



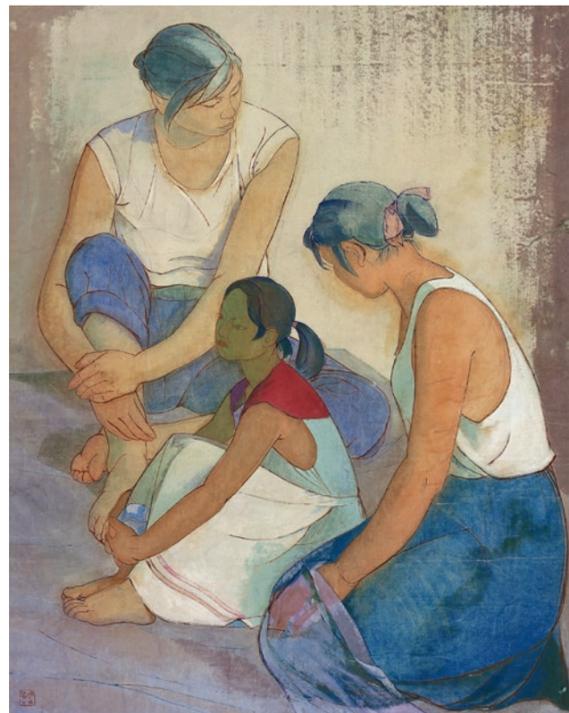
清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第9期

2018年第3期





交谈 纸本彩墨 96cm × 90cm 1962年

古陶神韵 布面油画 52cm × 72cm 1962年



封面作品：喜事 1973年 纸本 水粉 44厘米 × 54厘米



清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第9期

—— 2018年第3期

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

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

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

主 编：苏 丹

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：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9月

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

卷首语

金色的秋天是丰收的季节，本馆在秋季收获了多个重要展览。《光华——袁运甫艺术之美》展出我国当代著名艺术家袁运甫先生的油画、水粉画、水墨画、彩墨画等共计 123 件，展示了袁运甫先生在绘画创作上的重要成就。忻东旺是我国当代写实油画的重要代表画家，《一个天才的心相——忻东旺艺术作品展》精选忻东旺以农民工和社会基层人物为题材的油画 92 件，展示其“时代的肖像”，纪念这位英年早逝的天才画家。清华美院本科生毕业作品展，展出 500 多件绘画、雕塑与设计作品，展示清华学子基于新的艺术观念与探索精神创作的新锐艺术作品与设计作品。英国福斯特及合伙人建筑设计事务所是世界著名的建筑与工业设计事务所，本馆展出该所基于可持续发展理论，在建筑设计、城市规划、产品设计等方面的代表作品，可资中国设计界借鉴。此外，为纪念《中日和平友好条约》缔结 40 周年，本馆特别举办绢谷幸二作品展。秋高气爽的清华园金菊飘香，为给清华园金秋再添清韵，本馆整理馆藏，展出现代海上画菊名家缪莆孙《百菊图》，以飨观众。

本期在《史论经纬》和《经典赏析》栏目中，刊发陈思以汉中博物馆藏石门十三品摩崖为例研究拓片误差与回归原石的论文。安夙《“借山煮画”之齐白石的山水》一文，对本馆所藏齐白石山水画进行深入阐释。此外，本期集中刊发一组博物馆、美术馆研究文章。北京画院副院长兼美术馆馆长吴洪亮接受采访时，介绍北京画院美术馆的发展和自身职责，以及策划“20 世纪中国美术大家系列展”的经验。蓝庆伟的论文分析美术馆在收藏和展览方面的“权利”及其策展等问题。刘垚梦著文对卡罗·斯卡帕与马里奥·博塔的博物馆建筑艺术的特点进行比较研究。王璞通过对新媒体艺术展示方式变化的探讨，分析博物馆在数字时代的机遇和挑战。穆瑞凤和葛秀支著文，分别对大英博物馆和美国圣路易斯大学艺术博物馆进行介绍。这组文章对博物馆、美术馆研究有积极的学术意义和参考价值。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

清华大学美术学院 2018 届本科生毕业作品展	6
一个天才的心相——忻东旺艺术作品展	8
英国福斯特及合伙人：可持续人居 共享的未来	11
光华——袁运甫艺术之美	13
莆孙秋韵·百菊	16
绢谷幸二作品展：爱与祈愿·丰穰之翼	18
“大道成器——国际当代陶艺作品展”研讨会	21
胡照华教授绘画作品座谈会暨捐赠仪式	27



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

拓片误差与回归原石——以汉中博物馆藏石门十三品摩崖为例 陈思	29
美术馆权利及其影响下的策展 蓝庆伟	35
新媒体艺术：博物馆在数字时代的机遇和挑战 王瑛	39



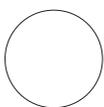
博物馆天地 The Field of Museum

- 馆长访谈：吴洪亮 采访 葛秀支 42
- 大学博物馆：圣路易斯大学艺术博物馆 译介 葛秀支 46
- 大英博物馆概览 译介 穆瑞凤 49
- 两种诗意的构筑——卡罗·斯卡帕与马里奥·博塔的博物馆建筑艺术 刘焱梦 57
-



经典赏析 Appreciating of Classic

- 父亲袁运甫的三幅绘画作品解析 袁 加 60
- “借山煮画”之齐白石的山水
——清华大学艺术博物馆藏齐白石作品选粹·山水篇 安 夙 63
-



艺术资讯 Art News

- 学术讲座 68
- 公教活动 70
- 捐赠信息 71
- 艺博新闻 72
- 海内艺术资讯 74
- 海外艺术资讯 75
-
- 



清华大学美术学院 2018 届本科生毕业作品展



1/ 展览海报

展览时间 / 2018 年 6 月 13 日 - 2018 年 7 月 7 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅 (视觉传达设计系)、三层 5-6 号展厅 (陶瓷艺术设计系、工艺美术系、绘画系)

主办单位 / 清华大学美术学院

支持单位 / 清华大学艺术博物馆

2018 届本科生毕业作品展由清华大学美术学院主办，清华美院教务办公室、清华美院学生工作组承办，6 月 13 日在清华大学艺术博物馆 2 层、3 层展厅及美术学院 A、B 区展厅同时开展，本馆内展览持续到 7 月 7 日。6 月 13 日上午 10:00，毕业展开幕式在清华大学艺术博物馆大厅举行。

来自清华大学美术学院染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系等 9 个培养单位的 252 名本科毕业生参加本次展览，展出作品 500 余件 (套)；同时展出的，还有艺术设计 (数字娱乐设计方向) 第二学位的 20 名同学的 10 套毕业设计作品。本次展出的作品以问题、需求思考为导向，参展毕业生用丰富的选题、多样的视角、综合的媒介表达方式展现了独特的个人艺术语言，以及勤于思考和勇于表达的创作精神。□



2 / 展览现场：艺术博物馆展区



3 / 展览现场：美术学院展区

4 / 展览现场：艺术博物馆展区





一个天才的心相——忻东旺艺术作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 6 月 24 日 - 2018 年 8 月 8 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

展览总策划 / 冯远

策展人 / 曾成钢 杨冬江

学术主持 / 刘巨德

策展助理 / 周爱民 王晨雅

展览设计 / 王晨雅

视觉设计 / 王鹏

展览执行 / 莫芷 丁荭 王之纲 张明 孙艺玮 刘雅羲 杨晖 钟子激 兰钰

主办单位 / 清华大学 中国美术家协会 中国油画学会

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

忻东旺的艺术和人生，近乎一种传奇。他 1963 年出生于河北康保县忻家坊村一个普通农户家庭，自幼经历贫寒与艰辛，年少时走村串巷，靠画“炕围子”维持生计。因酷爱绘画，他在艰难环境中竭力追逐艺术梦想，以顽强进取的意志及艺术天赋，一步步迈入崇高的艺术殿堂。2004 年，他作为优秀艺术人才，被引进到清华大学美术学院任教。此后十年，是他艺术创作的盛期。本次展览精选展出他不同时期的作品 92 件，包含众多以农民工及各色社会人物为题材的作品，再现了中国社会变革的时代纹理及生动表情，触及当代中国人的精神灵魂及情感深处，描绘生活、描绘生命，获得美术界的赞赏及广泛的社会关注，被誉为一个“时代的肖像”。

忻东旺是中国当代油画界的一座丰碑，其艺术成就与历程为在传承与创新上从容自如地走向了一个宽阔的境界，为当代美术留下了十分宝贵的财富。

忻东旺画农民和进城的农民工，就像画他自己的记忆、经历和身世。



2 / 展览现场

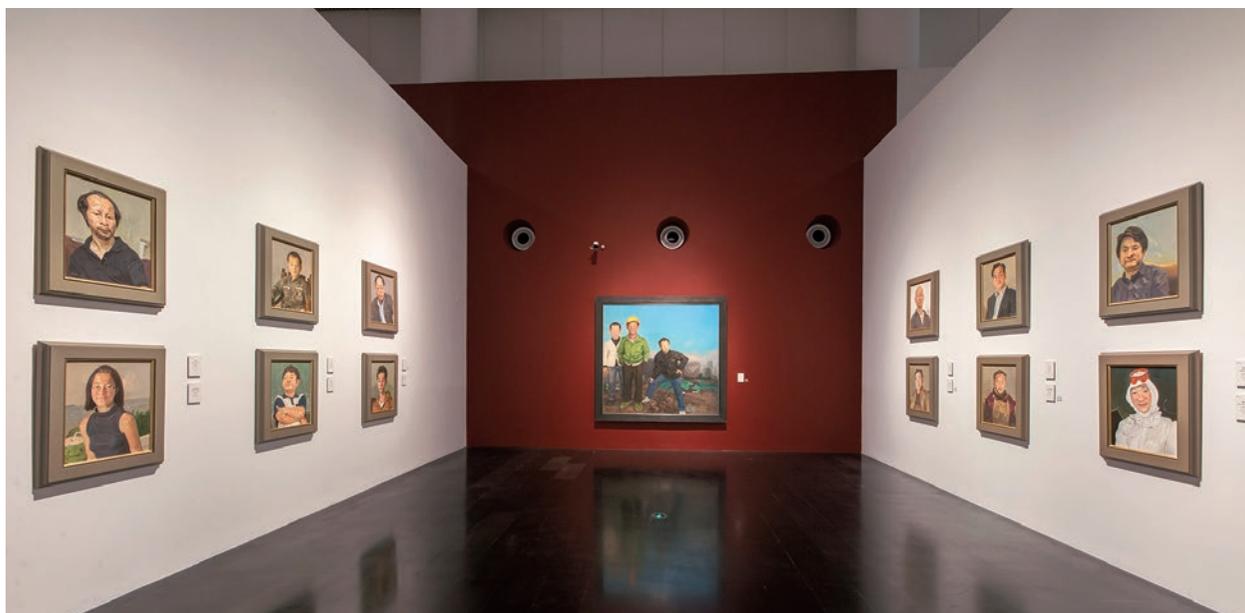


3 / 展览现场

他的情感贴近乡土和农民工群体，即使当他在艺术上已负盛名之时，他依然背负画具在农家炕头画乡亲，画工地上的劳作者。他再现的一幅幅有着泥土般拙实的普通人物肖像，不华美、不悦目，却让观者为之动容动情。他有极强的“写生”能力，这种能力不只是与油画技巧有关，更是内化于心的艺术理念及社会价值取向的反映。他直面自己身处的当代生活，写生命、写生意。他与自己作品中的人物呼吸与共，没有游离在被画者的生活之外，“观察”和“体验”对象的生活，与被画人物同喜忧、同命运。他经历过从农村到城市的艰辛历程，尤能体味打工者铺盖卷散发出的汗臭味，他从中嗅到生活的真滋味，他表现出了铺盖卷裹挟的人的温度。

忻东旺深研写实油画的精髓，同时又背离了写实油画惯有的面貌及表现方法。他的写实油画常常是略带夸张变形的，他画中的人物，大多身材粗短，手脚粗大。这是汉代陶俑、晋祠的宋代彩塑、双林寺天王像等民族民间艺术给予他的启示与濡染，他将中国艺术意象造型的方法，以及传神写照、相由心生的传统绘画美学观引入油画创作中。与其说他画的人物“变形”，而不如说他在刻画对象时因“得意”而“忘形”。画面形象的生成，或者说“变形”的产生，往往出之偶然，超越感官经验，是心灵感受及情感涌动的投射。他的创作实践，不只是丰富和拓展了写实油画语言，更是对作品精神力量的强化，实现艺术语言和精神性表现的高度统一。他在中西艺术的互融渗透中，为油画具有中国文化的精神气象及品格，做出了令人称道的可贵探索，取得了令人信服的业绩。

忻东旺把写生创作引入课堂，他与学生们一同画模特。从起稿到最后完成，学生们可以亲眼见证他整个写生创作的过程。这种身体力行、



4 / 展览现场

以身示范的教学方法，有说服力。他不经意“宏大”，相反他十分在意和用心于画面细节。他将自己对生命的敏锐感受，以及对生命的尊重，倾注在画面形象每一处的细微表情中。他的现场写生，让学生理解生活形象如何转换为艺术形象，“美”和“创造”是如何在至真至诚的点滴的艺术劳动中显现。他希望自己的绘画表达出人文关怀的精神、民族的气质、当代文化的深度，以及人类审美的教养。他追求的艺术理想及境界，不是口号式自我标榜，而是躬耕亲为的艺术实践及生命觉悟所得。

6月24日上午，在清华大学礼堂举行了“一个天才的心相——忻东旺艺术作品展”学术报告会，清华大学艺术博物馆馆长冯远，中国美协副主席、中国文联副主席、中国油画学会会长、中国美术学院院长许江，中国美协副主席、中央美术学院院长范迪安，中国国家画院副院长张晓凌，清华大学文科资深教授刘巨德五位中国美术界专家学者围绕忻东旺教授的艺术创作，从不同角度解读了他的艺术创作思想和丰厚的创作成果。学术报告会由中国美协副主席、中国雕塑学会会长、清华大学美术学院副院长、展览策展人曾成钢主持。来自艺术界人士、清华美院师生、清华附中、张家口中学、工艺美院附中等代表1000余人参加了报告会。□

英国福斯特及合伙人：可持续人居 共享的未来

展览时间 / 2018年7月24日 - 2018年10月7日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

主办单位 / 英国福斯特及合伙人建筑事务所 清华大学艺术博物馆

总策划 / 冯远

展览统筹 / 杨冬江 王晨雅 凯蒂·哈里斯

项目协调 / 余正 张博 刘雅羲

展览设计 / 凯蒂·哈里斯 埃利安娜·圭尔佐尼

视觉设计 / 英国福斯特及合伙人建筑事务所

展览团队 / 斯宾塞·德格雷 凯蒂·哈里斯 埃利安娜·圭尔佐尼

莫里纳·拉默罕 张博 余正 山姆·斯特鲁维克 黄美丽

莱恩·特依姆 奥利弗·奈特 刘雅羲 兰钰 窦雪笛



1 / 展览海报

本展览从可持续发展的角度探索由诺曼·福斯特勋爵带领的世界知名建筑设计事务所的工作。在建筑环境中关注“以人为本”体验重要性的同时，分享英国福斯特及合伙人建筑设计事务所从工程研发到工业设计多专业整合的综合式设计手法的经验。该设计手法针对场地、周边环境、使用者及当地文化量身打造出独一无二的设计解决方案。通过大量作品展示，本展览也对建筑环境的未来提出中肯的问题，邀请观众富有创意地思考未来五十年后生活环境的变化。

英国福斯特及合伙人建筑设计事务所是一家植根于可持续发展的全球性建筑、城市及设计事务所，由诺曼·福斯特勋爵于1967年创



2 / 展览现场

立。在此后的五十余年中，他带领团队共同打造了享有国际声誉的事务所，提供富有创意和开拓性的设计，一步步发展成为具有民族多样性和文化多样性的独立事务所。事务所将建筑技术与结构工程、环境工程、城市设计、室内和工业设计、建模和电影制作、航空科学等众多专业进行整合，形成了紧密联系的学院式工作环境。这些不同技能让事务所有能力应对各种项目，尤其是那些非常复杂、规模庞大的项目。设计是事务所的工作核心，他们善于在从事建筑、空间和城市设计中倾听、质疑并创新。□

光华——袁运甫艺术之美



1 / 展览海报

展览时间 / 2018年8月16日 - 2018年10月7日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

主办单位 / 清华大学 中国美术家协会 中国国家画院

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

支持单位 / 清尚集团

总策划 / 冯远

策展人 / 袁加 苏丹 杨冬江

学术主持 / 杜大恺 刘巨德 张晓凌 汪晖

项目统筹 / 王晨雅 王鹏

视觉设计 / 王鹏

展览执行 / 孙艺玮 张明 刘雅羲 杨晖 兰钰 窦雪笛 李会平

英文翻译 / 钟子激

袁运甫先生（1933-2017）是我国杰出的艺术家，也是清华大学美术学院德高望重的前辈学者。他曾担任第九届全国政协委员，中国国家画院公共艺术院院长，中国国家画院院士，中国美术家协会理事。袁运甫先生在六十七年的艺术生涯中，为国家与社会创作了大批艺术杰作，融中西艺术于一炉，取精用宏，营造出现代中国独有的色彩经验和审美意境，是20世纪中国艺术最重要的创作者之一。袁运甫先生毕生从事高等教育事业，是中国高等艺术教育最重要的参与者和推动者，谦冲平和，虚怀若谷，以光辉的人格和博厚的学养，为后人留下了宝贵的遗产。他身体力行践行了“以大爱之心育莘莘学子，以大美之艺绘传世之作”。本展览展出了袁运甫先生的油画、水粉画、水墨画、彩墨画等作品共计123件，其中包括故宫博物院所藏的《长江万里图》。

展览一是对2017年辞世的袁运甫先生的纪念，通过对袁先生艺术



2 / 展览现场

思想和艺术作品的梳理、解读和阐述，去追寻一个艺术家的人生之路和美术史意义；二是从学院学术文脉的角度，通过对袁运甫先生艺术的个案研究，深入探究学院历史传统和思想发展轨迹。

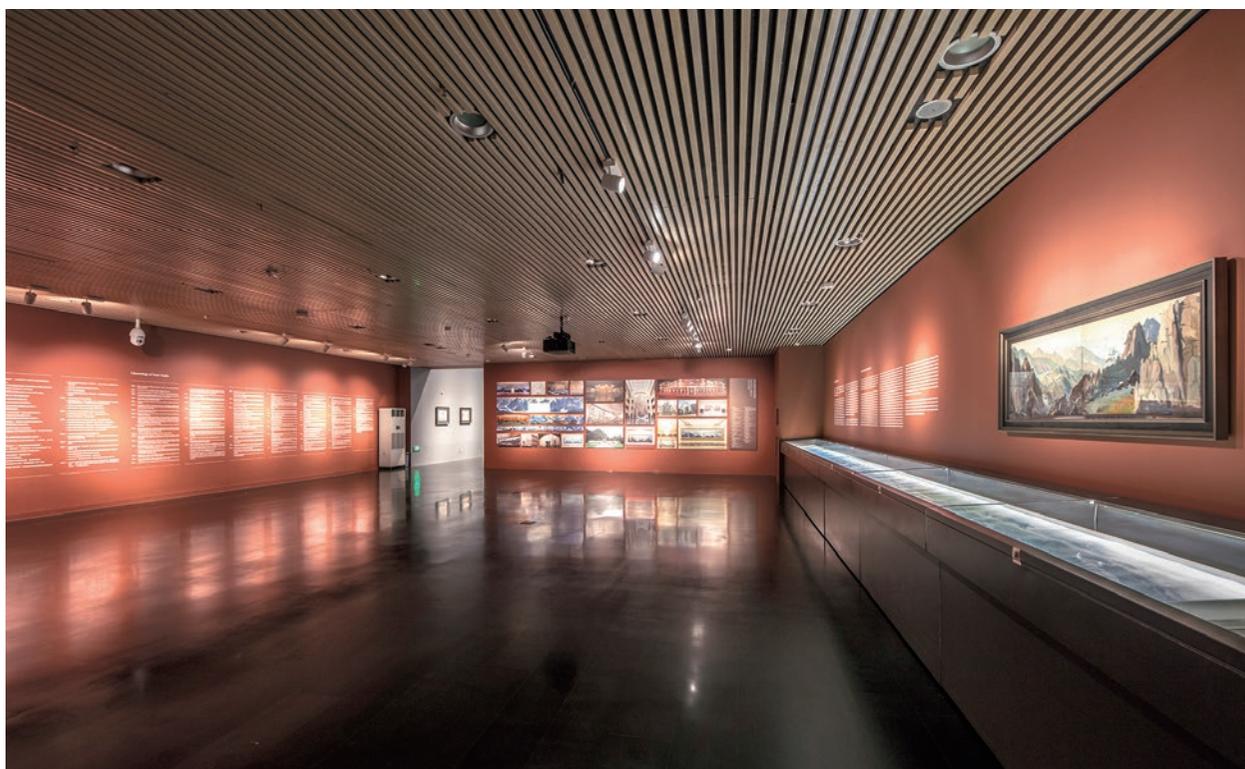
开幕式上举行了袁运甫先生作品《荷香百年》捐赠仪式，以及由清华大学出版社出版的大型画册《袁运甫艺术之美》首发式。画册中包含袁运甫先生的绘画作品 229 幅，涵盖了油画、水粉画、水墨画、彩墨画、壁画、雕塑，以及复合材料艺术作品。

开幕式后，还举行了研讨会。来自艺术界、社会学界、清华大学、北京大学的十余位重要学者，从不同角度阐述了他们对于袁运甫先生为学为艺、创作从教的认识和理解。

对袁先生艺术思想和艺术作品的梳理、解读和研讨，展览及相关活动追寻一位艺术家的创作史和其在美术史上的位置，在深入探究学院历史传统和思想发展轨迹的同时，激励后辈学人、年轻学子以袁运甫先生为榜样，勤奋创作，把个人的价值与时代的发展相契合，勇攀艺术高峰。□



3 / 展览现场



4 / 展览现场



莆孙秋韵·百菊

展览时间 / 2018年8月25日 - 2019年3月17日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层12号展厅

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

展览总策划 / 冯远

策展人 / 倪葭



1 / 展览海报

“菊独以秋花悦茂于风霜摇落之时，此其得时者异也”。因凌霜不凋的特性，菊作为飘然不群的高雅题材，被认为是“正人达士坚操笃行”的象征。古人因爱菊而绘菊。宋元以来画菊流派众多，有白描者、有双钩设色者、有没骨者，皆对花写真。

正值金秋，菊花盛放之际，清华大学艺术博物馆整理珍藏缪莆孙《百菊图》100页，特组织“莆孙秋韵·百菊展”，作为“清华藏珍：清华大学艺术博物馆藏品展”的系列展之一，以飨观众。

缪莆孙“少从毗陵蒋克庄维翰游，黄山寿再传弟子也”。他继承毗陵画派，以宋代没骨画法为宗，参以新意，成近现代海上画菊名家。缪莆孙《百菊图》中，绘菊187种，画家极尽写实之能，每种菊花皆与实际品种相对应，其菊花构图饱满、设色艳丽、刻画精到。观众于自然风光中赏菊之季节，来馆徜徉在由里山人缪莆孙所营造的百菊花圃之中，领略霜花盛开之态、露滋雨润之姿、迎日乘风之势，既是一次美的旅程，亦可收格物致知之效。



2 / 展览现场

艺术家简介

缪谷瑛（1875-1954）字莆孙，号由里山人，又号晚香室主。江苏江阴人。少从蒋维翰游，为黄山寿再传弟子，山水花卉，尽得其传。中年时，因族兄缪荃孙掌教金陵，聘为江南高等学堂教席。民国后寓居上海，受哈同花园主人聘为仓圣明智大学教授。时爱俪园文物鼎盛，艺菊尤精，遂专工画菊。著有《由里山人菊谱》《晚香室诗钞》。□



纪念《中日和平友好条约》缔结 40 周年

绢谷幸二作品展：爱与祈愿·丰穰之翼

展览时间 / 2018 年 9 月 1 日 - 2018 年 9 月 23 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅

主办单位 / 清华大学 日中交流促进实行委员会

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学日本研究中心

支持单位 / 日本外务省 中华人民共和国文化和旅游部



1 / 展览海报

中日两国之间的交流，连绵数千年。此次展出活跃于日本美术界第一线的画家绢谷幸二作品，作为纪念《中日和平友好条约》缔结 40 周年的重要活动之一。本次展览精选了绢谷先生以“祈愿和平”为主题创作的系列画作中的 23 幅代表作，展示了在历史长河中艺术力量如何开拓和平未来。作品展分为三个单元，再现了绢谷幸二的艺术轨迹。

2018 年 8 月 31 日下午，“绢谷幸二作品展：爱与祈愿·丰穰之翼”开幕式和二阶俊博的和平外交轨迹——《大贺莲 花开世界》出版发布会在清华大学艺术博物馆举行。国务院原副总理曾培炎出席，日本自民党干事长二阶俊博、艺术家绢谷幸二、日本经济团体联合会副会长石塚邦雄和清华大学校长邱勇等分别在活动上致辞。开幕式上，二阶俊博宣读了日本首相安倍晋三致绢谷幸二的感谢信。中国驻日大使程永华，日本驻华大使横井裕，清华大学原校长顾秉林，日本自民党干事长代理林干雄等出席活动。绢谷幸二先生向清华大学艺术博物馆捐赠了作品《苍天富岳双龙飞翔》，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞向绢谷幸二先生颁发了捐赠证书。



