

“黄河宁，天下平。”黄河是中华民族的母亲河，也曾因善淤、善决、善徙成为一条忧患之河。自1946年成立冀鲁豫黄河水利委员会以来，黄河治理翻开新篇章。80年来，在中国共产党领导下，一代代中国人用智慧与汗水，守护生态、治理泥沙、治水兴水、传承文化，让黄河成为惠泽人民的幸福河。80年人民治黄历程和黄河新变，被一代代美术工作者真情绘于笔下，成就一部壮阔的视觉诗篇。

九曲黄河万里沙。调水调沙是黄河治理的重要任务，水利建设是主要举措。“万里黄河第一坝”三门峡水利枢纽是新中国成立后黄河干流上兴建的第一座大型水利枢纽工程，建设之初就成为美术界的创作热点。较早到三门峡考察并投入创作的是生长在黄河边的谢瑞阶，他见证了三门峡建设的各个阶段。在其创作的诸多黄河画作中，影响最大的是中国画《黄河三门峡地质勘探工程》，画面从俯视角度，描绘了热火朝天的勘探场景以及三门峡两岸自然风光。之后，吴作人也多次到三门峡考察，以多幅画作表现了三门峡的“过去”和“现在”。两位艺术家引领时代潮流，傅抱石、李桦、黎雄才、宋文治等一大批艺术家接续其后，创作出一批反映三门峡水利枢纽工程建设的精品力作，诠释了中华民族自强不息的精神。

继三门峡水利枢纽工程之后，三盛公、青铜

丹青间，见大河安澜

吴雪杉

峡、刘家峡、龙羊峡、李家峡、小浪底等众多水库、水电站在黄河干流和支流上修建起来，发挥防洪发电、供水灌溉、改善生态等多重作用，成为黄河上一道亮丽的风景，也为美术工作者提供丰富灵感。比如，关山月的中国画《龙羊峡》从个体感知出发，通过对自然险峻的描绘强化“人定胜天”的精神。范迪安的油画《李家峡水库》将清碧无波的库区水面与浪涛汹涌的泄水场景并置，构成戏剧性的视觉反差，一静一动中营造出“高峡出平湖”的意境。于会见的油画《天下安澜——小浪底》以宏阔构图，将小浪底及周边山川道路、农田房舍尽收入画，水电站在图中并不起眼，但正是它的存在，让山川大地明媚动人。这些作品风格迥异，却都将自然山川与水利工程融为一体，令读者可从中体味“自然—社会—生态”的共生关系。

从源头治理到堤防加固，黄河治理离不开每个人的努力。美术工作者在对现实的观照

中，通过聚焦人的力量，进行精神和文化构建。周宗凯的油画《三江源礼赞》和牛克诚、李月林、李乐然合作的中国画《绿装》，分别从筑牢“中华水塔”、防风固沙的角度，强化黄河治理的使命感。卢志强的中国画《治黄世家》则以群像塑造，建构起“治水安民”的家国叙事。

八十载笃行不息，黄河生态持续向好，大河安澜成为现实，宁静祥和的黄河也越来越多地出现在画家笔下。潘缨的中国画《大河之源》描绘了黄河源头。画面上，九曲回环的黄河如光带般，自雪山脚下蜿蜒向前，熠熠生辉。姜宝林、姜满创作的中国画《天上来》，用七彩丹霞映衬黄河水的清澈明净。曾经雷霆万钧的黄河水，在画家笔下呈现出浪静风恬的一面，这固然是今日黄河的真实写照，更是艺术家对黄河巨变的体认与呈现。

随着黄河流域生态保护和高质量发展战略不断深化，如今的黄河更成为一条利民之

河。在刘建的中国画《九曲黄河第一镇·磴口》中，黄河水轻薄如烟，岸边古镇重焕生机。油画家王克举历经4年、跋涉4万多公里创作的巨制《黄河》（局部见下图），则循着大河脉络，从黄河源的平静婉转绘起，到豫鲁大地的春华秋实，再到归入大海时的宁静深远，全面而真实地展现了黄河的苍茫厚重与黄河两岸的丰饶多姿。

