色：改圆钮为有柄，标注工匠姓名，铸制渐趋精良，纹饰典雅丰富，镜铭大字精美。和镜是一个绚丽多姿的文化宝藏，其纹饰蕴涵丰富、包罗万象，尤以蓬莱纹存世最多。和镜文化包括了人文理念、风土民情、工匠纪年等诸多学术内容，又涉及中日交往、文化传承等与日本民族文化密切相关的重大课题。

在中日文化交流中，曾有过一段鲜为人知的铜镜交流史。当我国铜镜经历了先秦、汉、唐三个高峰之后，自唐末至北宋，中国铜镜逐渐走向衰落，南宋至清，以实用为主的素面镜成为主流。而日本自平



4 / 瑞花双凤纹八菱镜 11至12世纪



5 / 展览现场



6 / 巨鳌背负蓬莱山纹镜 17 世纪



7 / 巨鳌背负蓬莱山纹镜盒



8 / 龟钮蓬莱纹镜 17 世纪后期至 18 世纪前期





9 / 展览现场

安后期形成独具民族风格的和镜，经镰仓、室町时代的发展，至江户时代，已经取代中国，成为东方铜镜文化的主导。

德川家康时期的江户前期，日本幕府积极运作，试图恢复与明朝的官方贸易，并鼓励民间通商。当时和镜的总体质量超过中国，中国铜镜进入衰落期，于是文明传递轨迹发生微妙变化，精美的和镜随着贸易传入中国，立即成为人们竞相追逐的时尚舶来品。

江户中期的元禄时期以后，日本政府对海上贸易进行了限制，造成和镜输入量的锐减。中国的制镜作坊为了满足国内的市场需要，在东南沿海的漳州、湖州等地开始复制与仿制和镜，有的铜镜是日式图案、日式镜铭；有的铜镜是使用日式图样又增加了中国制镜作坊的名款等。

日本和镜虽是日本文化的“沧海一粟”，却折射了日本文化乃至社会的各个方面。希望通过此展，探究和镜一路走来的脉息，使观者了解日本和镜文化及其与中国文化的渊源。□



10 / 高砂铭蓬莱纹柄镜 18世纪中期



# 器服物佩好无疆

## ——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏



1/ 展览海报

展览时间 / 2019年4月18日—6月23日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

主办单位 / 中国文化和旅游部、中国国家文物局、阿富汗信息文化部

承办单位 / 清华大学艺术博物馆、阿富汗国家博物馆、中国文物交流中心

协办单位 / 中友国际艺术交流院、北京鉴钟文化传播有限公司

支持单位 / 中国人民对外友好协会、中国驻阿富汗大使馆、阿富汗驻中国大使馆

特别鸣谢 / 首都博物馆、北京艺术博物馆、华协国际珍品货运服务有限公司、

上海书画出版社

阿富汗伊斯兰共和国，简称阿富汗，是位于亚洲中南部的内陆国家。阿富汗的历史跨越了5000年，不仅有高度发达的青铜时代文明，还通过青金石贸易，与最早的两河流域文明、古埃及文明建立了紧密的联系。阿富汗被东方的帕米尔高原、南方的南亚次大陆、西方的伊朗高原和北方的中亚草原地带所包围，由于地处欧亚大陆中特殊的心脏地带，自古即是多种文化和文明交汇的中心，有“文明的十字路口”之称。

本次展出的230余件（套）阿富汗珍宝，均出土于1979年苏联入侵阿富汗以前，战争期间因藏于喀布尔中央银行大楼下的秘密金库中而得以幸存，并于2003年重见天日。自2006年10月起，法国、意大利、荷兰、美国、加拿大、德国、英国、澳大利亚、日本和韩国等国家的20多家博物馆先后巡回展出了这批珍宝。2017年3月起，它们开始在中国巡展。为配合今年5月在京举办的“亚洲文明对话大会”，中国文化和旅游部、中国国家文物局将在北京举



2 / 展览现场

办“亚洲文明联展”，而这批阿富汗文物则有缘在赴南京之前重回北京，作为“亚洲文明联展”之分展，于2019年4月18日至6月23日在清华大学艺术博物馆以“器服物佩好无疆”为题展出。这一主题取自中国古代典籍《穆天子传》，书中记载了周穆王（约前1054年—前949年）曾经到西方巡游，除了见到西王母，还见到西方的奇珍异宝，并用“器服物佩好无疆”来形容它们。

展览邀请了多位学者专门撰写相关论文，按四个出土地点，即法罗尔丘地、阿伊哈努姆古城遗址、蒂拉丘地和贝格拉姆古城遗址划分单元，分别展示了青铜时代、希腊化时期、月氏人入侵至贵霜王朝建立之前、贵霜王朝四个历史时期的珍贵文化遗产，是古代多文明互融交汇的见证。最后还增加了一个“阿富汗考古与艺术文献”单元，提升了展览的学术性和研究性。



3 / 展览现场

### 第一单元 法罗尔丘地

据美索不达米亚文明和古埃及文明中考古发现的用青金石制作的大量艺术品可知，阿富汗文明的起源可能也相当的早，因为当时青金石的原产地只有一个，那就是位于今天阿富汗东北部的巴达赫尚省山区。1965年，与青金石原产地相邻的巴格兰省几个农民据说在一处叫法罗尔丘地的地方，发现了一批制作精美的金银器。农民们为了均分和变卖，将这些金银制品切割成了大小不一的碎片，经喀布尔国立博物馆工作人员的努力，共追讨回5件金器（计940克）和12件银器（计1922克）的残件。虽然专家们后来根据农民们的说法到所谓“发现地”去试掘，却一无所获，也许农民们根本就不愿意说出这批宝藏的真正发现地点。

这批金银器的纹饰，可以分为几何纹、动物纹和素面三类。本次展出的，分别是1号几何纹金杯、4号公牛纹金杯和5号公猪纹



金杯的残件。1号杯中的凸字纹（阶梯纹），是中亚早期文明中十分常见的纹饰，而4号杯上的胡须公牛形象，显然来自两河流域的美索不达米亚文明。它们隶属于中亚地区青铜时代的一个定居型文明——阿姆河文明，更多情况下被称作巴克特里亚-马尔吉亚纳考古共同体，区域范围以阿姆河流域为中心，包含阿富汗、土库曼斯坦东部、乌兹别克斯坦南部和塔吉克斯坦西南部，年代在公元前2200年-前1900年。考古发现的证据显示，该文明与其西部的伊朗高原的早期文明和两河流域文明，以及其南部的印度河流域文明有着密切的关联——这说明了阿富汗在人类早期文明的发展历程中就是多文化交汇之地。

## 第二单元 阿伊哈努姆

1964年至1978年，法国驻阿富汗考古代表团（DAFA）在阿富汗东北部的塔哈尔省的喷赤河东岸和科克恰河北岸的交汇处，发掘了阿伊哈努姆古城，这是当时的阿富汗国王穆罕默德·萨米尔汗（1914-2007）于1961年在此地狩猎时发现的。该遗址曾被认为是亚历山大大帝的征服之后于公元前4世纪末建立的，但据新近的相关研究，当是塞琉古王朝的第二位君主安条克一世（公元前281年-前261年在位）于公元前280年开始大规模营建的，并在公元前2世纪希腊-巴克特里亚国王的统治下得到进一步发展，直至约公元前145年游牧人的入侵而导致该城的毁灭。

该城东西宽约1.5公里，南北长约2公里，城墙长约3.2公里，呈三角形，占地面积约1.5平方公里。城东60米高的山顶上建有卫城，城中一条长约1,700米的大街纵贯南北，“拥有希腊化城市的所有标志”，如：依山而建的直径84米、有35排座位、可容纳4000-6000人的剧场；大型的竞技场（100×100米），希腊人对赫尔墨斯和赫拉克勒斯的奉献铭文被发现刻在其中一根柱子上；古典式三种柱头（多克利、爱奥尼亚、科林斯）的柱廊庭院；贵族住宅浴室中希腊古典风格的马赛克地板；随处散落的希腊式棕叶形或双翼状瓦檐，等等。城内城外，还建有多座神殿，其中最大的一座，是琐罗亚斯德教的建筑样式，里面却坐着可能高达5-6米（据巨大的脚部大理石碎片推算）的宙斯塑像。遗址内发现的大量钱币、石器、青铜、神像和人像等，均打上了深深的希腊化的烙印。阿伊哈努姆



4 / 鞞扣 蒂拉丘地4号墓 公元25年-50年



5 / 展览现场

遗址的发掘，因苏联入侵阿富汗而中止，发掘报告至今尚未完全出版。更不幸的是，战争期间，这里沦为战场，如今，地表遗存已几乎消失殆尽。

### 第三单元 蒂拉丘地

根据中国《史记》《汉书》等古代史籍记载，月氏人原本居住于敦煌和祁连山之间，被匈奴人打败后，便一路向西迁移，经过大宛（今费尔干纳盆地），征服了大夏，在妫水（阿姆河）的北岸设立王庭。通常认为，月氏人征服的“大夏”，就是希腊人后裔建立的巴克特里亚王国，然而，“大夏”一词得名于说吐火罗语（Tocharian）的游牧族群，他们其中的一支，当是塞克（塞种）人，因受到月氏人的逼迫向南迁移，约在公元前145年灭掉希腊人的巴克特里亚王国并建立所谓“大夏”。

几年后，约公元前139年 - 前130年间，同样说吐火罗语的月

氏人来到阿富汗北部，灭塞克人的旧“大夏”，建立了新“大夏”。公元前129年，张骞到访。月氏人又分其国为五部翕侯统治，公元1世纪中期，五翕侯中的贵霜翕侯丘就却（？-约75年）“攻灭四翕侯，自立为王国号贵霜”，这就是后来鼎盛一时的贵霜王朝。蒂拉丘地的黄金宝藏，其时代正是公元1世纪前期，也就是希腊人的巴克特里亚王国灭亡至丘就却统一五部之前——这百年间的早期阿富汗历史目前尚不清晰。

蒂拉丘地，字面意思是金色的丘地或土墩，直径约100米、标高约3米，原本是一座青铜时代的拜火教神坛，后被利用为墓地，遗址位于阿富汗北部朱兹詹省的席巴尔干市。1978年，由苏联和阿富汗组成的联合考古队在此地发掘了6座竖穴土坑墓（1男5女），出土了21,618件金、银、铜、象牙、宝石等各种材质制作精美的文物。这批数量惊人的宝藏，将多种文化传统和艺术风格融合在一起，表现出了独特的跨文化特征，是丝绸之路上迄今最伟大的考古发现之一。墓中出土的安息银币、罗马金币、希腊神灵、中国西汉铜镜与丝绸、叙利亚或埃及的玻璃器、印度象牙雕件，以及草原风格黄金饰品等，也无疑证明了公元前后的阿富汗作为文明十字路口的国际性、创造性和多样性。

墓葬年代的上限，由3号墓出土的一枚印有罗马皇帝提比略（公元14年-37年在位）像的金币所确定，这种类型的硬币是公元16年-21年之间在罗马帝国的吕格杜努姆（今法国里昂）铸造。关于6位墓主的族属，有三种说法：塞克人、月氏人或帕提亚（安息）人，更多学者倾向于是月氏人的某个首领（也许是翕侯）及其眷属，甚或认为男性墓主是丘就却的父亲赫拉欧斯（约1年-30年在位）。

#### 第四单元 贝格拉姆

贝格拉姆位于喀布尔市以北60公里，帕尔万省内古尔班德和潘杰希尔两条河流交汇处，靠近兴都库什山脉南麓的萨朗山口，乃沟通山南与山北最便捷的必经之地，战略位置尤其重要，如今仍是贝格拉姆空军基地的所在地，外人难以踏足。亚历山大大帝时代，这里被称为高加索的亚力山利亚，要塞中驻扎了大量的马其顿人和希腊雇佣军。传统上，这一区域叫卡比萨，644年，唐僧玄奘（603-664）路经此地，在《大唐西域记》中称其为“迦毕试”。公元125年以后，



6 / 男青年胸像石膏圆板 贝格拉姆第 13 室 公元 1 世纪



7 / 神人驭龙吊坠 蒂拉丘地 2 号墓 公元 25 年 -50 年

月氏人征服这里。

一般认为,贝格拉姆遗址是第四任贵霜王迦赋色迦(127年-140年在位)的夏都,正是在这位君主的手中,贵霜王朝达到鼎盛,不仅国土疆域扩张到最大,更因地处东汉与西方广泛贸易的中心位置而获益颇丰。公元89年,《汉书》的作者班固(32-92)写信给随军出征北伐匈奴的弟弟班超(32-102),提到:军队携带了1000匹丝绸,用来交换月氏马、苏合香和氍毹。公元90年,贵霜王助汉军攻打车师有功,因求汉公主,被班超拒绝,心生怨恨,于是遣军七万攻超,为超所败,纳礼求和。正是在贵霜王朝时期,发源自印度的佛教和佛教艺术得到了空前的发展,并且通过丝绸之路传入中国,影响深刻且久远。

20世纪20年代开始,法国驻阿富汗考古代表团(DAFA)开始调查和发掘贝格拉姆古城遗址。1937年和1939年的两次考古发掘,先后在被认为是皇宫区域的两个当时就被封堵的房间中(编号分别为第10和第13室),发现了约2,000件珍贵文物,无可置疑地再次证明了阿富汗作为东西文明交汇中心的独特历史价值:希腊罗马风格的青铜铸像和石膏浮雕、印度的象牙雕件、叙利亚的玻璃、



埃及的银器和石制器皿等，甚至，还有 9 件中国汉代的漆器。

这两个房间，到底是贵霜王朝用来囤积历代珍宝的皇家宝库，还是商人经营东西方奇货的仓库？目前尚无定论。不过，出土文物的年代可以定为 1 世纪和 2 世纪之间，让这批珍宝因 241 年萨珊王朝第二位君主沙普尔一世（240 年 - 270 年在位）的入侵而遭埋藏的推测，成为可能。20 世纪 30 年代，阿富汗贝格拉姆古城与意大利庞贝古城几乎同时发掘，成为令当时的世界考古学和艺术史学界无比激动的盛事。然而不无遗憾的是，该遗址已经毁于 20 世纪晚期的战争年代。

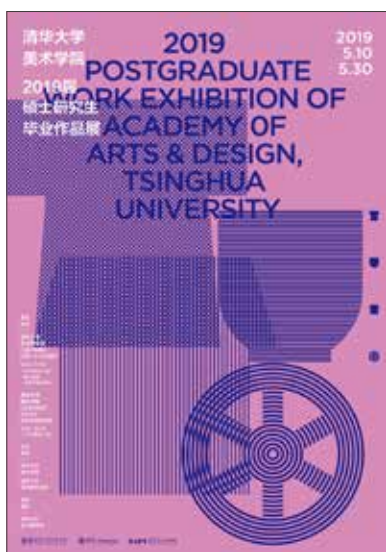
#### 附属单元 阿富汗考古与艺术文献展

早在 1939 年，法国巴黎集美博物馆就展出了部分出土于贝格拉姆的文物。自从 2002 年阿富汗国内局势趋稳后，战乱中流失、藏匿于各处的文物被学人们顽强地重新整理出来。学人们决定要通过文物展览向世界展示一个与曾经发生血腥暴力战争不一样的阿富汗，以此来对抗恐怖分子毁坏古代文物、毁灭古文明的恶行，让人民意识到古代文化和宗教共融共存的事实。2006 年，从战争中劫后余生的阿富汗珍宝，被运到集美博物馆，以进行整理修复。之后，便一直在世界各大博物馆进行巡回展出（2017 年 3 月开始中国之行），像个旅行者一样穿越大洲大洋，观看着当今世界和人间百态。巡展不仅吸引了全世界各界人士的关注，也成为阿富汗战后文化复兴和文化宣传的重要标志之一。这些经历战争劫难，被学人们用生命作为代价保存、用尽毕生精力研究的珍宝，其价值本身已经超越了文物本身的含义，也是历代学人捍卫文化尊严的直接体现。同时，历次展览的主题构成、策展方式，也与阿富汗考古学及艺术史的发展一脉相承，体现出了该国将近百年深厚的人文科学研究历程。

长期以来，中国学界错失了参与研究的最佳机遇，因此我们回顾阿富汗考古学艺术史发展历程，总结其中的经验得失，陈述一个多元的、直观的，与中国文化因素有着千丝万缕联系的展览也很有必要。因此在展览的最后特设此单元，将相关考古图录、展览档案和人物影像展示出来，以铭记过去、思考当下和探索未来。□



## 清华大学美术学院 2019 届硕士研究生毕业作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019 年 5 月 10 日—30 日

展览地点 / 清华大学美术学院、清华大学艺术博物馆

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

本次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 2 层 4 号展厅、4 层 7、8、14 号展厅及清华大学美术学院 A、B 区展厅联合展出，共有 176 名硕士毕业生（其中含深圳研究生院艺术硕士 27 人）参加本次展览，展出作品约 1,000 件（套）。

2019 年是建国 70 周年，也是原中央工艺美术学院并入清华大学 20 周年。清华大学美术学院不论从前身还是当下一直致力于探索出一条结合解决社会问题、服务大众需求、探索未来生活的美术教育实践之路。此次毕业作品中，这些具有美感和现实意义、自由而有深意的创作与表达，展现了美院学生的思想、情感、创造能力与实践能力，以及清华美院深厚的人文内涵和教师循循善诱的教学成果。美术和设计作品不只是个人的成就，同时也是社会文明的凝聚和艺术化。随着社会的不断发展、物质生活的不断丰富，精神文明世界的发展成为了重要话题，尤其是我国传统文化的传承与复兴。所以，清华大学美术学院将以中华民族传统文化为根本，与国际接轨，以服务大众与社会为宗旨，为建设一所设计艺术领域的世界一流美术学院而努力。

展览是清华美院设计学、美术学学科各专业方向研究生人才培养质量与特色的呈现和汇报，作品充分显示了清华美院莘莘学子的研究深度，或是扎根传统汲取营养，或是勇于创新面向未来，这些自由而有深意的创作研究与表达，充分展现了清华美院深厚的人文基础和丰硕多姿的教学成果。□



2 / 展览现场



3 / 展览现场



# 支架 / 表面艺术运动： 一次解构绘画的激越实验（1967-1974）



1 / 展览海报

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 法国驻华大使馆 梅马克当代艺术中心

展览时间 / 2019年5月21日—8月20日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 苏丹 罗文哲 白莫迪

策展人 / 卡罗琳·比西埃 让-保罗·布朗谢

参展艺术家 / 安德烈·皮埃尔·阿纳尔 樊尚·比乌莱斯

皮埃尔·布拉利奥 路易·卡内 马克·德瓦德

达尼埃尔·德泽兹 诺埃尔·多拉 托尼·格朗

克里斯蒂安·亚加尔 让-米歇尔·莫里斯 贝尔纳·帕杰斯

让-皮埃尔·本斯曼 帕特里克·塞图尔 安德烈·瓦朗西

克劳德·维亚拉

项目统筹 / 王晨雅 王兆 红 莺 金晓飞 李韦阳

策展助理 / 李韦阳 王熠婷 王 瑛 莱亚·朱拉多

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 宁

展览设计 / 王 宁

展览执行 / 王晨雅 王兆 王宁 兰钰 孙艺玮

翻译顾问 / 刘平 章锐

文本翻译 / 米里亚姆·罗斯（法-英） 李华（法-中）

行政事务 / 马艳艳

“支架 / 表面艺术运动”被称为法国 20 世纪最后一次前卫艺术运动，上接毕加索和杜尚开启的现代主义、前卫艺术传统，直面彼时全球艺术运动中心转移至美国后法国艺术界面临的思想 and 身份危机。与当时世界范围内同时进行的抽象表现艺术、贫穷艺术、波普艺术、





2 / 展览现场

极简主义等艺术运动相比，“支架 / 表面艺术运动”的参与者既是艺术家，也是理论的提出者，艺术家的思考不仅限于视觉创作，也介入哲学和语言学的领域。通过《绘画 - 理论手册》等媒体和出版物，这场艺术运动留给人们的精神遗产远超出作品本身。

“支架 / 表面艺术运动”是一次短暂的团体行动，但团体之间既无成员一致认同的纲领，又无公认的创始者和领袖人物，团体成员之间关系的维系以艺术实践和展览为基础，以短暂的协调为形态。年轻的艺术家们以激烈的书写、讨论和行动叩问艺术的未来，特别是绘画和雕塑的未来，提出让艺术家重返社会，纳入社会的整体运动，以此让精英化的艺术活动重返劳动的行列之中。

“支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）”由清华大学艺术博物馆、法国驻华大使馆、梅马克当代艺术中心主办，由清华大学艺术博物馆副馆长苏丹、法国驻华使馆文化参赞罗文哲（Robert Lacombe）和文化官员白莫迪（Mehdi Brit）担任总策划，由亲历“支架 / 表面”艺术运动的法国资深策展人、艺



3 / 展览现场

术史家卡罗琳·比西埃 (Caroline Bissière) 和让-保罗·布朗谢 (Jean-Paul Blanchet) 共同策展, 参展艺术家 15 位, 包括安德烈-皮埃尔·阿纳尔 (André-Pierre Arnal)、樊尚·比乌莱斯 (Vincent Bioulès)、皮埃尔·布拉利奥 (Pierre Buraglio)、路易·卡内 (Louis Cane)、马克·德瓦德 (Marc Devade)、达尼埃尔·德泽兹 (Daniel Dezeuze)、诺埃尔·多拉 (Noël Dolla)、托尼·格朗 (Toni Grand)、克里斯蒂安·亚加尔 (Christian Jaccard)、让-米歇尔·莫里斯 (Jean-Michel Meurice)、贝尔纳·帕杰斯 (Bernard Pagès)、让-皮埃尔·本斯曼 (Jean-Pierre Pincemin)、帕特里克·塞图尔 (Patrick Saytour)、安德烈·瓦朗西 (André Valensi) 和克劳德·维亚拉 (Claude Viallat), 展出作品 76 件。展览通过“无笔作画”“无框画布”“烧灼、烙印”“绳结、网、梯子和绳子”“色彩优先”“时间、阳光、泥土和雨水的贡献”等几个板块提炼呈现艺术家当时的工作方式。

## 无笔作画

60年代后半期，诺埃尔·多拉、克里斯蒂安·亚加尔、贝尔纳·帕杰斯和克劳德·维亚拉用铁丝网、泥土、石头等各种物品给画布印上印记，这种具象的表现很快被不具有意义的形状取代。

在谈及首次尝试创作后来成为其签名的形状时，克劳德·维亚拉说道：“我在聚氨酯泡沫板上画了一个近似调色盘的形状，然后把它浸入液体颜料（明胶+染料）中，再把它印在画布上……这种技法不需要像从前那样，先将画布绷在画框上。”

达尼埃尔·德泽兹和诺埃尔·多拉将塔拉丹布卷的两头浸入颜料罐中，颜料通过毛细作用浸入布匹，布匹的孔洞大小不一，颜料浸润纤维的程度也就各不相同。路易·卡内采用喷绘手法，马克·德瓦德拎起画布边缘，让墨水在画布上流动，浸染其表面。

