

卷首语

为纪念杰出的工艺美术教育家、图案设计艺术家雷圭元先生 110 周年诞辰，由清华大学艺术博物馆和美术学院举办“图案人生——中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展”，展示雷圭元的图案设计、瓷绘设计、国画作品、工艺美术史论著作、教学和设计手稿等，呈现雷圭元“艺术为人生”的设计理想和创作成果。“思贤师心——清华大学美术学院艺术大家作品展”展出张光宇、庞薰琹、雷圭元、白雪石、俞致贞、祝大年、张仃、吴冠中八位艺术家的一百余幅精品。这两个展览生动而形象地呈现中央工艺美院——清华美院主张工艺美术与纯艺术结合、设计艺术与绘画融通的“大美术”办学理念和艺术创作设计成果。本期馆刊继续报道本馆展出的文艺复兴意大利艺术巨匠达·芬奇的《大西洋古抄本》发明设计手稿真迹及装置模型第二期换展精品。

对当代艺术的关注和研究是本刊的学术热点之一。美术批评家徐虹的论文《当代美术：从现实出发》，从“看”的客观性与认识论关系的角度，梳理 20 世纪中国“现实主义”艺术的演变过程，并对学院写实风格向当代艺术成功转型进行新的探讨。张兴成的论文，对当代艺术与全球化时代的文化政治冲突这一问题作了深刻分析。葛秀支的论文简明扼要地梳理了 20 世纪中国画人物画的沿革与拓展。

博物馆藏品研究是一项持续的学术工作。本期约请尚刚教授撰文对清华大学艺术博物馆所藏家具进行研究，朱万章研究员则对中国国家博物馆所藏清代郑板桥的《华封三祝图》绘画作品进行考证和赏鉴。二位学者的论文将带领观众游弋于明代家具和清代绘画的审美王国。

《博物馆天地》栏目刊发本馆副馆长杨冬江教授有关大学艺术博物馆策展和管理方面的最新思想。

清华大学艺术博物馆馆刊学术主持 陈池瑜

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按照姓氏拼音排序）

陈岸瑛 陈池瑜 陈履生 杜大恺 杜鹏飞 冯 远
刘巨德 卢新华 鲁晓波 马 赛 尚 刚 苏 丹
吴为山 徐 虹 杨冬江 曾成钢 张 敢 张夫也
邹 欣

主 编：杨冬江

副 主 编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：葛秀支 史论经纬：赵 晨

博物馆天地：葛秀支 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王 兆 许 诺

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按照姓氏拼音排序）

黄文娟 倪 葭 彭 宇 王晨雅 吴 同 王晓梅
张 珺 张 明 张 晓

美术编辑：葛秀支

版式设计：孟 贺 杨 达

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）62787523 62783261

邮 箱：bwg@tsinghua.edu.cn

目录 / CONTENT

[卷首语 / Foreword]

[展览现场 / Exhibition Scene]

展览介绍	4
------	---

[史论经纬 / In-depth Research of Art History and Theroy]

当代艺术：从现实出发 徐 虹	14
----------------	----

20 世纪中国画人物画的沿革与拓展 葛秀支	21
-----------------------	----

当代艺术与全球化时代的文化政治冲突 张兴成	26
-----------------------	----

[博物馆天地 / The Field of Museum]

馆长访谈	34
------	----

大学博物馆	38
-------	----

[经典赏析 / Appreciation of Classic]

随方制象——清华大学艺术博物馆馆藏家具赏析 尚刚	41
--------------------------	----

郑板桥与《华封三祝》 朱万章	46
----------------	----

[艺术资讯 / Art News]

清华大学艺术博物馆资讯	50
-------------	----

国内艺术资讯	56
--------	----

海外艺术资讯	57
--------	----





为纪念杰出的工艺美术教育家、图案设计艺术家雷圭元先生诞辰 110 周年，由清华大学艺术博物馆和美

栏目主持：葛秀支

木学院举办《图案人生——中国现代设计教育奠基人雷

圭元艺术回顾展》，展示雷圭元的图案设计、瓷绘设计、

国画作品、工艺美术史论著作、教学和设计手稿等，呈

现雷圭元艺术为人生、人生为设计理想和创作成果。生动而形

象地呈现中央工艺美术学院——清华美院主张工艺美术与纯

艺术结合、设计艺术与绘画融通的“大美术”办学理念，

本期馆刊对这次盛大活动进行报导。并继续报导文艺复

兴以来工艺美术史论研究、教学和设计的最新成果。本期

约请尚刚教授撰文对清华艺术博物馆所藏家具进行研究，作

者从材料到造型、从家具分类到装饰雕刻进行赏析。朱

万章研究员则对中国国家博物馆所藏清代扬州八怪之一

郑板桥的《华封三祝》绘画作品，进行考证和赏鉴，二

位学者的论文将带领观众游艺于明代家具和清代绘画的

审美王国。

《博物馆天地》栏目刊发本馆副馆长杨冬江教授有

关大学艺术博物馆运行和管理方面的最新思想。

20 世纪上半叶，雷圭元等先生在新文化运动与

五四运动的影响下，在“民主”与“科学”思想的激励

下，胸怀“美育救国”与“实业救国”的教育理想，面

向世界，服务实业，力图发展中国现代工艺美术与图案

（本质为“设计”）事业。雷圭元在中国现代染织、漆艺、

陶瓷、玻璃工艺与平面设计、室内设计、工业设计、舞

图案人生——中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展

以我为主”，开创了影响深远的中国现代图案学体系。

尤其是 1958 年至 1959 年，他带领中央工艺美术学院

师生参与首都十大建筑装饰与室内设计，营造了简洁明

快、朴素大方的时代感，奠定了新中国设计的美学风格。

此次展览由鲁晓波担任策展人，杨冬江、贾京生和

郭秋慧担任执行策展人，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷

圭元艺术回顾展”，历经三年策划组织，举办“雷





开幕式现场



展厅现场 1 (摄影：王晨雅)



展厅现场 2 (摄影：王晨雅)



展厅现场 3



展厅现场 4



展厅现场 5

圭元作品展”，雷圭元学术研讨会，设立雷圭元纪念馆，出版《雷圭元艺术文献集》《雷圭元作品集》《雷圭元论图案艺术》。展览强调综合呈现，注重时代语境，还原历史情境。以作品实物、重点藏书、档案文献、视频图片、仿制设计、著作手稿、经典语录等，系统展现雷圭元先生精彩执着的图案人生、综合多元的教育思想、科学民主的设计思想。

清华大学艺术博物馆馆长冯远在致辞中讲到雷圭元自诩为“永远的教书匠”，这是一个在自谦中蕴含了极高境界的自我评价。教书一方面是兼收并蓄教学相长，

另一方面又是人格修养的濡染和熏陶。教育不仅传授知识，更是人格、学养和境界的一种传授。我们今天不缺有知识和技能的人，但恰恰缺少具有人格、修养、境界的人。对于今天的教育者和学者来说，不仅要传授技艺，更要传承为师者的精神和风范，这就是我们今天举办这样一个回顾展的意义所在。

开幕式结束后，与会嘉宾集体参观位于艺术博物馆三层展厅的“图案人生——中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展”，并召开了座谈会。

编辑：葛秀支



仰望星空 思贤师心

卢新华

在清华大学美术学院创建 60 周年之际，我们怀着对学院学术旗帜和精神的守望及对老一代艺术大家的敬意，隆重推出“思贤师心——清华大学美术学院艺术大家作品展”。

20 世纪的中国在“变革”与“开放”的跌宕起伏中展开了一个伟大时代。1956 年在北京创建的中央工艺美术学院（清华大学美术学院），作为中国百年美术事业发展的重要组成部分，演绎着其在中国现代美术史中的独特意义和时代精神，并以蓬勃发展的辉煌历程和涌现的一批杰出艺术大家及经典作品，书写了学院精神和灵魂，书写了中国现代艺术设计教育史，推动了中国现代美术多元发展进程，影响着一个历史时代。

这一切，正与著名教育家梅贻琦先生所说：“所谓大学者，非谓有大楼之谓也，有大师之谓也。”

呈现在我们面前的八位艺术大家，共一百多件作品，分九个板块展出，他们是（按出生年月排序）：张光宇、庞薰琹、雷圭元、白雪石、俞致贞、祝大年、张仃、吴冠中。他们创建了具有中国特色的艺术设计教育体系，实现了西方的“包豪斯”教育体系在中国的本土化，为中国现当代物质与精神生活以及文化艺术发展的新方向奠定了重要基础，为新中国的工艺美术事业的发展，为改革开放时代艺术设计教育和事业发展，为艺术与科学的融合，为创新人才辈出做出了重要历史贡献。他们不仅对我校美术和艺术设计学科发展方向有着重要的意义，而且对于促进现当代我国美术和艺术设计学科的发展具有重要的影响力和推动力。他们既是我校学术思想的奠基人和开创者，又是我国现当代多元美术创作和艺

术设计学科的旗帜和先锋，他们的艺术成就和开拓创新精神为中国现当代美术史增添了新的篇章和不可多得的经典。他们以独立精神、自由思想走在时代的前列，以破成规探妙境的使命感和殉道精神，历经现实生活和精神的苦难，勇探未知，为人类留下艺术的瑰宝。

“思贤师心”展览，正是通过八位艺术大家的艺术作品和人格魅力，使我们看到他们为我国艺术设计教育和艺术创新做出的杰出贡献，看到我校艺术设计与美术学科教育及创作相互关联的学术意义，以及这一多元美术学派在现当代中国美术和艺术设计教育发展中的历史地位和意义。从而达到思先贤们开拓创新之精神，师前辈之探索心境和品格，激励创新人才辈出，薪火相传，促进我校艺术学科发展，推动我国艺术创新和繁荣，为复兴中华民族文化伟业做出新的更大贡献。

编辑：葛秀支



张光宇 封面画 43 厘米 × 28 厘米 1936 年 私人收藏



吴冠中 故宫白皮松 油画麻布 91 厘米 X56 厘米 1975 年
中国美术馆藏



张仃 大公鸡 彩墨装饰画 68 厘米 ×44.5 厘米 20 世纪 60 年代
私人收藏



祝大年 玉兰花开 纸本设色 100 厘米 ×208 厘米 1976 年 私人收藏



白雪石 阳朔遇龙镇风光 纸本水墨 48 厘米 × 182 厘米 1980 年 私人收藏



庞薰琹 静物 布面油画 70 厘米 × 82 厘米 1964 年 清华大学美术学院藏



图 1. 俞致贞 挺秀拒霜寒 绢本设色 169 厘米 x 66.5 厘米 1964 年 北京画院藏

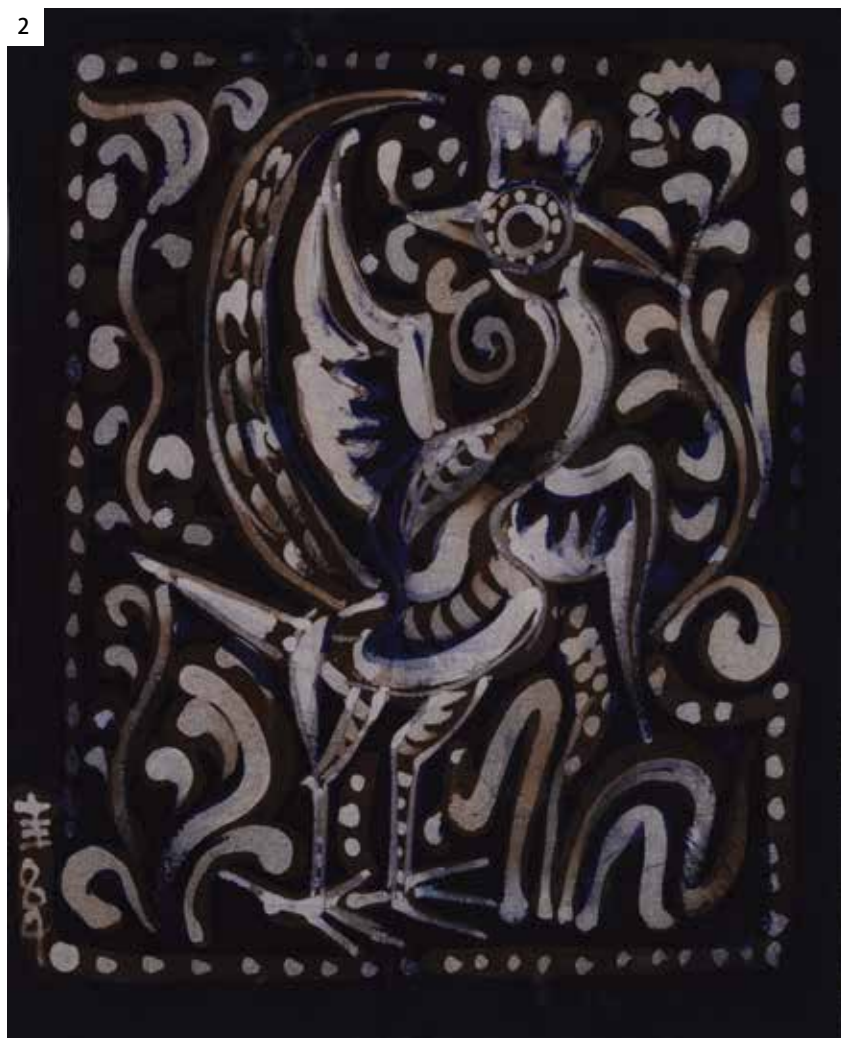


图 2. 雷圭元 蜡染作品 50.0 厘米 X 40.5 厘米 1984 年 私人收藏

达·芬奇第二批手稿真迹抵达

“对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”是清华大学艺术博物馆开馆展特展。其中第一单元的达·芬奇手稿部分是达·芬奇真迹首次在境外的最大规模展览，这些手稿被划分为自然科学、军事、数学、机械、预言与寓言、建造六大领域来呈现达·芬奇的研究，涵盖的是地理学、植物学、天文学、飞行学、水力学、文学、建筑、军事、仪器制造等内容，同时呈现的还有实物模型、新媒体演示等。此次特展将分两个

时段展示 60 幅《大西洋古抄本》手稿真迹，分别是：2016 年 9 月 11 日—2016 年 12 月 11 日，2016 年 12 月 22 日—2017 年 3 月 19 日。其中每个时段展示 30 幅，这些手稿均来自于意大利米兰昂布罗修图书馆。2016 年 12 月 22 日清华大学艺术博物馆从意大利米兰昂布罗修图书馆迎来了第二批 30 幅手稿。这批手稿将展出到 2017 年 3 月 19 日，展览地点为清华大学艺术博物馆一层 1-3 号展厅。

