

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 13 期

—— 2019 年第 3 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：马 阅 史论经纬：之 之

博物馆天地：之 之 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9月

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

卷首语

金风送爽，清华园迎来美丽的秋天，清华大学艺术博物馆纷呈收获的果实。《花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展》，展出被誉为“敦煌艺术守护神”的常书鸿先生及女儿常沙娜于上个世纪40年代在敦煌临摹的多幅精美的莫高窟壁画、常书鸿的油画和常沙娜的花鸟画与图案作品，给清华师生带来美的盛宴。王华祥、赵博、陈流三人绘画展《虚构的是非》，三位画家以油画及其他材料的形式，运用表现的方法，创造出夸张、惊悚的神秘而怪异的动物与人物形象，画面具有强烈的视觉冲击力，作品用象征的手法，创造另一个虚拟的艺术世界。本期还报道有关毕业于宾夕法尼亚大学的中国第一代建筑学家的展览、第二届中瑞建筑对话的相关内容。

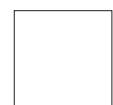
本期出版正值新中国成立70周年大庆之际，刊发本馆馆长、中国文联副主席冯远赏析方增先于50年代创作的经典水墨人物画《粒粒皆辛苦》一文，该文对新中国初期人物画杰作《粒粒皆辛苦》进行深入分析，揭示该画以新的笔墨形式描绘新中国农民形象的创作特点，赞扬其爱惜粮食、勤俭节约的优良品格，指出该画在新中国水墨人物画发展中的重要意义和学术价值。笔者的《平凡的形象 不平凡的创造——新中国劳动题材美术创作的成就与意义》，以国画家和油画家致力塑造工人农民普通劳动者鲜明形象的代表作品，洞悉新中国美术创作以人民为中心的特点与成就。李飒则对当代国画家李伯安的一百余米巨幅水墨人物画《走出巴颜喀拉》进行赏析，该画表现圣山巴颜喀拉山及藏民朝圣、开光大典等自然与人文宗教的宏伟景象，刻画出众多的藏民形象，具有强烈的精神震撼力。该画从一个方面体现当代水墨人物画创作新的成果。

本期中国美术史研究方面发表两篇论文，林木教授的《中国美术文化中的江南风》，认为从东晋开始到元明清，江南凭借优厚的地理气候条件，而逐步形成以绘画为代表的、与北方文化相比特色鲜明的江南美术文化。邓拓在一九六四年捐赠给国家140多件中国古代书画作品，现珍藏于中国美术馆。该馆研究员薛帅杰通过对这批作品中的《葵石戏猫图》考辨分析，不同意其为明代无款作品的观点，而认为是宋代何尊师所作，是宣和御府所藏32幅画猫作品中《葵石戏猫图六》之其一，对宋代绘画史研究有积极的学术价值。

学术主持

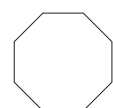
陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 归成——毕业于美国宾夕法尼亚大学的第一代中国建筑师 6
- 花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展 12
- 虚构的是非——王华祥、赵博、陈流三人绘画展 16
- 以“支架 / 表面”为镜——写在“支架 / 表面艺术运动：
一次解构绘画的激越实验（1967-1974）” 结束之际 王熠婷..... 18
- 研讨会撷英 | 第二届中瑞建筑对话 之 之..... 23



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

- 中国美术文化中的江南风 林 木 27
- 邓拓捐赠《葵石戏猫图》为宋何尊师真迹珍品 薛帅杰 33



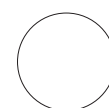
博物馆天地 The Field of Museum

- 馆长访谈 合美术馆：让当代艺术走向大众 本期受访者：黄立平 采访 葛秀支 38
- 美国芝加哥大学斯玛特艺术博物馆 葛秀支..... 41



经典赏析 Appreciating of Classic

- 三餐米粮思辛劳——读中国画《粒粒皆辛苦》 冯 远 43
- 平凡的形象 不平凡的创造（逐梦 70 年）
——新中国劳动题材美术创作的成就与意义 陈池瑜 45
- 开放性的视野——《走出巴颜喀拉》 李 飒 48



艺术资讯 Art News

- 清华艺博资讯 52
- 海内艺术资讯 57
- 海外艺术资讯 59

归成

——毕业于美国宾夕法尼亚大学的第一代中国建筑师



1 / 展览海报



2 / 中国留学生在宾夕法尼亚大学

展览时间 / 2019年7月23日 - 2019年10月13日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅

总策划 / 庄惟敏 苏丹 王辉

策展人 / 童明 刘畅

项目统筹 / 梁雯 陈迟 崔笑声 王晨雅 刘徽建

展览设计 / 张琪

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 郑炜珊 于琦 王姝月

英文顾问 / 荷雅丽

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学建筑学院

协办单位 / 中国营造学社纪念馆

资助单位 / 清控人居控股集团有限公司

支持单位 / 清华大学建筑设计研究院 上海当代艺术博物馆

URBANUS 都市实践 UrbanNetworkOffice

媒体支持 / 《世界建筑》《住区》《建筑史》《中国建筑史论汇刊》

《建筑学报》

“归成——毕业于美国宾夕法尼亚大学的第一代中国建筑师”呈现了1918年至1935年期间，在宾夕法尼亚大学建筑系求学的20多位中国留学生的学习经历和学业成就，并在此基础上展示梁思成在建筑思想和具体实践中的创造性摸索，尝试性揭示其中所涉及的建筑理论与建筑史学对于中国建筑所带来的深远影响。展览由清华大学艺术博物馆与清华大学建筑学院联合主办，中国营造学社纪念馆协办，清控人居控股集团有限公司独家资助。该展览对于人们了解并记忆第一代中国建筑师群体，及其所做的历史贡献和开创性的重要价值；



3 / 展览入口

概要介绍了“第一代建筑师”在建筑设计、建筑研究、建筑教育，以及建筑管理等诸多领域所做出的开拓性成就，及其构成了中国近现代建筑运动的重要内容。

梁思成，作为宾大归来学子中的代表，与同行者一道开启了中国建筑理论、建筑史学和建筑教育、建筑创作的发展历程，在国家建设过程中发挥了重要作用。特别是他参与创立了中国最初的建筑学术团体以及学术出版物，并与志同道合者协力创建了中国自己的建筑教育体系，培养了第二代、第三代建筑学者和建筑师，为中国文化事业和现代建筑事业的持续发展打下了坚实基础。

中国现代的城市建设与建筑事业发轫于20世纪初，而中国现代的建筑学专业与建筑教育的建立和发展，与位于美国东部城市费城的宾夕法尼亚大学之间存在着特殊而深远的联系。在那一时期，中国第一代的建筑家开始崭露头角，犹如群星璀璨，而他们中一些最为杰出的代表，如范文照、杨廷宝、梁思成、林徽因、童寯、陈植等，都毕业于宾夕法尼亚大学美术学院的建筑系与艺术系。

这批留学生回国后，大多活跃在近代中国的建筑设计、建筑教育、



4 / 展览现场



5 / 展览现场

历史研究，以及建筑管理等诸多领域，成为一批具有奠基意义的中国建筑师与建筑教育家、建筑历史学家与理论家，构成了中国近代建筑活动（包括建筑教育）的重要内容。

他们好比是群峰，对中国建筑的现代化发展做出了卓越的贡献，是中国现代建筑先驱者中的杰出代表。继之而起的一大批卓越的建筑师与建筑教育家，大都出自这些名师的门下。正是这些璀璨的群星，映亮了现代建筑教育与中国现代建筑创作的蜿蜒前进之路。甚至可以说，中国现代建筑事业的源头与宾夕法尼亚大学有着密不可分的关联性。

宾大建筑系的第一代中国留学生

20世纪初，五十多名年轻的中国学子，通过各种方式前往美国大学接受建筑教育。在这期间，宾夕法尼亚大学是早期中国建筑留学生较为集中的地方。

宾夕法尼亚大学之所以受到中国建筑留学生的青睐，是与其高水

平的教育质量、启发式的教学方法，以及教师的个人魅力分不开的。最早来到宾大建筑系的朱彬、范文照、赵深、杨廷宝等，都曾受到保罗·克瑞教授的悉心指导，在学业方面大有收获，回国后在事业上取得了巨大成功。这也极大地激发了后来的中国建筑学子，他们源源不断来到宾大学习建筑设计。

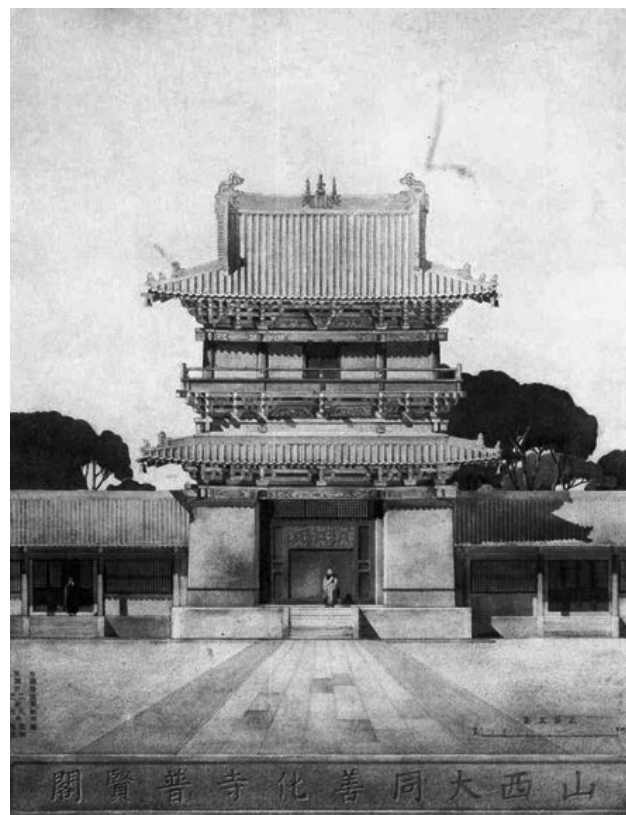
这批建筑学专业的留学生回国之后，即在各地从事建筑专业工作，把在美国的所获学识，应用到实业救国的事业中。他们不仅设计了大量的办公、住宅、学校、医院、影院和商业等各类新型建筑，打破了外国建筑师的垄断地位，而且也协力创建了中国自己的建筑学科体系和教育体系，为中国的现代建筑事业发展做出了巨大贡献。

在宾大学习建筑

宾大建筑教育认为设计研究是建筑师的重要技能，也是建筑教学中最为重要的一个环节。在四年学习过程中，学生被分配到各个图房之中，接受曾经在巴黎美术学院受过专业训练的职业建筑师的具体指



6 / 宾大学生宿舍过街楼拱门洞 杨廷宝 1925



7 / 大同善化寺普贤阁正立面 中国营造学社

导。学生在导师的指导下,需要通过不断的练习来学习如何设计建筑,寻求解决实际问题的方法,以便发挥自身才能,独立应对具体实践所提出的要求。

宾大建筑教育非常强调建筑构造与建筑绘画这两方面的基本功训练,前者需要遵循各种建造原则,后者则影响学生对于形式、色彩和比例关系中的美学判断,它们之间的结合则构成了建筑师的必备品质。宾大建筑教育不仅希望培养一批技术娴熟的绘图匠,同时也希望把学生培养成真正的建筑师。因此,宾大建筑教育十分强调艺术与技术并重,认为艺术的各种表现形式,如诗歌、音乐、绘画与雕塑,构成了一种文化性的整体。因此在艺术方面的素养,对于真正意义上的建筑教育是必不可少的。

中国留学生的教育成就

在以巴黎美术学院为背景的美国建筑教育体系中,衡量建筑教育

水平的一项重要指标,就是学生在各种设计竞赛中所获得的奖项。来自中国的留学生在这一竞争激烈的教育体系中屡获佳绩。第一位来到宾大建筑系的朱彬,在三年级就在由“布扎设计协会”(BeauxArts Institute of Design)所组织的全美大学生竞赛中,从数百名参赛者中脱颖而出获得二等奖。在获奖感言中他曾言,“正值大量西方科学涌入中国之际,中国建筑却因其理念和形式而显得无与伦比”。

在朱彬之后,杨廷宝、董鸾、梁思成、陈植、过元熙、吴景奇、王华彬等,也在全美以及宾州的各类建筑设计竞赛中频传捷报,显示出极强的学习能力和竞争实力。与之同时,中国留学生也活跃于各种学术领域与社会领域,展现其多才多艺的出色天赋。

第一代中国留学生的归国贡献

如何建立现代意义上的中国建筑学科与建筑职业体系,如何采用现代知识体系来梳理中国营造这一古老议题,是第一代中国建筑师和建筑学者所面临的时代命题与历史使命。

毕业于宾夕法尼亚大学的中国建筑学人在其中发挥了奠基性的作用。他们的影响遍及中国现代建筑学科发展的各个领域,不仅开拓了中国现代建筑学科的发展之路,也取得了学术方面的丰硕成果和极高成就。

笃学之思 学范之成

作为宾大归来学子中的代表,梁思成与同行者一道开启了中国建筑理论、建筑史学和建筑教育、建筑创作的发展历程。尤其在建筑史学领域,梁思成成为中国营造学社实践了实证与理论相结合的学术道路,为清华大学建筑系奠定了传统建筑文化研究的学术基础。追溯梁思成学术思想、学术范式的本初影响,诸多因素皆孕育于留学宾大期间的“慎修”和遥望故土的“思永”。

以宾大学子为代表的勤于吸收、善于我用、敢于实验的学术精神,长久启发着中国建筑学人的创作和理论思考,从而支撑起中国建筑的脊梁。□

花开敦煌

——常书鸿、常沙娜父女作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年7月16日 - 2019年9月15日
 展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅
 总策划 / 苏丹
 展览顾问 / 鲁晓波
 策展人 / 黄炫梓
 项目统筹 / 王晨雅 崔冬晖 黄炫梓
 策展助理 / 鲍悦 曾皓暉 周建娥
 视觉统筹 / 王鹏 喻筠雅 戚秋兰
 视觉设计 / 郭鑫 鲍悦
 展览设计 / 喻筠雅 郭鑫 鲍悦
 展览执行 / 王晨雅 兰钰 曾义烨 张晓玲 贺洪业 朱传栋
 翻译顾问 / 曾薇瑄
 文本翻译 / 曾皓暉
 行政事务 / 曾薇瑄
 主办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院
 协办单位 / 甘肃省文化和旅游厅 敦煌研究院 西北师范大学
 江南织造府研究所
 执行单位 / 北京薪火相传文化艺术有限公司

本次“花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展”是父女作品跨越七十三载后的再次重逢。展览讲述常书鸿、常沙娜父女两代人与敦煌之间的深情，以叙述的方式“从巴黎开始”为起点，进入“血脉相连”，最后走进生活艺术的应用部分，让我们清晰理解“师古而不泥古”的真正应用。展览展出父女二人的油画、速写、壁画临摹、花卉创作、装饰图案设计、服饰设计等200余件作品，贯穿了两代人在不同时期的艺术经历，完整



2 / 展览入口

表达了“花开敦煌”展览的核心精神——“守护与传承”，引发当代人思考面对自身文化应该承接的使命。

在“花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展”展厅的许愿墙上，常沙娜先生深情地对父亲常书鸿写下了这段话：

亲爱的爸爸：

我终生听着您的教导，要弘扬渗透敦煌的文化艺术。

今天清华大学艺术博物馆举办了“花开敦煌”父女作品展，我们又相见了！展览引起众人的重视，敦煌研究院有了第五代接班人——赵声良院长也专程来了……您可以放心，国家和人民对敦煌高度重视，并共同为发展“丝绸之路”的明珠而努力！

您在天之灵，要开开心心地继续保护敦煌、保护我们！铭记历史，不忘初心。

女儿沙娜

2019年7月15日



3 / 《画家家庭》 常书鸿 1933



4 / 展览现场



6 / 展览现场



5 / 《九层楼》 常书鸿 1952

常书鸿、常沙娜父女均为我国知名的敦煌学家。常书鸿 1927 年赴法国留学，是早期中国留法艺术家中油画的佼佼者，返国后于 1943 年开始扎根敦煌。在他辛勤工作的几十年中，组织修复壁画，搜集整理流散文物，撰写了一批有很高学术价值的论文。还临摹了大量的壁画精品，多次举办大型展览，出版画册，为保护和研究莫高窟艺术做出了卓越的贡献，被誉为“敦煌守护神”。

其女常沙娜受父亲影响，自 12 岁起随父临摹敦煌壁画，承载父亲遗志，一生亦致力于敦煌艺术教育推广。常沙娜展露出过人的艺术才华，赴美留学归国后，在林徽因的指点下走入工艺美术领域，以敦煌图案为蓝本，完成了如人民大会堂建筑装饰等国家重点设计任务。同时，向自然的生命形态攫取艺术灵感，创作一批花卉作品。常沙娜以纯粹的艺术态度，独特的艺术风格，在中国传统文脉中融入当代设计方面具有突出贡献。敦煌与常书鸿、常沙娜父女两代人有着血脉不解的深情，正如常沙娜所说：“100 年对敦煌的历史是短暂的，而对父亲常书鸿在敦煌的 50 年人生是凝重而珍贵的。作为常书鸿的女儿，早期曾随父亲在敦煌经历了难忘的少年时代，与敦煌结下了深厚的情结，是敦煌的风土培育了我做人应有的淳厚，是敦煌的艺术给予了我学习传统艺术的功底。”

常书鸿、常沙娜父女的展览，充满了坚韧患难中的温情，他们的故事

让我们看见时代变迁中艺术家的担当与情怀。常书鸿代表了那个时代的文人以艺术救国的爱国情操，他守护的不只是敦煌，更是守护与弘扬中国传统文化的宏观历史。常沙娜则承袭父辈的精神，将敦煌伟大的艺术和精神应用到更多艺术创作当中，贯穿到艺术教育当中，一代代传承发扬下去。“花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展”在清华大学艺术博物馆的举行，就是希望年轻一代能够从两位艺术家的经历中感受他们热爱祖国、执着艺术、肩负使命、忘我奉献的高尚品格，能够从他们的作品中感受中国传统文化的博大精深，从而坚定文化自信，在新时代为中华民族的伟大复兴做出新贡献。

本次“花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展”是清华大学艺术博物馆继 2019 年 4 月 -6 月举办的“器物物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏”之后第二个丝绸之路主题的相关展览，将从另一视角诠释“丝绸之路”的文化、艺术与历史意义。展览持续至 2019 年 9 月 15 日。□



7 / 《燃灯菩萨（初唐）》 常沙娜 1947

虚构的是非

——王华祥、赵博、陈流三人绘画展



1 / 展览海报



2 / 《妖刀》 陈流 2018

展览时间 / 2019年7月9日 - 2019年8月23日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层14号展厅

策展人 / 苏丹

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

这是王华祥、赵博、陈流三位写实绘画能力一流的高手第一次集结在一起展示他们的作品。同一时代的精英人群所关注的问题永远具有高度一致性，这些问题中既有永恒性的，也有当下人类社会阶段性特有的。在他们创作的这批画面中，“人”和“社会”是最为突出的两个焦点。表现个体的孤独感和社会的多元复杂是隐藏在图像背后的真正意图，令人细思极恐。变化多端的面具、角色身份的不断转换，无法掩盖个体和外环境冲突引发的无奈和失落。

