清華大學

PERIODICAL OF TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 22 期

2021 年第 4 期

清華大學艺术博物馆 TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

清華大學

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：杜鹏飞

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：刘　朔　　**史论经纬**：之　之　　**艺术与考古**：谈晟广

博物馆天地：之　之　　**经典赏析**：赵　晨

艺术资讯：苏　伟

编辑部主任：赵　晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晨雅　吴　同　张　晓　张　珺　张　明

倪　葭　徐　虹　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：2021 年 12 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

清华大学艺术博物馆很重视古代艺术与文明展览，于 2021 年 9 月 28 日推出重要特展“华夏之华——山西古代文明精粹”，展出山西省 11 家文博单位的共计 300 余件古代文物。其中一级文物达半数以上，作品时间从旧石器时代至明代，展示华夏文明发展中的经典文物与艺术作品。北京大学中文系教授李零撰写论文《启以夏政 疆以戎索——山西在中国历史上的重要性》，结合本展讲述山西古代文明史。另一重要展览是“存在之境：当代艺术展”，于 10 月 22 日在本馆开幕，此展邀请 13 位中国当代艺术家作品参展，在中国三十余年的当代艺术创作中，他们是不同阶段的重要参与者。本馆将接受这 13 位艺术家各捐赠一件作品，亦开大学博物馆系列收藏当代艺术之先河，对高校师生观看和评鉴中国当代艺术、促进高校接纳当代艺术、发展有中国特色的当代艺术，均有一定的学术意义。2021 年 11 月 16 日，“写生·创作—祝大年作品展”在清华大学艺术博物馆三层展厅开幕，此次展览是祝大年先生的写生和创作对照展，通过这个展览，大家可以对中国重彩工笔画写生的目的、方法和意义有着更为深刻的了解。本期发表策展人徐虹的《存在之境——中国当代艺术之思》，该文对本展举办的宗旨、意义及被邀请的艺术家进行论述。另发表在本展研讨会上发言的两位批评家的论文，即湖北美术馆馆长冀少峰《从湖北美术馆收藏来看“存在之境展”》，该文介绍湖北美术馆作为官方美术馆在收藏新中国美术作品过程中，将当代艺术作品作为收藏重点之一，形成其收藏特点，并探讨政治和艺术的关系。另一文是孙振华的《时间的当代》，从哲学和艺术史两方面，阐释时间在现当代艺术中的表现和作用。这组论文对当代艺术研究从不同方面提出自己的见解。

清华大学艺术博物馆藏品较为丰富，需要深入研究。倪葭《从馆藏画作看张大千与于非闇的交往》，是藏品研究的新成果。杨小彦的论文从摄影与视觉的角度，对耿建翌和陈劭雄的几件作品进行新的解读。

清华大学艺术博物馆开馆已经五年多，举办了 80 多场展览并收藏了不少佳作，本馆近期被国家评为一级博物馆。本期刊登展览部与收藏部整理的两份有关本馆自开馆以来在展览和收藏方面的工作清单，以供查阅和研究之用。

学术主持　陈池瑜

目录

展览现场 Exhibition Scene

华夏之华｜山西古代文明精粹 …… 6

存在之境：当代艺术展 …… 14

写生·创作：祝大年艺术作品展 …… 16

“存在之境：当代艺术展”开幕式暨学术研讨会 …… 23

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

时间的当代　孙振华 …… 35

一种视觉的纠缠——从耿建翌、陈劭雄的影像实践谈摄影与艺术的纠缠　杨小彦 …… 39

艺术与考古 Art & Archaeology

启以夏政，疆以戎索——山西在中国历史上的重要性　李　零 …… 45

博物馆天地 The Field of Museum

存在之境——中国当代艺术之思　徐　虹 …… 55

从湖北美术馆收藏来看“存在之境展”　冀少峰 …… 61

经典赏析 Appreciating of Classic

从馆藏画作看张大千与于非闇的交往　倪　葭 …… 65

清华大学艺术博物馆藏《降龙文殊》唐卡赏析　赵文成 …… 70

《走出巴颜喀拉》的形制特征与现代展陈空间关系　张　苛 …… 74

艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 …… 78

海内艺术资讯 …… 85

海外艺术资讯 …… 87

2016–2021 年清华大学艺术博物馆展览简介 …… 89

清华大学艺术博物馆接收实物捐赠清单 …… 99

华夏之华｜山西古代文明精粹



展览海报

展览时间 /2021 年 9 月 28 日 -2022 年 1 月 9 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12-14 号展厅

学术顾问 / 吴良镛　李　零

总策划 / 向波涛　刘润民

执行总策划 / 杜鹏飞　张元成

策展人 / 谈晟广

展览统筹 / 张晓强　张慧国　王晓毅　杜鹏飞　苏　丹

展览协调 / 谈晟广　王晨雅

策展助理 / 刘鳞龙　马艳艳　袁　旭　刘　朔　任哨奇　许　琰　刘士成

英文翻译 / 何小兰

山西博物院主要工作人员

杨　芸　马　静　梁育军　霍宝强　安瑞军　梁　芳　史倩羽　陈　凯

刘鳞龙　厉晋春　王晓丽

其他单位主要工作人员

白　月　曹雪霞　曹　洋　车　钰　陈海波　陈　雷　程　度　狄跟飞

高耀廷　古顺芳　郭　凤　焦梦然　荆文剑　李加嘉　李树云　梁　军

柳海燕　刘亚娜　南普恒　王　楷　王瑞华　王文玲　吴中华　肖　博

肖卫华　徐　欢　薛继珍　杨　芳　原晓雷　张聚林　张彦莉　张越佳

张志忠　郑　媛　朱小梅（以姓氏拼音为序）

视觉统筹 / 王　鹏

展陈设计 / 刘徽建

视觉设计 / 王　鹏　杨　晖

展览执行 / 王晨雅　刘徽建　马艳艳　袁　旭　兰　钰

文物点交 / 倪　葭　桂立新　龙　云　吕　翔　付　勇

展陈深化设计

江羿锋　刘玉晴　龙若兰　褚冰冰　都卫光　刘慧至　邱少华

宣传推广 / 李　哲　刘垚梦　周辛欣　肖　非

系列讲座 / 谈晟广　张　明　周　莹

指导单位 / 国家文物局

主办单位 / 清华大学　山西省文物局

承办单位 / 清华大学艺术博物馆　山西博物院

协办单位 / 山西省考古研究院　临汾市博物馆　大同市博物馆　大同市考古研究所

长治市博物馆　吕梁市博物馆　吕梁市离石区文化和旅游局

曲沃县晋国博物馆　沁县文物馆　黎城县文博馆

中央广播电视总台影视剧纪录片中心“如果国宝会说话”节目组

支持单位 / 华协国际珍品货运服务有限公司　北京清尚建筑装饰工程有限公司第一分公司

上海书画出版社　晋泰轩

展览简介

为响应习近平总书记将中华优秀传统文化提升为“中华民族的基因”、“民族文化血脉”和“中华民族的精神命脉”，有力增强民族自信心、民族自豪感和民族凝聚力的号召，在山西省委、省政府的大力支持下，以省校战略合作为契机，清华大学联合山西省文物局，在清华大学校庆 110 周年、清华大学艺术博物馆开馆 5 周年之际，举办本次特展“华夏之华——山西古代文明精粹”。





展览主题定为“华夏之华”，其中第二个“华”字寓意深刻。其一，华，花也，美好，亦可借喻西阴文化之“花”。其二，华，精华，华夏文明的精华。其三，《书 · 舜典》记：“曰若稽古帝舜，曰重华，协于帝。”孔传：“华，谓文德。言其光文重合于尧，俱圣明。”华就是文德，即礼乐教化，与帝尧相关——传夏族兴起于晋西南，“尧都平阳”，即今山西临汾，有学者将陶寺遗址与之对应。

展览以文德幽明、瑞节信玉、道生器成、万流归一、汉唐奇迹、画妙通神六个单元，展出山西省 11 家文博单位共计 300 余件古代文物，其中一级文物达半数以上，时间从旧石器晚期至明代跨越一万年。山西作为华夏文明的重要起源地之一，因相对封闭的特殊地形，遗存的古代文物，无论是地下还是地面，无论是质量还是数量，在全国都是首屈一指——山西是全国省份中保存中华优秀传统文化最大的基因库之一。通过历史相关文物，以实物的证据，呈现辉煌的山西古代文明，她无愧是华夏文明历史发展进程中的优秀代表，不仅让观众真真切切地感受“华夏文明看山西”，更是激励所有清华人牢记中华民族最深层的精神追求。

展览概览

◆文德幽明

山西境内史前文化遗存丰厚，显示出极其浓厚的历史积淀，是名副其实的华夏文明发源地之一。旧石器中期的丁村遗址，位于汾河下游的襄汾县，因发现介于北京猿人和现代人之间的“丁村人”而闻名，填补了中国 40 万年至 12000 余年间的古人类发掘空白。黄河中游东岸的吉县柿子滩旧石器时代遗址，是中国境内目前现存距今 2 万至 1 万年间面积最大、堆积最厚、内涵最丰富的史前遗址，出土了用火遗迹、大量动物化石和上万件石制品，以及若干件手工装饰品。对于探索中国从旧石器时代末期向新石器时代早期的发展状况，有着重要的学术意义。

仰韶文化（距今 5000 年至 7000 年）曾长期是黄河流域、中原地区远古文明中的主流文化。1926 年，在清华大学国学研究院人类学讲师李济的带领下，发掘了山西夏县西阴村新石器时代遗址，这是中国学者最早独立进行的考古发掘。该遗址后来被学者命名为“西阴文化”，又被称作“庙底沟文化”（距今 5300 年至 5800 年），属于仰韶文化最为繁盛的中期。诸多考古证据显示，这是史前文化一个大变革的时代，重组与融合了多种文化区系，以彩陶上绚烂的“花”纹为主要艺术特征，鼎盛期的影响范围，东至沿海、西至甘青、北至内蒙古、南至长江，且又在不同的地区演化出了多种新的文化类型。从而在文化和地理的空间格局上，为后世以中原为核心地带的历代王朝、多元一体中华文明的形成和发展奠定了基础。

经历了庙底沟二期文化（仰韶文化晚期）的过渡阶段，临汾盆地发现了数百处中原龙山文化遗址，尤其著名的是襄汾陶寺大型聚落遗址（距今 3900 年至 4300 年），面积约 300 万平方米，不仅发现了城墙、宫殿和高等级墓葬，还出土了大量绘制精美的彩陶、玉器、漆绘木器、铜器零件、礼乐器（如石磬、陶鼓、鼍鼓、漆柷和铜铃）等，显示其与早期中国可能存在的王朝有关，特别是可能的大型天文观测遗址和朱书“文”字扁壶的发现，为探索历法和汉字的起源以及国家的形成，提供了极其重要的物证。

陶寺文化随葬品，多见东方大汶口文化、南方屈家岭文化、西方齐家文化和陕西龙山文化、东南良渚文化的因素，似乎在多文化的交流中已然形成了一种核心地位。陶寺遗址是传统文献中记载的夏朝（约公元前 21 世纪 – 前 17 世纪）建立之前，中原文明达到的第一个高峰，并与学者一般所认为的夏代中晚期的都城河南偃师二里头遗址交相辉映，是最早的“中国”。史载，“尧都平阳”，平阳即今临汾，因此，许多学者从年代、地理位置、内涵、规模等级和反映的文明程度等多个方面，将陶寺遗址与尧帝的都城



单鋬彩陶壶

西阴文化 / 庙底沟文化



彩绘龙纹陶盆

陶寺文化

关联。第一单元以“文德幽明”为主题，以彰显山西在华夏文明历史进程中的核心地位。

◆瑞节信玉

晋西南的芮城清凉寺墓地、临汾下靳墓地、陶寺遗址等以及其他地区，出土了大量龙山时代玉器，种类有钺、带孔石刀、璧、环、琮、饰品等，数量大、品种多、材质佳、制作工艺水平高，甚至成为身份等级的象征（如殉人墓、大墓中用玉数量与种类更多），并显示出周边文化因素不断在此汇聚的迹象。这说明，晋西南是中原地带最早形成成熟和发达用玉体系的区域，对其后的二里头文化早期中国礼制文明起到了重要的先声和启示作用。

进入历史时期，山西地区玉器文化更是高度发达，境内出土了大量商（如灵石旌介商墓）、西周（如天马－曲村历代晋侯墓）、春秋（如太原赵卿墓、侯马祭祀遗址）和战国（如长治分水岭和潞河墓地）各个时期制作精美、工艺繁复、种类繁多和组合多元的玉器，序列完整性在全国首屈一指，是体现先秦时期礼仪制度用玉体系极佳的样本库。总体而言，玉器分佩玉和礼玉两种。《礼记·曲礼下》曰“君无故玉不去身”，《礼记·聘义》曰“君子比德于玉”。佩玉是玉器的基础功能，用于装饰、佩戴，从而比配君子的德行；礼玉则有更重要的用途。“瑞节信玉”展现了新石器时代晚期至商周时代的玉礼，另有数件黄金饰品和琉璃料珠归于此。

◆道生器成

许多关于“五帝”时代及夏朝早期传说的发生地点均在晋东南，故当地有“夏墟”之说。从考古学的证据来看，除了陶寺遗址，山西又有多处二里头文化（即通常认为的夏朝）至商代早期的遗址，如总面积约 25 万平方米的夏县东下冯遗址，兼有二里头文化与早商特征的垣曲商城遗址等。富于铜矿矿藏的中条山，横亘于晋南的黄河北岸，相继发现了闻喜千金耙、绛县西吴壁遗址等夏商时期采铜及冶铜遗址。尤其后者，面积达 70 万平方米，是早期中原王朝的腹心地带极其罕见的大规模、高专业化程度的冶铜遗存，当是夏商王朝铜料的重要来源地。上述遗址，对于研究早期中国的国家起源、都邑形成与发展、夏商文化的历史变迁等提供了珍贵的实物资料，具有特殊的意义。

二里岗文化时期的分布区域广泛。位于黄河北岸的平陆前庄遗址，出土了多件青铜器，规制当属商代早期的王室重器。汾河以东至太行山区域内，如灵石旌介村、浮山桥北村、临汾庞杜村和闻喜酒务头村等地，发现多个商代晚期的遗存和中大型墓葬，出土了大量制作精良的青铜器，表现出与殷墟出土青铜器较为一致的组合关系和艺术风格，是商代贵族或方国文化的重要体现。汾河以西至黄河东岸之间的吕梁山区，许多县区（如石楼、永和、柳林、隰县等地）亦发现了商代晚期青铜器。在反映殷墟文化面貌的同时，又表现出一定的地方风格，更是与黄河西岸的陕北高原、河套地区出土的青铜器风格较为统一，多见游牧民族的文化成分，是理解殷墟时期中原王朝对外关系、早期东西方文化交流的重要实物资料。



左：玉鹰 / 右：玉立人

商晚期

曲沃北赵晋侯墓地出土



晋侯鸟尊

西周



晋公盘

西周



雁鱼铜灯

西汉

山西境内，两周时期文化遗存极其丰富。近年，曲沃、翼城两县交界处发现的曲村－天马遗址，已证实是西周早期晋都、晋文化，九代晋侯的十九座大墓（有一个侯有两个后）以及附属的陪葬墓、祭祀坑，出土了大批铭文载有晋侯名号的精美青铜器和玉器。绛县衡水倗氏墓地和翼城大河口霸氏墓地等，发现了多个非姬姓西周贵族墓葬。

本展览精选的商周时期青铜器，无论是出自商代方国大墓，还是西周历代晋侯墓、倗氏墓、霸氏墓，抑或是春秋赵卿墓、长治分水岭韩国贵族墓，均是其所处时代之华夏礼制在不同层面的映照。

◆万流归一

从西阴文化（庙底沟文化）时代，到以陶寺为遗址代表的中原龙山时代，晋西南就表现出了多元文化在此既汇聚融合、又向外扩张的特征。先秦各个历史时期青铜器等器物上的草原艺术元素，证明山西自古即是游牧文明与农耕文明交汇的前沿地带。“三家分晋”之后，成为赵国都城的晋阳（太原），是中国古代北方著名的大都会之一。西汉（公元前 202- 公元 8 年），中原在与匈奴的拉锯战中，雁北边关既是向外出击的前哨，也是守卫中原的屏障。东汉（25-220）以后，南匈奴臣服中原，被安置在山西北部，曹魏（220-266）又分其为五部，散置山西各地，此外，羯、羌、氐、鲜卑等北方民族也陆续内徙进入，山西成为当时多民族聚居地区，是西晋（265-317）、十六国（304-439）至北朝（386-581）300 多年间群雄逐鹿的中心舞台，成为中国历史上华夏各民族空前规模融合的“大熔炉”。特别是在鲜卑族建立的北魏（386-534）政权治下，都城平城（大同）既是中国北方政治、经济、军事和文化的中心，同时又是东西方文化交流的中心，并随着孝文帝（471-499 在位）于 494 年迁都洛阳，兴起的汉化运动掀起了民族大融合的高潮。北朝后期，“别都”晋阳始终是东魏（534-550）、北齐（550-577）政权的根本所在。

考古发现表明，虽然长期动荡，欧亚各地的使者与商人云集于平城和晋阳，也带来了缤纷多彩的异域宗教思想和文化艺术，从而使北朝时期的文化与艺术因其空前的多元融汇性而绽放出耀眼的光芒，并为盛唐时代的到来奠定了强大的基础。617 年，李渊、李世民父子从晋阳起兵，攻入长安，成为建立大唐的发祥地；690 年太原定为北都，742 年改为北京，成为唐代五京之一。宋辽金时期，山西是汉、契丹和女真等各族融合的平台。

元明清时期，北迁的山西人打通了中原腹地与蒙古草原的经济和文化通道，带动了北部地区的繁荣和发展；明初经洪洞县大槐树向全国各地输送的百万山西移民，对于其后中国社会的发展，产生了广泛而深远的影响。

◆汉唐奇迹

起源于南亚次大陆的佛教艺术，融合了古希腊、古波斯和中亚等多文明元素，伴随着佛教的东传，亦逐渐在中国落地生根、开花结果，以致南北朝期间近两个世纪的造型艺术，深深地打上了西方元素的烙印。山西境内，地下和地上，均保留了大量古代雕塑文物，系统展示了中国古代雕塑艺术最高的艺术成就，是书写中国雕塑史的关键资料。本展览之“汉唐奇迹”单元重点展示山西地区的出土或存世的佛道造像、世俗雕塑和立体构件等。

从文成帝和平初年（460）起，北魏皇室命人开凿大同云冈石窟，一直延续至孝明帝正光五年（524），造就了 5 世纪中国石刻艺术的巅峰——各种外来艺术的风格元素在这里实现了融合，云冈石窟“褒衣博带”式佛像，成为佛教艺术开启“中国化”历程的发端。533 年，权臣高欢控制北魏朝政，晋阳（太原）成为随后东魏（534–550）和北齐（550–577）实际的政治和文化中心，在高氏的推动之下，佛教艺术成就达到了新的高度，从而

（左）观音菩萨立像 辽

（右）石雕菩萨立像 唐





展厅现场　画妙通神

实现其中国式审美的完全转换。

◆画妙通神

隆盛昌明的中国古代绘画艺术，往往蕴含了丰富的哲理内涵。中国思想与文化的一切根源，正是从天文到人文转变过程中所体现的不同方式。源于天文的中国艺术核心价值观，绵延数千年而不绝，究其根本是世代宇宙观的体现，从而构成了世界文明史上独一无二的观念与图式结构。东晋著名画家顾恺之，曾认为自己失窃的画是“画妙通神，变化飞去，犹人之登仙也”。“画妙通神”四字的内涵，并不仅仅在于说明艺术家的绘画技法是如何高超，更重要的是在于，中国古人将绘画视作具有某种神力的通神媒介。因此，南北朝时代无论是佛教艺术，还是世俗艺术，均体现了时人通过图像转化的“观”来体现对儒（如“孝”“列女”题材图像）、释（如佛教造像艺术）、道（如道教造像艺术、神仙题材图像）的精神追求。

南北朝时期的艺术家已充分意识到运用晕染技法所能达到的逼真效果。不过，在中国趣味改造下，它逐步变为笔墨的语言，到 8 世纪盛唐时代，此造型手法发展成熟，终于在人物画和山水画中，实现对“模拟幻觉空间”的征服，亦即更高级的“画妙通神”。山西保存了大量唐宋至明清时期的寺观壁画，随着 20 世纪考古学的发展，山西境内又出土了为数众多的汉代、北朝、唐代以及宋金元的壁画墓，艺术之精、成就之高，这是全国任何省份都无法媲美的。这些珍贵的图像资料，完美再现了中国古代艺术家高超的绘画技巧，为我们重新书写中国绘画史提供了重要的实物依据。□

存在之境：当代艺术展



展览海报

展览时间 /2021 年 10 月 22 日 -2021 年 12 月 12 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总 策 划 / 杜鹏飞

学术主持 / 苏　丹

策 展 人 / 徐　虹

策展助理 / 葛秀支 赵　晨

项目统筹 / 王晨雅 陈兴鲁

视觉统筹 / 王　鹏

展览及视觉设计 / 王　宁

展览执行 / 陈兴鲁 王　宁 葛秀支　苏　伟 赵　晨

图录编辑 / 苏　伟

图录设计 / 王　宁

文本翻译 / 许小凡

宣传推广 / 李　哲 刘垚梦 周辛欣 肖　非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

鸣　　谢 / 清华大学教育基金会　世纪金源集团

展览简介

本次展览汇集了 13 位活跃于中国当代艺术舞台的重要艺术家的创作，从不同方面展示了中国当代艺术三十年间的变化和发展，力图呈现这些艺术家个体的思考及其与中国当下的文化、社会情境的互动。当代艺术是艺术历史中重要的组成部分，是当下向未来积极延伸的起点。纵观历史，中国的当代艺术已经走过了四十年汹涌澎湃的发展历程，并得到了世界范围内的关注和认可。中国当代艺术的发展轨迹是独特的，它是社会环境变化和艺术家个人体悟、全球化和地域性传统文化传承、理论家的思考和艺术家的实践共同作用的结果。因此，中国当代艺术一方面是图像意义上的延续、变异；另一方面是社会学意义上的实践。四十年来中国当代艺术整体形态的演变，总体上反映了社会环境的变化。在这个过程中，现代化、城市化、市场经济，都是



一个个具体的环境因素，它们或交替进行或平行运动，甚至相互干涉影响。它们都是艺术创作的话题，艺术不断与之产生对话，并对现代化、城市化产生了积极的影响。本展览以一种比较含蓄和多义的角度，概括和描述中国当代艺术的生存经验。

当代艺术对中国社会的现代性启蒙产生了重要的影响，也有其不可替代的作用。当代艺术是当代文化思想传播的生动形式，有效且令人愉悦。当代艺术是人类艺术创造活动的再一次飞越。因此，当代艺术的档案是人类艺术历史中不可或缺的部分，当是一切有学术声望和历史责任感的艺术博物馆应当关注的领域。艺术博物馆是一个拥有空间资源、空间权力和学术地位的非营利机构。它不仅追求永恒，还要关注当下，因为当下是未来的基石。许多历史悠久的艺术博物馆都拥有丰厚且独具特色的馆藏，而清华大学艺术博物馆是这个群体中新的成员，我们秉承通过优质的展览促进收藏、用收藏支撑展览的发展策略。

该展览是清华大学艺术博物馆自主策划的以中国当代艺术的研究与收藏为目标、分批次收藏现当代艺术作品项目的首个展览，并以此为开端，逐渐丰富馆内当代艺术收藏体系，满足博物馆学术建设和展览需求。“存在之境”作为展览的主题，不仅是指日常的场景，也是指当代艺术家对生存的思考和表达。既能看到情绪、喜好、冲动、意愿、想象等因素在作品中的作用，也能看到他们的纠结、困惑和疑虑在作品中的体现。这种种精神因素由中国的现代性带来，也必然在中国当代艺术中现身。中国当代艺术存在的合理性——艺术不会是传声筒般的只作日常片断式的反映，尽管看起来有的作品像日常秩序的剪辑。它绝不是日复一日的生活的翻版，而是对精神与物质生活的思考，以梳理和裁剪使之显示真实的内核。□

写生 · 创作：祝大年艺术作品展



展览海报

展览时间 /2021 年 11 月 16 日 -2022 年 3 月 20 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

总 策 划 / 鲁晓波　杜鹏飞

学术主持 / 苏　丹

策 展 人 / 杜大恺

项目统筹 / 王晨雅　孙艺玮

策展助理 / 赵　晨

视觉统筹 / 王　鹏

视觉设计 / 杨　晖

展览设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建　孙艺玮　高　宁　李安吉

宣传推广 /　李　哲　刘垚梦　周辛欣　肖　非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆　清华大学美术学院

特别鸣谢 / 祝大年家属

展览简介

此次展览展出了两类作品：一是写生作品；二是借助写生完成的创作作品。将两类作品并置展出是一种比较新颖的模式：一方面可使观赏者领略写生与创作的关系；另一方面也可使观赏者对祝先生独特的创作路径获得直观的认识。就艺术创作的结果而言，写生与创作有时是同一回事，写生是创作，而借助写生收集素材，重新结构画面，最后完成的作品也是创作。相对具象的艺术创作，大致都是由这两种方式完成的。

中国古代绘画鲜少面对景物写生完成，多半是通过目视、心记、神会完成其创作，所谓“外师造化，中得心源”。写生是由西方传入的，已有百年的历史。西方人有时直接以写生进行创作，有时则借助写生积累素材然后进行创作，这是因为西方的艺术贵在写实，而中国的艺术重在写意，其“写实”与“写意”背后都有深邃的历史蕴藉，没有对错，各呈异彩。西方的写生所以能够传入中国，是近代以来中国的艺术有渐次趋向表现现实的追求，因为这样的历史选择，写生遂成为中国艺术创作中被广泛接纳的一种方式。上个世纪 50 年代，张仃、李可染、罗铭一起去安徽写生，已证明中国画是可以表现现实的。他们的安徽写生之行，挽狂澜于既倒，拯救了中国画险些被历史遗弃的命运。

今天中国画家已不再为写生纠结，但偶或仍有“为写生而写生”的质疑，如若细究，亦只是质疑这些写生或与宏大的中国画创作新历史的时代命题存在疏离。所以要改变的不是写生本身，而是写生的目的与方法。需要指出的是，写生与创作究竟有多少因果关系，其实是没有定式的，每个艺术家都有不同的选择，也有无数的可能，这是艺术的必然。祝大年先生的选择很独特，不可复制。进入多媒体时代，写生的一些功能已被多媒体替代，但人与机具之间的差异依然是真实的存在，科学在不断创造新的观看和记录世界的方式时，并未阻断亦不能阻断人的能动性，也许可以预言，写生或有未来。

艺术家简介

祝大年（1916 年 - 1995 年）是我国现代陶艺、现代壁画、现代工笔重彩画的开拓者之一，同时也是一名教育家，曾在中央美术学院、中央工艺美术学院任教授。祝大年先生早年就读于国立杭州艺专，18 岁转入国立北平艺专后，经蔡元培先生推荐赴日本学习陶艺，师从日本人间国宝富本宪吉、北大路鲁山人。其 60 年艺术生涯，在他从事的所有艺术门类中，几乎都做出了杰出的成就：他主持设计的建国瓷是中国陶瓷艺术的一座高峰，为首都机场创作的壁画《森林之歌》是中国壁画艺术史的一个里程碑，他的工笔重彩直追古人、笑傲西方；他的钢笔画堪称教科书般的经典。他的作品艺术风格鲜明，表达的是一种独特的审美。他的作品在传统基础上，追求东方与西方、现代与传统相结合的东方风格。他的作品取精微而抒广大，远看有宏伟气势，近看又精致入微。他的重彩画是在写生提炼的基础上，并赋予其对色彩造型意境的追求，以构建成他心目中美好的乌托邦。


祝大年

作品及艺术家自述：

◆学习传统不一定能创新，但要创“民族之新”“时代之新”，就不能没有自己的传统。



《青岛海岸》祝大年 20 世纪 70 年代 钢笔画 39×54 厘米



《青岛海岸》祝大年 20 世纪 80 年代 工笔重彩 75×108.5 厘米

◆中国古代工笔重彩画，线条与色彩之所以那样的协调统一，是立足于一个传统的“对位法”——“三平”的效用。这“三平法”是：平面构图、平面形象、平涂色块。只有这样，它的装饰性和生动性才能得到高度的统一。



《十渡风光》 祝大年 1974 年 钢笔画 39.5×70 厘米



《十渡风光》 祝大年 1974 年 工笔重彩 62×113 厘米

◆传统重彩画的装饰风格的出现，不是外加的，而是它历史地健康成长的必然产物。



《罗浚江畔》 祝大年 1980 年 钢笔画 39.5×106.5 厘米

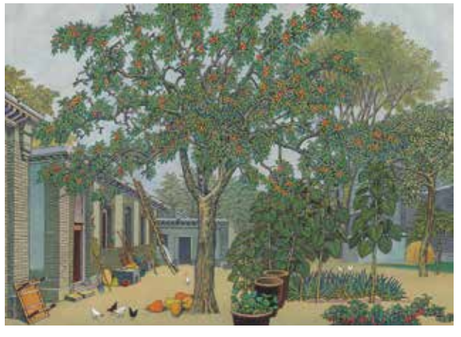


《罗浚江畔》 祝大年 1983 年 工笔重彩 112×299.5 厘米

◆“生动”是自由和秩序的辩证统一，有序的运动才是生命力的表现。



《李村大枣树》 祝大年 1972 年 钢笔画 38×53 厘米



《李村大枣树》 祝大年 20 世纪 70 年代 工笔重彩 82.5×118.5 厘米

◆什么是理想的画作呢？我认为应该是远看有气势，近看一花一草，真实可信。抒广大，叙精微，这才是我绘画所追求的。



《苏州园林》 祝大年 1973 年 钢笔画 104×104 厘米



《苏州园林》 祝大年 1980 年 工笔重彩 97.5×97 厘米

◆装饰画的写生，它的观察方法是一种特殊的方法，是有选择地去写生，而不是对大自然忠实的模仿。



《黄山云海》 祝大年 1973 年 钢笔画 39.5×106.5 厘米



《黄山云海》 祝大年 20 世纪 70 年代 工笔重彩 56.5×112.5 厘米

◆我将传统造型的推陈出新归结为两点：以线造型，立足于一个节奏式的装饰原理；追求意境，要求理想与现实的统一、真实性与装饰性的统一。



《崂山小景》祝大年 20 世纪 70 年代 钢笔画 38.5×54 厘米



《崂山小景》 祝大年 20 世纪 70 年代 工笔重彩 83.5×118 厘米

◆如果只要整体不要细节，就像一条线一样没有什么意义；而只要细节不要整体，则珠子无法串连起来。



《根》 祝大年 1980 年 钢笔画 54.5×56.5 厘米



《根》 祝大年 1983 年 工笔重彩 117×112 厘米

◆凡“大方”的东西就是美的，大者是空间宏大，方者是形象稳定。□



《夔门》 祝大年 1973 年 钢笔画 39×53 厘米



《夔门》 祝大年 1973 年 工笔重彩 111×154 厘米

学术研讨会

“存在之境：当代艺术展”开幕式暨学术研讨会

时间：2021 年 10 月 22 日 下午
地点：清华大学艺术博物馆四层报告厅
主持人：李哲 清华大学艺术博物馆副馆长
徐虹 本展策展人



李哲 清华大学艺术博物馆副馆长

尊敬的各位领导、各位来宾，女士们、先生们、同学们：大家下午好！非常荣幸主持今天下午的开幕式。金秋十月，水清木华。在这样一个美好的收获时节，我们相聚在清华大学艺术博物馆，共同见证“存在之境：当代艺术展”的开幕。我谨代表清华大学艺术博物馆向各位嘉宾的到来表示热烈的欢迎！



杜鹏飞 清华大学艺术博物馆常务副馆长

尊敬的各位来宾，女士们、先生们、朋友们：大家下午好！

在金秋十月我们欢聚一堂，共同见证“存在之境：当代艺术展”开幕。首先，请允许我代表清华大学艺术博物馆再一次对各位嘉宾、各位朋友的莅临表示热烈的欢迎和衷心的感谢！

今年是清华大学建校 110 周年，也是清华大学艺术博物馆落成开放 5 周年，作为高等学府里的艺术博物馆，学校赋予我们的使命是努力建成既服务于学校的人才培养与学科建设，又服务于社会公众的世界一流的大学博物馆。五年来我们紧紧围绕这一使命和定位，努力筹措藏品资源、展览资源、学术资源，策划并实施了一系列有分量、有影响的学术大展，开展了丰富而活跃的学术研讨和公教活动，迅速成为中国高校博物馆代表和旗帜。关心清华大学艺术博物馆的朋友已经注意到，我们展览的选题具有相当的广度，我们力图把古今中外优秀艺术作品奉献给中国的观众，为此每年我们都会策划几个反映中国乃至世界当代艺术样貌的展览。2016 年我们开展的首展“对话达·芬奇：第四届艺术与科学国际作品展”上就有今天参展艺术家李天元老师的作品，在 2018 年，我们策划组织了“大道成器——国际当代陶艺作品展”、“融——法国杜尚奖提名艺术家作品展”，2019 年又策划了“支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验”，以及“昂托安·莫蒂耶：墨形光影”、“虚构的是非：王华祥、赵博、陈留三人绘画展”，这些都是当代的选题。去年我们策划组织了“东瀛的钟声——井上有一作品回顾展”，以及“东张西望三十年：程昕东当代艺术收藏展”，我们也很高兴地看到在去年的展览上的一些参展艺术家的作品，这次也在“存在之境”得以呈现。

借着展览的机缘，我们有幸获得了相当数量的当代艺术的收藏。这次展览充分体现了清华艺博开拓

当代性、对话时代精神的努力。展厅的 67 件作品分别来自 13 位重量级的中国当代艺术家，他们长期活跃在国内外艺术舞台，他们的艺术实践不仅反映了中国过去 30 年文化和社会情境的变迁，也在喧嚣显赫之外传达了个体的独特声音。本次展览力图遴选艺术家的代表性作品，呈现他们在中国开拓当代艺术这一全新领域的执着探索，以及他们在全球主义的多种层面展开的对话。展览试图以一种较为含蓄和宽松的方式概括中国当代艺术的发展轨迹，分享艺术家的心路历程，呈现策展团队的学术和研究思路。当代是复杂而多异的，我们衷心期望通过这次展览，进一步拓展清华艺博在当代艺术领域的收藏和研究视野，不断丰富我们的馆藏。

