

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 10 期

—— 2018 年第 4 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12月

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

卷首语

最近,本馆主办《西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展》,在北京寒冷的冬天里,每天排队购票和热情的成千上万的参观者,给清华园带来阵阵暖意。展出富士美术馆收藏的西方绘画 60 件,从文艺复兴时期的贝利尼、巴洛克风格鲁本斯、洛可可代表布歇、新古典主义大师大卫和安格尔、浪漫主义旗手德拉克洛瓦和籍里柯,到印象主义之马奈、莫奈、雷诺阿,后印象主义之塞尚、凡高、高更,及现代主义大师毕加索等,作品数量虽然有限,但简要勾勒出西方绘画近 500 年历史。本次展览在中国观众中引起的热情关注,可媲美十多年前中国美术馆举办的印象主义绘画大展,说明大众对西方近现代美术精品的关注度在不断提高。《穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展》,展出该馆收藏的 50 幅 19 世纪和 20 世纪初期前往欧洲的美国艺术家所创作的风景画,让我们领略美国人对自然和风景的审美创作图像。《中国设计期刊文献展》《清华大学建筑设计院建院 60 周年回顾展》《高英士先生捐赠展》《世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国》,各有特色,显示本馆展览的丰富性。徐虹《穿越大洋 融合创造》,是她作为《穿越大洋的艺术》展览中方策展人所写的研究论文,对美国 and 欧洲艺术家之间的借鉴融合与创新的这一主题进行深入探讨,并对中国艺术家早期在美国留学的历史进行梳理。戚学民《图像足徵》以洛文希尔家族收藏的有关 19 世纪中国早期摄影照片为例,说明作为图像的这批照片对于研究 19 世纪中国历史、社会生活、民俗文化等多方面的学术价值。殷双喜的论文《影像艺术中的时间与历史》,从西方近现代美学与艺术理论中有关论述出发,对影像艺术中的时间和空间问题、影像艺术的真实性及心理时间与空间等理论,提出新的见解。赵鹏辉的文章以清华大学艺术博物馆收藏的《对镜仕女图》为例,探析陈洪绶人物画的特点;周望则对本馆收藏的华喆《竹树集禽图》进行赏析,展示本馆所藏明清绘画精品的艺术价值。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

穿越大洋的艺术 ——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展	6
走向大众的美——中国设计期刊文献展	13
西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展	15
清华大学建筑设计研究院建院 60 周年回顾展	22
英士藏珍——高英士先生捐赠展	24
意匠清华七十年——关肇邺院士校园营建哲思	26
世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国	28
洛文希尔摄影收藏展学术研讨会	32



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

穿越大洋 融合创造 徐虹	38
图像足徵 戚学民	42
影像艺术中的时间与历史 殷双喜	45



博物馆天地 The Field of Museum

大学博物馆：密歇根大学艺术博物馆的艺术收藏 译介 葛秀支	52
清华大学艺术博物馆建设“学习型、服务型、创新型” 办公室的实践与思考 张珺 马艳艳 谢安洁	56



经典赏析 Appreciating of Classic

书法欣赏：技与法 林书杰	61
画眉在竹，平安有成 ——读清华大学艺术博物馆藏华岳《竹树集禽图》 周望	64
古质而新颖——陈洪绶人物画探析，以《对镜仕女图》为例 赵鹏辉	67



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯	70
海内艺术资讯	74
海外艺术资讯	75

穿越大洋的艺术

——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 9 月 21 日—2019 年 3 月 17 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 7、14 号展厅

展览总策划 / 冯 远 大卫·布兰门

展览统筹 / 苏 丹 杨冬江

策展人 / 詹妮·麦科马斯 徐 虹

项目负责人 / 王晨雅 王 鹏

策展助理 / 葛秀支

展览执行 / 杨 晖 孙艺玮 张 明 兰 钰 刘雅羲

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆

支持单位 / 美国芝加哥泰拉艺术基金会

本次展览是印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆与清华大学艺术博物馆的首次合作，也代表着两馆合作伙伴关系的建立。展览旨在探讨美国人和欧洲人在政治、社会和文化发酵时期关于思想和艺术实践的交流，共展出了 50 幅 19 世纪前往欧洲的美国艺术家所创作的优秀作品，以展示国际交流在拓宽艺术和文化视野中所发挥的巨大作用。这一主题也恰好反映了清华大学艺术博物馆和埃斯凯纳齐艺术博物馆之间的开创性合作，对展览、艺术、学生，以及博物馆专业人士之间交流的促进。

19 世纪早期，风景画作为具有创新风格的载体，发展成为西方绘画的重要艺术流派。17 世纪出现的两种描绘自然世界的主要模式——荷兰模式和意大利模式，对后来 19 世纪末的风景画家产生了深远的影响。而 18 世纪的欧洲哲学家们极大地影响了艺术家对自然的概念化和描绘，进而使人们认识到风景画能够表达更为重要的社会及政治问题。本次展览中所展示的那些优美乃至壮美的风景画，其本质比我们眼睛所看到的更为意蕴深刻。此外，在 19 世纪，一方面西方国家



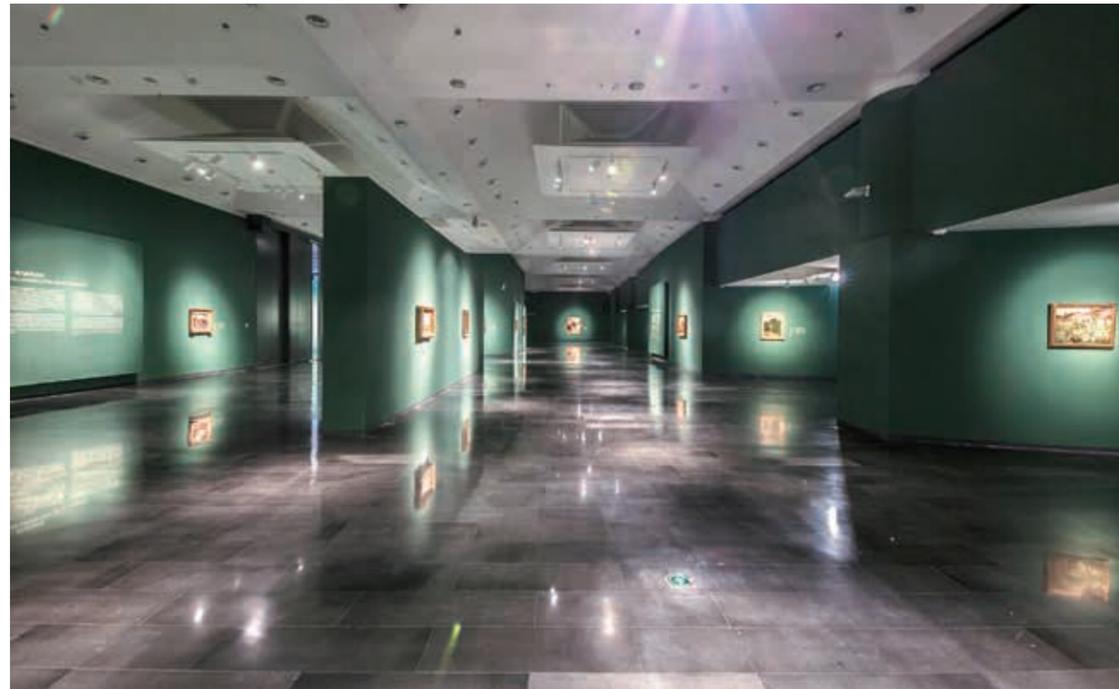
2 / 展览入口

的民族身份认同得到巩固；另一方面部分西方国家开始进行殖民扩张，这一现象所带来的后果至今仍然影响着我们。

展览分为四部分：风景画与国家认同；游客、留学生与侨民；美国画家与法国印象主义；尾声：现代派风景画。作品时间跨度从 19 世纪初至 20 世纪 20 年代左右，显示了美国受英国、荷兰、德国、法国、意大利风景画的影响，结合对北美新大陆地貌的特殊性的感受，发展了一种既具有宏伟叙事风格，又不乏亲切自然、具有地域风情片段的风景画。仔细观摩这些作品，不仅可以看到来自美国和欧洲的画家如何在其风景画作品中创造民族认同感，还可以感受到描绘自然的理念如何在国家之间流动，正如今天全球化背景下的世界，因跨国界交流而蓬勃发展。

第一部分：风景画与国家认同

如今的美利坚合众国领土东起大西洋、西至太平洋，横向全长 4313 公里（2680 英里）。事实上，美国花了许多年的时间才达到目



3 / 展览现场

前的规模。1803年，托马斯·杰斐逊总统通过“路易斯安那购地案”从法国手中获取了大片领土，把美国的边界扩展到北太平洋海岸。后来，与墨西哥的一场战争（1846年至1848年），又使美国政府获取了西南部的领土。当时，一个名为“上帝所选之地”的理念指引着美国在整个美洲大陆向西扩张。许多欧裔美国人怀有强烈的基督教信仰，他们认为自己是遵从上帝的意旨在美国殖民。这些殖民者将原住民（美洲土著印第安人）驱赶出居住了上千年的家园，在很大程度上导致了原住民的大批死亡。

19世纪的美国画家热切地描绘着他们正在壮大的祖国的风景，其中包括壮丽的山川、广阔的平原和宏伟的瀑布。用绘画和版画来歌颂一个国家独特的地理风貌在欧洲和美国都很常见，这样的图画有助于给公众灌输民族自豪感和国家认同感。目前可认定的第一个美国本土的绘画流派出现在19世纪20年代，这个画派被称为“哈德逊河画派”，因其中的画家在纽约市以北的哈德逊河流域作画而得名。不过，由于美国早期缺乏独特的艺术传统，19世纪的美国画家便向欧洲寻求指导，发源于欧洲的浪漫主义运动（约18世纪80年代至19世纪30年代）对美国风景画的早期发展有重要影响。浪漫主义时期的欧洲画家提升



4 / 展览现场

了风景画的地位，赋予这一门类的绘画前所未有的重要性——风景画既可以表达个人对自然世界的看法，也可以传达与国家认同相关的信息。在美国，哈德逊河画派的画家在创作中借鉴了欧洲浪漫主义美学中“崇高”和“如画”的概念。他们的风景画着重表现了美国农业的繁荣、壮丽的风光和自然资源。具有“崇高”特质的风景画能令人产生敬畏之情，而被形容为“如画”的风景画，则通常描绘因工业革命的爆发而即将消逝的农村生活方式。通过在纽约和波士顿等地举办画展，哈德逊河画派中的理想化的国家认同感传播给了美国公众。在这些展览中特别受欢迎的作品，常常会被做成版画复制，传播到更广泛的人群中去。

第二部分：游客、留学生与侨民

在整个19世纪，美国画家都致力于与欧洲画家和欧洲风景画进行直接的交流和接触，他们遵循着18世纪英国贵族子弟前往意大利长期观光旅游的“大旅行”传统。受“大旅行”传统的启发，19世纪的美国画家开始前往欧洲甚至更为遥远的地方长期游历。英法殖民势力在非洲、西亚、印度和东亚的巩固，为画家们的游历提供了便利条件，



5 / 作品展示

技术的进步也使外出旅行变得比以往更为安全容易。到了 19 世纪末，铁路网覆盖了欧洲的大部分地区，而蒸汽轮船也使海上航行有所改善。为游客提供的新型服务，比如导游服务，使瑞士阿尔卑斯山、古希腊罗马遗址等景点更易访问。

直到 19 世纪晚期，美国也鲜有艺术院校。在那个时代，艺术家若想要掌握欧洲的绘画风格和技法（无论是传统的还是前卫的），只能前往欧洲学习，别无选择。从 19 世纪 40 年代起，杜塞尔多夫、慕尼黑和巴黎的艺术院校吸引了众多美国学生。胸怀抱负的美国画家在这些学院里学习传统的绘画方法，或去成功的画家工作室中接受单独的指导。为了学到更多的知识技能，这些画家经常参观大型艺术博物馆，还参加夏季艺术村的活动。艺术村里常有新鲜的绘画方式和创新的绘画风格出现。

一些旅欧的美国画家后来决定在欧洲永久定居，加入当地的侨民艺术家和收藏家团体。永居欧洲这一选择对非裔美国艺术家尤其吸引力——在种族隔离的美国，非裔艺术家在职业发展中面临重重障碍。侨居欧洲的女性美国画家也发现，在艺术职业发展上，她们在欧洲比在美国拥有更大的自由。长久以来，意大利是一个热门的旅游地，而在整个 19 世纪，意大利也深受美国侨民的青睐。罗马和佛罗伦萨都有大规模的美国侨民社区，这些社区中的一些居民为当时蓬勃发展的旅游市场制作艺术品。



6 / 作品展示

第三部分：美国画家与法国印象主义

从 19 世纪中期开始，日益增加的出国旅游机会使得许多美国画家见证了法国印象派绘画的兴起。印象派运动可谓 19 世纪最具影响力的艺术运动。“印象主义”一词产生于 1874 年，用来描述法国一群年轻画家践行的一种新型绘画风格。欧洲艺术院校教授传统绘画风格的特点是使用复杂耗时的技法：画家首先要打详细的底稿；然后再用极不明显的笔触着色，画出一个平整光滑的颜色层；最后还要使用罩染技法，在已经干燥的颜色层表面刷以多层薄膜状的透明油彩，使画面看起来色彩缤纷、光芒熠熠。学院派绘画的主题通常来自于历史、古希腊和罗马神话，以及圣经。反观印象派画家，他们以速写、即兴的方式飞快地作画，往往不画预备草稿也不打底稿。摄影等新技术的兴起也鼓励印象派画家尝试新的构图方法。印象派绘画的主题，通常反映了画家在现代社会的经历。

在美国内战之后（1861 年至 1865 年），许多美国画家前往法国，与克劳德·莫奈（Claude Monet）等画家或印象派前辈们一起作画，这些印象派前辈与“巴比松画派”的运动有关联。风景画在巴比松派和印象派绘画中都具有非常重要的地位，它既是实验新绘画风格的媒介，也是用来描绘工业化和城市化所带来的变化的手段。事实上，法

国印象派中一些最具代表性的绘画作品——如莫奈的吉维尼的睡莲池塘和古斯塔夫·卡耶博特（Gustave Caillebotte）的巴黎街景——可以被归类为风景画，尽管它们偏离了风景画的传统绘画方式。

在 19 世纪后期，由于沙龙、博览会和私人画廊的激增，访问巴黎和伦敦等城市的美国画家有了新机会去熟悉诸如印象主义等具有创新性的欧洲绘画风格。同时，欧洲绘画在美国也变得日趋常见，这是因为富有的美国家庭在海外旅行期间收购了大量艺术品。在他们的帮助下，美国建立了第一批艺术博物馆（例如纽约市的大都会艺术博物馆）。在 1893 年的芝加哥世界博览会上，美国首次举办了大型法国印象派画展，这次画展激发许多美国画家开始以印象派风格作画。到了 1900 年，一种公认的“美国式”印象派风格形成了，这种风格一直到 20 世纪 20 年代依然很流行。

尾声：现代派风景画

画家们进行美学实验是 19 世纪西方绘画的特征，到了 20 世纪，这种现象更加突出。在第一次世界大战爆发之前不久，一些被我们今天归类为“现代主义”的艺术风格在欧洲各地出现。其中包括法国的立体主义和野兽派、德国表现主义、意大利未来主义，以及俄罗斯构成主义。虽然柏林和莫斯科等城市在现代艺术的发展过程中发挥了重要作用，但巴黎仍然是现代主义艺术无可争议的中心，来自欧洲和北美的艺术家云集巴黎。首次在美国举办的大型现代主义艺术展是 1913 年的国际现代艺术展览会（亦称“军械库展览会”），印象派、后印象派、立体派、野兽派均有绘画和雕塑作品参展。这次艺术展在纽约市首展，然后到波士顿和芝加哥巡回展出。尽管这次出展的现代作品冒犯了许多趣味保守的观众，但是启发了众多美国艺术家开始尝试新的主题、风格和技法。

虽然现代主义艺术风格的视觉特征各不相同，但是欧洲和北美的现代艺术家对于尝试新的形式和技术，并根据自己的理解来描绘周围的世界有着共同的兴趣。如同在 19 世纪，风景画在现代主义绘画中继续扮演着重要的角色。风景画和城市景观画很适合用来进行形式方面的实验，这从立体派画家创作的、视觉上支离破碎的作品中就可以看出来。此外，欧洲和北美地区的真实风景也在这个时代经历着前所未有的变化，这些变化源自城市化和工业化的飞速进程，比如新修的公路、桥梁和铁路。第一次世界大战中那些战壕交错、饱受炸弹坦克蹂躏的战场，显示了现代化对环境的严重破坏，而这也正是艺术家们试图在他们的作品中探讨的问题。□

走向大众的美——中国设计期刊文献展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 9 月 28 日—10 月 23 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 / 方晓风

策展人 / 蔡仕伟 沈 榆

展览设计 / 蔡仕伟 沈 榆 周 磊

展览统筹 / 王小茉 周 志

项目执行 / 张 明 贾 珊 石 硕

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学艺术博物馆

承办单位 / 中国装饰杂志社

展览以历史时间为线索，从美术设计期刊的视角，梳理百余年来近现代中国设计的历程，呈现设计与现实生活的连接与影响，探讨美术设计期刊与学术、行业和教育的关系，展现它对促进美育、设计发展的意义，体现其对社会意识、大众生活等方面发挥的作用。专业期刊是传播专业信息的重要载体，是展现行业新知的重要媒介，更是推动观念与成果产生的重要力量。1900 年，中国第一家美术期刊《书画公会报》在上海创办。此后至今，中国的美术设计期刊与中国近现代美术设计专业发展同步，兼具史料价值与学术价值。

展品由三部分组成：民国时期的美术设计期刊，1949 年后的实用美术、设计类期刊，以及自 1958 年创刊至今的《装饰》杂志。共展出美术设计期刊 100 多种、600 余件。作为中国最重要的艺术设计学术刊物之一，《装饰》杂志的创办者及早期参与者包括张光宇、张仃、雷圭元、沈从文、吴劳、丁聪等先辈学人。本次展览还围绕《装饰》的办刊历程，展出他们的珍贵手稿。□



2 / 展览入口



3 / 展览现场

西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 10 月 23 日—12 月 23 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 / 杨冬江 五木田聪

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 东京富士美术馆

支持单位 / 中国人民对外友好协会 株式会社黄山美术社

项目协调人 / 王晨雅 王 鹏 平野贤一 姚 岚

策展助理 / 王 兆 张 明

展览设计 / 王晨雅

视觉设计 / 王 鹏

展览执行 / 孙艺玮 杨 晖 兰 钰 宫川谦一 刘雅羲 刘润福

文字执笔与校对 / 小金丸敏夫 王 兆 张 明

文字翻译 / 松田光雄 钟子淑

图录编辑 / 张 明

事务协调 / 马艳艳

展览“西方绘画 500 年”由清华大学艺术博物馆、东京富士美术馆共同主办，中国人民对外友好协会、株式会社黄山美术社支持，精选了 60 幅来自东京富士美术馆的西方艺术经典藏品。今年正值《中日和平友好条约》缔结 40 周年，举办这一展览也是中日文化艺术交流的重要成果。

展览不仅提供了一个东西方艺术观念交汇碰撞的机会，同时也带来了一个观察西方艺术的双重视角。第一个视角是西方艺术史的演变发展，展品生动地诠释了 16 世纪至 20 世纪西方艺术跌宕起伏的历史故事。



2 / 展厅入口

它们中的多数都出自享誉世界的艺术大师之手，如文艺复兴威尼斯画派巨匠贝利尼，巴洛克艺术杰出代表鲁本斯，新古典主义大师安格尔和浪漫主义代表人物德拉克洛瓦、戈雅，以及现实主义大师库尔贝、米勒，印象主义大师马奈、莫奈，后印象主义巨匠塞尚、梵高、高更，一直到现代主义的代表性艺术家毕加索、莱热、米罗，以及后现代主义的沃霍尔等，这些耳熟能详的艺术家是西方艺术史中绕不开的角色，他们的艺术杰作尽显西方艺术史之绚丽斑斓。

此外，展览还隐含了另一个视角：日本艺术界、博物馆界及收藏界是如何看待和理解西方的艺术史？如何甄选并收藏西方的艺术品？近代以降，日本与西方文化交流频繁，明治维新以后努力学习西方，甚至有“脱亚入欧”的主张。富士美术馆是由日本著名摄影师、和平运动倡导者池田大作先生于1983年创办，至今已收藏了超过3万件艺术作品，尤其是有计划地收藏了西方艺术史上众多代表性的艺术作品。透过日本文化的视角所遴选的西方艺术品，当然既不同于卢浮宫和奥赛博物馆的馆藏，也有别于大都会博物馆和纽约现代艺术博物馆的藏品。也许我们有理由认为，本次展览所展出的西方艺术品，一定程度上代表了日本艺术界和博物馆界对西方艺术史的理解与认知。

展览共分为五部分：个性发现与人文阐扬，华彩乐章与怀古幽情，



3 / 展览现场

古典理性与浪漫情感，真实镜像与光色建构，纯粹观念与混杂多元。以时间为叙事主线，流派为发展形态，展现了西方艺术发展历程，从文艺复兴、巴洛克与洛可可、写实主义与古典主义，到新古典主义与浪漫主义，现实主义、印象主义与后印象主义，一直到后来的现代主义与后现代主义潮流。由此勾勒出一幅16至20世纪西方艺术500年的历史画卷，引领着观者去探寻那些伟大的时代、艺术家及其作品中的奥秘。

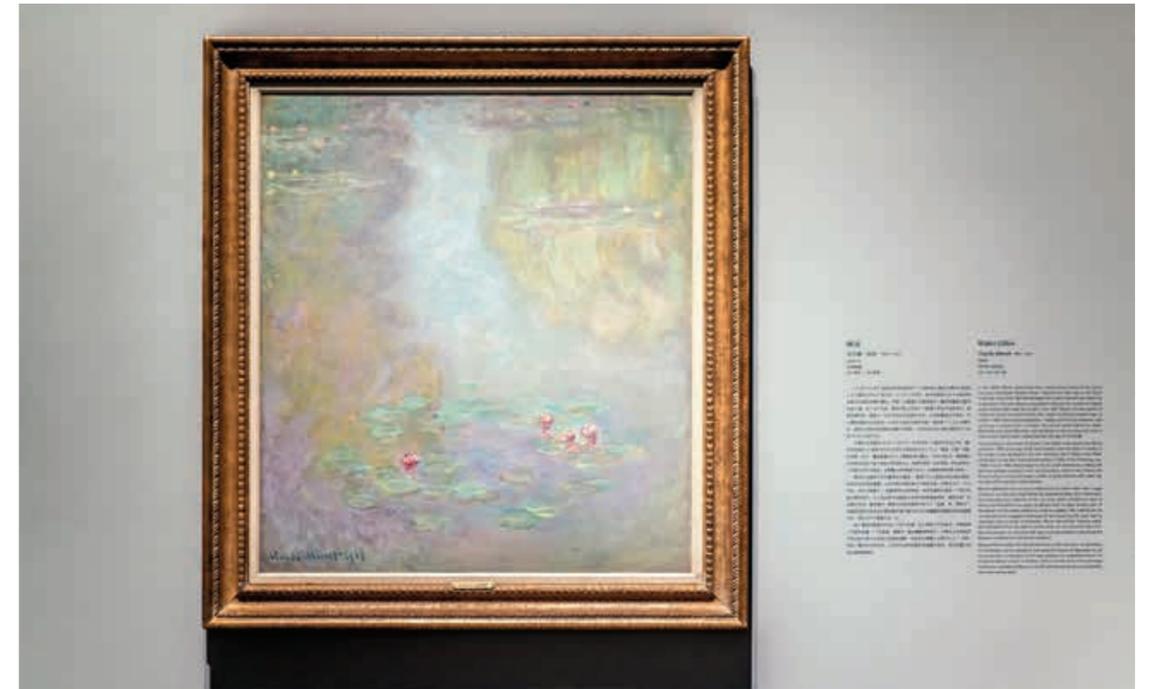
第一部分：个性发现与人文阐扬

文艺复兴是西方现代大幕拉开的时代。那个时代资本主义萌芽，世俗文化和科学理性兴起，“人文主义”思想体系确立起来，结束了漫长宗教宰治的中世纪。“人文主义”肯定人的价值，提倡人性人道和个性自由，给西方艺术带来了革命性的变化。本次展览展出的这一时期的作品多为人物肖像画，均出自文艺复兴时期代表性艺术家之手。

文艺复兴艺术运动在欧洲有两大支脉：一是意大利文艺复兴及向南延展，它首先缘起于意大利的佛罗伦萨，后影响至意大利全境及其他欧洲国家，如法国、西班牙等。展览中年代最早的作品《行政长官的肖像》即为意大利文艺复兴威尼斯画派的代表性人物乔凡尼·贝利尼所作。二是与意大利文艺复兴平行发展的另一支脉——北方文艺复兴，主要以荷