导赏人王华祥，1962年生于贵州，现为中央美术学院造型学院副院长，版画系主任、教授、博士生导师，国际学院版画联盟主席，中国美术家协会版画艺委会副主任，中国艺术研究院中国版画院副院长，意大利罗马美术学院客座教授，西安美术学院客座教授，万圣谷美术馆馆长，江苏版画院名誉院长，飞地艺术坊名誉校长。

作品先后在北京、香港、南京、韩国、日本、西班牙、纽约、瑞士、意大利和中国台湾等地展出。出版《再识大师》系列丛书（河北美术出版社）、《版画技法（上/下）》（北京大学出版社）、《素描·王



3 / 展览现场



4 / 《向后的实验13号》 王华祥 2018



5 / 《无题》 赵博 2016

华祥反向教学系统》（高等教育出版社）等近30种，并获第七届全国美术作品展览金奖、鲁迅版画奖。

部分作品被中国美术馆、上海美术馆、广东美术馆、德国路德维希博物馆、中央美术学院美术馆、北京今日美术馆、美国玛勃洛画廊、美国布法罗大学美术学院、英国木版艺术基金会、韩国库艺术中心、华谊兄弟传媒集团、中华慈善总会等收藏。□

以“支架/表面”为镜

——写在“支架/表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）”结束之际

王熠婷

导语：面对绘画这面悬挂在高空中的镜子，“支架/表面”的艺术家拿起手中的画笔砸过去。“咣”！镜子破了一个洞。笔从这个黑洞里掉进去。艺术家们失去了画笔，却收获了更重要的东西。

1936年，拉康在巴黎提出“镜像理论”。这个理论冲破了弗洛伊德的力比多驱动论，把人的生命动力归因于“无”。拉康认为，人是从“无”来的，人的“有”从他人开始。因为人无法认识自己，人只能靠着他者/镜子来认识自己。依据拉康，镜子是一个实在，也是一个隐喻。人际层面，他人的呈现和反馈都是镜子；社会层面，文化中前人行动的集合，如书籍、影像、艺术作品等也是重要的镜子。人们对自身的认识，就在与他人和文化的关系中不断形成。

拉康这个既不承认“我思故我在”的“我”，也不承认有外在于“我”的“绝对精神”的学说，对于欧洲的传统哲学是又一次如尼采般“一切都要重新评估”的震撼。其前卫性使得这一思想在十多年后才引起重视，在20世纪70年代才真正得以流行。某种程度上，前卫的、激越的思想、行为与流行之间的时间差，恰是判断其前卫程度的标准。瞬间流行的，是“时尚”，而不是前卫。前卫体现的试验性、先锋性，恰恰必须要与认知的平均值拉开差距。甚至前卫的所谓“失败”，正应该是它成功的标准之一。文化史中

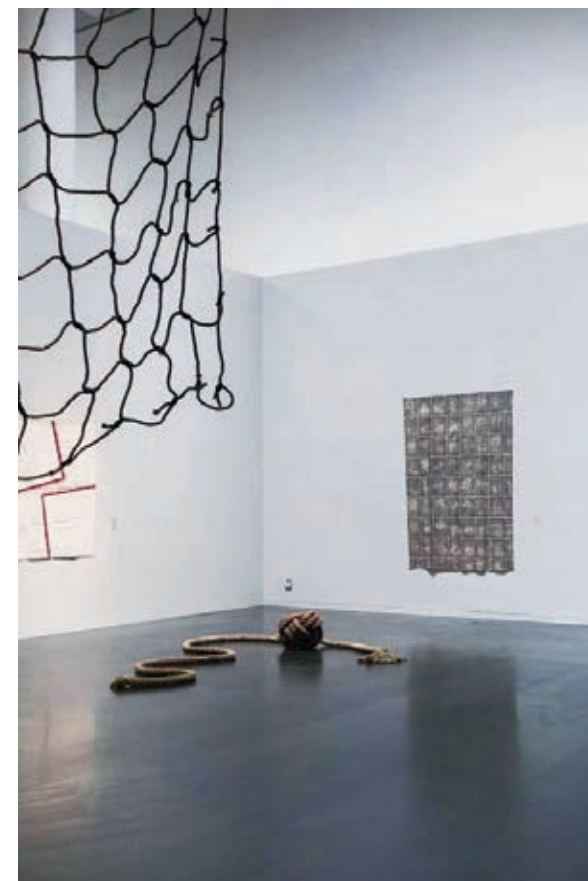
固然不鲜见曾经的前卫在后来成为流行，正如曾经前卫的拉康学说在后来的半个多世纪被大众接受，他本人也成为学术明星；但没有成为流行的前卫，也不足以抵消其曾经发生的意义。

一、以自恋为镜的自省

在笔者对“支架/表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）”（以下简称“支架/表面艺术运动”）的策展人之一卡罗琳·比西埃（Caroline Bissere）的书信访谈中，她谈到，支架/表面运动的激进性极大地影响了后来的几代人。运动中的多数成员都曾在艺术学校任教，他们不一定影响了学院中的造型艺术创作，他们的重点，是让年轻艺术家们去理解艺术家在社会中的角色和地位。这个角色和地位，如“支架/表面艺术运动”另一位策展人让·布朗谢（Jean-Paul Blanchet）在文章中谈到的，“是一种平凡化的社会身份，这种身份让艺术家接近其他制作完整作品的手工劳动者：匠人”。¹

支架/表面的艺术家们写道，“我的手艺是石匠、铁匠、木匠、樵夫的手艺”（贝尔纳·帕杰斯 Bernard Pagès）；“艺术……从今往后将成为一种活动，它将被视为一种空间和时间的联合，一种写作，

¹ 让·布朗谢（Jean-Paul Blanchet）：《“支架/表面”：一个承上启下的时期》。



1/“支架/表面”展览现场

而不再是一种奇技淫巧”（达尼埃尔·德泽兹 Daniel Dezeuze）；“要想去除绘画迄今为止所具有的珍贵和神圣的特性，这在于不要再赋予图像其他意义，图像的意义仅仅是将其生产出来的创作的意义”（克劳德·维亚拉 Claude Viallat）。为实现这平凡化的努力，艺术家们集体放下画笔，回归原始艺术去体验灼烧、扭结、浸染、编织……他们接受与材料偶遇带来的即兴：床单、遮雨布、卵石、浮木网、梯子、瓦楞纸板……都成为材料；他们的作品慵懒地陈列在空间里，没有画框、没有正反、没有透视或者黄金分割……这平凡化的努力不仅体现在创作中，也体现在与公众互动的空间场景。街道、广场、海滩、河流、田野、树林……都成为展出的场所。这些举动给民众带来的首先是惊奇，在这惊奇中，艺术家完成/回归了一种艺术与生活的游戏关系。

“一种平凡化的社会身份”！“支架/表面”的艺术家为何提出这种新的身份定位呢？在“艺术与哲学——支架/表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）展览学术研讨会”上，马克思哲学研究专家、清华大学哲学系夏莹教授提及，支架表面艺术运动中艺术平民化的转向是与当时法国社会现实中的革命的相应。理解这种转向，我们必须回到上世纪60年代，回到“支架/表面”艺术家得以确认自身的时代和艺术的镜子里。

上世纪60年代的法国已经连续经历三次战争，戴高乐作为一个拯救者/伟岸父亲的高大形象在战后的政坛逐渐面目难认。近处镜子的纹裂将年轻人的目光带向远方，此时越南的战事带来阵阵惊雷般新的英雄形象、符号系统。那些符号中，有毛泽东的行动和马克思的哲学。经典艺术史连带其背后的欧洲传统哲学与政治伦理被归入需要被叛逆的原生家庭，年轻人从学院看向民间、从文艺复兴看向原始艺术和中国，从教会、精英政党看向工人、平民。“艺术已死，莫为食尸兽”，这是1968年“五月风暴”时索邦大学校内张贴的标语²。今天看来，“支架/表面”艺术群体的行动反射着当时法国的集体思潮，是艺术家基于自身职业身份提出的一套从意识到行动的解决方案。从精英到平民，从自恋到自省，这种自我反思也是该艺术运动在今天最珍贵的余音。

如果说在瓦萨里（Giorgio Vasari）写作《大艺术家传》的时代，艺术史对大艺术家定名式的书写可以帮助艺术和艺术家争得前所未有的受人尊敬的独立地位和话语，在今天这个艺术已经被过度制度化的时代，为维护艺术的名誉，艺术家恰恰要再一次从“艺术”中逃离。

今天看来，将艺术家与“匠人”混同对于两种身份以及由身份规定的权利/责任都不甚有利，就像

² 安琪楼·夸特洛其，汤姆·奈仁著，赵刚译：《法国1968：终结的开始》，生活·读书·新知三联书店，2001年7月版第61页。



2 / 策展人在现场

“支架 / 表面”艺术家基于对匠人的认同的手工创造，依然带有抹不去的艺术学院派严格训练的痕迹。今天艺术家面临的新问题，是与同样在进行视觉创造的图像工作者、影像工作者、剧场工作者、传媒工作者相比，艺术家的边界究竟在哪里？以及“精英”的身份和工作方式究竟是有助于维护住艺术的权利，还是恰恰是一种失去？每个时代的艺术家都要反复地回答“什么是艺术”这个问题，就像人在拉康那里都要回到“无”中去。我们不用回到“支架 / 表面”的解决方案那里，但是，他们确实做出了那个时代极其重要的努力。

二、以主流为镜的个体

1974年之后，“支架 / 表面”艺术运动基本终止，很多艺术家们又拿起了被抛弃的画笔。世界范围内，很少有艺术家成为他们坚定的后裔。事实上，主流世界看起来坚定地朝着他们反对的方向前进：中产

消费艺术符号、富豪消费艺术资产，前卫精神越来越悄无声息。

从短期看，“支架 / 表面”艺术运动似乎如流星陨落；从长期看，这颗流星已经照亮了它经过的零星个体，比如策展人卡罗琳·比西埃就被“支架 / 表面”艺术运动改变了整个命运。1971年，卡罗琳在巴黎双年展上第一次见到了“支架 / 表面”艺术家的作品，并从此选择了有别于主流艺术圈的另一条路径。她回忆说，“双年展在当时是个重大事件，新的总策展人、46岁的艺术评论家乔治·博达尔（Georges Boudaille）向年轻创作者们开启了大门。年轻评论家组成了策展团队，负责布展的是日后成为著名建筑师的让·努维尔（Jean Nouvel）。双年展呈现了一部分‘支架 / 表面’艺术家的作品，我被他们的创作方案完全震撼，于是和当年认识的还是艺术家的让·布朗谢毫不迟疑地加入团队开始工作。”

正是受这批艺术家远离资本、回到乡村、朴素创作的艺术理念影响，1979年，她和布朗谢在法国南部创建并共同经营了一个由政府的地地区艺术支持计划³促成的艺术中心——梅马克当代艺术中心（Abbaye St Andre-center d'art）。40年来，他们在这个每平方公里只有19个居民，总共只有1800个居民的小镇上，在这个由12世纪的修道院改造的艺术中心里精心工作。从网络呈现的图像及文字看来，策展与布展的品质丝毫不亚于巴黎的主流美术馆。卡罗琳说，梅马克当代艺术中心的任务是发现并创造“在所有的多样性中的创作进行式”，展览只是衔接艺术品和观众的形式，目的是让公众熟悉艺术创作这种人类的创造方式之一。

³ 地区性的艺术中心是法国自戴高乐政府时期开始推动的一项艺术扶持与艺术普及计划，即由财政拨款，在各地设立艺术中心，用于举办展览、开办讲座，培养地方艺术家。

上世纪20年代，Georges Braque是他现代绘画的启蒙。上世纪30年代，他在巴黎是Louise Bourgeois的老师。上世纪40年代，他和Jean Dubuffet同由一家画廊Galerie Jeanne Bucher代理；后者曾试图劝说他进入“反文化（anti-cultural）”的美学阵营却被拒绝。



3 / 梅马克艺术中心

事实上，与普通的年轻人相比，卡罗琳有独特的优势可以留在巴黎的主流艺术系统。她的祖父是在法国现代艺术史上具有重要地位的罗杰·比西埃（Roger Bissière）。罗杰·比西埃被称为“原始主义（Primitive）”的最后一位大师，也是1964年威尼斯双年展对于劳申伯格（Robert Rauschenberg）最终获得的金狮奖来说最具有竞争力的对手。

与诸多艺术家一样，罗杰·比西埃也是“被”放进了艺术史的叙事中。尽管与多位艺术史上的明星人物多次擦肩，他却自始至终保持了独立、低调的品质。与高更（Paul Gauguin）从塔希提群岛的原住民中吸取“原始”的养料不同，罗杰·比西埃的“原始”更多来自中世纪的宗教绘画，在抽象的画面中传递着朴素、救赎的人文品质。尽管他本人对被官方选择参加1964年威尼斯双年展一直不置可否，双年展事件还是使他“被”成为了一个艺术 / 时代符号。⁴在那场现代与后现代、欧洲与美国的世纪之战⁵之后，他

⁴ 参见：Gwenaél Kerlidou：Roger Bissière, The Last “Primitive”, <https://hyperallergic.com/370533/roger-bissiere-the-last-primitive/>

⁵ 1964年的威尼斯双年展，由时任法国文化部长安德烈·马尔罗（André Malraux）提名的罗杰·比西埃是劳申伯格最大的竞争对手。事实上，劳申伯格的获奖决定直到最后才被确认。尽管艺术史家反复讨论由白宫直属的美国新闻署（United States Information Agency）委托阿兰·所罗门（Alan R. Solomon）策展的美国馆展览背后的意识形态意图，以及包括美国批评家格林伯格（Clement Greenberg）在内的美国馆团队在那次评奖过程中对评审委员会的游说的公正性，罗杰·比西埃的落选着实被视为是马尔罗对于格林伯格的失败，是年衰的欧洲对于年轻的美国的失败。

的孙女却没有延续这场战争，而用毕生践行了另一条道路，一条被“支架 / 表面”艺术家召唤的个体化的道路。

“支架 / 表面艺术运动”布展期间，笔者与卡罗琳和让·布朗谢两位策展人有机会共同工作。他们的整个存在常常给笔者一种时空错置感。他们太像中国人——当然是某种中国人的“刻板印象”（stereotype）：蓝布衣服、素颜、身型普通，以致当符合巴黎人的“刻板印象”：设计感、精致、身型优雅的中国人在他们身边出现时，笔者常会一瞬恍惚。

独立的个体会在历史的镜子中选择，创造自己的时空。这样的时空状态在面对主流时会因为异样而显著。卡罗琳说，这次展览结束之后，他们更多的精力还是要回到梅马克当代艺术中心的日常工作，因为那是一个更加真实的维度。中国的艺术教育通常会把艺术史和进入艺术史作为一个主流的评判维度，“支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（1967-1974）”展览将这个在中文的艺术史中几乎没有呈现的艺术运动带来，正是对主流的补充，也鼓励更多的个体去建立自己的时空。

三、以中心为镜的去中心

1976年，布莱恩·奥多尔蒂（Brian O'Doherty）才在纽约的《艺术论坛》杂志发表了那篇著名的《白立方之内：画廊空间的意识形态》。这篇文章提出现代艺术的标准呈现环境，即如白盒子一样的画廊已经不再是中立空间，而是被神圣化和去背景化的空间范式，因而塑造了一种值得警觉的中心化的意识形态。那篇文章的发表将美国范围内去中心化的非白盒子样式的“替代式空间”和脱离中心规范的“大地艺术”创作推向了广泛的实践。

然而“支架 / 表面”的艺术家，一开始就在践行空间和意识上的去中心化：1968年夏天，他们在戛纳的十字大道展示作品；1969年，在科阿拉泽村（Coaraze）的大街和广场上举办的“科阿拉泽



4 / “支架 / 表面展览”档案室

69 (Coaraze 69)”展、在蒙彼利埃 (Montpellier) 一个广场上举办“ABC 制造 (ABC production)”、在奥提翁 (Authion) 山顶上举办的“重组 2 (Restructuration 2)”；1970 年，在奥提翁山顶上再次举办了“重组 3 (Restructuration n° 3)”和“重组 4 (Restructuration N° 4)”，在科阿拉泽村进行了“内 - 外 (Int é rieur - Ext é rieur)”、在法国南部的 11 个地点 (海滩、草地、沙丘、灌木丛、死胡同、河床、采石场、谷仓) 举行了展览；1971 年，克劳德·维亚拉在埃尔恩 (Elne) 市的城墙上展览，在利摩日的一个小树林里展览。

“支架 / 表面艺术运动”展览的档案室呈现了部分当时的现场。与最近开始流行的“艺术公园”“艺术改造乡村”“艺术旅游”“艺术小镇”等不同，“支架 / 表面”艺术家没有刻意的意义，既不服务也不教育；没有刻意的说明，既不阐释也不解释自己；没有刻意的形式，既不像剧场也不像展厅。他们将作品突然地呈现在一个日常的、具体的空间里，让作品和自然、和自然中的人类一起呼吸。这样的一个状态下，什么是中心？什么能够是中心？

有趣的是，近年来指向未来的思想家总是在文明的非中心地带活跃。比如居住在斯洛文尼亚首都卢

布尔雅那 (Ljubljana) 的哲学家斯拉沃热·齐泽克 (Slavoj Zizek)，以及居住在耶路撒冷的尤瓦尔·赫拉利 (Yuval Noah Harari)。互联网时代越来越消弭了地域对于传播的约禁，与“中心”保持适当的距离，也许可以展现出更广泛、更多维的张力。

20 世纪 80 年代，中国的当代艺术家还在遍地开花。昆明、沈阳、厦门、哈尔滨，甚至江苏的连云港都能发出森达达那样的声音。今天，在北京之外的地方，却很难看到新的艺术思想、艺术实践在集结。这究竟是出了什么问题？有体制的，但或许，还有一些个人的勇气问题、观念问题。20 世纪 80 年代，大批出身乡野、没有受过正规艺术教育的艺术家创造了令人瞩目的图景；现在，很少有非学院出身的艺术家能够在国内国外闯出一片天地。这究竟是出了什么问题？单一城市的文化样貌真的足以支撑当代艺术家的创造力吗？笔者也担心，如果走到乡野里去，学院出身的艺术家又能不能提出真正的问题？还是只是把乡野当材料在中心的思路延续？

据悉，整个展期内有将近 10 万人观看了展览。许多小学生在展厅里边看边乐，也许，还没有被固定主流叙述和身份所规训的他们，在“支架 / 表面”这面镜子里收获最多。□

研讨会撷英

第二届中瑞建筑对话

之 之



1 / 研讨会海报

由清华大学艺术博物馆与瑞士驻华大使馆联合举办的“第二届中瑞建筑对话”学术活动于 2019 年 4 月 11 日在清华大学艺术博物馆四层报告厅举行。此次活动也是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”活动后的再度合作。本次活动呈现了由洛蕾塔·达尔波佐 (Loretta Dalpozzo)、米歇尔·沃隆特 (Mich è le Volont è) 导演和制作的纪录片《马里奥·博塔——超越空间》。瑞士知名建筑设计师马里奥·博塔、影片导演洛蕾塔·达尔波佐、清华大学艺术博物馆副馆长苏丹、清华大学建筑学院副院长张利、建筑设计师王晖出席专题讨论，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。

活动开幕

瑞士驻华大使馆文化与媒体处副主任浩民主持开幕仪式

“今天是《马里奥·博塔——超越空间》这部优秀纪录片在中国的首映，影片聚焦博塔先生设计建造的诸多场所。博塔不仅是瑞士，也是全球最为知名的

建筑设计师之一。很荣幸博塔先生今天也在场，以及他的儿子和纪录片导演洛女士。在此，热烈感谢和欢迎你们的到来。”

