

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 32 期

—— 2024 年第 2 期

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：杜鹏飞

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

编辑部主任：赵 晨

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：木 维

史论经纬：之 之

艺术与考古：高登科

博物馆天地：之 之

经典赏析：赵 晨

艺术资讯：超 曼

责任校对：李 乘

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：2024 年 6 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。

梁

## 卷首语

学术主持 陳沁瑜

# 目录

---



## 展览现场 TAM Exhibitions

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展 .....  | 6  |
| 特展   抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术 ..... | 10 |
| 看与被看：当代艺术展 .....               | 13 |
| 茫父不朽：一代通人姚华艺术展 .....           | 16 |
| 尺素情怀：清华学人手札展 .....             | 19 |
| 清华大学美术学院 2024 届研究生毕业作品展 .....  | 22 |
| 清华大学美术学院 2024 届本科生毕业作品展 .....  | 23 |
| “看与被看：当代艺术展”学术研讨会 .....        | 24 |

---



## 史论经纬 Art History and Theory

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 再论 1839——摄影对世界物性的再现 朱青生 ..... | 39 |
|-------------------------------|----|

---



## 艺术与考古 Art History and Archaeology

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 岁朝图：元旦、元宵与王朝正朔 高登科 ..... | 46 |
|--------------------------|----|

---





---

## 博物馆天地 Museum Study

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| “格物·求真”——从博物学视角切入美术史的一次策展实践 陈玉莲 .....   | 54 |
| 尽精微，致广大——论清华大学艺术博物馆临时展览中的展品点交 孙艺玮 ..... | 60 |

---



## 经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| 中国新民：梁启超的民主思想与书法艺术 堑 梦 .....           | 65 |
| 明灯——为现代设计蓄力 刘木维 .....                  | 68 |
| 鸾凤和鸣响九州——清华大学艺术博物馆藏缙丝凤穿牡丹团花考 高文静 ..... | 74 |

---



## 艺术资讯 Art News

|              |    |
|--------------|----|
| 清华艺博资讯 ..... | 78 |
| 海内艺术资讯 ..... | 81 |
| 海外艺术资讯 ..... | 83 |

---





展览现场

## 有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展



展览海报

展览时间 / 2024 年 3 月 8 日 - 2024 年 5 月 10 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 7 号、14 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 徐虹

策展人 / 徐大珍 吴洪亮 杜鹏飞

展览统筹 / 王晨雅 陈兴鲁

策展助理 / 葛秀支 赵晨 焦小群 刘木维

藏品统筹 / 鹿晓睿 陈倩 薛良 焦小群

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 陈兴鲁

排版设计 / 王云冲

展览执行 / 陈兴鲁 高宁 安夙 桂立新 龙云 刘华伟 徐海涛

李婷 江勤 刘银翔 王焕然 付意惟 孙嘉昌 詹法岳

朱琳 王翌伟 李旭东 王金烨 马文健 邓浩哲 司一珂

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 张珺 马艳艳

英文翻译 / 韩天楚 刘木维 刘方舟

特别鸣谢 / 周爱民 崔彦伟

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 安徽博物院 北京画院

支持单位 / 中国美术馆

2024 年 3 月 8 日下午，“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”在清华大学艺术博物馆启幕。清华大学副校长彭刚，安徽博物院副院长卞坚，北京画院美术馆负责人薛良，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，展览学术主持徐虹，肖惠祥家属焦小群先



“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”开幕现场

后致辞。中国国家博物馆副馆长丁鹏勃致辞并宣布展览开幕。开幕式上，杜鹏飞为焦小群颁发捐赠证书，感谢他为清华大学艺术博物馆捐赠肖惠祥的《科学的春天》壁画稿等 25 件绘画作品。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长孙大鹏主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

本次展览集中展示潘玉良、周思聪、肖惠祥三位女艺术家的 220 余件绘画作品，揭示了中国女性的成长历程与中国社会演变的紧密关联，女性的精神解放预示着社会的日益完善。而本次展览“有窗户的画室”意在使观众通过作品这扇“窗户”，看到她们在画室忙碌的身影，以及她们用心灵创造的艺术。作为此次展览主题“有窗户的画室”，它寓含两重意思，一是指画室的“窗户”对于画家的创作是必要条件：人物形象在自然光线下，画家可捕捉其丰富微妙的色彩光影，并创作来自上天光亮启示的艺术。“有窗户的画室”另一涵义贴近伍尔夫“一间自己的房间”本意——女性艺术家需要独立创作的空间和条件。它也指 20 世纪中国女性需要的一种精神心理状态——放开胸怀，朝向





“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展” 潘玉良展区

世界，为追求真理勇敢前行。为自己，为女性，也为整体人类的自由精神而奋斗。具体到现代中国转型期的女性艺术家，一间“有窗户的画室”关联到走出家门，追求经济、政治地位和人格的平等。

潘玉良是 20 世纪中国美术史上一位重要的女性艺术家，其成长、冲击、探索并傲立在上世纪中西艺术的多样化发展与流变之下，取中西艺术之长，完成了中国传统绘画与西方绘画的有力融合，折射出在上世纪社会转型中女性艺术家的自我认知的建立，和中西艺术语境之间的文化意识的认同。本次展览精心挑选了她最具代表性的四十二幅作品，包括油画、国画、白描等，展现了其中西融合的艺术风貌。

作为女性艺术家，周思聪不断尝试新的创作题材和理念，作品有对重大历史题材的再现和对国人命运的反思，晚年的荷花系列又有淡泊的美感，是艺术家生命的最终感悟。她在日记中提到想有一间有阳光照进来的画室，与展览主题恰好相合。

肖惠祥 1958 年毕业于中央美术学院版画系，自 1962 年起，她多次深入湘西少数民族地区采风，完成大量线描人物速写。跨度约 60 年之久的速写和线描作品集中呈现了贯穿肖惠祥艺术生涯的造型观，



“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”周思聪展区

即“我”眼中的现实。简约传神的名人速写与婀娜多姿的人体写生则反映了肖惠祥对形式美的追求，在艺术语言上透露着马蒂斯的流畅与席勒的放旷。这样“真挚的描写”既源自于客观实在，亦忠实于自身感觉，附着了艺术家本人的审美观念与艺术意志。

1979年，也正是因为线描，张仃先生慧眼识才，将肖惠祥从湖南师范学院调入中央工艺美术学院，肖惠祥从而有缘参与被誉为“中国现代艺术转折点”的首都国际机场壁画项目。肖惠祥主创的《科学的春天》描绘了生命起源、物质结构、天体运行等科学图景，表达了对未来的无限憧憬。此后数年里，她自觉地求索中国现代艺术之路，在壁毯、竹刻、不锈钢雕、油画等多种创作载体和技法均有大胆尝试并取得突出成绩。在崇尚思想解放的年代，肖惠祥以那热烈、纯粹、直率、赤诚的个性禀赋以及不断创新的姿态成为引领中国美术潮头的人物。□



展览现场

## 特展 | 抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术



展览海报

展览时间 / 2024 年 3 月 22 日 - 2024 年 7 月 31 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12-13 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 谈晟广

展览统筹 / 谈晟广 王晨雅 平山东子 陈建中

展品协调 / 洞富美男 彭玉煜 刘振华

策展助理 / 蒋瑞霞 刘方舟 高宁 袁旭

视觉统筹 / 王鹏

展陈设计 / 刘徽建

视觉设计 / 刘徽建 刘润博

展览执行 / 刘徽建 袁旭 桂立新 陈兴鲁 高登科 罗逸琳 卢杰

李琦 毛小白 翟亚辉 张云飞 袁琛

图纸深化 / 李可儿 王涵 江羿锋 陈沐众 孙闻溪

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非

行政事务 / 张珺 谢安洁 马艳艳

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 隋梦轩 刘方舟

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 平山郁夫丝绸之路美术馆

协办单位 / 黄山美术社

支持单位 / 日本国驻华大使馆 中国文物交流中心 鉴钟文化 上海书画出版社

2024 年 4 月 2 日下午，清华大学艺术博物馆“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”特展开幕在清华大学艺术博物馆大厅举办。清华大学党委副书记向波涛、日本国驻华大使馆新闻文化中心主任臼井将人、平山郁夫丝绸之路美术馆馆长平山东子、中国文物交流中心副主任周宇、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞先后致辞。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长孙大鹏主持。清华大学部分师生





“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”开幕式嘉宾合影

校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”，以平山郁夫丝绸之路美术馆所藏约 270 件陶瓷类文物为主，时间维度将跨越 6000 年，空间维度将包括古代亚欧大陆和古埃及，根据展品数量和来源地的分布情况，按区域划分为古代近东地区、伊朗高原及其周边、印度河流域文明、地中海区域、中亚的晚期彩陶、伊朗伊斯兰前期、东亚和东南亚 7 个单元。

从旧石器时代开始，人类即开始利用火加工、制造工具，而陶器就是其中最古老的发明之一。陶器，是用粘土为主要材料，加水调和后，通过手工或在陶轮上塑形，再用火经高温（通常 800 ° C 左右）烧制，使其具有坚固耐用的特质的人工制品。其中一些陶器烧成浅黄色、棕色或黑色，如组成矿物中含有铁，则形成红棕色。陶器常见的用途是饮食、日用容器，亦有人形、动物形等雕像。后来先民又在器物表面用图案或纹饰装饰陶器，结合各地不同的信仰、风俗、技术和审美等因素，从而在世界各地形成了蔚为大观的史前彩陶文化。本展虽非全景式呈现，却可从这些来自不同时期、不同区域的展品中，不仅欣赏



“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”展览题首

其制作工艺之精美，又可从独具匠心的各种造型中，窥见中国之外从早期陶器到晚期瓷器的发展历程，从而使我们更好地理解东西方不同文明之间的共性和差异性，特别是彼此之间可能存在的交流互鉴带来的文化交融和社会进步。

近年来，清华大学艺术博物馆联合平山郁夫丝绸之路美术馆举办了两次特展，2022年举办“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”，2023年举办“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”，通过大量文物的展示，先后呈现了“火与砂”创造的玻璃艺术、“火与金”创造的金属艺术。今年两馆再度合作，呈现“火与土”创造的早期陶器和晚期瓷器艺术，从而与前两展一起，实现策划“火与文明三部曲”展览的学术构想。□



## 看与被看：当代艺术展



展览海报

展览时间 / 2024 年 3 月 16 日 - 2024 年 6 月 12 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 徐虹

参展艺术家 / 丁乙 于振立 刘曼文 闫平 纪连彬 李占洋 杨少斌  
洪磊 洪浩 顾黎明 翁奋 郭全忠 谌河

展览统筹 / 王晨雅 孙艺玮

策展助理 / 葛秀支 赵晨 刘木维 苏伟

视觉统筹 / 王鹏

展陈及视觉设计 / 王宁

图纸深化 / 金京华

展览执行 / 孙艺玮 王宁 罗文昊 李永辉 丰静帆 商成光 刘勇  
李旭东 赵钦

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非

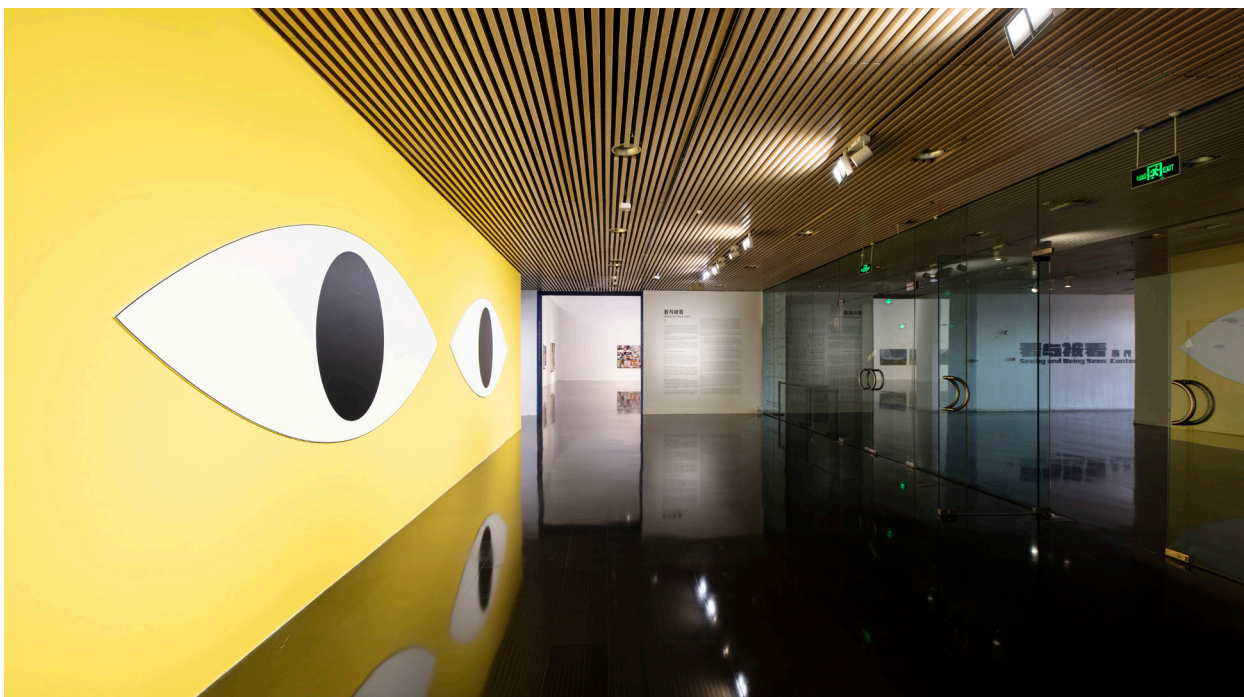
公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译及校对 / 曹莉 韩天楚 朱彦熹 蔡宇洁 张钰淇 刘方舟

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

“看与被看”是本次当代艺术展的主题。这是继 2021 年我们成功策划举办“存在之境：当代艺术展”之后，时隔三年又一次关于中国当代艺术的“提名展”，也是清华大学艺术博物馆通过“以展带藏”建构中国当代艺术收藏系统的又一次积极举措。本次展览特邀 13 位艺术家的 70 余件作品组成展览。用不同视角展示当代艺术中有关人与人，人与自然，人与社会关系的文化景观。作品将显示艺术家的敏锐洞察力和艺术创造力，向观众展示当代艺术具有的独特魅力。

记忆中的“看与被看”涵盖了谌河、刘曼文、郭全忠、洪磊四位



“存在之境：当代艺术展”展览题首

艺术家，本部分艺术家的作品往往和记忆有关，而这些记忆包含了历史文化社会与个人经历。令人感兴趣的是，有时视角决定创作手段，有时手段也会引出新的观看方式。

当下境遇中的“看与被看”包含了杨少斌、闫平、洪浩、翁奋四位艺术家，这部分艺术家的作品让我们认识到，当我们习以为常对身边事物视而不见时，我们是看不见的。艺术家会将它们“照亮”让我们看见。艺术家用他们的敏感、良心、认知、问题意识以及寻找新的表达方式的决心，照亮了我们。

“文化转换中的视线”展区聚焦于顾黎明、纪连彬、于振立、李占洋、丁乙五位艺术家，本部分的艺术家将传统文化作为一种情感表达的出发点而不是终点。如何看待传统，是对现代文化转换能力的考验，也是对传统文化生命力的审视。艺术中呈现这一主题探索的作品不绝如缕，特别是转型期的中国社会，更将其视为探索中国特色现代艺术之路的关键。

艺术家通过“看”来认知世界、认知自己、认知即将或正在进行的创作，并通过反反复复地“看”，来不断地推进这一创作进程，最终达成自我满足的“看”的结果，即一件完成的艺术作品。“被看”是“看”的共轭方，是视觉艺术作品的终极目的与意义，无论是被创作者所看，



“存在之境：当代艺术展”展览现场“记忆中的‘看与被看’”展区

还是被任何其他他人所看，完全没有“被看”到的视觉艺术品，等同于并不存在。而观者或评论家则通过“看”来认知作品、认知作者的意图、认知作品带给观赏者的主观感受，从而通过与自身既有知识体系的对照来达成对艺术作品的评价与判断。在这一过程中，艺术家既达成了其艺术作品的“被看”，同时也在无形中达成其自身通过其作品的“被看”而“被看”。

收藏、研究、展示和教育是举世公认的博物馆四大核心职能，而其中尤以收藏为至要，因为藏品是博物馆的基石，是生命线。如何建构具有现代意识的博物馆收藏系统，就成为每一位博物馆管理者必须首先正视的重要命题。清华大学艺术博物馆有幸继承了原中央工艺美术学院收藏系统，其长在于中国传统艺术与工艺，其短在于中国现当代艺术以及外国艺术与工艺。为了将清华艺博打造成名副其实的古今中外优秀艺术品的殿堂，显然需要下大力气补足短板，不断建构和优化专题性藏品系统，最终形成结构完善、特色突出的收藏体系。我们希望通过这个展览以及之后不同的当代艺术展览计划，逐渐丰富馆内当代艺术收藏体系，满足博物馆学术建设和展览需求，向广大师生、社会公众、当代艺术界和艺术爱好者，传递有思考、有美学、有语境、有关怀的当代艺术之音。□



展览现场

# 茫父不朽：一代通人姚华艺术展



展览海报

展览时间 2024 年 4 月 10 日 - 11 月 10 日

展览地点 清华大学艺术博物馆四层 10 号展厅

策展人 杜鹏飞 李 飞

学术主持 谈晟广

项目统筹 王晨雅 高 宁 张 婵

策展助理 高 宁 刘木维

视觉统筹 王 鹏 王志勇

展陈及视觉设计 高雯菲 杨 恒 牛 杰 张 惠 鲁 雪

展览执行 兰 钰 安 夙 袁 旭 桂立新 龙 云 李婉祎 王春玲 窦

天炜 邓浩哲 翟亚辉

宣传推广 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 张 珺 谢安洁

英文翻译 刘木维

主办单位 清华大学艺术博物馆 贵州省博物馆

支持单位 中央美术学院

特别鸣谢 丰 涛 王金声 朱 瀚 刘 石 严建平

苏长君 李 彦 杨未君 张 昕 张 鼎

张景国 陈延平 赵 云 宫 军 姚 伊

姚 厥 姚 遂 袁芳荣 倪克樑 常宝波

梁云鹏 魏 昆 蹇人毅 (按姓氏笔画排序)

喜迎清华大学 113 周年校庆之际，“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”于 4 月 23 日在清华艺博启幕。校党委副书记向波涛，贵州省文旅厅党组成员、副厅长袁伟，中央美术学院美术馆馆长靳军，姚华之孙、中央财经大学原副校长姚遂，本馆常务副馆长杜鹏飞先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为家属代表杨丽和杨阳颁发捐赠证书，感谢姚华孙女姚





“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”展厅入口

厥捐赠姚华绘画作品《游天宁寺图》。

姚华是清末民初黔中乃至全国著名的诗、书、画“三绝”的艺术大师，在文字学、音韵学、考据学、金石学、诗词曲赋、戏剧理论、画史画论、颖拓、笺纸、铜刻文房等诸方面皆卓有建树，被时人宗威誉为“当代之通人，艺林之耆硕”，被后人视为与王国维、吴梅“鼎足而三的一代曲学大师”。由清华大学艺术博物馆与贵州省博物馆联合策划的“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”，旨在通过大量珍贵书画、文献、碑拓、刻铜、笺纸等实物，比较全面地呈现姚华在诗词、书法、绘画、考据、篆刻、写铜画笺等领域的杰出才能与贡献，以期使观众了解一位才艺出众、立体饱满的茫父先生。

本展择要展出以姚华、陈衡恪为代表的民国早期京派书画家作品，民国初年的京派绘画群体已超越清中晚期之因循守旧，植根中国文人画传统，吸收借鉴日、欧绘画理念与技法，形成与写实倾向的融合派争流互补、共同推进现代中国绘画发展的重要力量。同样有留学日本经历的陈衡恪，与姚华艺术主张一致，积极倡导文人画之价值，可谓志同道合，北方画坛一时有“姚陈”之称。在晚清民国的大变革时代，姚华与陈衡恪一直被奉为画坛领袖，他们推崇中国画要追求人品学问



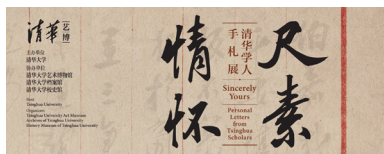
“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”展览现场

及诗、书、画、印的全面修为，将唐宋以来中国“士夫画”“文人画”格局延续并提高到前所未有的高度。姚华是晚清民国重要的书画家，尤以书法为时人所称颂。其楷书根柢颜真卿小字麻姑仙坛，间涉唐宋诸家，中年后更熔铸汉魏碑体，小字细若游丝而又精劲如铁；榜书形成冷峻雄浑而不失中正秀逸。隶书、草书皆有姿态，成自家面目。

此外，姚华亦是继贵州先贤郑珍、莫友芝之后的又一位西南硕儒、学问大家，他精通小学，于诗词曲赋、书画、篆刻、典籍、碑帖、颖拓、鉴古、考据等方面，皆有极高成就。因其书画家兼学问家的多重身份，在晚清民国北方学界与艺苑享有极隆之盛誉。“金石寿永”展区旨在以管窥豹，通过碑帖、题跋、颖拓、篆刻等实物，呈现姚华的金石学成就之大略。

在铜刻文房领域，姚华亲自在铜制文房表面写画，与张樾丞、张寿丞、姚锡久等铜师合作，创作了大量精彩绝伦的铜刻文房。“写铜画笺”展区旨在通过铜刻文房和木版水印笺纸实物及文献，为观众还原姚华在民国文房领域的特殊地位与贡献，并由此勾勒其古雅的审美趣味及其广泛的社会交游。□

## 尺素情怀：清华学人手札展



展览海报

需要竖版海报

### 展览时间地点

2023 年 7 月 13 日 - 2024 年 5 月 10 日

清华大学艺术博物馆二层展厅

2024 年 5 月 18 日 - 2024 年 10 月 31 日

清华大学艺术博物馆四层东侧展廊

策展人 / 杜鹏飞 范宝龙

项目统筹 / 王晨雅 朱俊鹏 倪 葭

策展助理 / 高文静 刘木维

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 高文静 龙 云 高 宁 兰 钰 李运峰 代 红

贾 磊 吴 霜 翟亚辉 刘润博 王 茵

英文翻译 / 刘木维

宣传推广 / 李 哲 张 晓 刘垚梦 周辛欣 肖 非 周香铭

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 谢安洁

主办单位 / 清华大学

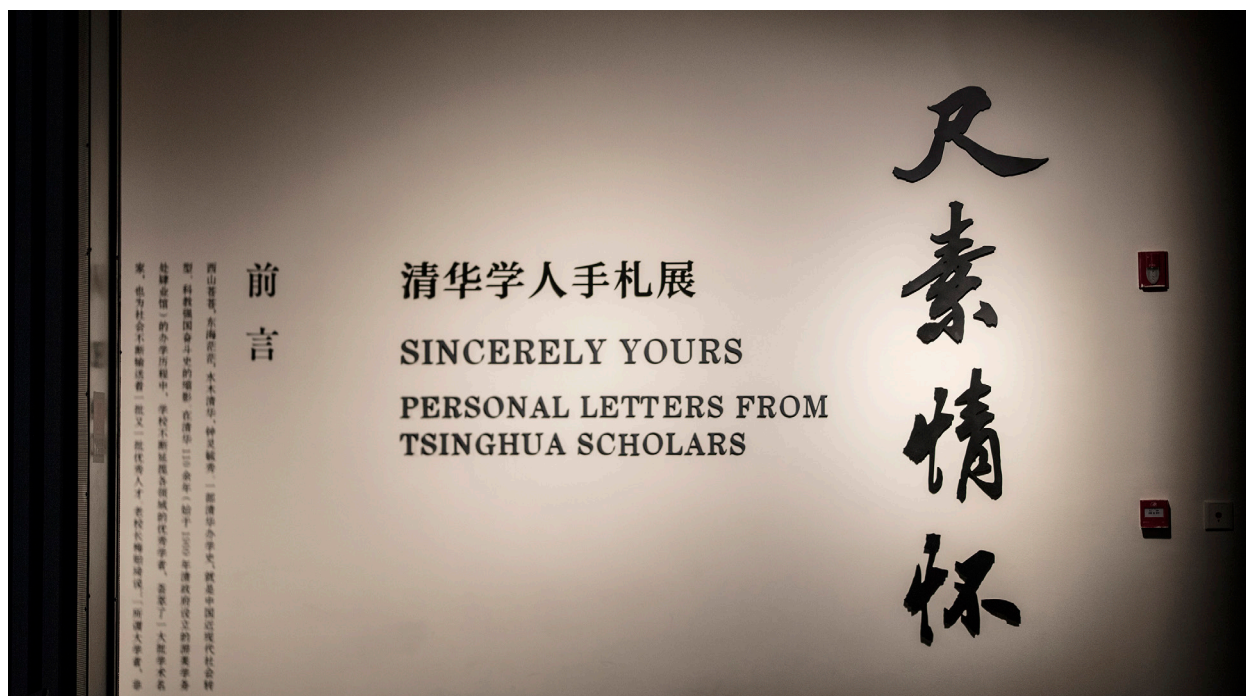
承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学档案馆 清华大学校史馆

特别鸣谢 / 北京朴庐文化传媒有限公司

夏元庆 陶中源 胡康健 周文业 韩 斗 王金声

“尺素情怀：清华学人手札展”是清华艺博开馆首展之一，曾给广大观众留下深刻印象。此后不久，展览得以交流到香港城市大学展览馆，并举办“清华学人与中国现代化转型”学术研讨会，成为纪念香港回归祖国 20 周年的一份特殊礼物。在广大校友和社会公众的反复呼吁下，清华艺博重开此展，并对展览内容略作调整，对展陈方式努力提升，





“尺素情怀：清华学人手札展”展览题首

旨在藉此向奋战在各行各业、努力践行“自强不息，厚德载物”校训和“行胜于言”校风的清华人致以崇高敬意！向展览中所呈现的百余位清华学人杰出代表敬献一瓣心香、表达无尽景仰与缅怀！

校长作为一校之长，更是教育事业成败兴衰的关键要素。清华大学百余年的办学历程，其每一阶段所取得的成功与发展，无疑皆凝聚着校长们的心血，这其中最为重要的几个阶段：一是由游美肄业馆到清华学堂创始，清华学堂首任监督周自齐、清华学校首任校长唐国安，堪称代表；二是大学部与研究院肇始阶段，周诒春与曹云祥贡献最多；三是国立清华大学之初，罗家伦功不可没；四是西南联合大学的传奇，梅贻琦居功至伟；五是新中国之后的重大转型，叶企孙、蒋南翔最为卓著；六是改革开放后新的综合性大学布局与重建，高景德、张孝文、王大中，继往开来；七是稳步迈向世界一流大学的新百年开局，顾秉林、陈吉宁、邱勇，再接再厉。限于展览体例，此单元止于蒋南翔校长，其致邓小平同志函，开启了改革开放中国教育新局面。

在近代国学研究实践中，以梁启超、王国维、陈寅恪和赵元任等四大导师为代表的清华国学研究院，学者们的学术视野和研究成果，无愧于世界第一流的中国研究。他们之所以能够领衔近百年来来的国学研究，取得一系列令人瞩目的成绩，一个重要的原因就是研究院所秉





“尺素情怀：清华学人手札展”展览现场

持的路线始终是与世界的中国研究、汉学研究、东方学研究联结在一起，站在世界学术的前沿，铸就了一个时代的传奇。此外，清华大学之所以著名，正是因为她在创建以来的一百多年中，聘请了众多有影响的学术大师，也为社会培养了众多的知名学者、科学家和工程师。这些兢兢业业躬耕于杏坛的清华教育者，在中国近现代教育从起步到逐渐走向成熟的过程中，当之无愧地承担了领跑者的角色。

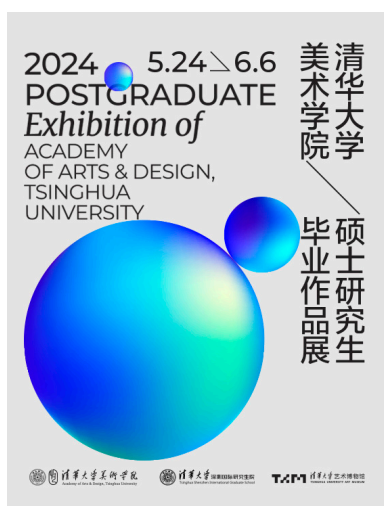
清华学人正是在某种意义上秉承了从古至今的求学和修身原则。在从传统语境向现代社会过渡的过程中，古趣盎然的学术行文与著作，酬唱应答时信手拈来的古文诗词，问询联络中信笔写就的书法条幅，均把这些知识精英的日常素养表现得淋漓尽致。而引领清华大学基础性学科的诸位“理工巨匠”，则在中国科技创新并走向世界舞台中的进程中，发挥了重要作用。

清华学人中，颇有一些能书善书而享有盛誉者。他们均可称是二十世纪当之无愧的书法大家。而另外一些学者，哪怕是理工科学子、教授，虽未专务于书，亦大都写得一手漂亮好字。不仅如此，清华学人在对书法艺术性的理解和在理论上的阐述，也是具有开创性和引领性的。清华学人身上所具有的强烈的现实关怀和作为君子的身份感也无不时刻地体现于其在日常琐事中所呈现出的学人情怀中。□



展览现场

## 清华大学美术学院 2024 届研究生毕业作品展



展览海报

展览时间 / 2024 年 5 月 24 日 - 2024 年 6 月 6 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅，四层 7、8、14 号展厅；

清华大学美术学院 A 区多功能厅、B 区学院美术馆

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学深圳国际研究生院

支持单位 / 清华大学艺术博物馆

2024 年 5 月 24 日，2024 届清华大学美术学院硕士研究生毕业作品展在清华大学艺术博物馆开幕。清华大学美术学院院长马赛，党委书记覃川，副院长杨冬江、方晓风，清华大学深圳国际研究生院副院长左剑恶，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞、副馆长孙大鹏，清华大学米兰艺术设计学院执行院长臧迎春，中国工艺美术学会理事长才大颖，学院各系及职能部门负责人，毕业生导师、亲友及媒体等校内外嘉宾 200 余人出席了开幕式。