## 烧灼、烙印

在60年代初的法国，诸如贝尔纳·奥勃汀、伊夫·克莱因和波尔·伯里等艺术家们重新推崇用火来创作。帕特里克·塞图尔、克劳德·维亚拉用喷焊器烧灼画布，克里斯蒂安·亚加尔给画布缝上安全引信，引信燃烧时会将画布纤维烤焦甚至烧破，画布的颜色因此而改变。

达尼埃尔·德泽兹给小木片烙上几何图形，这让人联想起旧石器时代洞穴里的刻画，或游牧民族用于战争游戏、思考游戏的沙画网格。

## 绳结、网、梯子和绳子

绳结和网折射出劳动的世界和人类的起源。打结是一种原始的活动，它能够将工具、线和织物这些独立的事物连缀起来，甚或象征着记忆的延续（克里斯蒂安·亚加尔、克劳德·维亚拉）。

交织绳索构成的松散的编织结构就是网。它悬挂在空间中却不会遮挡空间，使空间具体化却不会引导或填充空间。栅栏图案更是让现代派网格结构跃入眼帘（克劳德·维亚拉）。

达尼埃尔·德泽兹的纱布梯子、粘贴或钉起来的包装用木条，属于没有画框的作品，展开后将空间包围起来，使人们的视线集中于材质，从而展现出一个除它本身之外别无一物的虚拟表面，而它的蜿蜒



4 / 《编织》 安德烈·瓦朗西 1969

曲折又多少背离了平面空间的概念。

### 色彩优先

与伙伴们一样，马克·德瓦德的想法是对艺术进行去离间化和去神圣化。他起初受美国色域绘画的启发，宣扬一种不受风格影响、没有题材、直接可读的单纯的作品，作品除了所展现的东西外不包含其他信息，即并置的彩色条带。之所以继续采用有框画布并强调画布的平面性，是因为他只重视色彩的扩散。受中国传统绘画的影响，他从70年代起开始使用墨水，让墨水在画布上自由扩散。

樊尚·比乌莱斯曾短时间地尝试过无框画布，随后又回归有框画布。与马克·德瓦德一样，他的创作重点在于平面上色彩的演进与相互作用。作品中的色彩摆脱了形状和形象的限制，呈现为单色垂直条带，被细窄的留白分隔开来。稀薄的颜料如同染料般完全被画布吸收，毫无物质实感。

### 画框、窗户

画框是画作的骨骼轮廓，一旦暴露在外，就成为独立的整体，框架所环绕的虚空构成了一种虚拟表面。靠在墙上展示的画框讽刺地表达了画作的缺失。没有情节也不叙事，它只是彰显自身物质性的框架。

为了强调画框除自身之外别无其他可看之处，达尼埃尔·德泽兹有时会用塑料薄膜覆盖它，有时也会给它涂上褐色，通过模仿自然色来强调它的物质属性。他和皮埃尔·布拉利奥甚至会用颜料将它弄脏，留下从未存在过的绘画的痕迹。

窗户或更确切地说窗户碎片是皮埃尔·布拉利奥称为法式吐司结构的作品，由回收并加工过的窗户碎片构成，嘲弄了将绘画视为墙上一扇窗户的西方绘画艺术传统。他的窗户是破碎的，重在展现光线透过彩色玻璃所带来的色彩。窗户的透明性与达尼埃尔·德泽兹梯子的透明性异曲同工。

### 雕塑

托尼·格朗和贝尔纳·帕杰斯的作品虽有不同之处，但都探究了同一个问题，同样回应了对简单性的要求，尽可能地展现作品所使用材质的造型特性。

托尼·格朗借手工艺来解释其雕塑时说：“在我看来，人们似乎需要回到原初的动作。”他正是以这种方式、持这种心态进行创作的，





#### 5 / 展览现场

选择木材的原因在于价格低廉。他将木头锯开、劈开，用垫片或榫钉将它胀裂，使它弯曲或将它粘贴起来，通过这些操作系统地挖掘木材的潜在可能，并把操作过程作为作品的标题。

贝尔纳·帕杰斯也赞同这一想法和创作方式，他说：“我的手艺是石匠、铁匠、木匠、樵夫的手艺。”在这一时期，他系统性地探索了两三种天然材料和工业材料的不同装配方式，并称之为“装置”。他还探索了同一材料的不同组件之间可能存在的不同连接方式，例如木材。

#### 实验工具和其他小操作手法

克劳德·维亚拉写道，“所有与我们有关的问题，以及我们正在探索的问题，都是在史前时代已经存在的问题”。对手工的倚重，同样出现在达尼埃尔·德泽兹、帕特里克·塞图尔和安德烈·瓦朗西的创作手法之中，他们会用纸板、石头、木材、线头或绳头等无关紧要的小东西进行创作。这些体验摸索重启了古老的手法和工匠的实践，



这其中，动手比动脑重要，身体能够自然而然地直接感受到手的能力。

### 无框画布

从 16 世纪开始，绷在画框上的画布才成为绘画的载体。打破画布和画框的联系能够解放画布的用法，有利于摒弃形象和开发其他类型载体的可能性。

不装框、不打底画布必然是双面的。渗透画布的染料或颜料使它可以两面被观看，仿佛立体的一般。

### 时间、阳光、泥土和雨水的贡献

物品的外观在时光的流逝中因光线、雨水或风的作用而发生改变。在视作品为昙花一现的艺术家眼中，损坏不仅可以接受，甚至要刻意追寻。70 年代初，诺埃尔·多拉和克劳德·维亚拉将作品置于阳光风雨之中，克里斯蒂安·亚加尔则将作品埋入大地。

### 转换载体

现在各类材料都可以成为绘画的载体，于是诺埃尔·多拉和克劳德·维亚拉开始采用原本没有资格用作画布的织物，例如抹布、毛巾或绣花床单，改变了它们的用途。帕特里克·塞图尔则折叠丝织品，在蜡布上烧灼出图案，旨在颠覆大众的装饰审美。

### 橡木

橡木是一种标杆。诺埃尔·多拉和帕特里克·塞图尔用成对橡木创作的作品将雕塑简化到其本质，即垂直性。同时，类似朝圣者拐杖的橡木也是游牧艺术的隐喻。

### 纺织、编织

编织成线，纺织成布，这两种古老动作成为了家庭技艺，也带来了最初的美学体验，这正是安德烈·瓦朗西的纺织作品给我们的提示。两色条带编出棋盘的图形，向四方无限延展。

### 摆弄画布：折叠、粘贴、剪裁、缝合

“支架 / 表面”的艺术家们与拼贴立体主义和马蒂斯的拼贴画有

着丝丝缕缕的联系，后者是剪切、粘贴和缝合等手法的部分来源。

床单或桌布作为画布，一旦被折叠起来几乎不占空间，极易收纳存放。表面的折痕因薄浆而凸显，形成一种家用网格，显然影射了裹尸布的折痕和（已逝的）现代派网格。

布拉利奥、卡内、多拉、本斯曼和瓦朗西将画布浸入颜料或墨水，之后将其剪开，再把不同颜色的布条粘贴起来形成开放的空间（卡内），或将剪好的方块边对边粘贴在一起（让-皮埃尔·本斯曼），抑或恢复画布原貌，将布片缝合起来，形成中央十字（诺埃尔·多拉）。

开幕式当日，在清华大学艺术博物馆四层报告厅还举行了“艺术与哲学”学术研讨会，14位来自法国和中国的艺术史家、哲学家、批评家和策展人从历史、文化、哲学等角度，对“支架/表面艺术运动”和此次展览进行深度剖析。□

展览作品提供：

参展艺术家

勃艮地大区当代艺术收藏，法国第戎

布列塔尼大区当代艺术收藏，法国雷恩

诺曼底大区当代艺术收藏，法国卡昂

利穆赞大区当代艺术收藏，法国利摩日

洛林大区当代艺术收藏，法国梅茨

圣埃蒂安现当代艺术博物馆，法国圣埃蒂安

格勒诺布尔博物馆，法国格勒诺布尔

塞松和贝内提耶画廊，法国巴黎

让·福尼耶画廊，法国巴黎

弗朗索瓦兹·本斯曼，法国迪克斯蒙

伊莎贝尔·本斯曼，法国迪克斯蒙

阿加特·比乌莱斯，法国巴黎

克劳德·佩肖内 - 布拉利奥和马克·佩肖内 - 布拉利奥，法国托南塞

其他私人收藏，法国巴黎

文献提供：雷切尔·斯特拉



6 / 《灼烧》 帕特里克·塞图尔 1967



## “穿越大洋的艺术”学术研讨会



1 / 研讨会海报

时间：2019年3月14日下午

地点：清华大学艺术博物馆4层报告厅

**杜鹏飞：**尊敬的大卫·布兰门馆长，尊敬的徐虹老师，尊敬的各位嘉宾，女士们、先生们，非常荣幸代表清华大学艺术博物馆参与“穿越大洋的艺术”学术研讨会。清华大学艺术博物馆作为高校博物馆大家庭当中非常年轻的一位成员，很荣幸在两年前和美国印第安纳大学埃斯肯纳齐博物馆建立了友好合作关系，印第安纳大学和印第安纳大学埃斯肯纳齐博物馆都是有着非常悠久的历史 and 优秀的文化传统的大学和博物馆。清华大学也有非常悠久的历史，2019年4月份要庆祝建校108周年，但是我们校园里诞生的这个博物馆的的确确非常年轻，2016年9月11

号才正式向公众开放，在过去两年半的时间里也非常高兴地赢得了博物馆界和美术馆界同行和广大公众的认可和赞许。两年多来，我们接待了超过110万名观众，特别是在2018年，刚刚过去的这一年当中，我们接待了69万名观众。作为高校的博物馆，我们非常看重的是要把优秀的展览和艺术的研究、学术研究紧密地结合起来。我们在2018年举办穿越大洋的艺术展览的同时，也规划设计了这次研讨会。展览去年的9月20号在我们这里正式开幕，展期从去年9月20号到今年的3月17号。这次研讨会既是对这次展览所呈现的19世纪欧洲和美国风景画为主的一批优秀的油画作品展览本身的回顾和总结，同时也是由这个展览衍生出来，我们邀请美术界和美术史界的专家开展一次学术研讨。另外，上午我们跟布兰门馆长就展览的交流做了更深入的探讨，基于清华大学艺术博物馆的藏品策划的展览会在2021年的春天到印第安纳大学埃斯肯纳齐博物馆向美国的公众进行呈现和展示，到时候希望结合我们馆藏的展览能在印第安纳大学举行相应的学术活动和研讨。这是我们两馆之间签署友好交流协议之后另一件非常值得期待的盛事，最后再一次对大家的莅临表示欢迎和感谢，也预祝本次研讨会取得预期的成果，获得圆满成功。

**大卫·布兰门：**我谈一谈这两个艺术博物馆之间的合作。欧洲的技术革命的时代是从1780年到19世纪中期，可以看到这个期间欧洲创立了很多新的艺术博物馆，在美国这种艺术博物馆的建立是在19世纪上半期开始的，实际上一直到19世纪晚期在美国内战之后才开始大规模建立。实际上在美国的博物馆

开始迎接公众之后进行了这样的研究，今天我们看到全世界的艺术博物馆都在分享他们的艺术作品、他们的人员和想法，这种交换的作用，包括对于学术交流增进职业的行为和实践，同时也增进了文化的了解和关系。

基于这种国际美术馆之间合作的漫长历史，清华大学艺术博物馆和埃斯肯纳齐博物馆之间的合作非常独特。清华大学艺术博物馆在我看来是中国大学校园里最早出现的大型的综合性艺术博物馆之一。埃斯肯纳齐博物馆在1941年成立。据我所知，这是第一次我们的博物馆和另外一个国际上的大学博物馆进行合作。为什么在中国和美国的大学艺术博物馆之间的合作是如此少呢？所有人可以想到一些政治的、文化的、实用的一些理由，我只想提几点我认为主要的原因：需要我们很大的财政、人力的投入。如果你的机构从来没有参与国际合作，需求的人力、物力、财力非常的庞大，另外这种合作需要“化学反应”，需要信任人，需要双方强大的意志力面对所有的挑战。我们非常高兴，看到两个博物馆之间的信任、意志力量。我们合作的结果之一是首先实现了美国和欧洲优美的绘画作品在中国展出。另外，我们希望能够将清华大学艺术博物馆的作品带去印第安纳，能够让当地的观众更好地理解 and 了解中国的艺术文化和历史。再一次感谢主办方以及徐虹、葛秀支女士。

**徐虹：**这次展览是印第安纳大学建馆80年以来第一次把他们的展品送到国外，为你们的勇气感到高兴。我作为本次展览中方策展人，介绍关于这个展览举办的原因和意义。

第一，我们根据印第安纳大学博物馆藏品的基础做展览。印第安纳大学藏品非常丰富，有非洲木雕、古典珍宝、摄影等，都适合到清华艺博展出。开始我们想做古代文物展和绘画展，同时展出。这样可以比较全面和详细地看到西方艺术的文化渊源和发展脉络。由于我们第一次和对方大学合作，条件有所限制，

就先做了一个绘画展。

第二，大卫馆长在2017年曾来学校做了一个讲座，介绍他们博物馆的收藏和运营情况，当时学生的提问兴趣都集中在写实性绘画上面。他说在美国的学生主要兴趣是在现代艺术方面，或者是抽象艺术方面，中国的学生的兴趣在文艺复兴以后的绘画大师方面。所以根据清华大学师生的知识背景和馆藏情况，选择了以浪漫主义为侧重点的绘画展览。一方面中国观众对这样的绘画有天然的敏感，作品也有中国的浪漫主义特点；另一方面，在美术史和文化史上浪漫主义作为一个枢纽点、转折点，我们可以有很多的值得探讨的问题。

第三，展出的风景画主题也是根据双方的情况来决定。风景画在中国观众中有较为广泛的接受基础，比如中国美术馆举办的法国印象派展和泰特风景展。这两个展览，我作为策展人已经收到了各方面很好的反馈。

第四，中国美术馆曾经做过按美国西部风景展和中国西部风景版的互相交换的巡回展，我是中方策展人。发现美国观众对中国西部风景有强烈的兴趣，但因为美国西部风景因为没有更多的历史和文化背景介绍，观众的反响比较平。这次穿越大洋的艺术策展中，詹妮·麦科玛斯做了很多工作，她在文化和历史、艺术源流和美国艺术的独特性方面，都给观众提供进入的渠道。我们到美国的展览也会在这方面做好工作，希望美国的观众也能了解中国的文化和审美情趣。

第五，这次美国的风景画对观众了解美国艺术有一定意义。

一是观众可以从19世纪在吸收借鉴欧洲艺术的基础上能看到美国绘画发展和变化的过程。二是欧洲17到19世纪艺术在美国艺术变化中的作用，可以看到新古典主义的理想规则于美国清教徒崇尚俭朴原则的重叠，浪漫主义崇高深刻的情怀与面对新大陆原始粗犷倾向时人们的精神和心理的呼应。三是



由此产生的民族认同感造就了美国文化的象征，如画的风景理念是如何平衡和调整美国艺术家创造新大陆景观时候的艺术趣味。通过这样的分析和比较，美国的现代主义艺术无论是抽象表现主义或是新现实，或者是摄影艺术以及观念艺术等，都有它自己发展和演变的逻辑。既有外来因素的作用，还有本土文化的环境，以及艺术家个人经验的催化，以此来关照对比中国艺术的成长和可能性具有特殊的启发意义。

**詹妮·麦科玛斯：**这个展览主要是看国际上的融合沟通、融合交流，从18世纪的美国历史开始，包括新的印象主义。从美学的角度来说，可以看到绘画的确有非常大的转变，尤其是20世纪早期这个阶段发生了巨大的转变。莱昂内尔·法宁格非常关注美国人对于欧洲现代绘画产生了怎样的影响。他1871年出生在美国，美国国籍，一直认为自己是一个美国人，实际上他在德国生活了50年。他的父母是来自德国的移民，十几岁的时候将他送回了德国学习音乐。他回德国之后不久就开始学习绘画，放弃了音乐。1900年左右，他靠为德国的讽刺杂志做插画为生，后来开始学习版画以及油画等，几年之后投入到德国的前卫艺术中。1911年，他加入了早期的20世纪立体主义的画派。法宁格和立体主义接触之后回到了德国，加入到德国表现主义的画派。

康定斯基创作了20世纪第一件抽象化的作品，法宁格也是受到康定斯基的影响，法宁格对当时德国的当代艺术产生了很大的影响，在1910年加入了德国的一个社团，希望将艺术和社会活动进行紧密的连接，促进社会的改变。法宁格和格罗皮乌斯成为了朋友，他们是包豪斯画派的一员，包豪斯是在1919年在魏玛创立的，法宁格被邀请做这个学校的版画系的主任。他在这个学校一直做版画系主任，一直到1930年关闭。后来在一战到1930年之间，法宁格一直是在画风景画，产生了自己独特的绘画风格，直角形的绘画线条以及对光线和色彩的特殊应用。法

宁格对于建筑非常感兴趣，特别是对哥特式的建筑非常感兴趣，哥特式的建筑使用非常尖锥状的屋顶和窗子，将光线和线条应用到自己的几何形的绘画图案之中。不仅如此，同时也有一种怀旧的色彩。像很多的19世纪画家一样，他们希望像朗格（Julius Lange）一样，更多描绘工业画之前的乡村风景，也是他们面对快速工业化时代自己的反馈。他们也有很多表达是浪漫画派对于乡村的怀念。

本次展览中展出了《丹斯戴德》，是在魏玛创作的，也是包豪斯创作之地。尽管这个作品比较小，但是实际上魏玛在整个德国艺术历史中产生了非常重要的影响。比如说在16世纪就有很多的重要的艺术家产生，在18世纪也是一个重要的艺术文化音乐的世界之都，包括歌德和席勒都生活在魏玛，魏玛和魏玛周围的环境那个时候变成了一个相对保守的地方。后来包豪斯不得不挪到德绍去，因为魏玛当地的环境认为包豪斯的学派过于激进。实际上法宁格对于魏玛非常感兴趣，他也从魏玛当地的哥特式的建筑吸收了很多灵感。魏玛这种超验主义的生活和建筑环境给了法宁格很深刻的影响。

但是在《丹斯戴德》这个作品中，法宁格并不是想表达怀旧的情绪，而是希望使用哥特式的角度将乡村的房屋进行奇异的重叠，使用橘黄的颜色、不规整的线条和边缘进行创作，最终的效果表达出非常困惑的情景，有一种抽象表现主义以及立体主义的特征。实际上这是在第一次世界大战期间绘画的，法宁格生活在战时的国度，想表达在战争中被炮弹摧毁的乡村。除此之外，法宁格的家庭也经历了战争中的财富剥夺，在一战结束之前，德国已经注定是要失败了，整个德国的经济、社会环境都在急速恶化，一切都在这幅作品中得到了表现。

作为一个美国人，法宁格绘画的技法受到了影响，在美国向德国宣战的时候画了这个作品，在美国加入一战之前，法宁格说：“我们现在这个世界的进展，为这个世界留下了黑色的印记，也留在了我的作





2 / 研讨会现场

品之中。”我们发现，像法宁格这样的生活在德国的美裔艺术家，内心非常撕裂，他的审美在面对欧洲的先锋派的艺术时，本身作为一个美国艺术家，不得不问自己应该怎么办。1919年在纽约的MoMA的一个展览是由19世纪的艺术家的绘画，想画出他们的心境。在1933年德国纳粹终结的时候，美国的批判者认为法宁格是纳粹，实际上他并不是，只是在这个过程中有自己的作品而已。法宁格在1937年回到了美国，一直到1956年去世。后被美国的艺术家重新界定，他的作品强调了国际经验。

**贾方舟：**我报告的题目是“20世纪美国艺术对中国艺术家的影响”。（详见XX页）

**水天中：**我发言的题目是“由仿效欧洲到立足本土——从埃斯肯纳齐博物馆藏美国风景画回顾中国近现代风景画发展”。（详见XX页）。

**丁宁：**非常高兴能够和美国同仁们分享一下我们艺术的发展，我介绍几个案例。（详见XX页）

**郑工：**今天我跟大家交流的题目是《过路的风光——19世纪初欧洲画家笔下的澳门》。澳门是一条文化通道，从开埠以来许多欧洲的文化从这条通道进入到中国内地。

从现有的资料来看，19世纪初到澳门的英国画家钱纳利可以提供相关的作品。作为一个过客，他可能看到的是一种表面现象，看到更多的是普遍跟他的文化差异性比较大的一面的东西。如果一个人在一个地方停留下来，接触到当地的生活的时候，他观察的东西更细致一点，这种细致的深入的过程中，个人艺术观察的眼光会更为凸显。

在一般性的视角里，我们讨论的首先是绘画的题材或主题，因为这些绘画的内容涉及主体的文化观察、所采用的观察方法和相关技术手段。看似技术性的问题，同样可以讨论文化的差异性。与一般性视角相反，个体形式最突出的问题不是风格、手法和样式，而是图像以及图像背后隐含的创作动机与心理感受。比如文化的猎奇问题，所谓的“奇”就是文化差异引



发的关注。

钱纳利是英国伦敦人，一个职业画家，1792年入伦敦皇家美术学院。他擅长肖像画，到澳门的时间是1825年，直到1852年在澳门逝世。他善于将澳门的一切平平无奇的事物升华到诗的境界。他在广东沿海地区一带是最有影响力的西洋画家。以人物画著称的钱纳利到了澳门却成了水彩画家，并以速写为主。他画出来的风景画，无论是海景还是街景，不论是城堡还是哨所，都离不开光的照耀。他运用光的造型因素，制造画面的冷暖虚实及阴暗层次，营造特殊的氛围。在光的氛围里面其实跟南方的天气和氛围差异性比较明显，但是那种光照的感受作为西洋画家和中国画家显然不一样，这种光的帮助经常在他的速写本和标注中会出现。

人在钱纳利的风景中不是无足轻重的配角而是画面的趣味中心，这在他的画中是非常突出的特点，这跟中国的山水有点像，也有差异。他的画里面有角度的问题，最重要的是有人性的关怀，一种温情的关照。比如说他经常会画一些当地的景物，肖像画有的时候是应雇主的需求定制的，但是有的时候也会到澳门的当地写生。这种看似人物画像在风景画中也是重要的一部分，而且这个风景画是后加的。这种风景和人物之间的关系在钱纳利的绘画当中比较特别，在澳门独创了一种新的形式。

钱纳利的书写表现出一种现代叙事，跟一般的画家有所不同，可以看到在线条的使用过程当中，某一些阴影部分的强调保留着原来在英国时期的绘画的习惯，这种习惯逐步被另外一种比较流畅的线条所取代。