清华大学艺术博物馆副馆长苏丹致辞

“欢迎大家参加由清华大学艺术博物馆与瑞士驻华大使馆联合举办的‘第二届中瑞建筑对话’学术活动。此次活动也是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’活动后的再度合作。

“作为全球最具创新力的国家之一，瑞士在诸多领域占据领先优势，建筑也不例外。瑞士建筑是传统和创新的睿智融合，以勒·柯布西耶、彼得·卒母托、赫佐格和德·默隆，以及马里奥·博塔等为代表的建筑大师呈现出集高端科技和创意美学于一体的杰出建筑作品。

“其中，与清华大学有着深厚渊源的博塔先生，为美丽的清华园设计了两座地标性建筑，分别是清华大学人文图书馆以及清华大学艺术博物馆。这两大建筑都融合了博塔个人设计语言和清华大学的人文底蕴，理解并表达了清华大学的深厚文脉。作为享誉世界的建筑大师，博塔的设计形式从明确的几何关系到意大利理性主义建筑语言，其作品风格也于不同时期探索着转变，在人文性与理想性的映衬下，寻找着更加彰显自我的体量。此外，我们馆也于 2017 年 9 月为博塔先生举办了为期半年的个人建筑艺术回顾展。展览集中展示博塔 1960 年 - 2017 年间的部分建筑和设计作品，受到了观众的广泛好评。

“本次由导演洛蕾塔·达尔波佐制作的纪录片《马



2 / 研讨会现场

里奥·博塔——超越空间》在清华大学艺术博物馆呈现，将是对建筑师内心世界以及建筑的空间存在性进一步的探讨，超越空间去寻找建筑这种古老行为的动因、潜意识。”

瑞士驻中华人民共和国、蒙古国、朝鲜民主主义人民共和国大使罗志谊（Bernardino Regazzoni）致辞

“我非常高兴且非常荣幸今天能够来迎接博塔大师跟我们见面。有一个非常神奇的现象，为什么在瑞士南部讲意大利语的土地上，在几世纪以来都为全世界在建筑领域提供了非常伟大的贡献。苏丹教授刚才说到了瑞士是一个很有革新性、未来性、先锋派特点的国家，还有波罗米尼、方塔纳、马代尔诺这几位大师。博塔出生在意大利南部的提挈诺区，说意大利语，他的人文主义情怀，也跟出身相关。

“印度尼西亚海啸时，瑞士是在国际救援中作出很多工作的国家。在灾后重建上，博塔先生也作出了非常大的贡献，而且把他的经验与当地的国际重建组

织分享。我也了解到，博塔先生设计时总是把人放在设计的核心，考虑建筑和在其中生活的人的关系，我在他身上学到的主要是人文精神。”

导演洛蕾塔·达尔波佐（Loretta Dalpozzo）致辞

“我非常高兴到中国放映《马里奥·博塔——超越空间》这部纪录片。我们现在所在的清华大学艺术博物馆也是博塔先生设计的，在这儿放映非常有意义。

“通过对话来讨论建筑，不光是技术方面，而且要发现人和建筑的关系。我们在拍纪录片时到了很多国家，看到了建筑师和一些艺术家同事以及客户之间的沟通交流方式。在博塔 50 多年的从业生涯里发生了很多事情，只能在很短的片子里给大家呈现一些片段，尤其是对宗教建筑以及其他一些建筑建设中间小的片段。”

对话现场

清华大学建筑学院副院长张利发言

我说三个观察：

第一，这是我最近看到的最具亲切感的一部纪录片，很朴素，很动人。我们看到很多建筑纪录片试图表现神一般的建筑师和他们被崇拜的建筑，使用了很多新技术，画面像好莱坞电影一样好看，但是建筑中的人被驱赶到了边缘位置。但在这部纪录片里，你就在现场，我们甚至能闻到那个场景里面的气味。把人、普通的人放在建筑的中心，这是最重要的。其实，建筑是搭建人和人之间的桥梁。

第二，苏丹老师的看法是，有些建筑是艺术，有些不是。我想苏丹老师是从艺术评论家的角度判断的。建筑何时到达艺术的境界，这是一个极具挑战性的问题。不过对博塔的建筑大家应该是容易达成共识的。他的作品，包括清华艺博在内，是艺术，我想这是没有异议的。博塔首先是一位伟大的艺术家。

第三，我们这个时代存在两种建筑或建筑学，这在以前的时代不那么明显。第一种是把建筑完全看成是一种时尚、一种短暂的宣言。这个是 70 年代以后英美建筑学院体系里教出来的，把建筑神化。我们看到越来越多的建筑，它变化的速度已经超过了我们能够适应到的，以人观察、体察到的速度。第二种是把建筑看成是人的生命的延展，是取向永恒的尝试。就像 Ernest Becker 写到的：“任何艺术是对死亡的一种抗争，试图把我们人在有限的生理生命能够抵达的意义延展到无限的时间里头，它长于我们的生命。”这应该是上千年来建筑文化或者建筑学本身最感人的地方。博塔先生的建筑便是这一类建筑，这也是我们在建筑学教育里想传递的信息。我们不知能够做到多少，但是我们相信，有更多博塔这样的建筑师存在，有他的作品存在，我们就能够期待建立更好的建筑和人的桥梁关系，加大抵达人性的力度和深度，更多地延伸建筑能够承载的人的生命意义。我想这些都是非常好的消息，也是建筑能给我们的文明最主要的帮助。

建筑是一个日常生活非常朴素的工作，建造它和另外我们不可见的事物对话的场所。中国是世俗社会，

我们通过这部片子能看到另一种生活的场景，另一种人的生活样式，比如生活里面人和信仰之间的关系，精神性在这个空间里如何表达等。这个片子的题目“超越空间”也挺有意思，很有挑战性，毕竟建筑师是要通过空间这样的形式来解决他面对的问题。所以请问博塔先生，“超越空间”这个概念是你的主张，还是导演的主张？它到底有几个层面的意思？

这个片子的标题是导演的想法。我只是把工作和人生的一部分给他们展示出来。我认为这是很美、非常成功的一部纪录片，它展示了一个建筑师四个月的生活，他遇到的所有困难、他的希望。这是我四个月生活工作的剖面图，好像一切都可以用画面来展示。这个片子也抓住了今天我们看到的建筑工作中遇到的困难：一切看上去很美。片子里讲述的都是春天、很美的姑娘，所有工作都有条不紊，但实际并不是建筑师的真实生活。从某种程度上讲，人的生活并不是片子里展示的那样有条不紊，而且展示了在消费社会里，一切发展都那么快捷，同时衰亡的速度也很快。

建筑能讲述我们的过去，尤其能讲述我们的现在。建筑表现的形式，不光是功能，也有表现价值。而建筑的表现价值，在最近几十年里却被牺牲了。我在和一些人的合作时，发现城市在建设的时候，都是金融交易的公司在建设城市，而对于人文性的，比如图书馆、剧院、博物馆、教堂等这些建筑关于人类历史的非常重要的建筑，很少建设。比如现代派或者古代的那些建筑师，他们在提到建筑时，都说它是一个机构，比如是一个大学或者是思考——哲学，或者是思想游戏，甚至是商业。

今天一切，我看到的都是仓库，一切都成了商业消费的，在纸上看上去都是很美的，但在生活里面，有一些价值被损失了。我们要生存在空间里面，而空间的价值是与生命相连的，如果我们失去了这样的生存活力，那我们生存、生活的价值就消失了。所以我认为生活的品质应该是建筑师们工作的一条红线，要展示生活的品质、美和表现形式，这些形式要超越建



中国美术文化中的江南风

林 木

中国文化从文化类型来说可分多种。远古文化有龙图腾文化和凤图腾文化，战国以后，又可以有秦文化，楚文化，齐鲁文化……秦汉以后，国家大统一，就只有域外之西域文化与域内之中原文化之分了。但唐宋之后，更没有人再去在意文化的类型。但如果我们从一个较窄的美术的角度看，秦汉以后，尤其是唐宋以后，南北文化的分野是非常明显的。

中国美术文化中的三代美术，其地域都在西北一带。西北一带的地理气候和相应强悍大气沉重狞厉的三代青铜器风格是相适合的。即便是秦俑汉俑，也粗犷大气得独一无二。这种美术类型在西北一带的佛教石窟艺术中也是一样，其壁画满壁飞动，满密深沉。那些土红、石青、石绿乃至黝黑的强烈色彩，好像也在宣示着这种情感力量。其彩塑也是丰满健硕，如出一辙。到了唐代，整个社会对女性那种肥硕型的爱好，也带有典型北方审美的因素。书法中的颜真卿即中正浩大之气概，亦是与整个唐代正大庄严的审美时尚相一致的。唐人王湾所谓“海日生残夜”般庄严浩大气象是也。即使写“明月松间照，清泉石上流”的王维，其“大漠孤烟直，长河落日圆”的崇高意象更脍炙人口。从石刻造像角度看，北魏时的云岗石窟，武则天洛阳龙门石窟奉先寺石窟，那种崇高伟岸的造像，显示出的都是北方艺术共有的雄强大气崇高壮阔的共同风格。这种倾向，随着政治中心始终在北方，文化人大多又聚集于政治中心，形成北方文化传统影响文化人，有着北方文化影响的文化人又集中于北方之政治中心，再反过来

强化北方艺术这种雄强大气的特点。这种北方文化的特点甚至在进入衰落的社会状态中也仍然带着惯性在继续。例如北宋时期荆浩、关仝、李成，因为所画为北方本就气势逼人的秦岭、终南山、太华山、太行及山东山水，画面不能不具相当的气势。如荆浩的《匡庐图》、关仝的《关山行旅图》、范宽的《溪山行旅图》、李成的《读碑碣石图》《晴峦萧寺图》……熟悉中国地理就知道，北方山水山岩耸峙，“峰峦少秀”。极有趣的是，身居太行的荆浩想画南方的庐山，他何曾知道南方的葱茏苍翠，植被覆盖得山体难见的庐山是啥样。他只能以身边的太行为范本，把个秀美的庐山也画成岩石磷峒。

古人称荆关范“三家鼎峙，百代标程”。如果宋朝永远建都在北方，这话或许是对的。但南宋却去了临安！这就开拓出一片与此前全然不同的江南风尚。

当然，此前也有过江南风。西晋末惠、愨之际，中原大乱，国中士民，纷纷避乱，相率南徙。此次人口南迁，为中国历史上大规模人口迁移的一次，时称“衣冠南渡”。晋元帝亦顺势定都建康（即今天的南京），是为东晋。北方来江南之人愈多，久而久之，北人亦变为南人。所谓“桔生淮南则为桔，生于淮北则为枳，所以然者何，水土异也”。“学问文章，礼尚风俗，从此有南北之殊矣”。¹这是南方文化崛起之始，亦是美术文化中江南风之肇端。江南文艺借江南灵秀之地自然不同。你看东晋时王羲之《兰亭集序》那神采飞扬潇洒灵动的序文，“暮春之初，

筑价值本身。我们通过与他人共在的关系来生存，如果我们打破这种统一，而把一切都变为消费的话，那我们就消费我们自己。

苏丹：建筑师要面对历史、文明，你想永恒，但是有一个现实，很多东西的频率明显加快了。就像在斯卡拉剧院看戏时，你会发现观众主要是花白头发的中老年人，年轻人去看歌剧的已经很少了。像博塔先生的理想和我们的理想，和当下现实已经出现了矛盾，这种矛盾的解决肯定不是建筑师能够解决的。那请问博塔先生，你如何看待现实和您的理想？怎么作出有效的抵抗？您只是需要把自己做好，还是通过您的生活方式（当然拍电影是很好的一种重塑价值观的方式）去传达并影响这个社会？

马里奥·博塔：这确实很难。城市里面有很多问题，我口袋里没有任何的解决办法。但是我可以对年轻学生说，建筑师是非常伟大的职业，因为它可以是一个具体的形式，给一些机构提供一些思想、灵感和我们的情感、激动，都超越了消费世界的速度。

人都是按照太阳升起、落下，一天 24 小时这样思考，所以我们想快也有一定的限度。如果我可以做 100 件事情的话，我不会只做三件事情。但是我也必须生活在一天 24 小时这样一个周期循环，这是生命的周期，不是我一个人的，是所有人的生命。如果速度这么快的话，比如说我有时候会说，我累了，我厌倦了，我回家了。这个意思就是说，一个人有形的“家”，就是建筑作为一个人的庇护所，可以使人积蓄能量，第二天继续斗争，而且缓解他和群体之间矛盾，和环境、风景之间的关系。家庭为你提供了一个希望，希望明天会更好。这个具体的“家”有很多价值，我们不可能把所有都退化为消费，认为家只要满足人一部分的要求就可以了。

所以我认为，家还是为我们提供了一个庇护所，要向这个家要求一些居住的权利。只有通过建筑师有品质的工作，比如光，包括重力存在的标志。从这个角度，我们在设计上有很大的希望，年轻人肯定会获胜，

要由他们来建设未来的建筑。我们从过去继承来的教育是需要满怀希望地面对过去、面对未来。

在我的生活和工作中有一些幸运和精力，是因为我有很好的老师，比如毕加索。如果我们思考毕加索的经历，我们有什么所得呢？那就是他从某些非洲艺术或者情色标志象征里面获得了很多灵感，来自于伟大的历史。过去并不是一个失去的美好时代，对我们来说，“历史”应该被看作是一个朋友，是属于我们现在生活的。在建筑形式里，我们需要给予它一些从过去学来的标志。

我们建筑师与当今消费文化的抗争，是至关重要的一项。对建筑来说，如果我们消除它与土地之间的关系和对未来的展望，那我们工作的意义就失去了。我们要为当今的人修建他们的住宅。这个问题并不是我个人作为建筑师的问题，而是建筑师群体的问题。建筑通过集体的故事来存在，比如说高迪、杜莱等，他们教给我们最主要的是——“家”是人在城市生活最好的空间，而城市是最好的表现形式，展示人的集体生活，所以城市要非常智慧、非常灵活。

在其他地方，比如说可以到月亮上去，但并没有像地球城市这样的形式，使人以最好的方式进行集体生活，这个城市里有我们的历史、我们的文化、我们的价值观，所以建筑师的工作是非常重要的，我们就像天线一样。那些政治家、经济学家或者人类史学家没有办法做建筑的工作，他们要从事他们的职业，我们建筑师自己所具有的在空间掌控的能力，这是我们这个职业独有的。

从这个角度来讲，建筑本身就有它的神圣性，它能够把一个自然的空空间变成一个文化的空间，其中也带有人的价值观或者神圣性。所以这两位导演的工作是非常棒的，因为他们的纪录片记录下来一个建筑师，当然我们也是一个非常谦卑的工人，他们在突破的时候也会遇到一些问题，片子里也提到了。一些作家、画家或者艺术家，都提到了，所以建筑师也要把这一点提出来。□



1/洛神赋图(局部) 东晋 顾恺之 绢本设色 北京故宫博物院藏

会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅。仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”这文化史上江南风的开篇，就几乎绝对是山水江南风的代表，“此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右”，这种环境，你到西北哪儿去找？你到关中你到中原到终南到太行都绝对找不到。再看那行云流水雅逸灵动的行书，与那“茂林修竹”“清流激湍”不也有通感上的相似么？如果再从书法史上各种书体的变革承传上看，行书固然非王羲之所创，但却因王羲之兰亭集序之经典而让行书在书法史上定格，可看成江南风在美术史上的开篇。

顾恺之（348年—409年），字长康，小字虎头，晋陵无锡今江苏无锡人。东晋顾恺之算是江南风在绘画史上的开端。在秦汉之时，绘画是大气的，动感的，但同时也是粗糙的，东汉张衡有“实事难形”之评述，反映汉代写实技艺的不足。谢赫说，“古画

皆略，至协始精”，就是说，至三国时之卫协，绘画才画得比较准确像样了。卫协画得怎样，已无迹可考，但顾恺之绘画的风貌，通过后人的摹品，至少是传下来了。谢赫所谓“格体精微，笔无妄下”，可见的确是画得较为精美的。姚最更称顾恺之“长康之美，擅高往策，矫然独步，终始无双，有若神明”。顾恺之当年在建康（今南京）瓦棺寺画壁画的故事，称其作画时城里万人空巷固有其名声极大的夸张，但称其作画不点睛，点睛恐其飞升而去的说法，则又说明顾恺之画人重传神的特点。从画迹如《洛神赋图卷》来看，人物以游丝描精致绘成，体态衣饰，已形态生动，且神态顾盼尤为讲究，加之山水树木，虽在草创初期，“人大于山，水不容泛”，但毕竟山水树石相衬，人物顾盼相生，加之游龙翔凤，舟车相随……不论这人物山水究竟是画的南方或北方，至少，这种细腻阴柔春蚕吐丝细密连绵的风格意趣，当然是无锡出身的顾恺之的江南风所致。今天在南京西善桥考古发掘的竹林七贤砖画，其人物造型的清雅瘦削，其用线之细劲若丝，其山树画法造型与顾恺之绘画之如出一辙，说明此种江南风的意趣在南朝时期的流行。

五代时期南唐，则是中国绘画艺术朝江南风走的全面转折的开始，标志即董源的画风。董源是南唐时期的画家。南唐有个写词的皇帝词人李煜，人称李后主。其词清新流利，婉曲深致，王国维称其词“眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”，已开一代词风。这是文学。画学上也是南唐之董源，开后世一千余年山水画之江南画风。董源是由北派山水向南派江南风转折的开派人物。他早年学习的也是北派李思训的画风。《宣和画谱》称其“下笔雄伟，有巖绝峥嵘之势，重峦绝壁”，可见，这位在建业（南京）的南方画家，习画之初还是画的流行的北方山水。而且，董源依靠画这种北方山水，赢得最初的名声。《宣和画谱》说，“景物富丽，宛然有李思训风格”。“盖当时著色山水未多，能效思

训者亦少也。故特以此得名于时”。可见在北派山水流行之时，尚无江南风山水出现。前述荆浩用太行山形态画庐山之景，也是因为当时只有北派山水存在，而无南方山水范式。但身处江南的董源还得画自己的感受才是。他的流行至今影响最大的一批画作都是画江南的，如《夏山图》《潇湘图》《夏景山口待渡图》等。这些画，都是江南一些典型的场景，就是《潇湘图》，也是南方水乡之景。董源此种描绘身边山水的画风，已启用多土坡的江南地貌的描绘方法，对多水的江南河湖水境亦有勾染明晦之表现，与山势雄强裸露乏秀润的北方山水全然不同。米芾对董源有十分中肯的评价：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品。格高无无比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”²董源本来名气不太大，但经米芾这么一评，名声大震，竟成影响后世一千余年的重要领袖级人物。米芾这里以“一片江南”点出董源创造的江南山水之“江南”范式。沈括在《梦溪笔谈》中对董源画的江南特色亦十分强调。他说，“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视几不类物象，远视则景物灿然，幽情远思，如睹异境。”³沈括这儿还提到巨然。巨然是五代宋初江宁（今南京）人，江宁开元寺僧人，南唐时随董源学画。其画作不似董源喜作平远江诸，且多作重峦叠嶂，且山头多矾头小石。《图画见闻志》称其山水“笔墨秀润，善为烟岚气象，山川高旷之景”。米芾《画史》说他“岚气清润，布景得天真多”。巨然作山峦叠翠之江南山，亦温润平和，多长披麻皴，系为董源披麻皴之发展。这与北方山水之奇峭险峻当然大不相同。故董源、巨然把江南之山川洲渚作了示范性的开派性创造。米芾和沈括这几段话应有如下几个要点：一、董源的山水画，已在中国传统