来自染服系、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、艺术史论系、科普创意与设计项目及 GIX 项目约 200 名硕士毕业生将参加本次展览，预计展出作品 1000 余件，其中陶瓷系、工艺美术系、绘画系、雕塑系及科普创意与设计项目将在艺术博物馆展出。展出作品是师生们多年来“教”与“学”的心血结晶，在题材、创作手法、视觉效果等诸方面体现了时代性、多元性和媒介化特点。□

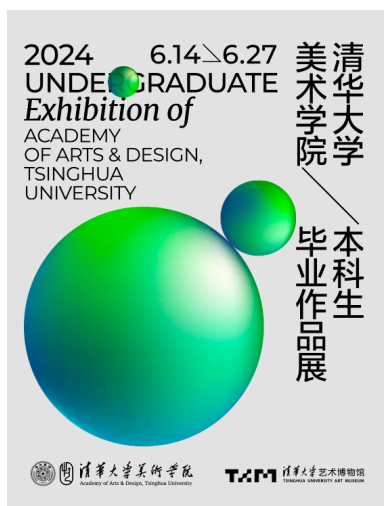
清华大学美术学院硕士研究生毕业作品展开幕现场



清华大学美术学院硕士研究生毕业作品展展览现场



## 清华大学美术学院 2024 届本科生毕业作品展



展览海报

展览时间 / 2024 年 6 月 14 日 - 2024 年 6 月 27 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅，

四层 7、8、14 号展厅；

清华大学美术学院 A 区多功能厅、B 区学院美术馆

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

由清华大学美术学院主办的 2024 届本科生毕业作品展将于 6 月 14 日在清华大学艺术博物馆 2 层 4 号展厅、4 层 7、8、14 号展厅及美术学院 A、B 区展厅同时开展。来自染服系、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 210 余名本科毕业生将参加本次展览，预计展出作品 1000 余件（其中陶瓷系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系将在艺术博物馆展出）。展出作品体现了师生们在艺术与科学的结合上所做的宝贵探索，也是同学们能够不惧困难和挑战，坚守艺术的初心和理想的有力见证。体现了时代性、多元性和媒介化特点。□



## “看与被看：当代艺术展”学术研讨会

时间：2024年3月28日下午

地点：清华大学艺术博物馆四层报告厅

主持人：徐虹清华大学艺术博物馆学术部主任

杜鹏飞：

感谢主持人，感谢各位嘉宾莅临。这次我们策划“看与被看：当代艺术展”，在开幕式时，策展人和我分别阐释了我们的一些基本理念。围绕着这次展览的主题，我们也特别想听一听美术评论界各位专家的真知灼见，也想听一听参加的艺术家来到展览的现场，对于展览呈现的方式、最后呈现的结果有什么样的一些看法。我们想借这样一个机会，展开这样一次交流。

主持人：

我的想法、选的作品，画册已经呈现了。下面就听大家说一下关于当代的一些现状、情况以及我们策划当代艺术的一些问题。香港巴塞尔博览会，大家都非常热情去看了，但是等传回来的消息，我也有一些担忧。我们现在做严肃的当代艺术碰到一些问题，一方面是观众不太看得懂，它没有一种狂欢的性质，没有感觉让大家很热闹、可以参与的气氛，精神性比较孤独，有点自命清高。另外，当代艺术由于环境、历史和一些问题，我们选择的作品，尺度会有一定的压力。另外，由于早些年市场，使很多当代艺术家，具有强烈的金融属性，这对我们当代艺术非常不利。当代艺术要换钱其实没有问题，但观众怎么看待当代艺术？对它的定位，对我

们也是考验。所以在当代艺术怎么走下去的过程中，既要避免群众狂欢、乌托邦那样的场景，也要避免市场和其他方面的压力，还要保持当代艺术的锐利、清醒、批判性、独立、有些孤傲的风骨。这是我在想的一些问题，这让我咬紧牙关，两边都不能靠。

也是因为年纪大了，我也不怕犯错，但是我希望同行在做这样展览的时候，也是希望保持我们批评家的担当和责任。

贾方舟：

大家下午好。今天艺术家、批评家一起在场，共同讨论当代艺术问题，很好。

我说几点：第一，清华大学艺术博物馆作为综合性大学的博物馆，在设计各种展览的情况下，特别顾及到当代艺术，这一点首先要肯定。杜馆长在开幕式时也说到了。这是我们作为当代艺术家，作为关注当代艺术的批评家，要感谢他们的一点。2021年第一届已经做过“存在之境”，这是第二届，每一届都做的很好。

第二点，我看了参展艺术家的名单后，有油画、水墨、装置、雕塑和影像，方方面面都顾及到，但我想不出展览的总体面貌如何。但是今天看了以后非常高兴，展览效果非常好，呈现出中国当代艺术的基本面貌，也是一个缩影，中国的当代艺术方方面面都出现了，从这个方面来说，是做得很成功。

第三，我为当代艺术说点话。就是为什么一定要关注当代艺术？在我看来，一个时代应该有一个时代的艺术，当然我们谁也不否认我们的传统，我们的传统好，但是那是老祖宗的功劳。如果一百年





与会嘉宾合影

以后、二百年以后，甚至一千年以后来回看 21 世纪前半段给中国艺术甚至给世界艺术贡献了什么？如何叙述这段历史？我们会叙述花鸟画画得很好的那些艺术家吗？叙述山水画接近了黄宾虹的艺术家吗？我想都不会。它一定是在这个时代创造了只属于这个时代艺术家，把这个时代的这些艺术家的作品放到上个时代放不进去，它只能存在于这个时代。所以当代艺术重要就在于它是这个时代的代表性艺术，它延续了中国艺术传统的新的艺术样式。因为不能说有了唐诗就不需要宋词，为什么有了唐诗，宋代不要宋诗呢？出了宋词呢？就是这个时代它要有新的创造，要从唐诗往前发展，要从规范的七绝五言发展到长短句，到了元代就是曲子，元曲比宋词还要自由。所以一个时代总得有一个时代代表性的东西。我们做当代艺术，推助当代艺术家，

就是因为这个时代需要的是当代艺术。

第四，关于当代艺术的概念。到底什么是当代艺术，100 个人可能有 100 个解释。现在很少有人谈后现代，为什么？90 年代的时候我们谈现代、现代主义、后现代主义，“后现代”这个概念不知道什么时候悄悄的消失了。我问过很多人，到底“后现代”和“当代”是什么关系？前后是怎么分界？什么时候有了当代？什么时候是属于后现代阶段？但是没有一个人的解释让我心服口服。前一段我看了王瑞芸写的《西方艺术三万年》那本书，她对当代艺术和后现代做了一个清晰的解释。我觉得解释的很好。书里没有采用后现代，直接从古典、现代到当代，直接转换到当代艺术。道理是什么？“后现代”概念最早出现于建筑中，建筑中的古典建筑、现代建筑、后现代建筑，脉络很清晰。但现代主义



到后现代主义，不是衔接延续的关系，完全是一场颠覆和革命。在这个意义上，我赞成刘骁纯的说法，他用语言系统这个角度分析现代和后现代。他说现代主义是第一场革命，这场革命就是把绘画的对象世界革掉了，古典艺术是对象世界，把对象世界作为最重要的表达目标，表达的越像越精确越神似就越好。可是到了现代主义阶段，用抽象、变形抽象这样的方式，把对象世界革掉了，艺术语言系统本身就是我们欣赏的对象，审美对象，点、线、面、构成、色彩等等，这就是现代主义的主要呈现方式，更纯粹。但是后现代是第二次革命，它把什么革掉了呢？把艺术本体革掉了，将画画的点、线、面、构成、色彩全不要了，直接把小便器拿来就是作品，把对象世界又重新返回到艺术中来，但是它不再是一个材料上的意义，不再是媒介，而是它本身就是作品。当作为一种观念表达的时候，什么都可以用，所以这个意义上，成为第二次革命，就是艺术家更自由，更随心所欲，用任何材料表达思想、情愫和观念。当代艺术在这个意义上是非常自由的。所以我界定当代艺术的第一个特征就是自由。

当代艺术是不是要批判？我记得徐冰主持的一个学术活动，请小野洋子去央美演讲。他问了一个问题：“当代艺术是不是就应该具有批判色彩”？小野洋子回答：“没有谁可以规定艺术家应该这样、那样”。我认为她说得非常好，高屋建瓴。她说没有谁可以左右艺术家。艺术家要表达什么，怎么表达是个人的事，没有人可以规定。所以在这个意义上，当代艺术是自由的，比古典艺术、比现代艺术都自由，作为一个当代艺术家，完全可以随心所欲的表达你想表达的一切。

我特别赞同日本女性文化学者上野千鹤子，她在回答什么是女性艺术的时候说了一句话，她说“女性主义就是自由，不被定义，拥有选项。”这三句话我觉得也可以解释当代艺术。所以对当代艺术家来说，就可以呈现出一种只要有才华，敏感，能

看到社会问题，能看到人自身的问题，能看到人性中的弱点，人性中很丑陋的东西，都可以作为作品的主题。所以作为一个当代艺术家是幸福的。谢谢。

主持人：

谢谢贾老师为我们描述了一幅当代艺术的乌托邦前景，很有意思，当中有很多疑问，会引起我们很多的思考。

杨卫：

第一届展览已经看了，这是清华举办的第二个当代艺术展。很早以前就听徐虹说起，我一听名字就很有兴趣。首先，展览名字起得很到位，“看与被看”就是当代人的状态，显然跟我们去观看一个历史或者去看传统美术不太一样。我们看传统美术可能只有一个字，就是看，可能没有“被看”这个层次。“看”与“被看”结合起来就是我们在场的概念，就是我们作为当代人，在当代的语境里面。“被看”包含的寓意非常丰富，也包含了我们的知识背景、现实社会背景、语言背景等方方面面，都在

“被看”当中呈现出来。今天有个词叫“他者的眼光”，其实“被看”里面也包含了“他者的眼光”，“他者的眼光”往往会被转成我们自己的眼光。在今天全球化，价值多元、文化比较撕裂的现实背景下，“看与被看”可以概括今天的生存现实。

第二，在这个主题下，选择的作品和名字也很贴切、对应，它包含的信息量也很大，虽然作品不多，但是各种风格和语言都有，寓意和触角也很丰富。涉及的问题，有审美、有现实变迁，也有从传统如何进行当代转换，东西方结合，作品如果通过形式呈现等问题，都在展览里体现。

具体到作品而言，展览有意思的地方在于展开的维度很多。在历史的维度中，比如洪磊的作品。历史不是非常枯燥的回望，而是与自己的心理结症或者心理情绪关联的，所以历史在洪磊的图片叙事里复活，而不是概念化的历史。纪连彬的水墨画，

把山水和人物有机的融合，这种探索非常有意思。杨少斌的题材是关于煤炭工人，但他不是题材决定论，而是把煤炭工人这个话题作为一种语言去探索。他们的艺术都是在面对问题、解决问题，这是展览的特点。我觉得这是这个展览的特点。

刚才贾老师说到批判性，我认为批判性非常复杂，不简单是社会批判性就是批判，还包括对本体，对我们自身，对人性，甚至是对当代艺术体制的批判。所以我觉得展览有很强的批判性。比如说杨少斌的作品，他出名是一批红颜色的“红人”作品，具有强烈表现意味。但他批判自己，否定自己，然后通过新的题材：煤炭工人。煤炭工人处在很黑暗的矿井背景，必须在这种背景下产生一种语言，就是他现在这种语言，像底片一样，模模糊糊看不清人。这种批判就使我们联想到当代艺术。

当代艺术的核心之一是否定之否定，构成了它内在的批判性，而不是简单的社会性批判。如果我们的艺术都简单的停留在社会性批判，那就和当年的庸俗现实主义没有太大区别。当代艺术有意义或者有意思的地方就是它在批判社会，关注现实的时候产生了空间的张力，具体来说就是每个艺术家的语言。语言的独特性、不可重复性构成了当代艺术的核心价值。我觉得这是今天当代艺术有意思的地方，也是展览有意思的地方。

我相信在传统意义上的展览上，看不到像这展览如此之丰富和美妙，语言多元、观念多元、材料多元，每个艺术家面对和解决问题的多元，这个就是当代，也是我们所处在的当代社会每一个人的状态，它呈现的就是我们当代社会多元、撕裂，价值观碰撞的环境。

当代艺术毫无疑问，它是当代的艺术，也就是当代社会的艺术。我们的现实、生活，方方面面都在发生变化。在这样巨大的变化当中，艺术也在变化，但有一点是永远不变的，就是面对艺术的态度。在这个展览里面有一个不变的是艺术家永远去关注

敏感、现实历史和艺术的态度。但在“被看”的语言环境在不断产生变化。因此，展览的标题产生无穷大的张力，给了我们去审视当下所面临的现实环。

此次展览是博物馆级的展览，我很认同。博物馆应该做这样的展览，作为学术性很强，有梳理性，有问题意识的展览。它跟画廊、博览会更不一样。

最后，在当代艺术整个语言环境里，有两个维度是不断展开的：一是问题式，二是形式。也就是说，两个维度可以单向度展开，同时也可以交融，把问题意识和形式意识交融在一起，拓宽它的边界。贾老师刚刚说到它的自由性。但如果离开这两个维度，既没有问题视野，也没有形式的创新去探索，可以是艺术，但不是当代艺术。

主持人：

杨卫把看展览的感受和想法都展现在我们面前。我在选作品的时候确实很困惑，当代问题方方面面非常多，艺术家不可能把所有的当代问题都说清楚，而且在某一个方面好像问题是说清楚了，但还是觉得他自己本身就有很多疑惑、困惑，本身就不非常明确，只是一个模糊的指向。后来我想，我们要做一个不确定的确定展，就是展览形式、理念必须要规划，否则观众没法看，但要呈现出一种泉水不断往外涌出来的感觉，每一个观展的人，每一个批评家看到即时闪出的发出的光华，大家自信判断去。展览要说出这个理念，本身也需要形式。

郭晓川：中国艺术研究院研究员

看了展览，我觉得特别好。首先，展览给人的感觉是很放松。第二，经典，精致。第三，具有启发性。

主要从三点来谈一下：第一，相对性。相对性就是多样化，我认为从康德开始，谈到艺术没有标准，实际已经走向了多元。这次展览囊括了几乎所有的主要艺术流派、艺术门类、艺术思潮。相对性更利于创新，尤其是像现在对少数民族的重视，去中心化。展览也有这样特点，不拘一格，随手拈





来。就像当代艺术史大潮中的一个切片，又非常具有代表性和典型性，能集中反映我们时代艺术史的影像。展览给人放松宽松的感觉，更多来自于相对性。

第二，绝对性。我一直反对无限制的“相对性”，无限制的“相对性”会丧失标准，“绝对性”代表着一种标准。没有规矩不成方圆。再讲“相对性”、“多样化”，最后看的还应该“绝对性”，这就是徐虹在开场白中谈到的问题。群众喜闻乐见的东西，喜欢看，点击量上来，就是好东西。但作为专业人员，就不能混同于一般的观众，从这个角度来讲，我们要坚持我们的“绝对性”。从康德引用希腊的古谚语的时候讲，“口味面前无差异”。用中国人的话就是“萝卜青菜各有所爱”。事实上，我们人类之所以能够延续、存在，是有绝对性的，有标准。这个展览从品质上来讲，艺术家的品质、作品的品质都非常精良，非常有代表性，彰显了在当代艺术的“绝对性”。

第三，启发性。纵观全球，我们何去何从，这一点到了关键的历史阶段和时期。过去我们认为，在方法论中，我们是中西对立。这个中间是有高低之分的，我们受教育和学习当中，整个历史赋予我们的思想当中都有这种二元对立。那我们现在的创新点在哪里？我们艺术家的创新点在哪里？只要是我们人还活着，我们就要考虑创新问题，这是社会生命的根本源泉。这也是时代对于我们艺术家提出的要求。

从创新和突破上来讲，还是要从方法论上突破，过去我们是分裂式的认识，在我们所有的认识论和思想方法上有一个西方作为对立面。从这一点来讲，固守的一切，只要放在博物馆、美术馆里面去都应该成为过去式，这就是艺术开放的意义。

主持人：

谢谢郭先生，他的发言使讨论更深入。

杨小彦：广州美术学院教授

展览非常有意思。首先，我在猜测策展人的思路。展览有相当一部分艺术家我是很熟悉的。我很难想象李占洋可以和翁奋放在一起，将闫平非常精彩的表现主义油画和洪磊的摄影放在一起。我觉得这两人分得很精彩。从分类上来说，将当下、过去和文化的角度寻找记忆的亮点。这些艺术家的作品，内部有一种颠覆性。

李占洋的作品非常精彩，我是他的粉丝，因为有很多故事，我看到他的作品就想笑。而且占洋的文笔非常好，我认为他是非常优秀的小说家，这个说明他对生活的细节有超乎寻常的观察，而且他把细节和他雕塑的语言介绍的非常幽默。如果想象它是很写实的雕塑，哪怕有这些细节，我们都觉得没意思，这里暗含着种非常精彩的嘲讽，但他跟翁奋放在一起。

翁奋的作品真是“看与被看”，为什么？他是看向远方，但不是他看，是他的乡亲们在看。他们站在那个地方，就是正在消失的海岛。他家乡的附近就是海南新起的卫星发射中心，若干年以后，可能这一片会变成禁地，家乡就可能消失。他看着乡亲们如何看，就包含了“看和被看”的颠覆。占洋和翁奋的作品，互相也在颠覆，造成非常奇特的内部张力。所以我想策展人徐虹考虑得非常有意思，不仅让我们看到差异，也是否在揭示极致？我不知道，这预设了我第二个看法。

颠覆导致什么结果呢？就是“看与被看”成为主题。一般情况下，

视觉艺术，比如闫平的油画，是写生，对象是“被看”，我为了表达“被看”，就用很有表现性的色彩。刘曼文的油画作品，通过油画转变摄影的

语言，表达它所潜藏的观看，但这种看和摄影、和洪磊、洪浩的完全不同。这说明过去看也好，被看也好，可能是一个方式，一个渠道，一个手段。但今天通过对比、互相颠覆以后，我们惊讶地发现，“看与被看”成为主体，作为根本的对象。



于是引申出我讲的第三点，这跟我过去在中山大学长期教传播学有关系。今天是媒介时代，“媒介”在上升。媒介不是普通的媒介，首先今天所有艺术必须被传播，被展示，不然再厉害也没意义。它本身就告诉我们，今天的媒介就是载体，而载体是什么意思？载体就是化身，把观念化身为具体的载体，媒介是个具体的存在，这说明我们媒介时代，所有都没有媒介重要。

如果“看”与对象是主体的话，这说明在今天这个媒介时代，媒介是一体的，是联系的中介，它把几个不同的层次全部联系在一起，并凸显，这也是今天我们面对人工智能的问题。

最后我猜测，徐虹通过这个展览，通过这么一种奇特的定制，是不是暗示一个更精彩的现实？也许在她后边的展览中，这个现实会更加凸显出来，我期待着。谢谢。

主持人：

杨先生从他自己的角度来阐释“看与被看”。这个展览的方向是我在听西方策展人和博物馆馆长讲的。他说一个展览，观众和艺术家、策展人，要让他们消失，而是让作品和自己呼吸和对话，让作品自己在看与被看。所以我一直想把我的展览做成类似于这样的展览，就是作品本身的生命力、指向性和独立性和具有的广大信息量，要充分展示出来。只有在不同的作品之间互相拉扯对抗，又互相容忍包容。这时候，展览本身的力量才会呈现展览的本体。所以我一直在做本体性的展览，这也是我对自己的要求。

夏可君：中国人民大学教授

这个展是用了心血的，很有学术深度。刚才几位老师讨论也很精彩。徐虹把三重目光和三重视线交织起来，把记忆、当下和文化的转换，在这三重的世界里面，徐虹找到一个精神的、深度的偏执。在经济衰退时代，也许我们应该回到学术上来。

“看”的本体是什么？在哲学的分析层面，分

两个部分，恰好包含“看与被看”。当我们说“看”，看着某个东西，其实我们可能什么都没看到，只是看着而已。第二个我们说“看见”，我们就“看到了”。“看到了”不等于第三个“看清了”，就是“看明白”了。哲学或者理性就是要看得清楚明白。可在媒介时代，“看清了”有巨大的困境，我们的“看”，我们的目光是被媒介所塑造的，就是我们看呆了，我们看死了。“看呆了”在媒介时代，称之为“窥视时代”，媒介打开观看的空间，吸引和诱惑我们，导致我们目光呆滞。在这个意义上，整个现代性的艺术，也就是当代艺术，如果它要面对“看”，怎么抵御“看”，那就是“被看”。

四楼的古代陶艺展，整个古代的“看”跟启蒙以后的人的“看”有巨大的不同，尤其在上古时代。那些出土的祭品，作为祭祀用的器物，它们的“看”和我们现代人的“看”不同，甚至是文艺复兴以来的“看”不同，它们是“看与被看”的统一。古陶艺展上有件作品，“人面陶翁”，来自公元前2000纪巴基斯坦，两个眼睛加一个口，一个长鼻子，面孔在

看着我们。古代的“观看”是人的“看”和“神”的看是合一的。按照法国哲学家西蒙娜的说法，它的图像和背景合一的。进入现代性以来，尤其在媒介时代，图像是没有背景的，在空中飘着，“看与被看”是分离的，或者说在普遍的色情时代或普遍的窥视时代都是我们在“看”，直到有一个“被看”出来，才有反思，才有对媒介的抵御或抵抗。

所以整个现代以来，对“被看”的思考很重要。从萨特的存在虚无里讨论“当你看着一个面孔，结果抬头发现旁边有个人看着你”，就是“他人即地狱”，这是“被看”，你被别人看到。第二个“看”是一个亡灵，当我们看到祖先鬼魂或者亡灵的使者看着我们的时候，或者在惊悚片里面这种惊悚感的时候，我们感到一种反向的“观看”，就是“被看”。

在中世纪时代或者在文艺复兴早期很多的绘画



中，是反向凝视的目光，观看的主权不在我们这些凡夫俗子身上。画面上一定有一个反向的目光看着我们，它把我们拉入或者要求你进入到场景中，要求我们看着它，它看着我们。因为它有一个内在的上帝的目光，让我们恐惧与颤栗，无处不在的看着我们，而我们看不到它。

进入到现代尤其在媒介时代，“看”的主权和权柄不是在我们人类，而更多在对媒介的塑造上。怎么可能有一个真正的观看？真正的观看一定是图像跟我们灵魂有对接。所以徐老师用“精神的弧线”。如果没有精神的撞击，不会烙印在你我记忆深处。这就是为什么艺术在这个时代不是简单的图片效果，应该有反向凝视，有灵魂的目光相遇。

回到作品中。第一，就是“隐痛的观看”。李占洋的雕塑，实际上是来自于一个事件之后的残余，不是回应雕塑纪念碑性的那种伟大事件，只是一个事件的残余，一个反讽的堆积。中国文化是“量”的文化，是堆积的，是块量的，是混杂状态的，所以必须把它堆在一起。只有这种堆积里，产生笑声的回响，才会产生特别的观看效果。当进入到细节的时候，还有一些隐痛。比如说作品《硕鼠硕鼠》、《鸡》，通过重复的堆积产生聚焦，在聚焦里面有“困”，就是把我们的“困”在当中，产生视觉的凹陷。这内在的隐痛或被困住的凝视，作品的力量就从这里体现。

第二，自然的暗火。在洪磊的作品中的晚霞色，是很不真实的红色，它带入了非真实的颜色被强化后的力量，这个力量既是自然的，又超越了自然风景。

第三，对伤逝之物、对消失之物的“观看”。在翁奋的作品中，他把我们带入到风景之中，好像我们在外面观看没有意义，必须像里面的居住在里面的人，面对他家园消失时，像他一样去观看。这样的代入感非常重要，它在塑造我们的现场感，是对观看的塑造。

第四，历史感。展览里有很长的历史视觉塑造，来自与历史深度的目光交织。民国这些所谓的人文，明星，在刘曼文和谌河的作品中可以看得到，女性的目光有恍惚，迷蒙，或者望穿秋水，好像消逝的民国记忆，要穿过历史的尘埃来看到我们，与我们目光对接，如果不与它对接，它就被遗忘了。所以，带有照片或历史记忆的目光，实际上是唤醒我们的记忆。目光里面有一种深度，值得我们反复去凝视。

第五，反凝视，拒绝观看。在目前图片复制时代，拒绝观看可能是种策略。丁乙的《十示》系列，他重复创造了内在的细微差别，好像是数码复制，可偏又不是，在细微中有一种看似对图像的反，反而能让我们进入到细节。杨少斌的暗影和暗示的绘画，他称为“后视盲区”。如果说在这个时代，艺术不同于照片、不同于手机拍摄，它可能有个关于暗示的暗影和盲区，它是叫击穿我们的盲点，这才是真正的艺术创作。

最后一点，“看”本身的“看”。洪浩的作品让我着迷。在媒介时代，如果充分利用图像的繁殖，图像本身的复制，不叫“物”，我称之为“东西”。李占洋是混杂的堆积，是充分的在场，塑造我们的目光。洪浩的书，都是竖着摆放，我们必须竖着去看，它面对时代的“观看悖论”，就是要看就必须沉迷，如果不沉迷、不上瘾那就不是看。就在一个一个让你看的时候，它带来一种“物”、“东西”本身的独立性，它在媒介里带来物的自有属性，而这个就是对我们目光的塑造。谢谢。

主持人：

这个展览让夏可君解释就是非常丰富。实际上在取展览主题的时候，我内心就是“被看”和“他者的眼光”。

洪浩：参展艺术家

大家下午好。我这次主要是想分享“看与被看”这个题目。它和艺术的关系很紧密。比如说艺术家在工作室，他跟作品之间也是“看和被看”的关系，

在展厅就是观众和展品“看与被看”的关系。

首先，这个主题让我觉得它体现“能和所”的关系，就是能看的主体和被看的客体。看是获得认识的渠道，通过观看获得认知。这里也体现“能认识”和“所认识”的关系。在不同认知下的观看，同样一个东西，产生的价值观和反映不一样，尤其是艺术。很多价值判断的系统具有时代性，它使艺术的价值变成了很虚的东西。所以唯实论认为，我们的认识决定了我们认识这个世界，心外无物。但心外是否无事呢？

我认为摄影的发明就是对这个问题进行非常有意思的探索。摄影的起源可能是由于它不太相信人对于现象世界认识的一种客观性，但是又要证明现象界的真实存在，所以就发明了客观物——照相机。通过它如实反映这客观存在。但是否能看到世界的本来面目呢？不得而知。但摄影让我们看到了另外一种精彩的存在，这是摄影出现的价值，给我们提供了有价值的“看”。

我在上世纪90年代做过一个摄影作品，叫《7小时32分》。作品内容是把我回北京的返城旅程，反映在胶卷上。胶卷一般是36张，我返城时间是7小时32分，然后推算出每一格照片大约是20分钟按一下快门，最后出来作品的图像一律都是由时间决定，而不是眼睛所选择。我把车窗面临的景象，到时间就记录下来。所以这个图像只有看的本身，没有看的判别和取舍。

这次参展作品有一件作品叫《我的东西》，是用扫描实物的方法去处理的。这些东西大部分是我的日常消费品。因为它在工作的时候，基本上跟照相机的操作是相反的。照相机的“看”，就是我们看到什么，它也看到什么。是扫描仪的“观看”正好相反，当我把一个物品放到扫描仪开始扫描的时候，我看到的是物品的正面、上面，看到它的表面设计，包括功能性，还有价值，多少钱，贵不贵等。扫描仪也有镜头，但它是从底下扫描，所看到的东

西正好是物体的底面，底面更多表现出物体的质感、形状。我们由底面的东西看到它的表面到底是什么，有时候很难认出。所以我觉得扫描仪看到的物品是被价值摸平以后的结果，体现物和物之间更加平等的关系，这是我通过作品和题目进行的思考。谢谢大家。

主持人：

谢谢洪浩解释他的创作过程。随着AI的发展，我们的哲学思考可能有很多挑战。

纪连彬：参展艺术家

“看与被看”是个特别好的展览主题。艺术家在看别人、看世界、看作品，作品今天在这里“被看”。刚才几位老师都提到我作品里人和山水的结合，我就此介绍一下。

我是哈尔滨人，从小在东北长大。东北是大平原，小时候，哈尔滨空气好，满天都是云彩，早晚变换比较大，我老在窗户外面看。我后来到了内蒙古大平原的时候，云彩是从头顶直接到地平线，东北也是如此。观察云彩是我自小就养成的习惯。没想到学画以后，跟我的创作发生联系，一直到今天。从最早80年代画天津美展的抗联的英魂化作天上的云彩开始，一直到现在。最早从东北平原，逐渐到90年代变成了画西藏高原，云彩也画得越来越高。就像我们朝圣，从平原一路走到高原，高原的山、高原的云，触手可及。从看和观的角度上，西藏那种宗教气息，人和自然和宗教的关系，深深的打动了。所以那个时候把云和山画在一起。《祥云系列》主要把云和人画在一起，云在高山，在人的身上缭绕。我们崇拜神、高山，就跟崇拜人一样，我画了将近30年。

在2020年以前，作品主要是以重彩为主，但这批作品和以前有很大的不同，在于我从以往的中国画创作，从个人表达走向了新水墨艺术。水墨这批作品和以前的“祥云”形成了鲜明对比，就是重彩与纯粹的黑白对比，对于我来说是认知上的提升。



在疫情期间，自己在家画的一些东西就变成了黑白，没有刻意，但有了沉重感。在我自我创作的实验中，突然觉得中国画，尤其是中国画人物画，以往题材上表现我们对世界认知的时候，有工具材料的局限性，一方面是我们面对历史长河中那些无数经典、艺术家和艺术的宝贵遗存，对传统的顶礼膜拜容易丧失对自己本身艺术发展的思考。同时面对新生活给我们带来的方方面面感受，对于不断膨胀的城市、不断膨胀人的欲望、市场对人的异化、人和人之间关系等，好像跟我们在绘画表达上没有关系了，或者说你的语言、形式，没有很好的表达出你的感受。