4 / 展览现场



5 / 展览现场

兰、德国等北方国家为代表。德国风景画在 16 世纪成为独立的画科，比如著名的多瑙河画派，本次展览中的阿尔布雷希特·阿尔特多费尔即是多瑙河画派的艺术家，他的《山岳风景》极富想象力和浪漫情怀。该画派另一代表人物老卢卡斯·克拉纳赫同时也是著名的宫廷肖像画师，展出的是他画的约翰·弗雷德里克三世的肖像。

第二部分：华彩乐章与怀古幽情

17、18 世纪的欧洲产生了继文艺复兴后的又一伟大思想文化运动——启蒙运动。这一阶段的文艺思潮复杂多样，艺术风格绚丽多彩。色彩华美、激情动感的巴洛克艺术和贵族艳情、享乐主义的洛可可艺术，共同谱写了一段艺术史上的“华彩乐章”。16 世纪后半叶在意大利兴起的巴洛克艺术，在 17 世纪步入全盛期。巴洛克艺术久富盛名的代表是佛兰德斯画家鲁本斯，展览中所呈现的《君士坦丁的婚姻》充满着亮丽的色彩和奔放的笔触。稍后兴起的洛可可风格则弥漫着享乐主义色彩，这一特征在布歇的《维纳斯的凯旋》中展现得淋漓尽致。

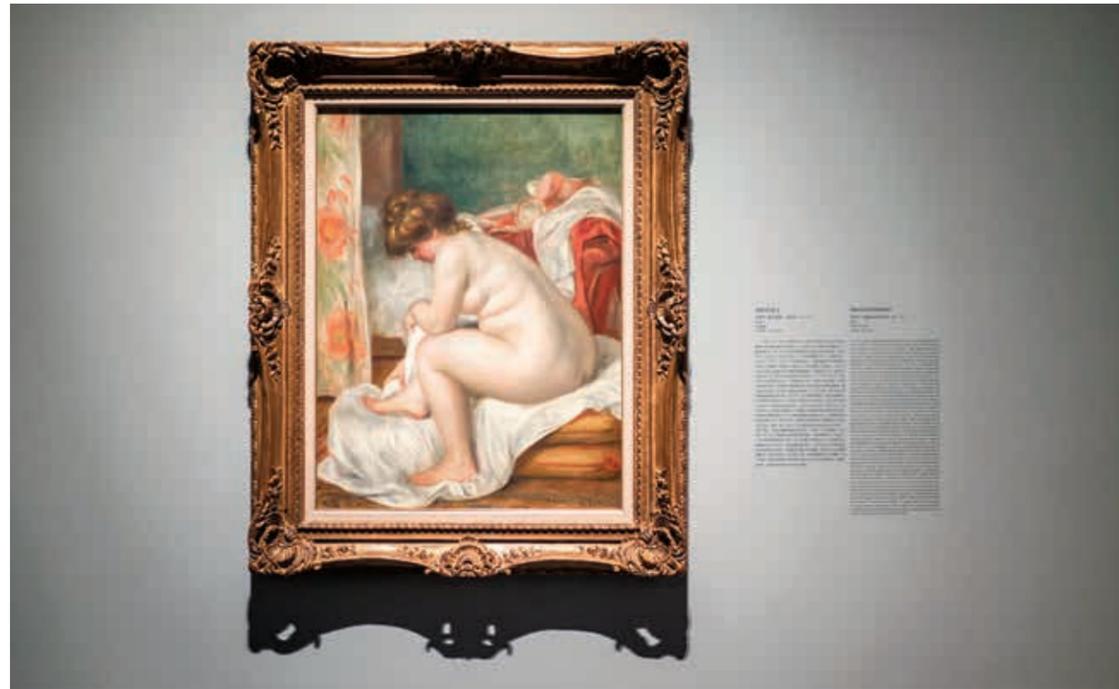
17 世纪，学院派古典主义在法国占据主导地位，它崇尚古代艺术

和古典精神，以希腊、罗马古典历史和文化为典范，尽显怀古静谧之风格。展览中洛兰等艺术家的作品无不体现古典构图及其古典美学信念。与古典主义并行不悖的写实主义，此时也广泛存在于意大利、西班牙、佛兰德斯、荷兰、法国文化中，写实风格可从展览中拉·图尔、哈尔斯、小彼得·勃鲁盖尔等艺术家的作品中感受到。他们关注普通人的日常生活，彰显出一种对现实场景的凝视力量和深远情思。

第三部分：古典理性与浪漫情感

启蒙运动之后，西方文化艺术的中心从佛罗伦萨和罗马逐渐转向了巴黎，法国成为西方艺术最具影响力的国度。18 世纪下半叶，启蒙思想确立基本人权、新道德秩序和现代科学。理性主义开始成为主潮，艺术中相应地出现了强调逻辑和理性的新古典主义风格。到了 19 世纪上半叶，艺术家们不再探索道德和固定不变的价值观，而是转向心灵深处，提倡情感、想象和自然至上的浪漫主义应运而生。由此构成了古典理性与浪漫情感的二重奏。

从洛可可的浮华转向新古典主义的理性，关键人物是法国艺术家雅



6 / 展览现场

克-路易·大卫，他的名作《拿破仑一世与约瑟芬皇后加冕礼》被多次模仿和复制。展览中雅克-诺埃尔-玛丽·弗雷米创作的《拿破仑加冕约瑟芬》正是这一名作的复制品，大卫工作室绘制的《〈拿破仑加冕礼〉中的拿破仑肖像》也取自这件作品的局部。几乎与新古典主义同时，浪漫主义席卷了欧陆和英伦，创造了一种全新的艺术风格。其代表人物籍里柯、德拉克洛瓦、戈雅、透纳等人的作品也亮相本次展览，使人沉浸在迥异于新古典主义的另一种艺术体验之中。

第四部分：真实镜像与光色建构

1848年至1870年是现实主义大放光彩的时代，艺术家们深受科学发展和实证主义的影响，渴望在艺术中逼真地再现自己生活的时代。法国现实主义大师库尔贝以表现劳动阶层的生活方式和活动见长，也精通各路题材，本次展出的作品是他的一幅风景画，充满动感的巨浪真实地表现出大自然蕴含的巨大力量。巴比松画派的艺术家们聚集在法国枫丹白露森林，以真实的自然风貌为对象进行写生。展览中柯罗、杜比尼、米勒笔下的风景，都在真实质朴中更显深刻的社会意义。

19世纪下半叶，印象主义以创新的姿态登上了历史舞台，颠覆性

地重构了西方艺术的地形图。印象主义艺术家们突破传统题材和构图样式，提倡在户外写生，表现个人眼睛所见的物象和日光之下色彩的微妙变化，展览中马奈、莫奈、毕沙罗、西斯莱、雷诺阿、莫里索等人画作就是明证。此后，“后印象主义”改变了现实主义和印象主义的经验主义倾向，提倡高度个性化的观看方式，追求更为宏大、更具幻想特点的艺术表现，直接开启了20世纪的立体主义等现代主义艺术流派。通过展览中塞尚、梵高、高更等人的作品，我们可以清楚地瞥见后印象主义风格。

第五部分：纯粹观念与混杂多元

19世纪末20世纪初以来，随着资本主义社会工业的迅猛发展、第一次世界大战的爆发及新的工业革命，各种哲学和美学思潮空前活跃，具有纯粹性和先锋特色的现代主义艺术思潮和流派风起云涌。本次展出的作品涉及立体主义、野兽主义、超现实主义、形而上画派、巴黎画派等，汇聚了毕加索、莱热、马尔凯、弗拉曼克、马格利特、米罗、契里柯、莫兰迪、莫迪利亚尼、夏加尔等众多知名艺术家。

二战结束后的50年代，世界艺术中心由巴黎转向纽约，西方艺术处于从现代主义向后现代主义的转变期，涌现出带有美国特色的艺术思潮流派，如抽象表现主义、波普艺术、极少主义等，艺术世界呈现混杂多元的样貌。后现代主义艺术广泛运用大众传播媒介，企图打破传统的审美范畴，跨越艺术与生活的界线。尤其是60年代盛行的波普艺术，创造出一种大众化的流行艺术，展览中波普艺术的代表人物安迪·沃霍尔和罗伯特·印第安纳的作品，都折射出这一文化特征，同时也反思着时下消费社会的现状。

在建设世界一流大学的进程中，清华大学始终重视自身国际化水平的提升，以“更国际、更人文、更创新”不断推动全球战略的实施。2016年9月正式对公众开放的清华大学艺术博物馆，至今已举办了多个西方艺术大展，如“对话达·芬奇/第四届艺术与科学国际作品展”“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”“回归·重塑：布德尔与他的雕塑艺术”等。这些展览既是博物馆及清华大学国际文化交流的体现，又是中国与他国间文化交流的盛事。此次与日本富士美术馆合作的展览，不仅会在清华大学中西文化交流的历程中留下令人回忆的印迹，也将在中日文化交流史上留下浓墨重彩的一笔，为促进中日友好发挥积极作用。□

清华大学建筑设计研究院建院 60 周年回顾展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 10 月 25 日—11 月 15 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 8 号展厅

展览总策划 / 庄惟敏

策展团队 / 刘玉龙 王 韬 杨丝路 黄献明 屈小羽 李文虹 王 彦

展览设计 / Martijn de Geus 张 涵

展览统筹 / 巩金蕊 李鑫瀚 陈 芳 王若溪

主办单位 / 清华大学建筑设计研究院 清华大学建筑学院

协办单位 / 清华大学艺术博物馆

承办单位 / 清华大学《住区》杂志

在现代建筑史中，大学与设计院相互制约并相互激发，在不同时期交替担任着传承者或革新者的角色，推动着现代建筑的发展。一方趋于保守，另一方会酝酿变革；一方狂飙突进，另一方就会视传承为己任。

1958 年，拥有建筑学专业的一批中国大学成立了自己的设计院，大学与设计院第一次被融为一体，成为中国乃至世界建筑界一个特殊的现象。清华大学建筑设计研究院就是 60 年前成立的中国大学设计院其中之一。自此，大学设计院的发展就和中国现代建筑紧密结合在一起。

清华大学建筑设计研究院在成立 60 周年之际，策划了这个名为“一个大学设计院的现代建筑史”的展览。60 年后的今天，回首清华大学建筑设计研究院这六十个十年，会发现其研究与实践与中国社会历史的脉动、城乡建设的发展、设计思潮的起伏密切相连，既反映着中国这 60 年的建筑实践，也呈现了中国建筑学术的发展。因此，清华大学建筑设计院这 60 年的历史，既是一个大学设计院的发展历程，也是中国现代建筑史的一个缩影。反映着中国建筑界对社会民生的担当，对中国建筑自我认同的探寻，展示着设计院的前进与徘徊、问题与行动、实践与反思，指向着未来中国建筑的发展。□



2 / 展厅入口



3 / 展品模型



英士藏珍——高英士先生捐赠展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018年10月30日—11月30日
 展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层4号展厅
 展览负责 / 杜鹏飞
 策展人 / 谈晟广
 展览统筹 / 王晨雅
 视觉统筹 / 王 鹏
 展览设计 / 杨昶贺 杨 跃 章子玉
 展品准备 / 倪 葭 安 夙 高 宁
 展览执行 / 王晨雅 杨 晖 孙艺玮 兰 钰
 翻译校对 / 何小兰 黄文娟
 主办单位 / 清华大学艺术博物馆
 特别致谢 / 黄靖慧 朱 兵 尹彤云

为支持清华大学艺术博物馆发展，长兴化学工业公司创办人高英士先生将其数十年所珍藏的一批书法、绘画作品，以及160余件有重要史料价值的田契慷慨捐赠给艺术博物馆。馆方特从中遴选60余件举办本次捐赠展，以纪念和表彰高先生的义举。

这批捐赠的书画作品，包含一批在清代和近现代颇为知名的学者和艺术家的作品，而又以出生于或活动于闽台两地之人士的作品为多，从某些层面反映了清代至近现代艺术活动非主流地区的艺术生态。在捐赠中，高氏家族传承、珍藏了两个多世纪的100多件1781年至1937年间闽台两地田地契据、政府布告等珍贵文书，不仅反映了闽台两地在清代以来行政区划的历史变迁、两岸一家亲的历史事实，更是体现清中期至民国闽台民间经济、田地制度、契约制度的第一手资料，并以其时代的延续性和系统性而弥足珍贵。



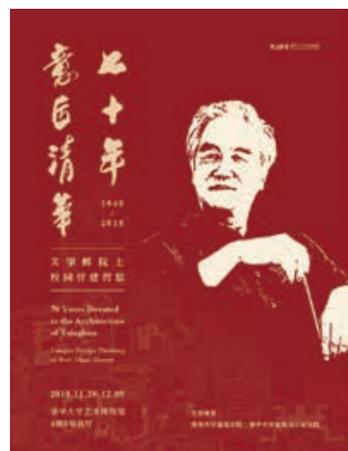
2 / 展览入口



3 / 展品细节

高英士先生1964年创设长兴化学工业公司（现长兴材料工业股份有限公司）。自20世纪90年代始，他就高度重视与清华大学的战略合作，在人才培养、基地和平台建设、产学研合作等方面给予持续的、不计回报的支持。1990年起，他在清华大学先后设立了三种奖学金，已累计发放260余万元，受益学生700余人。高英士夫妇还曾捐资2700余万元支持化工系英士楼建设；捐资1000万元设立专项基金，支持图书馆购买专业数据库和电子资源，令全校师生持续受益。□

意匠清华七十年——关肇邺院士校园营建哲思



1 / 展览海报

展览时间 / 2018年11月20日—12月9日
展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层8号展厅
展览总策划 / 庄惟敏 周 榕
策展团队 / 周 榕 程晓喜 韩孟臻 祝 远
主办单位 / 清华大学建筑学院 清华大学建筑设计研究院
协办单位 / 清华大学艺术博物馆

展览会集了关肇邺院士数十年来参与清华校园营建工作的全部成果，通过建筑模型、设计图纸、实景照片与视频的形式综合展出。此外还包括关肇邺院士的设计手稿和访谈视频等珍贵内容。

清华校园，历百年经营鼎革以有今日恢宏之人文气象，跻身全球最美校园之列，实非幸致，而是数代清华人殚精竭虑、孜孜营建的心血积累。在对清华校园做出卓越贡献的建筑家中，论时间跨度之长、作品数量之盛、规划筹谋之妙、设计淬冶之精，关肇邺院士堪称居功至伟。

1948年，就读于燕京大学理学院的关肇邺，在偶然听到梁思成先生一次演讲后，对建筑学产生了浓厚的兴趣。为此，他毅然从燕大退学转考清华大学建筑系，毕业后留校任教至今，相伴清华校园已整整七十年。七十年来，关肇邺先后主持设计了清华大学主楼、图书馆（三、四期）、理学院（理科楼、生命科学馆、天文台改扩建、化学馆扩建）、西阶、医学院等十余项重要的校园建筑，为新时期清华校园的长远发展奠定了至为关键的文脉基调。

长卷徐展，七十载夙兴夜寐；醉心沉潜，一人一园成就不朽传奇。关肇邺院士在清华校园的建筑实践，充分体现出他尊重历史和环境、追求“和谐”及“得体”、反对“豪华”与“新奇”的建筑价值观。出自他笔下的清华建筑，兼寄科学精神与人文魂魄，严谨沉稳而不失巧思灵



2 / 展览现场

动；融贯中西智慧与古今意匠，谦逊平和而愈增吾校庄严。关肇邺院士设计的清华建筑，非但是一代又一代清华人心灵故乡中最珍贵的记忆背景，更成为衡度中国当代大学校园建设的文化标尺；关肇邺院士的校园营建哲思，不仅在潜移默化中拓宽了清华人的集体想象力格局，也为浮躁年代的中国建筑界留下了足堪导航的思想指南。

艺术家简介

关肇邺，1929年生于中国北京，1952年毕业于清华大学建筑系，后留校任教至今。1995年当选为中国工程院院士。2000年被授予国家工程设计大师称号，并获得首届梁思成建筑奖。现为清华大学建筑学院教授、博士生导师，长期致力于文化、教育建筑的设计和研究，重视建筑对人的情绪、观念、品位等的影响。提倡建筑与自然及人文环境的和谐，强调建筑设计应尊重历史、尊重环境，并体现一定的“时代精神”；提倡建筑应与其功能、性质相适合，反对盲目追求豪华与新奇。□

世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国



1 / 展览海报

展览时间 / 2018 年 11 月 27 日 - 2019 年 3 月 31 日
展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅
总策划 / 冯 远
展览统筹 / 苏 丹 杨冬江
策展人 / 菲利普·普罗格
学术顾问 / 戚学民 徐 虹
项目统筹 / 王晨雅 斯泰西·兰姆布罗 孙艺玮
视觉统筹 / 王 鹏
策展助理 / 斯泰西·兰姆布罗
展览设计 / 马 赛 付 阳 唐 甜
展览执行 / 孙艺玮 杨 晖 兰 钰 张 明
图录设计 / 赵 健 杨 羚 何浩宇 杨昶贺
图录编辑 / 张 明 孙艺玮 雅各布·洛文希尔
翻译校对 / 刘琨华 黄文娟 钟子激 肖 非
国际事务 / 王 瑛 钟子激
行政事务 / 马艳艳
主办单位 / 清华大学艺术博物馆
合作单位 / 洛文希尔收藏

洛文希尔致力于中国早期摄影艺术收藏三十余年，藏品超过 1.5 万件。这些照片中已经消逝的人和地方在历史上留下了不可磨灭的印迹，同时也是建立伟大现代中国的基石。“世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的 19 世纪中国”展览汇集了 120 幅 19 世纪中国摄影的精选作品，皆由当时活跃在中国的顶尖摄影师拍摄。他们中既有最早来华的外国摄影师，又有最早的中国摄影师。这次展览中的每张照片都代表着摄影艺术的巅峰，是值



2 / 展览现场

得仔细研究的佳作。分为肖像、日常百业、商贸交易、街景、建筑、北京、风景和全景摄影八个部分。早期摄影是人们专注于实践技术的过程，同时也是工程踏勘和地理认知的有效方法。这一批珍贵作品让我们看到了摄影对于记录历史的价值，以及它对人类认识自身的意义。

肖像：洛文希尔收藏涵盖了情感细腻动人的肖像照，又有小巧玲珑的肖像名片。这些小型肖像照是极为私密的个人纪念物。肖像照体现了摄影师和被摄者之间的交流，二者在最后的成像中都扮演了重要的角色。在使用湿版火棉胶的时代，这种特性尤为显著，由于摄影师既是艺术家又是工匠，穿梭于相机边和暗室之间，准备和处理每张照片所需的材料。加之拍摄所需的化学材料反应时间较长，给摄影师带来更多的挑战。根据情况不同，曝光时间短则数秒，长则可超过一分钟，被摄者必须在这段时间内保持纹丝不动，否则，任何动静都可能会让成像变得模糊。

日常百业：19 世纪的中国摄影作品针对不同受众提供了各种各样的功能。在外国观众眼中，这些展现了中国民俗生计的照片有助于让西方受众了解他们所知甚少的中国风俗传统和生活方式，如洒扫、纺织、理发或戏服扮相等。19 世纪时，由于外国旅客极少深入中国腹地，因此这些图像也为他们提供了一个了解游客罕至的地域文化的窗口。要拍摄这类照片，摄影师除了需要高超的摄影技术以捕捉模特的自然动态，还需要深入中国本土居民社群的非公共空间寻找摄影素材。对于外国摄影师来说，这还意味着不可避免的语言困难以及文化误解。虽然他们的摄影视角可能与现实有所不同，但他们这番努力的成果却为



3 / 展品细节

我们展现了宝贵的、非其他方式可记录的生活片段。

商贸交易：至 19 世纪 90 年代，随着明胶干版底片的普及，用摄影手段来捕捉动态也成为可能。怀特兄弟哈里和克拉伦斯效力于父亲的 H.C·怀特摄影公司，借助干版底片，得以用镜头记录下当时熙来攘往的商业活动，如穿行于大街小巷运输艺术品的轿子，或正赶着离开北京郊区的马队。还有一些摄影师则记录了中国非凡的运河网络，以及大小船只载运货物的场景。19 世纪的摄影师们抓住了这段政治动荡时期里中国商人和制造工场的商业活动。这些图像不仅展现了中国人的创造力和商业精神，也对社会阶层和阶级特权发出诘问。

街景：19 世纪 60 年代至 70 年代，使用湿版火棉胶化学材料来摄影，不可避免地要面临曝光时间过长的的问题，这导致街头生活摄影变得困难。由于人物移动太快、太远以致镜头无法捕捉，动态人物在照片中会变得模糊，甚至完全消失。与此同时，停下来观看摄影师拍照的人物又相对清晰地被记录在照片中。如果光线充足，这些停下的路人在画面中便更加清楚。法国医生乔治·莫拉什于 1862 年至 1866 年在北京居住。他是最早在北京拍摄街景生活的摄影师之一，他的照片也反映出摄影师在探索这座城市时所感受到的亲切与新奇。

建筑：19 世纪生产的大画幅照相机能够拍摄出精度非凡的照片，足以与当代最先进的摄影技术所拍摄的照片相媲美。19 世纪中国建筑摄影中所呈现的惊人细节不仅具有强大的美学力量，而且对建筑史学家以及建筑保护工作者而言更是弥足珍贵。建筑摄影能够恢复已被损毁或摧毁的建筑的测绘数据，使这些建筑的修复和重建工作有望进行。这一益处不仅只针对伟大的建筑，对于

普通建筑乃至建筑碎片而言，同样保存了那些几近遗失的信息。建筑摄影成为这段时期最精美绝伦和引人注目的部分。

北京：19 世纪 40 年代中期，摄影开始在中国的珠三角城市如澳门、香港和广州登陆，但由于当时复杂的政治和经济形势，摄影艺术在中国其他地区传播较为缓慢。北京是最晚出现在摄影作品中的中国大城市之一，现已知最早的关于北京的照片拍摄于 1860 年前后，当地的商业照相馆也在此后很久才逐渐出现。洛文希尔收藏中包含了许多摄于北京的早期照片，这些照片对于了解这段关键历史时期的中国文化至关重要；同时，它们也体现了摄影实践在中国的发展过程。摄影师用镜头颂扬着这座城市恢宏大气的建筑格局，并在自己的作品中注入了新奇的构思。

风景：19 世纪的摄影师们开始愈来愈多地探索中国内陆，他们所拍摄的地域已经超出了外国游客经常光顾的主要港口城市。然而，并非所有这些照片都拍摄于人迹罕至的偏远地区，其中的许多地方实际上离繁华都市相距不远。到了 20 世纪至 21 世纪，因人口增长和经济发展，这些地方的面貌有了巨大的变化。中国的“山水”传统暗指人的存在，这在 19 世纪摄影中并不常见。19 世纪的风光摄影能让观者或陷入沉思，或内心喜悦，但除此之外，这些作品也有着十分重要的商业意义，如作为制定贸易路线、矿物开采和农业耕种等活动的参考。

全景摄影：虽然自 19 世纪 40 年代起，照相机便已经可以在单张底片上呈现全景图像，但直到 19 世纪 80 年代中期柔性硝酸盐胶片被发明，全景摄影才最终得到普及。在使用湿版火棉胶的年代，大多数全景照制作流程精细，需要依靠纯手工把两张或以上的照片仔细对齐。由于这些照片不是在同一时刻拍摄，因此拼接出的成品并非严格意义上的全景照。但它们反映了同一拍摄场景在不同时刻之间的变化关系，一些别具匠心的全景照十分高明地利用了这种时空转换的特点。全景摄影在 19 世纪 60 年代至 70 年代在国际上十分盛行，常用于拍摄辽阔的景色。中国引人入胜的壮丽河山激发了这一时期最为非凡的全景照的诞生。

本次展览是清华大学艺术博物馆自开馆以来举办的第一场摄影展，这些独特的题材和弥足珍贵的遗存，对热爱文史研究、民俗学研究、建筑史研究的广大学者无疑是一次重要的参阅机会。对于所有的观众是一次历史文化和艺术审美的饕餮大餐。而对于这座年轻的艺术博物馆来说，是一次充满善意的帮助，因为这个摄影展也将是本馆未来继续举办各类影像展的一个时间概念和学术概念下的双重起点。同时，这次参展作品已集结成册，与展览同期印刷出版。这是一次对历史的进一步确认，与时间进行接力赛跑的关键性交接，更是一件具有深远意义且功德无量的事情。如此这般，这些精美的、珍贵的图片才能被更多的人分享，供学者参考，让大众认识历史的风貌并为之骄傲。这是历史持续的回音。□



