

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第7期

 清华大学艺术博物馆  
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

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

主 编：杨冬江

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：张 明 史论经纬：之 之

博物馆天地：葛秀支 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王 兆

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晓梅 王晨雅 吴 同 张 明 张 晓 张 珺  
倪 葭 徐 虹 黄文娟 彭 宇

责任校对：余 温

主办单位：清华大学艺术博物馆

地址：北京市海淀区清华园1号

邮编：100084

电话：(+8610) 62787532

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出版时间：2018年3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

---

20 世纪 20 年代，清华大学国学院四大导师王国维、陈寅恪、梁启超、赵元任的教学和研究成果，深刻影响了中国学术的发展。在清华艺术博物馆隆重举行的“独上高楼·王国维诞辰 140 周年纪念展”，以图片、文献、书法、札记、书信等内容，展示王国维的学术成就，对传承清华国学院的学术传统、弘扬王国维的学术精神有重要的意义。本期对展览活动进行特别报道，并请许俊博士撰写《从“匈奴相邦印”看王国维与黄宾虹的印学互动》一文，以飨读者。

中国美术具有悠久的传统，在当代如何发展，必须从战略层面进行研究。尚辉先生结合对当代艺术的评析，提出独特见解，即在艺术变化的过程中，要关注和尊重超越这种变化的造型艺术本体规律。孙振华教授《中国当代具象雕塑与观念表达》对 20 世纪 80 年代以来中国新的具象雕塑进行评析，介绍王克平、隋建国等人在创作上取得的成就。邓锋和丘挺分别对吴昌硕、张仃的诗书画代表作品及相关艺术观念进行了赏析和探讨。

博物馆具有收藏及保管文物、展览、公共艺术教育、学术研究等多种功能。德国帕德波恩大学哲学教授伊娃-玛利亚·森 2017 年 10 月应邀来到清华大学艺术博物馆和美术学院举行了学术讲座。本期刊发她的论文，以德国博物馆为例，论述欧洲博物馆的展览方式和设计、藏品保护与展示等问题，值得借鉴。为了增强艺术史与博物馆之间的关联性，本馆学术部和清华美院中国艺术学理论研究所共同主办了艺术史与博物馆学术研讨会，以期推动艺术史学者与博物馆的合作，韦昊昱所写会议综述对研讨会成果进行了报道。葛秀支的文章向读者介绍了美国宾夕法尼亚大学人类学与考古博物馆的艺术与收藏，对正在兴起的中国大学博物馆建设有积极的参考意义。

学术主持

陈池瑜

# 目录

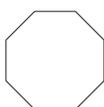
---



## 展览现场 Exhibition Scene

独上高楼·王国维诞辰 140 周年纪念展 张明 ..... 6

---



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

超当代：艺术的变革与守恒 尚辉 ..... 14

中国当代具象雕塑与观念表达（节选） 孙振华 ..... 19

从“匈奴相邦印”看王国维与黄宾虹的印学互动 许俊 ..... 22

---



## 博物馆天地 The Field of Museum

馆长访谈：王璜生 葛秀支 ..... 27

大学博物馆：宾夕法尼亚大学人类学与考古博物馆的艺术与收藏 译介 葛秀支 ..... 31

---

---

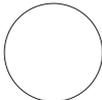
民营美术馆：今日美术馆 高 鹏 .....	38
以德国博物馆为例谈博物馆及其展览 伊娃·玛利亚·森 翻译 钟子激 .....	41
清华大学艺术史与博物馆学术研讨会综述 韦昊昱 .....	54

---

 **经典赏析** Appreciating of Classic

书法通画法，字中见丘壑——张仃先生书艺的道与法 丘 挺 .....	58
吴昌硕书法作品赏析 邓 锋 .....	62

---

 **艺术资讯** Art News

清华艺博讲座 .....	66
清华艺博活动 .....	68
清华艺博新闻 .....	69
海内艺术资讯 .....	72
海外艺术资讯 .....	74

---



# 独上高楼 · 王国维诞辰 140 周年纪念展

张 明

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 4 号展厅

展览总策划 / 冯 远

策展人 / 谈晟广 杜鹏飞

策展顾问 / 刘 东 刘 石 范宝龙 蒋耘中

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

联合主办 / 清华大学国学研究院 清华大学档案馆 清华大学校史馆

清华大学图书馆



1 / 展览海报

## 艺术家简介

王国维（1877-1927），初名国桢，字静安，亦字伯隅，初号礼堂，晚号观堂，又号永观，浙江海宁人。静安先生是近现代史上举世公认的学术大师，他早年追求新学，把西方哲学、美学思想与中国古典哲学、美学相融合，形成独特的美学思想体系，继而攻词曲戏剧，后又治上古史学、古文字学、考古学、敦煌学和边疆学等，在诸多学术领域皆有开创之贡献。终其短暂一生，著作六十余种，曾自编定《静安文集》《观堂集林》刊行于世，逝世后另有《遗书》《全集》《书信集》等出版。1925-1927 年就任清华学校研究院国学门，被称为清华四大导师之一。虽然执教时间不长，却为清华大学留下了宝贵的学术遗产和精神财富，为一次又一次的清华学人所怀念。



2 / 展览现场

2017年时逢王国维诞辰140周年、逝世90周年，清华大学艺术博物馆特联合清华大学国学研究院、档案馆、校史馆、图书馆等部门，推出“独上高楼·王国维诞辰140周年纪念展”。展览题名取自王国维“三重境界说”之第一境界：“独上高楼，望尽天涯路”。从学术上来讲，“独上高楼”可喻王国维首开先河，令后人难以望其项背的学问之大成就；从为人上来讲，可喻其孤傲的个性和特立独行的行事风格。

展览分为“罗王之交”“平生交游”“清园执教”“静安不朽”四个单元，展出学术大师王国维先生与友人交往的书札，其本人及故交的书法作品，其执教清华期间相关的国学研究院档案，及其遗书的石印本、讣告原件等，多方面反映了王国维先生的学术人生。位于艺术博物馆二层的展厅入口是一条走廊，柔和的灯光映照走廊尽头王国维的画像，引导参观者进入展览的气氛之中。在介绍王国维生平之处，有一件独特的展品：106岁的王国维长女王东明题写的“独上高楼”字迹，令人感怀。清华美院雕塑系李鹤创作的《王国维先生像》刻画出一代



3 / 展览现场

国学大师可歌可泣的精神品质。参展作品只有小部分为清华大学艺术博物馆馆藏或清华大学校藏，大部分来自借展，多方征集的组织和策划工作十分庞杂，也令此次展览分外珍贵。许多新史料的展出，为人们了解王国维提供了更加多元的维度。

第一单元“罗王之交”，展出了王国维与罗振玉往来的数通书札信件、二人的题跋金石拓本，以及王国维父亲王乃誉的日记和书法作品等。王国维出生于书香世家，王乃誉博学多才，书画、篆刻、诗古文辞皆有所成。父亲从小教授王国维习字、作诗、欣赏古器，为他日后的研究打下了初步的基础，对其成长和人生道路产生了深远的影响。这些资料也都出现在王乃誉的日记中。在王国维看来，父亲的书法能得到褚遂良、米芾、董其昌的精髓，绘画则能与王原祁、王鉴、王翬为核心的娄东画派相近。

王国维一生的生活和学术都与罗振玉密切交织，罗振玉年长十余岁，是王国维的伯乐，也是王国维的挚友和亲家，二人相识于1898年，交情持续了近三十年。22岁的王国维来到上海时，进入上海时务报馆任书记，同时入罗振玉创办的东文学社学习。罗氏因激赏王国维

的《咏史》一诗“西域纵横尽百城，张陈远略逊甘英。千秋壮观君知否？黑海东头望大秦”而与王定交，二人开始了密切的交往——先是师生，后是共事。罗振玉替王国维免除了东文学社费用，又资助他在1900年春季出洋考试留学，还推荐他去讲学、任职，等等。王国维则通过自身的努力有众多建树，回报罗振玉对他的信任。留学回国后，王国维在罗振玉办的《教育世界》发表了大量译作，继而成为该刊的主笔和代主编，通过编译和自己的论述，介绍了大量近代西方学人及国外科学、哲学、教育学、美学、文学等领域的先进思想。1911年辛亥革命后，清政府被推翻，王国维携全家随罗振玉东渡日本，侨居5年。后来还结成儿女亲家，罗振玉将小女儿罗孝纯嫁给了王国维的长子王潜明。王国维去世后，罗振玉将其遗著整理编校，包括已刊和未刊的内容，分编四辑，名为《海宁王忠愍公遗书》出版。无论是罗振玉，还是王国维，二人后来在学术研究上获得巨大成功，与彼此之间的互相帮助是密不可分的。

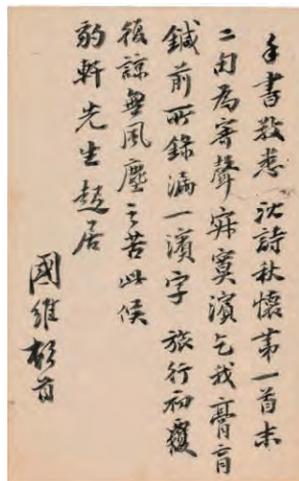
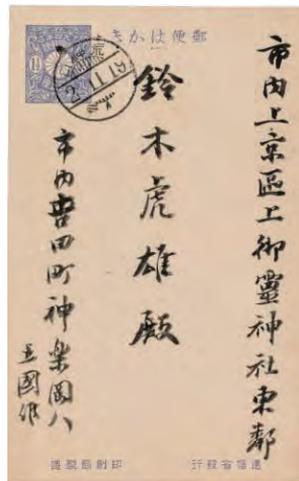
第二单元“平生交游”，展品主要反映王国维的交游圈，不仅有王国维的书法作品，也有故交好友的书法作品，如国人梁启超、沈曾植、朱自清、陈师曾、姚茫父，以及国际友人伯希和、铃木虎雄、内藤虎次郎等人。从交游的广泛和深入可以看出王国维在当时的学术影响与学术地位。其中包括展览唯一一幅画作《杞菊图》，是1926年农历十月廿九日王国维五十大寿之际，姚华（字一鄂，号重光，一号茫父）所作。其时王国维刚刚料理完长子王潜明的后事回到北京，心情极为低落，这一生日也过得冷冷清清。

王国维的手札有很多是写给家人的，他的关注点包括孩子的工作、生活，孙女的病情，以及对物价和时局的忧虑等，处处显示出其细致、耐心的个性。这些碎片化的生活场景在信札中娓娓道来，展示了王国维日常生活中的情怀与情趣，塑造出一个立体的王国维。这一单元中，还有王国维和当时一些书画鉴赏家往来的信件，表明了他在这时期的生活状态：1916年春王国维回到上海后，要维持一家人的生活开销，只得在学术研究之余，与仍寓居日本的罗振玉合作，收购国内的古字画卖往日本，赚取差价。

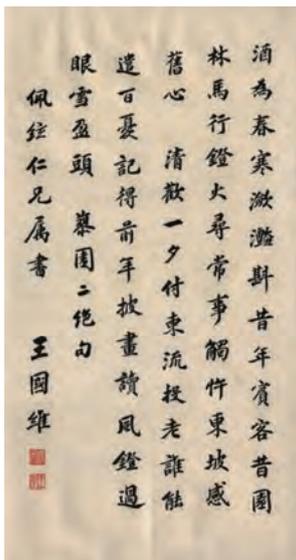
王国维早年对诗词兴趣浓厚，有志成为一名诗人、词学家，后来又转向史学、古文字学、考古学、敦煌学等的研究，且能“开拓学术之区宇，补前修所未逮”，在诸多学术领域皆有开创性的贡献。他虽平日深居简出，生活简朴，然而与同时代之学术界人士有广泛接触，其《书信集》所收书信中就有与数十位学者的论学通信。王国维在世时已是



4 / 罗振玉致王国维书札 海宁一得轩美术馆提供



5 / 王国维致铃木虎雄明信片 香港翰墨轩提供

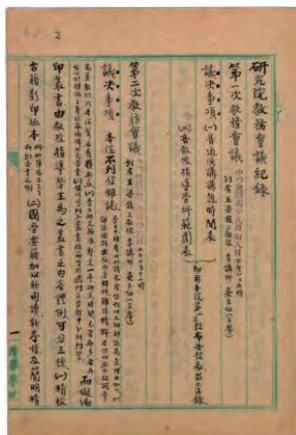
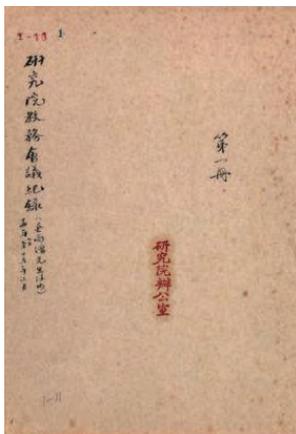


6 / 王国维书赠朱自清诗轴 清华大学档案馆藏

举世公认的学术大师，尽管有着独特的行事风格，但过人的才华、开创性的治学方法和了不起的学术创见，获得了国内外学术同行的广泛尊重。虽然为人平实，不擅交流，仍与日本、法国等各国学者有很多的学术往来，本单元中展现出的交游圈便是最直接的证明。这些书信也揭示了民国时期的名人们在自己主攻方向以外所掌握的诸多学术方法、了解的宏富掌故与史实等大量信息，令人称奇。将王国维的学术成果与他和其他学者的书信手札、往来交流综合来看，有助于对王国维和他所处的时代以及当时的学术气氛形成整体的认识。

第三单元“清园执教”，1925年2月，王国维应清华学校研究院之聘，担任清华国学门导师。直至去世，王国维人生的后半程均工作、生活于清华园，在此度过了人生中最惬意的时光。在清华园执教期间，他与梁启超、陈寅恪、赵元任一道，书写了中国教育史上一段无法复制的传奇。

本单元主要展出与王国维相关的清华国学研究院档案，包括历史照片、课堂讲义、评定学生等次名单、研究院公务报告，等等，以尽可能还原其在清华的生活轨迹。在王国维去世前，国学研究院有两届毕业生，很多均是后来的学术名家，本单元亦选取了部分国学研究院毕业之学生的手迹。



7 / 研究院教务会议记录（第一册） 清华大学档案馆藏

在清华国学研究院筹办之时，校长曹云祥听从胡适的推荐，邀请王国维前来。王国维一开始心生犹豫，与胡适、好友蒋汝藻等人信件往来，诉说心中矛盾。据《王国维年谱》（王德毅）一书描述：“胡适在王国维婉辞清华国学院职时，乃去托溥仪请其代为劝驾，溥仪答应了，胡先生并请他写封信给静安先生，溥仪在天津关起门来做皇帝，便命师傅们代写了一道诏书。静安先生至是不好再谢绝，就答应了，所以静安先生到清华任教是奉诏去的。”1925年4月17日来校报到，18日携家眷迁居清华园之西院。最初学校期望将他任命为国学院的院长，但他推辞不就。同年7月17日国学院章程通过，规定国学院“以研究高深学术，造成专门人才为宗旨”。培养目标为：“一、以著述为毕生事业者。二、各种学校之国学教师。”

就任于清华园国学研究院的教学时间虽短，王国维却为后世留下了丰硕的学术成果。教学上，在“分组指导、专题研究”方面，王国维的指导范围主要在经学如书、诗、礼，以及训诂、古文字学、古韵、上古史、中国文学等。在“普通演讲”方面，1925年9月14日开讲的第一堂课为“古史新证”，10月15日加授“尚书”课程。学术研究上首创“二重证据法”，从事《水经注》校勘及蒙古史、元史研究。形



8 / 展览现场

成的学术成果有《古行记四种校录》《孟鼎铭考释》《六朝人韵书分部说》《宋代之金石学》《蒙古史料校注四种》《新莽嘉量跋》，等等。如此丰富的成果必定是历经了无数次“独上高楼”远望“天涯路”的探求，历经了“衣带渐宽”的苦苦追索，最终方才见得“灯火阑珊处”的美景。更难得可贵的是，王国维在自身学术精进的同时，还培养和造就了一批文字学、历史学、考古学方面的专家学者，为中国学术研究输送了中坚力量。

第四单元“静安不朽”，1927年6月2日，王国维于颐和园昆明湖鱼藻轩自沉，举世震惊。就在前一天，他还到清华园工字厅参加国学研究院第二期共36名研究生的毕业典礼。所留遗书中曰：“五十之年，只欠一死，经此事变，义无再辱。”关于王国维自沉的原因，历来众说纷纭，特别是因罗振玉伪造“遗折”，更使其死因变得扑朔迷离，成为学界一段未决的悬案。本单元的展件有王国维遗书的石印本、讣

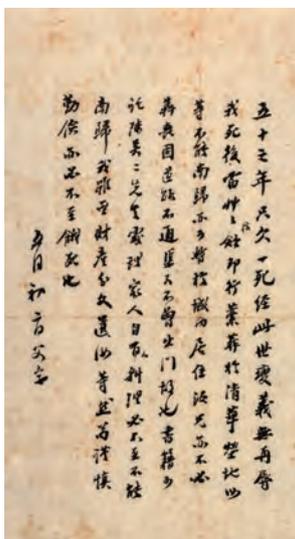


9 / 清华国学研究院第一届学生毕业合影，前排右起第六人为王国维



10 / 王国维自沉处：颐和园鱼藻轩（谈晟广摄）

告原件、陈寅恪所拟挽联等一批珍贵文物，较大程度上还原了王国维去世后之哀荣与治丧情形。其中罗振玉与陈寅恪所写挽联均在祭奠中被烧掉，拟写时的草稿得以流传至今。其中罗振玉的挽联仅余上联“至诚格天，邀数百载所无异数”，因其写后将“异数”改为了“旷典”，重新写过，这幅原始字迹得以保留，一直由罗家后人收存。



11 / 王静安先生遗书 香港翰墨轩提供

对于静安先生的死，学界先后有许多种说法：“殉清说”“逼债说”“恐惧说”“时局所迫说”和“哲学解脱说”，等等，尚无定论。清华大学为王国维立纪念碑时，陈寅恪应邀作《王观堂先生纪念碑铭》：“先生以一死见其独立自由之意志，非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡。”陈寅恪认为他殉的是中国文化“抽象理想最高之境”。对一个以中华传统文明为精神支柱的旧时代知识分子来说，中国传统制度与文化的脉络断了，他的理想和世界也随即崩塌。碑文中“惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光”，也成为激励后世学者的箴言。



12 / 陈寅恪挽王观堂联 清华大学档案馆藏

展览不仅汇集了珍贵的文献资料，更呈现出清华大学的学术研究成果，全面展现王国维先生作为重要历史人物的面貌，作为清华学人的修养与成就，他的治学主张、从教理念，等等。无形的思想以提纲挈领的方式，通过书信、手札等有形的物品在展览中呈现，尽可能丰富地展示出一位学者的心路历程、治学过程和历史存疑。接下来，清华大学艺术博物馆还将有计划、成系列地推出具有学术价值和研究特色的清华学人系列研究展。□



13 / 展览现场



# 超当代：艺术的变革与守恒

尚 辉

由被认作全球化艺术的“当代艺术”所一再凸显的“当代性”命题，成为当下困扰人们有关艺术定义及艺术发展模式认知的难题。欧美当下流行的对艺术“当代性”认知，暗示了艺术不断进化的演变逻辑，似乎科技革命是导致艺术不断变革进行媒介“当代性”颠覆的根源和动力。本文提出艺术的根本问题是审美地解决人与社会的纠葛、审美地解放人在生存中遭遇的种种困惑与束缚问题。从这个角度讲，审美地解放人性与人性的审美解放是艺术的守恒命题。造型艺术及其规律就是人性审美解放的见证，人类社会不同发展阶段、不同社会形态以及不同社会的生产力，尽管形成了不同形态与不同审美的艺术，但绘画、雕塑等造型艺术通过人的机能发挥而探求与抒发的人的精神情感——这样一种方式是基本不变的。艺术既有“笔墨当随时代”的一面，也有“笔墨不随时代而变”的另一面，不变的是造型艺术的本体规律。在笔者看来，在我们一味强调艺术随时代而变、随科技革命而变的当下，还应当看到超越这种变化的造型艺术本体规律的重要性，是这种规律决定了艺术水平与品格的高低。

## 物质化的“视觉作品”成为艺术“当代性”的主角

当代世界艺术的话语体系主要是欧美在二战后逐渐开始流行的以装置、行为、影像和观念等新媒体艺术为主体的后现代主义艺术。冷战结束后，后现代主义艺术已演化为欧美当代艺术主流，并成为世界各双年展、三年展、文献展所探索的主要艺术题材。显然，“当代艺术”的概念在此已不止于当代发生的艺术，而是指具有当代媒介特征、被高度观念化了的艺术。

这个媒介特征基本排斥了传统架上绘画与雕塑，而以影像（数码图像）、装置（现成品）和身体行为作为其艺术的物质承载体，以观念化的创作——戏仿、挪用、并置、反讽、隐喻、颠覆等作为其艺术语言（被称为修辞）。“当代艺术”之所以没有用“当代美术”，是缘于这种媒介已超越了传统美术的媒介类型，而调动了视、听、嗅、触及空间体验等感官表达，具有影视、音乐、表演、舞蹈、美术等门类的某些特征，但又不完全等同于这些艺术门类。比如，影像装置并不完全等同于影视作品，它只能在美术馆呈现才有价值。再比如，行为艺术具有表演和舞蹈的特质，但一定消解了剧本的预设和演员“演”的成分。因而，“当代艺术”的“新媒体”并不在于创造了一个艺术史上从未有过的新媒介，而在于复合性。也即，将所有艺术媒介进行新的混搭与拼装。<sup>1</sup>

“当代艺术”以现实的批判性作为其鲜明的审美立场，一些架上艺术也因此种“批判性”而获得了“当代性”的入门券。其批判内容主要涉及意识形态、政治体制、种族对立、生态环境、殖民文化、性别文化等。从这个角度看，“当代艺术”并没有脱离批判现实主义创作方法，只不过呈现现实的艺术形象往往部分搬用了现场原物或进行适度的改装。

以现成品的物质化形态而呈现的“当代艺术”，在很大程度上被看作是欧洲架上艺术发展到高级阶段的必然结果，也被当代一些知名策展人、艺评家确认为“当代艺术”全球化的标志。由此，也从根本上否定了架上艺术这种艺术种类进入“当代性”的可能。“后现代艺术达到了一种对于作品物质载体无所顾忌的运

用程度，艺术被视为旨在引领观者超越日常审美的哲学化的精神探索或抵制社会体制的行为活动。而偶发与行为艺术的出现，则彻底地颠覆了传统意义上的艺术，消解了艺术与生活的审美距离”。20世纪80年代，由德国著名艺术批评家汉斯·贝尔廷和美国著名艺术批评家阿瑟·C·丹托明确提出了架上艺术在艺术史的终结这一结论。丹托在其1997年出版的《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限》一书中认为，“绘画不再是历史发展的主要载体，它现在仅仅是艺术世界中各类具有公开选择性的媒介与实践中的媒介之一，它们还包括装置、表演、影像及各种混合媒介，以及大地艺术、身体艺术”。<sup>2</sup>在此，丹托明晰地表述了相当一部分策展人与批评家的集体意识：绘画的边缘化及对“装置、表演、影像及各种混合媒介以及大地艺术、身体艺术”这些“当代艺术”主体的认定。他甚至说，“对于我们这个时代艺术家而言，一切均可以成为艺术品，不再有‘历史的界限’。这里的一切均可以的含义，是指对于视觉艺术品可以像什么样子，没有任何先设的限制，这样任何的视觉东西都能够成为视觉作品。这就是生活在艺术史终结后的部分真实含义。它尤其意味着艺术家完全可以挪用过去一切的艺术形式与图像。”<sup>3</sup>

### 西方造型艺术体系的当代与超当代

20世纪欧美从架上艺术对于绘画语言本体价值（特别是从三维的幻觉主义到二维的平面化）的独立而形成的现代主义，到可以借用任何“视觉东西”作为“视觉艺术品”的后现代主义艺术（当代艺术）的跨越，被认为是艺术发展的必然进化过程，由此将欧洲从文艺复兴开始建立的造型艺术体系完全置于不具备“当代性”的艺术范畴。这种艺术史发展逻辑的建立，在很大程度上是西方主流文化把艺术发展视作科技发明与进化的一种反映。在西方文化的核心理念中，艺术和科学一样，是西方文明中认知自然与社会的两种基本途径。比如，文艺复兴因为数学、透视学、解剖学

的成果，而促使西方所建立的造型艺术体系能够再现三维空间形象与人体骨骼与肌肉由内而外的现实中的人的形象，对于人与人性的解放，具体地也体现在能够描绘三维透视的现实空间和由骨骼而肉的这种活生生的现实中的人的形象塑造上。再比如，19世纪相继在色彩学方面取得的科学成果，如1839年化学家欧仁·谢弗勒尔出版的《色彩和谐与对比的原则》、1867年夏尔·布朗出版的《绘画与版画法则》，以及1880年美国物理学家O·N·鲁特出版的《现代色彩学》等，让西方画家开始探索色彩与光的关系，印象派的产生由此也可明鉴科学新发现与新发展对于绘画艺术产生的巨大影响。而以新媒体为表征的“当代艺术”的生成也可追溯到照相术发明对于再现写实艺术带来的巨大挑战与根本革命，这一方面促使西方画家从此力求摆脱写实再现性的绘画与雕塑（许多人认为摄影或复制技术可以代替这种再现性艺术）；另一方面则是重新探寻艺术发展的新道路，这包括对非现实形象探索的现代主义艺术的兴起，以及运用新媒体、现成品乃至人的身体这些远离绘画而更加紧密地与科技革命相连接的后现代主义艺术的勃兴。从文艺复兴以来形成的这条艺术与科技相结合的艺术发展轨迹，似乎让人们坚信艺术演进与变革是科技革命的必然产物，这也是西方美术容易以进化论作为其理论支撑的思想根源。

但欧洲视觉艺术（绘画与雕刻）史的演变也并非都是科技革命使然。在欧洲从意大利率先进入并建立文艺复兴的绘画、雕刻与建筑（1495-1520年文艺复兴盛期）之后，到印象派形成（1874年印象派第一次画展）的近400年之间，尼德兰、西班牙、法国、英国、德国、奥地利和俄罗斯等地相继出现的众多艺术流派，都不是科技发明的进化结果，而是绘画与雕塑在不同国家、地区、民族的空间中和在各地各族的社会历史演进中形成的。这表明同样是造型艺术所生成的不同风格与不同流派的演变，更密切地体现了“当代性”与政治、经济、文化等更广阔的社会人文所形成的深刻关系。在某种意义上，造型艺术规律的探寻



