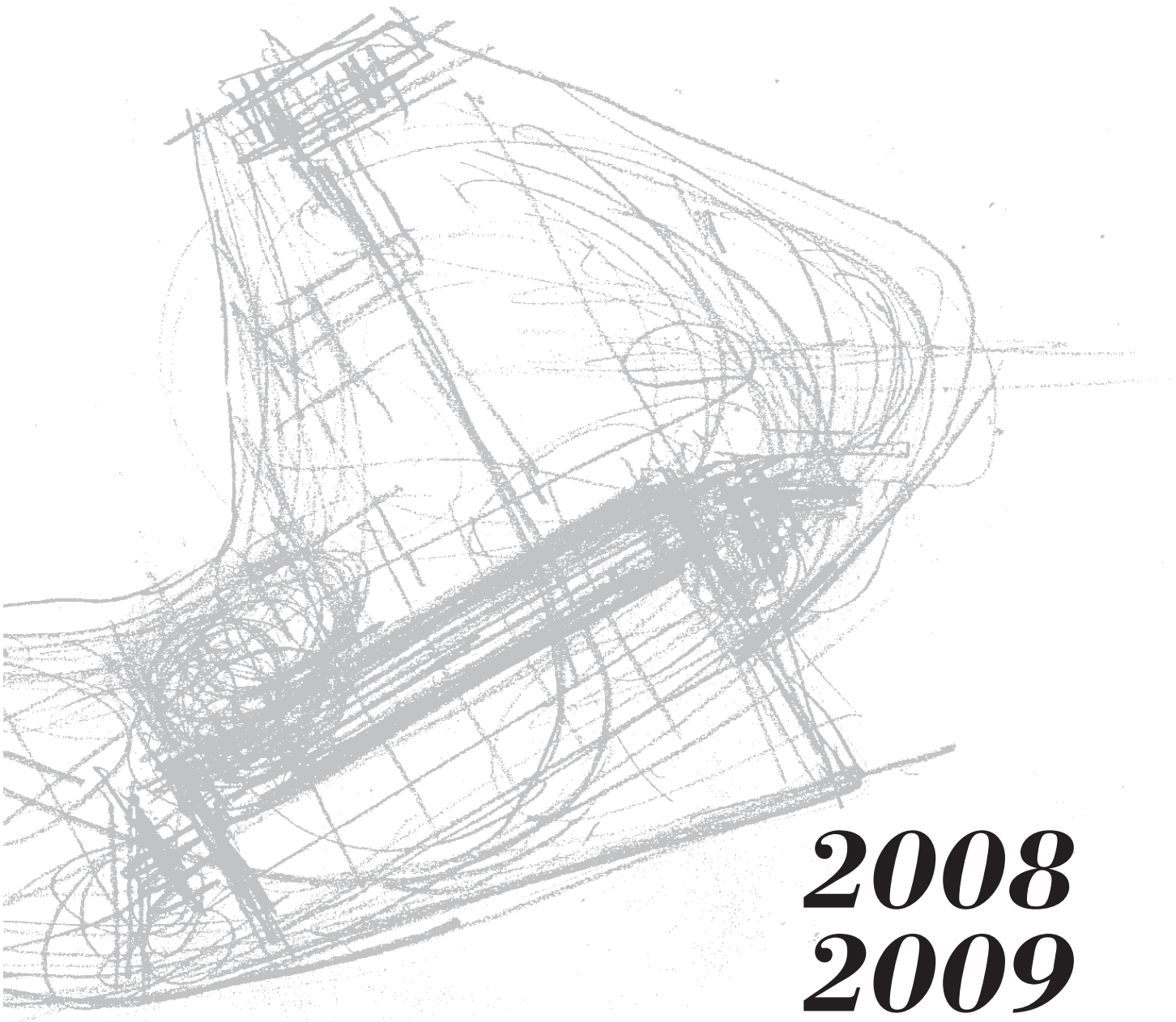
年鉴

中央美术学院美术馆

CAFA Art Museum

中央美術學院 美术馆



2008
2009

二 研究篇

无型的形
——从中央美术学院美术馆新馆的设计谈起

文/程启明

概要：结合中央美术学院美术馆的设计与建设，对美术馆艺术构成的条件进行了探讨。研究分析内容包括空间组合、细部设计、外部空间特点、现场设计的重要性等几个方面。

关键词：美术馆 建筑艺术 矶崎新 参照物 细部

A Formless Form:CAFA Art Museum as an Example

Abstract: The paper examines the conditions necessary for the architectural art of an art museum, with a case study into the design and construction of CAFA Art Museum. The discussion involves combination in space, design of details, features of external space and the importance of on-site design, etc.

Keywords: art museum, architectural art, Arata Isozaki, objects of reference, detail

中央美术学院美术馆新馆从立项到竣工历时近五年。设计周期和建设周期均超出了人们的想象。由于设计者是矶崎新，所以这个项目自建设以来便一直受到业内人士的关注。

一、建设概括

中央美术学院美术馆新馆是一个集收藏、修复、研究、展览为一体的综合性美术馆（图1）。馆址位于花家地校区东北角。总建筑面积14777平方米。地下为两层，面积为5745平方米（图2）。主要房间有400座国际报告厅、60座会议室、行政用房、收藏库和设备用房。地上三层，局部有夹层，面积为9032 平方米。主要房间有入口大厅、常设展厅、一级文物展厅、特殊展厅、临时展厅等。入口大厅布置在美术馆的东北角处，通过一个20多米长的直桥，与美术馆周边道路无高差相联接。直桥下为1800平方米的下沉广场，东侧设有水池，北墙为水幕墙，西侧为咖啡沙龙。下沉广场与周边道路借助坡道相连接（图3平立剖面图）。外墙饰面为干挂板岩，肌理厚重，连续。整体结构分为两段，地下二层至地上三层地面，为钢筋混凝土结构，之上为钢结构。屋顶部设有三个大面积采光窗。受已经建成的石膏馆、行政办公楼及北、东、南三面的道路的限定，美术馆的平面基本上呈L状。

二 、目标要求

中央美术学院是一个对形态艺术和细节关注备至的地方。无论是人还是物在这里都会受到多视角的审美审视。美术馆作为学校的标志性建筑，更是难以摆脱这一定律之约束。它的空间形态及使用功能，在建设立

项初始便被严格地定格。必须具有国际水准，必须是一个艺术构成，必须具有永恒和时尚双重气息。

1、使用功能具有国际水准

要求美术馆使用功能具有国际水准，是中央美术学院的学术地位所决定的。就目的而言大致有两个。其一，为了更好地保存好国宝级绘画和文物。中央美术学院美术馆新馆建馆以来，收藏古可以追溯到元、明、清及民国时期，近可以容括建国以来的所有重大题材。这些绘画和文物，不仅记录了中国绘画近千年的发展沿革，而且还将会对中国艺术未来的发展产生积极的影响。其二，建立一个进行国际文化交流的窗口。绘画艺术的国际交流展览，不仅仅是一个单纯的空间问题，同时还需要很强的技术支持和管理支持。具体而言，美术馆的空间条件、设备条件，以及美术作品的包装运输、暂时存放、安防保护、展览观摩的方法和方式等，对展览的等级和和范围均会有很大的影响。一旦说了具有国际水准，则意味对世界有了承诺。

2、建筑空间具有艺术性

在艺术家云集的美术学院里建造美术馆，实在是一件相当麻烦的事情。不仅需要满足功能使用要求，而且艺术象征性也会受到普遍的关注。在这里，艺术家们会不自觉地将自己或自己的作品与美术馆联系在一起。他们遍游过世界，他们希望一切美好的东西都应该在美术馆里有所体现。受这种情绪的影响，他们对建筑师的态度也具有了两重性，既期盼又责难，在抱怨许多建筑缺乏艺术性的同时，又对建筑艺术性实现抱有幻想。这是一个让建筑师感到有些难堪的态度。然而这又有什么办法呢？是因为建筑艺术的实现较其他艺术来的艰难？还是因为建筑师的思想和工作不是那么的深刻和细致？围绕着这些问题的思考和回答，关于美术馆建筑艺术性的描述，渐渐地具体到了以下两个方面。其一，要求建筑的空间能够对一种思想进行阐述。这一要求应该说是对建筑师的一个严峻挑战。一则，因为大多数建筑师的思想在诸多的平衡中变得模糊起来了。二则，以建筑手段来表达一种思想，远比艺术家用艺术手段表达思想来的困难。他们的思想和行为不可能像艺术家那样的自由和理想化。其二，要求建筑设计注重细节。目的在于对细部构造设计和整体贯通性有所把握，这其中，细部构造设计与现代人文生活的个性化发展相对应；整体贯通性与整个建筑系统的精确控制相对应。另外，在对细节把握方面，艺术家的经验还是值得研究的。关于这一点，读了靳尚谊的《塔吉克新娘》、罗中立的《父亲》等艺术家的作品，或经历了艺术家的艺术创作过程，可能会让人得到许多的启示。

以上两点的提出，完全是感受于艺术家对建筑师工作的挑剔。尽管他们刻薄批评有时并不是那么符合建筑的道理，但不可否认，在强调思想和细节方面，艺术家的步伐较建筑师而言还是快了一些。

3、具有永恒和时尚双重价值性

中央美术学院旁边有个798（图4）。这里原本是一个工厂，由于有了艺术家的进入，现在变成世界知名的艺术圣地。用废旧工厂里的车间或仓库作展厅，是一个风靡于世界的流行。这的确是一个令人值得研究的问题。艺术家为什么会喜欢具有工业气息的空间？美院美术馆与798有什么不同？在经历了反复比较和考证以后，“具有永恒和时尚双重价值性”作为美院美术馆的一个设计要求被明确提出。具体而言，永恒，所描述

的是历史的延续与发展，主要与古典艺术和传统艺术相对应。这类展示空间及展示流线较为定式化，设计中“对应关系”是一个值得注意的问题。时尚，所描述的是潮流，主要与现代艺术相对应。展示空间非限定化的成分很多，有时就连美术馆的墙体都有可能成为了美术作品的一个组成部分。作品、人、展示空间三者之间的关系完全没有定式。双重价值性，是指两者矛盾化的叠合，是对兼容性的一种表述。建筑空间所表现出的气氛，是否能够与社会现状或社会发展形成一种对应，对建筑的历史价值性应该说是有深刻影响的。随着国际化交流的便捷化发展，文化兼容已成为一种无法否定的文化现象。兼容历史和传统，兼容现代和时尚。在兼容中，历史和现代之间形成一种相互关照。尽管形式上有些矛盾，但其结果还是促进了社会的发展。

三、空间构成的特点

矶崎新是世界知名建筑师，在美术馆和博物馆设计方面非常有经验。比较有代表性的有日本群马县立美术馆、洛杉矶现代美术馆、西班牙人类博物馆、奈良百年会馆等。围绕着设计目标的实现，在美院美术馆的设计过程中，可以感觉得到，他特别强调了对“精神”的把握。这是他的特长。

1、空间流线组织具有韵味

美术馆对外服务空间基本上可以概括为一竖三平（图5 ）。一竖是指入口大厅，高约20米。三平是指一层的国际报告大厅、二层的两个常设展厅、三层的临时性展厅（南侧部分有一个夹层）。这种空间组合原本是比较常见的一种空间组合形式，但在这里由于采用了坡道及错层梯段的连接，而使得美术馆整体空间组合变得具有了韵味。坡道不仅可使空间连接具有连续感，更有意思的是，其缓冲属性所形成的渐变感，对人的情绪调节具有影响（图6）。这是经常被设计者容易忽视的一个细节。在沿展线行进个过程中，当一个主题展线行进完成以后，人的情绪是需要进行调整的。与之相对应，一个相对空白的、延缓的、渐变的空间在这时是必须的。相反，简捷的垂直式交通，由于空间转折幅度较大，则可能会使人的情绪出现较大的波动和间断。

2、吊顶泛光处理具有神圣和虚幻的色彩

在对精神世界有所阐述的空间中，用顶光来烘托神圣气氛的事例并不少见。历史上的古罗马的万神庙（图7）及欧洲中世纪的哥特教堂（图8），在这一方面均取得令世人难以忘怀的成就。但是很遗憾，进入近现代以后，伴随着建筑形制的根本变化，许多历史的经验渐渐地被人们搁置了。

美院美术馆的顶层展示空间和入口大厅均采用吊顶泛光的做法。是设计者沿用了历史的经验？还是为满足展示功能要求而形成的一种巧合？从实际效果上看，入口大厅的设计还的确是采用了许多教堂建筑的语言。如强烈的空间竖向感，墙面上镶嵌着的龛窗，顶光漫射等（图 9 ）。然而，历史的语言在这里最终还是被现代语言所同化。有机的空间形态、无定式的空间组合，使得整个建筑空间所散发出的气息是现代的，而并非是历史的。历史的经验在这里所表现出的只是一种关于神圣感的描述。这是美术馆建筑所特别需求的一种品格。

三层的临时展厅（图10 ），与入口大厅有着很大的不同。虽然也采用了吊顶泛光处理，但由于整体空间并没有强烈的竖向感，人在这里感受不到神圣。天井泛光所表述出的只是一种对空间气氛的渲染。另外，白色的地面、曲线的墙体、特别的踢脚泛光等，对于这一展厅的气氛衬托也发挥了作用。比较而言，这是一个极具概念色彩的模糊空间。在这里一切都显得不可预测并有可能发生。没有方向,没有边界,没有限定。

3、空间形态具有鲜明的有机性

说到建筑的有机性，便不可能不提赖特。从发展过程来看，莱特的有机性实际上包括两方面的内容。一是传统有机论，所强调的是与工业革命无关，所注重是传统的手工艺的发挥和建筑与自然的和谐统一（图11）；二是现代有机论，用“曲线语言”所描述的形态，一方面强调了社会发展与对技术支持的必然关系，另一方面突出了人对技术的娴熟把握（图12）。与前者比较，后者有机所表达出的是一种跨越和统一。先是跨越了技术与传统之间所固有的对立，然后又将它们有效地统一起来。这应该是莱特对现代建筑发展所做出的最大贡献吧。他的具有现代有机属性的“曲线语言”，与一般的强调机械和效率的“直线语言”有着完全的不同，由这种“曲线语言”在视觉上所表现出的空间感，会使人感受到人与建筑之间的情感寄托和回应。而“直线语言”在一般情况下，则缺乏这种空间上的对应。

在美院美术馆的设计中，矶崎新大量地使用了具有现代有机论属性的“曲线语言”。通过这些语言，你可以感受到他的自由、理想和期待。所谓的自由，是指不为技术所限定，并充分利用技术；所谓的理想，是指设计更多的是与人的精神世界相对应，已经步入到了进行艺术创作的境界之中。这是使作品可能成为艺术品的先决条件。所谓的期待，是指直面超越历史的考验。不仅超越了前人，而且也超越了自己。在设计美院美术馆之前，矶崎新曾经设计了西班牙的人类博物馆（图13）和日本奈良百年纪念馆（图14）。表面上看，美院美术馆与这两个建筑的确有相似之处，均由曲面体围合而成。但一经细致比较你就会发现，美院美术馆无论是在空间组合方面，还是在技术使用方面，较前两个建筑都有很大的不同。“曲线语言”已由二维跨越到了三维（图15）。他的超越在这里获得了成功。建筑的有机性在这里被表现的淋漓尽致。

四、细部设计

美术馆精装程度的细部设计大多完成于建筑施工之前。这多少与现行的一些做法（精装设计另行完成）有些不同。应该说这是一个有助于建筑的品质提高及艺术性实现的好方法。因为只有这样，细部的设计精确性才可以得到保证。但这里也有必要指出，如果没有足够的设计经验、施工经验、或者是初步设计时没有进行深入细致的考虑、没有将细部的设计与建筑整体联系在一起的话，要完成这样的工作可能也不是一件轻松的事情。

1、表皮肌理设计

美术馆的表皮干挂了近3万块左右的板岩（图16）。在施工图设计过程中，这项工作被作为一个重点进行了长时间的调研和讨论。其实仅就干挂板岩而言，如果基层是钢筋混凝土结构的话，这原本并不是什么复

杂的工艺。但由于三层以上部分为异形钢结构，而且又有防水、保温、隔热、冷热变形、冷桥等方面的功能要求，所以致使这一技术变得复杂起来（图17）。为了确保整体肌理效果的实现和满足功能需求，在设计阶段，特别建造了一个1：1的样板模型，部位取自曲率最大的地方（图18）；在施工阶段，对钢结构的施工精度进行了严格的控制。因为干挂板岩的尺寸、数量、排布方式都是经过精确计算的，如果钢结构施工误差过大，前期的大量工作可能会被推翻（图19）。

2、膜结构吊顶的设计

考虑到部分自然采光和增强美术馆的艺术感染力，矶崎新在顶部采光窗以下，布置了三片膜结构吊顶（图20）。就概念而言，膜结构吊顶是被作为一个灯具来设计的。着眼于使之在自然采光和人工照明两种条件下，均为一个光色均匀的通光体，首先要解决的问题是找到透光率适中的膜材。由于膜结构天井与采光窗之间布置有设备管道及大量日光灯等遮光体，为避免自然采光时，因膜材透光率过大，膜结构吊顶通光体上会有阴影出现，最终所选择膜材的透光率是45%。另外，考虑到夜晚日光灯照明时，通光体能够保证均匀透光，设计中对日光灯的数量、排布以及距膜材的距离等都进行了细致的推敲（图21）。

3、楼梯的踏步和栏板设计

与一般的踏步的做法有些不同，美术馆踏步的踢高板不是压在踏面板之下，而是踏面板被镶嵌在两个踢高板之间（图22）。从力学的角度方面来讨论，这样做似乎是有些不太妥当，但为什么明知不妥还要这样做呢？道理在于要与室内气氛相对应。踢高板压踏面板，可以使踢高面减少一条线条，从而使得踏步显得简洁和纯粹。从整体上看，这种做法完全是与美术馆室内的简约气氛相统一的。看得出来，设计者在这里，是在有意识地将一个局部的构造设计与整体联系在一起，这充分体现出了一个设计者对建筑细部设计的理解。细部设计原本就应该是整体的延续，而并非孤立地存在。依照同样的认识，楼梯的栏杆扶手也被做成了板状，形成了“面”在延续的视觉效果（图23）。“面”在美术馆的室内构图中是占有相当大的比例的。相反，“线”的比重则比较低。

以上所列举的三项细部设计，并非是对美术馆的细部设计的一个总体概括，只是从功能、视觉、局部与整体的关系等三个侧面，对细部设计的本质要点进行了强调。应该说在概念上，细部设计与一般意义上的构造设计还是有些不同。

五、与筑波中心比较

矶崎新从1970年大阪世界博览会以后开始受到日本建筑界的关注。他设计了万国博览庆典中心纪念广场，这是一个崇尚技术表现的建筑。然而在事后，矶崎新却对强调技术表现的建筑及万国博览会的建筑进行了明确地否定。他说：“现在，我犹如一个战争的追随者，被一种巨大膨胀所压迫，既结束不了，也切不断，令人感到有些苦涩。这恐怕是一种复杂的心理所导致的吧。当初参与进去了，虽然在发展的过程中，由于心情的原因又想退出，但又找不到退出的理由，为了找到可以体面的具有原则性理由，直到最后还都与其

保持着一定的关系。其实在万国博览会决定由技术派支配并贯彻技术表现的时候，我就有了想摆脱的初想。但在那时，我们所仅有的只是单纯。面对扑面而来的，运用现代技术进行建筑表现的机会，还一直抱有着幻想和期待。”[1]历经这次反思以后，矶崎新的思想方法和设计手法逐步具有了后现代主义的色彩。有关于这一点，东京大学的铃木博之作了如下的解说。“矶崎新作为一名具有幻想的视觉者，在进入70年代以后便终结了自己以往的幻想。将视线从面对社会现实转向脱离社会。这时的他由于坚信愿望不可完全概括整个社会、幻想在某种程度上会给社会带来一定危害。所以他并不强调自己的作品必须与社会建立一定的关系。在这一时期，他只是把它的作品作为一种参照物，孤立、终结、无缘地放在那里。”[2] 80年代以后，矶崎新开始步入世界舞台。筑波中心（图24）是他这个时期的一个重要代表作品。被世界建筑界称作后现代主义的典范之作。这是让他在世界出名的建筑。二十多年过去了，他依旧还是那么的自我。所不同的只是设计手法有了变化。

1、一个具有历史痕迹的参照物

筑波中心有比较强烈的虚无主义的色彩。矶崎新根本不想把综合构成中的各个组成部分与任何统一的主题相联结，只是看似简单地把一些美的片断堆积起来[3]。这个建筑虽然让人看到了历史文脉的存在，但又让你感觉不到历史的文脉对人的限制和约束。这种关于文脉与隐喻的表现，与文丘里（图25）、查尔斯·莫尔（图26）等人的后现代主义表现有很大的不同。人的主动性在这里得到了极致地发挥。这便是矶崎新的自我吧。历史的资料攥在他的手中，就成了他的东西。他可以按照自己的理解和认识自由地拼合，可以与历史结合，也可以与历史脱离。

2、一个充满矛盾的参照物

美院美术馆与周边的建筑几乎没有什么统一而言。对于这种矛盾的存在，有些人提出了批评，认为建筑语言有必要统一，但矶崎新却不以为然。这种矛盾的存在，完全是由于他强烈的自我意识与现实之间的差距所导致的。他对现实的伤感，以及对未来理想化的憧憬，也只有通过这种矛盾的形式才有可能表达的出来。

首先是形态与表皮肌理之间存在着矛盾（图27）。虽然美术馆的形态完全是有机时尚的。但这种有机的时尚并没有一泄到底，中途被近三万块灰绿色天然岩板所掩盖。厚重所隐喻出的一种历史气息，与现代时尚的形态在这里被结合到了一起。矛盾化的碰撞，形成了一个稳定的形态。这的确是一个非常巧妙的结合。关于表皮的材质选择，曾有多种方案提出，有陶板方案，也有铜板方案，但从现实效果来看，选择板岩还是有道理可讲的。

再者是整体的建筑形态与周边建筑之间的矛盾（图28）。如果将已经建成的美术馆与周边的具有历史意味的包豪斯式建筑相比较，你会感觉到这是一个极为另类的建筑，不仅具有雕塑色彩和音乐旋律，而且，流畅的曲面语言所表达出的自我和自由也十分的鲜明。与筑波中心不同，在这里，你看不到历史的片断和精心的组合。浑然一体的饱和形态，和超现实主义的建筑语言所描绘出的连续（图29）、切入（图30）、撕裂（图31）等，会使人的视觉空间变得深远和丰富。这是人与建筑进行交流的必要条件，也是美院艺术家们所

需要的视觉效果。

六、艺术的实现离不开“精确”

看了包豪斯校舍以后，给人留下的最深印象便是“充满着精确的设计”。但不知是什么原因，现代主义建筑的这种设计上追求“精确”的精神，在国内设计界并没有引起广泛的重视。更有人甚至将设计简单与包豪斯或现代主义建筑联系到了一起。这实在是一个错误。目的在于确保美术馆的艺术品质，美院美术馆的设计合同与矶崎新建筑设计事务所签约到施工图设计。现在看来，这种做法对于保证“精确”的实现还是具有重要意义的。因为这种约定意味着建筑师的设计工作必须贯穿于整个施工过程。

客观地说，建筑师只有参与了施工过程，“精确”才有可能得以保证。就其道理而言，有两个方面，其一，“精确”是调整出来的。在施工图设计阶段，由于许多设备、部件、材料等不能完全确定，所以进入施工阶段以后，不断调整设计是一件不可避免的事情。其二，可以及时解决各专业之间相互矛盾的问题。在施工过程中，突发事情的发生是在所难免的。特别是对于结构及设备复杂的工程项目，考虑不周的事情更是随时有可能出现。所以这才有了建筑师服务于现场的活计。建筑师只有不断地看，不断地发现、不断地调整设计，才有可能保证“精确”到底。反之，则就有可能产生出将错就错的事情。其实，现场磨练对建筑师的进步来讲，是一件十分重要的事情。国外建筑师基本上都会有现场服务、现场跟踪设计的经历。他们将这一过程视作为一个受教育过程。他们十分明白，没有现场的直接经验，头脑中的建筑系统概念是不可能有细节的。没有了细节，“精确”又从何谈起？然而这一过程在国内似乎是被忽略了。

七、结束语

美术馆已经建成了。来参观的人也越来越多。与此同时，矶崎新以及他的作品再次成为了人们关注和谈论的焦点。

与许多的建筑师有所不同，矶崎新的建筑形态和风格一直在发生着不断的变化。从大分图书馆的粗野到群马美术馆的细腻，从筑波中心的游戏到美院美术馆的有机都说明着这一点。现在看来，这的确是一件了不起的事情。如果设计者本人没有不断否定、不断超越的勇气，做到这一点实际上是不可能的。这便是矶崎新的建筑之“道”吧。从不自由到自由，从有型到无型。这也可谓矶崎新的常青之道？