研讨会

洛文希尔摄影收藏展学术研讨会

世相与映像
VISION AND REFLECTION
OF THE 19th CENTURY
IN CHINA
Photographs of China in
the 19th Century from the
Lawson Collection学术研讨会
SYMPOSIUM

时间: 2018年11月27日 14:00-17:00
地点: 清华大学艺术博物馆四层报告厅
Time: 14:50-18:00, 27 November 2018
Location: 4th Floor Lecture Hall, TAM
学术主持: 陈岸瑛
学术助理: 葛秀友
学术嘉宾: 蔡丹 汪晖 王中忱
李洋 吴亮 冯原
朱其 晋永权 梁君健
菲利普·普罗格
史蒂文·洛文希尔

1/ 研讨会海报

陈岸瑛(本次会议学术主持,清华大学美术学院史论系主任):本次学术研讨会围绕在本馆展出的“世相与映像——洛文希尔摄影收藏中的19世纪中国”展览展开。19世纪的中国,正从传统走向现代。与语言文字记录的历史相比,摄影记录的历史具有某种“宛如目前”的在场性。于是,在推理和想象之外,人们有了第三种与历史相逢的方式。参与本次研讨会的专家,来自历史、文学、影视、摄影、人类学、艺术学、传播学等不同的领域,他们将从不同的角度审视世相与映像、历史与日常、观看与被观看、传统与

现代、中国与世界等问题。

菲利普·普罗格(本次展览策展人,美国耶鲁大学高级研究员):洛文希尔先生专注于藏品研究,图像能够成为文化交流的重要的一部分,帮助人们更好的理解照片、理解摄影、理解中国与世界的关系。

本次展览让人激动的一点是我们可以重新思考艺术史、摄影史。摄影是文艺复兴之后几百年来人们对于寻找一种系统化的方式理解世界的研究结果。

我们摄影师所做的事情跟中国古代的画家有很多相似之处,这一点跟西方艺术史教学不同。意大利

马萨乔是视角透视法的先锋开拓者,在中国艺术中我们能看到完全类似的东西,比如北宋时期郭熙的《早春图》。郭熙所使用的是全景式构图,能够展示眼睛想看的景象,并非是实际所看到的。画中不同的景观,有远景、中景,每一个视角都代表着不同的眼睛观看的方式和位置。如果把西方的单点透视和东方实用性的角度结合,就可以看到有很多照片和定点透视相似,比如托马斯·查尔德的作品,这是一个非常自然的图景,就好像在用你的眼睛看到的一样,身临其境。

了解中国正在发生的事情,帮助我们做了很多决策。中国对摄影史的了解,也会影响世界摄影史。把中国摄影史和西方摄影史更好地融合在一起,结合中国故事、美学观点,才能帮助我们更好地理解西方摄影史,更好地理解世界摄影史。

史蒂文·洛文希尔(本次展览作品藏家):我从事收藏摄影已有30多年。我收藏的中国150年前的摄影作品,有很多摄影师都来过中国。他们倾其一生研究中国文化,创作了很多好作品。我的收藏是很多收藏家的共同成果,我们要确保能够保留所有这些原材料和摄影作品,确保专家和学者能够用我们的收藏更好地研究中国文化和艺术。

19世纪晚期的中国,吸引了很多世界摄影师,中国当地的一些摄影师也逐渐涌现出来。我意识到中国早期摄影的珍贵之处,希望这些珍贵的照片不至于终生默默无闻。作为学习和研究未来的学者,我们需要知道过去。中国有很长的摄影历史。我收藏的中国老照片,希望能够以这种方式记载前现代中国,以一种社会学的方式去研究中国。

2008年我与康乃尔大学代表团来到清华大学,参观图书馆的过程中与清华大学的藏家进行了研讨。我们共同认识到早期中国摄影的重要性和珍贵性,可用于去真正地理解中国19世纪历史。从此之后,我加大力度收藏,最终发现了一些非常美的照片,包括来自同兴照相馆、宝记照相馆,梁世泰、黎芳的作品。现在整个西方都认识到了中国早期摄影大师们超凡

卓越的能力。

总而言之,中国人民的多样性,以及照片的多样性,需要我们去学习,从而能够更全面地理解中国。我们希望通过这种方式能够理解或者重现当时的中国的人、建筑、风景,以及中国的美好、美丽。希望能在未来,我收藏的1.5万张照片能够回到中国,让人们进一步地进行研究和学习。

王中忱(清华大学人文学院教授):策展人介绍了这些早期记录了中国很多重要片段和场景的作品所具有的艺术特点。这些作品记录了近代中国很重要的时刻和场景,在文字文献里面不容易体会到,例如作品《将军夫人》,表现出将军夫人与镜头之间的对峙关系。

我们如何将摄影作品放到历史脉络中解读?这与我们读文字文献传达的信息以及阅读文字文献的方法不同。摄影作品与绘画作品一样,是片段的、瞬间的。在相应的文本材料,确实很难读得出来。1904年是晚清历史上比较重要的时刻,在经历义和团事变之后,出逃外地又回到北京、第二年要推行新政的慈禧是一个什么样的状态?这样的照片当然是我们在文字文献里读不出来的。山本照相馆的作品能够广泛地流传,这和当时所谓对中国古迹的探险和发现有什么关系等值得探讨。我们能够尽可能地把这些看起来是片段的、瞬间的、碎片的作品放到一个历史脉络里去读,大概才能够读到它的历史意义。

汪晖(清华大学人文学院教授):本次展览的内容,从上层社会到底层百姓,从京城到其他地区,涉及范围非常广泛,照片保存得如此完整,在照相技术发生重大革命的全球性的历史时期引入中国,这是一个特别重要的事情,因此它的文献价值非常高。

摄影和真实的关系与对风景的重构都是19世纪全球性重大问题。因为摄影和新闻业,大量的档案发生关联。大量的照片进入到档案馆中,成为历史文献的一部分。这就涉及到文献跟真实的复杂关系。

什么是真实、公平是19世纪非常重要的问题。



内腾湖南第一次来中国是在甲午战争之后，他的日记非常有意思，在对中国东北风景的描述中使用了大量的中国绘画术语，因此产生出来的一个结果是对日本风景的再发现。他才意识到日本没有自己的绘画传统，从来都是按照中国画来画自己的风景。他发现中国北方的画，对皴法的运用非常写实，接近于真实，而非抽象，这样的手法在描写水分非常充裕、绿色非常多的日本风景时候，不是真正在描写日本风景，而是在描写一个想象中的中国风景。因此提出日本是否有自己的风景这样的看法。

毫无疑问，摄影术的发展，使得真实的概念发生了重大变化。过去的说法是历史是由继承的物质性的东西构成，比如说书籍、文献、绘画、照片、建筑的遗存等，这些东西最终会变成什么，在历史叙述中总有一个倾斜，就是把文献演变成成为纪念碑。同时，我们还要意识到它不只是凸显在我们面前的纪念碑，而是要理解它后面全部构成的要素，重新理解它作为文献的意义。

除了图像学以外，如果把它理解成不仅是摄影艺术本身的重大发展，同时还是一个文献宝库的话，就需要对文献本身进行考古。

这提醒我们，不仅在艺术史中，而且在历史学这些问题中重新发现一些研究的重要题目。不论是洛文希尔还是档案馆的收藏，对照相馆、摄影师，特别是这样一个形成的历史过程需要对它进行传记性的研究，把摄影作品当成自我表述来理解。

陈岸瑛：汪晖教授从长期的文化思想史研究中培养出来的敏感性，使他更为关注物质化的摄影作品背后的无形的、观念性的方面，一方面指出了照片的意义并非明面上的纪实性，另一方面也让美术馆中悬挂的作为艺术品的照片，回到一个更丰富的思想史、观念史的层面。

李洋（北京大学艺术学院教授）：图像的产生和发展，到了19世纪突飞猛进，进入了所谓的“机械复制时代”。有三种方式面对这些图像。

第一，宗教。图像的产生跟宗教有很大的关系，人和宗教、人与信仰的关系。有很多场景是在自然风景、历史化的建筑当中照的，呈现出与风景、自然、历史和权力的关联。第二，审美。在有了与信仰的图像关系之后，人们还追求在图像中创造美的图像、艺术的图像。中国人在面对拍照这一时刻，如何把自己认为美的图像呈现给摄影师？第三，经济。技术资本进入到图像生产之后，改变了图像的生态。欧洲早期经营非常有影响的摄影商业，他们把摄影作品出售给欧洲人，在亚洲拍摄的照片构图和取舍表达了欧美用户审美趣味对作品的趣味诉求。

另外，这些照片还呈现出“空”的感觉。第一是多数风景照当中都没有人，或者只有少数的人，这些人在图像当中并不重要。第二是肖像照片中“脸”的表情。还有一些“空”来自普通人，他们呈现的表情，仿佛只是为了迎合摄影师的某种要求而摆。这些时刻是否表达出19世纪一个普通中国人在那个时刻真实情感的流露？

感谢洛文希尔先生和清华大学能够展出这样一些照片供我们观看，在繁忙的城市生活当中回到中国的历史时刻当中。

陈岸瑛：感谢李洋教授非常精彩、非常具有启发性的分析，他从三个角度对老照片进行分析，尤其是为本次研讨贡献了图像生产，也即经济史的视角。我们同样可以从图像生产或者经济史的角度来看待绘画、看待艺术。

梁君健（清华大学新闻与传播学院副教授）：摄影和19世纪全球化的过程，正在起步的人类学的学科、田野工作，都有密不可分的关系。摄影当时被广泛地认为可以改善科学研究的方法。摄影和人类学之间比较显著的关系就是早期的人种志摄影以及体质人类学的兴起。他们在田野调查期间，经常是扯起一块黑布，邀请他们调查的人群，在这张黑布前面留下正面、侧面、45度斜面的照片，记录人的外貌和生理学的特征。直到今天我们还会在很多大众媒体上对



2 / 研讨会现场

于中国的呈现中看到文化符号资源的延续。

晋永权（《大众摄影》主编，知名摄影家）：中国早期摄影史系统的展览，有关早期中国摄影的系统收藏与研究，在国内还较为欠缺，还未曾见到有人像洛文希尔先生这样抱有“致力于建立一套完整的中国早期摄影艺术收藏”“创建和保存一个伟大民族与国家的视觉史”的雄心。我主要给大家讲述一些关于摄影的资料。

第一，摄影内容：社会生活场景、自然景观、人文景观。所有这类图像的特点，在景观拍摄方面有两种类型。人物方面有社会各阶层的人物，既有达官显贵，也有贩夫走卒。

第二，时间的跨度：早期摄影史西方人沿着河流，珠江、闽江、瓯江、长江等非常重要的河流路线，自边地而内陆，从香港、澳门进入广州，沿海是泉州、福州、厦门、南京，往上走到烟台。还有一个重要的路径是俄罗斯人、日本人经过东北的传入。西方人主要是欧洲人通过西藏、广西、云南那样一些地方进入西南地区。西方人通过中欧经过伊犁进入新疆这样一

些地方。

第三，拍摄者的身份：欧洲的随机摄影记者、旅行者、传教士，自然及社会科学调查人员。这些照片不能简单地按照今天的标准说是纪实照片、艺术照片、商业照片、社会调查手段，显然它以商业化的手段来完成它的社会调查的目的。从传播的角度进行分析，在商业特征方面，特别是照相馆所型塑的摄影商业样态得以全面接受。

这些19世纪下半叶中国题材照片中的世界，对今天的国人来说，经过了反封建、反帝制，高举科学与民主旗帜，继而否认民国旧统，“破四旧”，复而怀旧，伴随着时而凸现的民族主义思潮，及迅疾的工业化、城市化运动，拥抱着全球化的热情与幻象。照片所呈现的“旧世界”的样貌，因之时间遥远，文化心理隔膜，价值体系失效，加之一直作为被批判、被颠覆、被抛弃及污损的对象，进而成为陌生的世界、异质的他者，最终被视为遥远的异邦。

陈岸瑛：晋老师为我们分享了他对于中国早期摄影史研究的成果，提出了几个很重要的研究视角，



如交通条件、技术条件、接受条件和摄影师的社会身份，以及这些老照片在当下社会中的接受条件和观看方式。

冯原（中山大学传播与设计学院教授）：哈佛大学送了一套美国《国家地理》杂志给中山大学，从1900年开始一直到1970年，非常完整。我希望讨论20世纪早期西方是如何向世界呈现中国的。在1906—1946年这个时间段有480多期的杂志，约有50多篇关于中国的报道，将近上千幅的影像，非常大。美国《国家地理》摄影的角度告诉我们，中国被分成了西部和东部两部分。我在画这个图的时候并不知道“胡焕庸线”，我画的线跟他画的奇妙吻合，我画的是斜线，从东北到云南。这条线是中国的一条地理分界线，几乎跟降雨量相吻合，15英寸降雨量以上是东部中国（农业中国），15英寸以下是游牧中国。这两个中国之间，正好形成两条弧线。北京地区、长三角、珠三角、香港都是被报道最多的地方。我们可以把它看成农业中国和边地中国构成。

农业中国的形象。在1910—1940年期间，清东陵的牌坊，在不同的报道里牌坊出现过4次，代表了西方观察家眼中东方文明的象征。水车出现了9次，稻田和帆船出现了30多次。广东、珠江流域的难民尤其受到关注，因为他们是终生生活在水上的水上居民。杀头的场面，作为法律的象征，出现了5次。

在今天这个摄影展上称呼劳动者不叫苦力，就叫劳动者。但是在《国家地理》杂志里叫KuLi（苦力）。边地中国的形象上镜率最高的人是茶马古道上的背夫，出现过5次，解说词说要背着比他们的体重还要重的茶叶，带上给养连续走上15—20天才能到达目的地，他们只能站着休息。这样壮丽的河山，只有这些茶马古道的背夫才能看得到，当时农业中国和边疆中国之间互不相干。1908年“世界的儿童”专辑，这几个小孩儿获得了上学的权利，中国第一次有女生上学，这些小孩儿发出了非常羞涩的笑容。解说上说，中国人吃得少，干得多，脸上常常挂着微笑。

20世纪是“我们”被拍摄的童年期，美国《国家地理》杂志呈现的中国如同地理学之光射向中国的投影，它昭示出历史的距离，让今天的我们唏嘘不已。

朱其（国家画院研究员）：一般来说，我们容易把这些摄影看作是纪实摄影，但事实并非如此。例如有些摄影作品可能受到西方19世纪后期摄影图像、欧洲杂志插图的影响，有些受到东方主义趣味美学的影响等。艺术和摄影的关系，主要体现在两部分：一是美国19世纪后期的风景摄影，主要是拍摄荒山、荒野，属于前现代主义美学范畴，在中国山水画里面是没有的；二是欧洲情色摄影，拍肥胖的女人，拍变态的色情感觉。但是你会发现西方摄影家拍摄了很多中国女性，基本都没有性的意味。

很多西方摄影家受到了插图、绘画的图像学和东方主义的文化趣味影响。大量摄影师拍的中国人像摄影，都没有阴影表现。为什么？因为中国人觉得脸上有阴影是不吉利的表现。晚清以后，所有的肖像摄影基本都是高光摄影，实际上是西方肖像摄影进入中国以后遵从中国的风俗习惯达成的改变。

我们常见的殖民地口岸的全景摄影，其实也不完全是欧洲的城市摄影。殖民地都处于沿江地带，摄影基本也是在模仿殖民地口岸城市沿江景观的构图，这都是一种影像美学的泛东方主义，这种趣味在欧洲的景观摄影里或者人像摄影里没有。

另外，有些拍摄对象具有选择性的美学和趣味。比如拍李鸿章这样上流社会人士的时候，会拍出他们的高雅、精明特征。拍底层社会劳工时，拍出他们非常木讷、麻木的一面。这不光体现在摄影里，实际也是西方一个世纪以来对中国社会几类人物的基本看法。西方摄影家进入中国之后，也有一些原创性，主要表现在对建筑和城市街景的拍摄。

最后，西方摄影和插图的图像类型在进入中国以后做了改造，从东方主义的趣味角度出发选择拍摄对象，在中国现场找到了一些新的构图方式，包括构图和人物标识的处理，对之后的民国摄影有很多影

响。最典型的就是照相馆摄影，一定要配布景，手里拿中国的扇子，配有明清样式的茶几，上面再放着一盆花儿。

陈岸瑛：感谢朱先生精彩的分享，为我们引入了东方主义的问题，而且也谈到了摄影背后所隐含的知识系统，以及插画对摄影的影响，涉及到程式与构图的关系。

曾璜（新华社高级编辑，教育部“千人计划”学者）：这个展览是海内外有关19世纪原版中国题材照片最大的、品质最优秀、展出场馆级别最高的展览，也是最好的展览之一。我从业30多年，进入摄影收藏也有十余年时间，展览上有三分之一影像没见过，这次才有机会看到了原版，比如汤姆森拍摄于1870年的《金山寺》和乔治·莫拉什的作品。

目前国内的文博机构，基本没有19世纪的原版照片收藏。国博、上图等也只有很少的几张。国外顶级摄影收藏机构有很好的19世纪中国原版照片的收藏。这几年来，在中国出现了五套重要机构和个人收藏：1. 现在清华展出的洛文希尔收藏；2. Terry Bennett收藏，现委托香港历史博物馆保管；3. 湖南谢子龙艺术馆的收藏；4. IDG收藏，现存北京。5. 华晨影像为主的私募基金收藏。今天展出的120张照片应该是千万元人民币数量级的身价。这些基金会的投入，规模都在数千万、上亿元的人民币，级别都很大。

中国现在没有一本完整的《中国摄影史》，没有完整的国家摄影收藏。一个完整的中国摄影史，需要有类似今天这样的展览和活动去完善、去构建。中国摄影史研究中的断代与世界摄影发展史有差别，需要考虑中国近代史的特性，有很多节点在世界摄影史上并不存在，如1860年、1890年和1911年，但在中国摄影史上是很重要的节点。现在最大的难度是1880年以后，摄影术从湿版进入了干版时代，影像比较丰富，对摄影师的认证是研究的一大难点。

另外，在晚清摄影史的研究中，除了对1880年

之后摄影师身份认证的难点外，还有几个空白：对日本人在华的摄影活动，对非英语语系语种，如法文、德文、俄文保留的中国摄影史料的收集和研究所。对断代史的资料收集和研究所，也有很多研究空间。

陈岸瑛：感谢曾老师，把今天的研讨又重新拉回到展览上。收藏是展览和研究的基础，我们有必要加强对摄影收藏的重视程度。

苏丹（清华大学艺术博物馆副馆长）：清华大学艺术博物馆作为本次展览的主办方，能够将记录中国晚清历史图像的最大一次摄影展展示给公众，我们深感荣幸。通过今天的研讨，我们更加深刻地认识到摄影本身的重要意义，特别是它对我们认识历史的重要作用。由此我们也更加坚信：对于摄影，我们理应怀抱责任与使命。

对于摄影的认知，我们不应仅仅将之视为一门独立的艺术，它还是一种独立的文献方式，是人类认识自己、认识世界的重要工具。毫不夸张的说，我们应该用敬仰、神圣的词汇来重新描述这个领域。对于摄影，我们还应心存敬畏。然而，摄影对于历史真实的指引价值几何一直以来仍旧是历史研究的迷境。在还原历史真实的努力中，摄影是参照之一，还应将其他各种类型的文献方式加以综合利用。

最后，作为艺术博物馆为什么要做摄影展？艺术博物馆是通过物，尤其是有创造性的物品来反映人类认知和文明演进的过程，因此博物馆有很多有趣的、重要的、可供讲述历史的物证。摄影或许不能完全归类于物证，但却实实在在的是物所留下的痕迹。从这个意义上来说，摄影抵抗了所向披靡的时间。对于那些拿出自己生命中大量时间和财富去收藏和保管这些重要历史印证的人，我表示由衷的敬意。

博物馆需要有长远的眼光，重新看待摄影的艺术价值和文献价值。清华大学艺术博物馆是一个非常年轻的博物馆，但我们雄心很大。将来，我们会持续重视这方面的研究，也希望大家持续不断地给予支持，帮助我们更好完成这个伟大的使命。□



穿越大洋 融合创造

徐虹

中国人对美国艺术并不陌生，从19世纪末，就有年轻人到美国学艺术，美术史记载在册最早出洋学习西方绘画的有广东的李铁夫（1869-1925），于光绪十三年（1887年）得到亲属资助去北美学画，据称曾在艾灵顿美术学校和纽约美术学院学习，后来在美国国立艺术设计院担任过副教授。他自称受教于萨金特（John Singer Sargent, 1856-1925）和切斯（William Merritt Chase, 1849-1916）。在他的作品中，可以看到萨金特的影响，造型准确、色彩沉着、笔触流畅潇洒。在人物的神情刻画和姿态表现上，李铁夫掌握了美国前辈画家调遣光色、挥洒笔触的手法，深沉而自然，具有欧洲古典人文传统的韵味。这不但在当时显得突出，与后来的中国肖像画情调也有显著差异。

在李铁夫之后出国学画的有冯钢百（1884-1984），他于1900年入墨西哥国立美术学院习画，1905年毕业后赴美国，先后在卜吉利美术学院、芝加哥美术学院学习，并在纽约大学生美术研究所研习肖像画。冯钢百在美洲居留20年，曾师从罗伯特·亨利（Robert Henri, 1865-1929）。

比李铁夫、冯钢百更先到美国，并长期留在美国生活的画家有赖永（Lei Yong, 1840-1900）。他在19世纪60年代移居旧金山，为那里的居民绘制肖像，从留存的肖像作品看，他已掌握了比较成熟的油画技巧。而由广东赴美的朱沅芷（Yun Gee, 1906-1963），于1921年移居旧金山，曾经尝试立体主义形式与中

国风物的结合，将中国传统文化元素融入现代绘画形式之中，并曾经为了介绍引入法国的先锋艺术而促成了“现代画廊”的建立，是一位在美国早期现代主义的转型时期有先见之明的中国艺术家。

毕业于清华大学的闻一多（1899-1946），是少数几位进入美国艺术学院的中国艺术家之一。他于1922年从清华大学到美国芝加哥美术学院学习绘画，服膺印象派绘画。在芝加哥学画一年多之后，他离开自感沉闷的芝加哥，去往阳光明媚、湖山多姿的科罗拉多斯普林斯，与清华同学梁实秋会合。闻一多优美而自然的绘画给那里的同学留下难忘的印象。1924年秋天，闻一多到纽约的艺术学生同盟继续绘画学业。他归国后曾任北平艺专教务长，并尝试以美国获得的艺术手法创作表现中国现实生活的油画作品。令艺术家们惋惜的是闻一多从中年开始放弃了绘画，将注意力转向历史与文学，成为思想激进的诗人。但他在中美艺术交流中的位置是难以忽略的。

20世纪50年代是中国绘画“一边倒”地追随苏联时期，当然也是中美文化交流停滞的时期。直到70年代末，随着中国的改革开放，美国艺术通过印刷品和来自美国的展览进入中国，给中国新一代画家留下深刻的影响。1981年秋天，波士顿博物馆收藏的美国绘画作品率先进入中国。几个月后，来自美国的印第安文物及西部绘画作品与中国观众见面。1982年的哈默藏画展和后来的布鲁克林博物馆美国城乡生活题材绘画展，让人们看到了绘画中的美国生活和

美国人物，这种写实绘画对现实的反思精神和个性化情感表现，给中国艺术家留下很深的印象。画家爱德华·霍珀（Edward Hopper, 1882-1967）、安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth, 1917-2009）的艺术，让许多中国艺术家“心有灵犀一点通”。一些艺术界的老前辈对美国写实艺术不仅不反感，反而觉得它“暴露”了资本主义社会的问题而证实写实艺术的价值。对一般民众来说，由于习惯“画得像”和对印象派及以后的艺术感到困惑，而接受早期美国写实绘画。美国写实艺术对那些需要呼吸新鲜空气的艺术家们，有另一种启示性。那些作品平实而直率，坦然中不乏幽默，这为他们将原有的学院写实在新时代的发挥指引了方向。中央美院教授韦启美（1923-2009）明显地受到爱德华·霍珀的影响。有评论家认为霍珀“常常从哪些通常认为不值得一画的平凡生活中获得创作的灵感。陈旧的房子、单调的街道、空荡荡的住宅、普普通通的商店……这一类在现代城市里司空见惯的景物，一旦出现在他的画上，就具有一种深切动人的力量”。而美国画家安德鲁·怀斯的《克里丝蒂娜的世界》曾经打动许多中国人的心。那种孤独寂寞、茫然无助的感觉，让刚刚从“下乡上山”时代走出来的人们产生了共鸣。四川美术学院的何多苓，描绘知青在农村生活的记忆，如作品《春风已经苏醒》（1982）传递着当时人们的心声；艾轩将目光投向高原边疆地区，画那里空旷静谧的原野环境中的藏民小姑娘，被认为有孤独冷寂沉默之美。他们不仅吸收了怀斯细腻的写实技法，同时也让作品带上茫然缠绵的情绪，宣告中国写实绘画从解说社会性主题开始走向关注人的心理世界，这像一股清风吹过嘈杂喧闹的空间。他们的作品在那个年代具有反思和突破性，由他们兴起的“乡土写实主义”绘画成为改革开放初期影响深远的流派。罗中立的《父亲》（1980）引起中国美术界的震动，这件作品借鉴美国画家照相写实主义手法，将一个普通常见的中国老农放大到以往领袖才有的巨幅尺寸，观众难以绕开画中人物的眼神，而肖像的细节——皮