与造型艺术语言的完善与拓展，同时是这种艺术演变的重要内容与动力。

显然，作为社会意识形态的艺术，其演变与发展并不能完全与科技革命相平衡，科技发展对艺术会产生重大作用，但绝不是决定性的。起决定作用的仍然是不同社会的意识形态与文化潮流，人文意识对于艺术发展的作用要远大于科技革命对材质、技艺及至风格流派所产生的作用。其实，文艺复兴时代艺术演进与科学发明的结合，正是文艺复兴最核心的人文精神在艺术上的鲜明体现，印象主义对于光色追求所体现的审美趣味，也是其时新兴中产阶级生活理想的折射。从这个角度讲，一个时代有一个时代的艺术，不同时代的艺术之间并不存在绝对的前后进化关系。艺术当随时代，并不仅仅是指艺术媒材、技艺和方法的改变、改进，甚至变革，更是指艺术的审美理想、审美趣味以及艺术风格语言的变迁。这是艺术当随时代的那一部分，但不是艺术命题的全部。对于造型艺术而言，其基本规律乃至创作方法无疑具有时代的穿越性。

就西方从文艺复兴始逐步建立的造型艺术体系而言，即便再写实的油画（各个时期不同地区与国家的经典油画作品），也不等同于自然主义对客观对象的机械描摹，再现性的写实造型的艺术魅力，恰恰在主观化对貌似再现形象的重建。这种并非等同于审美客体的再现性造型的艺术特征，在于能够恰到好处地处理主客观之间的辩证关系。而如何处理这种辩证关系以及由此而建立起来的语言技艺，都是造型艺术规律的重要组成。这种再现写实的造型艺术显然和照相机成像不能相提并论。摄影作品的艺术性并不体现在形象本身的处理上，而在镜头语言（如焦距变化、镜头调度、明暗选择等方面创作出非日常视觉的某种审美观看），如果混淆造型艺术写实与照相机械成像之间的区别，那么，这也在很大程度上表明了对再现性造型艺术的误解或误读。

令人遗憾的是，这种误读或误解却经常发生。在1839年达盖尔发明了第一架照相机后，同时代知名

画家保罗·德拉罗什就开始宣布绘画的死亡。其时，保罗正在创作一幅描绘艺术史的巨幅画作，当他费心地将画面里的人物悉数按照透视比例和空间远近缩放进画面后，却被一个机械装置的摄影瞬间实现了。保罗·德拉罗什对于写实绘画存在价值的恐慌，从此也成为架上艺术进行变革的一种强烈心理诉求，而有关架上艺术终结的焦虑自此再也没有停息过。应该说，摄影的发明部分地取代了写实绘画的纪实功能，但即使现实主题或历史主题绘画对于现实与历史的还原与再创，也不完全等同那些历史照片与新闻摄影，何况造型艺术的价值与魅力远不止于这些。

且不说非欧洲造型艺术体系的艺术家与批评家常产生对这种写实绘画的误读，就是提出绘画终结论的丹托，也把写实性绘画看作是机械反映的结果，这难免让人对他的结论心生疑窦。他是这样描述艺术史的进化过程的：“在过去几个世纪里，绘画一直致力于追求能够越来越准确地再现世界，由此形成了绘画的进步发展史，这是绘画的第一个阶段；到了现代主义阶段，则不断地追求艺术的纯粹状态，在最后阶段即哲学阶段，则是不断地发现自身的准确定义。”<sup>4</sup>在丹托为人类绘画史描述的三个进化阶段中，他认为绘画的第一个阶段所形成的“绘画进步”是个“越来越准确地再现世界”的过程。这种把写实的造型艺术形象都看作是“准确再现世界”的本身，就是对造型艺术极大的误解。其机械反映论的美学观本身，就否定了艺术的创造性，而由此得出的绘画艺术的终结怎么能符合艺术史的实际和艺术演变规律呢？其实，绘画性并不是从现代主义对于平面性与表现性的追求而开始的，只不过现代主义对于绘画的自觉更加强了绘画性绝对的方面。中世纪欧洲绘画早就对绘画的平面性进行了探索，早期文艺复兴如契马布埃、乔托、马萨乔乃至波提切利等在写实与平面之间，也同样对绘画性进行了深入发掘。如果不把平面性作为绘画性的唯一价值标准，那么，幻觉主义的再现写实也同样是绘画性的另一种表现。因为再现性的造型艺术对如何符

合平面上或空间上富有观赏性的造型，进行了不同程度的主观化理解与再造，而且，其艺术的创造性恰恰体现在那些单纯化处理的写实造型上。达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、提香、鲁本斯、委拉斯贵支、伦勃朗、维米尔等这些画家之所以成为大师，也在于他们对于写实造型富有个性的理解与杰出的再造，这些已经不是刻板地描摹对象而形成的平面上或空间里的审美性造型，同样是绘画性的重要体现。因此，不能认为写实的绘画性一定比印象派之后各现代主义画作的绘画性弱，也不能认为写实绘画都一定是对客观世界的外部精准描绘。

从西方这种将科技与艺术联姻而生成的艺术进化理论出发，后印象派的产生从此就取代了此前包括印象主义在内的所有再现性的写实绘画，现代主义在抽象、表现等方面的探索从此也就取缔了日常视觉形象的具象绘画，而由波普艺术生成的新媒体艺术从此也便终结了欧洲的架上艺术，这种以艺术进化理论描述的艺术史遮蔽了本应存在的巨大艺术发展空间。譬如，光色的发现所促成的印象主义绘画，其盛期也仅仅在西欧艺术史上闪现 20 余年（印象主义画展从 1874 年到 1886 年）。实际上，这样一种解决了画面光色命题的艺术语言并没有在艺术史上充分展开。在其与古典写实，或与现实主义相结合上，尚有宽广的道路可以行进和拓展。这个艺术史的创造空间，被俄罗斯 19 世纪后 20 年和 20 世纪初所形成的巡回展览画派所开拓。可见，西欧这种单向度的艺术进化思维存在多少逻辑缺陷。

### 和科技疏离的中国画及“艺无古今”的发展观

艺术与科技发展相联姻固然能够促进艺术的展延，但这并不是人类艺术发展的唯一模式。中国绘画于魏晋时代（3 至 5 世纪）雏形已备，奠定了中国画学的基本理论。从魏晋到封建王朝终结的 20 世纪初，中国绘画经历了隋唐、宋元、明清一直走着与诗词、书法、篆刻相结合的路，集中国绘画之大成的文人画，与其说与这 1500 余年中国科技发明接近，不如说与书、诗

更为亲和。中国画不是与科技联姻的结晶，而是横向地和书法、诗词、庄禅更为接近。（其实欧洲绘画也是其宗教、哲学、诗歌、音乐的一种体现，只是相对被某些当代艺术理论忽略了。）不仅如此，作为中国庄禅思想的视觉体现，中国绘画尚意、尚境、尚文的美学观，也使这种绘画远离对客观形象的再现。中国画家对于具象写实的排斥是根深蒂固的，这也造成了从明代中期传入中国的西方写实绘画一直被排除在中国人所认定的艺术范畴之外的独特现象。因而，照相术发明对于东方绘画艺术从未产生过危机来临的心理焦虑。

20 世纪以来中国美术对于西方造型艺术的移植与引进，最难解决的是如何处理写实与写意的关系。即便中国画再如何深入地引进写实或具有西方现代主义特质的视觉形式，但一个不能突破或改写的价值底线，就是中国画写意性的笔墨属性。甚至南齐谢赫提出的“六法论”直至今天都被看作是中国画最基本的价值规则。显然，这 1500 年间中国绘画的演变，既有对绘画语言技艺的完善与发展，也有随时代而形成唐宋、元和明清——从较为写实到文人画的写意表现、再至笔墨语言相对独立的演变过程，“笔墨当随时代”是不能否定的中国绘画演变与发展的史实，也是中国绘画艺术大师名家辈出的历时性进程。但有关笔墨的基本要求似乎从未离开“骨法用笔”“气韵生动”“随类赋彩”等基本规律，“平”“留”“圆”“重”“变”和“浓”“淡”“泼”“破”“积”“焦”“宿”——这个由黄宾虹总结的用笔五法、用墨七法，已被看作中国画笔墨最基本的审美规范，每个时代、每位有个性的艺术大师所形成的个性风格都隐含了这些笔墨共性与法则。

富有意味的是，中国对艺术史演变模式的认知，不仅远离科技发明的进化，而且否认艺术前后时序的进化，甚至于提出“以古为新”“以退为进”的艺术发展观。早在南梁时代，刘勰就在《文心雕龙》中提出“迹有巧拙，艺无古今”的论断。可见，在当时中国文艺界就出现了有关文艺发展的“古”与“今”纠缠的困惑，甚至也可以说，在当时就有艺术“当代性”



的论争。可以想见，艺术发展的不断进化也是当时人们发现的艺术史现象。但“迹有巧拙，艺无古今”的论断，也几乎从那时始就逐渐成为中国文化有关艺术演变规律的一个基本认知。也即，在中国人看来，创新并不是衡量艺术发展最重要的价值矢量，作品艺术水准的优劣可能显得比新旧更重要。正基于此，元代赵孟頫进一步提出了“作画贵有古意”的命题，“以旧为新”“借古开今”从此也成为中国画学演变发展的一种重要思想方法。这或许也说明了为何中国画在引进西方写实造型之后，依然要以是否符合中国画写意特征来进行价值判断的思维方法。

这种“进”“退”并举的艺术发展观，甚至也成为中国在 20 世纪移植引进西方画学的思想方法。一方面，中国在主动引进西方造型艺术的 20 世纪，是以欧洲在此之前所经历的艺术演变作为一个西方美术的整体来认知的，西方美术的历史时序对中国而言已失效；另一方面，中国人是立足于本土美术需求而进行选择性的引进的，再加上本就根深蒂固的“艺无古今”的概念，也主动打破了西方艺术史的进化时序。这种横向移植而发生的艺术时序错位，在很大程度上促进了中国当代美术的新变与发展。这既是艺术因在不同国家与不同民族的互交、互鉴和互融中而诱发新的发展动力的明证，也是艺术在引进外来美术时同样可以发生错时、逆时并再度形成新的演变契机的有力证明。

## 结语

与西方艺术跳跃式或断裂式的进化（从古希腊时期至 20 世纪末）相比，中国美术的发展具有完整的延续性特质，是延续中的递进或后退，其艺术发展道技并重、进退结合的辩证理念，无疑为人类艺术发展模式提供了一种和欧美当代艺术进化理念完全不同的新思维与新参照。艺术有不断变革、发展的一面，也有不变、恒常的一面。就人们今天看到的“当代艺术”而言，它是针对当代高科技研发而改变人们生活方式所新生的一种艺术类型，这是艺术当随时代具有“当

代性”的一种表现。但这种图像化或现成品化的艺术，并不和造型艺术构成先后进化关系，因为它们之间不存在语言体系的逻辑关联，本就是两个语言体系。如果还引用丹托的话来引证——“艺术作为历史的构成与其说是短暂的过渡，不如说是已经到了发展的终点，因为艺术已经迈向了完全不同的意识轨道。这就是哲学轨道，哲学因其认知本质而承认进步的发展叙事，而进步的发展叙事将理想地汇聚在艺术的哲学定义上”。<sup>5</sup>丹托所言“当代艺术”迈向哲学轨道，也许是明晰；但所言造型艺术发展的终结，则显然是妄断了。对于西方当代艺术而言，欧美的这种“当代艺术”显然与造型艺术渐行渐远，但这并不意味着造型艺术的终结，也不能表明造型艺术不能被赋予“当代性”，更不意味着造型艺术不能在其他国家与民族获得新的演变与拓展。因为，这种由人的生理机能所创造的造型艺术体系，是审美地解放人性与人性的审美解放的必然表征，从人的劳动而开始的生产的对象化，也就孕育了审美的对象化；由此而形成并高度发展的造型艺术规律——这个有关人的审美对象化的高级形态，正是造型艺术的本质。对造型艺术而言，如果说有一种能够跨越不同国族的文化、穿越不同时代的恒久的东西，那么，这就是造型艺术的本质与规律。

一个时代必定有一个时代的艺术，但艺术也一定有恒常经久的东西。超越艺术当代性的是什么呢？是人类的手、眼与心灵在表现对象时表现出来的审美对象化以及由此而形成的创造审美形象的规律。○

## 参考文献

[1] 尚辉《媒介的复合性与社会学的介入性——有关当代艺术几个问题的认识》，尚辉《困扰与重返：图像时代的造型艺术》，湖南美术出版社，2017年5月，第13页。

[2] 阿瑟·C·丹托《艺术的终结之后：当代艺术与历史的界限》，凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社，2007年4月，第147页。

[3] 同[2]，第215页。

[4] 同[2]，第147页。

[5] 同[2]，第146—147页。

## 中国当代具象雕塑与观念表达（节选）

孙振华

1979年以后，中国艺术也和中国社会一样，进入了一个崭新的时期，以开放、创新为标志，各种先锋、新锐的艺术应运而生。

对当代艺术而言，它与古典艺术、现代主义艺术最重要的区别之一，是它的观念性。在西方当代艺术的谱系中，当代雕塑的观念性表现在不强调雕塑形式和材料，也不强调雕塑的审美。也就是说，它和传统雕塑和现代主义雕塑都不一样，它不强调雕塑的技术，而是把艺术家观念的表达和呈现放在决定性的位置上。至于当代雕塑的呈现方式，可以是现成的日常用品和物质材料，可以是简单的加工复制物品，可以用各种新的媒介所组成的图像和文字，可以是空间的装置，可以是人的行为。在价值观上，当代雕塑强调社会性、批判性，强调对现实问题的针对性，等等。

总之，西方当代雕塑的观念性表现在观念和意义优先。这样，它把雕塑从过去强调造型，强调手工制作，强调材料和语言中解放出来。

中国当代雕塑与西方当代雕塑相比，存在一个非常显著的差别，就是相当多的中国当代雕塑既强调观念，同时又强调雕塑性，倾向于将二者统一在一起。这里所指的“雕塑性”，是雕塑在不同的历史时期所形成的一些特点：以具象为主，讲究造型、塑造、手工艺，讲究材料运用、注重环境、场景、气氛，等等。这些特点和当代艺术强调社会性、生活化、图像化、身体性等观念结合在一起，形成了一种具有中国特征的当代具象雕塑。

为什么具象雕塑在中国当代文化中仍然存在着可能性和针对性呢？

在对于具象雕塑的认识上，不应该将它视为一种传统的语言方式，将具象与当代对立起来。从中国雕塑正在发生着的现实看，在雕塑的概念和范围不断被质疑、解构和重设的今天，思考具像雕塑在当代文化中的可能，对于解决中国高等雕塑教育问题，解决雕塑家的语言方式和思想观念的问题，解决当代艺术与中国特定的社会文化情境的关系问题都将具有重要的意义。

具象雕塑在中国的艺术现实和艺术教育中，仍然是一种在数量上占主导地位的语言方式。在社会现实中，它具有广泛的公众接受、欣赏的基础；在艺术教育中，中国的现代高等雕塑教育从20世纪20年代发轫一直到今天，基本上都是以具象雕塑教学为主的。所以，无论是具象、抽象还是意象，作为一种手段和造型方式，它本身不应该成为判断艺术价值高低的标准，也不应该成为艺术观念先进或落后的标准。

追溯历史，我们还发现，具象的问题不仅仅是某些对具象造型情有独钟的雕塑家所需要面对的问题，而是几代人都曾经面对过的问题。20世纪以来，中国雕塑家的几代人最熟悉、最擅长的方式是具象的创作。由此我们可以认为，如果我们不是工具决定论者，我们就没有理由把具象艺术看作博物馆艺术，而认为具象已经没有优势。既然中国的雕塑现实拥有具象的优势，最重要的是如何运用具象方式，让具象进入当代，让雕塑既是具象的，又是当代的，这才是问题的关键。

即使就目前国际当代艺术整体的创作现状来看，回归具象也是近些年来一个比较明显的趋势。从波普



艺术开始，比照现代艺术，当代艺术的一个重要特点就是反精英主义，是大众化的、生活化的、社会化的。

现代主义是精英主义的，反故事、反情节，有时甚至是反思想性的，它强调艺术家个人独特的精神体验，它往往会忽略和接受者互动与交流。而当代艺术正相反，它要讲故事，它要调动人们日常生活的经验，它带领接受者一起面对活生生的现实问题。

实现当代艺术的这种价值观，没有比具象更有力的方式。事实上，从20世纪60年代以来，西方当代艺术经历了波普艺术、现成品艺术、行为艺术、影像艺术、新写实主义、照相写实主义……从这些林林总总的艺术潮流来看，就总体而言，特别是就形象的呈现方式而言，是以具象为主的。

所以，在当代文化的背景中，不是要不要具象的问题，也不是具象不可能具有当代性的问题，而是站在什么文化立场上来进行具象创作，这才是真正的问题。

中国在20世纪70年代的末期就萌生出当代雕塑，在1979年星星画展上崭露头角的王克平就是代表，他的《偶像》《沉默》《万万岁》等作品既是具象的，又是当代的、观念的。王克平说，他做木雕，纯粹是为了发泄心中的感情。他没学过雕塑，也不会画画，是搞戏剧创作的，受法国“荒诞派戏剧”的影响，把这种感受运用到雕塑上。他的第一件作品《沉默》的创作，带有很大的偶然性。他家楼下是个劈柴铺，他觉得那些疙里疙瘩的木头挺好玩，可以用来做东西。后来看到一个树节，就像一个被木塞塞住的嘴，于是有了那件著名的作品。

王克平的这些具象木雕对于当代雕塑的意义在于他以艺术的方式，表达了艺术家个人对于社会现实问题的思考、批判和干预。显然他首先要解决的不是技术问题，也不是语言形式的问题，触发他创作的动机是基于他内心不得不发泄的情感，这种冲动使他“不受造型规律的限制”，而这种冲动比较起在当时中国“法式”“苏式”雕塑的那种模式化的创作，具有极大

的启示意义，王克平作品所表达的批判精神恰好是中国雕塑所长期被忽略的。

另外，王克平的作品十分注重观念的表达，在作品的观念性方面给了后来者许多的启迪。但是，他也借助了具象的方式，开启了属于自己的、具有原创性的语言方式。他的作品一方面背离了传统的雕塑方式，大胆地引入了“荒诞”和“变形”的概念；另一方面仍然有着很强的辨识性，如果没有这种辨识性，他的作品观念意义就会大打折扣。所以，在具象与观念的统一上，王克平是开风气之先的人物。

在“85新潮”美术中，浙江美术学院雕塑系毕业生王强在1985年12月“八五‘新空间’展”中所展出的《第五交响乐第二乐章开头的柔板》，是一件引起了很大争议的作品。这是一件翻制作品，用石膏翻制出一个只有衣服外壳，既无头，也无手的音乐指挥。这个形象显然是有寓意的。作者在荒诞、乖谬的造型中，寄寓了社会批判的意义，这同样是将当代与具象结合在一起的开创性的作品。

如果在20世纪80年代，艺术家们运用具象方式进行当代雕塑的创作时还有某些对过去的因袭或者不自觉的成分的话，那么到了90年代，当代雕塑家开始自觉地意识到具象的力量，有意识地用具象方式进行当代创作。隋建国就是其中一个代表，他是有意识跨越具象和抽象对立的一个艺术家。

隋建国说：“我曾受过七年科班教育，且至今还在学院中任教，为超越这个学院系统，也曾摸索出一套自己的方法（90年代前半期作品）。作为一个拥有雕塑背景的当代艺术家，我觉得我面对着一笔三维造型系统的遗产。因此我不自觉地发展出两个方向，同时做着两件事，其中一个就是把这笔遗产当作自己的资源之一，进入它的核心部分，找到重新使用它的方法，就是以其人之道还治其人之身。”<sup>1</sup> 隋建国的《衣钵》等一系列作品，就是利用具象写实的方法，让雕塑发

1 黄专：《点穴 隋建国的艺术》，岭南美术出版社，2007年9月，第501页。



1/ 向京 《异境——这个世界会好吗？》 玻璃钢着色  
215x265x120 厘米 2011年

生当代转化的突出例子。

上海雕塑家杨剑平最重要的雕塑成果是一组女人体雕塑。这些用超级写实主义手法雕塑出来的女人体尽管也是具象的，但它们不同于传统的女人体，它们拒绝任何可以增添女性魅力与风采的修饰成分，甚至将人体所有的毛发都剔除干净。因此，它们是真正意义上的裸体，是一种具有形而上意义的裸体，它们一方面具有高度逼真的人体塑造，沿用着传统雕塑的一切元素，另一方面又带给我们一种强烈当代感和视觉冲击力。

杨剑平的作品让我们重新审视具象雕塑的基本问题。什么是真实，什么是客观的真实，什么是视觉感受的真实？写实手法在当代文化中究竟还具有怎样的可能性？杨剑平的女人体以它的这种过度的真实让人产生虚拟感、距离感，从而获得观念性。这些作品给我们的启示是，雕塑的写实手法仍然可以具有极大的表现力，在古典时代它是一种再现的手段、叙事的手段，在当代仍然可以成为新的叙事和再现手段，表达作者的观念。这种手段的有效与否既依赖于技术本身，又可以让使用这些手段的雕塑家在不同观念关照下让作品的意念得到有效的传达。

女雕塑家向京是这些年崭露头角的雕塑家，她是

一位塑造当代女性，揭示她们内心世界的天才，她对人物感受的细腻和敏感是超常的。向京塑造的人物略显孤独和另类。她特别擅长捕捉当代青年女性的内心世界，善于渲染和营造气氛，这些人物很快就会把观众带到一个特殊的心理现场。向京是一个感觉型的雕塑家，她的内心感受和想象处在一种比较纯粹、本真的状态，她不失时机地把握了这种感觉，并十分自如地将它们表达出来。她的作品没有做作和编造的成分，也没有为做而做的勉强，它们表达出自己的内心感受。

向京深谙身体语言的强大表现力量，在她的塑造中，肢体语言和塑造技巧具有十分强烈的感染力量。向京说：“从第一个展览开始，我一直在做这些小雕塑，而且材料单调，因为基本上我只有这样的条件。很少有人相信我是完全没有模特（甚至没有参考图片）自己瞎编的。那些东西的确很写实。当我明白自己该做什么的时候，好像技巧从来不是问题，那东西就在脑子里，重要的是做。”<sup>2</sup> 向京的创作也是具象方式在当代获得新的发展契机的很好例证。

青年雕塑家曹晖新近创作了一系列的作品，作品的语言方式上有超现实主义的成分，同时在塑造技术上又是高度写实的。例如《揭开你的表皮》系列作品，直逼观众，似乎在向人类提问：冠冕堂皇、五光十色的消费社会的背后，是否掩盖了人和自然、人和动物的真实关系？观众在目睹令人触目惊心的现实时，感到了反省和追问的力量。

探讨当代具象雕塑与观念表达的问题旨在说明，中国当代雕塑家中的大部分人都选择了具象的方式，许多人在创作中取得了重要的成绩。这是中国当代雕塑家与西方当代雕塑家相比所呈现出来的特点，这个特点还可以进行深入研究，它与中国情境、中国艺术市场、中国的教育制度、中国观众的欣赏习惯等许多问题交织在一起。无论如何，具象和观念的结合，构成了中国当代雕塑的独特景观。○

2 向京：《阳台》，摘自《当代艺术·女性与艺术的生态自述》。



# 从“匈奴相邦印”看 王国维与黄宾虹的印学互动

许俊

张彦远《历代名画记》卷一的“叙画之源流”中，有一段话常被引用：

故鼎钟刻则识魑魅而知神奸，旃章明则昭轨度而备国制，清庙肃而尊彝陈，广轮度而疆理辨。以忠以孝，尽在于云台；有列有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事不能载其容，赋颂有以咏其美不能备其象，图画之制所以兼之也。故陆士衡云：丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画，此之谓也。善哉曹植有言曰：观画者见三皇五帝莫不仰戴，见三季异主莫不悲惋，见篡臣贼嗣莫不切齿，见高节妙士莫不忘食，见忠臣死难莫不抗节，见放臣逐子莫不叹息，见淫夫妒妇莫不侧目，见令妃顺后莫不嘉贵，是知存乎鉴戒者图画也。昔夏之衰也，桀为暴乱，太史终抱画以奔商。殷之亡也，纣为淫虐，内史攀载图而归周。燕丹请献，秦皇不疑；萧何先收，沛公乃王。图画者，有国之鸿宝，理乱之纪纲。是以汉明宫殿，赞兹粉绘之功；蜀郡学堂，义存劝戒之道。马后女子，尚愿戴君子唐尧；石勒羯胡，犹观自古之忠孝。岂同博弈用心，自是名教乐事。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 张彦远著，秦仲文，黄苗子点校《历代名画记》，北京，人民美术出版社，1963年，2-3页。

张彦远引经据典，旨在说明图像比文字能更直观起到戒恶思贤的教育作用。但自宋以降，图像再现先贤美德的功能逐渐丧失，艺术成了修身养性、抒发意兴的载体。因此，人们不再对图像提出再现历史真实的要求。这样，也就无须把图像视作史证的重要资料。直到20世纪初，西方史学，尤其是在考古学的冲击下，极大地丰富了历史科学的内容，同时纠正了一些错误、片面的历史看法，填补了许多历史空白，从而使人们的认识更加接近客观真理，并对以往的历史知识起到了一个检验的作用。人们才重新意识到图文互证思想的意义，王国维就是在这一背景下提出了著名的“二重证据法”，要求将传世文献与地下发掘的文物相印证，以揭示历史的原貌。

新学问出于新材料，王国维指出：“古来新学问起，大都由于新发现。”而“今日时代，可谓之发现时代，自来未能比者也”。（《最近二三十年中中国新发见之学问》）“吾辈生于今日，幸于纸上之材料外，更得地下之新材料。”“此二重证据法，惟在今日始得为之。（《古史新证》）”

陈寅恪在总结王国维的这一治学方法时说：

忽详绎遗书，其学术内容及治学方法，殆可举三目以概括之者：一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释正……；二曰取异族之故书予吾国之旧籍互

相补正……；三曰取外来之观念与固有之材料互相参证……。此三类之著作其学术性质固有异同，所用方法亦不尽符合，要皆足以转移一时之风气，而示来者以规则。吾国他日文史考据之学，范围纵广，途径纵多，恐亦无以远出三类之外，此先生之书所以为吾国近代学术界最重要之产物也。<sup>2</sup>

王国维认为，研究艺术史必须取地上之文献与地下之遗物相互印证，这一观点对于印学研究也同样适用。印学并非王国维终身努力的领域，但作为文字、音韵、训诂研究暨史学考证的材料和对象之一，仍有相当可观的成绩，足以启迪来者。此外，王国维虽为新学术的开山者，仍以传统文化为寄命之所，一生行迹与并世印人、藏印家有种种关联，而研究者多未注意。