编辑：赵 晨



达·芬奇第二批手稿抵达清华大学艺术博物馆



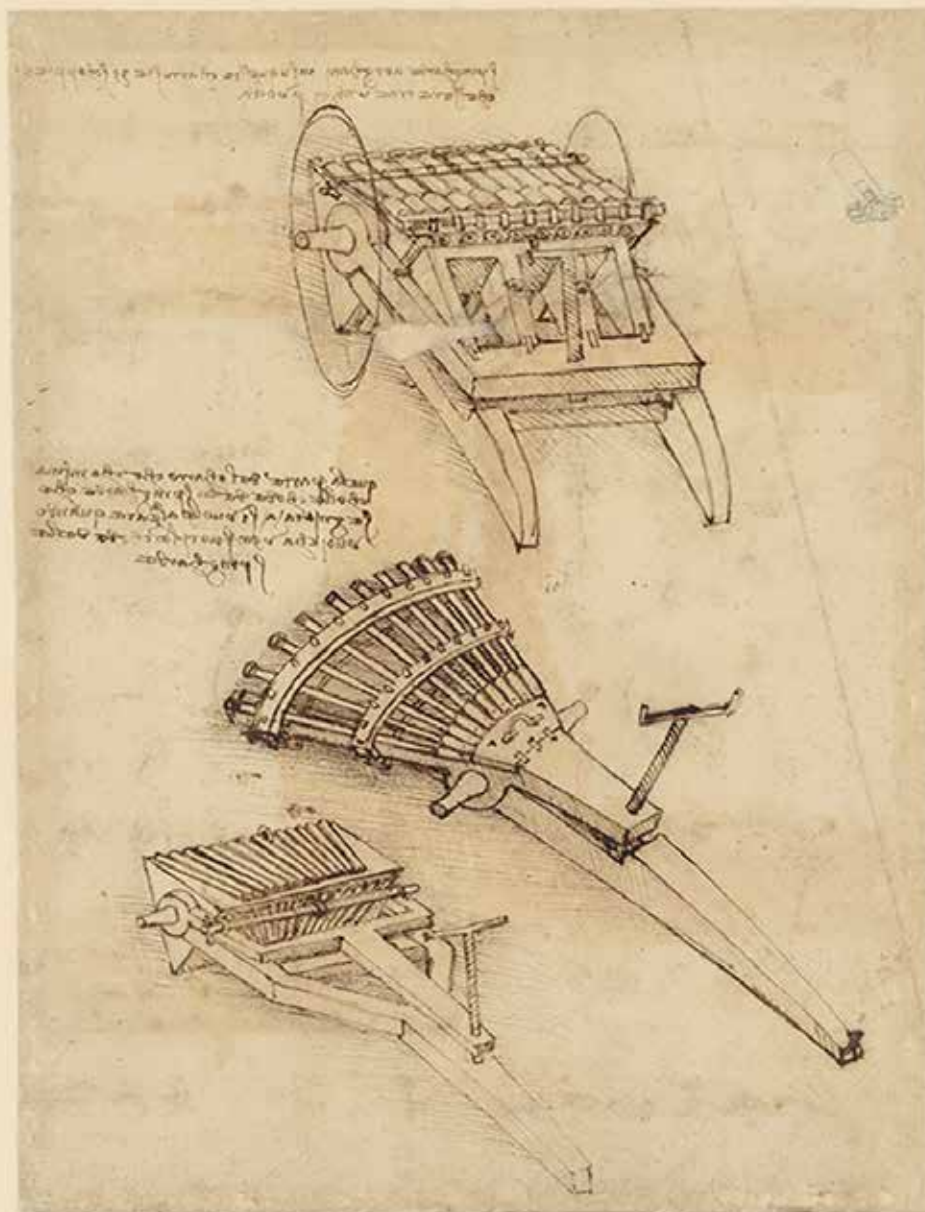
米兰昂布罗修美术馆与清华大学艺术博物馆工作人员共同检查作品

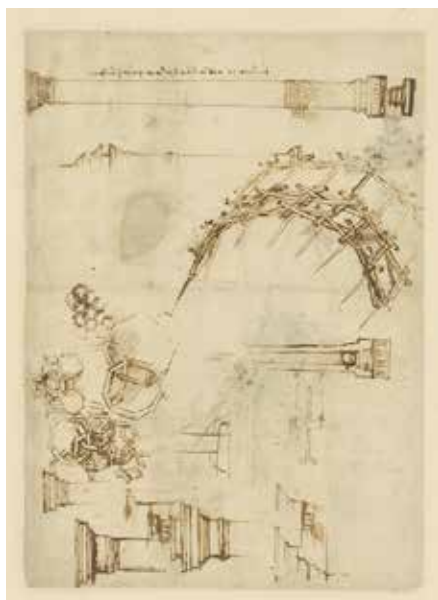


达·芬奇第二批手稿抵达，米兰昂布罗修美术馆专业人员检查作品



清华大学艺术博物馆工作人员与米兰昂布罗修美术馆馆长签署协议



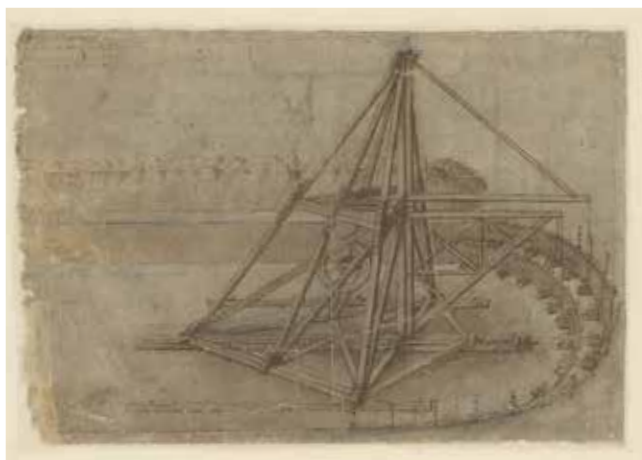


带螺纹后膛的大炮 38.4 厘米 x 27.5 厘米 约 1485 钢笔和墨水



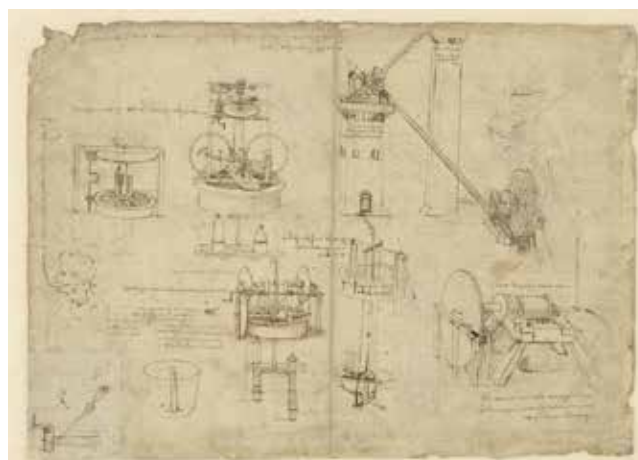
机翼升力的机械研究 26.7 厘米 x 21.6 厘米 1505-1506

钢笔、墨水



对挖掘机的研究 27 厘米 x 40 厘米 约 1503-1505

黑色粉笔，墨水及水彩绘于深色特制纸上



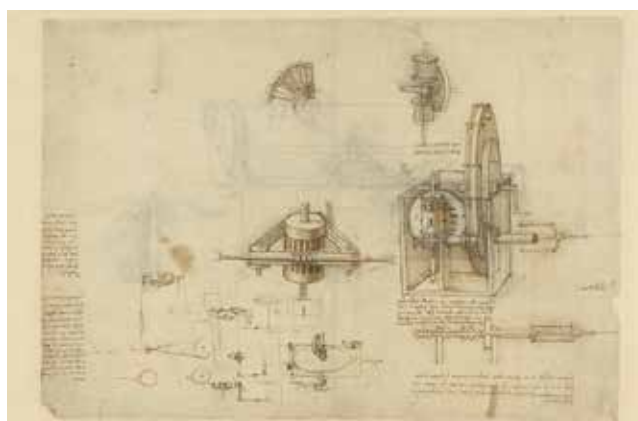
潜水设备与水泵装置 28.5 厘米 x 39.7 厘米 约 1480-1482

金属针尖笔痕迹、钢笔淡彩



连续量论述：等量的变化 28.9 厘米 x 43.4 厘米 1514-1515

金属尖笔、黑色铅笔



双调速绕线自动飞行器 28.7 厘米 x 41.4 厘米 约 1495-1497

棕色钢笔淡彩，黑色铅笔，画面上有圆规痕迹

当代艺术：从现实出发

徐 虹

艺术和现实的关系并不是舶来的文化问题，在我们传统文化体系中实际上早已有它明确的位置。古代书画家既可以表现寄情山水的旷达超逸，也可以寄寓道德理想和生存追求。他们的艺术与现实保持着若即若离的联系，这种联系空泛而不可或缺，这使他们在得到心灵自由翱翔空间的同时，保持了古圣先贤“成教化，助人伦”的人文传统。除了赞颂帝王威德、将帅功勋的纪实性作品之外，在那些描画农事和日常生活的绘画雕刻中，包括描绘山林花草走兽禽鸟的作品里，也都留下古人通过描绘现实情景以追求理想的印迹。虽然，中国艺术简洁单纯的平面线性形式，更适合表现象征和比喻，这样能使艺术联系现实的过程不枯燥乏味，而充满想象和诗意。这也导致中国书画艺术与西方古典艺术描绘人物和场景中的幻觉感、逼真性等效果相去甚远，这是两种不同的艺术发展方向。而到了 20 世纪，中国历史的现代进程要求艺术更直接地回应现实问题，艺术家必须成为社会改革的参与者。于是西方的写实艺术的观念和表现方式，成为描绘中国现实和中国人感情世界的主流形态。这样，在中国现实土壤里生长的描写或者映射现实的艺术，也与西方的“现实主义”艺术有了契合的机缘。

因为“现实”具有极大的丰富性，因而贴近现实的艺术表现也必然多形态，丰富性是现实的模糊和不确定性造就的。但是作为“现实主义”艺术其发生有一定的范围和发展脉络，这是它的现实针对性；它的叙事性和写实手法，是由它所关注的对象和范围等决定的，甚至经典的“现实主义”艺术更强调“我看到……”。虽然

这里不点明“看到”同时的“所感”“所想”，但是“看”决不是无动于衷的“看”，看到也就同时和认识发生关系，人的意识在与事物流动中相互关联。虽然艺术家往往会强调“看”而或略其余，如 19 世纪及二战以后的艺术家强调“看”的“客观性”（库尔贝、新现实主义流派、波普艺术，以及里希特的油画等）。但“看”和“想”无法分开也会导致对现实形态把握的过度，如俄罗斯和苏联艺术家，以及学习苏俄美术的中国艺术家们过于“理想主义”的“革命现实主义”和“社会主义的现实主义”。考察中国 20 世纪“现实主义”艺术的演变以及不同阶段的解释与定义，就可以看到“现实主义”的基本内容和要求，远远无法涵盖的那些艺术现象。由于对这些艺术观念和艺术现象的解释充满矛盾，使得不同的理解相去甚远。直到今天，都无法找到某种统一的“现实主义”艺术划分与评价标准。

上世纪 20 年代到 40 年代，战火迫使中国画家西行，他们从沿海城市走向西北、西南边远地区，体验前所未有的生活现实，描写那里的风土人情，这是以往中国艺术中没有的现象。从四川、云南、甘肃、新疆等地看到的高原风物和少数民族生活情状，既给予画家新鲜感情，也促使他们改变源自西方的艺术形式和创作程式。吴作人、吕斯百、常书鸿、董希文、庞薰琹等人在绘画题材与风格上的变化，在中国现代艺术史上留下深深的印记。

一些艺术家，并不是直接描绘他所看到的一般的生活和生活中的人物，而是将敏感的社会问题，通过具体

的叙事方式表达出来，通常将生活中的人物置于一种和内容相吻合的背景之中，以求真实感，表达艺术家对现实的态度和感情。这类艺术家有王悦之、蒋兆和、赵望云、余本等，他们的作品可以视作中国“现实主义”艺术的早期代表。然而，受俄罗斯民粹主义思潮影响的俄罗斯现实主义绘画，带给中国左翼艺术家两方面的影响：一是对底层人物的想象，如俄罗斯巡回画派，其中列宾对底层人物充满同情和发现人性温暖的描绘，给中国画家很深的影响；二是文学性叙事的强调，充满情节和故事性的画面结合人物表情的夸张强调，给画面增加观看效果的同时流于通俗性，俄罗斯画家苏里柯夫等人的作品在这方面影响了中国画家。这些因素带来正面影响是中国画家对普通人物和日常生活场景的关注，学习如何描绘大场面和典型人物关系；同时，具有不容忽视的问题是对“现实主义”艺术的狭隘理解和限定的弊端。之后，中国艺术由于学习照搬苏联那种矫饰的“现实主义”艺术影响，走上了一条更为通俗性和功利性的艺术道路。

具体表现为突出领袖人物和拔高工农兵形象，为现实政治服务而“创造历史”，为口号式理想奋斗而不惜走向“现实主义”反面。可以从中国的艺术院校为了现实政治服务因而在培养学生的课程设置上进行的改变，首先是搬用苏联美术院校的素描体系加外光的教学模式。这种体系不仅可以用来描绘在室内发生的故事，比如入党、组织开会、革命者面对刑具和审讯等；也适用于室外的事件发生和进行，如组织游行、暴动、战争、欢庆胜利、劳动建设、追随和簇拥领袖等。所以选择苏联模式是为了中国社会政治的需要。

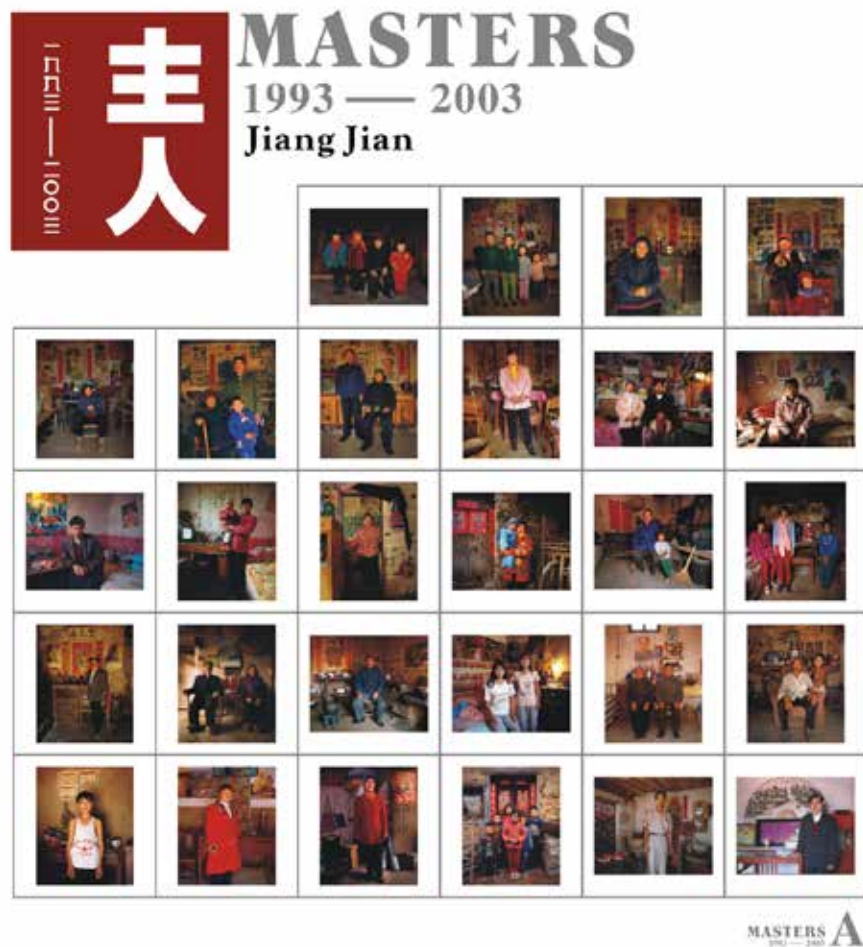
其次是坚持“大众喜闻乐见”的趣味，这也是艺术为现实政治服务的另一有效途径。“为工农兵服务”的前提是工农兵对艺术的理解，于是艺术家走向农村和工厂，寻找符合表现革命主题的具体场景和道具、形象和通俗形式，在看起来是“现实主义”的想象中，走向歌

功颂德的神学祭坛。之所以有这样的遭遇，因为“现实主义”在中国的语境里不是一个开放的范畴，而是一个坚硬的意识形态概念，用来衡量艺术观念和形态革命标准的模版。

20世纪80年代以来，一大批有学院背景的艺术家很快地适应了开放后的中国社会，将自己的学院写实风格向当代艺术转换，如罗中立、王广义、张培力、耿建翌、方力均等艺术家，他们的成功转型为中国当代艺术开启了一条现实可行的通道。

从忻东旺、徐晓燕、罗敏、杨少斌、张敏捷、邱绪雄、余极、吕山川等人的作品看到的是经典现实主义在中国当下环境中的延续和进一步变化，反映经典现实主义对中国的影响既深远，也保存着几代艺术家探寻追求的脚步。忻东旺的农民工形象，代表了一种中国历史进程中的特殊现象，也就是普通中国农民的市民化过程。这个过程充满变数和纠结，在20世纪30年代就有画家关注这个题材，当时以城市贫民的形象来叙述这一群体的身份问题和处境遭遇。而过了半个多世纪，中国艺术家继续要关注这一群体的问题。“农民工”是这一时代特有的、富有中国特色的现实主义问题。从忻东旺画的农民工形象中能够看到他们从无数个不适应到将就凑合的处境。这种状态既有日常过程的疲乏和被动，也有精神上的困惑。在他画中可以看到丰富的人文内涵以及人性关怀。