2 / 展览现场

艺术家简介

绢谷幸二现任东京艺术大学名誉教授、日本艺术院会员、独立美术协会会员、绢谷幸二·天空美术馆名誉馆长。并作为日中文化交流协会理事，致力于中日交流。

绢谷幸二生于古都奈良兴福寺的山麓，他立志成为一名画家，考入东京艺术大学，专攻绘画，并毕业于该校研究生院。他第一次访华是在《中日和平友好条约》缔结后不久的1980年。在那次旅行中，他游览了北京、西安、敦煌。1986年，为制作少林寺壁画，他去往少林寺采风。1993年，受国际交流基金文化派遣事业之派遣，在中央美术学院特邀讲授“环境艺术”，为时一个月。同年，在中国美术馆与东京艺术大学绢谷幸二教研室的学生及中国美术家一道，举办“日中现代油画展”。1997年，创作了长野冬季奥运会、残奥会官方宣传画《银岭的女神》等7个竞技项目的宣传画。同年，随同日本中国文化交流协会代表团的团伊玖磨团长等人访华。

2006年，湖南省长沙举办第一届中国中部贸易投资博览会，他作为日本代表团团长率领1000人访华。2008年，作为日本观光厅特别咨询委员会委员在北京召开了“如何吸引游客”的研讨会。在上海，则作为“日本关西奈良讲述会”的小组发言人与会。同年，与访问奈良的时任国家主席胡锦涛会面。他拟定了奈良东大寺鉴真大和尚像回中国省亲这一文化企划，并取得了成功。2010年，就任日本中国文化交流协会理事。同年，在上海国际博览会日本产业馆制作了天棚画LED《日



3 / 展览现场

月天飞翔》。2011年，成为成都现代美术馆“国际美术双年展”邀请画家。从2000年开始，他随同自由民主党二阶俊博先生，参加了大型使节团5000人、1.3万人、2.6万人访华团。2014年，他获得日本政府“文化功劳者”称号。2015年，他获颁第66届日本广播协会“广播文化奖”。同年担任由3000人组成的“日中观光文化交流团”团长。2017年，在京都国立近代美术馆举办“绢谷幸二·色彩与表象之旅”画展。同年，参加日本执政党经济代表团访华，与中国国家主席习近平、中国人民对外友好协会会长李小林、清华大学校长邱勇会面。

绢谷幸二表示：“中日两国之间的交流，连绵数千年，以迄今日。我们必须保证这条交流的大河川流不息，务使亚洲大地绽放出绚烂多彩的文化之花。” □

研讨会

全球语境下的当代陶艺

“大道成器——国际当代陶艺作品展”研讨会

编者按：2018年4月22日下午，“大道成器——国际当代陶艺作品展”研讨会在清华大学艺术博物馆四层报告厅举行。来自国内外二十余位陶艺专家、学者及艺术家出席了本次研讨会，围绕当代陶艺的诸多问题进行发言讨论。本馆整理各位参会嘉宾精彩发言摘录，为读者了解当代世界陶艺的发展提供帮助和参考。

杨冬江

清华大学艺术博物馆原副馆长、清华大学美术学院副院长

此次“大道成器——国际当代陶艺作品展”是由清华大学艺术博物馆学术部主任徐虹女士和清华大学美术学院陶瓷系白明教授共同策划的国际展览，是艺术博物馆自主策划，并真正做到当代性和国际化的展览，因此对于艺术博物馆是非常有意义的一次成功的展览。

下午的研讨会请各位参展艺术家和专业领域里非常有成就的各位专家，一起围绕“国际当代陶艺”这样一个主题展开讨论，定会非常精彩。

徐虹

研讨会上半场主持人，“大道成器——国际当代陶艺作品展”策展人

此次“大道成器——国际当代陶艺作品展”研讨会的题目是“全球化语境中的当代陶艺”，包含当代陶艺中的中国身份与国际视野、当代陶艺与当代



1/ 研讨会现场

艺术的关系、当代陶艺与公众理解三个方面，欢迎各位专家畅所欲言。

克里斯汀·西米苏

法国巴黎赛努齐陶瓷艺术博物馆荣誉馆长、法国文化遗产终身总监

赋予陶艺一种全新的形象，使它摆脱传统的功用性枷锁和束缚，是一个逐渐演变的过程：

第一，陶艺摆脱了传统的工具和传统材料，依据新的陶艺创作理念，不再使用拉坯机或者对拉坯机传统功能进行改造。

第二，使用新的材料，通过混合使用陶土并且在陶土中添加一些不同的成分，例如熟料或者通过一些新的具有装饰性的技术手段来扩展陶艺创作的空间。

第三，创造出新的形象，主要是通过一些陶艺装置来实现，并表达精神层面和雕塑层面的价值。例如使陶艺作品更加具有建筑化的趋势，这也是当



代艺术的元素之一。

第四，新的思想，即艺术家们希望通过自己的作品来表达诉求。例如他们希望陶艺不应当让作品达到完美的状态，而应该更多地引起观看者的反映和互动。

克劳迪娅·卡萨利

意大利法恩扎国际陶瓷博物馆馆长

陶艺在 20 世纪 90 年代晚期到 21 世纪初，能够展现出社会上对于政治的一种反思，许多艺术家都有这样的特点。艺术作为个体的表现形式，是社会的结果，艺术家也需要表现出社会性的观念和想法，不管是好的情况还是差的情况。所以我们要理解整个社会的复杂性，必须随时记住艺术是属于任何一个时代，它表现出这个社会的现实性，有自己的时代性。

藤田蘆实

日本京都帅居现代美术馆馆长

我所在的美术馆把重点放在当代艺术品，如漆器、玻璃、仿制品以及陶器。我们把重点放在从艺术、原料激发创作出来新的艺术品，主要展现了人们在触觉方面的表达方式。我们有很多现代和当代陶器藏品，也有很多当代艺术作品。

去年 4 月份我们组织了一个展览，展品展现出了艺术家们用陶土来表达所面临的挑战。其中有一些二三十岁的新一代艺术家，目前遇到的挑战是如何作出很大规模的陶土作品，如何寻找新的表达方式。还有很多不是从事陶土创作的艺术家，本身不是学陶艺的，但是他们也给世人呈现出非常精美绝伦的陶艺作品。烧制是一个非常独特的过程，这是与其他艺术介质不同的地方，它有偶然性，同时也超出了当代艺术的范畴。这种新的陶土形式来自当代艺术，同时又和陶艺进行了新的结合。

贾方舟

著名评论家、策展人

传统陶艺是历代陶工集体智慧的结晶，而当代陶艺却是作为个体的陶艺家的独立创造。传统陶艺多是以实用为目的，工艺性很强且有着严格的技术分工和技术规范。正因为如此，以实用为前提的审美模式和制作过程中的严格分工就大大限制了创造主体的自由发挥，而当代陶艺恰恰是在这两点上与传统陶艺拉开了距离。

它不仅在外观上改变了陶艺的审美形态，而且还在功能上改变了其实用目的，使之成为一种纯粹的艺术创造，成为创作主体充分发挥想象的空间，实现个体精神价值的媒介，使陶艺这门古老的艺术成为现代人的精神寓所。因此，与传统陶艺不同，当代陶艺只是以陶泥作为物质载体，而借以体现的却是一种当代人的情致和当代艺术精神。

杭间

中国美术学院美术馆群总馆长、中国美术学院副院长

我们陶艺展的题目“大道成器”，这个“道”是什么“道”？这个“道”是全球的统一艺术思想吗？所以这个“道”是很值得怀疑的。在全球化里，“道”是中国传统的智慧、中国文化的智慧，但是在座的艺术家都知道这个“道”是非常不同的。如果说“道不同不相为谋”，我们如何变成“器”呢？“器”是什么？“器”也是中国传统的概念。所以对陶艺来说是一种形式，但是中国把它形容成是一个容器，按道家来说，“器”是可以包罗万象的，但一定是一个容器吗？

今天我在这里发言，所有作品都在展厅里，大家可以看到两个展厅里的作品是多么的不同。这种不同反映了东西方和今天当代艺术关于陶艺全球化的思考，我觉得很值得深思和讨论。因为我们可以看到在中国本土或者没有经过现代主义、没有经过当代艺术思想的大平台上交流的陶艺，大家仍然非

常明显地不处在同一个步调上。

我不是说不同的步调有先进或者落后之分，而是这种差异在今天已经成为我们讨论当代陶艺发展的重要问题，这个问题可能是无法回避的。所以我就想起了道家过去在西汉马王堆里出土的帛书《老子》里老子说的“大器免成”，而不是“大器晚成”。所以思想和形态之间的关系到底该如何对应，我想值得我们陶艺家来讨论。

左正尧

广州美术学院美术馆馆长、参展艺术家

在当下中国当代艺术处于多元、丰富的走势之下，陶艺到底该如何当代？这一直是在陶艺圈里探索和研讨的课题。陶瓷本身是一个非常古老的媒介，这个媒介该如何与国际当代语言结合，我认为应该在两个方面进行突破：

一是材料美感和工艺高度，陶瓷的烧制技术和工艺难度与其他媒介不一样，陶瓷在窑炉中产生的窑变效果是不以人的控制为转移的，这是不可控因素，也是它的魅力所在。如何在未知当中找到定性的美感，是陶艺家很迷恋的方向。

二是观念性，一个时代文化背景下的世界观念转化到作品当中，这是任何一个时代里留下来的、最优秀的作品都具备的内涵。今天我们处于全球化的背景下，该如何在文化交流达成共识下进行创作？

许以祺

国际陶艺学会亚洲区原理事

第一，当代陶艺中的中国身份与国际视野。我认为当代陶艺主要是国际视野，只是在最近二三十年才逐渐建立起中国身份。讲陶艺最主要的是讲它的表现方法，那就是艺术。艺术在中国的发展比较平稳，更重视传统。但在西方就是一个很大的变数，尤其是20世纪以来，西方艺术分门别类，有翻天覆地的变化，西方的陶艺也受到影响。但是中国的陶

艺没有受到这种变化的影响。中国陶艺是中国历史甩不掉的一部分，可以说是在我们的血液里。所以我们要借鉴这个深厚的底子，在世界陶艺里寻找空间或者建立空间来建立国际视野。近几十年来，中国陶艺的发展见证了中国陶艺工作者在这方面取得的成果，在今天的陶艺展里也可以看到。所以假以时日，中国身份还可以在世界陶艺界中分享风骚，甚至是独树一帜的。

第二，当代陶艺与当代艺术的关系。当代艺术发展变化很大，但不一定都影响当代陶艺的发展。我认为当代陶艺要追求自己的艺术观，因为它与其他当代艺术形式不同。陶艺是陶器与科技的结合，虽然当代陶艺主要是观念性的，但是当代陶艺仍离不开材料、技术、釉彩和烧制，所以不能盲目地跟着当代艺术跑，这种跟风是不对的。

第三，当代艺术与公众理解。我想是要让公众理解上面所说的当代陶艺自己的艺术观，要认知材料、技术、釉彩、烧制等陶艺烧制环节，再来看作品，这样对作品有更好的认识。这种普及和引导工作是很重要的，这也是我们陶艺工作者要尽的一份责任。

中岛晴美

日本岐阜县多治见市陶瓷设计技术中心董事

我的作品一直围绕“增殖”这一主题。主要想表达作为拥有生命力的泥土的一种生长行为，这是一种有机的状态，增殖的状态，一直在生长。我的作品应该是活着的，是具有生命力的。

现实中的泥土是无机物，但是在这种无机物中加入了水以后，就变成了黏土。我会在黏土中赋予自己的考虑或者自身的情感，而之后也有一些存留下来的在我心里不想表现出来的东西。从这些作品里我能够稍微发觉我自己想表现的心情和感受，这就是成长。



李正文

湖北美术学院教授

本次展览我认为在目前陶艺展览里水平最高的一个展览，看了很激动。因为在30年前，中国陶艺起步阶段的时候，那时候没有烧制条件。随着我们国家改革开放，取得巨大成就以后，陶艺家工作室、釉料、泥料、工作环境等都有了很大改变，这是我们的物质基础，也是精神支柱。所以陶艺目前能够取得现在这些成果，跟我们国家的进步是密不可分的，所以感到特别感动。

郑工

中国艺术研究院教授

清华大学艺术博物馆的这个国际陶艺展有两个显著的特点：一是作品的类型多样；二是作者的身份多元。

谈到作品的类型属性，我们会关注到作者所采用的材料，除了陶土与釉之外，还掺杂着其他材料，手法也多样。但我的注意力还是被陶与瓷材料本身的属性问题所吸引。我的关注点是：材料自身的属性如何被无限地打开？因为我在展厅里想的问题是，这个作品的材料到底是不是陶？或者说，那也是瓷吗？有的作品如花盛开，有的作品似纸张，又薄又柔，还是脆脆的，被剪切雕镂；而有的作品还像布，有的作品像纤维。材料自身的属性在人们的观看中引起了视觉与心理认识上的紊乱，或者说是迷乱，不知所以。这也是一种文化的跨界现象吗？

显然，作者企图悄悄地在人的视觉观看上置换其材料属性，同时在技术上又挑战材料在表现领域内的各种可能性，并有着往极端方向发展的趋势。当代艺术中有关可能性的探讨在陶艺界再次实现。紧接着问题是，作品的材质是作为一种语言媒介还是作为主题而存在？因为不同的材质感可以被不断地置换，产生新的吸引力。而且将陶或瓷的质性在各种手段的干预下，可以被不断地演绎，那么，材

料的边界在哪里？如果材料作为主题如何被关注？如果作为媒介又如何被关注？在这样的问题驱动下，我认为答案是现成的。只有作品的材质成为语言媒介而存在，才有如此无限大的发展可能。用什么来表现的问题显得不重要了，重要的是表现什么。

今天我看展览，很难分辨哪些瓷器是哪个国家的，或是什么人创作的。在作品中，作者的文化身份并不清晰。如不看标签，我难以辨别作者的民族或国家属地。其中，日本的陶艺作者文化身份相对容易分辨，而美国的陶艺作者文化身份最难以辨析。所谓文化身份，一指所属族群的文化身份；二指所属职业的文化身份。国际性的多元文化背景能够消解作者的民族文化身份，同时也能消解作者的职业文化身份。

李正安

清华大学美术学院教授

这个展览说明了我们今天的当代陶艺和现代陶艺在我们这个世界异彩纷呈是合情合理的。

第一，提出问题。这是我们的时代特征决定的。我们现在的时代特征是理念趋同、个性各异这样一个时代。

第二，为什么这种态势悄然发生了变化？发生变化背后的环境是什么呢？一是不管是陶瓷设计还是当代陶艺、现代陶艺，它们有同源性，就是同一源头、同一源流。二是有共需性，就是共同需要性。不管哪种形态的出现，都是人的生活需要，双重需要，精神需要和物质需要。三是同一性。不管你是搞传统陶艺还是当代陶艺，还是搞陶瓷设计，所赖以存在的形态或者构成形式，都要借助于其基本要素的构成，从而导致有机形态等，这基本要素就是造型中间的点、线、面、体、空间、色彩、肌理等。

第三，这两者之间更有趣、更有挑战可能的是两者之间的相互转化，其实在这个展览中间我们都见证了这种转化。在两个展厅之间的大墙面上，我

们看到了有设计意味的器皿类造物，经过人的有意控制和人为运作，它成了装置艺术，也成为当代陶艺可以容纳的一种典型形式。当然，我们也看到了很多形态各异的做法，比如说在陶瓷不稳定、可塑性的材料中间，经过高温烧制过程中发生形态变化，甚至垮塌的可能性。然而那些形态千奇百怪的都成立了，这就是设计所追求的合理性。所以对于所有从事陶瓷艺术与设计的人来说，可以在陶瓷之间寻求广阔的空间、无限的潜力，这样的好事我们何乐而不为呢？！

黄焕义

景德镇陶瓷学院教授

从20世纪80年代初算起，中国现代陶艺已经历了近40年的发展历程。在这个不断融合、渐变和积淀的过程中，逐渐形成了自身的形式语言和文化内涵。

在发展初期它深受西方现代艺术的洗礼，进入新千年之后，立足传统、融合中西的艺术道路成为一种主流思潮，它的发展脉络构建起21世纪初期当代陶艺特有的文化身份与价值判断。就当代陶艺而言，文化身份指的是艺术家作品中体现出的“一种共有的文化”，它源于历史深处又指向现在和未来。

陈光辉

上海美术学院陶艺工作室主任

中国的陶瓷先天带着国际视野的DNA，只是我们会忽略。现在我们认知的中国陶瓷有一半是国际身份带过来的，我们的青花瓷80%是由国外的东西来参与形成的。所以如果强行要找中国身份的话，有时候反而中国是一个很含糊的东西。在国外读书时有一个很明显的感觉，我在中国不会感觉是中国人，但是在国外就会非常明显地感觉到我是中国人。所以有时候人在中国，专门找中国，我很困惑这个问题，我不是提供答案，我只是把一些思考提供给

大家。也就是说，陶瓷的DNA成分在历史上就有，怎么消化是今天的事。

另外，当代陶艺和公众，我比较欣赏德国的贝尔廷写过一本书叫《艺术史的终结》，公众理解说到底有两种：一种是他们已经有一种提前理解方式，比如青瓷、白釉，先天已经在他们的理解里有了，你做的东西需要契合他们的理解。二是他们理解不了的。如果你做的是他们理解的，那就是朝着经典走。而时间不可逆，总是要朝前走。所以这里也有一些困惑。我个人感觉对待创作和观众理解的关系要宽容，这种宽容就是你不能过分强调任何一种，不能强调过去的经典有多好，昨天、今天和明天都美好，我觉得创作是一个比较可能的折中选择。

鄧敏

中国艺术研究院中国雕塑院副院长

艺术的好处就是你能够给予它一个定义，我目前的定义就是：艺术，是一个无限发散体，是人类参与讨论世界的一场行动。我也将用我的毕生参与到这场行动当中去。

雕塑是人类参与探讨世界的一团物质或能量，这种物质或能量，可以是在任何形式，也可以是在任何状态，它们都来自于自然。我把历史也包含在自然里面，因为与自然相比，历史很短。

蒋颜泽

南京艺术学院副教授

以我个人的艺术创作为例，本次展览中所展出的作品为最近两年多来，我以陶瓷工厂里的工业废料蜂窝陶瓷为原料所创作的“城市山水”系列作品之一。这样的构思首先源于蜂窝陶瓷特殊的几何形态所呈现的抽象美感吸引了我。再者，这一特殊的工业陶瓷隐含的物质属性也激发了我的创作。作为用于净化领域的工业产品，蜂窝陶瓷在生产的过程中却不可避免地产生了有害气体。



在作品中我将蜂窝陶瓷废料塑造成自然中的延绵山脉和现代大都市景观两种形态，以此探讨城市发展和自然世界失衡、工业和文化资源枯竭等命题。“城市”与“山水”的对话，实则为人造世界与自然世界的对话。这其实是一个全球性的、人类共同面临的议题，只是这个问题对于当下的中国社会发展来说是迫切的，但是对于西方社会，早在工业革命时期就已经遭遇到了这样一个发展瓶颈的问题。

吴昊宇

广西艺术学院公共艺术系主任

我和中国的很多陶艺家是一样的，面临着很多生存的问题。所以我会通过陶艺和设计结合起来，把陶瓷回归本体实用的价值，于是做了关于实用器的设计探索，带来我们工作室出品的实用器，包含生活器皿、茶器、花器、食器等。我们是在广西南宁，自己取土，通过传统原始的方式把山泥过滤，不添加任何其他材料，然后用最自然的状态制作我们所需要的器物。

我认为生活与艺术、设计是有机结合在一起，不可分割的。所以在陶艺创作的十几年时间里，生活方式的改变带动了陶艺创作，而陶艺本身会告诉你朝哪里走，关于自己的身份，也会在这个过程中慢慢呈现出来。

金贞华

中国青年陶艺家

我一直在从事陶瓷艺术创作，我没有用很多概念来定义关于我自己或者关于陶艺与艺术之间的差异与区别。对于我自己来说，就是做一些创作，陶瓷对我来说是我比较熟悉、能够操控的材料。我更多选择这个材料来表达我自己的一些内心思考或者对于生活的感悟，还有来自生活中的灵感。有时候思考是百思不得其解的。

但是我选择的表达方式是一种减法的形式，我

想把我思考的很多复杂或者根本解决不了的问题，用减法的形式，不断把它简化，然后用最简单纯粹的方式呈现它。其实这么多年的创作，一开始也是对陶瓷泥性和美感追求，想表达更多的极致，甚至是工艺的东西。在制作的过程中，最近我更多思考的是如何呈现它，在一个空间范围内怎么样更好地诠释自己的一种想法，在三维立体空间，而不是单纯的去摆放。

我一直采用白瓷的创作方式，我认为白色是最纯粹、最干净的，所以我想用最简洁的颜色，其实就是没有颜色的东西，让它去表达很复杂，甚至让你更多思考、有很多余地的东西。所以这次的装置，我更多考虑的是空间感，用它的影子去表达一种方向的不确定，甚至是一种虚虚实实、若隐若现，在所有方向中寻找一种很虚无的东西。通过作品和空间折射的投影关系来表达我想呈现的一种作品。

李泽守

韩国青年陶艺家

我的作品是对被扔掉的东西的思考。就像是老瓷片，当时人们觉得没有用扔掉了，我会让它重生，找到它的价值。“重生”系列十年前开始制作，是古代的老瓷片和现代陶艺的结合。首尔有一个城市叫书中诗（音），当时开发市中心的时候发掘了一些老的瓷片，是李朝时代的被扔掉的古老瓷片。其中有一些送到了博物馆，作为文化遗产，还有一些文化价值不高的就被扔掉了。当时我的作品方向就确定下来了，到底谁来决定什么是文化遗产？什么是被扔掉的、不需要的东西？

这个作品第一次开始结合了老瓷片，所以当时很多用料失败了。韩国、中国和日本，这三个国家都有悠久的陶瓷历史。中国长沙醴陵也有很多老瓷片，我收集了这些老瓷片制作了这件作品。这件作品是景德镇挖出来的老瓷片。到今天，我一直用老瓷片和新瓷片的结合来表达我的想法。□

胡照华教授绘画作品座谈会暨捐赠仪式

张 璟

2018年9月12日下午两点，由清华大学美术学院艺术史论系、清华大学艺术博物馆典藏部主办的“胡照华教授绘画作品座谈会暨捐赠仪式”在清华美院举行，会议由清华美院艺术史论系陈池瑜教授主持。

清华美院党委书记马赛教授、副院长方晓风教授、副书记邹欣老师、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授、清华大学张仃研究中心主任杜大恺教授、清华大学吴冠中研究中心主任刘巨德教授、艺术史论系原主任奚静之教授、副主任郭秋惠、绘画系李睦教授、绘画系副主任周爱民副教授、清华大学艺术博物馆典藏部副主任倪葭、清华大学图书馆美术分馆馆长于婷、文化部《中国文化报》记者周洋等，胡照华先生的夫人谭淡如女士，女儿胡煜女士、胡炜女士等家属，美院部分博士后、博士生、硕士生，以及清华大学艺术博物馆相关人员参加了会议。

胡照华教授1936年出生于江西南昌的工艺美术世家，“注重慈善事业、心怀爱国护民之心”是胡家的家风和传统。解放后，酷爱传统工艺美术的胡照华走上了艺术之路，并以优异成绩考入了中央美术学院油画系，接受了5年的专业美术教育；毕业后分配到当时我国新创建的第一所高等电影学院——北京电影学院任教；1969-1978年调动至科学出版社任编辑兼装帧设计，1978年调入中央工艺美术学院，主讲艺术概论和工艺美术史直至退休，2015年2月去

世。根据他的遗愿，最近胡照华教授的家属向清华大学艺术博物馆无私地捐赠了二十五件（套）油画、素描、速写、水粉画、手稿等作品，会议室内陈列了部分捐赠作品。

清华美院副院长方晓风教授对胡照华教授为中央工艺美院的教学和科研所作出的贡献给予了高度评价，积极肯定了他为艺术史论系的建设和发展所作出的努力。他认为捐赠的作品不仅具有较高的文化艺术价值，而且是美术学院文脉传承的一部分。艺术史论系郭秋惠副主任评价了胡教授在绘画创作、电影美术设计、科普美术创作、美术史论研究及教学等方面所取得的积极成果和为艺术史论系教学与发展所作出的贡献。清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授致辞表达对胡照华教授的家属捐赠义举的感谢，强调本次接受的胡照华教授的作品是开馆以来第一批由清华美术学人的捐赠之一，是清华大学艺术博物馆和国家的财富。他认为胡教授的捐赠具有很强的示范作用，能带动清华美术学群的优秀艺术家致力于博物馆捐赠。

清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授向胡照华教授的女儿胡煜颁发了作品收藏证书，胡煜同时向清华大学图书馆、清华艺术博物馆、艺术史论系、绘画系赠送《胡照华绘画珍品集》。于婷老师代表清华大学图书馆美术分馆向胡煜颁发了画册收藏证书。

座谈会上，奚静之教授深情地回忆了胡照华教



1 / 清华艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授向胡照华家属颁发作品收藏证书

授在艺术史论系认真教学、踏实工作、低调做事的高尚品德和工作精神。这次参观了他的作品和观看了他的画册作品后，大为惊讶，以前她从不知道胡教授还创作了这么多优秀作品，他从不声张。胡照华教授在绘画教学上善于创新，曾设计了十幅大型教学挂图用于课堂教学，深受学生欢迎。

美术学院原副院长刘巨德教授充分肯定了胡照华教授绘画作品的价值，这些优秀作品反映了20世纪五六十年代的社会生活，作品形象朴实生动，时代感强。绘画系原主任杜大恺教授提议学校将胡照华教授的学术成就进行系统梳理，通过举办展览的方式更好地展现其绘画艺术价值。绘画系周爱民副教授发言中谈到胡照华毕业于中央美术学院，他的绘画作品受到了中央美术学院吴作人、王式廓、董希文、艾中信等人的影响，在风景画、人物画、速写等方面又有新的创造。清华艺术博物馆典藏部副主任倪葭发言中表示对接受的胡教授的这批作品将进行妥善的保管和认真的研究。

胡照华教授的夫人谭淡如老师谈到胡照华教授的教学和创作，她说胡照华一生做两件事，前半生是绘画；后半生是写作，他所编写的教材和所写的科研论文的手稿有近百万字。希望老师和学生关注他的这