民国期间，印论的发展与画论、书论相比，略显单薄。如美学，几未涉及。受乾嘉朴学考据之风盛行的影响，这一时期的篆刻研究成果仍然集中在金石学领域。这个时期，篆刻成为一种学术材料得到学界主流关注，王国维、罗振玉、章太炎等学者的介入和关注，使得包含篆刻在内的现代金石学研究从起点上就居于整个文史研究领域的前沿。这一时期以考据、实证等关键词为标志的金石篆刻、钟鼎彝器、封泥文字的研究几乎占据整个历史研究领域的半壁江山，篆刻研究不再是品评赏玩的传统模式，而成为一门显学，不仅吸引了文史领域的研究学者，也吸引了艺术界的广泛关注。从1911年开始，众多有识之士已将古代印论、印述，堂堂正正纳入美术理论的丛书，黄宾虹就是其中之一，他和邓实合编《美术丛书》三集，作者一百八十余人。学人谓之“是中国艺术论著之源海”。编者将古代印论分门别类收入这套丛书，虽未加阐释，但此举意义重大。将古代零散传于民间的印论正式列入美



1/ 王国维像 在清华国学院任教期间

术理论、文艺理论来研究，实是前人所不及，对印学之认识和发展跨了一大步。因此，学界一般都将印学理论研究的开端从黄宾虹的《美术丛书》说起。黄宾虹在《国粹学报》连载《叙摹印》一文，还自己编印《宾虹草堂藏古玺印选》。后又在《东方杂志》1930年“中国美术号”刊载了《古印概论》，是民国时期一个于古玺印有深厚研究之人。

在新学术方法的治学风气影响下，王国维和黄宾虹两位不同领域的学者对“匈奴相邦”古玺印的相互考证引发了对于匈奴文化史和民族交流史的考察。王国维和黄宾虹的交往始于上海。1907年黄宾虹加入邓实、黄节、刘师培等人合办的《国粹学报》，作为主要撰稿人的王国维和黄宾虹同一时期在《国粹学报》发表多篇论艺文章，如王国维的《人间词话》《宋大曲考》《优语录》，黄宾虹的《叙摹印》

2 陈寅恪《陈寅恪集·金明馆丛稿二编》，三联书店，2001年，247-248页。



2 / 匈奴相邦印 旧藏黄宾虹 现藏上海博物馆 质地白玉 战国  
纵 2.45 厘米 横 2.45 厘米 高 1.82 厘米

《宾虹论画》等，他们因艺相遇缔交，彼此过从甚密。笔者以为，1907年《国粹学报》首次开辟“美术篇”专门用于刊载美术文章（按：设立之初的栏目有社论、政篇、史篇、文篇、丛谈、撰录，并无美术篇），个中缘由，和王国维1904年至1907年四年间连续发表论艺文章以及书画理论见长的黄宾虹的加入不无关系。正是在王国维、黄宾虹等人的影响和推动下，“美术”在当时被认为是最值得研究的国粹部分。

关于两人“匈奴相邦”印的考证，在1918年5月16日王国维致罗振玉书信中提及：“昨哈园陈列会，又黄宾虹出一玉印，文曰：匈奴相邦。此印果真，则与学术所关甚大，因向索印本二分，到后

当以其一寄呈。”<sup>3</sup>

其时，黄宾虹的藏印和治学饮誉沪上，他出版原钤本集古印谱的版本甚多，大量藏印备受王国维推重，尤其是在哈同花园古物陈列会上展出黄宾虹所藏的“匈奴相邦”玉印，王国维一见之下大为惊喜，以为此印对学术研究关系甚大，便向黄宾虹索取印拓二纸，并写信给罗振玉申述看法，随信附带该印印拓一张，以作研究。王国维探讨学术疑题，十分严谨认真，没有绝对把握断不会妄下结论。通过黄宾虹提供的印拓，王国维反复推敲、考证之后撰写了《匈奴相邦印跋》一文，全文如下：

匈奴相邦玉印，藏皖中黄氏。其形制、文字均类先秦古籀，当时战国论秦汉间之物。考六国执政者均称“相邦”：秦有相邦吕不韦（见戈文），魏有相邦建信侯（见剑文）。今观此印，知匈奴亦然矣。史家作“相国者”，盖避汉高帝讳改。《史记·大将军票骑列传》屡言获匈奴相国、都尉等；而《匈奴列传》记匈奴官制，但著左、右贤王以下二十四长而不举其目，又言“二十四长亦各自置千长、百长、十长、裨小王、相封、都尉、当户、且渠之属。”（《汉书》“相”下无“封”字）。“相封”即“相邦”，古“邦”、“封”二字形、声并相济，易“邦”为“封”，亦避高帝讳耳。惟《匈奴传》之“相封”，谓左右贤王以下所置相。匈奴诸王各有分地，大略如汉之诸侯王，其相亦当如汉之诸侯相。此匈奴相邦，则单于自置之相，略如汉之丞相矣。匈奴遗物传世者，惟汉所赐之匈奴官印，其形制、文字自当与汉印同。此印年代较古，又为匈奴所自造，而制度、文字并同先秦。可见匈奴与中国言语虽殊，尚未自制文字。即有文字，亦当在冒顿、老上以后，非初叶之事矣。<sup>4</sup>

3 谢维扬、房鑫亮主编《王国维全集》第十五卷[M]，浙江教育出版社，广东教育出版社，2011年，411页。

4 《王国维文存》，清华大学国学院主编，江苏人民出版社，2014年，584页。

短短四百余字的考据充分显示了王国维深厚的学术功底,考证极为缜密,论断准确,为“以印治史”的考据学典范之作。他突破了传统一味以字形考证的不合理之处,对于印章的研究开创了很多前沿性的角度,如从《汉书》《史记》《匈奴列传》等历史学角度,从形制和材质等古器物学角度,从字形音的文字学角度,从制度、官位、风俗等社会学角度进行综合分析考证,对于研究古代匈奴史和中外民族交流史可起到重要作用。通过王国维玉玺印的考据,我们知道匈奴早在先秦就从中原地域学习到文化制度,官印和先秦的相似,匈奴没有自己的文字,匈奴的文字也是从中原学习过去的。因为匈奴的历史无法考证,遗留下来的资料太少,因此,这枚玉玺印的考证对于匈奴早期历史研究意义重大,揭开了古代中外民族交流的历史,反映了民族间共同繁荣的文化联系。<sup>5</sup>

关于古玺印的考证,在《桐乡徐氏印谱序》中也有体现。这篇序文是王国维1926年撰写,既是序文,更是关于古文字论辩性的专文:“刻符、摹印、属书、殳书者,以言乎其用;……近世所出,如六国兵器,数几逾百,其余若货币、若玺印、若陶器,其数乃以百计;……”<sup>6</sup>他用倡导的“二重证据法”将先秦古玺与石经古文、战国遗物上的铭文,以致古陶经文、货币文字相互参证,发表了对古玺的看法,确定古玺印为六国之遗物。

王国维继承了乾嘉学派的考据传统,同时借用了19世纪西方实证主义的科学考证方法,从此拉开古玺科学研究的序幕;黄宾虹收藏之宏富,玺印考释研究之精勤,一时无人出其右,连他自己也认为“自诧创获,以逾古人”,较王国维的研究深度又进了一步,二人对于民国印学的学术化发展不遗

余力。今天看到他们交流的信札中,最多见的还是有关收藏古印或古器物的内容以及印章的互递,印文的商榷等,如1918年11月4日,王国维致黄宾虹书信:“宾虹仁兄大人阁下,昨接手书,并二戈及古铍拓本,敬谢敬谢。二戈精绝。……二戈或同出一处,然乎否乎?先生将有它行,未念何时返沪?先此陈谢,容再旨谈。专此,敬请台安不一。弟王国维顿首。”<sup>7</sup>

王国维运用现代考古学之方法,通过“地下之新材料”和“纸上之材料”进行相互印证的治史路径,对传统旧史学是一次巨大的变革,肇划了史学研究的新领域。黄宾虹也深受这一新史学方法的影响,十分推崇和肯定“二重证据法”的合理性,在《黄宾虹文集》中就有大量关于“二重证据法”的论述:“中西学不咸知载籍流传,承讹袭谬,难于尽信,要必征之古物,得有佐证,始为足凭。故凡图腾肖形,以氏族,古籀文字,以考时代,木石雕刻,以拘政教,丹青图画,以表师承,皆宜类聚群分,与人共见。”<sup>8</sup>“二重证据法”成为黄宾虹治学研究的一个重要转折点。当代学者洪再新分析黄宾虹学术传承时说:“其学术传承有两个突出的表现:一方面罗振玉的古文字和古物研究多在激励黄宾虹思考中国文化艺术的原则性问题;另一方面,黄宾虹一直以罗振玉、王国维的学术为金石书画研究的参照系,在中国艺术界建立与国际学术界的沟通,并对世界现代艺术的发展作出伟大的贡献。他在1946年给友人的信中,对此有很精到的说明:‘海内外谈古文字学者,近半年较新颖,与旧之专事许《说文》有广隘之殊。罗叔言、王静安两君学说与近欧美学者相符合。今著作享大名之教席,均赖其蓝

5 关于匈奴相邦印的断代,学界还有不同观点。学者黄盛璋认为王国维认为“其形制、文字均类先秦古玺,当是战国迄秦汉间之物”,断代粗略,并认为此印为匈奴所造,更属误解。他认为此印属三晋而不属秦。具体详见《匈奴相邦印之国别、年代及相关问题》一文。

6 周锡山编校《王国维集》(第4册),北京,中国社会科学出版社,2008年,49页。

7 谢维扬、房鑫亮主编《王国维全集》第十五卷[M],浙江教育出版社,广东教育出版社,2011年,618页。

8 黄宾虹著《黄宾虹文集·书画编》(下),上海书画出版社,1999年,411页。



本。’”<sup>9</sup>显然，黄宾虹已将“二重证据法”作为新的研究方法，熟练运用在篆刻甚至书画领域，开创了美术史论研究的新局面，如1926年黄宾虹撰写《篆刻新论》的编目按以字证印，以印考史的方式编排；1930年，他在《古印概论》（发表于《东方杂志》）中分为“文字蜕变之大引”“名称施用之实证”“形质制作之大易”“谱录传世之提要”“考证经史阙物误”“篆刻名家之法古”六个部分来叙述，强调古印在“订文字之简误”“考传记之不足”“补史乘之漏略”“补地志之阙”等方面的学术史意义，其受王国维之新史学方法影响可见一斑。

学术研究总是存在互为影响的关系。“道咸画学中兴”是黄宾虹对晚清画学发展提出的一个重要画学命题。黄宾虹在与友人书信中多次谈到对这一时期绘画史的发展认识：“明人枯硬，清代软弱，唯启祜至顺治有好手，康熙、雍、乾即退逊，而咸同之间，金石学盛，知究笔法，赵之谦、吴让之辈皆有笔墨。”<sup>10</sup>又“鄙意清代画以道咸为中心，如张叔宪、赵僞叔、吴让之皆承包慎伯、何螭叟而来，翁松禅、陈若木皆杰出，同光而后以逊”。<sup>11</sup>黄宾虹甚至更明确地表明，“画学中兴”实际上贯穿了从乾隆（1736-1795）、嘉庆（1796-1819），直到同治（1862-1874）、光绪（1876-1908）的整个晚清时期，即18、19世纪两百年。”<sup>12</sup>

王国维充分肯定黄宾虹这一观点，他在《沈乙庵先生七十寿序》开篇讲到：“我朝三百年间，学术三变：国初一变也，乾嘉一变也，道咸以降一变也。……故国初之学大，乾嘉之学精，道咸以降之学新。”<sup>13</sup>二人都认为道咸以降是中国历史重要转型时期，王国维精到简要地概括整个清代学术的发展

脉络，指出道咸以降清代学术并未因清代的覆亡而中止，并呈现出新的学术特征，“言经者及今文、考史者兼辽金元、治地理者逮四裔”，并“广之以治一切诸学”<sup>14</sup>。王国维虽然是从经史学角度分析道咸之新，但是和黄宾虹的书画立场是一致的，即“一切诸学之兴，务为前人所不为”。反映出清末正统衰落，异军突起的学术新气象，这也是清朝国势不振语境下“变革一切”的愿望使然。

并且笔者在王国维的父亲王乃誉绘画风格的研究中发现，实际上，道咸之后不少画家都和元四家吴镇的画法产生了密切的联系。金石中对墨色的关注与绘画中对墨法的关注彼此交替发展，金石风格的内核是墨，而吴镇师法董巨，也是着眼于如何用墨。这样山水画与金石学形成了交叉互融，重视墨法是此一时期绘画（尤其是山水画）中的一个重要方面。王乃誉笃好金石书画，他的仿吴风格的形成和当时画坛弥漫极盛的金石风气有着密切的联系。当代部分学者认为“道咸画学中兴”只是黄宾虹的个人主观臆想，毫无画史根据，也许晚清王乃誉等画家的风格是支撑“道咸画学中兴”这一观点的重要依据。

通过匈奴相邦古玺印的考察，我们不仅了解到匈奴文化交流的联系，也看到王、黄二人古玺考证的鉴定活动，以及其中体现的鉴定方法和学贯中西的宏阔视野。更为重要的是看到他们对于印学研究的执着与热忱，对民族文化和民族精神在新时期的复兴之追求。○

9 洪再新《从罗振玉到黄宾虹：金石学运动现代转型之范式》，书法导报，2010年，第七版。

10 浙江省博物馆编《黄宾虹文集·书信编》，上海书画出版社，219页。

11 浙江省博物馆编《黄宾虹文集·书信编》，上海书画出版社，320页。

12 《金石学者画家之优异》，载《宾虹文集·书画编》（上），345-346页。

13 周锡山编校《王国维集》（第2册），北京，中国社会科学出版社，2008年，347页。

14 周锡山编校《王国维集》（第2册），北京，中国社会科学出版社，2008年，347页。

馆长访谈

## 本期受访者：王璜生

采访 / 葛秀支



1 / 王璜生 中央美术学院美术馆原馆长

王璜生，美术学博士，毕业于南京艺术学院。

中央美院美术馆原馆长、广东美术馆原馆长。

现为中央美术学院教授、博士生导师。

全国美术馆专业委员会副主任，文化部“国家当代艺术研究中心”专家委员会委员，中国美协策展委员会副主任，德国海德堡大学客座教授。

您在 2009 年至 2017 年期间担任中央美术学院美术馆馆长，在此之前您一直担任广东美术馆馆长，您觉得央美美术馆与广东美术馆有哪些异同？

这是两个不同时期、不同区域，也不同背景的美术馆。不同时期是指从 1996 年到 2009 年，这期间可以说是中国新美术馆的草创及发展时代。上海美术馆在 1996 年做首届上海双年展，虽然不算太成功，

但是可以说国内当代艺术的展览形式开始了重要变化，之后继续做第二届、第三届。2000 年的“第三届上海双年展”应该说是国内美术馆真正国际化的开端。1997 年，广东有三个比较大的美术馆开放，分别是广东美术馆、何香凝美术馆和关山月美术馆。这三个美术馆都是按照国际美术馆的体系建造，包括公共教育、学术研究、收藏、展览等，逐渐向观众开放。到了 2009 年我调到中央美术学院美术馆的时候，中国的美术馆已经发展到新的阶段，也是当代艺术发展的两个不同时期，我的工作方式也发生了很多变化。我认为我在广东美术馆时，中国的新型美术馆正处于发展阶段，需要建立许多新的规则，需要有很多大刀阔斧的作为。我在这一时期做了很多努力，到我离开的时候，出版了很厚的一本美术馆规章制度。

广东美术馆的作为是，第一，学术研究与学术定位。它是美术馆最重要的一部分，以它为龙头，带动公共教育、展览和收藏等。学术定位与研究将学术推到美术馆最重要的部分，具有历史的针对性的意义，因为中国的美术馆在相当长的时间内只是普通的展览馆，没有学术研究，没有专业标准，与群众艺术馆基本没有区别。在这样的情况下，美术馆就应该建立学术与专业标准，广东美术馆就做了这样的事。第二，由于美术馆处在草创期，所有的东西都在尝试、在探索。这样便会遇到很多挑战，例如当代艺术、双年展体制、摄影的收藏、历史艺术现象的挖掘与整理等，这些都是广东美术馆在草创阶段做的一些有益的尝试。广东美术馆收藏了一系列当代艺术作品，相当有

规模，目前在国内任何一座官方美术馆或民间美术馆在当代艺术方面的收藏都不能与广东美术馆相比拟。一座官方美术馆能够大胆做当代艺术收藏是非常不简单的事情。包括摄影作品的收藏、保护、研究与策展，摄影双年展等活动，广东美术馆在当时做得都非常不错，业界评价也非常高，可惜后来没有继续做下去。在历史研究这方面，广东美术馆不再只是关注显赫的艺术家，像关山月、何香凝等，而开始关注很多被历史遗忘、被种种原因淹没的艺术家，像赵兽、梁锡鸿、谭华牧、符罗飞、王道源等，甚至有人在说我们是在挖掘“右派”艺术家的历史。从我个人角度讲，他们的艺术成就非常高，但是他们在广东甚至是全国，没有被广泛的认识。在这方面，我们做得很努力，也有成果。在公共教育这一块，广东美术馆可以说是最早做儿童美术教育的，1997年广东美术馆开馆的六个展览中就有一个是针对少儿美术教育的，而当年我们的经济基础来源之一是儿童美术教育。而且，我们还将公共教育活动做到广州女子监狱等，场面很动人。应该说在草创时期做了很多的尝试，有很多建树，很多发力很猛的事，如“广州三年展”受到国际国内很大关注，当代艺术也慢慢地被官方和社会了解。

到了中央美术学院时期，央美美术馆是学院美术馆，20世纪50年代建立，有丰厚的积累，这积累可以前推到北平艺专时期，有相当的学术基础，但是美术馆本身也遗留很多很多时代和人为的历史问题。我到央美美术馆后，第一件事就是建立美术馆的运作规范，包括对藏品的整理和管理，对布展、空间、灯光等的专业要求，对学术展览、研究、策展、出版、学术品牌等的提升；第二件事是开阔美术馆的办馆思路，将一个学院的美术馆推向社会，成为具有公共性的美术馆，成为国内首批重点美术馆之一，也成为国际备受关注的专业性美术馆。

中央美院是一个人才集聚、思路活跃的地方，我在央美美术馆做了这么多年，感觉要做事时大家都比较支持和互相帮衬。我比较注重与大家的学术互动，

各个院系的老师、同学都成了美术馆的好友，大家一起共同策划、做事，共同推进美术馆的学术形象和社会、国际影响力。这一阶段与广东时期不一样，因为，这一时期当代艺术是得到基本认可的，但是当代艺术如何进入美院体系？美院是教学单位，是强调经典性的教育机构，但是如何鼓励、激发、培养年轻人的艺术思维与创造性，如何与国际当代文化的互动与接轨，这是我们在这个阶段要做的事情。

自担任央美美术馆馆长以后，您组织策划了许多重要的展览。作为馆长，您如何把握这些展览的学术方向？

我在央美美术馆很重视展览方法论和观念性。如何去做展览，用什么样的方式去做？展览是有方法论做支撑的，不同的方法会形成不同的切入点并导向不同的结果。比如2016年做的第三届CAFAM双年展“空间协商”，从展览方法到文化观念都在挑战以往的常规方式，包括开放性的组织方式，非策展人式的公开征集、协商、讨论、对话，利用二维码的传播与记录，展览介入空间，空间选择作品等方式，这是方法上的不同。尤其是12场200多位观众与80多位学者之间的对话讨论，这种做法工程量巨大，意义也非常重要。展览观念是文化民主化、展览民主化，意在消解和弱化展览组织上的严密的权力关系，使得艺术家与公众有更多的参与权利，这样的观念及展览方法很有突破性，意义也深远。

又比如“CAFAM未来展”，也是在展览组织方法上很有创意，并带出了展览新的观念和意义。第一届未来展邀请了很多学者和艺术家提名青年艺术家，作为一种青年艺术的田野式调查。之后，我们邀请策展人在提名艺术家的基础上重新组织，提出学术主题，体现我们对青年艺术问题的观察角度，从而形成展览。到了第二届未来展，提名方式变化了。很多机构那几年都在做青年艺术的展览，很关注青年艺术，但是不

同的机构关注的出发点和重点会有很多不同。我们调换一种方式，让机构提名，反映出近些年来机构介入青年艺术推动的现实，即在这一阶段中不同的机构认可哪些艺术家，及如何进行青年艺术的推动工作等，同时也可以看出青年艺术的发展趋向和社会问题。因此，我们也总结提出了“创客·创客”“亚现象”等的学术概念，具有一定的学术高度。自主策划并组织学者所做的“社会雕塑：博伊斯在中国”很有针对性和社会性，又如引进策划的安迪·沃霍尔、托尼·克拉克等展览，包括引起很大争议的基弗展等，都带有我们对中国艺术界现实问题的针对性思考。当年做博伊斯的展览难度很大，但我们觉得它的现实意义很强，很有挑战性，对中国的当代艺术观念、对中国的历史和社会反思等具有非常重要的意义，因此克服种种困难做了出来。

您一直致力于以美术馆为平台推进当代艺术的发展，作为美术学院的美术馆，如何权衡当代艺术与较传统的学院教育之间的关系？

我没有特别考虑这样的问题，我觉得传统也可以做得很当代，也可以做得很学术，要强调“有品质有高度”，要强调具有当代视野的学术高度。但是现实总会有很多差异性，一些事情也不是完全自己能做主。因此，在做一些央美老先生的研究性展览时，我的基本要求是，第一，要讲求展出效果，包括展出空间布局及关系，灯光的讲究，布展的合理性和审美性，作品与作品的关系，文字的辅助，视觉设计的讲究等，这是展览品质的保证，这也是美术馆基本可控的专业标准。这几年央美展览做得很多很快，总体上来说，展览展示效果标准上去以后，大家都遵守这样的标准和要求。以前央美做毕业展览的时候，同学们都是自己拿着作品到展厅占位置布展，自己上墙钉作品，有时候现场非常混乱。我发现这些问题后，第二年我就要求在美术馆空间展出的毕业展览，同学们将作品放在展厅就行，哪些区域放哪些作品，展览如何呈现是

美术馆的事情，这样展览出来后效果完全不一样。以前学生做展览需要使用投影机，是自己在外租用，在展览开幕的前几天使用，后几天就不租了。我们现在做到尽量满足学生的要求，由美术馆提供设备。另外，我们与各院系共同合作、策划的展览，大家会互相尊重，共同切磋，美术馆会主动参与，我们的“展览专业意见”也会被接受，这样出来的展览会更精彩更专业些。

在这个过程中，传统与当代之间有多大的冲突，我没有特别明显的感受。但是我一直把握的是，央美美术馆每年必须要有自主品牌与自主策划的展览，这是我从广东美术馆到央美美术馆一直强调的。我们有主动引入的展览，有接受任务的展览，也有自主策划的展览。自主策划的展览要更多地考虑我们究竟要推出什么前沿的观念与思想，要如何与我们的文化作为有上下文的关系，我们要持续不断地强化什么东西，等等。而引入或合作的展览，我们要思考什么展览可能与我们的现实和文化理想有关，为什么要引进这样的展览等。我认为，作为一个现实中的美术馆，不一定能够做到每个展览都好，但是一定要有好的展览。

您觉得美术馆应该以一种什么样的方式介入当下的文化普及工作？请您谈谈央美美术馆的公共教育。

我认为公共教育应该与时俱进发展。广东美术馆1997年开馆的六大展览之一就是与公共教育有关的儿童美术教育展览，从那时起就紧紧抓住公共教育。当年广东美术馆提出一手抓学术一手抓公共教育，强调只有好的学术展览和活动，才能更好地做好公共教育，公共教育与学术是相辅相成的。公共教育的形式在不断地发生变化，也在不断创新，这与它背后支撑的观念、主导思想有关。近些年来，美术馆公共教育已经不是简单地找来一群群的儿童来看展览，并在展厅临摹画画这样简单了。

作为大学的美术馆，公共教育也应该有自身的特

点，与普通的公共美术馆还是有区别的。我们做了一些有点突破和创意的公共教育活动，例如，我们与外来务工人员孩子的学校合作，派车去接他们到馆里。还将“太阳村”的孤儿接来看展览，由于这些孩子的父母有些是刑事罪犯，或者孩子本身就有一些心理问题，我们接他们过来看展览和交流时他们如何与学院老师、同学建立很好的关系，有很好的沟通又不伤害他们的心灵，都需要慎重考虑并细致进行工作。我们应该随着时代不断变化而不断探讨和实践公共教育。

央美美术馆做的另外一件事就是与社区的互动。由于是学院美术馆的关系，周围的社区群众总会认为看不懂美术馆的展览，不敢轻易走进来。因此，我们考虑如何与周围的社区互动，如何与社区建立关系。我们建立了以央美为轴心的三公里社区公共教育活动，包括在周围的楼盘、小区和公司公共空间及电梯空间等地点做宣传、咨询等，希望大家能更多地了解美术馆、走进美术馆。我们还在北京市内 600 个公共汽车站点、地铁等地点做公益文化广告。在地铁车厢里与地铁公司合作开辟“4 号美术馆”空间，做一些美术知识性的图文展示介绍，比如什么是“世界当代设计演化史”。我们将 20 世纪 20、30 年代以来的“装饰主义”“当代风格”等用通俗的文字介绍给大家，在坐地铁的时候，抬头时候可以看看读读，给乘客提供一种了解艺术史的可能。我们还做了一些关于“摄影”“现实主义风格”“博伊斯与安迪·沃霍尔”的专题。

据您的经验，美术馆应该如何收藏现当代艺术作品？

我觉得一座美术馆是否要收藏当代艺术是要根据美术馆自身学术体系来做判断的，有的美术馆不一定要收藏当代艺术，有些馆必须要收藏当代艺术，因为当代艺术是正在发生的历史。我到广东美术馆时，馆内只有十几件艺术藏品，到我离开广东美术馆时藏品数量达到了两万多件，其中中国当代艺术作品收藏是

很有规模和系统的，包括蔡国强、徐冰、黄永砷、方力钧、张晓刚、王广义、曾梵志等众多当代艺术家的作品。这应该是因为广东美术馆在特定的历史阶段遇上特定的历史机遇，是偶然也是必然，做出了这样体量的当代艺术收藏与定位，为广东美术馆打下了非常夯实的基础。