张敏捷影像《短语为生》作品直接来源于现实生活，记录社会生活中一些仅靠简短的几个字作为谋生手段的特殊群体，如街边乞讨的乞丐，报摊上吆喝卖报的下岗工人，私人客运拉活儿的大姐，理发店的员工等。每一天他们都要几百次地重复着“谢谢”“今晚报”“欢迎光临”之类的短语。他的作品敏感地触及这一时期分化了的中国社会阶层状态。杨少斌和徐唯辛作品通过关注



姜健 主人 160 厘米 × 180 厘米 × 3 摄影 1993—2003



杨剑平作品 太远 250 厘米 × 250 厘米 × 400 厘米 综合材料 2008

煤矿工人的生存状态反映社会高速发展和能源需求对个体劳动者带来的压力，从而提出关于社会正义和公平等重大命题。他们作品中的人物来源于现实，徐唯辛的煤矿工人大头像是根据现实有名有姓的农民工画成的，杨少斌在现场拍摄，但同时也作为生活中抽离出来的典型，其代表了现实的真实状态而显得可信。徐晓燕描绘的一座座垃圾堆和工地废墟景象都是实地取景，真实性不容置疑，其中有工业垃圾也有生活垃圾，但观看完作品能感受到整个中国现代化过程所付出的巨大环境代价。这种针对性十分直接，因而非常尖锐而有力量。

罗敏和吕山川的作品延续了“看到”而画的传统而又有所发展，罗敏表现军营中普通生活，细节有洗衣种花、女兵日常生活等，说明特定身份群体同样有普通正常的生活。有意味的是细节处理，比如将从市场上买来的裹着塑料的盆花，作为静物和室内场景描绘，有些不舒服的画面感觉点明了军营生活也有限制一面的意味，清新而不落俗套。吕山川作品是将电视屏幕上播放的新闻事件重新讲一遍，当然是用油画。时过境迁，画面也显现一种模糊和不确定的图像，人物形象和动作虽然模模糊糊，但整体背景和气氛是被曾经定格，能够唤起人们的记忆，并由此情绪起伏……

与上述具有现实直接性的作品不同，邱谔雄动画制作《雁南》《空中的》更像是一种间接而主观的叙事，犹如给小孩讲故事，有鲜明、直接的形式感，类似“从前……有一次，在那个地方有一个……”的线性形式，但同样给人真实的质感，就如我们日常所想到的就是真实感受过的那样。为此他自己解释作品：“来自日常的幻象，是像‘做梦一般清晰而荒谬的图像和叙事，是我相信的预言和对世界的真实描述’。”这看起来矛盾，但并非特殊和偶然，因为是我们对生活感悟后的提炼，来自真实的感知。这种看起来荒诞实际是更为强烈的真实感受的特点，在余极的《男人》和《女人》系列中也

有所反映，看过他作品的人会感叹，这是一个真实的中国。

现实性与“真情实感”的关系在作品中不仅体现为所见，更意味着选择。画家通过描绘呈现了他的选择——他想表现什么？库尔贝说他只画所见，但那是选择后的所见，并非一切所见。事实证明他画的是他所见的部分，且是很小部分。这就为我们提出关于客观真实性问题，看到的就是客观真实？没看到的就不是客观真实？听到、想到是客观真实吗？人的意识和感情也是客观真实吗？如何将这些揭示出来，赋予一定的（个性化的）形式，给观者一种真实感，除了经典现实主义的形式，是否还应有其他表现形式呢？

从喻红、阎平、虞村的作品中，可以发现离日常熟悉的形式稍远的形式，也具有真实感。喻红作品中的人物形象取自她生活中的熟人，或者是照片上的熟人，但由于她将一种陌生化的背景置于画中，使得这些日常熟悉形象发生了视觉上的改变，有了“异常”的感觉。就像换一个角度和光线重新观看熟视无睹的事物，画中人在被观看和被分析的同时，因为是熟悉的人，就觉得自己也置身其中，被观察和分析。一种由于自己被替代而换位思考的方式带来对置身其中的真实感，也就油然而生。阎平和虞村将所描写对象的某些特征夸张和强化，阎平画中那些过早下岗或退休的中年妇女，积极参加社区群众舞蹈活动。画家强调了她们富于戏剧性的身体动作和脸部表情，讽刺和挖苦的情绪掩盖不住画家对妇女问题的揭示。她们的无聊和无奈，她们强作欢快背后实际存在的苦涩，观众进一步的思考必然指向社会对这一群体采取集体下意识的歧视。而虞村则以主观的眼神，将当下社会各界名流漫画化。他的直率和随意，使观众在不知不觉中参与对名流漫画化的过程，而画家再一次通过将符号化的人物再符号化的手法，使观众醒悟。齐鹏、林菁菁在艺术形式探求中走得更为远一些，她们以

艺术形式和现实之间陌生化为张力，而凸显情感的真实力量。齐鹏将都市生活场景置换成一种更为私密和个人化的情景，以突出其中人的视角和人对自己所处之境遇的感知。林菁菁选用的材料具有自传的意味，那些白纱、棉花、红玫瑰、碎瓷片、男人鞋和女人鞋、照片、箱子等，材料本身具有充分的叙事性，而重新选择加以组合成为更强烈和多元的声部。这也就引出关于材料在艺术和现实关系中作用的问题。

材料的客观性是否有助于艺术表达的真实性？人与世界的连接与材料有何关系？这既是早已由艺术作品证明了的命题，但又是不断面临挑战的命题。艺术家在利用有限材料创造充满生命质感和温度的图像的同时，又

无法解决“上帝之床”不在人间的困惑。从艺术家开始强调艺术本体以反抗文学叙事，让艺术回归艺术开始，材料本身也被作为“本体”而得到重新解释。当艺术家利用现成品的堆集形成作品的时候，“艺术”便面临挑战，即这些物体从日常中来，经验告诉人们这就是叙事的，是人们通向真实世界的必经之路，世界本身也包含其中。但说它体现了本体，是艺术家对此体现了一种新的现实态度，材料经过艺术家的排列显现新的秩序，也就有了揭示被遮蔽的真实的可能。当代中国艺术家在这方面不乏试探者，瞿倩梅、阎博、于振立等人都是如此。

瞿倩梅利用高岭土、大漆、原木等材料营造一种扑面而来的原始气息。为此，我们很难断定她的画面是抽



林菁菁在美国当代艺术展览的作品现场

象还是具象，是写实还是幻想。一种伸手可触摸的实体感与难以归类的模糊图像，组成感觉上的客观真实性，而与“现实主义”所营造的平面幻觉正好相反。

阎博不厌其烦地用大理石粉“打磨”和“塑造”画面事物，在层层打磨和层层叠加之后，画面看起来就如真实的世界那样“朴实无华”，淡淡的线条是石料粉叠加后留下的痕迹，就如经千万年风雨雕蚀形成的自然痕迹，平淡、真实而深厚。

于振立捡来人们丢弃的啤酒瓶的深绿色玻璃碎片、黄旧的报刊废纸、破损的旧轮胎，以及筑路盖房人扔弃的烧坏的砖块瓦片与碎裂的水泥板等。他拿这些废物不

仅盖起了一座楼房，起居室、画室、书房、展厅、厕所无所不包，还将这些废弃物用在外部环境的美化上，如在高墙上镶嵌碎玻璃和轮胎，用废电视机和酒瓶盖子在山坡上塑造圆形塔状物……这些物质本身已经说明了一种包含着尖锐矛盾的奇特景观，这就使得捡来再使用的行为有了抗议和控诉的性质。尤其是当这些废品转换使用背景，具备了审美性，于是废品与形式美感的矛盾形成的沉重张力，让人感到了一种不安的真实。

历史是现实的折射，而且是不以当下人的好恶而存在的现实。当艺术的真实性追求与历史性相遇，艺术家不想回避历史提问时，如何选择与描述历史，就成为艺术家历史观念和伦理态度的试金石。徐唯辛的“反右运



于振立作品

动”人物系列肖像和“文革”系列人物肖像，是对弥漫于当代文化界的回避和淡忘的反省。这些作品直面长期被禁忌的政治历史，成为这段历史独特的艺术阐释。他以巨大的画幅和黑、灰色彩，将从历史劫波中走过的普通人和“大人物”并置一起，画中人物在上个世纪中期重大政治运动中有各自的位置——主管人们命运的和被主管的，积极参与运动的和被迫参与的，以及迫害者与被迫害者……艺术家将这些人物的事略和本人形象并置于画面，试图留下中国历史悲剧的一页。问题在于，画家对政治运动中的施暴者与受难者，在艺术形式上毫无二致的处理方式，在对历史问题持完全相反立场的人看来，几乎都是难以接受的。尽管如此，这两组创作为中国人的历史命运，也为中国当代艺术的走向，留下难以忽视的印迹。

段江华画的风景“首都”具有威权中心的意象，那些祭坛式的建筑结构，城墙和街区，被表现得突兀而阴暗。由于采用厚涂的肌理，画面具有逼人的压力。在色彩上，他几乎用单色，像是黑夜微光下的世界，一种历史追忆的气氛弥漫其间。张晨初油画中的农民头像和姜健用十年时间拍摄的农民家庭变迁，看似平淡而给人情感震撼。作品揭示了过去和今天的农民形象之间的反差，从而提问，相比当时无限拔高的农民形象，今天的“农民”是否更符合“真实”？黄恺在作品中将时空倒错，把不同时期的文化符号并置，穿越其中的主人公是一位顽皮的小男孩，让人想起张乐平画中的人物“三毛”。艺术家让这位既是旁观者，又是参与者的小人物来维系画内画外的交往。因为他，那些历史断片才能与当代人发生联系，才显示其真实的语境。

刘曼文所画的民国时期的女明星肖像，是艺术家在对逐渐远去的历史人物的回望，其中注入了画家个人的现实情绪和现实思考。那些褪了色的人物形象，像是淡化的光晕，好像她们正穿越时空向我们走来，诉说被流

言遮蔽的事实，揭示鲜活的本来面貌。但这种愿望难以兑现，这些人物画得虚虚的，她们被时光冲刷模糊的形象，似乎是在告诉我们，逝去的人和逝去的环境无法在时间之流中倒回，即使越来越多的人在追忆。于是明星们的容貌又渐渐淡出，她们退出我们的视线，远离我们而去。观者只能跟随艺术家扩展了的痕迹，体验当代中国人对那个包含着复杂情味的时代迟来的怀念。追求真实是由人的历史性所决定的，而历史的真实性也一直在远方向我们招手。



刘曼文 红颜——阮玲玉 200 厘米 x162 厘米 布面油画 2010 年

20 世纪中国画人物画的沿革与拓展

葛秀支

自元明清以降，传统中国画的主脉一直是山水、花鸟，进入 20 世纪，人物画才逐渐上升到主导地位。因此，在人物画方面的沿革与拓展也最为显著。20 世纪初，康有为游历欧洲后对西方写实绘画推崇备至，“五四”运动时期，吕澂与陈独秀发表于《新青年》的通信中又明确提出“美术革命”的口号，坚决反叛延续至“四王”的一味摹古的文人画传统，提倡创造精神，以输入西方写实主义作为医治中国画千年积习的法宝，将科学精神化为写实主义艺术的理论基础。在画家中，践行这一主张的代表人物是徐悲鸿。他不满一味因袭古人的积习，借西方“写实主义”的他山之石向传统的中国画观念发起挑战，他的许多人物画创作正是向着写实主义方向变革的最初尝试。至 40 年代初，蒋兆和的《流民图》的问世，成为这一变革的第一个高峰，也是民国时期中国画人物画在写实主义方向上的最高成果。

毛泽东时代的现实主义新国画

新中国的成立将 20 世纪的中国切分为两个完全不同的时代。新中国成立初期，确立了文学艺术的社会主义性质和为人民大众服务的创作方向。早在 1942 年的延安文艺座谈会上，毛泽东已经指出文艺工作者的创作方向，即艺术要为政治服务，为工农兵服务，要发挥鼓励人民和教育人民的作用。1949 年 7 月召开的全国文

学艺术工作者代表大会，参加会议的画家纷纷表示，要从改造自己的思想感情入手，创作人民所喜闻乐见的作品。人民喜闻乐见的前提是看得懂，因此写实主义精神再度得以高扬，并使整个画坛集体发生了艺术观念向人民大众的转移。徐悲鸿先从造型角度入手以写实主义的方法改造中国画的努力，在新中国成立后的中国画教学中进一步得以实现，要求学国画的学生以西画素描为基础，在教学模式上借鉴苏联教学体系，重视造型基本功的训练，奠定了精谨的西方学院派素描基础，培养了新一代青年学生的写实主义造型观。这一新的造型观的中国画人物画创作实践中最早的成果如方增先的《粒粒皆辛苦》、周昌谷的《两只羊羔》、黄胄的《洪荒风雪》、李斛的《印度女人》等。

这一时期，在对中国画人物画的描述上也不再使用“写实主义”这一概念，而代之以“现实主义”。虽然两个概念出自同一个外来语 realism，但两种译法所强调的着重点不同，如果说“现实主义”强调的是表现内容，而“写实主义”则强调的是技法本身。之所以会出现这样微妙的变化，是因为毛泽东时代在创作上明确提出社会主义和革命现实主义的创作方向，提出文艺要围绕宣传党的政治任务，表现工农兵的火热斗争，提倡歌颂社会主义新生活、歌颂革命历史、歌颂革命领袖，所以强调内容正确的现实主义就不只是个技法问题，而是上升到一种创作原则和创作方向。随之，表现现实生活的中国画人物画创作也就上升到主流地位。进入 60 年代，又出现一些新的作品，如李琦的《主席走遍全国》、刘



李琦 主席走遍全国 197 厘米 × 117 厘米 纸本水墨设色 1960 年
中国美术馆藏



方增先 粒粒皆辛苦 105 厘米 × 64.5 厘米 纸本水墨设色 1955 年
中国美术馆藏

文西的《祖孙四代》、方增先的《说红书》等。这些作品显然不仅在吸收西方的写实主义手法，更重要的在于它的革命内容和新的生活内容。因此，这些作品就成为“现实主义新国画”或曰“新中国画”具有代表性的作品。

进入“文革”时期（1966-1976），政治运动愈演愈烈，在文艺创作上出现“高、大、全”“红、光、亮”创作倾向和“三突出”的创作方法，强调艺术要表现阶级斗争，要为无产阶级政治服务。在中国画人物画领域，在政治标准第一、艺术标准第二原则指导下，也涌现出一批新的作品，如杨之光《激扬文字》《矿山新兵》、

欧洋的《新课堂》、周思聪的《长白青松》和亢佐田的《红太阳光辉暖万家》等。

新时期（1979 年以来）的新拓展

1976 年“文革”结束后，中国画人物画在经过短暂的缓冲之后得到进一步拓展，见证这一变革时代到来的最早作品就是周思聪于 70 年代末创作的《人民和总

理》。以周总理慰问邢台地震灾区人民为题材，表达领袖关心人民的疾苦、与人民深厚的情感联系。在进入改革开放的整个 80 年代，中国画人物画领域在对“现实主义新国画”的反思中又涌现出许多新人新作。最早进入人们视野的是 80 年代初中央美院和浙江美院的第一批中国画研究生如刘大为、杨力舟、王迎春、李少文、冯远、刘国辉等。特别是周思聪与卢沉合作的《矿工图》和《王道乐土》，表现在日本侵略者的铁蹄下中国人民所遭遇的苦难。相比偏重情感强烈而单纯的《人民和总理》，作者更注入了新的感受与构成形式的探索，吸收表现主义的手法，以夸张、变形、穿插、多视点的拼接等现代主义绘画手法大胆地对空间压缩重叠，使得作品不仅表现出了一种深深的人道情感，表现出作为知识分子的社会良知，还表现出一种生存的忧患意识，也在精神上体现出画家对历史使命的自觉承担。

对建国 30 年以人物画为主导的“现实主义新国画”的反思，不仅表现在对主题的深度发掘，也表现在对“歌颂模式”的突破，邢庆仁的《玫瑰色的回忆》表现的虽然也革命历史题材，但画家的视角却转向个人内心的情感经历，而非烽火硝烟的战场。六位八路军女战士站在苍茫迷蒙的大地上，陷入对往事的回首，面对自己的青春时代似乎若有所失。女战士的形象也不再是写实人物的原有手法，整个画面的氛围如题目所示，不禁透露出人物内心的某种感伤和失落。