肤、五官，拿着破碗喝水的那双满是裂痕的粗糙的手，成功地增强了这件幅面巨大的肖像画的精神力度。

1985年，罗伯特·劳申柏格（Robert Rauschenber, 1925-2008）的作品在中国美术馆展出，它与中国国内的绘画新潮互相映衬、互相促动，成为美国来华艺术由古典写实到现代性表现的标志。20世纪90年代，美国“波普艺术”尤其是安迪·沃霍尔（Andy Warhol, 1927-1987）的艺术对中国影响很大，王广义的作品在艺术的观念和样式上直接受到美国波普艺术启发。实际上在中国当代艺术的各个方面都有波普艺术的影子。随着中国艺术家的“政治波普”作品广为传播，这些艺术家在国际艺术空间也有了一席之地。由于市场的走红，这些艺术家在中国更年轻的一代人眼中，俨然是明星式人物。从大多数观众反映看，他们已经司空见惯于这些带着嘲讽挖苦创作的人物形象。另外，这些与现实关联的中国式波普作品比大洋彼岸的“波普艺术”明显带有某种“热情”，这显然与中国人对现世生活的重视和没有“上帝”的文化传统有关，更在于中国民间惯于表现热闹喜庆图符而不涉及更深刻的质疑和反思有关。

美国的抽象表现主义艺术对中国的影响持久而又耐人寻味。由于格林伯格（Clement Greenberg）的理论翻译和传播，美术批评家们得以了解美国抽象表现主义艺术的面貌和特征。但是因为抽象绘画对于广大观众来讲是难以理解的，中国观众往往将那些看不懂的艺术一概称作“抽象派”。他们宁愿接受有形象而且更为“时髦”的艺术，这使得影像、装置艺术，或者前卫艺术家的具象性作品更受欢迎。而出人意料的是，新一代中国水墨画家从抽象表现主义的恣肆挥洒中，感受到与中国水墨画类似的灵动自如。于是杰克逊·波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）、威廉姆·德库宁（Willem De Kooning, 1904-1997）、罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell, 1915-1991）、弗朗茨·克莱恩（Franz Kline, 1910-1962）、马克·罗斯科（Mark Rothko, 1903-1970）等人的艺术，获



得广泛的理解与共鸣。

许多正值创造盛期的艺术家联袂赴美，是20世纪后期中国艺术界的标志性事件。他们并不只是为了一睹美国博物馆中的巨匠名迹，更吸引他们的是那里充满创新活力的艺术环境与自由、包容的生活气氛。谌北新、张文新、曹达立、王怀庆、袁运生、徐冰、谷文达、陈丹青、张健君、艾未未……都曾在那个阶段去了美国。在北京、杭州和上海的艺术圈子里，不断传来某位同行出国赴美的消息。20世纪后期赴美、法的中国艺术家，与他们出洋留学的前辈有截然不同的背景和目标。他们大多是在中国艺术界有相当知名度的画家，他们不再为学习掌握西方艺术技巧，而是为某种艺术境界和人生理想远赴异域。这些艺术家带给国内艺术的不再是某种风格、技法或者传递某种流派主张，而是一种艺术生活方式。

“穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏19-20世纪风景画”展览，向我们展示了早期美国艺术家通过旅行、留学、移居和参加新的艺术社团活动来学习和拓展自己的艺术；展示了美国艺术如何通过与大西洋彼岸的交流，将欧洲主流艺术的理念和手段融合入新的对象表达上，发展出具有民族特征的艺术的过程。同时，这些艺术家也将自己有特色的风景意象带到旅行写生和创作中。正是在这方面，立足本土、求索异域，持续百年的中国艺术家必然会有深切的感受。

此次来展作品50件，分别是：1. 风景画与国家认同。2. 游客、留学生与侨民。3. 美国画家与法国印象主义。4. 尾声：现代主义风景画。作品时间跨度从19世纪初至20世纪20年代左右，显示了美国受英国、荷兰、德国、法国、意大利风景画的影响，结合对北美新大陆地貌的特殊性的感受，发展了一种既具有宏伟叙事风格，又不乏亲切自然，具有地域风情片段的风景画。而这两种风格一直在美国艺术中演变和发展，最终在现代主义抽象表现和当代艺术中成为基本特征。

从来展作品中能看到欧洲不同阶段的艺术潮流对美国艺术的影响，如倾向于浪漫主义将自然景色神圣化的艾尔弗雷德·汤普森·布里彻（Alfred Thompson Bricher, 1837-1868）的《大马南岛》、托马斯·钱伯斯（Thomas Chambers, 1808-1868）的《从美国这一边看到的尼亚加拉瀑布》等作品，可以感到德国浪漫主义艺术对美国早期绘画的影响，它可能唤起了美国人面对新大陆雄壮而荒凉的地貌时的激动情怀。这种情怀既能感到人在宇宙中的渺小和孤独，又激起人的豪情，开阔人的心智。阿尔伯特·比尔施塔特（Albert Bierstadt, 1830-1876）的《西岸》和贾斯珀·弗朗西斯·克鲁普西（Jasper Francis Cropsey, 1823-1900）的《美国的丰收》，这两位艺术家描绘自然景象的作品已经成为一种美国形象而镶嵌在美国人的心里。

又如“风景如画”（the Picturesque）这一18



1 / 《早晨》夏尔·弗朗瓦索·多比尼（法国，1817-1878）1863年，布面油画 65.7厘米×49.2厘米

世纪英国风行的观念，可以从英国画家小本杰明·巴克（Benjamin Barker, 1776-1838）的《劳工收获巴斯浴石》中得到体现。古典完美的场景，穿过水面、山坡、树林，直到远处田野的地平线……“风景如画”是在表现自然景色时力图符合经典性绘画习规，也就是构图、气氛、色彩与视觉效果要“优美与崇高”的平衡。当时的画家认为只有掌握精湛的古典表现方式，才有可能形成“如画的风景”。当然风景画的意义从来不仅仅是风景，更是通过风景去表现历史情境、社会演变，以及人们对这种变化的内心反应。乔治·温特（George Winter, 1810-1876，印第安纳当地画家）的《鳊鱼河上的印第安人》，指向北美殖民地的扩展给原始印第安文化带来的灾难。画面就像大洪水的场景，几个印第安人在四面环水的孤岛上等待着，岛上唯一的树正在枯萎。

欧洲艺术对美国的影响，特别表现在风格和形式上，如温思洛·霍默（Winslow Homer, 1836-1910）的《翻晒干草的人》，风格明显有巴比松画家米勒的影子，画中农妇们侧面的造型具有雕塑感，她们在暖色的光亮中庄严走着，就像交响乐辉煌的篇章。同时，巴比松画派艺术家泰奥多尔·卢梭（Theodore Rousseau, 1812-1867）的《橡树》、夏尔·弗朗索瓦·多比尼（Charles-François Daubigny, 1817-1878）的《早晨》等作品表明，欧洲绘画带给美国绘画的技巧和观察方法，就是用敏感和细致的感受去发掘和描绘眼前所见到的事物，如阳光、河流、薄雾、大气和浮动的云，以及透明的空气和水蒸气等，而不只是生硬地描画高山大川原野。法国印象派画家古斯塔夫·卡耶博特（Gustave Caillebotte, 1848-1894）的《伊埃尔勒河：雨之印象》、法国印象派大师克劳德·莫奈（Claude Monet, 1840-1926）的《阿让特依的港口》在展览中能起到一份特殊的说明。19世纪后期法国绘画持续对美国艺术发生影响，卡耶博特的作品构成有日本美学的平面成分，河岸对角线的运用和雨滴在水中的大大小小的圆形，产生了一种程式



2 / 《翻晒干草的人》温斯洛·霍默（美国，1836-1910）1867年，布面油画，33.3厘米×46.4厘米

化的效果，加上河对岸的垂直树木的线条，预示了20世纪绘画的一种方向。而莫奈的这件作品，以他特有的短笔触和厚涂的颜料，离开绘画幻觉的传统，向追求本体的方向发展……莫奈的作品确实到了现代主义的边界。而同时代的一些美国画家的作品也在朝着这个方向发展，在主题上越来越把瞬间一瞥作为绘画的对象，多视线、多视点的场景成为画面目的，绘画逐渐越来越追求色形和笔触，强调本身的韵律和色调演变……同时美国艺术也时刻不忘关心现实，关心人的终极命运。

美国绘画的大厦，是由那些携带着英国以及欧洲大陆艺术传统与理想的移民艺术家一步步建成的。其中包括在不同年代、由于不同原因而往返大洋两岸的艺术家们。他们传播欧洲绘画精髓，以多样艺术手段和艺术理想“发现”并“创造”了北美大地的独特艺术境界，最终形成堪与欧陆英伦相拮抗的美国绘画。这一历史进程，对于近百年上下求索，以建构兼具本土风情，又具时代精神的中国艺术家，必然有诸多可资思考借鉴的元素。○



图像足徵

戚学民



1 / (传) 弥尔顿·米勒 《留美幼童》 蛋白印相 22厘米×29厘米 1872



2 / 托马斯·查尔德 《新婚夫妇》 蛋白印相 22厘米×29厘米 19世纪70年代



3 / 约翰·汤姆逊 《福建元福寺》 碳素印相 29厘米×22厘米 约1870

人类自诞生以来，认识自然界、社会和自身这三大领域的努力从未中止。自进入现代社会，人类对上述三大领域的认识获得前所未有的进步。这有赖于科学发展、技术进步。而人类对自然、社会和自身的认识深化既是现代化的前提，也是现代化的重要成果，某种意义上也是人类的现代化本身。在17和18世纪，特别在19世纪，近代科学知识体系形成，人类对地球上的各种现象的分类考察水平突飞猛进。1839年，照相术的发明极大提升了人类观察和认识世界的能力。

近代以来人类对世界的考察，成果超越前代。其中视觉形象系统地位的抬升功不可没，而照相术居功至伟。随着西方列强的扩张，原来不为人所知的世界各地的风貌被一一发现并得到展示。中国是西方人的东方想象的中心地带，在东西方相遇的所谓地理大发现之后，西方人对中国的考察成果众多。在照相术发明之前，图画是西方人了解中国状况的主要途径之一。访华的传教士和使团随员的绘画，来自中国的图书、瓷器上的图案都有中国的信息。中国的园林、人物、风情以各种方式传到欧洲。英国马嘎尔尼使团的随团画师，绘制了多幅乾隆末年中国景象，极大影响了欧洲对中国的认识。

绘画的功能相当重要，但在承载的信息量方面，现代照相术更胜一筹。照相术发明不久，19世纪40年代早期，就被用于对中国的观察和记载，只是存世照片较少。第二次鸦片战争时期，商业摄影师菲利斯·比托随侵略中国的英法联军来到北京，拍摄了一套照片。此后西方探险者和旅行者陆续来到中国，记录了中国各地方的风情，比如托马斯·查尔德于19世纪70年代在北京的摄影测量。这方面有很多重要的影集在西方早已经出版，但国人所知有限。

近年来，中国开始注意到国外照片的历史记载价值，多种国外照片资料在国内出版。其中2008年中国国家图书馆与大英图书馆联合举办的展览“1860-1930 英国藏中国历史照片”，系统地展示了多位早期来中国的摄影家的作品，第一次披露了大量中国早期历史照片，引

起极大的反响。随后中国国家图书馆和大英图书馆联合出版《1860-1930 英国藏中国历史照片》(国家图书馆出版社, 2008年)。后来有邢文军、陈树君的《风雨如磐: 西德尼·D·甘博的中国影像, 1917-1932》(武汉: 长江文艺出版社, 2015年)等多种综合性图像资料的出版; 广西师范大学出版社于2009至2017年汇集出版了“中国研究”外文旧籍汇刊, 规模较大, 其中第九辑有约翰·汤姆逊的《摄遍中国》(Through China With a Camera)等。其他专题的图片集则有美国人鲁道夫·P·霍梅尔以照相术为基础的, 对中国传统手工技艺及其工具的惊人调查(《中国: 中国手工业调查图录(1921-1930)》, 北京: 北京理工大学出版社, 2012年, 原书1937年由约翰·戴公司出版, 1969年麻省理工学院出版社重版)等。这些图像资料面世, 让世界重新注意到相机镜头下的19与20世纪中国的多样面貌。

与上述资料相比, 洛文希尔家族收藏的19世纪中国一万五千余张早期摄影照片仍有相当价值。这些照片涵盖了早期来中国的多位著名摄影师的作品, 很多是这些摄影师作品的最佳版本, 比如洛文希尔家族拥有世界上最全面的查尔德摄影作品。这些19世纪的中国影像内容丰富, 这次展览的图像选自洛文希尔的收藏, 数量看似不大, 但出于下列知名摄影师托马斯·查尔德、约翰·汤姆逊、威廉·桑德斯、赖阿芳(一译黎芳)之手, 或出于长期旅居中国摄影师山本赞七郎和其他照相馆以及一些佚名摄影师。这些照片看似主题散漫, 不成系统, 但其中自有逻辑, 即这些照片背后是照相技术发展和拍摄者游踪。就照相技术而言, 摄影师使用的都是当时较新的拍摄和冲印技术。就照片内容而言, 1860年以后, 专业摄影师开始到中国, 他们中的一些在中国内地广泛游历, 游踪所至, 不仅仅限于开放口岸, 而是深入中国的城市和乡村, 广涉名山大川。

洛文希尔收藏的照片并非寻常资料, 不仅如前面专家所言, 在摄影艺术方面有其价值, 对我们今天研

究认识当时中国极富意义。仅就本次展览选取的这些早期的照片而言, 就具有多方面的史料价值。众所周知, 近代史不同于古代史, 其中一个重要方面就是史料数量庞大, 且史料形式多元和记载手段多样。中国古代有“左图右史”的传统, 但图像较为难得, 一般作为史料的补充。到了中国近代时期, 史料特别丰厚, 除了传统的文字史料和文物, 图像资料极为丰富。以清朝前期论, 留下的图像数量极大。清朝统治者非常重视利用图画来记功纪事。皇家典礼、皇帝出巡、重大战役、记功表彰……往往都绘图留真。而到了晚清, 跨入近代, 以相片为主的图像资料数量更加庞大。近代以来基于图像的研究是艺术史等门类成立的基础, 而普通的历史学界对图像越来越重视。近年中国的清史工程专门增设《图录》, 收图和照片近万幅。但是尽管有上述项目, 对留存至今的照片的系统搜集和研究, 仍有待推进。近代史上, 图像系统地位空前提高, 学界有必要进一步提高对含照片在内的图文资料的价值认识。洛文希尔收藏照片数量、质量兼美, 正是学界应该首先加以系统认识和利用的宝藏之一。它们显示, 借助于照相技术, 世界各国的人们可以怎样系统观察到中国的山川河流、风土人情。

洛文希尔收藏价值鸿富, 以下仅举数例, 以窥一般。在人物肖像方面, 有历史名人, 如梁时泰拍摄的李鸿章肖像和约翰·汤姆森拍摄的李鸿章照片, 目见所及, 这恐是李鸿章照片中现存年代最早的一批。佚名摄影师的19世纪60年代的总督裕禄像, 也是罕见的精品。但洛文希尔藏品中的人像, 并不限于达官贵人, 而是涵盖面极广, 从官员、将军夫人, 到商人、劳动者、广州女人、满族妇人、男童, 再到盲人等残障人士, 给予观者一个关于中国人社会分层和不同社会身份的直观印象。比如悦容楼的《劳力》一组两帧照片, 劳动者衣衫褴褛, 但精神昂扬, 乐观镇定, 令人动容。

在洛文希尔藏品的人像部分, 我们看到不仅有静态的人物, 而且有当时中国人的生产图景和生活场景。威廉·桑德斯的《织工》, 显示的是家庭中的织工的工



影像艺术中的时间与历史

殷双喜



4 / 赖阿芳 《香港全景》 蛋白印相，三联张全景图 66厘米×90厘米 约1870

具和工作样式。他的《卖掸子》《精巧的装置》，乔治·奥古斯特·莫拉兹的《卖玩具的商人》等是当时中国小商贩的生动写照。贩约翰·汤姆森的《筛茶》是清代茶叶生产过程难得的清晰展现。威廉·桑德斯的《演员》戏剧演员群像，堪比同时期描绘京剧演员的绘画《同光十三绝》，而在写实程度上更胜一筹。佚名拍摄者的《年轻理发师》，展现了中国理发师的工作情景。较之生产过程，生活场景较为难得。当前社会史研究蔚为大观，但生活场景的记载比较困难，而照相术长处恰在保留生活瞬间。我们从肖像画中可以获知晚清中国人的衣着服饰。佚名的《上海的一餐》展现了街头小摊及其食客，让人颇感亲切。佚名的《洪水街道》，让如今身受夏季城市内涝之苦的中国人深有同感。

洛文希尔藏品中，有一些中国建筑物的照片，保留了当年的样貌，弥足珍贵。在这类照片中，有全景照片，我们可以看到北京，广州，汉口、香港等城市或港口的早期面貌。比较著名的建筑，有长城、颐和园中的十七孔桥、皇宫、闽江中的金山寺等，今夕对比，给人印象深刻。当时中国人的交通方式，展出的照片中有托马斯·查尔德的《官员出行》《驼队》，怀特公司拍摄的《车队》，其他有山本赞七郎的《北京的马车》，有桑德斯的《上海的手推独轮车》，佚名摄影师的《上海道路交通工具》，雅真照相馆的《广州的运河》等，让大家看到了近代交通工具出现和普及之前的中国人的出行情况。

照片内容之外，镜头背后摄像师的观察视角也值得注意。这些照片，并非今日习见的风景照，取愉悦身

心之用，而是意在客观展现中国的情况，颇有科学调查之风。照片直观地反映了中国社会的面貌，同时揭示了观察者的角度。今天我们所熟知的社会科学，在19世纪还在形成之中，但考察国家、社会、建筑、风土的博物学，在西方已经蔚为风气。中国人对自己国家运用社会科学方法进行调查，要到一百年之后。“中研院”史语所成立之初，傅斯年曾鼓励同仁们多照相。石璋如等对昆明农村的调查，普遍使用了摄像的方法，但是出版要等到60年后。（《龙头一年：抗战期间昆明北郊的农村》，台北：“中研院”史语所，2007年）洛文希尔家族收藏的照片，典型反映了近代科技条件下对中国的认识，透露出来自西方的科学观察的方法。此次展品种的一些人物照片，如《满族妇女》，三人组合，一人正面、一人背面，一人侧面，明显不是生活状况，而有“摆拍”意味，这是立体展示满族妇女的服饰和生活。威廉·桑德斯的《雨》，也是三人，两位穿蓑衣者一正面，一侧面，中间一位打着雨伞，明显也是“摆拍”，但展现了中国人当时的雨具。（因关于中国审案的主题在欧洲在19世纪初早有图画，且反复出现，同样是此君的照片《升堂》，更是对图画的复现，而未必是真实的审案图景）影像背后的这种科学方法具有穿透力，使得这些照片具有一种超越了具体图像的力量。今天的中国，国力昌盛，早已经摆脱19世纪积贫积弱的局面。我们记录自身的方法也多元多样，已经不单独依赖照相术，甚至功能单一的照相机也要逐渐走入历史，但我们认识自身，仍然要具备这样的科学态度。这也是洛文希尔家族藏品带给我们的启发之一。○

当我们讨论当代艺术的时候，“现代性”是无法回避的一个重要概念，有很多学者对这一概念进行了范畴的界定与内涵的讨论。“现代性”容易被忽略的一个特点是其最基本的“时间性”，这不仅是指“现代性”具有时代划分的内涵，也具有时间的连续性与过渡性的特点，这一特点在当代艺术中（当然也在当代影像艺术中）具有重要的意义。在《1846年的沙龙》一文中，法国诗人波德莱尔说：“今天，很少人愿意赋予这个‘现在’这个词以真实的、肯定的积极意义。”波德莱尔特别指出，“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变”。对于波德莱尔来说，“现代”意味着现在此刻正在发生的实质——对时间的感觉。同时他又讨论了“过去”的现代性意义，他说：“过去之所以引起我们的兴趣，不仅仅是因为我们当代的艺术家可以从中发掘出某种属于现在的美，而且过去还有它的历史性价值，它是属于过去的，同时它也是现代的。”¹20世纪的电影与电视技术的发展，以活动影像为主体的广告重塑了人们的视觉记忆和图像经验，“不管是‘视觉的狂热’还是‘景象的堆积’，日常生活已经被‘社会的影像增殖’

改变了”。²有关数字影像艺术的批评与研究，海德格尔的判断将其置于了20世纪“现代化”的进程。早在1938年的《世界图像的时代》一文中，他指出：“从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。”³“把握”一词，表明了图像生成的“主观化”，即世界借助于技术被图像化，从而成为我们的视觉对象，世界由此“被图像化”，海德格尔称这一图像化的过程标志着“现代之本质”。

德国哲学家尼采曾以营养和消化为比喻来说明“现代性”，他讲到“现代性”具有世界主义和速度这两个特点：“感受性，非常地敏感（在道德主义的盛装下作为同情的增强），互相矛盾的印象前所未有地丰富：膳食、文学、报纸、形式、趣味，甚至风景等的世界主义。这种涌入的速度是一种最急迫的速度，印象被抹掉了。人们本能地拒绝接纳、深化某个东西，拒绝‘消化’某个东西——其结果就是消化能力的削弱。”⁴尼采描述的现代世界的景观非常具有当代特征，即在世界范围内，不同民族的人在生活与感受生活的能力方面日益碎片化与平面化。如果按照海德格尔“世界借助于技术被图像

2 安妮·弗莱伯格：“移动和虚拟的现代性凝视：流浪汉/流浪女”，见罗岗、顾铮主编《视觉文化读本》，广西师范大学出版社2003年版，第327—328页。

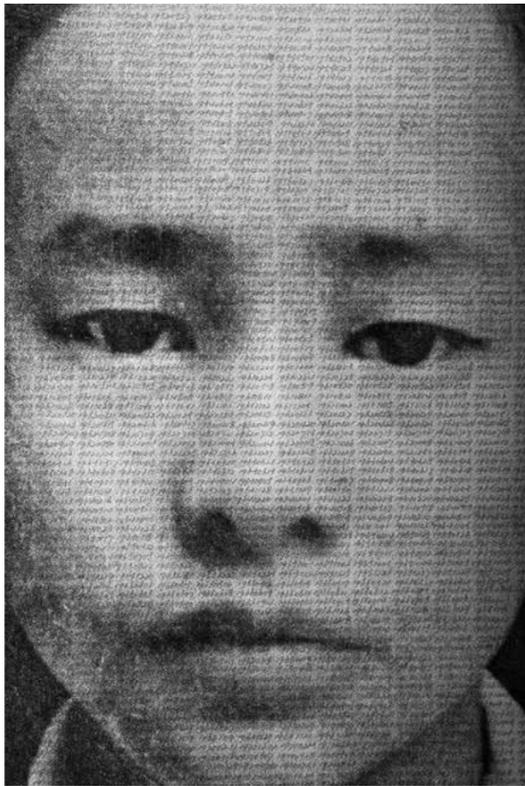
3 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，1997年版，第86页。

4 尼采《作为艺术的权力意志——权力意志时期尼采笔记选》，孙周兴编译，《诗书画》季刊总第24期，第19页。诗书画杂志社出版，2017年2月。

1 波德莱尔《1846年的沙龙——波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社2002年版。

化”的判断，这种碎片化与平面化的感受与思维方式主要是由影像类的技术性艺术生产出来的，影像艺术不仅生产碎片化的图像，也生产对这种图像的感受消化能力。这种碎片化的图像与图像感受能力，也使得人们对世界的图像把握变得碎片化了，并且改变了人们对时间的心理感受与表达。