所以在水墨人物画这方面，面临很多问题。为什么在国展中少数民族题材特别多，就是大家觉得少数民族题材适合、表达，容易出效果。大家似乎放弃了表现当代社会形态下出现的问题。从生活美学到自然的改造来说，现在的山水都和古人山水画里的山水不一样。今天的是被改造后的山水，是符合现代人旅游的山水。所以我们觉得对传统的继承只是画面，在现实中是完全不同的。我认为传统非常优秀，但当下的我们如何在语言上突破，如何将传统创造性转化和发展，在实践中怎么表达？

第二，艺术家对世界的把握和理解。水墨艺术应该具有不断更新、被赋予新的生命力。当我们跟国外以及欧洲一些艺术家交流时，他们对中国的水墨艺术更感兴趣。我想作为当代人，对于中国画以及自己面临的，不单是时代的转型，我们个人也需要转型。

此次参展作品是我《凝云造梦》系列中的一些作品。有两点转变：一是，从自然属性到画心象。二是，心象的幻化。在幻化上表现和发挥水墨的局限。水墨是黑白两极，实际包含的东西比色彩更丰富。我希望自己在用墨上用在灰色区域。灰色区域具有中间性，又很温厚，在细处有特别丰富的效果。

新水墨我也不知道怎么搞，就是忠于自己的内

心选择，使“祥云”立足于人和自然的关系，不断向新的内容转换。我将山水和花鸟之间、和人物之间的分界打乱，不断把其他艺术门类，包括西方现代艺术的一些元素，尽可能在对意向性的把握中表达出来，也许看不见的真可能更真。非常感谢各位老师，多提意见。谢谢。

#### 翁奋：参展艺术家

我谈一下题目“看与被看”，尤其是关于“被看”。有个非常重要的概念，当我们被看成什么样子，或者我们把别的东西看成什么样子，其实是观看的主体性问题。我们经常遇到一种由于图像的塑造，使得我们在观看的时候，有时候会脱离对象回到图像本身，把图像作为主体，但我们在观看图像的时候，我们在消失主体，同时对象也在消失主体。因此，我们进入到观看的媒介困境中。我大概在十多年前，在思考这个问题，是由“骑墙”所带来的“看与被看”以及观众、我和对象、图像所建立的那个“看”的结构观念性。

此次新的摄影作品，我更加思考我们如何以自己的眼光面对世界？还是以世界中的人和自然所组成的总体来观看？总体是否已经超过了我们艺术家主体的自身？在这个过程中，我回到海南岛，回来我自己的家乡、我的土地和我的家园，我认为这才是一个我要面对的世界。在这个过程中，我才真正回到了我原初所理解的“看”，和超越原来作为艺术家主体那个“看”的结构。但在这个过程中，我仍然在使用艺术家的眼光，不是我自己的眼睛，而是相机。

“相机”不是传统意义上的时间和快门的概念，而是把相机的快门和时间放在一个长的时间阶段，我的一些作品不是一次拍的，是多次拍摄，而且我会通过季节不同选择季节，甚至是通过事件的发生来选择拍摄的时间，这里混杂了很多复杂的，在“看与被看”的结构中的关联性。有时候是线性的，有时候是非线性，总体是混合的。它打破了一个主体



的严密结构，建立一个既松散又有潜在的关联。所以这里就像一个地方的历史，当下的内和时间、空间以及记忆、现状和文化等，还有天和人以及生态总体的混乱、混杂。我把它称之为在地的“方法论”和在地的

“媒介”。这就是我在这批作品中要去实践的。我等待一个适合我拍的相机，可以像传统中国绘画那样，用散点的透视可以打开 200 度以上的视角，把它变成直面的图片，这在传统相机里做不到。我也想实践中国传统风景理念中，人和自然的紧密的、微妙的和微小的关系。这就是我整个系列的思考。谢谢。

主持人：

我看翁奋作品的时候，感觉作品的“看”怎么被拉长了？这个意识并不是我看的时间长和短，而是我看的视觉。就像在黑洞的边上，慢慢就被拉成一个扁的。通过翁奋的解说，作品带有一种历史性的延长，有历史性就有心理结构，就会有情绪结构，以及赋予它的各种意义以及思考。翁奋的说法正好印证了我这个感受。

高岭：文字和图像语言两个系统的逼近与还原  
天津美术学院教授

“看与被看”毫无疑问是现在最流行的视觉文化，是视觉文化中最关键的一个关键词，背后自然是一系列问题。刚才开幕式时，闫平讲得很好，艺术家做得多、说得少，批评家是说得更多。艺术家用的是图像语言，批评家讨论的文字语言。此次研讨会实际是文字和图像语言两个系统之间相互逼近和还原。我跟学生反复讲，艺术家可以是哑巴，但是我们不能是。对一些本科生或者没有上过专业课的学生来说，他看到画，瞠目结舌，但不知怎么用文字表述。要表达一张画的意图以及价值，肯定是要有文字语言、逻辑和方法。所以“看与被看”，实际上是艺术家做出来的，我们批评家用文字语言来挖掘它的内在价值和意图。此次展览的主题和研讨

会的进行，实际意味今天已经超越了老师教给我们那些最基本的 ABC，解读一些艺术作品、艺术创作最基本的、单向度的“看”的基本原理，也就是单向度的“看”一张画，对于今天来说已经远远不够了。

当代艺术最核心的不是简单的“看”，从艺术家角度来讲，不能简单的什么也不学、不想，上来就画，也很难画出让很多人看了幸福或者满意。换句话说，今天很多艺术家，包括没有受过很好训练或者受过艺术教育的观众，为什么喜欢逼真的、写实的、叙事的，追求惟妙惟肖的作品？就是因为这些词和诉求，都和单向度、低版本、初级的“看”有关系。现在问题是展览加了一个“被看”，而且还还不是一次“被看”，而是 N 次“被看”，是“看与被看”的多重交叠。过去我们老师教看、评价一张画就是你画了什么，什么年代、时代、种族、环境等。但现在远远不够。为什么有些艺术家的作品在学术界并不看好，但市场很好。因为视觉艺术的背后，实际上重要的是在于人们怎么去看。

展览告诉我们，一张画，艺术家完成了以后，重要的是在于观众、专家和评论家解读，再加上研讨会的阐释和挖掘。

我高度肯定展览的主题，至于展览的解读，以后有机会清华大学可以邀请我们跟观众讲怎么看画。其实看画很简单，但观众掌握不了方法，这样绘画的门槛就挡住了很多人。正因为如此，现在流行的还是古典的、学院的，单向度的、一次性完成的看。

谢谢。

李晓峰：上海美术学院教授

我先请教一个问题，这是当代艺术展的第二回叫“看与被看”，第一回叫“存在之境”。第三回名字取好了吗？

主持人：

早就想好了，连艺术家都定好了。



李晓峰：

展览主题的结构性非常耐人寻味。“存在之境”更多是物质性或者材料性的作品为主流。这次展览形象性的作品是主流，并不排斥抽象。“形象性”正是展览主题的诠释，是展览主题给所有观众的一个揭示，揭示了中国当代艺术的这些代表性、部分代表性作品的主要倾向。倾向非常重要，我深以为然。我认为，有些作品看看就看看了，没有“被看”的话题可延伸。有意思的是在看了之后出现“被看”的诉求，这是中国当代艺术中重要的耐人寻味的学术话题，显然在这次展览中被凸显出来。

我就几位艺术家的作品来阐释“看与被看”的关系。首先是翁奋，2002年上海双年展的时候，他的作品《骑墙》表现的好像是深圳，这边是废墟，那边是林立的高楼，女孩在注视着现场，而翁奋在看她，凝视的女孩被看了。我们在看翁奋的作品，就是循环性的“被看”，这种被看就是话题延伸的价值，显然翁奋抓住了“看与被看”这组关系的深层价值或者深层的哲学意味。这种哲学意味，比如启蒙也好，启示也好，或者用小彦在2006年写的书《看与被看》，副标题叫“摄影中国”。陈剑澜给了前言。他在前言中深度解读了小彦对肖全为代表的那些中国现代摄影，包括布列松、流行中国以及对陈福礼（音）的批判，非常有意思。陈剑澜再前言中提到了“神学的维度”，就是“看与被看”。神学的维度如何在“看与被看”中体现？借用小彦在与谁的对话中讲到的布列松的那句话，叫“决定性的瞬间”。一下子点醒了我，我发现小彦那么热爱摄影绝对不是私人爱好，他抓住了时代精神：这就是我们今天所处的时代，就是“看与被看”的时代。而“看与被看”时代最雅俗共赏的、主流的手段就是摄影。所以摄影里头有陈剑澜所讲的神学维度在这个层面体现出来。

其实不仅仅是在摄影中，比如李占洋。李占洋的作品是典型的起哄假样子作品，肆无忌惮的描写

了鲁迅所讲到的中国人的国民性：围观。围观不就是看吗？这是中国国民性中最群体化的看，所以李占洋肆无忌惮的用三俗和博古的手法淋漓尽致的表达出来。这次展览放了那么多作品，更加肆意的展现了这种围观。围观抓住了中国值得被看的一个现场。这种现场我们称之为什么呢？有很多描述，比如说麻木、呆傻、憧憬，或者说是叫做狂欢式的本能、呆傻、痴狂式的看，这种看是对文化的亵渎。所以说有人批判三俗，有一定道理，揭示了围观亵渎文化的本性。这是我们解读这次展览“看与被看”特别精彩的案例。这种案例还包括在展览之外的一些人，比如刘晓东、刘庆和、贾樟柯等那种那种渴望、饥渴的眼神，让我们可以解读出为什么在90年代《渴望》那部电视剧那么引起了哗然。渴望就是“看”，今天反省下来是愚蠢的，而艺术家早在80年代以来就已经发现了，并且颠覆这种愚蠢。这是展览特别有价值的地方。

就此我也想说，清华博物馆举办“看与被看”，看了当代艺术，并且把当代艺术搬到清华来看，也折射了清华被看，原来清华与当代有关，而不仅仅是象牙之塔。

徐虹：

以独特和激情为发言增添颜色。“看与被看”与社会学的关系比较密集，这也拓展了展览和题目所想象的可能性。但在中国目前来说，如果跟现实关系更紧密一点，你发言的内容是非常恰当和精彩的。

刘曼文：

此次参展作品从“看与被看”主题来讲，我觉得特别值得一提。好像是我知道展览主题后才创作的。其实这些作品是我16年前开始创作的，2007年、2008年开始做的准备。在这个期间，我在“看与被看”概念上一直做主体，是“看”。这部分作品叫《红颜》和《秋水伊人》。我最开始是因为兴趣才看，也没想到去创作。但看了一段时间后，突

然对我些触动。这些红颜背后也折射出了社会和她们的命运。然后我就在图书馆找资料。有了创作冲动以后，素材也累计到了一定程度。在电脑里，我反反复复地看，这些图片质量差不多是十几KB，不是很好。我在电脑里放的时候，无意间用鼠标放大，图像就已经马赛克了。

一直以来，我创作的所有作品，除了个人想表达的精神指向以外，我一直想打破曾经受的传统教育里的习惯性造型和表达方式，但始终找不到很恰当的载体。在这些马赛克里面，我似乎找到了。当这些马赛克成为马赛克的时候，既是虚幻，但同时又非常清晰地折射出那个时代的影子。我开始准备创作时，我是主体，我在看，在看的时候我有两个想法不做，第一，不画历史画。第二，不画肖像画。那画什么？好像我有个潜意识对主导自己。我也不知道最后能表达成何样，就是在确切和模糊之间一直有让我放不下的能量，那我就想先试试看。让我感到很神奇的是，当我想颠覆、完全抛掉我原有造型习惯的时候，这些分解掉的型又组合出一个特殊的造型。第一张画的是周璇，用的蓝色和柠檬黄对比色。我并没有明确的道理，就是我在看黑白的周璇照片时，我感觉就是用这颜色才最能表达出她特有的魅力和张力。接下来在画的时候，每一幅都是特殊色调，我也同样觉得这个人物就是这个色调。

画到《秋水伊人》时，实际是因为我要在今日美术馆做个展后开始构想。这系列作品，有一张是1930年代上海明星最集中的一张照片，这些肢体语言和动作特别打动我。我把它拿过来作为我的主体素材。我想她们不是群像，更不是肖像，更不是历史画，更不是情节性的。我觉得她们存在于山水之间，所以在她们左右我又画了两张像是山水的画，但绝对不是风景。这些作品在上海油画雕塑院美术馆、北京今日美术馆和意大利贝利尼博物馆都做过展览。但每次展览，这些作品跟展馆空间之间的关系，都不一样。

这次在“看与被看”主题中，我又对作品有了重新的审视。以往我在任何一个空间里看的是作品与空间的关系，从来没想过其他。但这次我忽然跳出来，我在看这些作品的时候，反而是作品当中的人物在看我。在“看与被看”这个题目出来的时候，我觉得是懂了，但细想又觉得没懂，很复杂。

徐虹：

我的收获真是太大了。“看与被看”那个肖像，从老的照片放在电脑里，照片的质量不好，然后变成马赛克，突然从马赛克跳出来她要画的形象。她突然从被肢解、被分化的已经不能看到的东西里面看到了东西，因为看到的这个形象也在看着她，就是你选择我，实际上是图像选择了艺术家，这个图像是被时代和人的理解，被它美化或者恶化等等，所有的概念里去掉以后，然后艺术家是被这个图像选择。我当时一看你这个画就觉得很好，为什么呢？就是这些人都在看着我，好就好在我从来没有被人像这么看过，所以当时看你的画，心里面都“咯噔”一下，一个是你的颜色，好象这些人物从遥远的历史帷幕里看着我。还有一个就是你的处理手法，不像传统肖像画等。既是比较自由，但是又非常细腻的这种手法，使得她们的精神复活了，而且使她们更具有那种人的各种复杂性和各种信息。所以我覺得她们都是活的人，是她们在看着我。你现在才能感觉到，我几年以前就感觉到了。

谌河：

刘曼文老师发言以后，我不知道怎么发言了，我们有很多地方很像，当然不是制作的过程。我画民国历史人物题材，有一定原因。我的家庭算是书香门第吧，父亲也是画油画的。我自己也是科班毕业，非常喜欢色彩。后来随着个人成长，通过对传统人物以及家里的老照片的了解，特别有意思的是我以前找的一些素材，它们像素非常低，甚至非常模糊，我好像在里面看到了一些类似于抽象化的，不纯粹的，好象把它分解了的人物里一种很微妙的



东西。

比如说《王国维》的肖像，我并没有把他刻意变形，像是照片生发出来的，但仔细看，他好像在看我，而且眼神非常锐利，看出他对旧文化的绝望。这些历史人物有些是在看着我，有些不看，有些是背过去，处于被看的视角中。

当下社会发展的很快，生活节奏也很快，这种情况下，我们再看这些人物，我们能否静静的去看他们，是否能给我们产生很多反思，或者是会不会有“被看”的感觉？

李占洋：

看到展览题目时我为之一振，对于“被看”感触很深，我谈谈个人感触。

第一，时间。当我站在敦煌 135 窟隋代菩萨面前的时候，感触颇多。那尊菩萨已经从隋代走到今天，它面前看了多少人？人对菩萨来说完全是镜花水月。我们在看菩萨的同时，菩萨在看我们，像是过客一样。

第二，齐物。当我读普鲁斯特《追忆似水年华》时，里面有一章。主人公去妓院，妓女说你把沙发送给我吧，男主无所谓，就把他家沙发送给了妓院。等他再隔几个月去的时候，他对着沙发哭泣。“哭”这个词，一下子刺激了我的某种感受。可能男主从小就坐那个沙发，然后将沙发送给了别人。所以男主哭泣，觉得委屈了沙发。我们从文学、艺术或者音乐作品中，能够激发人类共通的情感，这来源于艺术家非常敏感的描写。这种敏感，我认为必须与现实生活保持一定距离，比如名利、权力、赚钱等。创作者必须有非常大的闲遐空间，非常孤独的面对自己。当你再看某物的时候，就会借物生情。

之前洪浩的观点是，瞎子能否能看到东西？实际上瞎子是可以看到的，作为看到的能力是有的，但锁不行了，锁坏了。我们有换双好眼睛就恢复光明的例子。其实人都有感知事物、外界的敏感之心，

只是有很多人为了现实目的，被蒙蔽了。艺术家必须保持这样的敏感，才能表现出很好的作品，这是我的感受。

这次参展的作品，差不多是两个时期，一个是很早时期，一个是近年来的创作。早年的我是个非常庸俗的人。中国处在转型、前现代的时期。上海甚至比纽约还丰富，但落后的乡村跟原始社会差不多。我居住在重庆，我们那个年代可以到世界上各个国家参加展览。从我们自身看到了世界最辉煌的样子，也看到了中国最辉煌的样子，所以我非常幸运生长在那个年代。当时只是为了我的眼睛能看，眼、耳、鼻、舌、身、意，外边对着色、声、香、味、触、法，看到各种景象，我就把它作为我雕塑的对象，老栗曾经说，“胖”就是你的语言。我做的东西都是胖乎乎的，我也喜欢胖、丰满的，热闹欢腾的，这就是我早年作品中的那种气象。

我始终强调一种缘分。比如说我做的《打架》，还有很多事，为什么没做？我做了舞厅、夜总会等题材，为什么没做开教学会议，或者各种各样的事？这个就像人找对象，肯定是一定的缘分。我早年的作品《山城夜色》，我去了夜总会看到的那一幕，从城外到夜总会中心，到包房这种景象，我做了三联。这跟我早年上大学的时候特别喜欢的艺术家叫奥托·迪克斯的作品“Night in the City”很有关系，我特别喜欢。20年后当我见到这种情况的时候，立刻把这三组图像组合在一起，好像我原来中头脑中已经有了。

我早期的那些表现基本上是来源于我的学院教育背景，那些西方式，苏派、法派、传统纪念碑的写实雕塑。越到后来，比如说像敦煌、麦积山、龙门、云冈石窟。古代是做了场景，但不是自然的呈现，有它的构图和颜色，跟西方不一样。比如说佛通常很大，那些弟子或者飞天怎么布局，有一定的美感，有一定的东方审美性，我们如何在那个里边能够吸收缘分。



陈岸瑛：清华大学美术学院教授

清华大学有这样展示中国当代艺术的空间非常好，也非常有必要。中国当代艺术是改革开放和思想解放的一部分，虽然现在它可能不是处在时代中心，但是我觉得它需要一些体制性的空间来保持它的思想和探索。

我本人做艺术理论研究，我觉得当代艺术和我所做的艺术理论是最契合。大概分成几个不同层面，有的是艺术创作层面的艺术逻辑，有的是艺术哲学问题。今天参加这个充满问题的研讨会，收获很大。今天听到李占洋的发言更加深了我对他的认识。李占洋的天赋里面具有很强的叙事能力。而叙事性在哲学层面上是没有讨论清楚的哲学问题，我们以前对这个问题认识是非常片面的，但他的思考和创作是对叙事性非常好的思考和展示。

还有翁奋、洪浩、刘曼文等艺术家，大家都在讨论“观看”。在我看来，我要思考的是在何种条件下，“观看”成为一个问题。在西方艺术史和传统理念中，“观看”是成为一个问题的，为什么？因为它的前置条件是有透视学、有暗箱、透镜、望远镜、显微镜、照相机等发明。人的肉眼观看就会在这个条件下成为问题。刚才讨论里面有一个人看向画外，在马奈的作品《奥林匹亚》中就讨论了。这其实跟西方的戏剧理论“第四堵墙”有关。按照这个理论，舞台上的演员不注意到外面的观众，他应该沉浸在自己的故事里。

当代艺术和有关当代艺术这些充满思想性、探索性讨论，常在我们旁边发生。我们系有两门课跟展览相关，有一门是中国现当代艺术史，还有一门是现当代艺术理论。大家今天讨论的很多问题也是我在课上要讨论的。

感谢策展人、艺术人和批评家们。谢谢。

范晓楠：

展览的题目和定位，我们会看到不一样的观看视角和态度。展览的副标题“视觉的精神弧线”跟

视觉承载的思想、精神的价值有关。尤其是“看与被看”，这个维度可以伸向古典、现代各个历史时期，但对于我们今天的当代艺术来讲，格外有意义，也就是说“精神弧线”到当代的时候有个大弧线，就在于我们今天谈的“看与被看”中，它更多指向了观念和态度。

我们日常会说，这个问题你怎么看？不是说你看到什么样的图像，而是你的观点是什么。我们今天谈到的“看与被看”，就是说当代艺术家在选择任何图像，把他曾经的经历和观点用艺术转化。今天展厅里所有的当代艺术作品是艺术家的态度和角度，就是他对今天艺术现象，要对社会存在的问题有一定的关怀。

在这种情况下，徐老师在章节中分了三个部分，第一部分指向了记忆中的历史。如果从今天看中国当代艺术，也就短短40年。西方如果从二战开始算也就是70年。在短短的40年和70年间，我们的观念和看法发生了很大改变。当下所发生的所有问题，其实已经成为我们最近的历史，今天也是“被看”的现场，我们在讨论，后面有嘉宾在观看着我们，我们可能会触发艺术家在后期创作中更多的角度和想法。

今天的当代艺术家如果想表现社会问题或者提出看法，有更多指向，一方面大的社会背景是整个全球的消费文化，或现代性的进程带给人们的生存处境困境。如果说艺术家有社会责任和关怀的话，他所揭示的问题肯定是底层人的不幸和处境。李占洋的《鸡》，用调侃的方式让我们看到“月亮与六便士”。所以语境当中如果有不同的转变是非常有意思的。其实更多的指向了一种权利。翁奋的作品拍了很多背景当中的人，那些到底是什么样的人、什么样的身份不重要，因为他要表达的跟那些什么样的人或者存在于什么样的场景当中的这些人的身份，都是被缩掉的。从另外一个背景上来讲，从以前的美术史当中，如弗里德里希的背景，包括《毛



主席去安源》的背景，这些背景的阐释和当代艺术家选择的背景和风景进行阐释，有着不同的历史和时间的维度，它也指向了权利和身份的遗失。

杨少斌锁定的是煤矿工人，被消费的群体。这些都是当代艺术家对于底层人的一个揭示。洪浩的作品与古尔斯基不同在于他是扫描，我把它称之为图像的日记，他个人的日记。刘曼文和谌河都关注了民国时期的人物身份。刘曼文指向女性视角，关注被消费的女性形象，而谌河指向了一群救国图亡的男性知识分子的形象。不同的身份选择了不同的人，刘曼文作为现代女性，把现代女性对于民国时期被消费的女性的想法展现给观众，让我们再次看到曾经被消费的形象，是看与被看的多重反转。

纪连彬在这个语境当中有自己的推进和转化，有对山水、人物、风景之间转化的语言和图式关系。

在这个展览当中也存在了一种混杂性，也是中国当代艺术40年发展的缩影。有趣的是，本次展览的策展人是女性，这同时指向了另外一种权利或者观看的维度。也就是说，清华艺术博物馆在展览当中选择的艺术家，是个人对美术史的一个态度和观点。前几年开中国美术批评家年会，主题是“当代艺术书写与批评”。我用了半年的时间，读了4本当代艺术史书写的书。因为观点和态度不同，他们所选择的艺术家和撰写的观点和角度是完全不同。所以，从美术史的定义和观点，包括博物馆的收藏与展示，因为也是对美术史的定位。在这种情况下，有些艺术家会被几种选择和筛选所淘汰，但有些艺术家因为的选择而载入美术史。

刘礼宾：

本次展览的艺术家选取存在复杂性和别扭性。很多艺术家是拒绝“看”的，比如说洪浩，他的作品本来是指向物质性，这也是不同的观察中国当代艺术或者书写中国当代艺术史的一种视角和方法。很多人把中国当代艺术定位为对政治的反抗性，这太过于片面。政治性本身是当代艺术的一个支脉，

但不是全部。现在很多美术馆、博物馆，说当代艺术处境比较尴尬，都和关于它的“政治性”有关。

从这个展我们可以看到，当代艺术非常丰富。李占洋新作品的造型语言已经发生很大变化，我今天才知道他是从佛龕、敦煌里面提炼。纪连彬的画，在转向黑白水墨后所呈现出来的水墨意向，给我们提供了传统转化的新思路。

徐虹谈到，在当代艺术展中把水墨画家放里面，我们怎么去看和评价？我曾经做过梳理，在中国对于当代性的定义有十几种理论和观点，大家在互相对质乃至互相批评的时候，是个人立场、选择或者叙事在发生作用。在这种角度下，徐老师把视觉文化研究或者传播学研究中特别关键的词“看与被看”放入，通过作品和展场的构建，是对当代艺术的定位和中国当代艺术史的书写。清华艺术博物馆通过做这样的展览，行成当代艺术的脉络。

徐虹：

谢谢刘礼宾先生从美术史书写的角度谈了对当代艺术的态度以及等等一些问题。

今天在座的关于这个问题可以讨论得那么深入，信息量这么大，这是我做展览最大的收获。我做展览就希望我的思想更深入，思考问题更多面。我还需要有“他者的眼光”，更能听别人的意见，今天这个会我收获很多，也是对我这个展览的奖励。

感谢大家。□

# 再论 1839

## ——摄影对世界物性的再现

朱青生

“中国摄影 40 年”是中国批评家年会的集体学术研究工作，组委会秘书处委托我和杨小彦一个负责策划展览，一个做学术主持人。

在“中国摄影 40 年”的开幕式上，杨小彦作为学术主持，在集美大学做了题目为《机器之眼——从摄影发明开始》的学术演讲，今天我接着他的题目往下讲。

杨小彦把摄影出现的 1839 年看成是世界改变的一年，不仅是作为一个艺术史学者的学术思辨，而且是从艺术家的直接的经验 and 技能角度做了验证。他在《我读过他们的脸》一书后记中说道：“我之所为，更多来自研读贡布里希《艺术与错觉》的体会，尤其是其中他对于艺术图式的分析，对于漫画的研究，以及对于再现和表现之关系的探讨。……关于绘画的图式 (schema)，关于所见与所知的关系，关于绘画的试错法 (schema and correction)，贡布里希指出：‘为什么再现 (representation - versus replaca) 要有一个历史，为什么人类为之竟然花费了那么长的时间，才能似乎可信地描绘出一些视觉效果，从而创造出看起来栩栩如生的错觉？……把事物被再现的样子跟事物被‘看见’的样子等同起来，这就必然把人引入歧途。……因此，在发现事物形象的过程中，更重要的因素是若干绘画效果的发明，而不是对自然的认真观察。’贡布里希令人信服地推翻了世人对于‘写生’的迷信，证明绘画也是一种理性的结果。那么，作为绘画，其工作原理究竟有些什么样的特征？”

杨小彦印证了贡布里希的结论：绘画在人心中的归档系统里的图像方式，不同于科学中的度量系统。基于这样的认识，杨小彦把摄影的出现，也就是科学度量系统的图像方式的出现，看成是世界的重大改变。这种改变是人与世界的感觉关系发生了根本性的变化，但是今天已经习惯了电影、摄影和其他机械摄制图像的人的眼睛，已经不大能感受到这一次巨大的变化曾经在人的精神上造成了多大的决裂。至少从表面上看，如果去除一些严格的理论思辨，我们还是可以说摄影的出现整个地终结了西方艺术史。

西方艺术史的理论基础是再现，用我们平时的技术术语来说就是写实，而训练的方法就是写生。所以我们从西方学院派的系统回溯到西方艺术史的源头，就会到达希腊的“模仿说”。无论是出于柏拉图的理论，还是从“美学” (aesthetic/ Ästhetisch) 的希腊词根 “aisthetikos” (对物的感觉和感受)，推测它来自 “aisthanesthai” (感到)，从而来自原始印度-日耳曼语词源 “awis-dh-yo-”，词根是 “au-”，即觉察、意识 (perceive)<sup>1</sup>，甚至是罗马人关于希腊绘画的一些不确切的传说，传说宙克斯与帕尔哈希奥斯比赛绘画逼真程度，一人画出葡萄引鸟来啄，一人模拟覆盖画面的布，骗过对手的眼睛，让他亲手来揭取。根据对存世的希腊雕塑的观察，其美妙之处恰恰在于不是完全模拟复制对象，而是从经过

1 引自谷歌词源学线上词典，<https://www.etymonline.com/>。



人工处理的比例、节奏和形体、动态中取得了令人惊异的效果，甚至是雕像局部的损坏（如藏于卢浮宫的断臂阿佛洛狄德和胜利女神尼克），反而能增加其自身的优美与和谐。即使是最近在古代马其顿首都（现在的塞萨洛尼基）附近发现的腓力大帝一世的坟墓壁画，也同样是具有跟存世雕塑一样的风格和品味。西方艺术史上，整体从来没有达到过完全能够复制对象的地步，除了极少数的天才如西班牙的维拉斯凯支和荷兰的伦勃朗、维米尔等 17 世纪的画家。然而他们之所以能够准确地复制，是因为现在有很多证据表明他们使用了光学凸镜与暗箱结合的制图器，对着对象进行了准确制图（包括特殊的光学透视效果），然后再用人的视错觉处理技术进行质感“表皮”和边线的错觉处理，达到乱真的效果。这个情况后来再在艺术史上出现，是 19 世纪晚期的法国油画大量地使用摄影术（复制技术）和照片（造型辅助）解决形体问题，再加上与印象派画家共同得益的对光学与色彩关系的科学研究成果，才使画面逼真。出现在中国 80 年代末期，以冷军为代表的绝对写实油画虽然不是西方人所为，但是这位天才完全超常地掌握了西方艺术的理念、手法、材料和技术的发展成果，完成了逼真图像的创作。

西方艺术史的观念是以再现艺术为基础而建立，因为这个艺术史依据再现艺术的前提，意味着一个画面（或者一件艺术品）是对一个实际存在的事物形象和现象的或多或少的模仿、记录和重现，甚至不断以制图和造像的方式，以一种材料作为媒介，再一次地呈现这个事物本身的表现性、记录性和表达性，艺术品因此才有作为见证和物证的衍生形式的价值，才能作为历史的数据和证据。只不过西方历史上又有一个与之互成悖论的系统，即反偶像、反形象化。随着希伯来渊源的基督教观念否定表面形象物，而把表象作为符号，现象作为对真理和其他理念的一种标示、象征和隐喻，也被带进艺术系统，使得图像和艺术品的意义复杂起来。再加