对中国人来说，黄河的意义尤为独特。它不仅是一条自然之河，更是一条文化之河。保护传承弘扬黄河文化是黄河高质量发展的重要内容。从上世纪美术工作者以咆哮的黄河水展现其蕴藏的精神力量开始，黄河文化不断在丹青笔墨中延展。像周韶华的中国画《黄河魂》以笔墨的浓淡干湿强化视觉张力，彰显昂扬的民族之魂。徐惠君的中国画《奔腾不息》通过对黄河激浪的描绘，表现不屈不挠的民族精神。这些不同时代的创作虽视角各异，但都表达着创作者对黄河文化和精神的理解。

“黄河落天走东海，万里写入胸怀间。”人民治黄80年，黄河保护治理取得重大成效。一代代美术工作者用丹青华彩，不仅为时代留下视觉记忆，更不断重塑黄河形象。展望前路，黄河治理的新篇还在继续铺展，母亲河生生不息的故事，也将 在丹青画卷中永续流传。

（作者为中央美术学院教授）



塑人也是塑城市精气神

罗虹



城市精神，是一座城市的灵魂，是其独具特质的精气神。如何将城市精神转化为大众可感知的艺术表达，是公共艺术面对的重要课题，也是我主持创作大型雕塑王启民像（见上图）时关注的根本命题。

不久前，王启民像在黑龙江大庆油田广场落成，与铁人王进喜纪念馆广场上的王进喜像遥相呼应。作为一座因油而生、因油而兴的城市，大庆的根基在于大庆精神（铁人精神）。要创作好这尊雕塑，就要深刻理解大庆精神。为此，我走进铁人王进喜纪念馆、大庆第一口油井（松基三井）旧址等地，在历史现场、文献与实物中感悟大庆精神。

作为“新时期铁人”，王启民从参与石油大会战，到新时期探索油田开发技术前沿，不断挑战油田开发极限，助推大庆油田创造世界同类油田开发奇迹。这些事迹，奠定了“人民楷模”是这一塑像的总体定位。在具体创作上，我用现实主义手法使人物形象与时代精神相融。

王进喜在大庆和其他地方都有塑像，姿态各不相同，装束几乎一样：棉袄外罩一件羊皮袄，体量感十足。王启民同为“铁人”，却是一位科技报国的知识分子。既呈现其与王进喜在精神内核上的一脉相通，又充分彰显他自身气质，这是造型上首先要解决的问题。于是，我与创作团队定格其载誉归来、意气风发、大步向前的一刻——执卷册、佩勋章，精神矍铄，昂首阔步。衣着以其生前所穿西装为蓝本，与王进喜标志性的羊皮袄拉开视觉距离；手中的书卷并非泛泛的符号，而是依照他关于大庆油气研究的代表性著作镌刻。真正的创作难点在于体态的塑造。长年艰苦的一线工作和科研攻坚，使得王启民晚年受强直性脊柱炎困扰，背部明显弯曲。他的夫人一再说，他就是个普通人，不要塑成“高大全”。然而，与小型肖像不同，立在广场上的大型单体塑像要经得起瞻仰和远观。为平衡好真实与庄严，通过对站姿与行进姿态反复比较，草拟十几种方案后，我们最终在创作对象真实体态特征与人民群众对英模人物的合理想象之间找到了平衡。人向前迈步时，身体自然前倾，颈部略收，脊柱那一弯弧度便被组织进向前的动态之中。人物的体态特征得以保留，楷模应有的挺拔与力量也未减损。

以形写神，神似往往不在夸张的姿态，更可能是一个习惯性的动作。熟悉王启民的人回忆，他晚年走路时右臂总是有力地摆动。这个动作我们反复调整，最终凝铸于塑像上，赋予人物形象真切的情感力量。