德国美学家莱辛高度重视对时间艺术和空间艺术的区分，他指出诗歌与雕塑是不同的。莱辛又补充说时间与空间不能截然分开，包括雕塑艺术，我们在注意空间的时候不能把它的时间性切分出去。莱辛在《拉奥孔》一书中讨论了雕塑、绘画与诗歌（文学）的区别，认为雕塑是物体在空间中分布的艺术，而诗歌是时间艺术，视觉艺术的特征是静态的。他认为“一个视觉物体不同部分间形成的关系，对它的观者而言是共时的（simultaneously），它们是在同一时间被共同感知的”。莱辛认为视觉艺术一眼望去直截了当，时间艺术是先后的替代和连续的观看。依照莱辛的这一观点，作为视觉艺术的影像艺术，不仅具有视觉观看的常规的静态观看（例如摄影作品的先后替代的观看），也具有视觉观看的特殊形态——对动态图像的连续观看（例如影视艺术的观看）。由此，我们可以了解到，影像艺术与传统视觉艺术（绘画、雕塑等）在视觉艺术观看上的差异性，这种差异性主要在于影像艺术观看的时间性。莱辛注意到空间与时间的区别的同时，也注意到空间与时间的不可拆分性。他指出：“所有的物体（boby）不仅存在于空间中，同时也存在于时间中。它们持续不止，每一个瞬间的表象和关系组合既是前一个瞬间的产物，也会成为下一个瞬间的起因，于是也就成了当下活动的中心。”⁵从影像艺术的研究角度看，莱辛的这一段话非常值得研究，对影像艺术来说，与其说它所表现的是某一瞬



1 / 黎朗《父亲 1927-12-3—2010-8-27》（局部） 2013

间的表象，不如说它所表现的是不同瞬间的表象的连续性组合。对影像艺术的阅读和理解，不同于传统绘画对于某一固定画面和形象的静观与联想，而是在图像的连续性关系中去把握图像背后的世界，影像艺术的生产逻辑和观看特征正在于此。美国形式结构主义批评家罗莎琳·克劳斯在《现代雕塑的变迁》一书中，对这一问题给予了特殊的关注，并且将其作为自己研究现代雕塑的根本前提。她强调指出：“任何空间组织中都隐含着时间经验的本质。一旦缺失了对特定形式构成中时间效应的论述，现代雕塑的历史便不再完整。”⁶

我们应该在何种意义上理解影像艺术中的时间

5 莱辛《拉奥孔》，转引自罗莎琳·克劳斯《现代雕塑的变迁》，导言，中央民族摄影艺术出版社，2016年，第4页。

6 莱辛《拉奥孔》，转引自罗莎琳·克劳斯《现代雕塑的变迁》，导言，中央民族摄影艺术出版社，2016年，第4页。



2 / 刘勃麟《城市迷彩》 2013

性？首先，我们当然是在“物理时间”的意义上理解影像艺术的时间性，即影像艺术的生产本身就是一个具体的时间过程。推动摄影产生的最初动机正是为了节省图像的生产时间，这就是复制性艺术的产生。摄影术的发明与版画有着密切的关系，法国将军尼普斯（C.Niepce, 1765—1833）在1813年对于当时流行的石版画充满热情，他不善绘画，企图经由光化学的过程获得影像。经过多年实验，在1822年7月，他终于完成了摄影史上最早的一张相片，就是用不受铜板腐蚀液侵蚀的沥青涂抹在一块玻璃板上重制铜板。1826年他使用巴黎光学机械商休瓦利制造的摄影机，曝光了8个小时，在白蜡板上摄制了世界摄影史上最早的一张照片《工作室窗外的风景》。同年他成功地完成

了《丹包瓦兹主教肖像》。⁷1829年12月，尼普斯与发明透视画（在半透明的画布上画大风景）的达盖尔（Daguerre, 1787—1851）订立合作契约，达盖尔此前采用暗箱来画草图，但无法固定影像。1835年，达盖尔终于使用水银蒸汽曝光二三十分钟，完成了影像的固定。顺便说一下，达盖尔所使用的上了碘化银的银版在1839年左右的售价平均一块约25法郎金币，通常像首饰盒里的珠宝一样珍藏在华丽的框盒内。⁸今天，照相机的机械快门速度已经达到1/12000秒，电子快门速度可以达到1/32000秒，影像的产生几乎与我们眼睛与客观事物的观看是同步的，影像艺术与对象之间存在着再现的同时性。就图像的生产速度来说，影像艺术在各类艺术中占据首位。

接下来，我们讨论影像艺术中的“心理时间”，即影像艺术给予我们的时间感受。我们可以从“时光如梭”与“漫长的一天”等文学用语中看到，同样的物理时间，在不同的人、不同的生活语境中给予人们的快慢和长短的感受是不一样的。影像艺术培养了我们时间的感受和判断，它可以拉长和浓缩现实时间，一部90分钟时长的电影可以让我们在不知不觉中经历二战中的一个重大战役，也可以表现一个人漫长的内心活动。在今天，广义的影像（包括电影、电视、电脑合成）已经成为我们生活的一部分，或者说我们就生活在影像之中。影像的使用与阅读已经培养了我们的影像思维——理所当然地将记忆的工具视为记忆的替代物或者就是记忆本身。苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在《论摄影》一书中指出：“资本主义的社会需要一种建立在影像上的文化。……照相机的双重能力——将现实主观化及客观化，理想地满足并加强这两种需求。

7 曾恩波编著《世界摄影史》，台湾艺术图书公司，第18—20页。中国摄影出版社内部影印本。

8 瓦尔特·本雅明《摄影小史》，见瓦尔特·本雅明、苏珊·桑塔格等著《上帝的眼睛——摄影的哲学》，吴琼、杜予编，中国人民大学出版社，2005年版，第3页。



相机以先进工业化社会运作的两种主要方式来界定现实：当作一种演出（为大众）以及当作一种监督的工具（为统治者）。影像的制造同时也提供了一种管理的意识形态。社会变化已由影像的变化所取代。”⁹“透过摄影,这个世界变成了一连串互不相干、独立存在的分子；而历史,包括过去和现在,则变成一连串奇闻轶事和社会新闻。照相机分解了现实,使它成为可以掌握的、暧昧、不确定的东西,它提出了一种否定内在关联性的、不连续的观点来看世界,但却赋予每一刻神秘的特质。”（苏珊·桑塔格）可以说,影像思维是对历史、记忆的一种思维（例如老照片、历史纪录片),影像文化是一种对事物的时间性进行研究和辨识的视觉文化,影像逻辑是一种通过事物片断了解事物整体,通过事物关联了解事物发展的观看逻辑。

事实上,摄影提供的影像只是从现实世界中抽离出来的一个片断,它更多的是一种呈现,而对它的价值判断则有赖于对这一影像的源头与环境的了解。在这里我引入“影像群”的概念,即任何影像作品,孤立地看是难以判断其影像的人文价值的,只有将其置入相近的影像作品群中(摄影),或是将其置于全部的连续性影像中(影视、视频等),才可以对其做出较为客观深入的评价。也就是说,我们应该在“影像群”的基础上建立对于影像艺术的时间性与历史性的理解。如果再深入一步,对这些影像作品,应该与其产生的同时期的其他政治、经济、文化、艺术等历史性文献相比较进行观看后的认识,才有可能更加深入地理解其作品的意义,例如徐冰艺术团队所创作的,表现当下无处不在的摄像头集锦作品《蜻蜓之眼》。如果没有对现代社会整体性的镜头监控与窥视的制度研究,是无法了解那些数量庞大的低像素摄像头记录图像的。W.J.T·米切尔将此称之为现代社会的一种疯狂,

一种对全面监视的痴迷。

一般说来,非艺术性的影像有两种用途:一是私人用途,即记录个人私生活的经历与影像,它需要将照片置于拍照时的场景和相关人物背景下才能欣赏理解;另一种是公众用途,即用来呈现一系列事件和影像,它与读者个人无关,只提供一种与生活经验隔离的信息。它呈现的是一个陌生人的眼睛所看到的世界,它成为一种人类对世界的记忆与遗忘的选择。其中具有一种由摄影者所反映的一个社会和时代的价值判断与道德选择,也有由图片发布者所具有的社会价值观和大众传媒的信息策略。然而,当我们将视角从影像的生产者转向影像的发布者时,我们会看到,影像的传播是由一只“看不见的手”所掌控的,即何时何地,以何种方式发布何种影像,是由社会的图像控制力量所决定的,这种图像的控制权力来自于政治、资本乃至无自觉意识的社会大众。我们所要关注的是,图像的整体性输出所存在的空间性质问题,它是否是一个高度规范和被规范化的图像空间?我们也许认为在手机微信群中传播的、数量庞大的图片与视频是无法被控制的,是具有自由传播的能量的。但事实上,这可能是一种假想的自由。个人拍摄和传播什么样的影像看似是自由的,但其实是由一个时代的潜在意识、社会规则乃至传播机构所控制的,例如曾经导致大学生魏则西死亡的百度网站上的医疗竞价排名,就是一个商业机构滥用社会受众的信任,对其进行信息屏蔽与控制的案例。

影像图像和其他视觉艺术图像的不同之处在于,影像不是创作主体对客观对象的一种描写、模仿或诠释,而是它所留下的痕迹。任何一种油画或素描,不管它是如何地写实,都无法像影像图像一样属于它的对象。照相机、摄像机与人眼一样,都能快速地在事情发生时将影像记录下来,但影像机械所能做、而人眼做不到的,就是将事件的外观固定(fix)下来。这些照相机将一个事物自一连串

的事件中摘取出来并保存它,而摄像机则通过长镜头将某一事件连续性地记录下来。然而,影像本身无法像记忆那样保存意义,意义是经过理解和阐释之后的结果。但影像可以用来传达人类记忆,这就提供了一种非经典摄影的发展的可能性,即“将摄影融入社会与政治的记忆”,从而将影像艺术所具有的特殊的“时间性”带入各类视觉艺术共同具有的“历史性”。这一任务决定了人们所拍摄的影像类型及其使用方式,在这一过程中,艺术家要为影像作品建立起一种深化影像阅读的文化背景的关联性,即读者阅读影像作品时所能进入的具有上下文关系的文化的、历史的与现实的情境。

德国现代戏剧家布莱希特有一首诗阐释了“表演”(acting)这一特定时间和空间中具有创造性的艺术行为(act):

所以你应做的应是让这即刻
站出来,不用在过程中隐藏这即刻的源头
赋予你的表演
那种前后有序的前进感
……让观众

以客观不同的层次来体会这个“现在”,因为它
从过去来而
融入未来中,它身边围绕着很多其他的
“现在”。它不只正坐在你这个戏院中,同时也
坐在世界里。¹⁰

过去、现在、未来,不仅在佛教关于世界的解释系统中具有根本性的轮回意义,在现实世界中也具有内在的历史性关联。从某种意义上说,真正有价值的当代摄影艺术、录像艺术、视频艺术,都体现出一种事物发展的连续性,都呈现了一种在过去与未来之间的“现在时”。正是由于对现实社会与政治的积极介入,使得它们获得了一种在瞬间中凝聚永恒的“记忆”功能,从而在“戏院”(美术馆

和各种实验艺术空间)中的“表演”(展示),能够将一种当下性的叙述的时间转化为一种历史的时间,呈现出我们这个世界的历史性变化。由此,我们才可以将影像艺术对世界的记录功能提升为对世界的理解和记忆,将其时间中的事件的固定,转化为历史性的凝视与反思,使其从技术上升为文化,使影像图像对单一事物的再现性的真实呈现,转化为对事物背后逻辑性真实的把握。邱黯雄的影像作品《新山海经》曾经获得中国美术批评家年会的年度艺术家奖,主要原因在于批评家们普遍认可他的作品所具有的宏观的人类历史发展的大视野。当然,另一方面,也是因为他优秀的影像技术运用。这提醒我们,应该在新媒体和影像的技术语言方面通过批评去探讨影像的技术高度和规范。批评家们认可邱黯雄,不仅因为他的影像艺术中所具有的独特的历史反思,也因为他在新媒体的技术语言方面进行了有价值的探索。

由此,影像艺术的时间性通过物理真实性的表象,进入到人类对世界整体性的历史真实的认知把握。文艺复兴以来,已经有大量艺术家为在固定透视范围内全方位表现对象做出了努力,他们的目的是为了在视觉再现的领域中探索什么是真正的真实?而概念艺术家约瑟夫·科苏斯则试图在观念层面探讨什么是世界的真实,1965年他创作了《一把和三把椅子》。这个作品由一把真实的椅子、这把椅子的照片以及从字典上摘录下来的对“椅子”这一词语的定义三部分构成,很直白地表达了对可视的形的轻视和对内在信息、观念和意蕴的重视。科苏斯想要表达的核心观念是:艺术品之所以为艺术品,并不是它的所有构成材料之和,也不是它的美学整体性或呈现方式。椅子(实物)这一客观物体可以被摄影或者绘画再现出来,成为一种“幻象”(椅子的照片),但无论是实物的椅子,还是通过艺术手段再现出来的椅子的“幻象”,都导向一个最终的概念——观念的椅子(文字对椅子的定义)。

9 转引自约翰·伯格《影像的阅读》,台北远流出版公司,1998年3月第1版,第61页。

10 约翰·伯格《影像的阅读》,台湾远流出版公司,1998年1月第1版,第66页。



他向我们提问，哪一个真实的椅子？这使我们再次思考一个问题，什么是（超越视觉的）心理层面和历史时空中的真实？对于这一问题的回答，美国艺术家辛迪·雪曼的影像艺术也许是具有启发性的，她的作品并非现实世界的客观纪实，而是具有沉思熟虑后的表演与摆拍的特征。在她的成名作《无题电影剧照》中，虽然每个女子角色不同，却有一个共同点，都让人联想起好莱坞电影里的女主人公。即使她们处于封闭的私人空间，孤独沉思或工作，仍然意识到自己正在被人偷窥，不自觉地摆出一副优雅、性感、诱惑的姿态，正如我们在电影、电视剧或广告中经常看到的场景。事实上，辛迪·雪曼揭露了大众传媒和男性视线对于女性形象潜移默化的塑造，她的作品深刻地揭示了我们时代的社会底蕴和文化真相。

如何理解影像艺术的真实性？美国视觉文化学者 W.J.T·米切尔指出，我们需要破除“笛卡尔梦想”。17 世纪的哲学家笛卡尔，认为人类通过科学手段可以探求确实可靠的知识，这是一种不带偏见的、理性的、不受观察者的情感和主观所左右的调查事物的方法。¹¹ 米切尔指出“摄影诞生后的 150 多年间，正是这种‘笛卡尔梦想’使得摄影服务于科学发现和工业化生产”，当然也服务于苏珊·桑塔格所说的社会管理与民众控制。这种经验主义与实证主义的方法是传统影像艺术的认识论基础，它们在当代的数字影像技术面前受到极大的质疑和挑战，因为数字影像技术是可以不依赖于自然界的实物而在电脑中生成的。

影像艺术对于传统艺术图像的解构一个重要特点在于其实时性。与传统艺术图像的反复观看不同，当代活动影像的呈现作为一个过程，加入了时间性的因素。一是作品本身的展现即是具有

时间性的；另一个是它可以浓缩或拉长现实事物的变化过程。一个录像的时间也许是对某一事件与行为的实时记录，也许是经由影像艺术家主观编辑后的时间暗示。但这种线性展示的影像并不因为其时间性的加入而自然获得历史性，如果艺术要成为历史，就是说它要在人们的记忆中获得存在。没有文化的意义与价值，任何影像无论它多么清晰与即时，都只是一个孤立的记录而非记忆。对于影像的解读与批评，必须伴随着相关文化情境的发生与存储、回忆与思考。如果说，电影与数码影像大多是经过后期制作才与观众见面的话，那么也许电视特别是现场直播的电视节目最具有实时性影像的特点。“电视”（television）这个词来自于希腊语“tele”（远）和拉丁语“videre”（看），但是今天的电视却成为使人患上“文化近视”的一件家具。当我们讨论电视对于人类思维能力的“白痴化”以及大众影视媒体的“低智能化”时，当我们惊异于欧洲的一些知识分子为何拒绝电视时，也许是因为这些迅速克隆、高度清晰的影像与信息脱离了我们的文化背景，钝化了人类对现实的感觉、分析、判断能力，使人们在一目了然中丧失了思考的空间，也丧失了诸如语言与文字在不同情境中的多义化与互文性。诚如让·鲍德里亚所说：“信息的高清晰度与消息的最低清晰度对应，语言的最高清晰度与观念的最低清晰度对应。”¹²

进入新世纪以来，影像艺术特别是新媒体艺术有了很大的发展，传统的机械、化学摄影过程已经式微，因为数码相机、扫描仪、专业的影像处理软件，以及新的在线影像数字存储、传送、展示方法的使用而大大扩展了其形式与边界，仅仅是十余年前还满街都能看到的富士洗相片便利店，现在已经难觅踪影。今人眼目所及之处，几

乎都是手机拍摄的景象（见刘勃麟的摄影作品《城市迷彩》）。已经有人提出“摄影的死亡”的说法，大众摄影媒介的普及和影像图像的海量泛滥，已经使专业影像人员对作为艺术的影像创作产生了怀疑。是不是人人都可以生产影像，人人都是影像艺术家？

对此，我的看法是，技术变革与媒介的扩展当然是一种历史的必然，也具有文化的意义，技术美学认为人类所创造的技术与材料自有其不可替代之美。但是综合运用种种技术与材料，表达人类的心灵世界与精神追求，并且在交流传播层面提升人类的精神生活，仍然是所有艺术的核心诉求。影像艺术与新媒体艺术在技术和生产方面的提升，并不具有天然的文化浓缩价值，恰恰是影像艺术生产的便利性和碎片化，使得其精神内涵的人文质量要求变得更为严峻。近年来的许多当代艺术展，以新媒体艺术为主体或招牌，感觉先行，都是将新媒体艺术的声、光、电作为展览吸引观众眼球的生理冲击。对此，批评家王明贤冷静地指出，类似于佩斯画廊展出的日本新媒体艺术团体 teamLab 带来的“花舞森林与未来游乐园”，虽然地点选在艺术氛围浓厚的 798，但展示内容与艺术的关联性不大。他更愿意以“灯光秀”来界定这场吸引众多年轻人前往膜拜的活动。“即便在日本国内，关于 teamLab 也存在不小争议，那就是他们的作品到底算不算艺术。”王明贤解释说，它们更像是用炫彩灯光把参观者包裹起来的一场秀，除了带给置身其中的人们某种体验，作品甚至简单得不需要做任何辅助说明。

如果说，早期影像艺术面临的是碎片化的挑战，当下影像与新媒体艺术的特点却是空洞化与浅表化。对此，我们可以提出“影像艺术中的历史性”这一概念加以反思，通过强化“影像艺术的历史性”这一潜在的人文维度，来提升影像艺术的可读性与持续性，使其不仅是满足于视听感

官的游戏与表演，更可以成为文化对话和思想讨论的平台。从时间性的维度来看，当代艺术是最近发生的艺术，是最具有当下性的艺术，但如何使这一类的艺术具有历史性的维度，也就是获得历史的深度与厚度？我想，有三种类型的历史可以与当代影像艺术发生关联：一是历史的内容，即在作品中表现历史的事件和当下发生的事实。二是语言的历史，在艺术作品中表达艺术语言的进化，特别是形式语言的改进或并置。而不同的形式语言反映着不同时代人们的审美理想。三是由媒介材料和表达技术所携带的历史信息，例如在雕塑中运用青铜材料，对于青铜材料的处理技术，必然涉及材料所积累的古典历史文化信息。同样一件雕塑，使用青铜或是不锈钢，其所传达的时代气息与价值理想是不会相同的。对于影像艺术来说，并非技术越先进作品就越优秀，正如当代建筑中不同价值观的追求，无论“高技派”还是“低技派”建筑家，都可将自己的人文理想灌注其中，创造出独特的艺术语言与形式表现。最终，当代艺术中的影像，虽然与传统的图绘形象有很大不同，但它仍然是艺术家与当代社会交流对话的一种方式，其意义的理解与批评的重建，也应该建立在一种平等的对话基础上，并在此基础上形成多元化的文化阐释空间。在影像的周围，我们应该建立一种具有相关性、放射性的联想系统，以便我们能从个人的、政治的、经济的、心理的、戏剧化的、日常化的和历史的等不同角度进入作品，进入作者的内心世界，进入人类共同的精神空间。○

¹¹ 马丁·李斯特《电子影像时代的摄影》，瓦尔特·本雅明、苏珊·桑塔格等著《上帝的眼睛——摄影的哲学》，吴琼、杜子编，中国人民大学出版社，2005 年版，第 138 页。

¹² 让·鲍德里亚《完美的罪行》，商务印书馆，2000 年 10 月第 1 版，第 32-33 页。

大学博物馆

密歇根大学艺术博物馆的艺术收藏

译介 / 葛秀支



1 / 圣路易斯大学



2 / 密歇根大学艺术博物馆 (图片来自官网)

美国密歇根大学 (University of Michigan) 创建于1817年, 位于密歇根州, 是美国历史上最悠久的公立大学之一, 在世界范围内享有盛誉。密歇根大学有三个校区, 分别位于安娜堡 (Ann Arbor, 主校区)、迪尔伯恩 (Dearborn) 和弗林特 (Flint)。密歇根大学建校以来, 在各学科领域中成就卓著并

拥有巨大影响, 被誉为“公立常春藤”和“公立大学的典范”。

密歇根大学艺术收藏堪称全美大学艺术博物馆最早的收藏之一, 有着约150年的收藏历史。1856年, 在底特律或芝加哥的艺术博物馆尚未成立之前, 密歇根大学的学生和公众可以免费进入校园参观藏品。1910年, 大学将校友活动中心作为艺术博物馆, 收藏艺术作品。在战争期间, 校友活动中心是一个多功能场所, 既可以做讲座, 也可以成为临时教室等。后来, 在大学校长的多次努力之下, 校友活动大楼成为了大学艺术博物馆。在整个20世纪, 藏品的数量在持续的捐赠和有计划的购买之中不断增长。在20世纪90年代, 艺术博物馆的展厅因日益增长的藏品显得尤为局促, 后来艺术博物馆重新装修并扩建了一部分。

密歇根大学艺术博物馆 (以下简称密大博物馆) 的藏品约有2万余件, 重要的藏品有文艺复兴时期到19世纪的欧洲艺术, 从古代到19世纪中国、日本的艺术, 19-20世纪期间的非洲艺术, 以及19世纪以来的美国艺术。

非洲艺术收藏

艺术博物馆的非洲艺术收藏计划一直在进行之中, 到目前为止, 已经收藏了约有1000件非洲艺术作品。尽管博物馆收藏了非洲大陆各个地区不同民族以及文化的藏品, 但总体来说, 博物馆的收藏



3

仍然集中在中非艺术的收藏, 特别是刚果地区和相关群体的藏品尤为丰富, 包括金属制作的装饰品、雕塑、面具、建筑构件、织物和陶瓷等。

亚洲艺术收藏

密大博物馆有密歇根州最大的亚洲艺术收藏馆, 拥有超过4500件藏品, 时间跨度从公元前3000年至今, 再现了从阿富汗到爪哇再至日本的文化。在这些藏品中, 具有代表性的有中国和日本绘画以及中国和韩国的陶瓷。在中国艺术收藏中, 密大博物馆的中国画收藏以其广度和深度而闻名, 时间从13世纪开始到现代, 囊括了主要的艺术流派以及相关艺术家等, 超过200件作品。在明朝绘画的收藏中, 既有宫廷画, 又有文人画, 例如沈周、文徵明等名人作品。此外, 博物馆收藏从新石器时代到20世纪的陶瓷约有400件, 特别是汉朝和宋朝时期的陶瓷。其他种类还有铜镜、佛教雕塑、书法、拓片 (特别是来自著名的2世纪吴氏家族神社的拓片), 19世纪的纺织品和20世纪的民间艺术。收藏的韩国3世纪到19世纪的陶瓷系列, 作为对中国和日本陶瓷系列的补充。



4

3 / 非洲艺术藏品 钱包 材料: 黄铜, 珠子 (图片来自官网)

4 / 亚洲艺术藏品 中国宋代兔毫盏 (图片来自官网)

日本绘画主要集中在江户时代 (1615-1868) 的浮世绘作品以及与禅宗有关的艺术家作品, 例如版画、陶瓷等。东南亚艺术的收藏跨度约有2000年, 涉猎广泛, 藏品主要有泰国、柬埔寨、越南等国家的佛教雕塑。

印度收藏部分以宗教雕塑和细密画为代表, 有100多幅印度画作, 其中大部分来自拉贾斯坦邦或旁遮普邦的拉其普特中心, 还包括吉安娜和莫卧儿时期的作品。最早的作品有表现女性生殖崇拜的佛教雕塑, 可追溯到1世纪至5世纪, 分别来自犍陀罗、马图拉和现在的甘特市 (印度北部城市)。还有一些中世纪时期 (6至13世纪) 以印度教的青铜雕像以及数百个微型民间青铜器, 代表印度教神灵或者是村庄英雄。

密大博物馆的中东艺术收藏品包括来自叙利亚、伊朗、伊拉克、北非和土耳其等地区的作品, 其历史可以追溯到公元前10世纪至今。该系列包含各种材料的作品, 包括陶瓷器皿和瓷砖、书法、纺织品和金属制品, 并有许多玻璃器皿 (一种由石英和白土制成的陶瓷, 模仿中国瓷器)。密大中东系列的收藏重点有一对非凡的13世纪土耳其青铜烛台、一