而我到央美美术馆时，当代艺术作品的收藏就相对比较难做了，历史时段不同了，当代艺术作品已经动辄就是天价，而且在经典性很强的学院系统里，当代艺术还有如何定义和认识等问题。在央美美术馆，当代艺术的收藏主要是青年艺术家作品的收藏，每年都会收藏观念性强、有新意、实验性、挑战性的作品。央美美术馆的藏品一直没有做很好的梳理，我提出要为央美百年校庆做一套十大本藏品集，其中就有一本中国当代艺术的收藏。其实当代艺术收藏这一块原来是有有点薄弱，我与范迪安院长发动央美体系的当代艺术家捐赠，也争取社会上的支持，借这样的机会，收藏到了很可观的一批当代艺术作品，真应该感谢众多的艺术家们！

清华大学艺术博物馆是一个新建的博物馆，您有丰富的管理经验，对我馆有什么好的建议？

就收藏这一板块来说，清华大学艺术博物馆要从自己学术系统出发，对美院重要的艺术家和正在成长的年轻艺术家要有充分的关注。青年艺术家作品如何收藏，要由学术委员会来认定。如果有好的机会，也要收藏国际优秀艺术家的作品。另外，清华大学很早就提出做“艺术与科学”，这是一个很好的点，问题是如何把握好“艺术与科学”之间的关系和分寸。我觉得应该借助清华大学综合学科、跨学科的力量，建立良性的合作、实验机制；同时在国际上找到重要的“艺术与科学”的机构与艺术家进行合作交流，引进具有当代文化观念和科技手法的艺术家，找些科学小组和艺术家做一些比较实在、到位，也有突破性的项目与展览，等等。△

## 大学博物馆

## 宾夕法尼亚大学

## 人类学与考古博物馆的艺术与收藏

译介 / 葛秀支

宾夕法尼亚大学 (University of Pennsylvania) 由美国《独立宣言》起草人之一本杰明·富兰克林创办于1740年，建校时间早于美国建国（1776年），《独立宣言》的9位签字者和美国宪法的11位签字者与该校有密切关系。创办之初，学校原为费城学院和研究院，1779年，费城学院改名为宾夕法尼亚州大学 (University of the State of Pennsylvania)，成为美国第一所以“大学”(University)命名的高校。1791年，学院正式更名为宾夕法尼亚大学。

宾夕法尼亚大学人类学与考古博物馆 (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology，以下简称宾大博物馆) 建立于1887年。迄今为止，馆藏已超过

100万件，有巴比伦、美索不达米亚、埃及、奥斯曼帝国，以及中国及远东文物，如木乃伊、古希腊雕塑、中国汉代麒麟等精品收藏。不仅是世界上最好的人类学与考古研究型博物馆之一，也是全美收藏最丰富的大学博物馆，充分展现着人类的灿烂文明。从石器时代的工具到建筑构件再到艺术品，宾大博物馆将不同时期的艺术品分布在各个主题展厅中，以特定方式陈列。

## 埃及艺术收藏

宾大博物馆收藏的埃及艺术分为两个展厅陈列，分别是古埃及梅内普塔神庙展厅和木乃伊展厅。以时间线为轴介绍前王朝时期和早期王朝时期的埃及，讲述古埃及各王朝更迭的故事。

梅内普塔是著名的拉美西斯二世第13子。古

## 1 / 宾大博物馆





2



3



4

埃及梅内普塔神庙展厅有一座埃及最早统治者之一，第一王朝的卡伊王（公元前 2915- 前 2895 年）统治时期的黑色玄武岩石碑，距今已有 5000 年历史。墓碑饰以天使和宫殿的平面图，国王的名字刻在其中，在宫殿的顶端站着鹰神荷鲁斯，象征国王。对于埃及人来说，宫殿是整个宇宙的象征，所展示的宫殿构件提供了洞察埃及人民的宗教、政治和社会信仰的机会。宫殿的柱子下部刻有象形文字，描绘了国民对梅内普塔的赞美，柱子的上半部分表现了国王向众神献祭的情形。在展厅东端的大门图案上，国王以一种主宰宇宙万物的姿态呈现，这一形象自埃及第一位国王（约公元前 3100 年）的皇家纪念碑上开始，这种表现手法贯穿了整个法老的历史。梅内普塔神庙不仅有公共的礼堂，如正殿和巨大的圆柱大厅，还有国王和王室的卧室和浴室等。梅内普塔死后不久，整个宫殿遭遇了巨大火灾，柱子、门廊和残留的石头建筑构件都被埋在灰泥和泥土中，直到考古挖掘时才得以重见天日。与宫殿一



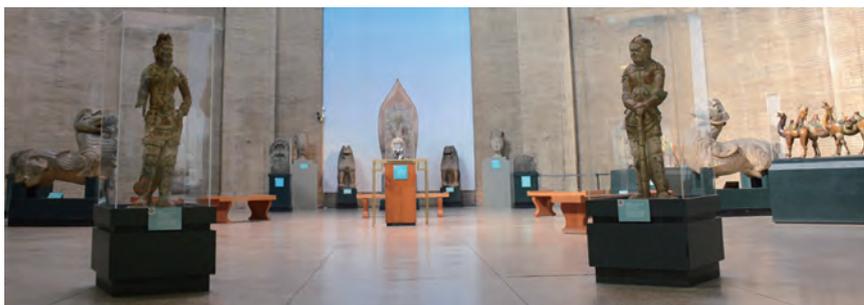
5



6



7



8



9

起陈列的还有从孟菲斯遗址出土的国王拉美西斯二世狮身人面像，这是西半球最大的狮身人面像，重约 13 吨，由埃及南部边境的阿斯旺采石场的红色花岗岩雕刻而成。古人将这块巨大的石头从阿斯旺运到位于其北 600 英里远的孟菲斯城，可谓工程浩大。

宾大博物馆最好的埃及雕塑陈列在埃及木乃伊展厅中，有浅浮雕、石棺和精美的立体雕塑。这些重要的艺术品代表了古埃及悠久历史中艺术家和雕塑家们的超凡工艺。展厅中心是一座完成于中王国晚期的哈萨普神庙的拉帕西斯二世雕塑，另外一组小型雕塑是埃及来世主神奥西里斯青铜像、女战神奈斯像。在晚期和希腊罗马时期（公元前 664 年 - 公元 642 年），这些青铜神像批量生产，是众神庙中的祭品。另外，在木乃伊展厅中还有一组非皇室官员的雕像。这种类型的雕像是陪葬品，为在坟墓中的死者的魂灵“卡”或生命提供安息之地。

## 2 / 埃及展厅

3 / 木乃伊面具，高 52.1 厘米，宽 25.4 厘米，深 30.5 厘米，公元前 3 世纪后期，埃及托勒密王朝时期

## 4 / 非洲展厅

5 / 皇后青铜雕像，高 47.5 厘米，17 世纪早期，尼日利亚贝宁王国

## 6 / 迦南展厅

7 / 斯芬克斯像，高 10.7 厘米，长 11.6 厘米，厚 1.3 厘米，象牙制作，公元前 799- 前 700 年，亚述时期

## 8 / 中国展厅

9 / 昭陵六骏之飒露紫，浅浮雕，高 172.7 厘米。长 207 厘米，宽 43.2 厘米，公元 649 年



10



11



12



13

## 非洲艺术收藏

宾大博物馆的非洲展厅展示古代和现代非洲丰富多彩的文化，突出表现了非洲社会中宗教的重要性以及日常生活场景。非洲部分地区曾是早期世界贸易中心。早在公元1世纪初，东非是印度洋贸易体系包括阿拉伯、印度、波斯和中国在内的重要组成部分。同时，中东、欧洲和非洲的学者穿过撒哈拉沙漠相互交流，西非也将黄金和其他贵重商品出口到欧洲。非洲各地的物件都为彰显使用它们的人的品位和社会地位而创作和装饰，证明佩戴者是某个团体的成员或者他们族群的领导者。另外，在许多西非和中非文化中，面具在维护传统道德和法律方面发挥了重要作用。面具在某些社区中还起着文化启蒙的作用，为下一代传授社会价值和规范。

非洲藏品有一部分尤为独特，便是阿坎人的黄金制品。阿坎人是居住在加纳、科特迪瓦等西非地区的民族，一直以其伟大的王国和国家而闻名，其

中一些可追溯到12世纪，加纳和科特迪瓦的大西洋沿岸地区称为象牙海岸。这些地区与近东、北非、地中海，以及后来的欧洲建立了长距离贸易关系。早在15世纪，阿坎黄金是这一国际贸易中的主要商品，该地区也被称为“黄金海岸”。从15世纪到20世纪，在日常交易中使用金粉很常见，所有货商、酋长和国王都了解金粉的价值。几乎所有阿坎人的黄金艺术，最独特的特征就是与谚语或其他传统语言直接相关的符号、物体或场景等都是以图形或雕塑表现。

作为全美最大的民俗收藏之一，非洲展厅的藏品还包括家居用品和乐器、特色面具和小型雕像等。宾大博物馆收藏的位于西非中南部贝宁共和国的古代艺术十分精彩。展厅里那些现位于尼日利亚的贝宁宫雕像和武器等作品，宾大博物馆是全美第一家，也是最大的一家收集这些藏品的机构。非洲艺术收藏中占术与乐器的收藏为了解古代非洲提供了珍贵的资料，展示出不同的非洲社区如何思考和创造音



14



15

**10 / 希腊展厅**

**11 / 希腊红绘风格装饰花瓶**，高 15 厘米，长 24 厘米，宽 13 厘米，公元前 350- 前 320 年

**12 / 伊特鲁伊亚展厅**

**13 / 黄金头盔**，高 22.7 厘米，长 27 厘米，宽 21 厘米，伊朗乌尔时期

**14 / 罗马展厅**

**15 / 戴安娜大理石雕像**，高 44.7 厘米，宽 28.5 厘米，深 21 厘米，公元前 123 年

乐，揭示了很多关于特定文化的具体情况。

### 迦南和古代以色列艺术收藏

宾大博物馆对黎凡特地区的艺术收藏始于 20 世纪 20 年代，在约翰·D·洛克菲勒基金支持下，在 1921-1933 年之间由克拉伦斯·费什(Clarence Fisher)、艾伦·罗文(Alan Rowe)和 G·M·菲茨杰拉德(G. M. FitzGerald)指导挖掘伯珊城，50 年代中期这项工作由詹姆斯·B·普里查德领导。迦南和古代以色列艺术画廊展示了黎凡特的考古发掘成果，概括了这个地区悠久的历史(公元前 35-12 世纪)，包括现代以色列、加沙、约旦和黎巴嫩，以及叙利亚的邻近地区。展出的青铜时代和铁器时代的物品，尤其是陶器，不但展现了该地区历代的战争，也记录了经济状况、技术和社会价值的变化。展厅的中心是一座铁器时代典型房屋的全景图，描绘了黎凡特从食品生产到储藏等日常生活的各个方面。另外，还有早期青铜时代、中期青铜

时代、晚期青铜时代和铁器时代的物品。这些物品以主题的形式陈列，分为政治和社会组织、宗教、家庭生活、农业和手工艺、贸易和商业以及墓葬等。

### 中国艺术收藏

宾大博物馆的中国艺术收藏是全美最好的收藏之一，藏品陈列在中国展厅之中。中国展厅的圆形大厅直径 90 英尺，高 90 英尺，为展品尤其是巨大的佛像提供了充分的展示空间。馆藏中国文物有唐太宗李世民“昭陵六骏”其中的两匹“飒露紫”和“拳毛騧”，每个长约 2 米，高约 1.7 米；清代慈禧太后的水晶球，直径 25.4 厘米，是世界第三大水晶球；北齐石碑和早期宋代艺术等。还有众多精美的新石器时代的陶罐、佛教壁画、麒麟、汉代青瓷、唐代佛像、唐三彩、19 世纪的西藏唐卡等。与宾大博物馆许多藏品的来源不同，中国艺术的收藏主要是通过捐赠和购买，而非通过赞助探险获得。



16

16 / 日本展厅

17 / 恩不动明王像，高 58 厘米，宽 55 厘米，19 世纪，日本



17

### 意大利伊特鲁里亚艺术收藏

意大利伊特鲁里亚展厅讲述了伊特鲁里亚人民的故事。在公元前 8 世纪末至公元前 6 世纪期间，伊特鲁里亚人统治了意大利半岛中部，他们的经济在很大程度上取决于贸易，商业上喜欢与意大利南部希腊的殖民地和西西里岛进行贸易交往，并借此获得了大量财富。他们大量进口希腊陶器，收藏了很多希腊艺术品，包括精美的陶器，奢华的金属制品，黄金首饰等。事实证明，如今保存的大部分古代希腊陶器都是从伊特鲁里亚墓葬中发现的。虽然他们的文明最终因被罗马统治而衰落，但他们的文化却影响了罗马的习俗和文化。宾大博物馆收藏的伊特鲁里亚艺术也是全美最好的收藏之一。

### 希腊艺术收藏

希腊展厅所涉及的文物从希腊迈锡尼时代到泛希腊化时代（公元前 3000 - 31 年），探索希腊古代历史和文化。展出的物品来自希腊的家乡，即希腊早期殖民地——伊特鲁里亚墓葬群和亚历山大帝国的边界。希腊人是杰出的商人，陶器是他们在地

中海世界广泛贸易影响力的最佳考古证明。展厅中重点藏品有黑绘、红绘风格的陶器，大理石和青铜雕塑，金银币和建筑构件等。在希腊文明的巅峰时期，他们控制着整个地中海地区的经济。早在公元前 8 世纪，希腊移民就在意大利、北非、法国南部、小亚细亚和黑海地区建立了新的定居点。他们继承并发扬了希腊文明，使得希腊语言和文化内化成为了最普遍和最可接受的生活方式。

### 罗马艺术收藏

罗马人的艺术、商业和技术成就在罗马展厅得以充分体现。展厅中有大量的大理石雕塑，比较有名的是戴安娜女神的巨大头像，以及神祇的雕像、罗马共和国和帝国时期的男女雕像。展厅中占主要位置的是一座著名的军事浮雕，它曾是图拉真皇帝纪念门的一部分，完成于公元 102 年，是罗马政治与实用性相结合的典型例子。罗马人将他们的神话追溯到特洛伊战争和罗穆卢斯，罗穆卢斯在公元前 753 年建立了罗马城。天才的罗马人将希腊的理想和他们的先驱伊特鲁里亚人文明转化为他们自己的文明，并将生活高度组织化。在公元前 4 至前



18

18 / 墨西哥与美洲展厅

19 / 妇女坐像，高 17.2 厘米，陶，公元前 800 年，后玛雅古典时期



19

3 世纪，他们吸收了意大利许多地区的文化。在公元前 3 世纪至前 2 世纪，他们攻占了北非、撒丁岛、西西里岛西部和西班牙、意大利南部和西西里岛的希腊殖民地，成就了希腊家园和希腊化的王国。在图拉真统治时期（公元 98-117），罗马帝国版图达到了最大。

宾大艺术博物馆拥有全美最大的罗马琉璃艺术收藏之一。美丽的微雕宝石、珠宝、黄金和银币，通过精致的细节和工艺展现了罗马人高超的艺术技巧。博物馆最近举办了一次罗马琉璃艺术藏品展，丰富多彩的展品展示出罗马品位和风格。

### 日本艺术收藏

宾大艺术博物馆日本展厅中的藏品丰富而全面地展现了公元 6 世纪后日本佛教的发展及其多样性。这种多样性体现在各种各样的作品中，例如带有黑色、红色和金色漆的不动明王雕塑。另外还有一尊精美的弥勒佛金雕像，彰显了公元 6 世纪中国佛教造像所达到的艺术高度。日本展厅中展品的布置展现了佛教从中国传到日本的发展脉络，包括天台宗、净土宗和禅宗等佛教思想的主要学派。展厅

中还有一小部分侧重于现代日本佛教，包括家庭用的佛堂和塑像，代表了今日日本最受欢迎的佛教流派——净土宗。

### 墨西哥和中美洲艺术收藏

宾大艺术博物馆的墨西哥和中美洲艺术收藏中有墨西哥南部、危地马拉、伯利兹、萨尔瓦多，以及洪都拉斯、尼加拉瓜和哥斯达黎加等中美洲大部分地区的物品。在前哥伦布时期中美洲部分地区中，贸易网络非常复杂，纪念碑和金字塔成为主要纪念方式。中美洲出现最早的象形文字可以追溯到约公元前 600 年，直到 1519 年被西班牙征服时仍在用象形文字写作，之后他们继续用西班牙字母写玛雅语。1566 年西班牙迭戈·德·兰达的手稿是唯一已知的文献，其中玛雅象形文字中的信息在字母符号中重复出现。

值得一提的是，在展厅中有罕见的危地马拉玛雅石碑，刻以象形文字，描述荣耀的玛雅统治者。还有一根公元 758 年的石柱，古典时期居住在墨西哥山谷的人民制作的玉石或陶瓷精美小雕像，奥尔梅克的土制金字塔、纪念碑、玉雕等。△

民营美术馆

# 今日美术馆

高 鹏



1/ 今日美术馆一号馆外景

今日美术馆——中国第一家民营非企业公益性美术馆，2002年由张宝全先生创建并任首位馆长。2014年4月，由高鹏接任馆长。今日美术馆一直致力于积极参与并推动中国当代艺术的前进和发展，以其现代性视野、国际化平台、规范化运营，力求探索一条适合中国民营美术馆的生存发展之路。美术馆位于北京市朝阳区CBD中心百子湾路苹果社区，占地4000平方米，风格前卫，卓尔不群，其旧工业时代的遗痕与当代理念的对接使其呈现出独特的美学品格。著名建筑设计师王晖设计的美术馆空间使当代艺术有了尽情呈现的诸多可能。

自建馆以来，今日美术馆确立了“立足今天，

展望未来”的进取理念，以建成中国乃至世界高水准的当代美术馆为目标，不断积极探索中国民营美术馆的可持续发展之路，尝试建立融资结构合理、系统完备的美术馆体系。在关注中国当代艺术、当代艺术流派及其关键人物的同时，更加注重对有潜力的当代年轻艺术家的发现与培养。无论是美术馆机构自身建设，还是其学术性实践，其目的都在于更深层次地关注中国当代艺术的整体发展，力求在中国美术发展史上取得相应的位置。

在务实的运作下，今日美术馆逐步形成一种持续稳定的融资机制和学术体制。作为一家按照国际美术馆规范建设和运营的民间美术馆，于2006年



4 / 今日美术馆外景

7月成功转型为真正意义上的非营利机构，发展方向独辟蹊径。一套稳定的学术体制、组织结构、管理流程与融资机制的形成与发展，构成了今日美术馆日益合理与完备的运营体系。目前今日美术馆已形成了展览、学术、艺术教育、馆藏、当代艺术品鉴定、图书与杂志的编辑出版、今日艺术网、宣传平台、信息图片中心、艺术资料电子化收集与查询、艺术沙龙、艺术书店等全方位发展的格局。

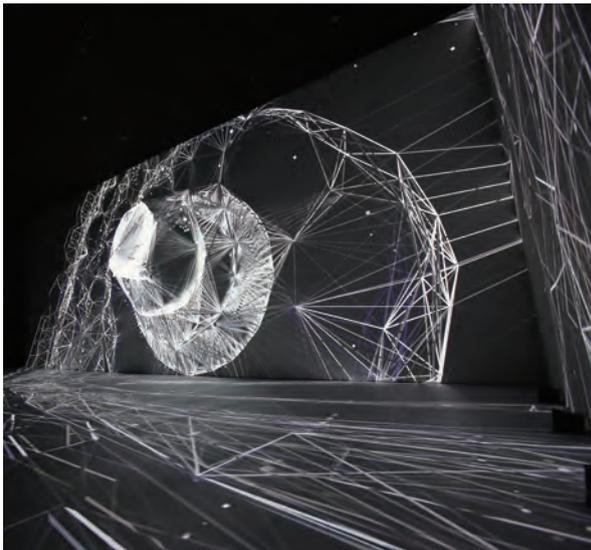
与此同时，今日美术馆注重开展国际间的文化交流，通过展览、学术沟通等多种形式建立共同发展的机制，通过跨国界的文化艺术交流，努力寻求共同发展的有效契机，不遗余力地推进国内与

国外艺术家、艺术机构、艺术活动的良性互动，致力于在全球化语境中谋求中国当代艺术发展演进的最大可能。

今日美术馆以其当代性的视野、国际化的平台、规范化的运营，持续推出数以百计的当代艺术展览、讲座、教育活动和艺术项目，始终坚持推动中国当代艺术发展，引进世界当代艺术的精神。

在每一场展览中，今日美术馆都力求与艺术家和观众共同探索当代艺术魅力的可能性。其中，2017年的今日美术馆第二届“今日未来馆”引起了广泛的关注。作为今日美术馆计划持续六年的艺术项目，“今日未来馆”的出现不仅仅是一个现象的呈现，更是回归到美术馆本源问题的再探索，体现了今日美术馆“无限探索未知的勇气和坚持”的立足点。“今日未来馆”是想象中的未来5-10年美术馆的模型，是每两年一次的先锋艺术展览项目。“今日未来馆”作为一个探索性的综合平台，希望更大程度地集结艺术家，积极地去探索、去畅想未来艺术的面貌和发展态势，以及它在当下的表现形式。在这样对未来美术馆的畅想中，美术馆通过新媒介、新媒体不断地拉近与观众的距离，拓展观众对空间及维度空间的体验，最大程度地启迪观众对于时代和发展的思考：我们在这样一个媒体时代中，信息的碎片化、权利话语的碎片化，人们对于世界的认知、人的境遇，以及所有关于发展的思考，都在越来越多的维度和层面上交织，并且越织越紧密、越织越复杂。今日美术馆不断思考着自身在未来应当扮演的角色，不断思考着一场场展览中交织的时代元素与暗含的契机。在这个无论是当代艺术还是未来艺术都不可能脱离网络的时代，网络作为最主流的媒体，将是当代艺术展现当下情感的一种重要媒介。对这一媒介的重视不仅体现在展览的策划和设计元素中，也体现在与公众的互动之中。

网络媒介的普及带来的有新的灵感，也有新的



2 / 2017 第二届今日未来馆现场



3 / 2017 第二届今日未来馆现场体验

观众。“研究当代艺术、支持先锋艺术试验、倡导公众的互动性”是今日美术馆未来尝试的三大方向。艺术要变成美好生活的一部分，不仅仅是艺术家的创作，也是观众的再理解与再创作。今日美术馆不仅吸引着艺术学术及跨界大咖，更吸引着众多志愿者、艺术爱好者等年轻的观众。他们主动参与到与美术馆互动的机制与环节中，并与美术馆产生令人意想不到的化学反应。今日美术馆自2014年以来颇为注重在与观众互动的课题上率先进行自己的实践。三年来，在观众互动及各个相关环节上积累了丰富的行业经验与宝贵经历财富，促成了与众多观众深度互动的行业生动案例。观众不仅仅是在未来馆展厅的沉浸式体验中，可收获美妙的观展体验，教育活动也激发了更多热爱艺术的灵魂。

今日美术馆公益教育活动可分为四种：美术馆职能研究——政府项目、主题公共教育项目、展览主题教育项目、今日自然艺术亲子考察。在教育活动中，今日美术馆为广大艺术爱好者、参与者提

供了更加深入了解艺术之美的机会，动手创造自己的艺术作品的机会，以一个相对专业者的身份，为群众提供更便捷、有趣的接触艺术的方式。活动不仅限于今日美术馆内，更走向生活空间、走向自然空间，力求吸引更多观众在体验生活中的艺术的同时，发现参与者之间共同创作的奇妙感受，在群众中传播着美育的种子。

一直以来，今日美术馆都坚持着“推动中国当代艺术前进”的使命，竭力跨越大众与美术馆之间、艺术实践与展览空间之间、展览空间与观众之间、观众与艺术家之间的种种界限，使“今日之艺术”为“今日”所感、所知、所接受。今日，不仅是此时，也是过去与未来。我们理解艺术之今日，我们成就与承担艺术之今日，我们分享艺术之今日。△

## 以德国博物馆为例谈博物馆及其展览

【德】伊娃·玛利亚·森

钟子激 翻译

博物馆和展览会是一种不同的呈现模式。前者是通过对藏品的收藏和陈列而形成一种静态和长期的展示方式；而后者的形式则是来源于商业展会、游乐园和世界博览会的模式，是一种流动的、短暂的公共陈列方式。这两种呈现模式在19世纪都形成了各自不同的制度特征，在20世纪初才逐渐趋于一致。然而，近年来，临时展览的举办模式开始占据上风。博物馆往往不仅是视觉感知和用以沉思的空间，同时也具备了学术研究及调节的功能，并且传播知识和提供一种对其所展示物品的深刻理解。

随着艺术博物馆、自然博物馆、文化历史博物馆、科技博物馆，以及露天博物馆等特殊类型的博物馆的出现，我们面临着一种新的情境：对看似无关的领域进行了人为分裂。此外，不同类型的博物馆也发展出了不同的展览展示策略。最后，同样重要的是，博物馆和展览的空间展示方式都随之演变，一方面催生了永久性的恢弘建筑物，另一面则发展出更为灵活的展厅和小型建筑（如小型展馆）。

因此，博物馆的目的首先是根据国际博物馆理事会（ICOM）的定义，在考虑空间表达（如何？）和持续时间（多久？）等问题的基础上，实现其获取藏品、进行研究、展示陈列和提供教育的职能。更进一步，还需要考虑在博物馆语境下如何举办常设公共陈列或短期临时展览。

我想对这些话题进行一个综合的概述，主要着眼

于我对博物馆中各种展览的观察。首先，我将探讨作为收藏空间和其藏品特质之代表的博物馆；其次，我将从呈现形式上来对比对展示对象的演绎与展示对象的单一化（singularisation）；再次，20世纪70年代大型展览出现以来对展览演绎的重现。在本文的最后，我将以案例的形式对三个大型博物馆的常设展览进行分析。

### 一、作为收藏空间和藏品特质之代表的博物馆

博物馆以物品为中心的特征经常被相关学者指出。保罗·瓦莱里（Paul Valéry）称博物馆为“一座汇集了许多互不相关的物件的房子”。较新的博物馆概念理论——比如沃尔夫冈·扎哈里亚斯（Wolfgang Zacharias）的理论——强调把物件从原始背景中解放出来并将其转化到新的背景中去。<sup>1</sup>因此，可以牢固地建立起物品的去语境化（decontextualisation）。作为去语境化的结果，该物品本身失去了其由原始目的和原始用途所定义的功能，转而成为一个供人们思考的对象。

最终，由于传统物体的碎片化属性，物体通过置身于藏品或是展览之中，导致了必要的语境变化或重新语境化（re-contextualisation）。因此，物品在当下经历了从旧物到博物馆陈列对象的转变过程。它的

<sup>1</sup> te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012, p. 172.