些手稿，将其整理并出版。“印象中父亲就是常年书写和画画，一谈到艺术则能滔滔不绝。”胡照华教授的大女儿胡煜女士发言说，“我们姐妹俩都学理工科，对父亲的职业其实没有很深入的了解，直到清理父亲的手稿时才开始了解他的绘画理念，从心里钦佩他奉献给了为之追求一生的艺术事业。所以我开始翻拍艺术作品并出了画册，帮他完成了一部分心愿。感谢清华美院艺术史论系和艺术博物馆典藏部成功举办了此次活动，感谢美院和艺术博物馆的领导及各位老师参加此次活动并对我父亲进行了中肯的评价。”

主持人陈池瑜教授代表会议主办方感谢各位领导和专家与会，认为大家从教学、创作、科研等各个方面对胡照华先生的学术成就和贡献进行了高度评价。胡照华教授一生兢兢业业、为人低调，始终以饱满的热情投入到艺术创作和教学工作中。他不仅用画笔讴歌新的时代、讴歌人民的新生活，创作出了大量宝贵的艺术作品，而且还专心科研，撰写学术著作和论文。其中教材《中国工艺美术简史》深受欢迎、不断再版；《中国神龙》图文并茂，生动揭示了神龙文化的奥妙和丰富的历史人文内涵。胡照华教授为艺术史论系的发展做出了积极的贡献，其艺术精神和教学理念值得后辈学习和发扬。□

拓片误差与回归原石

——以汉中博物馆藏石门十三品摩崖为例

陈 思

拓本是碑刻面貌得以广泛流传的最普遍的方式。石刻是对书丹的再现，而拓片则是对刻痕的复制，即用纸紧覆在碑碣或金石等器物的文字或花纹上，捶后用墨或其他颜色敲打，将其文字或图形复制“印刷”在纸上，予以保存或收藏，或将其装订成册，影印流传。拓片作为一种对刻痕的复制手段，其对原碑的“还原度”是考量其优劣的关键。拓片由碑刻拓印到纸面上，其过程会产生一定的失真，失真的程度，与石刻材料差异密切相关。一般而言，打磨精工平整光滑的碑刻，拓片“还原度”颇高，失真几乎可以忽略。然而面对摩崖等天然石性较强的特殊石刻形式，拓片的复制将面临着诸多难题，甚至造成对实际情况的误读、艺术印象的“神情悬隔”，从而无法完整、真实地展示原刻的风貌。

汉中博物馆馆藏汉魏石门摩崖十三品即是一个典型的案例。石门摩崖石刻群原本位于汉中褒斜道石门洞内崖壁及褒河沿岸，后因建坝而毁，唯余十三方汉魏石刻精品被凿迁至汉中博物馆保存。其中《大开通》《石门颂》《石门铭》等，均为汉魏书法艺术精品，历来是书写者心摹手追的范本，其风靡于世主要赖于拓本流传。自宋代开始，欧阳修、赵明诚《金石录》，即以拓片为基础进行研究。延续至今，世人对其学习与研究，也大多源于拓片，实地观摩原石者为数甚少。笔者亲至汉中博物馆，近距离细观原石，与传世拓本相比对，发现其拓片对原刻石信息的损失、与原刻石面貌的偏差，较之一般碑刻要大出不少。因此，本文

就以汉中博物馆藏石门摩崖现存原石和拓片的比对，探寻摩崖拓片再现形式的难题与误差，以及在石刻文字考释与艺术研究时，将拓片与原石相互参照的必要性。

一、工作环境与拓工技艺导致的变数

捶拓环境与拓工水准，直接影响着拓片水平之优劣。据清人在汉中褒斜道的捶拓现场记载，石门摩崖捶拓实属不易。当时石门隧道人迹罕至，需乘船渡水、扞葛攀援方能进入。石门洞内漆黑，拓工燃火照明，踏于脚手架上捶拓。隧道地处山谷，山风穿行，捶拓时难于上纸，且摩崖凹凸不平，墨汁透纸嵌于石面难以揭起，揭起又易破。吴大澂描述获得石门石刻精拓本的过程：“石门铭，石缝凹凸不平……惟崖谷严寒，非天气稍和不能上纸。”¹即是此种环境之写照。此外，有些摩崖所处之地为山崖绝壁，捶拓要冒极大的风险。李苞题名石刻“在门北崖壁最高处，附临江水，捶拓艰难，世所罕觐”。足见石门摩崖捶拓之艰辛。

除客观操作环境影响外，另外变数则来自拓工本身的水准。作为拓片的直接操作者，若捶拓技艺不精、功力不到，将使拓片或模糊或走样。由于石门崖面情况复杂，拓工需熟悉石情，不仅要仔细确认处于石花、夹缝处隐约可见的字，逐一纳入捶拓之列，还需时时变换角度，耐心将各个凹陷坑洼之处拓上墨，尽量保

1 冯岁平. 石门十三品 [M]. 陕西: 西安地图出版社, 2010: 206.



留原汁原味。汉中石门当地有着世代传承的拓工群体，专门从事石门摩崖群的捶拓，然其手艺良莠不齐，多有为赶工粗制劣拓。据金石学家吴大澂与陈介祺通信言，“秦中刷手甚劣”“此间拓手多自以为是，又不耐烦，以速为贵。教以先扑墨后拭墨之法多不听从”。为求速成赶时间，各个程序多有偷工简省现象：其一，捶打入石工序，用纸粗厚，又没有耐心一字字细致捶入石痕，稍微捶得凹入字口就开始上墨，致使字口多不清楚，且有漏笔，这是一层损失。其二，上墨工序不肯多次“轻扑”而是“浓墨速拓”。精拓需逐层轻扑上墨，一开始墨色轻薄如蝉翼，如此反复多次之后墨色渐浓，最终达到乌黑发亮，隐现紫光的效果，须一层层渐次覆盖而成。而急于求成者，为求速成“乌金”效果，用浓墨扑上一两遍即成，如此拓片虽然色亦乌黑，但难以掩饰“墨气”死板粗糙，加上之前捶打入石不善，纸质粗劣，字口不清，黑墨晕浑。捶拓结果，失精拓之细腻，伤原刻之精神，只能略存概貌，如此导致速拓的劣品多有流传。吴大澂曾极力为拓工传授先进的“先扑墨后拭墨”之法，遭拒。直至清代罗秀书重金聘得佳拓工张懋功，并予以悉心指教，拓片质量方有所改观。不过就石门隧道艰难环境和复杂石质而言，同一个拓工相同的技艺，也不能保证每一次拓片的均等质量。因此，每次捶拓，崖面环境、拓工技艺、捶拓工具，甚至气候条件等诸方面因素，均有可能是石门摩崖拓片质量的变数。

二、摩崖特殊性导致捶拓客观难题

除了环境、拓工等变数外，摩崖无法抗拒的复杂石质条件，也造成拓片不少误差，即使高超的捶拓技艺，也难免有所疏漏。诸如遍布崖面不规则的石花、裂缝、凹凸，使拓片产生缺失、扭曲、失真，究其与原刻之差异，主要体现在四点：

（一）裂缝、石痕误为笔画

由于崖面的裂纹、石痕众多，捶拓时局部无法上墨，拓本上则呈现出泐白，有些裂痕泐白的粗细和笔

画刻痕相近，或与刻痕重合，或处于笔画边缘附近，易混同为刻痕支出延伸，让观者误以为是笔画一部分，从而造成释读的偏差。而这时就需要看馆藏原石实物，比对刻痕与裂缝予以区分。

例：《石门颂》“焉”字的长尾其实是裂痕。“下”字长横左下裂痕看似撇画，误认为“不”字。较深而有刀口的是刻痕部分，而凹陷略浅的是石花。《石门铭》“天”字中心有一裂纹，误认为“禾”字。

（二）凹凸坑洼处墨拓不到，误为笔画缺失

由于崖面有着凹陷与石花，有些字刻在过深的凹陷处，难以捶入拓墨，导致拓片上缺失笔画或部件。有些无论是古代的拓片还是现在的拓片，粗拓还是精拓都无法拓出来，只能直观石面方得一见。

例：《石门颂》“難”字，笔画完整，但其左侧上部有凸出石棱，所以历代拓本“難”字，左上角“廿”均拓不清。

《石门铭》中“之”“於”等字，由于崖面凹凸不平，凹处刻痕拓不显。

（以上字例均见图1）

（三）石势起伏，石面凹凸导致字形、章法扭曲变形

拓片的呈现是平面的，在复制起伏不平、依石势而生发的摩崖石面时，无法本真再现其立体效果。

一般刻于石碑上的字均在同一个平面上，可是摩崖刻石所处的山体却有着不同平面的起伏，突出的石棱、凹陷的弧度，会出现骑在曲折石棱上、嵌于石坡凹陷弧度内的字群，拓出即会变形，见（图3、图4）。由拓片呈现的《石门铭》的章法，排布十分奇异，原本按序排布的字，突然会有几行字其秩序几乎丧失，即每一字都不按中轴线排列，或右倾左斜，或前俯后仰，或拉伸扭曲。碑文末端数行整体倾斜飘移，横竖摆布越显得无规律。看似突发奇想、天真稚拙、天马行空的随意布局，但观察实体，以上所述反映的是行列字群处于不同山石块面角度，在平面上呈现的结果。换言之拓片上失衡的字行，若正视其实体山石，依然

为不失秩序的正体，反之亦然。故而拓本只可呈现平面上凌乱不堪的随意游摆，却无法准确还原其处于不同山石、不同平面、不同角度上的原貌，以及游走于石势中的自然状态。

（四）字口笔画失真损失细节

石门崖面的粗砺使得拓出来的笔画形态失真，笔意不显，并损失不少刀口细节。

近观馆藏《大开通》原石可见，由于石质层层剥落，字口边上残缺在捶拓时混入笔道。由原石看单刀刻痕细劲圆匀，而在拓片中就显得肥而乱（图2）。有些采用切口截面为“V”形双刀刻法的石门摩崖，由于刻工是从笔画的内侧下刀斜刊，使得每个刻画的字口向内倾斜。刻迹磨损后字口变窄，拓出笔画往往显得更瘦。此外，由于薄的绵连纸在墨透纸粘石情况下难以揭起，石门拓片多用粗宣纸。遇山石突出的尖锐处，为避免纸张破碎，只能轻轻捶之，拓入石痕略浅，有

时会出现比原刻痕模糊的情况。比如《石门颂》“毒”、“苔”拓出来的效果均失精神。有些笔画在拓片中直通而下如锥画沙，而仔细观察实物，笔画刻迹形态明显，可清楚地看到其笔画末端斜切所形成的燕尾。

同时，拓片还不可避免损失精刻的细节和笔意之精神，有时刻痕本精美，由于刻迹表层起伏不平，拓出来形状异样。此对于刻工精细、忠实还原书丹笔意的石刻来说，无疑十分遗憾。这在《石门铭》中体现得尤为明显。比如图中“魏”“正”等字，原石精劲而拓片略软弱。只看拓片则很难理解其具有“笔意”还原，如果参照实物刻痕就一目了然了（图5）。

三、原石与拓片相参互证的必要性

（一）拓本研究方面

金石学家研究古代各时期留下的各种拓本，其中一个重要方面就是通过拓片对原石的鉴别，即根据不

（图1）对照原刻拓片误差（《石门颂》《石门铭》为例）

刻石名称	错误类型	原石刻	拓片	刻石名称	错误类型	原石刻	拓片
石门颂	裂缝石痕 误为笔画	焉 下 光		石门铭	裂缝石痕 误为笔画	存 天 道	
	洼处墨拓 不到致笔 画缺失	余 難 秋			洼处墨拓 不到致笔 画缺失	之 於 更	
	拓片字口 失真，笔 画失细节	毒 苔 厥			拓片字口 失真，笔 画失细节	魏 正 始	



同时期的拓片来判断原石变化情况。然而，此仅适用于一般碑刻的拓片判断惯例，在石门摩崖上却并不一定可行。

一般来说依据拓本鉴定原则，旧拓由于原石未损而字迹清晰、完整。越往后的新拓由于原石字口被风化磨蚀，拓出笔画比旧拓细，笔画残损也会比旧拓严重。“未损本”一般是早期旧拓，同时可依据拓片判断石面情况。如果新拓中出现笔道比旧拓粗，或比旧拓多出完整清晰的笔画，即判断碑石经过补刻洗碑。（“洗碑”即是将因风化剥蚀或人为磨损导致字画残缺的古碑字口刮粗、增刻完整，但失去原石本真意味）。而摩崖处于野外，受风化程度又比室内碑刻来得厉害，似乎更加强了这种判断。

笔者认为这种惯例不完全适用于石门摩崖。由于前面所述的石面复杂性和拓工技艺、工作态度等缘由，摩崖拓片本身对于石面情况的还原存有失真概率，不能作为石面状况演变的唯一依据。可能出现新拓由于技术改进，对刻痕的还原比旧拓完整精美，或某些局部点画刻痕由于旧拓粗疏未曾拓到，在新的精拓中显露。因此，仅局限于新旧拓片笔画的残损、留存细节的增减，来判断石面情况，可能会造成误判。笔者遴选常见的新旧两个拓本，与亲自所见并拍摄下的原石高清图照片，以及笔者从汉中博物馆获得的新拓进行对比（图6）。

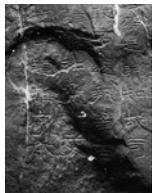
比如清代拓片《石门颂》“或解高格”之“高”字下部框中“口”部分缺失，可是后来新拓却出现了完好的“口”，研究者多根据碑拓学惯势，判断新拓比旧拓多出笔画，是原石经过“洗碑”的结果。学者秦文锦认为：“鉴家每以二十一行‘高’字下‘口’之有无，为拓本新旧之证，确为后人添凿也。”王壮弘亦言“嘉庆间经洗剝后打本，‘高’字下‘口’剝出”。但近距离看原石即可知，此“高”字是刻在一块上下不同层面的崖石上，刻痕一直都完好，至今仍存。只是由于“上部‘一’与‘口’刻于上层崖面，而下半部的‘口’与左右两竖笔居于下一层崖面，导致捶拓的时候没有拓到。倘若是残损之后再补刻的话，字口当比周围深，而见实物刻痕并无凹陷，比周围还略浅。故可推断此“高”，下半“口”部始终存有，仅由于旧拓未捶入下石层，刻痕未被拓到，新拓捶拓精细了一些，“口”便浮现出来。

另以“惟”字有无燕尾判断石面磨损情况，认为旧拓“惟”右部第二横画燕尾清晰，而新拓因原石燕尾已磨损而缺失。然观看博物馆原石即可发现，“惟”第二横画末端貌似燕尾，实际上是一道小石花。故而，新旧崖石“惟”字始终依然，不存在新拓缺损燕尾，亦不存在新石磨损情况。再有“危”字因旧本模糊不堪，而新本笔画隐存，亦被误判为“洗碑”。观原石不论是“临危”之“危”，还是“安危”之“危”，其

（图2）对照原刻拓片误差（《大开通》为例）

刻石名称	错误类形	原石刻		拓片	
		原石刻	拓片	原石刻	拓片
大开通	剥落石痕误为笔画				
	凹处墨拓不到误笔画缺失				
	拓片字口失真，笔画失细节				

(图3)《石门颂》崖面起伏,拓片字痕与布局变形

原刻与拓片比较	图例
原刻崖面起伏不平	
拓片局部字痕与布局略有变形	

(图4)《石门铭》崖面凹凸,拓片字痕与布局变形

原刻与拓片比较	图例
原刻崖面坑洼不平	
拓片局部字痕与布局略有变形	

(图5)《石门铭》拓片与原刻比较,笔意略有失真

原刻与拓片比较	图例
原刻笔意浓厚	
拓片笔意略有失真	

右下角崖面均存有石棱及泐残现象,然刻痕均存,拓本刻迹是否明显,仅为捶拓手法差异而已。

鉴于石门崖面情况之特殊性,石英岩由于极端坚硬,被风化磨蚀程度不大。而拓片还原的变数较大,经常出现新拓粗细度、清晰度、笔画完整度高于旧拓,或者处于凹陷处的旧拓未捶之处,在新拓中呈现出来,形成新拓反而比旧拓增出信息的现象,具体应当观原石而定。对于一些未见原石而仅凭拓片判断石面情况并引申出诸多推测,皆属臆断,其中一些争论通过审视原石即可迎刃而解。因此笔者认为,传统的拓片判断法对石门摩崖这种特殊材质并不完全适用,不论是对拓本鉴定,还是对石刻的研究,应当将拓片与原石情况相互参照再下结论为宜。

(二) 艺术体验优劣方面

对于书刻艺术把握方面,拓片中石花、裂纹混入刻痕的误导,崖体残损凹陷导致的笔画缺失,平面拓片对原摩崖的天然立体石面在章法上的扭曲,常常造成临摹研习过程中的疑惑和困难。古代刻者使用高超技艺、耗费巨大精力对书丹精微笔味的忠实还原,正是石门摩崖的高妙所在,其因石英岩极强的抗腐蚀风化性得以保存,实为幸事。然而因拓片形式的缺陷带来一系列笔迹上的损耗与形变而未能本真呈现,殊为憾事。若能至博物馆见其原刻实体,或将原刻照片放大观摩,当有更为清晰的认知。

就整体艺术感受而言,先入为主、带着偏差的拓片印象,可能使得观者和原本书刻艺术有“隔”。石门摩崖的馆藏实物和我们日常接触的拓片,二者是“模板”与“摹品”的关系,可以是形似、神近,但震撼力绝非等同。

书家于右任钟情于《石门铭》,日夜心摹手追,“朝临石门铭,暮写二十品”。但当他于1930年亲自到汉中访碑,在石门隧道内见到自己日常相伴、揣摩已久的《石门铭》摩崖真容时,震撼惊异之情溢于言表,这正是由于真实摩崖本体艺术表现力与拓片有着极大的差异所致。笔者习书研究亦长期关注接触《石门铭》



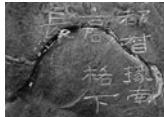
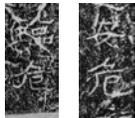
拓片，首次前往汉中访碑考察，在汉中博物馆近距离观摩原石，对此亦深有感触。以往观拓片所形成的固有印象与直面摩崖的亲身体验形成强烈反差，方知以往所见拓片笔道、结体、布局之局限。当近距离目睹汉中博物馆中仅存的几方从山体分割出来的摩崖时，不得不被其山石之奇美、气势之宏大、刻工之精湛所震撼，更感受到以往拓本所不可比拟的视觉冲击体验。大处一任自然，简率无琢；小处别有精微，细节呈现精神。山石巍然苍茫，嶙峋突出，斑驳陆离，文字于其上散落，有如造化天成。直面原石刻痕而走，尽情想象还原其远在千年的刊刻制作场景，极力理解其因地制宜处理刻迹结体的原本意图。笔者认为，摩崖这种石刻形式，其本身特殊美感很大程度上是源于精妙

刀法与苍茫山石二者之结合。如果缺乏对山石本然状态的体验，对其美感的领悟势必不能完全。这种美是传统拓片所无法传达，即便是现代高科技手段亦无法再现的，非置身其中不能领悟其妙。

综上，拓片是对摩崖原石“模板”有效的复制手段，对于广泛传播观赏很有价值。然由于石门摩崖之特殊性，拓片难于完整、真实地再现其真容，刻石信息损失和石貌偏差在所难免，造成艺术印象的“悬隔”和文字刻迹的误读。因此，博物馆中现存清晰可见的实物是最为宝贵的资料。其为考释研究提供真实可信的原始证物，也原生态地呈现着崖面“石气”的真实艺术震撼力。回归馆藏，立足原石，与拓片相互参照，方能准确、真切地领悟摩崖书刻之精神。○

(图6) 通过拓片对原石鉴别的误判现象

(以《石门颂》几个字例说明)

拓片与原石相参互证对石门摩崖研究之必要性	
拓片图	原刻石图
<p>“高”</p> <p>《石门颂》倒数第二列，倒数第九字</p> 	
<p>说明：“高”字，清代拓片不见下“口”，新拓可见下“口”，误判为“洗碑”。见原刻石，可知“高”字上下异面，原刻痕完整，拓本有无“口”，只因槌拓有无拓到而已。</p>	
<p>“惟”</p> <p>《石门颂》第一列，正数第一字</p> 	
<p>说明：“惟”旧拓“佳”右部第二横画燕尾清晰，误判新拓因原石燕尾已磨损而缺失。观看原石即可发现，“惟”第二横末端貌似燕尾，实际为一道小石花。</p>	
<p>1. “危”</p> <p>《石门颂》第六列倒数第一字</p> <p>2. “危”</p> <p>《石门颂》第十八列正数第十六字</p> 	
<p>说明：“危”旧拓本七等笔画模糊不堪，而新拓本笔画隐存，误判为“洗碑”。其实不论是“临危”之“危”，还是“安危”之“危”，其右下角，崖面均存有石棱及泐残现象，然刻痕均存。拓本七刻迹是否明显，仅为槌拓手法差异而已。</p>	

美术馆权利及其影响下的策展

蓝庆伟

2009年9月沪申画廊举办“吴山专-物权09复数”的展览，策展人高士明在采访中专门提到，这是一次基于朋友关系的破例策展——他在此之前没有在画廊策划过展览。¹但除此之外，高士明并未对不在画廊做展览的原则多做解释。但明显的是，从事策展职业的人目前还没有第二个敢说这类话的。策展人基于职业性和专业性有着独立策展人的称呼，由美术馆策划展览延伸出来的职业，有着它自身的美术馆情结；而从策展人的独立性来看，能在美术馆进行展览，其所处的平台、资源、影响力，乃至可实施性都是画廊难以企及的。如果再对在美术馆策展的策展人初衷进行分析，策展人所强调的专业性与美术馆所强调的专业性有着完美的契合。

美术馆与策展人虽是两个独立的概念，却无法独立存在。在西方美术馆的建制中，策展人是美术馆不可或缺的角色，它用职业化的竞争设置来完成关于藏品的学术最大化应用，以致有很多的馆长用着“Curator”的“头衔”。中国的美术馆策展人有着明显的特色，在大多数美术馆都没有策展人这一设置，但奇怪的是策展部却是大多数美术馆必备的设置，与策展部并行或重复的设置是展览部，如果一家美术馆拥有策展部或展览部，那么这些部门的工作分工一定包含展览对接和展览呈现的双重功能。如果这家美术馆策展部、展览部两个部门均有

存在，那大抵你可以将策展部理解为负责展览前期筹备与对接，将展览部理解为负责展览的布展实施与维护。这样做的其中一个重要原因在于，大多数美术馆的典藏室里没有存放足够的作品供策展人展开研究，与此同时，大多数的美术馆还没有做好将典藏室的此类作品不断呈现的准备。另外一个重要原因在于，美术馆还有一位与“Curator”中译名完全一样的策展人馆长存在，在很大程度上馆长就是本馆众多展览的策展人。研究广东美术馆2014年所举办的展览不难发现，在27个展览中（截止到2014年7月），共有约10个展览没有策展人的署名，10余个展览由馆长担任策展人，其余为其他策展人策划。这种现象与惯常理解中的策展部职能有着明显的区别，如果是基于以上的状况理解，可以将策展部称为馆长秘书办或馆长办公室——当然也可以毫不夸张地将整个美术馆编制都如此称呼。但关注“双年展/三年展”的人不免会发现，在此类展览中，美术馆通常会采取国际通行的惯例，邀请国内、国际知名策展人各一名或多名，组成策展小组，而在此时美术馆的馆长有时也会占据一个策展名额。

一个预设的文明

在他们制定的“力量均势”的口号下，每个人都想抢一块盆里的蛋糕。他们声称“权利”，划定自己的势力范围……他们的商人将中国看做一个巨大的市场，渴望带走大量的利润。他们带走中国的原

¹ 《高士明：破例策展为了吴山专和英格两位朋友》，2009年9月11日，99艺术网。



1 / 纽约惠特尼美术馆门外 U 形排队, 摄影: 符梦希



2 / 纽约新美术馆大厅展览现场图, 摄影: 符梦希

材料, 回国加工, 然后再卖给中国。如此无尽循环。²

历史总有着它惊人的相似性, 中华民国在 1915 年参加巴拿马—太平洋世博会时的世界地位有着与今天的相似之处: “每个人都想抢一块盆里的蛋糕。”如同 2010 年上海世博会中的中国馆, 1915 年的中国馆按照紫禁城太和殿仿制在巴拿马—太平洋博览会中。“太和殿是象征清政府统治的一个政治符号, 本身含有宇宙与社会中心的意义, 清政府被拥护共和制度的革命者于 1912 年推翻。这个太和殿的复制品以及旁边的附属建筑, 发挥着一种新的宗教和政治场所的功用, 当然这种功用与清朝早期的那种祭祀有着本质上的不同。但是中华民国作为一个政治实体出现在国际舞台上, 这种历史的符号是不可缺少的”。³

在美术馆的建筑设计中, 我们能够体会到这种政治的隐喻和文明的象征, 仿古的建筑或是经过了现代改造 / 重建的历史建筑变成一种新的象征, 其政

治意义更多是表现在象征的统摄力上, 中国美术馆的建筑总会让我们想到这种关于历史的追溯。除却建筑的隐喻, 被翻译成“museum”的美术馆有着与博物馆相同的价值属性, 它们更多的是关于文明的陈设以及关于文明的物质诉说。与博物馆相同, 美术馆在其开馆的那一天起, 便以一种文明载体的姿态呈现在世人的面前, 所不同的是美术馆以展览的形式呈现着它所主张的现代文明——以及这种主张的收藏。

或许是基于这样的心态, 美术馆——尤其是官方美术馆——有着它独特的政治使命和策展人运算法则, 如同国家级美术馆每年需要举办省推荐的展览、省级美术馆每年需要举办地方市推荐的展览, 其所具有的关于文明的预设, 恰恰是政治力量的关注点。策展人在这一过程中的地位迎合了我们常常挂在嘴边的那句“人人都是策展人”, 变得可有可无。