个令人惊叹的 17 至 18 世纪的伊朗釉下蓝白色拼盘、一个 12 世纪至 13 世纪的叙利亚石碑，以及伊斯兰 15 世纪的“国王之书”手稿。

装饰艺术收藏

密大博物馆收藏了 20 世纪装饰艺术中具有标志意义的设计作品。例如路易斯·康、福特·蒂芙尼、亨利·欧·哈夫迈尔、弗兰克·劳埃德·赖特等人的作品，也有维也纳手工作坊生产的银器和底特律制造的陶器。这些作品位于密大博物馆侧翼二楼，代表了博物馆对现代和当代视觉文化的重新诠释，凸显馆藏的意义。除此之外，还有来自包豪斯的系列作品，比如欧洲现代主义者马歇·布劳耶、伊姆斯夫妇，设计师诺曼·贝尔·盖迪斯，还有密歇根州的佛罗伦萨·诺尔、弗兰克·盖里、海拉·荣格里斯和日裔美国设计师中岛乔治的作品。

现当代艺术收藏

密大博物馆的现当代艺术收藏涵盖了整个 20 世纪，并延续至今。早期的大师如毕加索、胡安·格里斯（Juan Gris）的作品，向观众介绍立体主义。还有超现实主义、德国表现主义、抽象表现主义等流派的作品。密大在 20 世纪后期收藏的作品中有弗朗茨·克莱恩（Franz Kline）、海伦·弗兰肯塔尔（Helen Frankenthaler）、琼安·米切尔（Joan Mitchell）、理查德·迪本科恩（Richard Diebenkorn）和拉里·瑞沃斯（Larry Rivers）等艺术家的杰作。当代艺术家的作品有来自恩里克·查格雅（Enrique Chagoya）、菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯（Felix Gonzalez-Torres）、安妮·汉密尔顿（Ann Hamilton）等人的作品。无论是绘画、雕塑、版画、绘画、照片、纤维、木材、玻璃还是金属制品，博物馆的现当代艺术收藏展示了百年以来的精彩艺术作品。



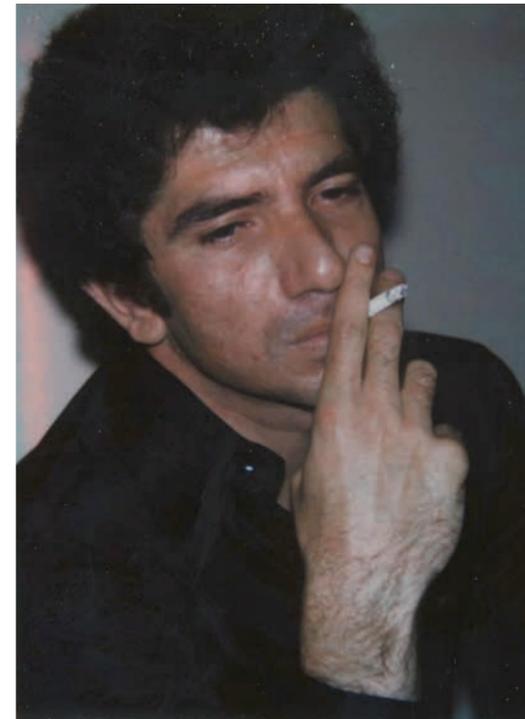
5

摄影收藏

密大的摄影收藏十分丰富，从摄影术发明之初直到 21 世纪，重要的摄影师作品都有收藏，收藏类型有银版摄影、纸质照片、摄影负片、访问卡片（carte-de-visites，类似于拜帖，王公贵族在走亲访友时，会差人将自己的卡片交给对方的仆人，以表示身份）、锡版影像等。作品来自诸如威廉姆·亨利·福克斯·塔尔伯特（William Henry Fox Talbot）、阿尔文·兰登·科伯恩（Alvin Langdon Coburn）、爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）、贝伦尼斯·阿博特（Berenice Abbott）、安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）、安迪·沃霍尔、莎莉·曼（Sally Mann）等数十位知名摄影艺术家。

欧洲艺术收藏

博物馆收藏的欧洲艺术，时间跨度从中世纪晚



6

期到现在，基本是以绘画、雕塑、装饰艺术和素描为主。这些藏品中有中世纪象牙雕塑、珠宝和雕塑，还有意大利文艺复兴时期的木版画、佛兰芒派绘画、巴洛克艺术的宗教和世俗图像。另外，这一系列的收藏还拥有重要的雕塑、金属制品，陶瓷和纺织品等作品。18 世纪和 19 世纪的学院派绘画、前卫绘画，其中有布格罗、德拉克罗瓦和莫奈等艺术家的代表作品。

美国艺术收藏

博物馆收藏了丰富的 19 世纪和 20 世纪的美术家作品，如惠斯勒等。还有海勒姆·鲍尔斯（Hiram Powers）、兰多夫·罗杰斯（Randolph Rogers）、托尼·史密斯等艺术家的系列雕塑，也有哈德逊河画派、抽象表现主义等艺术家的重要作品。诸如劳森伯格、安迪·沃霍尔、索尔·莱维特等知名艺术家也有很多作品收藏于此。

5 / 皮埃尔·苏拉热 版画《无题》（图片来自官网）

6 / 摄影艺术藏品 安迪·沃霍尔《鲍勃·丹尼森》（图片来自官网）

现在的艺术博物馆

艺术博物馆对密歇根大学的学术研究具有非常重要的意义。艺术博物馆也是美国最早将其馆藏数字化的博物馆之一，使其能够超越传统的物理位置障碍，通过网络提供完整的研究和教学。2009 年，博物馆在原来校友活动中心的基础上做了整修，并增加了新的展示空间，重新面向公众开放。如今的博物馆，展出的藏品是原来的三倍，增加了多媒体礼堂以及公共空间，博物馆成为世界一流公立研究型大学的文化中心。同时，丰富的收藏也使得周围的社区以及国家收益颇丰。博物馆在不同的学科、地区和文化之间建立联系，收藏重要艺术家以及重要艺术流派的作品，着重强调特殊的文化运动、哲学研究、知识与科学发现、艺术潮流等之间的关系，从而激发师生更多的创造力。△

清华大学艺术博物馆建设“学习型、服务型、创新型”办公室的实践与思考

张 珺 马艳艳 谢安洁

清华大学艺术博物馆于2016年9月10日正式开馆，艺术博物馆坚持经典品格追求、学术价值追求、创新意识和人性化服务的价值追求，同时面向社会公众、面向世界，传播中华传统文化。开馆两年多的时间，观众逾百万，已经成为清华大学的新名片，是清华大学进行艺术教育的重要平台，是对外交流的重要窗口。在行政管理上，艺术博物馆实行的“学习型、服务型、创新型”的管理模式也卓有成效。

一、充分认识高校博物馆办公室在高校行政管理工作中的地位和作用

清华大学校长邱勇在艺术博物馆开馆仪式的讲话中提到：“清华大学艺术博物馆不仅是校园里一道亮丽的风景线，更为清华园增添了新的气息。”艺术博物馆的成立，在服务校内师生、陶冶性情、化育普及社会公众的基础之上，也具备学术高端路线、人文精神传承、高水平研究成果展示的功能。

建馆之初，在借鉴学习国内外著名博物馆的机构设置及人员配备的基础上，清华大学艺术博物馆的组织机构设置为八个部门，各司其职并相互配合。其中综合办公室在馆内及校内起到了沟通协调、上传下达的重要作用。

1. 协调的作用

博物馆综合办公室在日常工作中起到了“中介层”的桥梁和枢纽的作用。博物馆下设8个部门，除综合办公室外，还有典藏部、展览部、学术研究部、事业

发展部、公共教育与对外关系部、信息管理部、设备工程与安保部。一个展览的顺利开展，要经过展览部、典藏部、学术研究部的策展准备，布撤展期间设备工程与安保部的安全保障工作，开展前信息管理部的媒体信息发布，事业发展部的配套衍生品设计，公共教育与对外关系部的相关公教活动。各部门的工作看似独立，但全馆一盘棋，各部门之间关联的工作需要综合办公室来协调、督办，将全馆工作有机协调为整体。综合办公室像是一条穿起整体的链子，对馆内工作的重要环节进行连接、记录、督办、备案，保证日常工作的正常进行。综合办除了协调馆内工作，还承担着与学校各部门、文博单位、兄弟单位日常工作的对接，来文、来函的处理。既是博物馆对外连接的桥梁，也是展示博物馆对外形象的窗口。

2. 服务的作用

综合办公室是个服务的部门，既是大管家，又是小仆人。工作内容大致可归为“行政、人事、财务、后勤”几个重要岗位，点多、面广、线长，工作中既要站在全局的利益看问题，又要注重细节、抓好内容。办公室的每一位人员都要强化服务意识，把做好服务作为工作的出发点和落脚点。办公室的工作大多属于琐碎的小事，如果这些小事处理不好，可能就会引发大问题，必须牢固树立“办公室无小事”的观念。做好服务工作，是综合办公室的基本工作。

3. 助手的作用

综合办公室要做好领导的小参谋、大助手。综合

办公室的大部分工作都是领导工作的具体执行者。综合办要发挥好参谋和助手的作用，把领导的每一个决策落实好、执行好。在领导制定方案时，为领导提供翔实可靠的数据支撑和有益的建议，使领导的决策具有科学性、可行性。在执行过程中，积极推进工作进展，协助领导做好临时性和突发性的工作，落实每一项工作。

二、在高校“双一流”建设中办公室面临的机遇与挑战

1. 在高校“双一流”建设工作中，办公室的定位和角色有了新的变化

1) 办公室原有的统筹协调和服务保障职能将进一步加强

《清华大学一流大学建设方案》(精编版)中指出，建设一流大学应当“统筹管理和合理配置学校资源，致力于构建与一流大学建设相适应的服务支撑和服务保障体系”，“为保证建设方案的切实推进，学校建立相关的管理体制机制、自我评价调整机制和资源筹集配置机制，为一流大学建设的组织领导、管理执行、自我评价，以及资源的配置、管理和调整提供坚实保障”。因此，办公室工作在高校建设和改革工作中，将面对更加复杂、多元的需求，只有先把统筹协调、服务保障这一基础的、本质性的工作做好、做到位，才能进一步发挥办公室工作的延伸职能。

2) 办公室的职能从较为单纯的服务协调往更加综合化的方向延伸

在新的形势下，高校机构变得更加精简和高效，原本分工细致的部门职能变得更为综合化。办公室工作除了服务保障等事务性工作，例如信息发布流转、档案管理、对外接待等，还需要应对机构变化带来的挑战。就艺术博物馆而言，办公室人员已经越来越多地参与到包括管理制度建设、项目招投标、展览手续报批等专业的工作中。因此，办公室的工作不再仅限于行政类工作，对办公室人员的能力要求也更加综合

化，需要能在短时间内迅速捋清事务流程，保证任务顺利推进。

3) 对工作的规范性和高效性要求更高

规范化是办公室工作的根本前提。办公室的工作本来已是千头万绪，在面临更加复杂的任务需求时，只有通过更规范、严格的制度和流程管理来保证工作的精准完善。如果没有规范化，在事务推进时，不仅无法保证正确高效，还会导致主次不分、无据可依，甚至出现更严重的偏差。习总书记在《摆脱贫困》一书中曾这样谈到办公室工作，“如何提高工作效率，我认为必须学会运用辩证法，分清层次，认真思考，审大小而图之，酌缓急而布之，连上下而通之，衡内外而施之。这就是说，要发挥办公室的整体效能，权衡大事小事、急事缓事，抓大事不放，抓急事先办；沟通上下左右，做到上情下达、内外有别，使各项工作有条不紊地进行”。因此，越是复杂的工作，越需要严格保证规范，才能圆满完成任务。

2. 网络信息化带来的工作和信息传递方式的改变，对办公室人员的工作方式和技能提出了更高的要求

随着大数据时代的到来，网络信息化办公成为一项新的办公模式变革。高校作为科研与教学的重要场所，面临着越来越庞杂的高校基础数据，现有的传统办公模式已不能适应当前高校管理与服务要求。全面实施网络信息化办公室建设，提升高校行政办公效率，实现高校信息资源的强大共享，是办公室工作面临的新挑战¹。

越来越多的高校建立了在线办公系统，大大提高了公文流转和信息发布更新的效率，无纸化办公也更加符合当下生态建设的需求。在带来这些便利的同时，也对系统的使用者、工作人员提出了更高的要求：必须不断提高自己的网络技术、计算机系统知识和技能，

¹ 张艺，大数据时代高校网络信息化办公室建设[J]，价值工程，2016(19):103-105.

让信息流转、共享顺畅连贯，真正实现高效办公。

3. 随着办公室工作内容的拓展，工作人员的业务技能和专业水平也更加多元化

传统意义上的办公室工作局限在行政类工作上，除了上传下达、行政管理之外，对工作人员的业务和专业技能要求并不算多。但随着高校改革的进一步深化，院系的办公室工作越来越需要对相关业务知识的了解，例如对财务、法律乃至院系相关业务知识的熟悉，直接决定了工作的成效。就艺术博物馆来讲，除了扎实做好常规的行政管理工作之外，如何建立与各业务岗位相配套的管理制度、如何制定符合各岗位需求的培训提升计划、如何结合不同展览的需求协调推进项目流程等，这些工作都需要办公室人员的参与。因此，在行政工作之外，提升办公室人员的财务、法律乃至博物馆展览等相关业务水平，提升大家学习的意愿和动力，是当下办公室工作的重要部分。

三、艺术博物馆“学习型、服务型、创新性”办公室实践的方法与成效

随着艺术博物馆的高速发展，馆内的规章制度、管理水平都需要进一步提升。学习是基础，服务是保障，创新是发展的必要手段。

1. 学习能力是办公室人的基本能力，善于学习是办公室人的基本要求，提供学习机会是办公室的工作内容

艺术博物馆作为学校开展艺术教育的“第二课堂”，服务对象不仅包括校内师生，还面向社会大众，服务面更广。而博物馆作为“终身教育”的场所，不仅为员工提供了很好的自我学习的平台，也对员工提出了不断开展自我教育的要求。因此，在学校“双一流”建设的新形势下，艺术博物馆办公室在建立“学习型”办公室的实践工作中，充分发挥博物馆的资源优势，为办公室以及全馆员工努力创造良好的学习条件和机制，激励大家不断提升业务素养，发挥各自所长。艺术博物馆的员工有着不同的专业背景，不同部

门的工作内容也差异很大，很多员工并不是博物馆专业出身，在博物馆工作中有着截然不同的经验和积累。因此，激发大家的学习主动性，增进部门间的交流，是建立学习型办公室的重要内容。

1) 在思想意识上激发全馆员工的学习主动性，创造全员学习的良好氛围

无论岗位、级别，任何成员都需要在学习中不断提升，以便更为全面地了解机构的各个环节，更好地发挥所长，为机构服务。“因此，创建学习型高校办公室的首要问题是统一思想、提高认识、广泛动员、形成合力，切实提高高校办公室全体成员对创建学习型高校办公室重要性的认识。只有人人都能领悟学习型组织理论的真谛，学习型高校办公室的创建才有坚实的思想基础。”² 艺术博物馆从2016年开馆起，就定期组织馆内各项业务培训、沙龙。既有部门内的专业培训，也有跨部门的全员培训。此外，还不定期邀请各个部门的员工就自己的专业领域给全馆员工举行微沙龙分享，以促进不同部门之间的交流，增加大家对馆内业务的熟悉程度。开馆以来，共举行了全馆业务培训31讲，员工交流微沙龙12次。同时，馆内也鼓励员工积极参与文博行业举办的各类学术文化活动，不断提升员工在博物馆、艺术文化领域的素养。

2) 建立持续学习的长效机制，管理完善学习制度，激励员工积极参与

有了全员学习的氛围，还需要相应的规章制度予以保障。“推进学习型办公室建设，关键是要建立一套符合实际、行之有效的学习机制。办公室应着眼工作的规范化和制度化，不断建立健全学习长效机制，为学习型办公室建设提供坚实制度保障”。³

为了提高员工对博物馆工作的认识、理解，培养大家的博物馆素养，由艺术博物馆办公室牵头组织，在2017年制定了《艺术博物馆员工养成计划实施方案

2 梁克东，创建学习型高校办公室初探[J]，浙江师范大学学报（社会科学版），2005（3）：110-112.

3 戴静，建设学习型办公室之我见[J]，办公室业务，2014(24):11-12.

案（试行）》，并于2018年开始正式实施。该养成计划为期3年，包含一系列培训和相关博物馆调研及学术研究等内容。养成计划会对员工参与培训的情况进行统计，要求职能部门员工每年累计积分应达到40分，符合条件后颁发相应的合格证书。除了参加培训讲座、调研学习之外，还鼓励员工在保证本职工作之余，开展与业务相关的研究和总结，所发表的论文、论著等成果也会按等级折算为学分计入养成计划。员工参加年度培训的情况还将作为年终总结的重要组成部分。

自从实行养成计划以来，全馆员工参与培训和学术讲座的积极性大增，仅半年时间就已经有部分员工完成了全年的学分任务。各部门也根据各自的业务需求，与其他博物馆展开合作交流，多次赴其他博物馆、美术馆进行调研学习，并撰写调研报告，总结学习成果，很好地促进了馆际交流，积累了在各自业务领域的经验。

3) 打造与岗位需求匹配的课程体系，让员工学有所得，学有所用

要建立可持续的学习型组织，除了在思想上激励、制度上提供保证之外，让参与学习的员工对学习内容产生兴趣，是让培训学习有成效、让成果内化的关键环节。只有当大家对学习的主题内容有需要、有兴趣，才能真正激发他们认真学习、持续学习的动力。

艺术博物馆办公室经过对各部门业务需求的调研讨论，制定出一套符合博物馆日常管理和业务需求的课程计划。包含博物馆学、文物学、考古与文化遗产，以及工作能力培训几个大的模块，并在三年内有重点、分层次地逐步展开。

此外，办公室在选择授课老师时，邀请相关领域的资深教授、专家，尤其是在领域内有多年实践经验的专家，与大家进行深入沟通和分享。只有能提供专业度够高、实用性够强的业务知识，才能让参与学习的员工能立刻学有所用，而不只是纸上谈兵。

2. 服务不仅是一种态度和意识，还要讲究方法，

提升服务的专业化水平，“摸到天花板”

清华大学艺术博物馆是清华大学的二级单位，一切工作的开展都离不开学校的扶持和指导。学校报文的上传下达，是综合办公室对接学校的重要工作之一，做好学校与博物馆之间的桥梁，对于博物馆的发展至关重要。艺术博物馆也承担着清华大学新名片的光荣而艰巨的任务，不仅面向校内师生，也是向普通大众传播文化、提高素质教育的重要场所。艺术博物馆不同于学校其他院系和部处，很多工作的开展还需要国家文物局、北京文物局、文化和旅游部、海关等单位的支持和帮助。在对外联系过程中，综合办公室要在学校、校外单位，以及本馆内做好桥梁的连接作用，将各方意见及要求准确地传达到馆内各部门。所以，艺术博物馆综合办公室的工作具有服务对象更广、任务更复杂的特点，这对办公室工作人员的综合素质提出更高的要求。综合素质除了工作能力还包括工作态度，要具有“全馆大于部门，部门大于个人”的全局意识，具有“吃苦付出在前，享受荣誉在后”的奉献精神，具有包容的、公正的、客观的态度，并具备处理突发问题的能力。尤其是博物馆经常组织开幕式等重要活动，每次活动从邀请嘉宾到开幕式嘉宾致辞各个环节，都需要步步紧跟，条条落实，稍有疏忽，整个活动都可能会受影响。而且即使前期准备再充分，活动当天依旧会出现各种突发问题，这就需要我们灵活机动地处理。具体问题具体分析，遇到问题解决问题。

员工综合素质的提升是提高服务水平的保证。服务不仅是一种态度和意识，还要讲究服务方法。员工在工作中要学会换位思考，经常站在其他部门、其他同事的角度考虑问题，想对方所想，急对方所急，按照轻重缓急的原则处理问题。用心、细心、专心做好每一件事，增强服务意识和责任意识，加强意识敏锐性、积极主动性、全局把控性，将工作做到最好。

服务首先要“随时触底”。综合办公室的工作特点之一就是“杂”，要顾及方方面面。但关系到全馆

发展的事情没有小事，这要求我们在处理杂事、小事、急事的时候不急不躁、耐心细致、体贴周到地发挥好服务的作用，体现良好的精神风貌和工作态度。工作不能挑肥拣瘦，有“舍小我成大我”的奉献精神，做到“慎独”“慎微”。

更进一步，服务要“摸到天花板”，博物馆办公室工作人员的服务要具备“专业化”水平，熟悉博物馆学基本知识，具有艺术审美能力，日常行文具具有“美感”，精通文博事业相关的各类规章制度，在与上级文物单位或文博同行的工作对接中，展现出一名专业博物馆人的素养。

3. 在学习中创新，在服务中创新

任何事物的发展都离不开“创新”二字，没有创新，就没有鲜活的动力，就没有饱满的精神状态。办公室工作没有标准化和模式化，与时俱进、改革创新是办公室提升工作水平的必备意识。做一个“创新型”的办公室，要通过“学习”和“服务”来实现，在学习中创新，在服务中创新。

前面提到的艺术博物馆实施的“员工养成计划”，办公室作为组织者和协调者，负责整个计划的规划与实施，近一年来，已陆续组织了10次员工培训，邀请了故宫博物院、北京市文物局、清华大学美术学院等顶级专业机构的教授和专家，为大家进行了不同层面的业务培训。让全馆员工及时了解培训动态，充分了解养成计划的初衷和目的，调动大家的养成持续学习的态度和习惯，真正形成一个保持学习力和创新力的团队。同时，通过邀请培训专家、制定培训和调研计划、落实调研学习方案、审核调研成果、统计汇总学分并及时更新分享等一系列的工作，办公室工作人员的组织、沟通、协调能力得到进一步的锻炼和提升。

办公室人员通过自身的学习，能够改善工作中的思维方式，调整工作思路，完善工作流程，做事情不但要“想做”“能做”，还要“会做”。同样做一件工作，办公室人员基本都可以做到及格，但通过学习能力的提升，完全可以达到优秀的结果，这就是所谓做事情

要“精益求精”。只有多学习、多思考，才能用更优的方案，把事情做得更完美。

学习与服务之间的关系也很密切，办公室人员对各类规章制度的学习、对工作方法的思考，以及通过各类途径进行的自我提升，最终都会为办公室工作服务，并让员工更好地服务于他人。作为高校博物馆的办公室，除了要和高校各部处、院系之间开展工作，还有很大一部分工作是和文物局、文博行业单位等外联单位之间开展的。对外既代表了馆方，也代表了高校的形象，凭借高校教书育人的资源平台，高校博物馆办公室人员能够为自己创造更多的学习机会，进一步提供专业化的服务。

清华大学艺术博物馆综合办公室的员工成立了博物馆管理学习小组，定期进行业务学习，开展读书会，互相探讨管理学、人力资源学、财会学、博物馆学等相关知识。通过学习，员工的工作方法得到改进，服务意识进一步提高，并为全馆的工作发展提出一些合理化建议，最终实现了工作模式的创新。

总之，艺术博物馆开展的“学习型、服务型、创新型”的工作实践，已经渗透在艺术博物馆的日常工作中，形成“以学习为基础、创新为动力、服务为目的”的办公室行政管理新模式。通过工作实践及成效来看，这一新模式也比较符合高校博物馆对办公室工作的定位和要求。△

参考文献

1. 清华大学，一流大学建设高校建设方案[EB/OL]. <http://www.tsinghua.edu.cn/publish/newthu/openness/jbxx/2017sylvjsfa.htm>
2. 沈小雯，论高校办公室服务职能的完善[J]，办公室业务，2014(11):31-31.
3. 饶晗，信息化背景下高校办公室工作创新探讨[J]，办公室业务，2018(3):8.
4. 李玫，非营利组织管理学[M]，北京：高等教育出版社，2016.
5. 斯蒂芬·罗宾斯，蒂莫西·贾奇，组织行为学[M]，北京：中国人民大学出版社，2016.