这次展览得以实施，是在世纪金源、清华大学教育基金会设立的清华艺术博物馆战略发展基金的资助下完成的，使我们的当代艺术展览与收藏计划成为可能。这次展览是我们自主策划，以中国当代艺术研究以收藏为目标，分批次收藏现当代艺术作品项目的首个展览。我想，这只是一个良好的开端，我们希望通过这个展览来释放我们对当代艺术的努力和兴趣，为今后不断地完善学术性馆藏和展览提供更多的机会和可能，向广大师生、当代艺术界和艺术爱好者，传递有思考、有美学、有语境、有关怀的当代艺术之音。清华艺博是一家贯通古今、面向当代的博物馆，我们在拥抱世界各国优秀艺术与文化遗产的同时，始终尝试与当代丰富多样的文化和艺术实践展开对话与碰撞。我们期望通过专业性的艺术研究和展览深入当代文化、当代艺术，通过我们对这一领域的展示、研究和推广工作，成为今天这个充满活力的时代中有机的一分子，贡献我们自己严肃而独特的声音。

最后我代表清华艺博所有参展艺术家为本次展览的付出，感谢清华大学全体同仁辛勤的付出和通力协作，感谢为展览提供设计、搭建等相关服务的单位和朋友，感谢清华大学教育基金会和世纪金源对本次展览的大力支持，祝本次展览圆满成功！

李哲：

此次展览我们共收藏了 13 组当代艺术作品，具有非常高的艺术价值，这批作品将成为清华大学艺术博物馆的重要馆藏，用以开展专业研究和文化交流，对于推动清华大学的相关学科建设和人才培养将发挥重要的作用。下面举行收藏证书的颁发仪式，有请诸位参展艺术家依次登台并合影。



徐虹

我们通过展览，第一，看中国当代艺术的成果和发展空间，我们在回顾或者看到成就的同时，再想一想它的发展的可能性。第二，根据我们学校博物馆的性质，谈一谈大学艺术博物馆收藏与当代艺术的意义，它面临的问题和解决的办法。第三，当代艺术和当代艺术批评存在的问题，当代艺术的评价与公众的关系。



孙振华

《时间的当代》（详见《史论经纬》栏目第 35 页）

徐虹：

谢谢孙先生开了一个很好的头。当然，它的关于当代艺术的时间性非常有针对意义，因为有不少人认为，我们用了时间性，所以我们是西方化的，我们只能用地域性、用空间性就是后发展中国家，或者说后发达国家有自己的话语，孙振华的分析非常有针对性和积极意义。



郑工

中国艺术研究院研究员

我接到会议通知的时候，觉得清华大学艺术博物馆收藏当代艺术本身也是一个事件，因为当代艺术对博物馆制度的存在往往是采取质疑，甚至是批判的态度。第一，当代艺术如何被收藏是我在这次展览当中所提出的问题，因为这里直接涉及到当代艺术的存在。博物馆注重经典作品，强调价值的存在，如何在博物馆当中得以延伸。博物馆与当代艺术的矛盾性关系如何处理？当代艺术比较强调观念性的存在，表现方式并没有以物质化的形式出现，非物质化的东西博物馆如何收藏。第二，当代艺术强调日常性的存在，它是非经典的，这对于传统博物馆的收藏理念提出了挑战。第三，当代艺术存在的当下性、现场感、片断性的存在问题也是非永恒的。作为一个博物馆来说，我们如何面对当代艺术作品？如何收藏它们？收藏当代艺术作品有两个问题：一是我们如何保留现场？二是我们如何追问意义？对艺术品和艺术事件怎么看待？我们讲到历史性的收藏，包括记忆，它跟过去我们对时间的记忆和印象总是产生密切的关联，甚至包括个体自身的经验在里面，对于不了解的那段历史，我们能提供复原一个现场的时候，也是博物馆在制度设计上的一个新问题。



高岭

天津美术学院教授

讲一讲大学艺术博物馆收藏当代艺术的意义。清华大学就像我的母校北京大学一样，在本土来说是大学的天花板了，展览改革开放 43 年来的当代中青年艺术家的作品（很多都是中年了）实至名归。很多发达国家的大学都有美术馆，除了收藏来自世界各地的文物、古董和展览本国的艺术家以外，很多国际性艺术家的展览也有。我们国家这方面的收藏也有一些，但是没有制度化、没有系统化。今天我到清华艺博的展厅看了作品、看了布置，在我们国家的大学美术馆的展览里具有标志性的意义。

50 年以内的东西不在历史学家的研究范围之内，不在博物馆的考虑范围之内，这是传统意义上，或者说通行意义上的分类。从 60、70 年代以后，从国际上的学术思潮来说，从解构主义以后，后现代文化的语境里面对人类的指示体系和所谓的标准、原则、意识、思维的固化进行了重新解码和重新编码。对于展览，对于博物馆的制度，对于博物馆的展出什么、选择什么，以及对于一个博物馆所面对的观众需要什么，在发达国家普遍的一种潮流是在寻求一种重新的组合，重新对既有的标准、原则、意识和思维进行反思和组合。在这个过程中，我们看到西方的很多大学的美术馆都纷纷地设计了很多这样的展览。我们国家在这方面起步很晚，清华大学这次展览虽然人数不多，作品也并不多，但是有覆盖性、有代表性，而且策展人以一种全局的眼光来看待这 40 年中国艺术的变革和发展。如果这个当代艺术展览持续做三次，就会对高校尤其是性的影响。



彭锋

北京大学艺术学院教授

特别羡慕清华有这么好的博物馆，特别钦佩清华博物馆能决定收藏当代艺术，做收藏确实需要很好的学术眼光。中国的博物馆来做当代艺术的收藏确实比较合适，这是我们的使命，我们要通过收藏来确立我们对当代艺术的价值判断，我们不能总是跟着西

方的收藏家走，所以在这方面清华大学艺术博物馆作出了一个特别好的工作。作为你们的邻居，除了羡慕之外我也做不了其他的事情。这个展览是一个很中性的展览，在今天讨论当代艺术有很多更关键的问题。当代性是一个特别值得讨论的问题，比如说当代性和经典性的关系。今天的大学美术馆，尤其是在中国，不可避免的问题是当代性与中国性的关系，中国性和全球性的关系。这些都是特别敏感的话题，最敏感的话题是什么是当代艺术？当代性体现在哪里？有没有一种中国当代艺术？说到当代艺术肯定是说全世界的，不可能光说中国的当代艺术。我查了一下，美国人在 50、60 年代提出了美国行动画家、美国式绘画，很多都是用国家的名字开头。英国青年艺术、意大利超前卫、德国新表现等等，都是以国家来命名，有些问题不是我们想象的那样，我讲中国就不行了，其实是可以讨论的，只不过中国性这个概念确实比较复杂。所以有些话题讨论起来是特别有价值的。



张敢
清华大学美术学院教授

我说一说大学博物馆收藏当代艺术的意义。

这个博物馆在当时论证的时候我曾经参与，杭间老师牵头，博物馆的意义何在？如何把清华大学艺术博物馆建好？当时的设想是，它要成为北京西部的艺术中心，同时它还要服务于清华大学的教学和学科发展。对于美院的意义和价值是毋庸置疑的。当时设想有一个带有美育的概念，提升清华大学整体学生的综合素养。但是在这个过程当中我们会遇到很多问题，我给清华大学的学生上课、教外国美术史，我就觉得中国在美育方面是滞后的。当这些学生上大学的时候灌输所谓美的知识的时候已经晚了，他完全没有兴趣，他选这个科的目的是为了学分，对这些艺术不感兴趣。在今天它面临的任务更重，国家已经开始意识到美育的意义了，现在在高中有一个必修课是美术鉴赏，还有一门课，是必选课，要选一个美术实践类的课程。如果他真的能达到预期的效果的话，未来进入清华大学，或者未来进入高校的学生有一定的美育素养，那时候博物馆起的作用就不像今天这样的隔膜了。

我们做展览的时候面临一个问题，就是对作品的甄选。这个展览相对中庸，展出的十几位艺术家已经是在当代艺术界活跃多年，是大家认可的。更加当代的年轻艺术家的作品能不能进入这个博物馆？这是博物馆方需要思考和探讨的问题。

面临的问题，一是我们对作品的甄别与拣选；二是如何让这些普通的公众理解当代艺术。回到问题上来就是艺术史的教学和普及，包括中国对整个美育的重视，慢慢会让博物馆有更好的发展，从而影响社会，这样博物馆收藏当代艺术的意义就能够凸显出来。



李天元
参展艺术家

我现在做的这些创作，其中有一幅大的画了 18 年，绘画里面的图像从无到有，反复地覆盖，从视觉角度讲，自身会有一个生命力，它会非常具体地表现出来。跟我个人生命有直接关系的东西，应该把它变成可视的，或者是变成一种经验，因为画家总是从不同的视角看这个世界。我认为，当代艺术就是以前没有的艺术，以前是现在不断产生出来的，以前没有的想法，以前没有的手段，以前没有的形式。做到这一点非常难，因为我们看到的艺术非常多，实际上有很多是流行的，或者是中庸的，改变出来的，或者是嫁接、拼凑，反正有各种各样的前后关系，一定是有的。在这个过程中，每隔 5 年、10 年、20 年，一定会有新的内容产生，新的概念、新的感受和形式，这些微妙的东西对于我来讲，我是比较敏感的。当代艺术的创造性是从哪儿来的？来自两方面：一个是实践，一个是思考。

徐虹：

我们要时刻倾听艺术家的声音，看艺术家的作品，对我们搞理论的人有一些警觉，使我们不要太迷恋于某一种方式、某一种方法。



祁海平
参展艺术家

首先，清华大学艺术博物馆提供了这么一个很好的机会，汇集了当代很多各种各样风格的艺术家作品，对于我来说的确也是一个很好的学习和交流的机会。学院类的博物馆收藏当代艺术是大手笔，当代艺术是一个很复杂的命题，艺术家有时候也会思考一些问题，也需要一些理性。有时候我回顾以前自己的一些很有意思的作品，有时候很多都是在一念之间，或者是一个很简单的想法，或者是一个简单的动机下产生了那个作品，常常是一种模糊性的感觉，不是想得很清楚的。有时候我面对一幅作品，或者想做一个幅作品，总去思考它的意义是什么，我到底应该怎么做，它到底是什么样的效果，我也会这样想。后来我发现很多情况下是一种直觉把握住了一种东西，事后再看往往它也很有意思。



王端廷
中国艺术研究院研究员

今天是我们参加的比较特殊的展览和研讨会，重要意义是关于中国当代艺术收藏。中国当代艺术已经 40 多年了，但是我们看一看当代艺术的收藏，主要是一些民间机构、民间收藏家来做这样的事情；而官方的美术馆、官方的机构，收藏当代艺术非常少，这本身就是一个问题。现在中国的当代艺术收藏在民间，甚至主要在海外，将来我们的后人研究中国当代艺术，恐怕要到海外去看中国当代艺术的原作了。敦煌在中国，研究在国外，以后中国当代艺术研究在世界，收藏在海外了，这难道不是一个非常严峻的问题吗？实际上在我看来，对当代艺术收藏是处在抢救性收藏的状态，因为这些艺术家慢慢都老去了，收藏当代艺术的意义是毋庸置疑的。

清华大学艺术博物馆开了一个很好的头，希望能够把这个事情持续做下去，给其他的体制内的机构提供一个榜样。



冀少峰
湖北美术馆馆长

大家下午好！我发言的题目是《从湖北美术馆收藏来看“存在之境展”》。（详见《博物馆天地》第 61 页）

徐虹：

谢谢冀少峰馆长！他们的收藏比较早，而且比较多元，可以看得出他和傅中望两个人的影响很大。我们这个策展团队除了我比较强调个人对艺术的理想外，还有几个年轻的成员，他们都会在策展中发表自己的看法。选择艺术家，我们的策展团队的特殊原因会使我们的收藏比较丰富、眼光比较开阔，当然也有可能让人们感觉我们不是特别的统一。但是我的策展思想是展览也好、写作也好，永远是呼吸的和生长的。经过今天这次展览，我们的策展团队的年轻伙伴

们会更进一步发挥自己的优势。



傅中望
湖北美术馆艺术总监、参展艺术家

今天来参加清华大学艺术博物馆这样一个“存在之境：当代艺术展”，对我个人来讲这是一个很好的存在，特别是在清华大学艺术博物馆，展览名字应该取成“清华大学艺术博物馆当代艺术收藏展”。博物馆的收藏其实是需要时间积淀的，不是你今天发生了，立马就把它收到博物馆去。西方很多艺术博物馆收藏作品都是要考虑这个好作品让它多飞一下，多看一看这个东西的价值到底在哪儿，是不是被社会所公认，有它的学术价值、有它的历史价值，这里面是有判断的。所以我觉得这个展览应该是收藏展。

今天我们的当代艺术家的创作不能进入国家的美术馆和博物馆，而是进入了西方的美术馆，20 年以后再看为什么，人家要打一个大问号。博物馆要有更大的包容性，既要收藏传统最好的东西，也要收藏当代最好的东西。

孙老师谈到了时间问题，其实收藏就是收藏时间。我和少锋馆长在长期谈一个问题，上个世纪 50、60 年代的美术馆、博物馆，张大千、齐白石的作品是镇馆之宝，有很多，因为那个年代很容易收。今天你想收一个齐白石、收一个张大千，很难，而且大部分是假的。今天我们要面对的是当代艺术家的创作，这个时间如把握不了，那很难把握未来，所以博物馆应该站在更高的历史空间和时间的角度去面对今天的收藏。作为美术馆、博物馆，还有一点很重要的是无论是办展览还是收藏作品，其实就是生态的问题。自然生态强调植物的多样性，共生共长，艺术也要强调多样性，不能只是一个曲一个调，一种东西，美术馆、博物馆需要用多种多样的东西去满足社会不同人群的需求。

美术馆、博物馆的馆长应该有这种价值观和判断力。今天我是作为一个艺术家参加清华大学艺术博物馆的展览，不是因为收藏了我的作品，而是作为艺术家应该有这样一种高度为博物馆捐赠作品，更重要的是作为清华大学这样的高等学府，能够收藏当代艺术这不仅是一个博物馆的姿态，也是清华大学的领导视野、价值观，这对大学在培养人才方面也会起到非常重要的作用。谢谢！



李晓峰
上海大学美术学院教授

这几十年来中国现当代的艺术发展，各种力量给予加持、给予支持，最早是资本家、批评家的支持，后来美术馆长、策展人的支持。从这个意义上谈，当代艺术被收藏，意味着我们对现当代艺术的关注度和认知度达到了一个新的高度。

徐虹作为这次展览的策展人，写了一篇非常完整和严谨的论文，对整个展览结构、层级作了非常完整的论述，到了无懈可击的程度。可是我也从文章中听出了言外之意。

第一，徐虹在文章中提高了“沉重的幽默”。其实你点到了中国当代艺术的表情是不轻松的，即便它是幽默，也是沉重的。第二，讲到了“多元的单纯”，当代中国的艺术想纯粹道路维艰，不管是多元也好，多维度也好，多样的干扰也好，都使这个事情变得很难纯粹。第三，讨论了“过去与未来”。借海波等人的作品谈到了追忆。这个追问是基于对过去的一种伤痛和怀疑产生的，因此过去与未来这一节点出了今天中国现当代艺术的一种问题表情，远远没有到解决问题的程度，仍然在不断地发问，甚至是不断地追问、不断地拷问，这种问到你留下了一条清晰的尾巴，让我感到好像是有点儿一厢情愿，叫“清流涌现”。今天我面对的是一个清浊难辨的时代，在这种混杂中，徐虹说，“存在之境作为展览主题，是像以一种比较含蓄和多义的角度来概括和描述中国当代艺术的生存经验”。含蓄也好，多义也好，描述也好，其实归结到的是生存经验，而此刻我们的生存经验其实恰恰是我们今天定义收藏作品的一个非常好的前提，值得我们进入到博物馆层面的研究。因此，我仍然再次对进入到博物馆层面的当代艺术收藏给予极大的、热烈的肯定和颂扬。

徐虹：

谢谢李晓峰那么仔细地读了我的这篇文章，而且能辨味出文章中的酸甜苦辣。中国当代艺术批评家们把他们的生命、思想、情感全部沉浸在其中，和中国当代艺术，和中国当代社会，和中国民族的发展联结在一起。尽管他们有很多缺陷，他们有毛病，他们个人有很多让人诟病的地方，但是他们这份热忱我们是不应该忘怀的。



陈岸瑛
清华大学美术学院副教授

中国当代艺术收藏，我个人觉得，清华在这个过程中不能缺席。杜鹏飞副馆长比较关注中国文物的收藏，通过收藏来理解传统和过去。按照同一个逻辑，我们收藏中国当代艺术是希望借助收藏来理解什么？显然，可能会说我们理解生存的状况，理解中国当代社会发展。我们在这个展厅里似乎看到的都是一个一个的碎片，一个一个的谜，这个谜需要收藏者、批评家来为公众解读。

我们经过了 40 年的现代化以后，作为一种创作模式的高度自我反思性是不是需要经过某种调整，从而能够把社会生活作为艺术生产的材料进行塑造，而不仅仅是我个人处在一个时代的洪流中，我有一种批判性、自我反思性的立场来对它进行冷加工。这是我看完展览以后想的西方潮流艺术和中国年轻艺术家的时候会想到的问题。当我们收藏了一段历史以后，我们还有新的历史在发生，从前面、从后面我们能够对收藏的这一段的东西做一个准确的定位。它不仅仅是一个时代的碎片，而是一个时代经过个人非常深刻的反思之后，经过了艺术史的脉络折射之后形成的，研究者要对它进行拼图，拼图的过程也是向大众传播和教育的过程。



侯正杰
参展艺术家

从我们做创作以来，我自己从 90 年代开始创作以来，不断地有国际国内的公共收藏、私人美术馆收藏，但这次非常特别的地方在于作为清华大学在中国的顶尖大学的艺术博物馆，而且从这个展览一年前策划的时候就明确以收藏、研究、呈现为出发点和目的，未来要逐渐对过去 40 年中国当代艺术发展系统性收藏的第一个展览，这是一个非常特别的时刻，我也非常荣幸能够作为第一批被收藏的艺术家之一。尽管在之前，湖北美术馆、深圳美术馆、广东美术馆等也做了大量的收藏工作，但是以这种展览的方式，而且非常明确提出来以后会是系统性的展览和收藏，有它的标志性意义，而且会影响到未来一段时间全国的学校、美术馆对这块儿系统性研究和关注。



蔡广斌
参展艺术家

当清华大学艺术博物馆通知我参加这样一个展

览的时候非常兴奋，在我心目当中，北大、清华是有至高无上的地位。我从上海起程要到北京来的时候，我觉得应该完成两件事情：一件事情是参加收藏展所有的仪式和活动；另外一件事情是一定要在大学里面走一走。因为这是我第二次来清华，第一次是我大学毕业的时候来清华联系工作，那是80年代末的事儿了。

我将近30年的创作，特别是近20年的创作就是一个题材，就是“凝视”，无论是正面、侧面、背面。中国改革开放这么多年，社会、人的心理如此的复杂，各种各样的事情轮番交织在一起非常难言，尤其是疫情到今天。我还是想继续我的“凝视”，可能是凝视自己的内心，也可能是凝视天空、凝视大地，或者是凝视其他的问题。宣纸也是我熟悉和热爱的材料，接下来我想会有一个广阔的未来。



阎秉会 参展艺术家

我就说一个事儿。有一个瑞士收藏家收藏了七八十件现当代水墨作品，也有我的几张。刚才有一位先生发言的时候说，中国的博物馆也有收藏，比如说广东美术馆、深圳美术馆，但特别少，瑞士这个收藏家把这些收藏作品捐给了美国洛杉矶郡立美术馆，最近要展览。相比之下，清华大学能有现当代艺术的收藏实在不简单。



陈池瑜 清华大学美术学院教授

这个展览策划的时候我也参加过几次会议，我当时的感觉是会成为当代艺术的发展的一个时间节点。

展览和收藏非常重要，这次展览收藏是面向全国，是公开的，而且进行了认真的讨论，我们邀请了十几位艺术家讨论过几次，非常认真地要选40年来当代艺术发展过程中最有代表性的作品，通过你们的作品数要梳理出当代艺术的发展过程。

清华大学艺术博物馆成立只有五年的时间，去年被评为国家一级博物馆，清华大学是国内最高学府，这标志着当代艺术进入了国家最高学府。这次的展览和收藏对于将来大学艺术博物馆，或者对大学博物馆有一定的启示意义。清华艺术博物馆有很多精品，现代艺术作品也有不少，但是当代艺术比较欠缺，所以通过这次展览要把当代艺术补起来，成为清华艺术博物馆将来办馆的一个特征，对其他大学的博物馆有所启示，而且也会对中国的官方博物馆带来一定的冲击，说不定可以拉动整个国内博物馆对当代艺术的重视、关注、收藏。

另外，这次展览也会对艺术教学有很重要的意义。大学里面的美术教育是偏学院派、偏基础教育，当代艺术的创作观念、创作方法都做得不错。我们坚持学院教学基本功训练的同时，也要关注当代艺术观念，当代新的表现手法、材料，也要引起学院高度重视，这样会丰富我们的教学，培养多样人才。



范晓楠 天津美术学院副教授

参加这个研讨会让我想到了另一个研讨会，那是在2017年在中央美术学院举办的，关于“八九”之后的艺术中国大展，引入世界剧场的展，在美国举办的，最后确定了71组中国的艺术家参加对于中国当代艺术20年的评价和总结性的展览。这个展览开幕之后，我们可以关注到所有想看原作的观众和评论人都要去美国看。尤伦斯当代艺术中心作为中国当代艺术非常的机构在中国做了十几年，他们在上海的展览“激浪之城：世纪之交的艺术与上海”，无论是对于展览的规划，对于美术馆收藏体系的建立，有一个非常严密的组委会来规划发展历程。

刚才俸正杰老师提到，有这样一个美术馆能收藏自己的作品感到非常荣幸，蔡广斌老师也觉得非常骄傲。因为清华艺术博物馆这样一个平台跟地方的美术馆和博物馆是不一样的，因为它代表的不单单是一个最高学府，而且还代表了中国的学术背景和身份。清华艺术博物馆并不光是面对清华的学生，清华艺术博物馆肯定有教育的责任。在这样一个非常高的学府，在这样一个大学当中，未来我们国家的中央领导、各级的地方领导都是清华的这些学生去担任的，对于当代艺术的普及和了解是非常重要的。



艾蕾尔 天津美术学院讲师

我对收藏这个体系比较感兴趣。关于收藏什么样的作品？如何收藏？清华艺术博物馆收藏的这些作品也都是经典的当代艺术当中比较稳的一批作品，我在思考的一个问题是对于那些实验性特别强，前卫性的、不具有物质性的这些作品如何去收藏？你收藏了这个作品，同时要配合一个展示空间，可以把他的艺术作品产生的当时的语境还原出来，而不是专门作为一个艺术作品的收藏。



张鹏 首都师范大学教授

我们作为传统美术事业研究的工作者参加当代艺术作品展览的讨论很有意味。通过这个展览想到了几个问题：

1. 关于当代艺术的主体性。这13位艺术家从生长的年代，经历了中国社会40年的变迁，今天梳理它的主体性跟此前的时代可能有很大的不同点，不再是单纯的像之前的西方语境复杂纠葛的关系，而是应该回归到更加中国化的语境中来。如何中国？如何当代？通过今天展览的作品我想到中国文化中的一个点，比如说我们可以深入到中国传统的魏晋玄学，从这条线索上来看中国的当代艺术的话，它给了今天的学者很多的思考范本。

2. 关于语言的问题。就像维特斯坦根说的，语言就是一个世界的边界，我们看这些边界的带给了我们自己一些眼光。从传统美术史的角度来讲，我们如何把今天的当代艺术用挖掘历史的眼光给它一种历史的厚度，一种历史的关怀，这是今天或者是期待更多年轻当代艺术家身上有的东西。

3. 今天高校的美术馆、博物馆和今天的大学学科建设是紧密捆绑在一起的。清华艺术博物馆和首都师范大学的美术馆跟当代艺术有一段很紧密的历史，1985年的时候周思聪先生的第一个个展，2000年之后对外的交流少了很多，现在也准备充分启动。通过今天这个活动，作为院校之间的交流也很受启发。



陈明 国家画院研究员

在我看来有两个特点：一是当代艺术针对当下问题的创作体系和理论体系；另一个是它有一定的前卫性，这两点是构成当代艺术的两个核心的精神价值。这次收藏两位水墨艺术家的作品，在装置艺术、行为艺术、影像艺术大行其道的当下，水墨作为一种语言如何跟这些艺术进行并置，甚至有抗衡的意味，

在展示空间当中某种情况下要有自己的话语权，或者是发出声音，这是当代水墨艺术家们不得不去面对的一个课题。

90 年代到 2000 年前后，前卫性是以一种直接的方式，比如说给《无名山增加一米》、吃死尸、给身上植皮等等都很暴力，更倾向直接的前卫观念，通过异样的行为引起大家注意。近十年这种行为的前卫性减弱了、含蓄了，观念的前卫性表达得更加隐讳。

徐老师说到对当代艺术的评价与公众的关系。一是美育与当代艺术的关系；二是批评话语与批评方式与普及性的关系。美育与当代艺术的关系很缺失，当代艺术形式的前卫性与当代美育的滞后和传统形成了强烈的冲突。如何解决这个冲突？如何解决这个缺失？清华艺术博物馆作为大学的博物馆，走出了非常可贵的一步，作为影响力最高的学府开始收藏当代艺术品，首先会对清华大学的学生产生影响，通过这个再对社会造成影响，这是美育与当代艺术的关系。批评话语和普及性的关系，现在当代艺术批评界有点自说自话的感觉，哲学的语言、美学的语言用得比较多，行业内要专业化，但是我们要向大众推广怎么解决这个矛盾。



鹿镭
《世界美术》执行主编

我简单从世界美术的角度来说一下中国的当代艺术的发展。中国缺少现代艺术阶段。现代艺术是跟学院艺术相抗衡的，现在谈起来是学院收藏当代艺术其实是有一个悖论在里面，当时中国比较普遍接受的艺术是现实主义艺术，库尔贝时代的现实主义艺术是一种前卫的艺术，是一种当代的艺术，受到学院派排他的艺术。后来中国开始接受现实主义艺术，但是中国的现实主义艺术缺失了库尔贝的反叛精神和前卫精神。我们知道库尔贝在 1855 年作为一个落选沙龙，包括《奥尔南的葬礼》都是受到学院派排挤的。我们从学院建立以来，大量的吸取古典主义，实际上古典主义和现实主义在精神上是对立的，中国更多的吸收了现实主义绘画的技能，好多当代艺术家也是从学院走出来的。英国在二战后有两个比较重要的画家，佛洛依德和培根，弗洛伊德更多传承了现实主义精神，所以在中国的接受度就比较高，在西方影响比较大。培根反倒在中国并不是很受重视。记得上个世纪“八九”思潮之后中国的很多艺术家倡导了超级现实主义或者是照相写实主义，可以看到中国艺术家对于现实主义的一种留恋。法国的新现实主义反倒对中国没有什么影响。在阿瑟·丹托提出艺术终结论以后，当代艺术如何收藏？现在的当代艺术好多是以装置形式体现的，它的空间非常大，可能对当代艺术的收藏提出了一个挑战性的问题。



苏伟
本展策展团队成员

谢谢各位嘉宾的发言。关于今天中国的当代艺术是在什么样的层面上被叙述，在什么样的层面上被全球主义抛弃，为什么成为弃儿。实际上跟我们今天内部生产的迷雾、语境不清晰，以及不断地从相对保守和教条的话语中汲取灵感的情况有关。同时我们看到 2020 年之后当代艺术的状况，一直在警醒我们无法回到全球的前线是我们今天最大的困局，也是成为今天中国内部焦灼感的来源，或者说是虚无感的来源。这一点要求我们更多地想一想，从我们自己今天的位置和当代艺术进行对话。

今天我们做艺术批评、艺术书写，都必须要注重的两个层面：一方面你要作为一个从今天的位置出发的批判者，同时你还要作为一个前行的、有深度和强度的认识人的角色。



葛秀支
本展策展团队成员

我曾经看过一封信，刘骁纯老师写得特别悲壮，他说：“我想会有一天，中国一批理论家对中国一批艺术家的阐释——以强有力的、可以与西方对话的，用东方的现代理论阐释的东方的现代艺术——让世界不得不承认中国的世界级大师。但要迎接这一天，必有一批踏着血迹前行的牺牲者，我们不能不总是停下需要倾毕生精力投入的研究，去和旧教派贵族们进行没有任何学术价值的较量。我们对非学术较量不在行，难免遭受很大损失；而我们的学术研究又不能全身心投入，水平也自然要收到严重局限。看来没有别的选择，一代又一代的赤子，用他们的血肉堆积成学术与非学术错杂而又躁乱的土丘，是填平峡谷铸起金字塔的唯一可行的过程。”他从批评家的角度说，要用中国的、东方的理论解释中国的艺术。奥利瓦不是中国当代艺术的救星，孟璐也不是。前几个月，北大将中国当代艺术纳入到“共和国档案”中去，并开始了一系列研究。他们认为在 80 年代当代艺术的贡献远大于其他门类。所以，中国当代艺术肯定有自己的价值，要用我们的理论阐释我们的艺术，我们的艺术不是像“世界剧场”和“激浪之城”展里西方人看起来的二流艺术。这也正是此次展览的意义，就是中国最优秀的大学博物馆开启收藏中国最优秀的、最具代表性的当代艺术家作品的工作，并希望能够起到带头作用，也希望在座的专家们能够给我们帮助，完成这样的事情。



杨卫
中国美术批评家年会秘书长、湖南师范大学教授

今天的研讨会非常有意思，批评家和艺术家共同来探讨 40 多年来中国当代艺术的进程，通过收藏的展览引发了很多的话题。

前一阵子我和葛秀支女士一起参加了北京大学成立的国史档案的会议，当时有几位历史学家谈到说 40 年中国改革开放的历史最为凸显的变化、最重要的变化就是美术。北京大学成立国史档案馆，把当代艺术作为研究的重要一部分，跟今天这个展览、跟清华艺术博物馆举办的“存在之境展”有关联性，包括和今年准备召开的第十五届中国美术批评家年会的主题都有关联性。也就是说，在我们今天经历了 40 多年的改革开放以后，我们重新面临一个将来未知的社会环境的时候，我们不约而同地来回顾、审视、总结我们走过的这段历史。为什么要这样？因为我们都知道这段历史来之不易，也都知道这段历史确实跟过去的历史是不可同日而语的。至少在座的人都是记住这段历史的收获者、参与者，也是得益于这段历史的人。从这个意义上来说，这个展览非常有价值，它提了一个很有启发性的概念，这个概念在某种意义上可以涵盖最开始孙振华老师说到的时间性，他剥离了时间谈到了存在的概念，存在之境其实既有时间，更为重要的是存在，是今天所有在座的人的存在构成了这个展览的意义，也是这些人的存在，或者说更多中国当代艺术家、批评家、策展人、收藏家、艺术管理者的存在，才使得中国的当代艺术有一段清晰的历史。

杜鹏飞：

今天的研讨会对我来讲是一次当代艺术的扫盲之旅。2016 年开馆以后的五年，我们博物馆前后已经策划举办了 79 个展览。作为一个博物馆的管理者，



我能判断什么，我不能判断什么，我有一个很清晰的边界。比如说从博物馆的角度来讲，我要判断当代艺术要不要做，我自己对当代艺术是没有判断力的，但是对博物馆该不该做这件事情我是有判断力的，而且我决定要做这件事情就会想方设法去筹措资源。

第二个我要判断的是谁能帮我来决定选择艺术家，做什么样的当代艺术展。我们很幸运，从开馆之初就有徐虹老师以专家顾问的身份参与到清华艺术博物馆的全部工作当中来。这项工作对我而言，我是毫不迟疑地希望徐虹老师来主持，她作为策展人，我相信徐虹老师的判断力，相信这个展览可以代表高校艺术博物馆对中国当代艺术的认知和研究、思考。

今天这个展览得以实现，下午的研讨会也听到各位艺术家、各位批评家、各位学者对展览本身，作为高校的博物馆对当代艺术收藏研究和展示的尝试，都给予了非常积极的评价，所以至少从一个侧面证明我这两个判断是正确的。清华做事情不会没头没尾，或者有头无尾，我们决定要做当代艺术的研究、收藏、展示是经过慎重思考的，我们也做了充足的准备，包括经费。从当代艺术的价值的角度来讲，我们的经费是非常可怜的，但是从持续的开展当代艺术研究、收藏、展览这项工作来讲，我们做了充足的准备，可以保证这项工作可以持续做下去，做五年、十年，甚至做一百年都没问题。今天是一个非常良好的开端，我们释放一个非常良好的信号，我也希望在座的艺术家、评论家和各位嘉宾、各位朋友能够替我们去呼吁，让更多的当代艺术家、更多的评论家参与到这项事业当中，让我们中国的当代艺术生态、当代艺术的发展，能够跟学术平台、跟我们这样的学术机构发生更紧密的关联。

再一次对坚持到现在的各位艺术家、评论家，各位嘉宾表示衷心的感谢。

谢谢你们！

徐虹：

谢谢副馆长。今天会议到此结束，接下来我们会继续努力，希望各位支持我们，和我们共同奋斗！□

时间的当代

孙振华

时间的当代，严格地说应该是时间观的当代，这是为了和另一种说法区分开来。有一种看法认为，凡是现在发生的艺术都是当代艺术，这显然有问题。当代艺术除了指当前存在的艺术，还代表了它特有的价值观。

当然关于当代艺术还有其他的一些说法，例如，它是一种制度设计，是一个艺术系统；当代艺术是一种特定的艺术语境，等等。除了这些说法，我想说的是，当代艺术还应该有属于自己的时间观。一件作品是不是当代，除了价值观、艺术系统、艺术语境，它还体现了一种当代的时间观。这方面，过去好像讲的不多，一般都从空间来讲，或者从时空统一的角度讲。我认为，时间和空间当然是密不可分的，但是在理论中、在思维中，这两个东西是作为两个维度来思考的。