**邓平祥：**我从小学油画，通过油画来了解欧洲，从小在我的心灵中对欧洲的符号有很深的概念。我认为，美国就是按照欧洲的精神和文化在另外一个大陆再造了一个非常成功的国家，是按照欧洲的精神基础、理念、美学，把欧洲文化中的人的尺度、自然的

尺度、审美的尺度，完全继承下来了，并且发挥到了极致。

欧洲人说，“欧洲首先是一个父辈之邦，然后是一个儿童的世界”。欧洲经过了这么长时间的历史发展，是一个成熟的文化，一种成熟的精神。这个文化中表现了儿童般的生命力，儿童般的天真，儿童般的对未来的向往和生命的成长。美国继承了欧洲精神的这一点，这个基本的东西。印象主义之前，美国的文化基本上是向欧洲学习借鉴的艺术作品。很有意思的是，到了现代主义之后，世界的文化精神，尤其是艺术的精神和艺术的创造转移到了美国，它接过了欧洲现代艺术的接力棒，当代艺术在美国生根发芽壮大。中国有一种观点，谈到美国的这些当代主义是“阴谋主义”艺术，我非常不认同。马尔库塞总结了人类历史的艺术运动、艺术发生的状况，他说，“人类的艺术无非就是两种可能或者两种方向，一种是审美的人生态度，古典主义的艺术”。包括印第安纳大学埃斯肯纳齐博物馆在我们这里展示的艺术，基本上就是审美的人生态度。美国的文化和精神有一个最重要的东西是理想主义的激情和现实主义的态度，能够不断地更新自己，不断地反省自己，不断地纠正自己。

**希瑟尔·诗瑞：**我今天谈到的是《漫长的19世纪中的文化艺术交流》。

19世纪有很多的欧美摄影师来到了中国，在三层的展览中有很多来自欧美的摄影师。我谈一谈绘画和摄影之间的关系，这两种媒介如何捕捉稍纵即逝的感官感觉。

我们的起始点是19世纪的绘画和摄影，我们应该回到波德莱尔的法国诗歌和现代艺术的创始者，他不仅仅是写作关于绘画，他也会谈到究竟什么是摄影的本质，摄影和绘画的关系是什么。在1895年，波德莱尔说到新的媒介，他并不把摄影当作是一种艺术的形式，认为是看一看旅行者照的一些照片。对于波



德莱尔而言，摄影可以捕捉人类灵魂与精神的瞬间，非常重要。

波德莱尔对于摄影的批评让今天的读者们感到很吃惊，我在很多大学里面教关于摄影的课程，因为很多时候波德莱尔只会赞赏画家们的作品，实际上他不知道这些画家很多时候都是使用摄影作为自己绘画的一个工具。无论是马奈还是德加都是使用摄影作为自己绘画的一个辅助的工具。1839年摄影被发明出来，很多摄影师在旅行中，在全世界拍摄作品，让世界远方的景物能够带给更多的人看到；同时也让这种新的摄影技术，让全世界的人们更多地使用，也可以让人们更好地记录这个世界。

**德利特·卡特赖特：**本杰明·韦斯特是在美国边州1738年出生，到了英国之后，决定在英国定居，1760年之后再也没有回到美国。他所取得的成就是和他当代的同行是无法想象的，成为乔治三世历史性的绘画师。他探索了风景画的绘画技巧之后寻找了自己身份的认同，在美国式的风景画的基础上让自己的绘画方法更加的精深，并加入了欧洲的色彩。法国和英国的战争，在描述的时候需要考虑一下过去和历史。作品《沃尔夫将军之死》是历史和现代结合的绘画技巧。说明他在欧洲旅行过程中考虑到不同风格的应用，在1770年以及1790年的时候造访了不同的地域，在他的绘画作品中都看到了这样的场景的反映。比如说沃尔夫将军之死那幅作品里可以看到，中世纪风景的色彩也在肖像作品中显现出来，比如说沃尔夫将军在画中拒绝死亡。所以周边的风景，证实了这个故事的发生。

本土的印第安人他们在战场中以及在背景中的一些体现，也体现了历史和当代的结合。这个风格一直延续到1768年，之后一些历史性、戏剧性的元素在绘画作品中体现出来，比如说乔治三世和夏洛特女王的肖像。他非常了解乔治三世，国王当时有很多精神问题，还有很多疾病，韦斯特没有办法在画作中画出

身体上遭受的病痛，但是画出了内心的挣扎和乔治三世在殖民地中进行的战争。有一种理解的方式是，韦斯特是以一个美国人的身份在英国宫廷中被信任的画家，这两种身份之间如何实现和解？这一切的中心是他所画的一个作品：温莎大公园中的伐木工人，是最好的一个例子。温莎大公园是英国伦敦的核心。在1782年的时候，韦斯特曾经在那里写生，对这个地方非常了解。1782年以后，他在温莎附近的一个小房子生活了很多年，在这个宫殿周围的小村庄之间游走，画了很多乡间的风景和树木等。1785年他在温莎大公园中画的第一幅作品，在皇家艺术学院的展览中展示过。可以看出当时英国的艺术批评家所喜欢的作品。温莎大公园被认为是设计和执行非常完美的场所，当时的英国皇家艺术研究院认为在这个公园中实现了人类设计和自然完美的结合。这些批评家认为，他们非常讨厌韦斯特成为英国皇家艺术学院院长，因为他是一个美国人，他们一直在质疑他的权威。当时的批评家对这个作品做出了很多非常恶毒的批评。

**王端廷：**我的发言“是一脉相承还是另起炉灶——美国与欧洲艺术之间的关系”。

中国人常常说美国是一个没有传统文化的国家，言外之意似乎包含着美国文化是无源之水、无本之末。文化作为包括世界观、思维方式和行为方式在内的人的生活方式，它是特定民族的生命组成要素。它甚至作为特定民族的生命基因，随着民族的繁衍而代代相传。从文化类型学的角度看，美国文化是欧洲文化史的续篇，并未另起炉灶、改弦更张。事实上，人们不难看到美国作为一个移民国家，人民及其文化带有敢于冒险、敢于进取的探索精神。在艺术上自美国建国以后，第一代画家本杰明·韦斯特、约翰辛格莱顿·科普利、斯特尔特等，开始美国画家就形成了追求宏大气派的习惯，应该说雄心勃勃、争强好胜、特立独行就是美国人和美国文化的独特性格，这种性格



在整个美国文化发展过程中，尤其是在美国现代艺术中得到了充分体现。自第一次世界大战之后，欧洲艺术家才纷纷来到新大陆寻求生存和发展。纽约取代巴黎成为新的艺术之都。不可否认，美国在西方，乃至整个世界艺术盟主地位的获得要归功于欧洲艺术家的贡献，其中对美国艺术发展贡献最大的艺术家是法国人马萨尔·杜尚。杜尚给世人带来的不是形而下的艺术风格，而是一种人生态度、一种看待世界万物的立场。可以说，杜尚带给美国人的不止是艺术上的百花齐放和繁荣，更是物质极大丰富和精神完全解放的生命状态。我们应该承认，杜尚反对权威、拒绝标准所带来的不是艺术的堕落，而是人类精神境界的提升。

**陈池瑜：**英国美学家批评家 H·Read 在《现代绘画简史》中说：“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史，关于人类观看世界所采用的各种不同方式的历史。”这种观看取决于艺术家发现或构造一个可信的世界的愿望，艺术成为现实和自然的一种构造方式。风景画就是艺术家和观众观看与发现自然的一种特殊方式。

欧洲的风景画是在 17 世纪正式诞生，16 世纪有一些个别的也可以算作风景画，中国比欧洲的风景画要早出 1000 多年。中国最早有山水画出现，和中国古代哲学有一定关系，我把它称之为“德化自然”。德国哲学家卡尔·马克思在 26 岁时写了一部手稿《1844 年经济学——哲学手稿》，提出“自然的人化”理论，即“人化自然”，自然打上了人的烙印。

对山水画的空表现如“三远法”总结出规定，而且将人类热爱自然的“林泉之志”，视为山水风景画的本质特征。隋唐出现展子虔、吴道子、李思训等名山水画家，到五代荆、关、董、巨，北宋李成、范宽、郭熙、王诜、王希孟等，山水画进入黄金时代，到元明清山水画代替人物画，成为中国画的主科。

西方 16 世纪产品了风景画，至 17 世纪产生了

荷兰风景画派。到 17 世纪出现了霍贝玛和雷斯达尔等人描绘自然物的独立风景画，如霍贝玛的《林间小道》，是有人物的风景画，重点是人物，风景只是装饰。法国 17 世纪古典主义家普桑创作的风景画幽深静穆，他醉心于希腊罗马文化遗产和宗教神话，其风景画被誉为田园风格。在英法德一些博物馆里特别注重他的风景画。他的作品和一般诗意化的风景画不一样，他把你的思路引向遥远、引向历史，所以我把他的作品叫作历史风景画，它把自然风景和历史意识结合起来。法国另外一位画家是洛兰，他的作品是进一步完善画面透视空间的表现。19 世纪现实主义画家巴比松画派、库尔贝、柯罗、卢梭的风景画，捕捉自然诗意，使欧洲风景画达到高峰，并极大地启发了印象主义的产生。欧洲风景画的发展过程就是对自然的观看，发现与审美表达的过程，是欧洲近代艺术与自然关系的一种视觉解读。

这次在清华展出的印第安纳大学博物馆藏品，詹妮·麦科玛斯女士深入研究美国画家 19 世纪在欧洲留学和侨居期间学习和创作风景画，促进美国风景画的发展。风景画里也有两种风格，一种是雄伟的、崇高的风格；另外一种是柔和、平和、诗一般的风格。爱尔兰 18 世纪经验主义美学家伯格探讨崇高与优美的哲学问题，对崇高的表现成为浪漫主义喜爱的题材。欧洲画家受崇高美学观念影响，将汹涌的海浪、人类的灾难、火山爆发、庞贝城的毁灭等创作成绘画，给人以悲剧感和震撼感。德国当代哲学家海德格尔说过，“人诗意地居住在大地上”。无论是西方的风景画家还是中国的山水画家，创造出可观、可游、可居的自然视觉图景，人们在观看这些山水风景画时，也就在精神上审美地享受和诗意地安居在这块土地上。

**张敢：**查尔斯·威尔逊·皮尔是一个非常有趣的美国艺术家，是美国历史上皮尔家族的创始者，1741 年生于马里兰，1827 年去世。他的儿子给他写的一

个评语：“作为一个画家，他的相似性是永远都存在，而且从来都没有被过度赞扬，他的绘画本身是充满着精神，同时也是表现大自然的。”

他早期是一个做马鞍的匠人，14岁学徒，学徒成功以后开了一个售制马鞍的店，经营得非常成功，青年时候开始学绘画。通过自学，显示出了自己在绘画上的天分。查尔斯·威尔逊·皮尔名字的意思，如果直译的话是一个文艺复兴人，如果意译的话是一个多才多艺的人。他不仅是一个画家，也是一个科学家、发明家、政治家，在他漫长一生里为美国文化作出了非常重要的贡献。

本杰明·韦斯特在早期美国艺术家到英国留学的过程中起到了非常重要的作用，很多早期的艺术家都得益于韦斯特的帮助。韦斯特还帮助了马修·普拉特，跟查尔斯·威尔逊·皮尔关系也很好。这些年轻的艺术家在英国学习绘画，这些人都成了查尔斯·威尔逊·皮尔早期学习绘画的非常重要的基础。查尔斯·威尔逊·皮尔到英国学习的时候以肖像画为主，他1776年的作品《华盛顿》，是美国革命爆发之前，华盛顿唯一的一张肖像。他对西方的古典艺术充满了尊敬，他的儿子都是以大师命名，比如拉菲尔、鲁本斯和伦勃朗。美国最早艺术馆的建立他也参与了。

总体而言，查尔斯·威尔逊·皮尔这个家族如果单纯从美术史的角度看，可能不属于最伟大的艺术家，但是对开创美国艺术发展起过非常重要的作用。

**苏丹：**尊敬的两位主持人，尊敬的美方馆长和十几位下午演讲的嘉宾以及各位听众，大家晚上好！

开始我发现美方的专家大多是从个案出发，去谈这个主题，这得益于他们长期的专项研究和对文献的占有。中方的专家更多的是从整体上谈，多从历史纵向的角度做了整体性的阐述。同时，中方的专家更多的表现出一种对未来的展望，我想这是在文化的比较和借鉴里面非常重要的一点。每个人谈

到的问题有所差异，但是更多的是指向我们对艺术历史的责任。印第安纳大学的交流展对我们馆来讲是非常重要的展览，同时也得到了非常好的评价。我想观众和专家都会有不同的关注点，比如说作为美术专业，尤其是研究艺术史的专家会研究一个新的艺术形态的缘起。美国艺术一定要追溯到欧洲，今天很多专家都谈到了这一点，我记得在前几年我在波兰的时候，波兰一位著名版画家，他跟我说他有两个祖国，一个是波兰，一个是罗马。这是从欧洲人的角度，他们觉得罗马是欧洲的发源地。从美国来讲，大量的欧洲移民按照一种理想聚集到这里，通过国家制度的设计一步一步发展。美国艺术经过了漫长的发展过程，谦逊地向文化的祖国，向欧洲学习，又不断地吸纳和包容了各种各样的外来文化，终于使美国今天的艺术在全球处于领先地位。这个发展路径一定是让中国的同行感到了羡慕和“嫉妒”，同时我们也要保持一颗谦虚的心，去认真地剖析这段历史；同时审视我们今天的态度、看法。我们先要对艺术有一个重新的设想，让艺术在世界文明的发展和建构的过程中发挥更大的作用，因此今天有的专家提出来艺术的新的定义、新的使命，开始以质疑为主，开始以批判为主。这样的艺术就不再像过去人类对艺术的定义那样简单，它可能面对的问题更复杂。上个星期，我在欧洲访问了很多艺术博物馆、设计博物馆，我惊喜地发现有一些设计博物馆，做的艺术设计基本上和最先锋、最前沿的科学走在了一起，MIT（麻省理工学院）的好几个项目出现了米兰三联展的主题展上。这是一个很特殊的现象，很多过去我们定义过的事物在今天都有了重新的自我定义的过程。

再一次感谢各位嘉宾认真的准备，给我们今天在座的所有人奉献这场隆重的、美轮美奂的精彩演讲。清华大学艺术博物馆永远欢迎你们，向你们敞开大门，希望你们贡献自己的思想和才华。谢谢！□



# 由仿效欧洲到立足本土

## 从埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画

### 回顾中国近现代风景画发展

水天中

美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展有几方面的主题，这些主题不仅概括了美国风景画的发展历程，也可以作为回顾与思考现代中国风景画发展的参照系统。

这次展览的几个主题，不仅帮助我对美国风景画发展过程有系统的了解，而且由此反观中国现代风景画的发展变化——美国风景画家在欧洲：游客、留学生和侨民对美国风景画的贡献与影响，风景画中的民族性与精神性，风景画与国家认同，美国画家与法国印象主义等。詹妮·麦克马斯和迈克尔·凡考斯的专题论述给我很大启发。

与美国早期风景画家从欧洲绘画中获得基础滋养有所不同的是，19-20 世纪的中国画家，是在传统中国山水画基础上观察和学习欧洲绘画的。因此早期中国油画风景的样式与情调具有不同来源的丰富性。中国画家尝试用欧洲绘画技巧描绘的中国风景，是为西方旅游者和商人所画的。随后第一批留学生从欧洲和日本归来，他们的风景画作品虽然有摹仿西方绘画的痕迹，但画得轻松而自然。是由于中国传统绘画观念和绘画技法的影响，20 世纪前期的中国油画作品中，风景画占了很大的比例。最初的油画风景应该归入模仿欧洲来华画家作品的所谓“贸易画”，贸易画中的风景画，在艺术上不能与同时代的传统山水画相提并论。我们关注它，是由于它体现了中西商业交流引发的文化交流，而

这种交流确实是划时代的。贸易画在东南沿海港口方兴未艾的时候，传统山水画在中国文化中依然居于主流地位。欧洲传入的油画风景，远未形成对山水画在中国人心目中至高无上位置的挑战。

到 20 世纪二三十年代，留学归来的洋画家仿照欧洲的艺术风习，创作和展示了他们的水彩、油彩风景画。新兴市民为这种风景画的写实性和明丽色彩所吸引，人们从画中辨认出阳光映照下的江南湖山或者海滨街市，而这是他们过去观看水墨山水时所不曾有过的视觉艺术体验。

王悦之、颜文梁、陈抱一、王济远等人的油画风景，大多取材于国内外名胜景物，形式风格则多师法印象派诸家。

接受西方现代绘画观念的新一代画家，采用“新派画”（即印象派之后的现代艺术流派）风格画中国风景。他们是当年艺术院校教学和艺术社团活动中十分活跃的力量，那些具有夸张、变形、抽象意味的风景画，往往寄托着艺术家个人的想象与心绪。它们是美术院校师生议论的话题，但很少被艺术圈以外的人们所理解。

30 年代中后期的战火，迫使中国艺术家整体西行。环境的剧变既开阔了画家的视野，也深化了他们有关艺术的思考。许多留学归国的画家从上海、杭州来到西南、西北，对广阔辽远的边陲景色大受



1 / 陈抱一《香港码头》72.3x90.7厘米 1942

激动。从沿海走向边疆的画家笔下的四川、西康、甘肃、青海，以至新疆的景色，质朴而鲜活。在中国绘画史上那些古代山水画家的视域基本未超出中原和江南一带。20世纪三四十年代的画家西行，让人想起美国画家面对西部壮丽自然时的激动。

吕斯百、常书鸿、吴作人、李瑞年、司徒乔、陈秋草等画家，以别具一格的形式情趣，记录了那些或朴素，或雄强，或明朗，或严峻的自然景致。他们的作品不但反映了不同于东南和中原的山河形胜，也记录了流离迁徙中的艺术家的心境。这既是中国风景画样式的扩展，也是中国油画家心态与感情的扩展。

风景画好像是季候变化的信号，1965年以后，风景画从中国文化生活中完全消失。到70年代后期，它又重新出现，并很快成为油画家和一般观众都十分喜欢的绘画形式。新一代画家再次掀起了

解和研究西方现代绘画的新浪潮，像温斯洛·霍默（Winslow Homer）和安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）等美国画家的个性化情调也感染了中国画家的绘画。

经过几十年曲折发展，中国油画家的风景画创作摆脱了对西方绘画的追随，出现了不少具有本土文化风采的作品，它们的内容、形式和感情都是中国的。当代中国风景画家艺术探索的一个重点是自然景观与本土文化的联系，景物与时代性环境的联系。

洪凌（1955-）和曹吉冈（1955-）在这一领域的探索具有相当的代表性。如果说洪凌看重古代山水画诗性的整体气象，曹吉冈则沉酣于山水画苍茫深邃的“质”与“骨”。值得注意的是曹吉冈并不像醉心于“半边”和“一角”的南宋山水画家，他截取并放大山峦云水，以凝重的色层构成宏大、深邃、朴茂的精神空间。他的巨幅风景画具有某种抽象性，这种抽象性意象可以给人更自由的想象空间。洪凌与曹吉冈属于从传统诗文绘画中汲取营养的当代风景画家，正如洪凌所说，他们是要“用传统中国山水画来改造西方油画风景式的展现，站在中国哲学式的观察的立场赋予油画一种山水精神”。显然这是一个高远的文化志向。

从80年代中期开始，有些画家把自然景物与古老的文化符号结合起来，画家们在寻找那些被遗忘的，对过去的山水画和现代的风景画都有陌生感的土地，他们的创作具有一种追思和回忆、思念的感情色彩，与古代诗人的登临凭吊之作声气相通。这一类作品淡化风景的时代特征，或者将时代特征与文化土壤融合起来，把一切时代变化都转化为本土文化土壤中出现的人文萌芽。当画家对表现传统文化的兴趣超过表现自然景色的兴趣时，就出现了风景的寓言。这种象征性的写实风格，在当代风景





画创作中有广泛的影响。

风景画家探索的另一个重点是追求朴素的崇高。这种追求与中国当代画家的“面向北方”这一历史性的变化互为因果。自从公元10世纪中国政治经济文化中心整体南移以来，中国文学艺术的活动中心虽然一直在南方，但中国士大夫文人思想中对“汉唐气象”“中原人物”和“河朔”“幽燕”风致的向往始终难以消解。20世纪中期开始的中国社会变革，既改变了中国文化的地域格局，也改变了中国艺术家的气质。到20世纪行将结束的时候，无论是水墨画还是油画风景，都以表现北方山水或者北方气度（包括南方景物的北方化）为指归。中国风景画家终于回到了山水画的源头，完成了“面向北方”这一历史性的回归。

“面向北方”不仅表现在风景题材的选择，更表现为风景画情趣的北方化，例如对纤秀、精巧的疏远和对雄伟、粗犷的亲近；对整饬修饰的反感和对“粗服乱头”的偏爱——近年来几乎所有引人注目的风景画作品，都具有一定的北方文化或北方自然特征。在中国文化传统中，北方意味着朴素的崇高，意味着原始的生命力量，而与南方那种“精加

工”的纤秀的优美形成对比。王国维说，“故诗歌者，实北方文学之产物，而非儂薄冷淡之夫所能托也”。一语道出了中国文人“北方情结”的全部感情分量。宋惠民、杨松林、朝戈、崔国强、白羽平的风景画可作王国维此说的图像诠释。

文学艺术领域的南北分野，是中国文化中古老的话题，这一现象时隐时现地出现在不同的时代和不同的艺术流派之间。北方的严谨、坚实与南方的清新、自由，一直是两地艺术薪火相传的文脉。

林风眠和他主持的杭州艺专，曾是南方绘画艺术的中心。林风眠的艺术风格润泽了吴冠中、席德进（1923-1981）和苏天赐（1922-2006）的绘画。苏天赐的人物肖像在1949年杭州艺专对“资产阶级形式主义”的批判中受到无端指责之后，他与吴冠中一样，远离现实人物这块是非之地，借由风景画表达他的心曲。苏天赐以简略洒脱的笔法画江南风景，成为“南宗山水”的现代传人。在他之后则有陈钧德、沈行工等人的风景创作。

风景画家探索的第三个重点是从自然景物的形式结构中提取绘画自身的形式结构。与前两种试验



2 / 徐晓燕《乐土系列》150x360厘米 1997



3 / 尚扬《许多年的大风景》153x193 厘米 1994

一样，在这种接近抽象的试验中，中国风景画家从西方现代艺术和中国传统艺术两方面汲取营养。在不同的画家那里，有不同的偏重。有些画家将水墨画的勾勒、皴点融入油画的色层、肌理，以此表现草木、山岩、土地之质，以丰富微妙、斑驳厚重的表面结构取胜；另一些画家将中国传统书画的间架、布局、骨法与西方绘画的平面构成结合，以此描绘大山、大河、大地之势，以单纯强烈的节奏、韵律取胜。赵开坤描绘东北山林的作品中，劲健灵动的勾勒形成音乐性的节奏。

许多画家对“书写性”发生兴趣，他们减弱色彩的对比照应而沉浸于黑、白、灰或褐、白、灰的细微调度。更多的画家从空间透视走向平面的绘画性，色彩的“记述性”在降低，线、块结构的张力在增强。或者虽然关注色彩，但关注的是与现实景物分离的、绘画自身的色彩表现性。

对绘画形式结构的重视，并没有使风景画家走

向纯粹的抽象，自然景观仍然是画面构成的基础。画家可能有意识地忽略风景的细节，但山岳、河流、土地的结构、韵律仍然引导着他的创作构思。

从整体看，传统的山水——风景样式并没有消失，但这种样式正在经历一场深刻的变化。出现了许多边缘性的作品，对“风景”的理解趋于多样化和个人化。现代文化使我们的精神世界变得纷繁杂乱，这使我们失去了心灵和自然之间那毫无挂碍的情感通道。虽然当代风景画变得越来越苦涩和沉重，观看当代风景画不再是“赏心乐事”，“卧游”已经变成思想和情感的负重攀登。相形之下，那些热爱自然的画家们心境比较平和、宁静，他们保持着心灵与自然的连接，他们的精神状态与充满焦虑的现代城市人有所不同。观看美国画家的风景画作品，既使我们增添新的艺术感受，又使我们思考中国风景画家相似而不相同的探索历程。○