以人文思想塑造空间，用精神叙事构建场所，正是公共艺术的价值所在。

（作者为北京美术家协会雕塑与公共艺术委员会委员）



读画

精神更比雪山高

丁澜翔

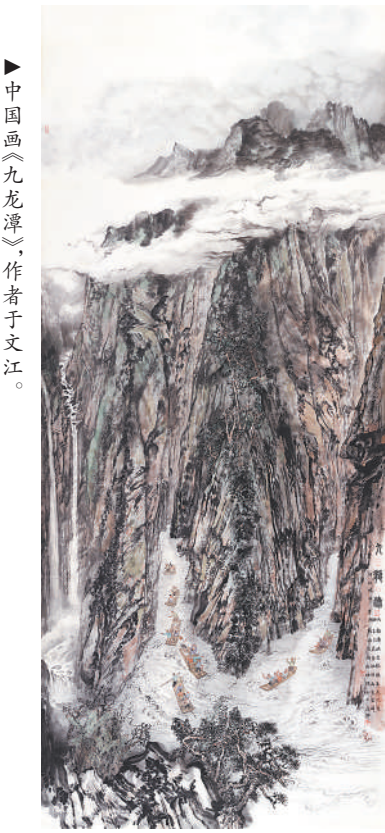
“爬雪山”是红军长征中最为艰苦的行军之一，是伟大长征精神高度凝练的艺术意象，也是常画常新的革命历史题材。艾中信的油画《红军过雪山》（见下图），生动定格红军长征途中翻越第一座雪山——夹金山的宏阔场景，成为新中国革命历史画中“以风景写历史”的经典之作。

在诸多“爬雪山”美术创作中，艾中信这件作品的特别之处，在于用风景承载历史叙事。他没有沿用革命历史画中常见的以戏剧性情节铺陈叙事，而是将一支蜿蜒的红军队伍置于茫茫雪山之中，让自然成为画面主角。早在1952年，艾中信就开始尝试以风景为主体处理革命历史题材，他的《炮兵过雪山》是新中国较早的革命历史风景画。据艾中信回忆，他在创作前期曾起草“有较大人物、有情节故事”的构图，不过因为缺乏真实的部队生活体验，不熟悉战士形象，于是

选择以风景间接地描绘人的思想感情，“画人物或是画景物，都是描绘人的心情。风景，当它出现在画面上时，是体现了人的思想感情的”。

《红军过雪山》如一部史诗，情节丰富，场面宏大，英雄主义精神凸显。作品采用宽阔的横向构图，连绵的雪山几乎占满画面，队伍在肆虐的寒风中被压成一条细长的动线，向远方蜿蜒推进，景和人融为一体。在这里，人的精神意志不靠情节叙事和表情刻画，而靠环境渲染。

这幅作品的艺术语言带有明显的写意倾向。若把作品放回20世纪50年代“油画民族化”的语境里看，它的意义变得更具体。艾中信1957年创作这幅画时，“油画民族化”正在被集中讨论。1956年全国油画教学座谈会上，董希文提出“要把这个外来的形式变成我们中华民族自己的东西，并使其有自己的民族风格”。《红军过雪山》恰是油画民族化



► 中国画《九龙潭》，作者于文江。

在风景画与历史画上的一次成功探索。技法上，笔法洒脱，色泽浑厚，人和景均用很见笔意的线条写出，充满诗意之美。艾中信通过描绘险峻的山势来表现红军的精神力量，这在当时的革命历史画创作中，是一种少见的做法，美术界后来把这种超宽幅、人物与风景融为一体的样式称为“艾家样”。

《红军过雪山》突出的力量，是把观者“推”进雪山现场。每一位站在画前的观众先感到自然的威压，再感到人的意志。观者很容易把自己代入队伍中“后面那个人”；既渺小，又必须跟上；既震撼于雪山之巨，又心怀“队伍不能散”的信念。这种身临其境之感，不是靠细节写实，而是靠风景的体量、笔触的骨力和动线的牵引，它最终指向崇高——人置身雪山之中，精神却比雪山更高。这种叙事模式，不仅使伟大长征精神获得沉雄而高迈的视觉表达，也对长征题材美术创作产生了深远影响。

（作者为深圳市关山月美术馆副研究馆员）



▲ 扫描二维码，
观看相关视频。

自然风光、社会风情和精神风骨，也促使观众思考如何在文明互鉴中坚守中华民族的文化主体性。

重新组织文化经验之间的关系，使其建立关联，是策展的关键。美术馆的藏品往往按年代、门类等划分，但真实的文化经验并非如此。策展人的工作，是发现不同对象之间被既有分类遮蔽的联系，使它们回到更宏阔的文化语境中，生发新的意义。“从上海出发——百年中国油画踪影”展览便是一例，它不