书法欣赏：技与法

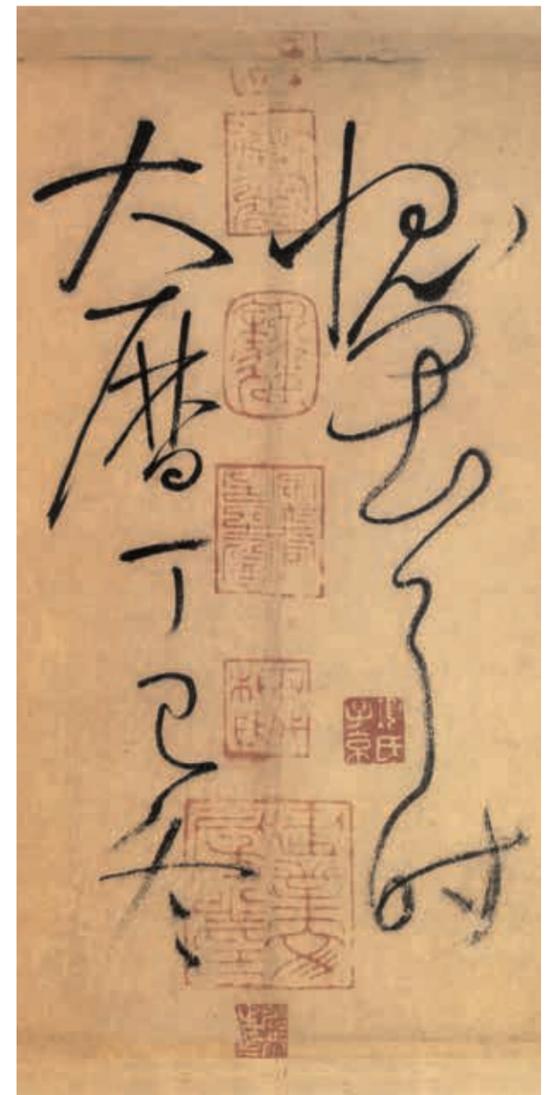
林书杰

书法欣赏总关联着技与法，在欣赏过程中会与观者以及当下的情形相关，下面结合技与法来讨论欣赏的问题。

一、纯粹地看。看有具体的对象，如具体的形，但能看到的不仅是形，同时还能看到形之外的东西，如神、韵等——即一个作品与形所发生的作用，就是如何在观看或欣赏方面来把持两者之间的关系。

观看的效果和作用其中包含有对看的“什么”向看到“如何”的转化和联系的可能。“如何”之作品是最先给予我们的，而之后确定为是“什么”的分别，是看与某种“技”可能连接的结果。这些在书法作品观看中易于获得和理解。在观看具体的对象时，已是对该对象做了转化。比如看一件书法、国画作品，我们都不会只执着于形的本身，往往会在形之外去体会和品评。由此，欣赏具有瞬息性、超越性、功夫性。这是一种特别的“观看”——来不及判断，即没有分别时，作品的好坏在刹那间获得，此刹那包含有看不见的“东西”——神采、气韵、格调等“如何”的东西。如图1的“愧畏耳时”，“耳”字的写法与“了”字相似。意思是字之内容之“什么”是需要释读和判断。这属是“什么”的方式，其实一种最先“意义”的获得方式，那就是还来不及判断写的是何时，写得“如何”的作品，便最先给予观看者。作品中流畅婉转的线条，亦是观者最先获得的。这有如张怀瓘所说的“从心者为上，从眼者为下”那样，“下”为具体的技，“上”为道。

书法强调“唯观神采，不见字形”。中国画强

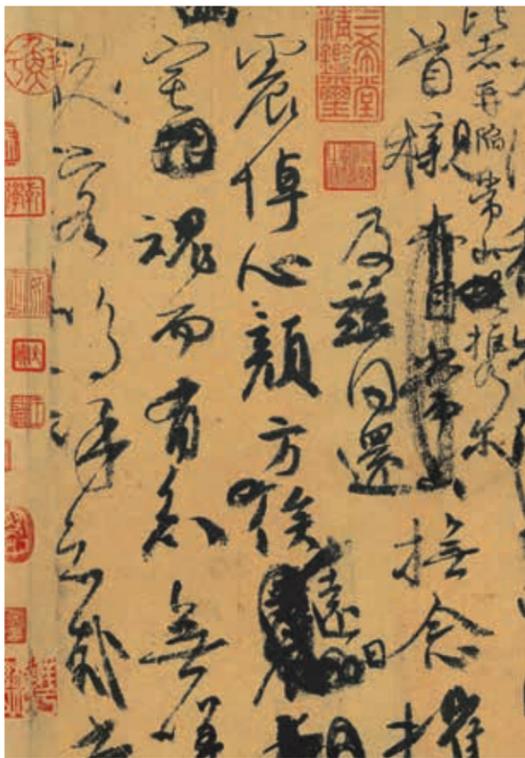


1/ 怀素《自叙帖》局部

调“气韵”，如谢赫的《古画品录》中的“六法”把“气韵生动”为第一法，是有其内在原因的，这不仅与人的观看方式相关，也与中国艺术文化有关。常言道“以技致道”正是如此。神采，气韵之“如何”，不在语言概念之中，甚或需借助当下的直观方式而获得。从另一视角来看，神采、气韵、格调等样式依“技”而在。

二、法的意义。把欣赏会心于所知所感或斥读于语言时，这不仅仅是欣赏了，而更多是一种“法”的领会和语境的叙述。换句话说，欣赏本身就是对书法之技——“写”的掌握，同时在此过程中注重语境的呈现。是从把我们所“知”“识”的转换为“看”的和“说”的方式来对待。“知”与“看”是在长期的学习过程中获得的。在书法的世界里，书写之“技”主要集中体现在笔法和结字上。这两种皆可用“法”来加以概括。“法”具有相续性，同时包括有形与义的联系，在具体的书写上，亦是有“技”可寻。“技”可学，可交流，如此便是“法”的体现。《周易》说“制而用之谓之法”是相似的。人就是在社会当中采用“制而用之”的方式来参与交流和意义的传达。唐李鼎祚：“荀爽曰：谓观象于天，观形于地，制而用之可以为法。”宋胡瑗：“义曰：言圣人裁制其物，凡所施用垂为范模，后世以之为法式也。”制而用之，效法自然，幻化自然，法形成一个具体可感的“物”，或是一个“世界”。我们可以在“用”当中去认识，物在用之中，物又与我们交互在一起，通过“用”来呈现出它的物性。“物”与人在“世界”之中，这是因为有了人与“法”相续的原因。

从以上的解释“制而用”之“制”有如下之意：
1. 有所效法行为；2. 有可创作、制作之技巧和方



2 / 颜真卿《祭侄文稿》局部

法，而产生“物”之相（包括共相和个相）。而“用”便是通过相互交流的方式来体现对象之“法”的意义的。

首先，“法”是字形之义的相续和分别的集合。意思为法的作用和意义就隐藏在相互交流的相续和分别的汉字或书写的方式之中。例如，在能确定“杯”字的写法时，同时也能分别其他的字，并且能按一定的书写方法写出。笔画之间的差异性也能体现出来，从书写或效法的角度来呈现人所具有的相续和分别的能力。也即说，我们一个行为便包含

有自己的意愿及普遍的意义。因为相续和分别之故，我们才能在日常生活里进行交流。

其次，“法”是字之形与义的自行摄入。因为，我们的观念里都有一只杯的字形和义，并且可对应着现实的杯。这是一个效法的方式。牟宗三说：“这个效法当一个句子看，就是说，解主观这法的就是地道（essence），法就是物之文理详密，说法也者，就是根据形物这个观念进一步对这个形物加以限制说明。”如我们能对“形物加以限制说明”的话，已是对字之形和意作了某种“意义”上的把握了。

再次，“法”具有字之形与义的交互性。比如，“杯”字的写法可以应用于不同的书写环境，且会出现杯的不同写法，但都遵循字的写法包括笔画的书写方法。这不仅仅于当下，在孩提时还不知字之读或概念时都已在写了，也遵循着写的规则和方法。然而书写方法对于具体的字来说就是其“义”，可以用同样的写法写出不同的字来。每一次写“杯”字（形）都不一样，但还是“杯”字。就此可说通过书写可以使杯的意义和字形得到一定的交互。同时也为相互交流的对象之“法”获得具体的把握方式。亚栖《论书》：“凡书通即变。王变白云体，欧变右军体，柳变欧阳体，永禅师、褚遂良、颜真卿、李邕、虞世南等，并得书中法，后皆自变其体，以传后世，俱得垂名。若执法不变，纵能入石三分，亦号为书奴，终非自立之体。是书家之大要。”意思是“执法”之变与不变，都在相续于书写之“法”当中。法可以通过书写的方式来理解和展现自身。比如“薛稷于书，得欧、虞、褚、陆遗墨至备，故于法可据，然其师承血脉，则于褚为近。”于此的书写包含有字之形与义的交互作用以及其相续性。如图2的《祭侄文稿》中涂抹，亦是合某种“法”

的书写，并共同构成其作品的意义。

由此，“法”统摄字、书法之技与道，并相应地体现在书法的形与义的相续和分别过程和方式上。“法”可以把我们带到一个具体可感的“世界”或“物”上。我们可以在“用”当中、“书写”当中去认识汉字或书法，书法在用之中呈现出它的形和义，此中包括有具体的笔法和字形、意义等。书法通过书写与我们共处一处，亦由此看出人与书法相互的关系，是以“法”来相续和分别的方式。

技是法的形象外化，法是技的概括。

欣赏虽然各异，但在“技”的层面却具有一定普遍性的特征。宋曹说：“学书之法，在乎一心，心能转腕，手能转笔。”此“手”作为书写的方式是具有普遍意义的——作为学书之法、之技而存在。但与此同时，我们又不能使技和写法对象化。因为技包含有一种化解既成的“知”或“识”上来认识书法和欣赏书法的方式。这犹如蔡邕所说“势来不可止，势去不可遏”那样，总在生成和不能一劳永逸地获得，这也体现在虽然每天在依一定的方法而写，且感受各异，每天欣赏书法都有差异那样，既有得法的确定又有微妙的变化。不过这都是在一种书写之技上而生起的。

至于气韵神采，那也是需“技”的相联。但在欣赏书法时却是气韵最先得到而非“技”，却与“法”相关。形与神、技与法好似相悖，但却是在书法欣赏时总会相续与分别。书法的学习和欣赏，从技与法到气韵是一个迂回的过程。也就是说，如何把“知”和“识”的语境还原为一种书写之技、之法——“写”，此中便是一种欣赏。□

画眉在竹，平安有成 ——读清华大学艺术博物馆藏华岳《竹树集禽图》

周 望

《竹树集禽图》是清华大学艺术博物馆重要的古代花鸟画收藏之一。

该图纵 180 厘米，横 65 厘米，纸本设色立轴。原藏于中央工艺美术学院，具体入藏时间及经过不详，后收藏单位机构调整，现由清华大学艺术博物馆收藏。

根据 1983 年 10 月 17 日¹中国古代书画鉴定组的鉴定结果，这件《竹树集禽图》为清代画家华岳的真迹，鉴定编号京 8-092²。

考察画面，《竹树集禽图》表现了喜鹊、画眉、麻雀等禽鸟集于梧桐下、竹丛间、翠岩侧的场景。画面左上部有华岳自题诗：“栖僻既云陋，齐与木石邻。寄趣聊自远，阒默懿清真。幽禽媚修羽，悦客绝俗神。含声且柔逸，揜适居山民。”落款“辛未冬日，新罗山人诗画”。

全画钤印共 7 方，包括华岳印 5 方、收藏印 2 方。其中，华岳题诗钤引首章“幽心入微”（朱文）³，落款后钤名章“华岳”（白文）⁴、“秋岳”（白文）⁵、“布衣生”（朱文）⁶三方。画面右下角钤压角章“枝隐”（白文）⁷。

1 劳继雄. 中国古代书画鉴定实录 [G] (一). 北京: 东方出版中心, 2011: 255.

2 中国古代书画鉴定组. 中国古代书画图目 [G]. 北京: 文物出版社, 2000: 123.

3 查得符合朱“幽心入微”编号 70. 上海博物馆. 中国书画家印鉴款识 [G]. 北京: 文物出版社, 1987: 1174

4 查得符合白“华岳”编号 31. 上海博物馆. 中国书画家印鉴款识 [G]. 北京: 文物出版社, 1987: 1173

5 查得符合白“秋岳”编号 33. 上海博物馆. 中国书画家印鉴款识 [G]. 北京: 文物出版社, 1987: 1173

6 查得符合朱“布衣生”编号 76. 上海博物馆. 中国书画家印鉴款识 [G]. 北京: 文物出版社, 1987: 1174

7 查得符合白“枝隐”编号 88. 上海博物馆. 中国书画家印鉴款识 [G]. 北京: 文物出版社, 1987: 1174

华岳生于 1682 年，卒于 1756 年，享年 75 岁⁸，经历了 1691 年、1751 年两个辛未年，《竹树集禽图》应为 1751 年华岳 70 岁时的作品。是年，华岳为生计故，仍客寄扬州员家，并在 20 初度的员艾林操持下度过了 70 寿辰。“辛未，余年七十，仍客广陵员氏之渊雅堂，艾林以芹酒为寿，因赋是诗。素侣同兰蕙，道心日已微。颜和双颊展，鬓淡一丝飞。旨酒生香嫩，鲜芹碧玉肥。矧余虽不恪，如子主情希。”⁹员氏渊雅堂是华岳在扬州的主要寄身之所，员家则是他售画的主要赞助者。检看华岳在当年冬日的另一段笔记：“辛未冬，客邸，大病月余，默祷佛王，渐得小瘳，因遥思二子，感而成诗。我命轻如叶，飘飘浪里浮。四盼蔑援缓，一念默中求。佛王垂慈惠，现以金光楼。望楼思二子，泪下不能收。”¹⁰这一年的冬天，华岳第二位妻子亦已过世近 5 年。古稀之年远离幼子、家园，而不得不漂泊江湖谋食、酬和应付，寒疾交迫、孤苦思亲，个中滋味不忍想见。

华岳是清代乾隆时期扬州文人画派的重要画家，其文化身份虽与身负功名的官僚文人画家、承命应制的宫廷画师，以及制作摹绘的民间画工均不相同，但是他布衣出身，青年时代积极争取上进，却又在机会到来时放弃；他饱读诗书，却不得已寄身扬州市民阶层以求温饱；他贫困窘迫，却不能放下自尊

8 薛永年. 华岳年表. 华岳研究 [M]. 天津: 天津人民美术出版社, 1984: 79-96.

9 清代诗文集汇编编撰委员会. 离垢集卷五·八. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 169.

10 清代诗文集汇编编撰委员会. 离垢集卷五·九. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 169.

接受“灯叶”和地图的活计。出世与入世的矛盾和纠结贯穿了华岳的一生，使他最终既不能实现救国济民的抱负，也为了生计不能摆脱世俗的尘网，至死仍然为了温饱而挣扎。可以说，修、齐、治、平的传统文人人生态度，华岳终其一生都停留在第一阶段。而他留给后人这一件《竹树集禽图》，便是其老之已至时的不平之鸣。

正如金匱顾志熙在华岳《离垢集》序题辞句：“一生山水窟中游，身似春风心似秋。呼吸清光归笔底，怪来书画亦风流。”¹¹华岳作画，与作诗文类，是将绘画的画材、布局、技法作为文字、词句、章法，表现胸中块垒，寄托自家丘壑。

“发之东坡，憩乎北浒。载浮载游，相睇容与。”¹²华岳爱画文禽，是以文禽比人。《竹树集禽图》画群雀栖于秀竹，他曾有“文雀最微细，毛翻何妍鲜，嗤鄙长嘴鸟，恶声当人前”。¹³“霜气扑疏林，寒叶凄已索。眷彼青竹枝，黄雀欣有讬”¹⁴。“自课农工不废时，石田烟雨碧丝丝。稻头赚得三秋息，分取余香啖雀儿”¹⁵等句，以及引陶潜《归鸟》诗“翼翼归鸟，戢羽寒条。游不旷林，宿则森标。晨风清兴，好音时交。矰缴奚施？已卷安劳”¹⁶一章，用画群雀表现布衣文人的气节、依托，也传递对自己相依为命的子女的怜爱。《竹树集禽图》画画眉立于枯枝枝头而亢鸣，他也曾有“眉约春娇，声流秋响。冷烟疏雨，晴晖漾漾”¹⁷，“松桧交茂，南枝独清。慧鸟择止，憩影延精。倾喉吐响，

11 清代诗文集汇编编撰委员会. 离垢集题辞·二. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 114.

12 清代诗文集汇编编撰委员会. 题画禽图. 离垢集卷二·廿四. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 142.

13 清代诗文集汇编编撰委员会. 文雀. 离垢集卷三·五. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 144.

14 清代诗文集汇编编撰委员会. 竹枝黄雀. 离垢集卷三·八. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 146.

15 清代诗文集汇编编撰委员会. 稻头小雀. 离垢集卷五·二. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 166.

16 华岳作 1743 年《花鸟册》第七开, 故宫博物院藏。

17 清代诗文集汇编编撰委员会. 题画眉. 离垢集卷二·四. 清代诗文集汇编 [G] 二五一, 离垢集. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 129.



1 / 竹树集禽图 华岳 清华大学艺术博物馆藏

古质而新颖

——陈洪绶人物画探析，以《对镜仕女图》为例

赵鹏辉

陈洪绶，字章侯，幼名莲子，号老莲、悔迟、悔僧、云门僧等，浙江诸暨人。生于明万历二十七年（1599），卒于顺治九年（1652）。陈洪绶博学多才，精诗书，善画，山水、花鸟、人物、版画俱佳，尤其以人物画的成就最大，造型怪诞，笔墨张扬，与崔子忠合称为“南陈北崔”。著有《宝纶堂集》《筮仪象解》等。

陈洪绶出生于宦宦之家，曾祖父陈鹤鸣官至扬州经历，祖父陈性学历任广东和陕西布政使，父亲陈于朝曾乡试中举，但未做官。陈洪绶从小受到良好的家庭教育，诗文书画无所不学，打下了很好的传统文化根基，饱读诗书，满腹经纶。陈洪绶的理想是通过科举考试来博取功名，建功立业。21岁中秀才，其后多次参加考试皆落榜，无奈之下只能入赘为国子监生，被召为“中书舍人”，不料，皇帝没有看上他的政治才能，却青睐其绘画。报国无门，壮志未酬之际，只能寄情翰墨来抒写心中的郁闷。

陈洪绶一生坎坷，受尽磨难，九岁丧父，十六岁的祖父去世，十八岁丧母，二十六岁妻子去世。亲人的过早逝世，使得陈洪绶的心灵倍感孤独和无助。科举屡次屡败，失落至极。顺治三年（1646）清兵入绍兴，朝代更迭，为了保全性命，至云门寺落发出家，过着清贫隐居的生活，“既悔碌碌尘寰致身之不早，而又悔才艺誉名之滋累，即忠孝之思，匡济之怀，交友语言，昔日之皆非也。遂专攻西竺氏之教，往来洞霄、天竺间”。不到一年又还俗，



1 / 对镜仕女图 陈洪绶 清华大学艺术博物馆藏

融调五声。情苗中抽，智榦横生。倦客竦耳，醉夫解醒。途将税驾，岩为保贞。以敦弥雅，锡尔嘉名。画眉在竹，平安有成”¹⁸，“素音流峻壁，逸翮挂道枝。向谷无卷舌，临春澹扫眉”¹⁹，“山人也偕冬青树，枯墨槎枿託此心。不苦鸟声难画出，但伤行路绝知音”²⁰等句，华嵒“身似春风心似秋”的人格赋予了画眉“眉约春娇，声流秋响”的品格。画眉的婉转鸟声被华嵒自比德行，寄托着画神传声的艺术水平能够得到江湖知音共鸣的希冀。

通过上述考察可见，《竹树集禽图》艺术主旨的来源，是华嵒的学养和人生追求；《竹树集禽图》的创作动机，是华嵒一生际遇和郁结的勃兴；而《竹树集禽图》画心的传达，则离不开华嵒高水平的表现手法、章法布局等绘画本体因素。

通览《竹树集禽图》全幅，偃枝上俯鸣不安的喜鹊，望向枯枝上挺立亢鸣的画眉，造成了巨大的垂势，是画面章法的起承转合的“主起”部分。梧桐主枝和枝叶分别指向画面中部和中右部，加强了这股势头，是画面的“副起”部分。

右下方露出一角碧石，首先承接了垂势，一方面通过纹理和苔点将势头引向右部画外，通过形象将势头继续带入画面下部。下方向上生长的枯枝、枝头的画眉和秀竹竹竿则承接了由喜鹊和部分副枝带来的势，让势头继续向下，但并未冲破下边。这是画面的“承接”部分。

右边画外的势向右下方向发展，受到压角章的吸引，转而向左上方前进，汇入虚出的石、竹、枯枝的根部，与其在画内承接的势合为一股，在反斗嬉戏的雀儿处发生回转，又转而分为向左上方的数股。其中第一股沿着枯枝左侧枝丫横出左边画外，

第二股随着画眉指向题款，第三股通过竹竿左侧横出的枝叶冲破左边向左上方。这是画面“转”的部分。

画面题款处的四方印章，在画面左上部组成了一个“右上-左下”方向的三角形，吸引了横出左边画外的第一股势，使其转而向上；第二股势与题款汇合后，被纵向的行款和由印章组成的三角形影响，继而向上向左；第三股势沿着向左上方向与第一股势汇合，受到由印章组成的三角形影响，转面也向左上方。最终，三股势均与画面上方的“起”点汇合，气势运转完成。这是画面的“合”部。

《竹树集禽图》章法气势运转跌宕起伏，丰富生动，也要求起承转合不同位置的笔墨结构与之适应。位于“起”部的梧桐和喜鹊要饱含画意，用万岁枯藤、高山坠石般持重凝练的笔法和浓重的墨色给予画面充沛的具有压迫感的气势；位于“承”部的石头、枯干和竹竿，要用饱满的墨色和劲挺的用笔，完成承接气势，造成戏剧化冲突的任务；位于“转”部的竹叶和雀儿，要用活脱的笔调来完成复杂、微妙的分割、转移任务；位于“合”部的题款钤印则要体块完整而与画面其他部分笔调协调，以一己之力将全画面的气势引至起点。至于作为全幅“画眼”的画眉，除了用姿态完成部分“转”“合”任务之外，华嵒以标志性的破笔丝毛法皴出羽毛，收到符合物理、结构、动态，继而传神出声的高妙效果。

“栖霞既云陋，吝与木石邻。寄趣聊自远，阒默懿清真。幽禽媚修羽，悦客绝俗神。含声且柔逸，揜适居山民”。读完全画，再诵一遍华嵒自题《竹树集禽图》诗，似乎可以看见华嵒乐于载浮载游而又困于漂浮不定、乐于放怀诗画而又壮志难酬、乐咏鸟无矰缴之忧而自己却身于尘网谋食的一生。而作为观者的我们，更愿意看见他的“画眉在竹，平安有成”²¹。□

21 清代诗文集汇编撰委员会. 松竹画眉题赠员果堂, 离垢集卷三·六, 清代诗文集汇编[G] 二五一, 离垢集, 上海: 上海古籍出版社, 2010:145.

18 清代诗文集汇编撰委员会. 松竹画眉题赠员果堂, 离垢集卷三·六, 清代诗文集汇编[G] 二五一, 离垢集, 上海: 上海古籍出版社, 2010:145.

19 清代诗文集汇编撰委员会. 题春庄画眉, 离垢集卷三·二十, 清代诗文集汇编[G] 二五一, 离垢集, 上海: 上海古籍出版社, 2010:152.

20 清代诗文集汇编撰委员会. 作画眉, 离垢集卷四·十, 清代诗文集汇编[G] 二五一, 离垢集, 上海: 上海古籍出版社, 2010:157.