对于“现实主义新国画”的反思，还表现在“新文人画”的出现。新文人画家不赞成用写实主义改造传统，他们努力回到文人画传统的笔墨这个起点上来。如马蒂斯曾说过的，一种语言在其最精致的时候也就是其表现力最贫乏的时候，这时只有返回到构成语言的起点，才能恢复语言的活力。80 年代的水墨人物画的变革很能反映马蒂斯的观点，现实主义新国画在某种意义上说已形成了一种僵化的模式，破除这种模式的办法就是解构

对于客体的模仿式再现，让依附于形的笔墨独立出来，以回归到构造语言的起点，也就是恢复传统的笔墨，人物只是让笔墨显现的凭借，从而失去了现实的意义。这种观念对于一贯遵循于现实主义创作原则的人物画，显然是具有反叛性的。新文人画诉求的是笔墨的自律，文人的趣味，以致向传统的回归。新文人画的出现无疑是对“现实主义新国画”的背离。但从时代演进和艺术沿革的角度看，在逐步多元化的 80 年代和 90 年代，也不失为一种新的走向。

在 90 年代，与反叛现实主义新国画的新文人画接踵而来的是表现性水墨，或曰水墨中的表现主义倾向。这是水墨人物画最早介入当代的征兆。在这一走向上集结了一批人物画家，如李孝萱、田黎明、刘进安、刘庆和、邵戈等。他们的作品更敏感于对变革中的社会底层的关注，如李孝萱的巨制《股票股票》所表达的无疑是一场都市梦魇，他最早意识到股票市场是给城市平民设置的一口陷阱。于是他以超写实的表现性水墨语言，对证券交易市场的喧嚣、混乱景象、无序的数字符号与充斥的警示牌，对于参与其中的人们的呆滞麻木、惊恐狂躁，期盼和等待、无奈和焦急，乃至沮丧与绝望的种种表情，把一个个眼神和一张张面孔表现得淋漓尽致。画家以诙谐的手法揭示出人在消费社会中渴望发财的心理。刘庆和的《流星雨》，描绘的是一群都市青年男女在山顶观赏流星雨情节。在画面的处理上，使用了大面积墨色罩染的方法含蓄地勾画出远处的群山和高楼，以极具个性的笔墨刻画出青年男女期待流星雨来临时忐忑不安的神情。画家通过这个虚拟的、隐喻性情节意在表现青年人的迷茫、挣扎、无助、无望的生活状态。人物形象懒散空虚和无聊，松弛的肉体、僵直的胳膊、飘忽的眼神，这些图像不仅直面生活，而且充满想像力，将都市边缘人复杂多变的情感表现得入木三分。田黎明表达的虽然也是当代社会生活景象，但更侧重在水墨语言的创新方面。他吸收印象派的光影，以融染、连体、围墨等墨色

结合的新技法，形成了淡雅、澄净、微妙、逸然且富有日光斑驳的效果，在传统没骨法的基础上推陈出新，并将传统笔墨技法与现代生活相联系，表现了人与土地、空气、阳光相和谐的关系。

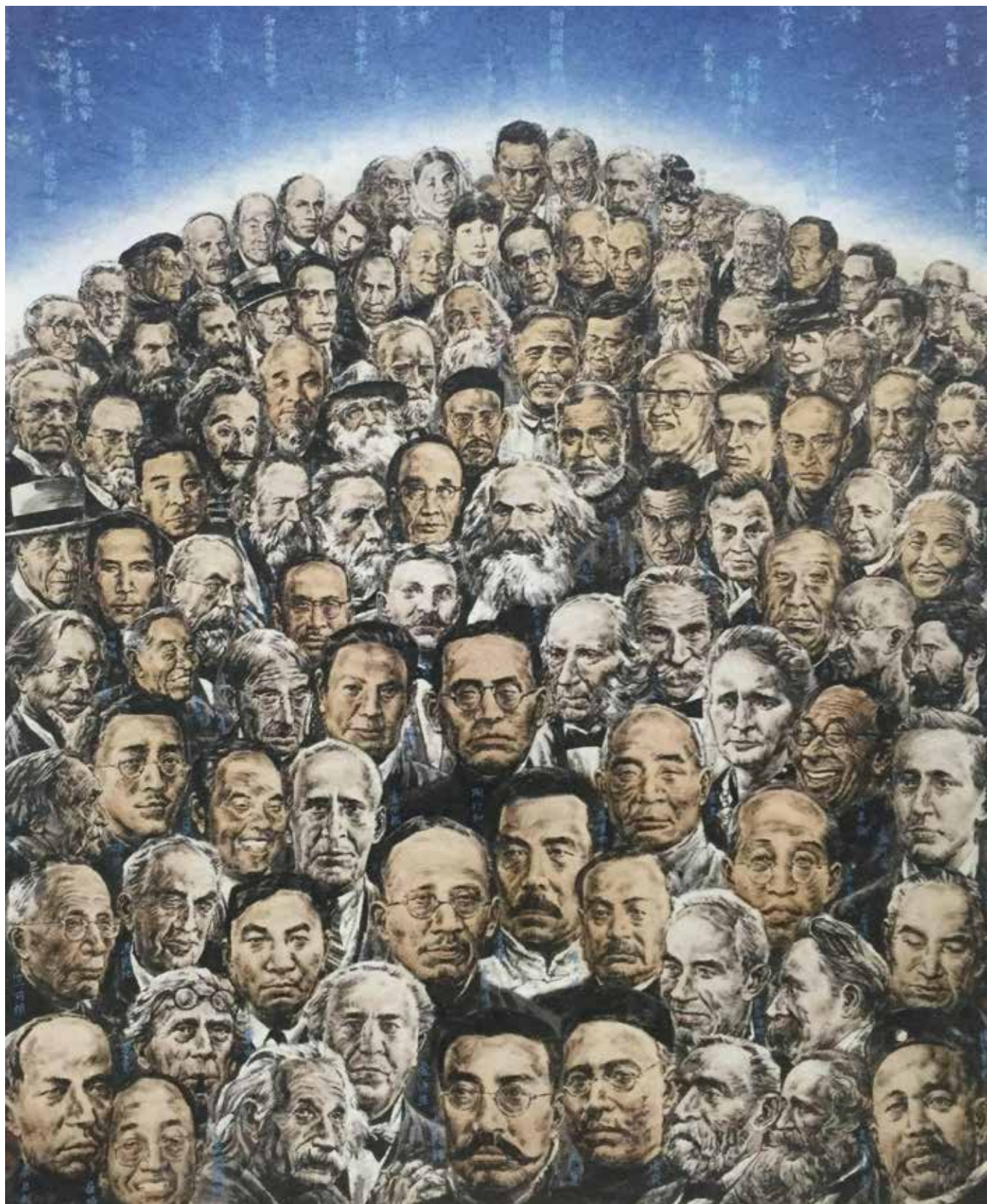
在中国画人物画的现代进程中，还有一支是向着宏大叙事的方向拓展，他们不再强调人物画的情节性、主题性，而是以一种新的结构方式或肖像式的手法去概括社会变革和人类的文明进程。如田黎明在 80 年代完成的《丰碑》、胡伟的《鲁迅 瞿秋白 萧红》、杨力舟和王迎春的《太行铁壁》，以及冯远的《世纪智者》。如果说田黎明的《丰碑》和胡伟的《鲁迅 瞿秋白 萧红》是以肖像的方式完成的传记性作品，杨力舟、王迎春的

《太行铁壁》是纪念碑式的群像，那么，冯远的《世纪智者》则是站在更为开阔高远的历史视角，反观一个世纪的人类进程，和影响过这一进程的、有过杰出贡献的人物——思想家、哲学家、科学家、革命家、艺术家，等等。这样的鸿篇巨制非大手笔不能完成。

从以上几个不同时段和不同案例不难看出中国画人物画在一个世纪的沿革中经历的不同阶段，以及在不同阶段的不断拓展。它在经过了毛泽东时代的浓烈的社会主义经验叙事和题材决定论之后，又经过改革开放和思想解放后自身的检讨与反省，从文人画传统和写实主义传统的浸淫中一步步挣脱出来，寻求到了一条不同思路、不同角度和不同手段的多元化的艺术之路。



周思聪《矿工图——同胞、汉奸和狗》178 厘米 x 318 厘米 1980 年



冯远 世纪智者 纸本水墨设色 232 厘米 × 187 厘米 1999 年

当代艺术与全球化时代的文化政治冲突

张兴成



徐冰《天书》1987-1991 年

要理解当代艺术的特质和问题，必须深入认识和辨析其背后的权力运作策略和全球化时代文化政治冲突的复杂背景。当代艺术背后的权力运作逻辑和意识形态深刻地体现当今世界文化和政治、市场之间的一体化关系，

也集中展示了民族国家之间的文化争夺与文明冲突的复杂性。当代艺术已经改变了传统艺术的内涵和本质，导致学界对艺术认识和研究的一系列深刻变革。

一、现代性的全球扩张与当代艺术研究的“文化转向”

20 世纪后半叶以来，“文化”逐渐成为人文和社会科学关注的焦点，这主要是现代性全球扩张的结果。全球化不仅带来了世界同质化的危险，同时也催生了各

种价值的差异性、地方性、特殊性和多元性诉求，文化成为无法全球一体化的最后堡垒，学界因此有“文化转向”（cultural turn）和重新回到以文明作为分析架构

的呼吁。¹ 特别是“9·11”之后，霸权主义与恐怖主义的泛滥使得亨廷顿曾经广受争议的“文明冲突论”再次成为全球文化讨论的焦点。“以意识形态和超级大国关系确定的结盟让位于以文化和文明确定的结盟，重新划分的政治界线越来越与种族、宗教、文明等文化的界线趋于一致，文化共同体正在取代冷战阵营，文明间的断层线正在成为全球政治冲突的中心界线”。²

在全球化语境中，人们对文化的强调，并非仅仅是基于对自己历史传统、宗教信仰、风俗习惯、语言艺术、生活方式等的自然传承和迷恋，而是强调这些因素已经成为我们政治身份和权利的重要组成与表达。文化首先是一种政治，信仰某个宗教，归属于某个民族，坚守一种生活方式，这些都不是无意识或习得的行为，它们已经成为自由、平等、民主乃至公正的基本体现和自然要求。全球化导致的各种文化之间的剧烈碰撞和融合，以及商业化带来的文化消费与竞争，正在不断地改变“文化”的本质和内涵，“文化转向”实质上是“文化的政治转向”，现代文化的本质也是政治文化。不管是先发的现代国家，还是后发的现代国家，以及那些被迫卷入现代古老文明、原始土著，都参与了文化上的争夺，对物质文明的共享和共同崇拜并不能取消人类在精神价值层面的分裂和战争。当代的文化理论、文化研究和文化批评都具有鲜明的政治色彩，文学理论早已成为“政治诗学”，艺术理论也变成了政治分析和政治批判。

当今学界争论的焦点之一是，现代性是“一元的”还是“多元的”？但不管是“一元现代性”还是“多元现代性”，都是在“现代性”这个前提和框架下讨论文

化问题，“现代”依然是一个不可逾越的绝对标准。这样思考问题，很难把我们从现代性话语结构和框架中摆脱出来，因此就有了挑战“西方—他者”的思维模式，重提“传统—现代”、“古—今”的思路。认为我们以往对传统和古代的认识都是从现代人的视角和目的出发的偏见，应该跳出现代视野，站在古代人的角度来审视现代性，这样我们才不会忽视或歪曲古人的智慧，为现代性困境找到新的思路，套用梁启超的一个说法叫“以复古为解放”。全球化至多是一个空间化，或者说具体点是空间距离被消除的过程，但时间（传统、历史、文化习性等）却是很难在短时间消除的，对于地球上许多地方来说，“现代性”的确还是一个襁褓中的婴儿，其历史尚未展开。然而，目前的情况是“青少年文化”要取代“中老年文化”（现代性的本质之一——青年造反老人），必然导致文化上的肤浅化、平面化和游戏化成为主流。因此，需要“拉开时间的长度，以抗拒、抵抗、抵消全球化带来的空间距离的消失”，重拾古典文化的权杖。³

但根本的问题在于，不管中与西、古与今、现代与传统、新与旧、普遍与特殊，都必须落实到一个基本的认识上来：什么是好与坏、真与假、美与丑、善与恶。没有这些最基本的价值判断，我们必然陷入各种相对主义和功利主义的价值冲突之中。

1. 金耀基《全球化、文化转向与多元现代性》，《社会学家茶座》（第一辑），济南：山东人民出版社，2002年10月，第4-6页。

2. (美) 亨廷顿《文明的冲突与世界秩序的重建》，周琪、刘绯等译，新华出版社，1999年版，第129页。

3. 甘阳《通三统》，北京：三联书店，2007年版，第68-73页。

二、技术统治时代的资本、权力与审美意识形态塑造

由于先发的现代国家在经济、工业、科学技术等方面的优势，使得这些国家在竞争过程中逐步发展成为殖民帝国，文化变成它们对外扩张、强占世界市场和资源“鸣锣开道的工具”。正如汤林森所说，绝大多数关于文化帝国主义的论述都将媒介（电视、电影、杂志、网络、当代艺术等）作为问题的核心来讨论。⁴特别是电子媒介的兴起，西方在殖民体系瓦解后对世界的控制和支配力量并未迅速地削弱，相反得到了进一步的加强。早在20世纪60年代后期，西方传播政治经济学的代表人物和“批判领袖”赫伯特·席勒就指出：“形式上的殖民主义的崩溃、世界范围民族独立运动兴起、美国实力的崛起，以及令人震惊的新技术的出现，正在创造国际传播领域的新模式。双向的信息流动正在取代传统的单向流动。过去殖民统治者们无法进入或者不感兴趣的地区已经或者正在被纳入更广阔的信息网络中。”⁵赫伯特·席勒分析了20世纪60年代美国政府、企业利用大众传媒为美国在二战后的全球扩张服务，对世界（包括加拿大和西欧）实施文化帝国主义的行为。近半个世纪过去了，美国的文化帝国主义不仅没有止步，相反在全球资本主义力量的推动下，大众传媒在美国的帝国扩张与控制中扮演了越来越重要的角色。电子媒介的出现，不仅使得这种扩张变得更加便利、有效，而且由于现代媒介是一种“大众媒介”，其文化控制的对象更为众多，其文化渗透的方式（主要以大众娱乐节目，如电视剧、大

众文学、网络游戏、电影等为主）更为隐蔽。难怪美国著名政治学家布热津斯基骄傲地宣称，如果说罗马帝国奉献给世界的是法律，大英帝国奉献给世界的是议会民主，那么美国奉献给世界的就是科学技术和大众文化。⁶

“信息就是一种权力”。西方媒体在把“美国式艺术”确立为“国际当代艺术”的过程中起到了非常重要的作用，美国通过文化冷战策略，利用各种艺术刊物、书籍、展览，以及画商、收藏家、博物馆等市场渠道，加上电子传媒，使得美国的“波普艺术”“激浪派”“偶发行为”“装置”和“概念”等艺术变成全球流行的“先锋艺术”，并被奉为神圣。媒介和市场、博物馆结成“三M党”，主导着“国际当代艺术”，拥有确定谁是“艺术家”，何谓“艺术”的指认权和命名权⁷。

资本控制发言权和舆论权，舆论和信息反过来为资本服务。西方霸权和国际资本在获取大量的政治和经济利益的同时，还塑造了整个世界的审美意识和趣味，当代艺术就是这种审美观的风向标。西方人选择和培养那些第三世界艺术家作为他们的代言人，并非基于“国际艺术的繁荣与发展”，而是与其控制这些民族国家的文化思想观念和审美趣味，进而获取自身的利益相关。

4. 参（英）汤林森：《文化帝国主义》，冯建三译，上海：上海人民出版社，1999年版。

5. （美）赫伯特·席勒《大众传播与美利坚帝国》，刘晓红译，上海：上海译文出版社，2006年版，第121-122页。

6. 转引自李怀亮、刘悦笛主编《文化巨无霸——当代美国文化产业研究》，广州：广东人民出版社，2005年版，第254-255页。

7. 河清《艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”》，桂林：广西师范大学出版社，2008年版，第206-235页。