1996年，日本建筑理论家渊上正幸编著了一本书。书名为《世界建筑家——思想与作品》。书中收录了50多名建筑师的作品和相关的评论。矶崎新以“解体的结束预示着散逸和错位到来”为题为这本书写了序。在该序的最后两段，矶崎新这样写道：“在我20年前出版的《建筑的解体》一书中，也收录了列传（《世界建筑家——思想与作品》）中所记载的几种建筑形式。但这本书主要还是记录了当时的一种萌芽过程，意在对现代建筑及现代主义进行解体的一种尝试。20年过去了，我们感受到了解体之后的扩散和散逸。当年肩负解体使命的人也取得了像列传中所描绘的成功，按以往的道理讲，现在应该是对散逸以后的变革方向有所充分表述的时候了。但在这两本书所间隔的20 年间，社会基本上没有动荡，以此往后的一段时间里，社会也会依

旧平和。这多少会令人感到乏味。看样子解体后的散逸，以及之后所可能出现的变革征兆只有从这本列传之中去寻找了。

解体持续了20年，新的变革也必将会持续20年，这20年谁来独领风骚？是列传中收录的人？还是正在读这本书的人？建筑在什么时候都是这样充满着魅力。”[4]

矶崎新还在思“变”。

注释

[1]《现代日本的建筑》铃木博之 东京大学出版社 1986年8月 p8 笔者译

[2]《现代日本的建筑》铃木博之 东京大学出版社 1986年8月 p9 笔者译

[3]《矶崎新》 邱秀文 等编译 中国建筑工业出版社1993年3月p102

[4]《世界建筑家——思想与作品》渊上正幸编著 株式会社彰国社 1996.10 p7笔者译

插图

图1 美术馆全貌	摄影 范尔蒴
图2 美术馆总平面	矶崎新建筑设计事务所 提供
图3 平立剖面图	矶崎新建筑设计事务所 提供
图4 798车间	摄影 程启明
图5 美术馆空间分析	张成轲 做成
图6 美术馆坡道	摄影 范尔蒴
图7 万神庙	西洋建筑样式史 日本美术出版社
图8 哥特教堂室内	西洋建筑样式史 日本美术出版社
图9 美术馆入口大厅	摄影 范尔蒴
图10 三层展厅	摄影 范尔蒴
图11 赖特 传统有机建筑	建筑20世纪 日本株式会社新建筑社
图12 赖特 现代有机建筑	建筑20世纪 日本株式会社新建筑社
图13 西班牙人类博物馆	矶崎新建筑设计事务所 提供
图14 奈良百年纪念馆	摄影 程启明
图15 美术馆北立面	摄影 范尔蒴
图16 美术馆板岩肌理	摄影 程启明
图17 板岩构造	摄影 程启明
图18 实物模型	摄影 程启明
图19 美术馆钢结构	摄影 刘梦波

插图



图1 美术馆全貌

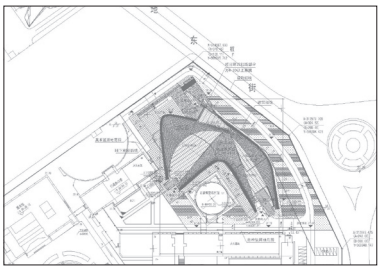


图2 美术馆总平面

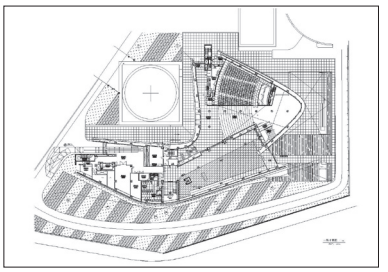


图3 平立剖面图



图4 798车间

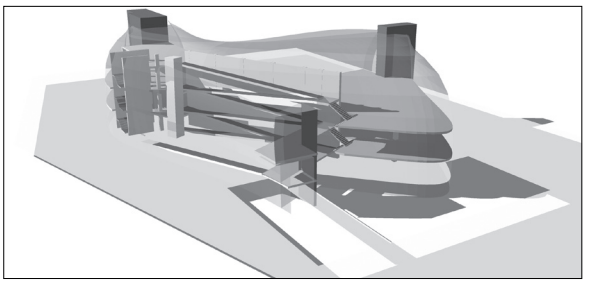


图5 美术馆空间分析



图6 美术馆坡道

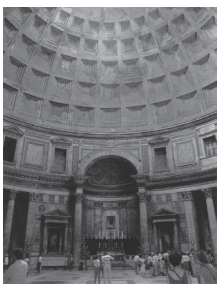


图7 古罗马万神庙



图8 哥特教堂室内



图9 美术馆入口大厅



图10 三层展厅

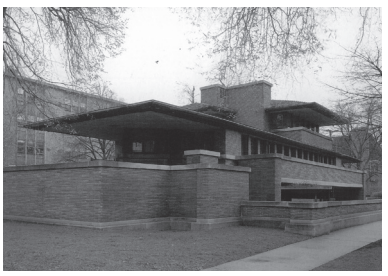


图11 赖特 传统有机建筑

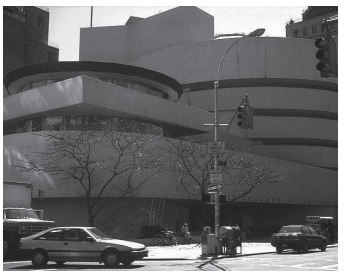


图12 赖特 现代有机建筑



图13 西班牙人类博物馆



图14 奈良百年纪念馆



图15 美术馆北立面

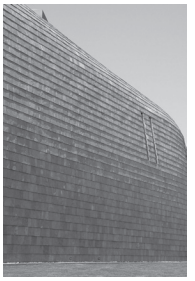


图16 美术馆板岩肌理

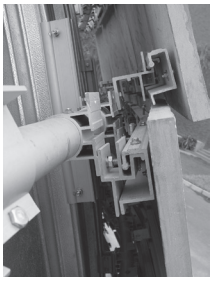


图17 板岩构造



图18 实物模型



图19 美术馆钢结构



图20 膜结构采光顶

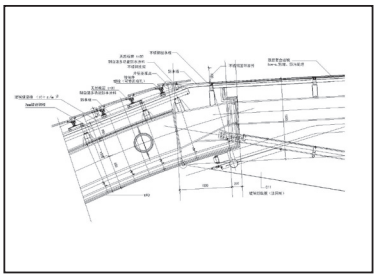


图21 膜结构详图

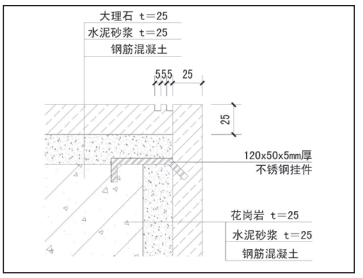


图22 踏步详图



图23 楼梯全景



图24 筑波中心

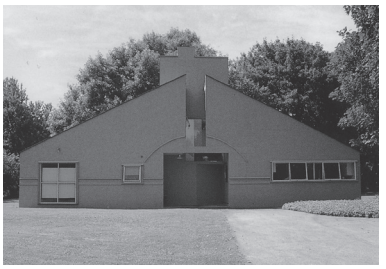


图25 文丘里住宅



图26 意大利广场



图27 东立面



图28 矛盾与冲突

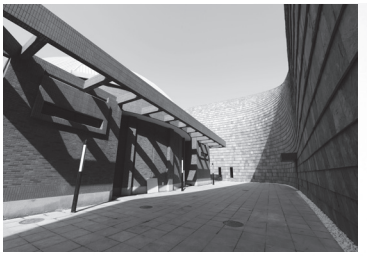


图29 连续

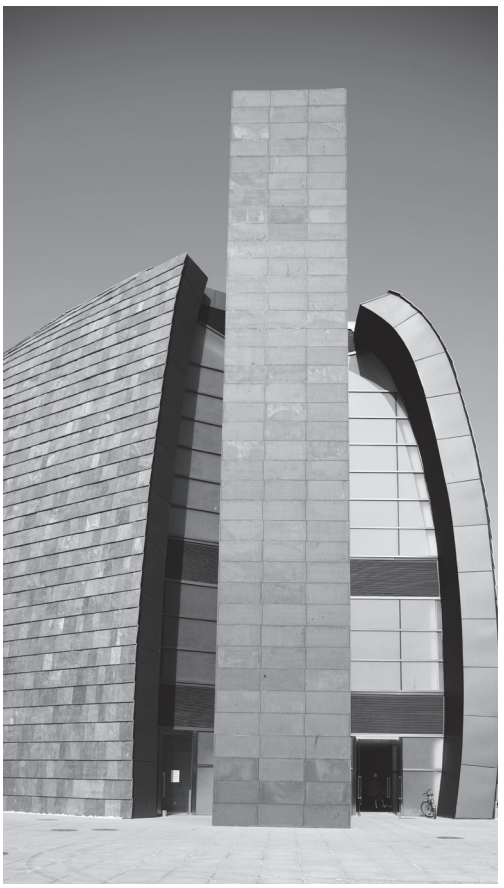


图30 切入

图20 膜结构采光顶　摄影 范尔蒴
图21 膜结构详图　矶崎新建筑设计事务所 提供
图22 踏步详图　矶崎新建筑设计事务所 提供
图23 楼梯全景　摄影 范尔蒴
图24 筑波中心　建筑20世纪
图25 文丘里住宅　西洋建筑样式史 日本美术出版社
图26 意大利广场　建筑20世纪
图27东立面　摄影 范尔蒴
图28矛盾与冲突　摄影 程启明
图29连续　摄影 范尔蒴
图30切入　摄影 范尔蒴
图31撕裂　摄影 范尔蒴





图31 撕裂

超越历史 超越形式
——浅议现代建筑的自由本质

文/程启明

概　要：本文着重从思想方面对现代建筑的形成和发展进行了探讨。通过比较，试图阐述现代建筑与古典建筑的本质区别所在。特别强调了现代建筑和古典建筑是两个完全不同的发展过程。

关键词：现代建筑　国际意识 现代意识 集团意识　现代建筑原点　超越　自由

Transcending History, Transcending Form

-On the Nature of Being Free in Modern Architecture

Abstract: The paper discusses from the intellectual perspective the formation and development of modern architecture, and tries to, through comparing, make clear the essential differences between modern and classical architecture. It particularly stresses that modern and classical architecture are two totally different processes of development.

Key word: Modern architecture　International awareness　Modern awareness　Group awareness　Modern architecture origin　Transcendence　Freedom

在上一个世纪的80年代中期，我国建筑理论界曾经对现代建筑界激烈地讨论过一段时间。那时，改革开放刚刚开始，西方的现代建筑对我们具有相当的吸引力。但这种现象并没有持续多长时间。进入90年代以后，许多人对讨论现代建筑的本质似乎是缺少兴趣，“少说多做”的人越来越多。然而，进入的21世纪以后，当我们将目光真实地定焦于世界水准，真正地面临“世界大战”的时候，我们在理论上的不足便显现出来。国家大剧院、奥林匹克运动会场馆等国际招标的结果似乎都在告诫着我们，在今天，关于现代建筑的本质，不进行认真的讨论可能还真的不行。

一、现代建筑的构成是无定式的

现代建筑的构成没有定式，是相对古典建筑的构成具有定式而言的。

近代以前的各时期的古典建筑，无论是希腊式、罗马式，还是拜占庭式、哥特式，总而言之是受一种定式所规定的（图1）。但与之相异，现代建筑的构成却日益向着背离定式的方向发展（图2）。原因何在？这一现象的发生是否与人的集团意识的演变有直接的关系？

1、集团意识的产生

集团意识原本是由人的生存意识演变而来的。从历史上看，这种具有竞争色彩的、目的在于求得生存的意识的形成与发展，主要受来自两方面的规定。在人类社会形成的早期是相对于自然的。面对于不可知的世界，个人的力量微不足道，欲求生存建立集团意识是必需的。接下来是相对于社会的。在漫长的历史发展过

程中，人在社会中的存在是不独立和自由的。人的这种被动性存在，决定了人对于集团的依赖。

2、集团意识的演变

伴随着社会的发展，人的集团意识有着由小向大扩张的趋势。开始是部落、氏族的，后来是民族、宗教的，再后来是国家、国际的。与之相对应，建筑在形态构成上也发生着变化。在这其中，具有定式构成特征的古典建筑是与民族、宗教、国家等集团意识所对应的。其所表现出的定式化统一，在彰显出集团的强大的同时也表现出人的软弱、不自由、以及对集团的依赖。无定式构成的现代建筑是与国际现代意识所对应的，所表现出的自由体现出了人的独立。

进入近代以后，在启蒙运动、批判哲学、工业革命的推动下，社会文明程度有了大幅度的提高，在这种背景下，产生了一批逐步摆脱集团约束的、具有国际现代意识的建筑师，是他们推动了现代建筑的发展。

从本质上来看，国际现代意识实际上具有共通和超越两方面的属性。在超越民族、国家、宗教等意识的同时，又能与民族、国家、宗教等意识相兼容。这一特性的存在，在根本上决定了现代建筑的形式表现不可能是历史的（定式化的），而只能是创新的（无定式的）。

二、无定式之中的共通性和超越性

现代建筑的无定式表现，在本质上是围绕共通性和超越性的实现而展开的。

1、文化共通性的实现

受思想和手段的影响，现代建筑的发展和古典建筑的发展实际上是两个完全不同的过程。相对于各种不同的历史文化（民族的、地域的），如何实现文化共通性呢？将建筑放置于原点是推动现代建筑发展的先驱们所普遍采用的方法。

与人类早期的建筑原型相比较（有着鲜明的地域性和手工操作性），现代建筑的原点形态具有两个鲜明的特色。首先在思想方面，以现代国际主义和工业技术为基础，不受民族性和地域性所束缚，比较典型的“原点建筑”模型是勒·柯布西耶所做的多米诺建筑模型（图3，1914）。其次，在形式表现方面，以追求简洁、效率为时尚，以满足功能为前提。比较有代表性的实例有葛罗皮乌斯设计的包豪斯校舍（图4，1923）、密斯·凡·德·罗设计的巴塞罗那德国馆（图5，1930）、勒·柯布西耶设计的萨伏伊别墅（图6，1931）等。

2、不断地超越历史和现实

20世纪50年代以后，随着技术革命的持续发展和社会制度的不断完善，具有国际现代意识的建筑师的自由意识明显增强。在建筑表现方面，他们不断超越历史和现实，创造出了许多过去从未出现过的崭新的建筑形象。在他们当中最具有代表性的人物是勒·柯布西耶和密斯·凡·德·罗。

勒·柯布西耶和密斯·凡·德·罗所采取的手段有所不同。勒·柯布西耶特别强调在文化方面有所超越，最终创造出了朗香教堂（图7，1955）。而密斯·凡·德·罗则特别注重在技术方面有所超越。最终创造出了西格拉姆大厦（图8，1958）。两者对日后的现代建筑的发展产生了巨大的影响。60年代以后的高技派、新陈代谢派、后

现代主义、现代主义之后等各个学派所表现出的建筑精神，不都是基于建筑原点的一种超越吗？

三、现代建筑与自由意识建立

现代建筑的无定式发展是否与现代自由意识的形成有直接的关系？从西方的发展来看，启蒙思想和批判哲学对自由意识的建立与发展还是有很大影响的。启蒙思想使得自由意识具有了鲜明的国际主义和理性主义的色彩；批判哲学使得自由意识的建立具有了逻辑属性。如此而言，是否可以将关于自由意识、启蒙思想、批判哲学三者之间关系的认识，视作为理解现代建筑的关键所在？

1、哲学基础——启蒙思想

说：“‘启蒙思想 = 文艺复兴的人文思想 + 进一步理性化’是否有一定的道理？”

关于启蒙思想，日本的建筑美学家井上充夫在其所著的《建筑美的历程》一书中如下写道：

a.排斥迷信，信赖理性，重视被经验和实践所证明了的自然科学知识；

b.认为宗教仅存在于不与理性和自然科学发生冲突的地方。强调依场所的不同对宗教可以进行修正；

c.在伦理方面，以符合人的自由、平等、利益为出发点，以满足绝大多数人的最大幸福为目的；

d.强调人类文化和社会应与时共进。认为历史在不断进步的过程中只意味着过去，将理想的境界设置在未来。

在以上各条中，特别应值得注意的是d条所指的“进步思想”。自中世纪以来，致使人变得堕落，致使文化变得颓废的思想在欧洲普遍流行。就是在东洋，人们也普遍持有将理想的境地置于过去的思想。受这种思想的影响，文艺复兴以后，西洋人将古代（罗马、希腊）文化理想化并专注于对历史进行模仿。后来，这种价值观发生了180度的大转变。人们渐渐地将理想的境地放置在了未来。这种进步思想产生以后，不仅显著地改变了十九世纪以后的西洋人的思想、行为等，而且还将这种影响波及到了世界的其他地方。（注1，笔者译）

读了这一段论述以后，使人有了两点领悟。其一是认识到了启蒙思想与文艺复兴的人文思想的不同所在，启蒙思想与文艺复兴的人文思想虽然在强调人的价值和人的尊严、提倡个性解放与自由、反对以神为中心等方面具有共同之处，但在“面向”前两者却存在有很大的差异。文艺复兴运动的人文思想所“面向”的是历史，将理想放置于历史， 放置在古希腊、古罗马。以历史为蓝本，以摹写为手段。而启蒙思想所“面向”的则是未来，将理想放置于未来，放置于探索之中，以现实为基础，以超越现实为目的。

其二是提高了对理性思维的重视程度。谈启蒙运动和文艺复兴就不可能不谈理性思想。理性思想是以自然科学的发展为条件，具有不断超越属性的一种先进思想。由于有了理性思想，所以产生了文艺复兴运动。但这时的理性思想对社会意识形态的影响是较为软弱的。后来理性思维在自然科学的推动下又有了发展，所以又有了启蒙运动的发生。这时的理性思想对社会意识形态的影响远远超过文艺复兴时期并具有主导性。两者的“面向”之所以不同，完全是由于理性思想的发展所导致的。是否可以这样认为，受理性思想所主导的

启蒙思想由于具有鲜明的超越性，所以才能够不断地推动近代和现代社会的发展。

2、方法论——批判哲学

批判哲学的形成深受启蒙思想的影响，其构成主要包括两方面的内容，英国的经验主义和法国的理性主义，因此，具有鲜明的实践性和科学性。代表人物是康德。其建立的意义有两个方面，一是对以往的哲学进行了总结，二是为以后的哲学发展奠定了基础。由于康德的批判哲学对独断的、已经观念化的思想具有排斥性，且又极力主张对已存在的人的思维方法、知识及信念的合理性进行严格地重新审视，在许多时候，批判哲学也被称作为“批判主义”。

由于都具有“向前看”的本质属性，作为一种补充，批判哲学的批判思想与启蒙思想的超前性有了直接对应的可能。而且在“纵向”上，对推动启蒙思想所提倡的自由、平等、博爱的发展具有价值。所谓的“纵向”是相对于自由、平等、博爱之间的“平面约束关系”而言的。 “平面”是指相对于一个时期的自由、平等、博爱的交织状态；“平面约束关系”是指建立自由、平等、博爱交织状态所必需的条件。即自由是以平等和博爱为条件的；平等是以自由和博爱为条件的；博爱是以自由和平等为条件的。具体在自由方面，批判哲学的意义在于，以平等和博爱为条件，对历史在纵向形成批判，既批判他人，也批判自己，具有理性的自由恰恰形成于不断地批判过程之中。

四、学习勒.柯布西耶与摆脱勒.柯布西耶

学习勒.柯布西耶是为了正确地认识现代建筑的本质。摆脱勒.柯布西耶是为了更好地发展现代建筑。学习与摆脱是一对矛盾，但没有学习，摆脱则会无从谈起。

1、学习勒.柯布西耶的批判精神

在现代建筑大师中最富有批判精神的可谓勒.柯布西耶了。他一直都在不断地否定自己和超越历史。为了实现否定和超越，他勇于批判，批判的结果使他变得更加的自由。然而批判毕竟是一个痛苦的过程，这一过程相对于勒.柯布西耶也是一样。在寻求自由的过程中，他也的确是经历过从历史之中摆脱出来的痛苦过程。有关这一点通过对他的作品进行分析是可以有所认识到的。

a．嘉努莱住宅（图9，1923）

这个建筑虽然从表面看上去是非常简单的，但其立面的比例却深受古典建筑的影响。这个作品给人印象最深的是，尽管勒氏这时已经有了对现代建筑原点空间进行超越的强烈意识，但表现手法还尚不成熟。在这种情景之下，欲求将建筑表现得更加丰富，也只有借用历史的经验了。看得出来，这时的勒氏所具有只是寻求自由的想法，但缺少实现自由的手法。

b．萨伏伊别墅

与前者有很大的不同，这是一个理性色彩极强的建筑，具有明显的机械感、技术感和超越感（相对于现代建筑原点空间的）。勒氏借用这个建筑对自己的关于现代建筑的五项原则进行了充分的表达。他的现代建

筑五原则的中心思想是强调自由。这说明在这时期，他对现代技术所具有的，可以使人变得更加自由的属性有了充分的认识。他将一个白色的现代建筑原点空间，通过细柱架置于空中，从根本上改变了以往建筑的，必须基于地面而建的构筑方法，为形成建筑对环境的谦让提供了可参照的模型。并对日后的现代城市建筑的发展产生了巨大的影响。

c．人体模数制（图10，1948）

勒·柯布西耶在1948年，提出了以人体高度和黄金比例为基础的人体模数制（详文可见注 2 ），从其所包含的内容来看，勒氏在这时还依旧眷恋着历史文化对他的熏陶。模数制的提出表现出了勒氏思维矛盾的一面。现在看来，用一种古典的方法来定义现代建筑的确是有些牵强。也正因如此，勒氏的人体模数制并没有得到广泛的推广并几乎没有追随者。即使他自己也甚少使用。

勒氏虽然是现代建筑文化的极力鼓吹者，但他并没有将现代文化视作为一种孤立的形态。他认为:“所谓的现代并不是一种时髦，而是连续过程中的一种状态，对于它的认识必须以对历史有所理解为前提。只有对历史有所理解，才有可能对过去、现在、未来的连续性有所发现。”（详文可见注3，笔者译）受这种思想的左右，勒·柯布西耶在思想上出现反复亦是在情理之中的事情。其实现实中的每一个人，都会同时受到来自历史和未来两方面的冲击，当被历史所击倒时，“面向”则有可能会与发展相抵触。

d．朗香教堂

教堂建筑原本是一个历史性的主题，并且有着流传至今的历史的表现模式，如何用现代的手段将这一主题表现出来，对谁来讲都将是一个挑战。也正因如此，朗香教堂的出现才使人感到大吃一惊。惊讶之余，许多人感受到了现代建筑的魅力所在，认识到了现代建筑所具有的对自由和超越性的表现能力，改变了对现代建筑生命力的判断。在这之后，有些人渐渐地对朗香教堂的产生过程发生了兴趣。

朗香教堂之所以获得人们的普遍称颂，理由是否有以下两个方面。一是作者成功地把握住了围绕着人进行设计的这一现代建筑设计的最基本原则，整个设计围绕着现代人对于宗教的依赖而展开。“围绕着人进行设计”这句话说来似乎是比较简单，但现实中的确是有许多人对此有所忽视。在从事设计过程之中，他们大多没有将视线定位在“人”的身上，而是紧紧地盯在某一种形态上。特别是对于历史性的主题展开，这种现象发生更是屡见不鲜。其实积淀在人身上的文化信息是最全面的，无论是历史的还是现代的。因此，只有将现实的人作为研究对象才有可能处理好建筑与人的关系。

二是作者有效地将现代建筑与历史建筑进行了分离。现代建筑和古典建筑是两个完全不同的系统，朗香教堂所表现出的历史氛围和气息，完全是围绕着现代人的经验和需求所构筑的，并没有直接与历史的样式相对应。如果只是限定在历史的样式之中，朗香教堂的形态是不可能形成的，因为历史样式之中并没有多少自由。朗香教堂的建成充分体现出了勒氏的自由和独立。也正是因为其所表现出的自由性前所未有，所以才会有人将朗香教堂称作为20世纪建筑的金字塔，其价值性由此可见（注 4 ）。

2、摆脱勒·柯布西耶

是否能够从一种文化形态之中摆脱出来，关键的问题可能就在于是否具有批判精神。批判意味着否定，但没有批判怎么会有发展？日本建筑家前川国男曾在勒·柯布西耶的事务所里工作过，受到过勒·柯布西耶的直接影响。但从作品分析来看，他对勒·柯布西耶的认识还远不如他的学生丹下健三。他对勒·柯布西耶没有形成过批判，更没有从勒·柯布西耶的形式之中解脱出来并形成超越。在60年代初的东京圣玛丽亚教堂的指名竞赛中他败给了他的学生丹下健三。他没有超越过他的老师，反而又被自己的学生所超越。