上希腊渊源和希伯来渊源二者在历史上或隐或现、若即若离，最终使解释形象的图像学方法成为艺术史的一种方法。

此时到了 1839 年！这一年是摄影术成立的象征（实际是一个长远的实验过程）。摄影术开始把对于事物模拟复制的任务用机械的方法完成，而这种方法正是人们梦寐以求想要使图像更接近真实对象的方法和记录对象的方法。模仿不是复制，再现不是拍摄。“所以，图像和模仿行为是旨在用它们的偶然形态和特征在其听众和观众的心灵中唤起独特事物的心像的人造物。这就是它们的实质或真正的本质所在。”<sup>2</sup>而且摄影术的开始不是仅仅开始了一个结果，也就是复制、模仿的照片前所未有地发生了，从而开启了一个新的媒体技术，而是确定了一个新的图像的门类，我们称之为机械摄制或简称“摄制”。这样的结果作为图像的重要功能或者唯一的主要的功能就是准确地复制模仿对象，确认图像与实际存在的物的物象以及它们的痕迹和关系。这一个目的已经从今天的无处不在的监视器和对人脸识别中显露无疑。

现在我们有两种方法来考虑这个问题：如果我们把图像的功能只看作对于物的记录和复制，那么就可以说摄影已经完全取代了过去的西方艺术所要追求的主要目标。如果我们换一个方法，把摄影看成是用图像对物作为对象的形象和现象的那一部分进行了复制，而由此对比可以发现，其实在西方艺术史上，从来就不是一味追寻和完全达到过对物的记录和复制，这样我们对于整个的西方艺术史，进而整个人类的图像的历史，就产生了一种完全新的认识，这种认识就是：图像本质是图像本身！而不是物。也就是说，图像并不生于物，而是生于无有存在。纵观人类图像的历史，即使只观察标榜重复和再现

2 引自约兰·索尔邦（Goeran Soerborn，瑞典马普萨拉大学教授）、邢莉译：《论古代艺术的模仿概念》，《艺术探索》（广西艺术学院学报）2007 年第 4 期（第二十一卷），45 页。



的西方的历史，图像并不是对物的记录和表达。

西方艺术史的“必然的转折”正是定在 1839 年。

摄影的出现是否就是对于事物的形象和现象的模仿和复制？对于事物的形象和现象的模仿和复制是否就是对事物的再现？对事物的再现是否就揭示了物性？揭示物性是否就解释了世界的本质？解释了世界的本质是否就是唯一的真理（或“真”）？问题实际上是在追问两个层次的问题，第 1 层次的问题就是：通过摄影或者我们眼睛所见的事物是不是事物本身？第 2 层次的问题为：世界是否由事物组成，还是由人和事物共同组成的？世界本体是否一定要归纳成与人相对的“物”？在回答这两层问题之前，实际上我们还有一种对于问题提问和解答的方式，即“精神方式”，不同的精神方式决定了人们如何提问和寻求一种什么样的解答。当我们的精神状态处于物理学精神状态时，我们会认为这是毫无疑义的；当我们的精神状态处在人口学精神状态时，我们会觉得这样的解释是相对而言，需要关涉不同时代和不同文化中的人类文明的平等、差异和多元，需要关注人的本性的特征对于对象的解释，亦即将对象以任何方式转化为图像（或艺术）时，人的认识的集体和个体区别形成的图式（习惯和传统的造型意

识和方式）在其中与现实存在的事物感觉和选取之间的互相作用<sup>3</sup>。当我们的精神状态处在艺术学精神状态时，就会发现这一切是值得怀疑的，因为对物的本质的把握作为本体的想法已经变得微不足道。未来的世界是一个元宇宙与平行世界，是人的问题与不断和无限发展的新技术相结合而创造出来的不断深化和不断进化的存在，不是物，而是一种图像。

实际上西方在古希腊文明时期确立的苏格拉底前后哲学只是这个世界上的一种文明，是对于本体问题的一种归纳。这种归纳与其他文明的归纳，比如印度的归纳（梵我一体）和中国的归纳（有生于无），都曾经是对于世界的一种解释的方法。由于解释的不同，所以如何看待图像的本质和意义就有所不同。尤其是在当今的图像时代，逐步有了新媒体数字技术，图像已经放到了我们的面前，却不再具有物的本体时，一味地把“数字”和“无物图像”这样的非物也解释成“物”，把非物质解释成物质，或者把无物的变现和显现说成再物质，实际上是把物质概念泛化。如果所有的不是物都是物，所有的非物质都是物质，那么物质就是物质（所有其他），也不是物质（所有其他）。如果认定世界不是物质，那么世界的图像就不一定是物的变现，或者图像并不都是物的呈现。那么图像是什么呢？

如果在一些思想中并不承认世界就是物，那么



3 这里又要回到杨小彦的报告，他指出贡布里希虽然不是艺术家（自己并没有直接的经验 and 技能），但是却能够把艺术家可能遭遇的心理情况和“内在的道理”加以说明。虽然当时（1960）的（视觉）心理学的研究的程度还没有达到充分发展，还有待继续深入，但是在当时的条件之下，贡布里希已经利用各位不同艺术家在历史上的表述和呈现结果，来对人为的绘制描绘过程是如何通过心理起作用的过程，做了学术的分析和推进，全面、完整地指出了描绘的过程是一个很特殊的图像形成过程：“This power, I believe, is not only independent of the eye, or the image on the retina, it has also very little to do with visual memory. There are psychological types, we are told, who can hold a visual impression for quite some time after it has vanished from their eyes. They keep something like a color photograph in their minds, even when closing their eyes. Obviously such a faculty may be useful for a painter who wants to memorize a scene and who can devote more time to painting than to looking.” (Gombrich, 1960, 310) 实际上贡布里希已经论证了在不同的文化和不同的历史中所制作的图像其实并不一样，因为它们各自带了自身的精神和历史的认识（他称之为心理学）。即使是西方最为针对现实对象进行准确描绘的写实绘画，进而产生的伟大的造景幻象艺术（illusionistic art）——典型是康斯坦布尔的风景油画——也是如此。



图像当然就不再是物的变现和再现。

如果在另一些思想中承认世界就是物，那么图像是不是就是物质的变现和再现呢？摄影在 1839 年向我们揭示了对从摄影开始的机械摄制图像正、双向的质疑。

摄制图像再现了物的表象，但不显现物。

物具有物性 (Dinghaft)。在海德格尔看来，艺术作品 (Kunstwerk) 作为图像，与纯粹物 (bloßes Ding) 和器具 / 产品 (Werkzeug) 相比，更能够直接显现自身的真理 (Wahrheit) 和存在 (Sein)。因为作品呈现于人，将存在敞开于人的时候，也同时接纳了人向它的朝向。如果我们现在在此把摄影仅指定为“摄影艺术”，即作为“艺术作品”的摄影，我们不是在讨论摄影的全部，因为同时有作为纯粹物的摄影和作为工具 (器具 / 产品) 的摄影。因此摄影本来不可以作为艺术品来揭示物，但是当一物被一种机械化的方式切断，变成一张照片的时候，它已经不是“物本身”，而只是一个瞬间的光线所造成的物的表象。这个表象过去是人用自己的眼睛来观察的，而人在观察一事物时，作为个体肉身的人就不是一个准确而稳定的接收器，况且每次人的观看都有大脑里已经储存的所有因素——经验、记忆以及生理和心理状态——的参与。人用造型技术和能力把自己的接受和理解表达出来就是绘画。摄影只是“模仿”再现物在光的照射之下，由机械装置——镜头和暗箱接受的反射结果，是在胶片 (和数字储存器) 上所记录的光线的反射形成的事物表面的变化和形态。人面对一幅“照片” (机械录制的光线照射事物表面的形态) 与面对事物本身、面对器具和面对艺术作品都不一样，处在一个“半途混淆”状态，通过照片来面对被摄制的事物 (对象) 的时候，摄影形成照片的机械过程已经剥夺了人对于物敞开和解释的参与式的主动。而照片作为经由机械摄制而凝结和固化的图像，之所以成其为艺术作品，是

在作品创作的过程中，人 (摄影作者) 对于存在的切断，切断了人对“被摄制的物”本身的迎合和参与<sup>4</sup>。

摄制图像是否能够对萨特的“虚无” (neant) 摄取？萨特认为自己对世界和人的关系解释的贡献在于他认为存在并不是简单地被感知，他对被感知的存在进行了这样的推进：“我们曾把事物还原为由它们的显像 (apparence, 即被显现者，中文译者特别提醒此处要与作为事物形态的表象即 ‘presentation’ 相区别) 结合而成的整体，然后我们证实了这些显像要求一个本身不再是显像的存在。‘被感知物’ 使我们回溯到了一个 ‘感知者’。对我们来说他 (感知者) 的存在表现为意识。于是我们达到了认识的本体论基础，达到了所有其他显像都对之显现的第一存在。那个绝对——对他而言一切现象都是相对的。”<sup>5</sup> 感知只不过是存在的一种显现方式。而存在本身就包含着不存在，也就是说虚无同时是感知的一种存在状态，而不是感知的另外一个结果。萨特经由追问 (interrogation)，从对问题同时具有肯定回答“是”和否定回答“否”开始，展开了“没有什么” (无有)、“没有任何人” (没有人)、“从未” (非是 / 不在) 的回答，揭示了“不存在”这个行为超越过程，从而 (向我) 揭示了“否定的存在本身”。因此“我们似乎已经被引到存在内部。然而，正是投向考问 (追问) 本身的一瞥，在我们认为已达到目的时，突然向我们指明，我们被虚无包围着。正是在我们之外，又在我们之中，非存在的永恒可能性，制约着我们对存在提出的问题。非存在甚至还将对存在进行限制，存在将要成为的那个东西，将必然地隐没在它现在不是的东西的基质中。不论这回答是什

4 “Wie kommt das Werk zur Forderung einer solchen Aufstellung? Weil es selbst in seinem Werksein aufstellend ist. Was stellt das Werk als Werk auf? In-sich-auftragend eröffnet das Werk eine Welt [斜体] und hält diese im waltenden Verbleib.” [Haidegger, Holzwege (Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1980), 29] 我和晨读小组按自己的理解试着译为：“什么使作品成为作品？那么作品 (又) 如何要求这样的呈现？是因为作品自身在它的作品本质中呈现。作品作为作品呈现的是什么？作品在自我成立中打开世界，并且将世界在支配控制中持留。”

5 萨特 (著)、陈宣良等 (译)：《存在与虚无》，三联书店，1987 年，15 页。

么，它都可以这样来表述，存在就是这个，除此之外它什么也不是”<sup>6</sup>。此处似乎是将“无知”和“不可知”混为一道，把知识上的否定推演成虚无存在。

用这个想法去套用摄影对有限的自由的选择，似乎也可以说，摄影包含着存在与虚无。比如存在对象整体和部分没拍进去等否定的情况：当我们去拍摄一件作品时，拍摄的意向实际会遭遇到没有在场的对象，或者对象离开了的现场，或者说拍出来的对象并不是对象显示的实在的相貌（没拍好）。摄影师作为感受的主体，用一台机器在虚无的无限可能中寻找和遭遇他的偶然图像。存在主义就是先设这个存在作为不言而喻的前提，萨特只是揭示了存在同时以非是的方式，或者无有的方式，或者不在的方式存在着。这种虚无与存在的同在，以不存在的方式呈现，摄影真的能把不在、没有和非是记录下来吗？“能被记录的”还是一种否定的存在吗？这种套用的想法最多只不过表达了摄影这件事本身可以为萨特的“虚无说”提供一种佐证。虚无本身是摄影无法记录，也就无法对存在的虚无进行揭示和保存。

新物质主义相对于萨特和现象学的“退后”，把存在设置为物质，再度置之对于对立于意识的位置并作为其来源，然后再对物质的最新发展重新加以检验和定义。特别是在量子力学和计算机数字学科发展至今，大关系上回到了旧有的套路，这个套路就是把存在放置在先于感知，存在和感知再次回复为两个不同次序的东西：先有了存在，然后被感知。以奈尔（Thomas Nail）为例，他重新定义了物<sup>7</sup>，只是他把物质的结构本质主义的解释变成了物质的

运动，变成了一个能动的、变动的和不断变异转化的物质；甚至强调被感知的物也不是最重要的，因为对物的重新解释显得更为重要。所以他还对马克思主义进行了修正：“据我所知，有科学史和哲学史，但没有‘物的哲学’的历史认真对待对象化的历史性，作为一个真实的物和历史过程。马克思主义的历史是最接近的，但却把社会性置于客观性之上。”<sup>8</sup>其实摄影在1839年所进行的设计根源于古典物质主义的思维，因为它把摄影所拍摄的对象看成是恒定不变的存在，等待我们自己作为一个摄制机器、一个拿着机器到处去选择的人去遭遇它、摄取它。[讨论摄影艺术的时候，与机械混淆摄制的状态也留给了人部分的参与主动性，这种半途的参与就是人在摄制的时候对于时间、光线和方框（框架）的选择和按快门的主动行动，也就是用一个自由的方框（镜头）对世界的切割与选择。摄影艺术是人在机械限制的情况之下，对有限的自由的选择和使用。但是其选择的有限性就在于只能选择在“光”这个物质条件下机械的镜头、暗箱以及感光材料（后来发展为数字数据）所呈现的表象。]

按照这个思路，我们承认摄影的图像呈现的不是物和真实，而只是一种物对另一种物反应（运动）之条件表象。这是因为，摄影在光的条件之下，既不能呈现不得存在的真实，也不能够表达虚无，更不能够充分地表达运动——还不是表面上的活动，而是指物质本身构成过程中的各种物理意义上的内在的运动。

因此摄影的出现并没有解决获取物的全部问题。后来针对世界和事物的动性，在1895年出现了动态影像（电影），然后又出现了计算机复制以及图像虚拟、制作和编辑技术。尤其是等结构光扫描技术发展以后，不再是利用光的虚拟的效果，而是利

6 同上，32页，或译：“是其所是，除此之外并无所是。”

7 “四种主要的物。第一种我称之为‘序数物’（ordinal），因为它通过线性序列发展。第二种我称之为‘基数物’（cardinal），因为它创造和组织整体或单位。第三种物我称之为‘紧致物’（intensive），因为它有高度分化的内部结构。第四种我称之为‘潜能物’（potential），因为它的可能性范围不明确或尚待确定。”（引自托马斯·奈尔：《物的理论》导言，[https://wenku.baidu.com/view/111c3a38bd23482fb4daa58da0116c175e0e1e76.html?\\_wks\\_="](https://wenku.baidu.com/view/111c3a38bd23482fb4daa58da0116c175e0e1e76.html?_wks_=)1693922217542&bdQu）

8 同上，注40，以及Thomas Nail, Marx in Motion: A New Materialist Marxism (Oxford: Oxford University Press, 2020)。





用结构在“光”探测下的反射机制，记录对象的结构、肌理和表面形态的物质构成细节。所以，用数据来记录事物的形象和现象的任务，已由和将由日益快速、方便、精确的机械摄制来承担。完成了这样的造型任务、得到了相应的图像（即图像七种分类中的第二类“摄制”）之后，依旧可以继续来进行艺术创作，于是电影（叙事性故事片和纪录片）出现。而今天方兴未艾的“新媒体艺术（游戏艺术）”的出现，将会是人类艺术史发展的主导方向。[动态图像（中新媒体）和数字图像（新新媒体）出现之后，已经超出了摄影和物的关系问题的讨论，故另设专题探讨。]

摄影在 1839 年的出现，正向肯定了人对世界的认识的进化就在于再现和模仿世界的感觉和表象。回到希腊的“模仿说”，我们终于把罗马人关于希腊绘画比赛逼真程度的不确切的传说，至少是在特定光线之下表达感觉到的现实对象表象的拟似，即“画得像”方面，完全实现了。1839 年摄影作为机械摄

制（旧新媒体）出现，改变了人和世界的关系，这一个人人类历史的重大的事件发生之后，极大地改变了认识关系和实践关系。照片从此成为真人和真相的“合法”代表“，至少目前在法律上成立。

但是摄影非但没有揭示物本身，反而在某种程度上中断了人对物和世界的深刻的真实关系。

“写实绘画“本不存在。西方绘画的历史不是再现对象，而是以模仿为理论动机（观念），不同时代和不同文化的人对感知对象的互动理解和样式描绘（就是贡布里希所说的绘画的图式）。

如果摄影的出现否定了整个西方历史上出现过真正“再现”“写实”图像，即使有，如前所述，也是使用了光学凸镜与暗箱结合的制图器进行准确制图加上人为错觉处理，达到乱真。19 世纪晚期使用摄影术（复制技术）解决形体问题，再加上色彩关系的研究成果，才使照片逼真，相当于原始摄影（proto-photography）。西方图像本来就不是物的再现和变现，1839 年摄影的开始是唯一的例外！从



摄影开始，即从机械摄制图像开始，这种图像也仅有这种图像才变成了物的现象和显像。

自此以后，摄影成为人们记录世界和验证真实的根据，而绘图不再作为记录的根据，西方追求将绘画写实同时作为艺术和科学载体的历史终结。从梵高、塞尚、高更、修拉的后印象派开始将西方的绘画带入现代艺术革命的阶段，艺术不再成为对科学，而是对人的批判性和创造性的开拓；艺术不再作为对真（世界作为物的真实本质）的追求，而是对创造性的开拓。在塞尚以后，特别是在毕加索以后，或者更严格地说在康定斯基以后，抽象艺术已经弃绝了具体的物象记录和复制是西方艺术史的“必然的发展”的思维定式。如果我们再考虑到以书法为最为基本的性质的中国写意绘画，图像和事物之间根本就有另外一层关系！（那就不是本文所要讨论的问题了。）<sup>9</sup>更何况艺术史在经历了第3次转向（第3次现代艺术革命）之后出现了以物品（纯粹的物和人造物/产品/现成品）作为艺术的趋向，以达达艺术为标志，脱离了图像。第4次现代革命以后，“观念艺术（conceptual art）想要同时摧毁形象和物体，将它们变得‘平庸’‘无审美’‘普通’‘短暂’。但观念艺术的时代已经过去了，就像……一座过时对象的陵墓”（Elsaesser 语）<sup>10</sup>。80年代中期，中国“八五新潮”艺术家发起了现代艺术的第5次革命，至今尚未继续。

那么从这个意义上来说，摄影也向我们揭示了人类的绘画史从来就不曾做到写实，包括西方绘画的“绘画性”，即人性在与世界的互相交流中形成的对世界的理解和选择，是互动过程中对世界的认识。

摄影完成了图像对现实的再现和显示之后，也反衬出人类的绘画的特殊性质和特殊意义。绘画作

为一种图像，完全不是对事物和对象人物的描绘和再现。所以如果把绘画作品作为历史的证据，即所谓的图像史学，是不大“可靠”的，需要非常细心的分析、辨别和制约。即使是机械摄制的摄影都不大可靠，更何况远不是摄影的绘画。

至此还可以再进一步来申诉“摄影作为无有存在”的变现。从上述的两个质疑中，我们意识到，不是摄影没有对象，而是摄影的对象是在人对它进行拍摄的瞬间成立的，所有的摄影照片都不是一个事实，而是人与对象在交流的时候、感知的时候的一个瞬间，是在互动的关系中留下来的图像（更何况还有后期制作，更何况还有虚拟影像）。在某种程度上，我们这么说摄影（作为艺术）：如果没有摄影家在场，没有他的瞬间的心理和生理状态与对象之间的独一无二的交往，摄影就是不存在的，摄影成立是无有存在的变现。因此，我们就不能不意识到世界本体对人来说是“无有存在”的变现的过程（这个问题需要另一篇论文来论证），而摄影却在此处凝结和揭示了这个问题意识。

9 参见拙文《写意图像：中国绘画对客体 and 物质的疏离》，英文版《Disengagement: Unrelated to the Objective World in Chinese and East Asian Art》载于国际艺术史学会会刊《Terms. CIHA Journal of Art History》第133—148页。

10 引自《访谈 Elsaesser》2018 稿本（蒙李洋教授见示）。托马斯·埃尔塞瑟（1943—2019），德国著名电影史学家、电影理论家。

# 岁朝图：元旦、元宵与王朝正朔

高登科

清代苏州版画中有多幅作品题名为“岁朝图”，比如现藏于日本海杜美术馆的蔡卫源版《岁朝图·梅雪争春》，以及同样藏于日本海杜美术馆的桃坞主人版《岁朝图》，这两件作品既有浓淡墨色版，又有着色版。有意思的是，桃坞主人版《岁朝图》是由《四妃图》《岁朝图》拼合而成，其中《四妃图》上题诗云：“重须沽酒更装线，要敌寒威壁垒坚。乍见阴森冰是国，还疑晃朗月为天。桃坞主人戏笔，啸竹峰。”《岁朝图》上题诗云“斗柄阳回大地春，红花绿萼两争新。年年岁岁多如意，客至欢呼酒一樽。丁卯，桃坞主人戏写，啸竹峰。”这一组作品描绘的主要是冬日雪景庭院生活中，美人童子嬉戏的场面。对比《四妃图》与《岁朝图》上题诗的意象，前者“寒威”“阴森”“冰是国”“月为天”，后者“斗柄”“阳回”“大地春”“红花绿萼”，两张作品虽然同属一幅，但是诗文意向完全不同，这是为什么？两件作品虽同属一幅，画风也

极为接近，但是《四妃图》表现的是夜景，《岁朝图》表现的是白天。这样就不难理解作品中的天空、云层、山石、湖景大量地用淡墨印染，只是白天的场景为何也墨色如此重，就不太好下定论了。细读《四妃图》，会发现屋檐下张挂的灯笼、孩童手持的鱼灯、孩童骑着的竹马等，这些都是元宵节的场景，可推至《岁朝图》表现的是元旦，《四妃图》表现的是元宵，在“岁朝”题材清代苏州版画中，又反映了哪些节俗的隐含信息？

## 岁朝图中的春雷百子与帝誉四妃

### 岁朝婴戏与春雷百子

岁朝题材作品往往表现的是雪景，蔡卫源版《岁朝图·梅雪争春》中前景以美人婴戏为主，孩童在庭院中燃放爆竹，女性撑船在水上折梅，一对鸳鸯分别处在水中和太湖石上；中景以士人婴戏为主，正厅之



图1 清中期，桃坞主人版《岁朝图》，日本海杜美术馆藏



图2 清中期，蔡卫源《岁朝图·梅雪争春》局部，日本海杜美术馆藏

中有悬神轴的场景，供案上有糕果之属以祭百神，二楼书房年轻的士人正读书，庭院后部童子引路、老者策杖，欲登叠石山亭；庭院外远景，湖山相接，村舍星部，远山连绵起伏。顾禄《清嘉录》中有《过年》一条可以验证《岁朝图·梅雪争春》中的场景：“择日悬神轴、

供佛马……谓之过年。云答一岁之安，亦名‘谢年’。蔡云《吴歆》云：‘三牲三果赛神虔，不说赛神说过年。一样过年分早晚，声声听取霸王鞭。’又云：‘饮福叨尝酒满壶，通红火炭就圆炉。年头年尾空还愿，到底钱神有也无。’<sup>1</sup> 悬神轴、供糕果是祭百神，放爆竹是辞旧迎新、趋利避害。<sup>2</sup> 除夕、元旦是新旧相交的时刻，顾禄在注文里有更详细的解释：“吴自牧《梦

梁录》云：‘除夜迎神，则备香花供物，以祈新岁之安。’范《志》：‘除夕祭瘟神。’……或云‘霸王鞭’应作‘报旺鞭’，报来岁兴旺之意。”<sup>3</sup> 孩童燃放爆竹，显然有春雷百子、来岁兴旺的添丁之意。日本海杜美术馆藏的张星聚版《百子图》，表现的跑马、莲鱼灯、兔灯等，主要为“闹元宵”场景。苏州桃花坞木刻年画社收藏的《百子图》时代稍晚，画面周围印满万、福、寿、喜等字，画面左下方即有“庆贺元宵”的题识。孩童闹元宵的场景，一直到清末吴有如版的《闹元宵》中依然可以看到。

#### 四妃、四星与皇帝立妃制度

为什么会以《四妃图》来表现元宵节？“四妃”的起源与“帝啻四妃”有关，《汉书》载：“唐帝《帝系》曰：帝啻四妃，陈丰生帝尧，封于唐。盖高辛氏衰，天下归之。木生火，故为火德，天下号曰陶

1 “择日悬神轴、供佛马，具牲醴、糕果之属，以祭百神。神前开炉炽炭，俗呼‘圆炉炭’。锣鼓敲动，街巷相闻。送神之时，多放爆仗，有单响、双响、一本万利等名。或有买编成百千小爆炸之连声不绝者，名曰‘报旺鞭’。谓之过年。云答一岁之安，亦名‘谢年’。蔡云《吴歆》云：‘三牲三果赛神虔，不说赛神说过年。一样过年分早晚，声声听取霸王鞭。’又云：‘饮福叨尝酒满壶，通红火炭就圆炉。年头年尾空还愿，到底钱神有也无。’”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十二，北京：中华书局，2008年，第199页。

2 《清嘉录》载：“岁朝，开门放爆仗三声，云辟疫疠，谓之开门爆仗。”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第41页。

3 “案：许慎《说文》：‘冬至后三戌为腊，腊祭百神。’汉应劭《风俗通》云：‘腊者，接也。新故交接，故大祭以报功也。’”“又吴谷人《新年杂咏》小序云：‘爆仗有单响、双响、遍地锦、霸王鞭、一本万利、春雷百子，名目不同，音响斯别。’”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十二，北京：中华书局，2008年，第199页。





图3 清中期，桃坞主人版《岁朝图》中《四妃图》局部，日本海杜美术馆藏



图4 清中期，桃坞主人版《雪中送炭图》《玄暮山梅雪景》对画

唐氏。”<sup>4</sup>唐人司马贞《索隐》注《史记》云：“皇帝立四妃，象后妃四星。”<sup>5</sup>四妃象征四星，指的是北斗七星中斗柄处的四颗星，是中国传统天人宇宙观的体现。《汉书》载：“中宫天极星，其一明者，太一常居也；旁三星三公，或曰子属。后句四星，末大星正妃，余三星后宫之属也。”<sup>6</sup>斗柄尾部最大的一颗星是正妃，一般也指皇后，其余三星为其他三妃。桃坞主人版《岁朝图》题诗云“斗柄阳回大地春”，其中“斗柄”指代的也是四妃，故《岁朝图》与《四妃图》本为一体。成书于清康熙四十七年（1708年）的《佩文斋书画谱》载：“本朝名笔……《江州司马四妃十六子》十轴、殿画《美人》四轴、着色《美人》二十八轴。……”<sup>7</sup>可见当时清宫也曾流传“四妃”题材绘画作品。

4 班固：《汉书》卷二十一，清乾隆武英殿刻本。

5 司马迁：《史记》卷一，清乾隆武英殿刻本。

6 班固：《汉书》卷二十六，清乾隆武英殿刻本。

7 孙岳颁：《佩文斋书画谱》卷九十八历代鉴藏八，清文渊阁四库全书本。

《旧唐书》中有唐玄宗效法帝嘗的记载<sup>8</sup>。唐玄宗时代是在皇后之下再立四妃，与帝嘗共立四妃显然是不同的。不过唐玄宗的改制，一直延续到清代。据《清史稿》载，清皇太极崇德元年，依然遵循唐玄宗改制后的四妃制度：“册封妃嫔，亦目崇德初元。始，四妃同日受封，时命使持节。”<sup>9</sup>陈仁柔版《元宵图》中也是用女性形象表现元宵节，题诗来源于宋人王珪的两首宫词。<sup>10</sup>题诗仅有个别字与王珪的原诗有区别。元夕、楼阁、女性、仙鹤，再结合诗文出自宫词，这些元素体现出《元宵图》与《四妃图》文化观念的一致性。

8 “开元中，玄宗以皇后之下立四妃，法帝嘗也。而后妃四星，一为正后；今既立正后，复有四妃，非典法也。乃于皇后之下立惠妃、丽妃、华妃等三位，以代三夫人，为正一品。”刘昫：《旧唐书》卷五十一列传第一后妃上，清乾隆武英殿刻本。

9 赵尔巽：《清史稿》志七十七礼七，民国十七年清史馆本。

10 “元夕星灯照露台，六宫歌吹出云来。夜深翠辇归金殿，十里回廊锦帐开。”“中宫赐雪玉成峰，滴露堆寒冷照空。三十六窗明月夜，姮娥浑在水晶宫。”王珪《华阳集》卷五，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。





图5 清中期，归来轩版《蜀峰雪景》《栈道积雪》对画

### 岁朝题材对幅版画

桃坞主人版《岁朝图》《四妃图》表现的是元旦、元宵的场景，类似岁朝题材对幅版画还有桃坞主人版《雪中送炭图》《玄暮山梅雪景》，《雪中送炭图》现藏于日本海杜美术馆，《玄暮山梅雪景》藏于法国国家图书馆，画面中融入了文人高士的故事；群玉轩版《李太白读书图》《梅雪迎春图》在表现岁朝情景时也融入了文人故事，《李太白读书图》为海外个人收藏，《梅雪迎春图》为日本天理大学附属图书馆收藏；奥地利埃斯特哈希城堡（Schloss Esterházy）中国厅中的信德号管瑞玉苏州版画《麟儿图》，上有楹联“麟儿集庆新年瑞，凤子欢呼乐岁终”；归来轩版《蜀峰雪景》《栈道积雪》也表现了庭院中的岁朝景象，有燃放爆竹、堆雪狮等，其中堆雪狮场景或与乾隆帝《岁朝行乐图》等清宫绘画有关，其中《蜀峰雪景》藏于日本海杜美术馆，《栈道积雪》为日本个人收藏。岁朝题材是目前清代苏州版画中现存对幅最多的作品，究其原因，或与岁