## 20 世纪美国艺术对中国艺术家的影响

贾方舟

20 世纪以来中国的艺术家分别在 20 世纪早期、中期、晚期走向美国，在美国学习艺术，取得了各自的成绩。正如 19-20 世纪美国艺术家以留学、旅游、侨居的方式到欧洲一样，在同样的历史时段，中国画家也以同样的方式走向欧洲、日本和美国。其中以留学欧洲的居多，其次是邻国日本。日本是欧洲近现代艺术的“二传手”，中国画家留学日本同样学的是欧洲的艺术。处在西半球的美国画家和处在东半球的中国画家做的是同一件事——学习欧洲的艺术。但与此同时，也有不少热爱艺术的中国青年因各种原因来到美国学习艺术，并留在美国，逐渐发展出自己的风格。

### 一、20 世纪早期的旅美艺术家

旅居美国最早的画家是李铁夫（1869-1952），李铁夫生于广东鹤山，1885 年，16 岁的他随叔父到美国谋生与求学，成为第一个出国学习西方艺术的中国画家。1930 年他回到香港。1952 年逝世于广州，享年 83 岁。

李铁夫在中国近现代美术史上是最早到西方学习艺术的前驱，堪称“中国油画第一人”“中国油画之父”，被孙中山誉为“东亚画坛第一巨擘”。李铁夫早年就读阿灵顿美术学院与英国皇家艺术学院。1907 年开始定居纽约，1908 至 1911 年入威廉·切斯画室。1912 年进入纽约艺术大学任副教授，与约翰·萨金特有较多交往和切磋。李铁夫在艺术风格上也深受这两位大师的影响。

同时，在中国近现代革命史上，李铁夫是民主革命的元老和功臣之一。他一生痴心于艺术，又忧国忧民，他是同盟会纽约分会书记，常卖画筹款以支援国内革命。

其次是李铁夫的同代人冯钢百（1884-1984），冯钢百生于广东新会，1906 年到墨西哥，从墨西哥国立美术学院毕业后到去美国深造。1908 年，冯钢百以优异的成绩考入卜忌利美术学院，一年半后转入芝加哥美术学院。之后又前往纽约入第九街大学生美术研究院专攻肖像画。曾随著名画家罗伯特·亨利学画十一年。1921 年回国，与胡根天创办广州美术专科学校，同年组织进步美术团体《赤报》。

冯钢百为我国第一代著名油画家和美术教育家，功力深厚，画风朴实无华，擅长肖像画。在广东乃至中国现代美术史上有着重要的地位。冯钢百的作品以肖像、静物、风景为主，尤其擅长肖像。在美国期间曾与李铁夫一起全力资助孙中山革命。

冯钢百的绘画风格和李铁夫大体上差不多，均以肖像画为主，属于比较写实的古典主义。

在他们之后到美国学习的还有朱沅芷、赵春翔、陈荫霖等。我曾经写过一篇关于中国抽象艺术的文章，在写这篇文章的时候发现最早做抽象艺术的中国画家都在海外，实际上他们是一个中国抽象艺术的“海外军团”。这批人有不少也在美国，如：

朱沅芷（1906-1963）原名朱荣沅。1906 年生于广东省开平县朱家村，其父为美国旧金山华工。





1



3

早年随父移居美国。1924年进入加州艺术学院(现今旧金山艺术学院),跟随欧蒂斯·欧菲德研习油画和素描,受其所提倡的“共色主义”影响,21岁在旧金山举办个展,以现代绘画风格引人注目。其才华也因此获得亲王穆哈特夫妇的赏识,鼓励他前往巴黎发展,吸取更多的艺术养分,从而开启了他绘画生涯新阶段。他在巴黎期间的创作,又受到超现实主义影响,开始转向梦幻的非现实表达,并对弗洛伊德关于梦的解析与精神分析的理论产生兴趣。开始画梦境、记忆、自画像,以及与中国文化传统有关的主题。朱沅芷于1963年逝世于纽约,享年57岁。纽约多所画廊及美术馆为其举办回顾



2

1 / 李铁夫作品

2 / 冯钢百作品

3 / 朱沅芷作品

展,其中规模最大的是1979年在全美几个大城市的巡回展览。作品先后被惠特尼美术馆、赫希宏雕刻美术馆及奥克兰美术馆收藏。

赵春翔(1910-1991),出生于河南,毕业于河南第一师范学校艺术系及杭州国立艺专(现为中国美术学院)。1955年,他取得西班牙政府两年奖学金,到西班牙学习,1958年定居纽约。其间,他结识美国艺术家李奇登斯坦与罗斯科等人。以美国抽象表现主义手法创作中国水墨画,形成了自己独特的艺术风格。作品曾在古根海姆美术馆举办个展并被美术馆收藏。1989年赵春翔移居台湾,后又曾移居成都,1991年12月在台湾去世,享年



4 / 赵春翔作品

81岁。

赵春翔在抽象表现主义影响下不断激发创作灵感，但并没有被这个画派所认可，一度情绪低落。经过一段时间的停顿和思考，他放弃了油画，专心在宣纸上作画。但他放弃了传统水墨画的淡泊和超逸，为强化色彩常常加入镲光色，赋予作品以醒目跳动的不和谐感。

陈荫罴（1913-1995），出生于中国广东，12岁随父赴美。于1934年进入美国洛杉矶奥蒂斯艺术学院就读，于1940年取得美术硕士学位，次年于洛杉矶加州艺术俱乐部举行首展，而后受到洛杉矶郡立美术馆馆长麦坚尼的推荐，于1942年在旧金山荣勋宫举行个展，同年参加奥蒂斯艺术学院年度展，获得油画类第一名。

20世纪40年代初期，他的作品多以社会写实风格为主，作品充满人文关怀。1950年以后受到抽象表现主义的影响，作品开始有了丰富的层次与肌理变化。特别是他从中国的青铜器、石碑和甲骨



5 / 曾佑和作品

文等传统文化中找到灵感，逐渐确立了具有中国本土文化特色的抽象表现风格。他的艺术几乎和美国的抽象表现主义同步，从而成为中国画家中最早具有抽象表现主义风格的画家。

魏乐唐，1921生于上海，自幼学习传统书法，举凡商周铭文、秦汉刻石、魏晋隋唐以来碑帖，无不手摹心临，求其神韵。16岁便在上海大新画廊举行个展。他于1956年赴美，是旅美华人中最早的抽象画家之一。魏乐唐致力于探索中西艺术的交融。早在20世纪60年代，魏乐唐就已与抽象表现主义的先驱波洛克、波普艺术家安迪·沃霍尔一同举办过联展。1958年定居波士顿，1973年又移居加州。80年代完成英文《毛公鼎》，曾被白宫收为藏书。1998年获意大利艺术学院颁发的最高荣誉教授证书。

魏乐唐在表现技法上将书法的表现因素融入他的绘画，以草书的笔势表现气势，更接近抽象表现主义的精神。包括西方艺术家如马瑟韦尔、苏拉热、

哈同等也都表现出对中国书法意象的向往与追慕。由于魏乐唐从小接受中国书法的熏陶，加上青年时代身处美国现代艺术氛围，使他能够大胆将强烈的色彩与强劲书法用笔相结合，创造出自己的风格。

曾佑和（1925-2017），出生于北京，并在京城成长学画，16岁考取辅仁大学女校美术系。毕业后被美术系教授、德国人古斯塔夫·艾克聘为助教，后与之结为伉俪，成为轰动京城的一桩中外婚姻爱情故事。1949年移居香港，1953年始任美国夏威夷火努鲁鲁艺术学院顾问，1969年任夏威夷大学艺术系副教授，1972年于美国纽约大学美术史学专修院获东亚美术史博士，1973年升任正教授，兼夏威夷大学中国学术研究中心委员会会长。

曾佑和移居美国五十多年中，一直从事中国传统美术的教学和传播事业，为传播中华优秀传统文化作出了很大贡献，她个人也在抽象水墨的探索中卓有成效。晚年回到北京，于2017年病故。

## 二、20世纪中期在美国抽象表现主义影响下的台湾现代艺术运动

20世纪中期，西方对中国大陆采取封闭政策，只有中国台湾仍然与美国在文化上保持着联系。因此，在美国抽象表现主义影响下，台湾于50年代中期掀起一场现代艺术运动。在美国的现代艺术思潮，特别是抽象表现主义的影响下，台湾画坛出现了前卫现代艺术团体“五月画会”与“东方画会”，最具代表性的画家有刘国松、李忠生、萧勤、夏阳等。现代绘画是他们积极倡导的艺术理想和追求的目标，他们用明确的言论与行动，成为50年代台湾第一个具有鲜明主张的美术运动。

## 三、20世纪70年代末以来美国艺术对大陆艺术家的影响

20世纪70年代末，中国大陆进入改革开放的历史新阶段，被禁锢了30多年之后，西方文化随

之如潮水般涌入，最早受到美国艺术影响的是“怀斯风”的出现，代表性艺术家是何多苓和艾轩。他们的艺术以一种“怀斯式”的感伤情调表达一种乡愁和怀旧情绪。与此同时，受照相写实主义的影响，代表艺术家是罗中立和广廷勃。他们以超越古典写实的照相写实主义手法表现现实中的普通中国人的形象，引起很大震动，特别是罗中立的《父亲》影响更为深远。1985年年末，劳森伯格在中国美术馆举办个展，让观众大开眼界，这个“现实版”的后现代艺术家先入为主地影响了一大批对现代艺术刚刚有所了解的青年艺术家。他们从劳森伯格的作品中知道了西方的后现代艺术是怎么回事，劳森伯格是怎么个玩儿法，从而对现代后现代混杂的“新潮美术”起到推波助澜的作用。

到80年代末、90年代初，出现“出国潮”，使许多活跃于80年代的中青年艺术家纷纷离开大陆，其中旅美的居多，有代表性的如袁运生、陈丹青、陈逸飞、丁绍光及云南画派、徐冰、蔡国强、谷文达等。这些艺术家在美国多年，其中不少取得耀眼的艺术成就，毫不逊色地参与到西方主流艺术的行列。90年代以后，中国当代艺术又出现了政治波普和玩世现实主义。其中以王广义为代表的政治波普显然来自于美国安迪·沃霍尔的波普艺术。不仅安迪·沃霍尔的波普艺术对中国的青年艺术家产生影响，90年代中期，在美国六七十年代女权主义艺术运动以及西方女权主义理论的影响下，中国的女性艺术崛起，一大批具有批判精神的女性艺术家出场，构成90年代中国当代艺术的一个重要现象。1994年7月，徐虹在《江苏画刊》发表了《走出深渊：致女艺术家和女批评家的一封信》，这篇文章相当于中国女权主义的一个宣言。所以中国90年代的当代艺术中一个特别突出的现象就是女性主义的崛起，这跟美国在60年代出现的女性主义运动和女性主义艺术直接相关。○



# 转义和建树：中美艺术交互影响的若干个案

丁宁

## 一

中美艺术家从相互的文化和艺术影响中获益乃是有目共睹的事实，而且，那些超越了直接模仿的转义<sup>1</sup>都无疑成了宝贵的视觉创造经验，应该在特定的美术史上浓重地记上一笔。不过，至少在目前的中国学界，对于中美艺术交互影响的研究却似乎才刚刚开始而已。

一方面，美国艺术家受到过中国文化和艺术的影响，虽然已是一种不言而喻的事实，但是，对于这种影响的具体研究却少有展开，即使有人涉及，也大抵停留在一般史料的梳理上。然而，艺术的交互影响的关键尤在于在转义和创造性的成就方面，因为只有在这样的层面上，才能更加清晰地了解交互影响的实质性意义。

另一方面，有关中国艺术（尤其是当代中国艺术）所曾受到的美国艺术的影响，恐怕就研究得更为粗略。人们似乎习惯地认为只有历史更为悠久的历史才能对别的艺术产生明显的影响，而不是相反。恰好中国的历史（包括艺术的历史）远比美国的历史要悠久得多，因而，这种只看影响的单向效应的习惯就变得格外强大了。

当然，正如有的学者所指出的那样，美国的亚

裔艺术家（甚至连野口勇在内）也要么曾被主流社会忽略，要么就是像曾景文那样被人强加了一种属于成见范畴的“中间性”（in-between-ness）<sup>2</sup>，从而也使得影响的研究思路多少有点程式化和简单化了。可是，如果对于影响研究有所忽视或无以深入，那么，对于涉及的相关艺术家的认识就相应地会有相应的偏差。其实，在这一领域里的影响有时并非局部的、技巧的，而恰恰可能是普遍的、观念的，几乎是一种不可忽略的界面。特别要指出的是，美国艺术对中国当代艺术的影响在特定时期里似乎不纯粹是一种个别艺术家对于个别艺术家的直接关联，而是一种波及面更为巨大、影响力更为长久的过程。甚至一批有才华的中国艺术家从技巧、风格，以及观念等方面获得了启示，创作出了大量的具有深刻历史和艺术价值的作品，并被突出地写入了当代的中国美术史，成为一个时代的重要的视觉文化记录。毫无疑问，对于这方面的研究，尚有巨大的开掘空间。

本文通过中美艺术相互影响的一些个案，试图描述和概括其形成的艺术实绩的若干特点。

## 二

美术史上曾经有过那种相对比较直接的借用，

1 有关“转义”的具体含义，请参阅拙译诺曼·布列逊《传统与欲望——从大卫到德拉克罗瓦》，浙江摄影出版社，2003年。

2 See Dore Ashton: *Noguchi: East and West*, University of California Press, 1992, p. 16; and Gordon H. Chang, *Emerging from the Shadow: The Visual Arts and Asian American History*, *Journal of Transnational American Studies*, Vol. 1, Issue 1, 2009.

譬如，波提切利的《毁谤》可能是对古希腊的画家阿佩莱斯同名画作的直接呼应，不过，由于后者的作品不复存世，人们已无法知道两件作品之间的异同程度。无疑，艺术的跨文化间的影响会呈现为更为丰富复杂的面貌。这里，先来谈一谈中国艺术对美国艺术的影响。在这里，马克·托贝与滕白也的交往所产生的结果堪称转义和创造的一种典型。

一般的美术史在叙述美国画家马克·托贝时，会提到他所受到的波斯以及远东的绘画与书法的影响，甚至还提到他在日本的禅寺中学习毛笔的经历。不过，在所有的影响中，最有助于其形成其独特个人风格的当属中国艺术的影响。因为，一位叫做滕白也（或滕奎）的中国艺术家不仅给马克·托贝教过中国画和书法，而且更为根本的是，在艺术的观念上深刻地影响了后者。

不幸的是，在中国现代美术史上，滕白也（1900 - 1980）本人却是一个被埋没了的人物，或者说，是一个有意无意地被边缘化了的艺术家。人们在通行的美术史教材中根本找不到对他的应有的评价。尽管他在版画、中国画、雕塑，以及学术研究等方面都有不俗的记录，而且，他还曾经影响了像马克·托贝这样杰出的美国艺术家。但是，却依然很少有人知道他的真正建树，仅有少量的资料不完整地提及他和艺术生涯。即使在当今艺术拍卖会上，他的一两件作品虽然出自研究者的收藏，却也被大为冷落，其价位低估得令人吃惊。<sup>3</sup> 在中国，可以说，他是一位几乎被遗忘了的艺术家。

滕白也之所以可以影响到马克·托贝，并且令后者终身难忘，细究起来，是有原因可寻的。最为重要的是，马克·托贝在当时是不可能遇上一位可能比滕白也更为理想的艺术伙伴的。

第一，滕白也酷爱中国的传统艺术，创作过大

量优秀的水墨作品。同时，他又有在美国的大学毕业艺术的经历，从华盛顿大学获得过艺术硕士学位，在哈佛大学燕京学社做过专门的研究。因而，既有英语的表述能力，也能在结合有关西方艺术知识的基础上将中国艺术的精粹举重若轻地凸显出来。这方面的能力有其发表的英文论文为证<sup>4</sup>。芝加哥大学的文艺复兴协会（The Renaissance Society at the University of Chicago）曾经邀请滕白也于1930年11月12日（周三）12点始在该协会中就艺术家自己创作和展览的作品（主要是指墨画）发表专门演讲。<sup>5</sup> 与此同时，从1927年到1928年，已经从华盛顿大学获得了艺术硕士学位（MFA）的滕白也曾经留校任教，他算是在欧美大学中任教的第一位中国艺术家。<sup>6</sup>

第二，滕白也本人殊非平庸的艺术家，相反，在同代艺术家中成就卓越，引人瞩目，是西方现代美术研究文献中仅有的被人提及的两三个中国艺术家中的一个。譬如，他有幸被美国的文艺复兴协会选中举办过个人展，其被接受和重视的程度就非同一般。因为，位于美国芝加哥大学内的文艺复兴协会创立于1915年，其实并不是通常意义上的学术团体，而是一个举足轻重的艺术博物馆。虽然它本身并不收藏作品，但是，该博物馆对现当代艺术的推进之功有目共睹，是美国专门倡导现当代艺术的博物馆中历史最为悠久的一个场所，也成为现当代艺术最为牢靠的后盾之一。此馆曾经在著名女艺术家伊娃·沃森-舒兹（Eva Watson-Schütze）的主导下，举办过有勃拉克（Braque）、阿尔普（Arp）、布朗库西

4 Teng Kwei, Art in Modern China, The Open Court, Chicago: December, 1933; 收入包铭新、王瑞华《画坛遗珠——滕白也研究》，东华大学出版社，2008年，第73-104页。

5 See: <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Works.267.html>.

6 参见郑逸梅，《艺坛百影》，中州书画社，1982年；David Clarke, Teng Baiye and Mark Tobey: Interactions between Chinese and American Art in Shanghai and Seattle, Pacific Northwest Quarterly, Vol. 93, Fall 2002, pp. 171-9.

3 参见上海鸿生2009春季大型艺术品拍卖会公布的价格：<http://pm.findart.com.cn/350226-pm.html>。





(Brancusi)、米罗(Miró)和毕加索(Picasso)参与的现代主义展览。历史上在该博物馆中举办过个人展的,也不乏非同凡响的艺术家,如亨利·马蒂斯(Henri Matisse,1930)、亚历山大·考尔德(Alexander Calder,1934)、费尔南·莱热(Fernand Léger, 1936)、拉斯洛·莫霍利-纳吉(László Moholy-Nagy,1939)、约翰·斯隆(John Sloan,1942)、凯绥·柯勒惠支(Käthe Kollwitz,1946)、保罗·克利(Paul Klee, 1946)、密斯·凡·德罗(Mies van der Rohe, 1947)、迭戈·里维拉(Diego Rivera, 1949)、乔斯·克莱门特·奥罗斯科(José Clemente Orozco, 1951)、马克·夏加尔(Marc Chagall, 1958)、雷内·马格立特(René Magritte, 1964)、亨利·摩尔(Henry Moore,1967)……在1930年之前,滕白也在华盛顿、纽约和旧金山等地都曾举办过展览。譬如,1928年在华盛顿大学亨利美术馆(Henry Art Gallery Washington University)和旧金山的东西美术馆(East West Fine Art Gallery, San Francisco)的展览。<sup>7</sup>不过,最为值得一提的还是在芝加哥大学的文艺复兴协会举办的个人画展。经由美国当时最负盛名的汉学家、人类学家、东方学家、语言学家、芝加哥菲尔德博物馆人类学部的贝托尔德·劳费尔博士(Dr. Berthold Laufer,1874-1934)的介绍,文艺复兴协会以及中国的美国友人会于1930年11月1日至10日主办了滕白也的个人画展(Exhibition of the Paintings of Teng Kwei)。<sup>8</sup>众所周知,劳费尔博士学识渊博,学术著述丰富,是一位地位非

凡的知名学者。滕白也得到他的青睐,实在是难得之至。两人的交往,如果加以深究,也一定会有值得关注的原因,只是目前尚无更多的第一手资料可供参考和佐证。与此同时,在滕白也的画展过程中,还相应地安排了从芝加哥艺术学院租借的中国古代艺术品以及文艺复兴协会成员的作品展览。时任中华民国驻美芝加哥总领事叶可梁(Koliang Yih)博士和劳费尔博士均被列为画展的嘉宾。同时,劳费尔博士还在画展开幕之际举办以滕白也画展为主题的讲座,没有知音般的了解,这是不可想象的事情。<sup>9</sup>

据现有并不完整的资料,滕白也参加过的重要展览有:布鲁克林博物馆于1929年6月1日至10月1日举办的“美国与国外艺术家绘画、雕塑和素描联展”(Group Exhibition of Paintings, Sculpture and Drawings by American and Foreign Artists);他的版画作品《山景》参加过1930年12月4日至1931年1月25日在芝加哥艺术学院举办的第二届平版画和木刻国际展(The Second International Exhibition of Lithography and Wood Carving),是参展中仅有的两位中国艺术家中的一位。他的平版画《雨中扬子》现藏于美国克利夫兰艺术博物馆(检索专号:1941.528)。

雕塑是滕白也的本行,尽管我们再难看到其原作,但是,已经有学人指出,1935年,在南京举办的孙中山塑像创作竞赛中,滕白也曾在众多的对手中(包括李金发、江小鹁、王临乙、郎鲁荪、刘开渠、梁竹亭等)脱颖而出,名列第一。由于这次竞赛吸引了当时中国国内几乎所有重要的雕塑家,算是民国时期雕塑水平的一次集体亮相。滕白也能在这次竞赛中力拔头筹,是其雕塑实力与水平的一种证明。据说,他的雕塑在首都南京和上海一度到

7 See David Clarke, "Teng Baiye and Mark Tobey: Interactions between Chinese and American Art in Shanghai and Seattle," p. 171.

8 Works displayed: Russian General, Landscape, Three Ducks, Lotos, Dragon Head, The Ball, Chinese Scholar, Crane, Figure Striding, Vine, Two Black Birds, Winter Evening, The Family (chickens), Contemplating Nature, The Judge (owl), After The Rain, Young Ducks, Peacock, Bamboo, Willow In Wind, and Willows.

See: <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Works.267.html>.