在日本现代建筑史中，丹下健三的地位几乎无人所能撼动。被称作为日本的现代建筑之父。受其老师前川国男的影响，在50年代他曾极力地追求和模仿过勒·柯布西耶。但自60年代以后，他的设计活动有了摆脱勒·柯布西耶束缚的迹象。东京圣玛丽亚教堂（图11，1961）和东京奥林比克运动中心（图12，1965）设计的完成均说明了这种迹象的存在。在这之后，他成了世界知名建筑家。

丹下健三的确彻头彻尾地学习过勒·柯布西耶，但与许多人不同，他最终还是摆脱勒·柯布西耶束缚，寻找到了属于自己的自由，醒悟到了现代建筑发展的真谛追求——自由、不断超越。

五、一个对“超越”精神有所表述的建筑——中央美术学院美术馆

中央美术学院美术馆建成于2008年7月（图13、图14），相关信息资料在《建筑学报》2008年9期和《建筑师》2008年6月刊都有所介绍。作者是矶崎新，他早年从师于丹下健三，之后，离开丹下健三并构筑起了自己的建筑体系。他是一个不断进行探索的建筑师。有人评价说中央美术学院美术馆是矶崎新至今为止最好的一个作品，对此他没有明确表态，只是说这是一个非常好的、令他十分满意的作品。可以看得出来，在这个作品的形成过程中，他所表现出的对自由与超越的向往是以往作品所不及的。

关于矶崎新，日本建筑师原广司早在上个世纪的70年代末就做了以下的论述：“矶崎新在研究哲学。建筑师只是造房子，这不是本事，建筑师是不得不探究物质和人类接点的职业，必须要考虑这一问题。矶崎新是造成从来的建筑师概念崩溃的建筑师，对矶崎新来说，重要的是思想，他正是从思想出发的……”（注5）。这是一段耐人寻味的评价，然而，你不去切合时机地去体会，做到真正地理解可能就是一句空话。

也是无巧不成书，作为业主的美术馆项目技术负责人，由于美院美术馆的建设，使得上面所述的“切合时机”变成了现实。在经历了矶崎新作品形成过程以后，对“矶崎新在研究哲学”这句话还真是让人有了些更深刻地认识。其哲学的本质不就是基于自由的不断地批判与超越吗？结合这一认识，可能你会很容易地发现他与其他建筑师的不同。思维自由并具有理性，虽然作品的形式很难用所谓的定式风格加以概括，但对于“超越”的表达的确是旗帜鲜明的，始终将作品与未来联系在一起。

六、结束语

这篇文章的大半部分其实早在五年前就完成了。在经历了美术馆的建设工作以后，对现代建筑的本质特征又有了更深刻的理解，并有了以下几点认识：

1、现代建筑无论是在思想方法方面还是在技术构成方面都与古典建筑存在有根本的不同。忽视了对批判与超越的重视，创作出具有历史价值性的作品可能只会是一个梦想。

2、现代建筑设计应该更加注意与人相对应。人是关于文化传承的最生动、最直接的载体，人的身上不仅具有现代社会的信息，还会积淀有历史的信息。因此，围绕着人的现实愿望来定义建筑，对避免建筑设计落入概念化的怪圈是具有价值的。

3、超越并不意味着对历史经验实施全面否定。勒·柯布西耶的朗香教堂的室内设计和矶崎新的中央美术学院美术馆入口大厅的设计都特别注意了对历史经验的借鉴。虽然设计手法完全是现代的，但所呈现出的空间氛围却有历史的气息。在这里，人会形成双重的感受，既有历史的，又有现代的，其实，这才是现代人所更希望得到的东西。

文章结束之际，又想到了 “超越勒·柯布西耶”这一个命题。在今天的中国，有谁能够肩负起超越这一使命？

参考资料

1. 《建築20世紀 1 . 2 》，新建築，2001.1.20
2. 《20世紀建築研究》，INAX出版， 2000.10.30
3. 《建築構成の手法》，小林克弘編著，彰国社，2001.5.10
4. 《建築論の歩み》，井上充夫著，鹿島出版会，1996.5.10
5. 《ル·コルビュジェ理念と形態》，中村研一訳，鹿島出版会，1992.5.15
6. 《現代日本の建築》，鈴木博一，講談社，1984.11
注 1 . 《建築論の歩み》，井上充夫著， p 87—88
注 2 . 《ル·コルビュジェ 幾何学と人間の尺度》，富永譲　著　東京·丸善　1989.8
注 3 . 《ル·コルビュジェ理念と形態》，中村研一訳， p 275
注 4 . 《建築20世紀 2 》， p 62—63
注 5 . 《日本现代建筑》，吴耀东， p 83



图1 巴黎圣母院（欧洲中世纪）摄影 程启明



图2 毕尔巴鄂·古根汉姆艺术博物馆（弗兰克·盖里 1998）

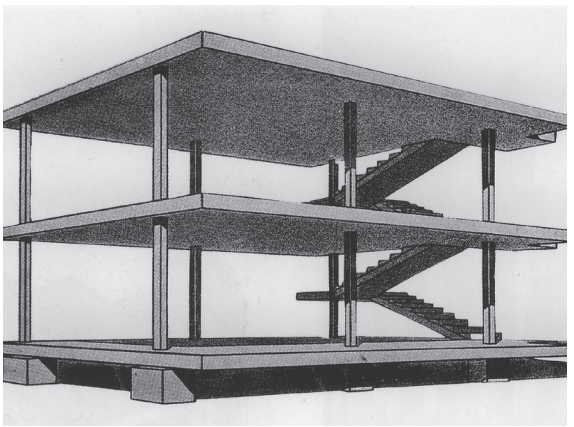
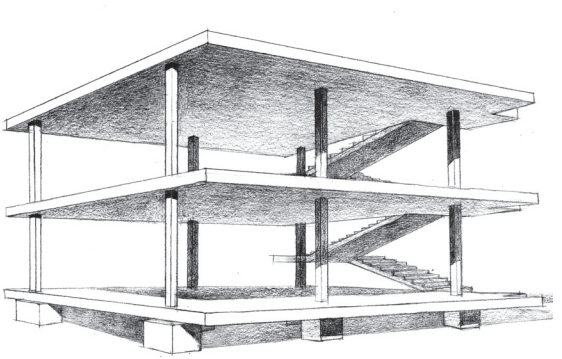


图3 多米诺建筑模型（勒·柯布西耶 1914）《建筑20世纪》日本株式会社新建筑社



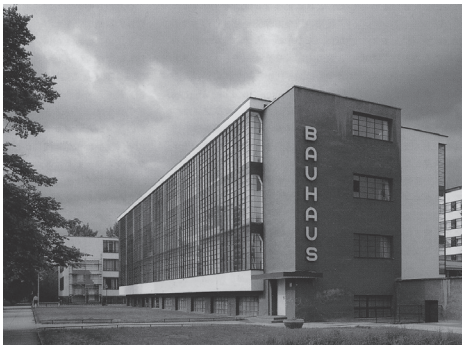


图4 包豪斯校舍（葛罗皮乌斯 1923）

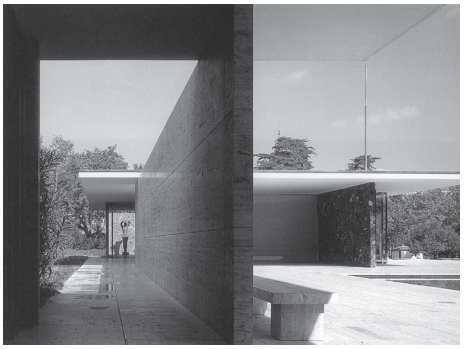


图5 巴塞罗那德国馆（密斯·凡·德·罗1931）



图6 萨伏伊别墅（勒·柯布西耶 1931）



图7 郎香教堂 （勒·柯布西耶 1955）

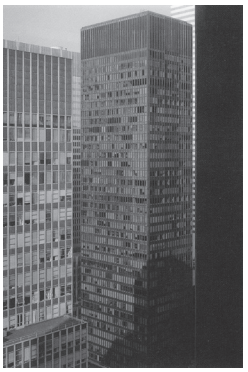


图8 西格拉姆大厦（密斯·凡·德·罗 1958）



图9 嘉努莱住宅（勒·柯布西耶 1923）

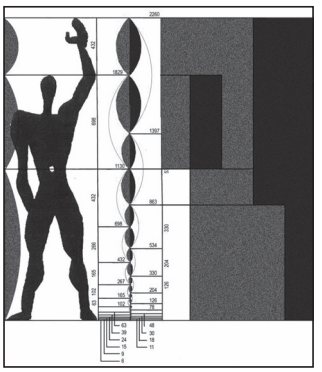


图10 人体模数 （勒·柯布西耶 1948）

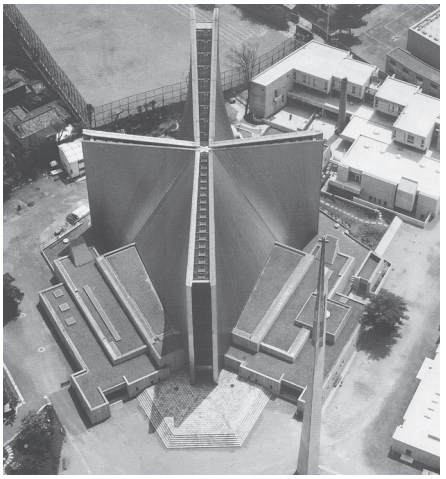


图11 东京圣玛丽娅大教堂（丹下健三 1961）



图12 东京奥林匹克运动中心（丹下健三 1965）



图13 中央美术学院美术馆（矶崎新）



图14 中央美术学院美术馆入口大厅

“展示”还是“显现”？
——阅读矶崎新先生设计的中央美术学院美术馆

文/范 凌

摘　要:如果展场不再是“展示”展品的被动容器，而是“艺术”显现/发生的环境，那么在当代语境下将如何打开阅读美术馆的线索？本文试图从这个角度对日本建筑师矶崎新设计的中央美术学院当代美术馆中进行阅读。

关键字:展品/展场；艺术场所/场所艺术/艺术发生；存在/再现；展示/显现；白盒子；张力；胶体；塑性；复兴；先锋派；当代艺术/现代艺术

艺术只是建筑的借口……其实是新富有文化的象征。国家美术馆东馆就是一个很好的例子，它颂扬公共空间，而主要展览空间是平行四边形和三角实体中的剩余部分，其中还包括办公室和精品店。中央政府的力量、金融家的身份以及两者平庸的品位通过艺术而获得尊贵，而反之大多数的艺术都是由终生赤贫的艺术家创造。巨额金钱以艺术之名用在建筑上，远比给予艺术的多，这是不对的，即使建筑没错，但这种现象错了。

——唐纳·贾德，《论装置（On Installation）》（1982）

……是什么状态形成了建筑结构的“零度”？“零度”是指结构内部不再存在任何外部内容吗？即“冗余”的缺席？这种状态是在结构获得极度变形（deformation）即将坍塌（collapse）的时候获得的。

——矶崎新，《非既定的道路（The Road Not Taken）》（2004）

当美术馆成为自然而然“欣赏艺术的场所（place for viewing art）”，我们不禁要问：美术馆是不是一个“艺术的场所（place for art）”？或者反之，更激进的：美术馆能触发怎样的场所艺术（art of place）？当马歇尔·杜尚（Marcel Duchamp）把小便池（作品《泉》）作为展品放到美术馆进行展示，并宣称“现成品（readymade）”作为艺术产生的概念化操作，明确显示了“艺术（art）”和“成为艺术（being art）”之间的分裂（也许这种分裂在更早的时间就已经出现，但是杜尚把这种分裂用最直白、最激进和最反讽的方式大叫出来）：把展品置入美术馆的行为形成了艺术/艺术品。展场的实体空间、文化空间和其最坚实的体制性给予艺术（不论是自我标榜“艺术”还是“非艺术”或“反艺术”）以生成的环境（context），在这个过程中“艺术发生了”（Art takes place.）。这与19世纪古典美术馆完全不同，当代艺术展场不是类似百科全书式的放置作品的容器，其所具有的主动文化功能和积极空间质量孕育（cultivate）了艺术家的创作；而反之，艺术家的热情不仅填满了世界各地的美术馆和画廊，也挑战了展场空间的限制——或者更根本的——挑战了展示的场所。英国泰特现代美术馆（Tate Modern）、美国迪亚·比肯美术馆（Dia Beacon），以及北京798艺术区等艺术展示空间，都“挪用（appropriation）”高大开阔、结构直白的现代工业厂房作为当代艺术展场，这一类转换的操作满足了艺术作品发展的空间诉求，孕育了奥拉夫·埃里森（Olafur Eliasson）、瑞秋·怀

特莱德（Racheal Whiteread）、理查德·塞拉（Richard Serra）和阿尼西·卡普尔（Anish Kapoor）等一批当代艺术家的大型室内装置作品。这些作品具有强烈的场所感，希望和展示空间之间产生主动对话甚至发生冲撞，不是被展场融入而是激发。作品的内容并不涉及其本身之外的指涉、模拟、抽象——作品是非再现的（non-representational），不存在描摹的客体，而仅存在观者强烈且主观的在场体验（presence）。作品和展场之间的关系与其说是展场“展示（exhibition）”作品，不如说是作品在展场中“显现（appearance）”。

当代艺术的媒介、操作、尺度、体验、传播、交易方式的根本变化，一方面抗拒甚至蔑视其作为正统/学院派艺术成为美术馆展品中的一员；另一方面，又不得不通过“展览”形式为自己的价值和批判性正名。如果说唐纳·贾德对于贝聿铭的国家美术馆东馆的评论是一种政治上的阅读，关于权利和控制：是政治、体制和资本塑造了美术馆的空间，而不是艺术。而这个空间借助当代艺术之名但却置换了艺术之实。那么，为什么不存在一个反向的批判？承认当代艺术本身就是对展场的抵抗，两者之间矛盾、别扭、若即若离的暧昧，但又不完全割裂——一种体制上的摩擦在空间上的物质化粘连，也就是说，美术馆本身所代表的政治、体制、资本的权威性、完整性和支配性总在受到不断的挑战，摇摆于“艺术和生活”（类似俄国先锋派）之间，和“再现和存在”（类似大型装置）之间……2008年10月18日，日本著名建筑师矶崎新设计的中国中央美术学院当代美术馆（以下简称“央美美术馆”）正式开馆了。

过去的一个多世纪中，不胜枚举的“白盒子（White Cube）”一直是美术馆建筑空间设计的支配性主题：伦佐·皮亚诺（Renzo Piano）在美国德克萨斯设计的莫尼奥美术馆（Menil Collection Museum），谷口吉生在纽约设计的现代艺术博物馆（MoMA, Museum of Modern Art）或者马歇尔·布劳耶（Macel Bruer）在纽约设计的惠特尼美术馆（Whitney Museum of Art）……在这些建筑中，展示空间成方体状，所有墙面纯粹涂白，地面和天花覆盖以相应的和谐颜色……空间呈现中性——尽量中性……也许之所以“白盒子”成为展示当代艺术的最普遍空间，是因为它切断了与外部复杂、多样、矛盾现实的联系，形成人们想象中最纯粹、最抽象的空间——一种非物质和非存在的抽象空间，这也正是人们设想艺术所应该存在的维度，一种纯粹姿态所形成的对于生活或其他的再现。然而，在我看来“白盒子”空间本身所具有的这种抵抗特质，已经显现了对“疯狂（delirium）”现实环境的强有力批判，（在白盒子中展示艺术品的）艺术家试图创作艺术作品并通过美术馆进行展示的这种社会批判操作似乎显得冗余？！“白盒子”本身就是终极的当代艺术，如果我们愿意抛弃其功能的话？!这也许是对密斯·凡·德·罗（Mies van der Rohe）的现代主义箴言“少就是多（Less is More）”的最终极实现——一种极致的空间白板（Tabular Rasa），彻底空旷和非物质化？如果说对这个“白盒子”空间的终极解码是在一个形式缺席的白板上激发艺术家创造非日常的、再现的（艺术）形式——具象的或者抽象的——雕塑的、绘画的、装置的……那么也一定存在另一种展场的形式——对于内容（展品）产生另一种效果：创造在场（presence）——创造生活和经验——通过雕塑、通过绘画、通过装置……。

当央美美术馆的建筑形体从所处基地两边的弧形城市道路和圆形美院雕塑展厅中间挤过，被压成单向扭曲状的时候，我们看到的是建筑本身的物质性力量，一种塑性胶体抵抗成为任何一侧的附庸，但又被两侧实

体的空间力场作用；拒绝成为任何一种确定的形态（figure），但却具有未完成的原始形式张力（elasticity）；抗拒成为固化的形式象征或纪念碑（monument），但却具有可识别的标识性（logo）。这个建筑空间抵抗成为抽象、中性（neutral）、背景、衬托、客观、非物质、少或者“再现”的形式，而这种抵抗和张力在建筑空间和环境之间，展场和展品之间产生挤压、摩擦、碰撞——充满意外和反讽。

著名中国当代艺术家徐冰前不久在中央美术学院所作讲座中指出：虽然他的许多作品都是在白盒子里展出的，但是最激发他创作的展场是坐落在美国俄亥俄州立大学内的韦斯纳视觉艺术中心（Wexner Center for Arts）。该建筑由美国著名建筑师彼得·艾森曼（Peter Eisenman）设计，内部空间中建筑元素极度丰富地组合、错落，非功能化建筑空间的刺激反而成为了艺术家新经验的来源。徐冰的著名装置作品《何处惹尘埃》曾被放置在美院美术馆三楼展厅非公开展出，用来测试展品和展馆运作的关系。不论是巧合还是蓄意，这个展品和徐先生对于展场的态度可以反过来帮我们建构对展场本身的主动性阅读。《何处惹尘埃》是将美国9·11事件后收集到的曼哈顿的尘土吹到展览中，经过24小时落定，在展厅地面上由灰尘显示出两行中国七世纪禅师六祖慧能的诗：“本来无一物，何处惹尘埃。”徐冰曾说，这个作品表达“精神世界和物质世界的关系”。“为什么世贸大厦一旦失衡，一触即发，顷刻化为平地，回到物质的原型态？原因是在一个物体上聚集了太多本不应该的人为意志的物质能量。”[2]通过这件场所艺术反向进行艺术场所的阅读：三层展厅是整个建筑的空间密度汇聚之处，收集了整个空间的张力，地面、墙面和屋顶的边界是模糊的，置于这个空间内的观者顿时失去了维度，没有转角和面的转换而只有渐变——从地面渐变成墙面，从墙面渐变成屋顶。这种绵延（continuum）与再现的形式空间所具有几何维度（Geometric Dimension）无关，也就是说，和从意大利文艺复兴就开始界定我们视觉习惯的点（point）、线（line）、面（surface）和体（volume）无关。这一绵延的混沌和《何处惹尘埃》所设想的物质原形态（精神世界）和物质世界之间的状态吻合。建筑空间处于建筑形成地面、墙面和屋顶之前，各个建筑元素在形式和逻辑上都还粘连在一起尚未分离，具有塑性。其空间质量不是从平面沿Z轴拉伸（extrude）至三维，而是从一个质点外爆（explode）成一个三维空间，空间已经产生，但是还未形成新的秩序，这个空间捕捉了这一临界状态（threshold）以及本身的原始性。在这个阅读中，形式不是来自于功能、平面、剖面或者建构，而是产生于形式的“零度”（Zero Degree）。

对“形式零度”的追求可以追溯到1915年彼德格勒“0.10”展览和之后俄国先锋派艺术家（Russian Avant-Garde）马列维奇（Kasimir Malevich）和塔特林（Tatlin）的“竞争”（即使在布展的过程中，他们两人之间也悬挂着一块幕布，使两人不必进行交谈）。塔特林的作品名为“边角浮雕（Corner Relief）”，是装置艺术的早期作品。马列维奇反之创作了一个二维作品，即最简洁的色块和几何的组合。塔特林强调技术，他的工作最终走向“结构主义（Constructivism）”。相比较而言，马列维奇把任何具体的内容还原为零，研究形式脱离功能和材料的自动生成。在同一个空间里的两个艺术家走了完全不同的途径。

作为1968一代和乌托邦（Utopian）、新先锋（Neo Avant-Garde）的建筑师，矶崎新在央美美术馆设计中表达了对俄国在十月革命前后的建筑学和艺术发展的兴趣。一层斜坡的侧墙上的基本几何开口方式让我们很

容易想起马列维奇的至上主义绘画《在白色画布上的白方块》。矶崎新对俄国先锋派的关注并不局限于具体形式上的，而更具有文化和观念上的。他认为任何时髦的事务都是已被消费的，所以他要“复兴”那些“在选择过程中被排除的”事物。“在那个时候，他们已经表现出了可行性。但是这种可行性被多样的政治、经济、技术、品位和其他偶然因素排除了。”[3] 所以“零度”是一种复兴的可能，一种历史的重复。进一步，矶崎新指出：马列维奇选择使用还原的方式从艺术的角度反映艺术的思考，通过这种方式获得更伟大的精神和宗教意义。而结构主义则强调功能性和生活。[4] 两种观念在20世纪20年代的俄国相互对抗，最终强调功能和生活一方获胜，结构主义在当时也成为一种国家形式。结构主义的抽象质量当然还是受到了严厉的批判，更接近生活的方式取得了支配性的地位，演变为“斯大林主义（Stalinism）”。矶崎新有一个非常重要的观察：在斯大林主义时期的苏联建筑常常被认为是对马列维奇和“至上主义”的完全否定，但是他认为两者之间的关系应该是“连续”的。从马列维奇所留下的图解来看，他曾进行自动生成形式的工作。图解表明了他从形式零度发展出一系列的变化，从中可以看出形式不断自动生成、发展。在马列维奇的三维作品“Arkhitekton”中，二维操作的形式生成过程转化为三维操作。鲍里斯·艾奥凡（Boris Iofan）设计的苏维埃宫（the Palace of the Soviets）是斯大林主义下的建筑设计代表，但是苏维埃宫和Arkhitekton之间的类似构成关系表达了斯大林主义的建筑不是一种突变的反叛。[5]

苏维埃宫的概念以及上面树立的列宁雕像恰恰是在“零度”以后所达到的（物质世界的）极致顶峰，这件作品就像9.11一样成为历史的反讽——从“至上主义”的极度抽象到“斯大林主义”的极度具象。央美美术馆的形式操作恰好抓住了这个历史的重复的“之间”，观者能够完全感受（而不仅是看到）到整个建筑在地形上的张力，现存的圆形雕塑馆和道路红线积压出一个弧形的体量，似乎还没有伸展开来还没有定型。不论极度抽象还是极度具象都是“再现”频谱上的极端化表现，而央美美术馆却具有一种模棱两可的不可阅读性（Illegibility），像要成为什么但又不是。马列维奇认为：“椅子、床和桌子等不是具有功能的物体，而是通过塑性感知……坐、站或跑的行为首先产生塑性感知，这些感知随之发展出‘使用对象’（即功能物件）。我们从来不是事先规定任何物体的使用功能……也无法成功建造一个真正完全实用的物体。我们只能感知使用的必要性，因为感知不是客观的，任何试图抓住客观的功能都是乌托邦的幻想。”[6]上述塑性感知精确的描述了这个建筑的力量，一方面抵抗功能主义（Functionalism）另一方面抵抗象征主义（Symbolism），却支持了感知影响下的意想不到的事件和经历方式。

为避免经验再现式的描述和评论，本文试图建立一条进入这个建筑的线索以及讨论的可能性方向。这种阅读策略的目的不在于歌颂建筑师的空间杰作，而在于强调一种文化意识。当代艺术作品的自省方式支持了塑性胶体空间的物质性力量，这个建筑试图定位在抽象图标（类似“气体”）和具象图标（类似“固体”）之间，而不落入任何一个，从而一方面“显现”了本身特定的物质感，具有商标性（logo），强调在场的效果体验而不是概念的再现；而另一方面，其“不可阅读性”使其本身拒绝成为一个象征（symbol）或者肖像（icon），拒绝成为政治、体制、经济甚至美学、权威的纪念性“展示”。