三、民族主义的“曲木心理”与第三世界文化与艺术中的“自我东方化”问题

在强势的西方帝国主义文化冲击下，第三世界在民族文化认同上常常陷入迷失，可能导致一些民族国家出现了一种“自我否定的民族主义”和“逆向种族主义”（王小东语），形成一种自我折磨的身份认同和身份迷失。这种民族主义可能在简单认同强力文化的同时，对本民族文化采取一种虚无主义态度，产生以己为耻、自我贬损的奴隶心态和主动“自我东方化”行为。

英国思想史家以赛亚·伯林曾经借用席勒和康德的一个著名比喻——“扭曲之木”来描述那种受伤的民族主义情绪，认为现代民族主义的病态大多都是对西方帝国主义的反抗，受了伤的“民族精神”就像被压弯的树枝，因为是用强力硬压下去的，一旦放开就会猛烈反弹，历史上的德国、苏联、东欧等的民族主义就是典型代表。中国近代以来的民族主义实际上也存在“曲木”心态，在西潮的不断冲击和打压下，中国知识分子的西方意识和文化自觉意识发生了急剧的变化。一方面，对西方，从“夷务”到“洋务”再到“时务”，由贬义的“夷”到平等的“西”再到尊崇的“泰西”，西方在中国人的思想中的地位步步上升，到20世纪初，国粹派代表邓实就指出当时的中国人已经“尊西人若帝天，视西籍若神圣”。种种“尊西”心态后来成为中国人的“全盘西化论”“现代化目的论”“与国际接轨”等行为的潜在动力。另一方面，伴随对西方的抬高，也产生了对自我的贬损与压抑，在中西对比中，中国人感受到器物、

政制、思想文化乃至人种上的全面失败感，“中国士人沿着西学为用的方向走上了中学不能为体的不归路。文化立足点的失落造成了中国人心态的剧变……”。⁸这种心态催生了中国式民族主义的一个典型特征：最激烈地批判和拒斥中国的古典文明和传统。将自己的传统尤其是儒家思想视为中国现代化的障碍与包袱，中国要把自己从一个落后挨打的、“停滞衰朽”的“文明古国”转变成一个现代意义上的“民族国家”，必须与自己的传统切割。即便是维护传统，中国现代的民族主义也不过是利用传统，把传统看作是一种手段，而非目的，它不是对儒学的基本信仰，而是“对承认信仰之需要的信仰”，“中国的民族主义是作为一种自相矛盾的学说而兴起的，它含有明显的、日益增长的内在紧张。民族主义者维护传统，其目的是为了使自己能‘成为’一个民族主义者，并便于对传统进行攻击。一个依赖于保护，而不是靠人们的信仰才能生存的传统已越来越成为被攻击的目标。”⁹

从某种意义上说，这种扭曲的心态滋生的不健全的文化人格和矛盾心态一直延续到了今天。至今中国的各种民族主义者对传统的态度几乎都不是出自一种真正意义上的文化依存和信仰，而始终视“传统”为一种文化政治和商业运作必须的手段，成为西方霸权的合谋者。所谓的“民族性”无一不是仰仗“世界性”“西方性”而存在的，“中国人”“中国文化”等身份不是天然的

8. 罗志田《权势转移——近代中国的思想、社会与学术》，武汉：湖北人民出版社，1999年版，第19页。

9. 参（美）列文森《儒教中国及其现代命运》，郑大华、任菁译，北京：中国社会科学出版社，2000年版，第91-92页。

地域或传统赋予的，而是全球化时代的新发明。“西方是积极的行动者，东方则是消极的回应者。西方人是东

方人所有行为的目击者和审判者”。¹⁰

四、艺术自律理想的破灭、经典的泛化 与当代艺术观念的相对主义化



两个玛丽莲·梦露 1962 年，丝网印、画布，55 厘米 x65 厘米

10. 萨义德《东方学》，王宇根译，北京：三联书店，1999 年版，第 142 页。

全球化与民族化冲突导致的文化政治问题还对艺术本身的发展带来了巨大的影响。当代艺术颠覆了传统的艺术观念，特别是经典的观念，打破艺术与日常生活的界限，导致艺术评判标准的相对化乃至虚无主义化，同时也宣布了西方启蒙思想家所规划的艺术自律理想的破灭。

以美国式艺术为代表的当代艺术实际上走的是“大众化”和“低俗化”路线，它首先以“自由”和“创新”的名义，无限地打开了艺术的大门，使得当代艺术变成了一个投机、冒险和挑战底线的会所。当代艺术史在不断拓展其研究对象的同时，也不得不面对传统艺术经典的中心地位和主导价值被修改乃至消解的问题。传统的艺术史主要以各个时代的文化精英（包括艺术大师和民间巨匠）创造的经典作品为记录对象，恪守着“高雅艺术”和“低俗艺术”的藩篱。随着消费主义和信息化图像时代的到来，电影、电视、录像、广播，以及各种商品包装、标志、符号等，也开始成为艺术史研究的新宠，它们也将逐步走上被经典化的道路。虽然我们今天依然承认达·芬奇、拉斐尔作品的经典地位，但它们与15世纪意大利的某件手工艺品、20世纪某超市的食品包装盒可能以同样篇幅被写进艺术史教材。更重要的是，以实物、行为、影像、概念为代表的当代艺术，打着“先锋”的旗帜，在“三M党”的操控和运作下，极大地

颠覆了以往艺术的理念和内涵。它们不仅宣称自己代表了新的艺术潮流和方向，还把艺术自身的发展逻辑视为保守和落后，破除了艺术的自律原则，引入了过多的权力和商业逻辑。同时，受后现代、后殖民和女权主义等思潮的影响，各种解构“中心”“霸权”的潮流促使西方的艺术史家不得不将视野拓展到“西方中心主义”和“欧洲中心主义”遮蔽的范围之外的艺术形式，艺术作为体现不同阶层、性别和民族的文化身份的象征，使得艺术史研究领域变成了文化政治较量的场所。

尤其是电子媒介的高度和商业化对文化的无限渗透，不少学者认为，目前艺术正在与日常生活融和，二者的界限日渐消弭，“艺术在生活化”，日常生活被塞满了艺术品格；同时，“生活在艺术化”，从都市景观到个人身体的各个细节，都被美学包裹起来，装饰无所不在。¹¹“人人都是艺术家”，也意味着“人人都不是艺术家”；什么都是艺术，也意味着艺术什么都不是。“如今对视觉艺术家而言，一切都是可能的，不过这种极端的开放性的一个后果是：成为一件艺术品即使它仅仅是日常生活的一部分也不再受到可能面临的谴责”。¹²

因此，面对着艺术史研究对象的无限泛化，一些保守人士发出了“艺术史危机”“艺术的终结”等警告。¹³人们对艺术的定义、艺术作品的评价和艺术史学科的发展

11. 参（德）沃尔夫冈·韦尔施《重构美学》，陆扬、张岩冰译，上海：世纪出版集团、上海译文出版社，2006年版，第4-11页。

12. （美）阿瑟·C. 丹托《美的滥用——美学与艺术的概念》，王春辰译，南京：江苏人民出版社，2007年版，第15页。

13. 参（澳）保罗·杜罗、迈克·格林哈尔西《西方艺术史学——历史与现状》，（美）多纳尔德·普莱茨奥斯《当代艺术史学科的危机》，（德）汉斯·贝尔廷《艺术史的终结？——关于当代艺术和当代艺术史学的反思》，常宁生《扩展的视野——西方当代艺术史研究对象与范围的转变》等，见常宁生编译《艺术史的终结？——当代西方艺术史哲学文选》，北京：中国人民大学出版社，2004年版。

目标不再有基本的共识。原来这一切都可以通过经典作品来做标准，但随着这种标准的丧失，艺术史研究者和批评家陷入到一个悖谬的境地，一方面，“如果当代艺术史家不能超越传统审美经验的范畴和对艺术作品的规定，那么他们就会丧失在当代文化研究领域中的合法性身份和基本发言权，同时也面临着被学科自称要分析和研究的对象——视觉艺术和视觉文化所抛弃的危险。”¹⁴但另一方面，由于当代艺术史家放弃传统审美经验的范畴和对艺术作品的规定，放弃艺术所应秉持的高雅与低俗、审美与生活的界限，那么，他们同样会丧失关于艺术和文化的发言权，因为当“标准”和“共识”都不在的情况下，人人都有发言权，“专家”就失去了意义，人人都可标榜自己为专家。

经典艺术和普通艺术，高雅文化与大众文化，日常生活与艺术世界，这些截然不同的审美经验范畴之间的差别的彻底消除，与其说是在提升生活的格调，不如说是在降低艺术的神圣尺度，因此表面上看是文化民主化的进步，实质上却是文化在逐步丧失尊严与意义。在这种混乱的格局中，商业的逻辑、权力的法则可以更加轻易地渗透到艺术的自治领域。当一切的废物都可以当成艺术品来展示时，也就意味着无论多么高贵的艺术作品都同样可以被当作废物；当所有的鸡毛蒜皮的无聊话题和明星八卦都可以被当作严肃的“资讯”和“（娱乐）

风暴”来津津乐道时，也就意味着一切严肃的话题都可以当成八卦来“愚乐”和打发。因此，领导的国事也好，世界的灾难也罢，与某位明星的一个宠物，某地一个闲人的呵欠，又有什么本质的区别呢？这个世界将失去任何深度和密度。

现代艺术理想主要建立在艺术的自律观念基础之上的，一方面强调艺术家的主体性，即艺术是自由意志的表现，艺术表达了现代人力图在审美评判领域实现自我确证的目标。另一方面强调艺术与审美活动的超功利性，要求科学、道德和艺术遵循各自的逻辑，将审美评价与客观知识、道德认识区分开来。¹⁵这种艺术的自律观念是西方18到19世纪启蒙哲人们设计的“现代性方案”的核心，也成为了20世纪以来主导中国艺术现代转型的思想基础之一。然而，这种观念不管是在当代西方还是在当代中国，都被视为一种“神话”。当代艺术已经不像西方启蒙思想家们所设想的那样，具有自律的审美追求和自由的艺术法则，艺术早已参与到了当今世界的文化政治和商业贸易的复杂纠葛之中。在现实领域中，艺术自律始终是一个“未竟的方案”，因为阻碍艺术变革的各种传统观念和习性的阴魂尚未散去，而新的世界权力体制又在筑就坚不可摧的“铁笼”。

14. 常宁生《扩展的视野——西方当代艺术史研究对象与范围的转变》等，见《艺术史的终结？——当代西方艺术史哲学文选》，第5页。

15. (德) 哈贝马斯，曹卫东译《现代性的哲学话语》，译林出版社，2004年版，第19-26页。



馆长访谈

本期受访者：清华大学艺术博物馆副馆长 杨冬江

（以下简称杨）

采访者：王 兆 葛秀支

问：清华大学艺术博物馆自开馆以来举办了很多高质量的展览，您认为它的展览有何标准？

杨：清华大学艺术博物馆所举办的展览应当是高标准。首先，清华大学拥有国内一流的清华美院，之前的中央工艺美院并入清华后，为我们带来了丰富的藏品，以及深厚的研究力量和高水平的师资，这也决定了我们的展览一定是高水准的。其次，博物馆坐落在清华大学的校园里，享受学校得天独厚的条件，邱勇校长曾说过，“一所伟大的大学应该有一个伟大的博物馆”。所以我们的标准是按照一流大学的博物馆来建设的，尤其是在清华“人文日新”精神的倡导下，也促使我们举办更多高质量的展览。

问：您认为清华大学艺术博物馆的展览有何独特之处？

杨：进入 21 世纪，中国的大学博物馆蓬勃发展，人们进一步认识到大学博物馆的作用，清华大学艺术博物馆的诞生也是时代的产物。自建馆之初，冯远馆长就提出了经典品格追求、学术价值追求、创新意识追求，以及人性化服务追求的办馆理念，一方面展示中国传统文化的经典艺术，另一方面也关注当代、当下的创新成果。我想这也是我们展览的大方向，是我们区别于其他博物馆、美术馆的独特之处。此外，清华大学艺术博物馆作为一个大学博物馆，首先面向的群体就是师生，所以博物馆的教育职能在展览中也显得尤为重要。



我们的开馆首展不仅展出传统的书画、陶瓷、织绣、家具、青铜，同时也将清华美院艺术大家作品展“思贤师心”，清华美院艺术作品展“学院传薪”，清华营建学科专题展“营造，中华”，清华研究成果的“清华简文献展”，以及清华学人手札展“尺素情怀”涵盖在内，将清华美院的藏品及清华其他学院学科的研究成果进行整理，并在我们的空间里以展览的形式，让更多的观众看到这些中国传统的艺术。此外，我们还将当下最有活力的艺术带到清华，将艺术与科学结合，比如“对话达·芬

奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”，在展出经典的达·芬奇手稿真迹、装置模型和维斯皮诺临摹的《最后的晚餐》之外，还并置呈现当代国际艺术与科学领域最新的艺术创作。观众在欣赏经典艺术的同时，也感受当下科技带来的影响。

问：您认为一个好的“策展人”应具备怎样的素质和能力？

杨：“策展”是一个非常全面的工作。作为一个好的策展人，首先，要有很深厚的专业基础，比如艺术史、设计史、社会学等；其次，要对整个领域非常了解，并具有广阔的视野和良好的口碑，以及一定的影响力；再次，要寻找资金、运输作品和宣传推广等，这都是一个很复杂的过程。在这之后就是呈现，做一个展览和写一本书不一样，展览是通过一种视觉的四维空间呈现。除此之外，还要进行诸多服务性的工作。所以，策展人做的是一个团队的事情，但这里面一定是有主次，我觉得策展人应当在全面介入这些工作后，才能呈现出好的展览。

“策展人”就像指挥一样，需要与不同领域的人一起合作，并统筹全局。这是我对当下“策展人”的理解。“策展人”与艺术史学家、批评家不一样，艺术史应当是策展人必备的背景，但并不是全部。

“策展人”绝不只是写一篇文章，出一个策展主题和思路，或是联系艺术家而已，他应该是全方位的。

问：您认为展览与展场、作品与空间之间是一种怎样的关系？当策展理念与展览空间产生冲突时，应该怎样取舍和平衡？

杨：展览和展场之间的关系是相互的。展场是展览呈现的最后关卡，没有一个好的展览主题和内容，展场

也不会丰富。有很好的展览主题和内容，而没有好的展场来呈现，也是不行的，所以两者是相辅相成的。至于作品与空间之间的关系，空间一定是去烘托作品，而不是抢作品的，空间要为作品服务。

当策展理念与展览空间产生冲突时，一定是以策展理念为重。展览最重要的还是要有一个好的主题，其次要有好的展览大纲和内容支撑主题，再次要有好的展览空间来呈现，它们之间缺一不可，但其关联性是有逻辑关系和先后次序的，不能随意打乱。一个好的展览每个方面都得做好。

问：请谈谈清华大学艺术博物馆今年的展览计划及未来展览的规划。

杨：冯远馆长在开馆之初提出了“三个面向”：面向清华大学师生、面向社会、面向国际。我们希望能够借助清华大学的影响力，以及我们良好的硬件条件，将国际和国内一流的艺术介绍给清华师生及社会公众。开馆至今，我们不断与世界各国的博物馆建立良好联系和横向交流，吸取和学习他们的有益经验，并思考和完善自身的展览建设。

今年我们很多高水平的展览。一方面展出世界大师的作品，比如目前正在展出的德国新表现主义艺术家马库斯·吕佩尔茨的作品；之后将与法国圣艾蒂安大都会现当代艺术博物馆合作举办西方现代绘画展，展出莫奈、毕加索、马蒂斯等大师的经典作品；此外，还将举办法国现实主义雕塑家布德尔的艺术大展。另一方面，我们也加强与国外大学博物馆之间的合作交流，今年下半年将举办与美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆合作展览。与此同时，我们还关注中国艺术家的发展，今年还将举办威尼斯双年展中国馆的回顾展，以及著名艺术家