美术馆的政治隐喻

在当代艺术合法化的道路上, 每一代当代艺术家们都在做着最大的努力。1989 年的中国现代艺术展被视为是当代艺术从草根进入庙堂的最大事件,

2 《世界列强正在垂涎中国》,《对于实业团游美之希望》XianWei《中西日报》1915 年 5 月 1 日。转引自 2008 年 B 辑《美术馆》之《一个预设的紫禁城? ——记 1915 年中华民国参加巴拿马—太平洋世博会》, 苏珊著, 肖笛译, 胡斌校。

3 《一个预设的紫禁城? ——记 1915 年中华民国参加巴拿马—太平洋世博会》, 苏珊著, 肖笛译, 胡斌校, 2008 年 B 辑《美术馆》, 同济大学出版社, 第 81 页。



3 / 清华大学艺术博物馆“融——法国杜尚奖提名艺术家作品展”展品《环理论》卡德尔·阿提亚 2015

而在之前的 80 年代初，星星美展的中国美术馆之旅也有着相当强烈的政治暗喻。当然，关于那场“捍卫宪法”的艺术游行中艺术家们实际上已经在用自己的身体来碰触时代的政治底线。“美术馆”这一称呼正如中国美术馆的建筑一样，极具纪念性。直到今天，我们也难以用一句肯定语来评述当代艺术合法化的成功与否，当代艺术在这其中更明显的是其所取得的市场经济的合法化。

“双年展”似乎成为当代艺术合法化的救命稻草。1996 年，一种关于当下艺术的两年一届的大型展览在上海诞生——上海双年展，而这一“双年展”的呈现载体恰恰是上海美术馆，当代艺术进入庙堂的机制变得可靠而有效。在上海美术馆因上海双年展而大规模展开当代艺术收藏时，当代艺术的合法化又有了一种象征意义的成功。中国现代艺术展的组织及其成员们大概不会忘记在展览进入中国美术馆前所签订的保证，对于作品的内容，有着三项明确规定：(1) 不许有反对党的四项基本原则的作品；(2) 不许有黄色淫秽作品；(3) 不许有行为艺术。对于这些条件，作为筹委会负责人的高名潞在《疯狂的一九八九》一文中写道：“当时，我很不情愿接受第

三项，但考虑到展览的整体，于是答应并提出‘行为艺术’将以图片形式展览。”即便没有明确的展览审查制度与说明，今天的美术馆展览大抵遵循着这三项规定进行展览组织，不同的是对行为艺术有了足够的宽容，当然宽容它的前提也是基于不违反前两项规定而展开的。高名潞所坚持的行为艺术以图片形式展出的方式，也相应地成为美术馆更愿意采取的行为艺术展是传统——影像也是基于此而被允许采用的方式之一。

“展览已经成为大多数艺术为人所知的首要渠道。近年来，不仅展览的数量和规模一日千里，同时博物馆和画廊，比如伦敦泰特现代美术馆 (Tate Modern) 和纽约惠特尼博物馆 (Whitney Museum)，也将永久馆藏作品作为临时展览向公众开放。展览是艺术的政治经济价值的首要交易场所，意义在这里得以建构、维系乃至解构。展览（特别是当代艺术展）既是景观，又是社会历史事件和建构手段，它创建和支配了艺术的文化意蕴”⁴。进入美

4 雷萨·格林伯格 (Reesa Greenberg)、布鲁斯·W·弗格森 (Bruce W. Ferguson)、桑迪·奈恩 (Sandy Nairne), 《策展思考》(Thinking about Exhibitions) 引言, 劳特里奇 (Routledge) 出版社, 伦敦、纽约, 1996, 第 2 页。转引自奥布里斯特《策展简史》序言, 金城出版社, 2013 年 1 月, 第 1 版。



术馆的当代艺术与美术馆一样，当然知晓美术馆展览的意义及影响。展览虽然消解了当代艺术在美术馆之于政治的合法化问题，但美术馆同样开启了政治之于机构的另外一项政治隐喻。

被放置在美术馆收纳盒中的双年展

2009年6月，上海当代艺术馆连同威尼斯大学、青城山·中国当代美术馆群登陆威尼斯，以“给马可·波罗的礼物”展览参加第53届威尼斯双年展外围展（又称特别机构邀请展、平行展）。虽然上海当代艺术馆在展览之后并未明说参加威尼斯双年展外围展能给她带来什么样的好处，但在2013年的第55届威尼斯双年展中，广东美术馆主办、成都明天文化投资管理公司作为策划与合作机构的“未曾呈现的声音——第55届威尼斯双年展平行展”；成都当代美术馆主办、威尼斯市政府文化部支持的“历史之路——威尼斯双年展与中国当代艺术20年”等诸多外围展在威尼斯上演。如果没有未曾呈现的效果，威尼斯双年展外围展应该不会吸引这么多的国内美术馆参与，其中不乏官方美术馆。这或许如同“历史之路——威尼斯与中国20年”的展览题目，20年前的1993年，中国的当代艺术神话从这里发生。威尼斯——这座有空间、有资质便可申办外围展的双年展城市在20年后，挑拨着中国艺术界关于成功学的神经。

与前往威尼斯参加双年展有着异曲同工之妙的是，越来越多的美术馆以自身为载体，举办着以所在城市命名的双年展。这种方式似乎成为一种艺术

猛药，每当一个美术馆正处于开馆之时或青黄不接之时，“双年展”像是被放置在美术馆收纳盒中的珍宝一样，总是被想起。在面对这样的国际双年展时，美术馆则又搬出一套与之相应的策展人运行方法，国际化、多样式、策展人等都变得有模有样。

“双年展”这一概念总被赋予“城市名片”“文化品牌”这样的重任，而在最终的效果中我们不免时刻怀揣“双年展”怀疑论，我们在展览策划时总是秉持着作品不能挡道的习惯，而作为“双年展”概念承载着的美术馆是否在阻挡着“双年展”的道路，值得我们反思。

在非官方美术馆的系统中，我们可以找到很多设置策展人的机构，比如伊比利亚艺术空间便长期实施策展人制度。在广州，时代美术馆不仅实施策展人制度，同时策展人也是美术馆重要展览的策划者、署名者，这不仅仅与馆长的治馆理念有关，更是一种专业的态度。美术馆与博物馆相同，虽然有着相当的权力却不是权力机构，无论是策划大型展览还是日常的运营，其首要的任务是培养观众——培养信任美术馆的观众。○

新媒体艺术：博物馆在数字时代的机遇和挑战

王 瑛

20 世纪凸显的艺术观念之一，就是对传统绘画媒体产生质疑，同时也是对艺术媒介和表现手法的挑战 and 实验。艺术家不再受控于传统的画布和颜料，可以自由使用多种方式表达自身的艺术观点。随着科技的不断发展，科学技术将艺术推向一个新的领域，使其传播性更强，打破传统艺术的时间与空间概念。当今社会的科技手段和数字文化不仅改变人们的生活方式，博物馆、美术馆等艺术机构也遭遇无处不在的如何处理、筛选信息的挑战。在全球信息化的语境下，新媒体艺术如何改变观众在博物馆的观展方式和体验，博物馆如何利用信息科技发挥公共教育功能，以及新媒体艺术在新时代背景下对博物馆的冲击，是本文讨论的三个重点。

一、新媒体艺术改变观众的观展方式

目前，学术界对新媒体艺术的定义一直处于激烈的讨论中，本文使用的新媒体艺术概念源于史蒂夫·迪茨在《信号或噪声》中对新媒体艺术的解释：新媒体艺术中“新”是相对的，新媒体艺术是在当下时代发展下不断变化的。基于新技术、新媒介基础上的媒体艺术，且形式多样，每个时代的新媒体艺术都存在特异性。比如，在 19 世纪初，新媒体艺术是摄影；在 20 世纪 60 年代，是录像艺术；在 21 世纪，是数字艺术。^[1]

新媒体艺术涉及与大众深层次的互动。英国桑德兰大学新媒体艺术教授贝丽尔·格雷厄姆提到，艺术家的创作观念固然重要，但是如果缺少观众，艺术便不复存在。^[2] 在新媒体艺术领域中，观众与作品间的互动更是保证作品完整性不可或缺的一部分。观众



1 / 大卫·洛克比，Very Nervous System，互动声音装置
图片来源：<http://www.davidrocheby.com/vns.html>

在博物馆观看传统艺术作品（例如油画、雕塑）的方式是单向的，博物馆在固有的时间和空间内将艺术呈现给观众，观众是艺术的接受者。新媒体艺术则不同于传统艺术，观众成为艺术创作的参与者，甚至作品呈现是依托于观众的参与才得以实现的。

在新媒体艺术的实践中，很难将时间和空间分开。加拿大艺术家大卫·洛克比在 1986 年至 1990 年创作了互动声音装置作品《Very Nervous System》，作品中运用了摄像机、图像处理器、计算机、合成器、音响系统来创建一个交互空间，需要观众进入指定区域，然后通过人体运动产生声音来完成整件作品。同时，信息技术使得观众更加容易进入观展者的角色。在数字时代，几乎所有人都能够熟练运用电脑和网络。无论是对作品进行评价，还是在社交平台上发布关于作品的信息，观众始终能够与作品互动。艺术家在创作作品时，也极大表现了艺术与生活的融合趋势。

二、新媒体艺术协助博物馆开展公共教育项目

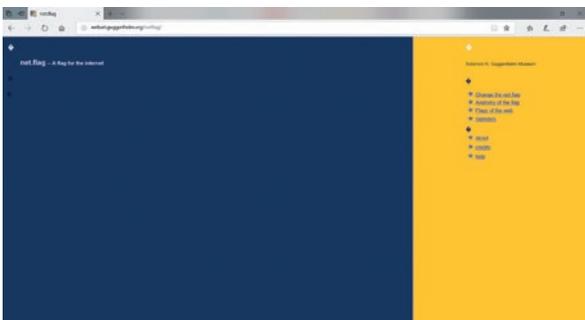
博物馆的收藏和藏品保护是博物馆的核心功



2 / 《夜巡》，伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因，1642。图片来源：荷兰国立博物馆



3 / 荷兰国立博物馆 Medialab 中的家庭项目。图片来源：荷兰国立博物馆



4 / 《网络国旗》，马克·内皮尔。网页截图

能，但博物馆的展览学术性以及社会教育性，也逐渐成为工作重心之一，并且在教育公众树立正确审美观念、培养健康审美能力的方面有着重要意义，逐渐成为儿童、青少年、家庭的艺术教育学习场所。2007年，国际博物馆协会（International Council of Museums）修订了对博物馆的定义：“博物馆是一个为社会发展服务的，对公众开放的非营利常驻机构。博物馆以教育、学习、欣赏为目的，获取、保护、研究、传播并展出人类和人类环境的物质及非物质遗产。”^[3]新媒体艺术在协助博物馆共同开展公共教育活动方面发挥重要作用。荷兰国立博物馆设立 Medialab 项目，协助儿童、青少年、成人、家庭等不同群体在参观博物馆时能够了解博物馆馆藏，并对其进行艺术文化的普及和教育。荷兰国立博物馆根据馆藏伦勃朗的经典之作《夜巡》，设计了一系列的公共教育活动来帮助不同年龄段的观众更好地观看、理解作品。例如，

MediaLab 中的一类针对家庭的活动，通过对家庭成员的画面定格，再利用光和影的叠加，营造出油画作品中的戏剧效果。这种技术手段可以使得观众通过自身参与来理解学习艺术家的创作手法和创作意图。与学校的教育方式不同，博物馆的公共教育依赖于馆藏，以视觉作为媒介，通过博物馆工作人员引导游客去发现、认识藏品，教育内容广泛且形式灵活。在美育普及方面，现代博物馆的教育功能已从重视公教理念和开展教育活动，上升至全民的精神层次提高以及推动民族文化发展。

三、新媒体艺术在新时代背景下对博物馆的冲击

新媒体艺术改变了传统艺术的定义，挑战了传统意义上的博物馆。首先，艺术表现形式的改变带来博物馆空间运用的改变。从前博物馆只作为单纯的展示空间，不介入艺术品的审美体系，也不允许任何外界因素，比如社会因素、政治因素的渗透。与传统意义上的艺术形式相比，新媒体艺术这种灵活的互动混合型艺术形式，将单纯的展览空间转变为艺术作品中不可或缺的一部分，并且这些艺术作品都很难由原来的展览空间转移到另一地点或空间内。其次，新媒体艺术家的作品并不止限于在博物馆、美术馆等机构中展出。新媒体艺术是更加“民主”的艺术形式^[4]，这种形式模糊了策展人概念。任何人都可以通过各种

社交媒体平台进行艺术创作，或是作为策展人在私人网站中展示并策划展览。

网络艺术（Net Art）作为新媒体艺术的一类艺术形式，基于互联网存在，作品通过网络可以被全世界人浏览，具有开放性和游戏化的娱乐性特征。2002年，纽约古根汉姆博物馆委托美国艺术家马克·内皮尔创作网络艺术作品《网络国旗》，观众可以自由登录网站修改网络虚拟国旗。古根汉姆博物馆收藏了这件作品并获得所有软件技术和不断被观众修改的作品内容。在与艺术家的协议书上，马克·内皮尔提出要求将这件网络艺术作品永久性在网络上展出。博物馆作为社会型非营利机构永久性展出一件架上作品的难度是难以想象的，但是新媒体艺术实现了这一可能性。

新媒体艺术催生了新一类博物馆从业人员的产生。新媒体艺术相比传统艺术具有更强的互动性，这就意味着博物馆策展人要更加关注观众的体验与参与，熟悉不同程度的科学技术，以便于博物馆新媒体艺术收藏体系的建立和展览的顺利执行，这也是以往博物馆策展人未曾触及的领域。博物馆讲解员站在展厅内向观众讲解的传统形象将慢慢过时，取而代之的是鼓励观众自我探索和发现。这种发展趋势对于新媒体艺术在博物馆的收藏、保存、展出方面是有利的。

新时代背景下的博物馆将迎来更多跨部门间和馆际间的合作。《新媒体联盟地平线报告：2016 博物馆版》阐述了未来五年或者更多年内加速推动博物馆教育技术应用的趋势。当下博物馆的角色已经开始从信息收藏转向信息传播和技术应用的推动，实现这一角色的转变，将催生更多跨馆际、跨机构间的合作，共同完成如互联网共享数据、数据计算、数字化技能培训等方面的工作内容。^[5]另外，基于多媒体艺术的本质是跨学科、跨媒介，完成这一艺术领域的收藏和保存成为博物馆必须要面对的重要难题，同时带来许多疑问：博物馆应该收藏和保存新媒体艺术的技术性，还是艺术性？纽约现代艺术博物馆（MoMA）保管员 Glenn Wharton 提出，如果未来的博物馆无法展示新

媒体艺术作品最初使用的科学技术，作品的艺术性也不复存在。^[6]技术的更迭和艺术语言的改变涉及不断更新换代的硬件和软件设备。如果不采取保护措施，许多电影和录像艺术作品将面临着丢失的风险和不可挽回的损坏。影像艺术的硬件设备的维修和保养存在难度，对于博物馆的运营成本是一项很大的挑战。在解决诸如此类问题上，泰特美术馆（TATE）、纽约现代艺术博物馆，以及旧金山现代艺术博物馆（San Francisco MoMA）联合组建团队，就新媒体艺术作品收藏和保存的技术实施和发展达成共识并携手共进。^[7]○

[1] Dietz, S. (2005). Collecting New Media Art: Just Like Anything Else, Only Different. In Altshuler B. (Ed.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (pp. 85-102). Princeton University Press.

[2] Maria Chatzichristodoulou (2013) *New Media Art, Participation, Social Engagement and Public Funding, Visual Culture in Britain*, 14:3, 301-318, DOI:10.1080/14714787.2013.827486.

[3] International Council of Museums. (2007). *Museum Definition*. International Council of Museums: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

[4] Yuha Jung (2015) *Review of "New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art,"* edited by Beryl Graham, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 45:3, 218-221, DOI: 10.1080/10632921.2015.1065535.

[5] A·弗里曼, S·亚当斯·贝克尔, M·卡明斯, E·麦克尔罗伊, C·盖辛格, B·尤恩科, 高茜, 许玲, 韩世梅, 吴亚婕, 张铁道. *新媒体联盟地平线报告：2016 博物馆版* [J]. *开放学习研究*, 2016(05):1-13.

[6] Wharton Glenn. (2005). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*. Altshuler Bruce, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (PP. 163-178). Princeton University Press.

[7] Yuha Jung (2015) *Review of "New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art,"* edited by Beryl Graham, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 45:3, 218-221, DOI: 10.1080/10632921.2015.1065535.

馆长访谈

本期受访者：吴洪亮

采访 / 葛秀支



1/ 吴洪亮 北京画院副院长 美术馆馆长

1996年毕业于中央美术学院,现任北京画院副院长、北京画院美术馆馆长、齐白石纪念馆馆长。

2007年至今策划“20世纪中国美术大家系列展”40余次、齐白石陈列展10余次,并参与相关研究、出版工作,多次得到文化部相关奖项。

作为画院副院长和美术馆馆长,请您介绍画院美术馆的主要职能划分,它们有哪些异同?

中国比较成熟的画院体制其实在宋代就已经开始了。1949年新中国成立以后,成立了第一所画院就是北京画院,即原来的北京中国画院。1957年,在周恩来总理的亲自过问关怀之下建立。那时的画院功能主要是创作、教学和传承中国传统文化艺术。在1949年以后,原来以画画为生计的画家(现在称为

职业画家)、文人等很有影响的一批艺术家,他们的生存系统断裂了,生活上就比较困难。还有一点则是,这些人在当时社会上尤其是文化界有很大影响力,如果他们的生活受到很大压力或者危机的话,那么会对整个社会稳定与文化发展都是不利因素。当时周总理提出要在北京和上海建立中国画院的想法,是具有现实意义价值的。但从现在看起来,这样的机构,它的历史性价值是有的。从我最近的研究来看,当时成立北京画院有重要的一点,与中央美术学院这样偏西洋化的教学机构或者是艺术教育、创作机构不同的是,北京画院偏向传统。要说今天的北京画院还能有什么新的历史价值,我觉得,从画院一直坚守的对传统的关注与传承,以及如何在当下推进传统对于未来的意义,在今天反倒是比较时髦的事情。有记者曾经问我,北京画院算是“抄”上了,尤其是在研究20世纪中国传统文化这一块。我说不是,因为这个机构几十年来一直在做这样的事情。

1957年5月份成立,9月份齐白石先生便去世了。在周总理关怀之下,齐白石先生将自己的收藏包括他自己的创作都捐给了北京画院,后来为了成立齐白石纪念馆,又购买了一些齐白石作品。但之后由于种种原因,直到2002年才建成齐白石纪念馆。这个馆建立已有十余年时间,所承担的功能与公共性的美术馆,比如中国美术馆、各省级美术馆是有差异的,它们需要面对更为大众化的艺术传播。北京画院美术馆本身建筑用地不大,一共才4600平方米,对外展厅面积不到1000平方米,且最初建造这栋楼本身也不是按

照美术馆的标准去建的，因此，画院美术馆作为美术馆的功能存在着先天的缺陷。但是，现在大家觉得这个美术馆还有点意思，有专业的人来看是因为我们做了个有意思的定位，我个人觉得即是服务艺术的专业者与爱好者。我们所做展览更为强调的一点是偏研究性。由于场地限制，展览基本属于系列性展览，但这并不意味着展期很长。我们在想好主题之后，再做深入研究。另外，我们所做展览着重强调图稿与图画之间的对照，强化同一题材的不同呈现。比如做齐白石紫藤这样题材的花卉展览，我们会将齐白石早中晚期的花卉题材全部放在一起，包括图稿在内。一般的展览是不会这样做的，我们其实就是给专业人士看的。齐白石的作品从构思到成型，对于专业人士来说其实是件很过瘾的事情，但对普通老百姓来说，会觉得无趣、单调。我们的展览本身注重艺术本体的问题。

此外，“20世纪中国美术大家系列展”，自2007年以来至今主要关注三种类型的艺术家：一是不被重视，但是我们研究是具有价值的艺术家，比如李斛。中央美术学院今年才开始做李斛的展览，而我们早前就已经做完了。再如董希文的展览，他在生前没有做过个展，而他去世以后的第一个展览是在我们馆做的。我们在那时四处搜集所有关于董希文的材料以及文献，并且做了全面的整理。这样做的意义就在于，作为画院美术馆，我们需要为以后的美术史研究提供美术史的一手资料，这恰恰与个人研究是不同的。第二，我有个构思就是关于如何做“展后研究”。我们目前所看到的都是“展前”研究，展览即是研究的体现。但是前面研究的部分，有时候作品是无法提前拿到的，只有在展出的时候才能在展厅看得清楚。真正看完作品后又会发现新的思考点。比如我们做齐白石展览的时候，有很多都是在展出之后发现的，看到原作了才发现仍旧有许多值得研究的地方。比如说，齐白石先生说自己是诗第一，其他次之。但是我们作为美术馆如何呈现？第一是图稿，比如他的《搔背图》。我们通过各类作

品做对比，通过展览呈现出来。像是这样的展览可以以后的第二轮、第三轮学术研究提供足够多的资料。还有就是和展览一起出版的书目，如齐白石日记的单行本，原来出版的齐白石全集实在太贵，费用过万。我们这才几百一本，大家都能够获取，并且学者购买还会有折扣。我们这样的研究性机构，所推出的展览和出版，能够成为齐白石研究成果的首发性平台，比如举办国际齐白石学术研讨会、学术年会等。还有就是为未来的学者提供资源。这样一来，我们的展览以及想法就与公共性的高大上的展览有了一定的区别。

第三，北京画院美术馆也同样关注艺术本体的创造。例如我们关注古代版画，许多博物馆同行会问，我们为什么这样做？为何要挑这几张画？其实我们挑画的标准不同，当我们在做明清古代人物画展的时候，我们挑的是在传统中国人物画体系中，尤其是明清时期人物画处于低谷时期时的画，要挑出处于低谷时期的人物画的不同之处。比如，明清时期的很多作品中，人物是一个人画的，背景又是另外一个人画的。比如“四王”，他们擅长画山水。像这样组合类型的作品，大家见得不多。我们要做的就是将这些作品拿出来，展出他们的合作逻辑、人物画创作方式以及中西合并这样的画法。女性板块也包含在内，女艺术家的人物创作方式是不一样的，相似题材不同艺术家表现出来也不同，比如夫妇在一幅画中的呈现逻辑是什么？当然会有图像学的逻辑思维，但是从图像角度来说，从画的角度讲，我们的关心的问题非常多，比如为何选择四分之三侧面、构图关系、柳树到底有几个块面等。作为画院，我们还要从画家创作的角度来思考艺术家如何创作等。我们在策展构思的时候，这些问题是我们特别关心的。我们馆没有很大的人流量，同时我也不希望有那么多，更希望这个馆是一个研究的空间，真来看画的人来看画。我们展厅，无论是二百平方米还是三百平方米，我曾经计算过，在同一时间段如果超

过30人，展厅就无法待下去。展厅里有5-6个人同时看展览，就已经足够，超过这个数目，观展的幸福值就直线下降。我们也做广告、也做传播，但是我不希望这里成为一个旅游景点。这是一个专业人士艺术爱好者的空间，虽然有一套公共服务体系，但是我们不希望成为一个旅游景点。

作为画院美术馆，您是如何权衡当代艺术与画院之间的关系？

北京画院美术馆不做当代艺术。如果大家看到可能涉及当代艺术的时候，一般是与中国文脉有关系，与传统有关的偏当代性的，或者是基于文化部国际交流有关的可能会做。但是我们馆自身策划的没有做过。这和当时2007年我来这儿上任时候与老领导王明明商量的成果有关。我们认为，北京画院是一个小机构，它的核心部分是传承中国文化。2007年是中国当代艺术最火的时候，只要是美术馆都做当代艺术。我们要与其他的美术馆区分开。

美术馆有计划地策划了“20世纪中国美术大家系列展”，取得了极大的反响。您觉得如何使得馆藏资源“活”起来？

让馆藏“活”起来，对于北京画院来说，是有几个层次。第一圈是上述说的齐白石两千多件作品以及文献的收藏，从收藏进库，到20世纪90年代都没有拿出来展过。当年陈履生老师出了第一套北京画院秘藏齐白石精品集的时候，是因为这批东西大家没有怎么见过。从2005年建馆的时候，当时就定了十个陈列展的题目，王院长说我们最多5年就能将10个展览做完。其实当时对于做展览的概念还是挺简单，不是很清晰，大家也不是很懂该如何做一个展览。三四年之后，我们开始有了一个较为清晰的认识。2010年我们举办齐白石国际论坛的时

候，将全世界各大博物馆有关齐白石研究的专家学者，约有200余人请到这里开会。会议分了三个板块，分别在北京画院美术馆和中央美院美术馆做了展览，当时的瀚海拍卖公司也做了支持。从那时起开始认识到该怎么做展览。从2005年到2014年，这个题目才做了第一轮，越往后做，越慢，越开始知道如何做。现在开始每年做一个齐白石的题目，比如今年做的草虫和山水，我们在清华大学艺术博物馆也借了一些作品。一般人对齐白石的山水不是很熟悉，对其他题材的作品也不是很认同。但是我们现在做起看，觉得齐白石的山水格调是最高，而且是成熟最早的。他的基本格调都已经显现，山水的自我意识非常强。我们的“20世纪中国美术大家”的系统是基于齐白石这个研究生发出来，就是再往后做10年，我们都可以继续做下去，要做的方向实在是太多了，齐白石的艺术宝藏值得去深挖。最早的时候，是王明明院长找了北京的老专家编了一本《20世纪北京绘画史》，这一块就成为最开始关照20世纪美术的基本点，比如陈半丁、于非闇、胡佩衡等。这一圈做完后，放大至全国范围内的第二圈，比如石鲁、关山月、陆俨少、吴大羽、林风眠、张光宇等。吴大羽展览我们请了诗人西川来做，将他视为一位诗人，从这样的角度来阐释。再比如张光宇，他的作品有很多，比如动画片《大闹天官》等，而我们只做他的《民间情歌》这部分。我们这种做法，开始做个案中的个案，一遍遍强化这个概念。