朝题材版画在节庆中的使用场景有关。

### 自然与王权：元旦、岁朝与正朔

元旦作为自然现象的一个节日，岁朝的概念比较契合。《雪中送炭图》中有春联的表现，节日的氛围

这张图，文件夹里没有，  
我是在 word 里拷贝的，  
需要原图。



图6 《岁朝婴戏通景画》中的《三老图》中堂

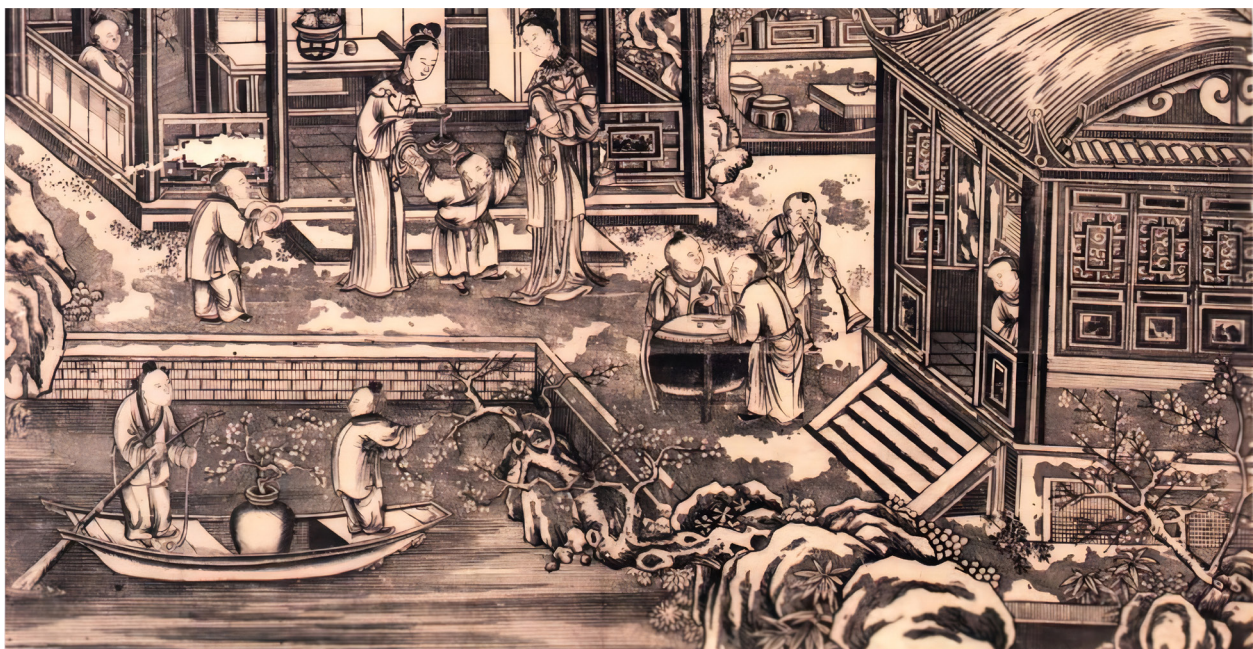


图7 清中期，桃坞主人《岁朝图》中的闹元宵场景

很浓，屋内长案上挂着一张画做中堂，这种屋内挂画的场景在岁朝题材苏州版画中出现的次数比较多。蔡卫源版《岁朝图·梅雪争寿》中景屋内也挂着中堂；桃坞主人版《岁朝图》近景挂有和合二仙题材的中堂，两侧配有一对楹联，中景挂有墨竹题材的中堂，同样配有楹联；桃坞主人版《四妃图》中景，室内中堂和楹联的状况类似；日本海杜美术馆藏的《新年楼阁图》中景室内挂着两幅巨幅画作，一张在长案之上，两侧有楹联，应为中堂。岁朝题材对幅版画有没有可能用作中堂？现藏北京故宫博物院宁寿宫花园玉粹轩明间《岁朝婴戏通景画》对元旦场景的刻画非常精细，画面正中是一幅《三老图》中堂，两侧的联句为“亿万人增亿万寿，泰平岁值泰平春”，联句比较是对岁朝意义最直白的解读，岁朝是一年之始，所有人都增添一岁。值得注意的是，室内木制墙壁上分成了诸多长方形格子，上面挂满了画，这类墙壁上的装饰画是不是也曾是苏州版画使用的场景？从单幅作品的尺寸来看，是比较契合的，目

前国内找不到流传下来的实物来支撑，不过欧洲各个城堡里保留至今的清代苏州版画，相当一部分是作墙纸用途。

元旦有另一个称法叫正朔，或新正。正朔的本意是正月的第一天，不过后来被衍生为王朝历法和正统的象征。元旦一般是清代帝王改年号的日子，比如雍正、乾隆、嘉庆等等都是在元旦这天改年号。翻开清代早期的历史，很多重要的朝堂仪礼均是在元旦发布，比如清太祖努尔哈赤“天命元年，正月丙辰朔，太祖高皇帝御殿，行庆贺礼，始定朝仪。”<sup>11</sup> 清太宗皇太极“天聪元年，正月己巳朔，太宗文皇帝御殿受朝，不作乐停筵燕。”<sup>12</sup> 元旦这天，皇帝会受到文武百官的朝贺，进春帖，上贺表。朝鲜李朝时期、日本江湖时代都曾向清廷派遣使臣，求颁发清代官方历书《时宪书》，以奉清廷为正朔，表达藩国的政治态度，这里能够看出，正朔的概念已经远

<sup>11</sup> 官修：《清通典》卷五十一礼，清文渊阁四库全书本。

<sup>12</sup> 官修：《清通典》卷五十一礼，清文渊阁四库全书本。



远超出了自然现象，被赋予了更多的政治文化意涵。清代民间更是遵行正朔，十月初一皇帝颁布次年《时宪书》，十二月作为基层官府差役的地保、里正，会逐户“送历本”，顾禄《清嘉录》载：“各图地保以新历逐户分送人家，必酬以钱文如市价而倍之，号为‘送历本’。”<sup>13</sup>为答谢地保，百姓会以多倍于《时宪书》市价的钱酬谢。顾禄进一步注解：“案周密《武林旧事》：‘都下自十月以来，朝天门内外竞售锦装新历。’吾乡新历，在闾、胥一带书坊悬卖。有官板、私板之别。官板，例由理问厅署刊行；所谓私板，民间依样梓印，印成仍由理问厅署钤印，然后出售。闻诸父老云：里正送新历始行于乡村，后沿于城中。张渔川有《咏时宪书庆清朝》词云：‘珠殿颁初，书棚悬后，行行墨翠朱殷。须省数时，探节趋避多端。纵不识丁也买，开编春早又冬闲。随年换，糊窗帖绣，故纸抛残。闲儿女多拘泥，为上头穿耳，撰日偷看。那得此身，重见花甲循环。却笑虫鱼草木，厕名月令管喧寒。闻郎返，检逢归忌，又蹙眉山。’”<sup>14</sup>

## 王朝正朔：岁朝图中的节俗之变

### 岁朝：元旦闹完闹元宵

岁朝又被成为“三朝”。《尚书大传》曰：“正旦为岁之朝、月之朝、日之朝，谓之三朝。”<sup>15</sup>《荆楚岁时记》也有类似的记载<sup>16</sup>。岁朝最初指的是元旦，或者正月初一。岁朝图中经常出现的折梅场景，应是梅知春早，以报岁朝之意，有诗云“遥知早梅意，欲傍岁朝开”<sup>17</sup>。《清嘉录》中记载了岁朝的宜忌，比

如悬神轴、设几案、戒促唤、开口果子等。<sup>18</sup>

相较于蔡卫源的《岁朝图·梅雪争春》，桃坞主人版《四妃图》《岁朝图》视点较低，庭院乃至室内的场景都可一览无余，在天空、云朵、庭院、人物刻画方面铜版画影响的痕迹比较明显。《岁朝图》前景为折梅、敲鼓、吹角、铙钹、悬神轴、吉庆（戟磬）有余（鱼）；中景为捧春盘、奉梅瓶、捉迷藏；远景为山水和石桥。《四妃图》前景为放风筝、持鱼灯、拨浪鼓的欢闹场面；中景为骑竹马（跑马）、击钲、放爆竹、吉庆有余的场景；远景中有一老者持杖，行于湖堤石桥之上，山水与《岁朝图》相连。奇怪的是《岁朝图》中也有类似敲鼓、吹角、铙钹登“闹元宵”的场景，此是为何？

根据文献考察，清代有“元旦闹完闹元宵”的情况，这种现象鲜见于前代。比如清人沈钦韩有《闹元宵》诗：“闹元宵：一色人家以击钲鼓、打盆、吹角、为乐架、放烟火，谓之闹元宵。其声聒耳，客有造门者，不应也。”<sup>19</sup>不过随后在诗文中，沈钦韩又说“岁朝先闹连元宵”。<sup>20</sup>顾禄《清嘉录》的记载更为详实：“元宵前后，比户以锣鼓铙钹，敲击成文，谓之‘闹元宵’，有跑马、雨夹雪、七五三、跳财神、下西风诸名。或三五成群，各执一器，儿童围绕以行，且行且击，满街鼎沸，俗呼‘走马锣鼓’。范来宗《锣鼓》诗云：‘轰连爆竹近还遥，到处喧阗破寂寥。听去有声兼有节，闹来元旦过元宵。太平响彻家增乐，开道声稀巷转嚣。取次春风催劈柳，卖饧时近又吹箫。’”<sup>21</sup>范来宗诗文中也有“闹来元旦过元宵”的说法。范来宗、沈钦韩均是今苏州人，范来宗是乾隆四十年进士，活跃于乾嘉年间，沈钦韩是嘉庆十二年举人，活跃于乾

13 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十二，北京：中华书局，2008年，第197页。

14 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十二，北京：中华书局，2008年，第197-198页。

15 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第38页。

16 《荆楚岁时记》载：“正月一日是三元之日也，谓之端月（按《史记》谓之端月）。鸡鸣而起，先于庭前爆竹，以辟山臊恶鬼。”宗懔：《荆楚岁时记》，民国景明宝颜堂秘籍本。

17 李流芳：《檀园集》卷三五言律诗五言排律，清文渊阁四库全书本。

18 “岁朝，比户悬神轴于堂中，陈设几案，具香蜡以祈一岁之安。俗忌扫地、乞火、汲水并针剪。又禁倾秽、溲粪。讳啜粥及汤茶淘饭。天明未起，戒促唤。男女必曳新衣洁履，相见则举百果相授受，各道吉利语，谓之‘开口果子’。”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第38页。

19 沈钦韩：《幼学堂诗文稿》诗稿卷六，清嘉庆十八年刻道光八年增修本。

20 沈钦韩：《幼学堂诗文稿》诗稿卷六，清嘉庆十八年刻道光八年增修本。

21 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第59-60页。



隆至道光年间。元旦闹完闹元宵，虽然不知清代其他地区是否也有此习俗，但曾在苏州流行当是事实，这是清代苏州版画中记录的节俗细节。

### 元旦与元宵的重心转变

清代重元旦，而明代则重元宵，清代或为满人政权之故，重视元旦则是强调王朝正朔。明代元宵节最盛，与永乐帝朱棣有关。明人徐学聚《国朝典汇》载：“（永乐）七年春，上谕礼臣曰：太祖君天下四十余年，法度明备，朕恪遵成宪。今四方无虞，民物康阜，思与臣民同乐太平，自正月十一日为始，赐元宵节假十日。百官朝参不奏事，听军民张灯饮酒为乐。弛夜禁着为令，元宵放假始此。”<sup>22</sup> 明宣德四年，宣德帝还召群臣一起到御苑观灯<sup>23</sup>。明人沈德符《万历野获编》载：“永乐间，文皇帝赐灯节假十日。盖以上元游乐，为太平盛事，故假期反优于元旦，至今循以为例。惟遇外吏考察之年，则吏部都察院、及吏科当事者，不得休暇。盖外僚过堂，正值放灯之时，不可妨公务耳。近年建白，遂有为灯事嬉娱，为臣子堕职业、士民溺声酒张本，议禁绝之，其不知体制甚矣！”<sup>24</sup> 到了沈德符的时代，元宵节已经优于元旦了，而且元宵灯节娱乐性大大增强，沈德符已经为臣子堕落、士民溺酒感到担忧了。清初沈广舆有《灯市行》诗：“一片锣鼓声动地，千盏万盏灯作戏。太平风景值新年，人人上街灯成市。九光百华别样工，幻出鱼龙巧不穷。一枝不惜重价买，银花火树围春风。闺中少妇拈针倦，卷帘先出门首看。笑声恰恰深巷闻，忆得年年此夜半。贫者八九富二三，家家置酒乐且酣。如此春光不醉少，元旦不如元宵好。”<sup>25</sup> 元宵节在清初应该还有明代遗韵，沈广舆对灯市的繁华描述细致，最后感慨元旦不如元宵好，反映的应该是元旦、元宵对士民的意义。元

旦太重仪式礼节，而且多有政治象征意义，元宵则体现万民同乐。只是清代元宵节没有了十天的官方假期，节日的氛围就差了很多。到了清末光绪年间，受西方影响，节日有了新规：“凡礼拜日，并西人冬至，并礼拜五吉日，放假。至中国节令，于新春元旦放假三日，端午节放假一日，中秋节一日，冬节一日。”<sup>26</sup> 元旦有三天假期，端午、中秋均在列，元宵则榜上无名。

### 岁朝图与“年画”概念的肇始

据学者王坤对年画概念缘起的考察，至晚在乾隆十年，年画概念在清宫使用已成定式<sup>27</sup>，在《清宫内务府造办处档案总汇》乾隆十年七月十八日档案：“十八日奉怡亲王内大臣海、侍读学士沈、员外郎李、司库白，同传与各作将小式活计做些以备年节称，遵此。于本日司库白世秀、副催恕达子将画得各样节活纸样十张、挑杆吊挂纸样四张、画彩胜纸样十张、堆彩胜纸样六张、年画纸样十张，持进交太监张玉、胡世杰呈览。奉旨节活样不必做挑杆吊挂，照样准用绫绢堆做，年画用纸画，其余俱照样准做，钦此。于十二月二十六日将以上之物俱交进讫。”<sup>28</sup> 档案中涉及的诸位负责人应为怡亲王内大臣海望、侍读学士沈嵒、司库白世秀、员外郎李英。《清宫内务府造办处档案总汇》中海望、白世秀出现频度较高，沈嵒则出现次数较少，在乾隆十年二月初十《初十日为端阳节呈进》条中有“节活请照旧例。传做通草五毒戴花四十匣……怡亲王内大臣海望准行遵此回明，侍读学士沈嵒、郎中色勒、员外郎李英、司库白世秀准行记此。于四月二十九日，司库白世秀蒋通草戴花等八十匣，持进交太监胡世杰呈进讫。”<sup>29</sup> 另有“（二月）十八日，画样人口来说，为画端阳、

22 徐学聚：《国朝典汇》卷一百六礼部，明天启四年徐与参刻本。

23 徐学聚：《国朝典汇》卷一百六礼部，明天启四年徐与参刻本。

24 沈德符：《万历野获编》卷一，清道光七年姚氏刻同治八年补修本。

25 沈广舆：《嘉遇堂诗》，清康熙刻本。

26 颜世清：《约章成案汇览》乙篇卷三十上章程，清光绪上海点石斋石印本。

27 王坤：《年画之名溯源及其释义》，《民艺》杂志，2021年，第6期。

28 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆编：《清宫内务府造办处档案总汇》第13卷，北京：人民出版社，2007年，第558页。

29 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆编：《清宫内务府造办处档案总汇》第13卷，北京：人民出版社，2007年，第521-522页。

万寿、年节各式节活计，纸样等项欲请照旧例，每节行取本库锦榜纸六十张、台连纸一百张……怡亲王内大臣海望准行遵此回明，侍读学士沈嵒、郎中色勒、员外郎李英、司库白世秀准行记此。”由此可知，一方面，各类“节活计”在乾隆十年已成定式，用于年节的画，应主要是岁朝题材，也就被称为“年画”；另一方面，沈嵒在内务府主要负责画样，对于沈嵒，有画史载：“沈嵒，官内务府司库，工山水人物。《石渠》著录一。《平林远岫》一轴，款臣沈嵒恭画。”<sup>30</sup>在《清宫内务府造办处档案总汇》中乾隆十年七月十三日修复墙壁“粘补妆什”<sup>31</sup>，八月二十一日修复墙壁“粘补妆什”均有沈嵒作为其中负责人之一。节活、画年节活计等概念，应该是年画概念的源头，乾隆五十九年十月初九，《清宫内务府造办处档案总汇》有“照年例画得年画纸样十张，画彩胜纸样十张……”<sup>32</sup>。

年画概念的流行，应该与乾隆帝的元旦题画活动有关。元旦子时开笔仪式，金瓯玉烛，书吉语数字，以祈一岁之政和事理<sup>33</sup>。元旦开笔之后，乾隆帝往往会在当天品读绘画作品，并留下大量题跋，这种元旦题画行为几乎贯穿乾隆朝，乾隆帝要么亲自题写，要么请人代笔，而且元旦主要在岁朝题材作品上题诗，比如现藏于中国台北故宫博物院的（传）宋代董祥《岁朝图》、（传）北宋赵昌《岁朝图》、明代陶成《岁朝图》、清代金廷标《岁朝图》。这些作品很多并没有自题为岁朝图，但是因为乾隆帝的御题，以至于现在多以岁朝图命名。这或许是乾隆朝以后，年画概念慢慢流行开来的原因之一。最为知名的是清道光年间李光庭《乡言解颐》中的“年画”条：“扫舍之后，便贴年画，稚子之戏耳。然如《孝顺圆》

《庄稼忙》，令小儿看之，为之解说，未尝非养正之一端也。”<sup>34</sup>不过那时候苏州地区还没有明确的“年画”概念。王坤认为，年画概念在清代并没有形成定式，而且南北方在使用“年画”概念方面也有地域差异。<sup>35</sup>

清代苏州版画繁盛期与乾隆期间使用“年画”概念的时间相重叠，那么苏州版画岁朝图与年画概念的肇始有没有关系？虽然清代苏州地区没有直接的年画概念，但是“年节酒”“春牛图”等比较流行，<sup>36</sup>年节酒的时间贯穿元旦至元宵，可知当时全国范围内年节的时间认知还是比较一致的。当时苏州地区称年画主要用“画张”的概念，<sup>37</sup>其实“岁朝图”就是年画的一种题材，岁朝图的概念是在清代形成的，鲜见于前代，目前较早的文献是成书于乾隆年间的清人保培基《西垣次集》，其中中有这样的诗句“守岁便作岁朝图”<sup>38</sup>。乾隆帝自身也是元旦作岁朝图的推动者，<sup>39</sup>清代苏州版画桃坞主人版《岁朝图》《四妃图》创作于乾隆十二年，蔡卫源版《岁朝图》应该也年代相近，既已用“岁朝图”命名，也可以说与当时清宫提的年画概念暗暗相合。○

34 李光庭：《乡言解颐》卷四物部上，清道光刻本。

35 “年画语汇在清代并非固定且流行的特定表达。即使同处清末的中国北方，‘年画’一语的使用也未全覆盖，更不必说南方的语汇习惯。”王坤：《年画之名溯源及其释义》，《民艺》杂志，2021年，第6期。

36 “元旦后，戚若友递相邀饮，至十五日而止，俗称‘年节酒’。”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第49页。

37 比如《清嘉录》“新年”条：“城中玄妙观，尤为游人所争集。卖画张者聚于三清殿，乡人争买《芒神》《春牛图》。”顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷一，北京：中华书局，2008年，第43页。

38 保培基：《西垣次集》卷三五言律诗，清乾隆刻本。

39 “乾隆庚辰岁，高宗纯皇帝亲制《岁朝图》，御题有‘樽木初晖少海红’之句，又识云：‘庚辰元旦试笔，得长律二首，书之帧端，以迓新韶。’”陈康祺：《壬癸藏札记》卷二，清光绪刻本。

30 胡敬《胡氏书画考三种》国朝院画录卷上，清嘉庆刻本。

31 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆编：《清宫内务府造办处档案总汇》第13卷，北京：人民出版社，2007年，第557页。

32 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆编：《清宫内务府造办处档案总汇》第54卷，北京：人民出版社，2007年，第408页。

33 吴振棫：《养吉斋丛录》卷十三，清光绪刻本。

# “格物·求真” ——从博物学视角切入美术史的一次策展实践

陈玉莲

## 摘要：

“格物·求真——博物学视角下的岭南绘画”展览于2022年12月28日至2023年3月31日在广州艺术博物院展出。该展览首次从博物学视角观照岭南美术史，是一次艺术与科学的跨界合作。展览旨在探讨博物学对岭南地区近现代美术史产生的影响，用图像展示中西方视觉文化交流，同时启发广大观众关注身边的自然物种和生态环境并进行一些在地博物实践。在展览展示上，该展览打破了以往传统书画展览的常规展陈模式，引入相应动植物标本与画作对照展示；在展览公共教育上，也推陈出新，针对成人和不同学龄的青少年群体开发了多种研学活动，吸引了众多观众参与，并衍生出一个研学成果展；一系列配套学术讲座深受观众好评，邀请了美术史学者、博物学文化研究者、历史学者、植物科学画绘图师、《博物》杂志插画师等不同领域的专家结合展览进行主题讲座，全方位解读。这是从博物学视角切入美术史的一次策展实践，虽不成熟，但也获得了一些经验并引发了一些思考，抛砖引玉，希望能有一些借鉴意义。

## 一、博物学与博物馆

博物学 (natural history)，可宽松地定义为在宏观层面对动物、植物、菌物、矿物及其他生态系统所做的探究，在当代的学科分类中，它所触及的几个领域已衍生成各自独立的专门学科，如动物学、植物学、大型真菌学、地质学等。与博物学相关的绘画简



“格物·求真——博物学视角下的岭南绘画”展览海报

称为“博物画”(natural history drawings)，博物画包括诸多子类，既包括与自然有关的纯粹美术作品，也包括各种物品上出现的动物、植物、山水、天文等内容的设计、雕刻与绘画，以及图书中的动物、植物、矿物插图。

博物学与博物馆存在着密切的关系。在“地理大发现”时代，欧洲贵族和富商掀起异域探索和收藏的热潮。他们把自己的收藏品陈列在“珍奇室”(Cabinet





展场 - 画作和标本一起展出

of curiosities), 这是近代博物馆的前身。意大利那不勒斯的博物学家费兰特·因皮里托 (Ferrante Imperato) 绘制了关于珍奇室最早的插图 (1599 年出版), 可见巨大的鳄鱼标本悬吊于穹顶中心, 海洋生物标本散布天花板, 各种动植物标本放置于四周墙壁, 形成一个展示空间。18 世纪初, 英国博物学家汉斯·斯隆爵士 (Hans Sloane, 1660–1753) 从收藏家威廉·考特恩 (William Courten, 1642–1702) 那里购买了一座藏品丰富的珍奇屋, 斯隆爵士去世后将他的珍奇屋数万件藏品捐赠给英国国王乔治二世, 成为大英博物馆的馆藏基础。

在全球化的背景下, 这种博物学热潮也影响了中国, 尤其是对外通商口岸广州, 既是彼时世界贸易的重要口岸, 也是全球博物学网络中的物种采集地和中西博物学文化遭遇的场所。十八、十九世纪, 既是博物学的黄金时代, 也是博物绘画的黄金时代。随着西风东渐的时代浪潮, 岭南地区的绘画悄然受到博物学的影响。

## 二、展览缘起：带着问题出发

我对博物学和博物画的关注始于 2016 年获王式廓奖学金的资助前往英国考察外销画的旅程。在英国伦敦各大博物馆检索藏品时, 我发现了很多描绘动植物的外销画都与一个叫约翰·里夫斯 (John Reeves, 1774–1856) 的人有关, 这些画作与常见的外销画不同, 非常写实逼真, 并有着单独动植物部位细节的刻画, 纸张有“J WHATMAN”的水印, 后来才知道这些画属于外销博物画。约翰·里夫斯是英国东印度公司在广州口岸的茶叶检验员, 也是一位博物学家, 于是我的硕士毕业论文《商贸, 艺术, 博物学——约翰·里夫斯的博物画收藏》对其进行了个案研究, 并在文末提出博物学在岭南绘画史上产生了何种影响是一个值得探讨的问题。

带着这个问题, 我在有着丰富岭南绘画收藏的广州艺术博物院工作后一直留心这一块的藏品, 尤其是一次偶然发现了馆藏中的委托定制水彩博物画《荷花》, 激起了我做展览的想法。基于这几年工作中

对馆藏作品的梳理与思考，趁着申报青年策展人扶持计划的机会，将展览成型落实。因此，此次展览是一个从问题出发的展览，从萌芽到成熟历经几年时间，是对美术馆典藏的爬梳活化。第一次尝试从博物学角度讲述十八、十九世纪以来的岭南绘画的故事，并希望冀在展览过程中继续交流思考，形成“展前研究——展览视觉呈现——展后研究”的闭环。

而且，此次展览的举办时间和地点也有着特别的意义，经历三年疫情，观众可以从蕴含自然之美的艺术作品中获得心灵的抚慰；广州艺术博物院即将搬离白云山脚麓湖之畔，自2000年在麓湖现址开馆以来，艺术与自然交融共生，看展览和逛麓湖是很多观众的共同美好回忆，这个展览也是对麓湖院址的致敬和告别，白云山麓湖景区同时是一个广州市民进行赏花、观鸟、识虫等博物实践活动的优良场所，展览可谓顺天应地利人和。

### 三、展品组织与展览结构

此次展览涉及的作品时代跨越三百余年，展品和辅助陈列品形式多样，涵盖外销水彩画、外销通草画、外销油画、国画、写生稿、日本博物学古籍、植物科学画、动植物标本、复制画等，如何驾驭如此长的时间跨度和如此多的展品及辅助陈列品？在展览导师中央美术学院赵力教授的指导下，我梳理了两条线索来串联整个展览。第一条线索是中西文化交流碰撞，第二条线索是艺术科学互惠共进。广州口岸不仅是贸易重地，也是西风东渐的前沿阵地、中西方文化交流碰撞的场所；这几百年，是近现代科学成型发展的历程，是科学革命和艺术革命的时代。艺术与科学是时代的大命题，两者相互融合，科学让艺术有新的发展，艺术让科学更加普及。这两条线索同时存在和演进。

循着这两条线索，展览分为四个单元。第一单元“图像采集，西方博物学家的行囊”是讲述西方博物学外来中国的故事，展出外销水彩画和外销通草画。十八、十九世纪，广州是西方博物学家进行物种采集

的重要场所。他们雇佣了一批本地画家在其指导下绘制博物画。广州外销画家比较被动地接受了西方观察方法、绘画技法的影响，成为中国最早接触西方博物学和水彩画技法的人群之一；第二单元“相看东西：本土学者的博物绘画实验”是从文人的身份视角切入，选取了黄士陵和蔡守的作品。在受到西方文化冲击之后，本土学者的文人身份发生了变化，成为对西方博物学知识有一定认识的新文人，因此在艺术上也相应地改变了对自然的观察和认知，中西技法的交融显而易见；第三单元“写生一脉：从十香园开始的传承与革新”注重梳理岭南画脉，“写生”是艺术创作方法，也是教学的核心，更是艺术革命的手段。本单元展出了居巢、居廉、伍德彝、容祖椿等人的花鸟画以及高剑父的写生稿，以及一批日本博物学古籍，这样将岭南绘画受西方博物学和日本博物学影响的两条路径呈现出来；第四单元“草木绘真：近百年华南植物科学画”将目光转向科学界，从“格物致知”到“求真务实证”，博物画中的一部分演变成了植物科学画，艺术为科学添砖加瓦。该单元展出了中国科学院华南植物园近百年来具有代表性的植物科学画和植物标本。这是首次在美术馆较为完整地呈现近百年中国科学院华南植物园（前身是创建于1929年的国立中山大学农林植物研究所）的植物科学画面貌。这些画作是艺术与科学的结晶，见证并参与了中国植物学科的创建和发展。华南植物园的植物科学画延续吸收了岭南绘画的写生手法，不同于其他地区仅复原植物干标本，华南植物园绘图室是从植物的特性出发、用写生的手法来重新体现出植物生长的习性和特征。虽然画作形式是小钢笔墨线图和水彩画，却采用了中国画的经营布局（构图），兼采中西所长。

四个单元相互独立又各自呼应，为了有机地联系四个单元，让观众体会各画家群体创作的异同，特地展出一些相同题材的作品以便进行图像对比，如鱼类绘画在第一单元有外销通草纸画，在第三单元有居廉的国画《游鱼逐落花》；蜃出现在第一单元里夫斯



定制的外销博物画中，也在第二单元扫描了蔡守发表在《国粹学报》的博物图画进行展示；石斛有第三单元居廉、容祖椿的两张画作，也有第四单元的植物科学画和标本；木棉在第二、三、四单元分别展出了蔡守、居廉、容祖椿、冯钟元创作的问题材绘画作品。

#### 四、展览陈列：引入动植物标本

在展览陈列展示方面，该展览打破了以往传统书画展览的常规展陈模式，引入了一批动植物标本，或与画作对照展示，或用于造景营造氛围。在展览策划筹备过程中，我邀请博物学文化研究者、四川大学文化科技协同创新研发中心副研究员王钊老师深度参与，一起协商挑选了馆藏中具有博物学特色的展品，请他做了画中动植物的物种鉴定，一一标明在展品说明中，并萌发了配合画作展出动植物标本的想法。这一想法在第四单元比较容易实现，中国科学院华南植物园标本馆有着上百万件植物标本的收藏，于是我在向华南国家植物园借展时提出在确定画作清单后借出相应植物标本，但由于植物标本需要平铺展示，馆内平面展柜数量不足，最后展出时未能做到全部植物科学画配植物标本，仅展出了约半数 24 件植物标本。针对国画作品中涉及的昆虫，由于展览经费有限，我们最后精选了十幅画中的昆虫蝴蝶找到一家供应商定制了十套标本，其中最为珍贵的是配合容祖椿扇面《甘菊罗浮天蝶》展出的“乌桕大蚕蛾”标本，乌桕大蚕蛾是世界上最大的蛾类。此外，还借得一对大孔雀、极乐鸟等热带亚热带特色鸟类标本置于展厅场景中。