是否可以认为：

这是“当代艺术”在这个展示这种当代特征的胶体空间中的“复兴”？

或者“非当代艺术”的当代性/当代价值在这个胶体空间中的“显现”？

注释：

1中央美术学院原是规模不大的艺术类专业学校，自从1990年改革开放政策的持久深入，中国大学开始有了自主经营权，随之产生了学科的扩充和学生人数的倍增。目前除了传统美术之外，还有建筑、设计和史论等学科，成为了包罗多种艺术和设计学科的综合性美术大学。央美自2001年开始分阶段地把校园从过去狭小的王府井旧校址迁移到望京，以校园为中心并联合周围798艺术区和酿酒厂旧址，形成了在亚洲范围内屈指可数的大规模艺术区域。作为学院迁址的最后阶段，由矶崎新工作室设计的央美美术馆，不仅可以展示该学院收藏的艺术品，还将承办来自国内外各界艺术家的展览，美术馆不仅是学院的象征性建筑，并期盼其带动周围艺术区起到核心设施的作用。三个自由曲面的端部在平面布局上分别为主入口、连接报告厅的入口以及货物出入口，在垂直空间上则提供了可以引入自然光线的采光天窗。设备管道井、电梯和楼梯间等纵向交通空间则隐藏在几个矩形建筑体量内部，其作为独立的形体穿插于曲面墙体的内外。针对内部空间则利用水平的楼板进行垂直方向的分割，或将夹层直接凌驾于空中来构成立体的展示空间，错落有致的楼层之间采用坡道连接。从采光天窗照射进来的阳光首先透过作为吊顶材料的玻璃纤维薄膜漫射开来，从而形成匀质的光线后进入展厅，光线衍射之处跟随墙体的自由曲面演绎出不同的表情。自然光所产生的这种效果，在展厅的不同部位衍生出微妙的变化。通过架设在下沉式广场上方的天桥可以直接进入首层的入口大厅，该大厅是建筑内最高的空间。这里将用来展示装置作品和大型雕塑，且考虑到可以从各个楼层欣赏艺术品的可能性。另外，从大厅内电梯竖井处悬挑出来的讲台，可以在开幕式中使用。二层固定展厅的主要功能是展示学院收藏的艺术品。因主要展品为国画及历史名作，所以内装修材料采用了木质板材、石材、织物以及清水混凝土等具有天然气息的材料。三层临时展厅是能够适应现代艺术展需求、拥有馆内最大面积的展厅。展厅周围无接缝的曲面墙体可以作为装置作品的穹窿布景般的背景，也可将展品直接固定在墙体上，此外还有一个小型展厅作为夹层设置在上方。从首层通向地下一层下沉广场的大台阶一部分用玻璃隔离开来，作为报告厅。——节选自矶崎新工作室设计说明

2 摘自“徐冰工作室”网站中作品介绍www.xubing.com

3 摘 Isozaki, The Road Not Taken, 摘自GA Document 77, p.23

4 同上, p.58-59

5 同上, p.58-59

6 Malevich, The Non-Objective World, p.98

三 新馆开馆庆典活动

(一) 开馆展
灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展

中央美术学院美术馆新馆于开馆之际，将历年来典藏的丰富珍贵的老一辈名师作品作了深入的研究及整理，特别策划《灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展》(图1)，展出13位在中国现代艺术史上具有代表性的艺术家捐赠给本校的作品。这些艺术家是：滑田友、蒋兆和、李桦、吴作人、王临乙、李可染、叶浅予、王合内、艾中信、彦涵、王琦、伍必端、靳尚谊。他们多数都经历过抗战以及新中国建设等历史时期的洗礼，以不同的创作形式表达他们对社会及国家的热爱。更重要的是，他们的作品以艺载道，充分体现出艺术家的人道精神和人文关怀。作品题材涉及历史纪录并反映广阔的社会生活。



图1 展览现场图片



图2 展览现场图片



图3 展览现场图片

附录：中央美院名师捐赠作品展在学院新美术馆开幕

10月18日上午11点，“灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展”在学院新美术馆二层展厅开幕。本次展览共展出包括滑田友、蒋兆和、李桦、吴作人、王临乙、李可染、叶浅予、王合内、艾中信、彦涵、王琦、伍必端、靳尚谊等十三位美院名师的作品数百件。

这些名师是中央美院各时期艺术创作与教学实践的领军人物，也是中国现代史上具有代表性的艺术家。此次展出的作品包括油画、版画、国画、雕塑等，既有潜心绘制的力作精品，也有日常教学和写生的佳作，都是老一辈艺术家无私捐献给母校的经典作品，是美术馆历来典藏的艺术精华。

走进二楼展厅，正对门口墙壁上悬挂的是已故著名油画家艾中信先生的风景画，《雪里送炭》画的是东单广场，表现冬日雪地送炭的情景，朴素的灰调子色彩滋润、透明、沉着，亲近的人情和空旷的忧思揉和在一起，生动感人。《十三陵雷雨》表现雷雨骤降时工人们依然忘我劳动的场景，精心渲染的山雨压倒之势，反衬了人们不屈的战斗意志，战天斗地的革命乐观主义精神毕现于画面。展厅中央摆放的是著名雕塑家滑田友先生的数十件青铜塑像，作于抗战时期的《轰炸》不仅是现代艺术史上的圆雕杰作，也是揭露日寇侵略罪行的证物。沿着长长的展线一路看去，蒋兆和先生的水墨人物，李可染先生的"李家山水"，叶浅予先生的舞蹈人物，吴作人先生的油画风景，靳尚谊先生的人物肖像，佳作频频，好一场美轮美奂的视觉盛宴。此外还有彦涵、王琦、李桦、伍必端等老一辈版画艺术家的版画作品，造型简练，寓意深刻，让我们领略了黑白木刻这种艺术语言的独特魅力。以往一些美院名师由于常年工作在教学一线，作品展览出版较少，教名往往淹

没了他们的画名，如伍必端、王临乙、王合内等先生，本次展览集中展示了几位老艺术家的素描、石膏、泥塑等代表性作品，为人们重新认识他们的艺术成就提供了契机。(图2)(图3)

在简短热烈的开馆仪式后，名师捐赠作品展迎来了第一批观众，刚刚参加完校庆典礼的全国人大常委会副委员长华建敏、原全国人大常委会副委员长李铁映以及美术馆设计师矶崎新先生等贵宾，在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导的陪同下参观了展览。大家对老一辈艺术家深厚的艺术积累赞叹不已，并高度赞扬了他们在艺术创作和艺术教育上作出的卓越贡献。许多本院师生和校友都表示，回顾老一辈艺术家的艺术成就，是对优秀艺术传统的继承和发扬，是一种纪念与学习，更是对新一代艺术家的鞭策与激励。

本次展览在展示方面也有匠心独运之处，使用幻灯投影形式将老艺术家的艺术简历和生平资料简要地概括出来，给观众增添了一个清晰的信息平台，丰富了展览的内容。此次名师捐赠作品展一直持续展览到11月10日结束，本院师生及校外观众可凭有效证件和美术馆门票参观展览。

（文/刘加全）

我们 · 美院——中央美术学院校庆展

前言

中央美术学院迎来了九十周年华诞。从一九一八年国立北京美术学校的创办，到今天的中央美术学院跨越式发展，历经近一个世纪的变迁，呈献了一段完整的艺术史、艺术教育史。这段历史由几代美院人共同建造。作为九十周年院庆活动的一部分，我们组织了这次与美院记忆有关的特别展示。严格地讲，这不是一个中央美术学院历任教师的艺术成就展，因为中央美术学院几代艺术家、教育家的辉煌成就在这样一个展览中是无法完整体现的。此展中，从第一件展品——老院长徐悲鸿先生的作品到最后一件新任教师的作品，展示了一个不寻常的时间线索，它所体现的是美院人献给母校的一份心意，一份共同的表达。

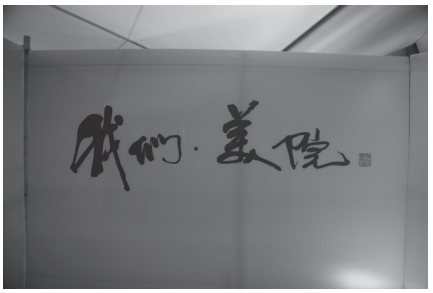
此展开辟了一个中央美术学院人文学院的特别展区和一个中央美术学院文物文献展区。这是第一次以展览的方式展示我院几代艺术史论家的成果和贡献。

感谢所有提供展品以及对此展的实现付出劳动的人。

校庆展组委

附录：我们.美院——中央美术学院校庆展在我院开幕

10月18日，中央美术学院美术馆新馆迎来了开馆后的首次展览，由我校主办的“中央美术学院校庆展”于上午11时许在美术馆三层展厅隆重开幕，本次展览是我院90周年校庆系列活动之一。



展览现场图片

全国人大常委会副委员长华建敏、原全国人大常委会副委员长李铁映等领导应邀出席了展览。参加展览的还有，海内外多家美术馆馆长和出席校庆活动的新老校友，本校师生及首都文化界、艺术界和媒体朋友。

展览紧扣“我们·美院”的主题(图1)，选取展出了雕塑、绘画、摄影、装置等教师作品200余件。展览现场气氛热烈，主展区设在三层脚手架搭成的临时展廊上，这一创意让参观展览的观众耳目一新，也寓意美院今日的辉煌是所有师生及广大校友共同奋斗构筑起来的。全国人大常委会副委员长华建敏、原全国人大常委会副委员长李铁映等贵宾在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导的陪同下，仔细观看了作品，颔首赞许并交流了对作品的看法。最后，一行人在潘院长“我们·美院”的题字下合影留念。

我院一直以高度的历史责任感，思考中国美术发展的全局，把握和引领中国美术和美术教育的发展。近年来，基于对宏观使命的思考和理解，我院加强了与国际著名艺术大学、博物馆的交流，致力于建设国内领先、国际一流的综合性美术学院。

本次展览一直持续到校庆系列活动结束，对广大师生免费开放，这次展览在展现美院新面貌的同时，也激励了广大师生为我校今后的发展贡献力量。

（文/辛培）

中央美术学院校史文物展

再现美院80年代的场景，展出历史文物。

追寻美院精神传承之路——校史文物展为九十岁美院庆生

10月18日上午11时许，伴随着中央美术学院美术馆开馆仪式的揭幕，中央美术学院九十年周年校庆校史文物展在校方的精心策划下于美术馆四层展厅展出。全国人大常委会副委员长华建敏、原全国人大常委会副委员长李铁映等贵宾在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导陪同下参观了此次展览。

展览(图1)主要展出了原始资料、老照片等校史文物，如：叶浅予教学记录、1945年9月教职工考勤薄、国立北平艺专第一届毕业师生合影等等。实物配合文字全面展示了学校沿革、校园景观、校园生活、课堂学习、社团活动等学院发展的情况。

展厅的左边有个小房间(图2)，复制了以往熟悉的课堂和办公室。墙上的锦旗、原始的课桌椅以及当时的石膏像真实再现了老美院的风貌。欣赏完静态的展品，房间最里面还有投影仪放映着不同时期美院教师的照片，供校友观看。

除此之外，展览还展出了最早的“中央美术学院”校牌(图3)，毛泽东题词的“国立美术学院”及近期的校牌，引发了各届新老校友对在校生活的无限回忆与怀念。校址的变迁无不彰显着学院悠长的历史与丰富的文化。

（文/曹原）



图1 展览现场图片



图2 以往熟悉的课堂和办公室



图3 最早的中央美术学院校牌

(二)美术馆发展策略国际研讨会

美术馆发展策略国际研讨会
——庆祝中央美术学院90周年华诞暨新美术馆开馆

时间：2008年10月19日至10月20日
地点：中央美术学院美术馆学术报告厅
主办：中国美术馆、中央美术学院



国际馆长会议海报

10月19日到20日，由中央美术学院与中国美术馆共同主办，全国美术馆专业委员会协办的“美术馆发展策略国际研讨会”在新美术馆成功举行。本次会议邀请了国际知名美术馆的馆长及国内各省市美术馆馆长与代表，共同探讨了亚洲美术问题，研究美术博物馆的收藏、展示、研究及公共教育推广方面的共同和特殊问题，旨在使艺术通过美术馆这个平台表现出一种整合性的力量，为艺术的发展作出新的贡献。

近年来我国美术馆事业得到蓬勃发展，新的发展形势也为美术馆的建设和管理提出了新的课题。美术馆发展策略国际研讨会分别从全球化中美术馆与城市发展及观光化趋势，亚洲艺术的现代转型及美术馆的学术方向，美术馆公共教育及推广策略以及大学美术馆的功能四个方面展开讨论。大会由院长潘公凯和中国美术馆馆长范迪安作了开幕致辞及主题发言。文化部艺术司美术处处长兼全国美术馆专业委员会秘书长安远远、中央美术学院副院长徐冰、人文学院院长尹吉男、美术馆副馆长谢素贞和人文学院副院长余丁分别致辞。

在论坛上我们倾听到来自世界各地及国内各大美术馆馆长的精彩言论。英国国家美术馆副馆长大卫·杰弗从伦敦国立美术馆的收藏角度谈了有关美术馆的发展；法国卢浮宫博物馆艺术教育总监塞利勒·古耶特提出卢浮宫博物馆针对视障碍群体所建立的艺术传播政策；旧金山亚洲美术馆馆长许杰就国际上的亚洲艺术提出“新时代，新视野”的观念；普林斯顿大学美术馆执行馆长丽贝卡·伊丽莎白·桑德从普林斯顿大学美术馆回顾过去如何影响现在；意大利罗马当代美术馆馆长丹尼洛·埃柯从美术博物馆的功能和责任出发引出当代美术馆应该发出的声音；博物馆之国荷兰弗莱斯博物馆馆长塞斯·冯特维恩介绍了荷兰博物馆模式以及国家政策对博物馆发展的重要性；日本森美术馆馆长南条史生以森美术馆为例谈到美术馆新的经营模式；东京国立新美术馆馆长林田英树做了论东京国立新美术馆的开馆以及日本美术馆所面临的问题的报告；东京艺术大学副校长田渊俊夫展开了关于大学美术馆的意义和发展方向的发言；广东美术馆馆长王璜生从广州三年展看“全球化

艺术”与城市文化的关系中提出对共享和共构概念的新理解；上海美术馆馆长李磊通过上海双年展的艺术教育推广活动提出美术馆的公共文化服务的重要性；何香凝美术馆馆长以何香凝美术馆为例谈中小型美术馆的当代实践；国立台湾美术馆馆长薛保暇通过实际展览分析了流动中的“亚洲现象”。

通过会议明确了中国美术馆事业发展的新方向：美术馆文化的营造还需立足全球化文化条件下以及本土公众的文化认同并增加公众对美术馆存在价值的理解。相比西方美术馆的历程，中国美术馆发展既需实现基本功能，还要着眼建立有中国特色的美术馆文化。

一、嘉宾演讲

1、范迪安（中国美术馆馆长）
《艺术生态变迁与美术馆策略》

2、大卫·安德鲁·杰弗（David Jaffe，英国伦敦国家美术馆副馆长）
《伦敦国立美术馆的收藏》

3、《论美术馆新的经营模式》

4、林田英树（东京国立新美术馆馆长）
《东京国立新美术馆的开馆以及日本美术馆所面临的问题》

5、薛保瑕（国立台湾美术馆馆长）
《流动中的“亚洲现象”》

6、《新时代、新视野——论国际上的亚洲艺术》

7、王璜生（广东美术馆馆长）
《共享与共构——从广州三年展看“全球化艺术”与城市文化的关系》

8、丽贝卡·伊丽莎白·桑德（Rebecca Senders，普林斯顿大学美术馆馆长）
《普林斯顿大学美术馆：过去如何影响现在》

9、田渕俊夫（东京艺术大学副校长）
《中央美术学院创立90周年纪念又逢新美术馆竣工纪念》

10、丹尼洛·埃柯（Danilo Eccher，罗马当代美术馆馆长）
《论当代艺术博物馆》

11、塞斯·冯特维恩（Cees van’t Veen，荷兰利瓦登市弗莱斯博物馆馆长）
《荷兰的博物馆》

12、塞利勒·古耶特（Cyrille Gouyette，法国卢浮宫博物馆艺术教育总监）
《公共美术教育——如何让视力残障者接触艺术》

13、李磊（上海美术馆执行馆长）

《从上海双年展的艺术教育推广活动看美术馆的公共文化服务》

二、讨论资料

1、《中小型美术馆的当代实践——以何香凝美术馆为视察点》 何香凝美术馆副馆长 乐正维

2、《艺术家工作室开拓美术馆学术新境界》 宁波美术馆馆长 韩利诚

3、《河南省美术馆的学术定位及发展走向》 河南美术馆馆长 化建国

4、《西安美术学院西部美术馆学术之方向》 西安美术学院美术馆馆长 朱尽晖

5、《开展文化公共教育，创建新型艺术品牌》 合肥市赖少其艺术馆馆长 于在海

6、《关山月美术馆公共教育的实践和探索》 深圳市关山月美术馆

本次研讨会综述及发言整理稿见本年鉴第二部分“美术馆学探讨”。

附录:

（一）中央美术学院美术馆的变迁

文/唐斌

中央美术学院美术馆（原名中央美术学院陈列馆）地处北京王府井金街重要地段——校尉胡同5号中央美术学院旧址，是中央美术学院的重要组成部分。其始建于20世纪五十年代初，由我国著名建筑设计师、清华大学教授张开济设计，建筑面积1680平方米，中西合璧、特点突出。建筑正面上方镶有中央美术学院十几位著名艺术家集体创作的、反映中央美术学院建院初期所设专业科目内容的浮雕壁画，侧面反映了新中国成立初期我国美术教育发展的状况。同时，建筑侧面还镶有大面积装饰图案，是北京城难得的保存完好的艺术建筑之一，也是新中国成立后建造的第一所专业美术展览馆。

自建馆以来，中央美术学院美术馆一直是我国美术教育事业最重要的基地之一，是学生和广大美术爱好者的第二课堂。著名画家董希文、孙滋溪、焦可群、潘公凯等教授先后担任过馆长。在半个多世纪的风雨历程中，美术馆在学院教学、研究、展览展示、国际国内艺术交流及艺术品收藏等活动中发挥了重要作用。多年来举办各种展览、艺术活动千余次，其中每年举办的中央美术学院毕业生优秀作品展是一代代优秀艺术家成名之初的起步圣地，与国外艺术院校的交流活动又是反映国际美术教育信息的一个窗口。

1998年，在国际国内艺术活动大发展的背景下，随着展馆功能的扩展以及艺术交流活动的日益增加，学院正式将"陈列馆"更名为"美术馆"。

中央美术学院美术馆自成立之初就十分重视对艺术品的收藏，藏品涉及古今，兼顾中西，涵盖了美术的各个领域，体现着各个艺术类别与众不同的风格样式。

该馆现已收藏各类美术作品1.3万余件，包括清代以前及近现代艺术大师、当代著名美术家的代表作品和建院以来历届学生的优秀作品，国内外艺术家本人及家属、国外政府、团体捐赠的美术作品，以及由我国政府和其他文化机构转交来的国外艺术品。收藏的品类有中国画、油画、版画、雕塑以及年画、织绣、少数民族服饰和用具等民间美术品，还有一批青铜、陶瓷、雕刻工艺品及铭刻拓片等中国古代文物。1995年，美术馆由北京市文物事业管理局核发登记注册为北京市博物馆之一。

此外，该馆的藏品中包括十分珍贵的欧洲油画原作，如库尔贝的《戴珍珠项链的妇女像》，还有许多由我国油画家在国外著名博物馆内精心摹绘的具有相当研究价值的西洋名作临本，早年留学国外艺术家的创作及中国当代著名油画家的作品。这些作品反映了从油画传入我国时直至当前每一个阶段的发展历程。

在中国古代书画收藏方面，有沈周、周之冕、朱耷、虚谷、黄慎、董其昌、袁江、任颐、吴昌硕等历代大家的多种绘画原作，其中大约100幅的中国古代名家书画已载入国家《中国古代书画目录》，部分作品被收入《中国美术全集》。除了在古代书画收藏上的成就之外，该馆还收藏了20世纪我国著名国画大师齐白石、张大千、黄宾虹、林风眠、吴作人、李苦禅、李可染、黄秋园、陈师曾等名家的作品以及当代部分著名中国

画家的作品。

另外，木刻、铜版、石版等形式风格多样的版画作品，美术馆收藏也相当丰富，展现了版画艺术在我国的兴起和蓬勃发展；当代著名画家董希文、叶浅予、刘凌沧、萧淑芳、张仃、戴泽等临摹的涵括敦煌、永乐宫、麦积山等石窟寺庙壁画的摹本以及部分美院早期学生所临的壁画也在收藏之列。

对历届毕业生优秀作品的收藏是中央美术学院美术馆不同于其他博物馆的特色之一。收藏的每届毕业生优秀作品反映了各个时期美院美术教育的水平和特点，他们具有很高的艺术价值和强烈的时代气息，可称之为新中国美术的一部编年史。

为使馆藏的优秀美术作品能够更好地服务于社会，服务于教育，美术馆还对藏品分门别类进行长期和短期陈列，如中国古代绘画陈列、老教授捐赠作品陈列、历届学生优秀作品陈列等。同时每年举办的数十次各种类型的美术展览中，包括学院教师、学生作品展览，院内外画家专题展览，国内外美术交流展览等，吸引了许多国内外的艺术家及美术爱好者前来。

中央美术学院新建美术馆位于北京朝阳区花家地新校院内，始建于2005年，由国际著名建筑大师矶崎新设计，占地3546平方米，建筑面积14777平方米，为地下2层，地上4层建筑。馆内包括藏品库、固定展厅、临时展厅，另设有报告厅、会议室、拆装仓库、咖啡厅、商店等完善的服务设施。

新建美术馆藏品库房1120平方米，采用国际最新信息技术和数字化管理，在软硬件方面均达到国际水准；展览、陈列面积4051平方米，展厅顶高最高约11米，顶棚为玻璃天窗，适合架上绘画、现代设计、多媒体及雕塑、装置等多类型展览；同时可容纳400人的学术报告厅和90人的多功能会议室更是为展览的举办提供了良好的配套设施。

随着新馆的建成并投入使用，中央美术学院美术馆将在国家和学院的大力支持下加速提高馆藏水平、服务水平、科研水平和自动化管理水平，向公众开放一个更高层次、更高水平的审美领域，向世界呈现一个辉煌的文化艺术殿堂。

（本文原刊于《中国文化报》2008年4月8日，本文为修订稿。）

(二)美术馆历任馆长

按：中央美术学院历来就有院长、副院长分管图书馆、陈列馆、美术馆等教辅单位工作的传统，在此对各领导为美术馆所给予的帮助和支持表示感谢！



董希文

董希文（1914—1973）浙江绍兴人。1932 年考入苏州美术专科学校,翌年转入国立杭州艺术专科学校。1938年就读于上海美术专科学校。抗日战争中随国立艺术专科学校辗转湖南、贵阳、云南，曾一度到越南河内美术专科学校学习，不久即回国，到苗族地区写生，搜集创作素材。1943年以

研究院身份在敦煌石窟临摹、研究古代壁画。1946年任教于国立北平艺术专科学校。1949年后三赴西藏，深入生活进行写生创作。曾任中央美术学院教授。20世纪60年代初期，担任董希文油画工作室主任、中央美院陈列馆馆长。

著名油画家。其油画在写实的基础上，吸取借鉴民族绘画及民间艺术的某些手法，注重油画的民族性。绘画作品以人物为主，大都反映现实生活，有强烈的时代感。代表作有《苗女赶场》、《祁连放牧》、《哈萨克牧羊女》、《开国大典》、《春到西藏》及《千年土地翻了身》等。出版有《长征路线写生集》、《董希文画辑》、《董希文作品选集》、《国风境界——董希文画集》等。

杨筠 1919年生，山东德州人。中国美术家协会会员。1935年在北平艺术职业学校学习绘画，1938年至1941年到延安鲁迅艺术学院美术系学习。1946年后担任华北联合大学组织工作。1964年起，担任中央美术学院陈列室副主任；1978年被任命为中央美术学院陈列馆副馆长。擅长版画。代表作品有《织布图》、《养鸡图》等。


杨筠

孙滋溪 1929年生，山东黄县人。1958年毕业于中央美术学院，长期从事美术教育工作。四十年代末开始发表美术作品。现任中央美术学院教授，中国美术家协会插图装帧艺术委员会副主任，中国出版工作者协会装帧艺术委员会委员。1983年12月至1987年7月担任中央美术学院陈列馆馆长。


孙滋溪

著名油画家。主要作品曾参加五十余次国内外美展，十五次全国性美展。部分作品赴欧、美、日、中东、东南亚各国及港、台等地展出并多次获奖。二十余幅作品被国内外美术馆、博物馆等文化艺术单位收藏。90年代以前的主要有：油画《天安门前》、《同学》、《母亲》（获奖）、石版画《小八路》（获奖）、巨幅素描《当代英雄》（主笔）及文学插图《林海雪原》、《冷艳孤芳》（获奖）等。90年代以来的作品有：油画《五子棋》（获奖）、《风雪行》、《女娲》、《清明时节 》、《孙毅将军》、《沧桑百年》（获奖）及《傣族风情系列》和《沂蒙风情系列》等。出版有《孙滋溪画集》（获奖）和《孙滋溪油画写生录》和《孙滋溪素描集》等。曾在国内外出版物上发表过上千幅美术作品。代表性作品收入《中国新文艺大系·美术集》、《中国美术五十年》、《中国油画集》。《中国当代油画艺术》、《中央美术学院四十年教师优秀作品选》等多种大型美术选集。