我总结了一个工作办法，即“土星工作法”。因为土星外面是一圈圈的圆形组成。我基本不太爱开会，基本是统一思想、统一认知，不让他们加班。所以，我们是找到共同点去做同一件事情。“土星工作法”就是：第一圈做齐白石，第二圈做中国美术史，第三圈则是对世界美术史的关照。例如，我们会出版《布拉格中国眼》，这是研究欧洲第一位将齐白石带向欧洲的学者，叫齐蒂尔。我在2009年认识一位捷克的学者，叫海兹·拉尔，他曾经在北京生活，认识了

齐白石。他是第一位欧洲写齐白石的学者，写了一本书，后来我们又请人翻译成了中文出版，厘清齐白石与全世界的关系。还有一位，是一位雕塑家野口勇，他曾经在 20 世纪 30 年代跟着齐白石学过画，并且还有齐白石不少作品，也画过一些类水墨的作品，那么齐白石和野口勇之间的创作到底有啥关系？这是我们研究点，也是我们“土星工作法”研究的第一圈，现在这一圈的平面层已经成型。往上走是对古代的研究，所以我们每年会做一个古代的展览。由于北京画院古代作品收藏非常少，必须依托各大博物馆的馆藏，比如故宫、辽博、上博、广州艺博院，以及清华艺博等兄弟单位，在大家的支持下做古代展。这样我们的研究展览发方向轴就非常立体，具有指向性。所以我们的未来感，不是说要做当代艺术，而是基于 20 世纪美术史与古代研究，在这些里面找到具有未来感的玩法，借古开今。我们甚至会以背景音乐的形式来加入到这个展厅里面，比如周思聪展览时候，配以马勒的《大地之歌》，它们之间的关系是一致的。也比如，我们和社科院合作，研究展览心理学的问题，包括和导演霍建起探讨山水画和影像的关系等。其实“土星工作法”是来自于齐白石，他是摩羯座，摩羯座的星座土星，所以就这样的。而我的同事基本都是“90 后”，这样他们就是很清晰。我作为领导，确定好方向，然后放手给他们做，但我会关心一些细节的事情，比如在开幕之前做一些指导或者调整等。“20 世纪美术史大家系列展”的工作方式就是这样。

其实，做美术馆和做博物馆是不一样的。美术馆的研究需要图像化和通俗化、视觉化的过程。尤其是视觉化的过程，对艺术家的理解和作品的理解不是一堆字放在那里。美术馆要做的是如何将这些作品放在一起，为什么要这么放，哪些是作为背景看的，这才是作为美术馆的研究内容。例如我们做溥心畬展，以及黄胄 20 世纪 80 世纪的作品，即发现生面孔和大家所熟悉的艺术家的偏题材作品。

您觉得美术馆应该以一种什么样的方式介入当下文化的普及工作？请您谈谈画院美术馆的公共教育。

博物馆、美术馆很重要的一部分就是公共教育，甚至强于收藏。我们的公共教育分为四个部分：一是给当代艺术家看传统。北京画院不做当代艺术，但却是当代艺术家来得最多的地方，其实我们是在培训艺术家。二是培训领导。北京画院是北京市文化局下属单位，说白了，一个城市美不美，整个城市的视觉形象的决定权来自领导。其实领导他们没受过太好的美术教育，包括我自己在内也都没有。我们最需要得到是领导的支持与学界的支持。三是服务学者，北京画院的藏品绝对是对学者开放，不管谁来找，我们绝对支持。四是儿童教育这部分。我们会研究策划系列与展览相关的活动。比如我们在做齐白石文献展的时候，我们发动孩子们用信笺给父母写信，或者是抄写一首诗，让儿童对中国的诗歌、中国的信笺有了认识。我们的目的是将研究和展览的成果以公共教育的形式呈现出来。

北京画院美术馆有收藏计划吗？您觉得，作为画院美术馆该如何收藏现当代艺术作品？

重点是收藏 20 世纪美术最重要的作品。近十年以来，收藏形成板块的有比如收藏周思聪、卢沉的系列收藏，比如《矿工图》等，以及吴镜汀、陈半丁等艺术家作品。接下来我们会对京派的艺术收藏。我们每年会有一千万的经费做收藏，文化部每年都会给我们支持。并且，从北京画院美术馆的角度来说，每一年文化部所设的奖项我们都会得到，因为我们做得起劲，效果也好。同时这也是给他们的一个证据：作为一个城市美术馆，应该是一个什么样的文化面貌与精神面貌。△

大学博物馆

圣路易斯大学艺术博物馆

译介 / 葛秀支

圣路易斯大学 (Saint Louis University) 于 1818 年创立，位于美国密苏里州的圣路易斯，属于天主教會的私立研究型大学。也是密西西比河以西最古老、美国学校历史第二悠久的教会大学。圣路易斯大学因其以耶稣会为基础的传统和城市校园美学转型的卓越成就而闻名，并开设了一个机构，将其发展成为全国顶级大学博物馆之一。圣路易斯市中心以及其处于美国中心地带的位置，使圣路易斯大学艺术博物馆有潜力成为首屈一指的美术馆，以及艺术史和文化表达史研究教育中心。博物馆向大学和社会展示与耶稣会教育哲学和理念相关的项目，周边地区的历史以及当地、本国和国际知名艺术家的作品。

大学共有三座艺术中心，分别是艺术博物馆、当代宗教艺术博物馆和塞缪尔·库普勒斯中心 (Samuel Cupples House)。

圣路易斯大学艺术博物馆

圣路易斯大学艺术博物馆致力于通过诠释美、艺术，以及上帝在万物中的存在来实现其耶稣会历史、价值观和传统。通过展示多元的世界文化和赞助与艺术相关的教育课程，丰富了 SLU 的美学教育元素。

博物馆是展示历史艺术和文物作品的学术之地，

也是学生、教师、工作人员、校友、捐赠者和大学合作者展示作品的场所。它将大学的永久艺术收藏品与巡回展览结合在一起，在富有魅力的环境之中，将社区、宗教和世界衔接起来。

博物馆最初建于 1900 年，曾是圣路易斯俱乐部，也是 20 世纪初期著名的建筑之一。建筑师以古典建筑风格设计，以石灰岩建造基座，以折线形设计屋顶。前立面是三重结构（中间部分是以爱奥尼亚式柱子支撑），穹顶以肋拱的形式设计。侧翼部分有高大的石灰石围绕的平开窗和装饰性的墙面采光窗。在 20 世纪的前 20 年中，大楼是圣路易斯社会生活的中心，包括总统克利夫兰、麦金莱、塔夫脱、罗斯福、威尔逊和哈丁在内的众多美国总统都曾访问过这里。

悠久的收藏历史

在圣路易斯俱乐部举办了圣路易斯 1904 年世界博览会，之后众多关于博览会的展览都在此实施。俱乐部从世界博览会展出的画作中购买了 14 幅画作，形成了收藏的核心部分，也成为该市最受尊敬的私人收藏之一。1925 年的一场大火导致了圣路易斯俱乐部林德尔大楼时代的结束。虽然大楼只是受到了轻微的损坏，但还是逃脱不了被抛售的命运。多年来，大



1 / 圣路易斯大学



2 / 圣路易斯大学艺术博物馆

楼一直被一些公司使用，直到 1992 年大学从圣路易斯大学校友小弗朗西斯·E·奥唐纳那里购得该楼，作为大学的研究生院和公共卫生学院。大楼以“多莉丝·奥唐纳”命名。作为具有历史意义的地标，以建筑特色和丰富细节而闻名。

艺术博物馆的艺术收藏目标

反映其耶稣会传统、价值观和美学是圣路易斯大学教育的重要组成部分。艺术提供了多样化的文明和对人类生活的多样诠释，自然之美以及存于万物之中的上帝。通过艺术可以培养人们的鉴赏力、想象力和洞察力。

艺术博物馆展出并收藏现代大师的作品，同时陈列数目可观的耶稣会艺术品和文物。博物馆的永久藏品包括查克·克洛斯 (Chuck Close)、罗伯特·马斯维尔 (Robert Motherwell)、贾斯珀·琼斯 (Jasper Johns)、奇奇·史密斯 (Kiki Smith)、罗伯特·劳森伯格 (Robert Rauschenberg)、安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 和罗伊·利希滕斯坦 (Roy Lichtenstein) 等艺术家的，藏品仍在不断地扩充。博物馆的现代画廊中展出著名玻璃艺术家戴尔·奇胡利 (Dale Chihuly) 精美的玻璃系列艺术品。

博物馆共有四层，每一层的展示重点都有所不同。一楼是朱迪斯和亚当姆·阿尔森美术馆，约有 6500 平方英尺，用于临时展览。过去已举办的展览有“内心的和谐：内战想象和真实”“学习佛教精神”“田纳西·威廉姆斯：剧作家和画家”等。二楼是现当代艺术收藏，这一层被划分为几个小型画廊，展示各种艺术家。代表的艺术家包括谢尔盖·波利雅科夫 (Serge Poliakoff)、理查德·塞拉 (Richard Serra)、欧内斯特·特罗瓦 (Ernest Trova) 和阿诺尔多·波莫多罗 (Arnoldo Pomodoro) 等。

三楼是西方耶稣会艺术美术馆，以西方耶稣会的艺术藏品为主。应路易斯杜伯主教的邀请，19 世纪的耶稣会士于 1823 年抵达圣路易斯，希望在圣路易斯地区的印度人中间工作。圣路易斯大学于 1829 年被耶稣会接管。在密苏里州弗洛里森特 (Florissant) 最早按照圣·瑞吉印第安人的使命被改造成一个致力于培训年轻耶稣会士的耶稣会社区。150 多年来，圣斯坦尼斯劳斯是一个学术和祈祷社区，它也是密苏里州的“总部” (motherhouse)。随着时间的推移，它成了艺术品、传教文物、书籍和必需品的储存库。当这座建筑群于 1971 年终于关闭时，该建筑上的原始石头建筑被用作建造博物馆。2001 年，曾藏于“岩

石建筑”中的藏品被转移到圣路易斯大学艺术博物馆，作为密苏里州耶稣会的永久收藏。

今天，西方耶稣会特派团的收藏品填满了整个博物馆的三楼。这些文物不仅说明了耶稣会和天主教的生活，也说明了耶稣会传教士的先前经历。艺术和文物反映了一个经验世界，并说明了几个世纪以来的艺术和大陆的宗教文物。

四楼是约翰与安·麦克伦纳亚洲装饰艺术收藏。以纪念约翰和安·麦克伦纳六十多年来对亚洲文化遗产的浓厚兴趣。数以百计的玉器和象牙文物展示了亚洲艺术传统，特别是日本和中国。展示有玉龙舟和令人印象深刻的象牙神龕以及在中西部发现的最广泛的日本坠子（netsuke）系列，以及葛饰北斋的富士山图像、14世纪泰国锯齿状物品和韩国著名的陶瓷玻璃等。

当代宗教艺术博物馆（MOCRA）

圣路易斯大学当代宗教艺术博物馆是世界上第一个参与宗教和精神主题的宗教兼当代艺术博物馆。通过展览、收藏和教育计划，MOCRA探索了当代视觉艺术家参与宗教和精神方面的方式。MOCRA通过促进个人发现、经验和灵感，为圣路易斯大学社区提供更广泛的公众服务，同时为更多的宗教相遇和对话文化做出贡献。耶稣会传统致力于对与其教育机构相关的文化对象进行思考。从16世纪的基督会概念出发，耶稣会的哲学和焦点一直集中在人的教育上。旧金山大学艺术教育家和艺术家托马斯·卢卡斯评论艺术在耶稣会形成和发展过程中所起到的相关作用：

安提阿的圣依格那修¹理解并信任人类想象力的力量。他致力于塑造“精神运动”，以此作为万物寻找神的手段。此外，他看到想象力的产物能够将我们带入更高现实的理解和体验，这些是直接的演讲无法

达到的。他喜欢音乐，建造和修复美丽的教堂，并允许甚至鼓励在他的学校表演戏剧。耶稣会学校和机构在欧洲的17和18世纪以及世界各地成为了蓬勃发展的艺术中心。

耶稣会传统中的自由教育随着因个人的社会形象而引发的视觉激励而蓬勃发展。艺术反映社会，丰富了认知思维和社会表达的发展。耶稣会参与和艺术领导的悠久历史——无论是他们的精神追求，还是他们在教育学生和本地社区方面的工作——都得到圣路易斯大学博物馆的重要支持。博物馆是实现大学使命、推进圣依格那修理想，以及通过艺术增加社会影响的关键一步。

塞缪尔·库普勒斯中心

历史悠久的塞缪尔·库普勒斯中心（Samuel Cupples House）是收藏圣路易斯大学1919年以前的精美装饰艺术品的画廊。它曾经是富有的圣路易斯企业家塞缪尔·库普勒斯（Samuel Cupples）的家，后来该建筑被用作学生中心。库普勒斯中心（Cupples House）于1976年被列入国家历史名录。位于中心最低层的麦克奈米（McNamee）画廊举办SLU学生、教师和表演艺术部门，以及访问艺术家的艺术展览。

圣路易斯大学设置的课程旨在通过让学生深入学习架上和表演艺术，而有助于人文科学和自然科学的相关知识研究。如今位于城市有利位置的大学，借助所收藏的艺术品，进一步丰富了对学生的教育。△

¹ 安提阿的圣依格那修（Saint Ignatius of Antioch, 67年—110年），为使徒后时期的基督教会领袖之一，相传曾接受使徒传福音者约翰直接的教导，是第三位安条克牧首，前两位分别是圣彼得与埃伏第乌斯（Evodius）

大英博物馆概览

译介 / 穆瑞凤

位于英国伦敦市中心罗素广场的大英博物馆，是世界上历史最悠久、规模最大、最著名的四大博物馆之一，其收藏范围涵盖古埃及与苏丹、古近东、欧洲、非洲、美洲、亚洲、大洋洲，藏品囊括文物、书籍、自然历史标本、雕塑、钱币、徽章、版画、素描等共计 800 多万件。统计数据显示，过去十年大英博物馆蝉联英国最受欢迎的景点榜首，其参观人数每年都在 500 万以上。它所拥有的收藏品是世界文化的遗产，是人类文明的见证，也是它吸引世界各地游客的魅力所在。

一、大英博物馆的历史

大英博物馆成立于 1753 年，1759 年 1 月 15 日正式对公众开放，是世界上第一个国家公共博物馆，成立之初就承诺对所有“好学与好奇的人”免费开放，游客的数量从 18 世纪的每年 5000 人到现在每年 600 多万人。

大英博物馆的建立源于汉斯·斯隆爵士（Sir Hans Sloane）的遗嘱。1660 年出生的斯隆爵士，是一位酷爱收藏的内科医生，自幼就喜欢科学探索，曾在西印度群岛生活过，还曾写过一本关于牙买加自然历史的书。回到伦敦后，他成了一位很受欢迎的医生，这为他的收藏提供了经济来源，到 1753 年斯隆去世时，他的收藏品总计达到了 79575 件，这还不包括他收藏的植物标本、藏书和手稿。他希望在他去世后，这些收藏品能够得到妥善的保管，因此他将所有

收藏品赠给了国王乔治二世，国家仅需要给他的继承人两万英镑作为回报。后来通过发行彩票筹集到修建博物馆的资金，斯隆的收藏被转交给国会，博物馆董事会决定在中伦敦附近布鲁姆斯伯里（Bloomsbury）购买一座 17 世纪晚期的建筑蒙塔古大厦（Montagu House）作为馆址，董事长由坎特伯雷大主教担任。

刚成立之初，大英博物馆的收藏倾向于自然历史文物，包括詹姆斯·库克船长环海航行中收集的物品。当时英国在航海探险方面很活跃，英国驻那不勒斯特使威廉·汉密尔顿（Sir William Hamilton）把他收集的希腊陶器运回英国，查尔斯·汤利从罗马收集了一批著名的雕塑。拿破仑在埃及溃败之后，罗塞塔石碑（Rosetta Stone）以及其他古埃及的文物也被大英博物馆收藏。英国驻君士坦丁堡大使埃尔金勋爵（Lord Elgin）1802 年将雅典帕台农神庙中精美的石雕运抵伦敦，1816 年他将这批石雕卖给政府，收藏在大英博物馆。英国驻埃及总领事亨利·索尔特（Henry Salt）在代理人贝尔佐尼（Giovanni Belzoni）的协助下收集了大量埃及文物，1818 年索尔特将拉美西斯二世（Ramesses II）的头像捐给了大英博物馆，1823 年大英博物馆董事会购买了他收藏的埃及法老阿孟霍特普三世（Pharaoh Amenhotep III）石雕头像。克里丢斯·里奇（Claudius Rich）在巴格达收集了一批石砖、圆柱形封印以及碑刻，这些来自底格里斯河和幼发拉底河的文物为大英博物馆古代巴比伦王国和亚述王国的收藏奠定了基础。以上可



1



2



3

1/ “圣荆棘之匣” (The Holy Thorn Reliquary) (局部)

2、3/ 刘易斯岛象棋棋子 (The Lewis Chessmen)

知，英国驻世界各地的大使和使节们对于大英博物馆古代文物的收藏起到了非常重要的作用。

二、大英博物馆的建筑

19世纪早期，随着古代文物的迅速增加，自然历史标本和图书馆使博物馆的空间变得狭窄，参观人数的增多也为博物馆的空间造成了很大压力。1823年，大英博物馆董事会决定在蒙塔古大厦北面修建一座新馆，由罗伯特·斯默克爵士担任设计师，新馆的展厅环绕一个中央庭院。这部分主体建筑于19世纪40年代初完成，之后刻有凹槽的圆柱、爱奥尼亚式柱顶的门廊竣工。由于博物馆入口处不断扩大，蒙塔古大厦最终被拆除。1850年，大英博物馆的场馆建筑基本就是今天人们参看到的样子。

虽然大英博物馆的场馆建设已初具规模，但是博物馆内空间不足的问题还未彻底解决。1854年，罗伯特·斯默克设计的中央庭院由于修建阅览室被侵占，1857年阅览室建成并对读者开放，其环形结构与巨型穹顶令人叹为观止。1880年，由于空间拥挤，大英博物馆把自然历史方面的收藏迁到伦敦西部的南肯辛顿。1970年流落至位于匹克底里 (Piccadilly)

人类博物馆的民族学收藏品重新回到布鲁斯伯里 (Bloomsbury)。1973年大英博物馆又对馆藏重新划分，将所有书籍、手稿转移到新建的大英图书馆。1993年大英博物馆理事会决定对建筑进行改造，将阅览室外围的附属建筑彻底拆除，采用诺曼·福斯特 (Norman Foster) 的设计方案，将阅览室周围的平地建成一个跨越整个庭院的公共区域，与四周斯默克设计的展厅连为一体，这样就解决了入口和通道的拥堵问题。环绕阅览室的楼梯通向北侧的一个三层建筑，设计有商店、一个展厅以及位于顶层的餐厅，通过一个天桥将它和楼上各个展厅相连。1998年图书馆迁往圣·潘克拉斯 (St. Pancras) 车站旁的新址，为博物馆空出了40%的展览空间。2000年12月开放的大展苑由千禧委员会和文化遗产彩券基金会拨款，再加上公司和个人的捐赠建成，这个耗资一亿英镑建造的巨大网状穹顶采用3312块三角形玻璃和钢材制成，成为欧洲最大的室内有顶广场。新建成的建筑还有位于地下一层的克罗尔教育中心 (Clore Education Center) 及其附属的福特青少年中心 (Ford Center for Young Visitors)，这里为成人和青少年提供各种教育活动，整修后的阅览室设有汉姆林图书馆



4



5

4 / 乌尔王族局戏 (Royal Game of Ur)

5 / 日本武士盔甲 (Samurai Armour)

(Hamlyn Library) 供来访者阅读。2003 年大英博物馆建馆 250 周年之际，大英博物馆对馆内最大的展厅——1827 年开放的国王图书馆 (King's Library) 进行整修，国王图书馆收藏的乔治三世的藏书存放在大英图书馆。目前这个展厅是大英博物馆的一个名为“探索 18 世纪世界”的永久性展览的展厅，展示了 1753 年建馆初期至 19 世纪初，人类对自然和人工创造的研究如何奠定了现代社会对世界的认识。

经过多次对馆内空间的重新规划和设计，大英博物馆的结构更加合理完善，不仅缓解了客流量对场馆造成的压力，还增添了更具人文关怀的必不可少的参观设施，为满足游客的各种需求提供便利。

三、大英博物馆不容错过的藏品

根据 1963 年“大英博物馆法”和 1992 年的“博物馆和画廊法”，大英博物馆是由 25 位受托人组成的董事会管理。董事会通过年度计划、任命馆长等对博物馆的一般管理工作负责。馆长是向政府汇报会计主管，并代表董事会作为总行政管理员管理博物馆。大英博物馆目前有十个策展和研究部门，分别是：非洲、大洋洲和美洲馆、古埃及和苏丹馆、亚洲馆、希腊和

罗马馆、不列颠、欧洲和史前时期馆、中东馆、硬币和纪念币馆、便携古物和珍宝馆、版画和素描馆与保护和科学研究部。

大英博物馆藏品包罗万象、琳琅满目，其重要的收藏包括埃及的木乃伊、希腊帕特农神庙的埃尔金大理石雕、巴比伦雕塑、中国陶瓷、莫尔德黄金披肩、拉吉浮雕、阿拉伯铜手、婆罗浮屠佛陀头像、俄罗斯革命瓷盘以及许多古罗马和英国的历史文物等，展厅有 95 间。馆方推荐的千万不能错过的 12 件展品包括：

“圣荆棘之匣” (The Holy Thorn Reliquary)，这件在大英博物馆一层 2a 展厅展示的圣物匣可能是 14 世纪 90 年代，约翰·贝利公爵 (John, Duke of Berry) 在巴黎为了放置荆棘王冠的遗物而打造的，1898 年费迪南德·德·罗斯柴尔德 (Ferdinand de Rothschild) 将其作为沃尔斯登 (Waddesdon) 遗产的一部分遗赠给大英博物馆。“圣荆棘之匣”被认为是历史最悠久的、最古老的圣物匣，是用来存放一根取自耶稣被钉上十字架之前头戴的荆棘冠上的荆棘。这个匣子高 30 厘米，重 1.4 公斤，是用纯金镶上水晶、珍珠、红宝石、蓝宝石等无数珍宝打造的，描绘的是死者接受最终审判。整个圣物匣共创造了 28 个立体



6



7

6 / “大维德花瓶” (David Vases)

7 / 贝宁象牙垂饰面具 (Ivory Pendant Mask) (局部)

人物，从底部到顶部可分为三部分，底部是天使在两男两女的棺木边吹响了号角，中间是裸露着伤口的耶稣，他的脚下是一根像针一样长的荆棘，正是这根荆棘导致他的圣血在流淌，据说荆棘刺出的鲜血可以拯救不朽的灵魂，顶部是天父端坐在黄金和珠宝上进行审判。对于基督教徒来说，圣人遗物不仅仅是圣人的纪念物，而是具有某种神力的沟通天堂和人间的桥梁，所以比黄金和宝石更加珍贵，存放和展示这些遗物的圣物匣自然也就极其奢华。由大英博物馆和 BBC 联合打造的《大英博物馆世界简史》栏目中，从大英博物馆 800 万件馆藏中精选了 100 件最具代表性的物品，这件圣物匣就是其中之一。大英博物馆馆长尼尔·麦格雷戈 (Neil MacGregor) 称其“无疑是中世纪欧洲金属制品的最高成就之一”。

从 2a 展厅出来沿着南边的楼梯上到 3 层第 40 展厅就能看到世界上最著名的象棋——刘易斯岛象棋棋子 (The Lewis Chessmen)，这些人形棋子可能是于公元 1150 年至 1200 年间在挪威制造的，1831 年在苏格兰的刘易斯岛发现，出土时共有 93 件，包括 78 枚棋子、14 个棋子底座和 1 个皮带扣。目前 82 件收藏在大英博物馆，11 件收藏在爱丁堡的苏格兰国立博物馆。这些棋子大多是用海象牙雕刻而成的，还有少数是鲸鱼齿，78 个棋子中有 8 个“国王”、8 个“王后”、16 个“主教”、15 个“骑士”、12 个“守卫”，

以及 19 个“卒”。这些棋子的形象反映了中世纪时的权力机构，头戴皇冠的“国王”端坐在宝座上，手中握着一把宝剑，他似乎是稍微向前看，也好像是在向下看，宝座由雕刻的动植物做装饰。戴着王冠的“王后”也是坐姿，身子像国王一样有些前倾，她右手托着脸颊，从面部表情和姿势看起来她陷入了一种沉思和悲伤。“主教”都戴着主教法冠，手持权杖，有少数几个手里拿着一本书，其他的都是传统的祷告姿势。“骑士”都戴着盾牌和剑，坐在他们的战马上，与骑士相比，这些马的尺寸非常小，研究者认为“骑士”身上的护具是挪威战士穿的盔甲的精确复制。这些“守卫”有头盔、盾、剑装饰，有些是传统的战士的站姿，另外一些则有狂暴战士的姿态。“卒”是类似塔楼和方尖碑的简单棋子，这些抽象的形象与更为古老的伊斯兰版本的象棋形似，它们规定抽象的形式要成为游戏的一部分，而且这些形象不能与人类或动物的形象相似。从棋子细节的复杂和精细程度可知，只有艺术大师才能使用海象牙或鲸鱼齿创造出超凡的作品，从面部表情的刻画到宝座上的雕刻来看，刘易斯棋子不仅是艺术品，还是人类的遗产。