绘画史上开启了一个江南风的山水画主流倾向并告别了以“奇峭”险峻雄浑壮阔为主要特征的北方山水，并因此而深刻影响后世；二、当然，这种转变，也可看成是中国美术文化由崇高转向优美的时代性转折。这是两种不同性质的审美类型，两者无高下优劣之分，亦为时代地域影响之使然。三、董源又开启了后世主要在文人画领域中平淡天真的风格特征。这是一种唐代没有的属于时代转折意味的风格，也意味着文人画思潮的到来。四、董源此种江南风的画风在当时有“格高无无比也”的“神品”地位。

继承董巨江南风山水的，也是在江南的元四家。元四家是在浙江富春江一带作画的常熟人黄公望，在吴兴黄鹤山一带隐居的王蒙，荡一叶扁舟于江湖的太湖边上的倪瓒和在嘉兴一带积墨的吴镇。既然董巨已开江南风山水，元四家的山水画就有据可依。黄公望为元四家之首，作画学习董源技法，长于写真山水。所写当然也是江南之山。其《山水诀》称“近代作画，多宗董源李成二家”。而董源亦直接取景于当地，“董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势”，“董源小山石谓之矾头。山中皆有云气，此皆金陵山景”。黄公望最著名的作品是《富春山居图》，这是他花费数年功夫在富春江一带写生而成。自称：“至正七年，仆归富春山居，无用师偕往，暇日于南楼授笔写成此卷，兴之所至，不觉亶亶布置如许，逐旋填割，阅三四载未得完备，盖因留在山中，而云游在外故尔。今特取回行李中，早晚得暇，当为著笔。无用过虑，有巧取豪欺（夺）者，俾先识卷末，庶使知真成就之难也。十年青龙在大庚寅歇节前一日，大痴学人书于云间夏氏知止堂。”可知这是黄公望“富春山居”的结果。且黄公望有写生的习惯，“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。”（《写山水诀》）这种写生习惯，保证了《富春山居图》立足写生的真实性。黄公望的江南风毋庸置疑。

“元四家”固然都在江南，但他们的老师却在



2 / 秀石疏林图卷 元 赵孟頫 纸本水墨 北京故宫博物院藏

北方，这就是赵孟頫。当然，赵孟頫虽在北方就职，但人却仍是江南的人。他是吴兴人，吴兴即今天浙江的湖州。黄公望是“松雪斋中小学生”，是受教于赵孟頫的，王蒙更是赵孟頫的外孙，赵的影响不言而喻。其中影响元代绘画一个重要因素就是以书入画。元代画坛领袖赵孟頫和另一大家钱选有段对话，即绘画的士气与书法入画之关系。吴兴赵孟頫问同为吴兴的钱选何为士气？钱选说：“隶体耳。画史能瓣之，即可无翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。”尽管以书入画首倡于唐代之张彦远，再倡于宋代郭熙、韩拙、赵希鹄们，但毕竟没有形成气候，这种属于中国文人的精致的绘画倾向真正形成思潮，的确要在江南风形成气候的元代。元代的重要画家无不具此倾向。另外，成为元代山水画重要技法的披麻皴和平淡天真风格的倾向，同样来自五代江南风代表画家的董源和巨然。从此角度可以说，元代画风，基本上可称江南画风。

这里就有个有趣的问题了。以前的“北方”山水那可真是北方山水。北方的人，北方的环境，北方的题材，北方的技法，北方的风格……总之，那是十足的北派山水。但元朝政治中心虽在北方，但

作为游牧民族的元代统治者不懂文化艺术，至少不懂汉文化中的文人艺术，但他们也不太干预文化艺术，元代也无政府所设画院等绘画机构，懂文化懂艺术的只有从江南找去的赵孟頫们。如果说，秦汉唐宋政治中心与文化艺术中心都是重叠的话，那么，从元代开始，政治中心开始与文化艺术中心相分离。亦即元明清三朝的政治中心，不再是当朝的文化艺术中心。其原因，显然是因为江南地区拥有全中国最优越的气候地理条件。经过东晋以来历朝历代的开发与发展，江南地区已逐渐发展成相对于西北文化、中原文化乃至楚文化大不相同且自成特点的江南文化发达地区。由于文化人大量集中在江南地区，再加上历代举贤选能或以科举取士制度，所以即使因北方少数民族入主中原（元、清），或因抵御外族入侵而设京都于北方（明），但不仅政府官员（在元、清的汉族官员）大量来自江南地区，且此三朝的京城已无法再形成与江南地区相比的文化中心了。这个过程应该从东晋算起，而在元朝（至少从美术文化角度）形成江南文化中心的压倒性优势。从江南“元四家”接踵五代董巨而开明清画坛承前启后的作用看，应该是如此。

明代画坛画风几乎全为江南风所独占。即使早期京城在金陵（今南京）时有画院，其中最有影响者是“浙派”之钱塘（今杭州）人戴进，所画亦南宋刘李马夏之水墨苍劲风格，亦属江南风。明中期沈周、文征明为吴派领袖，两人为苏州人，除画风直接继承董巨、“元四家”技法、风格外，他们直接表现苏州一带文人园林生活的绘画，更把这种江南风的绘画推向了一个高潮。

如果沈周、文征明们继承元四家画风，再从江南题材上入手推进中国古典绘画的江南风的话，那么，松江地区的董其昌、陈继儒们，则从一种更深刻更精致更细腻的江南文人精神风气上，把中国古典绘画推向一个至今仍在延续的以笔墨为中心的绘画风气中。

从展子虔、李思训、王维，经董源与巨然直到沈周、文征明，山水画——古典中国绘画最重要的画科——一直是以写真写实塑造物我交融诗画相生的意境为目的的。但到明代晚期松江派出，画风发生一个微妙而重大的变化，即山水画之宗旨开始脱离意境的意趣而向笔墨转移。引领此种画坛趋向的是“松江派”领袖董其昌（1555-1637）。明代晚期著名画家唐志契（1579-1651）在其《绘事微言》中说过一段很重要的话：“苏州画论理，松江画论笔。理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也。笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉。此士大夫气味也。任理之过易板痴，易叠架，易涉套，易拘挛无生意，其弊也流而为传写之图障。任笔之过，易放纵，易失款，易寂寞，易树石偏薄无三面，其弊也流而为儿童之描涂。”⁴董其昌关于绘画的观念主要呈现在他的《画禅室随笔·画诀》之中。而该篇第一段就颇具提纲挈领之意：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵然然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳索，便是透网鳞也。”开篇第一段，就把“士人”与“画师”作画，“士气”

与“甜俗”之别作了一个要旨原则式的区别，即“当以草隶奇字之法为之”，亦即要以体现文人高雅品格气质的书法韵味入画，才能避免常规性作画以形似为贵的“甜俗”画师蹊径。在董其昌眼里，那直接以笔以墨去描绘对象形态，勾勒山水轮廓的用笔运墨之法不叫“笔墨”，“笔墨”是要在一种复杂的辩证对立统一之中形成的关系里存在，要在一种以体现主观个性修养气质的方式存在。由此，能审虚实之变，明疏密之分，有详略之别，加之倡导千年以书入画之讲究，书法笔墨点划之引入，草隶奇字之法而为之，则作者多种修养、气质、个性、学问、经验、爱好、情趣种种情感精神因素，都会在貌似绘画技艺，实为修养气质载体的“笔墨”上呈现出来。即“绝去甜俗蹊径，乃为士气”。“笔墨”最终在董其昌那里呈现为古代士大夫精神的最高境界“士气”。这段话，如果我们再辅以董其昌的朋友，松江派另一主将陈继儒（1558-1639）的一段话就更易理解了。陈继儒在其《妮古录》中说：“世人爱书画，而不求用笔用墨之妙。有笔妙而墨不妙者，有墨妙而笔不妙者，有笔墨俱妙者，有笔墨俱无者。力乎，巧乎，神乎，胆乎，学乎，识乎，尽在此矣。总之，不出蕴藉中沈着痛快。”⁵可见，董其昌连同陈继儒的这几段话，是把书画标准连而用之，尽归之于笔墨之妙！细而究之，第一，董其昌、陈继儒们把笔墨之妙等同于书画家之力、巧、神、胆、学、识，乃至士气等画家几乎全部主观精神要素，亦即把呈现艺术家主观精神的笔墨表现，凌驾于书画艺术一切要素之上，当然就把笔墨的表现推至独立于一切书画表现要素之上的至高地位；第二，当然也因此而开拓出绘画艺术由此前以理造境的意境塑造而向笔墨表现的全新境界，完成了绘画史上一个重大的历史性转折。

这以后，清代历朝皇帝们喜欢董其昌，石涛、八大也崇尚董其昌，与董其昌有衣钵继承关系的“四王”及其“后四王”“小四王”们更把董其昌的笔墨



邓拓捐赠《葵石戏猫图》为宋何尊师真迹珍品

薛帅杰

中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴，在劳继雄著《中国古代书画鉴定实录》（一）中记述为“明无款《葵石戏猫图》轴”，在鉴定意见栏标示为“资料”。¹ 中国美术馆编著的《邓拓捐赠中国古代绘画珍品特展图录》，把此画标明为“明无款（签题宋何尊师）《葵石戏猫图》”。笔者在对此作进行实物考察与文献梳理的过程中，发现以上鉴定意见有商榷之处，特撰文求教于方家。

历史上有三位关于何尊师的生平记述。宋《宣和画谱》卷十三《畜兽叙论》把何尊师列为“本朝”画家，而在介绍详细情况时这样写道：“何尊师，不知何许人也，龙德中居衡岳，不显名氏，常往来于苍梧五岭，仅百余年，人尝见之，颜貌不改。或问其氏族、年寿，但云‘何何’，或问其乡里，亦云‘何何’，时人因此遂号曰‘何尊师’。”² “龙德中”即指五代后梁龙德年间（921–923），这说明何尊师为由五代而入宋朝的人物。宋郭若虚《图画见闻志》载：“何尊师（亡其名），闽中人，善画猫儿，今为难得。”³ 郭若虚说何尊师为闽中人，不知依据何来。南宋时期宗室士人赵希鹄撰《洞天清禄集》之《古画辨》曰：“猫犬则何尊师、周炤……何尊师不知何许人。炤则熙宁画院，只应所作猫犬。何则有士夫气，周则工人态度。生动自然，二家皆有。”⁴ 《宣和画谱》《图画见闻志》《洞天清禄集》记录的何尊师为同一人。史料还记载了另外两个何尊师，一个是唐代的得道人何尊师，另一个是东晋之前神仙何尊师。唐李冲昭《南岳小录》“唐朝得道人”名录曰：“何尊师隐其名，天宝二年（743）十月十五日得道。”⁵ 宋陈田夫撰《南岳总胜集》卷下《续唐宋得道异人高僧》记载曰：

何尊师者，不知何许人也，龙朔中居衡岳，不显名氏，其颜若四十许，行步如飞，常往来苍梧五岭间。来无所慕，去无所戮。仅百余年，人常见之，状貌不改，或问其氏族及年寿，但云何何，或诘其乡里及修证，亦云何何，时人号曰何尊师。衣弊履穿，其心浩如也。逸人田虚应邓虚中尝请曰：尊师卒无言，何以开悟学者？则曰：知不知者，上不知知者病，谁能凿混沌之窍，遗自然之理耶。遂杖藜而入林中，须臾群虎随之不复见。开元中，司马承祯游南岳祝融峰曰：当有高仙处之，何气色之秀异若此，已而见尊师于林中出。承祯致礼造问，则据石而坐，若无所覩。时不见答而退。叹曰：此可谓才全而德不形者也，乃建庵于峰顶延之，尊师就止复不出。观察使吕渭即其庐，请符籙。张太虚田虚应邓虚中师事之，皆不得其旨。天宝二年下元日，有云鹤翔空，异香芬郁，谓弟子曰：吾去之后，当举之于紫盖南峰盘石之上，遂化，颜色不变。弟子乃环卫行迁神之法。中夕闻雷震声。即失其所在。衡阳太守苏务廉文，其碑在铨德观。⁶

宋陈田夫所录“龙朔”，是唐高宗李治的年号，其时间为661年3月至664年2月。而“开元中”指的是唐玄宗李隆基的年号，其时间为713年12月至741年12月。所录田虚应、苏务廉均为唐代人物。在陈田夫撰《南岳总胜集》中，并未提到何尊师善于绘画之事。虽然，此何尊师与彼何尊师都有“何何”问询之事与“居衡岳”之地，但并非《宣和画谱》所论“本（宋）朝人”。此外，宋陈葆光《三洞群仙录》卷之四《筵四》记《尊师何何先生仆仆》曰：“《神仙传》：衡山有一道士，不示姓名，或问其姓，则曰何，问其名，则曰何，时人因呼为何尊师。或问师，无言，何以开悟，后人曰：

吴冠中较劲时，江南美术文化却仍在或隐或显之中闪烁于当今之京城。

当然，就中国美术文化的性质构成而言，中国南北方确实很有不同。北方美术文化浩大，壮阔，强悍，雄肆，属崇高之美，这在青铜器的沉重狞厉，秦俑汉俑之粗犷大气，敦煌石窟，云岗石窟，龙门石窟体量的浩大、气势的壮阔上都呈现得非常的鲜明。至于荆浩、关同、范宽的北方山水，也是大山大水气势逼人。即使抽象的书法，篆籀的圆厚，隶书的古拙，魏碑的劲健，颜体的庄肃，都有北方美术文化一向具备的那种浩然正大，不可一世的崇高之风。而南方美术文化确实迥然不同：王羲之行书的潇洒灵动，顾恺之线描细若游丝，南朝石窟的秀骨清像，董巨山水的平淡天真，“四王”笔墨的含蓄深蕴，又给五千年中华文明增添了别致独特的灵秀与优美。或许，正因为有了南北刚柔雄秀之风，中国美术文化才更完美，更充实，更丰富，更中国。○

2018.11.7 于成都东山居竹斋

注释：

- 1 柳诒徵《中国文化史》上卷[M]上海：东方出版中心，1988：370
- 2 米芾《画史》[M]//《中国书画全书》：第一册，上海书画出版社，1992：979.
- 3 沈括《梦溪笔谈》[A]. 李来源 林木.《中国古代画论发展史实》[C]. 上海：上海人民美术出版社，1997年4月：90.
- 4 唐志契《绘事微言》[M]//《中国书画全书》：第四册，上海书画出版社，1992：62.
- 5 陈继儒《妮古录》[M]//《中国书画全书》：第三册，上海书画出版社，1992：1042.
- 6 王学浩《山南论画》[A]. 李来源 林木.《中国古代画论发展史实》[C]. 上海：上海人民美术出版社，1997年4月：404.
- 7 陈独秀《美术革命——答吕澂》[J].《新青年》第六卷第一号，1919：上海.

观直接推向了笔墨至上笔墨中心的崇高地位。王原祁娄东派后学之王学浩（1754–1832）《山南论画》“作画第一论笔墨”⁶就把笔墨在清代至高无上之地位说得很清楚了。整个清代画坛，不论是“正统派”“性灵派”“金陵派”，还是始涉金石风的扬州金农，还是金石味更浓的“前海派”赵之谦及以篆籀入画的海派领袖吴昌硕及海派诸家任熏、任熊、任伯年、虚谷、蒲华，无不或多或少或主或次地成为笔墨思潮的推手。笔墨思潮的形成，无疑是中国古典画坛江南风从地域性风土题材乃至“平淡天真”的风格性质，向中国文化的深层精神升华的一个标志，也标志着中国美术文化中江南美术文化领导地位的形成。进入二十世纪后，中国画形成沪京粤三大中心，作为江南画风之重镇的海派画派雄踞于中国画坛之巅峰，北京画坛若干领袖如陈师曾、陈半丁、王梦白们均出自海派，金城浙江湖州人，学画也是上海的一套。即使京城的来自湘潭的齐白石，也是从吴昌硕起家变法才有后来的成功。二十世纪初的时候，陈独秀甚至说了“谭叫天的京调，王石谷的山水，是北京城里人的两大迷信，是神圣不可侵犯的，是不许人说半句不好的”。⁷ 这王石谷，就是清初“四王”之一的王翬，江苏常州人。至于另一国画中心的广州，岭南画派之“二高一陈”，即高剑父，高奇峰，陈树人，他们的老师是居廉，居廉学的是华岩、金农、八大、徐渭，学得更多的是沈周与恽南田。而居廉的老师宋光宝，孟丽堂，高剑父这两位太老师，一个是苏州人，一个是常州人，都学恽南田。这就把“二高一陈”师学的渊源又拉回到江南去了。他们也都是上海发展，“二高”之“审美书馆”就直接办在了上海。当高剑父晚年全面回归传统时，他的江南笔墨也就呈现无遗。这显然也算江南文化强势地位的一个有趣的侧证。即使二十世纪五十年代之后，文化中心历一千多年后又与北方的政治中心重叠，但当二十世纪末，原中央工艺美院”前院长辽宁张仃大声喊出“笔墨是中国画的底线”而与江苏宜兴的



知不知，上不知，知病，谁能凿，混沌之窍而达自然之理邪。遂杖草入山。而虎豹随之。司马先生曰：此可谓才全而德不形者也。后尸解，雷震，尸遂不见。”⁷《神仙传》是一部古代志怪小说集，根据晋葛洪《神仙传原序》所载，葛洪《神仙传》收录84人，昔秦大夫阮仓所记数百人，刘向所撰又七十一人，盖神仙幽隐，与世异流。陈葆光《三洞群仙录》所指的何尊师不仅时间更早，而且有虚构的成分。尽管，三个何尊师具有共同的特点——“何何”之名与均居“衡岳”，但不能混为一谈。

宋《宣和画谱》卷十三记录“今御府所藏三十有四”何尊师画猫作品：“戎葵太湖石图一、葵石戏猫图六、山石戏猫图一、葵花戏猫图二、葵石群猫图二、子母戏猫图一、菟菜戏猫图一、子母猫图一、薄荷醉猫图一、群猫图一、戏猫图五、猫图一、醉猫图十、石竹花戏猫图一。”⁸可是，在杨王休（1135-1200）《宋中兴馆阁储藏图记》中已只剩下“何尊师醉猫三，（阙二字）一，葵石戏猫六”⁹仅有的十幅，其他已经不在馆阁。根据宋《宣和画谱》收录何尊师遗作，“阙二字”应为“群猫”或者“戏猫”。后人得见何尊师画猫作品者，寥寥无几。赵希鹄撰《洞天清录》之《古画辨》曰：“古人远矣，曹不兴、吴道子。近世人耳，犹不复见一笔，况顾陆之徒？其可得见之哉。是故论画，当以目见者为准。若远指古人曰，此顾也，此陆也，不独欺人，实自欺耳。故言山水，则当以李成、范宽；花果，则赵昌、王友；花竹翎毛，则徐熙、黄筌、崔白、崔顺之；马，则韩伯时；牛，则厉、范二道士；仙神，则孙太古；神怪，则石恪；猫犬，则何尊师周炤。得此数家，已称奇妙。士大夫家，或有收其妙迹者，便已千金矣。何必远求太古之上，耳目之所不及者哉。”¹⁰赵希鹄所言“则何尊师周炤，得此数家，已称奇妙”，说明南宋时期，留存于世的何尊师的画猫作品已经比较少见。元好问（1190-1257）有《醉猫图二首何尊师画宣和内府物》诗，证明元好问曾见过宣和内府遗存的何尊师的画猫作品。元代袁桷（1266-1327）在