焦可群 1930年生，陕西西安人。1958年毕业于中央美术学院中国画系，留校在中国画系任教，中央美

术学院教授。历任花鸟画教研组组长、系教研室主任、副系主任。1987年7月至1990年9月担任中央美术学院陈列馆馆长。

擅长中国画。长期从事中国画艺术的研究、教学和创作，在总结艺术教学经验的基础上，出版了大量国画技法书籍，如《写意花卉画法》、《写意藤蔓画法》、《画荷要决》、《画藤蔓要决》、《怎样画鹤》、《怎样画鹰》、《怎样画鸡》、《怎样画水禽》、《怎样画兰菊》等。录制有技法教学光盘17集和《国画入门》教学录像等。作品有《幽幽版纳》、《南海月明》、《雄踞昆仑》等。


焦可群

王晓 1948年生，山西人。中国美术家协会会员。1982年毕业于西安美术学院油画专业。1965年至1986年在解放军总装备某政治部，从事美术创作和群众美术辅导工作。1987年1月转业至中央美术学院陈列馆工作，1990年9月担任中央美术学院陈列馆副馆长。2005年5月26日汤沛去世后，王晓被任命为代理馆长。

擅长油画、版画。其作品多次入选全国美展并多次发表于《美术》、《解放军文艺》等专业刊物；所创作的乡土风情油画作品多为海内外收藏家收藏。


王晓

汤沛（1957-2005）北京人。1977年参加工作；1980年调入中央美术学院陈列馆面塑工作室；1981 年至1986年担任院副团委书记；1985年至1986年担任院团委书记；1985年5月起任中央美术学院陈列馆展览部主任；2002年至2004年任中央美术学院美术馆副馆长；2004年11月任中央美术学院美术馆常务副馆长，主持美术馆工作。2005年5月26日出差江苏，突发心脏病去世。

“面人汤”第三代传人。其面塑作品多次参加由中国工艺美术家协会、北京民间艺术研究所举办的《民间艺术精品展》、《北京民间艺术展》等。出版《面塑技法》一书。


汤沛

潘公凯 1947年生，浙江宁海人。1964年就读于浙江美院附中，1978年在浙江美院国画系进修。1979年至1984年任教于浙江美术学院中国画系，1984年至1992年历任浙江美术学院学报编委会主任、中国画系系主任。1994年至1996年任中国美术学院研究部主任。1991年被评为有特殊贡献知识分子；1992年获旧金山美术学院荣誉博士学位。1997年被评为国家级有突出贡献的中青年专家；享受国务院政府特殊津贴的专家。1996年至2001


潘公凯

年任中国美术学院院长。2001年6月至今任中央美术学院院长，并兼任中国美术家协会副主席，全国政协委员、博士生导师、教育部人文社科研究项目评审委员。2006年11月至2009年6月担任中央美术学院美术馆馆长。2010年担任上海世博会中国国家馆展陈设计总策划与总设计师。

著名中国画家，美术史论家。八十年代以来，提出中西两大艺术体系“互补并存，两端深入”的学术主张，对中国美术界产生重要影响。近几年主持《中国现代美术之路》学术课题的研究和撰写。其水墨作品深沉雄阔，曾在纽约、旧金山、东京、巴黎、北京等地举办个人画展。论著有《中国绘画史》、《限制与拓展》、《潘天寿绘画技法解析》、《潘天寿评传》等。主编有《现代设计大系》、《潘天寿书画集》、《中国美术60年》、《潘天寿全集》等大型画册丛书，其中《现代设计大系》、《潘天寿书画集》获国家图书奖。



谢素贞

谢素贞 1964年生，台北高雄人。1999年于英国伦敦大学哥德史密斯学院攻读策展与艺术行政专业，并获得硕士学位，现为北京中央美术学院美术史在读博士。此前曾任教于实践大学时尚与媒体设计研究所及国立台北艺术大学，曾任台湾高雄山美术馆副馆长、山艺术文教基金会执行长及台北当代艺术馆馆长等。2007年4月至2009年6月担任中央美术学院美术馆执行副馆长。



王璜生

王璜生 1956年生，广东人。毕业于南京艺术学院，获博士学位。2009年7月至今担任中央美术学院美术馆馆长，教授。中国美术家协会理事，全国美术馆专业委员会副主任，中国美术馆专家委员会委员，广州美术学院、南京艺术学院、华南师范大学特聘教授，国务院政府特殊津贴专家。2004年获法国政府颁发的“文学与艺术骑士勋章”，2006年获意大利总统颁发的“骑士勋章”。

创办和策划“广州三年展”，“广州国际摄影双年展”，策划“中国人本：纪实在当代”大型摄影展，“毛泽东时代美术文献展”，“中国水墨实验二十年”展等。曾为广东美术馆馆长。

出版美术史论专著《中国明清国画大师研究丛书——陈洪绶》；《中国绘画艺术专史：山水画卷》；出版《王璜生 / 天地悠然》、《王璜生——生活与艺术》、《日常心情——王璜生大花系列》、《春荣 / 秋净——王璜生小品集》、《天地悠然——王璜生的水墨天地》等多种个人绘画专集。作品为中国美术馆、广东美术馆、英国维多利亚博物馆、广东省博物馆、全国政协等机构收藏。美术作品入选“第八届全国美展”、“第九届全国美展”、“第十一届全国美展”、“百年中国画大展”等。

四 2008-2009年工作总结及2010年度工作计划

中央美术学院美术馆2008-2009年度工作总结

2008年10月18日，中央美术学院美术馆新馆正式开馆，2008年到2009年，中央美术学院美术馆走过了不断成长的两年，努力打造国际美术博物馆的专业工作水准和公益文化服务社会形象，学术影响不断扩大，取得了美术界和社会的一致好评。形成了具有学院气息，欣欣向荣的展览格局，突出了紧紧依靠中央美院的学院背景，发挥藏品资源优势、学术优势的有力特点。

一、突出展览特色，提高专业水平和影响力

我馆新馆全年共举办各类展览16个，包括“艺术的双重梦想·2RC——在艺术家与工匠之间”、“荷兰建筑百年展”、“白南准个展”等国外交流展览。“历代名画记——中央美院藏中国古代绘画作品展”、“碰撞——关于中国当代艺术试验的案例”、“景观·静观——中国当代摄影专题展”等主题策划展，以及“千里之行——2009届毕业生优秀作品展览”、第十一届全国美展壁画展览、2009年世界设计师大会、中央美术学院素描60年展览等几项大规模的展览活动。

教学展厅配合全院各类项教学活动，累计展览展示活动27个，包括学生春秋季社会实践、艺术考察作品汇报，各院系和附中毕业生作品展、工作室成果展，全院教学检查、职称评审成果展示、引进人才、接收毕业生作品展示以及与其他美院教学交流、活动展示等等。

在注重展览专业性的同时，我馆注重展览学术性建设、加强国际化、当代性的交流活动。利用学院优势资源和馆藏精品，策划组织系列品牌展览并开展研究、研讨和出版。在展览设计、视觉表现、整体文化氛围等方面更加强突出特色，精心营造新颖的视觉效果和高雅的文化氛围，使得艺术作品与展示环境相得益彰，把整个展览作为一件完整的艺术品来打造，为社会提供了更加优质的服务，使我馆受到了业内外更多的关注。

二、提高综合功能，学术效果社会效益双丰收

在以展览为中心的业务创新实践中，我馆还充分调动美术馆的综合功能，使展览在学术、社会效益两方面都得到切实的加强。馆长王璜生教授先后为美院“当代艺术与批评”课程及人文学院“美术馆及策展”课程授课；应邀出席文化部“新中国美术60年”理论研讨会、文化部“全国美术馆工作会议”、台湾美术馆“第二届亚洲艺术论坛”、香港“设计营商周：西九龙文化与大都会”国际论坛、美国纽约华美协进社美术馆“中国纪实摄影”专题讲座、广东美术馆“全球化语境中国当代艺术的判断”学术研讨会、北京“2009全球收藏艺术品论坛”、上海美术馆“2010第八届上海双年展专家咨询会”、今日美术馆“中国当代艺术的前沿在哪里”学术研讨会、北京画院“庞薰琹学术研讨会”等，作专题演讲及发言。

学术部王春辰先后参加“当代艺术三十年与艺术史评价”、“艺术要相信什么？——从蔡国强个展看中

国当代艺术的创作与艺术家身份”研讨会、韩国现代艺术研究所“中国当代的现在与未来”、尤伦斯当代艺术中心“艺术北京2009——影像艺术高峰论坛”、墙美术馆“中际国际中国当代艺术理论与批评论坛”、今日美术馆“意派”理论研讨会、第七届全国美学大会暨“新中国美学六十周年”全国会议、美国明尼苏达大学“中国当代艺术的现状”研讨会、绍兴文理学院与中央美术学院“兰亭论坛：当代艺术中的书写与文字”等学术活动。

美术馆馆长及学术部同事在各大专业期刊发表论文60余篇，发表专著和译著20余本，取得了学术效果社会效益的双丰收。

三、不断整合丰富艺术典藏，管理艺术珍宝

新馆各方面的管理制度在逐步走入正轨的同时，藏品的管理工作也是重中之重。在馆长助理唐斌博士的直接负责和督导下，美术馆藏品清点、整理和移库工作已有序进行，文物藏品已初步清点完毕并全部移入新馆库房。部分油画、国画和雕塑藏品也已移入新库。预计2010年6月份完成全部藏品的移库工作。对于我馆收藏的作品既要保存保护、整理研究，更要发挥其艺术价值和社会作用，对于拥有特殊学术背景的美术馆，我们更要担负起教育教学的特殊使命，为新一代的艺术人才打造良好的教学参观氛围，并服务于大众教育。在藏品整理的同时，我馆与人文学院合作，组织了“历代名画记——馆藏中国画作品展”以及部分古代绘画精品和学院老先生捐赠作品为主的馆藏精品系列展览，此项目将作为固定陈列在每年策划不同主题的展览二到三个，为打造精品品牌展览奠定了良好基础。在一年一度的毕业生优秀作品收藏工作中，我馆共计收藏作品25件，同时随展览收藏参展艺术家作品7件，为未来艺术家打造了完美的展示平台，服务于艺术的后续力量，同时为年轻的美术馆注入了新鲜血液。2010年我馆将启动美术馆藏品修复专项经费，制作、购买库房展柜、展架，调试库房恒温恒湿系统。在新的一年，美术馆的藏品修复、整理移库以及藏品数字化和开展研究陈列将是典藏的工作重点。

四、大力推进公共美术教育，坚守基本职能

公共教育是一个专业美术馆的基本功能之一，也是文化事业单位设施的基本职能之一。尤其是作为国内美术最高学府的美术馆，更是把公共教育作为工作重点。2009年我馆举办、参与各类研讨会及讲座10余次。其中包括：亚洲艺术高端市场博览会、中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会、薛永年教授中国古代绘画专题讲课、2009中秋品茗赏画会、蜕变2009·Photoshop World 国际金牌巡讲、“不是一扇门：作者要学会填满饭碗”、新媒体艺术系列讲座之一 ——新媒体艺术的哲学思考、新媒体艺术系列讲座之二——奥地利电子艺术节30年等，引起了在校广大师生和公众的热烈反响。

我馆本年度印刷出版了白南准个展、千里之行——2009届毕业生优秀作品展、景观·静观——中国当代摄影专题展等展览画册。在公共阅览区为广大观众提供一系列可阅览书籍，为公众提供一个图片文字视觉双享

受的空间。

美术馆志愿者队伍一直运用中央美院在校学生的资源背景，提供学生在学习理论的同时，在实践中更加深入的了解美术馆的各方面工作，但因人员流动性大的特点，也加大了对志愿者管理的难度。2009年美术馆克服了志愿者的局限性，加强了志愿者队伍的招募、培训和使用，在合理运用的同时，配合志愿者学生的课时合理安排。同时调动了志愿者服务的积极性。

在网站建设方面，我馆进一步完善调整了美术馆网站版面设计、内容更新。创刊了美术馆电子报，及时有效与各界联系沟通，节省了宣传费用，加大了宣传力度。

加强美术馆形象建设和社会推广也是本年度的一项重要工作，我馆制作了美术馆宣传手提袋、宣传册、年历贺卡及工作手册，同时将进一步发展具有美术馆特色的宣传品和纪念品，打造美术馆公共教育品牌。

五、加强内部管理，构建和谐团队

2009年对于美术馆的年轻的团队来说具有积极的挑战性。本年度在馆长王璜生教授、馆长助理唐斌的直接领导下，全馆上下齐心协力克服种种困难现状，担负起了人员少展览任务多的工作安排。在行政管理机制方面，我馆逐步建立起月度中层干部办公会议机制，公开化透明化的表决馆内各项行政决策和工作安排，使全体馆员对全局工作有了清晰的了解，对布展工程审批、资金审核把关及员工薪酬福利等重要事宜讨论决议，调整了馆员工资待遇和劳务费发放标准，充分调动了馆员的积极性和责任心。考勤加班制度的公开化，合理及时登记化，构建了公平的奖罚制度。同时加强与学院综合办及三家物业公司的沟通联系，及时调整健全各项规章制度，重点是美术馆安全管理规范。

美术馆在2009年根据美术馆专业要求及发展需要，对原部门设置做个别的调整，增设学术部。明确了各部门岗位职责与分工，根据岗位设置需要与人员编制现状，计划引进部分人员。

我馆关心和鼓励美术馆员工的工作热情和专业学习提高，组织到外地及北京一些美术馆参观、交流、学习。在馆长助理唐斌的带领下，组织馆员一行10人前往上海和杭州两地进行为期5天的参观考察、交流学习。前往的单位有浙江美术馆、中国美术学院美术馆、浙江省博物馆、上海刘海粟美术馆、上海证大现代艺术馆、上海美术馆。我馆馆员在考察中得到一定专业上的收获及感想，增强了整个团队凝聚力和和谐力。同时也增进了我馆与各省市美术馆的交流、互动，达成多项合作交流项目及未来合作意向。

我馆财务工作紧紧配合学院全年年度安排，注重开源节流，合理的编制单位预算，努力做到增收节支，建立健全财务各项规章制度，规范内部经济秩序，加强资产管理，配合学院财务处、国资处、纪检审等部门，在政府采购等各项工作中严格按制度和规定办事，同时抵制“小金库”的不正之风。

六、合理盈利，形成良性运转机制

本着高端学术性美术馆的定位，本馆也不失时机的合理盈利。2009年本馆在合理安排展览档期的同

时，承接各类有质量的企业宣传活动十余次，合理的盈利为美术馆良性运转注入商业活力，如："Laneige star white" Press Conference、中国银行广告拍摄、2008AAC艺术中国颁奖盛典、保时捷2009新车发布会、HERMÈS SS09 Accessory Presentation、联通广告拍摄、Cartier Trinity 媒体见面会、"COTTON USA·Natural World"、Zegna Sports 全球新闻发布会、新鸿基地广告拍摄、爱慕·绽放2010春夏发布会等。

崭新的一年，中央美院美术馆将迎来更富机遇的一年，相信在中央美院的有力领导和支持下，美术馆将进一步努力，向着特色学院背景，国际一流美术馆继续奋斗。

中央美术学院美术馆

2010年4月9日

中央美术学院美术馆2010年度工作计划

2010年央美美术馆的主要工作任务和目标是：进一步完善结构，加强管理，强化突出学术专业形象，全面拓展美术馆社会功能，争取通过文化部“全国重点美术馆”评估。

具体工作有：

1.藏品的专项研究及修复整理开展,对藏品中“北平艺专”时期的作品及历史专题研究,加紧对藏品的修复工作,完善藏品的档案整理工作,争取逐步联合人文学院开展藏品的研究工作。

2.进一步完善部门的设置和人员的到位到岗，特别是“典藏部”、“公共教育及发展部”（目前人手缺乏，公共教育及拓展、志愿者工作、“大学与美术馆”俱乐部工作、礼品和衍生产品的开发等都尚未真正展开），进一步加强管理包括财务、物业、布展、设备、服务部门以及展厅等的管理和规范化专业化运作。

3.强化、突出央美美术馆的学术及专业形象，具体工作：

A，做好“中央美院素描60年”全国巡回展工作，主要在上海、广州、武汉、西安、重庆、沈阳、济南等美术馆或高校美术馆，同时展开运作、宣传、拓展、学术交流研讨等工作，扩大影响力。并积极联系到英国皇家艺术学院、巴黎艺术学院等展出。

B，力争做好“卢浮宫藏意大利文艺复兴纸本绘画作品展”（包括有达芬奇、拉斐尔等的作品，已定于10月份至12月份展出）、“法国摄影大师马克·吕布50年回顾展”（已谈妥捐赠收藏40件作品。象征性收藏费5000欧元，4月至5月展出）、“100年100只椅子”国际设计展（德国设计博物馆藏品，初定9月份展出）、“莫迪里阿尼作品展”（重点项目，资金较多，尚未落实，需学院支持，初定在12月至明年春节），“挪威艺术家帕克展”（学院交流项目）及国际建筑设计展（未定）等重要国际交流展。

C，办好中央美院“60年美术教育成果展”、“造型学院大展”、“潘公凯艺术展”、“优秀毕业生作品展”、人文学院“我们这一届”展览、设计学院“摄影专业10年展”、“基础教学展”、中国画学院“王定理教授作品展”、造型学院“陈文骥作品展”等，以及“项目空间”系列活动。

D，自主策划学术性研究性展览，拟创办“中央美院美术馆学术年度展”（CAFAM展），首届CAFAM展由王璜生、王春辰策划“异界——文化中的变异和跨界现象”（初定题目，12月举办）；研究性展览有“自我画像：女性艺术在中国1920-2010”（萧淑芳艺术基金会支持项目）。

E，做好“关于现代性”大型国际学术研讨会系列活动，及其他研究研讨活动等。

F，创办《大学与美术馆》刊物及“大学与美术馆”论坛（校内校外）和“大学与美术馆”俱乐部（与各高校学生会、团委、北京教委等合作），扩大学术影响力和公共教育服务的功能。

4.完善美术馆的功能。通过“大学与美术馆”论坛和俱乐部的设立，探索学院美术馆社会公共服务的特色；争取将美术馆礼品店、咖啡厅等做活做大，以体现更好的服务面貌和品质；进一步做好网站及对外宣传、联络的工作；完善美术馆展览档案及建立图书资料室。

5.建立“收藏委员会”，在“收藏委员会”的指导下有计划地抓紧学院老教授的作品研究、收藏工作，重点“王式廓作品收藏”、“苏高礼作品收藏”、“李斛作品收藏”等；同时，开展有成就的中青年艺术家的作品收藏包括当代艺术的收藏；联合人文学院开展藏品的研究及展出陈列，有计划地进行藏品修复（古代绘画、早期油画）工作。

6.以主动的姿态积极与国际国内美术馆博物馆、学院美术馆博物馆开展合作交流，建立良好的互动关系，争取走出去推出我馆的藏品展和学术策划展。

7.以多种方式包括品牌活动、公益活动、赞助活动、拓展活动等为学院和美术馆增加活动经费。

8.加强和完善内部管理，整理上报相关材料，接受评估检查，争取顺利通过文化部“全国重点美术馆”的评估并获得“全国重点美术馆”称号。

需要学院给予审定和支持的有：

1，希望增加人员经费，以利适当增加工作人员，完善人员及工作结构，更利于全面实现美术馆的功能。

2，如能通过“全国重点美术馆”评估，希望由学院领导和财务处领导批准和协助，争取成为学院的二级机构，直接地向教育部、财政部申请年度经费和收藏经费及展览经费等。

3，为了更有利于为社会文化界和公众服务，也体现中央美院美术馆的开放性，希望将美术馆大门向80米通道打开，并协助做好相关的管理保卫工作。

4，美术馆基础设备运作一段时间了，一些设备需要进一步完善、补充、改进，如展厅灯具、库房温湿度、图书资料室、贵宾接待厅等，以适应和保证国际一流美术馆的需要和品质要求，希望学院在基建、设备、修缮经费中给予一定的支持。

2010年度主要展览及活动计划

展览

中央美院素描60年大展　2009.12.25–2010.2.28　全馆
我们这一届　2010.3.6–4.10　2A、2B、1F展厅
世界摄影大家马克·吕布50年回顾展　2010.4.16–5.30　2B展厅
艺术中国活动　2010.4.20–23　3A、3B、1F展厅
改造历史·中国当代艺术展　2010.4.27–5.16　除2B展厅外全馆
错构·转念—穿越杜尚　2010.5.20–6.10　3A、3B、1F展厅
编码与解码—国际数字艺术展　2010.6.10–7.5　2B 或2A展厅
挪威帕克交流展（外办）　2010.6.18–7.18　3B展厅
美院毕业生优秀作品展　2010.7.10–8.30　全馆除3B展厅
中央美术学院造型艺术年度提名—2010陈文骥艺术展　2010.9.7–10.3　3B展厅
美院摄影专业10年展　2010.9.15–10.10　2A、2B展厅
卢浮宫藏意大利文艺复兴绘画展　2010.10.20–2011.1.10　2A展厅
造型—中央美术学院造型学院教师作品展　2010.10.20–11.21　全馆除2A展厅
首届CAFA美术馆学术年度展　2010.12.1–2011.1.23　1F、3A、3B、4F展厅
莫迪尼阿尼艺术大展　2010.12.10–2011.2.20　2A、2B展厅
“项目空间”活动将有6回展览活动

刊物及相关活动

1，《大学与美术馆》馆刊。拟出版四期，与同济大学出版社合作。

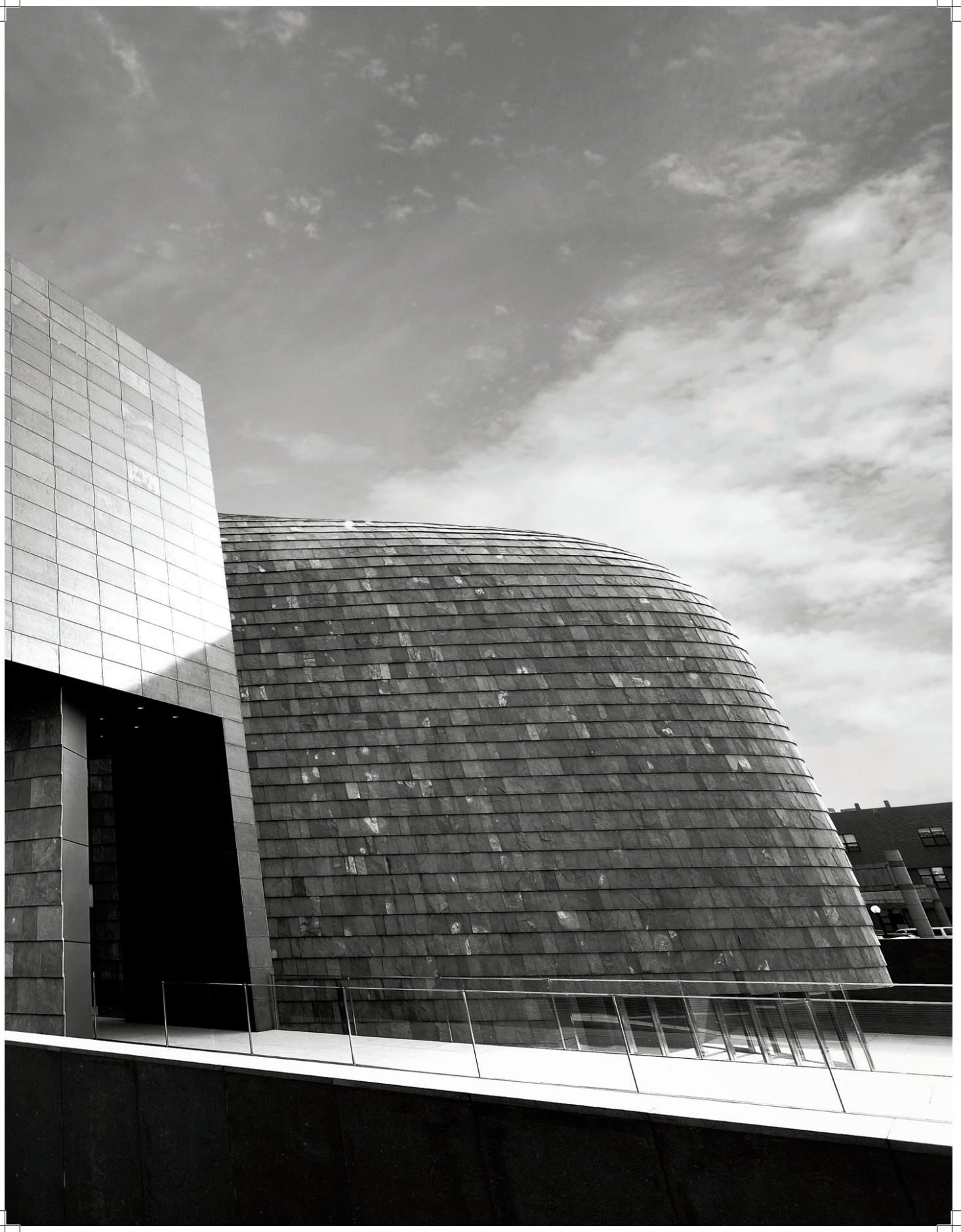
2，“大学与美术馆”论坛，由学术部主持，主要在本馆学术报告厅举行，也考虑走出美院，到一些高校举办，并通过《大学与美术馆》增刊形式出版“论坛专辑”。