张仃的艺术大展。此外，我们目前正在和大英博物馆密切联系，希望能够把大英博物馆的珍品介绍到清华，这是我们未来的展览计划。

问：能否谈谈清华大学艺术博物馆公共教育的整体规划和未来走向？

杨：我们馆公教部门有一批高素质的同事，开馆至今已举办一系列公共教育活动，比如清华艺博系列学术讲座，广邀国内外的专家学者，与听众分享艺术、科学、文化、历史等领域的丰富知识与精彩思想。比如“手作之美”创意坊，开设不同类别和层次的系列课程，涉及陶艺、染织、版画等领域，将专业的艺术形式转变为大众日常的兴趣体验，并结合我馆的会员体系建设，为学生、个人、高级、家庭等各类艺博会员打造会员专场活动。我们还有一大批优秀的志愿者，协助我们博物馆的各项工作。此外，我们还需进一步加强公教活动和展览之间的联系，我们有很好的展览，公共教育部应主动参与到展览中，因为展览的推广需要很多的公教活动。

“艺术与科学”将是我们馆公共教育未来的发展方向，信息技术、交互技术的飞速发展，影响着未来艺术的走向。我们的公共教育也希望将科学、艺术、人文很好地串联起来。清华美院已连续举办了四届“艺术与科学国际作品展”，与国外艺术与科学领域保持着密切的合作，我们在开馆时举办了“对话达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”，同时也参与到之后举办的“第四届艺术与科学国际研讨会”中。

问：公教部门与馆内其他部门有很多交集，您认为两者之间应是一种怎样的关系？

杨：公教部门对一个博物馆来说是一个窗口，是大学博

物馆里非常重要的一个职能。除了展览，公共教育可能是最能体现一个博物馆的办馆方针、水准和服务质量的。相比于展览，公共教育可以做得更鲜活和丰富多彩，它可以针对不同背景、年龄层次的观众去策划不同的活动。清华大学艺术博物馆位于大学校园内，其教育的职责不但面向社会公众，更直接面对的是校内师生，在美院的依托下，更是需要跟学校的教学进行紧密结合，不断提升学生的艺术素养和审美趣味。但公教部门做的所有活动，又需要全馆来支持配合。

问：您作为博物馆的副馆长、美院教授，同时也参与设计行业的工作，主编学术刊物等，您是怎样平衡各个角色之间的工作和关系的？

杨：随着中国的高速发展，大家就有很多可以发挥特长的地方。但人的精力是有限的，我的主业还是在博物馆和做教师，同时接触行业的工作等，但归根结底这些都是为了更好地服务于教学、服务于社会。

大学博物馆

剑桥大学菲茨威廉艺术与考古博物馆

葛秀支

英国剑桥大学菲茨威廉艺术与考古博物馆，位于剑桥市中部的特兰平顿街，是英语世界最古老的博物馆之一。

菲茨威廉博物馆的历史贯穿着两个人物的事迹：创始人理查德·菲茨威廉和第五任馆长西德尼·科克雷尔，后者是历代最精干、最成功的博物馆负责人之一。

理查德·菲茨威廉于 1761 年进入剑桥大学的三一堂学院学习，从外祖父马修·戴克尔（英籍荷兰裔商人）那里继承了一大批 17 世纪荷兰绘画的收藏，以及大量古代大师版画。为了收藏这些范围广泛的图书和手抄本、绘画和版画，理查德出资建造“一座充实而便利的优良博物馆、陈列馆或其他建筑”，并在他去世后将博物馆捐赠给了母校剑桥大学。

1837 年，博物馆破土动工，由于建筑师乔治·贝尔斯不幸去世，建筑转由查尔斯·罗伯特·柯克雷尔接手并完成，他同时也是牛津大学阿什莫尔艺术与考古博物馆的设计师。

西德尼·科克雷尔在 1908-1937 年担任博物馆馆

长，在担任此馆长期间，极大地丰富了博物馆的馆藏。他交友广泛，与约翰·拉斯金¹、威廉·莫里斯²以及乔治·萧伯纳为至交。在书稿类藏品中，威廉·莫里斯的《凯姆斯科特·乔叟》，是英国私人出版社的最伟大的书籍之一。

在 19 世纪，博物馆的藏品由于各种捐赠而日渐丰富。面对日益增加的藏品，博物馆的展示和收藏空间已经开始成了一大难题。直到 1908 年，西德尼·科克雷尔担任馆长时才解决了这个问题。科克雷尔决定在原来建筑的一侧建造一座庭院。被称为马莱画廊的一翼于 1924 年开放。他把绘画等纯艺术品与家具、地毯等装饰艺术品组合在一起展出，布置成一种家庭室内式的环境，如同英国乡间华丽宅邸，雅致合理。这种展示环境一直到今天仍然保持着。

直到 1939 年，博物馆开始收藏法国印象主义大师绘画，如雷诺阿、德加和塞尚等人的作品。此后，现代艺术作品逐年增加，开始拥有马蒂斯、毕加索和勃拉克等大师的作品。

馆藏油画种类极多，其中，威尼斯文艺复兴时期

1. 约翰·拉斯金 (John Ruskin, 1819-1900)，英国作家、艺术家、艺术评论家，是拉斐尔前派主要成员之一，代表著作《现代画家》《建筑的七盏明灯》。

2. 威廉·莫里斯 (William Morris, 1834-1896)，英国现代设计先驱，英国工艺美术运动的领导者，是拉斐尔前派主要成员之一。

鼎盛时的提香的《维纳斯、丘比特和鲁特琴师》以及他晚年画作《塔坤和卢克丽霞》。除此之外，还有十五世纪佛罗伦萨画家多米尼克·维尼佳诺的《圣母颂报》和委罗内塞的《赫尔墨斯、赫尔塞和阿格劳罗斯》。这些画作可谓是博物馆的镇馆之宝。

菲茨威廉博物馆先后进行了三次扩建，扩充了将近3000平方米的面积。今天，菲茨威廉博物馆的藏品可谓数量宏富，体系完整。从古代两河流域、古埃及、古希腊古罗马，到中世纪、文艺复兴和17、18世纪的欧洲艺术，以及西方现当代艺术，应有尽有。其中还有单独的中国艺术品陈列室，展示着春秋战国时期的青铜器和元明清以来的瓷器。

菲茨威廉博物馆设有文物保护、手稿修复、工艺美

术以及古籍修复工作室，在这些工作室里对已收藏的纸本作品做详细的科学技术分析。博物馆里所有的纸本作品都收藏在博物馆下属部门汉密尔顿·科尔研究所。此外，博物馆的修复员与策展人一起工作，共同研究和调查藏品的材料和技术，对藏品检测、记录并在需要的时候及时修复。保管部的另一项重要工作就是对藏品的保护，通过调控藏品的摆放环境，尽最大的可能来避免藏品老化与损坏。

今天的菲茨威廉博物馆的藏品数量丰厚，体系完整，从古代两河流域、古埃及、古希腊古罗马，到中世纪、文艺复兴和17、18世纪的欧洲艺术、西方现当代艺术以及中国的青铜器和瓷器，可以看出整个艺术史发展的脉络。当我们在博物馆中观看艺术品时，便可切身体会这些人类优秀文化艺术遗产的魅力。



菲茨威廉博物馆展厅



图 1：克劳德·莫奈 白桦 89×92 厘米 布面油画 1891 年
菲茨菲廉艺术与考古博物馆藏

图 2：利亚姆·奥弗林 有内饰沿口的容器（以爱尔兰橡树制作） 2008 年
菲茨菲廉艺术与考古博物馆藏



随方制象

——清华大学艺术博物馆馆藏家具赏析

尚 刚

按照目前学术界普遍对明式家具的定义，明式家具是指明代至清代前期在造型风格上具有统一时代风貌的家具。这种风格样式的家具按其使用功能，可划分为坐具、卧具、承具、度具、架具、屏具六大类。依其制作材料，包含高级硬木家具、富丽的大漆家具以及民间日用的杂木家具。就产地来说，主要有苏州、扬州、北京、徽州、山西等地，其中以苏州为中心的江南地区生产的硬木家具尤具代表性。在明式家具风格的形成中，士大夫

发挥了重要作用，《长物志》所谓“几榻有度，器具有式，位置有定，贵其精而便，简而裁，巧而自然”代表了他们对家具的普遍要求。在用材方面，明式家具多以质地坚硬、纹理细密、色泽光润的木材制成，充分利用木材固有的纹理色泽。在结构方面，明式家具主要仿造建筑木作，以框架结构为主，各个部位的联结主要依靠榫卯，极少使用钉子。在尺度方面，匠师能根据家具用途，合理安排高矮阔狭，不少设计还与现代人体工程



黄花梨夹头榫素牙子大翘头案 明 长 208 厘米 宽 50.6 厘米 高 86 厘米



榿木矮南官帽椅 明 长 77.8 厘米 宽 75 厘米 高 46 厘米

学相契合。

可以说，明式家具当之无愧地是中国古典家具的光

辉代表。然而，由于一些难以言尽的原因，明式家具的传世精品却已分散于世界各地的公私收藏，在中国大陆，系统而又成批的明式家具已经凤毛麟角，而清华大学艺

术博物馆珍藏的这批明式家具，就数量和质量来说，绝对可谓名列前茅，在高校艺术博物馆里，就更不用说是首屈一指了。

如果追溯它们的来源，这批明式家具原属中央工艺美术学院旧藏，大约是在 20 世纪五十年代之初，在老一代工艺美术教育家张仃、庞薰琹、雷圭元、陈叔亮、徐振鹏教授的关怀下购进的，美术学院先继有陈增弼、胡文彦、罗无逸等老一代明式家具专家对此展开教学和研究，直到今天，它们仍然是学生们学习古典家具的珍贵实物资料。不仅如此，这批家具中的不少精品还多次出现于明式家具研究的经典著作中，成为各位大家竞相取法的重要例证。比如研究中国明式家具的重要学者德

国人古斯塔夫·艾克（1896-1971），于 1944 年在极端困难的条件下出版了《中国花梨家具图考》。此书是全世界第一部研究明式家具的专著，素以考证科学、照片精美、图纸精审、榫卯准确著称。书中附 34 张测绘图纸，是中国家具研究史上第一次以科学的视图原理绘制的第一批图纸，其中便有一张这批家具中的明黄花梨四面齐内翻马蹄琴桌，绘制于 1937 年，由艾克先生当时的重要助手、著名明式家具研究专家杨耀先生协助绘制。1985 年和 1989 年，文物大家王世襄先生集四十年研究之力，出版了世所称赞的明式家具经典著作《明式家具珍赏》和《明式家具研究》，两书中均分别收录了这批家具中的明黄花梨矮靠背南官帽椅（图版）、明榉木矮南官帽椅（图版）、明黄花梨玫瑰椅（图版）、明



黄花梨四面平条桌 明 长 143.6 厘米 宽 42 厘米 高 79.2 厘米

黄花梨透雕靠背玫瑰椅（图版）、明黄花梨有束腰罗锅枨长方凳（图版）、明黄花梨无束腰裹腿罗锅枨加卡子花方凳（图版）、清黄花梨无束腰仿竹材方炕桌（图版）共7件家具，并有精要的分析 and 说明，是我们认识这些家具的重要标准和参考。王世襄于1961年应中央工艺美术学院之邀讲授“中国家具风格史”，所用教材便是《明式家具研究》的前身——成稿于1960年的《中国古代家具——商至清前期》一书，大概从那时起，这批明式家具便已进入这位世纪老人的研究视野。值得一提的是，艾克先生和王世襄先生与古典家具研究的结缘，又跟清华大学建筑学的奠基者梁思成先生不无关系。三人皆是营造学社的早期成员，艾克居京时期，与梁思成、刘敦桢教授研究磋商，专攻砖石建筑，测量华北一带砖塔并有多制图问世。王世襄先生则是在营造学社入川

工作时，接触到《营造法式》中的小木作和清代匠做则例中的装修作，才受到启发去研究古代细木工和古典家具。他们受建筑学的方法启发，进入到古典家具的研究，使得传统的古典家具研究具备了科学精神。当然，引发他们研究明式家具也有人为因缘，艾克先生的朋友邓以蛰先生，就在当时的北京家中陈设明式花梨家具，而王世襄的好友陈梦家一生乐此不疲倾囊以求的也是明式家具。这二位先生，又恰巧都曾在清华大学任教和居住，他们使用的明式家具也曾在清华校园中被赏玩与品鉴。

目前展厅中的这批明式家具共有44组（件），以黄花梨、紫檀、鹵鹵木等优质硬木为主，就种类来说，大部分是桌案类和椅凳类，也有少量的橱柜类家具。桌案类家具品种较全，有翘头案、平头案、条桌、炕桌、



黄花梨透雕镶嵌床围子 明 长 147 厘米 宽 46.5 厘米

琴桌、大画桌等，椅凳类有圈椅、四出头官帽椅、南官帽椅、扶手椅、玫瑰椅、杌凳等，橱柜有小圆角柜、大四件柜等。其中有几件家具的形制尤其值得称道。比如那件被艾克先生收入《中国花梨家具图考》的明黄花梨四面齐琴桌（图版），这种样式在宋代开始流行，宋人《半闲秋兴图》中已有表现。从明代版画来看，采用四面齐形制的，不仅有琴桌，也有画桌、书桌和酒桌，可见是当时广受欢迎的一种经典样式。而这件琴桌质朴简练、平淡耐看，增一分则太长，减一分则太短，最能体现明式家具的结构特点，是非常难得的一件传世杰作。另有一件明黄花梨矮翘头案（图版），是传世矮型家具中的佼佼者，其外撇的腿足不仅造型优美，且增加了稳定感，尤其引人注目。此案为独板面、银珠里，《明式家具珍赏》中另收藏一件“明鸂鶒撇腿翘头炕案”，外形与之相同，但其案面为打槽装板做法，是上世纪40年代北京鲁班馆工匠依此件而复制的。还有一件明榉木矮南官帽椅，是传世椅子中仅见的一例，座面高度比一般椅子矮约20厘米，加上软垫，仿佛现代沙发。据王世襄先生考证，此椅“可能是寺院禅椅，专供趺坐而制”，明清坐具中矮者甚少，这件矮南官帽椅确为原制，十分难得。黄苗子先生在记叙随中央工艺美术学院院长张仃先生到东不压桥一家德国人开的古董店中第一次看到此椅时，就有“心头突突，很想买回去据为己有”之感。

在家具雕刻方面，也有几件精品十分精彩。浮雕实例如黄花梨壶门玫瑰椅券口牙子上的卷草纹（图版）、黄花梨三弯腿草龙拐子炕桌上的草龙纹（图版），舒展自然，尤其生动。透雕实例中有一副黄花梨透雕镶嵌床围子（图版），雕刻两面做，两面呼应，如其中的“一路连科”部分，刻画了一只转首的白鹭展翅于荷花水草丛中。从正面看，白鹭置于莲荷水草之前，婷婷独立；从背面看，白鹭隐没于莲荷水草之间，并真的有水草被荷叶挡住，妙趣横生，最堪把玩。透雕实例中还有一件黄花梨圈椅（图版），靠背板两边立柱打槽，中嵌一块从上到下的独板，下有亮脚，上有团花，团花的做法尤其特别，是在靠背板上挖一如意头形洞，另雕一与之相应形状的蟠龙从前面镶嵌上去，这种做法在传世圈椅中十分少见。

当然，其余家具也较为精美，秀气纷呈，各具神韵。尤其令人感动的是，对于它们的鉴赏、玩味、学习和研究，从来就没有停止。在和它们有缘的人中，有已经作古的赫赫有名的老一辈家具研究专家，有正奋战在教学一线的美院中青年教师，也有从事设计艺术学有潜力的后继力量。今天在新建立的清华大学艺术博物馆中专设明式家具展厅并编写这本图录，既为古物的聚散往来再继续佳话，也希望更多的观众和读者能够喜欢。