《鲁国大长公主图画记》中录有《何尊师醉猫》，且有《题何尊师〈醉猫〉诗》，大长公主，名祥哥刺吉，约生于1283年，卒于1331年，为元世祖忽必烈的曾孙女，武宗海山之妹。她好收藏，并请人把其收藏题跋著录，袁桷在《清容居士集》中奉命题诗跋目的多达40余件，大长公主收藏有何尊师《醉猫》，袁桷才撰写《题何尊师〈醉猫〉诗》。潜山熊宝泰室张淑《步蟾宫·二奴好畜猫，词以戏之》曰：“猫奴何事心情懒？应解得主人奸善。寻常叉手坐炉边，任鼠子跳梁不管。堆绵擗雪都难辨，真欲把金钱细绾。秋阴满地正堪嬉，切莫负窗前红菟。（何尊师有菟菜戏猫图，窗前适种菟。）”¹¹张淑知晓何尊师有《菟菜戏猫图》，想必清人熊宝泰家藏有《菟菜戏猫图》，或是在亲朋家见过此画。庞莱臣《虚斋名画录》卷七录有宋何尊师《葵石戏猫图轴》，庞莱臣所见正是中国美术馆馆藏邓拓捐赠这一幅，另有“黄胄庚申年冬《猫》”曾记“旧藏何尊师《双猫图》，可惜“至今未发现流落何方”，令黄胄“今日思之不免神伤”。¹²

了解了何尊师其人与其画流传的历史，再来看中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴就显得非常重要，若此画为何尊师真迹，将是何尊师遗存绘画之稀世珍品。

此画曾为晚清民国著名鉴藏家庞元济（1864-1949）所藏，其依据有二：其一，卷轴外有庞元济题名“宋何尊师葵石戏猫图”签，钤白文“庞元济印”方印与朱文“莱臣眼福”方印。从题签和钤印来看，应该没有什么问题，但从题签的颜色与裱边颜色对比来看，题名老旧，裱边崭新，可以判定非庞元济装裱，而是庞元济之后新裱用旧签。其二，庞元济《虚斋名画录》卷七著录有宋何尊师《葵石戏猫图轴》，描述曰：“绢本设色。子母猫五，墨石蜀葵。高四尺三寸，四分阔，一尺七寸三分间，有破损。徽宗题名，左右钤御印二。大玺下角钤藏印四方，均残缺不辨。何尊师押，宣和中秘朱文。”¹³经过比对，可以判定中国美术馆馆藏邓拓捐赠宋何尊师《葵石戏猫图》轴即庞元济《虚斋名



1/ 葵石戏猫图 明 无款（签题宋何尊师）轴 139x55厘米 绢本设色

画录》卷七所录宋何尊师《葵石戏猫图轴》，其中，材质、题材、尺寸、钤印均完全一致，只是庞元济所描述的绘画“徽宗题名，左右钤御印二”已经不知去向，取而代之的是钤印为“小鸥波”者的题名，内容为：“宋何尊师葵石戏猫图，宣和御府收藏，载《式古堂书画汇考》。”钤“小鸥波”白文长方印。此画在庞元济之后重裱过，“小鸥波”题名与裱边一样崭新，可以判定重裱时去掉了徽宗题名与御印，换成了“小鸥波”题名与钤印。“小鸥波”何许人也？经查，“小鸥波”即潘曾莹（1808-1878），潘曾莹乃潘世恩（1769-1854）大学士次子，晚清著名收藏家潘祖荫伯父。因赵孟頫号为“鸥波”，潘曾莹则取斋室为“小鸥波馆”。潘曾

莹以收藏书画名世，著有《墨缘小录》《小鸥波馆画识》《小鸥波馆画寄》《小鸥波馆题画诗》《红雪山房画品》等。潘曾莹精于赏鉴，“其品题古今书画，精切谛当，艺林推服”¹⁴。也许正因为此，后人才以他的名义作伪。然而，作伪者并没有经过认真查阅资料，只是想当然地胡乱题签，致使漏出了马脚。其一，此作品曾经过晚清民国鉴藏家庞元济之手，庞元济在《虚斋名画录》中有著录，并没有提到“潘曾莹”题名之事；其二，潘曾莹题名所指出的“载《式古堂书画汇考》”亦并非事实；其三，潘曾莹在有关绘画著作中并没有提到这幅画。然而，这一题名为伪并不能证明此画为伪，相反，除此之外的很多信息均能证明此画为何尊师真迹。

庞元济在《虚斋名画录》认定此画为真迹，具有一定的参考价值 and 引导作用。庞元济一生收藏历代名画数量达几千件，经过去伪存真，编有《虚斋名画录》。他在《虚斋名画录》自叙中道：“搜罗渐及国初，由国初而前明，由明而元而宋，上至五代李唐循序而进，未尝躐等。每遇名迹，不惜重货购求，南北收藏，如吴门汪氏、顾氏……争出所蓄，闻风而至，云烟过眼，几无虚日。其间凡画法之精粗，设色之明暗，纸绢之新旧，题跋之真贋，时移代易，面目各不相同，靡不惟日孜孜潜心考索，稍有疑窦，宁慎毋烂，往往于数十百幅中选择不过二三幅，积储二十余年而所得仅仅若此。”¹⁵也就是说，凡是收入《虚斋画语录》的，庞元济均已去伪存真，此画在庞元济看来是真迹。那么，庞元济判定为真迹的理由是什么呢？其一是画上钤有何尊师押；其二是画上有“宣和中秘”印；三是有徽宗题名与钤印。

在中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴右上方有一方朱文方行印，虽然有些模糊，但右下角“师”依稀可见。此画钤印不题款，这符合宋画特征，正如明末清初画家沈颢所言：“元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局，后来书绘并工，附丽成观。”¹⁶庞元济称“大玺下角钤藏印四方，均残缺不辨”，唯有



“宣和中秘”朱文椭圆（近长方）印可辨。确实，从现存中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴原作看，“宣和中秘”清晰可见，盖在画心右边中间偏下的位置。徐邦达在《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》中指出：“此图（《柳鸦图》）短幅无款，右下角钤朱文长圆‘宣和中秘’一印。印色不太浓，和李公麟《放牧图》卷上所钤印色相同，应为真印。”¹⁷杨仁恺在《中国书画鉴定学稿》中将“宣和中秘”印列为宣和所用玺印之一。¹⁸上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》中，赵佶名下也录有此印。¹⁹另把中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴“宣和中秘”朱文椭圆印与现存（传）王维《伏生授经图》、李公麟《临韦偃放牧图》、王诜《烟江叠嶂图》、赵佶《柳鸦芦雁图》、易元吉《猴猫图》等相比对，确定为同一方印章。至于其他印则非常模糊：画心左上角钤盖一叠文大印，画心左下角钤盖疑似一朱文正方半印（又似朱文长方印），画心右上方题签位置钤一长方小印，画心右下角自下而上有五方印，分别是：朱文模糊方形印、朱文模糊圆印、朱文模糊长方小印、朱文正方“虚斋审定名迹”印、“邓拓珍藏”朱文方印。左上方为叠文印，虽然印文模糊，但部分叠文依稀可见。在宣和御府印中，有两方叠文印，一方是“内府图书之印”九叠文大方印；另一方是“睿思东阁”九叠文大方印。假定中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴左上方钤印为“内府图书之印”九叠文大方印，笔者把台北故宫博物院藏宋易元吉《猴猫图》上的“内府图书之印”九叠文大方印、“宣和中秘”椭圆印与中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴进行比对，以“宣和中秘”椭圆印比例标准，发现中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴左上方钤印要大于台北故宫博物院藏宋易元吉《猴猫图》上的“内府图书之印”九叠文大方印，故排除了中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴左上方钤印为“内府图书之印”九叠文大方印的可能性。笔者又把《女史箴图》中钤印“睿思东阁”九叠文大方印与项元汴所钤印对照中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》钤印“宣和

中秘”进行比对，基本可以确定中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》左上方钤印为“睿思东阁”九叠文大方印大小。此外，“东”字叠文依稀可见，亦可以作为判定之依据。关于“睿思东阁”九叠文大方印，宋周密《云烟过眼录》记载，张符牧牛图、李思训溪山满卷、董源山水、张萱弹琴宫女图、王维画维摩诘像、巨然溪山图、贯休罗汉、郭忠恕飞仙故实界画、胡瑰番骑卓歇、李伯时女孝经“右各有宣和御题及宣和‘大观’印”及“睿思东阁”大印”²⁰又曰：高宗题云《阎立本职贡狮子图》，前有“睿思东阁”大印。²¹现存韩滉《五牛图》、唐摹本顾恺之《女史箴图》、黄居寀《山鹧棘雀图》、黄筌《写生珍禽图》、孙位《高逸图》均钤盖此印。此印为宋高宗用印，非宣和时期御印。此印存在与杨王休宋宁宗庆元五年（1199）所著录宫廷收藏账目《宋中兴馆阁储藏图画记》之存“何尊师葵石戏猫六”对应起来，这就说明，南宋时期，六幅《葵石戏猫图》仍然藏在内府。画心右边上下两方长方小印疑为“宣和”“政和”“大观”中的两方。至于其他，实在模糊，很难推断。此外，庞元济所录宋徽宗御笔题签并钤印也是重要依据之一。经宋徽宗题签的传世佳作很多，如王羲之《远官帖》、隋展子虔《游春图》、唐孙过庭《书谱序》、宋张择端《清明上河图》、宋王诜《烟江叠嶂图》等。在传世的画猫作品中，“易元吉《猴猫图》为宋徽宗御笔题签。而“左右钤御印二”更为认定此画为宣和内府所藏绘画的重要依据。可惜，在新裱时，被移花接木，成了一种“伪证”。

以上是庞元济认定此画为宋何尊师真迹的直观依据，那么此画风格特征是否与文献记载相吻合呢？

最早对何尊师绘画风格进行描述的不是个人，而是宋代宣和御府，《宣和画谱》卷十三《畜兽叙论》曰：“（何尊师）不见他技，但喜戏弄笔墨，工作花石，尤以画猫专门，为时所称。凡猫寢觉行坐，聚戏散走，伺鼠捕禽，泽吻磨牙，无不曲尽猫之态度，推其独步，不为过也。尝谓猫似虎，独有耳大眼黄不相同焉。惜乎尊师不充之以虎，但止工于猫，似非方外之所习，

亦意其寓此以游戏耳。”²²这些特征是根据宣和御府所藏的“三十有四幅”何尊师画猫作品而提炼总结出来的，具有标杆作用和参考价值。首先，《宣和画谱》描述何尊师“工作花石”，中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴除了画猫外，还画有葵与石，葵为蜀葵，石乃太湖石，这两样是何尊师画猫常用之题材，葵石工细精妙，色彩艳丽。其次，《宣和画谱》描述何尊师画猫“寢觉行坐，聚戏散走，伺鼠捕禽，泽吻磨牙，无不曲尽猫之态度”，中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴形态各异，母猫盯着四只小猫，蓄势待发，四只小猫或奔走，或嬉戏，憨态可掬，“无不曲尽猫之态度”。《宣和画谱》描述何尊师“猫似虎，独有耳大眼黄”，中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴所画之母猫，耳朵竖起，龇牙外漏，四只小猫具备“眼黄”特征，显“虎”之威风。显然，中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴与《宣和画谱》描述何尊师画猫特征基本吻合。刘道醇《宋朝名画评》列何尊师绘画为畜兽门妙品，并记述曰：“（何尊师）善画猫儿，罕见其比。所画有寝者、觉者、展膊者、戏聚者，皆造于妙。其毛色纯黎，体态驯扰，尤可赏爱。”²³与《宣和画谱》描述一样，何尊师画猫，善于捕捉猫的动态，而中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴即为戏聚者，其毛色纯黎相间，体态多变，精妙至极。元好问《醉猫图二首何尊师画宣和内府物》诗曰：“窟边痴坐费工夫，侧辘横眠却自如。料得仙师曾细看，牡丹花下日斜初。”“饮罢鸡酥乐有余，花阴真是小华胥。但教杀鼠如丘了，四脚撩天一任渠。”²⁴在诗中，元好问指出何尊师画猫的几条信息，其一，何尊师画猫时多配以“花”，猫在“花荫”下嬉戏。其二，何尊师画的猫是生动的，或“四脚撩天”，或“侧辘横眠”。反观中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴恰恰符合以上两种特点。元代表楠（1266—1327）《题何尊师〈醉猫〉诗》曰：“搅瓮翻盆势不禁，晚风辞醉首岑岑。醒来独立阑干畔，四壁无声蟋蟀吟。”²⁵与元好问描述的一样，“搅瓮翻盆”亦为何尊师画猫的动态写照，而中国美术

馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴中的小猫动态十足。

综上所述，中国美术馆馆藏邓拓捐赠《葵石戏猫图》轴即为宣和御府藏三十二幅画猫作品中“葵石戏猫图六”之其一，经过一千多年，虽然画面上的部分印章已经模糊不清，宋徽宗的题名与御印也不知去向，甚至还被多事者辅以“小欧波”之伪题掩人耳目。但绘画中葵石仍然鲜艳夺目，其中五只猫的神情与姿态跃然纸上。可以判定，此画为宋何尊师真迹，且为流传至今稀少的珍品。1983年11月1日，鉴定专家把此画定为“明无款《葵石戏猫图轴》资料”，现在来看，需要更正为“宋何尊师《葵石戏猫图》真迹”。在邓拓捐赠中国美术馆绘画中，有两幅画为宋画，一幅是苏轼的《潇湘竹石图》，另一幅是陈容《云龙图》。如今，又增添了一幅遗珠的何尊师《葵石戏猫图》轴，这无疑又增加了邓拓捐赠此批画作的分量，同时，为今人研究何尊师绘画乃至宋代畜兽绘画提供了参考。○

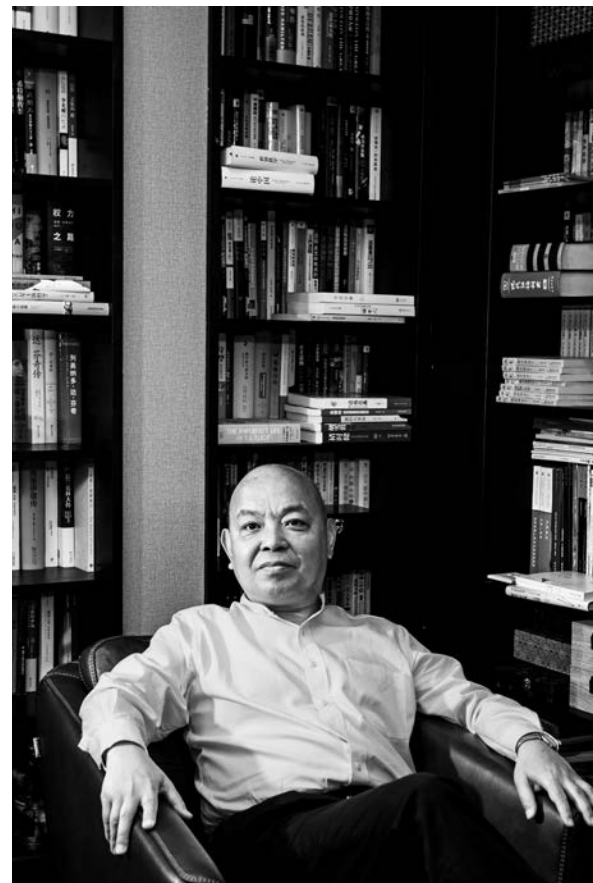
注释：

- 1 劳继雄著《中国古代书画鉴定实录》（一），中国出版集团东方出版中心，2011年，第318页。
- 2 8 22 王伯敏、任道斌主编《画学集成》（六朝—元），河北美术出版社，2002年，第545-546页。
- 3 王伯敏、任道斌主编《画学集成》（六朝—元），河北美术出版社，2002年，第357页。
- 4 10] 宋赵希鹄著，清潘仕成编《洞天清禄（集）》（海山仙馆丛书），道光己酉（1849年）镌刻本，第36页，第34页。
- 5 《丛书集成新编·九〇》，台北新文丰出版公司印行，1988年，第285页。
- 6 《续修四库全书·史部·地理类·南岳总胜集》，第476-477页。
- 7 陈葆光：《三洞群仙录》，中华民国十五年（1926）四月上海涵芬楼影印。
- 9 黄宾虹、邓实编《美术丛刊·35·四集·第五辑》，浙江人民美术出版社，2013年，第218页。
- 11 光铁夫编《安徽名媛诗词征略》，黄山书社，1986年，第358页。
- 12 黄胄美术基金会编《黄胄书画论》，荣宝斋出版社，2004年，第46页。
- 13 庞元济：《虚斋名画录》，清宣统元年（1909）乌城旁氏刻本。
- 14 金吴澜：《小鸥波馆画识序》，《小鸥波馆画著五种》，上海书店出版社，1987年。
- 15 庞元济：《虚斋名画录·自序》，《虚斋名画录》，清宣统元年（1909）乌城旁氏刻本。
- 16 王伯敏、任道斌主编《画学集成》（明—清），河北美术出版社，2002年，第238页。
- 17 徐邦达：《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》，《故宫博物院院刊》1979年第1期，第64页。
- 18 杨仁恺：《中国书画鉴定学稿》，辽海出版社，2000年，第349页。
- 19 上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》（全二册），文物出版社，1987年，第1342页。
- 20 《四库全书子部·杂家类·杂品之属·宋·周密·云烟过眼录·卷一·乔达之黄成号中山所藏》。
- 21 《四库全书子部·杂家类·杂品之属·宋·周密·云烟过眼录·卷三·崔中丞或所藏》。
- 23 王伯敏、任道斌主编《画学集成》（六朝—元），河北美术出版社，2002年，第265页。
- 24 薛瑞兆、郭明志编纂《全金诗》（第四册），南开大学出版社，1995年，第205页。
- 25 《四库全书集部·别集类·金元·元·袁桷·清容居士集（文渊阁）·卷四十五·题跋·皇姑岳国大长公主图画奉教题》。

馆长访谈

合美术馆：让当代艺术走向大众

采访 / 葛秀支



1 / 黄立平 武汉合美术馆馆长 摄影：彭年生

黄立平，湖北宜昌人，企业家，教育学、管理学、心理学跨学科学者。

1996年为武汉大学评定教授，享受国务院特殊津贴专家。

现任中电光谷联合控股有限公司董事长、武汉市创意产业协会会长。

2014年创办武汉合美术馆，并任馆长。

一、合美术馆自2014年开馆以来，有计划地策划了一系列当代艺术家个展，在艺术界取得了良好口碑。作为馆长，请您介绍关于合美术馆的定位以及主要职能划分，它们有哪些异同？

黄立平：合美术馆于2014年10月开馆，而筹划工作早在2009年就展开了。当然，美术馆设施的规划建设是一项复杂的工作，我们希望不仅建筑形式要与众不同，充分体现一种文化理想；展览、收藏、交流空间功能要完备；而且通过与之成为整体的文创园区共同构成多元艺术发展生态。十年来我们下了很大的功夫，目前这一目标已经基本实现了。一百多位视觉艺术家和八百多家文创企业聚集到一起，已经形成了独具特色、规模领先的艺术创新生态。在这里，合美术馆扮演着重要的角色。不仅是这个艺术生态的精神堡垒，也发挥出中部地区重要的文化事业平台功能作用。那么，如你所问，合美术馆在学术上应该如何定位呢？我以为，首先，美术馆与博物馆有所不同，区别在于博物馆应以其丰富的馆藏为基础，以独特视角呈现历史、解读历史；而美术馆却应该重点关注正在发生的视觉文化现象，记录艺术发展新的历史。其次，美术馆的收藏有别于博物馆之处，应该是更加专注于正在形成的美学思潮和艺术创新活动及其相互关系。因此，合美术馆的基本定位为——见证当代艺术发展