3，“大学与美术馆”俱乐部，由公共教育部主持，拟重点与各高校学生会建立互动联系，开展各项活动。

以上是我们2010年度的工作计划，希望学院领导及学术委员会给予指导及支持！谢谢大家一直以来对美术馆的关怀帮助！

中央美院美术馆
2010/3/10









前言 I

潘公凯

中央美术学院美术馆新馆开馆已有两年多，在此期间，依靠其全体成员的不懈努力与无私奉献，以及学院各部门的全力支持，美术馆的工作取得了很大的成绩。伴随着接连不断的展览、讲座、学术研讨会、公共美术项目、科研创作项目等活动的开展，这里已日益成为中国美术界重要且标志性的美术馆之一。同时，我们也应清醒地认识到，中国当前的独立美术馆事业发展尚处于起步、建设与探索的阶段，从硬件到软件都需要加大投入、加强建设，并积极学习和借鉴国际先进成熟的美术馆管理理念与经验。中央美术学院美术馆也同样需要与国内外同行一道，结合自身特点和情况，努力练好内功，提升自身的形象和品质，更好地为学院和全社会服务。

中央美院美术馆作为一所归属于美术高校的美术馆，其基本定位首先应是服务于学院自身的教学、创作和科研需要，同时，也要对公众开放，为城市文化建设服务。在此两方面的要求下积极开展国内外艺术展览与交流活动，因此其展览更多以针对美术教学、美术史论与美术专题研究等高层次学术课题的方式来策划开展。由于依托央美这所国际一流、国内领先的美术高等学府平台，中央美院美术馆具有其他美术馆不具备的优势和条件——凭借整个美院丰沛的教学研究和艺术创作资源，进一步利用和发挥好学术制高点优势，以高层次国际化的学术研究为特色，学术定位更加开放、多元的同时，又必须确保学术上的严谨性，从而区别于那些机构齐全、人员众多的大型独立美术馆，建构起一种高端精专且灵活丰富的办馆机制和学术机制。因而，中央美院美术馆必须在展览活动的选择、策划、运作等各方面充分体现出其特有的专业水准，才能与其背后这座底蕴深厚的艺术学术殿堂相匹配，才能在众多的美术馆中独树一帜。

此外，作为中央美术学院下属的美术馆，其运作资金来源也具有独特性：既希望获得国家财政与学院的资金支持和管理，同时也希望获益于社会公共资源的赞助与支持。我们力争在纯粹的学术与恰当的社会合作方面探索出一套适合于自身运营发展的机制。可以说， 中央美院美术馆在运营及发展资金多样化的问题上也已体现出自身的特色。

当然，中国高校发展美术馆的事业不仅仅只是各美术高校自己的事情，而是整个高等教育都应关心、关注并大力发展的公益事业。美术馆与大学、与社会的互动关系已经成为高等教育在新的历史时期下改革和发展的重要创新点，无疑也将成为建设和谐社会的文化亮点。我相信中央美院美术馆可以在这方面的工作中成为表率和先锋。

本年鉴既完整地记录了中央美院美术馆的建设全过程，也详尽地记载了其近两年来的运行和发展历程，对于未来，这将是一种见证——足以充分说明:任何历史进程都是一点一滴的积累，新中国的美术事业是这样积累的，中央美术学院也是这样一路走来的，而中央美院美术馆也将这样走向令人憧憬的未来，并用这一切去诠释何为大学美术馆的特色。

2010年11月

前言 II

王璜生

CAFA 美术馆是一个有着独特历史和发展经历的美术馆，可以说，新中国成立之后，CAFA美术馆是较早甚至是最早建立的美术展览馆之一，20世纪50年代初期，中央美术学院陈列馆(美术馆的前身)就建立了，定期举办教师、学生等的交流展览，如下乡实习写生回来，作品互相切磋学习; 或大家一个阶段的新作拿出来交流交流等。至今，老教授们回忆起当年的情境仍充满幸福和自豪。同时还举办了一些校外美术活动，后来这样的国内、国际交流活动就更多了，对中央美院学生的成长及美术界的作用自不待言。我们还发现，早在1949年徐悲鸿先生主持北平艺术专科学校时，于3月3日至5日的校务会议上，就特别研究并提出建立美术馆的问题。由于时代较久，目前所能找到的资料不齐全，因此，对于20世纪50年代初期中央美院陈列馆是在怎样的情况底下成立的，最早期的状况是怎么样等等的问题还有待进一步研究查证，但是， 我们为中央美院的前辈们所具有的眼光和胸怀而深深敬佩!

1998年中央美院陈列馆更名为“中央美术学院美术馆”，2005年奠基建设新美术馆，新美术馆由国际著名建筑师矶崎新设计，2008年4月完工并开始试运行，2008年10月18日正式开馆。新美术馆的建设并投入使用，是中央美院美术馆发展史上重要的转折点， 是一种质的变化及提升。正如矶崎新在设计中试图赋予这个美术馆的形态、空间新的意义一样，它具有了一种“有机生命体”的特质， 每天阳光在这个不规则弧形的建筑物上变化着无时无刻的视觉和心理感受，而艺术在这“有机生命体”的空间中更有了更多新的创造性和可能性。

中央美院美术馆新馆第一任馆长潘公凯教授和执行副馆长谢素贞女士为新馆的起步及规范化运作打下了良好的基础，使美术馆进入了一个新的发展时代，也开始了一种新的运营工作模式。2009年7月我接任馆长，深感编辑《中央美术学院美术馆年鉴》以记录美术馆发展历史及经验的重要性，希望通过有序地梳理相关的资料，完善美术馆的档案工作，也在积累相关的工作经验的同时，反思我们工作过程中存在的问题。于是，定下了第一本年鉴时间段为 2008年4月至2009年12月，并上溯美术馆新馆建设的过程，期望这一本年鉴能一定程度上记录美术馆新馆建设发展的阶段性历程。

在中央美院领导潘公凯院长和徐冰副院长等的指导关心下，全馆员工为这第一本美术馆年鉴作出了巨大的努力，整理并梳理了大量的历史资料，包括从五十年代建馆以来历任馆长的任职资料、新馆建设的资料，以及新馆开馆以来展览、研究、典藏、公共教育、交流服务等方面的资料，希望通过这种年鉴工作的方式，规范美术馆的档案建设，以对美术馆的规范化运作做出负责任的历史记录及经验总结。

由于一些历史和时间的原因，这本年鉴存在部分资料疏漏及不齐全的缺陷，我们将在今后的努力中不断修补完善。深深感谢院领导的支持和美术馆全体同仁认真努力的工作!

2010年10月

006

前言一（潘公凯） 007

前言二（王璜生）

I – 美术馆建设

一 建设篇

中央美院美术馆新馆建设历史纪要/谢小凡 014

附录：(一)美术馆新馆建馆大事记 035

(二)美术馆新馆建设大事记 036

二 研究篇

无型的形——从中央美术学院美术馆新馆的设计谈起/程启明 042

超越历史 超越形式——浅议现代建筑的自由本质/程启明 054

“展示”还是“显现”？——阅读矶崎新先生设计的中央美术学院美术馆/范 凌 064

三 新馆开馆庆典活动

（一）开馆展

灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展 069

我们 · 美院——中央美术学院校庆展 070

中央美术学院校史文物展 071

（二）美术馆发展策略国际研讨会 073

附录：（一）中央美术学院美术馆的变迁 / 唐斌 076

（二）美术馆历任馆长 077

四 2008 – 2009年工作总结及2010年度工作计划

中央美术学院美术馆2008－2009年度工作总结 081

中央美术学院美术馆2010年度工作计划 085

II–美术馆学探讨

美术馆与当代艺术 / 王璜生 090

美术学院陈列馆与沙龙：博物馆展览制度考 / 李军 094

美术、美术馆与大学美术馆——美术馆发展策略国际研讨会侧记 / 王春辰 108

美术馆发展与文化策略——国际美术馆发展策略研讨会（上） 115

美术馆发展与文化策略——国际美术馆发展策略研讨会（下） 147

当下美育介质多元态势下思考美术馆教育的现实社会意义 / 唐斌 167
谈美术馆的展览设计 / 唐斌 173
美术馆典藏功能的相关综述及思考 / 李伟 175
访谈录一：王璜生：中央美术学院美术馆是一个有脾气的美术馆 / “世艺网” 187
访谈录二：中央美院美术馆立足于学术展览 / “艺术聚合” 194

III – 专题展览荟萃

一. 北京奥运·全国艺术设计大展 200
二. 灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展 208
三. 艺术的双重梦想:2RC——在艺术家与工匠之间版画展 209
四. 白南准艺术展 210
五. 从贝尔拉赫到库哈斯——荷兰建筑百年展 213
六. 千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展 216
七. 我们的能力——国际新媒体艺术展 220
八. 中央美术学院美术馆馆藏国画之"历代名画记" 231
九. 第十一届全国美展壁画展 233
十. 中央美术学院美术馆馆藏精品系列展 · 壹 237
十一. 碰撞——关于中国当代艺术试验的案例 238
十二. 2009北京世界设计大会 242
十三. 中央美术学院美术馆“项目空间”第一回展：王郁洋的一张画 244
十四. 景观·静观：中国当代摄影专题展 246
十五. 中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人 251
十六. 中央美术学院素描60年 252
附录：展览档案 271

IV–学术活动及研究

一 学术会议与研讨会

艺术·科学·社会——首届华人美术教育研讨会 300
世界设计大会国际设计论坛 303
2009全球艺术品收藏论坛 310
中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会 314

中国当代壁画学术研讨会 326
2009世界设计大会 · 字体设计论坛 328
景观 · 静观：中国当代摄影专题展研讨会 330
不是一扇门：作者要学会填满饭碗 332
新媒体艺术系列讲座之一：新媒体艺术的哲学思考 340
新媒体艺术系列讲座之二：奥地利电子艺术节30年 348
中央美术学院素描60年系列活动之一《“素描与我们”专题研讨会》 351
中央美术学院素描60年系列活动之二《“素描何为”聊天会》 355

二 艺术史及理论研究

逝者的“面具”——论北周康业墓石棺床画像／郑岩 362
女性主义干预艺术史——格里赛尔达·波洛克的艺术史范式理论／齐鹏 370
丹托艺术批评的两个维度／王春辰 381
夏皮罗与美术史学研究／王春辰 392
鉴定学与风格分析的融合——钤木敬《戴进的绘画风格》述评／李伟 402
附录：（一）学术活动一览表 406
（二）研讨会及讲座一览表 407
（三）发表论文一览表 407
（四）发表论著一览表 409
（五）图书出版一览表 410
（六）纪录片档案 416

V–藏品动向及研究

一 2008 – 2009年度收藏档案 420

二 藏品陈列展档案

1. 欧洲古代经典石膏像捐赠展 426
2. 灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展 426
3. 人民 · 历史——20世纪中国美术研究展 430
4. 中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记” 434
5. 中央美术学院美术馆馆藏精品系列展 · 壹 441
6. 中央美术学院素描60年 445

三 藏品年度外展档案

1. 雪域高原——中国绘画作品展 446
2. 向祖国汇报——新中国美术60年展览 446
3. 咱们工人有力量——中国工业主题美术作品展 448
4. 基石——走过60年 449
5. 吴作人作品展（比利时·布鲁塞尔） 451
6. 艺术·北京经典艺术博览会专题展“开拓创新——中国第一代雕塑家作品展” 451
7.“在中国设计”展 452
8. 20世纪中国绘画名家邀请展 453
9. 靳尚谊捐赠作品展 454
10. 史诗与牧歌——刘大为绘画作品展 455
11. 以心接物 薪火相传——唐勇力教授工作室教学汇报展 456
12. 第十一届全国美展 456
13. 设计师大会展览 457
14. 世界设计大会优秀学生作品展 457
15. 钟涵油画作品展 458

VI–公共教育及活动

一. 中央美术学院美术馆2009中秋品茗赏画会 462
二.“蜕变2009”Photoshop World国际金牌巡讲 463
三. 中央美术学院美术馆艺术纪念品、艺术衍生品亮相 464
四. 志愿者活动项目 466
附录：（一）公共教育及活动统计一览表 468
（二）媒体有关中央美术学院美术馆评价一览表 469
（三）全年参观人数统计一览表 491

VII–大事记

494





美术馆建设

中央美术学院美术馆新馆的建设成为中国当代美术馆建设的样板和典范，
它的落成吸引国际建筑业界的瞩目， 也成为中国美术馆事业发展的标志性建筑之一。
《中央美术学院美术馆年鉴》第一部分收录了这段建设历史的文献，
也收录了有关学者撰写的研究文章，
由此可知中央美院美术馆建设的历史风采和美术馆理念的宣扬。
美术馆不仅仅是一座建筑物，
它本身就是一件艺术品，
具有艺术的内涵和价值，
既对建筑的艺术价值有启发， 也对艺术的丰富有助益。

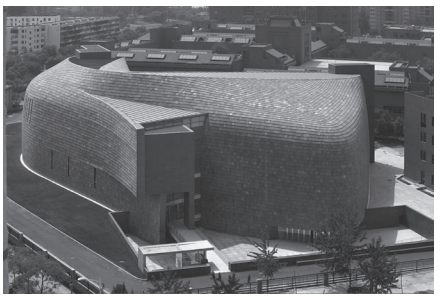
一 建设篇

中央美院美术馆新馆建设历史纪要

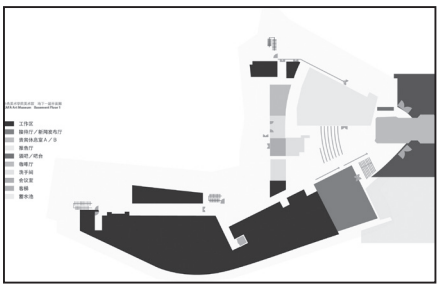
文/谢小凡



前院长靳尚谊教授、潘公凯院长、矶崎新先生在观看美术馆新馆模型



中央美术学院美术馆



地下一层

1、美术馆的建筑

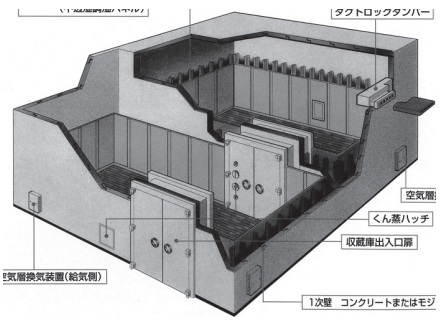
中央美术学院美术馆新馆是由日本建筑师矶崎新（ARATA ISOZAKI）设计，位于北京市望京花家地南街8号中央美术学院内校区用地东北角，建筑占地面积3546平方米，总建筑面积14777平方米。

美术馆新馆坐落在弧形场地，立体外形为幕墙与屋顶曲线过渡形成壳体，似立体回旋镖。三个出入口以回旋镖的翅尖和弯角切割而成，出入口大面积采用玻璃幕，增加了建筑的通透性，同时又满足了采光的需要。美术馆外墙覆盖灰绿色的岩板，跟建筑的灰砖颜色相协调，协调中富有变化，整个外部结构整齐和谐、层次分明。建筑物内部，中间没有立柱，形成大面积展厅，展厅采光利用壳体的一个水平剖面形成类似月牙形和三角形采光顶，以自然采光满足对光线的要求。整个建筑外形独特，布局合理。

设计师矶崎新先生具有丰富的美术馆设计经验。在此之前，他一共设计了12个美术馆，其中巴塞罗那奥林匹克体育馆是他的代表作之一。中央美院的美术馆新馆是矶崎新先生在北京的第一项设计，也是他在中国设计的首座美术馆。他在这个美术馆的设计中追求自由和超越。在技术方面，美术馆的设计超过了他以往所有的作品；在思想上，表现得更为自由。矶崎新先生非常熟悉东方文化，他为中央美院设计的美术馆新馆体现着东方化的特色，同时又融入了现代的设计理念，难能可贵的是该部分设计与原有的深灰色的院落式建筑风格相协调，可谓国内一流。

建成后的美术馆高24米，总共6层，地上4层，地下2层。地下一层有报告厅以及创作室、会议室等办公区域，地下二层设计了健全的书画保存空间，包括修复室、研究室、暂时和永久典藏室。地上分为四层，一层为观众提供空旷的公共空间，设有书店、咖啡厅以及可以容纳380人的学术报告厅；二层是相对封闭的空间，主要满足固定展览的需要，该层完全采用灯光，避免了阳光中紫外线的照射对书画的损害，适合书画长期陈列展览。美术馆注重灯光的方向性和可变性问题，采用国际一流的德国Erco的

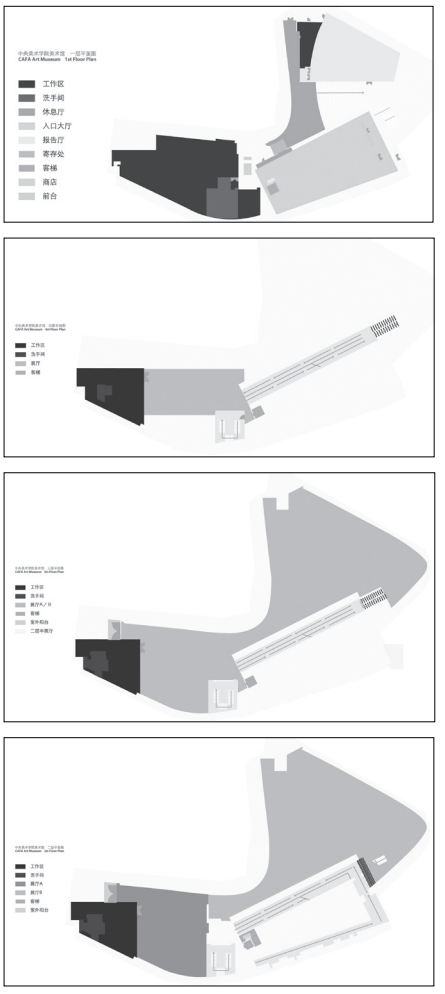
技术，同时为了配合灯光，地面采用较为粗糙的南方的密石，很好地解决了灯光反射的问题，在内部空旷的空间里，与作品发生关系的空间参数只有光的状态变化一项，体现出当代展览的一种理想状态。值得一提的是，在该层有40米的珍藏陈列室，长期陈列明清的精品画作，方便研究和观赏。三、四层主要针对大型展览，没有立柱，空旷的空间，展厅采光利用壳体的一个水平剖面形成类似月牙形和三角形采光顶，以自然采光满足对光线的要求，可以满足多种大型展览的需要，如三层提供高11米，千余平方米的大展厅。在这种空间中不仅适用于“白色立方体”般的传统展览方法，而且在展览中能够展示出适合展厅特征的“场地特性型”的作品。同时，为了满足各种特殊展览的需求，还设有特殊展厅。



美术馆地下二层修复室

美术馆的空间设计满足多种展览的需求，这种需求不以牺牲内部的美感为代价，在内部采用大弧面曲线元素，用不规则的曲线划分出多个层面，线、面结合富于变化、有很强的现代感。为了整个美术馆内部造型的统一，注重设备的选择应用，尤其在灯光和展陈条件上。实用与美观并重，打造出内部空间的完美与协调。

这样一座仅在建筑规格上就已达国际水平的美术馆，已经吸引了全世界的目光，再配合以中央美术学院的专业学术研究精神的背景，无疑将成为中国最重要的东西方文化交流的美术馆。



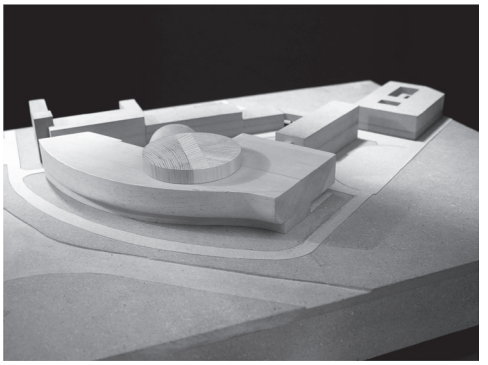
一、二、三、四层

2、美术馆第一次设计沟通

当建筑师把美术馆作为自己的作品，主导美术馆的建设，并成为国际主流时，工程还没有开工，设计就成了热门话题。如何解决建筑形式、运营体制、使用功能、投资预算和建筑设计之间的冲突，几乎是所有建设方遇到的问题，中央美术学院也不例外，项目一开始我们就关注了它。

矶崎新先生第一次出现在中央美术学院时，便与业主展开了深入的沟通。经过无数次的商量，甚至是争执，业主的态度始终尊重现实、尊重原则，并不盲从，最后才使项目在充分的商讨下得以实施。可以说第一次对话已是有的放矢了。

地　点：北京 中央美术学院多功能会议室
时　间：2003年1月20日
对话人：潘公凯（中央美术学院院长）
　　矶崎新（日本著名建筑设计师）


程大鹏设计方案模型

潘公凯：原来我在杭州中国美术学院做院长。我来北京以后就面临中央美术学院扩建。时间不长，只有半年多。打算在续建项目的三块空地上，设计教学楼和学生宿舍先上，美术馆新馆考虑充分了再上。

矶崎新：中国美术学院听说今年秋天完工，想来策划阶段是您做的，想必杭州的设计满足了功能要求，您是很有经验的。

潘公凯：杭州也是拆平了重建，范围小，只有60亩，中央美院建筑面积和现在美院一期工程的面积差不多，是在我任上做起来的，我做了三分之二，就交给了许江院长，当时我做基建领导小组组长。

矶崎新：去年我有机会去杭州，听许江院长介绍了中国美术学院的事，但没有去参观。

潘公凯：中央美术学院设计教学楼和学生宿舍急着要上，建筑设计是学院老师延续一期建设风格进行的。赶快把这两个楼建好，学生好进去，否则装不下。美术馆新馆作为缓一步项目，有比较充裕的时间来讨论这个方案。

矶崎新：允许多长时间？

潘公凯：最好是2005年夏天能盖好。

矶崎新：现在设计，施工至少要一年半，剩下是设计周期。一年，如果中国方面的配合加快点儿，可以尽量不延后。

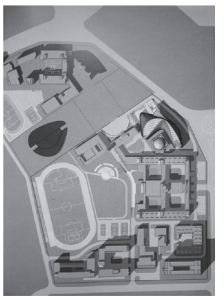
潘公凯：正像矶崎新先生所说的问题，我们的老师对一期也有同感，所以对您抱有希望。而且二、三年内对面附中会搬走，成为研究生院，八十米通道的土地争取要过来，成为绿地，也许还可以在上面建个体育馆。

美术馆新馆，原来吴良镛先生有个简单构想，但这个构想老师们不满意；后来清华大学设计院做了好几轮方案，还是不满意。吴先生年事已高，自己不画图了，主要靠学生做，其实是学生做的方案，所以老师们觉得不太好。年轻的学生又改了好几轮，仍不如意。我们着急了，学术委员会开了好几次会议来讨论。在这样的情况下，我们发动自己的老师做方案，我们环艺系有6个工科建筑专业毕业的老师，再加上搞平面设计的老师参与，总共花了两三个月时间，做了这十来套方案。同时，校内有个年轻建筑师叫程大鹏也做了个方案，呼声较高。

有了这些初步的设计概念，我们的学术委员会对此进行了好几次讨论，究竟什么是我们想要的美术馆，大家讨论很多，希望也很大。归纳起来有这么几条，一是与一期风格的统一性，这个统一性也是吴良镛先生的要求；二

是希望现代性，尤其是大结构，使用功能也要有当代性；三是外形特征，这是教授们最关注的。清华大学做了这么几轮，主要是外形不好看，这样就停下来了。后来我们想争取国际招标，但又没有美金，而且清华美院国际招标的效果也不理想，还花钱，所以没招。后来听说矶崎新先生做美术馆有经验，于是我们就去买了几本画册看，发现矶崎新先生的风格与我们想法接近，大致是这么个过程，就走到了请您来看看我们这些不成熟方案的阶段。





校园总体规划示意图

矶崎新：（看了一遍已设计的方案）我想了解，贵院想要一个什么方案，看了这么多，不知道，也没有一个方案能说明性质。

潘公凯：我们的展品，一部分是卷轴，一部分是油画等架上绘画，都是师生们的作品，这部分可叫固定陈列，面积大约要3000平方米左右，这部分作品尺寸都不大。

第二部分是活动的、当下的、院外的、国际交流的展览。这部分面积大约要4000平方米左右，其中还希望有1000平方米可能展多媒体、装置、影视作品的地方。除此之外，画库2000平方米左右，包括办公用房、修复室在内。考虑设400座的学术报告厅和100座的会议厅；也要有举行开幕式的公共空间，需能容纳500人左右。