郑板桥与《华封三祝》

朱万章

“华封三祝”的典故来自《庄子·天地》。华封人祝愿圣人尧“使圣人富”“使圣人寿”“使圣人多男子”，但都被尧婉言谢绝。后来人们便以“华封三祝”祝愿人富贵、长寿和多男子。清代以来，“华封三祝”作为吉祥寓意的题材为画家所追捧。常见的母题往往绘南天竹（南天竺）和两种吉祥花卉（如牡丹、月季等），因“竹”与“祝”谐音，故在此主题中，“竹”是必不可少的元素。当然，也有纯粹绘佛手、桃和石榴三种吉祥物的，因三者分别寓意富贵、长寿和多子，故有“三多”之喻，也常常称作“华封三祝”。这样的题材在清代中期商业文明较为发达的扬州地区较为盛行，因而在“扬州画派”诸家中，多可见此类画。到晚清民国时期，同样以商业文明跃居全国前列的海上地区，也多见此类画，“海上画派”的任伯年、王一亭、王个簃等人最为乐此不疲。究其原因，因彼时扬州、海上地区多艺术赞助人，书画市场异常活跃，书画家们多因稻粱谋而画画，以故其作品必以迎合受众为要务，因而出现普罗大众所喜闻乐见的绘画题材也就顺理成章了。

所以在辞官归里、以鬻画为生的“扬州画派”代表作家郑板桥（1693—1765）笔下，就常见到这种吉祥寓意的题材。中国国家博物馆所藏其纸本墨笔、纵167.7厘米、横92.7厘米的《华封三祝图》，可称得上是郑板桥此类题材的扛鼎之作。有意思的是，他不以花卉与竹相搭配，而是直接以其最为擅长的竹石入画，



郑燮《华封三祝图》，纸本墨笔，167.7厘米x92.7厘米，
中国国家博物馆藏

画三竿墨竹伫立于两座峭立的石峰前，构图简洁清晰，疏朗明快。如果单以画面看，似乎与其常见的“竹石图”并无二致。但郑板桥在画中题诗“写来三祝乃三竹，画出华封是两峰。总是人情真爱戴，人家罗拜主人翁”。为构图画龙点睛。因“竹”与“祝”、“峰”与“封”谐音，故“华封三祝”之意跃然纸上。作者款识曰：“乾隆壬午，板桥郑燮”，钐白文方印“郑燮之印”和朱文随形印“樗散”，另有朱文长方印“歌咏古扬州”。“乾隆壬午”为乾隆二十七年（1762年），时年郑氏七十岁。在此画之后的第三年，郑板桥即归道山。因此可以说，该画算是其晚年的代表作，反映其人画俱老、笔力遒劲的艺术面貌。印鉴中，“樗散”一词源自《庄子》之《内篇·逍遥游》：“吾有大树，人谓之樗。其大本拥肿而不中绳墨，其小枝卷曲而不中规矩，立之涂，匠者不顾。今子之言，大而无用，众所同去也。”后人便以此比喻不为世用、投闲置散之意。郑氏以此作为闲章，或可见其怀才不遇、不容于世的喟叹与自况。

清人秦祖永（1825—1884）在其《桐阴论画》中认为郑板桥“笔情纵逸，随意挥洒，苍劲绝伦”，在这该画中便可看出这种特色。但秦祖永同时认为，“此老天资豪迈，横涂竖抹，未免发越太尽，无含蓄之致”，这在郑氏传世的竹石、兰花诸图中，都可体现出来。因其题材单一，画面出现程式化现象也就在所难免，故“无含蓄之致”也就在情理之中了。不过，秦祖永却另有一番解析，“盖由其易于落笔，未能以酝酿出之，故画格虽超，而画律犹粗也”，认为落笔容易而缺少成竹在胸的“酝酿”，因此画笔粗率。在笔者看来，不仅如此，更重要的是郑板桥画债或应酬较多，作画无数，也就乏精致之作，终究是与当时的文化语境相关。但就其传世诸作来看，此《华封三祝图》应算得上得意之作了。

无独有偶，在其传世竹石中，尚有另一件《华封三祝图》（天津博物馆藏）。该画亦为纸本墨笔，纵 170

厘米、横 70 厘米，与前述《华封三祝图》的尺幅大致相当，但其画面构图则大为迥异。该图所绘为五竿墨竹置于两座石峰之前，墨竹参差，高低错落。竹叶墨韵明净，墨色互异。如果仅从绘画语言看，是和华封三祝毫无关联的。但作者在画上的题识，则将其画境升堂入室：“昔人画华封三祝，一峰而已。兹益一峰，是增其寿也。三竹而已，兹益以二而为五，是增其福也。上天申锡，有加无已，盖甚显上令德之君子，有以致此也。乾隆丙子冬写似章翁乡祭酒年老长翁，有是德即有是福，岂不信然！板桥郑燮。”钐白文方印“郑板桥”。他是在前人约定俗成的一峰三竹的构思中，增加一峰及两竹，因“石”有“寿”之意，故为增寿；“竹”为“祝”，增加二竹而为五，故为增福。郑板桥的这种反主流构图，不仅毫无违和感，反而因其题词作为注脚而使立意凸显，与同类题材的画作相比，自然因其创新意识而略胜一筹。从这个意义上讲，其实在画面上多加任何一座石峰和一竿墨竹，都有增寿增福之意，郑板桥将本来已经模式化的构图加以重新解构与解读，使“华封三祝”这一主题在创作中增添了无限的可能性。这是郑板桥的别具匠心处，或者也称得上是其模式化创作的圆滑之处。从款识可知，该图作于清乾隆二十一年（1756年），时年作者六十四岁，比前作早了六年，也是其晚年之作。

值得玩味的是，郑板桥传世的万件《竹石图》，其构图多与上述《华封三祝图》相类。如无年款的《峭石新篁》（旅顺博物馆藏），所绘数竿墨竹置于峭石之前，无论用笔还是构图，都可称得上是《华封三祝图》的翻版，郑氏题诗曰：“两竿修竹入云根，下有峰峦石势尊。甘雨和风三四月，满庭篁篠是儿孙。”从诗意看，也有祝寿与祝多子之意。作于清乾隆十九年（1754年）的《竹石图》（上海博物馆藏）也是绘数竿墨竹于石峰之前，连款识也和天津博物馆藏《华封三祝图》的位置一样。所不同者，是因为题识：“昔东坡居士作枯木竹石，使有枯木石而无竹，则黯然无色矣。余作竹作石，固无取

于枯木也，意在画竹则竹为主，以石辅之，今石反大于竹，多于竹，又出于格外也，不泥古法，不执己见，惟在活而已矣。”不难看出，郑氏是通过此画传递其对竹石图创作的理念，但如果将此段文字换成华封三祝的语句，也是并无不妥的。因此可以看出，郑板桥这种一题多画或一画多题的现象极为普遍，这是与其作品的世俗化和商业化倾向分不开的。

因“华封三祝”的寓意明显，无论身居庙堂之高的如云冠盖，还是身处江湖之远的贩夫走卒，都会钟爱此题，寄托人们的美好期许。所以，为了满足不同层次受众的审美需求，郑板桥对这一主题的绘画保持持久的热度。据不完全统计，在公库藏品之外，郑板桥的《华封三祝图》尚有近十件之多。虽然这些作品或真赝混杂，也或有精粗之别，但就其数量看，反映出收藏者对一主题追捧的程度。而郑板桥创作的多幅《华封三祝图》也免不了有雷同之嫌。作为具有文学家身份的郑板桥，往往在题词和竹石的数量稍加变通，就使画面重复的概率大为降低。如将“三竹”增为“六竹”，是为增福；将“一峰”增为“两峰”，是为“南山双峙”，亦为增寿。有时甚至直接题诗：“南山高迥欲参天，密条丛篁更灿然。欲识周姬年八百，太任太姒乙姜贤。”使福寿的意蕴凸显无遗。当然，所有这些努力，不外乎在于传递一种“福寿双增，天眷愈加愈厚。惟修德不怠，日增月益者，庶足以当之”的理念，是在劝导民众“修德不怠”，方能福寿齐增，这也正是中国画传统中“成教化，助人伦”思想的折射。

正是因为郑板桥热衷于华封三祝题材，收藏者亦热捧之，故在郑板桥生活的年代，便已有牟利者仿制赝鼎。笔者寓目多件坊间流传的郑氏《华封三祝图》，就不乏乾嘉时期的仿作。这些仿作大多构图相似，甚至题词也不分轩轻，但就绘画的笔墨气韵与文人格调，则与郑氏的差别何止霄壤。至于题词的书法，与郑板桥常见的六

分半书及“乱石铺街”的结构，也是大相径庭，就更不用说文人情趣了。到了晚清民国，仿造其画作者更是络绎不绝，其功底又比乾嘉时赝作稍逊数筹。其时代风格也是一眼便可望知，不可同日而语。关于这一点，鉴藏者和画史研究者，是不可不擦亮法眼的。

(朱万章，中国国家博物馆研究馆员，中国美协理论委员会委员)

2017年2月10日于天安门广场东



郑燮《华封三祝图》，纸本墨笔，170厘米x90厘米，天津博物馆藏



十軒樓全，良於走十軒展通戶室，戶室，良使信誠誠石室。
戶室，良於走十軒展通戶室，戶室，良使信誠誠石室。
軒，良於走十軒展通戶室，戶室，良使信誠誠石室。

清华大学艺术博物馆资讯

清华大学艺术博物馆开馆至今已有七个月，始终秉持着“彰显人文、荟萃艺术，精品展藏、学术研究，内外交流、资讯传播，涵养新风、化育菁华”的建馆方针，在展览策划、精品推介、学术活动举办、公共服务开展、教育平台打造等方面，越来越发挥出不可替代的作用。同时也将不断展示馆藏精品，收纳最新原创成果，推进国内外馆际交流，实现资源共享，共同延续人类文明历史的源流，传播历史、人文、艺术和现代科技创新成果。其中“清华艺博系列学术讲座”是本馆重点建设的公共教育项目之一，已成功举办讲座 26 场，到场听众超过 9000 人次，受到公众的高度关注与赞誉。讲座将持续融合艺术与人文、科学精神，努力打造具有清华风格的文化艺术传播空间。

《历史与创造——中国古代工艺美术概说》

2017 年 1 月 5 日、12 日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《历史与创造——中国古代工艺美术概说》在博物馆四层报告厅举行。讲座包括上下两讲，由清华大学美术学院尚刚教授主讲。尚刚教授按照时代先后顺序，对中国古代工艺美术中的丝绸、陶瓷、金银器、铜镜、玉器、漆器等门类与品种的发展演变进行了概括梳理。

《乡村、城市与现代小说》

2016 年 12 月 28 日，由清华大学艺术博物馆主办的“清华艺博讲坛”第三讲《乡村、城市与现代小说》在博物馆四层报告厅举行。此次讲坛邀请清华大学中文系教授，同时也是鲁迅文学奖、老舍文学奖、茅盾文学奖获得者格非主讲。格非教授围绕城乡关系以及这种关系在小说（尤其是现代小说）里的反映，从三个部分展开讨论，即 15 至 18 世纪中国章回体小说中的城乡关系，20 世纪现代小说中的城乡叙事，乡村的崩解和文学小说的未来。



《感动心灵的西方美术》十二讲系列讲座圆满结束

2017年1月24日，由清华大学艺术博物馆主办的《感动心灵的西方美术》系列讲座圆满结束。该系列讲座自2016年10月25日开启以来，共进行了12讲，由北京大学教授丁宁主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。从古希腊、罗马到文艺复兴再到新古典主义，以及西方博物馆的巡礼，丁宁为观众展开了一部西方古典美术史与博物馆的画卷，那些有着漫长历史的世界名画，无与伦比的古典雕塑，彪炳史册的艺术家，以及奇珍异宝的博物馆，将人们引领到一种博大、辉煌而又沧桑的美的世界，为世人带来无数迷人和感动心灵的故事。

《意大利与中国：设计的对话》

2017年3月3日，2017年意大利设计日系列活动之《意大利与中国：设计的对话》在清华大学艺术博物馆四层报告厅举行，此次对话由清华大学艺术博物馆、意大利驻中国大使馆、意大利使馆文化处主办。清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江，清华大学美术学院副教授陆轶辰，巴黎社会科学高等研究院教授达涅莱·巴里科与南京大学艺术研究院副教授安德烈·巴尔迪尼，分别从学术及实践的角度为观众带来了一场中意之间关于设计艺术的对话。



《品味 / 审美 / 收藏，人生修养》

2017年3月11日下午，由清华大学艺术博物馆主办的讲座（第23期）《品味 / 审美 / 收藏，人生修养》在博物馆四层报告厅举行。此次讲座由文化学者、收藏家、古董鉴赏家、观复博物馆创办人及现任馆长马未都主讲。马未都从狭义与广义的收藏谈起，认为收藏必然离不开品味与审美。并结合亲身学习和收藏经历，强调事物的相互关联性，鼓励人们进行大量阅读，拓展思维，提高个人的品味、审美及收藏能力，这对人生修养和境界都有很大的提升作用。

《走近印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆》

2017年3月14日晚，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《走近印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆》在博物馆四层报告厅举行。此次讲座由埃斯凯纳齐艺术博物馆大卫·布兰门馆长主讲。大卫·布兰门介绍了埃斯凯纳齐博物馆的历史沿革、馆藏概况，以及今年的场馆翻修计划，并详述了该馆如何转变为一座杰出的21世纪博物馆。



《会见自己》

2017年3月23日晚，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《会见自己》在博物馆四层报告厅举行。此次讲座由中国戏剧家协会主席，北京人民艺术剧院演员、副院长濮存昕主讲，清华大学艺术博物馆馆长冯远主持。濮存昕借用王朝闻《会见自己》的书名，向观众讲述自己的故事，其间几次即兴朗诵诗歌，并与工作人员和观众进行互动。声情并茂的美文朗诵和淋漓尽致的情感抒发感染了现场所有的观众。



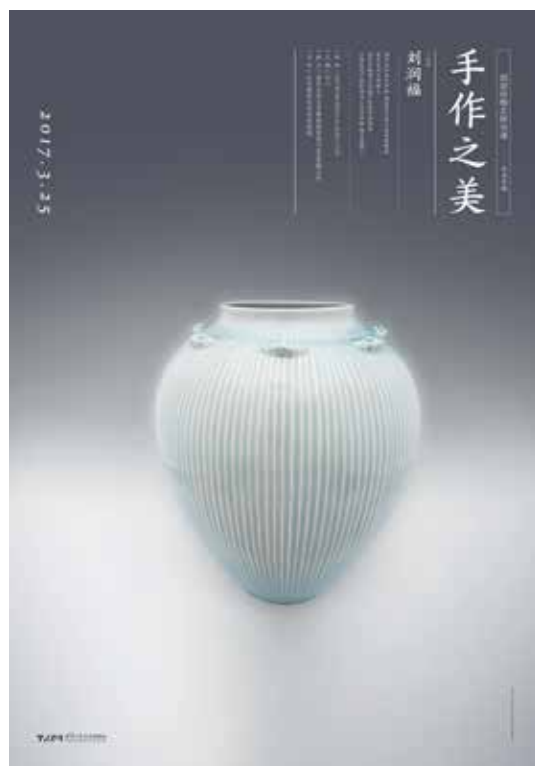
《文策尔·雅克布：重识吕佩尔茨》

2017年3月28日晚，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《文策尔·雅克布：重识吕佩尔茨》在博物馆四层报告厅举行。此次讲座由德国著名当代艺术史学家、策展人文策尔·雅克布博士主讲。雅克布博士作为近期开幕的“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”的德方策展人，以丰富的图片阐述和分享马库斯·吕佩尔茨的艺术人生，使观众对吕佩尔茨的艺术及正在展出的展览有进一步的认知。



“手作之美”创意坊

“手作之美”创意坊是本馆重点建设的创意实践工作坊项目。开设不同类别和层次的艺术实践课程，涉及陶艺、染织、雕塑、版画、绘画等领域，旨在将专业艺术形式转变为大众日常的兴趣体验。自开馆以来，已陆续开展6期陶艺探究课程，分别是：“小器大雅”“陶瓷艺术赏析与实践”“中国传统陶瓷的演变与实践”“宜兴紫砂茶器”“陶瓷造型艺术赏析”“陶瓷柴烧的奥秘”。邀请清华大学美术学院陶瓷艺术设计系不同专业方向的教授授课，包含陶瓷艺术理论解析、“清华藏珍”陶瓷展厅导赏、手工实践体验三个部分。课程还结合我馆的会员体系建设，为学生、个人、高级、家庭等各类艺博会员打造会员专场活动，为在校师生和社会公众提供深度接触和近距离体验艺术的机会。