历史，记录视觉文化最新成就——重点关注现代艺术和后现代艺术史在中国的改革开放以来新的实践和新的发展。

我们的理论兴趣主要在三个方面：一是艺术哲学与艺术史的结合处；二是全球化背景下的视觉文化现象；三是艺术传播和应用的各种新发展。相应地，合美术馆的组织工作职能主要有四个部分构成：一是研究；二是收藏；三是展览；四是公教。研究能力与水平直接关系到美术馆的思想高度和文化底蕴；藏品的结构和质量关乎美术馆的历史地位；展览的系统性和专业水平决定了美术馆的学术影响力；公共教育是美术馆联系社会和观众的基本传播方式。这四个方面的职能相互关联又互为因果，不可或缺。

二、合美术馆作为公益性民营美术馆，运营经费是一笔很大的开支。如何保持美术馆的良好运营，请您谈谈合美术馆的管理经验。

黄立平：准确地讲，合美术馆应该称作混合所有制上市公司出资兴办的公益性美术馆。目前，“民营美术馆”的提法统称非政府出资兴办的美术馆。因为情况比较复杂，容易引起歧义。如果从所有制形式方面进行描述，多种类型的所有制形式是“民营”二字不能完全涵盖的。当然，不仅仅是美术馆有这个问题，还有博物馆、体育馆、科技馆、音乐

厅、剧场等文化艺术设施都有这个问题。从兴办主体上分为“官办”和“社会办”两种比较客观，而民营更多的是指私营及个人合伙方式。我们可以把经营性的文化设施称作文化产业，而公益性的则可称作文化事业。社会力量办文化事业应该得到鼓励和支持，这有利于文艺繁荣。按这样的分析，合美术馆可以称为社会资本兴办的公益性美术馆，属于社会办文化事业范畴。

现阶段，我国的美术馆需要承担重要的美育启蒙责任。凡官办的，基本都可免费参观；而社会办的，绝大部分采用收费参观。客观讲，即便是收费的美术馆，绝大部分也是入不敷出，所以总体上讲，美术馆是公益性质的。运营一个像样的美术馆，一年的开支大体要2000万~3000万。一般情况是，官办美术馆每年都会由文化主管部门通过财政预算确定经费；一定规模的企业兴办的美术馆，也会有经费预算保证；私人兴办美术馆是特别不容易的。如果党和政府要更好地发挥多种社会专业力量参与文化事业建设，不妨采用社会兴办、政府资助模式，也许效率更高。

对于我们企业而言，兴办美术馆既是提升企业精神气质和品牌形象，实现企业社会价值的重要方式，也是构建科技、艺术融合发展生态的一项必然举措，是企业战略层面上的安排。只有在战略上明确的东西，才能保证运营的可持续性。对我而言，参与美术馆的工作主要抓三件事：第一，作为创办

人，要定方向。在美术馆筹办过程中，我们就明确了“四性”，即学术性、当代性、国际性、包容性，作为美术馆的办馆原则，并确立了“让当代艺术走向大众”的目标。第二项工作是担任馆长，主要责任是提供资金保证，并重点管控美术馆与企业战略的协同。第三项工作是作为策展人。从本质上讲，美术馆就是一个组织化的策展人。一个称职的馆长，首先必须是一个称职的策展人。关于合美术馆的管理，概括起来讲，可以称为“内精外广”。内部专职管理团队精干高效，我们设立了执行馆长及研究部、收藏部、展览部、公教部、行政部、财务部等六个部，各部设立一名总监。各部门职能由一人负责担当，责任明确，避免了机构臃肿、人浮于事。“外广”指以开放的思路办馆，充分发挥“外部”资源作用，一般性服务工作外包，专家系统外请，临时作业外委。按照执行馆长鲁虹先生的话讲，合美术馆的每人都只琢磨事情，不琢磨人。年轻人在这里工作，尽管觉得压力大，但干劲足。因为每个人都有机会得到更多锻炼，进步得也更快。

三、您觉得美术馆应该以一种什么样的方式介入当代艺术的普及工作？请您谈谈美术馆的公共教育。

黄立平：当代艺术最重要的观念，就是强调艺术的生活本质、民主取向和创新特征。实际上，与党的文艺方针一脉相承。作为以推动当代艺术创新发展为宗旨的美术馆，我们特别看重视觉文化的大众传播。我们相信，只有高质量的展览才能体现学术上的高水平和传播上的影响力。因此，我们把策划高质量的展览作为一切工作的出发点。有关普及方面的工作，我们首先抓大学生群体的“超级课堂”。武汉地区的高等学校多，近八十所大专院校中有四十多所院校都有文创方面的专业，在校学生数超过了三十万。这是我们展开工作的第一圈层基础。我们在合美术馆设立了二十多个大学的实训基

地，定期举办“超级课堂”，不仅由美术馆的专业人员向大学生介绍展览和作品，也创造条件让艺术家和大学生直接见面互动。五年来，我们举办了上百场的超级课堂活动，受到了文创专业教师和学生的普遍欢迎。武汉周边一些城市，如南昌、长沙、西安、重庆、合肥等的文创专业学生，也纷纷组团来参加有关活动。其次，举办创客艺术节，促进视觉艺术与多种应用设计及新兴科技跨界融合。最后，我们注重将艺术启蒙延伸到少年儿童，举办儿童的艺术展览和相关的活动。孩子们特别重视参加美术馆的展览，以此作为重要的社会活动和人生经历；家长们也普遍认为这是学校审美教育的重要补充。

四、合美术馆有收藏计划吗？您是如何收藏当代艺术家作品的？

黄立平：当然有收藏计划。不仅有计划，而且有预算。总体上讲，我们是以当代艺术发展的框架为基本线索。展藏结合，以展促藏，以藏谋展。一方面收藏具有历史代表性的艺术家的作品，以记录当代艺术史的整体脉络。如尚扬、王度、张大力、傅中望、方力钧、庞茂琨、刘庆和、徐冰、王广义、苏新平、张晓刚、魏光庆、卢昊、蔡广斌、王庆松、陈文令、展望等艺术家的作品都有收藏。其中又分为一般性收藏和系统性收藏，一般性收藏往往仅选择一两件代表作；而系统性收藏则要包括不同时期不同类型的代表作，还要追踪研究艺术家个人的艺术史，包括艺术家参与相关艺术活动的文献档案。

合美术馆特别重视青年艺术家的新锐之作，累计收藏了一百多位青年艺术家的作品。对于其中的优异者，也采用追踪研究收藏的方式，并为他们举办个展；组织他们参与跨界公共艺术创作，助推青年艺术家脱颖而出。△

美国芝加哥大学斯玛特艺术博物馆

葛秀支



1/ 斯玛特艺术博物馆

芝加哥大学 (The University of Chicago)，简称“芝大” (UChicago)，位于美国伊利诺伊州芝加哥市，1891年由约翰·洛克菲勒创办，是世界著名私立研究型大学。芝大拥有多座博物馆，其中东方研究所博物馆 (The Oriental Institute Museum)、大卫和阿尔弗雷德·斯玛特艺术博物馆 (Smart Museum of Art)、芝加哥科学与工业博物馆 (The Museum of Science and Industry) 比较闻名。

斯玛特艺术博物馆 (Smart Museum of Art)，是以大卫 (1892-1952) 和阿尔弗雷德·斯玛特 (1894-1951) 兄弟俩的名字命名。兄弟俩在美国大萧条时期的芝加哥从事经营出版以及电影等业务，创办男士时尚杂志 Esquire，挣得第一桶金，并创建了斯玛特家族基金 (Smart Family Foundation)。1967年，斯玛特家族基金做的第一个项目，就是建立芝加哥大学艺术博物馆。

斯玛特艺术博物馆由芝加哥建筑师爱德华·拉拉比·巴恩斯 (Edward Larrabee Barnes) 设计，和芝大 Cochrane-Woods 艺术中心 (大学艺术史部门的

所在地) 一并，是一套现代主义的石灰石镶板建筑，以共享雕塑花园为中心，设计简约，在专注于视觉艺术的学术、沉思和公共空间之间取得了平衡。博物馆于1974年10月向公众开放，用当时的大学校长爱德华·莱维 (Edward H. Levi) 的话来说，“艺术博物馆旨在展示作品而非降低作品的价值”。

从建馆开始，斯玛特艺术博物馆就以专注教学和研究的教育为使命，致力于收藏和策划特展项目，向大学、社区等更广泛的公众提供艺术服务。

1974年，斯玛特艺术博物馆第一任馆长爱德华·A·马瑟尔 (Edward A. Maser) 认为，“通过馆藏和相关项目和活动，博物馆将为视觉艺术的研究提供无限多样的可能性。这些发现和探索的可能性，非常依赖于芝大具有特色的实验性和创造性研究的伟大传统，同时这也是现在和未来教职员和学生们的任务”。

在过去的几十年中，博物馆藏品的数量，通过重大的捐赠和积极启动的收藏项目得到明显的增长。同样，博物馆的职能也在大幅增加。博物馆最先是由艺术史部运行管理，1983年获得了行政自治权，并重新开始关注公共宣传，首先是在校园内，然后扩展到了整个城市。

20世纪90年代，博物馆开始了有序扩展。例如为本地公立学校启动教育计划，支持与教师合作，将博物馆的展览和藏品纳入到大学课程教学中。与此同时，博物馆的名字正式从“斯玛特画廊”改为“大卫和阿尔弗雷德·斯玛特艺术博物馆”，更好地体现了博物馆所做的展览与项目。进入新世纪以来，博物馆做了不少有重要影响力的亚洲艺术展览，比如：“中国的新摄影与录像展 (2004)”“过去的回声：香汤山



2 / 1974 年的博物馆展厅内部

的佛教石窟寺庙（2010）”展等。

博物馆藏品约有 4 万余件，分为 5 个部分，分别是亚洲艺术、当代艺术、现代艺术与设计、欧洲艺术和 H.C. 韦斯特曼工作室收藏。亚洲艺术收藏广泛，涉及各个地理区域。作品的材料也很广泛，主要是以中国和日本、韩国为主，例如中国的陶瓷、日本的浮世绘等等。当代艺术的藏品包含了艺术家使用各种材料做成的作品，绘画、影像都有。美国艺术主要是以芝加哥为重点，强调美国和欧洲艺术的关系，以及以中国为重点的亚洲当代艺术作品。当代艺术的藏品不仅涵盖展示了具象艺术作品，还有现在正在进行的实验性艺术作品。现代艺术和设计艺术作品中主要包括欧美绘画、雕塑、装饰艺术和纸本作品。在设计和美术方面，该系列包括主要的国际艺术运动时期的现代主义艺术重要作品。欧洲系列收藏范围从古代到 19 世纪，包括绘画、雕塑、纸本作品和装饰艺术。



3 / 一层展厅展览现场

尤为重要，不但有文艺复兴时期和巴洛克时期作品，也有工业时代早期的版画作品。博物馆的韦斯特曼（H. C. Westermann）藏品收藏的是有关韦斯特曼生活和工作相关的最重要的艺术品和档案材料公共收藏之一，约有 3000 多件。韦斯特曼是美国著名版画家、雕塑家，作品风格独树一帜，常结合传统木工和镶嵌技术做作品。

目前，博物馆一层展厅用于临时展览。目前正展出塔拉·多娜文（Tara Donovan）的作品。塔拉·多娜文是美国女艺术家，作品多以生活中随处可见的物品来创作，例如塑料吸管、索引卡、橡皮筋等，探讨自然与生活之间的关系，作品细腻、充满力量而又具有女性气质。

如今的斯玛特艺术博物馆，更加紧密地与大学课程相结合，更广泛更深入地为大学以及周边社区服务，结合传统与当代，让艺术更加深入人心。△



4 / 清华大学艺术博物馆工作人员一行访问斯玛特艺术博物馆

三餐米粮思辛劳 ——读中国画《粒粒皆辛苦》

冯 远

写意中国人物画《粒粒皆辛苦》（见右图），作为当代美术教科书中经常出现的重要作品，创作于上世纪 50 年代，是新中国成立后美术界响应党和政府号召，改造旧国画，创造新国画，表现工农大众形象的典范之作，作者系新中国培养的第一代人物画家方增先。

《粒粒皆辛苦》以中近景构图，塑造了一位北方老农形象。他头扎白色毛巾，身着淡青抑或是洗得发白的布衫，半蹲，目光低垂专注，右手直伸至画面右下方，正欲捡拾一棵麦穗，左手握着一杆旱烟和几穗刚捡起的谷物。老农看起来年龄有五十开外，脸庞因日晒而黝黑，右肩斜搭一条汗巾，许是劳作时用来擦汗的；下身穿着深色裤子，褶皱以重墨写出。整个人物造型呈均衡稳定、重心略向前倾的姿态。作者着意突出刻画了老农粗糙的手和赖以点题的麦穗。

与通常人物画作品重在表现人物形象的处理方法不同，《粒粒皆辛苦》仅以单体人物拾穗的动作为造型，直接以“拾”的细节动作叙事，体现农民勤俭节约、爱惜劳动果实的作品意涵。近景，作者以中国传统绘画的线条造型和平面渲染技法塑造人物的形貌动态，是为实写，造型生动，人物俯拾的角度恰切自然。远处则以概括的笔墨，描绘出运送谷物的骡车背影渐渐远去，辄以淡墨、赭色罩染之，是为虚写，作为背景呼应，表现出丰收之时，老农仍然爱惜一谷一穗。近景与远景既形成虚实空间的对比、丰收与节俭的对比，又丰富了画面，提升了作品主题“粒粒果实得之于辛苦劳动”的意蕴，充



1 / 《粒粒皆辛苦》 方增先 99 厘米 x 56 厘米 1953 年

分应和了唐诗《悯农》“锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”的意境。画面简洁质朴，生活气息浓郁，表意明确，似有一种亲切之感扑面而来。

作者方增先，是 20 世纪后半叶现实主义中国



2/《粒粒皆辛苦》 方增先 99厘米×56厘米 1978年重制版

人物画创作的杰出代表，“新浙派人物画”的奠基、推动者之一。1931年出生于浙江兰溪横溪镇西塘下村的方增先，是农民的儿子。他天资聪颖、好学上进、基本功扎实、艺术造诣精深，虽然在他后来成长、成才、成功路上，屡获殊荣、佳誉连连，但他身上始终葆有农民淳朴、坦诚、谦和、节俭的品德与本色。除《粒粒皆辛苦》外，他在每个时期都奉献了堪称经典的作品，如80年代的《母亲》，以及《帐篷里的笑声》《行行复行行》《家乡板凳龙》等，都在当时广受关注，拥趸追随、摹习者众。即使中年以后已成为载誉海内的著名画家，但出于秉性，他仍然经常深入乡村，表现农村题材，描绘农民形象，这似乎已成为他内心的一种需求。用他自

己对艺术的总结来说：“艺术的原创，在于艺术家对宇宙、人生的感悟；在于对事物的感受和对感情、思想的表达。”

可以说，早年农村出身与后来的人生经历，对方增先一生的艺术道路都具有深刻影响，使他在创作题材的撷选、对农民人物形象的认识理解和塑造刻画方面具有超越同代人的深度。理解农民的情感联系和思想观念需要独特的角度，这就是他所认知的关于艺术的真谛。因此，方增先能够立足于情感基础之上，施展卓绝的专业技艺，即在写实基础上不求形似，努力表达农民的神韵气质，追求画外、旨外之趣。最终他以过硬的人物造型与驾驭结构素描的能力，加以传统中国画的笔墨语言，尤以写意花鸟画的技法，经由艺术实践不断适应时代，探索出一代人求变革、图创新、不懈尝试的新人物画技法，成为新中国人物画艺术的重要代表。

一幅作品可以折射一个时代。虽然《粒粒皆辛苦》描绘的是农村秋收过程中常见的一个细节，却以小见大，歌颂了中国人民勤劳节俭的美德和新中国成立之初农村欣欣向荣的时代风采。画中老农那双粗糙的大手既是劳动者的手，也是创造者的手。背景中的骡车满载劳动的果实，象征着属于平凡劳动者的小康生活。昨天的骡车可以由今天的现代农业机械和智能生产线所替代，画中主人公的形象、衣着也可以随着时尚变化而更易，但是那种精神传统将在一代代劳动者中接续承扬，他和他们身上洋溢着积极向上的理想信念，正是造化中华文明历史和养育民族优秀品德的力量所在。一如你、我的父老乡亲、兄弟姐妹举手投足、喜乐顾盼之间流露出来的纯朴、善良与坚忍。

“农业农村农民问题是关系国计民生的根本性问题”。“以人民为中心”，为广大农民服务，是艺术家的天职和义务。方增先的《粒粒皆辛苦》为我们树立的文艺创作榜样已历半个多世纪，劳动题材以及农业题材、农村生活、农民形象，仍将是文艺家时时应当放在心上的创作主题和表现对象。□

平凡的形象 不平凡的创造（逐梦70年）

——新中国劳动题材美术创作的成就与意义

陈池瑜

劳动创造，推动着历史车轮滚滚向前。“五一”国际劳动节，作为全世界劳动人民共同的节日，镌刻了对劳动的敬意。古往今来，无数艺术家以不同视角通过劳动场景的再现、劳动形象的塑造、劳动精神的刻画，展现劳动人民的精神风貌。其中，新中国美术关于劳动题材的创作，以鲜明的时代特点、凝练的艺术形式，表现了中国人民吃苦耐劳的精神，成为中国美术现代审美建构的重要组成部分。

“文化兴国运兴，文化强民族强”。回顾新中国成立70年来劳动题材美术创作的艺术成就和创作经验，审视其价值，展望其发展趋势，无疑对新时代美术创作有着积极意义。

颂扬劳动之美

劳动题材美术创作的大量涌现，是新中国文艺“以人民为中心”创作思想最直观的体现。新中国成立后，人民当家做主，广大工人、农民、知识分子和其他劳动群众，焕发出巨大的政治热情和劳动干劲，满怀激情地投入建设新中国的伟大事业中。全社会树立起劳动最光荣的观念。尤其是新中国成立初期，伴随着全国上下开展得如火如荼的劳动建设，对新社会、新生活充满极大热情的艺术家们，以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为指导，践行“双百”方针，自觉而充满热情地深入工农群众的劳动生活之中，观察体验劳动生产过程和劳动者的精神风貌，用中国画、油画、版画和年画等形式，直接反映新社会劳动生产，刻画出劳动者朴素而绚丽的形象，创作了一批生活气息浓郁、时代特征鲜明、



1/祖孙四代 刘文西 1962年 119厘米×96.6厘米 纸本水墨

形式语言新颖的劳动题材优秀美术作品。

新中国成立后的十几年间，美术工作者创造了劳动题材美术创作的高峰，并奠定了这一题材的创作特点和创作基调。这一时期，美术工作者纷纷走向生活，以高度凝练的笔墨刻画新中国火热的劳动建设场景、表现劳动人民热切的干劲，一大批经典作品诞生。如版画领域王琦的《晚归》、李桦的《山区生产》《晚风》、白芒的《菜地丰收》、晁楣的《北方九月》等，油画领域董希文的《新解放区的生产自救》、王霞的《海岛姑娘》、王文彬的《夯歌》、朱乃正的《金色的季节》等，中国画领域丁士青等人