碎片化属性，即其原始特征的遗存，实际上需要被解读、注释或演绎，方能使其作为博物馆收藏品而被重新赋予价值。<sup>2</sup>这种基于我们目前对历史的了解、对物品本身所携带历史问题和被视为“过去之见证”的文物本身进行的解读，其本质是人为的、建构的。

三维物品的具体特征与其他教学用具不同，它的物质属性（material quality）提供了关于过去的信息及其过去的使用信息。物品的另一个具体特征在于它的无形解性（intangibility），这一特性被戈特弗里德·科夫（Gottfried Korff）称为“对记忆的初始化”（Erinnerungsveranlassungsleistung）。<sup>3</sup>

根据汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）的说法，事物可触知性（palpability）的最为重要之处是能够归纳记忆。而记忆，正如她所说的，需要客观化（objectification）。

在这种背景下，波兰-法国籍的博物馆历史学家克日什托夫·波米（Krzysztof Pomian）提及了信号（semaphores）-能指（signifiers），以及沟通工具，它们被可见与可视（visible and viewable）、物质属性与载体、不可见性、无形性和载体所具备的信号所区分。<sup>4</sup>

作为“收”（acquisition）和“藏”（collection）的地点，博物馆的特征在于三维物体的空间展示。<sup>5</sup>除了去语境化和重新语境化之外，它作为展示地点的特殊吸引力在于让人们可以直面真实的物品，自华尔特·本杰明（Walter Benjamin）以来，这种吸引力

通常被称为光环（aura）。<sup>6</sup>

## 二、对展示对象的演绎与展示对象的单一化

博物馆建筑和展览发展是两个平行的系统。如前所述，博物馆的目的是对物品进行常设陈列；而展览则来源于早期商业展会，旨在暂时地、美观地展示物品和销售物品，并且被专门为贸易而设的宏伟建筑所支持。世界上最为突出的博物馆建筑物包括1851年建造于伦敦的水晶宫，1889年建造的巴黎艾菲尔铁塔和布鲁塞尔原子塔，以及2000年建造的德国汉诺威世博会展馆（图1、图2）。<sup>7</sup>自20世纪80年代以来，新建或扩建的博物馆往往都因其壮观的建筑体量而引人注目。

就博物馆特别是美术馆的展示方式而言，由于博物馆已经按照绘画、雕塑和工艺品等种类被划分为了几种不同的类型，因此正面临着绘画作品和其他物品的单一化。

在某些情况下，例如在1830年的柏林，绘画和雕塑是在同一屋檐下展出的，只不过是分布在同一栋建筑的不同部分。每件艺术品的自主性（autonomy）一直是解读的重点，否则展品就会简单地根据编年顺序或者区域流派来展示。根据1830年威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt）为柏林人博物馆（Berliner Museum）制作的绘画百科全书，其基础理念是：“许多美术馆，甚至所有知名的美术馆，都只能被看作是一个个没有具体意图的聚合体。相比之下，当地的皇家美术馆则从一开始就追踪和探索艺术

2 Beier-de-Haan, Rosemarie: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, Frankfurt a.M. 2005, p. 177.

3 Korff, Gottfried: *Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat* (1990), in: Eberspächer, Martina/ König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard (Eds.), *Museumsdinge, deponieren, exponieren*, 2. Vol. Köln 2007, p. 126-139, here p. 143; MacDonald, Sharon: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Baur, Joachim (Ed.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, p. 49-69, here p. 57ff.

4 Korff, *Aporien der Musealisierung*, p. 143.

5 Locher, Hubert: *Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern*, in: Gfrereis, Heike/ Lepper, Marcel (Eds.), *Deixis – vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007, p. 9-37, here p. 12f., p. 32f.

6 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, German edition 1939, in: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Vol. 1, Frankfurt a.M. 1972, p. 471-508; Korff, *Aporien der Musealisierung*, p. 141f.; te Heesen, *Theorien des Museums*, p. 179f.; Berg, Karen van den: *Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums*, in: Berg, Karen van den/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Eds.), *Politik des Zeigens*, München 2010, p. 143-168, here p. 157ff.

7 te Heesen, *Theorien des Museums*, p. 73-81; Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986; Sigel, Paul: *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000, p. 16ff.



1



3



2

1 / 伦敦水晶宫，约瑟夫·帕克斯顿设计，1850-1851，1851年世界博览会场馆

2 / 巴黎埃菲尔铁塔，古斯塔夫·埃菲尔，1887-1889，为1889年世界博览会设计

3 / 柏林老博物馆，卡尔·弗雷德里希·辛克尔为古典雕塑设计的统一基座

史。它通过对每一个绘画发展时期进行系统性的延伸，从而将自己与其他美术馆区分开来。”<sup>8</sup>

柏林人博物馆（Berliner Museum，现在被称为Altes Museum）的建筑师卡尔·弗雷德里希·辛克尔（Karl Friedrich Schinkel）设计了一种统一的画框，以便将展示模式标准化，并收到一种宁静的整体效果，从而将绘画作品的内在联系和凝聚力置于其个性之前。同样，古典雕塑也在辛克尔设计的统一的基座上展示（图3）。此外，他们在墙壁和壁龛前放置展品。如同皇家收藏的习俗一样，偏好在圆柱前和

黑暗背景之中陈列物品，以利用光源并使观者够充分地欣赏物品的每个角度。<sup>9</sup> 总而言之，人们正在努力走向标准化的展览成规。

艺术品和其他物品的隔离最终在20世纪30年代达到了“白立方”（White Cube）的理想境界，其隔断被涂成白色，并且没有遵循任何特定的建筑布局（图4）。与此相适配的是，展厅里很少使用标题，而解读文章则被彻底弃用。对艺术家工作室的场景模拟于第二次世界大战之后在博物馆中被广泛应用，并在20世纪70年代成为一种常见的展览实践。<sup>10</sup>

另外，在世界博览会（world's fair）上展示消费世界的最新产品和商品时，往往还伴随着特定的历

<sup>9</sup> Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 36ff.

<sup>10</sup> Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 246-250; Klonk, Charlotte: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven 2009, p. 122ff., p. 137ff.; Greenberg, Reesa/ Ferguson, Bruce W./ Nairne, Sandy (Eds.): Thinking about Exhibitions, London 1996; Klüser, Bernd/ Hegewisch, Katharina: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 246-250; Klonk, Charlotte: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven 2009, p. 122ff., p. 137ff.; Greenberg, Reesa/ Ferguson, Bruce W./ Nairne, Sandy (Eds.): Thinking about Exhibitions, London 1996; Klüser, Bernd/ Hegewisch, Katharina: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1991; Vogel, Fritz Franz: Das Handbuch der Exponatik. Vom Ausstellen und Zeigen, Köln 2012.

<sup>8</sup> Report from Wilhelm von Humboldt to Friedrich Wilhelm III. from 21.st August 1830, in: Wolzogen, Alfred von (Ed.), Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, Vol. 3, Berlin 1863, p. 315f., cited after: Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001, p. 28.



4



5



6

- 4 / 汉堡，卡尔·施耐德于 1930 年设计的艺术学会
- 5 / 巴黎 1931 年殖民地博览会上重现的吴哥窟寺庙群
- 6 / 巴黎 1889 年世界博览会上的爪哇舞蹈团
- 7 / 柏林弗里德里希国王博物馆的文艺复兴展室（36 号展室，1904 年）
- 8 / 柏林弗里德里希国王博物馆，威廉·冯·博德手写的修改图片文件

史设置，例如对欧洲村庄和非欧洲文化村庄（如南海岛民文化和爱斯基摩文化等）的重现。此外还有如对吴哥窟（图 5）这类十分壮观的寺庙建筑群的重现。这实际上是为了衬托和对比具有突破性的优越欧洲工业文化。为了给这些历史建筑赋予生命力，往往这些地区的人们会作为活的展览品参加展会，在展会期间以舞蹈的形式吸引游客，并陈列传统食物和传统手工艺品体现其民俗背景（图 6）。<sup>11</sup>

欧洲的乡村传统也由穿着传统服装的人们重新还原——这一模式最初出现在 1867 年巴黎世界博览会的展馆之中，随后在 1900 年巴黎世界博览会上，甚至复制出了一个完整的村庄。<sup>12</sup>

不久之后，这种展示的模式被新成立的博

物馆利用并加以改良，如纽伦堡的日耳曼博物馆（Germanische Nationalmuseum in Nuremberg）。这家博物馆遵循所谓的交换原则（Stubenprinzip），在空间中完成了对贵族住宅、手工工坊和零售店的场景还原，并使这些场景还原成为这类博物馆的永久性特征。<sup>13</sup> 这种展示陈列的另一模式，即立体实景（diorama），最先被世界博览会的展览实践采用，后来也被引入博物馆。1873 年，瑞典语言学家、人种学家兼教师奥脱尔·赫赛里乌斯（Artur Hazelius）在建设位于斯德哥尔摩的北欧博物馆（Nordische Museum）时使用了立体实景来展现农村的场景和活动。赫赛里乌斯的这一创新大受欢迎，1878 年他还接受委托为巴黎世界博览会设计立体实景。1891 年，他为北欧博物馆扩建了世界上第一个露天博物馆斯堪森户外博物馆（Skansen Open Air Museum）。

这一在当时处于时代前沿的展览原则遵循了现场

11 Schriefers, Thomas: Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen, Hagen 1999, p. 20f. and 69f. On the occasion of the World Fair in Paris 1878 there were presented 4000 members of african and southeast asian tribes. They were exhibited within antropological demonstrations. On the Colonial Exhibition in Paris 1931 replicas of temples and palace were shown, such as a replica of the famous Temple of Angkor Wat.

12 Schriefers, Für den Abriss gebaut, p. 35.

13 [www.gnm.de/ausstellungen/dauerausstellung/volkskunde](http://www.gnm.de/ausstellungen/dauerausstellung/volkskunde) (Last access 02.10.2017).



7



8

博物馆 (living museum) 的理念, 赫赛里乌斯将原本位于瑞典各地的 150 个原有建筑物转移到了此处, 完整地展示了每栋房屋乃至村庄的全貌。他将自己新发明的博物馆类型描述如下: “博物馆不仅展示了不同类型的建筑和家居用品, 以及工具和器物……它还试图通过其日常特征来描绘民间生活。”<sup>14</sup>

直到 19 世纪末, 这种“展示成规” (stereotypical mode of presentation) 受到了抨击, 并且在 19 世纪 80 年代重新规划柏林文艺复兴博物馆 (Renaissance Museum in Berlin) 之际, 在业界内掀起了一场对博物馆改革的讨论。这一对博物馆改革的讨论深受后来的国家艺术收藏 (Government Art Collection) 馆长威廉·冯·博德 (Wilhelm von Bode) 的影响。<sup>15</sup> 博德发展了一种独特的展示和表现模式, 即“样式空间原则 (Stilraumprinzip)” 或被称为“时代展示间” (period room), 即试图将艺术品融入其原本的使用空间。没有明确的证据显示博德从当时的文化历史博物馆或新兴的私人收藏中吸取到了发展这一模式的灵感。

博德的目标是改变 19 世纪初博物馆类型分化时确

立的传统分类边界。取而代之, 他发展了一种展示方式, 将艺术品放置于其各自的起源时代以及其原始存在背景环境 (例如文艺复兴时期的宫殿) 之中 (图 7)。或者按照博德本人的解释: “对于上个世纪的艺术作品, 我们可以设计一个洛可可画廊; 为了展示鲁本斯 (Rubens) 或凡·戴克 (Van Dyck), 一个巴洛克式的房间更为合适; 要展示伦勃朗 (Rembrandt) 和其他荷兰大师, 荷兰议会会议厅或舒适的休息室十分恰当; 至于波提切利 (Botticelli)、里皮 (Fra Filippo Lippi)、多纳泰罗 (Donatello) 和德西德里奥 (Desiderio) 等人的杰作, 我们应采用 14 世纪的佛罗伦萨客室的模式来陈列, 用那个时代最好的家具、挂毯和地毯将场景带入彼时的生活。”<sup>16</sup> 这些时代展示间应当饰有来自其原本时代的内部装饰, 例如方格天花板, 并且应当能够构筑起观众的感知以及美学效果。<sup>17</sup>

这一展览方式后来在弗里德里希国王博物馆 (Kaiser Friedrich Museum) 中得以实现, 这也意味着对与巴洛克式城堡中类似的展室连接的弃用。此外, 墙纸也根据艺术作品的色调和材料来进行选择。每一件艺术作品都围绕着关键展品对称分布, 从而更好地

14 te Heesen, *Theorien des Museums*, p. 82-84; Renzhög, Sten: *Open Air Museum. The History and Future of a Visionary Idea*, Östersund 2007, p. 10f.

15 Joachimides, *Die Museumsreformbewegung*, p. 56-59; Klonk, *Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, p. 55ff.

16 Bode, Wilhelm von: *The Berlin Renaissance-Museum*, in: *The Fortnightly Review* N.S. 50 (1891), p. 506-515, here p. 512, cited after: Joachimides, *Die Museumsreformbewegung*, p. 61.

17 Joachimides, *Die Museumsreformbewegung*, p. 93.

展示作品的层次结构（图8）。

除此之外，博德还拒绝使用统一画框，他急切地试图保留作品的原始框架及其复制品。<sup>18</sup>严格地说，博德的陈列策略完全是对洪堡的绘画百科全书理念的弃用。总而言之，在1904年弗里德里希国王博物馆延期开放时，人们高度赞扬了这一新的展示方式。与此同时，评论家们要求弗里德里希国王博物馆与其他文化博物馆、历史博物馆及其展示模式有更明确的区分，以免使艺术品成为装饰物，从而降低其影响。后来，这种批评导致20世纪初对中性展览空间和非纪念性博物馆建筑的需求。<sup>19</sup>博德本人在19世纪90年代期间用时代展示间的概念取代了对艺术作品自主性的强调。<sup>20</sup>

### 三、20世纪70年代大型展览出现以来对展览演绎的重现

在美术博物馆中，艺术作品单调地且毫无联系地被挂在白墙上，作品之间的位置关系也没有逻辑。这一状况引发一系列批评乃至危机。另外，历史悠久的博物馆正试图应对新兴的民主化艺术（democratising art）的挑战，并通过引入博物馆工作和展览的教学导向概念，让每个人都能走近文化。

法兰克福的历史博物馆（Historische Museum in Frankfurt）建于1972年，其建筑是一个无窗的结构，由裸露的混凝土构成。该博物馆是展示新思维的典范：建筑本身、其常设展览和临时展览都展现出了对新访客群体以及非传统展览主题——日常生活，战争，性别历史等——的开放性。

该博物馆的展示方式侧重于教育和学习，它提供了许多解释性文本，因此该展览很快被批评为单纯的阅读展示。博物馆因其展示的教学模式而被指责，这进一步凸显了一个事实：大多数博物馆的展品只能通过特定



9

9 / 柏林国会大厦，1971年-1994年展出的“德国历史之疑”展览

10 / 柏林，1981年，马丁·格罗佩斯大楼，“普鲁士：平衡的尝试”展览

11 / 埃森矿业同盟工业综合楼，“太阳、月亮和星辰”展览

的方式来观赏，因为它们都被保存在展柜之中。<sup>21</sup>经过长时间的讨论之后，该博物馆最终于2007年受到外界谴责，并于2011年关闭。2017年10月7日，这座博物馆重新开放，并带来了一个雄心勃勃的新常设展览，他们声称如今“这座城市的过去、现在和未来在此交汇与交流，重新开放的博物馆将迎合高度多样化的城市人口”。<sup>22</sup>

另一个经常被引用为博物馆“强调教育性文本展示”的例子，是1971年至1994年期间于柏林国会大厦展出的“德国历史之疑（Fragen an die

21 Hoffmann, Detlef/ Junker, Almut/ Schirmbeck, Peter (Eds.): Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft : das historische Museum in Frankfurt a. M. und der Streit um seine Konzeption, Fernwald-Steinbach 1974; Baur, Joachim: Ausstellen. Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld, in: Graf, Bernhard/ Rodekamp, Volker (Eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012, p. 141-154, here p. 142f.; Gerchow, Jan: Geschichtsmuseen. Kunst- und regionalhistorische Museen, in: Graf, Bernhard/ Rodekamp, Volker (Eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz, p. 341-347, here p. 342f.

22 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.st October 2017.

18 Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 81-89.

19 Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 101f.

20 Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 101.



10

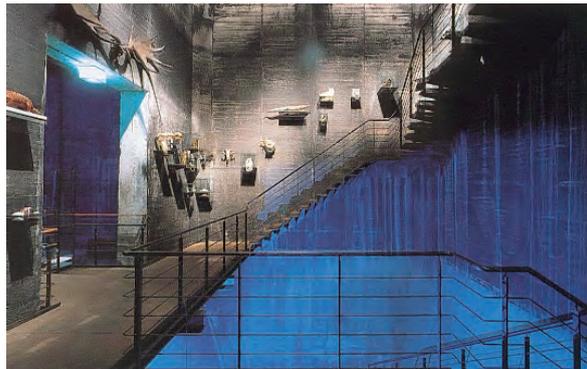
deutsche Geschichte) ”展览。这个历史性展览采用了教育性的信息介绍模式，展品包括挂图以及非常少量的物品。后来该展览被恰如其分地称为“以隔离的方式，在墙上钉上点东西”或是“扁平化的展览”。<sup>23</sup>（图9）

随着游客数量的增加，20世纪70年代的大型州立博物馆中，这些展览成为了真正吸引游客的核心。举个例子，符腾堡州立博物馆（Württembergische Landesmuseum）为巴登-符腾堡州25周年纪念而设计的“斯陶芬时代：历史、艺术、文化”（The Staufer Era. History - Art - Culture）展览，共吸引了超过67万名参观者，超越了从前所有德国展览的参观接待量。

1981年，随着“普鲁士：平衡的尝试（Preußen. Versuch einer Bilanz）”展览的举办，关于展览展示的变化也随之出现。这一时期展览中图示的使用得到了重视。虽然展品的审美品质保持不变，但它们同时也应该成为“政治和文化一致性的标志和规范”。<sup>24</sup> 物品的集体展示——而非独立展示——应通过令人记

23 Baur, Ausstellen, p. 143; Korff, Gottfried: Die Konzeption historischer Ausstellungen seit den siebziger Jahren (1998), in: Eberspächer, Martina/König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard (Eds.), Museumsdinge, deponieren, exponieren, 2. Vol. Köln 2007, p. 377-381, here p. 379.

24 Korff, Gottfried: Preußen - Versuch einer Bilanz, in: Eberspächer, Martina/König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard (Eds.), Museumsdinge, deponieren, exponieren, p. 232-240, here p. 234.



11

忆深刻的和具有暗示性的图像来促进观众的历史想象力和洞察力（图10）。<sup>25</sup>

其他大型展览在20世纪90年代接踵而至，其中大部分展览以特定的展览场地为特征——主要是前工业建筑，如1994年位于奥伯豪森的“火与火焰：鲁尔区的两百年”（Feuer und Flamme. 200 Jahre Ruhrgebiet）展览。该展览的主题围绕这一工业曾经蓬勃发展的煤炭开采区的衰退。紧接着，1999年和2000年在埃森矿业同盟（Zeche Zollverein）的焦化厂举办了名为“太阳、月亮和星辰”（Sonne, Mond und Sterne）的展览。<sup>26</sup>（图11）1998年，德国新东部州的前福克罗德电厂（Vockerode）举办了一个讨论文化工业区的复杂性和转型的展览，题为“置身其中：历史上的萨克森-安哈尔特州”（mittendrin. Sachsen-Anhalt in der Geschichte）。该地区曾经是启蒙运动中众多概念和思想的辐射源泉，并通过园林建筑和公园设计塑造了独特的文化生活。2000年在汉诺威举行的世博会上，展览“七座山”（7 Hügel）标志着这一理念的终极高潮。<sup>27</sup>

25 Korff, Die Konzeption historischer Ausstellungen, p. 380; Mai, Expositionen, p. 65-90, here p. 89f.; Beier-de-Haan, Erinnernte Geschichte - Inszenierte Geschichte, p. 187-197.

26 Borsdorf, Ulrich/ Korff, Gottfried/ Steiner, Jürg (Eds.): Sonne, Mond und Sterne. Kultur und Natur der Energie, Essen 2000.

27 Baur, Ausstellen, p. 147-149; Roth, Martin/ Schormann, Sabine et al. (Eds.): Das 21. Jahrhundert. Im Themenpark der Expo 2000 Hannover. Konzept. The 21st Century. In the Thematic Area of Expo 2000 Hanover. Concept, Hannover 2000.

近来，展览实践特征是对展览演绎的减少和对具有各种（如生产、功能、用途、出处等）意义的单一物体的“表达”的回归。同时，以文化和自然科学为导向的研究表明，它们之间的跨学科开放性增加。此外，对物体起源和迁移的兴趣增强（物种研究）使得博物馆藏品重新成为焦点。近来，许多博物馆通过重新整合他们的常设展览和藏品，引起了公众的浓厚兴趣。这一重新整合通常伴随着旧建筑的延伸和翻新，从而导致了沟通策略和展示方式的创新。如上所述，已经围绕我对博物馆展览的基本评论进行了全面回顾。

#### 四、三例对常设展览进行的重新规划

##### 1. 斯图加特的符腾堡州立博物馆 (Landesmuseum Württemberg in Stuttgart)

符腾堡州立博物馆是巴登-符腾堡州最大的文化历史博物馆，其主要目标是收藏、研究和展示符腾堡从石器时代至今的历史。这座博物馆的历史可以追溯到16世纪符腾堡州公爵的珍奇屋 (cabinets of curiosities)，它于19世纪君主制结束后成为公共财产。1862年，威廉一世将这座博物馆建成了“爱国艺术和纪念碑的国家收藏”。自1969年以来，该博物馆和其分支机构一直位于斯图加特的老城堡 (Old Castle) 之内。2012年，为庆祝博物馆的150周年，政府对这座城堡进行了翻修，使观众可以在博物馆内进行全方位的游览。此外，永久藏品被完全重新规划展出，并将该展览命名为“传奇的杰作” (Legendäre Meister Werke)。今天，该展览设于博物馆的二层，面积达2500平方米，旨在带领观众们踏上德国西南部80000年文化历史之旅。

作为重新规划的一部分，从前对15至18世纪的美术、文化和考古的重视如今被搁置，取而代之的是鼓励对所有时期和流派的整体考虑。展览涵盖了石器时代、青铜器时代、铁器时代、罗马时代，以及中世纪早、中、晚期，包括符腾堡公国时代和最后的符



12

12 / 斯图加特，符腾堡州立博物馆，常设展览史前考古展厅

13 / 瓦尔登布日常文化博物馆，装置“我的日常”，允许参观者放置自己的物体并叙述其意义，所有物体都会另外再被一位策展人给予点评

腾堡王国的时代，由1000件展品讲述这七段不同的历史时期。

每个主题都由中央视觉演绎——即所谓的“Raumbild” (德语意为“空间”，见图12)——所引入，并由14个时间箱 (period boxes) 构成，从当地以及全球的视角介绍了当时最重要的事件、发明、建筑物等的历史 (多媒体) 信息。时间箱和展示柜都是由当地机构专门为该展览而设计。

展览的流线带领着观众，从制作出第一批人类艺术品和乐器的斯瓦本·阿尔卑斯 (Swabian Alps) 石器时代的猎人，到凯尔特人与他们的王侯墓葬、黄金制品和拉坦诺遗迹；再到罗马时代、阿勒曼尼时期、中世纪、符腾堡公国、拿破仑时代、符腾堡王国的崛起、19世纪工业化的兴起、20世纪独立的符腾堡邦国，以及最终第二次世界大战后全新的巴登-符腾堡州。

老城堡的三座圆塔则容纳了另外一些展览，其主要内容是关于不同时代的其他主题以及重要创新，如青铜器时代剑的发明、各种形式的权力、圣经的力量和国家的权力、信仰与不同教派，以及19世纪关于教会、商贸、市政、教育以及劳工的影响。

整个二层展览区域为孩子们提供了130个互动



13

站点,让他们可以独自或在父母的陪伴下探索博物馆。这一新的博物馆概念共花了六年的时间准备,包括研究藏品的来源、藏品修复和藏品数字化,随后虚拟展览和数字目录也被呈现在网络上。同时,博物馆的互联网功能也被调整和重新设计。根据总体计算,对常设展览的重新整合大约花费了460万欧元。<sup>28</sup>

相比旧城堡的新展览,同时进行重新规划的还有日常文化博物馆——瓦尔登布城堡(Museum der Alltagskultur - Schloss Waldenbuch)民族学部的永久收藏,这一项目的预算明显较旧城堡的项目要少。在瓦尔登布城堡,展览的着眼点放在了参观者的参与度上,同时也注重建立参观者与日常文化藏品之间的联系。

展览围绕特别设计的“序曲”展开,为观众亲近日常文化提供了三种不同的路径。首先是展现了一间饰以20世纪家具的咖啡厅,使参观者明晰展览的主题。其次,一个名为“我的日常”的装置(Mein Stück Alltag),允许参观者放置自己的物体并叙述其意义——所有物体都会另外再被一位策展人点评(图13)。最后的路径则是“时间流逝(Zeit Sprünge)”:访客会在一个房间内面对一些历史物件和这些物件与之对应的当代版本,以突出从前和现在日常生活的相

似性。在这些“序曲”之后,则是一系列的主题展览,如“生活就是工作”“生活空间”等,和斯瓦比亚人心理、地区传统及其身份解构。<sup>29</sup>

旧城堡的永久收藏按照时间顺序以百科展示模式重新整合,配合教学式的时间箱、视觉演绎以及展品组合陈列,并通过展览和陈列柜的重新设计使整体极具审美性。然而在瓦尔登布城堡,则通过强调观众的参与度,从而让博物馆成为人、展品与身份交汇的场所。

## 2. 布伦瑞克的黑措根·安东·乌尔里希博物馆 (Herzog Anton Ulrich-Museum in Brunswick)

黑措根·安东·乌尔里希博物馆是欧洲最古老的博物馆之一,它诞生于1754年,当时是欧洲最重要的贵族之一——韦尔夫家族的家族财富,并为该家族的教育服务。今天是隶属于下萨克森州政府的一座州立博物馆。

博物馆起源可以追溯至韦尔夫家族出类拔萃的珍奇屋和艺术画廊。在不同的展品收藏地(例如各处城堡和修道院等)交付艺术品之后,人们于1887年在布伦瑞克寻找到了—座新建的博物馆建筑作为艺术品的永久居所。该博物馆是一栋意大利文艺复兴时期式的建筑,由建筑师奥斯卡·索默(Oskar Sommer)设计。在21世纪之初,该建筑物急需技术和结构改造。博物馆的空间相对较小,无法容纳19万件(套)艺术品以及图书馆、库房、工作室、行政管理等功能区域。在2013年开始对该建筑进行改造之前,另一栋整合了行政管理、库房、工作室、图书馆以及版画室的功能性建筑于2008年落成。2016年10月,翻新后的博物馆及其新整合的常设展览向公众开放。

黑措根·安东·乌尔里希博物馆目前展出了4000多件(套)涵盖三千年历史跨度的艺术品,占

28 www.landmuseum-stuttgart.de (Last access 04.10.2017), here Reports from 2010, 2011, 2012, here 2012, p. 8, p. 20-25.