9 See Renaissance Society Sponsors Unique Chinese Exhibition, The Hyde Park Herald, Volume XIX, 31 October 1930, p. 4.

处可见……<sup>10</sup>

不能不惊讶的是，滕白也的才华甚至延伸到了设计的领域。他的室内设计绝对不俗。1931年，为匹兹堡大学的寻道圣堂设计的国际教室——中国教室，便是滕白也的手笔，至今仍是这类设计中的翘楚。

第三，从1923年马克·托贝认识滕白也开始，一直到1938年滕白也驰函马克·托贝，两人之间十多年的交往已经并非一般的朋友应酬往来。1923年，马克·托贝在华盛顿州西雅图遇上滕白也，从此迷上了对其自身绘画风格影响深远的中国书画。到了1934年，马克·托贝从意大利那不勒斯乘船到访香港和上海。在上海，马克·托贝与滕白也曾一起住在当时法租界的家中，并且进一步学习中国艺术。到了1938年，中国处在日本侵华战争期间，滕白也本人已经停止画笔，投身抗战，参与桂林难民营的生产自救运动。从仅存的一封给马克·托贝的信中，人们可以感觉到字里行间的语气绝非一般的朋友之间的寒暄。<sup>11</sup>

事实上，马克·托贝就是从1935年开始他的所谓“白色书写”的，也就是别出心裁地将白色的线条画满整个画面。正是在那个时候，马克·托贝发现了传统的东方水墨中的线条的妙谛，觉得借助“书法的影响摆脱了形体的束缚”。<sup>12</sup>那么，在这种影响中，马克·托贝是如何通过转义获得自己独有的视觉印记呢？

A. 全满的构图。在传统的中国画中很少有这样的画法，往往会强调留白，增加观者的想象余地。而且，在马克·托贝笔下，这种全满的画法没有给画面一种通常会有图—底关系，没有视觉的焦点或重点，只有一种可以游走而且永难停顿和重复

的视线的自由性。值得强调的是，尽管抽象绘画中全满的构图往往和波洛克联系在一起，但是，事实上，马克·托贝在1944年，也就是说，比波洛克早两年就向世人展示了没有构图中心的画面，而且这种全满的画面还与东方的线条融合在一起。

B. 线条高于实体。滕白也不止一次地在他的演讲和论文中强调中国艺术中线条的表现性，而马克·托贝则将这一点强调到了另一种独特的极致，即完全不见实体的线条集合。就如马克·托贝所说的那样：“我刚刚在我的艺术家朋友滕奎那儿上了第一次有关中国毛笔的课。树木就不再是大地上的实体，而分化成大地上更虚的对象，分解为沐浴在明暗之中更虚的事物了。在这里既有压力，亦有释放。每一种动态就如雪中留痕都被留存，同时又常常自善其身……智性与精神元气充足。现在，一切均在动势之中……向过去的方向退后一步，我在西雅图画室前的树就全然是节律、升扬和腾跃了。”<sup>13</sup>按照对自然的这种观感，形式被非物质化了，成了“气”的构成，即一种非恒定的宇宙能量的流动。法国的《世界报》在报道马克·托贝去世的消息时特别提到，因为滕白也的指导，艺术家获得了对远东艺术的理解，而作品也因之有了全新的格局。<sup>14</sup>可以说，“白色书写”风格——托贝所谓的“书写冲动”的特征就在于深色背景上白色线条的图式化构成，极为自然地把画家的理性——普遍性思维——带到了一种更为自由的境地。

C. 线条的连续变化。在线条的运用上，马克·托贝在显现出一以贯之的执着的同时，也没有停止过对线条无穷尽的微妙变化的追求。所以，在其最早的白色书写构图中所传达出来的自由和力度在像《历史的前进》这一完成于约30年之后的后期作

<sup>10</sup> 参见郑逸梅《艺坛百影》，第42页。

<sup>11</sup> 滕奎1938年7月10日从汉口致信马克·托贝。此信由美国的Wesley Wehr收藏，其中译文可见于台北《雄狮美术》1991年第11期。

<sup>12</sup> See W. Seitz, Mark Tobey, exhibition catalogue, New York, 1962, pp.50-51.

<sup>13</sup> Mark Tobey, Reminiscence and Reverie, Magazine of Art, 44, October 1951, pp. 230; as quoted in W.C. Seitz, Abstract Expressionist Painting in America, Cambridge Massachusetts, 1983, p. 66.

<sup>14</sup> See Le Monde, 27 April 1976.



品中依然显而易见。可以这么说，在早期的《百老汇的标准》中的疯狂的线条冲动已经变成了更为微妙而有复杂的线条网络，其宽度、密度以及色彩均显得千变万化了。

以上这些特征使得马克·托贝的作品在吸取东方的影响时，既不同于传统中国艺术中的任何线条，也不同于他的老师滕白也的作品，后者显然更愿意沉浸在中国传统的艺术滋养中。

尽管马克·托贝和滕白也的作品是谁也不像谁，另一个令人好奇的问题是，作为杰出的艺术家，滕白也从年长于自己十岁的马克·托贝那儿得到了相应的影响吗？毫无疑问，滕白也是善于吸取西方艺术的，他学习雕塑的经历就是一个很好的证明。但是，他是不是因为了解了西方艺术从而才更为坚定地认可了中国传统艺术了呢？说实话，原始资料的匮乏，让我们对这一问题的回答显得有点力不从心。

不过，从马克·托贝与滕白也的交往经历看，也有助于我们理解另一位美国艺术家野口勇(Isamu Noguchi)在接受中国艺术影响方面的特殊性。根据研究文献，1930年野口勇为什么以及如何来到中国北京，他本人似乎总是语焉不详，成了人们心中的一个谜。更为费解的是，他在北京生活优渥，雇有厨师、男仆和黄包车夫，甚至还结识了张学良将军及其部下。至于在艺术方面，他在北京逗留的8个月，28年之后（1958年）在回忆时他依然是津津乐道的，尤其会提到这两件事：一是天坛对他的震撼。他将这座建筑看作是“古代中国人世界观的宣言，即认为大地是在一种环状轨迹中运行的宇宙里的巨大方形。巨大的大理石方形上有圆形的平台，通往一个最终开放的平台，天坛本身就设于其上。这些方圆形在野口勇云游四方的生涯里变成了早期许许多多的石头平台了，其象征性镌刻在他的视觉记忆中，而最终是体现在他自己的平台创意上。方圆图形对于野口勇刚刚离开的巴黎的现

代主义运动具有特殊的审美价值，如今却在其最为古老的辉煌中历历在目”。<sup>15</sup>二是野口勇亲从中国的著名画家、七十高龄的齐白石学习花鸟画。尽管不过初学者的水平而已，他却异乎寻常地敏感于东方艺术中的时间因素，而与空间因素对立的时间因素的确也是其走向抽象艺术的有效途径。<sup>16</sup>应该说，中国的影响在野口勇身上是实实在在地发生过的。但是，这些影响在艺术家后来的作品中并不是直接的借用，而是几乎无迹可求式的转义，正好证明了艺术家善于吸取、提炼和转化的高超水平。

同样，菲里普·库斯顿(Philip Guston)也是颇为独特的例子。他对中国宋代绘画的精辟见解，令人情不自禁地猜测是来自于他的经验与体会，而如果不是来自于他的经验与体会，那就一定是另有高人指点。否则，一个美国艺术家对宋画有如此的见地简直是难以想象的事情：

我认为，在研究和反思以往的艺术时，我最伟大的理想就是中国画，特别是约从10世纪或11世纪开始的宋代绘画。宋代的练笔是数千次地描绘某一东西——譬如竹叶和鸟儿——直到变成是别的人而非你自己在画，直到有一种气韵贯彻于你的全身。我想，这就是禅宗所谓的satori(开悟)，而我感受到了这一点。这是双重的所为，此时你似懂非懂。<sup>17</sup>

可以说，他的觉悟甚至超过了像欧内斯特·芬诺洛萨(Ernest Fenollosa)那样的专家。芬诺洛萨对宋代艺术倒是倍加赞赏，但是却会看走了眼，常常把明代的东​​西看成了宋代的东​​西<sup>18</sup>。因而，菲

<sup>15</sup> Dore Ashton: *Noguchi: East and West*, University of California Press, 1992, p.29.

<sup>16</sup> See *ibid.*, pp.28-30, p.37, p.60, p.98, and p. 234.

<sup>17</sup> See Dore Ashton, *A Critical Study of Philip Guston*, University of California Press, 1976, pp. 185-6.

<sup>18</sup> See Warren Cohen, *East Asian Art and American Culture: A study in International Relations*, Columbia University Press, 1992, Chapter 6.

里普·库斯顿对于中国画的精辟观感实在是一个迷人的谜。但是,更为重要的是,不管怎么样,对于菲里普·库斯顿而言,他与其是在直接吸收中国文化的滋养(包括李白的诗歌<sup>19</sup>),还不如说是心领神会之后的自由发挥。或许,这也正是他的抽象表现主义令人感兴趣的一个潜在原因?

### 三

再来谈一谈美国艺术对中国艺术家的影响。在这里,没有比怀斯的艺术更有说服力的例子了。

2009年1月31日,中国新春大年初六。国内唯一的美术周刊《美术报》却破例报道了安德鲁·怀斯于1月16日与世长辞的消息,因为“他的作品可以说影响了我们上个世纪七八十年代乃至今天的中国”。<sup>20</sup>画家杨飞云动情地说:“我估计中国很多画家对于怀斯的去世很可能比西方艺术界对怀斯的去世还要伤感。”<sup>21</sup>的确,怀斯的艺术与中国“文革”后的艺术构成了密不可分的关联,他在1980年对中国当代艺术的影响堪称一股“怀斯风”。

追究起来,最为重要的原因是,1976年“文革”结束后,艺术中不可抑制地浮现出一种伤感的现实主义倾向,成为所谓的“伤痕美术”的一部分。它的最为温暖的部分就是一种向具有人道主义关怀的写实精神的勇敢转换。不过,由于令人压抑的“文革”刚刚结束不久,艺术中的批判倾向还只能是委婉的、间接的和温和的。当中国的艺术家接触到安德鲁·怀斯的作品时,他们的心中就涌起一种强烈的共鸣。因为,安德鲁·怀斯的冷峻而又伤感的情调,以及笔下的人物与场景,都似乎是中国艺术家心中的一种样板,尤其是其完成于1948年的作品《克里斯蒂娜的世界》,更使得中国艺术家为之迷恋,内中的孤独、感伤和希冀对于习惯了“文革”

中虚假激情的中国艺术家而言,不仅更真实、更动人,而且也具有在艺术上与“红”“光”“亮”模式进行反叛的划时代意味。

最为突出的是当时依然是艺术学院学生的何多苓用3个月时间创作的油画《春风已经甦醒》(1981年),它既是体现艺术家风格的处女作,也毫无愧色地成为“文革”后中国油画历史上的标志性作品。显然,这是怀斯式的世界:一个衣着破旧的小女孩,坐在初春长满枯草的河滩上,迷茫而又深情的目光遥望着远方,春天的微风吹动了她的黑发。同时,也有怀斯式的凄美而又充满希望的深刻寓意:严冬已经过去,新的生活正在走来,就像春风吹拂过荒原之后将是绿色覆盖的原野……何多苓在多处场合谈到怀斯对他的影响。他很喜欢这位伤感的现实主义者,喜欢其严峻的思索,认为他画中那孤独的地平线令人神往。怀斯笔下偏远的农场、荒草、孤独的人等令年轻的何多苓为之感动不已,因为其中的那种孤寂的情调和艺术家在“上山下乡”期间的感受是相似乃尔,因而一见如故,相见恨晚。2001年11月17日,何多苓在上海接受记者采访时说:“《春风已经甦醒》是我的研究生毕业创作。老师……不是很赞成,我是背着他画的。因为画面没有情节、没有故事……我跑到成都,躲着画。我学的是怀斯的画法,草都一根一根画出来,这就背离了传统的写实技法。据说学校给打了个不及格。后来我拿去参加北京的一个展览,也落选了,说是因为画面的情绪比较灰暗,女孩子的表情比较忧郁……”可是,很快《春风已经甦醒》在《美术》杂志1981年12月号的封面上得以发表并入选翌年的法国春季沙龙展<sup>22</sup>。何多苓觉得,“我的画跟着《春风已经甦醒》而甦醒”,创作了《青春》、连环

19 See Dore Ashton, A Critical Study of Philip Guston, p. 124.

20 《安德鲁·怀斯去世》,《美术报》,2009年1月31日,第4版。

21 参见 [http://art.china.cn/zixun/2009-01/23/content\\_2703017.htm](http://art.china.cn/zixun/2009-01/23/content_2703017.htm).

22 1982年,此画被中国美术馆收藏;1986年,此作品参加在日本福冈美术馆举办的“第二届亚洲美展”以及其它重要的国内外展览。



画《雪雁》和《带阁楼的房子》等更为抒情的作品。<sup>23</sup>在某种意义上说，没有怀斯，也就没有当时的何多苓。

1985年，何多苓访问美国，有一位观众看了其画展之后，向他推荐了罗宾·杰弗斯（Robinson Jeffers）的诗集，而其中的配图则正是温斯顿和亚当斯拍摄的荒凉、寂寞的场景。这再次让何多苓对怀斯的画有了新的体会，甚至认为“最好的油画家的话仍然是外国的，我认为中国到目前为止还没有真正的大师，一个也没有”。<sup>24</sup>在这里，何多苓再次向怀斯致以了最高的敬意。1997年，在为自己的画册《中国当代艺术选集（4）何多苓》写序时，画家意味深长地说：“我的画面几乎不会出现（或保留住）一个以上的形体”。<sup>25</sup>这是多么怀斯式的画面啊！不过，正是在1985年，当何多苓有机会在纽约的现代艺术博物馆中见到怀斯的《克里斯蒂娜的世界》时，画家才感受到了自己与怀斯的差异所在，如他所说：“我发现《春风已经甦醒》和它毫无共同之处。”<sup>26</sup>

不仅仅是何多苓在怀斯的影响下走向了艺术上的成功与成熟，像艾轩、王沂东这样的画家也深深地迷恋于怀斯，通过画面表达他们独有的“诗意的忧伤”，让普通中国人的形象显得高贵而又有尊严。他们均在中国当代美术史上留下了杰作。以画西藏人物著称的画家艾轩是1981年才从陈逸飞那里听说安德鲁·怀斯的。后来，他有机会拜访了怀斯本人，获得两本题赠的画册。<sup>27</sup>他感到，在描绘人的情绪方面，怀斯和他们那批画家有很多相似之处、共通的东西，可以在他的画面里感觉到自己想

要说的话。80年代初期，年轻的艾轩创作了引人注目的《牧童》《沼泽地上的晨雾》等作品。接着，他又把怀斯式的忧伤与自己笔下的西藏题材结合起来，着意传达出一种令人回味的诗意，如《若尔盖的季节风》《栏》《也许天还那么蓝》和《冷雨》等。2008年，王沂东访问纽约，他特地前往宾夕法尼亚州去朝拜怀斯的故乡切斯福德（Chadds Ford），到那里的博物馆观看大师的作品。确实，在王沂东的作品中，与怀斯依稀相类似的情调和场景可谓比比皆是。

怀斯的意义不仅在于其绘画的技艺，而且还在于其绘画的思想态度，他让人意识到了关注人的内心的重要性，以及表达超越现实世界的心灵追求的魅力。可以说，怀斯曾经给了中国一代艺术家如何看世界与人生的方式，他的独特意义确实是再强调也不为过的。

#### 四

在我们这一时代，艺术上的转义和建树越来越成为普遍的事实，它意味着艺术之间的参照已经变得更加全球化了。中美艺术家之间的交互影响的个案不过是其中的沧海一粟而已。老子已经告诉我们：“知人者智，自知者明。”（《老子》第三十三章）也就是说，所谓的“智”与“明”的结合——“明智”——理应包含“知人”和“自知”这两个方面，缺一不可。

印度的伟大诗人泰戈尔也曾经这样说过：“我们必须为世界的文化合作准备场地，在这场地上所有的人都将文化传授给别人，又从别人那里汲取文化。这是即将到来的时代的基调。”<sup>28</sup>

诚哉斯言！○

23 惠蓝，《中国油画中的写实主义——靳尚谊、何多苓、艾轩、徐芒耀访谈录》，《美术观察》，2002年第2期。

24 周文翰，《何多苓：我属于“误读的一代”》，《新京报》，2006年1月3日。

25 《中国当代艺术选集（4）何多苓》自序，高雄市山美术馆，1997年，第7页。

26 钟鸣《何多苓绘画风格与伦理的形成》，同上，第16页。

27 艾轩《安德鲁·怀斯对我说》，参见[http://art.china.cn/mjda/2009-03/09/content\\_2777141.htm](http://art.china.cn/mjda/2009-03/09/content_2777141.htm)。

28 Paul J. Braisted, *Cultural Cooperation: Keynote of the Coming Age*, New Haven: The Edward W. Hazen Foundation, 1945, p. 5.



## 中西风景画的几点比较

王瑞芸

我对西方风景画有兴趣，在美国学习期间，甚至曾动念头写一本介绍哈德森河画派的书。但后来兴趣转向现当代艺术了。清华大学艺术博物馆的美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展还是让我重温旧梦，特别是几位中外学者对于西方及美国风景画清晰的梳理和中美艺术家接触的历史，重新把这个有趣的课题摆在我面前了。这里我把自己从这个画展得到的感触与大家分享。

我发现美国学者对西方风景画介绍得越详细，越让我看出中西方的风景画有很多不同。

首先，我要先从两位尊敬的美同行，Jenny McComas（詹妮·麦科马斯）和 Michelle Facos（米歇尔·凡考斯）教授的文章中，做几点归纳：

一、在西方艺术史中，风景画作为一个独立题材出现较晚，17 世纪才出现。我们都知道，在 17 世纪之前西方艺术的主要功能是用来服务于宗教等神圣重大的内容。但是在经过文艺复兴和宗教改革之后，整个社会开始倾向关注人，人的生活和日常题材被允许表现了，单独的风景画开始出现。

二、西方对风景画的审美认可，出现在 1756 年爱尔兰作家 Edmund Burke 出版的著作《关于崇高与美的观念其根源的哲学探讨》。这本书提出了风景画可体现崇高的特性。另一位英国作家 William Gilpin 在 1783 年出版了《怀河见闻……

主要如画之美》，另外定义了一种被称为“如画”（picturesque）的风景——这种风景的主要特点是对工业革命之前的那个自然田园的怀旧和向往。这就是说，在欧洲对风景画的审美性有了两种明确定义：崇高和优美。

三、风景画尽管在 17 世纪独立并受一些藏家的欢迎，但它在西方一直以来算是个小画种，比如欧美艺术学院从不把风景画独立成科，不提供风景画教学。到现在也是如此。

四、风景画在西方开始流行，有一个我们中国人想不到的原因是：那是和欧洲一些新的民族国家出现相关的。欧洲的情况是，在 19 世纪初，许多今天意义上的国家尚未建立，比如比利时、德国、希腊、意大利和塞尔维亚。（这是我们想不出的，因为相比这个情况，我们中国在 19 世纪已经走到了封建帝国的末期了，因此大不一样）那么，在欧洲那些新出现的民族国家特别需要强调自己的特色，突出自己的与众不同，而且确实，欧洲各个不同区域本来就有不同语言和不同的文化风俗，所以有爱国心的风景画家会着重描绘本国典型的地区景象，以此来强调国家身份。比如美国把这一点表现得尤其鲜明——尽管美国不在欧洲，但是它属于西方文化体系。美国艺术开始打自己特色，依靠的正是风景画，虽然美国历史无法跟欧洲比，但是在地理上远比欧洲有优势。欧洲人基本都被局限在一个



不大的地方生活几百或上千年。而新大陆幅员辽阔，自然风光壮丽多样，是欧洲所没有的，因此最容易拿来成为美国特色。而美国在18世纪立国，又赶上了风景画被看好的顺风车，于是描绘美国风景当然就成为美国画家展示自己祖国身份的一个招牌了。最早出现的代表美国特色的绘画流派正是风景画，就是出现在19世纪20年代的“哈德逊河画派”。这让我们真的看到了，风景画的确有表达民族和国家身份的作用。

五、我特别留意到凡考斯教授提到的美国风景画的意义，她提出：与欧洲相比，美国风景画更具有一种宗教或精神上的意义，画家有两种手法来颂扬这种意义：第一，描绘一个广阔蛮荒的，未受过人类影响的美国风景，这样的荒野风景就像刚刚被上帝创造出来一样。第二，描绘一种被转化的风景——就是说，表现被人整理驯化过了，可以提供出产物的、给人带来利益的风景区。这种价值对我们中国人来说是很新鲜的。这里我引一下凡考斯教授对这类风景意义的精彩归纳：“这种风景意义为美国人欣然接受，因为当时绝大多数的移民是基督徒，他们相信地球是上帝创造以供人类使用的。而未被开发过的美国荒野是伊甸园的残留部分。在美国民族主义叙事史中，欧洲来的美国移民是上帝特选的子民，被特许生活在一个资源丰富和充满奇观的大自然里。对荒野的驯服以及把原始状态转化为有用多产的土地，是一项被基督教教义认可的艰巨而重大的事业。参与的欧洲移民们相信自己是上帝的代理人，是在帮助实施上帝的神圣计划。”

上面是我从两位美国学者的研究文章中作的归纳，这不代表全面，应该说只代表我觉得有兴趣的部分。我打算拿这几条来和中国风景画作比较，这种比较我觉得蛮有趣的。

我们不妨做对比：

一、西方风景画独立在17世纪，在中国的独

立的风景画出现在6世纪，可能还更早，但我们现在只能依据留下的实物——隋代展子虔（约550—604）的《游春图》来说话。总之现在定论的中国美术史中这样呈现，山水画形成于魏晋南北朝时期（3—5世纪），尽管那时山水可能还没有完全从人物画中分离出来，但是从那个时代流行的魏晋山水诗来看（谢灵运、陶渊明），我们就能知道，山水有多被当时的文人雅士重视，这肯定是和山水画的独立一致的。山水画在隋唐时期（7—9世纪）完全成为独立画种，到五代北宋（10—11世纪）时完全丰满成熟。那个时代的画家给后世留下了震撼人心的作品。而且在技法分类上也多种多样，比如青绿山水、金碧山水、浅绛山水，水墨山水、没骨山水，等等。

二、西方对于风景画的审美理论出现在18世纪，中国出现在5世纪——顾恺之（348—406）有一篇《画云台山记》可以算是山水画论的开山之作。即使不从这篇算起，那么南朝宗炳的专论《画山水序》，是真正纯粹的山水画论，其中已经仔细讨论和确立了山水画的视觉模式（竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之远）。这篇专论出现在公元430年左右，还是在5世纪。（所以，中国山水画独立的时间肯定应该更早，早于画论，但因为没有实物，也就算了。）

三、西方风景画是小画种。在中国刚好相反，山水画是大画种，而且是最大、最重要的画种。

四、用风景画来体现国家和民族身份，这是中国山水画家从来没有面对过的。这当然是每个民族和国家的历史流程不同决定的，但这也大概可以说明中国的山水画不承载这么重要的实用性。

五、凡考斯教授总结美国风景画所侧重的两个方面，无论是野性蛮荒的自然，还是驯化过了的自然，我们都看到其中与上帝的连接。而中国的山水画中既没有体现上帝，也不把那种被征服和驯化过的自然作为描绘对象。比如这次展览中有一张体现



1 / 贾斯珀·弗朗西斯·克鲁普西（美国，1823—1900）《美国的丰收》，1851年，布面油画，90.2厘米×134厘米  
妮可拉斯·H. 诺伊斯夫人捐赠，埃斯凯纳齐艺术博物馆，印第安纳大学，69.93

驯服了自然的《美国的丰收》这幅风景画，凡考斯教授告诉我们，“在纽约市展出，获得了极大的赞誉”。显然，这是美国人的价值观，不是中国人的价值观。中国画家如果去画被驯服过的田园风景，基本是不讨好的。因为中国人对山水的态度截然不同。