奥克瑟斯宝藏 (Oxus Treasure) 是大英博物馆最著名的藏品之一，这些在塔吉克斯坦的赫提库瓦德 (Takhti Kuwad) 地区出土的金银器是公元前 5 至 4 世纪波斯阿契美尼德王朝遗留下来的最重要的金银藏



8



9

8 / 复活节岛华·哈卡纳乃阿大型石雕像
(Easter Island Statue Hoa Hakananai'a)

9 / 罗塞塔石碑 (The Rosetta Stone)

品，共计 170 件包括实用器和宗教礼仪用器，如马车模型、臂钏、人像、印章、指环等。其中的模型战车是这批宝藏中最精致的藏品之一，战车是由四匹小马驹拉着，战车上有两个身着米底国 (Median) 服饰的人像，米底人来自阿契美尼德帝国的中心伊朗。战车前面用守护灵侏儒神贝斯作装饰，他是埃及的一位广受人们喜爱的守护神。

陈列在第 56 展厅的乌尔王族局戏 (Royal Game of Ur) 是古代最流行的一种娱乐方式，棋盘通常为二十格的方格棋盘，有些有记号，每方七枚棋子，以颜色区分敌我，掷具为数根长斫。最早的考古实物来自约公元前 2600 年的乌尔王族古墓，人们并不清楚这种苏美尔文明的图板游戏的详细规则，推测其与古埃及的塞尼特相似。

波特兰花瓶 (The Portland Vase) 是公元 1 世纪早期古罗马制作的最精美的宝石玻璃制品，表现的可能是希腊英雄阿基里斯的父母珀琉斯和西蒂斯的婚礼。这件采用“宝石浮雕玻璃”法制作的玻璃花瓶，在深蓝色玻璃上饰以白色图案，其高超的工匠技艺同它的兴衰史同样有名。18 世纪时，它归波特兰公爵所有，1845 年的 2 月 7 日，一个疯子将它打碎成 200 多块碎片，现在看到的是经过修复后的花瓶，仔细观察会发现花瓶的瓶身仍有裂缝。

第 93 展厅展示的日本武士盔甲 (Samurai

Armour) 系列是来自于日本中世纪桃山时期至江户时期 (17 至 19 世纪) 的盔甲，盔甲的各个部分是不同时期打造的，铁甲和袖子是 16 世纪末桃山时期的，头盔是 17 世纪的，仍保留了早期的传统特色——用竖立的胡须打造出一副狰狞的面孔，给敌人恐惧感。其他部分则是 18 至 19 世纪，并有 Unkai Mitsunao 的署名。日本武士的盔甲从平安时代 (794—1185 年) 到 1868 年封建时代结束，基本的样式并无太大变化。最早铠甲的设计是为了帮助骑马武士抵御箭支，裙子、肩衬和护颈是由成排的、涂漆的铁板与丝绸带连在一起组成的，这样方便自由活动。盔甲的使用一直延续到和平的江户时代 (1600—1868 年)，那时仅做每年封建领主和他的随从在首都游行使用。根据这套盔甲头盔顶部两角之间的冠，推测它来自可贺 (Kaga) 的前田家族 (Maeda family)。

16 世纪当枪支介绍到日本后，以欧洲的设计为原型的盔甲开始在日本制造。江户时代，盔甲只在仪式场合穿戴，盔甲制造中重的钢铁材料被轻型材料取代。但是有些领主像仙台市的伊达 (Date) 家族就继续保持上战场的模样，或许还在为他们祖先在 1600 年关原合战中德川家族击败而苦恼。

大英博物馆第 95 号展厅于 2009 年正式对外开放，专题展出大维德爵士 (Sir Percival David) 收藏的中国陶瓷，总计 1700 余件，这是海外最大的中



10

10 / 罗塞塔石碑 (The Rosetta Stone) (局部)

11 / 帕特农神庙雕塑 (Parthenon sculptures)



11

国官窑瓷器藏品所在地。大维德爵士以清宫皇家珍藏的标准来甄选入藏品，其藏品中有一对 1351 年在江西景德镇生产的青花瓷大花瓶被其命名为“大维德花瓶” (David Vases)，是世界上最早的有年款的青花瓷。这两件花瓶一件高 63.8 厘米，最大直径 19.6 厘米，重 7.7 千克；另一件高 63.6 厘米，最大直径 22 厘米。瓶身划分为平行的九条带状区域，在每一区域又以釉下青花的技法绘制了缠枝扁菊、蕉叶、飞凤灵芝、缠枝莲、四爪云龙、海涛、缠枝牡丹、覆莲杂宝八种不同主题的图案，堪称元代青花瓷纹样大全。每件花瓶的瓶颈处写有相同的题记：“信州路玉山县顺城乡德教里荆塘社奉圣弟子张文进喜舍香炉花瓶一付祈保合家清吉子女平安至正十一年四月良辰谨记星源祖殿胡净一元帅打供”。这是在青花瓷器上发现的最早的文字，明确了这对花瓶产于元至正十一年，是奉献给寺庙的供器，在样式上吸取了商周青铜器的造型。因其形质、文字和图案对于研究元代青花瓷器所具有的重要意义，被西方学者称为“世界上最知名的瓷器”。

贝宁象牙垂饰面具 (Ivory Pendant Mask) 这件非洲艺术的杰作高 24.5 厘米，宽 12.5 厘米，厚 6 厘米，是 16 世纪在非洲尼日利亚埃多州贝宁市用象牙雕刻嵌铜和铁制造的。据说这个面具是 16 世纪贝

宁王国统治者国王欧巴·艾西吉 (Oba Esigie) 的母亲伊蒂亚 (Idia) 的肖像。这件作品的顶部用代表葡萄牙人的头像装饰，象征着贝宁与整个欧洲结成联盟。葡萄牙人从贝宁消失后很长一段时间其形象还出现在贝宁艺术中。这件象牙雕刻面具将人物面部刻画得惟妙惟肖，传神地再现了太后的面容，她抽象的头饰以及颈部衣领的处理体现了雕刻家高超的技艺。这种面具是在举办大型国家级别的仪式上佩戴的，从耳朵上垂下来，作为礼服的一部分。

复活节岛华·哈卡纳乃阿大型石雕像 (Easter Island statue Hoa Hakananai'a) 来自大洋洲波利尼西亚复活节岛的拉诺考 (Rano Kao)，后来在附近的奥伦戈 (Orongo) 被发现。复活节岛石雕像的制作年代大约在公元前 1000 年至 1600 年之间，这座石像大约是在公元 1200 年制作出来的。华·哈卡纳乃阿大型石雕像高 2.42 米，宽 96 厘米，直径 47 厘米，重约 4 吨，它是该岛十四个由玄武岩制成的石像之一。这座石像原来应是矗立在奥伦戈专门建造的一个祭祀的圣坛上，与它的巨石同伴一起背对大海，注视着这个小岛。它的眼窝原本嵌入了红色的石头和珊瑚，雕像本身经红色和白色绘制，1869 年运往欧洲乘船时被洗掉了。雕像的形象与鸟人教有关，鸟的形象、舞

蹈的划桨动作使雕像的形象程式化，在人物的头部和身体后面还刻有浮雕一般的环状物和腰带。这座雕像见证了他们的祖先采伐森林、破坏生态之后的损失。

罗塞塔石碑（The Rosetta Stone）是大英博物馆最令人瞩目的藏品，是大英博物馆的镇馆之宝。这块石碑是在公元前196年埃及国王托勒密五世统治时期（Ptolemaic Period）刻制的，碑高1.14米，重762公斤，是在不规则的黑色花岗石上用两种语言刻下了三段铭文，石碑上端的铭文是埃及象形文字（又称“圣书体”），中间是埃及草体象形文字（也称“俗体”），底部的铭文是希腊文。它是解密古埃及文明的钥匙，自1799年出土以来，很多学者参与了碑铭的破译工作，最终在1822年由法国人让-弗朗索瓦·商博良（Jean François Champollion, 1790—1832年）破解了罗塞塔石碑的谜底。这块石碑刻有古埃及法老托勒密五世（Ptolemy V）诏书，铭文的内容是孟菲斯的僧侣团制定的一条法令。罗塞塔石碑的意义在于，它是世界上最著名、最有影响的翻译作品之一，考古学家得以对照各语言版本的内容解读已失传千余年的埃及象形文的意义与结构，从而成为研究古埃及历史的重要里程碑。

亚述猎狮浮雕（Assyrian Lion Hunt Reliefs）也是大英博物馆的镇馆之宝，这些大约公元前645年在伊拉克北部的尼尼微（Nineveh）刻制的浮雕，1845年至1855年间被亨利·雷亚德爵士（Sir Henry Layard）发掘出土。在古代的亚述国，猎狮被认为是帝王的运动，象征君主对子民的保护，目前大英博物馆是唯一可以看到众多保存如此完好的浮雕的地方。这一系列的浮雕按照其原始顺序排列在第10号展厅，狩猎场面紧张而逼真，是亚述艺术最杰出的成就之一。猎狮场面描绘了雄狮被放逐、追捕与杀戮，其中还包括为装饰尼尼微王宫，亚述最后一位国王亚述巴尼拔（King Ashurbanipal, 公元前668—631年）的狩猎场景，众多的浮雕无不在表现国王的英勇气概。其中有一幅场面是表现国王手持短刃刺向

一只扑向马车的狮子的喉咙，以及表现国王用弓箭直指一只在远方狂奔逃逸中的狮子。还有国王亚述巴尼拔与一只中箭的狮子在搏斗中，国王左手叉住扑上来的狮子的颈部，右手所持的短刃刺穿了狮子的胸部。相对而言，狮子的状态较为惨烈，有一只垂死的公狮身上已经中了多支箭，步履蹒跚，口吐鲜血，脸上青筋暴现。从中充分体现了亚述艺术家对动物的观察细致入微，高超的写实技巧令人叹服。

帕特农神庙雕塑（Parthenon Sculptures）是大英博物馆最著名也是最具争议的收藏品。帕特农神庙建于公元前447年至438年间，坐落于希腊的雅典卫城，它是雅典政治家Perikles（公元前429年逝世）设计的宏伟建筑群的中心。这座神庙规模宏伟，使用了大量的大理石雕刻进行装饰，表现了雅典的祭礼和神话。神庙内部伫立着一尊雅典娜雕像，她是这座城市的守护神，这尊雕像是用黄金和象牙制作而成的，是著名雕刻家的杰作，但现在已经不存在了。神庙的雕刻包括建筑四面墙的上方柱廊的内侧的壁缘浅浮雕、在神庙外部支柱上方的楣梁上的高浮雕，以及完全覆盖山形墙的圆雕，山形墙和墙面上的雕刻向人们讲述着希腊的神话，壁缘则展现了当时希腊人民的宗教信仰。

14世纪中期到18世纪，雅典处于奥斯曼统治时期，由于战争的原因，帕特农神庙一直遭到破坏。1805年，英国驻奥斯曼帝国大使埃尔金勋爵（Lord Elgin）以保护神庙为由，将神庙切割后拆下来带到英国，此后它们便被称为埃尔金大理石雕。近年来希腊政府要求大英博物馆把雕像归还给希腊，但是大英博物馆坚决拒绝归还，对这些雕像的所有权一直存在激烈的争议。

四、大英博物馆的中国文物

大英博物馆是收藏中国流失海外文物最多的博物馆，达到了2.3万件。其中长期陈列的只有2000件，所藏中国文物囊括了中国各个历史时



12



13



14

12、13、14/ 女史箴图（局部）

期的文物。从远古石器、商周青铜器、玉器、佛经卷，到唐宋书画、明清陶瓷；从甲骨文、竹简、刻本古籍、地图、铜币、丝绸、刺绣，到珐琅雕塑、金银器、漆器、竹编等，门类齐全、无所不包。

在大英博物馆收藏的中国文物中，最引人注目的是东晋画家顾恺之所绘的《女史箴图》的唐代摹本。这件作品是现存最早的绢本中国画，在中国美术史上具有十分重要的意义。

出于对文物的保护，尤其绢画的材质要求，这件作品一般是放在大英博物馆的斯坦因密室中，轻易不会拿出来展示，展出也是在一个相对光线很暗的展厅。这幅作品原是清宫的旧藏，1860年英法联军洗劫圆明园时被盗出，1903年被大英博物馆收藏，可谓该馆的镇馆之宝之一。

五、大英博物馆的未来

2017年是大英博物馆建馆264周年，当前该馆将其发展目标定位为国际学术中心，并要在最广泛的意义上传播知识、教育公众，其宗旨是通过保护、展

示、完善和研究馆藏品，烛照不同文化的历史演变，以利今世，造福子孙。提出这一口号是简单的，要想真正实现这一目标则是任重而道远。虽然大英博物馆在举办展览、馆藏出借、开设讲座、出版书籍等方面都在积极的工作，然而开展对文物的保护和科学研究等仍需加强。博物馆运营中资金匮乏的问题一直是困扰博物馆发展的大问题，大英博物馆如何解决这类问题，只能拭目以待。期待它在未来发展得更好，能为全世界人民提供更多了解人类文明与历史的机会。△

参考文献：

- [1] 大英博物馆纪念册，大英博物馆出版社出版。
- [2] <http://www.britishmuseum.org>
- [3] <https://www.bmimages.com/index.asp>

两种诗意的构筑

——卡罗·斯卡帕与马里奥·博塔的博物馆建筑艺术

刘垚梦

同样是 20 世纪欧洲著名的建筑设计大师，也是极为亲密的师徒关系，他们在建筑风格和设计理念上有着天然的血脉关联——热爱理性、对古典主义保有尊重、善于调配自然光与建筑的关系、充分重视建筑自身的历史价值……然而他们在建筑设计的最终呈现效果上却有着巨大的差异——一位善于从微观着手，让诗意在建筑不经意的角落中流淌；另一位则善于从宏观入手，在建筑宏大的空间中进行史诗般的叙事。他们就是卡罗·斯卡帕和马里奥·博塔。

卡罗·斯卡帕博物馆建筑的诗意构筑

卡罗·斯卡帕 (Carlo Scarpa, 1906–1978)，意大利著名建筑设计大师。1922 至 1926 年，他就读于威尼斯艺术学院，主修建筑设计。毕业后进入威尼斯大学建筑学院从事教学及建筑设计活动，曾担任穆拉诺岛卡普林玻璃公司的艺术顾问和设计师。这段工作经历对斯卡帕影响极大，使他学会如何用美妙的材料进行设计，尤其是如何用玻璃创造具有神秘的诗意。斯卡帕注重将建筑的设计与当地的人文地理环境相结合，作品遍布意大利及其他国家，涉及住宅、教堂、墓地、博物馆、艺术品商店、银行、大学等领域。

1955 年至 1957 年，斯卡帕参与了卡诺瓦博物馆新馆的扩建工作，正是这一工程充分体现了斯卡帕在博物馆建筑设计领域的才华。卡诺瓦博物馆 (The Canova Museum) 位于意大利北部泰维索省 (Treviso) 的小城帕桑罗 (Passagno)，为纪念 18 世纪意大利新古典主义雕塑家安东尼奥·卡诺瓦 (Antonio Canova, 1757–1822) 而建立。这座博物馆是一座长方

形的建筑，拥有三个相等面积的展览室，白色的墙壁、素色几何形大理石地砖共同构成室内的主要基调，圆拱天顶处的方形天窗洒下的光源将空旷的厅堂照亮，卡诺瓦的雕塑作品就分别陈列在厅堂的两侧，供游人参观。

1957 年，在卡瓦诺诞辰 200 年之际，威尼斯美术家协会委托斯卡帕在卡诺瓦博物馆老馆东侧的一块狭长且带有坡度的地带设计建造新馆。不同于拉查内对老馆的设计，斯卡帕想要打破古典主义的均衡与秩序，从而给予每一尊雕像足够的审美空间，让人们能够在不同的角度和多变的光线下，欣赏雕塑的立体之美。

碎片的空间

雕塑是三维立体的空间造型艺术，从不同的角度，能够欣赏到雕塑每个面迥异的造型变化。如果像老馆那样将雕塑整齐排列在过道两侧，必然会损失雕塑侧面和背面的视角。因此，斯卡帕用现代主义的探索精神，突破古典主义沉闷死板的排列方式，将原本统合整一的博物馆空间碎片化，重新给予每一尊塑像以独立的存在空间。

斯卡帕将居于较高台基上的大型雕像放置于展厅较为居中的位置，以便给雕像的四周留有足够的欣赏空间，使观众能够在雕像四周环绕。对于体积大小不同的雕像，斯卡帕进行了组合放置和空间重组，使它们不是按照某种几何形的秩序有序排列，而是高低错落、搭配摆放，甚至故意放倒，从而突破古典主义的束缚，营造出多角度、碎片化的视觉焦点。

光影的处理

卡诺瓦博物馆新馆是一座平顶的现代建筑，没有



1/ 卡诺瓦博物馆老馆内部空间

罗马风格的巴西利卡拱顶和天窗，那么光线如何能够穿越厚实的墙壁从天顶洒进室内？这一难题并没有难倒斯卡帕。斯卡帕曾说：“我是自然光线的崇拜者，如果可能的话，我希望剪裁出一片蓝天。”¹ 所以他的做法是“剪裁光源”，即在天棚的四角或夹角处以玻璃和钢筋为材料，做独特的切角处理，从而让光线从天顶直接射入室内，给予室内充分的照明。

“剪裁光源”是一种打破常规的大胆设计。从建筑语言上，这是屋角向外扩张与向内凹陷的鲜明对比；从建筑材料上，这是水泥石料与玻璃钢的结合；从视觉审美上，这是室内有限造物与室外无限自然的对话。或是蓝天，或是白光，它们都透过这扇独特的窗角折射下来，将或浓或淡的光影照射在室内的雕像和墙壁上，随光影的流动，室内的一切也在不断变化着。

流水的呼应

流水，最易令人产生遐想，也最易唤起某种记忆，它是建筑诗意构筑的重要元素。斯卡帕卓越的设计控制力不仅体现在室内细节的处理上，更重要的是，他懂得如何处理室内空间与室外环境之间的关系，善于在动静之间寻找平衡点。当然，对水的亲近，也是斯卡帕这位来自水城威尼斯的建筑师独有的天赋。

如果说卡诺瓦博物馆新馆女神像厅内的大理石雕

像是凝固的、静止的，体现出遏制时间流逝的永恒之美，那么透过这扇落地玻璃窗可见的室外水池和绿树成荫的丛林，便是流动的时光与有机生命的共在。这一切在室内室外的动静呼应间完成景致的交织，让雕塑成为大自然的一部分，也让这整体成为审美的全部。

马里奥·博塔博物馆建筑的诗意构筑

马里奥·博塔 (Mario Botta) 1943 年 4 月 1 日出生在瑞士提契诺州的门德里西奥。早年于卢加诺接受学徒训练后，他先进入米兰艺术学院学习，随后又到威尼斯大学建筑学院学习。在那里学习期间，博塔有幸成为了卡罗·斯卡帕和朱塞佩·马萨里奥的学生，并于 1969 年取得专业学位。自 1970 年起，博塔正式开始他的建筑设计生涯，作品数量惊人，类型涉及学校、银行、行政办公楼、图书馆、博物馆和宗教建筑等领域，至今依然活跃在世界建筑设计界。对于博物馆设计，博塔也拥有十分丰富的经验，至今已在全世界完成数座博物馆建筑。与斯卡帕善于在微观空间中创造诗意相比，博塔的建筑是宏大壮观的，拥有史诗般的气魄。

几何的空间

同样遵循理性主义的建筑传统，博塔与斯卡帕的不同之处在于，他不刻意在建筑的细微之处做文章，而是着眼于建筑的整体外观和内部空间，以宏大的几何体积与块面，塑造博物馆的展藏空间。

博塔将美国彼其勒艺术博物馆的建筑外形设计成一个巨大的立方体，但它并非是一个规则的立方体，而是在博塔对“满”和“空”两种空间语言的巧妙诠释中，被掏空大半空间，仅留下上半部分的立方体房顶和一侧夹角的建筑空间，并以一根圆锥形立柱为支撑，使整座建筑突破了立方体原有的束缚，极具现代感。

清华大学艺术博物馆的楼顶被设计成一个宏大的天然光过滤器，阳光可以透过天台的玻璃直射到场馆内部。馆内空间也极其高旷雄伟，中央阶梯如一条漫长而曲折的艺术之路，贯穿四层展厅。阶梯两侧的金

1 Etsuko Watari with Hiroshi Koga. Carlo Scarpa: Villa "Palazetto". Tokyo: Creo Corp., cop. 1993:94.



2/ 清华大学艺术博物馆内部空间

色围墙以半弧形展开，宛如一艘扬帆起航的大船，以巨大的V形弧线分割着场馆的内部空间。

天窗的设计

博塔十分强调建筑自然采光与内部空间的结合，他认为正是光线创造了建筑的空间，因为光线与空间的关系能够传递出一种自然、平衡的美感。但与斯卡帕在卡诺瓦博物馆新馆的屋角处别具匠心设计的微型天窗不同，博塔对博物馆的天窗设计是极其巨大的，仿佛拥有投射整个宇宙的气魄。博塔在建筑中的天窗设计令建筑物的每一个角落都凝固成诗一般的景色，构成令人震撼的视觉感受。

美国旧金山现代艺术博物馆建筑顶端的巨大天窗圆塔，像是把建筑物中央的圆柱体斜着切开一样，使自然光线从巨型的天窗射入圆塔内部，并在墙壁上留下灰白相间的砖网状光影。当观众从陡直的天梯走过，头顶是湛蓝的天幕和粗壮的天窗骨架，脚下则是腾空的博物馆空间，给人一种超凡的审美体验。

瑞士文森佐贝拉博物馆与意大利卡诺瓦博物馆的

风格相类似，也是一座古典气息浓厚的建筑。在设计这座博物馆的天窗时，博塔不像斯卡帕那样“小心翼翼”，只是在零星的部位开几扇小天窗，而是设计了一个几乎占据整座房顶的对称八边形天窗，每一条侧边开三个长方形玻璃天窗，共二十四扇窗户，阳光透过垂直的玻璃天窗均匀地射入室内及雕塑作品上。根据太阳一天内照射角度的不同，柔和的光线敏感且富于变化。

历史的意义

对于博塔来说，建筑并非仅仅是实用的空间而已，更深层的，博塔将建筑看作为场所的记忆和当下生活的容器，即以建筑记录历史。博物馆作为展藏文物和艺术品的场所，更具有重要的历史意义。因此，博塔特别强调博物馆建筑对历史的回应。

博塔在设计意大利马特现代与当代艺术博物馆时，将他的建筑思维与意大利罗维莱托历史街区的整体风格和历史建筑相融合。他将周围两座18世纪的宫殿规划在内，利用巨大的玻璃钢结构天井，覆盖博物馆门前巨大的广场。广场中心安放了数尊如纪念碑式的人像雕塑，给人以庄严肃穆的历史排列感。

韩国三星美术馆不仅是韩国最大的私立美术馆，也是一个超时空的展示空间，主要呈现韩国国宝级的传统和近现代的美术作品，以及世界美术中的代表性作品。博塔在操刀设计三星美术馆一号馆时，以隐喻的手法和红砖材料的运用，将场馆的外观特征塑造为城墙环绕的古首尔城形象。馆内以仿瓷器外形的巨大“劳屯达”圆形大厅为中心进行布局，充分体现了博塔建筑设计对本地文化和历史的尊重。

博塔对建筑文化历史承载性的重视得自于他的老师斯卡帕，但不同的是，博塔并非在微观细腻之处做文章，而是选择以宏观奔放的方式，将文化与历史谱写的史诗展现在博物馆建筑设计之中，从而让观者以超越凡常生活的审美距离仰望他所构筑的诗意。△



父亲袁运甫的三幅绘画作品解析

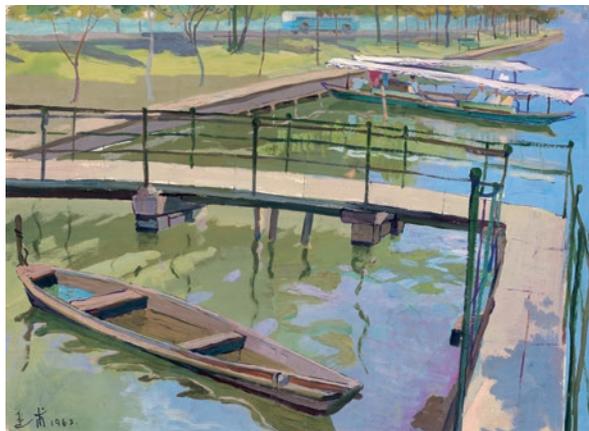
袁 加

今年秋天，在清华大学艺术博物馆展出的“光华——袁运甫艺术之美”，引起了观众的强烈反响。特别是父亲的一批西画作品，其色彩之惊艳、亮丽，让我们产生了一种莫名的冲动，恨不得要钻进画中的历史岁月里去看个究竟，去找寻那画中的“光华”，竟是来自何方？带着这样的问题，我也和大家一样寻着父亲的脚步，看看究竟是什么样的环境，塑造出今天展现在我们面前的袁运甫先生。

父亲是新中国第一批艺术本科毕业生。他在1949年考入杭州国立艺专，1953年初随院系调整转入中央美术学院学习，并于1954年在中央美术学院实用美术系毕业。当时的实用美术系和其他纯绘画系科还是有些不一样的地方。据那一代老艺术家们回忆，当时绘画系中的大量学习时间都在忙于为社会需要而创作年画、宣传画。著名画家靳尚谊先生曾回忆，他一直到毕业时才画过一张油画。而真正学习油画艺术，是从“马克西莫夫油画训练班”开始的。可见那时学院对绘画专业训练并不够系统。但那时的实用美术专业，倒是别有一番景象。当时实用美术系的大部分教员都是从杭州国立艺专调过来的，如庞薰棻、雷圭元等先生。另外，还有从上海来的张光宇，以及从延安来的张仃先生。教师来源的复杂构成，决定了艺术教育多样性的局面。在这批教师中，张仃先生的艺术观最具社会性，他曾参与和组织了许多国家艺术形象的设计工作。而且，张先生强烈推崇和重视传统民间艺术，这一点又和张光宇先生的想法高度契合。但光宇先生的主要生活经历来自于大上海，从20世纪30年代他就开始从事出版印刷业，这与今天从事时髦的IT业颇为相似。现代都市文明的陶冶造就了他自由、自信、进取的当代意识。二张并没有接受过现代艺术