29 www.landmuseum-stuttgart.de (Last access 04.10.2017), here Reports from 2010, 2011, 2012, here 2012, p. 26f.

地 4000 平方米。有史以来第一次，大量的雕塑作品尤其是古代雕塑作品，得以面向公众展示。画廊也同时对公众开放，如今能够被展出的画作比过去多出了 10%（315 幅绘画中的 70 幅）。此外，更多的空间用以展示曾经珍奇屋和其他主题展厅的亮点展品。室内装修翻新的部分咨询了柏林的建筑机构库恩·马维齐联合建筑师事务所（Kuehn Malvezzi Architects），他们为建筑物一楼的画廊提供了色彩方案，其中包括定制的蓝色、绿色和红色的墙面；同时，强烈的蓝色、黄色、紫色、绿色、粉红色和红色色调的墙壁取代了二楼应用艺术和雕塑艺术展示空间里曾经涂刷的鲜红色（图 14，图 15）。

常设展览的重新整合也引起了对主题优先度排序的新规划。此前，对绘画作品的选择是基于它们与艺术史的相关性；而现在，藏品的整体规模都得到了充分展示，包括深受观众喜爱的静物画、风景画、动物主题画作和女士肖像画。除此之外，每个展厅都遵循一个主题概念，诸如“表演艺术与绘画的关系”“艺术家的自画像”“绘画中的幻觉主义”或艺术家在三十年战争中的迁移以及对家庭的视觉诠释。每张画作都附有教育性解说，每个房间也都配备了提供更多信息的小册子。

在二楼，雕塑展厅、珐琅展厅、瓷器展厅和陶器展厅排成一列，与新展出的东亚藏品以及民族学藏品相邻。在这层楼的展厅里同样也附有解说和更多详细信息。观众可以一次性体验数个展示着不同藏品的展厅，新的主题展厅专注于生活方式、品牌和餐饮文化，以及将旧时的王室作为品牌来展示，并将韦尔夫家族珍奇室以典型案例的形式部分复原。<sup>30</sup>

在布伦瑞克，博物馆决定再次将绘画与雕塑、手工艺品等区分开。除了展厅的色彩设计外，旧时珍奇室收藏的物品被陈列在了展柜之中，而雕塑则



14



15

14 / 布伦瑞克，黑措根·安东·乌尔里希博物馆，展厅翻新的情形

15 / 布伦瑞克，黑措根·安东·乌尔里希博物馆，库恩·马维齐联合建筑师事务所设计翻新的展厅

16 / 埃森，矿业同盟工业综合楼内的鲁尔博物馆

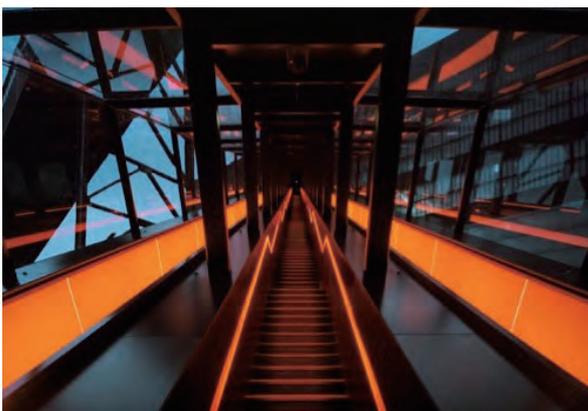
17 / 埃森，矿业同盟工业综合楼内的鲁尔博物馆，雷姆·库哈斯为建筑增加的橙色自动扶梯

在展厅中无防护地直接摆放。大部分的雕塑作品仍然置于其原本的底座之上，观众可以从各个角度欣赏这些作品。绘画藏品则按编年顺序及其主题进行组织。基本上来说，这种展示模式是一种非常传统的模式，它强调展品本身的品质，通过彩色墙面以获得现代感和当代感。据博物馆馆长约森·鲁克哈特（Jochen Luckhardt）介绍，由于该馆后期的藏品没有达到早期库存的高质量标准，因此展览展示的藏品年代约止于 19 世纪。

<sup>30</sup> [www.3landesmuseen.de/Herzog-Anton-Ulrich-Museum.77.0.html](http://www.3landesmuseen.de/Herzog-Anton-Ulrich-Museum.77.0.html) (Last access 04.10.2017).



16



17

### 3. 作为新型博物馆范例的埃森鲁尔博物馆 (Ruhr Museum in Essen)

鲁尔博物馆与上述的斯图加特和布伦瑞克博物馆完全不同。后两家博物馆的藏品均源于19世纪和20世纪的王室收藏，而鲁尔博物馆的藏品则从一开始就是来源于一家公民基金会，它见证了鲁尔地区工业时代的资产阶级自信。在19世纪，博物馆和教育机构通常由公民社团建立。鲁尔博物馆于1901年由埃森市历史学会 (Historischer Verein für Stadt)、埃森修道院 (Stift Essen) 和克虏伯教育学会 (Krupp'scher Bildungsverein) 创立，并于1904年向公众开放。该博物馆最初专注于艺术、当地历史、自然历史和民族学。从一开始，这家博物馆就计划要被改建为莱茵-威斯特伐利亚工业区的一家工业博物馆。该地区是德国乃至欧洲最为重要的煤炭和钢铁产区之一。

该市立艺术收藏于1911年搬迁，形成后来的福尔克旺博物馆 (Museum Folkwang) 的核心收藏。其后，当地的历史收藏在第二次世界大战期间被移走并且大部分被摧毁。1934年，博物馆更名为鲁尔区博物馆。

在不同地点经历了几次战后中途停留之后，鲁尔区博物馆和福尔克旺博物馆于1984年搬进了同一座建筑，共同使用其空间。其中鲁尔区博物馆的永久展览面积为4500平方米，临时展览面积为600平方米。常设展览的主题是鲁尔地区在工业化进程中的地质和社会历史，由展品的组合展示和视觉空间演绎呈现。最后，博物馆的收藏还扩大了到了照片档案和考古藏品。

从那时起，该博物馆就开始举办大型展览，如1994年的“火与火焰：鲁尔区的两百年” (Feuer und Flamme. 200 Jahre Ruhrgebiet)，以及1999年、2000年的“太阳、月亮和星辰” (Sonne, Mond und Sterne)。

在2001年矿业同盟被列入联合国教科文组织世界遗产名录以及2010年鲁尔地区申请欧洲文化之都的过程中，埃森市议会同意将前鲁尔区博物馆——现在的鲁尔博物馆——转让给前矿业同盟的洗煤厂。这一决定的初衷是一方面希望将矿业同盟的部分历史予以归还，而另一方面博物馆将与场所精神 (genius loci) 以及工业生产、工业建筑和煤炭开采等核心精神相联系 (图16)。

该建筑的重建由荷兰建筑师雷姆·库哈斯 (Rem Koolhaas) 负责，他为建筑增加了一台壮观的橙色自动扶梯，该自动扶梯可将观众带到24.3米高的洗煤厂 (图17)。建筑师和策展人的理念是模仿原始的生产流程，让参观者亲历煤炭原料最初在顶部存储、又经过多个步骤后加工出来的过程。如时任馆长乌尔里希·博斯多夫 (Ulrich Bosdorf) 所言，“让重新规划的结果更富有智慧”。

根据博物馆专家的广泛讨论和研究，2010年新

开设的常设展览的展示方式是以非常复杂的房间结构和各自的专题作为重点。展览约占 5000 平方米的建筑面积，涵盖 6000 多件展品，设有“演绎性的整体效果、展品组合以及中心向的”交互装置<sup>31</sup>，从多个角度对鲁尔地区的历史进行叙述。

该展览展示鲁尔区流行的传统和传奇，例如 1. 克虏伯传奇，2. 足球，3. 贪污，4. 男子气概，5. 高温作业，6. 煤炭，7. 整合，8. 团结，9. 精神家园，10. 特殊尺度，11. 煤烟和 12. 结构转型。

鲁尔地区的具体现象在 17.3 层（图 18）中呈现，例如 1. 由荒地、坑口矿和开采沉陷形成的后工业景观，2. “Trinkhallen”（售货亭）及其特定的快餐和饮品（如啤酒和烈酒），3. 工人定居点，4. 1 号联邦公路 / A40 高速公路（Bundesstraße 1 / Autobahn A 40），5. 景观结构和区域，6. 城堡和教堂，7. 井下工作，8. 声音，9. 气味，10. 休闲娱乐，11. 工业建筑，12. 绿色鲁尔区，13. 自然与工业，14. 鲁尔河和埃姆歇河（Emscher River），15. 定居点结构，以及 16. 鲁尔地区的语言。

不同章节都附有结构性信息，例如过去 200 年间的人口统计数据。在同一层，鲁尔地区的集体记忆根据过去的三四代居民来表现。这种统一由在私人记忆和物品所概括，这些记忆和物体是针对当地自然界的“记忆”——煤炭、化石、动物等。

第一层 11.80 显示了从公元前 50,000 年到公元元年的景观发展，从冰河时期的发现、智人的第一抹痕迹、罗马时代、皈依基督教、汉萨城镇（Hanse towns）、普鲁士与启蒙运动开始，以及古典乌托邦之地、资产阶级的外国世界，与鲁尔区博物馆的工业化进程收藏形成对比。

地下层 6.30 从一个煤炭生产的立体布景开始，遵循早期和快速工业化过程中采煤的方式及其对该地区的影响，结束于由去工业化和结构变化塑造的当代



18

18 / 埃森，矿业同盟工业综合楼内的鲁尔博物馆，在 17.3 层展示的鲁尔地区现象

19 / 埃森，矿业同盟工业综合楼内的鲁尔博物馆，6.3 层

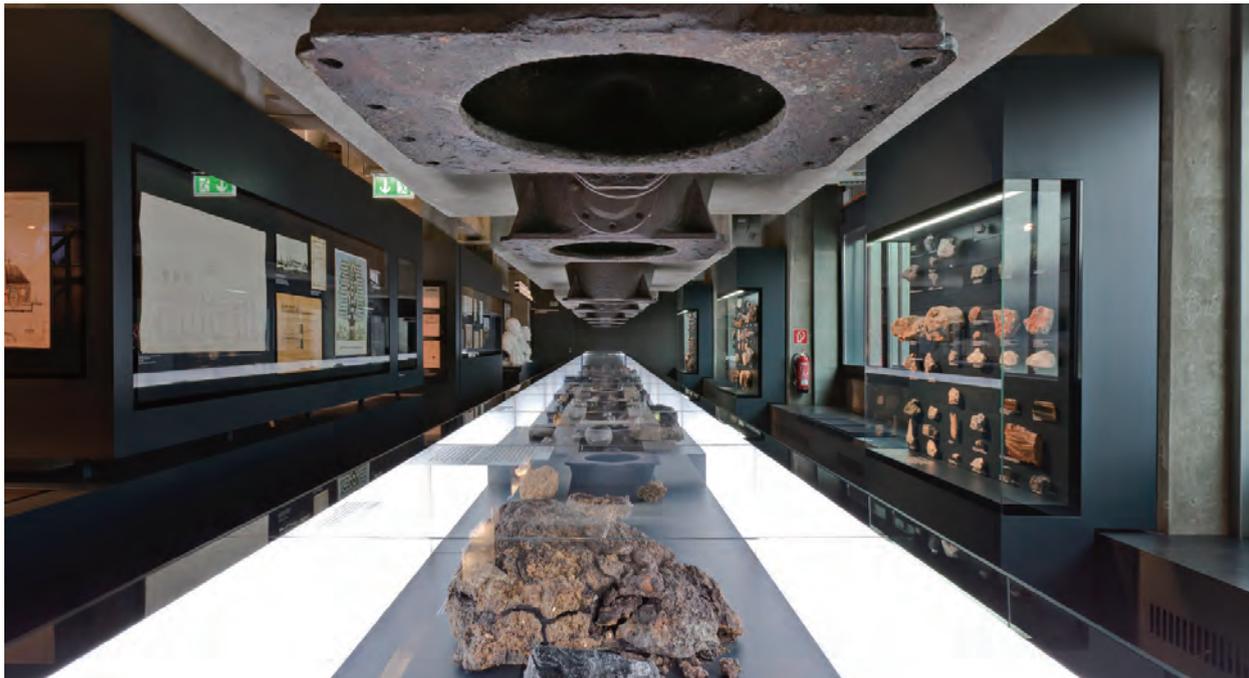
景观（图 19）。<sup>32</sup>

新的鲁尔博物馆及其常设展览可以被视为雄心勃勃的尝试，这不仅来自于建筑本身的气氛、展品的多样性和复杂性，还因为考虑到了不同的展示方式，希望通过展览和教育以解决自然和文化历史以及时下交错问题的要求。两个主题楼层 24.30 和 17.30 实现了这一目标。他们展现了整个展览实践的全貌，充分利用了藏品、媒体、声音和嗅觉之间的相互作用，以刺激观众的所有感官。相反，按时间顺序排列的较低楼层则显示出对完整性的要求，富有一种对展品、主题、情景化和调解的压倒性累积倾向。

与此同时，他们仍然徘徊于 20 世纪 80 年代和 90 年代间举办大型展览的传统之中。通过一系列富

31 RuhrMuseum (Ed.): Natur Kultur Geschichte auf Zollverein. Konzept. Oberhausen 2005, p. 11.

32 RuhrMuseum(Ed.): Natur Kultur Geschichte auf Zollverein. Konzept. Oberhausen 2006; RuhrMuseum (Ed.): Natur Kultur Geschichte. Gestaltung. Oberhausen 2006.



19

有表现力的安排和并置，减少展陈对象并清楚地关注文化和自然现象的对比，势必会加强信息量以及对参观者的吸引力( Erinnerungsvorstellung )。

## 五、结论

展览的发展始于博物馆及其馆藏日益向公众开放，并可以为公众所亲近之时。因教育和调解的需要，使得展品被置于其原生的背景之中，即语境化( contextualization )，这也影响了各种教学概念的发展。长期以来，按照绘画流派的时间顺序、遵循百科全书式的展示方式被大力推广。与此同时，作品的陈列也使用统一的标准化画框和基座，并在适当的光线下呈现出艺术作品的自主特性，以便于对比不同的作品与其质量。另外，这种发展导致了视觉演绎和展品演绎的交织，这种交织应当能够吸引观众的感官，并促进其洞察力和历史想象力的提升，而不应由于附加了过多的阅读材料而使观众灰心丧气。展览的两种发展方向来自不同的起源，其一是博物馆的馆藏陈列，其二是为了促进商贸和展示技术进步而举办的展会。

近年来，针对起源的研究再次强调了博物馆的重点，即“会说话”的馆藏以及它们在展览实践中的作用，这导致了一些历史较长的博物馆对其馆舍进行翻新和(部分)重新整合的常设展览，并且这些博物馆还以各种方式完成去语境化( decontextualizing )和物品展示。

但同样重要的一点是，数字化和先进技术已经为参观者们带来了创新性的信息提供方式。这一方式将展览的展示模式扩展到气味、声音和运动等抽象表达的方面，此外也扩大和丰富了展览的主题及其教育模式。

目前展览模式中观众参与度的发展倾向以及需求使观众脱离了参观展览时被动接受的窠臼。这种发展与需求引发了观众的讨论甚至反思，从而形成一种与准宗教艺术的奉献精神相异的行为。与此同时，由于参与度与观众体验变得日益重要，博物馆作为历史知识与信息的教育媒介机构不应退居幕后。毕竟，构建博物馆魅力的重中之重仍然是对展品的特定诠释与呈现。△

# 清华大学 艺术史与博物馆学术研讨会综述

韦昊昱

2018年1月2日下午，由清华大学艺术博物馆学术研究部与清华大学美术学院中国艺术学理论研究所联合主办的艺术史与博物馆学术研讨会在清华大学艺术博物馆218会议室举行。

本次研讨会旨在关注艺术史研究与博物馆机构两者间的密切联系。会议邀请国内外博物馆、美术馆、高校等多个领域的20多位专家学者，围绕“西方博物馆和中国重要博物馆的艺术品收藏、展览特点”“博物馆的艺术藏品对艺术史研究的作用”“艺术史研究方法与博物馆藏品研究之间的关系”三个议题展开，与会专家进行专题发言。艺术史研究需要运用文献、作品图像与实物来进行，博物馆则是收藏绘画、雕塑、工艺美术等艺术作品实物的重要机构，借助博物馆藏品开展艺术史研究，可以帮助展现艺术史的丰富内容，使史实更为立体多样。

本次会议由清华大学艺术博物馆学术研究部主任徐虹研究员和清华大学美术学院中国艺术学理论研究所所长陈池瑜教授主持。清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江教授首先致辞，他代表艺术博物馆对此次会议的顺利召开表示祝贺，并简要介绍了清华大学艺术博物馆的藏品特点和开馆一年多来的重要展览，希望以此次会议为契机，加强清华大学艺术博物馆与艺术史学者们的联系。清华大学美术学院副院长张敢教授代表美术学院致辞，他指出，本次会议请来各位艺术史学者和博物馆研究专家，开展艺术史与博物馆专题的研讨很有意义，目前包括清华大学艺术博物馆在内的

中国大学博物馆正在发展之中，大学博物馆除对艺术史研究有所助益之外，还应当成为艺术类专业师生艺术创作的陈列空间与教学场所，对教学和学校美育及艺术创作起到推动作用。

英国国立维多利亚与阿尔伯特博物馆东方部高级研究员张弘星先生应清华美院中国艺术学理论研究所和艺术史论系邀请，在华期间为清华美院师生举办了博物馆与艺术史相关系列讲座。本次会议邀请张弘星先生首先发言。他介绍了英国国立维多利亚与阿尔伯特博物馆的建立背景与藏品收藏情况，结合自己的研究与策展经历指出，在一座“百科全书式”的西方综合性博物馆中，中国部分的收藏只是其中一个部分，藏品的编目系统深受“欧洲中心论”的文化思维影响，带有很多局限性，这是与中国国内博物馆收藏体制区别最大的一个特点。那么，如何在当前西方强势文化语境中，进行有关中国艺术史的研究与策展实践？这是摆在西方中国艺术史学者和策展人面前的首要问题。在这样的前提之下，中国艺术史的研究深受西方艺术史研究方法的影响。反之，在20世纪70年代后“知识区域化”风潮的推动下，非西方艺术研究者也提出了许多新颖的艺术史研究和藏品展示的方法，未来这一方向的研究前景依然广阔。此外，国立维多利亚与阿尔伯特博物馆从建馆之初便重视艺术史研究与教学工作，一直与英国皇家艺术学院联合招生，培养文物保护、设计史专业的博士生，这一做法在欧美学界影响较大，可见长期以来西方艺术史教育与博物

馆之间的密切联系。

故宫博物院学术部主任余辉研究员回顾 20 世纪初期以来现代意义上中国艺术史学科的建立背景。当时博物馆机构处于草创时期，严重滞后于美术史的书写与出版，学者们没有机会看到艺术品原作，但却写作了第一批中国美术通史和断代史，如今看来，这其中很有一些学术观点是值得商榷的。新中国成立后，博物馆中的艺术史研究逐步展开。改革开放至今，博物馆学者立足于图像原作进行研究，故宫博物院学者编制了《中国绘画史图录》等研究资料，对有关著名绘画的真伪问题，提出了新的鉴定结论，但美术史的教材却很少吸纳和体现这方面的最新研究成果。目前，中央美术学院正在编纂新版本的《中国美术史》教材，希望可以吸纳博物馆学者鉴定研究的前沿成果。此外，当前国内博物馆的策展实践深受西方博物馆策展手段的影响，学术研究力量尚落后于高校，未来希望高校和博物馆可以进一步通力合作，策划举办专题展览与学术研讨会，相信这对提高博物馆展览的学术品位大有裨益。

北京大学艺术学院丁宁教授发言指出，当前中国

博物馆数量和规模均已居世界前列，中国游客也在欧美兴起参观博物馆的热潮。在这样的背景之下，高校的艺术史研究者需要进一步深入了解博物馆的实际运行模式与藏品实物的基本情况，以此弥补对原作实物熟悉程度的不足。但与此同时，一个成功精彩的博物馆展览，也依赖于艺术史学者群体长期扎实认真的学术积累与研究，这无疑是一个双赢的合作模式。回顾艺术史学术研究发展历程可以看到，博物馆对一件藏品文物价值的新发现，往往会极大地更新激活艺术史的叙述与认知。因此博物馆中的藏品永远是推动艺术史研究不断深入前进的源泉所在，未来关于博物馆运行中所产生的消费文化和其他一些有趣话题，也值得研究者继续关注。

中国传媒大学书写文化中心主任刘守安教授首先介绍了当前国家出版基金重大项目《中国古代物质文化史》的编辑出版情况，他指出，物质文化的研究范围囊括了书法、绘画等精神性艺术门类，因此博物馆理应成为展示人类物质文化成就的殿堂，是物质性与精神性的统一，对促进文化教育和传播普及工作具有重要意义。清华大学以其自身的雄厚科研实力与广泛影响力，创办

#### 1 / 会议现场



艺术博物馆，举办了一系列高水平的艺术展览，这对宣传中华艺术文化、弘扬中国艺术精神发挥了极大作用，也对书法研究者的教学、科研工作启示良多。

中央美术学院图书馆馆长郑岩教授回顾了自己的考古学学术背景，以及曾在博物馆系统和美术学院任职的双重工作经历。他认为当下中国的博物馆和艺术史研究事业皆处于繁荣发展的阶段，艺术史的研究成果和研究动向也引起了历史学界、考古学界等姊妹学科的重视。比较国内高校和博物馆的艺术史研究风格可以看出，高校的艺术史研究更为偏重理论化，师生间对知识的综合性、问题互动性要求较强，但往往“不及物”，较少与博物馆藏品原作加以结合。而博物馆的管理层又往往忽视对于艺术史专业人才的使用，博物馆内的艺术史研究看似门类齐全，专一化程度高，却也有壁垒森严的局限性。郑岩教授认为，大学博物馆可以成为未来沟通调和学院派和博物馆界艺术史研究的有益渠道，比如在“技术艺术史”的研究中，就需要学者既具有扎实深厚的理论素养，又有近距离接触博物馆藏品的机会。与此同时，诸如哈佛大学博物馆等西方大学博物馆还专门为本校艺术史专业的授课提供良好的教学场地和藏品支持，从而促进艺术史理论与实物研究的深度结合。

中国国家博物馆学术研究部主任朱万章研究员也有资深的博物馆工作经历，他以自己早年在广东省博物馆供职期间所做的徐渭研究为例，展示出博物馆藏品是如何深入影响自身的艺术史研究。而作为博物馆学者所养成的一些诸如记录鉴画日志、留心藏品形制等工作习惯，也成为持续推动他进行艺术史研究的动力。他还认为在绘画史的研究中一定要关注画作的形制信息、流传脉络、保存状况等客观因素，在立足作品的真实性基础之上，才能得出可靠扎实的研究结论，这无疑要求学者必须大力重视与博物馆学界的合作。

清华大学艺术博物馆学术研究部主任徐虹研究员以2009年自己在中国美术馆策划的“英国泰特美术馆藏透纳绘画珍品展”为例，关注如何在中国语境下

策划有关外国艺术的展览，这要求中方策展人既要具备丰富扎实的外国艺术史知识储备，又要以观众需求和公众教育为首要考虑的问题，擅于选择适合中国观众文化背景、审美喜好与观赏趣味的作品，找寻中西艺术之间的共同视觉语言。与此同时，博物馆内的研究者在具有专精的学术背景之外，还要注重与更加广泛的文化现象发生联系，处理好“专”与“通”的关系，进一步提高自身的策展与研究水平。

清华大学美术学院艺术史论系李静杰教授发表了题为《印度花鸟嫁接式图像及其在中国的新发展》的个案研究报告。花鸟嫁接式图像创始于印度笈多时代，后笈多时代与帕拉时代延续发展，波及古印度大部分版图。初唐时期印度花鸟嫁接式图像传入并迅速中国化，中国花鸟嫁接式图像数量之众、发展程度之高，又非印度所能及。李静杰教授基于多年来在佛教物质文化研究过程中积累的相关资料，运用考古类型学和美术史图像学方法，分别梳理印度与中国的花鸟嫁接式图像，厘清两者各自的发展脉络、文化内涵与内在联系。

故宫博物院书画部王中旭研究员是2017年故宫博物院《千里江山——历代青绿山水画特展》的策展人，此次展览以宋代王希孟《千里江山图》为主调，展示青绿山水画的发展轨迹，在艺术史界和社会上产生较大影响。王中旭主要介绍了此次展览的举办动机、策展思路、藏品选择与展厅布置等方面的情况，借此揭示一项博物馆专题性展览对于既往艺术史研究成果的呈现与回应，不仅对于学术界具有启示意义，亦能够最大程度地吸引普通大众走进博物馆。

中国美术馆典藏部薛帅杰副研究员结合2017年中国美术馆开展的藏品普查工作情况谈到博物馆从业人员自身所需的艺术史专业素养问题。他强调，博物馆内的策展人与研究者应立足开阔的学术视野和敏锐的学术眼光，高度重视美术馆、博物馆的保管典藏事业，积极协调著名艺术家作品的捐赠工作，从而甄选出一批能够真正留存于时代、留存于历史的优秀藏品，这有必要成为国家、省市各级美术馆、博物馆应尽的职责和义务。

首都博物馆郭良实助理研究员介绍了首都博物馆的历史沿革、藏品种类、研究力量等方面的情况，目前首都博物馆的艺术史研究力量正在增强，书画类策展人员数量不足，但博物馆极为重视书画专题性展览的策划，希望加强博物馆之间的学术交流，共享各博物馆丰富藏品资源，举办出一批具有高水平学术质量的优秀藏品展览。

清华大学美术学院中国艺术学理论研究所王洪伟研究员发表了题为《“故宫”对〈富春山居图〉真伪研究的三次影响》的个案研究报告，两卷《富春山居图》研究过程中，“故宫”始终扮演着一个极为特殊而又容易被忽视的角色。20世纪30年代黄宾虹、吴湖帆等学者专家进入故宫审画，判定“无用师卷”为黄公望真迹，“子明卷”为伪作的鉴定结论。70年代初，台湾学者徐复观推翻“故宫派”观点，恢复了“子明卷”的真迹身份。2011年，“无用师卷”和《剩山图》在台北故宫博物院合璧展出，厦门大学洪惠镇提出“子明卷”系董其昌作伪的观点。时至今日，两卷《富春山居图》真伪仍扑朔迷离，有待新证据与新视角的出现，这一个案也揭示出博物馆藏品原作为艺术史研究中的推动作用。