一、时间在艺术中如何呈现

一般来讲，时间这个东西如何在艺术中呈现出来呢？我讲的这个艺术是普遍的，泛指一切艺术，包括当代艺术。归纳了一下，大概有五种方式：

（一）艺术的基本特性之一，就是用可感的形、色、体来记录、保存时间，保存记忆，与死亡抗争。艺术作为一种有物质载体的空间痕迹，这个特点是普遍的。

（二）在艺术中表现运动的场景，想象时间的因果。造型艺术虽然是凝固的，但是它可以表现一个具有时间性的、运动的场景，一个活动着的目标，它通过人的想象，来还原时间的运动过程。正因为这样，所以莱辛在《拉奥孔》里讲“最富于孕育性的时刻”。通过这个时刻，想象它的前因后果，体现运动和时间的变化。

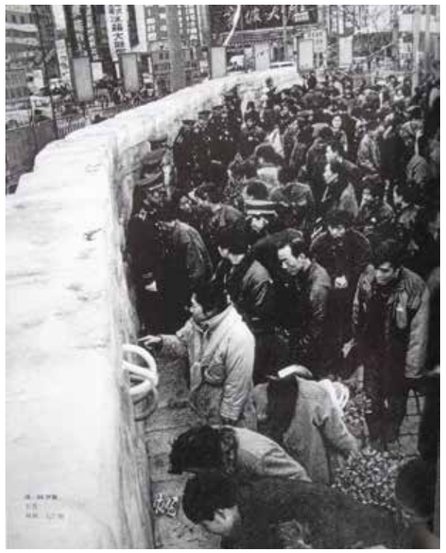
（三）表达作者的历史观和时间意图。前面一点指的是对象的运动、运动的过程，这是说时间意图，值得注意的是作者在作品中不是表现对象本身的时间变化，而是通过作品中表现他的时间观念、他对时间的理解。我们看这几件作品，像



隋建国：时间的形状　材料：漆　2006 年至今

广西美协主席石向东的《行进》，兵马俑和机器人并置，这就有时间的思考；达利的《记忆的永恒》，这就不用多说了；庞茂琨《委拉斯贵兹的客厅》也是时间的穿越和对话；右下角是刚刚在西安美术馆举办的方少华展览中的作品，《自由重新引导人民》，这里面也有时间的错位，表现出了两种时间。这类作品并不是对客观对象的时间描摹和表达，而是把自己的时间观通过它的作品呈现出来。

（四）借助肌理、痕迹、手印，呈现创作过程的时间性。我们通常看到的一些雕塑、装置作品，比如说东京大学在越后妻有创作的《蜕皮之家》，花了两年半的时间，一帮搞雕塑的人把一个废弃的木屋的表面全部用雕琢的方式处理，形成了特殊的肌理，这个屋子成了网红作品；同时又成为一个民宿，接待大家来住，非常火爆。这个作品就可以看出时间的痕迹，像愚公移山一样的，慢慢地把这个房子敲出来。还有波洛克的绘画、王冬龄书法，还有许多泥塑作品的塑痕、手印，都可以看到创作过程中时间的流淌、时间的痕迹。



王晋、郭景涵、姜波《冰 -96 中原》1×2.5×30 米 装置郑州二七广场天然商厦 1996-1-28

（五）用动态的方式直接通过作品的空间位移表现时间的变化。这种在雕塑、装置里面呈现的比较多，现在的动态雕塑、机械装置、新媒体作品都是如此。在三维中加入了动态的因素，成为了四维的作品，现在很常见了。

二、当代时间和当代艺术的时间

当我们说当代时间的时候，首先是它的基础发生了变化。传统的时间是时空一体，绝对的时空，就是牛顿的时间观，经典物理学就是这个时间。20 世纪以来，科学技术的发展、文化的发展，对于时间有了新的理解，产生了当代的时间观。这种新的时间观深刻地影响当代艺术，这是我们应该要注意的一个维度。

例如爱因斯坦的相对论，提出了相对时间，这个就不用多说了。过去牛顿物理学认为可以解释一切物质运动现象了，可是爱因斯坦提出来，在一个高速运动的物体上再来考虑时间的时候，时间会发生变化，会打破时空的统一，这是时间的相对性。

量子力学里面有一种观点，甚至会否认时间的存在。一个物质存在还是不存在，并不是由物质对象决定的，它还取决于观察者的角度、眼光和方式，这就颠覆了我们的认知，这是时间的主观性。

还有柏格森的生命哲学，把物理时间和生命时间分开了，这是生命时间。另外，还有弗洛伊德的梦和潜意识，这些对艺术的影响都很大。

还有海德格尔，他特别强调当下、此刻、此在。他认为过去的意义是由现在决定的，未来则由现代决定。因此，海德格尔认为一个没有现在的人是没有未来的。在过去、现在、未来的时间链条中，最重要的就是此刻、就是当下。他的时间观念对我们当代艺术产生的影响是非常深刻的。

正是因为这样，在当代时间观的基础上，出现当代艺术的时间，它跟我们前面讲的一般性的五种时间的呈现显示出了差异，当代时间在当代艺术中间表现在：

1. 当代艺术的时间不再具有整体性和统一性的特点，而是片断化、零散化的，我们从很多装置作品中可以看出来，它携带不同时间的碎片，最后拼凑在一起了，它不是一个完整的时间塑造、一个时间的描绘。

比如说谷文达的作品《联合国人间》持续了很多年，遍及十多个国家，用头发编制出的装置作品。这个作品本身携带着时间的信息非常广，地域也非常广，比较典型了体现出了当代艺术的时间观。宋冬的装置《物尽其用》，这是他母亲日常物品，50 多年，1 万多件，全部汇集起来，这种点点滴滴在时间的呈现上跟传统艺术大大不同了。

2. 当代艺术将时间和运动引入空间的艺术，让过去的时间视觉暗示直接转变为作品的时间维度。杜尚的自行车轮子，是 1913 年创作的，它是可以可移动的，比小便池还要早几年。这个作品出现以后，在时间观念上为当代艺术开启了大门。现在的动态雕塑有很多，著名的考尔德，如图上所示，布拉格的卡夫卡动态雕塑都是如此。

3. 当代艺术的时间成为循环的、回旋的、累积的时间。

这个意思是说，时间可以像回旋镖一样，去了还可以回来；时间可以累计，时间可以沉淀。当代艺术中有很多作品是时间的累积的，比如说反复写字，看起来是徒劳无功的事情，但实际上这里有一种时间观。比如说隋建国《时间的形状》，每天粘一点油漆，现在这件作品越来越大，甚至要用架子把它撑起来，要不然会倒掉。这是他 50 岁生日的时候开始做的作品，现在他都 65 岁了，做了十几年了，他会一直做下去，做到生命的终结。这是一个永远不会完结的作品，他的生命完结了，这个作品才会完结，这跟传统的时间观也有很大的区别。

4. 当代艺术的时间是现场的、当下的。观众在此时此刻的感受和体验是无法被图片、音像所记录和替代的。简单地说，用一张照片和影像记录下来当代艺术作品，跟现场是不一样的。这个现场不可替代，它需要身体感受，参与其中。所谓时间的当代就有不可取代的当下感、在场感。徐冰的装置作品《背后的故事》给人很神奇的感觉，看照片是没有这种体验的。

5. 当代艺术不再追求时间上的恒常和永久。像蔡国强《天梯》，这类作品是瞬间的、短暂的，在有限时间存在，然后不复存在。现在用冰做作品的很多，就是在时间观上挑战过去，过去对作品的要求是越长久越好、越永恒越好，当代艺术在时间观上挑战了这样一个说法。

三、将时间作为方法

我们讲当代时间，它的意义何在呢？我认为时间可以成为方法，成为我们观察当代艺术的角度，成为思考当代的一条途径。

过去在当代艺术的研究中，一直较多地把关注重点放在空间上，而时间作为一个重要的观察维度常常被忽略了。将时间作为方法，可以在对当代艺术作品的感知、分析、研究、判断中，形成自觉的时间意识，从时间的角度观察问题，分析问题。还有，时间在不同的文化中具有不同的政治、文化的意味，例如地方性、文化的差异性，常常表现出时间上的不同，从时间的角度可以兼顾这种时间的政治，照顾到观察、研究当代艺术的特殊角度。

例如从后殖民文化的角度看，我们所谓现代国际基本使用的是基督教时间，这是到公元 6 世纪的时候，教皇让狄奥尼修斯设计出来的。它一直到了 1582 年，才由教皇格列高利十三正式颁



徐冰《背后的故事：鹊华秋色图》背面　2021 年　济南双年展

布。可见时间是给定的，是一种话语权力。基督教的公元纪年产生的“千年虫”问题，就是当年设计的错误。中国在 1912 年引入了公历，1949 年 9 月 27 日又重新确立了中华人民共和国使用公历纪年。

再如，一天从什么时候开始？中国是“一日之计在于晨”；伊斯兰教和其他欧洲国家是黄昏日落的时候，另外一些欧洲国家则是午夜。最后，是 1884 年 10 月在华盛顿召开了国际子午线会议，确定格林威治时间，这才确定了一天开始于午夜。

说到时间政治，朝鲜时间是一个例子，它原本是东九区，比北京时间早一个小时，后来金正恩在 2015 年将朝鲜时间改为比北京早半小时，和首尔不一样了。时间的背后，彰显的是自己的不同。

我还准备了一些案例，例如比较中西艺术在时间观上的差异，例如西方的“时间老人”和中国的“老寿星”的差异；还有宗教艺术中基督形象和佛像在时间上的紧张感、紧迫感、松弛感和恒定感的差别。由于时间的原因，就不讲了。谢谢！○

（孙振华：四川美术学院特聘教授）

一种视觉的纠缠

——从耿建翌、陈劭雄的影像实践谈摄影与艺术的纠缠

杨小彦

我一直把 1839 年摄影的发明看作是人类视觉史的重要转折，其标志是，从这一年开始，人类恒久的视觉表达终于拥有了一种有别于肉眼观看与手工绘制相结合的生产方式。也就是说，在视觉方面，人类开始了机器观看与物理复制的全新历程，并用以区别给文明带来深远影响、以艺术命名的漫长的风格演变史。站在手工的立场上，无论中西艺术，其发展都曾经有过令人惊异的表现，有着让后人引以为荣的辉煌成就。尽管东西方艺术的面貌差别如此明显，各自形成不同的观看传统，但在手工绘制与塑造这一点上，可以说它们异曲同工，有力地彰显了视觉对于塑造不同民族的审美品格的重要意义。但是，1839 年摄影的出现却从根本上改变了我们对于人类视觉存在的既定认识，虽然在相当长一段时间里，摄影几乎无法和传统艺术相抗衡，并总是在审美判断上处于下风，因此自觉或不自觉地流露出因缺失艺术性所产生的历史性尴尬，但是，我们仍然强烈地意识到摄影所带来的重大变革。今天，摄影是所有影像与视频表达的技术前身。传播学者尼尔·波兹曼（Neil Postman，1931–2003）曾经指出，电视不过是摄影与无线电传输技术查结合的产物而已。马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan，1911–1980）在 1962 年就惊人地预言了地球村的出现，他的预言正是建立在影像与电子通讯技术不间断地创新应用之上。他似乎在那个时候就洞察到了互联网的出现，否则不会敏感地意识到地球将要变成一个信息拥挤的村落。 今天，当我们身处互联网时代，习惯了影像泛滥的传播环境，才能更好地理解摄影发明之初围绕着这一视觉手段所生发的种种争论。1839 年之后，摄影究竟是什么，这是人们关心的一个重要议题。大概有三种观点出自那个时代对于摄影的观感：一是认为摄影是一种科学；一是认为摄影是一种艺术；一是认为摄影是一种魔术。没有一种观点能够完全占上风，大概因为无论从什么角度看，摄影都兼具这三种特色，摄影是科学，也是艺术，更是魔术。反过来看，也许摄影什么都不是，摄影就是摄影，它只是一种被发明出来的观看与复制技术。

对于摄影的鄙视首先来自传统艺术界。19 世纪英国著名艺术批评家约翰·拉斯金（John Ruskin，1819–1900）认为，摄影因缺少心灵的力量而沦为平庸。著名诗人、法国国家沙龙艺术评论家皮埃尔·波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire，1821–1867）也指责摄影对于艺术的重大伤害，在他看来，这样一种平实而简单的复制对象的手段剥夺了艺术的情感表达。同时代著名画家威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner，1775–1851）则强烈地意识到摄影对于绘画的冲击，他强调说，摄影的出现说明艺术已经末日来临。而另一个法国艺术家 H. 保罗·德拉罗什（Hippolyte-Paul Delaroche，1797–1859），

当他第一次看到达盖尔版（路易－雅克－曼德·达盖尔，Louis-Jacques-Mandé Daguerre，1787-1851）的照片时就明确指出：从现在开始，绘画已经死亡。

今天，所有上述争论已经无足轻重，摄影早就成为重要的社会存在，由摄影而发展出来的活动影像，以及数码成像与互联网技术，不仅让电影成为观赏领域的中心事件，更让视频表达成为使用最为频繁的交流与传播工具。但是，关于摄影发生过的争论却有力地提醒我们，摄影曾经有过一种什么样的尴尬。在我看来，这一尴尬可能已经成为摄影的某种先验性基因，让摄影中人，我在这里说的主要是中国摄影界，总在为争取自己的审美权益而不断挣扎。

这是我看到中国当代艺术家耿建翌和陈绍雄的影像作品时所生发的最初感想，或许有所偏颇，但却可能一语中的。我为什么要使用“挣扎”这样一个不太客气的字眼？是因为当我游走在中国当代摄影与艺术这样两个不同的领域中时，当我看到不少艺术家，不止耿建翌和陈绍雄两人，还有王劲松、缪晓春、洪磊、王国锋、王宁德、刘立宏等等，他们使用摄影和影像作为表达工具而获得某种让摄影界难以理解的成功时，我一定会想起上述关于摄影的历史争论。我不能否认中国当代摄影所取得的成就，我甚至认为，发生在上世纪 90 年代中国的“纪实摄影”运动，从文化层面与社会影响上超过了中国当代艺术。这是我在比较了画家张晓刚作品中惊恐的眼，艾轩笔下西藏女孩哀伤的眼，以及解海龙《大眼睛》中苏明娟充满读书渴望的大眼所得出的结论。发生在“张眼”、“艾眼”和“解眼”之间的差别，正好说明摄影与绘画有着完全不同的社会效应。为什么只有解海龙的摄影，他的《大眼睛》，才真正引发了一场声势浩大的社会运动，而张眼与艾眼却只能说明消费惊恐与哀伤的价格非常昂贵？我无意抹杀画家的贡献，我只是比较两者，从而不得不认为，在社会观上，我必须倾向于“纪实摄影”所呈现的价值理念。

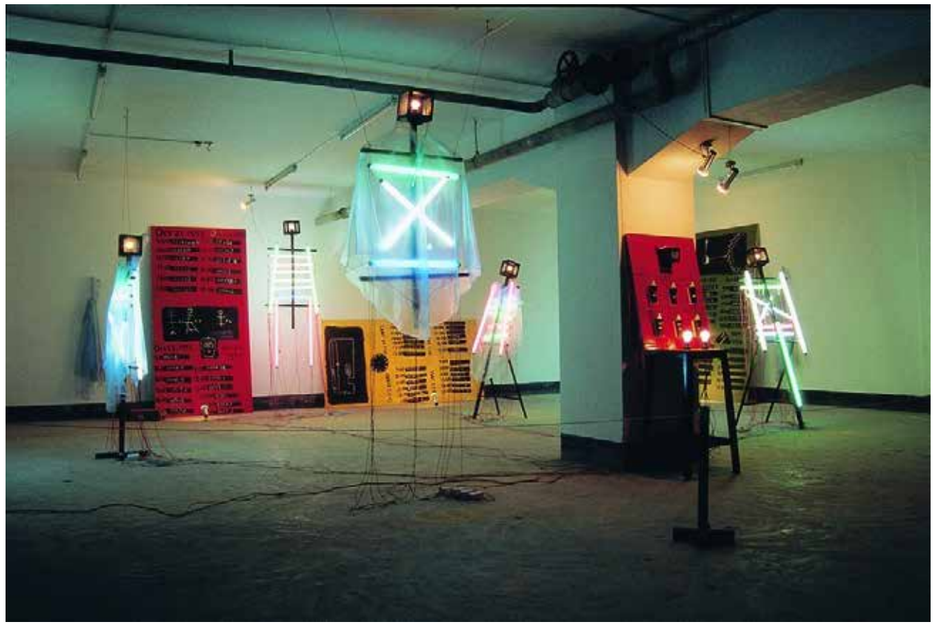
问题或许出在对艺术的不同理解之上。事实上并不存在一个关于艺术的统一、清晰与公认的定义，一般的美学对于艺术的讨论也常因语义分歧而变成各言其是。这或许是我主动放弃美学甚至纯粹艺术理论研究的原因之一。但如果我们决心面对现场，把艺术理解为因应不同语境而产生的一种价值诉求，并就不同的实践而区隔具有不同特征的视觉呈现，也许我们还是可以继续讨论摄影与绘画的纠缠这一独特的现象。坦率说，自从摄影发明以后，离开摄影讨论艺术一定会存在着某种偏见；同样，经由艺术的路径观察摄影乃至影像的发展，本身就是一个有益的角度，只会加深我们对于人类视觉表达整体性质的理解。

让我们回到具体作品中去。在陈绍雄的创作系列中，《视觉矫正器》是他非常重要的一组作品。陈绍雄是我在广州美院就读时的同学，我们很早就认识并一直有所来往。当年我到过他的展览现场，研究过他的《视觉矫正器》系列中的一件观看装置。装置由左右两个镜筒并列组成，使用者把两只眼睛靠上去以后，镜筒就强行分离作为整体的眼睛，让原本相互协调的双眼变成左右各看各的“单眼”，用以测试单眼观看的独特效果。从医学上来说，双眼不能协调的原因多半是控制眼球的肌肉因后天原因产生了错误的记忆，从而造成严重的后果。治疗的目的是把双眼重新分开，用以个别矫正肌肉的惯习，让双眼再次协调起来。陈绍雄独具慧眼，洞察其中的意义正是对观看的冷静审视。他的好奇在于，熟悉了双眼的人们既然已经忘却了单眼的世界，那么，把这个单眼世界寻找回来，本身是否可以代表对质疑的肯定？甚至，把这一想法推导下去，双眼世界是否意味着可能的假象？在这里，艺术家正是通过所谓的“矫正”，其实是一种真实的单眼观看，让我们意识到可见世界的虚伪。至少我是从这个角度去理解他的作品的。记得在现场时我就忍不住和他交流心得，希望能得到他的回答。当然，这个场合也是艺术家体现智慧的时候，所以陈绍雄一直在微笑，一脸狡诈的表情。我觉得我给出了陈绍雄创作这一组作品的某种内在逻辑，贯彻了他一向以来对于熟悉世界的怀疑精神与否定态度，以及穿插其间无法抑止的一连串具有戏剧效果的“黑色幽默”。他之前的作品以及后来的作品，形式各异、手法多样，所针对的主题也不尽相同，但无一例外都可以视作是这一逻辑延伸的必然结果。

耿建翌的作品一望而知具有某种奇特的颠覆性，他几乎从常人判断的相反一面出发。在这里，我怀疑耿建翌心目中的“常人”很多时候还包括了艺术界。在我看来，耿建翌的工作正是针对现成艺术秩序所发生的一种行动上的持续背离，否则他不会放弃业已训练有素的绘画技巧，炫耀经过学院教育所掌握的描绘能力。

耿建翌的《灵魂产品》，从命名看煞有介事，内里却是对命名所指称的意义的戏侃甚至胡扯。在作品中，耿建翌使用了与摄影和药丸有关的因素，这两种因素本来并没有关系，却硬是给他凑在一起，结果是，作品因荒诞而指向了某种深层的隐喻。作品是这样的：一堆相纸碎片给塞进了药用的胶囊里，胶囊则塞进 135 胶卷的暗盒中，以此类推，生产出一大批，然后包装成箱，箱面贴上“产品”的“使用说明”，每一行说明都让人发笑，其中引人注目的是“用法”：“看，一日 3-4 次”。通过命名，我们知道这是和“灵魂”发生关系的“药物”，

陈劭雄《耗电 72.5 小时》（1992）





陈劭雄 街景 Third Street　Gedachtniskirche Berlin

目的是“消气、解闷、去烦、除恼”。显然，在这里耿建翌针对的并不是所谓的摄影，而是一种以摄影为代表的普遍的观看，所以他才在“使用说明”中特意写上“严禁口服”，强调此产品是用来“看”的，并认真地宣称，一天要“看”三到四次才能生效。对一般审美意义上的摄影来说，胶卷里留存的正是通过观看所获得的“灵魂”，现在，耿建翌用他的方式提醒观者，所谓“灵魂”不过是一些曝光不同的碎片而已。当然，说“灵魂”是“碎片”也合乎逻辑，没有曝光时它就埋在胶筒里，曝光后才能自我彰显出来。多年后，耿建翌在另一个展览上展出了他的新的《灵魂产品》，这一次他让产品打开了，六颗胶囊从 135 胶卷的圆筒中散落出来，堆放在一边。散落的胶囊清晰地提示了先前属于暗喻的含义，让“看”带上“药物”的功能。放在药丸里的一堆相纸碎片，它们被封存时不会有变化，一旦打开就会曝光，并因曝光时间不同而产生不同的色阶。最后，因为没有定影，所有色阶都只能走向黑暗。我想，这一变化过程，大概也是耿建翌想要表达的主题。

要想深入地理解耿建翌的《灵魂产品》，必须观看他的另一件叫作《洞》的影像。这件作品不复杂，一片漆黑的屏幕，伴随着持续不断、由小变大的敲打墙壁的沉闷巨响。然后，突然之间，屏幕上现出了一个洞，一缕强烈的光线迅速冲进来射向观看者，让他们意识到这是“凿洞”的行为。经由漆黑到刺眼的光亮的急剧变化，艺术家是否想告诉观者，视觉正经历着相同的历程，从无变成了有，然后又从有变成无？不管如何，“无中生有”应该是理解耿建翌创作的一个核心议题。艺术家有意让观者置身在无尽的黑暗之中，茫然不知所措，突然像顿悟一般，刺眼的亮光射了进来。面对这一过程，敏感的人们可能会突然意识到，“无中生有”不再是概念，而是活生生的事实。

我不厌其烦地解释陈绍雄和耿建翌的一些作品的含义，猜测其中的意图，尽管我不能保证这一解释会完全符合艺术家的真实想法，但这并不妨碍理解的产生。艺术一经创造出来就具有某种独立性，解释只要符合基本的形式逻辑，再结合作品呈现的现场关系，我觉得我们就一定可以抵达意义的深处，并以此为依据和艺术家展开有益的对话。

重要的不是理解，而是，一旦明了陈绍雄和耿建翌作品之构成的意义，我们就能以此为基点讨论其与摄影的差别。毫无疑问，从他们两人的作品主题来看，虽然其中的确包含有某种摄影的性质，其实却和摄影界所普遍认定的方式风马牛不相及。对于摄影界中人来说，摄影的意义基本上要体现在终端，也就是成像。没有成像就没有照片，没有照片，就意味着没有经由相机观看与拍摄所导致的最后结果，于是就等于没有摄影作品。没有摄影作品，难道还会有摄影吗？所以，摄影界所发生的绝大多数争论，传统也好，反传统也好；沙龙也好，纪实也好，都必须体现在终端，也就是成像的结果上，体现在一幅又一幅迷人的照片之中。当张海儿强调摄影是一种具有某种侵犯性行为的时候，当陆元敏手持傻瓜相机沿着苏州河经年累月假装无心去抓拍每一个深有体会的瞬间的时候，当杨延康一个宗教接着一个宗教通过镜头表达其对信仰之向往的时候，当吕楠手持 135 相机穿行在一群又一群陌生的精神病人中间并适时拍摄的时候，当刘铮在工作室通过对模特和道具的精心化妆挤压出某种观念并从容摆拍的时候，当骆丹通过还原火棉胶摄影法从而获得一种特殊的影纹去拍摄山里人的时候，摄影的所有工作全都集中在了终端，集中在成像之上。即使是艺术界中人，比如前面提到的王劲松、王国峰、刘立宏等，他们的工作也是要通过成像才能得到呈现。相比之下，陈绍雄和耿建翌的“摄影”作品，从根本上来说，和终端，也就是成像没有一点关系。他们的主题是，比如，对于陈绍雄来说，他关心的是观看这一事实，而不管是艺术家的观看、摄影家的观看，还是思想家的观看，他只关心观看，所有人都可以进入的观看，否则“矫正”就缺失普遍意义。而对于耿建翌来说，他关心的是，比如，被称为“摄影”的胶卷和相纸，据说人们可以用此去寻找“灵魂”，和普通中药，比如“云南白药”，究竟有没有区别？他的意思显然是，两者之间没有区别。

理解的歧义正是这当中产生的。关心成像的人们如果不换一个思路，怎么可能理解只关心观看与摄影的某些构成因素、丝毫与成像了无关系的创作？说得更直白一点，如果我们把摄影看作是一连串行为的结果，那么，摄影家的目的正是通过这一结果来体现、还原、暗示摄影的整个过程。因为只有这样，摄影才能成为一个有机的整体，发生在摄影行为当中的拍摄，包括观看、选取、捕捉、整合、取舍，暗房的技术加工，成像质量丝丝入扣般的处理，以及对器材和化学药物的精心运用，互联网时代则是对特定程序的熟练掌握，才有可能在最后时刻获得一张符合摄影定义的经典作品。摄影的价值正是这样建立起来的，它必须建基在经典意义的图像之上，没有图像就没有摄影。站在这样的立场上，陈绍雄和耿建翌的工作于摄影显然没有任何意义。

有意思的是，陈绍雄和耿建翌恰恰是具有国际声誉的中国当代艺术家，他们的工作得到了广泛的承认，原因在于他们通过长期的、持之以恒的工作，一直在追问“何为艺术”这样一个根本的、几乎无解的问题，探寻或者重建艺术观念与社会行为之间的内在联系，并以此为基础去颠覆流传已久的看法和认识。这也正是当代艺术价值之所在。也就是说，虽然“何为艺术”近乎无解，但是通过艺术上的某种具有形而上意义的瞎胡闹，像禅宗棒喝那样，随

时提醒我们，一种由来已久的固执正在损害着每一个有机体创造性本能的成长。

其实，两者的差别还有更深一层的原因在。关心成像的摄影人，其实是希望通过对成像的追求寻找某种审美的肯定，让照片成为承载个人或社会观看的终极平台。于是，成像的构成因素，比如，平衡明暗两极以呈现微妙层次的影纹，老练的、具有传统艺术经典元素的构图方式，以及对瞬间机智的决定性摄取，就成为评判摄影专业高下与否的恒定标准。其中，通过景深对清晰度的美学处理构成了一种摄影式的信仰，左右并书写着摄影往想象的艺术性演化的历程。就摄影而言，由于纪实性是其与生俱来的一种功能，所以，在选择拍摄对象与题材上就具有了可以和艺术相抗衡的独立力量，使得几乎所有关于摄影与艺术的争论，都发生在对终端成像瞬间的取舍判断之上。中国“纪实摄影”之所以能够迅速兴起，无疑和曾经的图像空白有着密切的关系，乃至出现了这样一种现象：占领特定题材成为了摄影人的一项审美“专利”，仿佛你拍了这一题材之后，别人就不能染指，否则有违摄影创作的“伦理规则”。直到今天，摄影界仍然习惯把某些题材和某位摄影家挂钩，像是圈地那样，一旦被人占领，别人就无权进入。当然，与此相反的是，面对同一题材，一群摄影人居然可以同时拍摄，以至于出现了版权的混乱，无法甄别究竟谁更有资格认领，因为照片大都一个样。此外，曾经盛行一时的关于“抓拍”和“摆拍”谁为真实的争论，也是一个人为的假设。抛开特定意义不说，仅仅从摄影角度看，所有摄影都可以看作是“抓拍”，同时也是“摆拍”。就摄影的性质而言，摄影具有双重性：一方面摄影是对时间的切片留存，另一方面摄影是拍摄者从特定角度进行观看的物理结果。这一性质明白地告诉我们，讨论摄影的真实性本身就具有某种危险，因为不会有答案。同样，讨论摄影的艺术性，究竟摄影应该仿画意还是要强调自身影纹的魅力，也会陷入无休无止的扯皮当中，难以获得公认的结果。

当摄影界围绕着终端成像风格争论不休的时候，当代艺术，比如像陈绍雄和耿建翌他们，却完全抛开了这个问题，把审视的眼光放在作为观看的社会行为之上，而把摄影视作是观作的典范，用以思考视觉领域所存在的可能意义。其中的差别是，前者，我说的是基于终端成像的摄影，基本上沉浸在语义含糊的美学当中难以自拔；而后者的力量却来自批判，来自通过批判所获得的持续思考。我一直坚定地认为，当代艺术的价值在于批判性思考而不是审美，而批判本身的实现正是通过破题来获得的，否则就仍然是审美，是惯习，是由来已久的固执。

我这样强调并不是要求摄影家改变他们习惯了的工作方式，恰恰相反，于摄影而言，我反倒一直在意并鼓励每一个摄影个体的独立行动，而不特别关注作为整体的对摄影的美学定义。一旦我们明了上述所说的差距，我们就能坦然面对摄影界和艺术界各自对艺术解释的观念与行动的对立。事实上这是一种常态，是艺术各类界别区分的自然结果，没有什么值得大惊小怪的。我唯一的希望是，不要轻率否定自己不懂的事物，因为很多时候根本就不是不懂，而是不愿意去真实地面对，让异质物介入原有的思维框架之中，从而造成足以撼动个人灵感的全新力量。〇

2019/3/1-4 日，温哥华 – 广州途中 – 广州

启以夏政，疆以戎索
——山西在中国历史上的重要性

李零

最近，清华大学艺术博物馆举办“华夏之华——山西古代文明精粹”展（2021 年 9 月 28 日—2022 年 1 月 9 日）。举办方邀我配合展览为观众做演讲，讲讲山西在中国历史上的重要性。这个话题，我很有兴趣。我想分八个小题展开我的话题。

一、表里山河，铜壁铁墙

首先，我想讲一下山西的地理形势。

山西，形状好像山西面食的斜片，作菱形。咱们这个展览做了个地图（图一），立体感很强。它的边界，天造地设，一目了然。

山西的东边是太行山，北段也叫恒山（与燕山相接），南段是狭义的太行。它从北到南往西转，一直转到河南济源的王屋山（愚公移山故事的源头）。再往西，就是中条山了。王屋、中条二山正好兜着它的底。

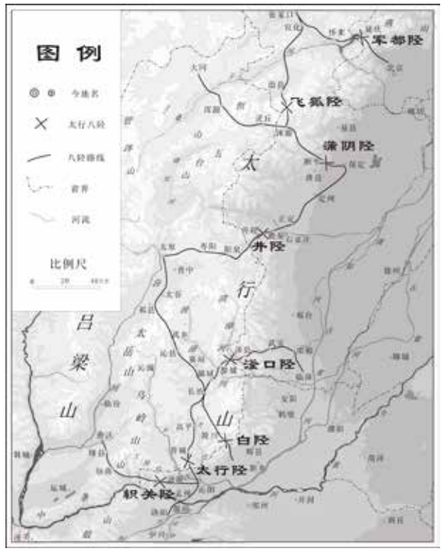
山西的西边是吕梁山，北段也叫管涔山，南段是狭义的吕梁。黄河几字弯，穿晋陕大峡谷，绕着它的西边、南边走，过了垣曲，往东北方向流，还有一段。黄河故道是从黄骅一带入海，现在是从山东东营入海。河北称河北，就是指黄河最后一段的北边。河北称冀，是因为跟山西连在一块儿。

山西，古称河东（主要指晋西南），战国、秦汉这么叫。河东是黄河以东。山西是元以来的叫法，则指太行山以西。黄河以东、太行以西这一块儿，古人叫“表里山河”。“表里山河”是晋臣咎犯的名言。城濮之战，他劝晋文公下决心，说“战也！战而捷，必得诸侯。若其不捷，表里山河，必无害也”。



山西地形图

山西，山如城墙，水如池隍，好像一座天然的堡垒，河山壮美，以险固称。当年，魏武侯浮西河而下，曾赞叹说：“美哉乎！河山之固也，此魏国之宝也！”吴起对曰：“在德不在险……”（《说苑·贵德》）。山西，大同方向是面向蒙古高原的大城门；东边、南边的山口（图二、表一），西边、南边的渡口（图三、表二），好像这座城堡的小城门，东边通往河北，南边通往河南，西边通往陕西，并非自我封闭，自己把自己关在里面。



太行八陉

山西，山多（图四，1、2）。《黄河大合唱》有段唱词，让人荡气回肠：“千山万壑，铜壁铁墙！抗日的烽火，燃烧在太行山上！”河北无险可守，只能搞地道战，山西是山地战。

《黄河大合唱》还有一段唱词，很亲切，“张老三，我问你，你的家乡在哪里？”“我的家，在山西，过河还有三百里。”[1] 山西，南北约 1300 里，东西约 600 里，我的老家距黄河约 400 里。

这里是抗战圣地。

二、《晋文化颂》和《三岔口图》

山西文化，习惯上叫“晋文化”。“晋文化”从哪儿来？往上追是“夏商周”。“夏商周”以前的山西如何，全靠考古学探索。我们的展览，前面是史前文物，就是展示这一段。后面是历史时期的文物。



山西万荣庙前渡（1937 年八路军东渡由此上岸）



千山万壑（白陉）



铜壁铁墙（虹梯关）

1　古代诗赋有成相体，句式作 3 + 3 + 7 + 4 + 7，影响深远。自古民歌多用此体的前三句。



张政烺书《晋文化颂》（山西省考古研究院提供）

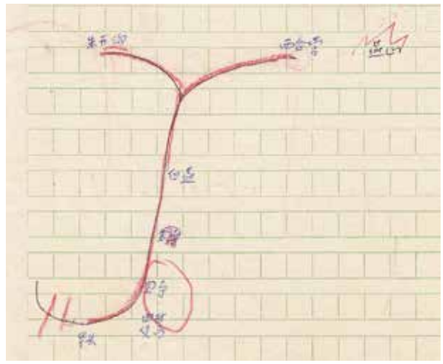
中国考古，1985 年是个转折点。[2] 那一年，山西省考古所开过一个晋文化讨论会。苏秉琦先生写了一首诗，《晋文化颂》：