教育，他们对艺术的认知和理想均来自于社会经验和自我修养，这让他们的艺术实践更洒脱和自由自在。与他们的成长背景大相径庭的要数曾留学法国的庞薰棻和雷圭元先生。他们受到现代文明社会的系统教育，深切了解中国社会与西方现代化社会的距离与差距。他们力图用西方经验系统性地改革中国艺术教育，进而让艺术成为改造中国的一个途径，这是典型的学者思维。这样一批既有社会经验，又有文化理想的教师团队，当时却并不在中央美院的主流艺术系统中。这是因为实用艺术表象的非意识形态性质，已自然被处于边缘化的位置。终于在1956年，实用美术系从中央美院的肌体中被分离出来，成为一个独立的中央工艺美术学院，客观上却成就了新中国现代艺术史中浓墨重彩的一笔。由此不难看出父亲袁运甫的知识结构与新中国初期的艺术教育内容存有不小的差异。父亲从艺起始，便是在这一环境和舞台上展开的。

父亲袁运甫曾在南北三所中国最好的艺术学院里学习和工作，他所接受的艺术资源较丰富多彩，从传统到现代，从民间到宫廷，从中国到世界，可谓精彩纷呈。这奠定了他有容乃大的思想基础。另外，父亲所处时代的核心艺术问题，就是对于中国传统艺术的现代性改造。在这一点上，他面对着几种大的思路。第一个思路是用西方艺术史观来改造中国传统艺术。这一学术观点借助革命的成功很快变为正统的主流。它将西方古典艺术积极介入社会生活的传统发扬光大，并从历史画、宗教画、圣像画、风俗画的发展序列中推出现实主义，以至于革命现实主义的创作方法。当极“左”思潮横行的“文革”时期，又演变为主题先行、红光亮“三突出”的极端思想，形成艺术上的革命原教旨激进思潮。第二个思路是以西方现代艺术



1 / 平湖秋月 1962年 纸本水粉 44厘米×60厘米

为参照系而形成的艺术价值普遍规律说。这一思想的基本出发点，是对于文明进化论的高度认同。特别是工业革命以降，机器文明对于个人独立意识的弘扬，带来物质文明史无前例繁荣的同时，文化艺术客观上得到了空前发展。随之而来的西方文化中心论及文化殖民现象，反而成为文明先进性的有力证明。中国艺术要循着西方的发展轨迹前行，是这一思路的基本观点。第三个思路是因为巨大的传统思维惯性而形成的民族主义艺术。这些以传统文化为旗号的主张，严重地脱离现实世界的基本形态。他们以古人为模本，不惜把一个鲜活的艺术现实变成被膜拜的文化遗产。以致将水墨绘画沉溺在纯形式的笔墨游戏和情趣意淫的风尚当中。面对这三种革“传统艺术”命的思想方向，和许多优秀的艺术家们一样，父亲的绘画思想也曾起伏变化，最终他让我们见识到了作为一位艺术大师的卓尔不同。我想用以下三幅画来谈谈父亲艺术思考的演进。

第一幅是画于1962年的《平湖秋月》。

平湖秋月是杭州国立艺专旧址所在地。父亲对此地十分熟悉。这里是他学艺的起始，也是他青春浪漫记忆的源头。袁先生在艺术道路上遇到的第一批重要的老师都在这里，如林风眠、吴大羽、倪貽德、关良、庞薰琹、黄宾虹、潘天寿、朱金楼、彦涵等先生。这些老师中大部分都偏爱现代艺术的思维价值观，这对他的成长有着决定性的影响。他在艺术上所具有的现代意识，是从对于印象主义艺术的研究开始的。父亲

自大学毕业到1962年间，中国社会历经政治运动的风风雨雨。意识形态领域对资产阶级生活方式的警惕，甚至波及到了对印象主义艺术的看法。印象主义强调个体感官的经验与表达，被主流艺术界斥为异类。艺术家们不断地被要求以艺术为社会政治服务，个人自由思想要绝对服从于社会规范思想为标准。60年代初，经历了痛苦的“经济困难”，意识形态的纷争似乎有所松动。也正在这个时期，父亲不声不响到各地包括苏杭、贵州和京郊，画了大批作品。其中就有这幅颇具印象主义大师莫奈风范的《平湖秋月》，当时他29岁。那时对于印象主义的研究和实践，意味着对于威权思想的叛离。印象派绘画有几层意义是非常具有现代性精神的。首先它尊重科学，它以现代光学为基础，从艺术的角度重新发现自然的美妙。另外，印象主义绘画特别强调个人性的主观表达。艺术是以艺术家自己的意志去体察世界而不再臣服于权威订立的视角。再有，印象主义绘画是社会普通生活的真实呈现，艺术开始远离“真理”故事的束缚。这些时代特点，是现代新思想的象征。仅此，我们就不难发现为什么在那个思想僵化的年代里，竟然容纳不下一个现代化初期的文化现象。《平湖秋月》的创作，代表着父亲当时对于印象主义绘画的热忱与理解。他如此执着的艺术追求在那个岁月中是多么的难能可贵！最后，他的这批作品还给我们以其他联想。通过他灿烂的光感和激情的笔法，我们不仅看到的一个早熟艺术家老到的笔触和畅快淋漓的绘画技术，还似乎隐约感受到，在数百年以文人水墨画为主流的历史长河中，色彩力量的重生和涌动。

第二幅作品是父亲袁运甫画于1973年的《喜事》。

在生活中，这时的他和周边许多知识分子一道，进入最落魄的年代。工艺美院全部停课，教师们被下放到河北农村劳动改造。从没有在农村生活过的教员们，干起了种地、养鸡、拉车的粗活儿。历史上有名的“林彪事件”以后，监管他们的部队自顾不暇，管理开始松懈下来。老师们得以有限的自由，可以半公开地在村子周边画画儿了。近四十岁的父亲精力无人能及，他在一年里画了近百幅作品。这些作品从田间



到山林，从院里到村口，从集市到场院，生动细微，妙趣幽默，在灰暗的生活中画出了一片灿烂明净的心灵天堂。在《喜事》中，父亲将简陋的房子、院子、土墙稍许弱化，突出描绘了挂在院子里凝结着喜庆、祝福和希望的“被面”，并施以浓重、强烈的色彩。他在整体构图和中不失细节的刻画，我们在他的画面中看到弯弯曲曲的梯子，一辆轮轴上套上彩环的自行车，房间阴影里晃动的人影……等等。生活的情真意切跃然纸上。好像正因为生活的无聊和贫瘠，绘画激发出他对生命和阳光的无限遐想。这种真实生活与艺术理想之间的反差，让我们简直百思不得其解。按照流行于今“艺术是社会生活的直接反映”的看法，基本无法解释父亲在苦难中怎么会生产出这么充满热情和阳光灿烂的绘画来！也许在美术史上，我们在梵高的绘画中也能发现这一反差。在生活的焦虑、苦闷和无奈中，艺术成为画家更为理想的去处。他们将自己的才华、想象力和激情全部投入到艺术的世界中去。他们融化在自己的理想中，成就了一种审美的极致，形成了他们特殊的个性绘画风格。父亲在《喜事》中所反映出来的绘画面貌，在精神上已然摆脱了印象主义绘画风格的笼罩。父亲在70年代初起始的这批绘画，是他确立个人绘画风格的重要作品，亦是20世纪中国绘画具有特殊色彩审美语言的经典之作。这批绘画反映出我们近百年来向西方艺术靠拢为主要的绘画实践，开始具有了从自我的生活里自觉发现新色彩规律的可能性。这是中国绘画现代性觉悟的表征。

第三幅作品是父亲袁运甫创作于1977年的《荣成渔村》。

在熟练地驾驭色彩，运用灰调子和线条在绘画中的表现方面，父亲是当之无愧的大师。但在《荣成渔村》中，我们发现他又有新的追求。这就是对绘画平面性与空间感的探索。“平面性”是现代绘画的一个重要特征。这一点我们可以从西方现实主义绘画之后的几乎所有艺术流派中得到证明。尽管在近百年的西方现代绘画进程中，艺术的表征越来越趋向平面化追求，直至五六十年代的色域绘画(Color-field painting)而走向极端。但平面化的意识却不是西方艺术的专利。



2 / 荣成渔村 1977年 纸本水粉 54.5厘米×55厘米

对中国艺术来说，近的如民间版画，远至隋唐壁画，无不凸显出中国艺术对绘画平面性表达的偏爱。父亲深受西方现代绘画和中国传统艺术的双重影响，对于绘画平面性的表现自然不陌生。他很自然地将这几种不同的资源智慧地融合在一起，创造性地呈现了一个新的绘画面貌。在《荣成渔村》中，有阳光的烂漫，有色域的华美，有结构的张力，有笔触的淋漓，有生活的真情。以《荣成渔村》为代表的这一个时期的绘画，表现出父亲在当时非常特殊的绘画思考。他对于新事物的敏感和对于历史遗产的有力把控，使得这位江南才子创造性的写意中成就了一个特殊的高度。这一高度意味着一个身居前现代社会的人，开始从周遭世界和历史中自觉获取经验，去拥有独立意志和自由绘画实践的努力。这在中国现代绘画的历史进程中，发出的一个非常重要的信息，预示着中国艺术自我意识的复兴和现代精神的崛起。

从《平湖秋月》到《喜事》，再到《荣成渔村》，记录了一个艺术家思想历程的真实演进。在社会变革的疾风暴雨中，的确有这样的生命在默默地付出，在寂寞中真诚地面对一个个具体的绘画问题，通过大量的实践来推进时代审美认知的进步，从而积淀了艺术史上一层层的新高度。□

“借山煮画”之齐白石的山水

——清华大学艺术博物馆藏齐白石作品选粹·山水篇

安 夙

齐白石先生作为 20 世纪以来最具影响力的艺术大师之一，由于其艺术地位与价值较高，故对其作品的收藏与研究历来颇受重视。清华大学艺术博物馆于 2016 年 9 月正式对社会公众开放，藏品绝大多数均来自于原中央工艺美术学院旧藏。本文仅对馆藏齐白石的山水画藏品中遴选出的部分精品进行分类分析，将馆藏齐白石山水画的艺术价值进行探讨。

清华大学艺术博物馆藏齐白石作品均来自原中央工艺美术学院旧藏，依据旧有文物账索引均为 20 世纪五六十年代收购及接受拨交而来，再据走访曾经参与这批藏品的购买与接受拨交的相关教师的回忆，当初书画类藏品在其他收藏的品类中质量属上承，且不乏精品。20 世纪 80 年代送交国务院七人鉴定小组鉴定的藏品仅为古代部分，近现代的大部分书画作品并未列入其中。在这部分的收藏中齐白石的绘画作品所占比例较大，约 75 组（件），这其中亦有曾经收录于 1932 年版由中华书局出版的《齐白石画册》中的山水画精品。并且，这批藏品仅作为原中央工艺美术学院内部教学与研究的样本，很多都未曾公开展示过，其学术价值与意义更值得整理、研究与广泛关注。

馆藏的近现代绘画及书法藏品中，齐白石先生的作品数量约占 15% 左右，可以说有着相当大的比例，这其中经专家鉴定收录于湖南美术出版社发行的《齐白石全集》有 29 组（件）。更有早年间由徐悲鸿出资，中华书局印制刊发的《齐白石画册》（1932

年版）中收录的山水画作，则堪称馆藏山水精品之一。清华大学艺术博物馆所藏齐白石作品，时间跨度约为 20 世纪 10 年代至 40 年代后期，仅以山水题材为例，分为早期、“衰年变法”时期和盛期，是清华艺博一批重要的馆藏品。在 2018 年 7 月由北京画院美术馆举办的“胸中山水齐天下——齐白石笔下的山水意境之二”的展览中，馆藏的齐白石山水画得以向公众展示。下文主要针对这 7 幅山水画进行简要的分析与阐释。

根据收藏比例，清华大学艺术博物馆藏品齐白石的山水画藏品并不算多，但就时间跨度而言，从其早期山水，约 1910 年创作的《白云红树》，到 1919 年“衰年变法”前后寄居法源寺期间创作的《山水四季屏》，再到 20 世纪 30 年代盛期所做的《山峡归帆》、《秋山晚照》等，均可看作是其各个阶段山水画创作中较为优秀的作品。众所周知，齐白石的山水画历来较少，原因不外乎是 20 世纪 20 年代的北平云集了一大批山水画家，如陈师曾、溥心畲、陈少梅等，画风也以追摹宋元和清初“四王”山水为主。由此看来，齐白石所追求的那种简约而生趣盎然的大写意自然是“不入流”的。他的画风所流露出的一种质朴与天真之趣形成了鲜明的艺术特点，犹如一种独特的山水“符号”，与传统文人山水中强调的悠远的意境不同，在曙红色渲染的天际，在鲜艳的山石之间，在滋养万物生长的褐色土地之上，在深浅错落的橙色树木之中，在仅用淡墨以圆圈的笔法写成的云气里，毫不掩饰地喷薄而出的生命力，



极富有感染力。但可惜，彼时的画坛并不接受这种具有独特山水灵性的绘画风格。对此，齐白石也委实阐发过自己的无奈之情，在北京文物商店藏的《晴波图》中题道：“余重来京师，作画甚多。初不作山水，为友人始画四小屏，褻公见之未以为笑，且委之画此。画法从冷逸中觅天趣，似属索然，即此时居于此地之画家陈师曾外，不识其中三昧，非余狂妄也。濒生记。”¹从他的题画诗中常有这样的无奈之言：“山外楼台云外峰，匠家千古此类同。卅年删尽雷同法，赢得同侪骂此翁。”²“余数岁学画人物，30岁后学画山水，40岁后专画花卉虫鸟。今冷庵先生一日携纸委画雪景，余与山水断缘已二十余，何能成画？然先生之来意不可却，虽丑绝，不得已也。”³对于鬻画而生的齐白石来说，“不入时人眼”是大事，所以少画山水，多写其他便是他本人无奈的选择。齐氏在其山水画《窄道漫步》（1929年）中自题道：“何处安闲著醉翁，愁过窄道树荫浓。画山易酒无人要，隔岸徒看望子风。”⁴可见一斑。虽然，他的山水画作品相对较少，但是齐白石对待自己“心中丘壑”却有着他的独有的坚守和清高，如同他在20世纪20年代曾言道：“余画山水二十余年，不喜平庸，前清从青藤、大涤子外，虽有好事者论王姓为画圣，余以为匠家作。然余画山水绝无人称许，中年仅自画借山图数十纸而已，老年绝笔。”⁵从其山水画的代表作《借山图册》中可看到齐白石的山水语境，即以简约的绘画语言（色彩、线条、抽象符号等），突破世俗传统审美的“范式”，以主观的感受直抒胸臆，从而表现出一种蓬勃的生命力和独有的一种稚拙与天真。何为“借山”者？依白石老人自己而言：“凡天下之名山大川，目之所见者，

或耳之所闻者，吾皆欲借之。所借非一处也。”⁶蓝色静谧的山石、树丛，江边静卧的白色小屋，鹅黄色的沙渚……所借之物，共同构成了一种带有禅意的山水意境，同时又不失舒朗与纯净。

一、馆藏早期山水画

清华大学艺术博物馆藏的齐白石早期山水的代表之一就是《白云红树》（图1）。纸本设色，纵106厘米，横29厘米，上题：“白云红树。老萍。”钤印：白石（朱文）。齐璜（白文）。依据题款的“金农体”可大致判断此作品的创作年代为1910年至1917年之间，与《借山图册》同时期而作。可以看到，画家以简约的绘画语言与明快色调来布局与设色。画面以“平远法”构图，近景处的树木已淡墨勾勒枝干，以鲜艳的朱膘混合赭石点染树叶，并大胆地运用花青色与之形成对比色调；中景处用淡墨做底纹，稍浓的墨色复勾而成的云气纹几乎占满了整个中景的空间，这也与传统文人画中讲求的“空白”和以“虚”处见精神的宗旨相左，在氤氲的雾气之中可见楼榭与寥寥数笔而成的茅屋；远山仅以蓝色的大笔触铺写山之形骨，不拘一格。

二、馆藏“衰年变法”时期的山水画

清华大学艺术博物馆藏一套四件的《四季屏》（图2、图3、图4、图5）可以说是齐氏“衰年变法”初期的一组具有代表性的作品，根据《四季屏》（冬）（图5）的题款：“己未夏五月余三客京华。寄萍法源寺。为协民同宗六兄制。弟璜。我用我家法也。”可知其创作的准确时间，即1919年夏天农历五月，并且依据学界的研究与画家的自述，此时正是经历了1917年来京之后回乡（五出五归），于1919年北上刚刚落脚再居法源寺之时，题款中的“三客京华”由此而来。也正是这“三客京华”之后开启了白石

1 郎绍君. 齐白石研究 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2014: 154.

2 严昌编. 齐白石诗文集 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2010: 117.

3 王伯敏主编. 中国美术通史 (第七卷) [M]. 山东: 山东教育出版社, 1996: 118.

4 王晓梅. 齐白石书画鉴赏 [M]. 北京: 中国轻工业出版社, 2009: 49.

5 胡佩衡, 胡葵. 齐白石画法与欣赏 [M]. 北京: 人民美术出版社, 1959: 99.

6 同5, 第42页。



1 / 《白云红树》



2 / 《四季屏》(春)



3 / 《四季屏》(夏)

老人的“衰年变法”。可以看出此时的画风还是与《借山图册》较为接近，而与齐氏“成熟期”的山水画风格略有差别。郎绍君先生在《齐白石全集·第二卷·绘画》之《齐白石的衰年变法》一文中曾对此幅作品有着这样的评价：“一九一九年的《山水四屏》（中央工艺美术学院藏）大体还延续着在乡间幽居时期的风貌，多取一开一合的构图，作风尚显拘谨。”⁷关于此时齐白石的山水理念，在其1919年成书的《老萍诗草》中曾有言：“山水画要无人所想得到处，故章法位置总要灵气往来，非前清名人苦心造作。山水笔要巧拙互用，巧则灵变，拙则浑古，合乎天趣。”

7 郎绍君主编：《齐白石全集（第二卷）》[M]. 湖南：湖南美术出版社，1996：11.

笔者认为，清华大学艺术博物馆所藏的《四季屏》正是转型期中较有代表性的一组，在构图结构的法则中与前期的绘画相似，但笔力却较前期绘画沉郁凝练，又不似成熟期的山水之大约大简，这便是白石老人所说的“巧拙互用”方能“合乎天趣”的意味。例如，此《四季屏》的《春》（图2）与《秋》（图4）景中，近景处的坡石与远景中的山体均以横点为笔触的皴点染而成，与《借山图册》之十二帧《秋山图》山峦的处理方式相近。蓝色的远山与透过峡谷可见的蓝色天空，以画家标志性的明艳色块与笔触勾勒而成，既有早期山水的工细，又结合了《借山图册》的山水变体；同时有一种寻求突破的艺术诉求蕴含其中，甚是有趣亦为难得，也标志着齐氏写意山水



4 / 《四季屏》(秋)



5 / 《四季屏》(冬)



6 / 《山峡归帆》



7 / 《秋山晚照》

画逐步转型并走向成熟。

三、馆藏“成熟期”的山水

清华大学艺术博物馆所藏齐白石盛期所作的山水画中,以《山峡归帆》(图6)和《秋山晚照》(图7)为代表,这种山水画风格的确立也具有着划时代的意义。读画中可以感知齐白石的山水所拥有的独特之意境,仿佛在他的内心深处永远有着一种静谧、安详的如田园牧歌式的理想;同时,又不可避免地有一丝“烟火气”,是那么的真实和自然。图6《山峡归帆》整体映像的灵感来源应为“六出六归”期间多次乘船游历祖国河川湖泽的风景,画中夹岸而出的山峡,乘风而行的归帆,晚风中冬日的枯

柳,水波粼粼的江面,纯然用墨笔勾画、晕染。前景的堤岸用几笔淡墨挥写,岸边三棵冬柳分别以焦墨、浓墨、淡墨勾勒,细长的柳条随风而动,层次错落有致,虚实相生;中景处的归帆浓墨简笔,尤其船头的处理方式以重墨画出齐整的造型,无任何拖沓迟滞之感,仿佛归航之船顺风而行的轻快与满足;远景处层叠的山形以平直的结构和笔法勾画,形成一种单纯而内含张力的视觉形式。这种天然的纯净与明快是齐氏成熟期的山水画最突出的特点之一。“齐白石成熟期的作品,都很单纯:不描绘复杂的事物,不作堆砌构图,不画山重水复的景色,不画人群场面,不求繁杂的笔法,不施眼花缭乱的彩色……看他的作品,不费猜测,不劳累,但并不

单调感。”⁸这种独有的“单纯”恰恰是与其率真的个性不谋而合的，从《芥子园画谱》入门之始，就奠定了齐氏山水画的简约画风。无论是在早年间兵荒马乱的乡居生活中，还是“五出五归”的中年壮游，抑或是北上定居之后被彼时的画坛主流诟病为“野狐禅”，他的纯然天趣，他的一派田园，他的带有禅意的山水意境，他善于用世间最平常的风景，以清简的笔触抚慰人心，仿佛有着“治愈”人心的强大力量。“齐白石六出六归，多次乘船，历游湘江、长江、洞庭湖、漓江、珠江、渤海、东海、南海，印象极深。画中表达的情绪颇复杂，有向往、自豪、归思、厌游等。这类作品大多满幅波涛，坡岸林木均安排于边角。一般画家处理这类构图，大半以山为主体，江河舟船居次。齐白石这样画，最取巧，但效果并不小巧。此类作品和描绘乡村小景的作品一样，难以充分展示笔墨，但都能显示齐白石的气质与情感”。⁹从此幅作品中可以窥见到齐氏作山水画时的那种或向往，或归思，或不惮于孤独的远游之情。在寻常人眼中极平淡无奇的景色，那些“入不得”彼时的北平以崇尚宋元文人画风格的画家们之目的“乡村野景”，都在老画家的笔下变得生动无比，继而开创了齐氏山水画的一宗，影响了后世。

馆藏的另外一件齐白石成熟期的山水作品《秋山晚照图》（图7），纸本设色，题款：“秋山晚照。借山吟馆主者意造。”钤印：老白（白文）。依据画风与题款大致判断此幅作品创作于20世纪30年代中期。此时，齐白石的绘画风格、绘画语言与技法的运用日臻成熟。远景处简笔勾勒几间屋舍，淡墨简写远山的形骨，天际处仅以淡胭脂色横笔涂绘，虽为著色，却拉深了整个画面的空间感，犹如传统绘画中“留白”的效果；中景确乎留有空白，但却被前景的两棵秋树“打破”。此两棵树，一前一后，

一实一虚，枝冠虽然茂盛，却怎奈秋冬时节叶落离枝，一片萧索。秋树之旁山石的描绘最具齐白石特点，用大写意的手法以墨笔写形，蓝色晕染，显得稚拙而率真，犹如孩童般的单纯。郎绍君先生在其书《论中国现代美术》中曾有言：“从民国初到20年代，山水画大致有四王派、黄山派、院体派，都是以古人为宗。它们的趣味，不论是古雅、枯寒或幽淡，都缺乏时代气息和新鲜意境。齐白石的山水，多画经历过的景色，以平远为主，结景极简，笔力凝重，著色鲜艳而单纯……就好像说话调颇高，寡言、和蔼又充满孩子气的齐白石本人。”¹⁰不得不说，齐白石的山水画那种带着符号化的艺术语言如此之鲜明，确实与他本人的性格相关联，在其近百年的人生中，他始终难能可贵地保持着一颗赤子之心。正是这样一种犹如孩童的天趣，使得他的绘画不落窠臼、保持本真，有着天然的一种烂漫之气，最终形成了他个人的“简约而不简单”的山水画风。

清华大学艺术博物馆所藏齐白石之绘画由于以往公开展览、展示的机会较少，故而并不广为世人所知。2016年随着博物馆的首展《清华藏珍——翰墨丹青》对社会公众的开放，让曾经“养在深闺”多年的馆藏得以展示。随着馆藏常设展览的更换及外展、借展的需求增多，以及一年多来对馆藏书画的点交和梳理，越来越多的优秀藏品被重新挖掘整理出来，这其中便包括了齐白石的部分藏品。这使得我们有机会更加直面和深入地欣赏和研究齐白石的绘画。齐白石的绘画成功地诠释了在新的文化土壤中的中国传统绘画的生命力量，他带给我们的艺术体验历久而弥新。□

8 郎绍君主编. 齐白石全集 [第三卷] [M]. 湖南: 湖南美术出版社, 1996: 18.

9 中国当代美术理论家文丛·现代中国画论集 [M]. 南宁: 广西美术出版社, 1995: 48.

10 郎绍君著. 论中国现代美术 [M]. 江苏: 江苏美术出版社, 1988.