合作的《粮食》、刘文西的《祖孙四代》、姚有多多的《新队长》、顾生岳的《春临东海》、林风眠的《渔妇》等，皆为劳动题材美术创作的代表，它们生动再现了劳动者建设家乡、创造美好生活的劳动景象。劳动题材创作也促进了艺术语言的更新和艺术风格的形成。最典型的是中国画，画家尝试用传统的笔墨语言来表现新的社会生活，塑造劳动者形象，在从传统向现代的风格转变方面，从思想观念到表现方法都进行了一次深刻的“推陈出新”。

这些劳动题材美术创作，除了生动呈现新中国成立后社会翻天覆地的变化，塑造了鲜活的普通劳动者主人翁形象，还有两方面的积极意义：一是延续并丰富了现实主义创作，成就新的创作传统，推动新中国美术深入生活、关注时代；二是从艺术、艺术功能、美学等多重维度，推动新中国美术完成由传统向现代转型。“劳动”是延安时期尤其是新中国成立以来，中国现代美学话语的起点之一。劳动者成为新社会被歌颂和崇拜的英雄人物，并提供了新的艺术创作范式——画家展现的劳动形象精神爽朗、淳朴大方；展现的劳动精神充满生活理想和希望，劳动者在劳动中获得幸福和满足。这种形象刻画，让观者感受到平凡的形象所蕴藏的不平凡的创造，进而体味到劳动之美。正如马克思所说，“劳动创造了美”，从这些劳动题材美术创作中，人们更能感受到劳动和生活的美，以及自己拥有的不平凡的力量。反过来，这些创作实践对于中国以“劳动”为起点的实践美学话语体系的建立，也起到了一定推动作用。

激扬时代精神

美术工作者以参与新中国伟大建设之使命谱写了劳动之美。劳动与时代，以艺术的方式更加紧密地贴合在一起。

这种贴合，同样表现在改革开放后新的美术创作高潮中。随着改革开放的进程，美术创作在多种



2/ 钢水·汗水 广廷渤 1980年 260厘米×168厘米 布面油画

思潮影响下呈现多元取向，但现实主义创作依然是美术领域的主要创作方法，劳动题材依然是美术工作者热衷的重要题材。像油画领域，不论是单幅肖像式的罗中立的《父亲》，还是广廷渤表现4位钢铁工人劳动间歇场景的《钢水·汗水》，其形象都感人至深。20世纪90年代以来，随着城市建设的发展，农民工成为一支新的建设大军，表现农民工题材的美术创作涌现。如第九届全国美展油画金奖作品、王宏剑以农民工春节回乡在车站等待的情景为题材创作的《阳光三叠》，第十届全国美展油画金奖作品、忻东旺以农民工在小餐馆吃早餐为题材创作的《早点》等，均生动展现了改革开放以来美术工作者对农民工的关注。从创作方法和精神内涵而言，这一时期的劳动题材美术创作，更加追求思想深度、更具艺术个性。



3/ 父亲 罗中立 1980年 216厘米×152厘米 布面油画

新世纪，党和政府大力倡导主旋律创作，特别是党的十八大以来，习近平总书记发表了一系列关于文艺工作的重要讲话，美术界进一步“深入生活、扎根人民”，树立了“以人民为中心”的创作导向，表现劳动题材的美术创作得到新的发展，再次掀起新的创作高潮。不论是全国美术作品展等国家大展，还是地域展，抑或是一些艺术家个人写生展中，表现劳动人民生活和都市劳动景象的作品依然占据了重要份额。这一时期的创作，题材更为宽泛，从农村到城市，各个领域关于劳动的形象皆被挖掘，表现更为多元——不只表现在写意、写实、抽象等艺术形式的多元化；也表现在既有直接再现劳动者劳动风貌，也有间接反映劳动精神等视角的多元化，如代大权从奥运场馆建设工地劳动者中提炼形象创作的大幅木刻版画《建设者们——新兴木刻精神不死》、青年画家方正的工笔画《收获》系列作品等，

皆彰显了新世纪劳动者的生活理想和精神风貌。

优秀文艺创作，既要尊重艺术规律，又“要坚定文化自信、把握时代脉搏、聆听时代声音”，这正是与时代紧密贴合的劳动题材美术创作的关键所在。回首经典劳动题材美术创作，之所以能引起大众共鸣并产生振奋人心的力量，在于它们绝不是单纯地再现劳动场景或者劳动者形象，而是借助形象的力量，融入创作者创作情感和创作理念，彰显劳动精神和时代精神。像王文彬的《夯歌》、朱乃正的《金色的季节》，创作者正是以热烈而真实的情感塑造出劳动者阳光而朴实的形象，劳动者朝气蓬勃、精神爽朗，毫无矫揉造作和抑郁扭曲之态，充满对生活的热爱。这种精神面貌，正表现了那个时代人们的生活理想、契合了那时的时代审美并激扬起时代精神，那是那个时代的真、善、美。也只有契合时代精神，劳动题材美术才能产生美的力量。新中国劳动题材美术以正面颂扬之视角，通过积极而充满正能量的形象刻画画出蓬勃希望，正是一种契合时代精神的表现。这要求艺术家以高尚理想去创作、怀高远抱负去思索。

在社会快速发展、生活日益丰富的今天，如何把握时代脉搏、攫取时代精神并刻画出感人至深的典型形象，奏响这个时代的黄钟大吕，对当下美术工作者来说是职责使命所在。就劳动题材美术创作而言，要创造新时代的艺术高峰，创作者必须视野广阔、思考深入，切实把握时代所向、人民所需。

70年来的新中国劳动题材美术创作，开创了人民大众喜闻乐见的反映劳动之美的美术创作新道路。这一道路，是既不同于此前的中国绘画，也不同于西方绘画的艺术道路，其所体现的艺术成就和创作方向及历史价值，应给予充分肯定。当下的美术工作者更应借鉴已有经验，“以人民为中心”，书写今天火热的时代生活和时代精神。□

开放性的视野 ——《走出巴颜喀拉》

李 颀

我的父亲李伯安已经去世了 21 年了，他在很多方面都对我产生了影响。在艺术上，对我最大的影响之一就是他的艺术作品中持有的“开放性”。在他的艺术实践和观念中没有中西艺术的隔膜，无论是哪一个中西艺术家的作品，只要觉得有所帮助，他都毫不犹豫地拿来，认真地学习不同艺术种类、不同艺术家、不同的艺术风格，借鉴到自己的作品当中。因而在他一生的艺术实践中始终没有把风格完全固定下来，而是不断地进行演变。

他在艺术创作的过程中非常善于学习。他会在作品的旁边会摆放有他自己制作的“资料板”（一种可以站立在地上的 T 形木板），把他喜欢或觉得可以借鉴的艺术家的资料钉在资料板上，在作画的时候用于参考。我曾经看到过他的创作过程。在他画大画《走出巴颜喀拉》的过程中，在他的资料板上就曾经粘贴有各种艺术家的作品，比如：雕塑家罗丹的《巴尔扎克像》、雕塑家布德尔的《拉弓的赫拉克勒斯》，油画家列宾的《查波罗什的哥萨克人写信给苏丹王》，罗马尼亚油画家巴巴的《炼钢工人》《疯子王》，版画家克勒惠支的《磨镰刀》《死亡的召唤》，席勒的素描《自画像》《男人与女人》《死神与少女》等作品，还有一些我记不得名字的美国陶艺家的作品，也有传统中国画的线描作品徐悲鸿先生收藏的《八十七神仙卷》。作为一个中国画家，他不但从传统中国画中吸取线描等绘画形式，而且也擅于从西方艺术的各种艺术语言（油画、雕塑、版画、陶艺、素描等）中吸收、借鉴。他是一个有着极为开放的艺术视野的人，并没有中西

艺术的界限和区别，而是博采中西、广纳百家，谁有优点他都真诚地向别人学习，不但充分吸收传统中国画大写意的用笔和技巧，也将西方艺术中擅长的人物造型和强调黑白明暗对比的特点充分运用在自己的作品中。他的资料板上也还出现过他的好友、中国画家刘进安的作品《田横五百士》。有一次他的学生陈钰铭送了他一本《陈钰铭线描速写集》，他也和我谈起过，认真分析钰铭叔的线描优点，让我多加学习。他也很愿意向他的艺术好友和学生吸取、学习他们的优点。他是一个有着强烈的艺术渴望，视野开阔，没有中西艺术之分，非常善于学习的人。

他的主要作品、水墨人物长卷《走出巴颜喀拉》有一个非常重要的特点，就是艺术风格的不断演变。这幅长卷总长 120 余米，描绘了生活中 266 个藏民人物，分为 10 段，是 20 世纪下半期中国最具震撼力的水墨史诗长卷。由于这段长卷是在 10 年的时间（1989-1998）内绘制的，直至他生命的最后一刻（1998 年 5 月 2 日他在长时间画画后刚走出画室就倒在了门口，长卷并未最终完成）。这幅壮阔的水墨人物长卷风格并不统一，但这恰恰形成了他自己的特点。10 年创作过程中长卷综合展现了对现实主义、浪漫主义、表现主义、抽象艺术、超现实主义、传统线描等不同的艺术风格的理解和综合运用。

一、现实主义

整个 20 世纪，现实主义是中国画的主流。原因也很简单，现实主义具有文化启蒙、历史反思、推动

中国文化的现代转型的作用。1918 年，年仅 23 岁的徐悲鸿在北京大学画法研究会发表演讲《中国画改良论》，开篇就说：“中国画学之颓败，至今日已极矣。”他对中国画中的人物不能真实描绘对象的方式提出了激烈的批评，主张以“求真”的现代精神，以西方绘画严谨、科学的方式（素描造型）改造中国画。

《走出巴颜喀拉》长卷第一段《圣山之灵》，那排站立着的藏民，其表现手法借鉴了油画和雕塑的语言特征，凝重浑厚，具有明显的纪念性，而这具有典型的现实主义的特征，这一艺术手法与法国现实主义画家库尔贝的《打石工》有异曲同工之处。

现实主义的一个重要的价值在于赋予普通人的生命以极大的尊重。库尔贝的《打石工》在画面中描绘了两个在路边采石的工人，衣衫褴褛，艰辛工作。库尔贝用写实的手法和“纪念碑式”的构图（在西方艺术史中过去这一形式只用来描绘神话题材、贵族肖像和重大的历史事件）描绘了两个生活在底层的普通人。一个普通人第一次在艺术史上具有了英雄般的形象，这在当时是极为惊人的。当时保守派攻击画家说，他把“卑俗的乡下佬”引到“高贵的”艺术中来，这是无文化的表现。但真正触怒他们的，是一个“下等的劳动者”居然在画面中第一次拥有了和贵族一样高大的纪念碑式的形象。

《圣山之灵》中描绘的那些平凡而辛劳的藏民，被塑造成了过去只有贵族、英雄才具有的气势雄浑的形象，甚至具有某种崇高和悲壮感。他的这种描绘，当时并非出于参加美展的需要或命题创作，而完全是发于心，情真意切，态度真挚，是一种对普通人的生命价值真正的礼赞。现实主义不是照相写实主义，《圣山之灵》所表现出来的赋予普通人的生命价值的崇高感和史诗般的宏伟气魄是很难伪装出来的。他虽然描述的是黄河源头的藏民，但立意高昂，气象恢弘，展现了求索自强的精神。正像中央美术学院院长范迪安所说：“他画的虽然是藏民的生活现实，但在作品中寓意的是对整个中华民族历史命运的深切关怀，表现的

是中国人抗争、希望、奋斗的生命力量。”

二、表现主义

在经过了最初《圣山之灵》的绘制之后，我父亲并不满足于现实主义的表现形式，并不希望简单地将这种风格不断的复制，将现实主义的艺术语言风格贯穿始终，而是选择了一条更为艰难的道路，在长卷的绘制过程中尝试更多艺术风格的实践。20 世纪初欧洲的表现主义绘画反对对对象客观的描述，运用夸张的方式处理人物造型，甚至是扭曲和变形，以强调主观性，作品具有某种悲剧的意味。在《走出巴颜喀拉》的第四段《哈达》中，画面中站立着一个弯腰的藏族老妪，她头发凌乱地披散在背上，随风飘起，身体几乎弯成弓形，艰难地抬起头，双手举起位于头部下方。同《圣山之灵》中逼真、写实、厚重的雕塑感风格不同，这里几乎是一种平面化的处理，整个老太太在画面上被压成了一个薄片，沧桑而脆弱，而其身后黑压压的背景中是一排双手举起哈达的藏民。这些藏民的形象相互连接在一起，很难辨识，却像一排黑色的山峰矗立在那里。画面最左侧隐藏在背景中的一幅巨大的面孔看向观众，具有某种超时空的特性。整个画面中人物的处理运用了夸张和变形的手法，用主观性的处理方式表达生命的厚重感和历史的凝重。

这种表现主义的手法并不仅仅应用在长卷的绘制中，我父亲在小幅的藏民头像和独幅藏民肖像的艺术实践中大量地进行了运用，比如《盼》《虔诚》《乐》等近似方形构图的藏民头像的描绘中，夸张变形的人物造型、岩石褶皱般的脸部刻画、沧桑倔强的生命状态、粗硬的墨色线条、淋漓的墨色渲染、版画一样强烈的黑白对比，将表现主义的风格运用得得心应手、挥洒自如。

三、浪漫主义

《走出巴颜喀拉》长卷尾声的第九段《赛马》（也是在他生命最后一两年），这一段作品的风格就具有



明显的浪漫主义的特征。19世纪浪漫主义绘画在同当时的古典学院派绘画相抗争的时候，打破了古典绘画均衡、稳定的构图，画面极具动感，造型、动作处于不平衡的状态，而“激情”是浪漫主义最重要的特征。在《赛马》中我父亲采取了一个比较罕见的视角——正面视角——进行描绘。画面中一排奔腾的赛马正面朝向观众飞驰而来。这些马匹四蹄飞跃，鬃毛炸起，骑手彪悍而神情紧张，马蹄踏起的灰尘用墨色渲染皴擦将马匹和骑手裹在其中。画面充满动感、不平衡的构图，强烈的不稳定性与激情，尤其令人印象深刻的是马头的刻画，眼睛和鼻孔都用黑色的墨块填堵，使得马头像一个个狰狞的骷髅。这种对生命的理解和感悟，又同德国浪漫主义对生命意义的思索有着相似之处。

四、抽象风格

在长卷大约绘制到一半的过程中，我父亲突然对第一段《圣山之灵》雕塑般凝重的写实风格有些不太满意，认为画面过于实在，不够通透，于是决定在这一段的前部增加了一段长约7米的抽象风格的水墨渲染。这一段后加的抽象水墨渲染，墨色的处理极其微妙，变化丰富，一层层的墨色叠加非常丰富，隐藏着大量的细节，让这一段画面变得更加灵动自然，缓解了后半段的过于沉重的气氛。整个这一段变得更加完整，起承转合更加自然，也展现了他对抽象艺术的理解，以及对水墨语言的透彻领悟。

五、超现实主义

长卷最后一段《天路》(实际上是早期所画，紧接着第一段《圣山之灵》之后完成的)，在其尾部是一段未画完的作品，包括一些天葬场景中还未上墨稿的木炭线描描绘的秃鹫。在这一部分作品的尾部，出现了一些不同时空的重叠。一些正在朝圣的不同比例、不同空间中的人物出现在了同一画面中，这显然借鉴了20世纪初欧洲超现实主义的绘画风格，西班牙画

家达利尤其擅长此类艺术语言。他常常在一幅画中将现实与梦境混合，不同的时空进行重叠，传达着某种神秘感，注重对精神的分析和呈现。

六、传统的线描风格

对中国画的传统，我父亲同样非常重视。在长卷绘制大约三分之一的时候，我父亲在同好朋友王乙丙伯伯交流的时候，谈到如何在作品中更好地发挥传统绘画的艺术特质，决定从传统绘画的经典、吴道子的《八十七神仙卷》当中借鉴传统线描的艺术形式。于是在第二段《开光大典》中他把第一段《圣山之灵》的厚重的油画和雕塑风格放下，而是对人物刻画采用了更为平面的方式，画面中一排排密集的僧侣形象除了裸露在外面的面部和胳膊简单地用

墨和赭色渲染，占据画面大部分的僧衣和长号等乐器都用黑色的细长线条来勾勒，再简单地皴擦渲染。整个这部分画面被墨色勾勒的线条充斥着，飘逸而不失凝练，充满了形式感。

当然，以上提到的不同的艺术风格，我父亲在创作过程中并不只是运用在单独的画面段落中，而是在整个长卷中都有混合的应用，只是各自偏重不同。整个长卷的绘制过程是一个艺术家不断艺术实践的过程。在创作中我父亲有着开阔的国际艺术视野、包容的心态、极强的求知欲、惊人的学习能力和谦逊的性格，这些共同促成了他在《走出巴颜喀拉》的水墨人物长卷的绘制过程中孜孜不倦地学习和持之以恒的艺术实践，最终呈现了这幅长卷不同艺术风格混合状况，而这才是一个艺术家永不满足、真

诚地面对艺术的状态，也体现了他整个艺术生命的历程。

这是全球化的时代，也是文化多元的时代，也是巨大变革的时代，黄钟大吕并不同于靡靡之音。作为画家，我父亲是非常谦逊的，但历史的转型时期，文化需要重器，民族需要魂魄，艺术需要尊重个体生命的价值。这样一幅耗尽心血的艺术长卷，没有大愿景，没有强烈的文化使命感，不能持之以恒，最终忘乎所以，以命相搏，是创作不出来的。但这也是他的愿望，愿逝者安息。最终他的作品能够被清华大学艺术博物馆收藏，今年9月清华大学艺术博物馆将为他举办作品收藏展，作为家属我们非常高兴，也希望这幅长卷能够得到更多的研究和重视。□



1/《走出巴颜喀拉》之一 《圣山之灵》 1.88米×13米



2/《走出巴颜喀拉》之九 《赛马》 1.88米×9米



展览预告

走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展

日期 / 2019年9-10月

2018年，李伯安先生的家属将李伯安先生最具代表性的作品——《走出巴颜喀拉》捐赠艺博。《走出巴颜喀拉》是李伯安先生生前持续创作而未能竣工的遗作，是他付出生命代价的精心力作，也是他艺术成就的代表作。美术评论界将其与蒋兆和《流民图》、周思聪《矿工图》相提并论，认为是20世纪中国画家探索人物画改良创新走入现代的三件有标志性意义的作品。本次展览是《走出巴颜喀拉》入藏后的首展。

国家·民生——清华大学美术学院创作成就展

日期 / 2019年9-12月

为庆祝中华人民共和国成立70周年，清华大学美术学院（原中央工艺美术学院）建院63周年，中央工艺美术学院与清华大学合并20周年，清华大学美术学院以创作成就展的形式，呈现学院教师及校友的作品300余件，包括国徽设计（合作）、全国政协会徽设计、建国瓷、多次国庆典礼设计、新中国第一辆红旗汽车与北京公交汽车、北京奥运会吉祥物、华生电风扇、生肖邮票等。从国家形象、日用民生和专业教育三个层面，梳理学院历史与文脉，展示师生与校友为“国家·民生”做出的贡献，以及重要的教学、科研成果。