中国人对山水有点类似我们对父母的那种感情——热爱并且敬畏。那种敬畏不是宗教的，而是人在自然面前产生的很人性化的感情。在中国从古至今的价值观中，自然的存在对我们不是去征服和驯化的，连想都不可以那么去想的，自然是我们的导师，或者说是包容着我们的最高存在。也可以这样说，中国人的归属不是上帝，是自然。中国被推崇的圣人老子，他的所有教导，只有一个目的，都是叫我们返璞归真，恢复到自然状态。《道德经》中他著名的句子是“人法地，地法天，天法道，道法自然”，自然对中国人成了最高的存在。如果上帝对西方人是至善至美的象征，那么自然也是中国人至善至美的象征。西方人通过服从上帝来校正自己，中国人则是通过亲近自然来校正自己。山水画所以早早就能在中国成为独立的大画种，是中国人

早早地把山水和人格修养联系在一起了。我们被教导说，一个君子要在精神上以山为德，以水为性，就照那样去修正和调整自己的内心，你才会把自己修炼成一位有质量的人，一位绅士（gentleman）。所以中国画家特别乐意去反复描绘山水，等于是让自己反复地去亲近自然，让自己不断地从山水中接受自然影响和洗礼，可以帮助去掉自己的杂念私欲，超然事外，平淡中和，借此提升自己的人格，也帮助观众提升人格。这成为中国山水画千年不变的基石。

我能做的就是这几点平行比较，不是下结论，更加没有觉得中国山水画和山水画论比西方早了一千年，就是优势，完全没有这个意思。早，可以是优势，也可能会造成劣势，上面做的比较只是客观描述而已。而提出这种比较的动机在于，我们仅通过风景画这个细节，就能看到了中西方有如此大的不同。这类不同被我们研究得越多，越能增进我们不同民族和国家间的互相了解，而且会引导我们学者从艺术史转入更阔大的文化史研究。

这正是这个精美展览给予我的启发。○

馆长访谈

## 本期受访者：冀少峰

采访 / 葛秀支



1 / 冀少峰 湖北美术馆馆长

冀少峰，男，1965年出生于河北省邯郸市，1990年毕业于河北师范学院历史教育系，1996年结业于中央美术学院美术史系。中国美术家协会策展委员会委员、中国雕塑学会常务理事。现任湖北美术馆馆长。

先后参与了国内外许多重要的当代艺术活动的策划、组织和学术研讨，在重要美术期刊发表当代艺术理论、艺术批评和当代艺术家评论文章百余篇，计百余万字。2013年获第55届威尼斯双年展最佳策划奖。

湖北是中国当代艺术发展最为活跃的区域之一，湖北美术馆也办了很多具有影响力的学术论坛，您本人又是著名艺术批评家，并做过多年出版工作。请您介绍美术馆的主要职能划分，它们有哪些异同？

**冀少峰：**在西方世界，对于美术馆的定义实际上对应的是艺术博物馆，美国博物馆协会将艺术博物馆定义为“长设的非营利机构，以教育和美学为基本目的，拥有专业员工，获得或拥有艺术品，保养并基本定期地向公众展示艺术品”（南希·艾因瑞恩胡弗著，金眉译：《美国艺术博物馆》，湖南美术出版社，2007年11月，第183页）。由此可以看出，艺术博物馆的基本功能有三个方面：获得、维护及展示艺术品，基本目标是教育及美学。简言之，美术展览、收藏与研究、公共教育构成了美术馆的三种职能。

随着湖北艺术生态发展越来越繁荣，美术馆如雨后春笋般在湖北出现，来自不同归属、不同性质的美术馆等艺术空间、艺术机构，逐渐形成了一个多义性的空间组合。国家重点美术馆湖北美术馆、武汉美术馆在构建城市公共文化服务、繁荣湖北区域文化、推动文化强省建设、增进国内国际的文化交流等方面，理所当然要发挥重点引领示范作用；大学美术馆如湖北美术学院美术馆、汤湖美术馆（依托在江汉大学学术资源）及武汉大学万林艺术博物馆，有着深厚的学院背景与优势，更多的是在高校

作为教辅机构；而民营美术馆如合美术馆、K11、美术文献艺术空间、艺元空间、佑品空间、剩余空间等，有着自身的学术理念、特色和主张，以其强势推进的势态和学术与资本实力，通过各自差异化的视觉讲述与视觉叙事，形成湖北多层次、立体化、开放式的叙事结构，成为构成湖北美术生态发展的重要补充。

美术馆有计划地策划了“湖北国际漆艺三年展”“美术文献三年展”“中国工业版画三年展”“三官殿1号艺术展”等，取得了极大的反响。作为省级美术馆，您是如何权衡当代艺术与传统之间的关系？

**冀少峰：**湖北美术馆目前形成了“3+1”系列品牌展览，即4个三年展：“美术文献三年展”“湖北国际漆艺三年展”“中国工业版画三年展”“中国姿态：中国雕塑展”（每三年一届）和1个年度展：“三官殿1号艺术展”。其实这样的展览架构正是围绕着湖北美术馆的办馆理念“立足本土、面向世界，兼顾历史、重在当代”，在探讨当代艺术与传统的关系。

比如，湖北国际漆艺三年展，漆艺不仅是湖北特色，因为恩施盛产漆树，从出土的众多古漆器来看，漆艺的历史约有7000年了，而漆艺最代表了民族文化根性和民族文化符号礼仪；同时也很有中国传统特色，加之和湖北的历史渊源……因而确立漆艺三年展是湖北美术馆第一个三年展，是在2010年，使得有着悠久传统的漆艺在当代社会实现了它的创新性发展和创造性转换。

但作为一个公共文化服务窗口，如何满足公众多元文化需求是美术馆的责任使命和文化担当，因此仅仅一个三年展很显然和公众的文化期待还有距离。

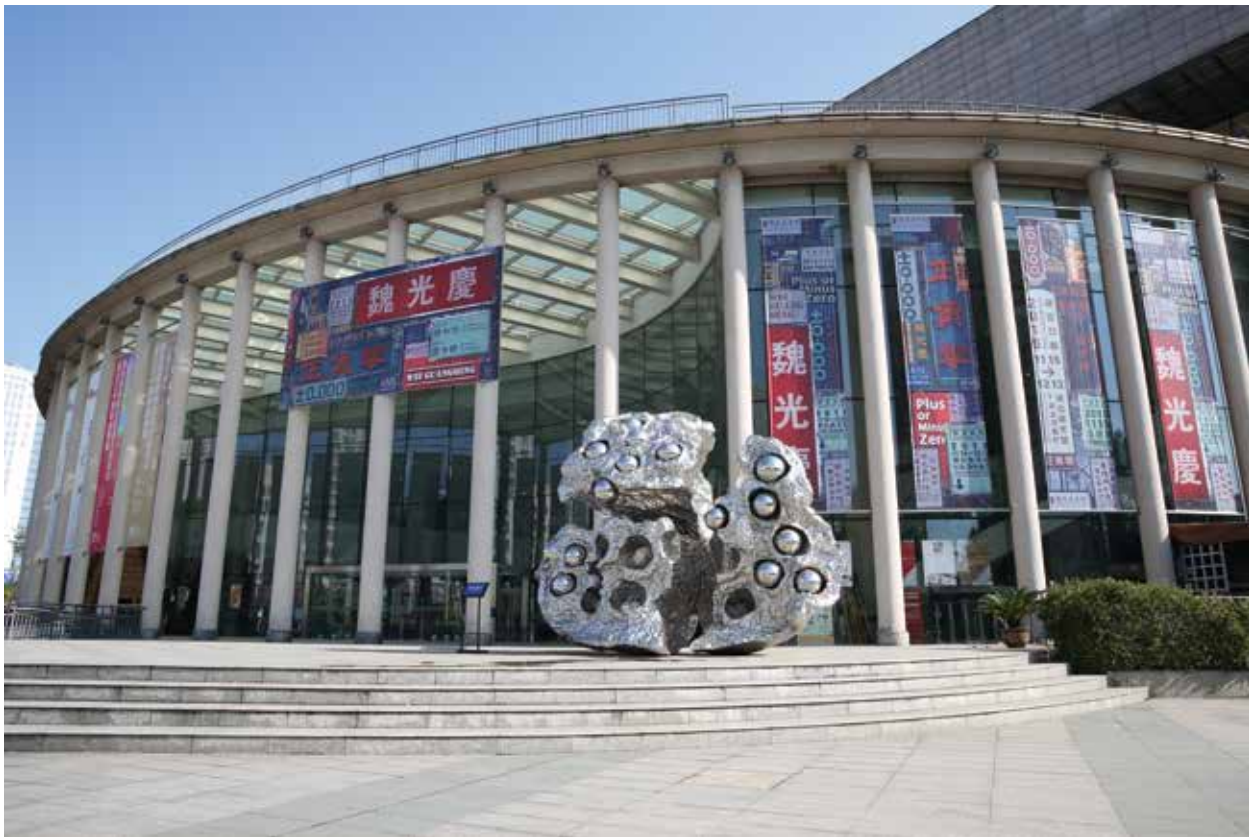
武汉是新中国工业重镇，武钢、武船、武锅、武重等重工业在新中国工业建设中发挥了非常重要的作用。在这些工厂，活跃着一群从事工业版画创作的群体。他们用版画创作讴歌着社会主义工业的欣欣向荣，讴歌着在工业发展进程中社会的进步和劳模英雄的感人事迹。同时在全国其他区域，如黑龙江等，都活跃着一批批工业版画创作的群体。这样就形成了湖北美术馆的第二个三年展。

湖北美术馆在这两个三年展基础上，很好地实现了办馆理念中的“立足本土”“兼顾历史”，但对于当代艺术的关注，亦是湖北美术馆的一个学术方向。美术文献艺术中心和《美术文献》杂志在推动区域美术发展、推动中国当代艺术向前发展上，发挥了不可替代的作用，并于2004年举办了首届美术文献当代艺术展，湖北美术馆开馆即和美术文献艺术中心举办了“第二届美术文献三年展”。共同的文化理想促使两个艺术机构于2014年“第三届美术文献三年展”期间，确立了“美术文献三年展”成为一个常设的对于当代艺术进行持续关注文化品牌。而对当代文化的关注，也反映了一个区域的文化活力。第四个三年展“中国姿态：中国雕塑展”与中国雕塑学会合作举办，将于本年度12月27日在湖北美术馆开幕。

而“三官殿1号艺术展”则是一个区别于双年展、三年展的当代艺术年度展。

习近平总书记在给深圳国际博物馆高级别论坛的贺信中提到：“博物馆是连接过去、现在和未来的桥梁。”美术馆作为艺术博物馆，更应该从传统中寻找创新的原理，来引导当今的创新思维和理念，搭起文化与物质文明和产业发展的桥梁，建立连接中外、贯通古今的桥梁。虽然它是对文化艺术遗产实物的收藏、展示、研究机构，但不应该只关注传统，更应该对现代核心价值观、对未来发展模式 and 路径进行重新认识、定位，即是对中国价值、中国模式、中国崛起、中国主体性的再认识，同时





## 2 / 湖北美术馆

探讨传统文化如何适应并转化出当代价值，进而穿越传统，逐渐完成从传统社会向现代化社会的过渡。终极目的是构建现代文明秩序。

您觉得美术馆应该以一种什么样的方式介入当下文化的普及工作？请您谈谈美术馆的公共教育。

**冀少峰：**伴随着美术馆时代的到来，公众对美术馆亦充满着种种期待。虽然说美术馆的展览、收藏与研究构成了一个美术馆的兴馆之策和强馆之路，但有效的公共教育则有助于美术馆走向更广阔的公共空间。因为公共教育不仅仅是美术馆展览的延伸，更关乎美术馆公共文化服务理念和专业知识的普及与提升。而公众多元化的文化需求，也需要美术馆有多样化的公共教育，这样才真正可以在

建构城市公共文化服务体系中发挥美术馆自身的优长。

如何让更多的观众走进美术馆，让美术馆走向广阔的公共空间？公共教育的清晰与明确，优质与高效，人性与人本显得至关重要。

（一）明确的公共教育理念是根本。湖北美术馆的公共教育理念为：

一个围绕：“立足本土，面向世界；兼顾历史，重在当代”的办馆宗旨

两个为本：以人为本，观众至上；以普及为本，服务为先

三个贴近：贴近本土，贴近生活，贴近大众

四个坚持：坚持与湖北的文化大省地位相称

坚持与湖北悠久的历史 and 灿烂的文明相称

坚持与构建社会和谐文化相称

坚持与人民群众的多元文化需求相称，树立公

共教育服务意识

(二) 品牌意识是关键。美术馆的展览众多,并不是所有的展览都需要有相应的公共教育,但美术馆的品牌展览则需要品牌化的公共教育则是毋庸置疑的事实。这样的公共教育不仅仅拓展了展览的影响,更能让公众适时地走近艺术、了解艺术,增加来美术馆的兴趣。

(三) 艺术周末常态化。服务公众,普及艺术,提升审美,是湖北美术馆公共教育的核心。为此,湖北美术馆推出了“走进·临近——创作现场”“玩美主义·儿童工坊”“听涛讲坛”“艺术图书共享——书友交流会”等持续的常态艺术周末系列活动,将艺术周末的常态化与展览常态化公共教育活动相结合,在服务观众、服务社会的同时,又能自觉抵制展览及艺术的低俗化倾向。“荆楚匠心”系列公教活动则是在传播楚文化历史传统的同时,把工匠精神的倡导和传统文化与当代文明相适应、与现代化社会相协调结合起来。而每年年底的“红色文艺轻骑兵”深入基层活动,则是扎根生活、服务人民,以多种类的文化内容,为当地居民送上丰厚的精神食粮,获得基层群众的热烈好评和广泛赞誉。

(四) 彰显志愿服务精神。美术馆志愿者是美术馆与公众紧密联系的桥梁与纽带,以“文化使者”的身份,宣传、推广美术馆,以自身的人文素养、专业知识为公众提供优质的服务。因此,要实现志愿者的志愿精神和自我价值,使他们成为美术事业坚定的支持者和积极的艺术传播人。

美术馆公共教育的目标在于社会高标准的审美品位,其功能是收集益于高品位的作品。美术馆不仅能促使人们向善,更能提升人们的道德水平,传达历史及美术知识,其教育的真正职责是教育而非取悦大众,教育的目标在于力求提高大众理解艺术的水准。正如克利夫兰博物馆教育部主管托马斯·芒罗所说,“一个随意的参观者如果没有专业的引导,不可能掌握作品复杂、细微或较有深度的

艺术含义”。而在教育中赋予人本的、亲切的感情则会吸引越来越多的公众走进美术馆。

湖北美术馆有收藏计划吗?您觉得,该如何收藏现当代艺术作品?

**冀少峰:**湖北美术馆目前在漆艺、雕塑、水彩、工业版画、当代艺术、20世纪湖北美术史专题收藏6个方向形成了自己的收藏特色。

藏品是一个美术馆的立馆之本,没有藏品的美术馆只是一个美术展览馆,有藏品并且能针对藏品展开学术研究,则体现了一个美术馆的研究能力和专业学养。收藏不仅仅是一个系统工程,在这个系统工程之后,实则隐含的是一种知识结构和知识系统。凯蒂·迪普韦尔曾言:“馆藏自身是一种现代实践,是20世纪出现的一门专业,它连接了艺术管理、艺术史、批评知识,以及为展览品与艺术家进行的紧密协作。”从中不难发现,藏品实际上是由艺术史、重要艺术家和重要的艺术流派或运动的经典创造所塑造成的。任何一家美术馆,它的永久收藏就是其存在的中心,而藏品质量则直接决定该美术馆在业态中的位置:藏品在公众面前树立的不仅仅是一种经典,还是一种标准。借助这个标准来评价任何其他艺术品,它还提供了一种单一的权威性诠释。它还会使走进美术馆的公众或没有走进美术馆的公众,通过展览信息媒体传播,相信美术馆作品展出的权威性,“在一个建立的经典或卓越的标准中表达了普遍的真理”。

至于现当代艺术作品收藏,它反映了这个时代最具价值的思想,其实收藏即思想,按当代艺术发展来进行收藏即可。△

# 新加坡国立大学博物馆收藏一谈

葛秀支

新加坡国立大学 (National University of Singapore), 简称国大 (NUS), 是新加坡首屈一指的世界级顶尖大学, 位于新加坡本岛西南部的肯特岗 (Kent Ridge)。国大前身为 1905 年成立的海峡殖民地与马来亚联邦政府医学院, 1980 年, 新加坡大学和南洋大学合并, 校名定为新加坡国立大学。新加坡国立大学博物馆 (NUS Museum, 以下简称“国大博物馆”), 位于国立大学校园内的艺术中心 (NUS Centre For the Arts), 拥有珍贵的亚洲文物藏品, 收藏了大量珍贵的亚洲艺术名作。

## 国大博物馆收藏

博物馆的前身是 1955 年马来亚大学 (University of Malaya) 艺术博物馆。在博物馆第一位策展人米歇尔·西尔万 (Michael Sullivan) 的指导下, 博物馆为大学艺术史的教学和研究起到了重要作用。1973 年马来亚大学艺术博物馆关闭, 藏品搬到了新加坡国家博物馆。在 20 世纪八九十年代, 收藏又从国家博物馆带回国大。博物馆在新加坡独立之前成立, 从 2006 年至今, 更名为新加坡国立大学博物馆。国大博物馆是典型的博物馆机构, 它的历史轨迹位于新加坡国立大学历史上的重要时期, 反映出马来亚或国家身份在其地理和跨文化交往中的背景。

国大博物馆的收藏涵盖了从中国古代和印度到现代东南亚和新加坡艺术的各种藏品, 是国大不可分割的一部分。博物馆共有四个展馆, 分别是李光前 (Lee Kong Chian) 馆、南亚和东南亚馆、黄荣庭 (Ng Eng Teng) 馆和敦陈祯禄峇峇屋馆, 共藏有 8000 多件文物和艺术品。李光前馆以杰出的新加坡华人商人兼慈

善家李光前命名, 成立于 1970 年, 1980 年南洋大学和新加坡大学合并组建国大, 李光前馆随后搬到了国大, 藏品涵盖从古至今的华人艺术品。在南亚和东南亚馆中, 收藏有印度古典雕塑、现代绘画和综合媒介作品。黄荣庭馆是 1997 年至 2000 年间, 由新加坡已故著名艺术家黄荣庭捐赠, 有 1000 多件收藏。敦陈祯禄峇峇屋馆曾是一位海峡华人家庭的祖屋。它的四个永久收藏和策展实践使其成为教学和研究的综合资源, 推动了大学教学与研究。

## 李光前馆收藏



1/ 李光前馆展厅 (图片来自官网)

李光前馆的收藏系列来自于 1970 年在南洋大学设立的李光前美术馆, 主要收藏中国艺术品, 包括青铜器、玉器、陶瓷和古典水墨画。1980 年, 随着新加坡国立大学的成立, 李光前美术馆与前新加坡大学合并。自 1997 年以来, 美术馆的收藏得以扩展, 反映了中国现代和当代文化的复杂性。最近, 李光前馆收藏了新加坡艺术家的当代水墨作品, 包括 Lim Tze Peng, Ho Chee Lick, Ling Yang Chang 和 Hong Sek Chern, 反映了新加坡当代中国艺术实践的新研究方法。

## 南亚和东南亚馆收藏



2 / 南亚和东南亚展厅 (图片来自官网)

南亚和东南亚藏品的收藏起源于马来亚大学艺术博物馆(1955-1960),与当时大学艺术史教学目标相一致。收藏涵盖了9至13世纪的古典印度雕塑,以及该地区的纺织品和陶瓷,其历史可追溯至18世纪,以及现代化的新加坡和马来亚地区。自1997年以来,此部分的藏品已扩展到包括当代东南亚的作品和物品。最近在对国大博物馆的重要捐赠中,有艺术家 Marco Hsu 的书法和绘画,也有 Lim Mu Hue 的绘画、素描和木刻版画,还有 Jimmy Ong 的草图和素描集。

## 黄荣庭馆收藏



3 / 黄荣庭馆展厅 (图片来自官网)

20世纪90年代末,黄荣庭馆成立,主要是来自艺术家对博物馆的一系列捐赠。藏品有1200多件,包括雕塑、陶瓷、模型、草图、绘画和公共艺术作品,跨度约有40年,基本是艺术家的毕生作品集。已故

的黄荣庭先生是新加坡最重要的艺术家之一,他是将先锋派与当代艺术风格结合在一起的艺术家。

## 敦陈祯禄峇峇屋馆收藏



4 / 敦陈祯禄峇峇屋馆展厅 (图片来自官网)

敦陈祯禄峇峇屋馆的收藏由家具、纺织品、陶瓷,以及一系列其他家居用品组成,它是一座记录20世纪初土生华人物质历史的屋子,加深对新加坡城市和社会变迁背景下的移民、文化接触和混合的研究。最近收藏了摄影肖像和中国绘画。

此外,除了上述四大美术馆之外,国大还有库房馆。顾名思义,库房馆是展示博物馆馆藏及其开端的开放式库房,对大众开放。展品以材料类别和区域分类。其中重要的有印度政府于1959年向马来亚大学捐赠的古典雕塑、微缩模型和现代绘画。还有由新加坡早期大学策展人收集的物品,包括 Michael Sullivan、William Willetts 和 Lu Yaw,分别是南亚和东南亚艺术,如东南亚陶瓷和中国陶瓷,这些组成了大学最原始的收藏。

如今,国大博物馆已成为一个综合性的资源,不仅供教学和研究之用,还致力于提升国大、新加坡及该地区的艺术品质,推动了艺术发展。作为大学博物馆,国大博物馆积极促进大学内外的知识和文化生活,博物馆通过发展馆藏和策展实践,专注于亚洲。在国大,文化和遗产行业与全球知识伙伴建立起关系,为知识的制作、接收和保存做出贡献并提供便利。△





## 张孝友的界画

苏 丹

近日、张孝友先生的个展在宁波美术馆展出，引来各方关注。宁波是老爷子的故乡，作为一个妙手丹青的长者，携卷众多原作荣归故里进行展览展示，足以说明故乡在他心中的分量。本次展览共展出张先生原作 17 张，包括《樊楼夜市》《洞仙歌》《江楼揽胜》《江浦归舟》等。这些作品不仅深邃地表现了中国山水形态的奇绝与美轮美奂的传统木构建筑形态的互补与契合，还在建构与自然的间隙中罕见地穿插了世俗生活的细节，从而渲染了人性的光辉。其中《南乡旧梦图》和《樊楼夜市》是其中最具代表性的作品。这些精彩纷呈的画作不仅把界画的特质表现得淋漓尽致，更是开创了该画种诸多新的境界、新的视觉趣味和新的观念。其实迄今为止由于这个画种的特殊之处，张先生完成的界画作品也就三十余幅。

观张孝友先生的界画，我产生诸多特殊的感受，这种以古建筑为画面主体的绘画，因为他的独运匠心而产生一种既熟悉又陌生的魅力，有几件作品则因对复杂纷繁的市井元素逐项烦琐精密的安排和精深苛刻的刻画而摄人心魄，如平淡中渐露的奇绝，引人入胜。张孝友先生的界画是中国书画领域一座奇峰，孤傲、独特并且无法效仿。他很早就在商业方面获得了成功，但业界对他却一直视而不见，少有美术评论涉及他的创作。我想这一方面因为他的作品有很强的隐蔽性，会把人们导入工艺美术的范畴去进行肤浅的评价。另一方面我们忽略了他所创建的图像大数据产生的观看方式的创新。大多数人在观赏张先生的绘画时，只把这些作品作为一个古