清华艺博公共教育·服务·交流

注册会员突破千人



为推动个人、博物馆和社会的共同进步与发展，与公众充分共享高品质艺术与文化资源，清华大学艺术博物馆自 2016 年 9 月 10 日开馆之日即启动会员招募，至 2017 年 2 月，会员突破千人。其中学生会员 441 人、普通会员 218 人、高级会员 245 人、家庭会员 102 人。

开馆至今 6 个多月，博物馆共开展 3 场会员专场活动，各类会员积极参与到展览参观、讲座聆听、陶艺探究课程等艺术教育活动中。未来，我们将持续开展会员工作，建立博物馆与会员之间的良好互动，营造美好的艺术文化空间。

交流合作

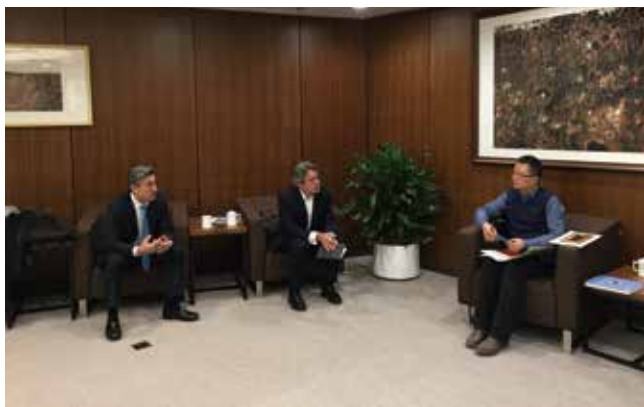
印第安纳大学艺术博物馆馆长访问清华大学艺术博物馆

2017 年 3 月 13 日、14 日，美国印第安纳大学艺术博物馆馆长大卫·布兰门（David A. Brenneman）、印第安纳大学艺术系主任 Arthur Liou、印第安纳大学驻北京办公室主任殷嘉到访清华大学艺术博物馆。清华大学艺术博物馆馆长冯远、常务副馆长杜鹏飞、副馆长杨冬江、顾问徐虹、顾问黄文娟等会见了来宾。双方就两馆之间的合作与交流展开了充分的讨论，希望以本次来访为契机，促进双方大学师生在有关领域的长期交流与合作。大卫·布兰门一行参观了清华大学艺术博物馆，对展览策划、展厅陈设、馆藏精品给予高度评价。



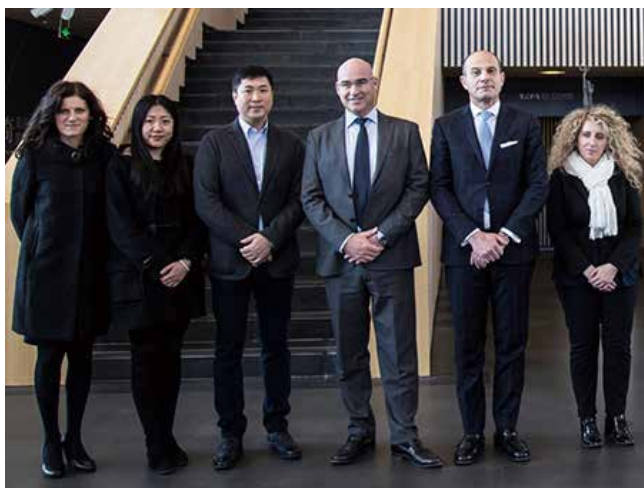
西班牙戈勃朗基金会代表访问清华大学艺术博物馆

2017 年 1 月 20 日上午，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞会见戈勃朗基金会主席 Cris Gabarron 先生、戈勃朗基金会 CEO 华茂先生。杜鹏飞常务副馆长首先介绍了清华大学艺术博物馆的历史以及艺术博物馆在历史、人文、艺术等方面的重要作用。同时，Cris Gabarron 先生和华茂先生向杜鹏飞常务副馆长介绍了戈勃朗基金会的概况、宗旨，展示基金会的藏品和艺术项目，并表示希望与清华大学艺术博物馆建立良好的合作关系。



意大利米兰理工大学校长一行参观艺术博物馆

2017年2月23日，意大利米兰理工大学校长费卢奇奥·内斯塔（Ferruccio Resta）教授一行访问清华大学。校长邱勇与内斯塔教授就两校合作建立中意设计创新基地相关事宜进行会谈。内斯塔教授一行当天还参观了艺术博物馆。艺术博物馆副馆长杨冬江向内斯塔教授介绍了清华艺博的场馆概况及陈列展览，并陪同参观了“清华藏珍——清华大学艺术博物馆藏品展”及“对话达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”。内斯塔教授对艺术博物馆的展览与收藏表现出了浓厚的兴趣，并对场馆的建筑设计赞叹不已。



展事讯息

2017年3月27日下午4时，“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”在清华大学艺术博物馆一层大厅举行开幕式。此次展览由中德双方共同策划，清华大学艺术博物馆主办，德国MAP收藏协办，德国贝尔艺术中心赞助，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。“酒神赞歌”系列是吕佩尔茨六十年代的重要绘画作品，代表着激情与狂热；而“阿卡迪亚”系列是他近十年的创作，是一种美好想象的乌托邦。此次展览命名为“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。此展览将持续至4月28日。



国内艺术资讯

詹姆斯·特瑞尔回顾展

展馆：龙美术馆

展期：2017 年 1 月 22 日 -2017 年 5 月 21 日

展览概述：詹姆斯·特瑞尔 1943 年出生于美国洛杉矶，是一位擅长以“光与空间”为媒介进行创作的当代艺术家。本展览是詹姆斯·特瑞尔在中国的首个大型回顾展。展览涵盖了特瑞尔艺术生涯中诸多重要作品，包括其代表性的灯光与空间装置以及精选的摄影、版画等。特瑞尔根据龙美术馆空间设计建造的全新作品也在展览中重点呈现。



大英博物馆 100 件文物中的世界史

展馆：中国国家博物馆

展期：2017 年 3 月 2 日 -2017 年 5 月 31 日

展览概述：本展览从大英博物馆 800 多万件藏品中精选出 100 件（套）文物，通过“以物述史”的方式向观众展示人类文明的历程。展览共分为 9 个单元，展品从奥杜威峡谷出土的石质砍砸器，到当代人工制品，时间纵越 200 万年，横跨五大洲地区。



海外艺术资讯

方寸回眸 贺友直画故事·馆藏捐赠作品陈列展

展馆：中华艺术宫

展期：2016年3月23日起长期陈列

展览概述：贺友直是我国著名连环画、线描大师，是20世纪最具代表性的连环画家之一。他从事连环画创作五十余载，其作品《山乡巨变》《李双双》《朝阳沟》《小二黑结婚》《白光》等皆为那段岁月具有时代精神的一种艺术象征，其中长篇连环画《山乡巨变》更是一部具有里程碑意义的作品。展览以《山乡巨变》《白光》这两套作品为陈列主线，展现贺友直“以小见大而气象万千”的独特风格。



德加到毕加索：在法国创建现代主义

展馆：英国牛津大学阿什莫林博物馆

展期：2017年2月10日-2017年5月7日

展览概述：1800年到20世纪中期，现代主义在法国上演，巴黎是其发展最活跃的地方。本展览通过马蒂斯、马奈、夏加尔、雷诺阿、德加、莱热和毕加索的作品讲述了现代主义的发展。展览中的100余幅作品皆是首次亮相英国。



绘画：现代媒介的发明

展馆：美国哈佛大学艺术博物馆

展期：2017 年 1 月 21 日 -2017 年 5 月 7 日

展览概述：18 世纪，“绘画”开始打破原有的局限，向着文化性、政治性、社交性的方向发展，这一改变在法国最为显著。展览追溯了 18、19 世纪社会对于“绘画”这一概念的现代化理解：绘画是自发的表现形式、是艺术家个人风格的指向，抑或是美学的思考；同时绘画也是一种工具、是一种商品……多样化的技术、材料和手段为“绘画到底是什么”给出了一个历史性的答案。



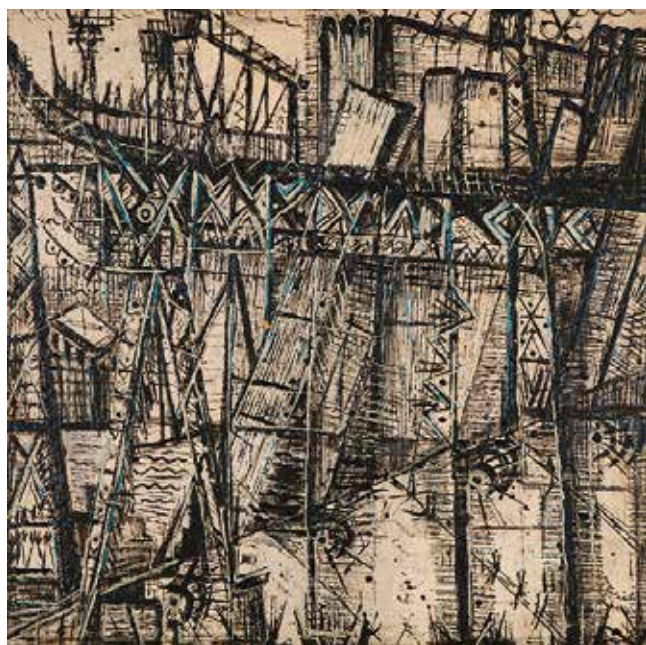
中东现代艺术

展馆：美国耶鲁大学美术馆

展期：2017 年 2 月 24 日 -2017 年 7 月 16 日

展览概述：此次展出的作品全部来自阿拉伯联合酋

长国的 Barjeel 艺术基金会，该基金会旨在通过国内外艺术展览推广阿拉伯艺术。展览中的作品重点强调了埃及、伊拉克、黎巴嫩和叙利亚在 20 世纪下半叶出现的各类艺术运动，阐释了这些国家出现的独特审美现象。

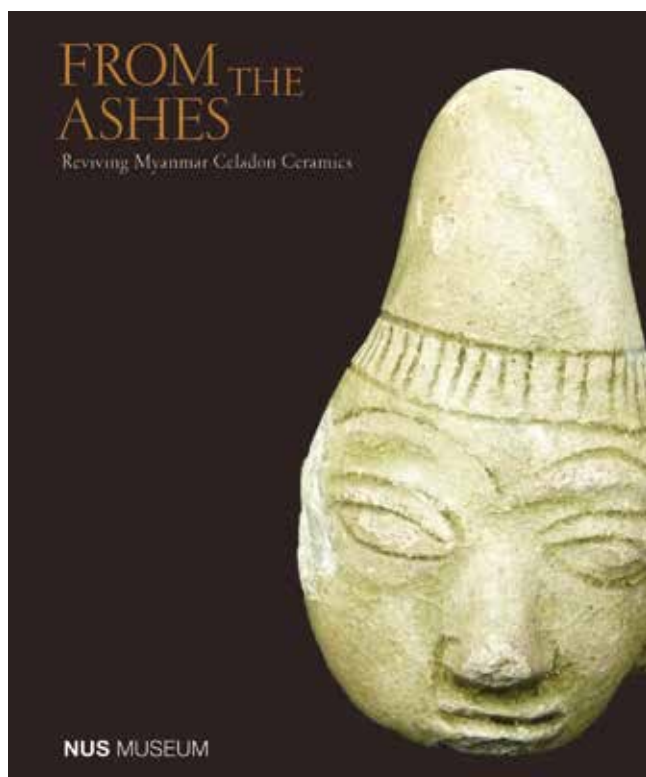


来自于灰烬：缅甸青瓷的复兴

展馆：新加坡国立大学博物馆

展期：2017 年 2 月 24 日 -2017 年 7 月 16 日

展览概况：本展览中介绍的灰釉器物由 15 世纪的缅甸陶工制造而成，目前这种传统工艺正得到逐步的恢复和发展。上世纪 90 年代在缅甸境内的考古调查发现了专门制造陶坯（青瓷）的大型窑炉遗址。相同类型的器物也发现于东南亚和波斯湾海域的 15 世纪沉船遗址中，这说明缅甸青瓷在当时已经作为商品面向全世界流通。



提香与威尼斯文艺复兴

展馆：东京都美术馆

展期：2017 年 1 月 21 日 -2017 年 4 月 2 日

展览概述：威尼斯在十五世纪至十六世纪因海洋贸易而迅速繁荣，不同的文化在这里交织。在这发展过程中，教堂、贵族宅邸等场合对绘画的需求大大增加，于是一批以明亮的色彩、奔放的笔触、柔和的光线效果为特征的绘画出现在人们的视野中，这一绘画表现的形成标志着威尼斯迎来了美术的黄金时代。

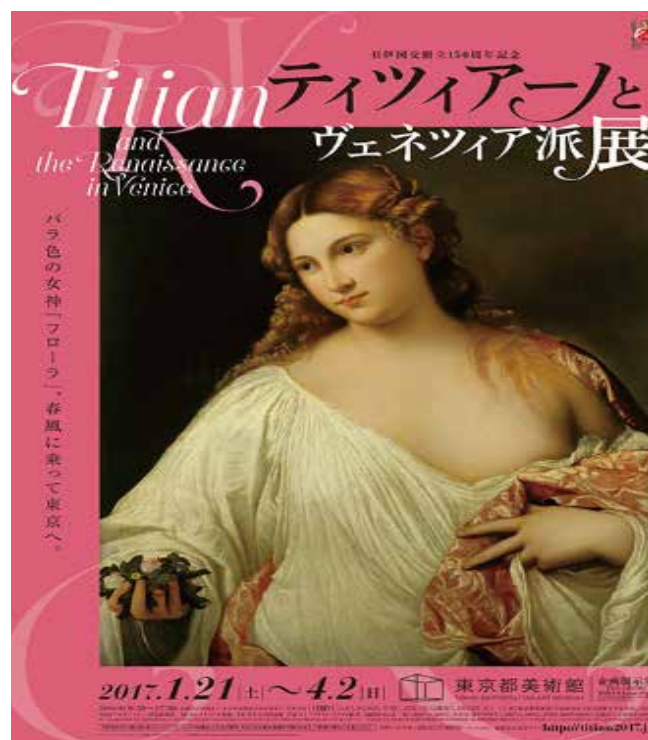
展览将展出威尼斯派大师提香·韦切利奥以及同为黄金时代缔造者的艺术家们的绘画，观众可以充分感受威尼斯文艺复兴时期美术的特征及其魅力。

大卫·霍克尼

展馆：泰特不列颠

展期：2017 年 2 月 9 日 -2017 年 5 月 29 日

展览概述：大卫·霍克尼出生于 1937 年，是 20 世纪英国最受欢迎且最具影响力的艺术家之一。此次展览通过展出霍克尼不同时期的经典作品而对其 60 年的艺术生涯进行了较为全面的回顾。作品包括绘画、版画、摄影和视频等多种艺术形式。



美国梦：波普至今

展馆：大英博物馆

展期：2017 年 3 月 9 日 -2017 年 6 月 18 日

展览概述：本展览展出了自 20 世纪 60 年代爆发波普艺术以来美国知名艺术家的作品，包括安迪·沃霍尔（Andy Warhol）、贾斯培·琼斯（Jasper Johns）和罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）到埃德·拉斯查（Ed Ruscha）、卡拉·沃克（Kara Walker）等。他们在美国过去的六十年中，面对复杂多变的社会环境进行了丰富的创作。

本展览将首次展示大英博物馆收藏的美国现代和当代版画，同时展出的还有来自世界各地博物馆和私人收藏的重要作品。通过这些作品，观众可以更全面地了解那个不同寻常时期下的美国。



弗朗西斯·皮卡比亚：我们的头是圆的，所以思考不拘于一个方向

展馆：纽约现代艺术博物馆

展期：2016 年 11 月 21 日 -2017 年 3 月 19 日

展览概述：在上个世纪最伟大的现代艺术家中，弗朗西斯·皮卡比亚（1879 – 1953）可以算是最以难捉摸的一位。本展览展出了超过 200 件弗朗西斯·皮卡比亚的作品，包括 125 幅绘画、期刊、印刷品、信件和一个短片。展览旨在帮助观众理解皮卡比亚在艺术道路上的转变，他对艺术本质的坚持与探寻为他的作品带来了持久的影响力。