华山玫瑰燕山龙，大青山下犁与瓮。
汾河湾旁磬和鼓，夏商周与晋文公。

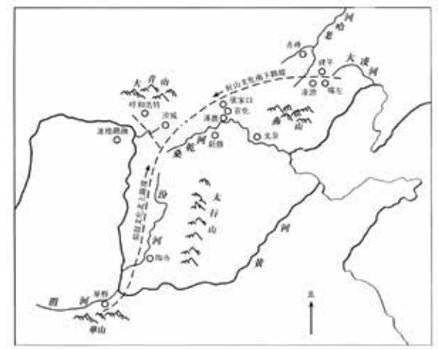
张政烺先生参会，他用篆书抄写，一式两份：一份送苏公（社科院考古所一直这么叫），挂在苏公办公室的墙上，不知所终；一份送山西省考古所，至今还珍藏在山西省考古研究院（图五）。

当年，苏公在一张中国社会科学院考古所的稿纸上抄过这首诗，诗的下面有他手绘的小图（图六），

2　这一年，夏鼐去世，俞伟超离开北京大学，调到中国历史博物馆。



苏秉琦手绘《三岔口图》（陕西省考古研究院提供）



中原与燕山南北地区古文化交流路线示意图（郭大顺先生提供）

形状像 Y 字，郭大顺先生叫“三岔口”。[3] 手稿现藏陕西省考古研究院。这幅小图正是用来表现山西史前文化的来龙去脉。

据郭大顺先生图解，苏公的“三岔口”，燕山以北，辽宁西部，赤峰、建平、凌源、喀左一带的红山文化是经河北西北部，从张家口、宣化、涿鹿、蔚县一带向山西方向来，这是右上一岔；内蒙古中南部大青山下的史前文化是从呼和浩特、准格尔、凉城一带向山

3　郭大顺《一首诗与半部史——记苏秉琦先生关于中国文明起源的一段研究历程》《从“三岔口”到“Y”形文化带——重温苏秉琦先生关于中华文明与文明起源的一段论述》，收入氏著《扑捉火花——“苏秉琦学术思想”研读笔记》，北京：文物出版社，2020 年，44—49；50—60 页。

西方向来，这是左上一岔；华县一带的仰韶文化是从河南北上，进入山西，这是中间一岔。

下面简单解释一下：

第一句，讲仰韶文化和红山文化。“华山玫瑰”指华县元君庙、泉护村等遗址出土的庙底沟类型陶器上的典型花纹，“燕山龙”指燕山以北红山文化出土的玉龙。苏公在图的左下角标“华县”，指前者；在图的右上角标“燕山”，指后者。

第二句，讲内蒙古中南部的考古文化。“大青山下犁与瓮”指包头阿善、凉城岱海老虎山和鄂尔多斯朱开沟等遗址发掘出土的典型陶器。后来，又有察哈尔右翼前旗庙子沟、托克托海生不浪等遗址的发现。苏公在图的左上角标“朱开沟”三字。他说的犁，学者也叫犁式鬲或单把鬲。

第三句，讲陶寺文化。陶寺遗址在襄汾县，襄汾县在“汾河湾旁”，遗址出土大石磬和大陶鼓。苏公在图的中间一画上写了一串字，上标“白燕”，下标“匋寺”。“白燕”是白燕遗址，在太谷县，位于襄汾北。“匋寺”即陶寺遗址，先靠上边写，圈掉涂了，下面重写一遍。

第四句，讲夏、商、周三代的山西和春秋时期的晋。山西是古代的夏地，商灭夏，周灭商，都占领过这块地方。晋是周人占领山西后所封。“晋文公”是春秋霸主，代表晋国最辉煌的时期。苏公在“匋寺”下标“曲村”“侯马”。翼城曲村和侯马是晋国所在。这些辉煌是上述三支史前文化互动的结果，对后世影响深远。今晋北仍与辽西、冀西北、内蒙古中南部和陕北密切相关，晋南则与豫西、冀南和陕西关中密切相关。

三、唐虞夏归于夏，夏商周归于周

中国，古称华夏，华是华山，在陕西；夏是夏地，在晋南。豫西，背靠晋南，是古代东西二土的接合部。这个三结合的地区是“最早的中国”之“最早的中”，它的核心地区。

古人说，“芒芒（茫茫）禹迹，画为九州”。[4] 他老人家走过的地方，留下脚印，古人叫“禹迹”。《禹贡》九州就是借“禹迹”讲中国地理。“禹迹”不是一个点，而是一个九块拼联的大图，与周代的“天下”大小相近。

“禹迹”是个文化认同的符号，正如“夷夏”的“夏”，洪洞县的大槐树。王国维曾指出，夏、商、周三族和三族的后人，不管住哪儿，他们都说自己是住在“禹迹”。[5]

古人用大禹治水讲“最早的中国”，说他老人家从龙门口（图七）出发，按冀、兖、青—徐、扬、荆—豫、梁、雍的顺序，转一大圈，最后回到龙门口。江、淮、河、济四渎都治理。这种局面，只有夏、商、周三分归一统才有可能。这个拼图的中心是什么？是夏。谁得夏，谁得天下。认同的基础在这里。

《禹贡》，夏地是中心。其土著居民有唐、虞、夏三族。三族各有居地：唐地大体相当临汾地区，虞、夏大体相当运城地区。[6] 古人讲尧、舜、禹禅让，把三族关系讲成三位领导人你推我让、轮流坐庄，未免故事化，但唐是祁姓，虞是姚姓（或妫姓），夏是姒姓，三姓见于两周铭文。两周时期，三族各有后人，这些后人各有他们供奉的祖先和族源传说，并非两周以后虚构。这里重要的是族而不是个人，我们不必拿尧、舜、禹说事。

《史记》，司马迁只讲夏世系，唐、虞不详，可能没材料。今《尚书》头几篇，旧称《虞夏书》，唐、虞、夏都讲，古人只称《夏书》，可见唐、虞、夏三族都被纳入“夏”的概念。

夏、商、周，夏是姒姓，商是子姓，周是姬姓，也是三族。三族，夏居中，商在东，周在西，是三个

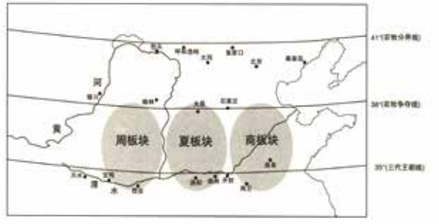
4 《左传》襄公四年讲魏绛和戎有段话，出自辛甲的《虞人之箴》。辛甲，尝事纣，后事周。辛即辛，莘国姒姓，此人是夏遗民。

5 《古史新证——王国维最后的讲义》，北京：清华大学出版社，1994 年，4—6 页。

6 旧说尧都平阳（今临汾）、舜都蒲坂（今永济）、禹都阳城（今登封）。尧都平阳说见《史记·五帝本纪》正义引《帝王世纪》；舜都蒲坂说见《史记·五帝本纪》集解引《帝王世纪》；禹都阳城说见《史记·夏本纪》，但《夏本纪》集解引《帝王世纪》谓禹都平阳或安邑（今夏县）或晋阳（今太原）。



龙门口



夏、商、周三分天下图



三纵一横图

平行板块（图八）。

西周交通网，四条主干道如“卅”字，我叫“三纵一横图”（图九），三纵纵贯南北，一横横穿东西，把夏、商、周串连在一起。

夏地纵道，北段分两条，一条是“大同—太原”段接“太原—洛阳”段（潞泽道），另一条是“大同—太原—风陵渡”段（旧同蒲路所经）”；南段是“洛阳—南阳”段（古称夏路）接“南阳—襄阳”段（宛襄道）再接“襄阳—荆州（荆襄道）”段。

商地纵道，北段是今北京到郑州的路，南段是郑州到武汉的路，相当今京广线北段（旧平汉路）。

周地纵道，北段经子午岭穿鄂尔多斯到蒙古高原，不止一条，南段有蜀道，也不止一条。

这三条道彼此平行，被“三代王都线”横穿，横穿三大板块，即今陇海线所经。“宝鸡—咸阳—西安—潼关”是一段（周道、关中道），“函谷关—洛阳—郑州—开封—徐州—连云港”是一段。战国纵横家的“纵横”，仍以此为骨架。

商自东向西取夏，周自西向东取商，才有所谓“三代”。学者或疑夏代的存在，但三大板块，不能空出一块。周取夏商之地和其民人而有之，三地皆属广义的“周”。周人占领夏地才有所谓“晋”。

研究晋文化，这是更直接的背景。

古代占领多为“三结合”：征服者加土著加移民。移民有进有出，如叔虞封唐，周为占领者，夏、戎为土著，赵是移民。唐本来是土著，迁杜又返晋，也可视为移民。

“三结合”包括三方面，下面先讲晋。

晋：叔虞封唐和晋都三迁

叔虞封唐见《唐诰》（《左传》定公四年引述）：

分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩〔之甲〕、沽洗，怀姓九宗，职官五正。命以《唐诰》而封于夏虚，启以夏政，疆以戎索。

“唐叔”即唐叔虞，周成王母弟，学者多以为叔矢方鼎（图十）的“叔矢”即此人。[7] 其所受礼器包括“大路”（车）、“密须之鼓”（鼓）、“阙巩之甲”（甲）、“沽洗”（钟），“赐民”包括“怀姓九宗”和管理“怀姓九宗”

7 北京大学考古文博院、山西省考古研究所《天马—曲村遗址北赵晋侯墓地第六次发掘》，《文物》2001 年 8 期，4—21 页。考释见李伯谦《叔矢方鼎铭文考释》，同期，39—42 页；李学勤《谈叔矢方鼎及其他》，《文物》2001 年 10 期，67—70 页。



叔矢方鼎



叔矢方鼎铭文

的“职官五正”。[8]“夏虚”是夏地的泛称。“启以夏政”是用夏人的政令治理民人。“疆以戎索”是用戎人的规矩治理土地。

叔虞封唐，唐在哪里？过去多以为在天马—曲村附近。前不久，我在山西省考古研究院做演讲，讲了点不同意见。我认为，觉公簋的唐伯（图十一）固然

8 《左传》隐公六年提到“翼九宗五正”，与这里的“怀姓九宗、职官五正”相似。



觉公簋



叔矢方鼎铭文



叔矢方鼎铭文

是封在唐地，[9]但具体封邑应该是鄂。“叔虞居鄂”的“鄂”，见《世本·居篇》。《世本·居篇》专讲帝王诸侯卿大夫的居邑和迁徙，叔虞所居显然是他在唐地的始封之邑，此条不容轻视。鄂，旧说在汾以西的乡宁。当然，这还需要考古来验证。

两周时期，晋都曾三迁，迁翼是第一迁，迁绛是第二迁，迁新田是第三迁。

西周时期，燮父至文侯九世居翼，天马—曲村墓地是这九代晋侯的墓地（图十二）。翼应该在天马—曲村附近，即翼城一带，没问题。但唐伯之封未必在这里。燮父自鄂迁翼是第一迁。

春秋早期，昭侯封文侯弟成师于曲沃，号称曲沃桓叔。曲沃邑大于翼，与晋形成并立局面：晋，昭侯至晋侯缗六世，除鄂侯居鄂，都住在翼；曲沃，桓叔、庄伯、武公三世，都住在曲沃。当时，曲沃是大县，并非国都。曲沃庄伯弒孝侯，晋人立其子为晋君，被曲沃庄伯攆走，被迫流亡，先逃到随（旧说在介休），后逃到鄂，即上“叔虞居鄂”的“鄂”。此侯被称为“鄂侯”是为了与住在“翼”的晋侯相区别。居鄂等于回老家。曲沃武公并晋后，献公至成公六世以绛为国都，绛是曲沃系晋君的新都。献公自曲沃迁绛是第二迁。

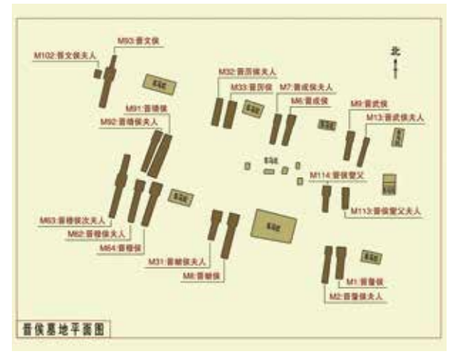
春秋晚期，晋景公迁新田，新田在今侯马，地点很明确，对故绛而言，也叫新绛，景公至孝公十二世住在新田。景公自绛迁新田是第三迁。

战国以来，三家分晋，司马迁说“幽公之时，晋畏，反朝韩、赵、魏之君。独有绛、曲沃，余皆入三晋”（《史记·晋世家》），“绛”是新绛《史记·赵世家》说，赵成侯十六年（前 359 年）封晋静公于端氏（在沁水县端氏镇），赵肃侯元年（前 349 年）又把他迁到屯留（在屯留县）住，最后一代晋君是死在晋东南。

夏：山西境内的土著

山西境内的土著是夏移民。夏移民包括唐遗民和

9 朱凤瀚《■公簋与唐伯侯于晋》，《考古》2007 年 3 期，64—69 页。 ■：左半上口下叉，右半作足。



晋侯墓地分布图

虞遗民。晋都三迁，主要活动范围在临汾地区。晋跟唐地关系最密切，如晋六卿有范氏，范氏即属唐遗民。范宣子执国柄，曾居六卿之首。

范氏也叫士氏、随氏。士氏是以官为氏。士氏掌刑狱，难怪范宣子作《刑书》。随可能是他较早的封邑，范可能是他后来的封邑，则是以邑为氏。《左传》襄公二十四年，范宣子自报家门：“昔匄之祖，自虞以上，为陶唐氏，在夏为御龙氏，在商为豕韦氏，在周为唐杜氏，晋主夏盟为范氏，其是之谓乎？”杜注：“周成王灭唐，迁之于杜，为杜伯。杜伯之子隰叔奔晋，四世及士会，食邑于范。”唐杜氏是周成王时西居杜者。范氏是周宣王杀杜伯后返晋者。杜在今西安杜陵一带。

夏地有豢龙传说。豢龙是养鳄鱼。龙是典型的中国符号。这个符号，与唐、虞、夏都有关系。如祝融八姓有董姓（出自己姓），董父为帝舜畜龙，为豢龙氏。豢龙氏灭于夏，夏有刘累，刘累出陶唐氏，从豢龙氏学畜龙，事孔甲，赐御龙氏。[10]御龙氏，商代叫豕韦氏。周成王灭唐，迁唐人于杜陵，号唐杜氏。这一支就是

10 刘邦以刘为氏，传出刘累，刘累号御龙氏。刘邦为了证明自己是“真龙天子”，说他妈妈被蛟龙上身生的他，即附会此类传说。《史记·封禅书》云刘邦立梁巫祠、晋巫祠、秦巫祠、荆巫祠、九天巫祠、河巫祠、南山巫祠。《集解》引文颖说：“范氏世仕于晋，故祠祝有晋巫。范会支庶留秦为刘氏，故有秦巫。刘氏随魏都大梁，故有梁巫。后徙丰，丰属荆，故有荆巫。”周有褒姒。褒姒是夏遗。传说，夏衰，褒人之神化为二龙。夏后藏龙涎于椟，历殷、周莫发，厉王末发之，宫中处女感龙涎而孕，生褒姒。褒姒的出生也和豢龙有关。



叔樊鼎

晋六卿中的范氏。

范氏所出的唐，铭文作“昜”。觉公簋中的“昜（唐）伯”，妻子是姚姓。辽宁省博物馆藏有一件簟叔樊鼎（图十三），传出长治，铭文提到“昜（唐）姚”。[11] 唐是祁姓，“昜（唐）姚”则是出自唐地的姚姓女子，其实是虞遗民。

《吕氏春秋·慎大览》说武王灭商后“封帝尧之后于黎”。商代或周初的黎可能是唐人之后，但西周的黎侯是姬姓。

清华楚简《汤处于汤丘》提到一个有趣的故事，“汤处于汤丘，娶妻于有莘，有莘媵以小臣，小臣善食”。[12] 商汤，殷墟卜辞作“大乙”“唐”“成唐”，宋国铜器作“天乙唐”，“汤”与“唐”是通假字。此名与他曾居夏地的汤丘有关。汤丘即唐丘，唐丘即唐墟，也就是殷墟卜辞中的“唐土”，叔虞封唐的唐。汤娶有莘氏女，有莘氏是夏人。周文王后太姒也是有莘氏女。[13]

戎：怀姓九宗和赤狄、白狄

山西土著，不仅有夏，还有戎。山西的戎狄从哪儿来？主要是北方草原。北方草原大纵深，前面是内蒙古，后面是外蒙古、俄罗斯远东。贝加尔湖一带，隐藏着很多秘密。

戎狄南下，一向分很多支。如燕京之戎活动于北京，古称燕亳，圁洛之戎活动于陕北的洛河和无定河，魏绛和戎的戎是无终戎，无终戎活动于冀北和晋北，晋献公曾娶骊戎女和狐戎女，晋文公的母亲就是狐戎女。但山西境内最有名，还是赤狄、白狄。

自古胡骑南下，无孔不入，河北、山西、陕西、甘肃、宁夏，哪个方向都有，但山西是居中的大通道，可以直奔洛阳。北魏就是从平城南迁洛阳。山西是个民族融合的大熔炉，《唐诰》讲叔虞之封，“启以夏政，疆以戎索”，这两句话已经点出山西特点。

山西是个大漩涡。古有兵燹水火疫疠之灾，四周的人多避祸山西，等到天下安定，又从山西四散。“大槐树”的传说就是因此而起。

《唐诰》说的“戎”是“怀姓九宗”，怀姓即隗姓，主要是赤狄。赤狄活动于晋南，与晋通婚，如晋文公娶赤狄之女。周襄王的王后也是赤狄之女。

怀姓九宗是哪九宗？据史籍所见和出土发现，主要有以下几支：

1. 倗氏（冯氏）：见山西绛县横水墓地。
2. 霸（？）氏：即潞氏，见山西翼城大河口墓地。
3. 东山皋落氏：见山西垣曲出土的两件咎茖戈。
4. 茅戎：在山西平陆茅津渡。
5. 甲氏：在山西武乡西乡。涅水亦名甲水。
6. 留吁：在山西屯留。清华楚简《系年》有留吁王。
7. 余吾：在山西屯留。余吾之戎是茅戎之别。
8. 铎辰：在山西长治地区。
9. 露氏（潞氏）：在山西潞城。
10. 蒲氏：在山西隰县。
11. 廧咎如（廧皋如）：疑即高奴，高奴在陕西延安。

上述 11 支，霸氏与潞氏重，余吾是茅戎别种。

白狄姬姓，活动于晋北，从山西五台到河北平山，沿滹沱河进入河北中部的保定、石家庄地区，如定州、正定、唐县、行唐、隆尧（古柏人）一带，史称鲜虞、中山。灵寿古城的中山国遗址、新近发现的行唐故郡遗址就是其中的两个地点。

赤狄，春秋晚期灭于晋东南。白狄，战国中期灭于赵。这些戎狄后来怎么样？我国姓氏还留有痕迹。

一是狄氏或翟氏。《魏书·高车传》：“高车，盖古赤狄之余种也。初号为狄历，北方以为敕勒，诸夏以为高车、丁零……其种有狄氏。”

二是隗氏。《左传》媿，或作怀，或作隗，后世作隗。秦有丞相隗状，见始皇诏版和琅琊刻石。后汉隗嚣，望出天水成纪。魏晋之世，赤狄余种散入各族，氐、叟、屠各亦有隗氏。

三是鲜于氏，鲜于是鲜虞、中山之后，或与丁零混杂。如《魏书·太祖纪》有“丁零鲜于次保聚党常山之行唐”。鲜于氏，自汉以来，代有闻人。如汉有鲜于妄人、鲜于裒、鲜于辅，魏有鲜于嗣，吴有鲜于丹等。出土文物有雁门太守鲜于璜碑。[14]

中山国活动的地区，恰好是李唐的龙兴之地。[15]

戎狄离我们并不遥远。如北京房山蒲洼乡芦子水村就是隗姓聚居地。当地人有“天下一个隗，房山芦子水”的说法，我去做过调查。房山大石窝镇也有很多隗姓居民。鲜于氏，从文献记载看，多在北京北部，我也想调查一下。

晋楚争霸，晋占上风

读春秋史，有所谓“春秋五霸”，齐桓、晋文最有名。

齐桓公出名，是因他存邢救卫，九合诸侯，一匡天下。读清华楚简《系年》，我们才知道，伐灭邢、卫的狄，其实是赤狄一支的留吁王，事与山西有关。

晋文公出名，相反，不是因为伐北方的戎狄，而是伐南方的楚，在城濮之战打败楚。

整个一部春秋史，无论《左传》《国语》，还是清华简《系年》，仔细读下来，主线都是晋、楚争霸。当时论国力、军力，兵车的数量是个硬指标，谁最多？晋、楚。晋楚是当时的超级大国。春秋晚期，“吴通上国”，“上国”是晋国。这个超级大国，南方的楚庄王、吴王阖闾和越王勾践比不了。

楚，当周之南，经常北上，问鼎中原。晋，王室所依，周背后的靠山。一南一北，两者必有一争。

楚人，现在多指湖北人和湖南人。湖北人有个外号，“天上九头鸟，地上湖北佬”。北京有家饭馆，专做湖北菜，就叫“九头鸟”。“九头鸟”是夜猫子，古人以为凶鸟，但湖北人并不忌讳，反而用它表示勇武剽悍。

晋景公时，伯宗有言，“天方授楚，未可与争。虽晋之强，能违天乎？”（《左传》宣公十五年）。“天方授楚”见《左传》桓公六年，春秋早期，随国的季梁就这么讲。可见春秋时期，楚人风头正健。

楚人厉害，古代就如此。张良曾说，“楚人剽疾，愿上无与楚人争锋”（《史记·留侯世家》）。周勃也说，“楚兵剽轻，难于争锋”（《史记·绛侯周勃世家》）。

当年，晋楚争霸，楚人来势汹汹，咄咄逼人，晋文公反而“退避三舍”以报之（《左传》僖公二十三年）。

《左传》襄公二十六年：“晋卿不如楚，其大夫则贤，皆卿材也。如杞梓、皮革，自楚往也。虽楚有材，晋实用之。”这话本来是说，楚国不乏人才，但都跑到晋国去了，反而被晋国利用，就像名贵木材、齿牙革角多产自南方，结果都跑到北方去了。

岳麓书院有个对联，“惟楚有材，于斯为盛”，据说出自袁名曜（1764—1835 年）。袁是湖南宁乡人，当过山长。他是反用《左传》之典，故意把虽读成惟，意思是说，咱们楚地最出人才，人才济济，全都在这儿了。

11 中国社会科学院考古研究所编《殷周金文集成》（修订增补本），北京：中华书局，2007 年，第二册，1365 页：02679。

12 李学勤主编《清华大学藏战国竹简》（五），上海：中西书局，2015 年，下册，134—140 年。

13 伊尹为汤入夏刺探夏情，见《孙子·用间》。参看李零《读〈孙子〉札记》：二〇：“伊挚、吕牙为间”说发微》，收入氏著《吴孙子发微》，北京：中华书局，2014 年，438—440 页。

14 参看姚薇元《北朝胡姓考》修订本（北京：中华书局，2007 年）334—341 页。

15 今河北有几个与唐尧有关的地名，如唐县、行唐（南行唐）、隆尧（柏人）。唐县是汉代地名。行唐，战国叫南行唐。隆尧是合隆平、尧山二县，有唐祖陵和光业寺碑。唐朝叫唐朝，就是因为李渊封唐国公，从太原起兵，被李世民追称为神尧皇帝。参看陈寅恪《唐代政治史述论稿》，《陈寅恪集》，北京生活·读书·新知三联书店，2001 年，183—196 页。

近代，风水轮流转。湖北、湖南出人才，山西比不了。但当年，山西不光是个出人才的地方，而且是个吸引人才的地方。[16]

山西在中国历史上的重要性

中国历史是“夏含夷”（如汉唐）、“夷含夏”（如辽金元清），夷、夏各半。山西是夏墟所在。夏者雅也，代表中原文明，但同时是胡骑南下的大通道。山西自古多戎狄，“大有胡气”。

晋封夏墟，西边是周人故土，东边是商、夷故地，北边是戎狄南下的瓶口，南边是天下之中，周室所在。晋与四个方向都有关联。

《左传》隐公六年：“周桓公言于王曰：‘我周之东迁，晋郑焉依。’”（桓公语，《国语·周语中》作“我周之东迁，晋郑是依”）。清华楚简《系年》讲平王东迁，秦襄公从西边送，晋文侯在东边接。晋拱卫京师，是周室东迁的背后靠山。春秋，晋楚争霸是南北争；战国，秦灭六国是东西争。不管东西争，还是南北争，它都是个躲不开的“中”。

山西位于中国三大阶梯的第二级，既非西北贫困地区，也非东南发达地区，跟两边都沾不上。山西人自嘲，说山西“不是东西”。“不是东西”者，夹处其间也。“四方之中”正好说明了它的位置。

阎锡山，山西名人，喜欢讲“中的哲学”。他在太原，住督军府，渊谊堂的外墙，左右各有一个“中”字。他逃台湾，住阳明山，宅后是他的坟，墓前台阶，一左一右，中间是个大“中”字。很多人对山西的印象与他有关。

过去，山西给人的印象是，与世隔绝，太穷太抠。这话可能有点道理，但不完全对。历史上的山西，曾经强大，曾经繁荣，曾经开放。

比如晋楚争霸，晋占上风。春秋时期，它是头号强国。

战国时期，三晋也很强大。秦灭六国是步周人后尘，一出函谷关，首先碰到的对手就是三晋。三晋不灭，无法取天下。

十六国的后赵，南北朝的北魏、北齐，山西是中心。

李唐也从山西崛起。[17]

山西，与商周比邻，铜器、玉器很发达；北朝石窟寺，从平城到洛阳，经长治、晋城一线，到处都是；唐宋金元古建，彩塑、琉璃烧造，他省没法比。山西人“走西口”，去内蒙古，整个内蒙古中西部（乌兰察布市以西）都说山西话。晋商，商路远及蒙古、俄罗斯。

此次，清华艺术博物馆的展览，琳琅满目，文物可以告诉我们，“山西是个好地方”。

最后，我想添两句话。

辛亥革命（1911 年），武昌首义，阎锡山在太原响应，从此统治山西。他办的山西国民师范是山西共产党的摇篮。

北伐战争时期（1926—1927 年），参加革命者多广东人、湖南人。土地革命时期（1927—1937 年），多江西、安徽、两湖、福建人。长征，从瑞金到延安，“东方不亮西方亮，黑了南方有北方”，红军落脚陕西。但抗日战争时期（1937—1945 年），八路军东渡黄河，在山西打游击，阎锡山眼中的“四大赤县”（武乡、榆社、辽县、黎城）成为抗战圣地。解放战争时期（1946—1950 年），毛泽东从五台山出发，顺着“白狄之路”去西柏坡。西柏坡是古中山国所在。1949 年，新中国定都北京，解放军挥师南下。南下干部多山西人。

山西对中国革命有大贡献。○

（2021 年 9 月 10 日在清华艺术博物馆演讲
10 月 27 日据演讲稿修改）

16 此节节引旧作《说晋楚争霸——写给山西博物院“争锋：晋楚文明特展”》（山西博物院编《争锋：晋楚文明特展》，太原：山西人民出版社，2018 年，194—203 页）。

17

没有 17 脚注

存在之境——中国当代艺术之思

徐虹

“存在之境”作为展览主题，是想以一种比较含蓄和多义的角度来概括和描述中国当代艺术的生存经验。艺术作品本身意蕴丰富，无法用哲学理论推导来进行定义，因为它是表现性的；当然它也无法像文学那样虚构故事得出因果，因为它是图像性的。无论具象还是抽象，材质还是手段，艺术品都因其视觉形式而带来意义。艺术家要触摸现实的真实，必然会触及生存的张力，对此寻觅和创造相应的形式以表达其感受。所以从这个角度看形式即是内容，也是观念，是辨识符号，也是艺术思考路程的标记。

视觉艺术解读多样，含义混杂。就比如对中国当代艺术作品的解读，可以认为反映了中国人当下的生存状况，也可以看作社会转型时期，不断追求新形式，以适合新口味的冲动。这看似艺术形式问题，实际上又不止于此，在更大的范围观察，可上升为坚守传统和改革突破的争论……又比如当代中国女性生活状况，有人认为已经“解放过了头”，而有人还认为强调性别问题纯属鸡毛蒜皮，不在历史叙事的必要环节……所以，每一种当代艺术的解读，实际上都是在特定的语境中进行。要从社会当下演绎的“剧情”里去体会和观摩，这是当代艺术产生的条件。如果不关注当下特定空间和地域的问题，不思考当下和过去的关系，就很难让人们认同当代艺术的价值。

沉重的幽默

当代艺术家不回避对文学性手法的兴趣，它表现为艺术家在作品中采用讽刺、反讽、幽默以及超现实主义语言等等作为醒目的形式，这也成为中国当代艺术作品显著的特征之一。这一方面让我们想起中国艺术家大都从学院里受过文学性叙事的现实主义绘画训练，另一方面可以认为 90 年代以来中国文化环境对“向下看”的热情，也就是底层叙事和所谓“痞子”文化的兴起，它也要求叙事功能。所以它表面针对的是 80 年代的文化理想主义，与宏大叙事和形式主义追求采取反向的态度，比如对统一严肃和整体有明确意义模式的嘲弄，包括精英式的对艺术形式的强调和追求；对分散的、无厘头的、片段的和意义模糊不确定的即兴方式的热衷；化正面寓意和说教为“东拉西扯”、“正话反说”或“反话正说”。在画面上呈现的越是不符合主流的形式，实际上越是有意为之，其中不乏艺术家对自身的嘲弄和挖苦。

因此，当我们讨论上个世纪 90 年代以来当代艺术的变化时，会觉察艺术的创作者已经改变了以往看待艺术的习惯——艺术不再只是赞颂，不管是针对现实还是源自美学，它可以超现实、超美学，甚至反美学。如上世纪 90 年代出现的夸张感十足的“幽默”造型，一个个开口大笑的光头脸，它“戏剧性”地对应了全民热烈奔小康的气氛。当方力钧以自己的光头形象出现在大众面前时，人们看到画家拿自己开玩笑有点不知所措。画中人物一个个在大笑，笑得扭曲了脸，鼻、眼都不再对称，夸张而不怀好意。而光头肥脸与这一时期胖起来的中国人形象相对应，难免让人五味杂陈。今天来看方力钧的这些作品，在“笑脸相迎”之中隐含了太多的内容，这些笑脸是讽喻性的，虽然它不指向具体的对象，但并非如有些指责那样“损害”中国人形象，而是表示对一些流行习气、习俗、气质、趣



岳敬君 《无题》 布面丙烯 170×140 厘米 2019 年 《no title》acrylic on canvas 170×140 厘米 2019

味、性格的审视和反省。这和画家采用的类似年画般的色彩、对称的构图、突出人脸的类似木版年画的表现形式，都有文化上的对应和隐喻。从最近的作品看，笑脸减少而“真容”渐多，他的类似水墨画的大头像以及版画作品，以“入木三分”的手段，将阴郁狡诘的面容神态，刻画于中国式的鲜艳色彩之中，表达画家对世俗智慧和人际关系的思考。

以中国式笑脸入画的还有岳敏君的系列作品。他画中的人物张着弯月般的大口，露着整齐的白牙在大笑。令观者迷惑的是画中人物的笑并不开朗，而是有些忐忑，唯恐让人觉得笑得不够畅快（就像担心掌声不够响亮）。这些人一律闭着眼睛，仿佛不管眼前发生何事都当作没见，只要狂笑就行。观者可以发现那些人像是从一个模子刻出来的。他们是设计的模型？不仅笑态一致，而且一些动作也一致，如互相射击的手式，《拳头花》（2020）里伸出的拳头，整齐的鼓掌等。虽然也有动作组合的不同，比如在海边、船上摆拍式的动作，但仍然像是统一设计的动作，好像只此才让人明白这是一种讽刺，是对提取于日常生活中司空见惯的现象加以嘲讽。所以惟有这同一的“笑脸”和划一的动作一起，才另具深长意味，而观看的人会自行体会和解读出更多的内涵。

俸正杰的作品看上去很“艳俗”，艳丽刺激的色彩，流利婉转的外形，夸张的趣味，如《中国肖像》系列（2007），那是每个路人都会瞩目的样式，就像街边红黄相间的小商店招牌，发着刺眼强烈的吸引力——“艳俗”不也是一种讽喻？它看起来“妖艳”，“张扬”，毫不掩饰其刺激人的“俗”，但这“俗”满大街时就变成“以毒攻毒”的“药”。当人们见怪不怪时，它就成为对某种文化现象的反讽。尤其是当艺术家注视它时，这些司空见惯的“图像”就不再是流行的时尚和商业文化的附庸，也不再是为了盈利目的讨好大众而玩花招的一种不变的口味和习俗，于是艺术家借大众文化之名行反向之事。当你关注这作品中的人物表情，那眼缝里流露出的白眼，既豪横，又阴冷的劲儿很耐人寻味。艺术家将“俗”以更加恶俗的语态重复给你听。

这些近似扭曲，接“地气”的画风带来的喧哗，热闹，纷繁的气氛，就像过年唱戏，新桃换旧符，是



俸正杰 中国肖像



祁海平 《青花魂 No.6》 100×80 厘米 布面丙烯 2019 年

满大街店面招牌的风光，是客观物象，也是精神象征。这一中国特色作为视觉元素被纳入当代艺术，成为一种象征时，也就生成了新的表述方式。它已与传统民俗形式相去甚远，甚至是相反，它用了一些旧元素而起讽喻作用。它的亮点就在于谁都知道它们从哪儿来，但谁也不清楚它要到哪儿去——究竟指向什么，可以有各种解释。反正它不是指向狂欢和享乐的感官，而是在刺激、震惊、困惑的同时，启发人与更深远的历史和文化作联系的思考。