福建龙岩学院艺术与设计学院周明聪教授作为来自台湾的艺术史学者，结合自己经历介绍了台北故宫博物院、台湾历史博物馆、高雄市立美术馆的收藏与展览情况。近年来，他利用博物馆开展研究闽台美术史课题，取得了一系列科研成果。

南昌大学美术学院石力副教授重点介绍了南昌大学外销瓷博物馆的建立背景与发展历程，她强调未来的外销瓷研究应放置在全球史的宏大背景之中，揭示跨文化语境的横向交流，探讨外销瓷作品和图像如何在中西文化的交融互动中被接受、调适与改造，最终完成再生产的过程。此外，她也呼吁未来各大博物馆机构应大力重视藏品数字资源与数据库建设工作，从而为艺术史研究者的日常教学与科研提供便利。

文化部《艺术教育》杂志主编郭晓女士谈到了对于博物馆与社会艺术教育关系的思考。她认为博物馆不仅是艺术史研究的重要场所，也是开展社会艺术教育的重要平台。社会艺术教育是学校以外的组织机构、团体或个人对社会成员所提供的艺术教育服务。在新的历史条件下，社会艺术教育如何与学校艺术教育协同发展、有效融合，促进素质教育的实施，主动服务文化繁荣，已经成为我国艺术教育事业可持续发展急需解决的一个重要课题。未来中国的博物馆应更好地服务于社会艺术教育的整体体系，建立深化城市博物馆与市民文化艺术素质之间的互动联系。文化部《中国文化报》编辑施晓琴女士关注社会公众如何更好地通过展览形式，分享最前沿的艺术史研究成果。她认为博物馆应进一步为艺术史研究学者提供有效和便捷的研究渠道，建立相关开放性数字资源。在会议提问讨论环节，清华大学艺术博物馆博士后穆瑞凤介绍了她在英国博物馆考察的收获和英国大学博物馆建设情况，认为英国大学博物馆十分重视和课堂教学的结合，注重为社区服务，把对公众的文化普及工作作为自身应尽的职责。

陈池瑜教授在会议总结中说，本次研讨会借助英国博物馆专家张弘星先生来清华访问讲学的东风举办，感谢张弘星先生并感谢各位专家的出席和精彩发言。专家们结合博物馆与艺术史科研工作经历，对西方博物馆和中国博物馆的艺术品收藏展陈，以及博物馆藏品特点、工作机制与高校艺术史研究之间的互动关系等内容，发表了研究报告和精辟的学术见解，为进一步利用博物馆藏品资源，开展艺术史教学与研究提供了诸多可资借鉴的宝贵经验。此外，本次研讨会还就有关艺术史专题和展览进行深入探讨，亦取得可喜成果。本次研讨会专题论文成果将在《艺术教育》《清华大学艺术博物馆馆刊》和其他专业刊物上发表，期望通过本次研讨会进一步加强艺术史学者和博物馆的合作研究工作。△



## 书法通画法，字中见丘壑 ——张仃先生书艺的道与法

丘 挺



1/ 虚怀 69×46 厘米 纸本书法 1999 年

2000年，我执贽张仃先生门下时，先生已经八十四岁了。在我读博士的几年里，没见过张仃先生画画，但是见过他写字。他写篆书执笔很高，掌虚指活，而且写的速度很慢，这让我印象颇深。那个时期（2000-2002年间），他根据以前的写生稿密集重画了一批四尺三开的焦墨山水，全是以篆籀笔意入画，或寒林枯木，或奇壑野溪，或山村古寺，多以秃锋勾皴，燥润相生，墨气透亮，笔势雄浑。同时画上多以小篆题款，苍郁古朴，平实无华，展现了张仃先生践行书画一律、以书入画的深度与纯度。

张先生对书法很执着，这种执着不是为了社会俗务的应酬。他沉醉书艺，是纯然内在的遣兴抒怀，浑然进入“丹青不知老将至，富贵于我如浮云”的境界。张先生年事渐高后，不能亲临真山水，自2003年即戛然停笔不再画画，但他于书法一直笔耕不辍。晚年的他栖居西山“大鸟窝”，排除一切外在的趣味与时尚，书法成为他的日常生活。在他的书斋里有两种书籍时常相伴左右：一是《鲁迅文集》，另外就是《六书通》和《说文解字》。《鲁迅文集》是张仃先生的精神之书，尤其在晚年的时候，他常坐在自己的藤椅边翻阅，时或喃喃自语：“还是鲁迅说得好。”而《说文解字》、《六书通》乃是他书法日课的工具书。他恪守“以书入画”乃中国画笔法的核心。他担忧当下的中国画缺乏书写性，笔墨理法渐渐被忽视。我在他门下问学期间，每次带上字画请教时，他都特别高兴，这大概正合他反复强调中国画要“以书入画”的要求。

我们偶有聊起书法，记得有次在红庙时，张先生说他请教过齐白石关于写字执笔问题，白石老人说：“毛笔抓着不掉下来便可。”张先生也常借字以作不言之教，读书期间他每年都写字赠我，写的内容都与我的学习与生活相关。入学不久，篆书“见贤思齐”以劝勉，是希望我能志存高远；后来又写“闻鸡起舞”垂赠，是先生知道我好睡懒觉；还曾写“道法自然”给我，是希望我能在古人、造化间体悟到人与山水相望相化的境界……这些，我都铭记在心。

张先生早年写过《张迁碑》，壮年后习《石鼓文》，尤其喜欢吴昌硕的石鼓文书意。他的书法很早就有了明确的方向，那就是对篆书的研究与探索。不仅临帖，也常常读帖，领悟其中的结构和笔势、笔意。他喜欢邓石如、徐青藤、吴昌硕、黄宾虹、齐白石等，当然他更喜欢秦汉篆隶的壮阔茂朴，那种斑驳苍茫的碑版书法常常令先生为之激动。相对而言，他的心性喜欢敦重古厚，气格刚健，有庙堂气象的书法。认为自己不大适合去写那种跌宕起伏、恣肆雄强的行草，他自认为缺乏草书的那种舒卷飘逸、绵绵不断的才情，所以他坚持走北碑的路子，他篆书写得平实质朴，而平实里又有险峻的笔势，在平正中含有开拓之势，用墨润燥相生，字的外形结构乍看似乎没有太多变化，但注重形式内美的推敲，苍郁而敦厚。他的小篆用笔平实，行笔中笔力均挺、沉着，深得邓石如、杨沂孙之质朴古雅。此外，张仃先生的篆书趣味和对结体的理解，深受他的好友张正宇的影响，张仃先生推崇张正

宇的任性洒脱，灵动自如的“狂籀”，心仪正字书中融古籀笔意又能有开张奇崛、粗头乱服。张仃先生小篆创作中有时会故意拉长某些笔画，或在笔线平行排列上强化疏密、虚实及枯湿对比，这类作品依稀还能看到张正宇的影响。但由于两人秉性气质的先天差异，张仃先生沉郁持重，写得刚健古气；而正宇先生酣畅灵动，有一股生扑扑的锐气。若论金石气与笔线之筋骨血气，张仃先生高出一筹。

一个很有意思的现象是，如今市面上有不少张仃先生的假画，而他的假字会相对少一些，实因其字难于作假，因为书法往往更容易看出破绽。张仃先生的假画，往往画得骨力瘦弱、墨气呆滞。作伪者尤难模仿画面上题跋的书法，因为不能对笔意、笔势、空间、结构、结体了然于胸，所以常见的假字往往是笔力不济、意态不明、结构不熟、羸弱而缺乏自信，作伪者字字慎细，又字字不到位，所以往往写得紧绷绷的，缺乏节奏。而张仃先生的书法线条筋肉丰满、血气饱满，精气神非常足，除了结体质朴的特点之外，其篆书最大的亮点是起笔果敢，方圆兼用，笔力均挺，布白干净。张先生写篆书，还有一大特征就是融入对隶书的理解，尤其是把隶书里缜密朴茂的气质糅融到婉约流畅的篆书书写中。以隶入篆，明代也有书画家已作糅合，清代乾嘉往后不少书家在这一方向的探索颇具建设性。邓石如把这种实践做到了极致，他突破了篆书一千多年来惯用的李斯、李阳冰笔线匀停的笔法传统，大胆使用羊毫长锋（也用竹草制做的笔，又叫茅龙笔），



在篆书里面融合了隶书的书写习惯和笔意，墨气浓重饱满，笔线沉郁舒展。之后的徐三庚、赵之谦、齐白石皆是融篆隶为一炉的大家。张仃先生的书写实践亦是，他的篆书笔法除了起讫圆实的圆笔，有时候是入锋用方笔，方笔中甚至有时候兼用侧锋，有时候顺逆互用，追求逆锋形成的如犁耕地般的涩势，还有一种锋芒清爽、一涩到底的倔劲，而波发仍归蕴藉，体现出他对金石趣味很独特的理解，有点像刻印章的刀法，而这种方式齐白石用得最为极致。张先生也是融合了齐白石篆书的书写方式，所以圆润厚重，雄浑苍茫之外，且愈大愈壮，方正刚健，展现出近当代书法中不多见的庙堂气象。尤其是2004年往后，张仃先生用笔多杀锋，起讫兼以方折，勒笔、收笔处苍涩而又爽利。

书画史上不乏书画造诣兼备，又能“两相引发”的文人书画家，特别是自元以来“以书入画”的观念在技法上具体落实后，像赵孟頫、沈周、董其昌、徐青藤、八大、石涛、吴昌硕等，都是书画相得益彰，许多画家的笔墨表现与他们书法实践的体悟相互渗透。对于书画家们的笔墨表现，如何得益于他们的书法实践，或是书法风格如何得益于绘画经验的启示，其中有许多微妙而互为因果的内在关系。如徐青藤的大写意花鸟可能得益于他的狂草，而他那酣畅淋漓的写意画又反过来带动了其书法创作的意态；八大山人书画空间结构也有这种两相引发关系以及以书入画的纯度和高度等。如果作一个详细分析，或许会是了解这些书画家的书风、画风的一个具体而又真实的切入

点。张仃先生秉承黄宾虹“吾以山水作字，而以字作画”的精神，其雄浑凝重的山水能够滋养其书法的“画意”，其书法的笔线又能够影响并提升他绘画的线条质量和绘画的韵律感。因此，我们从书画兼修这一角度来考察他的书法更为贴切。他写篆书就是“平、留、圆、重、变”这五要为理法基础，尤其在古法中的涩势，即“在于紧馱战行之法，横鳞竖勒之规”。所以他用笔能万毫齐力，无往不复、无垂不缩，转笔处随机生发，提中带按，如印印泥，如折钗股。字中也尽显墨法中干湿燥润虚实之能事。他的画法深深得益于他深厚的书法造诣和对毛笔的把控能力，他的画以古法勾勒，苍古郁勃。他对焦墨的自由驾驭与他的书法相得益彰，书写时有画意，字中见丘壑。画法中见篆法，尤其是晚年的山水创作，在物象处理上较之前的对景写生更为纯化，删拔大要，凝想形物。故其画法全用篆籀笔法勾勒，书法也是神闲意静，秉笔思生，愈发松糯。董其昌《画禅室随笔》云：“画与字，各有门庭，字可生，画不可熟。字须熟后生，画须生外熟。”张先生晚年的书法便是“熟后生”的境界。

自古中国人对汉字一直有神圣感和敬畏感，文字意象包涵文字特殊的旨意与审美。以象形为造字起点的汉字，经历发展、演化，一直兼备审美意义及实用功能，“而隶、草、行、楷，经过历史发展，变化愈来愈大，就更加概括而抽象了。但始终没有失去形象的因素，演变成鲁迅先生所说的：不象形的象形字”。（张仃《书法与工艺结合——可喜的新尝试》）。指事、



2 / 山舞银蛇，原驰蜡象 69×46 厘米 纸本书法 2002 年

象形、会意、形声、转注、假借，乃文字组织所归纳的基本原则，文字的构造、间架、行列、点画的法度在书法表现中是其核心，它涵盖了所指之物的视觉形相及意义的获得。早在 20 世纪 50 年代执教中央美术学院实用美术系的时候，张仃先生与张光宇先生给同学们上设计课，第一堂课就是要从书法开始。张先生认为：中国书法艺术，一开始就与工艺相结合。彩陶上的原始文字和甲片上的成熟契文，属先民装饰之图腾或巫人之用，具有相当的实用意义。到了金文，铭刻在商周钟鼎之上，这些青铜器，本身是工艺品，而铭文又是这些工艺品的有机组成部分，铭文“既美其所称，又美其所为”，流传于后世。（张仃《书法与工艺结合——可喜的新尝试》）。

张先生深刻理解书法对于设计意味着什么，敏悟象形、指事、会意等造字法的无限艺术可能，所以他以字的偏旁、点画、结体的造型审美规律，将真、草、篆、隶、行五种书体作为设计的原点，并从文化的生成根源上探讨中国的工艺设计之路。他半个多世纪前关于书法与工艺关系的深刻认识，以及艺术设计的教育理念，无疑在今天还有重要的指导意义。艺术身份多样的张仃先生，社会事务繁多，而在各种角色转换和艺术创作任务中，书法始终伴随着他，不懈地书写是他日常的创作状态。一面以书法遣怀寄兴，一面以书法游刃于各种杂务，书法不啻是他应对雅债俗最得心应手的工具。或许因为如此，他的书法在他众多艺术范畴里，是最自我、最放松自如、最纯粹的。□



## 吴昌硕书法作品赏析

邓 锋

### 我读吴昌硕之一：“诗文书画有真意”

履古之病不可药，纷纷陈邓追遗踪。摩挲朝夕若有得，陈邓外古仍无功。天下几人学秦汉，但索形似成疲癯。我性疏阔类野鹤，不受束缚雕鏤中。少时学剑未尝试，辄假寸铁驱蛟龙。不知何者为正变，自我作古空群雄。若者切玉若者铜，任尔异说谈齐东。兴来湖海不可遏，冥搜万象游鸿蒙。信刀所至意无必，恢恢游刃殊从容。三更风雨灯焰碧，墙阴蔓草啼鬼工。捐除喜怒去芥蒂，逸气勃勃生襟胸。时作古篆寄遐想，雄浑秀整羞弥缝。山骨凿开浑沌窍，有如雷斧挥丰隆。我闻成周用玺节，门官符契原文公。今人但侈摹古昔，古昔以上谁所宗？诗文书画有真意，贵能深造求其通。刻画金石岂小道，谁得鄙薄嗤雕虫？嗟予学术百无就，古文时效他山攻。虬蟠岂敢撼大树，要知道艺无终穷。刻成袖手窗纸白，皎皎明月生寒空。

——吴昌硕《刻印·长古》

如果要让中国文人画家将自己的文艺才能作一排序，往往都不愿认可“画”列首位，徐渭自称“吾书第一、诗二、文三、画四”，后来的金农则是“诗书画”依次排序，即使是家喻户晓的国画大师齐白石，也有自己的说法，“我诗第一，印第二，字第三，画第四”。有意思的是，今人知晓他们，往往是因其画名，何以今人的认知多是单向度？而且与古人

的自我确认有如此之错位呢？显然，一方面是现代的我们在铺天盖地的图像熏染中早已习惯过多地依赖视觉，而日益缺乏对于诗文意蕴的想象和体悟；另一方面古代文人画家秉持“诗不能尽，溢而为书，变而为画”的艺术主张，以“文”作为“画”之统率，并在一种复合式、综合性的文艺修养中传情达意。再深而究之，“画”为小技，以此通“文”，方可达乎“道”，此道既是对天地自然的体悟与把握，也是关乎个体之人的性情修为和人格锤炼，更是两者在交汇合一中生命力量的显现。只有明乎于此，我们方能理解“四艺”之全和诗文为首对于文人绘画的意义所在。

关于吴昌硕的艺术成就，其弟子王个簃曾有精论：“人谓先生‘书过于画，诗过于书，篆刻过于诗，德性尤过于篆刻，盖有五绝焉。’余则以为先生人品、艺术品并驾，就其绘画、书法、篆刻、诗文亦在伯仲之间，均为近代之冠。”具体到各个艺术门类，吴昌硕也曾客观地自我评价为：“我是金石第一，书法第二，花卉第三，山水外行。”整体而言，吴氏的艺术道路是一条由印—书—诗—画，然后又四者融而为一的个性化之路，刻印确是其最大成就。但又因为强调“四艺”合一，四者相辅互补，所以实难分高下。虽然其恃以出名的是画和印，被公认下功力最深的是书法，而他自己最看重的却是诗。

“诗文书画有真意”此句源自于其《刻印·长古》



1/作品：兰花月影 立轴  
尺寸：132.3×65 厘米  
款识：叶萧萧，歌楚骚；鼓素琴，霜月高。  
己亥三月既望，吴俊卿苦铁父。  
钤印：仓硕（白文方印）  
年代：1899 年  
中国美术馆藏



2/作品：墨葡萄  
尺寸：67.3×33 厘米  
款识：青藤道人画不出，破笔留吾开鸿蒙。  
庚寅重九先四日，吴俊。  
钤印：湖州安吉县（白文方印）  
年代：1890 年  
中国美术馆藏



3/作品：墨梅  
尺寸：67.2×33 厘米  
款识：危亭势揖人，顽石默不语；风吹梅树花，着衣幻作雨；池上鹤梳翎，寒烟白缕缕。又一邨看梅句。庚寅八月重录一过，苦铁。  
钤印：吴昌石（白文方印）  
又题：有勒马悬崖之势。禅巖轩月下又题，中秋夕记。  
钤印：苦铁欢喜（朱文长方印）  
年代：1890 年  
中国美术馆藏



诗，诗中阐述了古印传摹和自我作古、以求正变之间的关系，并力求达到“诗文书画”“深造”融通的理想追求。吴氏曾自言“我演秃笔作粗画，欲宣郁勃开心胸”。其画得笔墨力量于书，得虚实相生于印，也得境界于诗，完全写出了雄健古拙的金石味、奇浑郁勃的襟怀和慷慨抒情的诗意情调。如“破荷”“苦铁”“缶庐”等字号印文，形象朴陋、意味拙厚，在以丑为美中显示出至情至性；“芜园梅”“饥看天”“酸寒尉”等画题，诗意与画境情景交融、圆满结合；梅、兰、松、竹、石等传统意象在其诗画中均展现出逸气勃勃、雄浑秀整的生命气质。而这所有的一切都高度统合于诗文性情，其诗文多写个人兴衰遭际，以坎坷的生活内容和朴质的画面意象寄寓人生之感慨、折射时代之动荡，尤其是学韩愈、李贺高古奇丽一路最有自己特色，奇字硬语、立意兀傲，而又一往情深，融通了金石的瘦硬古拙与咏物传统的深挚激愤，确是“奇情喷薄出至性”。

试观《兰花月影》一作，自题诗句“叶萧萧，歌楚骚；鼓素琴，霜月高”。篆体朴厚，紧守画幅右上角，大石空浑，以孤垂之势显构图之奇险，下承兰叶，更助斜势，而兰叶的飘摇姿态又与霜月相呼应整个画面构图如其书法、篆刻常用的左低右高的对角取势，大起大落，虚实相生，气象峥嵘中不失大度宏放，而典型的楚辞意象又使画意在清空旷逸中散发出沉郁奇瑰的“湘骚遗意”。

结合吴氏的人生经历，虽有济世大志，早年却历经凄苦，形成孤傲、耿倔性情，加之时变与战乱，颇有生不逢时之感，又有科举、宦游、戍边的多次失意，种种造就其既有愤世嫉俗、郁勃不平之气，又兼具隐逸高旷、雄强自立的情怀大志。情志合一，化为奇气，贯穿“四艺”，而落实于花卉作品，则自然与楚辞的“香草美人”传统以及其现实人生紧密相关，并最终借上古艺术精神、金石笔墨写意书画出一个时代的雄健气魄。

## 我读吴昌硕之二：“苦铁画气不画形”

墨池点破秋冥冥，苦铁画气不画形。人言画法  
苦瓜似，挂壁恍背莓苔屏。白荷花开解禅意，点缀  
不到红蜻蜓。前川风雨今年恶，渡口一倍寒潮生。  
翻翻荷叶乱秋思，过耳萧瑟难为听。诺公好古乃有  
获，手拓万本铨钟铭。离奇作画偏爱我，谓是篆篆  
非丹青。两无补斋足生意，具区秋水来仓溟。木犀  
香里定一到，移棹更乞香禅并。乞取蔬笋参米汁，  
一饱听说莲花经。

——吴昌硕《为诺上人画荷赋长句》

有形亦是气，无形亦是气，道寓其中矣。有形，  
生气也；无形，元气也。

——王廷相《慎言·道体》

作为中国传统哲学中关于自然生成最为重要的概念，气，“充一切虚，贯一切实”，无疑深刻影响着中国传统的文学艺术。

气，看不见、摸不着，但对于生命而言，一呼一吸之间气息生焉。对于画面而言，如何画气？又如何捕捉与感觉呢？

在吴昌硕的画学思想中，“气”的概念无处不在，如“墨池点破秋冥冥，苦铁画气不画形”（《为诺上人画荷赋长句》）“梦痕诗人养浩气，道我笔气齐幽燕”“予往往以气魄见长，犹善歌者得其天籁耳”“醉来气益壮”“气夺天池放”“养气亦有以。气充可意造”等，既可作“气势”“气魄”“气象”“气韵”等讲，也可从“神气”“壮气”“骨气”等解，甚至从如何“养气”谈起。显然，吴氏所谓“气”是复合而多变的，就是在其本人的使用中也有着各种不同的用法和丰富的内涵。也许，从吴氏所“画”这一可视可感的客观存在开始分析，我们能够获得较为清晰的理解。

在笔者看来，我们可以将吴氏画中之“气”归

纳为两组对应关系来解读，一是创作主体与所绘客体对象；二是画面中形而上的“精神能量”和形而下的“技术语言”。

就前者来看，创作主体需要“养气”，如吴氏所言“读书最上乘，养气亦有以。气充可意造，学力久相倚”，通过读万卷书、行万里路来锤炼自我的性情气质，最终形成个体独特的内在精神世界。当“养气”充盈的创作主体面对描绘对象时，则需要体悟与把握客体所蕴含的“气”，这里的“气”可以是客体的生命力，可以是对象的生命特质和性情状态，而且更应该是主客两者“气感”上的息息相通。只有如此，主客之间才会无间无隔，才会形成画面特别的气场与感染力。吴氏之所以喜欢画梅、石、松、竹、荷等，是因为这些物象所具有的生命特质与其本人形成了微妙的“通感”关系，物人相谐、物我合一，其笔下的这些物象其实已是他本人的化身，尤其是“梅花忆我我忆梅”，为其终身知己，“仓石”“苍石”“石尊者”等字号以及绘画作品中对于“石”之顽、朴、丑的钟情，也可谓是完全与石同化。

再言后者，形而下的“技术手段”可主要从有形之气——金石笔墨和无形之气——空白布局来看。吴氏的写意笔墨得益于金石书法，以印入画、以书入画是吴氏写意笔墨的显著特点，一则表现为用笔的力度，《墨葡萄》多中锋圆笔若“屋漏痕”，寓雄浑饱满，《又一邨看梅诗意》多方笔使转如“折股钗”，显老辣苍劲；二则笔笔生发，连绵往复，形成内在的笔势，《墨葡萄》结成团块，墨韵苍润，如鸿蒙初开，《又一邨看梅诗意》蟠曲生姿，有悬崖勒马之势。由笔力、笔势进一步生成整个画面的章法布局，笔墨与空白的组合，有形与无形之“气”的相互交织，则使画面演化为一片独立的宇宙空间。无论或纵或横，吴氏的画面总能以多变的“S”形或对角斜势的方式分布空间，在虚实相生中使画面呈现出一种沉郁、奇崛而又雄阔、喷薄的生命力。

如《墨葡萄》图以横向三段联署为扁“S”形，下部篆体中正沉稳，上部枝叶生机幻化，整个空间古穆浑厚；而《又一邨看梅诗意》图以斜纵三段拉伸为长“S”形，画面气息随飞舞的枝干、纵向的长题而昂扬向上。

在吴氏大量描绘木本、藤本花果的作品中，往往以内敛的弧形线条组合成结构轮廓，两端有意回环顾盼，如藏锋用笔的起收呼应，或者枝干稍作内向弯曲，犹如太极拳中的回环“抱球”之势，像太极图那样气机内敛，循环往复，生生不息，无始无终，保持画面空间的内气充盈。如此，使整个作品形成雄强蓬勃的形而上气象，“有壮气而非僵硬，有气魄而不放肆，有气势而能厚重，有壮气而仍含蓄”。

从“画气不画形”字面理解，我们常会对吴氏产生重气轻形的偏颇认识，以为“画形”在其笔下无足轻重。诚然，按照当下形态刻画与塑造的观念，吴氏“画形”能力较弱，但殊不知，其“以气写形”的方式不仅是对文人绘画重神、尚意优秀传统的推进，而且还将大写意花鸟画的视觉形态与内在气象推向更具现代意味的极致，使之具有了走向更主观自由的抽象性表现的可能，这从其后继者中可见一斑。

在某种程度而言，“画气”便是“画形”，只不过吴氏笔下的“形”更多具有了笔墨自身的美感和人格力量的象征，乃至成为一个民族在历史发展中自我求进的浩然之气的体现。□

此两文原载于《大道传薪、金石为开——中国美术馆藏吴昌硕与二十世纪写意花鸟画名家展》画集，人民美术出版社，2014年

## 第 43 期：美国博物馆作为 校外课堂的职能与募资



2018年3月14日 18:30-20:00，由清华大学艺术博物馆主办的学术讲座“美国博物馆作为校外课堂的职能与募资”在博物馆四层报告厅举行。讲座由美国印第安纳大学公共与环境事务学院教授弗兰克·刘易斯（Frank C. Lewis）主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

弗兰克教授从其多年博物馆的工作经历和所见所闻谈起，讲述博物馆在美国人的生活中所扮演的角色，认为博物馆对个人成长和社会发展都具有潜移默化的影响，人们在博物馆中对社会和文化进行反思，探索民族的身份认同。美国早期的博物馆十分注重教育，很多博物馆都将自身定位为教育机构，如1846年成立的史密森学会。

同时，弗兰克教授追溯了博物馆的起源以及博物馆对国家权力地位的体现。博物馆的藏品被视为国家权威的显现，如大英博物馆中展示的希腊帕特农神庙的大理石石雕，象征着大英帝国的全球力量及其在世界地缘政治中的重要性。

最后，弗兰克教授谈到美国博物馆独特的资金筹措方式。政府对向博物馆捐赠的企业和个人实行税收减免政策，这也为捐赠者实现自身愿望提供了更多的可能性。而为了获得更多的捐款，博物馆也不断提升自身的教育功能以惠泽更多的观众。