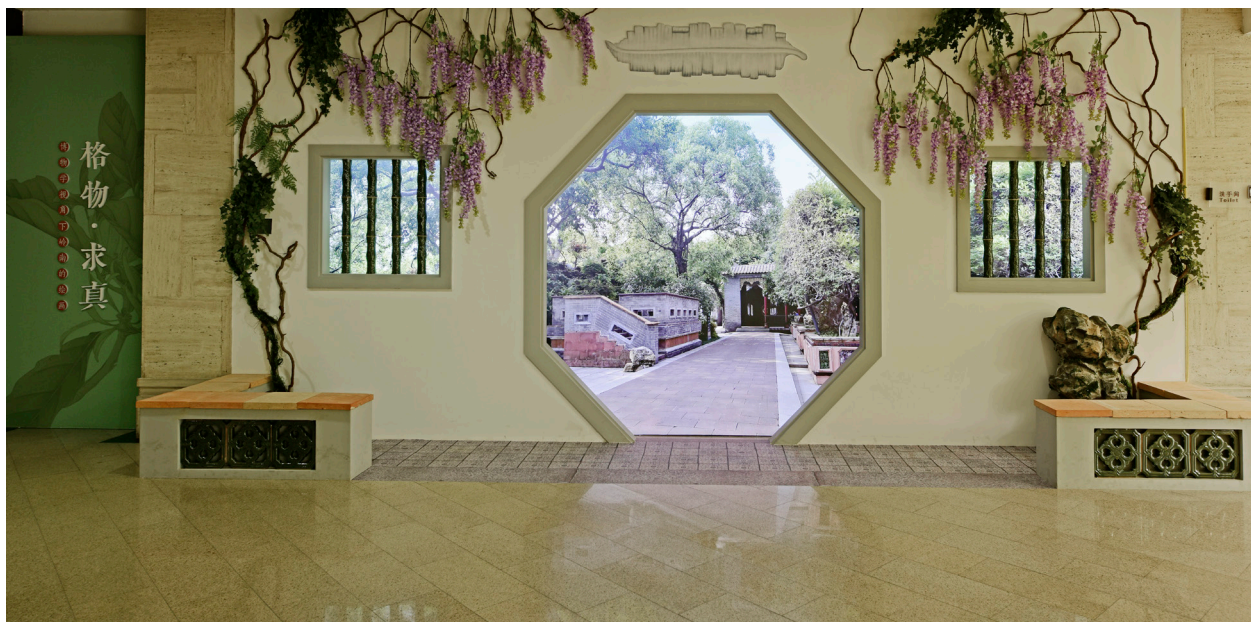
在整个展览场景的营造中，展场外围布置以清代岭南园林为参考。为重现当时情景，我从泰康保险集团获得其收藏的两张华芳照相馆拍摄于 19 世纪 70 年代的岭南园林老照片的授权，提供给展览设计公司，以此旧照片为参考，在展厅外侧造景。八角门、陶瓷葵花窗、芭蕉牌匾、红砖花窗围栏、紫藤花藤蔓等特色建筑、植物元素让观众仿佛置身于当日岭南园林中。在拍摄展览宣传片时，亦运用了此场景进行了镜头的

切换，让观众一秒穿越，时空交错间增加真实感和参与感。

#### 五、公共教育：为公众策展

在策展过程中，我始终把公共教育放在重要的位置。此次展览的系列配套学术讲座采取“提前邀约、量身定做”的模式。我在申报策划时就定向邀请相关领域专家学者针对展览内容做讲座准备，并与他们协商沟通策展方案。在比较中西两种博物学传统方面邀请了中山大学博雅学院副教授程方毅，程老师用“地生羊与鞑靼羊”这一案例的讨论，展示了欧洲的博物学在近代自然科学化与系统化的过程中与中国的遭遇，以及在中西文化遭遇的过程中，中国本草传统（以及俗民知识）中的知识如何被欧洲学者以错乱或者切割的方式选择性地嵌入到欧洲的知识体系当中；在外销博物画这一块邀请了四川大学文化科技协同创新研发中心副研究员王钊，针对展览第一单元的内容，王钊老师做了题为《外销通草画中的博物学世界》的讲座，用丰富详实的材料给观众展示了外销通草画的制作、博物类通草画的题材和艺术风格、与中国传统花鸟画以及西方植物科学绘图的关系等内容；针对第二单元黄士陵的花卉画，邀请了著名岭南美术史研究者、广东省文物保护专家委员会委员陈滢老师做题为《格物求真 相望中西——读黄士陵的植物画》的专题讲座，陈滢老师为第二单元的相关展品作了详细的论述，认为“黄士陵以方刚朴雅、工致清新的花卉画（植物画），展示了中、西方对于‘格物’‘求真’的认知与融合，开创了一种全新的图像风格与审美趣味，为中国古典的写实绘画向近现代的转变，开辟了一条全新的道路，无疑是值得重视的。”；第三单元的画作因为相对比较常见，观众较为熟悉，没有专门做讲座；在第四单元植物科学画方面，邀请华南国家植物园资深画师余峰老师主讲《鉴往知来 芳华延绵——华南植物园百年科学博物画的传承发扬》，这是对华南国家植物园植物科学画历史的梳理和研究综述，并邀请





展场 - 展厅外墙根据泰康保险集团收藏的老照片做的岭南园林造景

华南国家植物园高级工程师刘运笑老师做讲座《墨默奉献 蕨胜千里——植物科学画墨线图创作体验》，分享自己的创作经验和技法并指导观众进行墨线图绘画体验；公众博物学这一块，邀请了中国国家地理《博物》杂志插画师李聪颖老师做了线上讲座《博物，从绘画到传播》，她分享了自己的博物人生经历和博物画创作经验，并鼓励观众在日常生活中开始博物观察和绘画创作，用绘画的方式来记录眼中的博物世界，实践博物人生。这一系列学术讲座，六位来自艺术史、历史学、科学哲学、植物学、博物画等不同领域的专家学者围绕展览主题开展了内容丰富且深入浅出的讲座，既有理论和个案研究，也有具体的绘画技法的分享。六场讲座场场爆满，交流互动环节观众积极提问，讲座结束后都不舍离去，不少观众在社交网络平台分享自己的听讲心得。

在研学活动方面，来自广州市越秀区、天河区、海珠区、番禺区的多家学校参与了展览研学活动，覆盖了数千名中小學生，并衍生出一个研学成果展。我院设计了展览学习单，分为观察篇和绘画篇，公众号发文招募学校报名展览研学，广州市天河中学、广州

市第一一三中学陶育学校、海珠区昌岗中路小学、广东仲元中学附属学校、天河区前进小学等学校师生报名来馆参与了研学活动。尤为可贵的是，越秀区环市路小学和广州市少年宫结合展览自主策划了一系列研学活动，取得了丰硕的研学成果。越秀区环市路小学在展览开幕前便关注到展览预告，提前设计研学立体书教学课程，展览开幕后，全校师生一千余人分批次前来广州艺术博物院现场观展，展场研学时间从2023年1月9日持续至2月3日，学生们回家后根据观展体验动手制作立体书、研学视频等。学校共计收到绘画、摄影类作品631份，立体书319本，视频436个，研学评价923份，成果丰富多样。环市路小学精选了优秀作品于2023年3月3日举办“一场跨越300年的研学之旅——广州市越秀区环市路小学馆校合作研学成果展”。广州市少年宫自主设计展览研学单，于2023年3月11日开展了“小小博物美学家——格物·求真展览博物画专题学习”活动，深受少年宫学生和家长的喜爱。2023年3月23日，“秀美馆校 艺路同行——广州艺术博物院、越秀区教育局馆校合作美育大课堂”启动仪式在广州艺术博物

院隆重举行，启动仪式后，来自越秀区18家中小学的学生代表深入展厅，以“双师”模式开启了一场具有深度的美育课程体验。本次展览的馆校合作获得了学生、家长、老师、学校、教育局的广泛认可。

## 六、思考：“博物”的全球化与在地性

在十八、十九世纪，博物学是一门显学，以英国为代表的西方国家在全球建立博物学网络，探险家、植物猎人、商人、外交官等均为其贡献源源不断的异域物种与地方性知识，客观上促进了全球化的进程。在如今，世界已成为地球村，生态环境挑战依然严峻，我们则更需要关注在地性。帝国型博物和阿卡迪亚型博物，对于当下的中国都是需要的，两者都要补课。北京大学刘华杰教授提出：“博物”看见“地方”，地方不单纯是坐标、空间，要用博物视角重新发现“地方”之丰富内容；博物学根植于地方的自然、历史、人文之中，博物者应积极服务于当下的社会，参与地方物质和文化的建设。在此次展览实践中，对岭南地方性图像与知识的展示得到了观众的广泛认可和欢迎，在展览研学作品中也得到充分的体现，如环市路小学的研学作品《岭南有佳果》《岭南四大佳果》《吊钟花》《火龙果》等，孩子们都关注到本地的花卉水果以及新年花市习俗。广州是“花城”，当下的市花“木棉”和曾经的市花“素馨”都在展览画作中出现，木棉花广州市民都很熟悉，展览期间恰逢木棉花开花时节，而素馨花虽已“退位”，我们以“花语岭南——素馨花文化雅集活动”让观众回顾素馨花文化，品尝素馨花茶。我在网上还看到一些观众在看完展览后，会在周边公园或家中找寻展品中出现的植物和昆虫，这也是一种有意思的互动。

可以说，全球化的视野让展览有高度有广度，而在地性的深耕让展览有深度接地气，加强了与观众的连结，让展览走进大众的生活，艺术与现实互动，参与构建当下的地方文化。此次展览公共教育上的成功很大程度上源于展览内容的在地性，自然而然地吸引

来了专家、市民和中小学师生，不同层面不同群体都能介入展览进行教育活动；在美术史专业方面，美院学者带队学生来现场讲授地方美术史；中国科学院、农林院校等专家学者也组团来参观，感受岭南绘画中的艺术美，并从中研究动植物的鉴定和命名；普通市民积极参与学术讲座和体验活动，扩展知识面和动手实践；中小学校开展不同主题的馆校合作研学活动，满足了教育局、学校、家庭、青少年群体的多元需求。

## 七、展览的意义

这是首次在艺术博物馆举办的博物主题展，也是中国科学院华南植物园的植物科学画和植物标本在国家重点美术馆的首次集体亮相，展览内容和形式都有创新之举。这次展览从博物学角度促进了对岭南美术史的研究，也是对近年公众博物热的回应，给专家学者及广大观众带来了新视角新思路。在学术梳理的基础上，首次提出了科学画是从博物画延伸、演变出的一个重要分支，植物科学画也是科学博物画，这让广大市民认识植物科学画并了解其历史渊源和存在的意义。经过这次展览，进一步凸显了植物科学画对科研、科普、美育的价值，也促进了中国科学院华南植物园对于植物科学画的进一步挖掘整理以及展览展示。2023年8月10日至9月9日，“替花写照——华南国家植物园植物科学画展”在广州图书馆举办，在“格物·求真”展览第四单元对植物科学画作出准确定位的基础上，华南国家植物园对此作了新的拓展和延伸，进一步发掘完善植物科学画的功能和表现力，以植物科学画的介绍为起点，讲述华南国家植物园植物科学画的发展历程，谱写植物、科学家以及画师的故事。

总体而言，此次展览首次从博物学视角观照岭南美术史，也是首次在艺术博物馆举办博物主题展，既是一次艺术与科学的跨界合作，也是一次创新地将博物学引入艺术史的策展实践，为以后相关展览的策划实施提供了新思路，探索了可行性。△

# 尽精微，致广大

## ——论清华大学艺术博物馆临时展览中的展品点交

孙艺玮

相对于博物基本陈列的一成不变，临时展览作为基本陈列的补充与丰富，在当今博物馆的发展中，发挥了越来越重要的作用。不仅为博物馆注入新的活力，而且有利于增强博物馆的品牌影响力。丰富多彩的临时展览也成为清华大学艺术博物馆（以下简称：清华艺博）吸引观众的重要手段。从2016年至2023年间，清华艺博不断推出各类优质的临时展览，内容涵盖历史文物、艺术设计、现当代艺术等，吸引了大批观众来访。

而临时展览中的展品点交<sup>1</sup>也是展览的重要环节之一。临时展览大部分都涉及借展，展品的流动增加了展品安全的风险，确保点交工作安全有序进行，是展览能够顺利开展的重要保障。点交是确认作品现状并记录的过程。点交过程中，点交报告填写的准确性与详略程度等细节内容对展览进行及撤展后续工作发挥着至关重要的铺垫作用和源起效应。<sup>2</sup>根据笔者近年来参与的清华艺博馆临时展览的工作实践，主要以借展过程中产生的展品点交为主题，典型展览案例的具体分析为研究基础，以此来梳理和总结清华艺博临时展览中的展品点交工作，并提出一些问题与思考。

### 点交内容与类型

点交是临时展览中，作品的借入方与借出方交接工作的重要一环。一般包含清点和记录两大内容。点交的目的是使点交双方就展品的现状达成共识，在规定的地点明确交割双方的责任和义务。<sup>3</sup>《博物馆展览合同概论》中，对展品入馆点交做了详细的规定：“展品抵馆后双方授权代表在约定时间在甲方（展览承办单位）进行入馆点交，点交过程双方点交人员应对展品的名称、数量以及残损情况与本合同附件中的《展品名录》不符的，双方应对不符事项及目前实际情况在点交记录上进行详细记录，点交结束后双方授权代表和有关工作人员在点交记录上签字确认。”<sup>4</sup>

点交双方一般都要包含两个人，借出单位的点交代表一般为典藏部的保管员，作为借入单位一般一位是藏品保管员，一位是展览协调人员，其中一人负责查验和口述展品现状，对于展品现状的任何疑问都要当面指出，点交双方达成一致意见后，其中一人负责在点交报告上做记录，另外一人负责对展品的整体情况和有问题的地方进行拍照记录。点交双方根据点交报告，对作品的实际情况做详细的文字记录，并指派专业人员对作品的残损情况进行拍照记录存档。

根据展览主题和借展作品来源的不同，清华艺博临时展览中涉及借展点交的情况主要有以下

1 广义的点交一般指文物点交，包含所有动用博物馆中文物的入藏、修复、展览、调拨、注销等各方面的业务活动。而本文关注的重点是在艺术博物馆中，艺术类展品在借展过程中产生的点交行为。

2 周颖，文物点交引发的思考【J】，辽宁省博物馆馆刊，2015：227-231。

3 张丽华，博物馆借展文物点交的规范化【J】，博物院，2022：86。

4 黄哲京，李晨，博物馆常用合同概论【M】，北京：紫荆城出版社，2010：110。



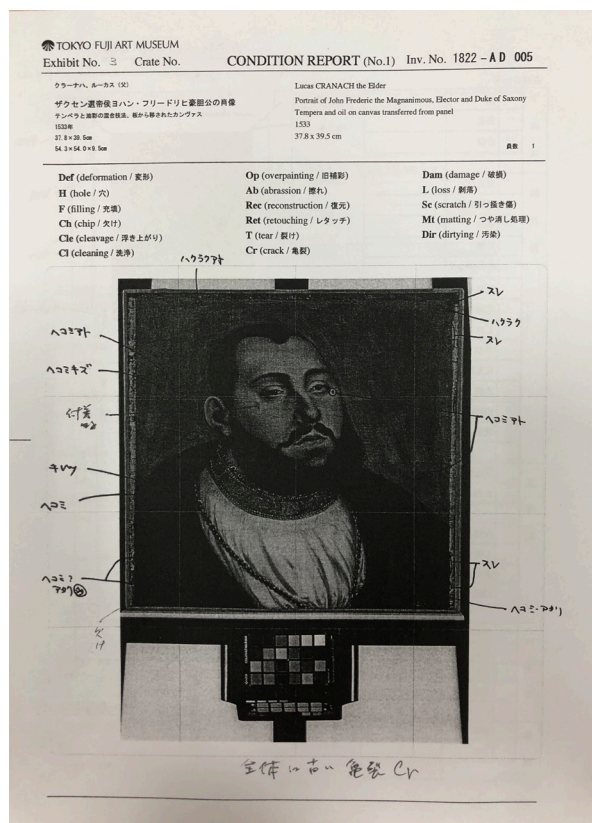


图1: 直接描述法

三种：

向国内艺术机构借展的点交，主要涉及展览：2018年举办的《光华——袁运甫艺术之美》需向故宫博物院借展，2020年举办的《立象尽意——白雪石中国画作品展》需向中国美术馆、北京画院借展，2021年举办的《纵横——王怀庆艺术展》需向中国美术馆、上海美术馆借展，《谏北新风景艺术展》需向中国美术馆、中央美术学院美术馆借展，2023年举办的《无界——闫振铎艺术展》需向中国美术馆、北京画院、中山公园音乐堂借展，等等。

向国外艺术机构借展的展品点交，主要涉及展览：2017年举办的《回归·重塑——布德尔与他的雕塑艺术》需向布德尔博物馆借展，2018年举办的《美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆馆藏19-20世纪风景画展》需向埃斯凯纳齐艺术博

物馆借展，《西方绘画500年——东京富士美术馆馆藏作品展》需向东京富士美术馆借展，等等。

向个人（艺术家、艺术家家属、私人藏家）借展的点交，主要涉及展览：2020年举办的白雪石个展，2021年举办的《热带风暴——印度尼西亚当代艺术叙事》，王怀庆个展，祝大年个展，2022年举办的冯远个展，谏北新个展，2023年的丘挺个展，闫振铎个展，等等。

### 点交工作的流程与操作细节

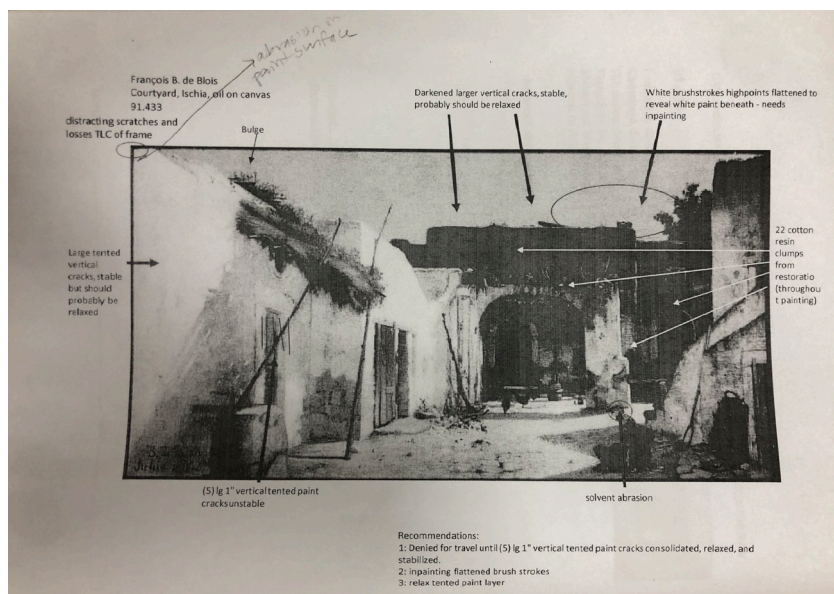
一般程序上，在展览项目确定之后，先要向借出单位发出借展公函，借展公函里包含预计借展时间，借展清单，展出地点等具体内容。在对方接收到借展公函之后，借出单位需要在馆内进行层层审批，只有借展审批在借出方审批通过，才会有接下来的点交环节。在借展的过程中，需要向借出单位提供本馆展厅安全保障方案，包装运输方案等，有些更严格的场馆会要求提供每日展厅的温湿度检测数据。在完成各项借展相关的审批手续之后，双方会正式签订借展合同。

借展合同手续在馆内的流转签订完毕后，双方授权相关工作人员，在约定的时间，去往借展机构点交作品。双方授权代表一起进行展品的查验与点交报告的签署。点交结束后，作品安全责任转移，经过专业的运输公司对借展作品按照要求进行包装运输，然后进入到展厅现场布展。如果涉及文物级别高的重要展品，借展方会派代表押车进入场馆，完成现场布展，并贴上封条。比如，《光华——袁运甫艺术之美》这一展览，当时向故宫博物院借展一件作品《长江万里图》，该作品被故宫定为二级文物。按照故宫博物院的要求，除了安排相关人员进行点交，还需要我馆派两位特勤对借展作品进行押运。故宫博物院授权典藏部两位保管员亲自到展厅进行布展，借展作品放入展柜后，由双方代表签封。在展览期间，任何一方不得单独开启展柜。

一般向国内机构借展的点交，大多数都在展品的借出方进行。国外的展品，一般在展品运到场馆后，双方约定好点交的时间，在清华艺博的场地进行每一件作品的点交。在涉外展览中，我国在《博物馆国际展览合同》中，对展品启运点交环节，明确规定了展品启运前双方授权代表会同海关、运输单位、保险机构等相关人员在双方约定的时间内，在甲方（藏品收藏单位）馆内对全部展品进行点交。但由于展览资金成本等问题，大多数涉外展览，和国外进行商议后，都在作品运达北京后，在清华艺博场馆进行点交。一般情况下，国外立机构会派出2名代表亲自押运到场馆，进行展品的现场点交与布展。点交环节是双方承担保管责任的临界点，一般涉外展的点交方式有两种，一种在库房先点交，再到展厅定位布展，比如《美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆馆藏19-20世纪风景画展》，这个展因为作品到馆的时间及人员安排等问题，按照外方的要求，先在库房对所有作品进行点交，点交结束后，再将展品运至展厅进行布展。另外一种是在展厅进行点交，采取边点交边布展的方式，即一件展品点交完成后，就进行布展，摆位结束后再进

行下一件展品的点交。比如《西方绘画500年——东京富士美术馆馆藏作品展》，日方的两名代表与我馆两名代表，现场开箱查验每一件作品的状况，在点交报告上双方确认没有问题签字后，进行作品的布展上墙工作。绝大多数情况下，点交与布展会同时进行，点交完毕一件，及时确定展品具体的位置后将这件作品进行上墙布展。这种点交方式可以避免进入库房再进展厅的二次搬运，减少展品受损的几率与安全风险。

相对于机构的借展，个人的借展，程序上没有那么复杂。在与个人签订展览协议后，与艺术家个人或者家属，私人藏家商议点交方式即可。通常会有两种情况出现，一种是所有作品运输到馆后，在馆内进行每件作品的点交。另外一种是在提取作品的地方直接进行作品的点交，点交完后包装运输到馆，直接进行布展。这类以艺术家个展为主题呈现的临时展览，主要是和艺术家个人或艺术家委派代表进行所有借展作品的点交。对每一件作品进行现场点交，拍照记录，这个环节非常重要，不但可以明确责任，也是艺术家放心将他们的作品交到艺术博物馆进行展览的重要保障之一。点交看似简单



“社会雕塑：博伊斯在中国”展览现场



|   | TYPE  | DAMAGE LEVEL | DATE        | NOTES |
|---|-------|--------------|-------------|-------|
| A | Stain |              | 22 Mar 2021 |       |
| B | Stain |              | 22 Mar 2021 |       |
| C | Stain |              | 22 Mar 2021 |       |
| D | Stain |              | 22 Mar 2021 |       |
| E | Stain |              | 22 Mar 2021 |       |

Powered by Artichack

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览现场 2013 年

微小的工作，但有的展览涉及多个地点点交，展品多，工作量大，需要每件作品做认真记录，极其考验工作人员的体力、耐力与责任心。

## 点交报告

清华艺博这三种类型的点交，签署了来自不同借展方提供的点交报告。点交报告其实是详细的作品情况表，是将展品现状进行图像和文字记录的文本。将点交行为记录下来，成为交割点交双方责任和风险的主要依据。目前所见，大多数点交报告都采用纸质表格文档，由借展方提供。点交报告内容一般包含作品编号、作品名称、尺寸、质地、年代、现状描述、注意事项、作品图片等相关信息。在描述上，国际上有通用的标准化词汇，不同种类的展品，有不同的现状描述用语。比如油画类作品，常用磨损、起泡、破裂、缺损、折痕、凹痕、褪色、指纹、斑点、分裂、压痕、顽固污垢、霉变、油漆剥落、针孔、刮痕、污渍、表面灰尘、破洞、框松

动、帆布松散等等。

在点交报告签署之前，工作人员会对整个作品进行观察，对于出现问题的部分做详细记录。大多数情况下，都是采用纸质的点交单，通过现场的文字与照片来记录展品的具体状况。笔者分析了不同借展机构提供的点交报告文本，点交报告常用的方法总结起来大致分为：直接标注法，符号法，文字描述法。直接标注法，即在点交报告上附上一张完整的作品图片，出现问题的地方，直接标注于图上（如图 1、2）。国内的点交大部分以直接标注法，原有状态与新发现的问题都可以直接在图上进行仔细标注。符号法，即用各类符号来表示作品出现问题的状态（如图 3）。描述法，即直接在表格内用文字描述保存状况。

点交结束后，点交报告以及点交过程中对作品现状拍摄的电子图片及视频都需要保留存档。在笔者参与过国际性临时展览中，由于全部展品都来源于国外，每一件作品都会有一份非常详细的点交报告。而这类型点交工作结束后，工作量最大的地方在于需要把几百页厚厚的纸质文件进行扫描整理归档。通常情况下，就归档整理这件事，往往会耗费一周左右的时间。

值得一提的是，在 2021 年举办的展览《设计乌托邦 1880–1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏》的展览上，外方介绍了一种叫 Artichack 的应用软件来点交。Artichack 提供了一个基于云的内部藏品管理综合系统，用于线上生成艺术品状况报告。其功能包括权限级别、视频报告、照片和视频检查以及离线功能。这个应用程序方便操作，博物馆、画廊、运输方、收藏家、保管员，修复师等都可以在 Artichack 上，通过创建表格、添加图片，绘制形状来对图像进行注释，线上创建情况报告。创建完后可以直接生成 PDF 文件，提供数字化的点交报告，线上直接和同事或者第三方共享，相关人员都可以在上面随时跟踪这



件作品，了解展品现状。相比于纸质的点交报告，Articheck 的使用，节省了保管员做点交报告文书的时间，便于随时收集点交图片，使得点交报告更加规范化、细致化，提高了更新点交报告的及时性、准确性、清晰度。解决了纸质点交报告扫描与归档的问题，而且直接形成数字化的数据储存起来。这样确实既节省了纸张和工作人员的时间，也极大提高了点交的工作效率，减少工作的重复性，尤其适用于国际性的大型巡展。在一个大规模的国际巡展项目中，不同的工作人员都可以利用这个软件及时了解作品的状况，作品点交做到了更快速、更简单、更安全、可共享与标准化。

但多数情况下，清华艺博的临时展览项目主要还是采用传统的点交方式，在纸本文件上进行直接记录。利用 Articheck 应用软件进行展品点交与藏品管理，属于国外展品点交工作的数字化成功案例。随着互联网技术与智能终端设备的发展，国内也有专业人士在做展品点交工作的数字化尝试，希望相关成熟的应用软件问世，可以为展品点交工作的发展提供专业的技术支持。

## 点交的作用与意义

展品点交是一项涉及多个工作流程，多方责任，多个风险点的专业性较强的工作，其主要目标是确保作品安全，作品状况不出现问题。这项工作需要密切关注展品本身，还需要熟悉和掌握点交工作的技巧与注意事项。同时，也是一项体力上比较辛苦的工作。比如有的展览，借展数量多，涉及多个借展地点，点交时间短，这给工作人员带来的工作量是很大的，体力消耗也大。每一个临时展览，涉及到作品状况都不一样，工作人员需要不断在实践中摸索尝试、总结改进，也需要学习更多的专业知识。展品的点交，是临时展览中的重要环节，点交作品的过程展现博物馆藏品管理水平。

正是有了这些点交工作的基础保障，才能确保

展览的顺利开展与展出，看似精微繁琐的工作，却是临时展览工作中不可缺少的一环，保证了展览呈现的完整性。它也是完成展览合同、确认文物安排责任等方面最重要的法律依据。<sup>5</sup>此外，展品点交使得双方工作人员在点交过程中进行有效沟通，在核实数量与作品保存情况的基础上，增强对作品的认识。互相学习，互相借鉴，有利于提高参与者的业务水平和调控能力。某种程度上，也对展览的内容和展览的形式设计产生了一定影响。尽精微，致广大，展品点交的高效完成，有利于展览最终成型，从文本、物的阶段实现空间的成功转化，完成视觉转译，成为无比精彩，讲究细节的优质展览。

## 结语

展品点交，看似微小的工作，却是展览完整成型的重要根基与保障。对于借展作品，必须进行细致而专业的点交，才能明确双方的权益和责任，确保临时展览顺利开展。作为博物馆的工作人员，要以“尽精微，致广大”的严谨态度，在思想上高度重视展览中的点交环节，提高自己的调控能力与业务能力，以保证展览点交的准确无疏漏。保持头脑清醒，在流程的准备与现场的实施中，都必须积极负责，认真仔细，做好涉及点交每一个环节的工作。博物馆也应该加大相关人员的专业性培训，尤其是对于展品点交实际操作培训，提高工作人员的专业水平，最终有利于优质展览的顺利推出，以期满足新时代人民群众日益增长的精神文化生活需求。△

（孙艺玮：清华大学艺术博物馆馆员）

5 王舒羽，博物馆交流展中文物点交的规范化刍议【C】，耕耘录：吉林省博物馆学术文集 2010-2011，长春：吉林人民出版社，2012：135。

# 中国新民：梁启超的民主思想与书法艺术

袁 梦



梁启超 56 岁像

“少年智则国智，少年富则国富；少年强则国强……美哉我少年中国，与天不老！壮哉我中国少年，与国无疆！”这是清末著名思想家梁启超《少年中国说》中震撼人心的名句，历经时代变迁依然动人心魄。梁启超（1873 年 2 月 23 日—1929 年 1 月 19 日），字卓如，一字任甫，号任公，又号中国之新民、饮冰室主人、饮冰子、哀时客、自由斋主人，中国近代思想家、政治家、史学家、教育家和文学家，戊戌变法领袖之一、中国近代维新派、新史学和新法家代表人