界画的传承来看，从而忽略了这些作品实际上已经悄然改变了我们观看纸本、绢本的古画的观看方式。由于工密且巨细，这些画面生成了多重有趣的空间层次，而这种层次感就产生了强有力的带入作用。此时驻足观看就不仅仅是上下左右地打量，进而若有所思的领悟，而是不断地调整视觉的焦距进入画面的空间。在像素概念的时代，这种改变绝对是对传统的一个时髦的改造，深刻地影响了秉持了千年之久的审美习惯。

张孝友先生界画另一个突破也是悄然进行的，不露痕迹地重塑了传统界画的气象。这一方面不像是改头换面的创新，更像是对系统基础的改造而自然而然改变了的生成结果一样，画面里的宫阁楼台还是那些飞檐微翘、气魄雄浑的古建筑，但屋脊的鸱吻和檐下的斗拱却精准应和了木构建筑的规制。廊腰缦回、檐牙高啄的建筑群只是形似，各抱地势、勾心斗角反映的是中国古代营造的环境观和形态美学。这些在张先生的画中都得以保留，但视角和形势却微妙地改变了画面的气质。古界画建筑表现多为立面或轴测图式，张先生的画中出现了透视。透视产生的形变强化了建筑在画面中的主体地位，也带动了山水的表现方式。另一方面他对建筑细部的刻画突破不在于笔墨技巧或是在于理念上的另辟蹊径。支撑他所绘建筑图像的不再是建筑的样式，他的图像仿佛是内生而形成的建构，有一种传统绘画系统之外的力量。这种力量感不是从图像到图像的扁平性挪移和嫁接，而是一种隐性的知识和理性。据我所知，张先生自踏入界画这条传统绘画边缘领





1 / 张孝友 南乡旧梦图 2004年 84×445厘米



2 / 张孝友 南乡旧梦图(局部)

域之后，就同时开始潜心研究中国传统木构建筑的规则、法度和知识。不仅仅对《宋式营造法式》和《清式营造法式》进行了认真的学习，还考据了许多桥梁建造、船舶制造方面的文献。因此他所作画面中的建筑和桥梁实乃严谨的工程样式，停靠或游曳的船舶也都无不经历了严丝合缝的考量，使得画面中满布可供推敲的细节。此外他还研究了中国古代服装的历史，一丝不苟地重塑那些逝去久远的时光。

关于界画的画种的边缘性，历史上界画式微到近乎失传和人们对它的归类有关。据说界画的诞生就可能出于建造的目的，也就是说界画绘者的初心是精准，是一种工匠精神的表达和建造目的的表现。也就是说，不具备匠心就不可能画好界画。宋元时期的界画曾经达到按比例放大即可指导施工的程度，具有现代工程制图的现实效用。这一点在宋



3 / 张孝友 南乡旧梦图(局部)



4 / 京畿瑞雪图 绢本设色 42.7x45.2厘米 唐 李思训(传)

代渐兴的文人画美学的主流价值中，注定成为一种因“反动”而被有意排斥的画种。然而之后的中国绘画历史中依然偶尔有巨星闯入界画这片逐渐冷落荒芜之地，如南宋的刘松年、李嵩，元代的王振鹏，清代的袁江、袁耀父子，现代的黄秋园。他们像流星划过夜空，留下令人难忘的印象，美轮美奂。但是界画领域的冷僻倒是杜绝了左顾右盼的投机现象，敢于涉足于此的必定是有备而来的，雄心、知识、心性均不得缺席。一直以来界画被归于工艺美术大类的范畴，理由大概是和它的缜密工细有关。事实也大致如此，界画描摹建筑轮廓和造型常常使用界尺，而因界尺使用产生的直线就成为自古以来中国传统绘画中非常异质的元素。这些直线边缘性是个场域概念也是个属性概念。但匠心不等于匠气，匠心是做事情的态度以及巧妙的心机，匠气则是最终作品呈现出来的拘谨教条气质。界画在纸面塑造的属于人工环境和自然环境相交合的场域，沿用了山水画的画法和类似工程设计制图画法，但其属性也不是工程性的。它在自然的洒脱和人工的匠气之间游走、徘徊、权衡、控制，我以为这是界画最迷人的地方。

相对于传统经典界画的工整隽秀、空旷清透，张孝友的界画中表现出较强的绘画性和烟火气。这种绘画性不仅体现在对自然山水塑造中的笔法运用上，更体现在对画中人物的造型和情境的营造方面。古界画中画面人物多以程式化的装点为主，基本是个建筑工程美学主宰之下的尺度标示。像张择端在《清明上河图》中不惜笔墨着力刻画者少之又少。宋代界画名手郭忠恕笔下的建筑工秀严格，山石林木亦灵秀朴拙，然而其画作中的人物都是另一位画家王士元为其添加的。而张孝友先生在这点上则大有超越古人之势，他对人物的布设和举止表情刻画都是费尽心机的，中画西画皆修的习惯以及人物画的素养，使得他在界画作品中乐于大力表现人物。于是他的界画作品不再重蹈历史上界画名作孤高清寒意境之覆辙，而是满载世俗热烈喧闹的气息。《樊楼夜市》和《南乡旧梦图》是这方面的代表之作，令人叹为观止。画中商贾官人、贩夫走卒、船工车夫等三教九流跃然纸上。这些形象生动的人物依靠精妙的细节处理和情景安排组成了画中之画，营造出山水和人工环境中的境中之境。

张孝友先生的身世和超凡的形象记忆力是他界画魅力最深层面动人之处之源，生活经验和挥之不去的情感记忆源源不断提供了创作的素材，超强的记忆力是对画面时空穿越的强有力支持。张先生的父亲是上海的大银行家，他幼时和少年时代一直过着衣食无忧的生活并接受了良好的教育。他对昔日上海上流社会的生活场景有着完整的记忆，从视觉到听觉，从环境品质到个人的表情举止都可以细腻地娓娓道来。他一方面感情细腻，对生命历程中人性的悲楚有着精微的敏感性，有悲天悯人的情怀。许多曾经遇过的普通人，他都惦念不忘，唯有将他们安置在画中方能将他们对他们的牵挂和惦念中解脱出来。这是张孝友先生界画作品秘而不宣的地方，因为这些细节是一个宏大戏剧场景中的另一出戏剧，是为自己的内心而作的。另一方面他对自己的一生的境遇保持态度上的超然洒脱，宠辱不惊。他能用缓慢的时间去回应即时的贬损，更可贵的是





5 / 阿房宫图屏(局部) (绢本, 设色, 194.5x60.5cm) 清 袁江

他选择挑战自己的出发点是一片早已废弃的旧园。用他自己的话说就是要从大俗入手，然后深藏若虚去绘出春风大雅的格调来。

张孝友先生的界画是内生性的，画中的建筑都带有建构的性质，他是一个强大的筑梦者，周密而又精确。建造感会生成一种向外的张力，和透视关系营造的景深构成一种呼吸感。由内生引发绘画本体的变化必将带动外在的形态，在这一方面我们期待他能制造出来一种新的气息。这一定体现在画面和画框的关系上，图像大数据性质的绘画不应当被传统中国画的装裱所限定，画框不仅是画面的限定和装帧，而是一个叙事层次的开端，它应当具备一种新的姿态以体现它的活力。张先生谈到自己绘画的层次性问题时，自认为他的界画中可以逐层展开七个层次。我想这些都是指画面中显性的描绘，都和具体的尺度有关，比如自然山水、城市、建筑、室内、构件和其上的装饰等。不知道是否还包含那

些隐性的个人经历和个人心里的独白。如果有的话，恐怕就不止七个层次了。但是这些隐性的因素对显性的表现绝对是有根本性影响的，有了这些匠气就升华了，这就是所谓的意匠。界画的工程性和绘画的个人心性兼顾是张孝友先生作品的特征，正因为这样他才得以超越。但是这种隐性的表达是否会被时间所湮没？这是一个令人忧虑的问题。正应为如此，我们的书写才更有意义，都会变成多年以后破译画面内容的文献。

作为一个古老的画种能否复兴是一个综合性的问题，它和当下的文化生态以及美学态度有关。张孝友先生传承并发展了传统的界画，但并不意味着这个画种已经进入到了一个起死回生的历史阶段。浮躁的年代，没有几个人具有向死而生的境界和勇气。□



## 杨之光的《一辈子第一回》

葛玉君

《一辈子第一回》是艺术家杨之光重要的成名作之一。画面上，一位头发花白、梳着发髻的农民老奶奶，双手捧着一块红色手帕，面带喜悦，正在激动地看着手帕里的珍宝——选民证。老太太的面部稍作明暗处理，身上的布衣则用中锋勾勒而成，稍加渲染。整个画面简洁、凝练、生动地表达出了老百姓翻身做主人的喜悦心情，成为那一代参加普选的新中国人民的集体记忆的历史缩影。

这张作品典型地体现了杨之光的绘画风格，一方面采取非常纯正的中国画写意性笔墨语言；另一方面则对人物形象进行了严谨深入的刻画，体现了其扎实的写实造型能力。作品中老奶奶的头部运用光影明暗法处理，衣物则主要采取勾勒与平涂法。在发扬传统笔墨语言特点的同时，作品能更为接近大众，为大众所喜闻乐见。恰如其分地体现了“形神兼备”与“笔精墨妙”的高度契合。因而，作品一经推出，就取得了极大的反响。

杨之光之所以能够取得这样的成绩，原因是多方面的。既有早期跟随海派艺术家，领悟传统笔墨语言的滋养；又有跟随岭南画派高剑父先生学习所培养起来的深入生活、关注当下、体察民意的情怀；更有入中央美术学院，得恩师徐悲鸿先生点拨深得写实造型的精髓等多种人生阅历。《一辈子第一回》创作于1954年，此时杨之光刚刚（1953年8月）从中央美术学院毕业，被分配到由中央美术学院原党组书记胡一川牵头、在湖北武汉（武昌）创立的中南美术专科学校（广州美术学院前身）担任助教。胡一川从中央美术学院、原华南文艺学院、广西美术专科学校抽调来众多骨干教师，如杨秋人、关山月、黎雄才、阳太



1/《一辈子第一回》（正本）

立轴

宣纸、水墨设色

1954年

101×63厘米

中国美术馆藏

款识：一辈子第一回。一九五四年春。杨之光

印章：杨（朱文方印）

之光印信（白文方印）



2 / 《一辈子第一回》(草图)

阳等，形成了强大的师资阵容。杨之光被任命为水彩画教研组组长，兼教中国画（当时叫彩墨画，中央美术学院在1953年成立“彩墨画系”），开启了他人生新的旅程。

也是在1953年，为巩固人民民主政权和适应经济建设的需要，中央决定在全国进行首次规模宏大的普选运动。1月13日，中央人民政府委员会举行第二十次会议，一致通过《关于召开全国人民代表大会及地方各级人民代表大会的决议》，决定在1953年召开由人民用普选方法产生的各级人民代表大会，并在此基础上召开全国人民代表大会。按照中央指示，各地分批稳步开展了选举活动。无疑，普选是一件惊天动地的具有里程碑意义的重要历史事件，它标志着人民翻身做主人，获得了真正的民主权利。

杨之光真真切切地记得当他自己领到选民证的时候激动的心情，深怕把它折损了，小心翼翼放在纸盒里，锁在抽屉中。无独有偶，这一年寒假，杨之光回上海过年，遇到一位老同学，他母亲曾是美国留学生，过去一直不关心政治。可是这次却不同，老太太领到选民证的时候，非常的珍惜，将其锁在自己的首饰盒里，并且用布包起来，生怕弄丢了，场景非常感人。当正式投票的时候，看到那些白发苍苍的老爷爷老奶



3 / 《一辈子第一回》(色彩小稿)





4 / 《一辈子第一回》（完整素描小稿和色彩稿）

奶怀着庄严而又喜悦的激动心情，使杨之光有一种强烈的要把这不平凡的事件表现出来的欲望。但是问题来了，首饰盒在当时有着“小资”的寓意，抽屉又很不容易入画，也并不典型，该怎么办呢？这时杨之光想到，太行山区的妇女赶集时从皱巴巴的手帕里掏钱的场景。而如何细致地描绘人物的内心世界，对于杨之光来说着实是一个棘手的问题。开始他主要用单线平涂的方法，但画幅比较大，这样画感觉很空。后来，他用光暗的效果，表情明确起来，但衣服又画坏了。一直画到第四张才收到了最终的效果，一幅时代杰作《一辈子第一回》就这样诞生了。

不过在创作过程中，也有一些不同的意见。比如说脸部应当用过去的平涂及渲染法，光暗的处理太过明确了，没有传统中国画的味道，非常像西洋的素描画。还有老画家提出，应该将下半身以及脚都画进去，不然有悖于中国画传统。正如同年创作的《工地探望》



所集中引发的关于中国画的大讨论一样。这些意见都没有影响到杨之光，因为经过多年的学习与历练，已经完全跳出所谓中国画传统的藩篱，形成了坚定的面向大众、面向社会的艺术观。

1955年《一辈子第一回》参加了在北京、上海、广州、重庆、沈阳、武汉等六大城市巡回展出的第二届全国美术展览会，引起了极大反响。就连苏联油画家马克西莫夫也给予了极高的评价，“在这幅画中，青年画家杨之光抓住了处于复杂的心理状态之中的人，成功地、几乎具肖像说服力地表达了这个即将参加选举的妇女的心理状态……”杨之光通过其敏锐的洞察力，非常形象地把我国推行民主选举的这段历史，通过《一辈子第一回》凝固在历史的记忆中，以至当人们看到这张作品的时候，就如彦涵创作的《豆选》一样，就像透过历史的层层迷雾显现于我们眼前。而杨之光打破了以往人物创作概念化、程式化的倾向，



使画面极富生动感。更为重要的是，在对具体形象描绘的过程中，杨之光并没有放弃其地道的笔墨语言，并将这套语言完美地嵌入在画面结构布局之中，因而成为新中国人物画创作的时代典范之作。

杨之光绘画创作有一个非常重要的特点，就是在正式创作之前要进行大量的调研、搜集、构图、筛选、出样稿（包括素描稿与色彩稿），最后定稿。反映了其一贯的严谨的创作态度。如图二这些杨之光在创作时的部分素材与草图，我们看到他对局部的手姿素材的搜集与再处理。从素描稿中我们看到，其运用明暗的手法处理人物的手臂，突出塑造人物形象的立体感。图三是杨之光在创作《一辈子第一回》时较早的一张草图，草图上题字“小草图之一，之光”，钤印为白文的“杨”字。杨之光用简约的毛笔线条概括人物的整体结构，并对画面大的色块进行了布置，如面部和手部的赭黄色、上衣的蓝色、手帕的红色，尤其在左上角还用铅笔标示了“赭、墨、黄、朱”的字样。看似简单的草图，却能体现出艺术家已经对画面有了相当明确的完整构想。图四则是比较完整的素描稿与色彩稿。

据杨之光先生的夫人鸥洋介绍，杨之光每次创作出比较满意的作品的时候，都会重新再画一次，然后选一幅理想的作为正本，参加展览、印画册，送国家收藏；另外一幅则作为副本，经常自己留存。此幅正本捐给中国美术馆收藏，后因要再捐作品给广州美术馆，遂将副本（图五）捐出。

围绕《一辈子第一回》也引起了不少争议，“杨之光的画算不算中国画？”“中国画就是素描加水彩吗？”画面表现了人物的半身像，这合乎中国画艺术创作的规律吗？当然，这不仅仅是杨之光面临的问题，同时也是新中国初期美术界关于中国画“改造”而普遍面对的时代命题。这些争论进一步触动杨之光对当时所流行的“中国画不能画大画”“不具有世界性”观点的深入反思……回望这段历史，我们可以发现，在新中国初期艺术家们面临的首要任务就是表现

工农兵，表现新中国的新气象；而同时作为一位中国画家，更是在无形中担负着中国画延续与传承的历史重任。作为一位“形神兼备”“笔精墨妙”与“关注现实”高度契合的艺术家，杨之光无疑是那个时代中国画创作的杰出代表，即便是六十多年后的今天重新审视这段历史，仍能给予我们极大的启发。□



5 / 《一辈子第一回》（副本）

立轴

宣纸、水墨设色

1954年

101×63厘米

款识：一辈子第一回。一九五四年春。杨之光

印章：杨（朱文方印）

之光印信（白文方印）



## 宋代两幅经典人物故实画赏读

张 鹏

在中国古代画史上，人物故实画这一门类具有悠久而丰厚的创作传统。自六朝到晋唐，代有佳构，绵延不绝。至宋代，这一门类中也诞生了若干经典名作，本文选取台北故宫博物院藏《虎溪三笑图》和北京故宫博物院藏《采薇图》两幅，思古抚今，略作赏读。

### 一、《虎溪三笑图》：儒、释、道的圆融

“虎溪三笑”是中国古代人物画的传统画题，记录了一段兴味悠长的六朝文人逸事：东晋名僧、净土初祖慧远在庐山东林寺创立白莲社，集结一时名彦谈法论道。池水清漪、白莲摇曳之畔，思想之盛和言语之美的交汇与碰撞缔造了这一魏晋思想史上“玄佛合流”的著名文化事件。慧远虽喜结胜友，但一直谨守送客不过寺外山下虎溪的原则。一日，陶渊明和陆修静同访慧远，三人纵论今古，机锋相契，临别时谈兴难止，慧远执意相送，且行且言，不知不觉已将二人送过虎溪。顷刻间，四野轰然虎鸣，慧远方憬悟此前盟约，三人遂相视大笑。尽管汤用彤在《汉魏两晋南北朝佛教史》中认为慧远立白莲社是伪说，但这一故事真实与否无碍本文讨论。

对于这个故事的本源和寓意，学界已有定论，认为它是中国传统文化里儒、释、道内在相融的生动例证。中国传统文化体系蕴涵着若干要旨，诸如儒家的仁爱忠恕、君子务本，道家的心游大化、虚极守静，佛家的慈航普济、达观超越，等等。其中正道的观念和嘉美的价值汇集于文化的核心层，演化出唐宋时期儒、释、道三家内在精神合流的图景，并成为中国传统文化典型面貌之一。与之同步，这一文化现象

也进入画家的视野，流传下丰富的图像谱系，“虎溪三笑图”即为最重要的画题之一。元李公焕的《笺注陶渊明集》中“《杂诗》其六”按云：“远公居山，余三十年，影不出山，迹不入俗，送宾游履，常以虎溪为界。他日偕靖节、简寂禅观主陆修静语道，不觉过虎溪数百步。虎辄骤鸣，因相与大笑而别。石恪遂作《三笑图》，东坡赞之。李伯时《莲社图》，李元宗纪之，足标一时之风致云。”这是较早将这一故事与画史联系起来的一段记载，提及五代后蜀石恪和北宋李公麟曾涉笔此题。

梳理这一画题的画迹，我们能清晰地发现图像的流变。现存较早的是台北故宫博物院藏无名款的一幅《虎溪三笑图》。此图为横幅，绢本设色。构图饱满、刻画细腻，粗笔阔墨的坡石与细笔双勾的枝叶彼此映照。古拙的青石板桥下的溪流并无涓涓之态，而是浩荡冲决，远逝于云天相接处，似衬托“虎威”。老干如虬，红叶弥漫，一派肃穆高秋景致。画中央正是身着袈裟的慧远、儒服的陶渊明和道装的陆修静，三人举头朗笑，衣袂飘扬，情态鲜活，两侧三小童站立，从画中人物的画法与风格，可推知为宋人笔意。这幅作品恰将儒、释、道合流的深邃神旨以“三笑”镜头的绘制形象地传达出来，爽朗、悠远的笑声仿佛与虎溪激越的水声、老枫呼啸的风声猝然交响，也穿越了千年的风烟，飘逸于画卷之外，令观画者心府泠然似有所闻。细读这幅作品会发觉，在图像生成上，画家几乎绘制出了“虎溪三笑”这一故事的全部文献元素，包括人物、情节、环境等，可视为这一画题的最典型作品。



1 / 宋 佚名 虎溪三笑图 26.4x47.6 厘米 绢本 设色 台北故宫博物院藏

此外，还能见到明清周臣、尤求、陈老莲、担当等人的同题画作，均是对三位人物的集中描绘，也简略勾勒出板桥和溪流，指示了送客情节和虎溪氛围。就笔者所见，这一画题的图像流变中，还出现两个现象：一是将“虎溪三笑”故事上追到儒、释、道三教的肇初，于是陶渊明、慧远和陆修静三个形象就变为孔丘、释迦牟尼和老子，从而追复了更高古的“三教图”行世，如陈老莲、陈字、丁云鹏等皆有此作。二是将“虎溪三笑”的情节和人物高度抽象化，最具代表性的作品是现藏北京故宫的明宪宗朱见深的《一团和气图》，御制图赞记述了此图源出“虎溪三笑”，但儒、释、道三人合抱一团、你圆融的形象塑造极具形式感和民间诙谐趣味，在内容和风格上已与前述此题典型作品产生距离。近代画家中，傅抱石曾作此题多幅，画面布局和人物造型大致相类。古木浓荫下，慧远低首合十，与陶、陆作别。人物侧畔画几笔桥栏，以示虎溪。这样的描绘虽无大笑镜头，却强化送别之景，更托举出三位高士与松风水声浑然一处的超迈气度，表达出今人对这一古题的隔代致意。

## 二、《采薇图》：气节的力量

“登彼西山兮，采其薇矣。以暴易暴兮，不知其非矣。神农、虞、夏忽焉没兮，我安适归矣？于嗟徂兮，命之衰矣！”这是司马迁《史记·伯夷列传》里记载的《采薇歌》。作歌者正是商末孤竹国的伯夷和叔齐，《伯夷列传》描写的即是作为“历代隐逸之宗”的他们为了高贵的道义双双不继君位而远离故国，又甘愿坚守气节而誓不食周粟，最后双双饿死于首阳山这一广为流传的故事。这个故事被古今来的文人久久旌表、评鹭，或为诗文，或为话本，或为图画，直至民国鲁迅的《故事新编》里还写过专篇。在绘画领域，笔者认为南宋李唐所绘《采薇图》最为传神，它是北京故宫所藏古代人物画精品之一。中国美术史讲到宋代人物画，对这幅画皆是大书笔墨。论及画面背后的寓意，多讲李唐在“靖康之变”后随宋室从汴江南渡临安，以腕下此图传递内心抗金御辱、收复故土的痛声呼啸和砥砺气节。每每端详这幅画，总被游荡表里的高古气息和委曲心境所触动。画面中那份近乎