多义的单纯

相对于这些从现实和文化历史寻找和创造图式的艺术家，另外一些艺术家是从艺术历史系列中寻求出路。在中国，美术史课题往往与传统和外来文化艺术的关系紧密相连，争论经常上升到意识形态层面，而不再是单纯的形式问题。这次参展的傅中望、祁海平、阎秉会、蔡广斌，是在不同艺术材料中研究这一课题的艺术家。

傅中望的研究对象是如何将人和人、人和环境的对话关系注入到形式语言中。他将传统的“榫卯”结构，发展为一种互相牵引和互为关系的形态。进而在形式上提炼和强化这种关系，使得这一建筑的功能性结构形态转化为文化视觉形态，使“榫卯”在脱离了传统的“使用功能”后具有了艺术“纯粹”的形式。他在这一系列“结构”变化中也更多探讨了复杂多变的延伸关系。比如《中国帽子》，就有互相推脱，漫天飞舞而不知花落谁家的含义。《楔子》系列将个体和群体、单个与组合的紧张又互为依存的关系表现得非常形象。这些作品采用装置组合变成更为自由和“发散”的形态，脱离了“榫卯”的建筑“凝聚”，使之更接近艺术中关于“关系”的想象和表现。

祁海平的抽象绘画从书法中来，生气蓬勃的原因在于淡化了书法讲究用笔的程式法则，因为那是宣纸和水墨及软毛笔需要的效果，是在软性的材料中增加力度感知的用法。而油画材质本身的塑造性，要求展现因色彩肌理和画布木板等材质形成的视觉冲击力。这样，他在油画的抽象中发挥了书法艺术“生生不息”的连绵性节律，使他的抽象画含有特殊的生命意态，这就让他的作品与西方抽象绘画总体上接近形而上的观念和冥想有了区别。有人说他从小练习书法，现在他是油画家中的书法家，他的作品也印证了这一背景。值得关注是他的作品的肌理厚度不像层层堆砌和迭加的，不是一种深度空间的想象和冥思，而是游走于浮雕般的四方空间里，腾挪着生命活泼泼的力量。

阎秉会是 90 年代兴起的现代水墨的代表艺术家之一，但从这一角度的评价却寥寥无几，他的社会影响力和关注度与此不成比例。我们注意到，他的理论和作品显示着一个矛盾体——他的文化修养使他成为一个中国文化精神的继承者，但同时也成就他的叛逆者精神。现代水墨嫁接西方的表现和抽象，更多偏向形式结构和个人表现手段的探索。追求视觉的心理冲击，要大于用笔用墨在宣纸上的程式化表达要求。心性和笔墨关系成为中国水墨的核心，淡化这一点或许

为水墨形式的开放和更为自由的探索追求打开了通道，但也许就失去水墨绘画传统的特有意味。阎秉会一方面继续用传统意义的笔墨画现代构成的山石，如《人的尊严》(2001)等一系列纪念碑式的作品；另一方面也以现代普通人的温暖心性和同情眼光瞄向日常用品，比如画矿泉水瓶子《俗禅》系列(2003)。但这不是“俗化”，而是在思考层面的探索，表示修道的真义不限于高入云霄的深山，也可以出现于日常的一饮一啄中。他有诗明志：“千山万山无古今，白云深处即我心。”所以对固化的传统，为标榜传统的传统，在道德制高点上的传统，求雅转俗的传统，一概视之为“俗化”，而贴近内心感受，注重生命体验的“俗”即“雅”。

同样画水墨的蔡广斌探索的是现代观念和水墨传统表现的融合。他画中人像如虚化了的手机图片，一种即时瞬间和无意的抓拍，呈现断片式的、随意剪裁、零散的效果。这些特质和简淡细腻的水墨意蕴结合在一起，显示了现代都市人脆弱神经质的一面，是广大冷漠生硬的大都市与脆弱、细腻、虚幻化的个体并存的矛盾混杂。作为身临其境又是旁观者身份的画家，他感受到了这种都市生命的状态，思考并企图用异于传统的方法表现出这种体验，如作品《他拍－肤》(2020)。而他的《中国山水》系列，又极富都市化的片断式明快，就如高速掠过的城市景色，被不断割断和遮盖的建筑物，到处看到又一闪而过的广告设计……它们既没有含而不露、心领神会的深意，又在明处点缀和丰富着日常体验。当代都市人经验中的自然，也就这样被都市化和广告化了。剩一点传统水墨的特质，比如用笔精妙含蓄，气质优雅，也不是传统意义上人和自然那份你中有我和我中有你的情怀。这也表达作者的心境，一种当代都市人对失落的“自然”的遗憾。

过去与未来

对于现代叙事的隐喻，往往借助于某种前现代的方式，比如写实的手段、用文学叙事的方法等。这不仅因为中国社会巨大转变过于迅疾，导致传统、前现代与现代的并置交叉；同时在这种情况下人的身份和地域的分化，使得不同群体之间的差异拉大，产生的观念和情感落差加剧。艺术作品揭示人群在社会剧变时的复杂情感反应，在一定程度上反映了中国社会的真实状态。海波、陈秋林的作品显示了当代艺术中“向后看”的叙述策略。

海波的作品令人想到瓦尔特·本雅明的天使面对废墟背对天堂飞去的情境。使人担心落入“多愁善感”的窠臼，但实际上由这个“隐喻”引出反思和表示疑虑正是艺术家的目的。他没有提供结论，因为无法回答。这种疑虑和反思，首先表现在作品模糊的时间性上。这是一种游移的时态，不确定时空条件，就像我们通常体验涌入意识的，往往是一种情绪伴随的某个氛围，而时间地点都是象征性的。象征和比喻某种情绪的特征，比如伴随着凛冽寒风和柴草味的夕阳颜色。有鱼腥味的海浪声响和阴翳的天空……就像普鲁斯特将一种小饼干放入红茶中闻到特殊香味时，一缕记忆流涌入心中。海波作品中的老农、《北方系列》(2004)中的土地、《桥》(2000)中的乡村景色、《四季》(2000–2002)中的自然等蒙着雾气，游移而又潮湿，好像是梦里“回看”曾经的人与物，一股挥之不去的情绪弥漫心间。作者与这些人和事的距离不远，但不在同一时空。这是“面对”而又要“离去”的距离，刹那间聚集，刹那间分离，而分离前的停顿显得温暖而有光亮。如《故事结束》(2009)图片中老农眼神流露的人生感受和眷恋，看作品如看厚重的云朵，温柔而沉郁。海波的作品不同于一般摄影的镜头、光影技术先行，而是观念层面的呈现，但又通过娓娓道来的叙事凸显情感之溪流。也不同于绘画作品的个性呈现，它是通过朴实的叙述让观者直面“真实”而思考。

陈秋林的影像作品和她的行为艺术组合在一起。艺术格调和叙事方式不似海波式的隐喻，而类似一种“明喻”，既是一种戏剧化的现实和现实化的戏剧的对比并置，也是虚拟和真实的相互掺杂，让人恍惚中分不清剧情和现实。这不仅是艺术手段，也是一种现实处境。比如她描写三峡修建对沿江人们生活和情感冲击的《江河水》(2005)，那惊天动地的感受，那令人不知所措的震惊确实如她作品所表现的。也好像只有戏剧的提炼和浓缩，才可变现夸张的现实。在看她的作品时丝毫没有感到由于《梁祝》的戏剧片断穿插其中而显突兀和荒诞，反而借着古装戏剧人物登船看江上风物，和在高大的现代工业起重机下穿梭着寻找逝去的故里的场景，倒更确切地表现出人们对待大变迁时的困惑茫然。由于作者也是表演者，这就有不同维度的叙事可能，可以从时间空间，戏里戏外，当地人和艺术家，古人今人，实际的承受者和旁观者之间来回穿越，这种类似“陌生化”和“间离”的艺术效应，给观者转换视角同时，也有了更多思考和感受的空隙。



《极地》

女性·女性

女性问题是当代文化的显性问题，不仅由于两性问题一直拉锯“争斗”于人类绵长的历史时空，而当代语境中的性别问题伴随政治经济和种族、后殖民问题而演化为更为广阔的、正在演变着的人类文化发展方向性问题。当然，当代艺术中反映的女性问题核心是针对性别歧视。无论男女平等的话语，还是揭示更隐讳的文化深层，以及藏在消费文化和大众文化中的歧视问题，归根结底还是针对“男性中心论”问题。肖鲁的作品可以看成对这一思潮的回应。她的作品鲜明地亮出女性命题的意义，从女性个体看女性意识觉醒和抗争，以选择自己存在的方式。她做行为的触发动机与此时此地的她感受有关。比如她在威尼斯圣马可广场前空地上的作品《圣水》(2017)，因为高耸的教堂顶和空阔的广场给予她一种“被看”“被询问”的“反省”情境。尽管这是她自己一直在内心中思考和寻找答案的问题，但借助于这个特殊的环境和气氛，她的问题有了新的明确的形式。她布置如天空一般蓝色的克力板，像一条蓝色之路斜斜横在广场之中，她喝着高烈度的白酒，很有仪式感地在预示通天之道上痛苦挣扎，加上有古老历史感的教堂建筑和环境……这一切多层次地演绎着她想要得到的多方位的回声。好像她的生活就是一连串的问题，也是不停寻找答案的心理波澜。在手握凿子斫冰的那件《极地》(2016)作品中，冰棱刺破了她的皮肤，血流了出来，在白色的坚冰上留下缕缕痕迹。这是意想不到的偶然，反而使作品拥有更丰富的含义和象征性，完成度也更饱满。她选择行为表演的图片很注意表达的完整性以及视觉上的无可挑剔，可以看出她是要用艺术的方式去对抗那些看不见的“压迫”。尽管她的作品充满偶然性和无可预见性，爆发的冲击力极强，但仍然完整和充分，这也是她艺术的生命力所在——力量和美感的再平衡。

清流涌现

当代艺术中有一股清流在发挥作用，为的是使当

代艺术自觉地远离商业和大众娱乐。李天元、陈劭雄、颜磊的作品从不同的动机和角度体现了当代艺术中的这一激进的清流。李天元作品与科技信息的传播带来的认知有关。他的作品无论是摄影还是绘画，无论是具象的人物还是意像的天空（《空气》，2004）、云朵（《云图》，2013），无论是可以加入日常叙事的具体事物，比如人脸，身体（毛发、体液），还是形而上的思辨、推理，各种匪夷所思的事物（信息、资料、气味）等等，显示艺术家努力开辟某种新的方式进入公众领域，展开交流、思考和讨论。在互相对话中获得平等共处的快感，而不是以市场价格变化来显示艺术的等级，却连带地消减了艺术的独立价值。

陈劭雄的作品与社会的变化关系紧密，他特别关注普通人群的日常状态，他善于从不经意的装扮、姿态、动作、人物神情，以及和环境的关系中获得一种叙事的方式。这种方式的特征是要取一种平行的视角和被叙述的人和事物同处一起，就像附在他们身上的一分子和他们的行为方式完全平行。让人感觉艺术家对社会问题的敏感，但又可为这种敏感找到表达的途径。作品《街景－柏林》（2001）虽然是国外某地，但看去如中国现在很多城市的一角，一样平淡无奇司空见惯的街头景色。他用多重叠置、拼贴、挪移和衔接，让人在不经意一瞥中蓦然产生一种不可思议的荒诞。因为当艺术家的图片中那些手中捧着的是用普通相机拍摄的街景图片，竟然可以和现实场景，如窗外景色或室内景色融合为一，好像是景中景，或三D片。但是由于作品的图片具有一种“普通”特质而摒弃了商业化的精致，反示这一切存在的背后有一种控制力量，而显示一种现实的批判性。

颜磊80年代末以来就一直在寻找“纯粹”的艺术方法，起初他画的是抽象艺术，但和别的抽象艺术家不同，他追求的不仅是形式的纯粹，而更是指艺术创作的动机和创作过程的纯粹。一种更强调艺术发生学和方法论，而不是通常重视结果的美术史的方法论。这虽然有点乌托邦或某种伦理洁癖倾向，但在当代艺术的理论建设上自有独特的价值，因为艺术如何能不沦为市场的商品，不为少数人专有，不成为资本盈利工具，不成为扩大社会阶层鸿沟的助力等，是值得关切和深思的。他似乎在艺术作品创作过程的每一步都有所设计，避免陷入传统经典复制的“陷阱”。比如创作的动机随机性，倚重个人兴趣和思考，而不是美术史上下文的推导。又比如艺术创作过程的偶发与社会文化历史资源的发现途径及感受的重要性大于文本。比如他在日本某驻地的创作，就对日本的文字和组句结构形式感兴趣，但同时又不拘泥于文字内容，完全按自己感受到的某一点来发挥。在字的形状、行与行的空间等方面显现的意味来安排自己的创制。又比如，他经常让工人们参与他的创作过程。他是设计和指导，工人们刷漆或者上颜料等操作。这难以用工作小组集体创作或者雇用助手的方式来解释，因为他的艺术理想方式就是要打破艺术被垄断、被“奇货可居”的局面，包括过程和结果等尽可能避免这种结局。虽然，我们通常还是看他完成后的作品效果作为欣赏和评价的依据，如他的《彩轮》系列，人们被作品透出的神秘和深邃所吸引，可以说这些作品之值得深思，是由于它们传递着中国当代艺术中的形而上的气息。

“存在之境”作为展览的主题，不仅是指日常的场景，也是指当代艺术家对生存的思考和表达。既能看到情绪、喜好、冲动、意愿、想象等因素在作品中的作用，也能看到他们的纠结困惑和疑虑在作品中的体现。这种种精神因素由中国的现代性带来，也必然在中国当代艺术中现身。中国当代艺术存在的合理性——艺术不会是传声筒般的只作日常片断式的反映，尽管看起来有的作品像日常秩序的剪辑。它绝不是日复一日的生活的翻版，而是对精神与物质生活的思考，以梳理和裁剪使之显示真实的内核。△

从湖北美术馆收藏来看“存在之境展”

冀少峰

如果对近40年中国当代艺术进行考察的话，不难发现，政治性是早期当代艺术发展的主要视觉叙事特征。在当代艺术的视觉书写中、图像记忆中的生命与政治恰恰构成了当代艺术史发展历程中的关键词。而图像时代创作观念和创作手法的变化，特别是进入90年代中期以后，带有明显后现代观念艺术倾向的艺术创作，成为了一种重要的视觉表达方式。个人的视觉经验和历史记忆相杂糅所开发出的社会主义经验式的视觉表达方式，既展现出对历史的重新思考与反思，亦对社会现实有着深刻的切入，从而构成了与历史、文化、政治、社会、集体经验与个人经验相交织的多重历史语境，进而深刻地表现了中国当代的社会现实与文化现实，回应了中国当下的变化。

一、社会主义经验的文化记忆及其文化表征

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中曾着重强调“文艺是从属于政治的”那种艺术与政治之间的不可回避的关系，这种意识在十年“文革”时期既被曲解，又被夸大，它带来的艺术理念、艺术方法、艺术主张，即我们所熟知的“三结合”创作模式、“三突出”的创作方法、“红光亮”的表现方法，这些艺术理念深深地影响着出生于上个世纪50-60年代人的思维观念和表达方式，而这代人恰恰又构成了中国当代艺术力量的主体。

三突出：在所有人物当中要突出正面人物

在所有正面人物当中要突出英雄人物

在所有英雄人物当中要突出主要英雄人物

三结合创作模式：领导出思想，群众出生活，艺术家出技巧

红光亮表现方法：“红”即画面以红色的基调为主，象征革命

“光”指没有明显的油画笔触，以便普通群众欣赏

“亮”是指用明亮的光线给画面带来欢乐胜利的气氛

整个视觉图像：红光亮，人物又是高大全。北岛和李陀在《今天》杂志“七十年代专号”的编者按中，着重说明了这代人对中国社会的意义。“我们这里说的一代人，是比较具体的，主要是指在70年代度过少年和青年时代的一代人。这代人正是在那样一个特殊的历史环境里成长起来的，这种成长的特殊性造就了很特殊的一个青少年群体，而正是这群体在‘文革’后的中国历史中发挥了非常重要和特殊的作用”。

于美术界，一批艺术家以图像叙事的方式对他们的社会主义经验的文化记忆进行了历史的反思，如方力钧、岳敏君、傅中望等。这些艺术家之所以能构成一种文化现象，也源于他们个人艺术历程的发展，是伴随着中国当代艺术的发展进程而发展的。他们以自我差异化的视觉表达，和多元、丰富与多样的个人叙事，成就并发展着中国当代艺术发展史的镜像。他们的命运，他们的经历，抑或说他们的视觉讲述，无疑是和这个社会、政治、经济、文化的发展密切相关的。透过这些艺术家不断变化的视觉景象背后，也让我们看到了社会结构的转型所带来的生活方式和思想方式的变化。从“文革”、“改革开放、思想解放”是视觉叙述的主要路径。



方力钧《2012 秋》
110 厘米 ×80 厘米　布面油画
2012 年　湖北美术馆藏



岳敏君《逗号》
布面油画　201 厘米 ×250 厘米
2016 年 湖北美术馆藏



马六明《No.46》
布面丙烯　140 厘米 ×110 厘米
2008 年

方力钧到了美术馆以后，说我从来不捐赠作品，当时把我们的书记给吓住了，你不捐赠作品，我的展览怎么做？我说你跟高手过招不用担心，展览结束的那一天，说你们随便挑一个代表作，自己拿着刮刀现场签名，就给我们留下了这张油画。

岳敏君的图上这幅作品是捐赠的，当时创作了三张，我们留下了其中的一张，这个作品是我和他在交流当中他创作的，参加了当时我们在肖像的展览。后来在 2017 年岳敏君拉着傅中望馆长要给馆里一张代表作，就把这张作品留给了我们。王广义的《唯物主义者》（图 ）。2018 年张晓刚作了展览（图 ）。傅中望把它的《榫卯结构》捐给了我们湖北美术馆，关于傅中望的收藏，在未来两年我们计划做一个全国美术馆馆藏精品展出，是文化和旅游部的重点项目，他的大部分收藏会归湖北美术馆。

今天徐虹老师比较会挑，挑了《十大关系》，其实他是把一书中非常深刻的一句话讲出来了。艺术是什么？其实就是关系与关系，人与社会，人与自然，人与国家，国家与国家，等等。其实我们今天特别强调生态也一样，或者我们今天强调双创，



陈文令
《红色记忆——笑傲江湖之二》
铜、烤漆　153 厘米 ×70 厘米 ×60 厘米
2010 年　湖北美术馆藏



隋建国
《衣钵》
铁　83 厘米 ×130 厘米 ×250 厘米
1995—2006 年　湖北美术馆藏



李邦耀
《走道》
布面丙烯　200 厘米 ×300 厘米
2010 年　湖北美术馆藏副本



张晓刚《祭品 5 号》
布面油画　40.5 厘米 ×51.5 厘米
2016 年　湖北美术馆藏



徐文涛《假面的告白 No.3》
布面油画　130 厘米 ×180 厘米
2009 年　湖北美术馆藏

文化的创造性发展、创造性转化，艺术家在那个年代就已经有了，榫卯是传统的艺术文化元素，在迈向现代化的过程中实现了创造性的转化，创造性的发展。艺术家不要发言，你把自己的作品拿出来就可以了。

蔡广斌是我们多年的好朋友，参加了我们的展览，留给了我们一张作品——《他拍与自拍》。海波的作品《桥》，他的姐姐和母亲在吉林的一个公园，这张作品也是湖北美术馆收藏的，在楼下也展了这个作品。还有陈劭雄的作品（图 ）。2007 年我们开



杨国辛《好果子》
布面油画　280 厘米 ×145 厘米 ×4
2006 年　湖北美术馆藏

馆，我们如何跟别的美术馆比？傅中望馆长有前瞻性，所以给我们积累了这么好的财富。

马六明是湖北籍艺术家，他参加《为无名山增高 1 米》，图上是他作的油画，全是捐赠。为什么？因为他是湖北人，中望馆长邀请他回去，他就捐一张。马六明捐给我们的油画几乎都和墙上的一样大。近期把他《为无名山增高 1 米》的手记、笔记、录像都捐给了湖北博物馆。徐老师策划的这个展览的艺术家结构和我们的收藏结构完全相符合，我一定要亮一亮傅中望的家底。他作了馆长以后就跟我讲，50 后、60 后、70 后是我们的收藏目标，我们的办馆理念非常明确，立足本土，面向世界，兼顾历史，重在当代。我们既有对艺术史的收藏，对 20 世纪湖北美术史抢救性的收藏，我们也有对当代的收藏。计划经济解体了，但是计划经济的模式仍然没有解体，图上是《衣钵》，这是一幅最大的作品，2.5 米。丁乙的作品。我们没有祁海平的抽象，但是我们有丁乙的作品。石冲的作品，他是从湖北过来的艺术家。明年年底他会有一个大展。谭平的姊妹篇，有两张作品，我们留下了一幅，上级领导说这个作品太贵了，就一个圈儿、两个圈儿，我们就留了一张，



魏光庆《秘密的节庆》
布面油画　130 厘米 ×163 厘米
1986 年　湖北美术馆藏



魏光庆《金瓶梅 No.51》
布面丙烯　120 厘米 ×150 厘米
2009 年　湖北美术馆藏

另外一张姊妹篇就流出去了。在西安举办的方少华的展，这幅作品是留给我们的，他画了很多从传统中来，但是又不是还原传统，而是对传统的再创造。

这批艺术家一方面强调对历史的反思，也强调了与现实的联系。我就是今天参加“存在之境展”的艺术家，基本上和这条线索是一致的。

二、既强调了对历史的反思，也强调了与现实的联系

我们对 20 世纪湖北美术史进行百年梳理的时候，图上这张作品留下来了，《秘密的节庆》这是 1986 年的作品。

如果说上个世纪 80 年代的艺术家们自我价值的彰显是通过形式的批判来实现的话，那么至 90 年代初追求自我价值的实现和强调个体的生存经验则成为艺术叙事的主要路径。一个突出的现象就是“政治波普”，由于“政治波普”成员中以湖北籍艺术家为主，因而当代美术史中又称之为“湖北波普”。他们的符号挪用则带有明显的政治属性，通过图像叙事去对我们的现实和历史进行深刻切入，在批判与反思的同时，也和时代社会发生了密切关联。

蔡祥有一段话，“一个所谓的现代民族，首先是一个政治民族，但是这一政治民族仍然需要文化的支持，而如何讲好这一现代民族的历史以及相应的神话建构，就成了叙述的重要命题”。但当我们考察这些当代艺术个案时，又不得不把他们的图像叙事和我们的社会结构变迁、政治、经济、文化相联系。只有这样，才能更深刻地洞悉视觉图像背后的真实意图。

德勒兹曾对卡夫卡有过这样的评价：“写作或写作的优先地位仅仅意味着一件事：它决不是文学本身的事情，而是表述行为与欲望连成了一个它超越法律、国家和社会制度的整体。然而，表述行为本身又是历史的、政治的和社会的。”

因此，国家政治的视角为这一代人提供了非常深刻的观察世界、认识世界的叙事方式，这也让我们不得不去面对这样的现实：没有所谓的艺术，在艺术的背后，首先表现出的就是政治性，或者说政治性本身就构成了艺术性。△

从馆藏画作看张大千与于非闇的交往

倪葭

天子脚下，五方杂陈。北京作为辽、金、元、明、清的首都，即便是民国政府迁都之后，仍以其深厚的文化积淀吸引着全国眷恋文化艺术的学人和艺术家。1924 年张大千初次到京，[1] 之后的 20–40 年代曾多次到访京城。他善交际、系应酬，与京城的诸多艺术家均有交往及合绘佳迹流传。

张大千在一次陈半丁组织的雅集中与于非闇相识，遂成莫逆之交。“1934 年至 1936 年，张大千曾在北平有 5 次画展。他在北平其间，与傅增湘、周肇祥、溥儒、溥伒、于非闇、齐白石、俞陛云、成多禄、陈半丁、徐燕霖、陈宝琛共 12 人，互相轮流作东，举行聚餐雅会，每逢星期天一次。席间上下古今，琴棋书画，无所不谈。有时饭后兴至，挥笔题诗作画，午夜始散”。[2] 张大千更是与于非闇发展成为“日夕游宴的密友”。

本文希望借助几件张大千和于非闇的画作及印章等资料，揭示二人在艺术上的相互促进及画作背后的深厚友情。

张大千（1899–1983），名权，后改名爰、蝯，一名季，号季爰，别署大千居士，斋名大风堂。四川内江人。绘画幼承家学，至沪后师从曾农髯、李瑞清。山水画由石涛入手，进而上诉前代诸名家，笔墨和风格一直不断变化，直到创造泼彩画法。人物画初学唐寅、赵子昂、李公麟，赴敦煌临摹魏、唐壁画后人物画更为写实生动。20 世纪 50 年代栖身海外，晚年客居台北，室名摩耶精舍。

于非闇（1889—1959）名照，字非厂，别署非闇，又号闲人，山东蓬莱人，久居北京，父亲为汉军旗人，祖母、母亲、夫人均为满洲爱新觉罗氏。清贡生，为华北名记者。画花木禽鱼从宋代院体入手，画面工致，设色或浓艳或清雅，题字采用徽宗所创瘦金体，相得益彰。解放后任北京画院副院长。

一、画作



图 1
张大千
《茁箨盦图》
1934 年
纸本设色
94×36 厘米
清华大学艺术博物馆藏

1　据张大千《仿金冬心墨竹成扇》所题“此予年二十六岁（1924）初入故都，在汪镇生家。汪固工新罗花鸟，而酷嗜予所为石涛、八大、浙江诸作，尤喜予为冬心书。固出优巧，督予为之。当时以为乱真，今日对之，不觉汗濡重棉也。戊午（1978）元月十一日，台北大寒，大千居士爰。’”引自《张大千诗文集》，荣宝斋出版社，1990 年，374 页。

2　王振中：《张大千三十年代在北平》，《文史杂志》1990 年第 2 期，2 页。

《皕箧盦图》（图 1）绘山中幽居，画面近景处，弯曲的小路逶迤延伸至一座两进的茅舍，屋外古树参天，屋后翠竹挺立，可见屋中所居为高雅的文士。茅屋临水而建。画面的中景是不着一笔水纹的平静湖面。远山起伏平缓。全作用笔疏松健朗，设色秀润明丽，近景的巨石可见对石涛用笔的取法与变通，不大的画幅中，树木位置安排得宜，绘画技法丰富，树干有双钩浅绛设色与用墨直写两种；树叶点夹相参，松针与竹叶用墨写就，以淡花青色罩染；同时安排青绿夹叶树和红树一株，足见画家巧思。上题“平生不解饮，颇以酒为名。元亮弦不设，无声亦有声。非厂何好事，遗我酒盈尊。一杯聊复尔，和气暖氤氲。兴酣还点笔，两腋清风生。高歌发新响，余韵起宿醒。大千倚醉作此。是日非厂遗我茅台酒。”钤“张季”白文印“大千”朱文印。又题“《皕箧盦图》甲戌（1934）冬孟写似绍庭[3]二兄。大千弟张爰。”钤“张爰之印”白文印，“大千”朱文印，“大风石室”白文印。

《花卉》（图 2）绘栗枝、栗子、草虫。重墨干笔双勾栗枝，淡墨皴染枝干；浓淡墨湿笔铺写栗子叶，焦墨勾叶筋；干笔渴墨与浓淡墨湿笔互用，勾写栗子外壳。细笔草虫，红、绿色敷染昆虫翅、背，干笔淡墨勾写昆虫须、脚。画面的红、绿甲虫为以水墨为主的画面中增添了生趣和亮色。图上方张大千题写：“生理全凭栗树林，居人长伴野猿吟。客行偶见霜蓬大，翻倒儿时扑拾心。华山有栗子林，以陈仲仁法[4]与非厂合写此。大千居士时客故都。”钤“张爰”朱文印，“大千大利”白文印。此题下方有于非厂款识“乙亥（1935）冬十月雨窗写甲虫，皆美而艳者也。非厂。”钤“照”朱文印，“于非厂”白文印，“非厂大千合作”白文印。画面另一侧有溥心畬题诗“冷涧霜初落，空山见一枝。秋来拾橡栗，应赋杜陵诗。



图 2
张大千　溥心畬　于非闇
《花卉》
1935 年
纸本设色
111×42.5 厘米
首都博物馆藏

心畬题。”钤“溥儒之印”白文印。此图张大千绘橡栗，于非厂画甲虫。张大千自题以陈仲仁法绘，陈仲仁继承黄筌的画法，以写生见长，此幅作品写实功力深厚。

溥心畬（1896—1963），名儒，字心畬，号西山逸士、羲皇上人、松巢、旧王孙、钓鲸鱼父、华（花）虹、流浪王孙等，室名省心斋、寒玉堂、二乐轩。载滢次子。溥儒四岁习字，十四岁习颜、柳大楷与篆隶，在北京戒台寺隐居期间习画，并无师承，始自临摹。因其家藏历代书画名迹颇丰，得以深研传统，临仿对象由“四王”上溯至宋元，因此“始习南宗，后习北宗”，遍学诸家，打通南北，树立起鲜明的个人艺术风格，且山水、人物、鞍马皆精。他在 1925 年于北京中山公园水榭举行首展，俨然马



图 5
于非闇　《牡丹锦鸡图》1946 年
纸本设色　133×69 厘米
清华大学艺术博物馆藏

夏的画风在画坛引起强烈反响。1949 年赴台。

图 5 绘绘石、牡丹、锦鸡、蝴蝶。湖石玲珑剔透，墨笔勾勒湖石轮廓，深浅墨色皴擦出湖石皱褶和凹凸。牡丹花繁叶茂，以墨线勾勒花、叶与枝，以浓淡墨色皴擦出枝干的前后穿插。以墨、色渲花头和叶片，后以色敷染。一只红腹雄锦鸡脚踩湖石，自牡丹花枝后扭颈向前。锦鸡头部、头羽、背部以黄色染成；颈后与上背部羽片清晰，羽毛根部先以墨色和石青分染，羽毛尖部以朱红和石绿晕染；飞羽以黑色晕染，羽尖部以青色略染，表现鸟羽的光感；胸腹部及尾侧尖羽以朱红色染成；尾羽长并有黑色圈状斑纹。全身羽毛以细笔以相应部位的颜色丝毛，表现鸟羽的蓬松与光滑。利爪以墨线勾勒，以金色提勒。锦鸡花枝间的两只蝴蝶，一黑一白，蝴蝶鳞翅晕染出毛绒质感，须和脚线条劲挺。署款“写稷园锦鸡，添故宫牡丹。使西蜀张髯见之，又将笑我未能免俗也。丙戌（1946）九秋，非闇并记。”钤“于照之印”白文印，“非厂居士”朱文印。

于非闇在《我怎样画工笔花鸟画》一书中曾谈到其画中的北京牡丹是撷取了春日花朵之形色、夏日叶片之姿态、秋日老干之曲屈，将牡丹不同时期的“美”融合在一幅作品之中，务必使画中的牡丹尽态极妍、气韵生动[5]。从于非闇《牡丹锦鸡图》的题识中可知于非闇与张大千曾针对花鸟画的创作展开过讨论，所以当于非闇在进行此幅作品的创作时，不由自主地又想到了好友张大千。

二、合作印章



图 3 张大千、溥心畬、于非闇《花卉》中的“非厂大千合作”白文印

3　章绍庭，银行家章瑞庭次子，民国时期天津藏扇家，平生好藏折扇，其斋室名“皕箧盦”。

4　陈仲仁，元代江右（今江西）人，官至阳城主簿。善山水、人物、花鸟，与赵孟頫论画法，孟頫多所不及。

5　“我画北京的牡丹，在三十多种名色当中，我只选出几种名色。北京的牡丹，枝干，经过冬天的防寒束缚、开花时不够自然，同时叶片乍放，形象缺少变化，我总是取夏天充分发育的叶形，初秋恢复自然的枝干，特别是故宫御花园百余年前的老干，我把这些素材一年一年地搜集起来，我就掌握了北京牡丹比较充分的资料，反映它的繁华富丽，表达它的活色生香，自然就容易创立新意了。在古代绘画以牡丹作主题的，总是画块石头，把牡丹的老干隐在石头后面，或者只画折枝牡丹，有的只画几根竖干，这对于构图来说，是与牡丹的富丽堂皇不相称的。画家们只在春天找形色，未看到夏天姿态百出的叶片，初秋曲屈盘错的老干，那只好画块石头，遮掩了事。韩愈说‘唯陈言之务去’，姚最在《续画品录》（公元 551 年）中说：‘虽质沿古意，而文变今情’，我画牡丹不死守陈法，而要使它尽态极妍，比真的牡丹还要漂亮鲜艳，正是这些至理名言来驱使着我，指导着我。谢赫所说的‘气韵生动’，惟有能够创立新一代，才有可能做到‘气韵生动’”。详见于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，人民美术出版社，1959 年，35 页。



图 4“非厂大千合作”白文印 [6]

此作值得注意的是那方“非厂大千合作”白文印（图 3），除却本文所谈到的此幅张大千、于非闇合作，有溥心畬题识的《花卉》之外，笔者在查阅资料室发现另有一方“大千非厂合作”白文印（图 4）。

张大千的合作，目前可知数量并不多，其中张大千与兄张善孖有四方合作印，分别为：“善子大千兄弟合作”及“善子季爰兄弟合作印”、“善子大千合作”两方；其与于非闇的合作印有两方（图 3、图 4）；其与杨鹏生有“鹏生百鹏合作”印一方；在张大千为数不多的合作印中，他与于非闇的合作印就有两方，足见二人交谊深厚。

此外有一方“东西南北之人”的印章，背后的故事也是颇为有趣。1937 年，在南京举办的第二次全国美术展览会之后，张大千、方介堪、谢稚柳、于非闇、黄君璧等人由方介堪作向导至雁荡山游玩。在离开之前，五人因“乐清县令索予辈作画。其时诸人皆无印，乃由介堪急就镌一章，文曰‘东西南北之人’[7]。迄今主人风流云散，惟予与非闇犹得朝夕相见耳。偶忆及之，因书画上。丁丑（1937）秋九月，蜀郡张爰大千父。”[8] 在游览雁荡山的一行人中，谢稚柳和方介堪来自江苏和浙江，代表东方；张大千来自四川，代表西方；黄君璧是广东人，代表南方；于非闇是满族人，久居北京，代表北方。