让文化抵达观者内心

项苙革

仅展示了一部油画风格史，更让观众从画作中得以了解艺术与思想启蒙、国民教育、城市发展之间的内在联系。策展人的叙事逻辑，很大程度上决定着观众如何理解展览对象。避免把“传统”简单拆解为藏品、故事和符号，尽可能恢复文化经验内部的关联，传统中蕴藏的精神脉络方可显现。

“发现”与“关联”最终都要落实到“展示”。策展人要通过叙事重构、展览形式创新，使思想转化为审美经验，把知识转化为观



冀鹏程

为时代立传

为美术存鉴

如果说美术创作是美术工作者们面向时代的挥毫立言，那么年鉴编纂就是为整个年度的美术事业整理卷宗、镌刻履痕。不久前，聚焦2025年度中国美术现状的《中国美术年鉴》（以下简称《年鉴》）正式付梓。这部由中国文联指导、中国美术家协会主办、《美术》杂志社承办、人民出版社出版的专业年鉴，成为记录当下美术事业发展轨迹、留存时代文化记忆的重要载体。

《年鉴》之立，在于三重品格。文献性、工具书性与研究性，构成这部年度文献的独特价值坐标。《年鉴》以文献性为根，秉持全面、客观、准确的编纂原则，通过严谨的信息采集与甄别，真实记录年度内各类代表性美术活动，确保其作为历史凭证的可靠性与权威性，并力求便于检索。以工具书性为要，《年鉴》通过辩证地“展开”与“归纳”，将海量信息科学分类、系统整合，清晰呈现美术发展的结构脉络，为读者提供高效查阅、比对与分析的基础平台。以研究性为魂，《年鉴》并非简单的资料汇编，而是融入编者的学术判断与价值取向，通过对年度重要现象、热点议题的筛选与评述，展现专业视角与学术引领，使其在具备可读性的同时保有深刻学术内涵。

《年鉴》之构，在于六大板块。这部文献以整体性视野将分布在全国各地的美术实践汇集起来，通过六大板块，构建起立体化的年度美术叙事体系。从宏观的年度述评，到丰富多彩的展览现场；从美术教育的发展变革，到美术出版的累累硕果；从不断变化的艺术市场，到条理清晰的年度纪事，六大板块内容互为依托，共同勾勒出当下美术事业蓬勃发展的生动图景。

《年鉴》之益，在于存史资世。《年鉴》既让社会各界得以系统了解当代中国美术的丰富面貌，感知艺术生态的多元活力，也为美术领域搭建起互联互通联结的平台。《年鉴》的意义更在于研究、评价与引领。编者的学术判断与价值取向，使《年鉴》不止于呈现“发生了什么”，更揭示“意味着什么”，从而为研究中国美术发展态势提供基础性学术支撑。《年鉴》之价值，还在于作为公共文化项目服务文化强国建设。它将年度美术实践转化为实体文献，为文化传承创新提供可资借鉴的参照，助力美术事业在时代发展中始终保有清醒的学术研判与富有前瞻性的眼光。

《年鉴》之远，在于薪火相传。它既是对过往历程的忠实记录，也是一种面向未来的主动建构。随着持续深耕，年鉴事业将从单一卷本编纂拓展为三大IP矩阵构建：“年鉴丛书”除每年出版综合性年鉴大书外，还将出版美术行业各细分垂类的年度文献；“年鉴发布”将分为月度发布与年度发布；“年鉴提名展”则将从学术研究角度出发，开展专题维度提名展，完善中国美术家协会的展览结构。配合《年鉴》，还将发布年度推荐的展览、美书、论文、人物、创作等，以多维视角呈现年度美术发展亮点。三大IP矩阵互为补充，使《年鉴》不再局限于静态的年度史实辑录，而是衍生出一套可常态化运行的学术生态体系。它将在持续累积中不断更新、扩容，以开放的姿态吸纳更多元的艺术声音与学术视角。

年鉴事业是一项需要久久为功的基础性工程。一卷卷年鉴累积在一起，便构成一幅当代中国美术长卷。当后来者展开它，可从中读出一个民族文化创造的蓬勃活力，读出今人对历史的郑重态度，也读出一代代美术工作者的责任与担当。这份接续传承的事业，将在时间的检验中不断彰显其价值。

（作者为中国美术家协会《美术》杂志社社长）

上图为《中国美术年鉴·2025》封面和内页。