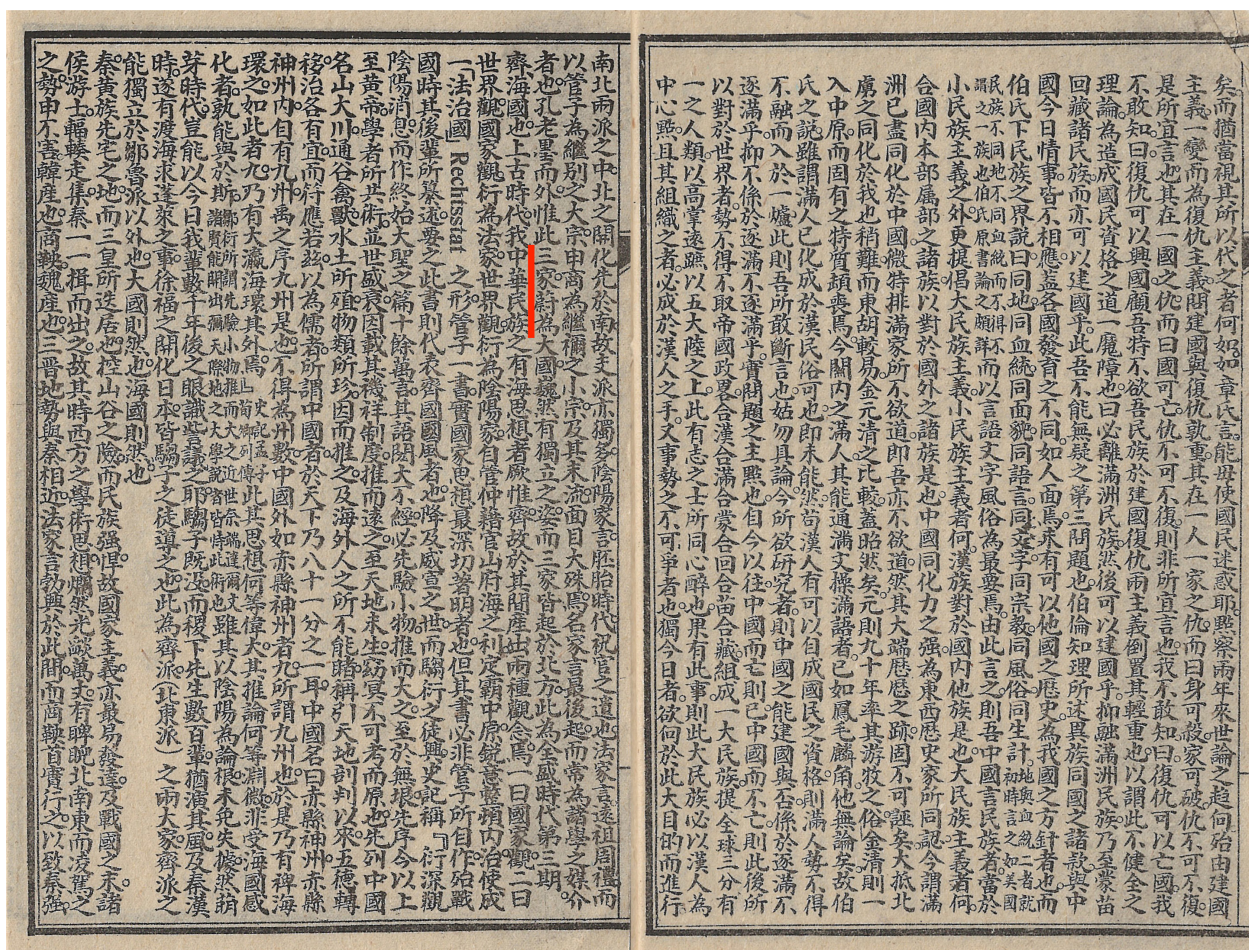
物，与陈寅恪、王国维、赵元任并称为“清华四大导师”。梁启超不仅在民主政治领域开中国近现代之先河，同时在艺术美育和书法领域亦有颇深造诣。

## 1、中华民族

在波诡云涌的 19 世纪末、20 世纪初，打开国门放眼世界，博采先进国家之所长，是那时代思想家们所极力倡导的。1886 年，梁启超在他创刊的《时务报》中所言：“去塞求通，厥道非一，而报馆其异端也”，充分说明梁启超认识到报刊在传播国内外信息和推动社会进步中所起到的重要作用。1898 年 9 月“戊戌变法”政变发动后，梁启超东渡日本。他在同年创办并主编的《清议报》开篇中写到“世界社会日进，有不可抑遏之势”。梁启超意识到 19 世纪末至 20 世纪初其他先进国家已经开始了突飞猛进的发展，因此他潜心研究欧洲的民族主义论著，将中国与其他国家相对比，结合中国的实际撰写了《中国史叙论》一文，并首次提出了“中国民族”的概念：“第一，上世史，自黄帝以迄秦之一统，是为中国之中国，即中国民族自发达、自竞争、自团结之时代也；第二，中世史，自秦统一后至清代乾隆之末年，是为亚洲之中国，即中国民族与亚洲各民族交涉、繁赜、竞争最烈之时代也；第三，近世史，自乾隆末年以至今日，是为世界之中国，即中国民族合同全亚洲民族与西人交涉、竞争之时代也。”梁启超在三个不同历史时期的论述中，反复运用“中国民族”这一概念，这是他对我国民族主义问题的初步探索。

直到 1902 年，梁启超在《论中国学术思想变迁





“中华民族”概念的提出，图片由江门市博物馆提供

之大势》一文中正式提出了“中华民族”这一概念：“齐，海国也。上古时代，我中华民族之有海权思想者，厥惟齐。故于其间产出两种观念焉，一曰国家观；二曰世界观。”从“中国民族”到“中华民族”，梁启超不仅完成了“中华民族”一词的创造，更体现出他对国家和民族问题的深入思考。由梁启超创造的“中华民族”一直沿用至今，不仅成为凝聚中华民族的向心力，也成为延续数千年炎黄子孙的代名词。

## 2、中国新民

梁启超倡导“古今内外，去塞求通”的核心目的是“增长学识”“维新吾民”。所谓“新民”系取《大学》“大学之道，在明明德，在亲（新）民，在止于

矣而猶當視其所以代之者何如。如章氏言。能母使國民迷惑耶。照察兩年來世論之趨向。始由建國主義一變而為復仇主義。建國與復仇孰重。其在一人一家之仇。而己身可殺。家可破。仇不可不復。是所宜言也。其在國之仇。而曰國可亡。仇不可不復。則非所宜言也。我亦不敢知。曰復仇。可以亡國。我不敢知。曰復仇。可以興國。願吾持不欲吾民族於建國復仇兩主義。倒置其輕重也。以謂此不健全之理論。為造成國民資格之道一魔障也。曰必離滿洲民族。然後可以建國。手抑離滿洲民族。乃至蒙苗回藏諸民族。而亦可以建國乎。此吾不能無疑之第三問題也。伯倫知理所述其族同國之諸教。與中國今日情事。皆不相應。蓋各國發育之不同。如人面焉。未有可以他國之歷史。為我國之方針者也。而伯氏下民族之界說。曰同地。同血統。同面。同語言。同文字。同宗教。同風俗。同生計。此與血統之說。二者說。民族不同。地不同。血統不同。語言不同。文字不同。宗教不同。風俗不同。生計不同。此與伯氏之說。小民族主義之外。更提倡大民族主義。小民族主義者。何漢族對於國內他族是也。大民族主義者。何合國內本部諸部之諸族。以對於國外之諸族是也。中國同化力之強。為東西歷史家所同認。今謂滿洲已盡同化於中國。微特排滿家所不欲道。即吾亦不欲道。然其大端。歷歷之跡。固不可誣矣。大抵北虜之同化於我。也稍難。而東胡較易。金元清之比較。蓋昭然矣。元則九十年。率其游牧之俗。金清則一入中原。而固有之特質。頗與焉。今關內之滿人。其能道滿文。操滿語者。已如鳳毛麟角。他無論矣。故伯氏之說。雖謂滿人已化。成於漢民。俗可也。即未能然。苟漢人有可以自成國民之資格。則滿人豈不得入。融而入於一爐。此則吾所敢斷言也。姑勿具論。今所欲研究者。則中國之能建國與否。係於逐滿不逐滿乎。抑不係於逐滿不逐滿乎。實問題之主眼也。自今以往。中國而亡。則已。中國而不亡。則此後所以對於世界者。勢不得不取帝國政策。合漢合滿合蒙合回。合苗合藏。組成一大民族。提全球三分有一之人類。以高掌遠蹠。以五大陸之上。此有志之士所同心。醉也。果有此事。則此大民族。必以漢人為中心。點。且其組織之者。必成於漢人之手。人事勢之不。可爭者也。獨今日者。欲向於此大目的而進行

至善”。1902年2月8日，梁启超在日本横滨创办了《新民丛报》，在创刊号《本报告白》中，梁启超称：“本报取名《大学》‘新民’之义，以为欲维新吾国，当先维新吾民。”他的长篇政论《新民说》就发表于《新民丛报》，文中将国家与人民的关系解释为“国也者，积民而成也。国之有民，犹身之有四肢五脏经脉血轮也。”即是说，国民对于国家，就像身体的四肢、五脏、血轮一样，如果四肢断了，五脏坏了，经脉伤了，其本身也就不存在了。因此“国”与“民”是相互支撑、相辅相成的关系。

梁启超认为：“凡一国之能立于世界，必有其国民独具之特质。上自道德、法律，下至风俗、习惯、文学、美术，皆有一种独立之精神。祖父传之，子孙

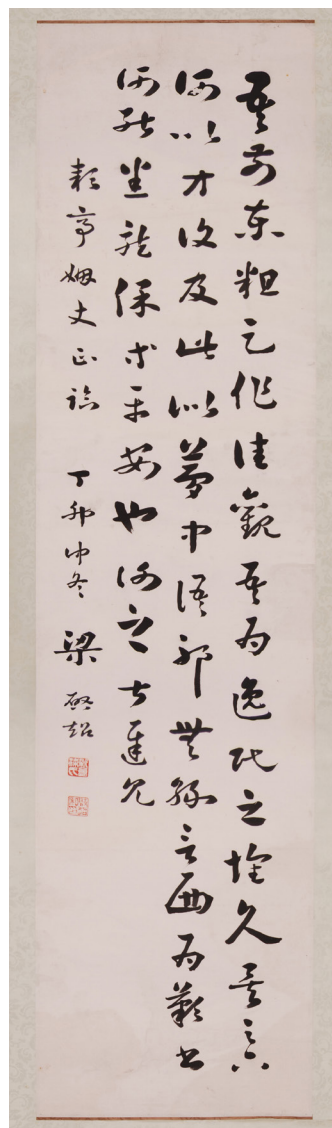


继之，然后群乃结，国乃成；斯实民族主义之根柢源泉也。我同胞能数千年立国于亚洲大陆，必其所具特质，有宏大高尚完美，厘然异于群族者，吾人当保存之而勿失坠也。”中国文化源远流长，中华文明博大精深。只有全面深入了解中华文明的历史，才能推动中华优秀传统文化传承与发展，建设中华民族现代文明。早在百余年前，梁启超便开始意识到法律道德、风俗习惯和文化艺术在延续中华民族数千年的历史长河中所起到的重要作用。通过深入研究，梁启超认为中国之不振的原因，在于民众“公德缺乏”、“智慧不开”。因此他提出：“新民为今日中国第一急务”，呼吁培育国民独立自由之人格，博采各国民族之所长，发扬国民之精神，推进社会文明之进步。

### 3、字为心画

梁启超认为“美术有一种要素，就是表现个性”，而“言为心声，字为心画”，“发挥个性最真确的，莫如写字”。写字具有“线的美”“光的美”“力的美”等审美特点，不仅能够“收摄身心”，也是“最优美最便利的娱乐工具”。作为中国近代著名的思想家、政治家、哲学家、教育家、史学家、文学家的梁启超，因其在文、史、哲方面的卓越成就，鲜有人关注他在书法领域的建树和造诣。梁启超生于清朝末年与民国交替的特殊历史转型时期，他不仅收藏书画、碑帖，还临摹历代名家碑帖，因此在他身上有着深厚的传统书学涵养。

梁启超曾赞美王羲之草书《十七帖》“右军书传世者故当以十七帖为第一。所谓‘龙跳天门，虎卧凤阁’，所谓‘烟霏雾结，状若断而还连。凤嘉龙蟠，势如斜而反正’者，仿佛遇之矣。”梁启超临《十七帖》时，努力将碑学与帖学相融合，从而表现出王羲之草书中所具有的从容衍裕、气象超然、不与法缚、不求法脱的超然气象。拥有多年旅日生涯和欧美游学经历的梁启超，亦能以中西方两种文化交融互鉴的角度来审视“书法”这一中国古老的传统艺术。他曾在《书



梁启超草书节临王羲之十七帖条幅

法在美术上的价值》的演讲中，对西洋绘画和中国书法对光的表现进行论述：“西洋画所谓有光，或者因为颜色，或者因为浓淡，那是自然的结果。中国的字，黑白两色相间，光线即能浮出。”除了研究书法理论和大力推广书法美育，梁启超更多地投身于书法的实践中，他写的《行书条幅》就将家国情怀融入书法艺术中：“诗思惟忧国，乡心不到家。山河水漂絮，身世浪淘沙。”梁启超一生始终将对国家和民族的炽烈之情融入他的书法艺术中，以书传心，心系山河。

□

（刘焱梦 清华大学艺术博物馆）



# 明灯——为现代设计蓄力

刘木维

工艺美术运动的萌芽可以追溯至 19 世纪 50 年代，它于 1880 年至 1910 年间蓬勃发展，主张社会改革，并在立场上反对工业生产和机械制造。在工艺发展方面，它借鉴了中世纪传统和民间装饰风格，以及各地区工艺文化的发展成果，维系了高格调的美学追求，影响遍及欧美以至世界范围。清华大学艺术博物馆特展“明灯——从威廉·莫里斯到麦金托什”以“开卷有艺”“纹艺青年”“饰艺向心”“艺美之瓷”“艺味其从”“现代建艺”六个单元呈现的不仅是以威廉·莫里斯为代表的工艺美术运动，就 1851 年至 1930 年间设计史的发展历程而言，本展的脉络交叠着从工艺美术运动到新艺术运动和装饰艺术运动的发展阶段，直至现代主义风格的露首。约翰·拉斯金奠定的理论基石，威廉·莫里斯引领

的工艺实践，以罗杰·弗莱为代表的艺术趣味转向，综合助力着工艺美术运动的发展。在艺术与手工艺的纠葛中，在工业与手工艺的和解中，昭示着现代设计的真正开端。

英国园艺师、建筑师约瑟夫·帕克斯顿设计的“水晶宫”最初建于伦敦海德公园，为 1851 年首届世博会提供了充足的展示空间，在五个月中展示了来自全世界上万家展商的设计产品以及科技成果，为之后的国际大型展览和博览会提供了基本架构参照。本展的序章部分以 1:100 的建筑模型构建了“水晶宫”的基本形态，体现了这座以钢铁和平板玻璃为主体并采用了标准预制件的建筑，本身便是工业文明和技术发展的代表性成果。然而，本次博览会的部分展品亦凸显出工业技术进步带来的审美困境，粗制



图1、《建筑的七盏明灯》内页  
作者 / 插图：约翰·拉斯金  
出版：乔治·艾伦，伦敦，1891年  
19.5×13×3.8 cm  
清华大学艺术博物馆寄藏  
重华轩 提供

滥造的产品以及矫揉造作的装饰引发了诸多设计师以及设计理论先驱的不满，成为工艺美术运动萌芽的诱因之一。第一单元“开卷有艺”呈现了工艺美术运动时期出版物的理论价值与艺术特质。本单元囊括了以下三个方面：一、理论基石。以艺术评论家、社会批评家约翰·拉斯金为引领的理论奠基性书籍，如《建筑的七盏明灯》《威尼斯之石》《近代画家》等，为艺术理论、建筑研究以及建筑设计提供了指引性的趣味导向，对设计及工艺美术的发展产生了深远影响；二、私人出版与书籍装帧。私人出版运动深受中世纪法典和早期印刷书籍的影响，致力于通过传统的印刷和装订方式创作书籍，强调书籍装帧本身的艺术性。这类展品呈现了以威廉·莫里斯创始的凯尔姆斯科特出版社以及吕西安·毕沙罗夫妇创始的埃拉尼出版社等为代表的私人出版成果以及装帧精美的手工书；三、插画与平面。集中展示了以沃尔特·克兰、凯特·格林纳威和伦道夫·凯迪克为代表的精美插画书籍。这些“益”与“艺”合璧的精美出版物，共同呈现了当时艺术史研究的学术成果与书籍装帧的艺术成果。

其中，在本展的第一件展品《建筑的七盏明灯》（图1）一书中，约翰·拉斯金围绕哥特式建筑展开探讨建筑美学，以“献祭之灯”“真理之灯”“力量之灯”“美感之灯”“生命之灯”“记忆之灯”以及“遵从之灯”点出建筑的七大原则。此书最初于1849年出版，为建筑研究及建筑设计提供了指引性的趣味导向，对现代设计及艺术发展产生了深远影响。同时，这本著作也是本展定名的灵感来源。约翰·拉斯金是19世纪英国著名艺术理论家、艺术评论家、历史学家及社会理论家，同时也是一位水彩画家兼艺术赞助商，极大地影响了艺术史及艺术批评史的后续发展。他倡导将自然、美、道德融入艺术，并强调自然、艺术与社会的关联。拉斯金力挺特纳，认为艺术家的首要责任在于“忠于自然”。他强调通过自然来表达艺术的象征意义，并区分了“艺术家眼中的

事物”以及“事物的真实面目”。《威尼斯之石》则记叙了从罗马式到文艺复兴风格的威尼斯建筑技术史，并延伸至更为广泛的文化史，从中可以窥见拉斯金对于当代英格兰的见解，尤其是对社会道德和精神层面的警示。此外，通过探讨社会公众构成中的思想家和劳动者，拉斯金针对分工以及工业资本主义展开了美学批判，对于工艺美术先驱和社会主义者威廉·莫里斯产生了重要影响。拉斯金的探讨将古典价值观与现代发展紧密结合，他批判了水晶宫等建筑，并感慨工业革命带来的负面影响。在拉斯金关于建筑的诸多著述之中，《威尼斯之石》第二卷中的《哥特式的本质》被公认为是其最核心、最精彩的论述之一。

与凯特·格林纳威（1846–1901）和伦道夫·凯迪克（1846–1886）一并，沃尔特·克兰（1845–1915）被认为是这一时代儿童图书创作中最具影响力、最多产的插画家之一。本次展览展出了三位插画家最具代表性的多部代表作。沃尔特·克兰是一位国际社会主义运动的积极参与者，在创作大量精美的插画、书籍、陶瓷以及其他装饰艺术之余，亦创作了诸多与国际社会主义运动息息相关的标志性图像，比如展品中的《五一劳动节》漫画。他主张“所有艺术工作者的平等和团结”，在这幅绘作中描绘了一位宣扬自由、博爱、和平的天使，引导着来自非洲、亚洲、美洲、澳洲和欧洲的工人。其上的标语既倡导着世界劳动人民大团结，亦表明五一劳动节是献给全世界劳动人民的特殊节日。在本展的另一件展品，1903年的工艺美术展览协会第七次展览的定向邀请函（图2）中，沃尔特·克兰充分发挥了他精湛的插画功底，以手持调色盘的艺术家用手拎工具箱的工匠彼此握手的形象表达了艺术与手工艺强强联合的意味，同时也呼应着拉斯金在“真理之灯”中的金句：“我愿在吾辈艺术家与手工艺者的心中，点亮一盏‘真理之灯’，亦即真实之精神。”



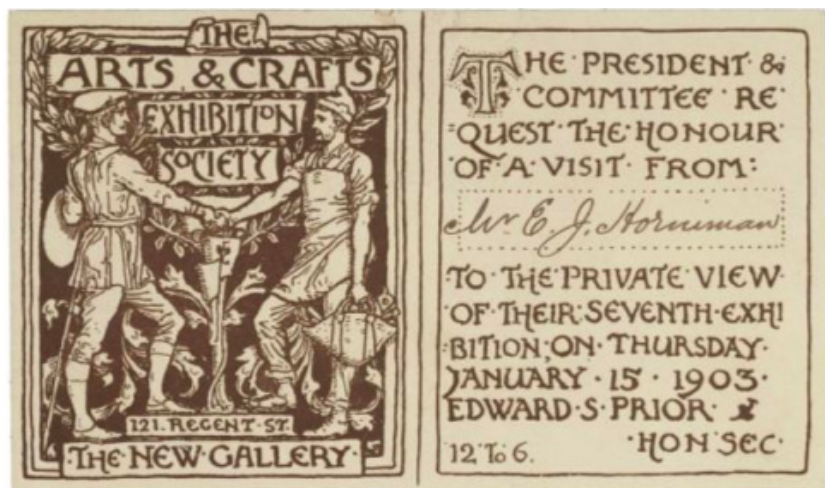


图2、工艺美术展览协会预展邀请函

设计：沃尔特·克兰

1903年

卡纸三色版印刷

13.2×8 cm

维多利亚与艾尔伯特博物馆藏

埃姆斯利·约翰·霍尼曼 捐赠

对于自然纹样、天然染料以及传统染织技法的探究与运用，成就了壁纸和家居纺织物设计的丰硕成果，这也是工艺美术运动的艺术成果中最具代表性的门类。以威廉·莫里斯和约翰·亨利·迪尔为代表的“纹艺青年”以其出类拔萃的艺术造诣与诗性，摆脱了壁纸和染织物本身的物性图囿，其纹样设计和色效组合的多样化发展，体现出设计和制造之间的密切关系。沃尔特·克兰的绘画性构图拓展了单纯连续纹样的艺术表现力，与查尔斯·沃塞的早期设计异工同妙，标志性纹样皆倾向于使用动植物意象，而沃塞后期符号化的纹样设计则充满纪念性。另一方面，沃塞接受工业设计的积极影响，同麦金托什一样，对英国现代风格做出了巨大贡献，启发了法国新艺术运动的设计师甚至现代主义运动的先锋人物。籍此从技术到艺术的成长轨迹，从写实到象征的审美追求，我们亦可窥见工艺美术运动发展过程中的审美转向。在沃塞的“猫头鹰”壁纸及染织品设计图（图3）中，他设计了以成对的猫头鹰为主体的连续纹样，辅之以成窝的幼崽以及大片的绿色树叶和密集的白色浆果。沃塞的另一件纺织品设计“飞鸟草莓”（图4）则令人联想至莫里斯1883年的著名设计“草莓小偷”，而两者在纹样构成以及制造方面迥然不同。这是沃塞最成功的设计之一，展

现了成群的飞鸟与放大的草莓叶片交织而成的图案。这种印花棉由家具装饰商、仓库管理者和棉布印花商纽曼、史密斯 & 纽曼于1897年前后首次生产。亚历山大·莫顿于1867年在苏格兰成立了他的纺织公司，并于1900年搬到卡莱尔的一家工厂。莫顿的儿子詹姆斯负责从当时很多先锋设计师那里引入纹样设计，其中包括沃塞和西尔弗工坊。本展主视觉“燃烧的心”（图5）创作于第一次世界大战即将结束的1918年7月。天蓝色的背景之上，燃烧着的橙黄色火苗与深蓝色的心形轮廓形成连续纹样，简洁明快而又颇富装饰性。对于沃塞来说，心脏与“精神表达的物质表现”密切相关，这也成为沃塞最为符号化的设计作品之一。

“饰艺向心”则集结了被赋予特定意味的展品，“向心”一方面意指蕴含信仰性、精神性的器物及室内装饰，一方面意指生活化的、私人化的、承载着个人审美趣味的饰品及装饰物。珍藏有威廉·莫里斯银发的金盒与和平鸽壁纸隔空对话，弗雷德里克·埃利斯与西格夫里·萨松的诗句皆以“银发”为线索，分别抒怀对于莫里斯的纪念以及对于和平的向往，构建了以“忠诚”与“烈焰”守护的“民族精神之花”。其中，查尔斯·阿什比成立的手工艺行会专门从事金属器物的制作和加工，生产珠宝、搪瓷，以及锻



图3、猫头鹰（壁纸及染织品设计图）

设计：C.F.A. 沃塞  
1897 年  
纸本铅笔、水彩  
52.2×43 cm  
维多利亚与艾尔伯特博物馆藏  
C.F.A. 沃塞 捐赠



图4、飞鸟草莓（家居织物）

设计师：C.F.A. 沃塞  
委托方：亚历山大·莫顿公司  
制造：纽曼、史密斯 & 纽曼  
1897-1898 年  
滚筒双面印花棉  
91×79 cm  
维多利亚与艾尔伯特博物馆藏  
C. 考尔斯·沃塞先生 捐赠



图5、燃烧的心（纺织设计图）

设计师：C.F.A. 沃塞  
1918 年  
纸本铅笔、水彩  
40.1×27.2 cm  
维多利亚与艾尔伯特博物馆藏  
考陶尔兹有限公司 捐赠

铁和锻铜的手工制品和家具，致力于在维护工匠地位的基础上实践更高的工艺标准，并试图在艺术家的独创性与制品的商业化发展之间寻求平衡点。

工艺美术运动时期的陶瓷工艺聚焦了用于室内装饰的陶瓷制品和日用器物，尽管在器型上借鉴了陶瓷和玻璃器的传统器型以及全世界多地域的典型陶瓷样式，但在装饰效果上进行了拓展，以符号性和神话性为主的装饰题材，呈现出丰富的文化特质。莫里斯公司自 19 世纪 60 年代起便设计了很多室内装饰瓷砖，爱德华·伯恩-琼斯设计了大量中世纪风格的图案，加之中国和日本的陶瓷艺术影响，菲利普·韦伯在与莫里斯的室内装饰合作中，成就了一批文化性与装饰性并重的陶瓷工艺制品。威廉·德·摩根的陶瓷设计通常基于中世纪的设计或伊斯兰图案，还尝试了创新釉料和烧制技术。借鉴了明青花和波斯风格的伊兹尼克陶器直接影响了德·摩根的创作风格，神话性和叙事性并存的题材与双耳罐的结合令人联想至古希腊红绘式、黑绘式陶器的神秘风貌，

对于釉料的探索则成就了其标志性的金属色泽（图 6、图 7）。马丁陶瓷在制造日用器物之余，创作了诸多雕塑感十足的陶艺摆件。此外，马丁兄弟之间的分工合作以及与德·摩根等艺术家之间的强强联合，成为陶瓷工艺创作的可借鉴模式。“艺美之瓷”不仅集结了上述艺术家和设计师最典型的代表作品，亦通过相关的中国陶瓷品类对比呈现了陶瓷艺术的东西方文化碰撞。

从“趣味代言人”约翰·拉斯金到形式主义美学的先驱罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔，再到艺术教育的旗手赫伯特·里德，共同支撑起英国现代艺术批评的骨骼，亦见证着工艺美术与工业化的和解、与艺术发展的纠葛，并引领了时代趣味的转向。罗杰·弗莱强调“超然”，他与克莱夫·贝尔皆将艺术与美的形式置于首位，认为形式结构是艺术品最基本的性质，强调艺术的超功利性，提出“有意味的形式”。因此，弗莱的艺术观念基于对设计及“情感”元素的分析，包括线条、色块和色彩。此外，对于





图7、帆船花瓶  
设计师：威廉·德·摩根  
威廉·德·摩根公司  
伦敦，1887年 彩绘釉面陶  
32.4×28.6 cm  
维多利亚与艾尔伯特博物馆藏



图6、猫头鹰蒜头瓶  
设计：威廉·德·摩根  
威廉·德·摩根公司  
伦敦，1888-1898年 虹彩陶器  
30×17 cm  
维多利亚与艾尔伯特博物馆藏  
R.S. 休斯女士 捐赠

中国艺术以及中国传统工艺的研究为罗杰·弗莱的审美根基注入了不同于其他英国艺术批评家的血液与开阔视野。展品中呈现的《中国艺术》是一本介绍中国绘画、雕塑、染织、青铜以及其他艺术门类的合集，并由首任驻英大使郭泰祺的夫人作序。本书呈现了罗杰·弗莱、劳伦斯·宾扬等当时诸位艺术家及艺术评论家对于中国艺术的研究成果，这些研究内容涉及五彩缂丝凤穿牡丹团花、康熙五彩棒槌瓶以及唐葵花形四禽铜镜等清华艺博馆藏文物及相应门类。

罗杰·弗莱是“布卢姆斯伯里团体”的核心成员，他与莫里斯一样，试图消解艺术与装饰艺术之间的人为界限。1913年，弗莱创办了欧米茄工坊，汇聚了凡妮莎·贝尔、邓肯·格兰特等颇具创造性的艺术家，共同为陶瓷、织毯、家具、服饰等家居用品以及手工艺制品注入了形式美感以及浓厚的艺术气息，呈现出富于休闲性、舒适型、私密性与多样性的家居氛围（图8）。此处展出的床头板和床尾板是欧米茄工作室和罗杰·弗莱为比利时驻伦敦战争部长夫人拉拉·范德维尔德夫人的伦敦公寓设计制作的成套卧室家具的一部分。艺术评论家、画家罗杰·弗莱于1913年创立了欧米茄工坊，主要为伦敦的文艺界名流的私宅提供定制服务。欧米茄工坊的名字来源于希腊字母的最后一个字母，暗指他们拥有室内艺术的“最终决定权”。罗杰·弗莱将“舒适和实用”放在家居设计的首位，并致力于呈现“极简主义和建筑适宜性相结合的设计”。这件欧米茄椅是欧米茄工坊长期出售的两把标准餐椅之一，为满足更为个性化的审美需求，这款餐椅有各种可供选择的上色漆面，包括这件模仿中国漆器的红色版本。欧米茄工作室的家具或由专业制造商定制，或在拍卖会上购入二手家具进行装饰后转售。在欧米茄工坊，艺术家们的作品都是匿名的，其上只留有希腊字母Omega的签名或符号。存续7年的欧米茄工坊如同一个创新设计实验室，不仅贯穿着罗杰·弗莱





图8、第五单元“艺味其从”展区

图8 展品1、床

设计 / 绘制: 罗杰·弗莱

制作 / 经销: 欧米茄工坊

合作企业: 富豪

伦敦

1915-1916 年

白桦木, 油漆, 铸铁

床头板长: 117cm

床身尺寸: 201×166 cm

维多利亚与艾尔伯特博物馆藏

F.C.O. 斯派尔女士 遗赠

图8 展品2、欧米茄椅

设计: 罗杰·弗莱

经销: 欧米茄工坊

制造商: 德莱德公司, 莱斯特

1913-1919 年

涂漆松木, 镀金藤条

110×51×56 cm

维多利亚与艾尔伯特博物馆藏

玛丽安·罗德克 捐赠

独树一帜的美学观念,也以其对于形式和色彩的探索践行着抽象风格,与艺术发展并驾齐驱。罗杰·弗莱揭穿了理论的面纱,从直觉与形式切入,继而聚焦于艺术敏感度与生命力的探讨。与工艺美术运动以及新艺术运动发展同步,罗杰·弗莱本人的理论研究以及艺术实践皆带动了时代艺术趣味的转向。