雁荡山之游深印于张大千的脑海中，他之后返回上海创作了《雁荡山》图，商承祚从琉璃厂购得此图，后赠予王贵忱。从张大千的题识和商承祚由琉璃厂购得画作的来源可见，此时期张大千在北平与于非闇朝夕相见，关系密切 [9]。

三、互相成就

张大千与于非闇感情笃厚，艺术交流频繁，这不仅体现在合作印章、合作绘画 [10] 方面，二人还及多次举行绘画联展。

1935 年 11 月 30 日“张大千、张善孖、于非厂关洛画展”在中山公园水榭举行。

1936 年 5 月，黄河水灾泛滥，于非闇、张大千与方介堪一起举办了书画联展，捐款救济灾民。同年年底，二人再次专门举办了“赈济西郊赤贫——张大千、于非闇捐赈画展”，所有展品全部售出并悉数用于助赈。[11]

包力民在《文武昆乱不挡——于非厂赞张大千》一文中写道：“半个世纪以前，于非闇曾经是张大千在北平时期的一位日夕奉手，研讨书画的挚友。他俩经常在一起合作书画，又多次联名在稷园（即中山公园）水榭开过画展；他俩结伴逛琉璃厂，鉴赏、搜求古代字画，又一同出入故宫博物院古物陈列所观历代名画真迹；他俩同任过教育部主办的第二届全国美术展览审查委员，同任过古物陈列所国画研究馆的导师，又同为正社书画社的社员；他俩同观过昆明湖的荷花，同去过天桥听戏，同登‘春华楼’、‘恩成居’进餐……可以说，三十年代张大千在北平旅居的几年中，于非闇是他形影不离、交往最密的一位挚友。”[12] 我想除却两人一起作画、办展览、共事等艺术上的惺惺相惜之外，张大千选择于非闇而不是当时京派的其他画家成为密友，与于非闇不同他人的爱好与著名记者的身份有关。

高阳在《张大千：梅丘生死摩耶梦》一书中曾分析为何张大千与于非闇能够成为“日夕游宴的密友”。“张大千跟他交密的原因之一是，此人是北平一个典型的‘玩家’，养鸽子、养蛐蛐、养金鱼、养各种小动物，都能谈得头头是道；而且他还能写专栏文章，经常在北平《晨报》谈各种‘杂艺’。张大千的兴趣广泛，正需要于非闇这样一个清客型的朋友。……张大千自我学习的过程中，有一项很重要的工作，就是写生，写生必先观察，而观察要深入到细微之处，就非自己莳花养鸟不可。所以说，于非闇的这些知识，对张大千的艺事，有间接而重要的影响。”[13]

于非闇在 1934 年 9 月 15 日的《北晨画刊》上以“闲人”为笔名撰文“南张北溥”：

自来才艺的人们，他的个性特别强，所以表见他这特强的个性，除去他那特有的学问艺术之外，他的面貌……乃于他的装束，都可以表现他那特强的个性。我这空论，现在用画坛上两位健将——南张北溥——来谈谈。……张八爷是写状野逸的，溥二爷是图绘华贵的，论入手，二爷高于八爷；论风流，八爷不必不如二爷。南张北溥，在晚近的画坛上，似乎比南陈北崔、南汤北戴还要高一点儿。敢问二爷、八爷。以为如何？[14]

邓云乡对二人的评价可谓贴切，“张有似王渔洋，以风神、韵味胜；溥有似袁子才、王静安，以性灵、境界胜。”[15] 溥儒生于 1896 年，张大千生于 1899，二人年岁相仿，但出身阶层、社会背景、习艺经历及个性使然，因此二人的艺术风格截然不同。

溥心畬于 1925 年在中山公园水榭举行首展，并入溥伒所组的“松风画会”，结束西山隐居的溥心畬以皇亲贵胄的身份步入画坛之初，即在画坛引起强烈反响。张大千上世纪二十年代后期，在沪上画坛渐有声名，之后他转战京城，希望在北京画坛闯出名号。除却成功地举办了画展，于非闇撰文提出的“南张北溥”说及与徐操的“笔讼官司”[16]，无疑对张大千在北平艺坛的成名起到了推波助澜的作用。▭

（倪葭　清华大学艺术博物馆典藏部副主任）

6　图据杨诗云：《张大千用印详考》，上海书画出版社，2015 年，115 页。

7　“东西南北之人”印文出自《礼记·檀弓上》：“今丘也，东西南北之人也。”

8　转引自郑重：《江南画派第一人谢稚柳传》，文汇出版社，2017 年，49 页。

9　此段雁荡山之游，众人在多年后均有回忆之作。1980 年，台湾历史博物馆编辑的《张大千画集》收录了张大千的新作《雁荡大龙湫》。1985 年，方介堪由温州至上海，向谢稚柳出示了《雁荡山色图》。

10　1932 年：张大千、于非闇合作《秋花蜻蜓图》；1935 年：张大千、张善孖、于非闇、徐燕荪合作《扑蝶图》；张大千、于非闇、溥心畬、汪慎生合作《花鸟》；1936 年：张大千、于非闇合作《喜鹊登枝》；张大千、于非闇、胡佩衡、秦仲文合作书画集锦《扇面》。

11　详见薛良：《张大千与于非闇的交游》，《于非闇书画精品集》，陕西人民出版社，2014 年版，138 页。

12　包立民：《文物昆乱不挡：于非厂赞张大千》，季啸风等主编：《回忆张大千台港及海外中文报刊资料专辑》，书目文献出版社，1987 年，172 页。

13　高阳：《张大千：梅丘生死摩耶梦》，中华书局，1988 年，114-115 页。

14　于非闇：《南张北溥》，《北晨画刊》1934 年 9 月 15 日，第 2 卷第 5 期。

15　邓云乡：《“旧王孙”书画》，《邓云乡集——宣南秉烛谭》，河北教育出版社 2004 年版，209 页。

16　周殿候曾评说“通过这场笔仗双方都提高了知名度，同时也使他们的画技大进。作为张大千、燕荪、非闇的朋友，我为此事得以解决而欣慰。这可称是北平画坛的一件奇妙之事。”详见崔普权：《北平画界的一场笔讼风波》，《北京档案》2013 年第 3 期，47 页。

清华大学艺术博物馆藏《降龙文殊》唐卡赏析

赵文成



《降龙文殊》唐卡是由沈从文先生捐赠，清华艺术博物馆收藏的清代彩色唐卡。“唐卡”是藏语，通常指绘于麻、棉、帛、丝等材料上的一种卷轴画，可以移动携带。唐卡作为藏传佛教宗教仪式中重要的法器之一，其绘画有着自身完善有序的体系。唐卡是藏族佛教艺术的一朵奇葩，可追溯至公元 10 世纪，绘制复杂，用料考究，色彩艳丽，历久不褪。唐卡这种绘画艺术，大约兴起于松赞干布时期，距今已有上千年的历史。因为藏族游牧部族大多逐草而居，所以裹成一卷的唐卡，在他们心目中，是随身携带的庙宇、如影随行的图腾。只要把唐卡挂在帐篷里，哪怕是树枝上，就能化作一种至纯的符号，供藏传佛教的信徒们祈祷、膜拜。用唐卡的形式表现佛教经文和故事是藏民族由来已久的传统，许多藏民会请一幅唐卡挂在家中，每日磕头供奉。佛教文化和唐卡艺术经过数百年的结合与传承，已经渗透到藏族人民生活的各个角落。哪怕在藏传佛教之外，在寺庙之外，藏医学、天文、地理等领域中都可以找到唐卡的影响。唐卡以藏传佛教中的佛本生故事、藏族历史人物和神话、传说、史诗，甚至含括天文、医学、地理等为题材内容，为藏传寺庙和藏族生活的一种宗教艺术。

唐卡的主要题材分为佛像唐卡、坛城唐卡。佛像唐卡主尊为佛、菩萨、金刚、度母等。此幅《降龙文殊》即是以菩萨为主尊的佛像唐卡。描绘的是文殊菩萨变身的一种形式，文殊菩萨像有许多不同的图像表达样式，仅降龙文殊，就有十面十八臂降龙罗刹文殊、九面千手降龙文殊、九面十八臂降龙文殊、一面十八臂降龙文殊、一面十六臂降龙文殊等。忿怒的外表与蛇身是大多数的一致特征，面与臂数量，以及文殊肤色、法器、降龙文殊菩萨头顶奉东方不动如来佛，佛像端坐，代表大圆镜智，证悟嗔的本性，化嗔为真乐，得喜悦净土，不动如来象征真乐与无畏佛土本尊，佛身蓝色，象征法性不变。菩萨本尊为一面三眼十八臂，正面罗刹忿怒相，头戴龙（蛇）冠，上半身无着装，下半身化身为青色蟒身，深入大海，从上至下，皆龙（蛇）缠身，驻于火焰中，右九手持金刚杵，左九手握蛇索，膝部盘踞褐色双蟒。《藏传佛教神明图谱》对降龙文殊的记载：“肤色黑，十面十八臂，正面如罗刹忿怒异常，九个蛇头伸向天空，头顶有不动佛端坐，右八手均执弯刀或剑，左八手均执蛇，正二手交叉心间；罗利上身依靠须弥，下身蛇尾伸向海底；每张嘴中发出呃逆声，抖动翅膀如猛兽狂费；八龙绕身，啖食一切龙种，倒压黑戌陀罗，住在火光中。莲花生大师传给赤松德赞王，而发展起来。镇慑龙与地祇诸害。”[1]

此幅沈从文先生捐赠的《降龙文殊》为一面十八臂降龙文殊，佛身深蓝色，头顶为东方不动如来佛，佛身蓝色，于红底背光内端坐。文殊菩萨本尊呈罗刹忿怒相，须髯与头发皆以金线描绘，每一丝头发的线条勾勒虚实相间，呈怒发冲冠状，发冠八蛇缠绕；三目圆睁，眼珠黑小，悬于眼中；张口露出獠牙，左九臂分别持蛇，这里的蛇是龙的象征，蛇头昂向天空，右九臂分别持金刚钺刀，上身缠绕于蛇间，下身为蛇尾伸向海底，立于火焰之中。上界有金刚持佛，下界有龙女浮于海面，《降龙文殊》唐卡中所描绘的龙，为何都是以蛇的形象出现呢？德国藏学家霍夫曼在《西藏的宗教》中写道：“按照古代西藏的信仰，世界分为三部分：即天、气和地。有时谓天、地和地下。最下层住的是龙，他们的样子像是我们说的海怪，可以自由变成蛇的形象，这一点很容易识别即印度所谓的纳迦。这些龙的概念的时代可以由古代王朝的许多神明所证实。”此尊《降龙文殊》之所以为忿相菩萨，主要强调表达护法降魔，外猛内慈的精神世界。整幅画面线条流畅，色彩渲染渐变自然，色调统一于蓝红两种主色。

唐卡的绘制始终遵循着程式化的技法，其技法在发展过程中不断地丰富、完善。唐卡的绘制大致可分为绘前准备、绘画过程与后期装裱三个大的

1 《藏传佛教神明图谱福神》，久美却吉多杰，青海人民出版社，2012 年第一版，37 页。

步骤。

一、绘前准备

1. 绷画布：绘制唐卡的画布一般是质地细密的纯白棉布，将画布四周用线绷在木制或硬质材料的画框上，既要绷紧，又要保证布面平整、受力均匀。

2. 上胶：绷好画布后，要在上面涂一层薄薄的胶水作为底色，防止颜料在画布上晕染“变花”。绘画者用的胶多为骨胶，也有少量用皮胶，传统的唐卡的绘制都要自己熬胶，使胶软硬适当利于后续的绘画。

3. 上白石粉：将当地一种白石头用火烧熟后磨成石灰粉，加水进行搅拌，将其均匀地涂抹在上过胶的画布上，厚薄适当，以填平布纹为准。

4. 打磨

为了使画布平整、光滑，看不见布纹，上过石灰粉的画布晾干后还需要进行打磨抛光。过去用贝壳、玛瑙作为打磨工具，后来多用石头。

二、绘画过程

绘画过程分为定位起稿、线描、上色、染色、勾线、用金等几个步骤。绘制唐卡是按照从上到下、从左到右的的顺序来进行。一幅唐卡，先要画主佛，再画围绕在主佛四周的小佛像、菩萨、上师、护法神等的轮廓形状，最后画主佛周围的山水、花草、房舍和供品等。绘制唐卡用的画笔主要是炭笔和毛笔。

1. 定位起稿

绘制唐卡必须严格遵循佛经上的比例标准，这个标准就是造像尺度。其中最关键的是给佛像定位，主佛的位置要居中、端正，突出地呈现在画面的中心。因此，前期的定位起稿是否符合佛经比例标准，是一幅唐卡作品成功的关键。接着画素描稿。这个步骤是对草图的修改和完善，然后画线描稿。这一步要求用线描的方式准确地把唐卡底稿描画出来，即定稿。线描稿要绘制得非常精细，佛像的表情、神态、身姿、手印、法器，佛像四周的山水花草、亭台楼阁都要细致地表现出来。过去绘画者用毛笔蘸墨勾画线描稿，现在则多改用铅笔描画。

2. 上色、染色和勾线

色彩是绘画艺术的主要语言，唐卡有鲜艳、明丽的用色特点。唐卡有五种主要颜色，即白、蓝、绿、黄和红，这些颜料大多是从各种名贵矿石、宝石中提炼而来，如蓝宝石、绿松石、巴拉石、朱砂等，要经过研磨、淘澄、过滤、提取、勾兑等过程，加工调制成唐卡颜料。这种矿物颜料不仅色彩鲜艳，而且具有柔和度和光泽感，能够历久弥新。上色基本遵循从外到内、从左到右顺序，最后上佛像面部的颜色，防止面部染上别的颜色。

上色完成后，进入染色阶段。染色也讲究从左到右的顺序，按佛经的规定，佛像的染色讲究先后顺序，先染袈裟、衣服的颜色，最后染身体外露出来的部位的颜色。唐卡的染色方法有三种：一是点染，用毛笔尖在底色上点出物象更具体的色彩来，如染花朵、云彩等；二是梳染，指从下往上梳着染，如染动物的皮毛等；三是晕染，用笔轻轻地横画或打圈圆画，可以突出画面的明暗关系，如染佛像的脸颊等。染色的过程中，还要注意晕染过渡色，如山、水、花朵、云彩中不同层次的色彩，使画面颜色过渡更加自然、细腻。

接下来进行勾线。勾线指的是在两种色彩的交接处勾勒线条，唐卡的艺术价值更多地体现在此。根据线条的形态特征，绘画者把勾线分为黑线条、金线条和红线条三种。黑线条的特征是中间粗，两头细，主要勾云彩、花叶、衣服、大象的鞍子等；金线条则粗细一致，很均匀，主要勾背光、装饰品等；红线条细而自然，主要勾花朵的边缘。传统的勾线顺序是先勾黑线条，后勾红线条，最后再勾金线条。勾线如果是画中的白描用线，一根线条需一气呵成，一笔描完，最能体现唐卡线条细腻流畅的艺术特征。

3. 唐卡用金

唐卡讲究用金，大量的金色使原来色彩艳丽的唐卡更加富丽堂皇；同时金色在画面中又起到统一色彩、和谐整幅画面的作用。用金是唐卡绘画中的一道重要工序。金色颜料多为金箔磨成粉末加胶调制而成，唐卡用金技艺主要包括铺金、描金、刻金、磨金、贴金等几种方式。

铺金，是指在佛像身体、服饰等大面积部位用金。铺金是用大毛笔蘸上金汁描绘画面，一般来说需描三遍，均匀为宜。

描金，是用画笔蘸上金汁勾勒出金色的线条。描金技法在唐卡中运用很多，佛像、菩萨、护法的身上，佛像背光、所着袈裟、手中所持的各种法器、佩戴的璎珞，以及周围的宫殿、楼台、花草等，都可以运用描金进行勾画。

刻金，是用坚硬的笔状器物在铺好的金面上划出各种花纹和图案。以前多用猫眼石、珊瑚或玛瑙贴在笔尖上描画。刻金时要注意用力适度，既要刻出清晰美观的图案线条，又不能破坏画面。

磨金，是用玛瑙、猫眼石等宝石硬物在金面上打磨，表现出不同层次的明暗变化等效果，多用于金唐卡中的袈裟褶皱、莲瓣等局部。

贴金是主要用于木雕和泥塑上的一种技法，唐卡中也有应用。

4. 开相

开相即描画五官，是唐卡绘画的最后一道工序，也是体现唐卡最关键的一步。先用炭笔在染过色的面部重新描画一下五官，再用毛笔蘸朱红色勾勒出五官轮廓，之后依次用颜色对眼睛、鼻子、嘴巴、眉毛等进行细致的描画勾染，最后在脸颊、鼻翼及嘴角位置渲染淡淡的颜色，表现出面部的明暗关系。

三、后期装裱

唐卡的装裱是指用彩色绸缎在绘制完的画布四周缝制边饰进行美化。作为一种悬挂于寺庙佛堂的卷轴画，唐卡的后期装裱是一个必不可少的重要环节。唐卡装裱的各部分在藏语中分别叫作贡先、里衬、果兼、觉班、筒的各、夏开等，制作时同样需遵循经书上固定的尺寸比例和先后程序一一完成。

最后，供奉唐卡时，一般还要将一块与唐卡尺寸相同的薄质丝绸缝在顶端，即夏开。夏开的作用除遮挡灰尘以外，还为唐卡画面增加了几分神秘感。

唐卡是藏传佛教信仰的重要载体和相关信仰习俗的有机组成。作为藏传佛教神圣的供养法器和对僧侣信徒以及全民进行观修、教化、顶礼膜拜的形象化造型艺术形式和装点寺院殿堂的庄严之具，唐卡的初始功能并非是用于世俗生活中观赏的绘画艺术作品，因而其表现构成从形式上具有深邃、神圣的宗教内涵和象征寓意。作为藏民族特有的一种艺术形式，它集中体现了藏民族的审美意志和审美情趣，也培养了藏民族神性与人性融合统一的审美观念。形象性、通俗化、大众化是藏传佛教唐卡艺术发挥艺术功能的必要手段和一大特色，对于广大佛教信徒而言，将深奥的佛教文化哲理、道德标准、人生价值、宗教观念等通过形象化、通俗化的绘画方式表现出来，更能打动他们的心灵，易于被他们所接受和理解。在他们看来，那些经过佛学大师代代描述承传，又经过画师精心创作，用神来之笔和五色丹青描绘出的生动画面，正是人们理想中的乐土天堂或真理的规范。▭

《走出巴颜喀拉》的形制特征与现代展陈空间关系

张苛

《走出巴颜喀拉》是一幅有别于传统中国画形制的“长卷”，它由长卷与组画构成，兼具壁画形式特征，并与现代展陈空间完美契合。这其中既有承载载体，即“案”与“壁”的差异性，也有由此产生的观看方式的变化。传统的长卷是私密性的，因为往往只能够有一位观赏者来掌握画卷阅览的节奏，观者在固定的视角下随着长卷的卷收与展放的过程移动视线，一段一段地阅览画卷，并不能统摄全图。当我们在展览空间中移动视距看《天路》这部分时，便能通览整幅作品，既能近观其质，又能远望其势，获得微观的视觉经验与宏观的整体感受。此时的视觉媒介不仅是图像的载体，而且还决定着视觉的行为方式，观者既能在游走中观览局部，也能在移动中统摄画面的整体气势。这种在展览空间游走移动而非固定视点的观览方式，与传统山水画在关照自然和体验物象时以足行、身动、目移的“游观”方式“步步移”和“面面看”相似，也生成了“每看每异”、“每远每异”的视觉体验。

《圣山之灵》与《天路》在创作中本为相接的整体，以“长卷”形式呈现，在装裱的过程中，将《圣山之灵》这部分单独截取下来，成为组画的一部分，在后来的排序中，《圣山之灵》成为长卷的序曲，《天路》作为长卷的末端。这两部分在美术馆展览空间中使长卷构成一个首尾关照的圆的系统，作品中空

展览现场





《走出巴颜喀拉》之赛马

间和时间的叙事性不再是单一的线性模式，而是在连续性的空间组合图式中渐进的演绎出展开的、流动的、延续的、无限的回环空间，“始无端而终无尽”，与长卷式壁画中将叙事的时序对应到画面空间中的巧妙的表现形式——“话分两头”相似，既可生生不息、周而复始地循环往复，又能从画面两端展开叙述情节；同时向中央推进，人们从中获得时空多径交叉的视觉维度。李伯安在放大传统意义上的长卷的同时，将时间因素注入其中，隐含的空间的意义在多重组合形式下被不断放大，作品在展示和观看的空间中，也产生了与传统长卷形式迥然有别的视觉感受。

此外，由于《走出巴颜喀拉》多个部分经过重画，其中《歇息》与《劳作》各创作有第一、二稿，《开光大典》共有七稿。在长卷与组画并存的组合形式中，李伯安在创作《走出巴颜喀拉》时，它是时间性的延续，我们在展览中看到的《走出巴颜喀拉》是既定成型的组合形式，由张黛排序，并在展览过程中依序呈现。然而，多幅组画的形式可以使画面不断重组与分述，交互穿插形成多向性、多义性的叙事结构。在不同的组合结构中，语言逻辑、叙陈方式等空间营造的形式，因自身暗含的意象使画面的美感和形式意味产生丰富的变化，具有了无限生成的可能性，此即组画形式的多重复合空间。同时，它也存在多稿的、多维度的空间，这与数学中的排列、组合具有相似性。

《走出巴颜喀拉》形制的特殊性及其所具备的可塑性，使之在展览中与现代美术馆的展陈空间完美恰合。在不同空间场域中，其呈现方式与所展现的空间结构便截然不同，由此，展陈空间与作品产生了相互融合、相互阐释的关系，实现了画内外空间多元重构的可能性。作品之于观众并非外在客体关照，展示空间类型的多元化与呈现方式的差异，性也影响着包裹观众与作品的现实空间，这一空间是观者与作品在一定距离内形成的观看与体验的场域。笔者曾参与 2019 年清华大学艺术博物馆举办的“《走出巴颜喀拉》——李伯安作品捐赠展”的策展工作，作品展示在方正的展厅空间中，每个主题情节由展墙分隔为相对独立的画面，观者无法以全息视角通览全卷，而是在不断移动视点、变换视角和不断深入推进的时间过程中体验和感受画面对象，并将分散的视象在头脑中连接起来，从而建构起具有生成性的视觉活动。1999 年长卷首次在郑州美术馆展出时，作品随展厅墙面形成外弧与内弧的曲面，外弧的画面如同传统长卷被卷收起来，观者仅能见到视域内的景象。除私密性与共享性的差异外，在观览

过程中两者的空间体验具有相似性。观者随弧线轨迹徘徊移动、游目观览时，读画过程从目睹转化为追忆与期待。在视线视点的移动与时间运行的过程中，投射于视觉的局部图像在一个接一个的相继接受与流走，每个视点所见的瞬时性图像印象凝固于主体的记忆中，聚集为之前与之后的视觉印象并生成秩序，既揭示着过去，也预示着对未显现的隐藏形象的期待。空间物质的形态上的外弧与内弧还使人物形象产生外扩与聚合的视觉感受，也由此形成不同的空间体验。阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中对图形所形成的力作了深入细致的论述，他认为画中任何一个元素都具有一种内在的力场，它们和空间性形成力的牵引而作用于视觉心理。《赛马》中的马匹以一种排山倒海的视觉冲击直面伫立于画作前的观众奔腾飞驰，制造出的动荡而强劲的冲突与力度，便具有空间内在的视觉力，使直面而来的动势成为宏阔深远的纵深空间的象征和隐喻。若画面随墙体内收或外扩，内弧的画面使马匹的奔腾轨迹向观者的视点中心聚拢而造成围堵与突发的张力，观者被形象凝聚的气势与力量所包围。若画面外弧，这种冲突的力量则转变为向外分散。在长卷酝酿之初，作品的赞助者西部基夫曾与李伯安约定将长卷永久陈列于拟在日本兴建的亚洲最大美术馆一楼圆形展厅中，这种独特的展示空间较之平面延伸更具视觉张力，使画面结构与观者观览作品时的空间体验发生本质的变化。长卷置于一个中心性与无限性的圆形空间中，观者与作品便形成同心圆体系，而观者正是移动的圆心，被作品所包裹，所看到的是一个走向无限的景象，这种空间体验使作品与观者的交流更为密切，也更具感染力。画面每个部分都围绕观者向内形成拱心，也向视点中心内向聚积的气，生成有凝聚力和运动感的空间形态，弧形的图像回荡在视域内产生目眩神迷的视觉效果，使作品中弥漫的神秘气氛更加浓厚。

长卷形式在横向平移中整合不同视域的物象形态，从而获得流动的空间表现形式。《走出巴颜喀拉》的视觉空间组合方式不受时空限制，而是将时间流逝的视觉凝固于画面，同时又使空间在运动中展开，在左右推阔中实现视野的拓展。李伯安处理对象与画面空间关系时，从“写实性”透视中解脱出来，并突破了视觉的局限性，以一种流动而非固定于一个角度观照自然外物，将不同视点与角度的观察所捕捉到的人物内在神韵巧妙地融于一画，表现含蓄且自然。并经过有意识的主观处理，将自然序列中的个体形象转化为画面上人为序列的形象组合；同时又遵循客观存在的逻辑，把分属不同空间样式中的人物转化为呈平行状态的形象，由此构成的组合形象并未指向固定的视点，而是出现多个视觉中心。观者的视线投射于画面审视时，每一个人物都在的视点游移中与之平行对应，为使知觉体系中的结构与画面空间协调一致，观者的视线须与画面从垂直的角度上保持正面感。创作时主题的叙述方式与观者的视觉陈述方式皆被注入时间的因素，并将时间中不可视的因素抽象分解，转译为可视可感的形象呈现于静止的画面上。于是在时间的绵延和视线的变换中生成了多维流动与节奏化的自由空间，一种非静止性和不规定性的特征在运动中自然地形成，并且逐渐使画面空间的各种内部关系趋于条理化。从观看角度而言，随时间展开而构成时空合一的空间形式使人从中感应到时间的流动，在视点与视角的变换中随空间构造实现场景切换，空间层次随着视角的转换和视线的回游逐渐展开并延伸，空间从静止直观到交叠措置，瞬时的单一性空间视觉被综合性的反复交叠的空间印象所取代，一种流变的视知觉印象在心灵中荡漾起来，完成了空间的动感营造，赋予感知经验新的意涵。

中国画对客观视觉的把握自成体系，对景象的视角取平面立场，于近与远之间平面交叠的审视、观察方法与创作过程皆为平行关照的方式，独特的“观物取象”的方式，赋予中国画“人与物游”的特殊品格，空间表现上平面化的营造，使其具有了意象化的特征。而西方绘画则是采取定向投影的焦点透视，在平面的二维空间中，通过对客观事物的形色、体积、光线等的描绘，记录对客观世界的知觉渐变效应，以一个固定的视点表现出模拟客观真实的再现性空间形态。《走出巴颜喀拉》中时空转换、重复、叠展、舒卷自由的形式，充满张力的结构形态，以及空间塑造中具有动静、伸缩、快慢的运动性使观赏时的视觉具有一种运动的导向性，诠释出不同视角的真实观看，塑造出新的空间序列。观者能够从不同视角与画面进行交互，不再像传统绘画一样静观，而是在运动的状态中游移视线，使观看变得极度自由，并以多元和具有层次感的视角来获得主体对外在空间的体验，由此也建构起新的空间经验。而身体正是视觉与运动的纽带，欣赏者通过观看进入空间存在，走动循环在共享的现实空间中，立足点灵活自由的变动，其路径随组合形象建立起的隐约可见的轨迹的引导下不断分叉并与作品立体交织。从不同的视角观看画面，观者的行迹随形象而驰游，视线随落笔而迁移，在时间与空间中双重移动，从而在动与静相结合的新的结构中传达出与时间相关联的空间关系，极大地丰富了作品的展示空间。观者欣赏作品时还介入到作品的二次创作，其观看立场与画家创作中时间的流淌和塑造形象的空间节奏并行，在不同层次、不同视角、不同画境的交叉统合中凝视、体悟与省度，获得本体独特的经验与感悟。在普遍、共通的审美体验中形成具对话形式的情境营造，两者之间感同身受，相互震颤，画中隐约可见观者不同时段、不同视角的身影，正与观者读画时同步，由此实现了从画家存在到观者存在的转移，进行着双向交流互动关系中共同营造艺术空间，画作便能展现出意义的充实。

《走出巴颜喀拉》尺幅之大，在水平维度的广角构景中，无法涵盖中心透视法则聚合视线于一点的视觉视野，其所具备的物理上的广延性和伸张性给观者与作品的交流提供了自由流动的状态。观者读画时，不同位置的观看视点、角度、方向与距离都给观者不同的视觉感受，引发不同的心理反应。当观者远离画面从宏观上感受时，开阔的视野下产生博大、豪迈与崇高之感，犹如电影的广角镜头，宏大的场景和广阔的视角，带给观者视野上恢宏的感受。由前述李伯安对画面个体形象取平行关照的角度，观者在现实观看中适于透视法则的心理作用下，使画面产生无限广阔的空间境界。这种特征在《赛马》中的体现尤为突出，画面描绘出骑手激烈竞逐的短暂的瞬间动作，是赛马奔跑过程中最激动人心的时刻，运动静止于瞬间的视觉形态，时间被化为瞬间凝固的的永恒。画面中直面观者的马似欲从茫茫草原中奔突而出，创造出惊心动魄的艺术效果，强烈、夺目且感人，马的布局结构下的动态组合使画面的空间张力无限扩大，跨越绘画界限的时空幻化，使空间得以充分地展现。若以中心透视的视觉经验来关照客观现实，人们近距离面对马群时，其左右两侧的马匹必形成一定角度的倾斜，而唯有视点退远至足够的距离，所见之视象关系方与画面相同。因此，当观者伫立于画前，自然产生出心理上与画面遥远的进深空间距离，也使物理的空间关系转换为心灵的空间结构。

李伯安在平面的媒介上对物象体面结构与所处环境空间的深度塑造，以及具有象征寓意的意象空间语言的运用，将画中时空的寓意性与人物情境的真实性完美地统一起来，暗示出画外深远的空间纵深感，将画面引向臻于无限的境界。观众流连于作品前，能瞭望到比现实表象更为深邃、宽广的心象与精神的世界。徜徉于展厅中，犹如置身于天地人的圣殿，体会这无际无涯的广袤，无始无终的流荡。李伯安对长卷形式和画面图式的创造，同时也揭示出建构中国画现代形态与精神深度所潜在的巨大空间。□

（张苛，清华大学美术学院博士后）

展览预告

清华藏珍•丝绣华章织绣展

日期 /2021 年 12 月 14 日起

“天有时，地有气，材有美，工有巧”。中国的能工巧匠将自然资源与人工技艺完美地结合在一起，孕育出织绣艺术。本展甄选馆藏明清时期百余件套织绣品，以织物、成衣配饰和鉴赏品为划分标准，将展览分为三个单元：第一单元“丝彩织成”，第二单元“华服美饰”，第三单元“绣缋（刻）画意”。经历漫长的时间，这些织绣品不仅是贵重的服饰材料，也是文化艺术的载体。高超的织造工艺是民族智慧的结晶，精美的刺绣纹样是美好愿望的凝聚。希望借本展使观者感受到古人寓设计于巧思，夺造物之天工的织绣之美。

纵•横： 王怀庆艺术展

日期 /2021 年 12 月 28 日 -2022 年 3 月 31 日

本次展览展出王怀庆自 1970 年以来创作的 75 件代表作品，分为早期作品、平面抽象作品和立体抽象作品三个部分，主题从人到物再到无人无物。从央美附中到（原）中央工艺美院，王怀庆受过严格的美术学院训练，早年的具象油画《伯乐相马》和《搏》等为他在美术界赢得声望。他将精纯的中国艺术视觉境界、抽象与西方视野相接轨，始终坚持根深于中华文化，运用纯粹的绘画语言和材料语言传达厚重的历史感和文化感。更为重要的是，他身处中国现当代历史转型时期而对自身文化展开的自省，足为今鉴。

云导览



9 月 9 日，值先生诞辰 120 周年之际，我馆正在展出的《栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展》，是学界为了纪念这位对中国传统文化的保护、传承和发展功若丘山的学者所筹划的一次史无前例的纪念。展览中包含近 400 件梁思成先生的图纸、手稿、著作早期刊本和影像资料。本期直播特邀策展人王南，带领观众参观了五个单元——求学、治史、规划与保护、建筑设计、教育，共同了解先生作为学科先驱的辛劳，以及更重要的——支撑并伴随着辛劳的心灵的无上快乐。



10 月 22 日，清华艺博特邀部分“存在之境——当代艺术展”参展艺术家，带领观众探索中国当代艺术的本体语言。当代艺术是艺术历史中重要的组成部分，是当下向未来积极延伸的起点。纵观过去，中国的当代艺术已经走过了四十年汹涌澎湃的发展历程，并得到了世界范围内的关注和认可。“存在之境”是一次对四十年以来中国当代艺术进行关照的展览，此次参展的 13 位艺术家都是这一波澜壮阔的时期具有代表性的人物，集中展出 67 件作品也是一次通过艺术折射历史境遇的回顾。

学术讲座



8 月 26 日，我馆举办“云山得意：逍遥海外的两件米友仁山水”讲座，演讲人为美国加州大学圣芭芭拉校区艺术与建筑史系教授石慢（Peter Sturman），由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。米友仁（1074–1151）是中国古代最知名的画家之一。但是，我们对他的了解有几分呢？即便在他生前，比之特立的个人，他更多地被视为声名显赫的书法家和鉴藏家父亲——米芾的影子。后世沿袭了这种贬低儿子以抬高父辈成就的模式，及至近代，人们对米友仁的认知，仍仅限于他有一个著名的父亲，以及他在山水画上独树一格的云山图。然而，在米芾过世后，米友仁的艺术生涯，却能在一个几近覆亡与饱经巨变的王朝中延续了四十多年之久。在这期中英文双语的讲座中，石慢教授聚焦于两件流散海外的米友仁作品：《云山图》（克利夫兰艺术博物馆藏）与《诗意图》（私人收藏），来论述米友仁在南、北宋更迭之际的独特艺术造诣；并藉由这两件作品所提供的独特视角，一窥宋代文人画研究中一个关键但罕见触及的阶段性发展。