学术讲座

第 52 期 | 刘巨德《一个天才的心相——忻东旺肖像艺术概述》

6月28日 18:30-20:00, 学术讲座第52期《一个天才的心相——忻东旺肖像艺术概述》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请清华大学首批文科资深教授刘巨德主讲, 清华大学美术学院副院长曾成钢担任学术主持。《一个天才的心相——忻东旺肖像艺术概述》同期在艺术博物馆展出, 作为展览的学术主持, 刘巨德教授从“中国写实油画的第四代传人忻东旺”“忻东旺关于油画写实与写意的思考”“忻东旺油画艺术的个性特征”三部分讲述忻东旺的艺术, 认为他的艺术很“真”很“实”, 对形象极为敏感。他画的每一个人都是众生的心相、时代的表情。此外, 他还注重中西艺术比较研究和油画的中国文化属性。

第 53 期 | 斯宾塞·格雷 《可持续人居 共享的未来》

7月24日 14:00-15:30, 学术讲座第53期《可持续人居 共享的未来》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请英国福斯特及合伙人建筑设计事务所(Foster + Partners)设计总监斯宾塞·格雷主讲, 艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞担任学术主持。作为事务所的设计总监及设计委员会重要成员, 格雷先生一直致力于文化、市政、教育和总体规划项目。讲座中, 斯宾塞·格雷先生着重探讨了设计工作是如何在平等的、有价值的、可持续的场所和空间中扮演重要角色。他通过社会、环境和经济可持续性的综合角度审视事务所项目, 同时展示事务所在当下和未来打造可持续人居所采用的不同设计方法。

第 54 期 | 贾方舟《从百年中国油画史看忻东旺的艺术成就》

7月31日 18:30-20:00, 学术讲座第54期《从百年中国油画史看忻东旺的艺术成就》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请文化部当代艺术研究中心学术委员、中国美术批评家年会名誉主席贾方舟主讲, 清华大学美术学院副教授、绘画系副主任周爱民担任学术主持。贾方舟的讲演分为四部分: “忻东旺的艺术人生: 从他的三张画谈起”“新现实主义的一面旗: 关于‘农民工’这个主题”“忻东旺绘画的视觉特征: 矮化、瘦身和‘微表情’”“从中国油画的百年史看忻东旺绘画的艺术成就”。对忻东旺的艺术特征和贡献进行了概括和总结, 认为忻东旺给中国留下的这笔珍贵艺术遗产, 必将成为持久研究的对象。

第 55 期 | 绢谷幸二 《色彩之旅》

9月1日 18:30-20:00, 学术讲座第55期《色彩之旅》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请东京艺术大学名誉教授、日本艺术院会员、独立美术协会会员绢谷幸二主讲, 艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。

“绢谷幸二作品展: 爱与祈愿·丰穰之翼”目前正在艺术博物馆展出。为便于观众深入解读此次展览, 绢谷幸二先生在本次讲座中进一步与观众分享了他艺术创作的过程与感受, 并结合自身在千年古都奈良成长的人生旅程, 以及中日之间通过佛教而持续数千年的交流过程, 祈祷中日之间交流沟通的大河交汇不息, 希望在亚洲绽放多彩的文化之花。

第 56 期 | 岸映子 《我与“彩石镶嵌”艺术》

9月4日 18:30-20:00, 学术讲座第 56 期《我与“彩石镶嵌”艺术》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请日本当代陶艺家岸映子主讲, 清华大学美术学院陶瓷艺术设计系主任白明担任学术主持。

岸映子是目前正在艺术博物馆展出的“大道成器——国际当代陶艺作品展”的参展艺术家, 同时也是瑞士日内瓦国际陶瓷学会 (IAC) 成员。她的作品被多家博物馆与艺术机构收藏。讲座中, 她向观众讲述了自己选择陶艺的理由, 通过自己创作时留下的大量影像资料展开演讲, 展示其早期艺术作品到当前艺术作品的过渡, 并阐述每个过渡时期创作风格的转变。

第 57 期 | 谢晓泽《历史的琥珀： 敦煌藏经洞的再创造》

9月5日 18:30-20:00, 学术讲座第 57 期《历史的琥珀：敦煌藏经洞的再创造》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请斯坦福大学艺术与艺术史系终身教授谢晓泽主讲, 清华大学美术学院副教授袁佐担任学术主持。谢晓泽教授作为美国敦煌基金会选定的首位驻地艺术家, 于 2017 年夏天入驻敦煌研究院进行研究与创作。讲座中, 他分享了自己当时的创作思路, 以及对藏经洞的创意传播所进行的充满想象力的视觉阐述和再创造。这些创意综合了白描、书法、形象、图表等设想, 也展现了艺术家绘画、雕塑和装置作品的构思蓝图。这些作品将以不同的形式和材料诠释藏经洞, 呈现出千年莫高窟内无声的绚烂之美。

第 58 期 | 袁加 《袁运甫与中国现代美术》

9月13日 18:30-20:00, 学术讲座第 58 期《袁运甫与中国现代美术》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请壁画家、艺术家袁加主讲, 艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。作为正在艺术博物馆展出的展览“光华——袁运甫艺术之美”的策展人, 袁加围绕“袁运甫先生的艺术学习”“袁运甫先生绘画的魅力及对艺术的思考”“袁运甫先生的公共艺术”三部分展开, 尤其讲述了袁运甫先生自身独特的绘画语言。在袁加策划的展览中, 我们可以看到袁运甫先生“无问西东”“解构与重构”“生活就是艺术”的色彩精神, 以及“以线造型”“彩墨意境”“现代韵致”的水墨画。

第 59 期 | 法布里斯·海博 《环境与艺术》

9月20日 18:30-20:00, 学术讲座第 59 期《环境与艺术》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请法国当代艺术家法布里斯·海博主讲, 清华大学美术学院艺术史论系主任陈岸瑛担任学术主持。

法布里斯·海博结合他个人的艺术生涯和创作的一系列艺术作品, 讲述观看艺术的不同方式以及人对环境的责任感。如他的作品《L'homme de Bessines》, 其小绿人的制作用了诸如塑料、陶瓷、复合材料等不同的材料。此外, 他还谈及“艺术生产”, 认为应该承担的是无限的责任。他在 1994 年成立了一个无限责任公司, 向世人展示艺术家的作品是如何生产出来的。

公教活动

“手作之美”实践探究课



第 17 期、20 期 | “大道成器” 当代陶艺展公开课

由艺术博物馆主办的“大道成器”当代陶艺展公开课（两期）暨“手作之美”实践探究课第 17 期、20 期，分别于 7 月 25 日 6:00-8:30 和 8 月 27 日 14:00-17:00，在博物馆“大道成器——国际当代陶艺作品展”四层展厅进行。共有艺博会员、社会公众 40 余人参加了活动。第一期课程由参展艺术家、中国艺术研究院中国雕塑院副院长郅敏教授讲授，他向学员们分享了他对陶瓷以及文明、文化、（视觉）艺术的理解，重点赏析了展览的部分作品，并演示了陶瓷制作的基础方法，指导学员们动手进行陶艺创作。第二期课程由展览的学术主持、清华大学美术学院陶瓷艺术设计系主任、中国当代著名陶艺家白明讲授，艺术博物馆副馆长邹欣担任活动主持。白明教授带领大家重点赏析、解读展览的部分作品，并以自己的作品《瓷石之间》为例，演示了制作工艺与方法，指导学员们结合课程进行陶艺创作。

第 18 期 | “一个天才的心相—— 忻东旺艺术作品展”油画公开课

7 月 30 日下午 2:00-5:00，艺术博物馆第 18 期“手作之美”实践探究课先后在“一个天才的心相——忻东旺艺术作品展”一层展厅和 104 手工创意坊举行。艺术博物馆副馆长苏丹担任活动主持，中央电视台新闻频道进行了现场录制。艺博会员、社会公众 20 余人参加了活动。

清华美院绘画系李睦教授首先带领大家赏析展厅中的重点作品，讲授了他对忻东旺艺术的理解。随后，清华美院绘画系助理教授莫芷在创意坊示范了油画绘制的基本技法，并指导学员们临摹忻东旺的《桃子》《石榴》两件作品。

第 19 期、21 期 | 版画艺术体验课

由艺术博物馆主办的“版画艺术体验课”（两期）暨“手作之美”实践探究课第 19 期（木板体验课）、21 期（丝网版画体验课），分别于 8 月 4 日 14:00-17:00、9 月 8 日 14:00-17:00，在清华大学美术学院版画工作室举行。两期课程特别邀请清华大学美术学院绘画系副主任、副教授文中言主讲，艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞担任活动主持。艺博会员、社会公众近 50 人参加了活动。

课程前半部分，文中言副教授从理论层面对版画的概念、版画形式的出现、版画发展史，以及现代版画的样式进行了简要的介绍和总结。课程后半部分，文中言副教授与助教文乐老师向学员们介绍了木版画及丝网版画相关的制作工具和基本方法，引导学员们制作属于自己的版画作品。

“艺博映话”影像放映坊

第 10 期 | 电影《冈仁波齐》放映 及导演张杨映后交流会

8月18日14:00-17:00,由艺术博物馆主办的“电影《冈仁波齐》放映及导演张杨映后交流会”在博物馆四层报告厅举办。活动邀请中国内地导演、编剧、制片人、《冈仁波齐》导演张杨主讲。影片放映前,张杨导演与活动主持、艺术博物馆副馆长苏丹进行对谈。《冈仁波齐》是一部带有纪录片特质的剧情片,以“朝圣”二字为主线,如同油画一般地展现了一群对生命怀有敬意的藏民。但他们的生活方式并没有因为这次朝圣之旅而发生改变,而是与这样的生命体验相依相融。长镜头跟拍和纪实性的摄影风格浸染着对生命意义的温情观照,也是对光辉灿烂的民族文化传统的深刻表达。

第 11 期 | 电影《米花之味》放映 及主创映后交流会

9月15日14:00-16:00,由艺术博物馆主办的“电影《米花之味》放映及主创映后交流会”在博物馆四层报告厅举办。活动邀请《米花之味》的导演鹏飞以及影片主演、联合编剧英泽到场进行交流。电影《米花之味》聚焦亲情,讲述了外出务工归来的母亲和家乡长大的女儿从陌生、疏离到互相理解的一段轻松、温暖的冒险故事。影片扎根于纪实审美,通过对个体生活的微观展示,勾勒出长久以来萦绕中国社会的留守儿童问题。片中也多处充斥着传统乡村与现代都市之间微妙的矛盾与冲突。

捐赠信息



清华大学艺术博物馆 2018 年 前三季度接收捐赠情况

2018年1-3季度,清华大学艺术博物馆共计接收捐赠8批次327件。包括清华教育基金会转来我馆书法、绘画共计2件;我校不愿透露姓名的物理学家向学校捐赠家藏的陶器、铜器11件(套),移交我馆收藏;艺术评论家水天中、徐虹夫妇向我馆捐赠作品2件(套);李伯安家属捐赠我馆李伯安代表作1件;校友鲍冲捐赠清华校友总会旧藏书画3件(套),校友总会将捐赠品移交我馆。此外,还包括本馆部分展览参展艺术家(或其家属)捐赠的参展作品:“一个天才的心相——忻东旺艺术作品展”结束后,忻东旺夫人张宏芳捐赠我馆忻东旺油画2件;“绢谷幸二作品展:爱与祈愿·丰稷之翼”后,绢谷幸二先生捐赠我馆个人重要作品1件。此外,我馆收藏“大道成器——国际当代陶艺作品展”22位中外艺术家捐赠我馆作品27件(套)。



艺术博物馆召开学术委员会会议

7月9日14:00, 艺术博物馆学术委员会会议在博物馆401会议室举行, 会议由学术委员会主任王明旨主持, 14名委员出席了会议。艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞汇报了本馆2017年以来的发展概况, 原副馆长、美术学院副院长杨冬江汇报了本馆学术工作的开展情况。随后, 委员们围绕艺术博物馆开展的工作和未来的发展展开热烈讨论, 提出许多建设性的意见, 如将艺术与科学的跨界作为发展特色; 多组织学生介入的探究课程; 提高周边高校学生的参观积极性和参观质量; 与校内相关院校及学科联合, 进行博物馆相关课题研究; 展览既保持经典又关注热点, 并在公共教育、学术研究等方面有所体现。会议还以投票方式通过增补艺术博物馆副馆长苏丹为艺术博物馆学术委员会委员兼秘书长。

艺术博物馆召开收藏鉴定专家委员会成立大会

7月12日13:30, 艺术博物馆收藏鉴定专家委员会成立大会在馆内218会议室举行, 会议由常务副馆长杜鹏飞主持, 13名委员出席了会议。常务副馆长杜鹏飞首先汇报了本馆自2016年至今的发展概况, 对目前馆内的藏品概况、藏品工作、库房概况、藏品交流展、征集与收藏等作了报告, 并介绍了收藏鉴定委员会的组织架构及成员。会上, 艺术博物馆学术委员会主任、清华大学文科资深教授王明旨为各位专家委员颁发证书。委员们围绕艺术博物馆今后开展的收藏鉴定工作提出许多建设性的意见, 并交流探讨及审议了《收藏鉴定专家委员会章程》。会后, 专家委员入库考察本馆2016-2018年度收藏捐赠成果, 对各类收藏捐赠品进行了鉴定, 并出具专家意见。

艺术博物馆邀请北京博物馆理事会会长刘超英举行讲座

7月26日14:00, 艺术博物馆在310会议室举行了“2018年员工培训第五讲”。北京市文物局原副局长、北京博物馆理事会会长刘超英进行了主题为“博物馆法律法规与职业规范”的讲座。讲座由邹欣副馆长主持, 常务副馆长杜鹏飞以及各部门员工21人参加。刘超英从事文物工作40年, 在文物保护、博物馆管理方面有着丰富的经验。讲座中, 她强调法律意识对博物馆工作的重要性, 并结合案例介绍了相关的重要法律法规和关键章节及法条。谈及博物馆从业者的职业道德, 她强调博物馆人应该有为社会服务的奉献精神, 要实现从“就业、职业到事业”的转化。

央视《新闻联播》报道清华大学艺术博物馆“公开课”

暑假里, 许多博物馆结合当地风土人情为孩子们准备了丰富多彩的暑期活动。暑假到博物馆参观体验也成了越来越多家长和孩子们的共同选择。清华大学艺术博物馆打造“手作之美”实践探究课, 结合展览开设陶艺实践课, 不仅让热爱艺术的朋友们在动手实践中体验陶艺之美, 也让清华艺博登上了《新闻联播》。

艺术博物馆第三批志愿者招募及面试圆满结束

7月11日, 艺术博物馆正式启动面向校内师生及校外公众的第三批(2018-2019年度)志愿者招募, 截至8月19日, 共收到252人提交的申请, 经初步审核, 共有166人进入面试。8月25日、8月26日两天, 第三批志愿者面试在博物馆一层进行并圆满结束。共有百

余位清华师生和校外公众参加了面试，他们来自不同年龄段与职业。本次主要招募讲解志愿者、文字笔译（中英文）志愿者，面试考核由自我介绍、现场模拟展品讲解/文字笔译（中英文）、自由问答等环节组成。

艺术博物馆第二届志愿者工作总结会圆满结束

9月2日14:00，艺术博物馆“在这里遇见——第二届（2017-2018年度）志愿者工作总结会”在博物馆一层大厅举行。艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞、副馆长苏丹、副馆长邹欣，艺术博物馆工作人员以及全体志愿者（含新招募的第三批志愿者）等近200人参加了大会。大会由公共教育与对外关系部副主任张明主持。在首先进行的“志愿者工作总结与表彰”环节中，苏丹副馆长、张明副主任、志愿者代表先后致辞，杜鹏飞常务副馆长最后进行总结发言。随后进行的“志愿者才艺展演”环节里，志愿者根据部分展厅的相关展品，结合展览背后的故事，自编自创了不同的短剧和舞蹈，在轻松愉悦的展演中普及了文物相关知识。

开馆两周年：用心创造美好，清华艺博绽放精彩

9月10日，艺术博物馆迎来了2周年纪念日。自2016年9月10日正式对公众开放以来的730天，615个开馆运营日里，艺术博物馆共接待938545位观众；策划并主办了35个展览，推出展览系列丛书20册、《清华大学艺术博物馆馆刊》8期；举办了57场学术讲座，21期“手作之美”实践探究课，10期“艺博映话”影像放映坊；招募志愿者302人，志愿服务总时长达11700余小时；与31家外国驻华使领馆、40家外国博物馆、美术馆建立联系；接受捐赠22次，获

赠藏品316件（套）；接受赞助17次，衍生品开发37种，艺术产品141款；网站浏览数1098803，访客数298127，微信粉丝数70001。

浙江大学博物馆、南京大学博物馆先后到访艺术博物馆

9月13日，浙江大学艺术与考古博物馆后勤部负责人张碧如一行4人来访艺术博物馆，调研后勤管理工作经验，并参观了艺术博物馆中控室、设备层和展厅。设备工程与安保部负责人及工作人员一起参与了座谈。9月19日，南京大学博物馆副馆长史梅一行12人来访艺术博物馆，调研博物馆建设、博物馆运营管理等方面的工作经验，并参观了设备层、库房区和展厅。艺术博物馆副馆长邹欣以及综合办、典藏部、展览部、信息管理部、设备工程与安保部负责人参与了座谈。清华大学艺术博物馆自开馆以来，陆续接待了多所正在筹建博物馆项目的高校同行的到访，就高校博物馆建设与管理、运行进行调研。

艺术博物馆亮相“中国文化IP及创新设计展”

9月21日-25日，艺术博物馆受邀参加在中国农业展览馆举办的“中国文化IP及创新设计展”，向观众展现博物馆两年来的学术成果及艺术衍生品。在为期5天的展会中，《清华藏珍——清华大学艺术博物馆藏品展》《尺素情怀——清华学人手札展》《必忠必信：王纲怀捐赠铜镜展》《从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路》《回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术》等展览系列丛书吸引了诸多观众翻阅和询问。141款精美文创产品更是引来了大批观众和粉丝。此外，作为本次展会的合作方，戴尔以硬件设备支持艺术博物馆展位，呈现精美馆藏图片，提供互动体验，吸引了众多观众驻足观看。



艺术博物馆文创产品《尺素情怀》 系列荣获全国文创百强称号

9月5日，备受瞩目的2018北京文化创意大赛文博产品设计赛区总决赛在北京举行。来自国家文物局、北京市人民政府、北京市文物局、中国博物馆协会，相关文博机构、学校和企业领导嘉宾代表，还有从513个征集项目中晋级决赛的32个项目参赛选手等200余人参加了当天总决赛。经过一天的路演和专家评审，清华大学艺术博物馆文创产品《尺素情怀》系列名列第三，该系列产品也荣获“全国文创”百强称号。《尺素情怀》系列产品是根据“尺素情怀——清华学人手札”展创作的衍生品，产品包括日历、笔记本、信纸、胶带、手袋等。通过选取清华学人信札、手稿中的精彩片段，将大师的只言片语转化为文创元素，赋予产品更多的文化含义。

海内艺术资讯

古蜀华章：四川古代文物菁华

展期：2018年7月19日-9月19日
展馆：北京 中国国家博物馆

简介：展览主要通过三星堆文化、十二桥文化、青羊宫文化的重要考古发现，勾勒出古蜀文明华美的篇章，揭示其在华夏文明形成过程中的重要贡献。

胸中山水奇天下：齐白石笔下的 山水意境之二

展期：2018年7月21日-9月23日
展馆：北京 北京画院美术馆

简介：展览以多媒体加叙事的方式，展出齐白石不同时期的山水画160余幅，汇聚齐白石一生中最重要的山水作品。

徐冰：思想与方法

展期：2018年7月21日-10月18日
展馆：北京 尤伦斯当代艺术中心

简介：当代艺术家徐冰在北京地区最全面的回顾性个展，力图全面梳理艺术家自20世纪70年代开始至今40余年的创作历程，囊括多种形式的艺术作品60余件。

都市·生活：18世纪的东京与北京

展期：2018年8月14日-10月7日
展馆：北京 首都博物馆

简介：展览分为“城市营造”“城市生活”“城市艺蕴”三部分，全方位展示18世纪两个城市的面貌、生活，以及各类艺术发展。

吴昌硕与他的“朋友圈”

展期：2018年8月16日-10月7日
展馆：杭州 浙江省博物馆武林馆区

简介：展览汇聚百余件（组）展品，通过吴昌硕与20余位师长、友朋之间的书画酬答、诗文题跋和往来信札等，集中呈现彼此间的交集与互动。

大唐风华

展期：2018年9月4日-11月3日
展馆：北京 中国国家博物馆

简介：展览以数件唐代壁画与墓志为线索和重点，配合展出相关文物，从而达到展示唐代艺术、文化和生活的目的。

2018 北京媒体艺术双年展

展期：2018年9月5日-9月24日

展馆：北京 中央美术学院美术馆

简介：展览围绕“后生命”这一主题，集中呈现艺术家在艺术与科技领域的跨学科艺术实验，并触发艺术家、设计师、科学家和理论家之间的深入探讨。

故宫博物院藏清初“四王”绘画特展

展期：2018年9月12日-10月30日

展馆：北京 故宫博物院

简介：展览展出文物多达113件（套），在展品的遴选上，不仅优选了艺术造诣高的绘画精品，而且又选择了能够体现“四王”画学思想的作品。

心灵的风景：泰特不列颠美术馆 珍藏展（1700-1980）

展期：2018年9月13日-11月6日

展馆：北京 中国美术馆

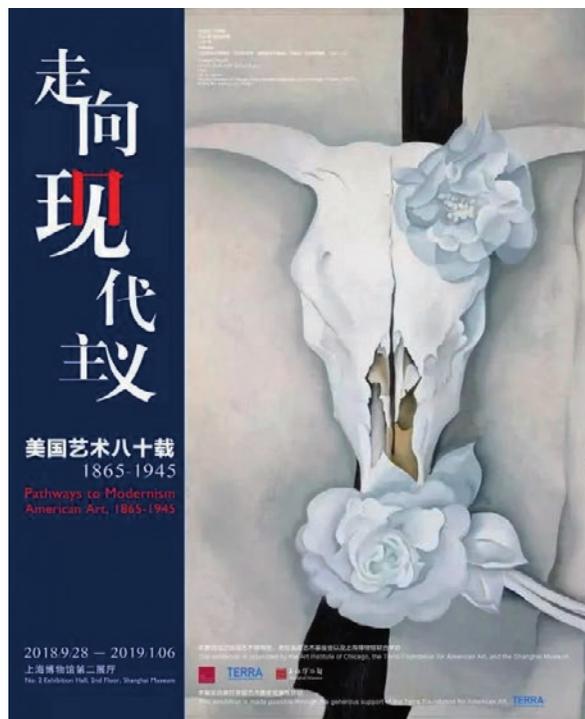
简介：展览精选泰特不列颠美术馆珍藏的18世纪以来的英国风景画作品70余件，涵盖多种画种和绘画流派，呈现英国风景画300年来的发展与演变。

走向现代主义：美国艺术八十载 （1865-1945）

展期：2018年9月28日-2019年1月6日

展馆：上海博物馆

简介：展览横跨1865至1945年间风云激荡的八十年，讲述了在时代洪流中，美国艺术如何受到政治、经济、文化等因素的互相影响，完成了向当代风格的转变。



海外艺术资讯

机会与控制：计算机时代的艺术

展期：2018年7月7日-11月18日

展馆：伦敦 维多利亚与阿尔伯特博物馆

简介：展览展出艺术家借助电脑系统或程序创作的当代艺术作品，时间从60年代迄今，探索新技术给艺术创作带来的机遇与挑战。

1948-1980年的南斯拉夫建筑

展期：2018年7月15日-2019年1月3日

展馆：纽约 现代艺术博物馆

简介：展览展出超过400件绘画、照片和建筑模型等，回顾1948-1980年的南斯拉夫社会主义建筑设计，探索城市化、生活科技、消费主义和纪念碑等主题。



德拉克洛瓦手稿展

展期：2018年7月17日-11月12日

展馆：纽约 大都会艺术博物馆

简介：展览展出超过100件德拉克洛瓦的绘画手稿，包括素描、版画、水彩画和壁画草稿等，尝试从不同的角度探索这位法国画家的艺术实践。

魔幻现实主义：1919-1933年魏玛共和国的艺术

展期：2018年7月30日-2019年7月14日

展馆：伦敦 泰特现代美术馆

简介：展览展出70余幅作品，呈现1919至1933年德国“魏玛共和国”时期的艺术实践，尝试探讨在这一特殊历史背景下德国艺术表现出的焦虑、混乱的“魔幻现实主义”现象。

伦勃朗工作室绘画展

展期：2018年8月24日-11月18日

展馆：柏林 国家博物馆

简介：展览展出约110幅荷兰画家伦勃朗的学生与助手的画作，以及多幅伦勃朗本人的真迹。通过两者的对比，呈现伦勃朗与其工作室作品之间的异同。

电子游戏：设计与文化

展期：2018年9月8日-2019年2月24日

展馆：伦敦 维多利亚与阿尔伯特博物馆

简介：展览探讨自2000年以来电子游戏的设计和 文化，研究当代游戏设计作品和玩家社区，呈现其对社 会、政治、商业、科技与艺术的多方面影响。

德拉克洛瓦回顾展

展期：2018年9月17日-2019年1月6日

展馆：纽约 大都会艺术博物馆

简介：展览展出145件法国画家德拉克洛瓦的绘画作品，呈现这位浪漫主义代表人物的创作历程。这是美国首次举办德拉克洛瓦的综合性回顾展。

万物皆有关联：艺术与阴谋

展期：2018年9月18日-2019年1月6日

展馆：纽约 大都会艺术博物馆

简介：展览展出30位艺术家的70件作品，探索1969至2016年欧美世界出现的“阴谋事件”，以独特的角度回顾二战以来的历史，尝试探索“权力与阴谋”这一复杂的议题。

2018年特纳奖提名艺术家展

展期：2018年9月26日-2019年1月6日

展馆：伦敦 泰特不列颠美术馆

简介：“特纳奖”是英国最具影响力的艺术奖项之一，旨在鼓励艺术家们突破传统、大胆创新。展览展出2018年特纳奖4位提名艺术家的作品，最终获奖者将于12月公布。

编程与艺术，1965-2018

展期：2018年9月28日-2019年4月14日

展馆：纽约 惠特尼博物馆

简介：展览呈现1965年迄今计算机程序技术在艺术领域的应用，回顾“计算艺术”的发展史，探索技术进步对艺术和社会文化产生的影响。