适逢首都国际机场候机楼壁画群及其他美术作品落成40周年，本次展览专设独立展区，通过珍贵的图像、手稿与视频资料，全面回顾这次对于国家公共艺术事业具有里程碑意义的壁画创作历程。

与天久长——庆祝中华人民共和国成立70周年周秦汉唐文化与艺术特展

日期 / 2019年9-12月

2019年正值中华人民共和国成立70周年，艺博与陕西省文物局共同策划以周、秦、汉、唐历朝精品文物为基础（兼及唐以前其他历史时期）举办“周秦汉唐文化与艺术特展”向共和国生日献礼。特展展期为99天，寓意“作九九之数以合天道”和“九九大运，与天终始”。

瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国

日期 / 2019年10月-2020年5月

对中国而言，20世纪30年代是至关重要的十年，当我们试图用影像还原那个时期的悲痛历史时，不免需要引用瓦尔特·博萨德和罗伯特·卡帕的摄影作品。纵观两位摄影师的拍摄轨迹，我们能够感知当时那复杂的历史背景。本次展览由瑞士摄影基金会和清华大学艺术博物馆合作举办，首次同时展出这两位杰出摄影师的作品，包括大量迄今为止鲜为人知的原版照片、影像和文献。

美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展

日期 / 2019年11月-2020年5月

吴冠中先生一生痴迷美、追寻美、创造美，提出“美术立国之本在于‘美’”，把“美”奉为至高无上的信仰，和相关国家的命运之大事，这是他和老一辈艺术家几代人“艺术救国强国”的理想和担当。展览试图通过吴冠中先生寻“美”的足迹，重温一个艺术大师美育的艺术思想和情怀，以及他对“美”的高峰体验和感悟。人类文明正是通过美育无形的通道，传递着崇高的人性情怀和永恒的文化智慧。

公教活动



2019年6月14日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《犍陀罗艺术中的本生故事》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请德国柏林自由大学印度艺术史博士、台北故宫博物院研究员张文玲主讲。讲座依据现存梵文、巴利文与汉译本生佛典，比对南亚次大陆及阿富汗等丝路道上的本生艺术遗存，探讨犍陀罗艺术中本生故事的内容、构图与图像，籍此管窥佛教从印度经中亚丝路到中国的演变。



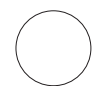
2019年6月16日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《先秦金银器知见录》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请中国社会科学院文学所研究员扬之水主讲。讲座中，扬之水研究员结合考古发现，提出她的研究观点，即为传统文献所忽略的春秋中晚期至战国的早期金银器制作并不存在生产技术的障碍，金银

器的流行与否不在于技术，而是更多取决于金属技术的走向和同时代的思想观念。

2019年7月2日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《台北故宫的文化交流与文创发展》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请台北故宫院长室原专门委员陆仲雁主讲。陆仲雁女士自1985年起任职台北故宫，曾在七位院长任职期间负责国际及两岸交流事务。2019年适逢故宫文物迁台七十周年，讲座分享故宫由宫廷转型到博物馆的历程与发展，提出一座博物馆的营运，除了传统的文物典藏、登录保存、学术研究、策划展示外，在21世纪的教育推广、出版行销、文创产业、数码资讯、人工智能、国际交流、公共服务及营缮建设等多元领域应当承担的新使命。



2019年7月20日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《金石学与全形拓》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请金石专家、文物修复鉴定专家、全形拓传承人贾文忠主讲。讲座中，贾文忠先生和大家分享了金石学与传拓技艺、传拓及分类，并重点讲述了全形拓的代表性人物、全形拓的制作方法、全形拓鉴赏、全形拓收藏相关名人名家，以及全形拓的收藏与市场。



学术沙龙



“语言学的转向”指语言学自一个边缘学科逐渐成为 20 世纪 60 至 80 年代法国哲学家、文学家、人类学家、心理学家的普遍共识，并逐渐影响全球的知识界与思考界的现象。语言学是考察现代艺术、当代艺术不可或缺的思维工具。7 月 2 日晚，艺术博物馆邀请知名哲学家、首都师范大学特聘资深教授陈嘉映在博物馆四层报告厅举办讲座“言意新辩”。讲座从“我们用语言思考吗”这个问题开始，围绕“语言决定论”和“思想语假说”这两种主张提出质疑，带领观众进入语言学的王国。

艺术沙龙



2019 年 7 月 7 日下午，知名节目主持人、国家一

级演员、中央电视台原播音指导、艺术品鉴藏家王刚与艺博常务副馆长杜鹏飞在博物馆四层报告厅就“艺术品鉴藏与投资”进行对谈。对谈由创下收视纪录、王刚主持的《鉴宝》类节目谈起，论及收藏热在某种意义上是对国泰民安、社会稳定的一种折射。同时谈及在收藏热的背后需要的冷思考，即为什么收藏，收藏什么，如何进行收藏。

手作之美



2019 年 6 月 22 及 29 日，清华艺博邀请清华大学美术学院教授、博士生导师金纳为艺博会员和社会公众举办两期花卉绘画体验课：白描花卉体验课及重彩花卉体验课。白描是中国画特有的艺术表现形式之一，也是中国象形文字的延伸，在艺术表达上具有丰富的内涵和独特的魅力。工笔重彩画以矿石为原料，经研磨成粉后与胶调和成为绘画材料，运用“三矾九染”的设色技法，每遍薄染，层层加深，数遍之后加胶矾水以固色。所做画面色彩端庄、绚丽且不易变色，其起源可以追溯到中国远古的原始岩画，并在汉唐时期成为绘画主流。金纳教授带领人们进入白描和重彩的世界，体验毛笔的抑、扬、顿、挫，体会墨的浓、淡、干、湿，实验色彩的制作、形成，感受艺术家对于质感、空间、虚实的表达。

新闻资讯

吴冠中 66 件（本）绘画艺术作品 入藏清华艺博



2019 年 7 月 1 日上午，“吴可雨先生向清华大学捐赠吴冠中绘画艺术作品仪式”在清华大学主楼接待厅隆重举行。吴冠中先生的长子吴可雨先生及夫人于静女士，全国政协常委、中国美术馆馆长、法兰西艺术学院通讯院士吴为山，清华大学校长邱勇，清华大学党委书记陈旭，文化和旅游部艺术司副司长周汉萍，中国美术馆原馆长杨力舟，中国美术馆副馆长安远远，清华大学原党委书记贺美英、校务委员会副主任谢维和及原副校长王明旨等出席仪式。社会各界专家学者、吴冠中先生的学生和清华大学师生代表 150 余人共同见证这一历史性时刻。

此次吴可雨先生向清华大学捐赠吴冠中绘画艺术作品 66 件（本），其中 65 幅作品为《吴冠中全集》收录作品、1 本珍贵的写生速写，全数入藏清华大学艺术博物馆。为表达学校的感谢和敬意，同时也尊重吴可雨先生的意愿，清华大学教育基金会将设立“吴冠中艺术研究基金”，专门用于支持吴冠中艺术与艺术思想研究。11 月，清华艺博还将举办“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”和“美育人生——国际学术报告会暨吴冠中百年诞辰纪念”等活动，将求真、寻美的研究推向国际学术视野，也让更多观众通过吴冠中先生的艺术作品探寻这位绘画

大师的艺术人生。

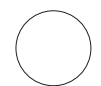
艺博将于重要节日开放夜场

自 2019 年 7 月起，清华大学艺术博物馆将在每年的 5·18 国际博物馆日、中国文化遗产日（每年 6 月第二个周六）、端午节、七夕节、重阳节、中秋节、教师节开放夜场，延长至晚 8 点闭馆。

40 多家文创微店齐聚 2019 清华 文创嘉年华



2019 年 7 月 23 日上午，由清华大学教育基金会、清华大学艺术博物馆、清华大学文化创意发展研究院、清华大学基础工业训练中心共同发起，清华校友总会文创专委会、清华大学学生文创协会承办的首届清华文创嘉年华暨清华文创营活动在艺博南广场开幕。本次嘉年华参展机构共计 40 余家，其中包括清华大学教育基金会“清华印象”、清华大学艺术博物馆艺术品商店、清华大学 iCenter 在校大学生创意作品展等主办方单位，故宫博物院、徐州博物馆、徐州汉画像石艺术馆等文博机构，小物、旧时水木、清化物、喵盒子等清华在校生文创团队，北京大学、北京体育大学、中国人民大学等高校文创团队，以及博物馆奇妙物、彼岸天、同道大叔、圆梦筑成、加八六、宇宙尘埃（长城礼物团队）、唐窑、一刻馆、艺马科技、优恩乐创



等为代表的 30 余家清华校友文创机构。

开幕式结束后，清华艺博常务副馆长杜鹏飞在博物馆四层报告厅为文创营学员们举行专场讲座——《体验经济时代的博物馆创新发展思考》，以清华艺博发展过程中的实例，分享了对博物馆创新发展的思考和经验总结。

清华艺博迎来第 150 万名观众



2019 年 7 月 30 日下午 4 点 36 分，清华大学艺术博物馆迎来第 150 万名观众，来自广东的 16 岁高中生何晓婷。清华大学艺术博物馆邹欣副馆长迎接了何晓婷的到来，并为她赠送了精心准备的幸运大礼：纪念证书和“大道成器——国际当代陶艺作品展”“独上高楼·王国维诞生 140 周年纪念展”“英士藏珍——高英士先生捐赠展”“穿越大洋的艺术——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”“世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国”共五本画册。今年 7 月，艺博共接待以全国各地的暑期游学团体为主的观众 18 万余人，清华艺博已然成为各地学子参观和了解清华大学的重要文化窗口。

专场导赏



7 月 22 日，艺博副馆长、“虚构的是非——王华祥、赵博、陈流三人绘画展”策展人苏丹与该展参展艺术家、中央美术学院造型学院副院长、博士生导师王华祥为 30 位观众专场导览了正在博物馆四楼展厅展出的精彩绘画展览。本次展览是三位写实绘画能力一流的艺术家的第一次集结在一起展示作品。在他们的这批创作中，“人”和“社会”是最为突出的两个焦点。艺术家们所关注的问题具有高度一致性，这些问题中既有永恒性的，也有当下人类社会阶段性特有的；既流露出个体的孤独感，也显示着社会的多元复杂。艺术家和观众们分享了真实的思考、创作状态，策展人向观众介绍了对几位艺术家的学术定位及结构展览的预期。

海内艺术资讯

观鱼知乐——宫廷金鱼文化与故宫博物院藏金鱼题材文物展



展馆：故宫博物院延禧宫
展期：2019 年 7 月 30 日—8 月 30 日

史料记载，明神宗万历皇帝就是金鱼鉴赏家。每年中秋节，各宫院都要举行赛金鱼活动。清中期以后，皇帝及达官贵人都把赏鱼作为乐事。鼎盛时期曾有 279 个宫廷金鱼品种争奇斗艳。皇宫、王府都会雇请专业的养鱼技人，唤之“鱼把式”。从雍正起，北京的金鱼池有了交皇鱼的贡例，每年要挑选一批品质优良、品种新奇的金鱼送入宫中，蓄养在御花园内。

此次联展使用“实物+文物”的展览思路，分为金鱼展和金鱼题材文物展两个部分，近 200 条宫廷金鱼和 34 件（套）馆藏金鱼题材文物一同亮相。以“注水养鱼”为目的兴建的故宫博物院延禧宫水晶宫，百余年后首次迎来真鱼。

小城故事——湖南龙山里耶秦简文化展



展馆：中国国家博物馆
展期：2019 年 8 月 6 日至 9 月 6 日

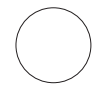
2002 年，地处湖南武陵山腹地的湘西龙山县里耶镇出土 38000 多枚秦简，全景式地展现了秦代县政运行及社会生活，勾勒出鲜活庞大的帝国一统图景。里耶秦简的发现填补了秦朝史料佚缺，最大限度地复活还原了秦朝县政情况，是 21 世纪以来全国最重要的考古发现之一。展览分为“秦城迁陵”“秦人生活”“秦朝县政”“一统之制”四个部分，共展出 210 件秦代文物，包括 175 件（组）里耶秦简，以及以阳陵虎符、始皇廿六年铜诏版等为代表的 35 件（套）国博秦代馆藏文物。展览由中国国家博物馆携手湖南省文物局、湘西龙山县人民政府共同举办，是国家博物馆推进文化扶贫，践行展览扶贫理念的首次尝试。

器作·匠心——中国当代陶瓷艺术展



展馆：首都博物馆
展期：2019 年 6 月 8 日 - 8 月 8 日

展览分为意趣、空灵、惟妙、变幻四个单元，既有传统陶瓷工艺的传承，又有新材质、新工艺和新产品的创新。110 件（套）当代中国陶瓷工艺美术大师的作品，展示了新中国成立后中国陶瓷传统工艺的传承与发展，以及陶瓷艺术风格的时代变迁。



石上纯也：自由建筑



展馆：上海当代艺术博物馆
展期：2019年7月18日至10月7日

威尼斯建筑双年展金狮奖得主、日本建筑师石上纯也的中国首次个人展览“自由建筑”通过大尺度的模型、建筑手绘、设计手稿、影像资料等方式，向观众揭示建筑师实现理想的过程与细节，展示“神奈川工科大学工房”“住宅与餐厅”“森林幼儿园”“谷之教堂”等20组作品。石上纯也的建筑实践遍及世界各地，重视项目所在地原有的人文与自然环境。他的设计理念强调建筑是在发掘原有环境中的未知并将其拓展延伸，创造出新的环境。

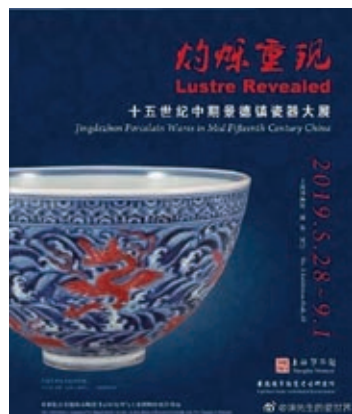
雷安德罗·埃利希：太虚之境



展馆：中央美术学院美术馆
展期：2019年7月11日-8月25日

雷安德罗·埃利希以空间位移、建筑错觉等对寻常空间的心理颠覆为手段，探讨了存在现实与意识模糊边界的错置问题，创造真实与虚幻叠合的情境，引发了对感知及其多样性的重新思考。观众参与到创作的最终环节成就了其作品观念的最终彰显，也让人们思考当代艺术及其展览如何在新媒体文化的催化下与观众形成全新的观看关系。

灼烁重现：十五世纪中期景德镇瓷器大展



展馆：上海博物馆
展期：2019年5月28日—2019年9月1日

三四十年前，学界开始关注并研究明代正统、景泰、天顺三朝（1436—1464）这一时期相关器物及其烧造历史，田野考古更是取得了重大的进展。研究表明，瓷器发展史上长期被忽略的这时期的官窑、民窑瓷器，从品种和质量看，很多产品并不逊于辉煌的宣德（1426—1435）及成化（1465—1487）时期。展览以上海博物馆藏品和大量窑址考古发掘瓷器及标本为主，并向包括故宫博物院在内的海内外26家博物馆和收藏机构借展藏品和出土器物，首次把国内外15世纪中期官民窑代表性器物大批量集中展出。

海外艺术资讯

阿波罗的缪斯：摄影时代的月亮 Apollo's Muse: The Moon in the Age of Photography



展馆：美国纽约大都会艺术博物馆
展期：2019年7月3日-9月22日

此次展览为纪念阿波罗11号（Apollo 11）登月50周年策划，呈现了四个世纪以来月球形象变迁的历史。展览由大都会艺术博物馆摄影部策展人米娅·法恩曼（Mia Fineman）以及阿尔滨·奥库恩图书馆（Albin O. Kuhn Library）和马里兰大学画廊特别馆藏负责人贝斯·桑德斯（Beth Saunders）共同策划，主题包括“绘制月球”“从巴黎绘制月球：洛伊和普伊瑟的《月球摄影地图集》”“月光下的白日梦”“对月发射”，以及“后阿波罗时代的月球”。

青年建筑师计划 2019 Young Architects Program



展馆：美国纽约现代艺术博物馆
展期：2019年7月27日-9月2日

美国纽约现代艺术博物馆举办的青年建筑师计划旨在为青年建筑师提供机会，让他们得以创作一个在户外的短期艺术装置。这个艺术装置必须包括阴凉、座椅和水，并符合对于可持续发展及回收的考量。今年第20届计划的获得者在博物馆的上方用脚手架制造了一个半圆形的密林，提供了一个都市里的“视觉避难所”。

不止于餐盘 FOOD: Bigger than the Plate



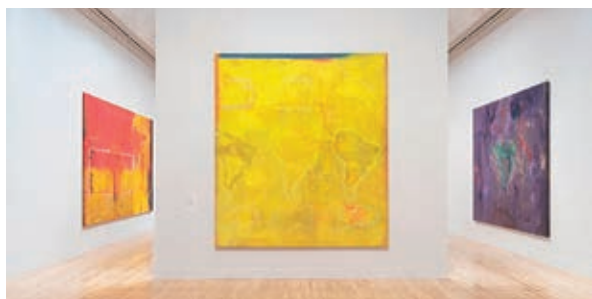
展馆：英国国立维多利亚与艾伯特博物馆
展期：2019年5月18日-10月20日

展览聚焦餐饮文化所折射出的社会背景，并探讨人类在未来如何获取更加“可持续”，但又不影响味觉享受的美食体验。展览展出70余件当代艺术家的作品，许多艺术家与厨师、农民、学者展开了共同合作。



弗兰克·鲍林 Frank Bowling

展馆：英国伦敦泰特美术馆
展期：2019年5月31日-8月26日



弗兰克·鲍林 1934 年出生于南美洲圭亚那，1950 年移居伦敦，1962 年毕业于英国皇家艺术学院，60 年代中期前往纽约工作生活，绘画风格以抽象表现主义、色域绘画、抒情抽象绘画为主。2005 年，Frank Bowling 成为英国皇家艺术研究院成员，是研究院成立迄今首位入选的拉丁裔艺术家，自此开始被英美艺术界关注。此次展览是这位拉丁裔艺术家的首次大型回顾展，重要作品包括大尺幅“地图绘画”（Map paintings）和“流体画”（Poured Paintings）系列。

史前：一个被“现代”制造的谜 PREHISTORY. A MODERN ENIGMA



展馆：法国巴黎蓬皮杜艺术中心
展期：2019年5月8日-9月16日

在现代性的讨论过程中，首先是艺术家，接着整个社会也开始对“史前”重新定义，并创造出一些关于史前的文化幻觉。展览展示了 20 世纪许多重要的现代艺术家、当代艺术家与史前艺术的关联。现代艺术家如毕加索、米罗、塞尚、克利、贾科梅蒂、厄内斯特·博伊斯、克莱因、杜布非、布尔乔亚，当代艺术家如朱塞佩·佩诺内（Giuseppe Penone）、米格尔·巴塞洛（Miquel Barceló）、马居里特·胡美（Marguerite Humeau）、皮埃尔·于结（Pierre Huyghe）、多佛·阿罗谢（Dove Allouche）。

盐田千春：灵魂会颤抖啊！ Shiota Chiharu: The Soul Trembles



展馆：东京国立博物馆
展期：2019年6月20日-10月27日

以柏林为基地的国际艺术家盐田千春以表演和装置而闻名。她的作品往往源于个人经历，通过质疑身份、界限和存在等普遍概念、唤起人们的记忆、焦虑，梦想、沉默，吸引全世界和各行各业的人们。这是这位艺术家有史以来最大的个展。