矶崎新：具体内容确定了。东京艺术大学四年前建了一个美术馆，功能与你们接近。我昨天刚到时，从各位老师那里听到，这不但是中央美术学院的美术馆，而且是世界的一个美术馆。今天听了这些数字，感觉与艺术相似，是封闭的校内的美术馆。虽然有大量的人来参观，但不能引起国际影响，这个矛盾如何解决，是个挑战。

潘公凯：辅助教学的性质和任务决定了它是校内美术馆，但同时也有4000平方米用于交流，承担教学之外的针对国际交流展，这也是我们对事业的态度。即便是王府井老美院陈列馆，也承担了很大部分的对外交流展览。

矶崎新：刚才潘院长说想要成为望京地区的文化中心，另外完成辅助教学任务，我是很明白的。东京艺术大学当时也有类似的考虑，然而落成后只有两次有影响的展览，一次是展览国画，另一次是展览150年来毕业生的作品，从此以后就没有了。单纯把展厅分为两类这是世界的主流，但如何对应全世界美术发展的现状，还是没有考虑。

潘公凯：要有国际策展人来做，我相信有了这个馆，展览肯定会轰动。当然，美术馆展览的当代形态很必要。另外，固定与活动陈列又不是截然不可分的，可根据展览的现实需要，再做新组合。

矶崎新：故宫展厅、印象派展厅、仓库，21世纪“研究所式”是最佳形式。作为建筑师要掌握动态，什么都要是不可能的。

潘公凯：固定陈列是我院80年历史的要求，同时又有当代要求。功能比较综合，最大程度突出展览，这是现实的需要，您介绍的我都明白。

矶崎新：我觉得北京的建筑师普遍想折一折中，整一整，“研究所式”可以建在地下，天上也可能，还可以三分之

二在地下，甚至还可悬挂，把人们对美术馆根深蒂固的观念改变一下。

潘公凯：“研究所式”恐怕不太现实，非常单面是不太可能的，毕竟是美术学院。北京的美术馆不多，同时还要承载社会功能，不可能太单纯。

邓崎新：刚才我举的是极端的例子，当然历史陈列是必要的，光线问题不能这也兼顾那也兼顾，要与业主讨论具体细节。

潘公凯：对！双方要多次沟通，才能解决。

邓崎新：中央美术学院有很多系，展品都不一样，把它们都放在一个共同空间，当然要研究。但当代艺术，像蓬皮杜艺术中心这样领先的典范，十年后这个大空间，也被可自由隔断的软材料改造成固定的了。多功能就是没功能，所以对现代美术馆有很多争议，我们要认真讨论。

潘公凯：的确是只做过一点设想，当然要进一步深化才行。

邓崎新：刚才我看了这些模型，没有一个是在功能上研究了的，我想说明，这些方案还停留在造型上做文章，对美术馆设计成功的机会是很少的。

潘公凯：我们展览一直在办，对空间如何组合确实没考虑好，设计上的面积分配也是初步设想。对架上绘画，如果仅是仓库式也不太恰当。

邓崎新：可以说这是设计的主流，好像通常的设计任务书，给一个好学生来做，就限制了他一切创作的可能。到目前为止，自然光完全不能进入博物馆、美术馆，这是针对传统。现在的趋势是让自然光进入，在技术上完全可以靠玻璃把紫外线遮挡住。

潘公凯：同意自然光进入，我做的方案也考虑了这点，呆会儿您看看。

邓崎新：我有个感觉，整个校园是推开的，美术馆做高起的好。

潘公凯：太高跟另一面又有冲突，同时这一地区的控高有限制。在美术馆这块儿场地上，怎么考虑适应未来，大概只有选择折中。

邓崎新：以往的经验，建筑形式怎么确定，一是竞标，对业主来说，很冒险，不能修改；另一种是业主与建筑师充分沟通后出一个形态，后者是最好的方式。能不能把现在关于美术馆的概念忘了？通过沟通，像搭积木式的重新确定形式。

潘公凯：那好，我们现在就采取第二种方式。

邓崎新：建筑师与业主商量完善，功能和样式是不相矛盾的。

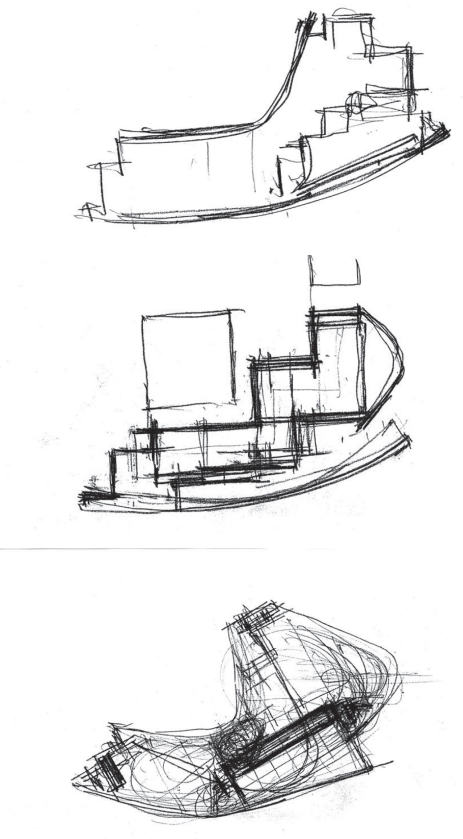
潘公凯：美院老师们对外形关注程度较高。

邓崎新：刚才这种交流很好，为什么我不参与商业竞争，因为没有商量。

潘公凯：不是一次，而是很多沟通。

邓崎新：设计要反复修改，才能完全确定。

谈话结束，我最后补充了一点，请矶崎新先生务必考虑造价上的可能性，尽可能符合国情，虽然向上争取投资还没有数，但一定要便宜点儿。



矶崎新草图

3、美术馆形状的由来

一个建筑师，能遇上在北京设计美术馆，这无不成就于他前世的修行。上帝安排矶崎新承担中央美术学院美术馆新馆设计，给他提供了“表达态度”的舞台，这对于73岁的矶崎新来说，无疑是天赐良机。

当人们看到美术馆的设计模型时，通常发问“这形状有什么含义？”“创意源于什么动机？”至于对建筑怎么立起来的却漠不关心。观众的疑问是绕不过去的话题，媒体曾追问过它的由来。在实施的过程中，我们对媒体的态度是回避的，“先干后说，免遭议论”，这是我们团队的立场。

说起了矶崎新创意的过程，也只能讲事情的经过，至于建筑师内心的那点奥秘，好比是相声演员的“包袱”，是难于揣摩的。

不过这形状的产生有几个因素在影响。其一是吴良镛先生规划预留的这块用地是弧形的，并且临街；二是业主指着他的画册说出了意愿，“奈良百年会馆”好看，“西班牙人类博物馆”有意思；三是提供给矶崎新看的所有设计方案都因地势造型；四是潘公凯院长做的方案也是弧形，可能给了他某些暗示，让他明白了业主在美术馆设计上的基本倾向。那时潘院长的设计方案进度已经把室内的功能分区大致做了划分，这比文字的“设计任务书”更具体。一个月后，矶崎新拿出了六套工作模型来北京汇报，六套方案的形状基本倾向接近，都是弧面构成，与地形状况一致，与校园风格协调。受到了业主的肯定，同意他沿袭深入下去。

又过了一个月，我们应邀来到日本矶崎新事务所 ，方案已深入到功能的划定。对此，潘院长与矶崎新进行了非常深入的沟通，从形状到功能，从选材到价格，大都涉及了。矶崎新极其睿智，有社会学家的本领，谙熟中国国情，明白怎么做才能实现设计。他的助手胡倩起了非常重要的作用，一直承担着我们之间的沟通和协调。胡倩是位漂亮的上海姑娘，有非常好的语言交流能力，曾在同济大学学建筑，去日本留学，后来投奔矶崎新，成为事务所的干将。记得矶崎新饶有兴致地评价吴良镛先生的中央美术学院校园设计，对自己的创意也有句风趣的表达:“美术馆的形，就像潘院长这种水墨画家挥毫一笔，因毛笔由粗变细而来。”这句表

达我一直藏在心里，是他最初的原创，还是即席讨好，不得而知。这句不经意的表达，我猜与原创相关。


潘公凯设计方案

设计进入一半时，我才觉得大师与常人设计的区别在于创意之初便想到了实现的可能。矶崎新一出手，就把创意与实现做了有效的控制。当原创用混凝土浇出一个壳体的设想与结构计算冲突时，他也无奈地妥协，改变结构形式。虽也千方百计为实现混凝土壳体努力，但始终紧紧地把设计、造价和技术实力连在一起来判断。

结构师建议将混凝土壳体改为钢结构后，潘院长也提出质疑，即两种材料的变形系数不一样，会不会在结构上造成冲突，导致变形，引起裂缝。矶崎新请来老伙伴川口卫计算并回答，川口是国际薄壳与空间大跨度结构学会主席。

国外设计事务所与中国设计院不太一样，设计事务所只负责建筑，至于结构、机电则委托专业事务所去做，不搞“大而全”，把水、暖、电、风样样配齐。设计费也不像国内按投资的比例收，而是把实际花在设计上的人工、材料费用等加在一起，计算出设计取费额度。我们则要把它倒推过来看比例，与国内同行相比。

设计过程很艰难，技术卡壳难免。我常因进度缓慢而着急，有时也冲着胡倩发火，让胡倩如实翻译给矶崎新。那时我的错误观念是“名医包治百病”，后来才知道“名医”也在挑战自我，过去也没做过，国内内行劝说“这样的进度和配合已经很顺，别太抢，否则出不了精品”。这才缓解了我对胡倩的态度。

4、邂逅美术馆

让我承担指挥建美术馆的任务是做梦都没想到的事。以前从事的职业完全与这个行当无关。要说有点常识那仅是在二滩水电站工地采访时学到的。采访二滩水电站历时五年，我写出了关于二滩水电站建设的许多故事，大概也有十来万字。例如在混凝土里加冰块，少用水泥，控制水化热，防止引起大坝开裂的常识就是当时听到的。

对于如何建美术馆大家都不明白，老师们求建筑好看是明确的，对功能的想法也只是个大概，说不出具体的要求，但大家参与的热情都很高。院长潘公凯在好看与功能理解上很清晰，悄无声息地带着我在数码媒体的地下工作室开始了画图，连续三个月，一下班就躲进地下干到凌晨。完成了一套很具体的方案。我便从中悟出点儿门道。

科研报告、项目建议书、立项批复这类的词是在国家计委投资司和教育部规划司那里听说的。至于怎么做科研报告则是从头学起，头脑中对这一程序完全是一片空白，正是这空白给了我勇气和力量。

起初，我以为建房子是实实在在、一砖一瓦垒起来的，而那些纸上谈兵的行为是空洞的，关键是把钱拿到，建设审批的其他程序都是形式主义，可以因人而异。抱着这样的态度，便从头起步。当时我起草的项目建议书是一篇散文，文理畅通，读起来朗朗上口，北京市建筑设计研究院的行家看了我的草稿都觉另类，格式完全与常规不符，但又觉得说的是实话，还美文，就以“美院另类”为由，几乎照抄了我的草稿，便成了向国家计委申请立项的《项目建议书》。

5、建馆跑“前期”

“立项”是心与心靠近的过程

项目建议书很快就上报了。这不是说我们工作做得好，而是中央要美院立即搬出王府井，把美院旧址另做它用。因为中央用地的事要紧，美院的建设立项很快推进到论证程序。国家计委也没有讨论该不该建，反正是以物换物，论证显得很单纯。然而到底建多大面积，成了论证时的焦点。假如不是中央要这块地，立项这摊子事儿，不知道要花多少时间去磨。

可行性研究报告做得越实，立项就越省力。立项论证是一个找书面依据的过程。申报立项时首先要有设计方案，而设计方案形成的依据是事业规模，对美院来说就是招多少生。事业规模不确定，就很难论证你建多少平方米。等教育部对事业规模进行了认定，又出现对文化部87年提出的艺术院校的建设指标的合理性质疑。努力让国家计委和教育部理解了文化部1987年制定的《全国文化艺术院校校舍规划建筑面积指标》后，设计方案则面临着谁来做的事。选择设计院又必须进行招标，招标的门槛要有立项批复，再则征集设计方案也是需要经费的，然而在没有立项的前提下，由谁来为方案设计埋单呢？这无疑进入了先有鸡还是先有蛋的怪圈之中。好不容易掏腰包征集了方案报上去，接踵而至是要到规划部门对设计方案的批准意见，又不得不掉头去规划部门申报，而进规划委大门的必要条件是要有主管部门的立项批复。我们就在这程序之中耗时费力，其本质是花时间做人心理的靠近，致使多方弥合，最后形成科学决策。

程序决定投资

对于我这个新手来说，好不容易钻出立项的迷雾，又进入初步设计概算审批的茫然中。立项批准后，前期准备的经费到手了，便有钱进入初步设计阶段。假如初步设计可以沿着前面相互靠近的方案深入下去，则是很顺利的；假如审批部门的手中没有那么多钱，则有权要求改变设计方案，进行再设计。等设计与投资的意向靠近了，才进入专家论证的程序。专家论证的结论直接涉及投资大小，论证的依据必然与功能相关联，为了让美术馆适应现代与国际的需求，把美术馆建成国际一流水平的愿望当然很好，但所需资金投入太大，对于一所专业院校来讲，没有理由向国家“狮子大张口”，实现国际一流的愿望便成了天方夜谭。面对现实，我们提出了让馆内“一条线达到国际水准”的设想，让这条线从储藏到展示与国际接轨。简言之就是蒙娜丽莎进入该馆，是完全可靠的，湿度温度是恒定的，甚至连光对它都是没有污染的。我们的设想建立在扎实的调研基础上，符合国情，也得到了专家的认可。审批部门有了专家意见为依据，审批便成了集体负责的

科学决策。程序的合规保证决策的科学合理。

把投资部门批准的初步设计拿到规划部门去审批时，新的问题又产生，房子的高度、容积率超过了这一地区的有关条规，需要及时调整。要调整又涉及到经费的膨胀，建设单位好不容易让投资审批部门和规划审批部门靠近了，又冒出了绿化部门、人防部门、交通部门的诸多限制条件。绿化部门说绿地率不足，要么取消项目，要么在别处去种树，交3500元／平方米的绿化补偿金；人防部门说人防面积不够，必须再往下挖，建3%的人防工事，越往地下建，投资越是增大；交通部门说，停车位不够，10000平方米就要100个停车位，车位够了，绿地又少了……就在这错综复杂的矛盾中，建设单位费了千辛万苦，才把这么多部门的限制靠拢，找出一条出路，项目才能上马。当时的心情是赶快让工程开工，不好意思再向国家要钱来补贴增加项目的投资，只好在总的资金盘子里精打细算的安排，来解决上述限制而带来的资金膨胀。

巧遇“非典”

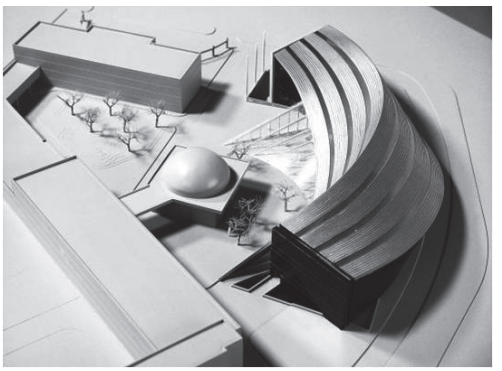
最惊险的莫过于“非典”期间。规划部门对公益性项目设计方案的认证要开专家会。吴良镛先生是中央美院的规划者和建筑的设计者，他希望继续完成美术馆新馆的设计，前后提供了四套方案，有一个方案像调色板的平面造型。四个方案是吴先生指导的研究生提出的，也费了好多心血，但这些学生对设计美术馆没有太多的经验，因而屡遭美院学术委员会的否定。美院专家对建筑的“形”和“用”太关注了，袁运生先生反对尤为激烈。

这时，半路上冒出青年设计师程大鹏，做了一个极为现代的方案，形状像“麻花”，得到了学术委员会一半以上专家的认同。袁运生与一些中青年委员很赞赏程大鹏的方案，开了10余次学术委员会，最后投票表决，程大鹏的方案票数多一些。

靳尚谊先生认为程大鹏的方案太现代，不好用，提出东京艺术大学美术馆值得看看；潘公凯院长认为，程大鹏的方案好，但实现起来困难太大，钱也少不了，很犹豫。便又动员学校老师参与方案设计，潘公凯院长亲自动手也做了一个方案，潘院长的这个方案也得到大多数学术委员的认可。举棋不定时，隋建国、马刚先后提出请矶崎新设计的主意，我便请程大鹏去买几本画册来看。当程大鹏拿来矶崎新、盖里等人的画册给潘公凯院长时，潘院长一眼就瞧上了矶崎新。没过几天，隋建国就联系上矶崎新。他很快就到了北京，潘院长把方案征集的过程，拿给矶崎新看，并介绍了大家的意见。矶崎新很聪明，理解了大家的意图，一个月后就提出了多套设计方案的工作模型，并再次到美院汇报。等2003年3月15日我们去日本时，方案已有了六、七套，当场潘院长就确定了现在建成的这个模样，并提出深入下去的意见。很快，矶崎新的方案报进规划委员会审批，办事的同志提出，美院是吴先生的作品，可能要听他的意见。美院的专家特别紧张，多虑吴先生的干预。正在担心方案的成败，“非典”却来临，学校放假，机关也冷清，乘车从东城到西城也才15分钟。恰巧北京市发文要求各部门不能因“非典”影响经济发展，市规委响应市里的决定，提出了要加快项目审批的意见。“非典”期间人与人连手都不敢握，站在1米以外对话都很紧张，我则隔三岔五去规委催促。记得规委的一位同志感动得送了一瓶最先进的防“非典”的喷雾剂给我，至今还保存着做纪念。“非典”期间，北京

城人人都恐慌，根本无法开专家会，吴先生也没有像美院老师想象的那样去干预。很快矶崎新的方案便获准了。现在想起，多亏了规委一群年轻的技术干部，他们有较高的文化修养，加速了这个方案的诞生。

从2002年4月开始征集方案，到2003年7月批准设计方案，2004年10月美术馆初步设计概算批复，2007年底建成。虽然很慢，但与我们同时立项的其他几个项目，现在还没有动工。这一路走来，多亏各级部门的帮忙，才使坎坷变为坦途。


程大鹏设计方案

上述这些冲突，有人把它怪罪为体制病。我的意见恰恰相反，即正是体制的逐步健全，约束了个人的随意，才使我们的行为在限制中日趋健康地发展。虽然我们在解决上述那些矛盾中，有很多人为因素，也还没有找到更多的办法，但它确为一条路径，起着纠偏的作用，不论这种作用大与小，但可以看到这种作用发展的未来可能。像艺术这类原创力较高的非标准行业，要用一把标准尺度来丈量它，着实很难。假如不加约束地滋生艺术家的个人膨胀，我们的艺术馆、音乐厅、歌剧院、体育馆等等是很难与社会发展协调的。政府的各部门的相互制约，虽限制了建筑好不好看的问题，但起码在实用上有了一定的把握。有人认为“建筑好看”也算功能要求，我认为这是富裕以后的想法，国家大剧院、鸟巢、水立方、新中央电视台不正是在好看问题上的一线曙光嘛！如果把“建筑好看”作为标准是不切实际的。假如园林局不干涉绿地占有率，那么我们的城市将更是见缝插针的反生态；假如规划部门不考虑高度、容积率这些规定指标，那城市更像水泥森林。一个项目，在挤迫中诞生，在限制下拓展，这应该是建筑本身的意义，否则建筑师成了“行为艺术家”。在此，我引用潘公凯院长的观点，即“建筑是限制下的拓展”。

6、委托设计与信任

美术馆的设计方案引起了美院老师们的关注，产生了分歧和争议。在校内就做了10多套方案，校外有建筑大师吴良镛先生和青年设计师程大鹏的方案。对已形成的近20套方案，大家都有不满意的地方。在左右为难时产生了请矶崎新来试的念头。在矶崎新未参与之前，程大鹏方案的支持率较高，潘院长觉得程大鹏这个年轻人很有创意，工作也有热情，于是产生了采用这套方案的心愿。这有效推进立项工作，最初报到教育部、国家计委的方案是程大鹏的“麻花”，等立项批复后，大家对“麻花”还是心有余悸，潘院长还是慎重响应了请矶崎新的建议。

当矶崎新的方案出台后，学术委员会的支持率上升到100%。矶崎新是老手，有多个美术馆的设计经验，在“好看”和“实用”方面做到了互动，同时又兼顾了传统展览和现代展览两种功能要求。这一结果使我们不得不在上报设计方案审批时，将程大鹏的“麻花”替换成了矶崎新的“鲨鱼”方案。方案设计本应招标，

但学校拿不出钱，只好动员自己的人和校外有热情的人做。请矶崎新来做方案也没有涉及到经费问题，所以在选择方案时，我们做得有些简朴，但实质上比招标还严。前后开了十多次大型学术委员会，那一年学术委员会的主题几乎是美术馆方案的讨论会，并且会议开得很严肃，大家的参与热情很高。当时没有像清华美院去国际招标，因为拿不出这笔美金，所以招标的程序显得不合规矩，但却非常实用。



签订委托设计合同

当矶崎新的方案被选中后，国家计委和北京市招标办看了我们的全部过程材料，都很感动，认为我们实际上做得比招标还严，也为国家省了钱，因而就认可我们的前期工作。

进入初步设计后，必然要涉及设计费的问题。矶崎新是大牌设计师，在国际上的收费比较高，达总投资的15%-20%。我们看到这个收费比例很担心成不了，这时就不得不做矶崎新的工作。矶崎新是艺术家，对我们对他的信任倍加感动，也深知设计费高了，事情成不了。因而采纳了参照中国国内的设计费标准，略微提高的想法。双方商量设计费为总投资的7%。虽提高了点比例，但我们提出的条件是从方案设计到精装修施工图。矶崎新为了保证他方案的实现，答应了我们的条件。设计合同一签，就派人来到北京驻进中央美院工地，当时施工还未开始。从2004年至今，矶崎新事务所的驻地设计师东福大辅就天天盯在工地上，成了现场设计的负责人，所有建筑和装修的结点图几乎都出自东福大辅之手。这个30多岁的日本设计师，对构造很敏感，因为他大学毕业后在鹿岛建设公司干过施工。美术馆建成了，他学会了说中国话，也爱上了美院，打算在北京做成为大建筑师的梦。

美术馆建成后，我深感设计费太低了，亏欠了矶崎新，这几乎是北京这些大院设计师们的同感。一个外国设计师拿7%的设计费，一进中国境内，必须与国内设计院合作，规定的合作费是设计费的30%，矶崎新没有经济这一概念，只是点头。后来东福大辅开玩笑地讲，矶崎新事务所在美院“赤字”了。掐指一算，结构设计分走7%的15%、机电设计又分走10%、灯光设计顾问分走7%、幕墙设计顾问分走5%，真的落到矶崎新处所剩无几，还要维持东福大辅驻地长达四年之久。矶崎新是个纯粹的艺术家，77岁的老先生，只为名不为利，履行了他“将设计费全部用于建筑”的诺言。所以他每次来工地，潘院长都要出面宴请他，我们为矶崎新的真诚而感动。

由于是委托设计，矶崎新特别负责，好多面上的材料和颜色由他自己把关，其他次要部位由第二把手青木宏确定。我们把美术馆定材料的权力交给了设计师，东福大辅在工地上也常和我们发生争执。有时他做的结点过于复杂或选择的材料太贵，各方面利益驱动，致使意见不一致，只好吵到我这里来。就拿石材干挂来说吧，室内的墙面用石材干挂，缝中通常做法是打胶，然后日方提出要镶胶条，其理由是

镶胶条是“宝马”，打胶就变成了“桑塔纳”。面对争执不休，我通常支持东福大辅。首先肯定东福大辅无过错，然后再把理由给大家讲清楚，贯彻着设计师的意图。不过他也常去做反复设计的工作，以求替换，真是多亏了东福大辅的把关，才在这不多的经费下，干成了这件事。最近矶崎新来看了美术馆，评价是“A”，评他上海的项目是“B”，他认为美术馆完全忠实了他的意图，尤其对外墙和穹窿顶的连续性感到满意，对清水混凝土也很认可。