尔后以卖字画为生，纵酒狂放，度过余生。根据孟远《陈洪绶传》的记载，最后“喃喃念佛号而卒”。

陈洪绶生逢乱世，明清易代，政治理想无处施展，生活困顿，好在绘画能够承载其精神寄托，所谓国家不幸画家幸。陈洪绶绘画的才能颇为出色，相传四岁时就能在墙上画十余尺的关羽像。十岁左右跟随负有盛名的浙派殿军蓝瑛学习绘画，曾到杭州府学拓李公麟《七十二胜贤图石刻》，陈洪绶临摹功夫出众，笔墨了得，能熟练驾驭毛笔和掌控造型。十四岁悬其画市中，立致金钱，可谓少年成名。陈洪绶曾入皇宫，得以临摹历代真迹，眼界甚高。其绘画博采众长，山水、花鸟、人物样样精通，远取唐宋，近师元明，不仅探求经典名作，而且对民间艺术多有涉猎，吸取活泼烂漫之养分，师古而不泥古，以自我的思想来统摄笔墨，化古为我，融会贯通，终成大器。

《对镜仕女图》是陈洪绶中年时期的代表作，堪为其人物画的精品。纵 103.5 厘米，宽 43.2 厘米，现藏于清华大学艺术博物馆。画上题款曰：“种桃三百树，颜色亦如之。莫向深宫说，美人争自为。”该画描写了一位美丽的妇人对镜惜春和思春的情景。春日里桃花盛开，春意盎然，散发出勃勃生机。在这美好的时光里，一位妇人独自面对镜子若有所思，或许在追思往事，或许在感叹无限春光，也或许在思念远方的亲人。总之给人以无限的想象空间，意味深长。

主人公占据画面的中央位置，一副端庄悠闲的姿态，衣袂飘飘，体态雍容，身宽体胖，神情自若。峨峨的高髻，头部大，脖子细，下身宽博，上衣短而下裙长，袖口窄，裙腰束得很高，腰间佩戴玉环小绶。桃树居画之右侧，弯弯曲曲，绽放出鲜艳的桃花。石头居画之中下部，坡度较为平缓，零星地长些春草。画之底部泉水隐现。全图空旷疏朗，仕女居中，树、石、泉相伴，花草丛生，景色怡人。

从笔墨来说，陈洪绶用笔细腻坚挺，下笔果断，

力量十足，没有一丝犹豫，融合了吴道子“莼菜条”的兰叶描，周昉“劲简”的线条，以及李公麟“森森然如折铁纹”的铁线描。将前人的笔法有机地结合在一起，再加上自己略带写意的笔法，独造出轻松随意、坚挺劲秀的线条，虽细小，但弹性强，耐人寻味，笔笔有来历，笔笔有出处。墨色上清雅简淡，偶有几处红花点缀，不求华丽浓艳，只求雅致素净。

从造型来说，陈洪绶笔下的仕女形象略显夸张，丰肥中颇有姿态。头部大，身子短，全身的比例有些失当，这是作者有意为之，特意夸张造型，以奇为美。陈洪绶身处晚明，当时的审美崇尚奇崛，以奇为胜。这股思想对艺术影响极大，在此观念的支配下，陈洪绶所绘制的仕女像明显有别于历朝历代，通过加大对比力度，使之不匀称，生发出奇险怪诞之美。《对镜仕女图》已显端倪，晚年陈洪绶的人物像多采用这种方法，令观者耳目一新，引领了画坛的潮流。

从意境来说，此图画面左松右紧，空朗疏淡，虽不繁密，但是却通过简练的笔墨营造出幽深的意境。春和景明，美丽妇女暗自在树底下、石头旁照着镜子，没有仆人随从，没有鸟飞来飞去，也没有大风刮来，一切都是那么的清幽寂静。仕女自我欣赏、自我陶醉，完全沉醉于自我的世界中，不受外界的任何干扰，此时此刻只是尽情地畅想着心中的人和事。仕女是主角，树石是配角，主角所费笔墨多，而配角相对少，然而主次搭配合理，呈现出一派静态之象，很好地衬托出幽深的意境。

陈撰《玉几山房画外录》收录了陈洪绶的一段话：“如以唐人之韵，运宋之板，宋之理，得元之格，则大成矣……老莲愿名流学古人，博览宋画仅至于元，愿作家法宋人乞带唐人，果深心此道，得其正脉。将诸大家辨其此笔出某人，此意出某人，高曾不观，贯串如到，然后落笔，便能横行天下也。”明代中前期的人物画创新性不足，笼罩在唐宋人之

下，鲜有特色，陈洪绶深知此理，他提出要想改善这一现状，须将唐人的韵味，宋人的理趣，元代的格调很好地贯穿到创作中，广泛地涉猎诸家，分析其来龙去脉，真正将古人的笔墨情趣以及造型特征渗入到自己的作品。明代仕女画多以苗条纤瘦为尚，唯独陈洪绶不然。他追求古意，不同于流俗。毛奇龄在《陈老莲别传》中谈到了陈洪绶的师承：“莲画以天胜，然各有法，骨法法吴生，用笔法郑法士，墨法荆浩，疏渲传染法管仲姬，古皇圣贤孔门弟子法李公麟……士女法周长史昉，婴法勾龙爽，倭堕结法长史。”从这段文字可以看出，陈洪绶转益多师，取法乎上，他笔下的仕女形象主要受周昉、张萱、李公麟影响较深。丰盈柔丽、丰硕健美中，又有窈窕阿娜之姿，设色淡雅。陈洪绶对周昉的画格外用心，临摹几可乱真，“摹周长史画至再三，犹不欲已”，周亮工评论他说：“盖数摹而便其法，易圆以方，易整以散，人勿得辨也。”陈洪绶学习古人不是亦步亦趋、规模前人，而是充分发挥主观能动性，不求形似，深究神似。他善于活学活用，借鉴吴道子的线条，周昉的造型，张萱的设色，李公麟的用笔，又吸收蓝瑛人物画的优点，采用易圆以方，易整以散，夸张对比的方法来改造古人，最终形成了自我画风。

陈洪绶以人物画见长，他早年塑造的人物形象中规中矩，随着时间的推移，见识渐长，开始慢慢变法，突破前人的束缚，大量运用夸张变形的手法，标新立异，极力地表达着怪诞稚拙之趣。为此，他的人物形象常常违背常理，头大身子小，形态结构上多欠正确，比例过分失当，而行为举动又荒唐怪诞。此种画法世所罕见，凸显出陈洪绶丰富的想象力和革新精神。不受法度所约束，善于抓住对象的特征，将之放大，运用干练遒劲、淡雅柔和的笔墨表达出来，力量气局，超拔磊落，赢得了“盖明三百年无此笔墨”的美誉。客观上讲，陈洪绶的少量画作的确存在比例失调之缺陷，但是艺术来源于

生活，却又高于生活。作为一个画家，并不是仅仅勾勒和再现自然万物，更重要的是用心去体验和提炼自然万物，外师造化，中得心源。把自我的情感投入到所描绘的对象中，实现物我合一。无疑，陈洪绶做到了这一点。他的人物画尽管有失真的一面，但是瑕不掩瑜，他能很好地揣摩和领悟对象的特征，遗貌取神，造型夸张，对比强烈，画风鲜明，别开生面。

清代秦祖永在《桐阴论画》评价陈洪绶说：“深得古法，幽雅静穆，浑然有太古之风，时史靡丽之习，洗涤殆尽，至其力量宏深，襟怀高旷，直可并驾唐仇，追踪李赵，允为画人物之宗工。”秦祖永认为陈洪绶有太古之风，承继前贤，力除时弊，勇于创新，开宗立派，当为画人物宗师。鲁迅说：“老莲的画，一代绝作。”鲁迅对陈洪绶推崇备至。陈洪绶开创的怪诞一路的人物画影响极大，爱妾胡净鬢、四子陈小莲、长女陈道蕴绘画风格与其非常接近。

扬州八怪的罗聘，有“海派三任”之称的任熊、任薰、任颐，无不深受陈洪绶的影响。陈洪绶的心里充满了矛盾和郁闷，出世与入世，始终纠结，现实与理想相去甚远，烦恼和郁闷只能借助酒色和诗文书画来排遣。其中绘画不仅维持着生计，还充当了发泄排遣心中愁绪和陶冶性情的一种工具。绘画是写心的艺术，陈洪绶是晚明心学大家刘宗周的弟子，学习性命之学，倡导“心外无物”“心外无理”。这种思想无形之中指导着其绘画，重视内心的感受，将内心所感知到的东西通过画笔传达出来，因而他的画独抒性灵，畅神写心。陈洪绶一心想成为政治家，然而造化弄人，绘画却让其名垂青史。□

学术讲座

第 60 期 | 五木田聪《西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展》

艺术博物馆本年度特展“西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展”于 2018 年 10 月 23 日开幕。当晚 18:30-20:00, 围绕该展览的同名讲座在博物馆四层报告厅举行。讲座邀请东京富士美术馆馆长、展览日方策展人五木田聪主讲, 清华大学艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。

自 1983 年开馆以来, 富士美术馆一直非常重视西洋画的收藏及主题展的举办, 本次在清华大学艺术博物馆所展示的作品可谓该馆 35 年的收藏事业之精华。讲座中, 五木田聪馆长为听众讲述了东京富士美术馆的建馆历程及重要事件, 同时从艺术史的方法和视角重点分析了本次特展中的部分代表性作品, 深入浅出地为观众讲解作品的特色技法、历史背景和深远意义。

第 61 期 | 亚采克·斯洛卡《克拉科夫美术学院版画与国际三年展》

10 月 30 日 18:30-20:00, 学术讲座第 61 期《克拉科夫美术学院版画与国际三年展》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请波兰著名艺术家、版画家亚采克·斯洛卡 (Jacek Sroka) 主讲, 清华大学美术学院绘画系教师、版画艺术家闫辉担任学术主持。

亚采克·斯洛卡的版画作品色彩对比强烈、人物造型怪诞、风格独树一帜, 作为波兰的杰出版画家闻名世界。讲座中, 他向在场听众陆续介绍了波兰克拉科夫的版画传统、克拉科夫美术学院多位著名版画艺术家, 以及作为世界顶尖版画艺术盛会的克拉科夫国际版画三年展, 并对部分获奖艺术家的作品进行解析。此外, 他还谈及对当代版画的看法。

第 62 期 | 爵士大叔黄任强之“爵士小说”讲演

11 月 5 日 18:30-20:00, 学术讲座第 62 期《爵士大叔黄任强之“爵士小说”讲演》在艺术博物馆一层大厅举行。本次讲座邀请到爵士大叔黄任强讲演, 清华大学艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。

“黄任强”是三个人名的缩写, 他们分别是 JZ Music 签约音乐家、爵士钢琴家/作曲家黄健怡, JZ Music 创始人、贝司手任宇清, JZ Music 签约音乐家、爵士鼓手 Jhonny Joseph。本次讲演中, 三位接地气、有个性、有趣味的大叔给大家智解音乐、趣说故事, 为在场听众介绍了常见的爵士乐风格 (Blues, Swing, Bossa Nova, Samba, Funk, Ballad, Jazz, Waltz) 以及乐器的特点, 同时解密乐手在演奏时到底在想什么, 使听众对爵士乐有新的了解和认识。

第 63-65 期 | 梅墨生《中国画的美学解读》(三讲)

11 月 11 日、18 日、25 日 14:00-17:00, 学术讲座第 63-65 期《中国画的美学解读》(三讲) 陆续在艺术博物馆四层报告厅举行。三期讲座均由中国国家画院研究员、国家一级美术师梅墨生主讲, 清华大学艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。

梅墨生先生分别以“刚健笃实、丰深崇高之儒旨——以范宽画作为例的美学解读”“阴柔玄远、简淡幽渺之道韵——以黄公望画作为例的美学解读”“澄澈空灵、奇奥静寂之禅意——以八大山人画作为例的美学解读”为题, 讲述北宋至明末清初的三位绘画大家的作画技法、画面构图及艺术理念, 并加入自身对其的美学解读和阐释。

第 66 期 | 丁宁《经典魅力大含细入——富士美术馆馆藏作品展的启迪》

12 月 11 日 18:30-20:00, 学术讲座第 66 期《经典魅力大含细入——富士美术馆馆藏作品展的启迪》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请北京大学艺术学院教授丁宁主讲, 清华大学美术学院艺术史论系主任陈岸瑛担任学术主持。目前正在艺术博物馆展出的特展“西方绘画 500 年——日本富士美术馆馆藏作品展”吸引了众多观众的参观热潮, 也令人产生颇多感触和思考。本次讲座中, 丁宁教授选取展览中的肖像画、风景画、历史画、神话题材画等类型的翘楚之作, 将它们置于西方美术史的整体语境中作深入细致的阐释与分析, 以此揭示富士美术馆的西方美术作品收藏的特殊分量以及经典作品的永恒魅力。

第 67 期 | 泽埃夫·古拉里耶《西方艺术史与爱情史》

12 月 13 日 19:00-20:30, 学术讲座第 67 期《西方艺术史与爱情史》在艺术博物馆四层报告厅举行。本次讲座邀请欧洲与地中海文明博物馆(马赛)馆藏及学术部主任、艺术史专家、策展人泽埃夫·古拉里耶主讲, 清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞担任学术主持。讲座通过分析《夫妻合葬棺》《贵妇人与独角兽》、米开朗琪罗创作的《原罪和逐出伊甸园》、弗拉·安吉利科创作的《天使报喜》、贝尼尼创作的《圣特蕾莎的狂喜》、罗丹创作的《吻》等作品, 从崇拜、激情、勇敢、浪漫主义多个角度来讲述“爱”的故事; 通过追溯爱情关系模式的演变历史, 从另一角度审视西方艺术史的发展。

公教活动



艺术沙龙

第 1 期 | 交织的目光：解读“西方绘画五百年”

12 月 2 日 18:30-20:00, 艺术沙龙第 1 期《交织的目光：解读“西方绘画五百年”》在艺术博物馆四层报告厅举行, 首期艺术沙龙邀请到 4 位对话嘉宾: 清华大学美术学院绘画系教授李睦、副教授周爱民, 青年艺术家马萧、尤勇。清华大学美术学院绘画系教授包林担任学术主持。本次艺术沙龙围绕目前正在艺术博物馆展出的特展“西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展”展开讨论, 对话嘉宾从实践者和研究者的视角, 解读展出的作品、艺术家及其所处的时代背景, 并对展览背后的深层问题展开讨论, 在探讨艺术品与艺术史等问题中, 碰撞出更多的思想火花。

“手作之美”实践探究课

第 23 期 | “国际纤维艺术双年展”公开课

11 月 12 日 14:00-17:00, 艺术博物馆主办的“第十届国际纤维艺术双年展”公开课暨第 23 期“手作之美”实践探究课在艺术博物馆三层展厅举行。本次活动围绕



正在展出的“从洛桑到北京”第十届国际纤维艺术双年展中的作品展开，课程邀请该展览的策展人、清华大学美术学院工艺美术系林乐成教授主讲，博物馆公共教育与对外关系部副主任张明担任课程主持。共有清华艺博会员、社会公众 20 余人参加了活动。课程由“纤维艺术展品讲析”和“手工实践”两部分组成。林乐成教授在展厅现场向学员们解析部分纤维展品，介绍纤维艺术编织技艺的制作工具及方法。随后，学员们跟随助教老师的示范，进行纤维编织实践。

第 24 期 | 版画艺术：铜版画体验课

11 月 17 日 14:00-17:00，艺术博物馆主办的“版画艺术：铜版画体验课”暨第 24 期“手作之美”实践探究课在清华大学美术学院 B 区三层 C314 版画工作室进行。本次活动邀请清华大学美术学院绘画系教师闫辉主讲，博物馆公共教育与对外关系部副主任张明担任课程主持。共有清华艺博会员及社会公众 15 人参加了活动。课程由“铜版画艺术讲析”和“手工实践”两部分组成。闫辉老师首先围绕什么是铜版画、铜版画的制作原理以及铜版画的基本技法展开课程讲析。他向学员们介绍了铜版画相关的制作工具和基本方法，并为大家做了示范。随后，学员们在专业老师的带领下进行铜版画的制作实践。

“艺博映话”影像放映坊

第 12 期 | 电影《村戏》放映及嘉宾映后交流会

11 月 3 日 14:00-16:30，由艺术博物馆主办的“电影《村戏》放映及嘉宾映后交流会”在博物馆四层报告

厅举办。活动邀请《村戏》的导演郑大圣、中国艺术研究院电影电视艺术研究所副研究员、电影学博士孙萌到场进行交流，清华大学艺术博物馆副馆长苏丹担任活动主持。电影《村戏》是一部由业余演员出演的现实主义农村题材影片。剧本改编自《贾大山小说精品集》中的前半部“梦庄生态”部分，主要是《村戏》《花生》《老路》等三篇。背景设定在 20 世纪 80 年代初，原著作品关注底层小人物的笑与泪，而本片导演使用黑白和半彩色影像交叉，以及大胆的特写和隐喻构图，凸显出这个特定历史时期的世情百态和社会万象。

捐赠信息



《荷香百年》袁运甫 2011

2018 年第四季度，清华大学艺术博物馆共计接收捐赠 3 批次 3 件(套)。2018 年 8 月 16 日，由清华大学、中国美术家协会、中国国家画院主办，清华大学艺术博物馆、清华大学美术学院承办的“光华——袁运甫艺术之美”在我馆开展。展览展出了杰出的艺术家、教育家、清华大学美术学院教授袁运甫先生的油画、水粉画、水墨画、彩墨画等作品共计 123 幅，全面呈现了展览的探索和成果。10 月 7 日展览结束后，袁夫人钱月华女士将袁先生的彩墨作品《荷香百年》捐赠给我馆。10 月，日本艺术家原智先生将其 1 件作品《鱼鱼子象嵌置物》捐赠我馆收藏。12 月，王庆襄先生将祖父王国维留下的 1 件题诗评赞的墨拓捐赠我馆，尤为珍贵。

艺博新闻



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、市文物局、中国博物馆协会，以及相关文博机构、学校和企业领导嘉宾代表，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，包括日历、笔记本、信纸、胶带、手袋等产品。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。

艺术博物馆与恭王府博物馆签订《馆际合作框架协议》

10 月 30 日上午，恭王府博物馆边伟副馆长一行到访清华大学艺术博物馆，艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞参加会见。双方介绍了各自的基本情况，表达了进一步加强合作交流的愿望，表示将利用各自的优势互惠互利，

在展览交换、藏品交流、学术研究等方面开展合作。会上，杜鹏飞、边伟代表两馆签署了《馆际合作框架协议》。参加座谈的还有恭王府博物馆公共教育与景区管理部主任陈桂兰、藏品研究部主任王东辉、展览活动部副主任张建、藏品研究部副研究员周劲思，清华大学艺术博物馆副馆长邹欣、综合办副主任张珺、典藏部副主任倪葭、公共教育与对外关系部副主任张明。

艺术博物馆迎来第 100 万名观众

11 月 3 日下午 1 点 53 分，清华大学艺术博物馆迎来第 100 万名观众，她就是来自广州的宋茜玲，目前正在北京学习绘画。艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞和副馆长苏丹亲自迎接宋茜玲的到来，并为她赠送了本馆精心准备的幸运大礼：终身会员资格、纪念证书、《西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展》画册一本、《清华藏珍——清华大学艺术博物馆藏品展》画册一套。艺术博物馆自 2016 年 9 月 11 日正式对公众开放以来，已推出 40 个展览，共有 5000 余件展品先后亮相，组织 100 余场公教活动，志愿讲解时长达 13000 余小时。第 100 万名观众的到来，是认可更是鼓励，是抵达更是启程。

艺术博物馆开启“西方绘画 500 年”特展周六夜场

“西方绘画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展”自 10 月 23 日开展以来，受到校内及社会观众的广泛关注和喜爱。为了给更多观众朋友提供参观展览的便利，艺术博物馆特别举办“博物馆之夜”活动。特展期间，每周六开放特展夜场参观时段：11 月 10、17、24 日和 12 月 1、8、15、22 日，夜场时间为 18:00 售票入场，20:00 停止售票，21:00 闭馆。



海内艺术资讯

GUCCI × 莫瑞吉奥·卡特兰：艺术家在此

展期：2018年10月11日—12月16日
展馆：上海 余耀德美术馆

简介：展览以“复制即创造”为核心概念，共展出来自全球超过30位艺术家的作品，专注展示将模拟和复制纳入全球文化范例的艺术家项目。



路易丝·布尔乔亚：永恒的丝线

展期：2018年11月3日—2019年2月24日
展馆：上海 龙美术馆

简介：展览展出法裔美国籍艺术家路易丝·布尔乔亚的多个重要系列作品，这是艺术家在中国的首个大型回顾展。

辛迪·舍曼

展期：2018年11月7日—2019年1月13日
展馆：上海 复星艺术中心

简介：美国摄影艺术家辛迪·舍曼在中国的首个大型个展。通过128组代表作品，力图梳理艺术家自20世纪70年代至今40余年的艺术历程，展现她对当代摄影艺术的深远影响。

艺术史：40 × 40

展期：2018年11月9日—2019年3月3日
展馆：上海 宝龙美术馆

简介：展览以“从四十位艺术家看改革开放四十年的中国当代艺术”为题，通过研究与展示40位艺术家的作品，回顾1978年至2018年共40年的中国当代艺术历史。

第12届上海双年展：禹步——面向历史矛盾性的艺术

展期：2018年11月10日—2019年3月10日
展馆：上海 上海当代艺术博物馆

简介：展览以“禹步”这一徘徊于进退之间的神秘舞步回应英文标题“Progress”，通过展出多位艺术家的作品，提示观者探寻一种全新思维方式的重要性。

图像的力量：当代欧洲优秀海报设计作品特展

展期：2018年11月15日—12月25日
展馆：杭州 中国国际设计博物馆

简介：展览从历届获奖和优秀作品中遴选120件欧洲海报设计作品，这些作品创意构思独特、传达表述清晰、表现手法新颖，代表了近10年欧洲设计的最高水平。



印迹：馆藏版画十二年回顾展

展期：2018年11月16日—2019年3月15日
展馆：北京 北京大学赛克勒考古与艺术博物馆

简介：展览回顾了赛克勒博物馆2007年迄今举办的历次版画展的重点内容，展出超过100件西方版画和素描作品，从多个角度呈现西方版画艺术的魅力。

妮基·圣法勒：20世纪传奇女艺术家及她的花园奇境

展期：2018年11月23日—2019年3月10日
展馆：北京 今日美术馆

简介：展览展出法裔艺术家妮基·圣法勒的近100件作品，展厅设计以她的大型雕塑项目《塔罗花园》为灵感，辅以自述纪录片、互动墙等，综合介绍她的艺术创作与人生历程。

世界巨匠：意大利文艺复兴三杰

展期：2018年11月28日—2019年2月24日
展馆：南京 南京博物院

简介：展览展出文艺复兴三杰及其追随者的68件作品，包括油画、雕塑以及大量素描手稿，还原艺术家创作的构思过程。

英国新摄影

展期：2018年12月8日—2019年1月6日
展馆：北京 三影堂摄影艺术中心

简介：展览展出两位当代纪实摄影师安娜·福克斯和凯伦·诺尔的摄影作品，展示当代英国社会生活的各个方面，讨论社会阶级、工作环境、自我意识等话题。

海外艺术资讯

杜尚与日本艺术

展期：2018年10月2日—12月9日
展馆：东京 东京国立博物馆

简介：展览将法国艺术大师杜尚与日本美术对比展出，在了解杜尚艺术美学的同时，也探索欣赏另一种不同于西方的日本艺术之美。



有生之年之老彼得·勃鲁盖尔

展期：2018年10月2日—2019年1月13日
展馆：维也纳 维也纳艺术史博物馆

简介：展览首次全面展示了老勃鲁盖尔的大部分作品，包括约30幅木板画（现存画作的四分之三）和几乎一半的素描和版画；同时还展示对他的作品的综合技术分析发现。

丁托列托诞生500周年纪念展

展期：2018年10月12日—2019年1月6日
展馆：纽约 摩根图书馆与博物馆

简介：展览展出超过70幅丁托列托画作和24幅相关画作，深入探索他的绘画成就以及对意大利北部艺术家的影响。

绘画礼赞：馆藏荷兰大师杰作展

展期：2018年10月16日—2020年10月4日
展馆：纽约 大都会艺术博物馆

简介：展览展出大都会艺术博物馆收藏的约65件荷兰黄金时代绘画精品，探索17世纪荷兰的文化、宗教、商业、家庭生活等主题。

鲁本斯展：巴洛克的诞生

展期：2018年10月16日—2019年1月20日
展馆：东京 东京国立西洋美术馆

简介：展览聚焦于鲁本斯与意大利之间的联系，将鲁本斯的作品与在他之前的古代雕刻、16世纪意大利艺术、鲁本斯之后的意大利巴洛克艺术共同呈现。

立体主义名作展

展期：2018年10月17日—2019年2月25日
展馆：巴黎 蓬皮杜艺术中心

简介：展览以300余幅立体主义重要作品回溯了1907—1917年立体主义运动的轨迹，详细解读了该艺术流派的发端、流行、高潮和沉寂历程。



蒙克回顾展

展期：2018年10月27日—2019年1月20日
展馆：东京 东京都美术馆

简介：展出包括《呐喊》在内的油画作品约60幅，加上版画等其他作品共计100余件。以“灵魂的呐喊与共鸣”为主题，回顾挪威现代艺术大师蒙克一生的艺术。

雷诺阿父子：绘画与电影

展期：2018年11月6日—2019年1月27日
展馆：巴黎 奥赛博物馆

简介：展览聚焦法国艺术家雷诺阿父子，将父亲皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿的16幅绘画作品与儿子让·雷诺阿的电影作品同时展出，呈现父亲对儿子电影创作的启发与影响。

安迪·沃霍尔回顾展

展期：2018年11月12日—2019年3月31日
展馆：纽约 惠特尼艺术博物馆

简介：展览呈现安迪·沃霍尔自20世纪50年代至20世纪80年代艺术生涯的整个历程，包含大量最新的研究和材料，揭开更多不为人知的故事。

抽象叙事：从波洛克到赫雷拉

展期：2018年12月17日—待定
展馆：纽约 大都会艺术博物馆

简介：展览呈现20世纪40年代至21世纪的大尺幅抽象画作、雕塑和集合艺术，全面展出抽象表现主义的发展过程。