从威廉·莫里斯和菲利普·韦伯共同打造的红屋到查尔斯·沃塞的“牧场别墅”,再到麦金托什的希尔住宅,贯穿着本展的实物呈现,隐含着从工艺美术运动到新艺术运动发展脉络的建筑伏线,亦酝酿着现代主义风格的生发。几乎与工艺美术运动的发展阶段同步,格拉斯哥学派于19世纪90年代至20世纪初期蓬勃发展,在苏格兰格拉斯哥集结了诸多颇具影响力的艺术家和设计师,在建筑设计和室内装饰等领域创造了走向现代风格的英国新艺术风格。其中最突出的“格拉斯哥四人组”以麦金托什为核心,兼容并蓄地吸纳了工艺美术运动、“凯尔特复兴”以及“和风化”的综合养分,形成了独树一帜的格拉斯哥风格,为机械美学的出现构建了审美

基础。另一方面,与麦金托什同时代的弗兰克·赖特作为工艺美术运动波及至美国的代表人物,则在其以罗比住宅为典型的作品中呈现了与红屋具有隐性基因关联的营造,实践着对于“围炉”以及“和室”结构的借鉴,但又摒弃了红屋中有所保留的尖顶等哥特式元素。赖特走进了与格罗皮乌斯和阿尔瓦·阿尔托等人并肩的新建筑运动,衔接了现代主义运动的发展。从更宽广的视角来看,从约翰·帕克斯顿的水晶宫到勒·柯布西耶的萨伏伊别墅,从《建筑的七盏明灯》到《走向新建筑》,则以建筑实践和建筑理论的脉络,呈揭了工艺美术运动从萌芽到式微整个发展阶段的设计史走向。□

(刘木维 清华大学艺术博物馆学术部博士后)



# 鸾凤和鸣响九州

## ——清华大学艺术博物馆藏缂丝凤穿牡丹团花考

高文静

清华大学艺术博物馆藏有明代缂丝凤穿牡丹团花一对（图1），纹样刻画出一对鸾凤在花海里遥相呼应，上接云天，下连福海。作品为圆形，直径30厘米，技法精湛，地部采用捻金线织造而成，纹部则使用了“平缂”“勾缂”“搭梭”“结缂”“凤尾戗”等技法，配色极丰富雅致，整体以红色系为主，从暖金色调中呈现出一种娇艳柔美之态，是一件难得的明代缂丝佳作。

### 一、主题纹饰与构图形式

此团花的主题为“鸾凤和鸣”，其中伫立湖石

的为凤鸟，尾若飘带，昂首勾喙，姿态飘逸；回首与之和鸣的为鸾鸟，尾若卷草，风姿秀逸；凤为雄，鸾为雌，《左传》有云：“夜同寝，昼同行，恰似鸾凤和鸣。”今用“鸾凤和鸣”“比翼双飞”指代夫妻和谐美满，情深意浓，家业兴旺。

这件缂丝凤穿牡丹团花在圆形的结构中布置了云海、福地、海水、江崖，鸾凤、两朵牡丹、两朵山茶、九朵玉梅等纹。鸾凤以“喜相逢”的结构，将圆形的画面以“S”形一分为二，具有阴阳对偶的含义，使人的视觉中心向圆心聚集。鸾为阴，凤为阳，充分展现出阴中有阳、阳中有阴、阴阳相生的



图1 明 缂丝凤穿牡丹团花  
（清华大学艺术博物馆藏）



图3 明 祖先像（清华大学艺术博物馆藏）

观念，呈现出动态循环与静态均衡的传统美学图式，有圆满与和谐的寓意。从动物的造型上来看，鸾凤造型具有明显区分，是不同的图案形式，故而这属于广义上的“喜相逢”纹。狭义的“喜相逢”纹指一个图案成双出现，相互缠绕呈反转对称结构，图案图形一致，造型相反，一般为图形自身反转而形成的对称。“喜相逢”纹是我国传统纹饰中典型的爱情符号。它是将古人将对于爱情的感受图形化的表现，其纹样骨架吸收了太极图的特征，具有“旋涡纹”的动势，传达出两者相互追逐、永生不息的生命循环。太极图的造型传达出阴阳既对立又统一的关系，以此消彼长来维持一种动态的平衡，是古人对于天人合一观念的思考，也能从中体会到我国传统美学

的精髓，即通过浓淡、虚实、疏密、动静等变化表达出画面的象外之韵。

## 二、团花形制及使用者身份

此团花实际上是圆形的服饰补子。补子前身为“胸背”，指的是服饰上前胸与后背位置的圆形或者方形的装饰，学界目前普遍认为胸背源自金代，而明清两代流行的补子则是通过胸背的发展而形成的。以禽兽形象作为身份标识的补子纹样始于洪武二十四年（1391）。“公、侯、驸马、伯服，绣麒麟、白泽。文官一品仙鹤，二品锦鸡，三品孔雀，四品云雁，五品白鹇，六品鹭鸶，七品鸂鶒，八品黄鹌，九品鹌鹑；杂职练鹄；风宪官獬豸。武官一品、二品狮子，三品、四品虎豹，五品熊罴，六品、七品彪，八品犀牛，九品海马。”<sup>1</sup>1638 明代的祖先像大多是着官服的画像，如清华大学艺术博物馆所藏的这幅明代绢本祖先像（图2）。

明代官补大多数都是直接织或者绣在面料上的，多数祖先像上官补边缘并无明显的缘边装饰，孔府旧藏的官服也能印证这一点。20 世纪 60 年代，上海在发掘明代官员潘允徵（1503-1587）的墓时发现了一件保存完好的官补衣片，方形的补子上可见到一对飞禽上下对飞，补子纹样与衣身连为一体，是为实证。当然，明代的补子也有直接缝缀在服饰上的，如定陵出土的明代万历皇帝穿的吉祥四团龙缂丝补袖袍，其补子便是直接缝缀上去的。在《天水冰山录》后则有“刻丝蟒鹤补二十四副”的记载，可见在明万历年间，单独织造制成的补子已然存在。

这件缂丝凤穿牡丹团花的纹饰是鸾凤，而鸾凤纹样则与使用者的身份地位息息相关。2001 年 12 月，江西省文物考古所曾发掘出一件带有团凤纹装饰的鞠衣。此鞠衣在出土时呈残片状，于 2013 年送至中国社科院纺织考古部进行第二次专业清理与

1 张廷玉. 明史[M]. 北京：中华书局，1998.





图3 缂丝凤穿牡丹团花凤尾钺局部图（清华大学艺术博物馆藏）



图4 缂丝凤穿牡丹方补（美国大都会博物馆藏）

修复保护。后经文献考证与后期整合研究，认为其是目前唯一的一件明代鞠衣出土实物，其补子乃通身织造而成。墓主吴氏乃明代藩王宁靖王的夫人，弘治十五年（1502）歿，弘治十七年（1504）下葬，其穿着素缎大衫、霞帔、妆金四合云肩通袖褙夹袄。墓主所着女眷礼服，是迄今发现的明代最完整的后妃系列礼服。<sup>2</sup>鞠衣最早是王后的六服之一，“色若鞠尘”象征“桑叶初生”。每年三月王后需要向天神祈福，鞠衣是其亲自采桑养蚕时候所着，有重要的礼仪象征。根据《明会典》卷六十《冠服》记载，皇后常服：“永乐三年，……鞠衣红色，胸背云龙纹，用织金或绣，或加铺翠圈金饰以珠，或素绉丝纱罗，并余色随用。”皇妃礼服：“……鞠衣青色，胸背鸾凤云纹，用织金或绣，或加铺翠圈金饰以珠。燕居服用素，除黄色外，余色及绉丝纱罗随用。”皇太子妃常服：“……鞠衣青色，胸背鸾凤云纹，用织金或绣，或加铺翠圈金饰以珠。”亲王妃礼服：“……鞠衣青色，如深衣制，胸背金绣云凤纹，绉丝纱罗，并各色随用，惟不用黄。燕居服用素。”郡王妃、郡

主礼服：“……鞠衣青色。胸背金绣云翟纹。”<sup>3</sup>373-382

根据出土实物与资料文献的分析推断，清华大学艺术博物馆所藏这件“缂丝凤穿牡丹团花”极有可能是明代皇妃、太子妃、亲王妃鞠衣上所用的补子，用以标明身份，装点服饰。对于皇妃、内命妇及王妃、郡主而言，鞠衣则多为礼服，用青色，根据品级的不同，以鸾风云纹，云霞凤纹或云霞翟纹为饰，根据《明会典》中的记载，此一鸾一凤，以“喜相逢”构图出现，四周布饰祥云纹的团花装饰，应为皇妃、皇太子妃、亲王妃青色鞠衣上的装饰团花，其具体的形制可以参考《明官冠服仪仗图》。

### 三、团花织造技法特征

这件缂丝凤穿牡丹团花，在纹样的织造上采用了“平缂”、“勾缂”、“搭梭”、“结缂”以及“凤尾钺”等技法。“平缂”是十字平纹结构，用于背景图案的织造，团花的地组织，牡丹的叶子，鸾凤的首部，如意云纹等处均采用了“平缂”的方式。“勾缂”主要是用于边缘线的织造，可以明晰边缘线，

2 高丹丹，王亚蓉，浅谈明宁靖王夫人吴氏墓出土“妆金团凤纹补鞠衣”[J].南方文物，2018（3）：285-291.

3 申时行等，明会典[M].北京：中华书局，1989.

强调轮廓，增强画面表达，这里主要用于花卉的边缘以及枝叶处的勾廓。“搭梭”是指在织造过程中运用梭子一梭跨绕至邻近的织造纹样，这样子便可以很好地解决缣丝竖向裂缝的问题。“结缣”主要用于两色及以上区域的织造，可以模拟出花鸟或水纹自然的色彩过渡，团花的祥云、波浪、水纹等便是采用“结缣”工艺织造而成的。“凤尾钹”也称“燕尾钹”，织造时以两色线交织缣出长短与粗细不同的线条，粗细相间排列，形如凤尾状，故名。此团花在牡丹花、山茶花、玉梅以及山石、鸾羽等处大量使用了“凤尾钹”技法，生动细腻地缣织出物体的深浅变化，使画面层次更为丰富。（图3）缣丝织造技法的合理选用对于画面的塑造来说，起着至关重要的作用。好的缣织者拥有高超的审美品位，掌握精湛的织造技艺，能够得心应手地造就精品杰作。

### 同类藏品类比

在美国大都会博物馆藏有类似的两件明代缣丝凤穿牡丹团花作品。一件为圆形的补子，直径30.5厘米，一件为方形的补子，长47.5厘米，宽44.5厘米（图4）。圆形的补子配色较少，画面层次不够分明，缣织技法不够精细；两者对比来看，方形的补子不管是在配色、构图、织造工艺还是在纹样上，都与清华大学艺术博物馆所藏的缣丝凤穿牡丹团花更为相似。

所谓“天圆地方”，一般而言，代表品级的补子，圆形的地位要高于方形。所以皇家的补子多见圆形，品官的补子多见方形。从色彩的配置上看，美国大都会博物馆所藏的方补，色彩的使用更为多样，而清华大学艺术博物馆所藏的缣丝凤穿牡丹团花则更加柔和雅致。从工艺而言，两幅作品不相上下，只有在花卉部分的处理上，清华大学艺术博物馆所藏的缣丝凤穿牡丹团花，因为较多且大面积地使用“凤尾钹”的缘故，显得略微细腻多样些。从纹饰以及构图分析来看，大都会博物馆所藏的方补，在牡丹

花与花卉枝叶部分采取了较密集且分散的构图形式，在飞鸾旁边花卉的布局上，也采取了较为分散的构图形式，这样便使得整个团花的亮点不够突出。清华大学艺术博物馆所藏的这幅团花在圆形的构图上，采取了一大一小、疏密相间的构图。牡丹花头较大，枝叶有摇曳之感，似被微风抚过，呈现出动态之姿；飞鸾旁的小朵花卉也采取了疏密有致的构图，且花卉的姿态表现得更加多样，有盛开的、半开的及侧面造型的，此种姿态上的选用，使得鸾凤间较为透气，有一种流动之感。这种布局方式的运用，使得人们的视觉焦点聚集在鸾凤和鸣的中央位置，更为吸睛。这幅缣丝作品有动有静、疏密有致、浓淡相宜，完美地呈现出我国传统的美学意境，可见织造者高超的审美品位。

### 五、结语

清华大学艺术博物馆所藏的这件缣丝凤穿牡丹团花用色丰富和谐。鸾凤和鸣的题材也映射出古人对于天人合一观念的考量，具有十分深厚的文化内涵。圆补的形制及补缀方式，揭示出服装配饰与礼制的密切关联，纹饰的造型特征也反映着一个时代的风貌，利于我们进一步研究了解当时人的装饰手法。这件团花上所蕴含的纹饰寓意与传统的美学精神值得我们了解与深思。研究这些优秀的传统织绣实物，不仅有助于我们萃取传统文化的精髓，不断地发展和创新，也会促使相关学者用现代的语言赋予传统新生，最终形成具有中华民族“魂”的新风尚。□

（高文静 清华大学艺术博物馆，馆员）



## 清华艺博资讯

### 展览预告

#### 激情瞬间：上海抽象艺术展

2024年6月25日-2024年8月25日

清华大学艺术博物馆一层

上海抽象艺术在中国现当代艺术领域中拥有重要地位。艺术家们在创新与传承之间寻找平衡，将抽象的符号语言引入画布，每一位都留下了属于自己的深刻印记。本展览通过展出杨冬白、潘微、李磊和丁设四位艺术家的作品，展示了他们对抽象艺术的独到理解和创新实践。他们不再套用传统的写实技法，而是将创作化作情感的放大器，将感性与理性、矛盾、存在、迷茫的瞬间，都化为抽象符号，任凭内心的情感在作品上肆意流淌，引领观者进入深邃的精神境界。

### 清华大学美术学院 2024 届本科生 / 硕士研究生毕业作品展

2024年5月-2024年6月

清华大学艺术博物馆3层，四层14号、7号、8号厅

清华大学美术学院每年培养约280名本科生和200名研究生，他们用丰富的选题、多样的视角、综合的媒介和表现方式展现其独特的艺术语言，体现独立思考和勇于表达的创作精神。作为清华大学美术学院毕业作品展的固定展览场地之一，清华大学艺术博物馆每年为毕业生提供展示自我的平台、向世界发出鲜活而炽热的声音。

## 云导览

### 展厅直播《有窗户的画室》之潘玉良、周思聪的艺术世界



“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”正在本馆四层展出。本次直播聚焦于展览中的潘玉良艺术作品部分。

“有窗户的画室”，是借用英国女作家弗吉尼亚·伍尔夫的文学作品《一间自己的房间》——表明女性写作者要有自己独立不受干扰的生活和创造空间。在20世纪百年里，她这句话已成为女性争取文化自主的隐喻。潘玉良是20世纪前期的女艺术家，她在走出国门学习西方艺术的潮流中，是同时期艺术家中的成功者。她凭自己的生命激情创立艺术风格，生存体验成为她艺术创造的特殊动力。她传统包袱较少，得以“轻装上阵”地接近当时欧洲画坛印象主义与后印象主义艺术潮流，并且展现出一种开朗、自然且有真切生活气息的格调。她在现代美术史上地位的确立过程，也象征着女性和女艺术家为了获得话语权而奋斗的历史。

2024年3月29日和4月22日，本展策展助理葛秀支、赵晨，分别和大家一起欣赏和感受潘玉良和周思聪的艺术与人生。



## 策展人直播《茫父不朽：一代通人姚华艺术展》



“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”正在本馆四层展出。姚华是贵州近现代十分重要的文化先贤，也是清华大学初创时期清华学堂的国文教员。由清华大学艺术博物馆与贵州省博物馆联合策划的“茫父不朽：一代通人姚华艺术展”，旨在通过大量珍贵书画、文献、碑拓、刻铜、笺纸等实物，比较全面地呈现姚华在诗词、书法、绘画、考据、篆刻、写铜画笺等领域的才能与贡献。

本期导赏特邀策展人、常务副馆长杜鹏飞，带大家赏析展览，感受姚华的艺术与人生。

## 学术讲座



2024年5月8日，我馆举办“威廉·莫里斯与哈默史密斯的私家印书运动与五个世纪的西方书籍装帧历史”讲座，主讲嘉宾是索菲·施奈德曼（Sophie Schneideman）女士。索菲女士是国际古籍书商联盟的理事会成员与导师，博德利图书馆之友理事会成员，约克古籍书籍研讨班主任与教员，设计师装订协会荣誉会员；格罗利埃藏书俱乐部、书籍装帧师协会、威廉·莫里斯协会、高端精品出版图书协会等协会会员。撰写并出版了许多图录并策划相关展览。

讲座内容分为两部分：第一部分将介绍从1891年到1914年，威廉·莫里斯与哈默史密斯的私家印书运动。以图文方式介绍由威廉·莫里斯于1891年创办的凯姆斯考特出版社的起源、它在工艺美术协会中的地位及其在更广泛的工艺美术运动中的地位。展示凯姆斯考特出版社和鸽子出版社印刷的珍本书籍；第二部分介绍五个世纪的西方书籍装帧历史，从十六世纪至二十一世纪英国与法国主要的书籍装帧风格。就五百年间的英法装帧结构和装饰风格做一个总体的介绍，包含烫金纹样的风格及发展，装饰的不同技法，如现代的艺术装帧师对皮革以及其他材料（羊皮纸、犊皮纸和刺绣）的创新使用和新的阐释。

讲座为本馆“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展专题讲座。



## 艺术沙龙



2024年3月8日，我馆举办“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术展”对谈沙龙。对谈嘉宾有贾方舟、杨卫、范晓楠、刘木维和葛秀支。活动由主持“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”学术主持，清华大学艺术博物馆学术研究部主任徐虹主持。

本期沙龙在妇女节当天围绕“有窗户的画室”这一主题开展对谈，了解潘玉良、周思聪、肖惠祥三位女艺术家所揭示的中国女性成长历程与中国社会演变紧密关联，使观众通过作品这一窗口看到她们在画室忙碌的身影，以及她们用心灵创造成就的艺术。

## 手作之美



2024年4月27日，我馆举办“春尚好——“有

窗户的画室”潘玉良作品油画公开课”。“小园几许，收尽春光”。恰逢春日里，拾笔绘清风。本期“手作之美”将结合该展览开设油画公开课，邀您一同赏析“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”，并以展览中潘玉良的写生画作《清真寺》为范本，通过对油画材料的介绍和体验，共同感受油画语言的魅力，在信笔勾勒涂抹的绘画过程中，捕捉丰富微妙的色彩光影，体会艺术家创作时的刹那心灵颤动。

本期课程为清华大学113周年校庆日专场活动，面向清华校友和校内师生。课程由青年艺术创作者，现清华美术学院在读硕士，2022年本科毕业于清华美术学院油画专业万文娟主讲。

## 学术论坛



2024年3月28日，我馆主办“看与被看：当代艺术展”学术研讨会。研讨会以“看与被看”为主题。“看”和“被看”，这一看似平常，实有丰厚复杂内容的词语概括和描述当代艺术的特点，用不同视角展示当代艺术中有关人与人，人与自然，人与社会关系的文化景观。

发言嘉宾由业内专家和参加艺术家组成，分别是刘礼宾、刘曼文、纪连彬、李占洋、李晓峰、杨卫、杨小彦、陈岸瑛、范晓楠、洪浩、贾方舟、夏可君、翁奋、高岭、郭晓川、湛河。研讨会由徐虹主持。

“看与被看：当代艺术展”已于3月16日对公众开放。清华大学艺术博物馆建馆之初，就曾有扩展充实藏

品和加强与海内外艺术家交流合作的愿景规划，以增强文化艺术在大学综合教育中的作用，为培养具有开阔国际视野和丰厚文化素养的新一代人才，提升清华大学国际竞争实力做出贡献。首届当代艺术展“存在之境”于2021年10月在清华艺博展出后，获得艺术家、批评家、观众和媒体的好评，这成为清华艺博继续策划举办当代艺术研究性展览的良好开端。



2024年5月5日，我馆主办“明灯——从工艺美术运动到现代主义设计”学术研讨会。在艺术与设计史上，莫里斯与麦金托什两位杰出人物扮演着重要的角色。他们的作品不仅在当时引起了轰动，也对后世产生了深远的影响。手工艺如何转向现代设计，百年前的英国已经探索出一条路，让我们能够更客观的体会手工艺和设计产生的作用与影响。这对于我国当下的手工艺、非遗的现代转型具有很好的参照意义。发言嘉宾有：李超德、张敢、郝凝辉、杨鹏、祝帅、滕晓铂、曹天慧、周志、施磊、安丛、苏小博。本次活动由策划杜鹏飞和刘木维策划，张夫也担任学术主持。

## 海内艺术资讯

### 光辉时代：普拉多博物馆中的西班牙往事

展期 2024年4月23日—2024年9月1日

地点 上海浦东美术馆



2024年4月23日，浦东美术馆携手西班牙普拉多国家博物馆隆重呈现“光辉时代：普拉多博物馆中的西班牙往事”。此次展览是普拉多博物馆于中国举办的展览中规模最大的一次，同时也是为浦东美术馆量身打造的特别项目，群星璀璨，名作云集，全球独此一站。诚如策展人佩德罗·J·马丁内斯·普拉萨（普拉多博物馆19世纪绘画部）所言，“光辉时代”可谓一座浓缩的“小普拉多”，汇集了其馆藏中近乎所有重要艺术家的杰作。

### 塞王之歌

展期 2024年4月25日-2024年8月4日

地点 上海 Fotografiska 影像中心

2024年4月25日，Fotografiska 影像艺术中心将呈现艺术家组合库珀与戈弗的国内首次个展《塞王之歌》（Sirens）开幕。在《塞王之歌》中，库珀与戈弗虚构了一个由身处不同转变状态的女性组成的部落。从女性身体和传统仪式出发，艺术家组合在此基础上重建了一个神话王朝，灵感来自不朽女神的变革力量，以及她们对权力、魔法和复仇的运用。本次展览，库珀与戈弗虚构了一个由身处不同转变状态的女性组成的部落。





从女性身体和传统仪式出发，艺术家组合在此基础上重建了一个神话王朝，灵感来自不朽女神的变革力量，以及她们对权力、魔法和复仇的运用。

## 新写意主义——第四届中国当代艺术邀请展

展期 2024 年 5 月 18 日 - 2024 年 7 月 21 日  
地点 西安崔振宽美术馆



《新写意主义——中国当代艺术邀请展》已于 2018、2020、2022 年在西安崔振宽美术馆以双年展形式举办三届，得到了艺术界的广泛关注，引发众多学术讨论和研究。本届展览是在“新写意主义”学术框架下的再梳理和深耕，由本届展览学术主持、策展人贾方舟先生提

出“相交的平行线”展览主题，展览将从“天、地、人、物”四个层面展开，也即分列为四个单元。22 位艺术家在这四个单元中用各自的语言方式展开各自的叙事和言说，分门别类，异彩纷呈。单元一：天·大风景（周韶华、崔振宽、尚扬、王怀庆、徐冰、石英、王林海、邱岸雄）；单元二：地·大时代（虞村、邵戈、王绍昌、戴莹）；单元三：人——作为个体的众生与作为主体的女性（李孝萱、罗小平、赵培智、彭薇、陶艾民）；单元四：物——作为“物”的水与墨与作为“物”的木作与烧造（张羽、林学明、李向明、展望、白明）。通过这四个单元呈现来自两个探索方向的“新写意主义”的 22 位艺术家的最新成果，在国际语境中彰显源自中国文脉的、“非西方文化”的中国当代艺术。

## 杉本博司：无尽的刹那

展期 2024 年 3 月 23 日 - 2024 年 6 月 23 日  
地点 UCCA 尤伦斯当代艺术中心



2024 年 3 月 23 日，UCCA 尤伦斯当代艺术中心呈现国际著名艺术家杉本博司中国首个重要机构个展——“杉本博司：无尽的刹那”开幕。本次展览以 11 个系列，127 件作品对杉本博司自 1974 年至今的创作实践进行有针对性的回顾与考察，展出从其最早期创作、到享誉国际的“海景”“剧场”“放电场”“肖像”等系列，

以及最新完成且首次公开亮相的暗室书法作品，杉本博司带领的建筑事务所——新素材研究所特别担任本次展览的展陈设计。本次展览跨越摄影、装置和雕塑多领域的作品，聚焦艺术家自 1970 年代通过对摄影媒介自身的特性与技术的开创性思考，对时间和记忆的既定理解所展开的富有哲学与趣味性的探索，旨在激发观者对摄影的本质与如何感知世界的反思与审视。

## 见贤思齐——明清肖像画特展

时间 4 月 4 日至 7 月 7 日

地点 苏州博物馆西馆书画厅特展厅



“见贤思齐——明清肖像画特展”于 4 月 4 日在苏州博物馆西馆开幕，作为清代宫廷肖像画的代表，雍正帝后容像图、行乐图等故宫珍品文物将亮相展厅，展示图像中的“皇室尊贵”生活。同步展出的，还有苏州博物馆藏《沧浪亭五百名贤像拓片册》《明人像册》《随园请业图卷》等苏州名贤、望族、女史肖像，盛世帝王“对话”苏州乡贤。为了增强观众的互动体验，多角度感悟先贤事迹，本次特展特别推出了“知者相随：跨越千年的古今对白互动区”和“时空肖像馆”两个数字展项。

## 海外艺术资讯

### 处处是外人——第 60 届威尼斯双年展

时间：2024 年 4 月 20 日至 11 月 24 日

地点：意大利威尼斯军械库



2024 年威尼斯双年展将关注那些本身就是外国人、移民、侨民、散居者、移居者、流亡者和难民的艺术——尤其是那些在全球南方（Global South）和全球北方（Global North）之间流动的艺术。移民（migration）与去殖民（decolonization）是关键的主题。展览展出了生活在 80 个国家的 331 位艺术家和团体的作品，这也证明了艺术家们总是在不同的环境下旅行和流动。展览的另一个主题是“历史之核”（Nucleo Storico），汇集了二十世纪拉丁美洲、非洲、中东和亚洲的作品。关于全球南部的现代主义已有很多论述，展览的三个部分展示了来自这些地区的作品，这些作品就像一篇文章、一份草稿、一次推测性的策展活动，试图质疑现代主义的界限和定义。

### 威尼斯双年展中国馆：美美与共：集

时间：2024 年 4 月 20 日至 11 月 24 日

地点：意大利威尼斯军械库及处女花园

中国国家馆将“美美与共：集”作为主题，突出“汇聚、交流、融合”之意，希望传递中国传统文化中“海



## WHITNEY BIENNIAL 2024: EVEN BETTER THAN THE REAL THING MAR 20–AUG 11, 2024

纳百川”“和合共生”“美美与共”的价值理念。其中，“集”代表了世界范围内不同身份、不同人种、不同信仰、不同观念、不同目的、不同媒介、不同背景、不同文化等多样性的汇聚，为开展交流对话和互相理解创造了契机。

围绕主题，展览分为“集”和“传”两大版块。在“集”版块中，100 件散落于海外的中国历代绘画作品的数字档案将分别在档案柜和LED屏幕中展示。在“传”版块中，7 位中国当代艺术家基于“中国历代绘画大系”展开新的创作，从建筑、山水、人物、花鸟等不同绘画元素切入，以艺会友，与古为新，这既体现了中国传统文人的雅集文化，也强调了传统与当代之间的“传承”。

## 第 81 届惠特尼双年展：“甚至比真的更好”

时间：2024 年 3 月 20 日至 8 月 11 日  
地点：纽约惠特尼美国艺术博物馆

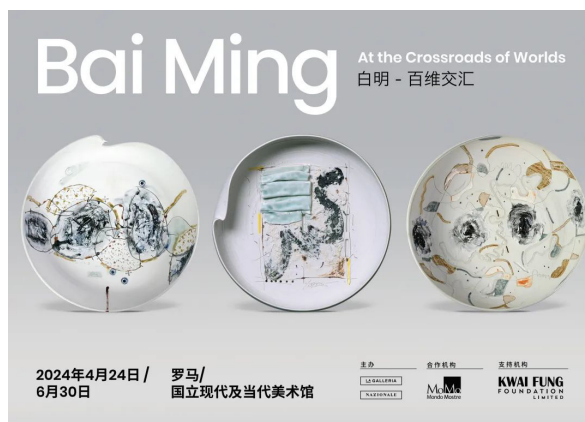


由克利西·艾尔斯(Chrissie Iles)、梅格·恩利(Meg Onli)策划，展出 71 位 / 组艺术家的作品。双年展探讨了美国在应对政治、经济和文化不确定性时所面临的最关键的当代问题，在所有人正面临着一系列不确定事件的当下，策展人克利西·艾尔斯(Chrissie Iles)、梅格·恩

利(Meg Onli)以“甚至比真实更好”(Even Better Than the Real Thing)为题切入诸多现实议题。主题关键词“真实”呼应着如今愈演愈烈的人机之间的智能竞赛。然而，双年展并没有狭隘地局限在科技与艺术的范畴。它意在兴起一种新的批判范式。通过批判范式的更新，人们才能找到解决难题的有效路径。

## 白明：百维交汇

时间：2024 年 4 月 24 日 - 6 月 30 日  
地点：罗马国立现代当代美术馆



2024 年 4 月 23 日，中国艺术家白明的个展“百维交汇”在罗马国立现代及当代美术馆(GNAM)开幕。展览汇集逾 80 件跨媒介作品，包括陶瓷、装置、水墨和漆画，全面探索这位跨媒介艺术家的创作，其创作材料植根中国文化底蕴，透过艺术家超卓技艺转化为崭新表达。在展览中，我们不仅看到了白明三十年来的艺术探索与成就，更看到了一位艺术家如何在不断变化的世界中寻找自我，如何通过对话过去与未来，东方与西方，将传统艺术推向新的高度。白明的艺术之路，正如他的作品一样，充满了无限的可能与挑战，也正是这种不懈的探索与创新，让他的艺术生涯成为了一次真正的“百维交汇”。白明向我们展示了艺术的力量，不仅仅在于技艺的精湛，更在于它能够跨越文化和时代的界限，连接过去与未来，激发无限的想象和创造。