9 月 18 日，我馆举办“从乌托邦走向未来设计”讲座，演讲人为野城建筑事务所创始人、旅法建筑师、艺术家野城，由时任清华大学艺术博物馆副馆长苏丹主持。讲座以精彩的图像化语言对东西方乌托邦观念的发展史进行梳理，重点演绎了乌托邦观念影响下的建筑、设计和艺术等领域的代表性成果，以及在这一发展脉络下潜藏的内在联系和外在显相，并试图另辟蹊径探究设计的本体，呈现一场信息量爆炸、想象力爆棚的跨界精神图像之旅。本期讲座为本馆正在展出的“设计乌托邦 1880–1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 – 科尼格收藏”展览专题讲座。

9 月 29 日，我馆举办“晚明画坛的写‘石’之风”讲座，演讲人为中国国家博物馆研究馆员朱万章，由清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。晚明文人大多喜好藏石、玩石，因爱石而画石，成为明代不少文人画家的艺术选择。因而，晚明画坛弥漫着一股写“石”之风。无论是画家参与的人数，还是画家的地域分布，抑或是传世作品的数量和相关的文献记录，都表现出前所未有的热度。这些画家，有誉满天下者，也有名不见



经传者；有文人画家，亦有具有文人趣味的职业画家；有专擅画石者，亦有偶一为之者。就现存作品而论，晚明时期的画石远远多于其他任何时期，足见其时写“石”风气之盛。本期讲座在梳理晚明画石之作的基础上，对由此而引申的文化背景与审美趣好、文人生活进行了探讨与解读。



10 月 3 日，我馆举办“座椅上的乌托邦”讲座，演讲人为 URBANUS 都市实践创建合伙人 / 主持建筑师王辉，由时任清华大学艺术博物馆副馆长苏丹主持。我馆举办的“设计乌托邦”展所呈现的实物，形象地图解了早期现代设计中萌芽出的新美学倾向是如何在二战后稳定的社会化大生产条件下结出硕果，伊姆斯夫妇、小沙里宁、贝尔托亚、雅各布森、赞努索等大师代表了这一代人不懈的乌托邦式追求，让乌托邦理想成为现实，并生产出了最能够代表乌托邦时代正能量的经典作品。然而设计师的乌托邦式的理想并不能克服资本主义生产的内在矛盾，现代主义的经典设计也难以逃离被现代社会异化的宿命。在这个意义上，如何用“乌托邦”这个知性范畴来解读这些作品，又成为一种对现代设计经典的批判式阅读。本期讲座正是基于这个立场，解读了此次展览中的 8 把椅子。



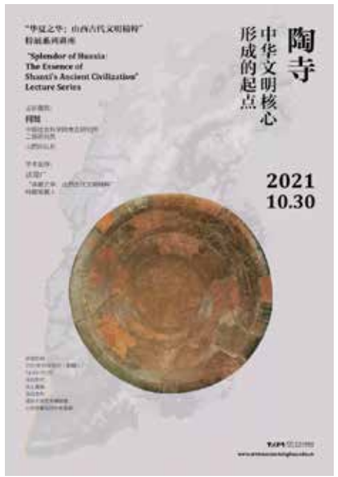
10 月 10 日，我馆举办“启以夏政，疆以戎索：山西在中国历史上的重要性”讲座，演讲人为北京大学人文讲席教授李零，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人主持。讲座分为“表里山河，铜壁铁墙”、“从《晋文化颂》和《三岔口图》说起”、“唐虞夏归于夏，夏商周归于周”、“晋：叔虞封唐和晋都三迁”、“夏：山西境内的夏商遗民”、“戎：怀姓九宗和赤狄、白狄”、“晋楚争霸”，以及“山西在中国历史上的重要性”几个部分，全面而生动地讲解了山西一地的历史与文化的互动过程。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



10 月 15 日，我馆举办“历史档案中的梁陈方案始末”讲座，演讲人为高级记者、故宫研究院建筑文化研究所所长王军，由时任清华大学艺术博物馆副馆长苏丹主持。1950 年由梁思成、陈占祥提出的《关于中央人民政府行政中心区位置的建议》，史称梁陈方案，为首都北京的发展提供了一种全新的可能。这个方案不仅仅致力于完整保存北京古城，还致力于推动全市平衡发展，避免单中心城市结构之弊。它虽然未获采纳，却为当今北京及中国城市的发展提供了镜鉴。丰富的档案史料让我们看到了这一方案的学术生命力所在，以及其所牵扯的历史事件之戏剧性和历史深层的演变规律。本期讲座为本馆正在展出的“栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展”专题讲座。



10 月 23 日，我馆举办“美玉中的神祖灵：在晋陕高原绽放的火花”讲座，演讲人为台北故宫博物院研究员邓淑苹，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。距今六七千年前高庙、河姆渡文化陶器上的刻画，经过距今四五千年前凌家滩、良渚文化的发展，到了距今四千年前后，在华夏大地上发展出相似的神祇面相。主要集中在两个地区：在长江中游的后石家河文化中主要以玉雕嵌饰器、佩饰器为载体，在黄河流域主要以有刃器（刀、钺等）为载体。通过对古代信仰的研究可知，这类纹饰隐含先民思维中，神祇、祖先、神灵动物的共像，或可称之为“神祖灵”图像。讲座梳理了公元前二千年以降，黄土高原已发展雕琢“神祖灵”有刃玉器传统，重新深思远古先民宗教信仰与艺术创作的传承与流变。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



10 月 30 日，我馆举办“陶寺：中华文明核心形成的起点”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所二级研究员、山西队队长何驽，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。山西襄汾陶寺遗址四十余年的考古发掘与研究初步表明，中原地区作为中华文明一体化的核心开始形成，而形成的起点就是陶寺文化。陶寺文化的物质文明特征，基本上奠定了后来中国文明的主脉“农业文明”基因，自力更生成为中国物质文明发展最基本的宗旨。陶寺文化的精神文明，也奠定了后来中国精神文明的主旋律，一方面继承优秀传统，进行集成；另一方面注重兼收并蓄先进的思想观念与科学技术，进行创新，不断促进中国精神文明的迭代，生生不息。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。

11 月 6 日，我馆举办“鱼鸟之变：史前彩陶艺术浪潮观览”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所研究员王仁湘，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。彩陶作为一种艺术，在庙底沟文化时期形成振荡史前人心灵的一次大浪潮。庙底沟时期陶



工的艺术素养已经达到相当的高度，陶工中已经成长起一批真正的艺术家。庙底沟文化彩陶研究让我们大体构建起纹饰分类系统，是明确的象征纹饰系统，最为壮观的是“大鱼纹”和“大鸟纹”象征纹饰系统。讲座尝试揭示这些由具象到抽象演变的象征纹饰系统，发现原来许多的几何类彩陶纹饰都可以纳入到这个系统中，也就进一步证实了彩陶的象征性，它一直影响着后来中国艺术的发展。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。

11 月 13 日，我馆举办“匠心与贪心：以晋公盘为代表的古代中原青铜盘”讲座，演讲人为中国科学院自然科学史研究所教授苏荣誉，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。在古代中原青铜器中，盘是非常特殊的一类。事实上，作为符号性象征器物的功能，在陶寺文化的陶盘中即现端倪。商周时期，盘的腹内装饰尤为突出，且往往在口沿和外壁另设附饰，技术的方向和难度均非比寻常。至东周初期，出现了装饰极尽工巧的穷奢极欲之器，晋公盘即是典型代表。本讲围绕着晋公盘，借助 CT 扫描和微痕分析，探究了风



格表达和制作工艺，理解铸工的匠心和器物所表现的贪心，反思青铜器的艺术、技术和功能。并循此线索，重新思考诸如曾侯乙盘等青铜器。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



11 月 20 日，我馆举办“狄夏通适：山西出土金属器三论”讲座，演讲人为剑桥大学麦克唐纳考古研究所研究员、剑桥李约瑟研究所所长、剑桥大学丘吉尔学院院士梅建军教授，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。所谓“狄夏通适”，指的是早期文明进程中中原文化与北方及欧亚草原文化之间的接触、互动、适应和接纳。在山西发现的早期金属器中，最引人瞩目的是陶寺遗址出土的铜环和铜铃。近年来有学者把采集收藏的倒钩铜矛也纳入早期金属器之列，以强调山西出土早期铜器与欧亚草原文化的远距离联系。恰当与否，值得申论。此论一。山西石楼等地出土的商代金属器向为学界关注。究其原由，是其展现的与欧亚草原文化的联系所致，其中尤以弓形饰品最为独特。深入论之，当有助于理解“个人装饰品”的身份含义和草原文化的价值观念。此论二。山西灵石旌介商墓出土的青铜器有诸多令人惊异的特征，对研究商王朝与晋陕高原一带部族方国的关系至关重要。这批青铜器以中原式礼制容器为主，但也有少量与草原文化相关的器类，如铃、弓形器、兽首刀和管状器。通过科学分析，当有助于探讨这批铜器的材质和技术特征。此论三。以上三论，旨在从三个不同的角度，揭示山西出土早期和商代金属器所反映的“狄夏通适”的图景，以更深入地理解中国早期文明进程的丰富内涵。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。

学术论坛



6 月 3 日，清华艺博举办“存在之境——当代艺术展”研讨会，由清华艺博学术部主任、策展人徐虹主持，王端廷、艾蕾尔、祁海平、孙振华、李天元、李晓峰、杨卫、张敢、苏丹、苏伟、张鹏、陈池瑜、陈明、陈岸瑛、陈秋林、范晓楠、罗庆民、郑工、俸正杰、高岭、鹿镭、阎秉会、彭锋、傅中望、葛秀支、蔡广斌、冀少峰等来自艺术理论界的二十余位专家学者参加了开幕式及学术研讨会。与会者从展览的主题出发，对中国当代艺术的历史和现状给出了各自的思考。

手作之美

7 月 17 日，清华艺博举办“彩色黏土捏塑‘设计乌托邦’”活动，活动由公教项目主管周莹主讲。

本期课程带领参加者一起探寻“设计乌托邦 1880–1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 – 科尼格收藏”特展中有趣的设计作品，并以彩色轻黏土捏塑形式，制作出有创意且有意趣的捏塑作品，共同体味设计师们的创造历程。



专题活动

近日，“爱的启蒙”主题艺术活动——美“遇”清华艺博博物馆文化体验课，在河北省保定市徐水区东釜山乡釜山小学有趣展开。来自清华大学艺术博物馆公共教育部的张明和周莹两位志愿者老师，给学校的孩子们带来了一次别开生面的课堂体验。



海内艺术资讯

稻·源·启明——浙江上山文化考古特展



此次中国国家博物馆联合中国考古学会、中共浙江省委宣传部、浙江省文化和旅游厅共同主办，相关单位鼎力协办“稻 · 源 · 启明——浙江上山文化考古特展”，于 11 月 21 日开幕。展览以涵盖最早的炭化稻米以及各式彩陶、村落环壕等重要标志性遗存在内的上山文化早、中、晚三期近 200 件文物为依托，辅助背景知识版面、场景复原、多媒体等多种展示手段，全面揭示以上山文化为代表的东亚稻作文化的社会生产与生活情况，生动阐释中华民族为人类稻作农业作出的重大贡献。

大唐气象——上海图书馆藏唐碑善本大展



由上海图书馆、上海市书法家协会联合主办的“大唐气象——上海图书馆藏唐碑善本大展”11 月 1 日在上海图书馆第一展厅拉开帷幕。展览遴选 60 余种唐碑善本，除了堪称镇馆之宝的“四欧宝笈”外，还有多种宋拓本、孤本、初拓稀见本等国宝级珍品碑帖展出，全面展示唐碑书法风尚的转变和发展。

林下风雅——故宫博物院藏历代人物画特展（第二期）



本次故宫博物院藏历代人物画特展第二期“林下风雅”所指的就是拒绝入仕、避世高隐的逸民或是退身宦海，幽居林泉的高士及其轶事、雅趣。通常，画史上将描绘这类题材的作品归为人物故事画，亦统称为“高士图”。中国传统文化中，文人士大夫心怀家国，锐意进取之余，在政局板荡、仕途失意或朝代更替之际，崇尚隐逸思想。以当今的视角审视，他们的人生态度不免有消极倦怠的一面，但在历史的局限下，则多有不得已而为之的成分。因此，除了少数坚决的终身隐逸者之外，许多隐逸是以退为进，伺机而动的权宜之策。此次展览呈现了故宫博物院所藏宋代以来相关主题的藏品。

纪念叶恭绰诞生 140 周年：衣被天下谁识恩——叶恭绰的书画、交游、鉴藏

今年是叶恭绰诞生 140 周年，11 月 12 日，北京画院特策划推出此专题展。叶氏从十八岁应试作《铁路赋》到创办交通大学，从清廷邮传部部员到出任国民政府铁道部



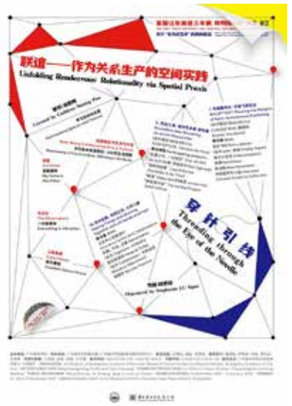
部长，从广东叶氏子孙到二十世纪的风云人物，其人生历程跌宕精彩。叶氏的一生为传统文化的守护与传承做出了不可磨灭的贡献，更是推动了近现代中国交通、教育、文化事业的发展。此次展览汇聚了各馆、院藏的叶恭绰书画、信札，以及曾经鉴藏的文物近百件套，从“曾阅沧桑几度来——艺术人生”、“记叙朋簪各返真——画坛友朋”、“著录烟云聊鉴影——书画鉴藏”三个角度，向广大观众介绍这位不平凡的文化大家。

重要的不是摄影：中央美术学院摄影纪程

中央美术学院在 2018 年出版了《中央美术学院美术馆馆藏精品大系 · 现当代摄影卷》，其意义并不在于它是目前国内唯一的一部美术馆摄影藏品集，也不在于它和国油版雕诸卷一体构成了现代艺术的门类，而在于它是对摄影在中国、在学院这个亟待梳理和讨论的问题的自觉反映。此次展览于 10 月 1 日开幕，由曹庆晖和蔡萌策划。作为编撰藏品大系后的又一次借助馆藏开展摄影研究的专题活动，本展既是对上述意义的深化和具体，也是深入观察 20 世纪摄影与学院共振的一次机会，同时也是宣布中央美术学院美术馆影像艺术中心已在 2021 年成立的通告。



首届泛东南亚三年展序列研究展项目 3: 对于“参与式艺术”的两种回应



此次展览由馆内两位新生代的研究员和策展人潘思明与陆思培发起，11 月 21 日于广州美术学院大学城美术馆开幕。展览由“联谊——作为关系生产的空间实践”和“穿针引线”两个板块组成，汇集了来自广东和东南亚地区不同的在地实践，探讨参与性艺术在这一地区的另类可能以及实践基础。展览将地理空间、艺术创作和疫情时代中的焦虑与思考融合在一起，尝试回应我们今天的生存情境，展开策展这一学科上新的边界探索。

海外艺术资讯

香港 M+ 博物馆开幕



M+ 原定于 2017 年开幕，后因建造工期屡次推迟。开幕展共展出 1500 多件作品，包括六个专题展览：“香港：此地彼方”、“M+ 希克藏品：从大革命到全球化”、“安东尼 · 葛姆雷：亚洲土地”、“个体 · 源流 · 表现”、“物件 · 空间 · 互动”和“博物馆之梦”。 超过 76,000 人在博物馆开幕前已经预订了门票，开幕首年对所有访客免费开放。

莉莉•雷诺 - 德瓦尔获 2021 年马塞尔•杜尚奖

装置和行为艺术家莉莉 · 雷诺 - 德瓦尔（Lili Reynaud-Dewar）获得 2021 年马塞尔 · 杜尚奖（Prix Marcel Duchamp），奖金 4.1 万美元。雷诺 - 德瓦尔出生于法国拉罗谢尔，她的艺术实践结合了雕塑、影像、行为和电影，并且经常与他人合作，作品多以文化参照为主题，探讨其中的女性主义和社会涵义。雷诺 - 德瓦尔在从事艺术创作之前曾学习芭蕾和法律，她最先引起广泛关注的是在创作或展示作品的空间内裸体跳舞的作品。自 2010 年起，她在日内瓦艺术与设计学院任教，经常与她的学生合作，比如在 2018 年的影片《极少主义财产地之外》（Beyond the Land of Minimal Possessions）中，一群欧洲学生来到美国得克萨斯州的马尔法，参观唐纳德 · 贾德的作品。



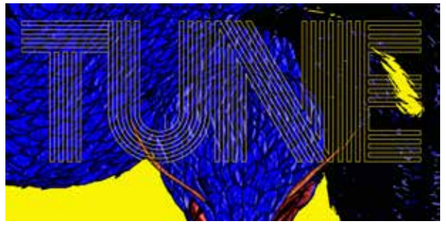
第 15 届卡塞尔文献展公布参展艺术家名单



第 15 届卡塞尔文献展策展团体 ruangrupa 公布了即将参加 2022 年展览的艺术家名单。ruangrupa 选择在德国街报《Asphalt》的 10 月 1 日版上刊登这份名单，该报纸的收入用于援助贫困和无家可归者。值得注意的是，该团体选择了以时区，而不是所在国家来标记艺术家。此外，该团体还根据“majeli”（cosmologies，宇宙论）对艺术家进行分组。参展艺术家们被要求在创作时思考本届活动主题“lumbung”（在印尼语中指储存大米的谷仓，在展览语境中意为分享资源）。入选的中国艺术家包括曹明浩、陈建军，以及广州的在地空间“菠

萝核”（BOLOHO），此外还有香港的亚洲艺术文献库和台湾艺术家张恩满与撒古流·巴瓦瓦隆。

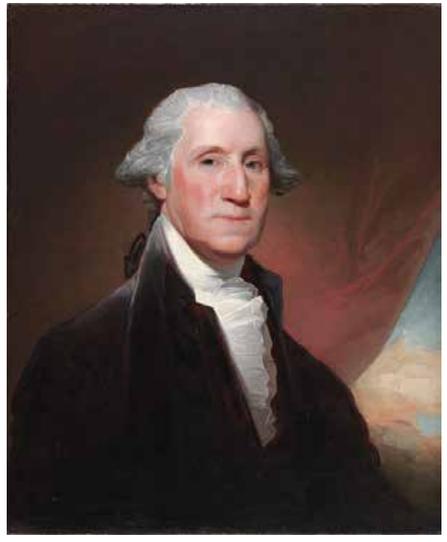
慕尼黑艺术之家举办展览 Tune



声音将成为全球知名的当代艺术机构“艺术之家”（Haus der Kunst）今年和未来几年计划的焦点。Tune是一个集合了展览、活动、事件、讨论为一体的庞大计划，其中包括一系列的音乐表演项目，一个新委托的声学作品也将出现在露台大厅中，为期一年。这一计划跨越了声音、音乐和视觉艺术领域，打破了美术馆传统的时间制度和展示规则，也希望与自身复杂的机构历史和本地观众进行丰富而突破常规的对话。此计划由新任馆长安德里亚·里索尼（Andrea Lissoni）博士发起，作为前任馆长、声名卓著的策展人奥奎·恩维佐（Okwui Enwezor）的继任者，他决心将这家以挑战艺术系统规则著称的机构带到全新的地域。

哈佛大学艺术博物馆举办展览“克茨斯托夫•沃迪斯寇：肖像”

展览于10月14日开幕，呈现了国际知名艺术家克茨斯托夫·沃迪斯寇（Krzysztof Wodiczko）受美术馆委任创作的作品，聚焦于今日美国世界的民主议题。这一展览也是哈佛大学艺术博物馆主动与现实世界进行对话、直面当代议题挑战的一种尝试。展览呈现了一系列对哈佛和波士顿地区的学生和年轻人的声音和意见的



视频记录，尝试着激活对哈佛艺术博物馆前竖立的由吉尔伯特-斯图尔特创作的乔治-华盛顿画像（约1795年）的辩论，以求在这个政治分裂加剧的时期促进观点和反应的交流。博物馆最近收藏的沃迪斯寇的两幅画也将展出，来自于艺术家“无家可归的车辆”系列。该系列创作于20世纪80年代末，以经历无家可归的个体经历为蓝本，对美国前总统罗纳德·里根的经济政策给出了批评性回应。◯

2016–2021年清华大学艺术博物馆展览简介

清华藏珍·丝绣撷英
——清华大学艺术博物馆藏品展/织绣部分（常设展）

展览时间：2016年9月11日起
展览地点：清华大学艺术博物馆四层9号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆收藏有织绣四千六百余组件，以明清及近代藏品居多，锦缎、纱罗、丝绒、刻丝等具有代表性的优秀品类。本次展览中织绣藏品绝大多数来自于原中央工艺美术学院的旧藏，包含有明代刻丝凤穿牡丹团花等名品杰作。

清华藏珍·翰墨丹青
——清华大学艺术博物馆藏品展/书画部分（常设展）

展览时间：2016年9月11日 - 2018年6月11日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层10号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆收藏有书画一千四百余组件，基本囊括了自元代以来各个时期、各个流派名家的代表作品。其中，经过20世纪80年代全国文物小组普查鉴定过的藏品有三百余件。本次展览中书画藏品绝大多数来自于原中央工艺美术学院的旧藏，包含任伯年《苏武牧羊图》等煌煌巨迹。

清华藏珍·随方制象
——清华大学艺术博物馆藏品展/家具部分（常设展）

展览时间：2016年9月11日起
展览地点：清华大学艺术博物馆四层11号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆收藏有家具一百四十余组件，以凳椅类、桌案类和柜架类为主，尚有少量橱柜类家具，时代自明至近现代。本次展览的家具藏品绝大多数来自于原中央工艺美术学院的旧藏，包含明代黄花梨四面平条桌、黄花梨圈椅等传世精品。

其金孔吉—— 商周青铜器艺术（常设展）

展览时间：2016年9月11日-2017年3月31日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层12号展厅
展览简介：在中国国家博物馆大力支持下，展览展出商周时期的青铜器艺术品共计62组（件），本次展览的绝大多数展品为第一次与观众见面，其中包括旅鼎、师酉簋等颇负盛名的有铭铜器，也包括马永盉等艺术价值卓越的藏品。

清华藏珍·晚霞余晖——清华大学艺术博物馆藏品展/瓷器部分（常设展）

展览时间：2016年9月11日起
展览地点：清华大学艺术博物馆四层13号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆收藏有陶瓷两千七百余组件，时代自新石器时代至近现代，其中以明清时期的藏品居多。陶瓷种类丰富，包括红陶、灰陶、彩陶、黑陶、原始瓷、青瓷、颜色釉瓷和彩绘瓷等，工艺技法全面、表现题材丰富、历史延续完整，比较全面地体现了中国古代的陶瓷艺术成就。本次展览的瓷器藏品绝大多数来自于原中央工艺美术学院的旧藏。

对话达·芬奇/第四届艺术与科学国际作品展（特展）

展览时间：2016年9月11日-2016年12月11日/2016年12月22日-2017年3月19日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：展览包含列奥纳多·达·芬奇的60幅《大西洋古抄本》手稿真迹、装置模型等作品，同时并置呈现当代国际艺术与科学领域最新的艺术创作。展览从多领域、多角度阐释艺术与科学的关系，跨越时间与空间界限，探寻物质与非物质因缘，激起东西方文化思潮碰撞，启迪人类文明时代方向，用“穿越”的勇气和眼光去寻找和发现其中隐秘的哲学意义和现实思考。

尺素情怀 —— 清华学人手札展（常设展）

展览时间：2016年9月11日-2016年11月25日/2017年1月1日-2017年5月21日/2017年7月8日-2017年12月17日/2019年3月22日-2019年4月28日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：本展览主旨在于通过展出一批有重要学术贡献和社会影响的清华学人手札，让观者近距离欣赏、品味大师们的手泽，从而感悟前辈学人的情怀与境界，唤起后辈学子对学术的向往，以及对前贤的景仰与缅怀。

学院传薪——清华大学美术学院艺术作品展（临展）

展览时间：2016年9月11日 - 2016年11月25日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：学院传薪集中展示至今活跃在我国造型艺术、设计艺术界的骨干力量，以及清华大学美术学院教师和毕业生60年来的佳作、力作、新作。旨在以国际视域、发展的角度，回顾学院60年来的发展历程，思贤传薪、总结成果、凝心聚力、谋略未来。

营造·中华 —— 清华营建学科专题展（常设展）

展览时间：2016年9月11日 - 2018年4月8日

展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7 号展厅
展览简介：此展览集中展示中国营造学社简史及学术成果，并对梁思成等学界先驱对中国建筑史学的建构过程进行扼要梳理，使读者能藉此对感受中华建筑文化的博大精深、对梁思成等的学术贡献有更好的了解。

竹简上的经典 —— 清华简文献展（常设展）

展览时间：2016 年 9 月 11 日 – 2018 年 10 月 16 日 / 2018 年 12 月 16 日 – 2019 年 4 月 28 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅
展览简介：“清华简”属战国中期楚墓出土文物，数量一共约有 2500 枚（包括少数残断简），总字数近 6 万字，以经、史类经典为主。由于其在秦之前就被埋入地下，未受到“焚书坑儒”的冲击，所以能够最大限度地呈现先秦古籍的原貌。对于了解中华文明的初期面貌和发展脉络，研究简牍形制和古文字等方面具有重要价值。

思贤师心 —— 清华大学美术学院艺术大家作品展（临展）

展览时间：2016 年 9 月 11 日 – 2017 年 3 月 10 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 14 号展厅
展览简介：此次展览从已故的清华大学美术学院老一辈艺术教育家中，精心遴选出张光宇、庞薰琹、雷圭元、白雪石、俞致贞、祝大年、张仃、吴冠中八位社会公认的艺术大家。通过他们的经典作品展示一个时代的诗意图景，看到一个独立学派相互关联的总体面貌，并与他们作品跳动的诗心对话，追寻他们的探索创新精神和高远人格境界，直至他们的心源之境；同时，让社会各界更进一步看到“清华美术学派”的源流和底蕴，以及这个学派对 20 世纪中国美术发展的贡献和意义。

千里之行——中国重点美术院校第七届暨 2016 届毕业生优秀作品展（申请展）

展览时间：2016 年 12 月 3 日 – 2016 年 12 月 23 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层、三层 5-6 号展厅
展览简介：“千里之行”自 2010 年首次举办至今已经是第七届，这七年来，通过各院校的通力合作，通过“千里之行”项目这个平台，一方面向社会推介优秀的年轻艺术家并扶持他们成长；另一方面，有助于各院校之间的互通有无，相互探讨，将各自卓有成效的教学方式和成果进行共享，将教学中的前沿课题放在全国的平台上交流和延展，有效地推动中国高等美术教育的交流与进步。

图案人生 —— 中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展（临展）

展览时间：2016 年 12 月 30 日 – 2017 年 5 月 1 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：为纪念雷圭元先生 110 周年诞辰，梳理其教育历程与设计思想，展示其对中国现代设计教育的重要贡献，清华大学艺术博物馆与清华大学美术学院共同主办“图案人生——中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展”，综合呈现雷圭元先生为人生而艺术的设计理想，行知合一的教育理念，一专多能的艺术特色。

从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展（临展）

展览时间：2017 年 3 月 28 日 – 2017 年 4 月 28 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：展览涵盖吕佩尔茨自 1968 年至今各阶段的代表作品共计 104 件，包括 88 件架上绘画和 16 件雕塑作品。从“酒神赞歌”到“阿卡迪亚”，既是吕佩尔茨个人艺术发展的演变与升华，也是对当代社会和人性的美好期盼。这种饱含哲思的艺术创作风格一直延续至吕佩尔茨近年的创作，同时也启发我们以卓越的想象力去构筑人类未来的“阿卡迪亚”。

必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展（常设展）

展览时间：2017 年 4 月 29 日 – 2018 年 4 月 30 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 12 号展厅
展览简介：清华大学 1958 级学长王纲怀先生，先后向母校捐赠的铜镜已成为本馆重要的馆藏。这批铜镜，可作为序列基本完整的标本，真实再现从先秦到明清中国各个历史时期的铜镜发展历程，是不可多得的艺术瑰宝。本次展览从中精选具有代表性的一百余面铜镜，按主题分类，在本馆专题陈列并出版图录，观众可藉此学习相关铜镜知识并深入了解传统文化，具有积极的教育意义。

从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800–1980）（特展）

展览时间：2017 年 5 月 7 日 – 2017 年 9 月 15 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览展出 51 件风格各异的西方艺术作品，它们均来自蜚声遐迩的法国圣艾蒂安现当代艺术博物馆的馆藏。展览所呈现的西方艺术的“现代之路”，始于 19 世纪初，延伸至 20 世纪下半叶。这百余年间，历经许多艺术运动和风格流派，诸如古典主义、写实主义、印象主义、象征主义、立体主义、超现实主义，以及抒情和几何抽象主义等。人们耳熟能详的许多大师级艺术家均赫然于此次展览的艺术家名单上。

清华大学美术学院 2017 届硕士研究生毕业作品展（申请展）

展览时间：2017 年 5 月 10 日 – 2017 年 5 月 29 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅、四层 14 号展厅
展览简介：本次毕业展是清华大学美术学院和清华大学深圳研究生院第一次联合展示研究生培养成果，展出作品 800 余件。来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、信息系、工业系、绘画系、雕塑系、工艺美术系、艺术史论系和基础教研室等 11 个培养单位的 180 余名硕士毕业生参加了本次展览。

非线性现实——白俄罗斯现代版画、水彩、素描作品展（临展）

展览时间：2017 年 5 月 31 日 – 2017 年 6 月 30 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：本次展览的参展作品出自白俄罗斯不同时代、不同风格的艺术家，包括现代版画、水彩、素描作品等，他们打破了传统的线性思维和线性逻辑关系，进而呈现出一种风格迥异的“非线性”现实，形成了一个多样化的、自由探索的艺术世界。展览揭示了从现实语言到形式造型语言的过渡、新技术的使用及多元化的主题。

清华大学美术学院 2017 届本科生毕业作品展（申请展）

展览时间：2017 年 6 月 3 日 – 2017 年 6 月 28 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅、四层 14 号展厅
展览简介：本次毕业展是清华大学美术学院首次将毕业作品以造型类和设计类分开在两处展馆展出，也是清华大学艺术博物馆开馆后举办的第一届本科生毕业作品展。来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系等 9 个培养单位的 244 名本科毕业生参加本次展览，预计展出作品 600 余件（套），展出作品的题材、手法、媒介等方面都体现着多元性和丰富性，是师生们四年来教与学的心血和结晶。

杜大恺水墨作品展（临展）

展览时间：2017 年 7 月 21 日 – 2017 年 8 月 31 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：此次展览展出了杜大恺先生近几年创作的水墨及水彩作品，涵盖风景、人体、静物等多种题材。山水瓦屋、花卉果蔬、林木动物、各色人物等，经艺术家之慧眼与妙手，形成了别具一格的“杜家”水墨图像学。这些日常的形象记录，既反映了艺术家平淡天真的生活趣味，又彰显了他对大千世界的敏锐观察。

理想之境：马里奥·博塔的建筑与设计 1960–2017（临展）

展览时间：2017 年 9 月 16 日 – 2018 年 1 月 31 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本次展览集中展示了马里奥·博塔 1960 年至 2017 年间的部分建筑和设计作品，是博塔建筑设计思想的一次集中呈现，彰显出博塔简洁、明确、有力而内向的建筑语言及其注重建筑与周围环境融合的理念。整个展览充满着人文性和理想性，系统完整地展现了博塔严谨的理性主义传统、深厚的历史文化底蕴及其富有时代特色的当代建筑语言。

张仃百年诞辰纪念展（临展）

展览时间：2017 年 10 月 15 日 – 2017 年 11 月 10 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览展出张仃先生 70 余年艺术人生中的历史照片以及漫画、年画、宣传画、工艺美术、电影动画、艺术设计、装饰画、壁画、彩墨画、焦墨山水画、书法等作品近 300 件，全面呈现了张仃一生为中国革命和文艺事业做出的杰出成就和贡献，回望张仃献身中华民族伟大复兴的高远境界，展示他的创新精神和人格魅力。以此向张仃百年诞辰致以崇高敬意。

回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术（临展）

展览时间：2017 年 11 月 21 日 – 2018 年 5 月 1 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：此次展览聚焦法国著名雕塑家安托万·布德尔 19 世纪末至 20 世纪初的杰作，重新审视布德尔回归古希腊罗马神话题材而创作的作品，当属艺术家个人艺术风格日臻成熟完善时期的代表作，包括 38 件青铜雕塑作品，2 件油画作品，8 件水彩作品，素描及珍贵历史图片等，所有展品均来自法国布德尔博物馆的馆藏。集中展现了布德尔重塑古代经典人物及题材的独特创作手法和理念，古希腊雕塑的传统与现代艺术的理念在布德尔的作品中完美地融合于一体。

独上高楼·王国维诞辰 140 周年纪念展（临展）

展览时间：2017 年 12 月 30 日 – 2018 年 5 月 4 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：时逢静安先生诞辰 140 周年，清华大学艺术博物馆联合国学研究院、档案馆、校史馆、图书馆等单位，特主办此展以志纪念。“独上高楼”，取自静安先生“三重境界说”之第一境界：“独上高楼，望尽天涯路。”不仅可喻其令后人望其项背的学问之大成就，亦可喻其孤傲的个性和特立独行的行事风格。

发明的精神：美国哈格利博物馆与图书馆藏美国 19 世纪专利模型展（申请展）

展览时间：2018 年 3 月 27 日 – 2018 年 5 月 6 日

展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本次展览将以实物展览的方式展出美国哈格利博物馆与图书馆收藏的 60 件 1830 年至 1890 年期间的专利模型和 1 件由乔治·华盛顿总统及其国务卿和司法部长于 1797 年共同签署的专利批准文件。展品还包括清华大学美术学院的师生团队根据哈格利博物馆的专利模型制作的视频、VR、模型，以及图片文字说明，着重讲述发明背后的故事，鲜活再现专利发明的过程和应用情况。此次展览是哈格利博物馆与图书馆的专利模型首次出国展览，也是美国专利模型的首次中国展出。