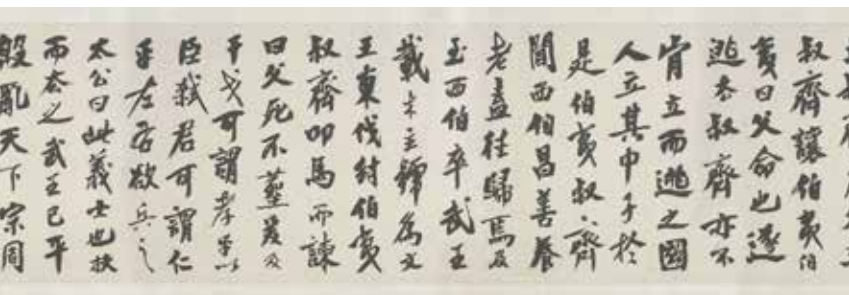
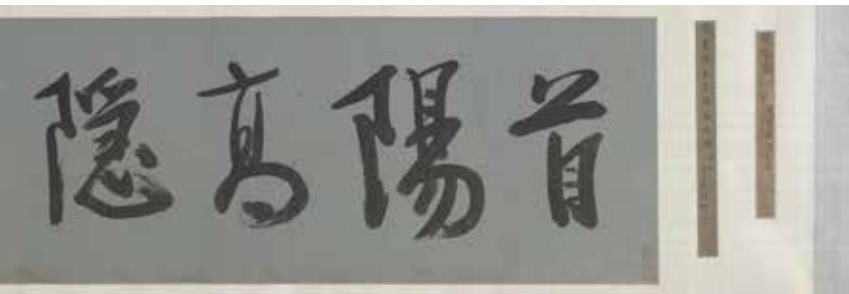


2 / 宋 李唐 采薇图卷 27.2x90.5 厘米 绢本 设色 北京故宫博物院藏

凝固的太古之静仿佛来自于地下被压抑着的奔突热焰，某个瞬间即可冲决而出。这一股热焰，聚拢着气节的力量。

此卷将伯夷、叔齐置一缓缓平石之上，左右前方各绘一株古树，老藤绕木，薇草周生。平石左下以水墨淋漓的斧劈法表现出石壁的厚度与质感，粗笔重墨勾出的虬枝夹叶伸出石台外，与渐远渐淡的逶迤溪流虚实呼应，将叙事和思考的空间绵延到远方。那是鸿蒙无何有之乡，还是悠悠唐虞乐土？不可尽知。画面

主体部分是对坐晤谈的夷、齐。右侧正面双手抱膝、一足外露者应为兄长伯夷，左方侧面而坐，左掌前挥、右手拄地者应是叔齐，竖起的两指似与谈话内容相关，饱含微言大义。人物的五官、手足刻画格外工致，须发根根通透，飘逸逼真。描画衣纹从李公麟笔法演化而来，流畅自然中兼带方折的力感，粗细线条舒展交错，大片平染的衣服与细腻描绘的面部表情对照和谐。人物神态尤可称道，伯夷微蹙的双眉下投射出忧虑与沉重眼神，而叔齐微微向前倾身问话的姿态吻合了



对兄长的恭谦。两人身边精细描摹的锄头和竹篮点化出“采薇”的主题。清张庚《浦山论画》评价此图曰“二子席地对坐相话，言其殷殷凄凄之状，若有声出绢素”。笔者观此图，从两人表情和眼神中并不能读出浓重的悲戚和伤感，倒是传统士人忧国恤民的情怀和不甘臣服于不义的气节更多。

这幅画表达的古贤气节，不是僵滞的，是随时代变迁而不断注入崭新涵义的。人物画中的故实情节及其文化蕴藉也具有“穿越”的本领，也可以启迪我们一连

串的遐想。据此，我常想到抗战胜利后林风眠和潘天寿的一桩旧事。彼时，抗战中已辗转多地、终落重庆磐溪的国立艺专再度分作杭州和北平两校，并各归原地办学。孤鸿独寄、饱历沧桑的林风眠随校回杭继续任教。原本尚有再度主持国立杭州艺专的意念，但事实上，此时的林氏已远非20年前建校之初的锐气英豪，而艺专的师生也分化为支持他和潘天寿的两派。这个时候，怀抱着正义而单纯的艺术理想的林、潘都不愿眼见这种分裂的局面，索性不约而同地选择了以远离为坚守的方式。于是，林风眠辞去教席，潘天寿则辞去了校长一职。教育部最终放弃了这两位最有资格的校长人选，而另任命蒋介石同乡汪日章来任此阙。当这桩旧事与《采薇图》扭结在一起的时候，笔者发觉古今某些情境若出一辙。同是天地玄黄的年月，同是一座杭州城，同是“离开”与“不就”的抉择，同是为了一份最本色的气节而不违心求全。从夷、齐到林、潘，通贯千年的行迹中，“气节”也从画里延展到画外。

中国传统的文人、画家素来擎举气节，而春秋往复，力行者能有几人？气节之于人，最重要的体现，是对某些价值和原则的捍卫信仰般的执拗与坚持，不忌痴迂或狂狷。崇尚并力行气节者，都会发现自己或许已在不经意间变成“小众”，都会被抛掷在与茫茫流俗对垒的边界，接受一种关乎信仰的拷问。“虽千万人，吾往矣”（《孟子》），“天下宗周，而伯夷叔齐耻之”（《史记·伯夷列传》），这些是力行气节者的答案。敢于对阵流俗，保持独立不迁，清洁的精神如此高贵！潘天寿曾刊“强其骨”一印，又强调画者应“有至大、至刚、至中、至正之气蕴蓄于胸中”，这些思想可以看作是人之气节与画家身份的对应。画内画外的气节，说到底还是一种不可摧折的精神标码，在人即为品级，在画即为格调。只是我们身处的时代，“文人”已稀落，遑顾“气节”之所归。谈气节，当成一种信仰的追忆，当成一次艺术的朝圣。正如《采薇图》中那一脉远逝的清流，载着夷、齐峥嵘而憔悴的倒影，走向杳如梦境的远方。□



## 展览预告

### 毕业于美国宾夕法尼亚大学的 中国第一代建筑师



日期 / 2019年7-10月

“毕业于宾夕法尼亚大学的中国第一代建筑师”展览，其主题针对从1918年至1935年期间，在宾夕法尼亚大学艺术学院建筑系学习过的18位中国留学生，展现他们的求学经历，展现他们的杰出成就。

展览内容共分为两大板块：第一板块将展现中国留学生在宾夕法尼亚大学留学期间的情形。第二板块将展现中国留学生回国后，在国家建设过程中所做出的杰出贡献。本展览将以专业性的视角，通过图片、文字、影像、模型、实物等方式，以通俗易懂的方式，向普通公众及专业学者首次集中展示毕业于美国宾夕法尼亚大学的中国第一代建筑师，通过他们的杰出成

就，相应展示我国现代建筑事业的发展之路，以期对当代探索现代中国建筑创作之路有所启示。

### 花开敦煌——常沙娜艺术研究与 应用展



日期 / 2019年7-9月

常沙娜先生是“敦煌守护神”常书鸿之女。她承载父亲的敦煌精神，一生致力于敦煌艺术的保护、研究与教育。

“花开敦煌展”将父女与敦煌的故事一起叙述，展览中呈现常书鸿先生在敦煌的创作，结合常沙娜童年时在敦煌的临摹作品与通过临摹学习而来的花卉创作，展示敦煌艺术对个人的影响。展览还将呈现敦煌元素应用于当代工艺设计的表达，如景泰蓝、瓷器、丝绸布匹、钟表、珠宝等设计作品与敦煌艺术的结合。



## 公教活动

### 19 世纪的美术艺术家与欧洲艺术



2019年3月12日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“19世纪的美术艺术家与欧洲艺术”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请印第安纳大学艺术史博士、“穿越大洋的艺术：美国印第安纳大学埃斯凯纳纳艺术博物馆藏19-20世纪风景画”展览策展人、埃斯凯纳纳艺术博物馆欧洲与美国艺术（中世纪至20世纪）策展人詹妮·麦科马斯主讲。讲座以风景画为主题，呈现欧洲哲学和美学风格（从浪漫主义到印象派）对美国艺术的影响，展现跨文化交流对19世纪美国艺术发展至关重要的意义。

### 四王正统派与二十世纪中国画



2019年4月9日，由清华大学艺术博物馆主办

的讲座“四王正统派与二十世纪中国画”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请著名美术史学家、美术评论家，中央美术学院教授、博士生导师，中央文史研究馆馆员薛永年主讲。讲座中，薛永年教授将多年的“四王”研究与近年来各大博物馆举办的“四王”专题展览结合，全面介绍清初“四王”的艺术成就及其得失，评介这一传派画家在20世纪的蜕变与进境。尤其以“四王”在20世纪20年代遭受极端批判和90年代的又被反思的事实，鼓励美术爱好者、研究者以发展和辩证的观点回顾有关传统与创新问题的历史经验。

## 书画鉴定问题



2019年4月20日和27日下午，清华大学艺术博物馆邀请故宫博物院研究员、国家文物鉴定委员会委员王连起主办讲座“书画鉴定问题十谈”和“文史知识在书画鉴定中的作用”，讲座在博物馆四层报告厅举行。

“书画鉴定问题十谈”主要围绕书画作伪的最早时间和人物问题、冯摹兰亭的摹本与刻本问题、米氏父子的鉴定问题、南宋独尊兰亭定武本的原因、赵孟頫的鉴定与鉴定赵孟頫、文徵明的鉴定与鉴定文徵明、董其昌的鉴定与鉴定董其昌、近代博物馆的出现给书画鉴定带来的变化和关于国家书画鉴定小组等十个问题展开，对书画鉴定和鉴藏史中的重要问题进行了深

入探讨。

“文史知识在书画鉴定中的作用”介绍了中国古代书画鉴定的基本方法即目鉴和考证，以及文史知识在这两个方向上的重要作用。文史知识既能帮助辨别、总结书画家的笔法、画法，又能规范严谨的考证逻辑。讲座通过“王羲之《乐毅论》小楷真伪问题”“张翥《题云山图诗》的问题”“郑板桥书七律诗轴的问题”“《快雪堂法书》刻米芾《珊瑚帖》的问题”等一系列案例，展示文史知识在书画鉴定中的重要作用。

## 古埃及的装饰艺术



2019年4月25日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“古埃及的装饰艺术”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请牛津大学埃及学教授、英国国家学术院院士约翰·罗伯特·贝恩斯主讲。在古埃及，人们营造优美环境的目的既是为了生活，也是为了装扮自己。在节日游行等场合中，他们甚至会用花环来装饰动物。古埃及人在这些艺术形式上投入了大量资源，现今大部分的已知信息来自丰富的墓葬记录。讲座从古埃及广泛的装饰品类型和使用情景中，选取几个方面进行探讨。首先研究生活环境中的装饰品，并对装饰性动物图案进行详细描述；接着探索装饰材料的功能，主要涉及个人装饰品、武器和容器的装饰艺术；最后展示了一组描绘逝者以及伴随他们进入来世的装饰品。

## 阿富汗国家博物馆的收藏



2019年4月29日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“发现·保存·展示——阿富汗国家博物馆古往今来的收藏”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请阿富汗国家博物馆馆长穆罕默德·法希姆·拉西米主讲。讲座中呈现阿富汗国家博物馆的丰富收藏，尤其是正在清华艺博展出的特展“器物物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”中的展品。馆长讲述了阿富汗国家博物馆藏品扩充的背景、珍存和展出阿富汗藏品的文化意义，以及在阿富汗内战时期，该馆工作人员冒着生命危险保存下大批文物的过程。

## 丝绸之路的开辟



2019年5月9日，由清华大学艺术博物馆主办

的讲座“丝绸之路的开辟”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请北京大学考古文博学院教授林梅村主讲。结合清华艺博正在展出的特展“器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”，林梅村教授介绍了张骞通西域、李广利伐大宛、霍去病伐祁连山、张骞出使乌孙等“丝绸之路”沿途重要的历史事件，展示了康居、大月氏、乌孙墓葬的出土文物。阿富汗因所处的地理位置，被誉为古代世界的“十字路口”，自古与中国有着良好的联通，而这种联通见证着“丝绸之路”的光芒。

## 佛钵与佛足迹信仰



2019年5月9日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座“佛钵与佛足迹信仰及其图像的传播”在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请清华大学美术学院教授李静杰主讲。佛钵信仰与传法思想，是中古时期印度、中亚、中国重要的文化现象和思想意识，形成两条相互关联的发展轨迹。佛足迹图像及其信仰，中古以来广泛波及亚洲佛教流行地区，寄托着人们思念佛陀和希冀佛教繁荣的情怀，生动地反映了当时文化交流与融合情况。结合清华艺博正在展出的特展“器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”中呈现的佛教文化的传播，李静杰教授以实物信证的丰富图像，呈现了丝绸之路上精神信仰的流传。

## 艺术沙龙

### 法国现代舞“魂境”在艺博演出



2019年3月1日晚，法国 PASSAGE PRODUCTION 舞蹈剧团在清华大学艺术博物馆一层大厅演出《魂境》。《魂境》由舞者安提萨尔·阿哈姆丹尼和乐手兼音乐创作人尤里尔·巴泰勒米联袂呈现，这对富有盛名的年轻组合经常在欧洲、美国的美术馆，户外广场等非传统演出场地演出，探索空间边界的创造力。该活动是清华艺博今年第3期艺术沙龙，同时也是第24届法语活动节的系列演出之一。同形式，对现代社会设置的规则进行思索，阐释“人们的梦想应如何放置？我们的灵魂可以怎样表达？”本期沙龙由艺术博物馆副馆长苏丹主持，共有清华大学校内师生及社会公众200余人到场观看。



## 手作之美

### 第 26 期：摄影公开课



结合清华艺博三层展厅正在展出的“世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的19世纪中国”展览，艺博邀请清华大学美术学院信息艺术设计系邓岩副教授在艺博沙龙室举办了摄影公开课。公开课前，邓岩副教授为参与者导览了洛文希尔收藏展。公开课上，邓岩教授就摄影艺术的发展及社会价值、摄影技巧与赏析方法等做专题分享，并对18位参与者的摄影作品做出了点评。

### 寻觅彩云之南，体验金工之美



金属工艺是中国传统工艺美术宝库的重要组成部分

分，历史悠久、文化底蕴深厚，集中了中华民族的优秀才艺与智慧。其不仅是各种具体材质和装饰元素的集中表现，更是文化艺术与科技进步的直接产物。5月12日，艺博邀请中国工艺美术大师、国家级非物质文化遗产传承人、清华大学美术学院工艺美术系专业教师，带领18位艺博观众走进清华大学美术学院金属艺术实验室，亲身体验金属工艺之干撒珐琅制作的过程。

## 新闻资讯

### 大钟寺博物馆研究员焦晋林讲座 “馆藏文物管理中常见的法律问题”



2019年2月28日下午2点，清华大学艺术博物馆邀请大钟寺博物馆研究员焦晋林进行主题为“馆藏文物管理中常见的法律问题”的讲座。焦晋林首先对“博物馆藏品”和“馆藏文物”两个概念进行了区分。接着他结合案例，围绕馆藏文物在所有权、知识产权和债权方面的典型法律问题做了分析，强调在藏品征集、保管、展示、衍生品使用时，应该通过规范流程、文书等工作来避免产生法律上的瑕疵，保证博物馆工作顺利、稳定开展。



## “第二届中瑞建筑对话”深度研讨艺博建筑师马里奥·博塔的建筑艺术



为打造互动、促进中瑞文化交流的平台，清华大学艺术博物馆与瑞士驻华大使馆继 2018 年 1 月举行的“首届中瑞建筑对话”活动后再度携手，于 2019 年 4 月 11 日在清华大学艺术博物馆四层报告厅共同举办“第二届中瑞建筑对话”。

此次活动由纪录片《马里奥·博塔——超越空间》的放映拉开序幕。放映后，清华大学艺术博物馆副馆长苏丹与建筑设计师马里奥·博塔、影片导演洛蕾塔·达尔波佐、清华大学建筑学院副院长张利、建筑设计师王晖就建筑中的文化和精神、艺术与建筑的边界等话题作深入探讨。

## 专场导赏

### 器服物佩好无疆



5 月 6 日，清华大学艺博举办首次专家导赏活动，由“器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”展览总策划、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞和展览策展人谈晟广为 30 位观众专场导览了正在博物馆三楼展厅展出的珍贵阿富汗文物。

展览中呈现的文物分别展示青铜时代、希腊化时期、月氏人入侵至贵霜王朝建立之前、贵霜王朝四个历史时期阿富汗珍贵的文化遗产，是古代多文明互融交汇的见证。它们均出土于 1979 年苏联入侵阿富汗以前，战争期间因藏于喀布尔中央银行大楼下的秘密金库中而得以幸存，并于 2003 年重现天日。通过专场导览，观众们更好地理解了这批文物的历史背景和审美价值，以及艺术博物馆展出这批精美文物的重要意义。



## 海内艺术资讯

### 几暇怡情——乾隆朝君臣书画特展



展馆：故宫博物院

展期：2019年4月30日—6月30日

清高宗乾隆帝自幼接受满、汉、蒙、藏多元文化教育，崇尚汉族文化，注重文化修养，对文人士大夫饱含闲情逸致的文翰墨缘颇为推崇，在位期间创作了大量书画作品。

展览遴选故宫藏乾隆朝君臣书画 100 余件，其中有 90% 保留了清宫文物原貌，一半以上系首次面世。整个展览分为“乾隆宸翰”“宗室书画”“词臣书画”“君臣唱和”4 个单元，以乾隆帝及他身边具有较高文化素养的宗室、词臣的书画为主线，展现了这位“十全老人”“几暇怡情”的情怀。

### 大美亚细亚——亚洲文明展



展馆：中国国家博物馆

展期：2019年5月13日-8月11日

展览汇集亚洲全部 47 国及希腊、埃及两个文明古

国伙伴的 451 件（组）文物，以精美丰富的展品和多样化展陈方式，体现亚洲文明的深邃、广阔以及各民族文明间的交流互动。

展览分为四部分，前两部分以历史文物为主；第三部分展示当代中国与亚洲各国在文化遗产领域交流合作情况，从中国参与吴哥古迹保护修复到中印联合调查发掘奎隆港口遗址，从中哈吉三国联合申报世界文化遗产到“一带一路”沿线国家水下考古培训；第四部分展示中国国家领导人在与亚洲各国领导人外交活动中获赠的礼品，反映新中国与亚洲各国的友好往来与文化交流。

### 山宗·水源·路之冲：“一带一路”中的青海



展馆：首都博物馆

展期：2019年2月28日-6月30日

本次展览共展出青海省 13 家文博单位的 442 件（套）文物，以青海历史发展为主线，介绍其作为丝绸之路、唐蕃古道和茶马古道的重要干线，在“一带一路”中的地位价值、历史渊源，以及青海各民族融合发展呈现出的多元文化特色。展览分为源远流长、汉风羌道、吐谷浑国、吐蕃东进、海纳百川、影片《一带一路中的青海》等 6 部分内容，以农耕与游牧的大视角切入，展现青海所蕴含的中西方文化交流、文化融合。

## 达·芬奇的艺术：不可能的相遇



展馆：中央美术学院美术馆  
展期：2019年4月16日-5月23日

作为纪念达·芬奇逝世500周年系列活动，本次展览利用“Opera Omnia”技术，通过展示高度清晰且尺寸等大的复制品来重现达·芬奇《最后的晚餐》《蒙娜丽莎》《施洗者圣约翰》等17件分别收藏于卢浮宫、乌菲奇美术馆等世界级博物馆的代表绘画作品，旨在向公众传播、普及美学知识，让人们更深刻地感知和了解这个“文艺复兴天才”的艺术作品中所蕴含的无穷的文化魅力。

## 熠熠千年：中国货币史中的白银



展馆：上海博物馆  
展期：2019年4月26日—7月28日

在中国的历史长河中，白银的冶炼和使用最早可追

溯至春秋战国时期，至唐代中期出现了最早具备货币功能的白银——铤。两宋时期白银的使用范围扩大，逐渐成为政府在经济活动中十分重要的支付手段。白银成为主流货币的时间大致在明代中叶以后。明清时期完成了中国货币制度步入银本位制的历史进程，白银货币在中国货币金融和社会生活中的意义影响深远。

展览展出中国财税博物馆、四川省考古研究院和南海一号考古队等提供的珍贵展品，让公众比较直观地了解货币史中白银的发展历史，白银在经济生活中的重要作用，以及白银联结下的中国和世界。

## 埃莱娜·比奈：光影对话三十年



展馆：上海当代艺术博物馆  
展期：2019年4月19日-7月21日

建筑师丹尼尔·里伯斯金曾说道，“比奈拍摄的每一张照片都揭示了建筑的成就、力道、情感与脆弱”。这位当代最受追捧的建筑摄影师之一几乎是在首次拍摄约翰·海杜克的柏林公寓楼项目时，就奠定并延续了独树一帜的个人风格——冷静、结构明确，又充分调动了观赏者对空间的亲密想象。她曾表示，“作为一个摄影师，第一要义就是要学会排除”。

展览历数了比奈曾拍摄过的约翰·海杜克、丹尼尔·里伯斯金、西古德·莱韦伦茨、季米特里斯·皮吉奥尼斯、路德维希·里奥·勒·柯布西耶、彼得·卒姆托与扎哈·哈迪德等著名建筑师的经典作品。通过强调建筑师与建筑师之间，又或是建筑师与某个自然景观之间的呼应，以百余幅胶片作品形成主题各异的“对话”。



海外艺术资讯

## 大声演奏：摇滚乐器展

### Play It Loud: Instruments of Rock & Roll



展馆：美国纽约大都会艺术博物馆

展期：2019年4月8日-10月1日

这是世界知名的艺术博物馆第一次呈现摇滚乐这一20世纪最重要的艺术运动之一。展览展出过去60年间摇滚历史中的各种标志性乐器130件，包括吉他、打击乐器、键盘、音箱等，许多海报和演出服装也随展呈现。展品来自机构收藏、私人收藏和知名乐手。

## 多萝西娅·坦宁

### Dorothea Tanning



展馆：英国伦敦泰特美术馆

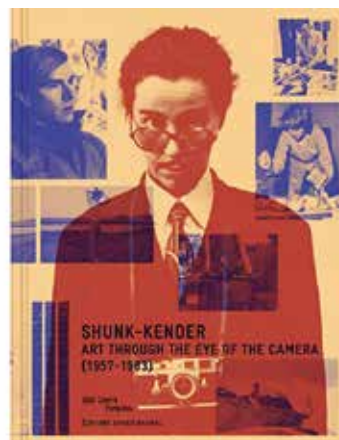
展期：2019年2月27日-6月9日

多萝西娅·坦宁（1910—2012）是美国超现实主义

义画家、雕塑家、作家和诗人。泰特美术馆以“推动了超现实主义的边界的艺术家”来定义她，并首次展出了她过去25年来创作的100余件作品，包括绘画、雕塑和写作。展览中的最后一部分，展出了她在101岁时创作的诗歌。

## 舒克 - 肯德尔：摄影机眼中的艺术 (1957-1983)

### SHUNK - KENDER: Art in the Eye of the Camera (1957-1983)



展馆：法国巴黎蓬皮杜艺术中心

展期：2019年3月27日-8月5日

在康定斯基图书馆馆藏和罗伊·利希滕斯坦基金会捐赠的超过一万件作品中，蓬皮杜艺术中心遴选出这个由哈利·舒克和亚诺什·肯德尔组成的摄影组合“舒克 - 肯德尔”的首次大型回顾展。“舒克 - 肯德尔”的摄影机记录了二战后欧洲和美国前卫艺术运动的诸多重要时刻，他们的镜头下有妮基·桑法勒、伊夫·克莱因，有安迪沃霍尔，有草间弥生。该展览是回顾那个时代的不可多得的鲜活时刻。