## 第 44 期：花开敦煌 ——敦煌图案的研究传承应用



2018年3月25日 14:00-16:00，由清华大学艺术博物馆主办的学术讲座“花开敦煌——敦煌图案的研究传承应用”在博物馆四层报告厅举行。讲座由著名艺术设计教育家、国家有突出贡献专家、原中央工艺美术学院院长常沙娜主讲，清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

常沙娜先生首先对敦煌的历史背景进行了简要的介绍，并着重谈及敦煌的石窟艺术。作为“丝绸之路”上光彩夺目的一颗明珠，敦煌莫高窟系统地保存了公元4世纪至14世纪一千多年间的壁画、彩塑、建筑，体现出历代佛教艺术的发展和演变，记载了宗教、人物、风俗、生活的历史，是一个完整而系统的大型中国艺术宝藏。

随后，常沙娜先生讲述了自己对敦煌历代图案整理的渊源和历程。在著名大师梁思成和林徽因先生以及父亲常书鸿的影响下，常沙娜深入系统研究敦煌历代装饰图案艺术，并将其应用于现代设计创新之中，如北京人民大会堂宴会厅的天花顶装饰，中央政府赠送香港的纪念雕塑《永远盛开的紫荆花》等。

讲座最后，常沙娜先生将敦煌艺术的研究、继承、保护等工作寄托于年轻一代，希望更多的年轻学者、设计师、艺术家能够继续努力前行，取得更多的成绩。

## “手作之美”第11期： “雕塑公开课”（会员专场）



清华大学艺术博物馆围绕正在展出的展览“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”，特别策划了与清华大学美术学院雕塑系联合举行的临摹教学课程，邀请来自清华美院、中央美院、天津美院、四川美院雕塑系的师生在展览现场进行临摹和创作。

结合本次临摹课程，博物馆推出第11期“手作之美”“雕塑公开课”（会员专场）活动，于2017年12月17日18:30-20:00在博物馆一层展厅举行。邀请清华美院雕塑系教授曾成钢、副教授李鹤、陈辉以及助理教授王轶男四位专业导师对现场师生临摹的作品进行点评。同时向参与的会员解读布德尔雕塑的特点和风格，引导他们观看和欣赏雕塑作品，感受雕塑艺术之美。本次活动由清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

曾成钢教授首先进行点评和讲授，着重谈到布德尔雕塑的传承和创新，尤其是《弓箭手赫拉克勒斯》所表现出的张力和结构感。李鹤副教授以他亲手临摹的《艾洛克斯头像》为对象，讲述了布德尔的雕塑是如何将感性和理性完美地融合于一体。陈辉副教授以《果实》为例，现场演示观看雕塑的方式。助理教授王轶男则对《休息中的女雕塑家》和《垂死的人马》两件作品进行了专业解读。

## “手作之美”第12期：“我们所不知道的那些绘画语言”（会员专场）

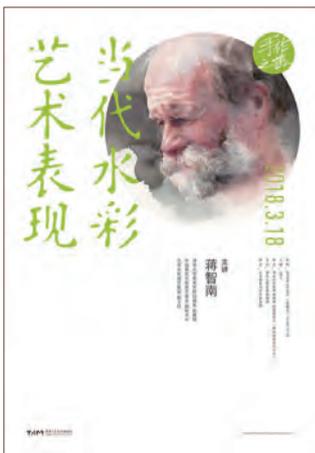


2017年12月30日下午2:00-5:00，“手作之美”第12期（会员专场）在博物馆四层报告厅举行，清华大学美术学院绘画系教授李睦为50余名艺博会员带来了一场题为“我们所不知道的那些绘画语言”的讲座，并和大家一起动手制作新年贺卡。

在首先进行的讲座中，李睦教授认为绘画是人与生俱来的能力，是人类的基本语言之一。绘画可以超越国家、宗教、民族的局限，超越听、说、读、写的局限，它通过视觉的方式来传递信息、沟通感情、交流思想，是一种通过“看与画”的过程所构成的特殊语言。绘画时，应该脱离知识与技术流派的束缚，善于去感知和发现“看不到的感受与情绪”，更多地注重内心情感的表达，从而获得无限的可能性和创作自由。此外，李睦教授还谈到自己从塞尚、马蒂斯、莫奈等艺术大师作品中获得“艺术上的觉醒”，体味绘画的不确定性和模糊性所带来的美妙和愉悦。

在随后进行的实践环节中，李睦教授带领在场会员用拼贴加绘画的手法，制作一幅献给2018年的“新绘画”。在场的会员们纷纷发挥想象力和创造力，不拘一格地将自己的新年愿望融入到作品中，随心所欲地绘制属于自己的新年贺卡，感受到绘画带来的快乐！

## “手作之美”第13期：“当代艺术水彩表现”（会员专场）



2018年3月18日下午2:00-5:00，“手作之美”第13期（会员专场）在清华大学艺术博物馆四层报告厅举行。整场活动分为“当代水彩艺术表现”讲座和手绘实践环节两大部分，由清华大学美术学院绘画系副教授蒋智南主讲和实践教学。共有50余位艺博会员参加本次活动。

在“当代水彩艺术表现”的讲座中，蒋智南首先简要回顾了水彩画的历史及其特质。作为西洋绘画中重要的绘画形式之一，水彩画兴盛于英国，已有500多年的历史，但传入中国只有100余年。水彩画有着丰富的表现力，它在绘画过程中所产生出来的无限可能性特别让艺术家们着迷，并为之不断探索。随后，蒋智南带领现场会员赏析了美国著名印象派画家萨金特、英国著名风景画家透纳、美国著名画家怀斯的作品。最后，蒋智南与会员们分享了他在欧洲各国、美国、尼泊尔，我国新疆、苗寨村落等地进行水彩写生和创作的经历。

随后，活动进入手绘实践环节。蒋智南给大家示范绘画了一张水彩画后，会员们开始动手绘制水彩作品，在纸上进行起稿、上色、做肌理，体会水和颜料在纸上晕染的过程，最终创作出五彩缤纷的水彩作品，领略到艺术创作的魅力。

## “艺博映话”第7期：电影《山楂树之恋》放映及编剧顾小白映后交流会



2017年12月27日下午2:00-5:00，“艺博映话”第7期“电影《山楂树之恋》放映及编剧顾小白映后交流会”在博物馆四层报告厅举行。活动邀请《山楂树之恋》编剧、知名影视编剧、影评人、作家顾小白主讲，在影片放映结束后与观众分享影片的内容。活动由艺术博物馆副馆长杨冬江主持。

电影《山楂树之恋》由中国第五代导演张艺谋执导，获得第14届中国电影华表奖优秀故事片，同时入围第61届柏林国际电影节水晶熊和第30届香港金像奖最佳亚洲电影。该影片讲述了发生在20世纪70年代初的一段纯粹、真挚、凄美的爱情故事。影片中并未有过于强烈的戏剧冲突，舒缓的节奏、简单却打动人心的音乐充盈着整部电影，清新质朴的风格在强调视觉冲击和特效技术的时代浪潮中脱颖而出。

从展现历史的角度来看，《山楂树之恋》真实还原了那个年代质朴纯粹的生活状态，唤起了经历过那个时代观众的内心记忆。它所折射出的审美趣味和人性光辉，与当代社会对真善美精神领域的寻觅相契合，用小人物的故事体现大历史背景，用普通人的生活遭际诠释宏大叙事，带给观众内心寄托和精神慰藉。

## 冯远馆长在全国政协会议上发表讲话



2018年3月7日，清华大学艺术博物馆馆长冯远在全国政协会议上发表了题为《以优秀的作品助力新时代的文艺》的讲话。他认为，党的十九大的胜利召开，为发展中国特色社会主义文化、建设社会主义文化强国指明方向。学懂、弄通、落实是文艺家和文化管理者的首要任务。

冯远馆长从四个方面阐述了他的观点：一是“因文化自信而其命维新”，真正的自信在于通过百倍的努力创造有价值的新思想、新理念、新成果、新财富；二是“因铸魂立心而情系人民”，文艺家首先需要由己达人地树立铸魂立心的意识，然后通过作品去感染提升人民的思想情操、文化素质；三是“因高峰期素面涤沙炼金”，一个具有文化自觉、自信、自强精神的文艺家，将不会因世俗欲望和现实社会存在的种种谬误而丧失应有的人文情怀，忘却或弱化对于真善美的持守；四是“因传世之意而矢志三精”，文艺家和文化管理者都需要关心如何使作品的思想切实精深起来，艺术精湛起来，技术精良起来，同时努力使自己成为一个有深度和厚爱的人。

最后，冯远馆长满怀信心说道，我们还需要各级文化主管部门在把握导向与核心价值的同时，给予文艺家、文艺作品更多的信任、理解、尊重、扶持与呵护，惟其如此，当代中国文艺繁荣可望、传世可待、高峰可期。

## 部分上合组织成员国代表访问清华大学艺术博物馆



2018年1月12日上午，“上合组织成员国肖像展”展览筹备会议在艺术博物馆召开，会议由艺术博物馆外事专家黄文娟主持。来自中华人民共和国、哈萨克斯坦共和国、吉尔吉斯共和国、巴基斯坦伊斯兰共和国、俄罗斯联邦、塔吉克斯坦共和国、乌兹别克斯坦共和国、上合组织秘书处的13位嘉宾，以及艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞、副馆长杨冬江、特聘专家、学术部馆员参加了会议。

杨冬江副馆长首先介绍了馆内概况并阐述了展览意义。学术部馆员赵晨介绍了展览策划的进度及具体安排。上合组织秘书处顾问张凌用俄语向参会人员详细阐述了展览的初衷、意义和细节。各成员国参会人员就展览筹备细则展开讨论、提出建议。常务副馆长杜鹏飞进行了会议总结。此次展览筹备会议落实了各国分策展人等事项，进一步推进了艺术博物馆与上合组织的合作。与会嘉宾在会后参观了艺术博物馆。

艺术博物馆正在策划的“途·象——上合组织成员国肖像展”是上合组织成立以来各成员国肖像艺术作品的展示，完整地呈现上合组织各成员国以及“一带一路”沿线国家的风土人情，展现平等、互利、交流、发展的新时代背景下各成员国社会气象和精神风貌。展览将夯实“一带一路”所倡导的价值理念，加强上合组织各成员国之间的文化交流、体验和互动。

## 清华大学艺术博物馆展览策划委员会成立



2018年1月12日下午，清华大学艺术博物馆展览策划委员会成立会议在博物馆四层会议室举行。艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞致辞，副馆长杨冬江介绍了艺术博物馆概况，会上宣读了展览策划委员会成员名单。副馆长兼策展委员会主任杨冬江向各位委员颁发了聘书。会议由艺术博物馆展览策划委员会副主任徐虹主持。

参会的12位委员审议通过了《清华大学艺术博物馆展览策划委员会章程》，讨论决定了策展委员会的例行会议规程，各位委员的权利及义务等。

参会委员围绕艺术博物馆未来的展览策划展开热烈讨论，提出了切实的建议。如希望艺术博物馆能够立足于清华大学综合性的资源，围绕“艺术与科学”等方向树立艺术博物馆独有的品牌和形象，策划具有系统性、延续性的展览；充分利用清华大学美术学院的教学资源，在反映学院美术的同时，参与到当代中国美术发展之中；利用清华大学建筑学院的资源；加强博物馆之间的交流，实现馆际资源共享；加强展览的研究性，具备国际视野；发挥策展委员会的作用以及如何规划馆藏的重点和规模，等等。

最后，参会委员围绕艺术博物馆已有的展览方案展开研讨，提出咨询意见。会议结束后，委员们参观了艺术博物馆。

## “2018 中瑞建筑对话” 共话建筑的可持续发展



首届2018中瑞建筑对话以“建筑的可持续性”为主题，分别于2018年1月22日、23日在北京和上海举行。1月22日的对话于当日下午3:00-6:00在清华大学艺术博物馆四层报告厅进行。此次对话由瑞士驻华大使馆、瑞士驻上海总领事馆组织，清华大学艺术博物馆和上海明珠美术馆协办。中瑞两国建筑设计界同仁、清华大学艺术博物馆志愿者和会员、社会人士200余人出席了本次活动。

“2018中瑞建筑对话”致力于为瑞士和中国的年轻建筑设计工作者以及知名建筑师搭建顶级的交流平台，共同探讨融合科技、经济及艺术于一体的建筑学科。活动伊始，瑞士驻华大使戴尚贤、清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江先后致辞。随后，来自中瑞两国的建筑师马里奥·博塔、李晓东、彼得·波尔斯特利、尼古拉·巴塞加、陆轶辰、贾科莫·圭多蒂、王辉进行了学术发言和对话讨论。建筑师们通过分享亲身实践的成功案例，就山地建筑、建筑的可持续发展、机动性，以及有关生态系统、气候变化调控和建筑细节的创新等话题交换看法。

自从中瑞两国于2016年建立创新战略合作伙伴关系以来，双方一直致力于创新平台的建立。本次“中瑞建筑对话”将中瑞两国出色的人才和智慧汇聚在一起，为进一步激发双方的创新和创意提供了更多机会和可能性。

## 艺术博物馆接待美国印第安纳大学来访并交流



2018年3月13日下午，美国印第安纳大学埃斯卡纳艺术博物馆馆长 David A. Brenneman、藏品管理部主任 Anita Bracalente、印第安纳大学协理副校长 Shawn Reynolds、印第安纳大学驻中国办公室主任殷嘉、公共与环境事务学院研究生办公室副主任 Ashley Hosseini、教授 Frank Lewis 等一行人访问清华大学艺术博物馆。清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江、顾问兼学术部主任徐虹、外事顾问黄文娟、展览部副主任王晨雅、典藏部副主任倪葭等会见了来宾，共同召开了“穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯卡纳艺术博物馆馆藏 19-20 世纪风景画展”展览筹备会议。会议由副馆长杨冬江主持，双方就展览细则以及策划展览相关学术活动展开探讨。

美国印第安纳大学埃斯卡纳艺术博物馆始建于 1941 年，是美国大学中最为卓越的艺术博物馆之一，有超过 45000 件(套)的丰富藏品。“穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯卡纳艺术博物馆馆藏 19-20 世纪风景画展”将展出 1800 年到 1910 年欧洲和美国的风景画作品。大卫·布兰门馆长认为这次展览实现了中美大学艺术博物馆间的首次合作。杨冬江副馆长表示，清华大学艺术博物馆期待两校之间的交流带动未来更多的合作。会议结束后，副馆长杨冬江带领各位嘉宾参观博物馆并合影留念。

## 展览预告：“大道成器——国际当代陶艺作品展”



作为中国传统艺术典范形式之一的陶瓷艺术，历经千年炉火，早已深得材质外在之美，尽传精神内在之秀，成为当代艺术领域的一个重要组成部分。“大道成器——国际当代陶艺作品展”聚焦当代陶艺，摆脱了传统的制作方式和审美趣味，代之以自由表达的形式，注重陶艺家情感体验的传达，呈现出变化多样的时代风格。

展览由国家艺术基金支持，清华大学艺术博物馆主办，邀请了当代海内外有影响的陶艺家 69 人，展示中外陶艺精品 83 件。将于 2018 年 4 月 22 日展至 9 月 9 日，位于清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅。展览分为“融合延伸”“见微知著”“象外之韵”“聚集拓展”四个单元，将不同形态、不同观念和不同制作技术的作品并置，展现东西方艺术家对陶艺的不同理解和体验，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的独特光华。西方现当代陶艺的发展与现当代艺术相关，深受抽象表现主义、波普艺术、超现实主义等艺术运动的影响。中国现当代陶艺则是在本土传统和西方现当代艺术的双重影响下发展而来，既有明显的本土风格，又蕴含了国际流行陶艺语言，日益多元化和个性化，中国陶艺家对本土传统与外来风格之间的处理越发成熟，与国际陶艺界的交流和互动明显增多。

## 见者的书信：约瑟夫·博伊斯 X 白南准

\_ 展馆：上海 昊美术馆

\_ 展期：2018年1月20日-5月13日

展览同时呈现德国艺术家约瑟夫·博伊斯与美籍华裔艺术家白南准艺术生涯中的重要代表作品；第一部分呈现白南准的代表性作品；第二部分关注白南准与博伊斯在20世纪先锋艺术浪潮中的合作与密切关系；第三部分呈现博伊斯的代表性行为艺术录像、装置、署名版复制品、回顾性文献资料，以及纪录片《博伊斯》。



## 学院与沙龙——法国国家造型艺术中心、巴黎国立高等美术学院珍藏展

\_ 展馆：北京 中国国家博物馆

\_ 展期：2018年1月31日-5月6日

展览分为“巴黎国立高等美术学院：美的圣殿”和“沙龙：美术舞台犹如时代的镜子”两部分，集中呈现从法国大革命到第一次世界大战期间的法国艺术以及以巴黎为中心的法国社会风貌，参展的103件学院派艺术精品均来自世界闻名的巴黎国立高等美术学院和法国国家造型艺术中心，其中包含多位大师的重量级作品。



## 在最遥远的地方寻找故乡：13-16世纪中国与意大利的跨文化交流

\_ 展馆：长沙 湖南省博物馆

\_ 展期：2018年1月27日-4月30日

展览展出来自国内外48家博物馆的250余件展品，由序篇、五大单元及尾篇组成，“在最遥远的地方寻找故乡”“从四海到七海”“指南针指向东方”“大都的日出”“马可·波罗的行囊”“来而不往非礼也”及“异国虽是他乡，但恍如故乡”，以多元化的文化视野和全新的策展理念讲述源远流长的中意文化交流故事。



## 悲鸿生命——徐悲鸿艺术大展

\_ 展馆：北京 中央美术学院美术馆

\_ 展期：2018年3月16日-4月22日

展览为中央美术学院建校100周年的庆祝活动之一，呈现中华人民共和国成立后学院首任院长徐悲鸿的艺术人生，共展出超过200件作品和众多文献资料。展览根据徐悲鸿在不同领域的历史性贡献呈现为6个板块：民生关切——油画篇，家国情怀——国画篇，致广尽精——素描篇，儒雅沉雄——书法篇，终生为师——教育篇，典守精粹——藏画篇。



## 法国蓬皮杜中心将正式落户上海

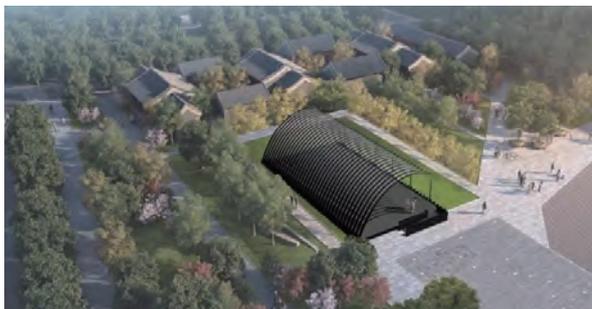
2018年1月9日，法国总统马克龙在访华期间透露了法国巴黎蓬皮杜国家艺术和文化中心将正式与上海西岸集团合作的消息。法国《费加罗报》随后确认，上海的蓬皮杜中心将入驻上海西岸由英国建筑师大卫·奇普菲尔德设计的近2.5万平方米的空间中，并于2019年春正式开放。

蓬皮杜中心与上海西岸集团在2017年7月正式签订了为期5年的“临时蓬皮杜”展陈合作项目协议，并将从2019年起在西岸美术馆（暂名）驻留5年。



## 伦敦蛇形画廊展亭将于5月亮相北京

2018年1月31日，北京王府中环和伦敦蛇形画廊宣布达成重大国际合作，蛇形画廊将于王府中环打造一座全新的蛇形画廊展亭，展亭将由家琨建筑设计事务所担纲设计。蛇形画廊位于伦敦肯辛顿公园，其展亭项目始于2000年，每年都会建造一座备受瞩目的临时展亭。蛇形画廊北京展亭将于2018年5月开幕，是王府中环690平方米草堂绿地的核心建筑，届时会开展丰富的文化及社会活动。



## 第12届上海双年展主题发布

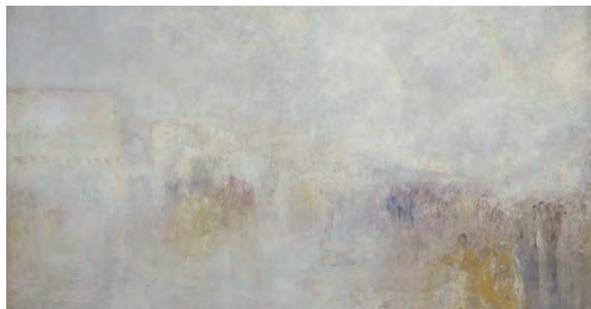
2018年1月31日上午，上海当代艺术博物馆(PSA)公布了第12届上海双年展的主题“禹步：面向历史矛盾性的艺术”以及双年展的三位分策展人。

双年展主策展人夸特莫克·梅迪纳表示，“禹步”是中国古代道教仪式的步法，以这一徘徊于进退之间的神秘舞步回应英文标题“Proregress”，希望借此超越西方二元对立式思维方式。本届上海双年展将于2018年11月10日至2019年3月10日在上海当代艺术博物馆举行。



## 泰特美术馆藏英国风景画大展即将登陆中国

2018年3月16日，英国泰特美术馆和上海博物馆联合宣布，“心灵的风景：泰特不列颠美术馆珍藏展(1700-1980)”将于2018年4月26日登陆中国。作为迄今国内最大规模的英国风景画展，展览将全面追溯英国风景画历时三百余年的发展历程，并向英国对世界视觉艺术所作出的重要贡献致敬。此外，展览还将展出近三个世纪以来反映英国国家精神的文学、哲学、政治和社会背景的重要作品。





## 中国古代皇室和文人的青铜器收藏

\_ 展馆：芝加哥 芝加哥艺术博物馆

\_ 展期：2018年2月25日-5月13日

展览从历代对青铜器的收藏和认识出发，汇集了来自芝加哥艺术博物馆、北京故宫博物院、上海博物馆、美国各大博物馆的馆藏和重要私人收藏的约180件青铜器，时间跨度长达3400余年，其中包含纽约大都会博物馆的镇馆之宝柶禁组器、北京故宫博物院的“天下第一鬲”师趺鬲和上海博物馆的小臣兹方卣等重器。展览还设置了青铜的当代性部分，通过古今文化的碰撞与交融，感受青铜器与当下生活的关系。



## 毕加索 1932：爱、名声和悲剧

\_ 展馆：伦敦 泰特现代美术馆

\_ 展期：2018年3月8日-9月9日

1932年是著名艺术家巴勃罗·毕加索艺术生涯关键的“奇迹之年”，这一年他的绘画达到了一种新的高度。展览呈现了毕加索在1932年的创作历程，展出艺术家100余件杰出的绘画和雕塑作品。展览最引人注目的作品是毕加索以他当时的情人玛丽-特蕾兹·沃尔特为原型而创作的3幅油画，呈现出毕加索对情人的爱恋，以及他在妻子与情人之间的矛盾与挣扎。



## 大自然的诗歌：江户时代绘画展

\_ 展馆：纽约 大都会艺术博物馆

\_ 展期：2018年2月27日-2019年1月21日

展览展出逾40幅日本江户时代绘画、15件日本当代瓷器以及50件其他类型的馆藏艺术品，结合历史背景呈现江户时代代表性的艺术流派风格及运动，包括日本狩野派、琳派、圆山四条派，以及浮世绘、南画、禅画等绘画类型。“大自然的诗歌”主题体现了诗歌与图像艺术之间的关系及其在日本传统中的重要性，也反映了日本艺术家对中国和西方艺术形式的借鉴和对传统风格所做的试验和突破。

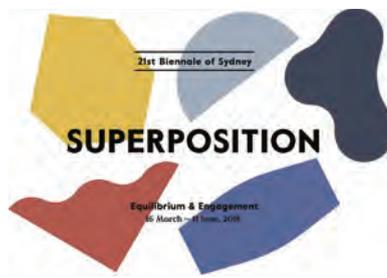


## 第21届悉尼双年展

\_ 展馆：悉尼 新南威尔士州美术馆

\_ 展期：2018年3月16日-6月11日

本次展览分别在悉尼的7个场馆展出，主题为“叠加：平衡与交融”，共有来自35个国家和地区的70名艺术家及艺术家群体的作品参展。“叠加”的状态存在于多个层面：不同的气候和文化，自然和宇宙秩序，同一个地球的概念和土地所有权的演绎，人类历史的解读，现代和当代艺术的历史以及抽象的意义。不同媒介和形式的展品向观众呈现以上概念是如何在“平衡”的状态下汇集在一起。



## 阿布扎比卢浮宫高速互动画廊

为配合阿拉伯联合酋长国3月中旬的创新月活动，阿布扎比卢浮宫近日宣布将10件馆藏文物在谢赫扎耶德路上进行宣传。文物图片以每10公里为间隔展示在9米乘5米大小的广告牌上，绵延100多公里。人们在驶近每个广告牌时，只要收听阿布扎比指定的广播电台，就会自动播放关于该作品的30秒故事。此高速公路互动画廊为阿布扎比卢浮宫与文化旅游部合作的计划之一，是世界上首个高速公路艺术画廊。



## 2017 全球艺术市场年度报告发布

世界知名艺术市场信息公司 Artprice 于2018年2月底发布了《2017 全球艺术市场年度报告》。报告显示，2017年全球纯艺术品拍卖成交额达149亿美元，较2016年增长20%；全球范围内公开拍卖的艺术品数量为50余万件，较2016年增长3%；整体流拍率为34%，较2016年的36%有所下降。中国在2017年以51亿美元的成交额保持了全球艺术市场第一的位置，占全球总额的34.2%，其后分别为美国、英国、法国、德国。



## 巴黎大皇宫大规模改建计划

法国政府近日公布了一项5亿欧元预算的改造计划，旨在对巴黎大皇宫进行大规模翻修，对原有建筑空间进行重新调整和分配，并在内部新增六个全新的展厅、一条步行街、一个屋顶平台，以及一个全新的科学博物馆。法国文化部长弗朗索瓦丝·尼仙在2月12日召开的新闻发布会中透露，整个翻新改建过程将持续4年之久，预计在2020年12月启动，至2023年上半年完成第一阶段改造，并在巴黎奥运会举办前夕对外开放大部分空间。



## 2018 年纽约军械库艺术展览会举办

2018年3月7日至11日，在纽约哈德逊河畔92号和94号码头进行了第24届纽约军械库展览会，展品涵盖从历史名作到最新当代艺术品。军械库展览会是自美国影响全球现当代艺术运动的重大艺术活动，是近几十年来从美国发展并扩及全球的风向标。本届展览会包括五大主展区：Galleries 展区、Insights 展区、Presents 展区、Focus 展区、Platform 展区。此外还有规模不等的平行展和外围展。