大道成器——国际当代陶艺作品展（临展）

展览时间：2018 年 4 月 22 日 – 2018 年 9 月 9 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅
展览简介：本次展览邀请当代海内外有影响的陶艺家 69 人，按照“融合延伸、见微知著、象外之韵、聚集拓展”四个单元展示他们的代表作和新创作的作品，将不同形态、不同观念和不同制作技术的作品并置，让观众在观赏和思考中获得差异性或共同性的认识，展现陶瓷这一与人类文明发生发展密切关联的技艺，在当代文化格局中放射特有光华。

融——法国杜尚奖提名艺术家作品展（临展）

展览时间：2018 年 5 月 15 日 – 2018 年 6 月 17 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：此次展览展出的作品来自 10 位获得马塞尔·杜尚奖提名的艺术家。展览如同一部短篇小说集，可以从不同的角度进行解读。它既强调了东西方之间的二元对立，又体现出当下艺术创作的多元化趋势。展出的作品既有普世性，又兼具自身的独特性。此外，展览还凸显了文化交锋的主题，更传递出一种理念：艺术可以在世界各大洲之间游走和流动。在这个过程中，我们得以透过多样化视角审视艺术的广阔范围。

清华美院、清华深研院 2018 届硕士研究生毕业作品展（申请展）

展览时间：2018 年 5 月 16 日 – 2018 年 6 月 8 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层、三层展厅
展览简介：本次展览展出来自染服系、视传系、工业系、环艺系、陶瓷系、信息系、绘画系、雕塑系、工艺美术系、艺术史论系和基础教研室等 11 个培养单位的 220 名硕士毕业生的作品，预计近 900 件。

清华大学美术学院 2018 届本科生毕业作品展（申请展）

展览时间：2018 年 6 月 13 日 – 2018 年 7 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层、三层展厅
展览简介：本次展览有来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系等 9 个培养单位的 252 名本科毕业生参加，预计展出作品 500 余件（套）；同时展出的还有艺术设计（数字娱乐设计方向）第二学位的 20 名同学的 10 套毕业设计作品。毕业展开幕式将于 6 月 13 日上午 10:00 在清华大学艺术博物馆大厅举行。参展毕业生用丰富的选题、多样的视角、综合的媒介表达方式展现了个人独特的艺术语言，以及独立思考和勇于表达的创作精神。

清华藏珍·翰墨流芳——清华大学艺术博物馆藏品展 / 书画部分（常设展）

展览时间：2018 年 6 月 16 日起
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 10 号展厅
展览简介：中国书画艺术以其悠久的历史、独特的表现方法、鲜明的民族特色和卓越的艺术成就而享誉世界美术之林。清华大学艺术博物馆有着丰富的中国古代及近现代书画收藏，包括自明代以来各个时期、各个流派名家的代表作品，能够清晰、系统地反映中国书画艺术的发展脉络。本次展览从数千件藏品中精心挑选出 90 余组（件），力图向观众呈现一部明代以来的中国书画艺术发展史。

一个天才的心相——忻东旺艺术作品展（临展）

展览时间：2018 年 6 月 24 日 – 2018 年 8 月 8 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览精选展出忻东旺不同时期的作品 92 件，包含众多以农民工及各色社会人物为题材的作品，再现了中国社会变革的时代纹理及生动表情，触及当代中国人的精神灵魂及情感深处，获得美术界的赞赏及广泛的社会关注，被誉为一个“时代的肖像”。他艺术作品中永无止境的生命律动，将在中国当代油画的进程之中始终熠熠生辉。

英国福斯特及合伙人：可持续人居 | 共享的未来（临展）

展览时间：2018 年 7 月 24 日 – 2018 年 10 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本展览从可持续发展的角度探索由诺曼·福斯特勋爵带领的世界知名建筑设计事务所的工作。在建筑环境中关注“以人为本”体验重要性的同时，分享英国福斯特及合伙人建筑设计事务所从工程研发到工业设计多专业整合的综合式设计手法的经验。该设计手法针对场地、周边环境、使用者及当地文化量身打造出独一无二的设计解决方案。通过大量作品展示，本展览也对建筑环境的未来提出中肯的问题，邀请观众富有创意地思考未来 50 年后生活环境的变化。

光华——袁运甫艺术之美（临展）

展览时间：2018 年 8 月 16 日 – 2018 年 10 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本展览展出了袁运甫先生的油画、水粉画、水墨画、彩墨画等作品共计 120 余幅。本展览的初衷，一是对 2017 年辞世的袁运甫先生的纪念，通过对袁先生艺术思想和艺术作品的梳理、解读和阐述，去追寻一个艺术家的人生之路和美术史意义；二是从学院学术文脉的角度，通过对袁运甫先生艺术的个案研究，深入探究学院历史传统和思想发展轨迹。

莆孙秋韵·百菊展（常设展）

展览时间：2018 年 8 月 25 日 – 2019 年 4 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 12 号展厅
展览简介：缪莆孙继承毗陵画派，以宋代没骨画法为宗，参以新意，成近现代海上画菊名家。其菊花构图饱满、设色艳丽、刻画精到。本馆珍藏缪莆孙《百菊图》100 页，绘菊 187 种，画家极尽写实之能，每种菊花皆与实际品种相对应。观众可于此展徜徉在由里山人缪莆孙所营造的百菊花圃之中，领略霜花盛开之态、露滋雨润之姿、迎日乘风之势，既是一次美的旅程，亦可收格物致知之效。

绢谷幸二作品展 | 爱与祈愿·丰穰之翼（临展）

展览时间：2018 年 9 月 1 日 – 2018 年 9 月 23 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：此展精选活跃于日本美术界第一线的画家绢谷幸二艺术生涯之中的代表作，并在展品中加入以中国为题材的作品，23 幅作品分为三个单元，全面介绍这位画家。绢谷幸二曾担任 2015 年 5 月来访的“日中观光文化交流团”团长，长期致力于日中交流，本次展览尝试在中日两国悠久的历史中，以艺术的力量开拓中日的未来。

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（临展）

展览时间：2018 年 9 月 21 日 – 2019 年 3 月 17 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅
展览简介：本展览展出了 50 幅 19 世纪时期前往欧洲的大量美国艺术家所创作的优秀作品，作品时间跨度从 19 世纪初至 20 世纪 20 年代左右，显示了美国受英国、荷兰、德国、法国、意大利风景画的影响，结合对北美新大陆地貌的特殊性的感受，发展了一种既具有宏伟叙事风格，又不乏亲切自然、具有地域风情片段的风景画。

走向大众的美——中国设计期刊文献展（申请展）

展览时间：2018 年 9 月 28 日 – 2018 年 10 月 23 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：本展览以历史时间为线索，从美术设计期刊的视角，梳理百余年来近现代中国设计的历程，呈现设计与现实生活的连接与影响，探讨美术设计期刊与学术、行业和教育的关联，展现它对促进美育、设计发展的意义，体现其在社会意识、大众生活等方面发挥的作用。

“从洛桑到北京”第十届国际纤维艺术双年展（申请展）

展览时间：2018 年 10 月 16 日 – 2018 年 11 月 15 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本届双年展将展出来自全球 45 个国家的 175 件纤维艺术作品，清华大学艺术博物馆展出国内外作品 68 件，清华大学美术学院 A 区展出国内外作品 57 件，北京奥加美术馆展出国内外作品 50 件。“从洛桑到北京”国际纤维艺术双年展以“艺术精神无界，纤维连接世界”为精神，旨在培育和形成国际纤维艺术的学术体系，促进纤维艺术的国际交流与应用普及，推动中国纤维艺术面向生活的产业化提升和发展为目标，共同分享十届以来积淀的“从洛桑到北京”国际纤维艺术双年展的创意成果。

西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展（特展）

展览时间：2018 年 10 月 23 日 – 2018 年 12 月 23 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：此展精选了 60 幅来自东京富士美术馆的西方艺术经典藏品，以时间为叙事主线，流派为发展形态，展现了西方艺术的发展历程，从文艺复兴，巴洛克与洛可可、写实主义与古典主义，到新古典主义与浪漫主义，现实主义、印象主义与后印象主义，直到后来的现代主义与后现代主义潮流，由此勾勒出一幅 16 至 20 世纪西方艺术 500 年的历史画卷，引领着我们去探寻那些伟大的时代、艺术家及其作品中的奥秘。

清华大学建筑设计研究院建院 60 周年回顾展 | 6 x 10：一个大学设计院的现代建筑史（申请展）

展览时间：2018 年 10 月 25 日 – 2018 年 11 月 15 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅
展览简介：在清华大学建筑设计研究院成立 60 周年之际，策划了这个名为“一个大学设计院的建筑史”的展览。当我们回首清华大学建筑设计研究院这六个十年，会发现其研究与实践与中国社会历史的脉动、城乡建设的发展、设计思潮的起伏密切相连，既反映着中国这 60 年的建筑实践，也呈现了中国建筑学术的发展。

英士藏珍——高英士先生捐赠展（临展）

展览时间：2018 年 10 月 30 日 - 2018 年 11 月 30 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：年逾九十的高英士先生欣闻清华大学建立艺术博物馆，将其多年来珍藏的一批包括书法、绘画以及有重要史料价值的不同时期田契等珍贵文物捐赠本馆，丰富了馆藏，我们特从中遴选若干件，举办本次展览，以志纪念。

意匠清华七十年——关肇邺院士校园营建哲思（申请展）

展览时间：2018 年 11 月 20 日 - 2018 年 12 月 9 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅
展览简介：本次展览萃集了关肇邺院士数十年来参与清华校园营建工作的全部成果，通过建筑模型、设计图纸、实景照片与视频的形式综合展出。此外，本次展览还包括关肇邺院士的设计手稿和访谈视频等珍贵内容。长卷徐展，七十载夙兴夜寐、醉心沉潜，一人一园成就不朽传奇。

世相与映像：洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国（临展）

展览时间：2018 年 11 月 27 日 - 2019 年 3 月 31 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：展览汇集了 120 幅 19 世纪中国摄影的精选作品，皆由当时活跃在中国的顶尖摄影师拍摄，他们中既有最早来华的外国摄影师，又有最早的中国摄影师。这次展览中的每张照片都代表着摄影艺术的巅峰，是值得仔细研究的佳作。摄影艺术的直观性超越书面文字，它带领我们穿越时空，重访旧时的人物、地点与事件，从河流到山川，从长城到紫禁城，这个以在中国拍摄原版照片为主题的展览捕捉了 19 世纪中国的历史建筑、祭祖遗迹、民族面孔以及传奇美景，让我们对遥不可及的过去有一个精准的了解。

高山仰止——张伯驹、潘素伉俪艺术文献展（申请展）

展览时间：2018 年 12 月 13 日 - 2019 年 1 月 13 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：2018 年正值张伯驹先生诞辰一百二十周年，为了缅怀张伯驹、潘素二位先生对中国传统文化所做出的贡献，长春张伯驹、潘素艺术馆特展出张伯驹先生的书画作品三十余件，潘素先生的画作十余件，张伯驹先生的书信、文稿三十余件（套），以及二位先生的师友翰墨二十余件。

我本自由——刘绍荟从艺六十年艺术展（临展）

展览时间：2019 年 1 月 15 日 - 2019 年 5 月 5 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览是刘绍荟从艺 60 年的整体呈现，展览虽是个案，但是从中国现代艺术的发展来看极具代表性。张仃先生曾提出“毕加索 + 城隍庙”的创作模式，刘绍荟则进一步拓宽了这种维度，在国境西南走出一条直面传统艺术的现代之路，为生命而艺术，为自由而表达。

器服物佩好无疆——东西文明交汇的阿富汗国家宝藏（特展）

展览时间：2019 年 4 月 18 日 - 2019 年 6 月 23 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：此展展出的 230 余件（套）阿富汗珍宝，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。

扶桑止水——王纲怀捐赠和镜展（常设展）

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
展览简介：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，至江户时期，已完全形成了自己的民族特色，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在东亚文化之兴衰上是一个意味深长的变化。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。

清华美院、清华深研院 2019 届硕士研究生毕业作品展（申请展）

展览时间：2019 年 5 月 10 日 - 2019 年 5 月 30 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅，四层 7、8、14 号展厅 / 清华大学美术学院 A 区多功能厅、A 区大厅、B 区学院美术馆
展览简介：来自染织服装艺术设计系、陶瓷艺术设计系、视觉传达设计系、环境艺术设计系、工业设计系、工艺美术系、信息艺术设计系、绘画系、雕塑系、基础教研室等 10 个培养单位的 176 名硕士毕业生参加本次展览，展出作品 1000 余件。作品的题材、手法、媒介等方面都体现着多元性和丰富性，是师生们几年以来教与学的心血和结晶。

支架 / 表面艺术运动：一次解构绘画的激越实验（临展）

展览时间：2019 年 5 月 21 日 - 2019 年 8 月 20 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览共展出“支架 / 表面”艺术运动 15 位代表艺术家的 76 件作品。“支架 / 表面”是法国的艺术运动，它发端于 20 世纪 60 年代中后期，“支架 / 表面”艺术运动的年轻艺术家们开始对艺术的未来，特别是绘画和雕塑的未来提出疑问，图像空间和雕塑形式在他们手中付之一炬，绘画被肢解，画布与画框分离；雕塑被打碎，跌落底座。这些转变超越了严格意义上的艺术领域，可以将之总结为：改变观点，改变人类。

清华大学美术学院 2019 届本科生毕业作品展（申请展）

展览时间：2019 年 6 月 6 日 - 2019 年 6 月 27 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅，四层 7、8、14 号展厅 / 清华大学美术学院 A 区多功能厅、A 区大厅、B 区学院美术馆
展览简介：250 名本科毕业生参加本次展览，展出作品 600 余件，同时展出的还有数字娱乐设计方向二学位的 14 名同学的 7 件毕业作品。展出的作品从日常生活、经济、人类情感、科技发展等诸多角度展开思索，运用综合媒介、科技及新媒体等多元创作方式。作品既有传承，又有创新，是师生们一千多个日夜的心血和结晶。

虚构的是非——王华祥、赵博、陈流三人绘画展（临展）

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
展览简介：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，令人细思恐极。变化多端的面具、角色身份的不断转换，无法掩盖个体和外在环境冲突引发的无奈和失落。

花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展（申请展）

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
展览简介：此次展览展出父女 200 余件作品，贯穿了两代人在不同时期的艺术经历，完整表达了“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。

归成——毕业于美国宾夕法尼亚大学的第一代中国建筑师（申请展）

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
展览简介：展览呈现了 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。

走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展（临展）

展览时间：2019 年 9 月 6 日 - 2019 年 10 月 20 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：李伯安的画被认为是 20 世纪中国最重要的史诗性水墨人物作品。1998 年 5 月，54 岁的李伯安突然病逝于未完成的作品前。本展是《走出巴颜喀拉》入藏清华大学艺术博物馆后的首次展出。

与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展（特展）

展览时间：2019 年 9 月 10 日 - 2019 年 12 月 17 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7、8、14 号展厅
展览简介：2019 年时值中华人民共和国成立 70 周年，经陕西省文物局与清华大学（艺术博物馆）共同商议，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，在精选的 300 余件展品中，一级文物达 189 组件）举办“周秦汉唐文化与艺术特展”，向中华人民共和国生日献礼。主题确定为“与天久长”，典出汉代吉语，以此祝福中华人民共和国国运昌隆，中华文明和中华优秀传统文化代代相传，汉唐盛世的精神和中华民族伟大复兴的精神薪火永续、与天久长，寓意丰富、深刻而美好。

国家 · 民生——清华大学美术学院创作成就展（申请展）

展览时间：2019 年 10 月 1 日 - 2019 年 11 月 10 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅 / 清华大学美术学院 A 区多功能厅
展览简介：为庆祝中华人民共和国成立 70 周年、清华大学美术学院建院 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，呈现学院师生及校友作品 300 余件，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，以及其他重要的学术成果。

瓦尔特 · 博萨德与罗伯特 · 卡帕在中国（临展）

展览时间：2019 年 10 月 29 日 - 2020 年 5 月 3 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：本次展览展示了两位杰出摄影记者的作品，他们从不同的角度报道中国这一时期的战争景象，洞察相同的战争画面。这让我们有独特的机会看到一个多层次的叙述：透过西方的视角观看中国的历史，关于新闻摄影中真理的问题，以及战时摄影的力量。

美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展（临展）

展览时间：2019 年 11 月 1 日 – 2020 年 10 月 8 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览除了展出吴先生各个阶段的优秀作品以外，还呈现出许多相关文献、图片、文章、手稿和画具等。在策展的理念中采用图文交互叙事的方式，作品的分布板块是在其代表性的话语引导下铺陈开来。这是关于一个人的图像叙事和其思维、语言表现的结合，以此让每一位观众能够从外而内去洞悉这位伟大的艺术家。

昂托安 · 莫蒂耶：墨行光影（临展）

展览时间：2019 年 11 月 22 日 – 2020 年 3 月 22 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：昂托安 · 莫蒂耶的绘画作品与中国古代艺术产生共鸣，兼具中国传统和现代水墨的手法。此次展览主要选取大尺幅作品，绘画手法类似中国书法，笔触清晰可见。其作品既形象又抽象，将微小与宏大雄伟连接，将内在与生存必需连接，展现出永恒的主题。

途 · 象——“上合组织”成员国肖像画艺术展（临展）

展览时间：2019 年 12 月 29 日—2020 年 3 月 29 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7、8、14 展厅
展览简介：本次展览可以看作是一个文化地理的图像展，它反映出地理环境对一个区域艺术思想的塑造作用，折射出不同国家的地理关系和文化传播的方式对艺术形态影响的结果。百余幅来自不同国家和民族的人物肖像作品在展览中展出，不仅客观刻画着我们彼此的差异，也影射了人们对生活百态以及对生活理想的表达。绘画不同于纪实摄影，更多的时候是每一位画家带着一种善意去表现生活的，它来自生活却又高于生活，总是隐喻着一种期望。

窗口 2020——疫情时期图像档案展（临展）

展览时间：2020 年 4 月 26 日 – 2020 年 8 月 30 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本次展览面向公众征集了 6000 余件疫情期间拍摄的各种与“窗口”有关的影像，得到了社会各界人士的热烈反响。经过三轮评审，最终选出 200 余件影像作品，分为“空间的窗口”“相识的界面”“探寻的通道”“展示和表达的舞台”四类主题进行展出。

吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展（常设展）

展览时间：2020 年 4 月 26 日 – 2021 年 4 月 12 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 12 号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆收藏有一批十七至二十世纪的唐卡精品，其中反映本尊题材的大威德金刚，充满图像志含义的吉祥天母，黑唐技法的财宝天王，以及沈从文先生旧捐的降龙文殊最为精彩。本展力图从造像度量经典的角度诠释展品，希望观者借助本展了解唐卡绘制的流程、仪轨，体味唐卡和造像的艺术之美。

蔡斯民镜头下的吴冠中（临展）

展览时间：2020 年 8 月 11 日 – 2021 年 2 月 28 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅
展览简介：此摄影展是蔡斯民先生于上世纪 80、90 年代所拍摄的吴冠中先生影像作品的集萃。这些珍贵的图片是吴先生在新加坡、印尼、英国、法国工作和游历过程中的传神写照，共 60 余张。这些图片所展示的生动形象既是对吴冠中创作的一种注释，也是对其精神肖像描摹的一个侧面。

立象尽意——白雪石中国画作品展（临展）

展览时间：2020 年 9 月 10 日 – 2020 年 12 月 10 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：此展展出白雪石先生的部分代表性人物画、山水画、花鸟画和速写作品，这些作品具有鲜明的时代特征。观赏这些精品力作，观众不仅可以看到白雪石的创作成果及特点，也能窥见中国画现代发展的历史轨迹。

童思妙笔 · 耕绘奇境——西方插画师作品展（临展）

展览时间：2020 年 11 月 11 日 – 2021 年 5 月 5 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层展厅
展览简介：此展汇集了一批具有卓越创造力的、杰出的欧洲和美国插画艺术家，他们以生动的想象力以及各具特色的绘画风格和技巧重新诠释了童话、文学作品、诗歌和个人回忆，这些图景见证了西方出版业的蓬勃生命力。

东瀛的钟声——井上有一作品回顾展（临展）

展览时间：2020 年 11 月 20 日 – 2021 年 3 月 28 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅
展览简介：本次展览将集中展示贯穿井上有一整个创作生涯的 112 件经典作品，并按照不同的创作阶段以及不同的文字形式进行介绍，力图将最为真实的井上有一展现在观众面前，从而进一步深入探究他的精神界域和艺术境地。这将是迄今为止中国最大规模的井上有一作品展，具有深刻的学术意义与极高的文化价值。

东张西望三十年：程昕东当代艺术收藏（临展）

展览时间：2020 年 12 月 12 日 – 2021 年 3 月 12 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览从程昕东先生的收藏中精选出百余件，包含了绘画、摄影、雕塑、装置、影像等众多门类，作品来自十余个国家，力图呈现当代艺术的丰富面貌，也为中国当代艺术的研究提供一个独特视角。

热带风暴——印度尼西亚现当代艺术叙事（临展）

展览时间：2021 年 2 月 18 日 – 2021 年 7 月 18 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本展览中的作品起于 20 世纪 30 年代，历史跨度近一个世纪。展览重视审美语言的多样性，囊括了素描、绘画、雕塑和视频作品。展览中的两条叙事主线一方面概括了不同发展阶段的艺术风格和主题，另一方面通过聚焦艺术家、团体和学派以及其间的联系来勾勒印尼艺术世界的成型轨迹。每件艺术作品都是时代无法重复的烙印，提醒我们回顾过往的时光、关注当下的现状，以及放眼未来社会将会遇到的问题。

妙曲累珠——曲格平先生书画收藏捐赠展（临展）

展览时间：2021 年 3 月 16 日 – 2021 年 5 月 5 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅
展览简介：特以“妙曲累珠”为题举办本次展览，借喻曲老书画收藏之珍贵、鉴赏品味之高妙；同时藉以彰显曲老高风亮节、高雅爱好与高尚情操。这批捐赠不仅提升了本馆现当代书画收藏的实力和水准，也随着本次展览而进入大众视野，成为博物馆讲好艺术故事、传播中华优秀文化的珍贵载体。

国匠：吴良镛学术成就展（临展）

展览时间：2021 年 3 月 31 日 – 2021 年 5 月 9 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：2021 年是中国共产党成立 100 周年、清华大学建校 110 周年，亦逢中国科学院、中国工程院两院院士，清华大学教授吴良镛先生 99 周岁寿辰。此次展览通过清华园里老园丁、从建筑天地到大千世界、天下人居为生民立命、匠人营国、欢乐圣境游于艺五个板块，综合展示吴良镛先生在教书育人、建筑设计、科学研究、规划实践、艺术创作方面的杰出成就，呈现其国匠品质与精神。

水木湛清华：中国绘画中的自然（临展）

展览时间：2021 年 4 月 20 日 –2022 年
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 10 号展厅
展览简介：2021 年是清华大学建校 110 周年，清华大学艺术博物馆联合首都博物馆，以古代精品绘画为基础，联合举办此展为校庆献礼。“水木湛清华”可以视为这一时期的人们“自然观”转变的分水岭，标志着古人的视野从宏大玄远的自然之思，转向了具体切近的自然之美，将哲理的“自然”演化于人生之中，最终过上“体道”的人生，实现人生的艺术化。
本次展览展示了此前未公开展示的李公麟、苏轼名下和其他宋元画作，以及沈周、文征明、仇英、董其昌、陈洪绶、八大山人、石涛等明清名家画作。通过这些作品中显现的“自然”，持续触发我们对人与自然关系的终极思索。

万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术（临展）

展览时间：2021 年 4 月 22 日 – 2021 年 8 月 22 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 12–13 号展厅
展览简介：清华大学艺术博物馆以王纲怀先生所捐赠的铜镜馆藏为基础，在国内多家文博机构和私人藏家的大力支持下，优中选优，挑选了 400 余面各具代表性的中国历代铜镜精品，除了为观众呈现中国古代铜镜文化和艺术的演进过程、感受铜镜的艺术魅力，也希望每一位观者皆拥有一颗万物毕照的内心。

清华大学美术学院 2021 届硕士研究生毕业作品展（临展）

展览时间：2021 年 5 月 12 日 – 2021 年 6 月 2 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅 / 四层 7、8、14 号展厅 / 清华大学美术学院 B 区美术馆 /A 区大厅及多功能厅
展览简介：此展展出来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系、艺术史论系和基础教研室等 11 个系（室）的 200 名硕士毕业生的 403 组（套）1000 余件作品。展出作品的题材、手法、媒介等方面都体现着时代性和多元性，是师生们几年来教与学的心血结晶。

设计乌托邦 1880–1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 – 科尼格收藏（特展）

展览时间：2021 年 6 月 1 日 – 2021 年 10 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：展览通过 158 件现代设计的华丽亮相，影射出一百年间持续不断的、戴着枷锁创新的现象。在这一时代，世界被重构，自然与人工、设计与艺术互换角色和价值，而工艺、信息、材料和创新方法让我们重燃对这一行业的诗情。人类的精英们不仅聚焦于工业生产的引流，同时用创造性的行动示范唤醒被工业早期催眠的人类意识，经典的设计不仅反映着社会形态，更折射出人类不甘沉沦的精神。

清华大学美术学院 2021 届本科生毕业作品展（临展）

展览时间：2021 年 6 月 8 日 – 2021 年 6 月 24 日
展览地点：清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅 / 四层 7、8、14 号展厅 / 清华大学美术学院 B 区美术馆 /A 区大厅及多功能厅
展览简介：此展展出来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系等 9 个系的 284 名本科毕业生（含二学位）的 1000 余件作品。展出作品的题材、手法、媒介等方面都体现了作品的时代性和多样性，体现着师生们深入的创作思考，是师生们几年以来教与学的心血结晶。

万象归一：黄成江摄影作品展（临展）

展览时间：2021 年 7 月 30 日 – 2021 年 11 月 7 日
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：本次展览展出了黄成江多年来众多摄影作品中的 111 幅，分为“大地”“树”“荷”“海角”四个系列。镜头的前后反转递进不仅反映了他从宏观到微观的不断求索，更展现了他不固步自封，不断创新、开拓进取的精神。

栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展（临展）

展览时间：2021 年 8 月 10 日 – 2022 年 1 月 9 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 7-8 号展厅
展览简介：本次展览的五个单元——求学、治史、规划与保护、建筑设计、教育展示了大量珍贵的文献资料，这些展品包括照片、录像、图纸、模型、书信、手稿以及空间装置，希望藉此一窥梁思成先生的学习、工作经历，以纪念这位我国著名建筑学家、建筑教育家，中国建筑学科的开拓者和奠基者，建筑历史、文化遗产保护、城市规划、风景园林等学科的重要先驱，并向他致敬。

华夏之华——山西古代文明精粹（特展）

展览时间：2021 年 9 月 28 日 – 2022 年 1 月 9 日
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 12-14 号展厅
展览简介：此展览以文德幽明、瑞节信玉、道生器成、万流归一、汉唐奇迹、画妙通神六个单元，展出山西省 11 家文博单位共计 300 余件古代文物，其中一级文物达半数以上，时间从旧石器晚期至明代跨越一万年。通过历史相关文物，以实物的证据，呈现辉煌的山西古代文明无愧是华夏文明历史发展进程中的优秀代表，不仅让观众们真真切切地感受“华夏文明看山西”，更是激励所有清华人牢记中华民族最深层的精神追求。

存在之境——当代艺术展（临展）

展览时间：2021 年 10 月 22 日 – 2021 年 12 月 12 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览汇集了 13 位活跃于中国当代艺术舞台的重要艺术家的创作，从不同方面展示了中国当代艺术三十年间的变化和发展，力图呈现这些艺术家个体的思考及其与中国当下的文化、社会情境的互动。该展览是清华大学艺术博物馆自主策划的以中国当代艺术的研究与收藏为目标、分批次收藏现当代艺术作品项目的首个展览，并以此为开端，逐渐丰富馆内当代艺术收藏体系，满足博物馆学术建设和展览需求。

写生 · 创作——祝大年艺术作品展（临展）

展览时间：2021 年 11 月 16 日至 2022 年 3 月 20 日（开展时间推后）
展览地点：清华大学艺术博物馆三层展厅
展览简介：此次展览展出了两类作品：一是写生作品；二是借助写生完成的创作作品。将两类作品并置展出是一种比较新颖的模式：一方面可使观赏者领略写生与创作的关系；另一方面也可使观赏者从祝先生独特的创作路径获得直观的认识。

清华藏珍 · 经纬华章——清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分（二）（常设展）

展览时间：2021 年 12 月 14 日起
展览地点：清华大学艺术博物馆四层 9 号展厅
展览简介：“天有时，地有气，材有美，工有巧”。中国的能工巧匠将自然资源与人工技艺完美地结合在一起，孕育出织绣艺术。本展甄选馆藏明清时期百余件（套）织绣品，以织物、成衣配饰和鉴赏品为划分标准，将展览分为三个单元：第一单元“丝彩织成”，第二单元“华服美饰”，第三单元“绣绎（刻）画意”。沧海桑田，经历漫长的时间，这些织绣品不仅是贵重的服饰材料，也是文化艺术的载体。高超的织造工艺是民族智慧的结晶；精美的刺绣纹样是美好愿望的凝聚。希望借本展使观者感受到古人寓设计于巧思，夺造物之天工的织绣之美。

纵 · 横——王怀庆艺术展（临展）

展览时间：2021 年 12 月 28 日 -2022 年 3 月 31 日
展览地点：清华大学艺术博物馆一层展厅
展览简介：本次展览展出王怀庆自 1970 年以来创作的 75 件代表作品，分为早期作品、平面抽象作品和立体抽象作品三个部分，从人到物再到无人无物。王怀庆从央美附中到（原）中央工艺美院，受过严格的科班训练，早年的具象油画“伯乐相马”及“搏”等赢得了他在美术界的实力派威望。他将精纯的中国艺术视觉境界与抽象的构成与西方视野相接轨，始终坚持根深于中华文化，运用纯粹的绘画语言和材料语言所传达出厚重的历史感和文化感，更为重要的是他处于中国现当代历史转型时期而对自身文化的自省。

清华大学艺术博物馆接收实物捐赠清单

开馆至今，共接收实物捐赠合计 1333 件，明细如下：

一、2014 年度共接收登记 23 件

1. 蒋思豫捐赠《辛亥革命百年祭》等书法作品 20 件；
2. 吴立波捐赠北齐皇建二年比丘道顺仰造像座等拓片 3 件。

二、2015 年度共接收登记 21 件

1. 牟广丰捐赠黄万里手书诗词原稿 1 件套 8 件；
2. 清华大学老年书画研究会捐赠张仃和钱绍武的书法作品 2 件；
3. 深圳望野博物馆捐赠唐代巩县窑绞胎方枕等瓷器 10 件；
4. 许保玖捐赠罗文彬篆书七言对联 1 件。

三、2016 年共接收登记 334 件

夏元庆捐赠尹瘦石画马作品 1 件；吴邦国捐赠致冯远信札 1 件；王纲怀捐赠铜镜 73 件；王雪瑞捐赠清代唐卡 1 件；谷嶙捐赠绘画作品 2 件；高英士捐赠地契、书法、绘画作品 244 件；河洛艺术博物馆捐赠中国古代石刻拓片 12 件。

四、2017 年接收登记 66 件

周继烈捐赠王力著作《中国音韵学》2 件；高英士捐赠油画作品 23 件；杨绛捐赠所用家具 8 件，砚台 1 件；白永毅捐赠文殊菩萨唐卡工艺品 1 件；泰祥洲捐赠陈铨家书、护照等 3 件；张华清捐赠书法、图书 2 件；马歇尔 · 雷斯、程昕东捐赠雕塑 1 件；胡照华捐赠书画 25 件。

五、2018 年接收登记 176 件

刘玉增捐赠范曾画《夏塘》1 件、刘炳森书法《养德泽福》1 件；陈难先捐赠陶器、铜器 11 件；水天中、徐虹捐赠绘画《山影 · 冰山之父》、《凯风》2 件；张宏芳捐赠忻东旺油画《职守》、《远光》2 件；鲍冲捐赠古代绘画、书法 3 件；李飒捐赠李伯安绘画《走出巴颜喀拉》、草稿、书信等 12 件（套）；绢谷幸二捐赠绘画《苍天富岳双龙飞翔》1 件；大道成器现代陶艺作品 27 件（套）；钱月华捐赠袁运甫绘画《荷香百年》1 件；原智捐赠象嵌工艺品 1 件；陈镇宇捐赠王国维题旧拓片 1 件；张

剑影捐赠南美艺术品 113 件。

六、2019 年接收登记 188 件

刘绍荟捐赠绘画 2 件；王纲怀捐赠铜镜 3 件；吴可雨捐赠吴冠中绘画 66 件；赵博捐赠绘画 1 件；王华祥捐赠绘画 1 件；陈流捐赠绘画 1 件；常沙娜捐赠绘画 4 件；王力捐赠织绣 1 件；徐虹捐赠郑艺绘画 1 件；查尔金娜捐赠雕塑 1 件；林楷、刘元珠捐赠织绣 1 件；刘芝馨捐赠照片 2 件；吴其南捐赠吴劳作品 59 件；吴可雨捐赠吴冠中画案 1 件；吴为山捐赠吴冠中雕塑 1 件；中岛晴美捐赠雕塑 1 件；黄大刚、唐薇捐赠郑可雕塑 12 件；吴乙丁捐赠吴冠中手稿 30 件。

七、2020 年接收登记 336 件

泰祥洲捐赠何尊绘画 1 件；黄成江捐赠摄影作品 66 件；蔡斯民捐赠摄影作品 60 件及版画 1 件；田国强捐赠汉唐铜镜 15 件；窗口作品收藏 121 件（套）；白启哲等 9 人捐赠白雪石绘画 6 件；乔瓦尼·欧作拉捐赠摄影作品 1 件；曲和平捐赠收藏书画 48 件；程昕东捐赠当代艺术品 17 件（套）。

八、2021 年接收登记 189 件

王华祥捐赠绘画 54 件；沈朝方捐赠摄影 2 件；徐虹捐赠民国瓷器 4 件；张宽荣捐赠陶瓷等 10 件；王纲怀捐赠铜镜 3 件；曲格平捐赠手札 1 件；姚伊捐赠姚华手札 4 件；黄成江捐赠摄影 40 件；祝重寿等捐赠祝大年绘画 30 件（套）71 件。