潘院长与矶崎新就方案进行沟通

设计的焦点是美术馆属于极端不规则的艺术性建筑，每条曲线都是随意而成的，建立不了方程式。因而找不到X、Y、Z的对应关系。在初步设计时就费了很多劲儿。我深知要使建设投资得到有效控制，必须从初步设计抓起，假如在初步设计时没有考虑到足够的实现措施，那么施工时就会形成投资无底洞的局面。为了让这个异形建筑的初步设计变为可操作，我们去了江南造船厂、沪宁钢机这些大型钢结构加工企业调研。矶崎新事务所的青木宏、高桥都参与了，这一阶段可以说是非常痛苦的，随时都有颠覆的可能。

起初，矶崎新是想把这个壳体用清水混凝土浇成，但浇到天光顶部收口处，混凝土断面有1.2米厚，不能解决悬空部分的重量支撑，这个方案只好告吹。改为局部上用钢结构造型、主结构用钢梁、次结构像造船一样用钢板封闭，既防水又作为挂石材的基层，所以反复去江南造船厂调研。当解决了造型问题，又出现了保温、隔热、防锈等问题，因为钢的传导能力强，室内外温差会导致结露，室外也会锈蚀。正当各种矛盾交织在一起，找不到出路的时候，大剧院的屋盖体系让我们看到了曙光。大剧院是有规则的造型，没有这么怪，用了德国霍高文防水体系，这个体系的特别之处就是便于造型，简言之就是用铝镁板代替钢板。由于铝镁板质量较轻、板材很薄，易于弯曲。既可防水，又可做基础支撑，大剧院已有成功经验。

潘院长对建筑结点有特殊的敏感，他一看就认为这套方案是结构防水，可行性较大。当矶崎新事务所的高桥先生对这个方案质疑而固执己见时，矶崎新当场拍板决定采用霍高文体系。矶崎新先生对新工艺、新材料的积极态度，解决了屋盖系统构造，美术馆的难点攻克了。初步设计的大量调研，才使美术馆在投资、进度、质量上得到有效把握。施工过程中，从潘院长到我们管理团队的每一员一直保持充分相信矶崎新的态度，并成为施工推进的灵魂。

驻地设计师发挥了极大的作用，承担了现场设计的大量工作。假如按国内设计的方法，即楼梯参见98图集，当翻开98图集时又称参见95图集，翻来覆去找不到，只好让施工队伍的民工凭经验干，那样就建不好现在我们看到的这座高品质的美术馆。正是每个结点由驻地设计师东福大辅把关才成就了许多细节。

东福大辅在工地上的“叫劲儿”完全出于对职业的珍惜，他深知这个美术馆做好了是什么结果，做不好

又是什么结果，他当然不想砸自己的饭碗，因而常在办公室通宵地画结点图。有次他检查图纸时，发现屋盖钢结构的一根主梁误差1.2mm，就很叫劲儿，对配合结构设计的设计院抱有不信任，硬是在图上不签字。东福大辅的责任心，出自于荣誉感和各方对他的信任，完全不是合同和金钱可以约束的。从东福大辅身上可以看出矶崎新在这个项目上的态度。

7、设计与造价控制

美术馆的专业性很强，设计师不可能面面精通，往往施工图画到具体节点时，必须要与生产厂家配合，才能将设计深化下去。选择什么样的生产厂家进行配合，这全凭设计师的眼光和修养，在选择厂家配合设计这一阶段几乎与业主无关。

等设计完成与厂家配合后，厂家才与业主见面，这时才说到报价的问题。假如一味选择低价中标的办法来决定材料，往往就让配合设计的厂家出局，前期的劳动也就泡汤。这一办法虽可为国家省钱，但非选择到今后使用者的意。如何确定选择与使用相匹配，仅从比价来定是很难实现的。往往施工单位想选便宜的产品，设计师想选高档的产品，这本来就是一对矛盾。面对这样的冲突，设计师的“德行”就显得尤为重要，驻地设计师东福大辅常提醒我“一分价钱一分货”。

那如何判断“一分钱值一分货”呢？这就很考验水平了。依靠总承包或咨询单位去询价，查回来的信息几乎就是厂家爆出来的价格，因为市场细化已做到了极端，犹如奥迪汽车不会报出两个价一样。面对这样的困境，业主需要作出迅速反应，否则拖延工期的责任又回到自己身上。

我们的态度是“比质”，一要将判断建立在材料和工艺的深入了解之上；二要对相关产品进行比较，提出有针对性选择的依据；三要用深入到细节的调研来让对手知道你是行家；四则全凭天赋给你带来的判断力。有了这些铺垫，在技术上就有了把握，谈判就是智慧的较量。

我深知谈判是妥协，在价格接近的前提下，如果谈破了，不但会失去一个好品质的产品，而且设计又得另找人家从头开始；谈判如果没有让步，掏钱人的心理又不能满足。要在极短的时间内推进工作，我们常用的办法是让设计师去与供应商沟通，转告供应商业主只能拿出这么多钱，价高了就买不起，“出局”就不是业主的责任。潘院长常说：“好东西我也知道，但我和小凡是变不出钱来的”。

例如，报告厅座椅，东福大辅选了好多厂家都不满意，正好意大利卡萨诺瓦进入中国市场，东福大辅看中了这款椅子。可是价格太高，一把就要五六千。我告诉东福大辅，想都不要想，卡萨诺瓦是顶级品牌，这我了解，但要花这么高价来买椅子，大家是不明白的。即便有钱，也是通不过的。东福大辅还是想说服我，问我能出多少钱，我明确回答1500元以内。东福大辅就按1500元的尺度与卡萨诺瓦沟通，然后我再出面谈判，每把椅子加100元的安装费。最终这家世界名牌座椅在美术馆报告厅落地了。值得庆幸的是，潘院长和我们这个团队几乎完全信任日方代表东福大辅的选择，我不能推测他有什么“猫腻”，因为他热爱自己的荣誉，抱有“做最好设计师”的理想。美术馆的材料采购过程就如同买车一样。决定买车时，“买车”只是个粗概念，“买什么品

牌的车”就具体一些，“买这一品牌的某一系列的车”又更具体，到最具体时，基本上是难以招标比价。所以我们常为之困惑，“是不是又被啃了”。大家商定美术馆中的材料采购原则是不求买到最低价，只要买到合理价。对合理价定的认知是从经验和比较中得来的。往往认知也有盲区，所以不耻下问就成了唯一的办法。



上海建工第七建筑工程有限公司中标

在经济上常与设计师沟通，不厌其烦地告诉他们“囊中的银子不多了，要省着点用”，这是我们的做法。假如设计师没有这一概念，他会不惜代价地用高档材料，来提高建筑品质。当设计阶段由高档厂家配合，必然会让你买高档产品，不然工期规定的10月1日开幕，你再说“买不起”去颠覆设计，重新找材料厂家配合，那就不太可能开幕了。要开幕还是要控制经费，在重重矛盾中，“要脸面”是业主通常的选择。所以从源头控制很重要，假如不在源头上控制设计，反复强调经费与设计的关系，恐怕必然会像悉尼歌剧院，拖垮两届政府。

潘公凯院长用信任换取了负责，这比招标带来的履约更为有效，虽然东福大辅的工资比其他事务所设计师的工资低得多，但他深知追随矶崎新，捍卫矶崎新的意义。我反复在想，在当今世界什么都可以用金钱买到的状况下，还有什么最可贵呢？唯独信任。潘公凯院长这种信任意识，贯穿了整个工程的始末，虽然我们也偶遇不守诺的人，但都用真心去感动对方，才在极为紧张的时间内、极为有限的经费中，干成了这一件事。

虽然，招投标是国内外多年证明且行之有效的路径，但如何正确处理招投标质量、价格与工期的关系，我认为相关者的“品德素质”是核心，行为的“实事求是”是准则，当核心和准则问题解决了，其招投标的实质也就完成了。不过将造价控制从设计源头把关，是操作层面上尤为重要的一步。

我深感信任无价，竞赛或招标只是规避风险的形式。信任可以点燃心中的热情，这大概就是潘院长常说的理想主义情怀吧。

8、用钢性石材做成柔性曲面

设计师把图画完，工作才进行了三分之一。如何把图变为房子，这才是建筑行为的关键。矶崎新创意的这几条曲线完全出于随意，是徒手画出来的，无法建立起数学逻辑模型，因而给施工带来巨大困难。

要用钢把鲨鱼骨头做出来，真不是件容易的事。因为曲线构成的自由，测来那个设备无法输入X、Y、Z的相关数据，先进的全站仪也难于施展才能。面对这些难题，大家的心情是对设计师的埋怨，然而工作还是要推进。施工单位动了很多脑筋，调集最好的测量师，把一条鲨鱼纵切成若干段、横切成若干层，纵横交错便是坐标。有了施工坐标，再用设计建模的数据去与之吻合。便找到了空间控制点。这种方法要求切得越细

越准确，否则就会曲线不连续、出现转折。小心翼翼地步步摸着石头过河，总算在空中画出了鲨鱼的骨头。

有了可行的测量方法，就能把加工好的钢结构吊装上去，一百多根不同形状的拱形梁，是在无数次的反复中安好的。对于这个不规则的形状，没有好的办法，只有不停地试验。科技在这个形状面前，显得无力，因为它是“艺术”，无规律可言，既不好归纳又不好总结，面对不可复制的曲线，“人”才是创造奇迹的动力。鲨鱼骨头就是靠人的力量不停的试着合拢的。

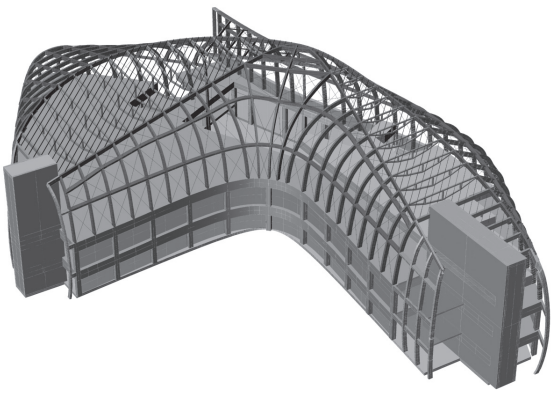
骨头立起了，防水就更难了。在这条钢制的大鲨鱼骨头上蒙一层钢板，有点像造一艘船，然后在钢板上焊接挂件，再把岩板挂上去，形成鱼鳞状的外表，这是矶崎新的最初设想。潘公凯院长认为：一是钢板焊接假如出现漏点，修补都很困难；二是每个挂件要连接在龙骨上受力，一定要穿破钢板，必然给防水带来隐患；三是钢板的防锈维护难于定期进行。矶崎新认为漏水是不可能的，造船怎么会漏水呢？日本能做到。潘公凯院长则一再强调中国建筑的实际，坚持让设计师在结构自防水上动脑筋。这个自防水就像老祖宗留下的坡屋顶，只要排水一好，漏水的担心就减少了。如果靠焊接，估计有十万多个焊点要穿破钢板，无数条焊缝，稍有不慎，便有水患。

采用霍高文防水体系，把钢板变成了铝板。铝材柔性强，造型能力大大提高；焊缝也可变为绞接缝，类似衣服锁成的连接方式；再在锁边缝的里层安上T码，T码连接在主结构上受力；铝板锁成的咬合缝在表面又形成一条龙骨，成为石板挂接的次龙骨。这样结构自防水就成了。

要把铝板安装上去，必须先把铝板切成一面面扇形，再将扇形板在卷板机上弯曲成型，才有可能弯成一条鲨鱼。由于设计提供的每条曲线是不规则的，有无数个圆心，而卷板机只能一次输入一个圆心数据。只好卷一小段又变一个数据，完全通过不厌其烦的试，才能把一扇形板弯曲成符合设计曲率的防水板。

安装铝板极为艰难。因建筑外形的弯曲多变，导致塔吊悬臂够不着，这样只好用古代云梯代替，让工人把铝板一块块小心翼翼地传上去试装。安装之初，工人极不熟练，速度缓慢，每人每天只能安装4、5平方米。要把10000平方米防水板安完，不知要拖到哪天。面对这样的困难，每天开协调会，我天天参加会议，与工人们一块儿推敲，试图找到好办法。通过无数次现场会议，分析矛盾，改造工具，效率才有提高。虽然工期也没有达到计划进度的要求，但比原来快了很多。现在要说有什么诀窍，那就是靠吃苦耐劳的中国工人，一块块试出来的。工人才是创造财富的动力。

好不容易把铝板蒙上，心想挂石板就容易了。图上已经把石板的拼装图画好了，哪一块对哪一个位置，事先是有计划的。到真要安的时候，石材的加工尺寸与安装尺寸却有误差，把加工好的石板搬上去，一对位，才发现对不上，又只好运下来切，这一上一下又减缓了进度。正当安装五分之一时，北京房山的石材又不允许开采了。哪去找这么多相同颜色的岩板匹配呢？四处搜索，一个供货商偶然在奥运会鸟巢的工地发现了这种相似的材料，一打听才知道是江西产的，马上派人去江西落实，一比才发现质量比房山的好。江西雨水多，水层岩的密实度比房山的大，数量也有保证，就派人去江西盯采石场。那时正值雨季，采石场的山路经常塌方，开好的石材运不出来，现场的人心急如焚。等供货顺利了，秋去冬来，工人手脚一天比一天僵



设计图上的钢结构

硬，用云梯把岩板传上去，再打螺栓连接，在天上操作，像空中杂技，真让人提心吊胆。有位叫“老李”的福建工长，算是拼命三郎，给大家留下深刻印象。在挂石材最困难的时候，他顶上去，把工人一个个拖上去，在寒风里嚎叫、骂人。一天下来贪口酒喝，喝完了就吵架。危险和压力迫使他靠酒发泄。我也送他酒喝，还答应再送几瓶给他，可工程一完，老李就不知去了哪个工地。“向工人致敬”是我经历了这段事情之后的心声。

假如在11月底前挂不完石材，就得等到明年开春以后再干，工程又将跨年度，各种费用增加且不说，到时哪儿去找这群熟练的人呢！再则，学校11月23日要接受本科教学评估，新美术馆新馆要亮相。在各种矛盾交织在一起时，我才觉得只有工人是救命稻草。所以我每天都在工地食堂陪着工人喝酒消愁、减轻他们的压力。妻子、儿子骂我是酒鬼，父母担心伤身体，我则一意孤行，用酒伴着与工人拉家常，给他们鼓劲，把大家拧在一块儿。酒后吐真言，“工钱还给得不及时”。我又盯着分包商把钱及时给工人兑现，即便与工头在经济上有分歧，也不能欠干活的人，责任我来担，大家被我的诚信感动，队伍没有散。

最大的收获莫过于交了这批老实巴交的工人老大哥。春节过后，他们捎给我的礼物是家里的特产，自制花生糖、小咸菜和腊肠，真是礼轻情意重，别有一番滋味。工程结束了，顿时再也喝不下这么多白酒，酒确实是减压、释放的良方。

9、以诚相见是行为而不是口号

以诚相见是一种态度和立场，在施工的过程中要真正做到却是非常艰难的。雇佣与被雇佣永远是一对矛盾，要在雇佣和被雇佣的关系上实现以诚相见就更不容易做到。通常把施工中业主与承包商视为雇佣关系，业主是强势、承包商呈弱势，这是人们的习惯思维模式。假如仅凭合同关系的维系，去完成一项探索性的项目，往往会以失败告终，因为它丧失了工作激情。

在施工合同订立以后，以诚相见，便成为工程赖以进行的灵魂。假如立场与态度不在行为中体现，那就成了口号。口号在任何运动之初都是兴奋剂 ，要让兴奋持续下去 ，最好的办法是“履行” ，实实在在去兑现每一项承诺 。

“履行” 是一件看起来容易，做起来很难的事。它建立在对工程深入了解的基础上。假如不深入施工的第一线，在现场上与各种人员，甚至是大师傅交流，那么“履行”的基础就丧失了。例如设计师要求美术馆地面采用2cm厚，120cm × 120cm的花岗岩铺粘，并且是烧毛面的。做试验时，施工人员就提出板的尺寸太

大，很难铺平整，何况日本设计师的标准化比中国规范还严。改设计为60cm × 60cm的岩板，成了施工人员的愿望。而设计师认为尺寸小了就算不上大师之作。

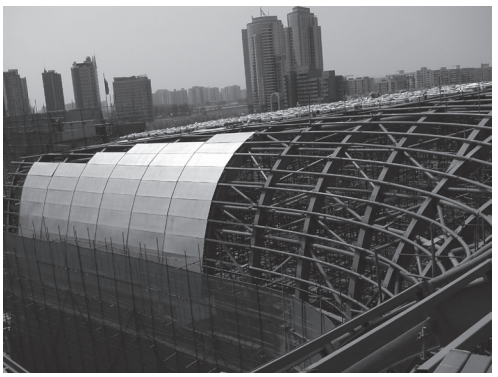
这种争论无疑在考验业主的态度。我的“履行”是马上去现场解决。工长说：“工人把120cm × 120cm岩板铺在水泥砂浆上，要调整时，搬动都很困难”。确实如此。是不是就没有人把120cm × 120cm大板铺平的例子呢？施工、监理的回答是：“室内地面几乎没有用过这么大的，室内地面见过一处，对平整的要求松一点”。

为什么铺不平呢？主要是石材的平整度不一致。

为什么不一致呢？关键是石材烧毛，高温使石材变形。如果要在众多的烧毛石材中去筛选平整度一致的，那么造价又不允许。

提出改毛面为光面的设想。设计的回答是：“反光干扰视觉”，显然这条路行不通。

在左右为难时，一是安抚工人，二是将误差的标准放宽一点儿，三是设法在铺贴完成后的缝上做烧毛处理。开了无数次会，天天去现场盯，工人看业主都这么重视，工作就更努力，最后的完成面得到了矶崎新的认可。



钢结构上罩镀锌板



镀锌板外罩防水板

有了深入实际的履行，对工人热情的激发也是管用的。就拿美术馆工程的攻关阶段来说吧，当把四万块岩板挂在多曲面的建筑上时，设计、施工、监理，都在担心岩板干挂形成的曲线的连续性，我的心情更是提心吊胆，这个阶段直接关系到工程的成败。工人在没有垂直运输的状况下，用云梯把一块块石板传递上去，安全系数极其低。我作为项目第一负责人，从早到晚都盯在现场，以备不测。

眼看冬天来临，还有五千块没挂上去，工程又不能拖下去，工人在寒冷下操作，难度系数增加，一旦手冻僵不但无法操作，事故将随时有可能发生。在万般困难的状态下，我们每天开安全会强调安全，宁可放慢速度也不能让一个工人出事故。我们提出在合同之外拿出一笔奖金来鼓励工人，钱不能到工头手上，每天晚上按人头和完成量直接发奖金，我则每天盯着工人把钱拿到手才离开工地。奖金兑现，实实在在地区履行取得了工人的信任。以诚相见，工人的责任被激发了，即使寒冷，心却热乎。

10、安全生产金来换



防水板上挂岩板



工人在施工

当美术馆地基开挖到地下13米时，一个深基坑形成了，紧靠行政办公楼这边的地面出现了裂缝，并有滑坡的迹象。这裂痕离办公楼一角只有七、八米，眼看影响办公楼的安危。

导致滑坡的原因是地下水作怪。虽然在开挖时也做了降水处理，可这面坡的半中间却出现了水浸蚀的痕迹，不知是学校已有的下水管溢漏所致，还是别的什么原因。施工总承包立即通知我到现场，召开紧急会议。

地基处理极为专业，承担这项任务的是国有中航勘察设计研究院。面对险情，主要是听专业单位的意见。专业分包的项目经理认为总承包小题大做，边坡不会继续垮塌；总承包项目经理则忧心忡忡，双方意见分歧较大。总承包要求分包做加固处理，而分包找出理由委婉拒绝。面对这样的僵持，业主和监理都支持总承包的意见。分包见业主坚持，也只好妥协，便同意用简单的办法加固处理。

墙里的那股水不知从何而来，总承包和我都不放心，要求分包打桩支护。然而地基处理是总价包干的项目，子项中没有安排加固费，这笔钱从何而来呢？如果是分包商出于自身安全的考虑，加固的钱则由自己掏；如果业主要求加固，钱是业主掏，这是合同的约定。大致估算打桩加固要花二十万，在这垮还是不垮的判断上，加固还是不加固的决策中犹豫，最后我断然拍板，加桩加固，钱由业主掏。虽然掏这笔钱反映不到建筑物上，完全出于安全考虑，显然有点不划算，监理则说：“如果垮塌就不是二十来万能补救的了。”

我们采纳了日方的意见，现在穹窿顶的石膏墙面开裂了，虽然裂缝比想象的少得多，但仍需修补。开会讨论修补谁掏钱，我则表态，修补的钱业主掏。从这个意义上讲，以诚相见不仅是态度和立场，更重要的是行为。

总承包商的第一任项目经理也给我提意见，认为业主直接参与到作业面上去指挥不合适。提这种意见有两层意思，一是希望我省点心，二是希望我放松管理。面对这种意见，潘公凯院长的态度是，层层负责是建立在秩序社会的基础上，且社会发展是匀速；然而在高速发展的今天，秩序尚未健全，如果想干成一件事，就必须一竿子插到底。如果没有这种精神，是干不成大事的。在潘院长的鞭策下，业主的每一个人只好选择“一竿子插到底”。总承包后来的项目经理胡建华也采纳了潘院长的意见，天天盯在现场，他必须做到比我们更细，才能应对业主的发问。这位30多岁的项目经理是同济大学建筑工程系毕业的，获得过全国优秀项目



院领导视察工地

经理、上海市劳动模范的称号。他有一股诚恳、认真的劲儿，一直在兑现着把工程干漂亮的承诺。

也说监理。监理制由西而入，从鲁布革水电站建设的成功经验而来。监理在西方是公正、公平的职业角色，一进中国多少有些本土化。对于一个复杂项目而言，选择一支负责任的监理队伍是工程之大幸；选择到一个称职的总监则是工程大幸之大幸。今天能把美术馆建成，绕不过对总监瞿冬的评价。他受感染于潘院长“以诚相见”的作风，采纳“一竿子插到底”的工作方法。

那段时间，电视上经常播出小煤窑事故，都说是不重视安全所致。亲历变坡滑坡这事，我才体会到，花在安全上的钱，不能变为有形产品，如果不遇到事故，企业就将省下的这笔钱变成利润；如果碰巧赶上了事故，就认命赔。事故不事故完全靠天意，这多半是小煤窑事故的症结。对于像上海建工这类国有特级建筑企业来说，安全这根弦崩得很紧。安全生产的费用，大都含在建筑工程的措施费里。在竞争激烈的市场条件下，钢材价格是透明的，混凝土的价格是公开的，唯一可以在投标中压价的就是措施费。措施费一低，就只好在安全措施的保障上短斤少两，凭着侥幸的心理去对待安全生产。反之，措施费摊高，造价随之增加，竞争力就丧失。

那天在美术馆基坑滑坡的现场，我来不及上报，拍板的勇气来自安全生产责任人的头衔。政府规定业主是安全生产的第一责任人，业主的法人代表是潘公凯院长，潘院长把这责任委托给我，让我在安全生产责任书签字，当时我心存不爽，心想业主凭什么去为施工单位的安全负责。在面临危险时，我才明白责任书上的签字倒有很强的约束力。

施工单位把安全生产，看成项目经理的运气。在西方有求安全的阿米巴矿工节， 以仪式求平安；在中国则求神拜佛保佑自己交好运气。我虽也信天意，但无论怎么乞求，也抵不上多花几个钱，把安全措施做到位妥当。在轰轰烈烈的建设工地，普遍存在技工少，民工多，素质低的状况，工人缺乏安全生产的意识，工地上即使贴满“安全重于泰山”，有的却不知何为“泰山”。我则强调在工地上给工人讲安全，要通俗化，“安全带系不好，摔死了见不到儿子”是最有效的教导。抛弃靠运气保安全的习俗，靠技术措施投入来保证安全生产比什么都灵。口号、标语固然重要，但绝非根本，最重要的莫过于不拼命抢工、投入必要措施费、多搭设几根架子管、铺好几块结实的跳板，安全才会有更多的保障。安全是靠投入来保证的。

11、建筑是“集体”

人们看见国家大剧院就会想起安德鲁，看到“鸟巢”就会想起赫尔佐格，看到央视大楼就会想起库哈斯，其结果是“集体”成就了英雄，“集体”就失去了它本身的意义，化为风烟，消失在时间的里程，最终

满篇历史便成为英雄史。

把西方建筑师视为艺术家，其本质强调原创与个性。人一讲个性就很难与他人合作。画家可以与集体疏离，作为艺术家的建筑师却离不开集体，倘若建筑师丧失了“集体”便成为空想家。一个建筑师要呈现他的意志，除了与相关专业配合，更重要的是心中装着如何实施，才有可能成为伟大的艺术家。依靠“集体”、呈现“原创”应该是想成为大师的建筑师具备的核心素质。通俗讲就是在与人合作的过程中决不能“自私自利”。

当设计变为建筑行为之后，“集体”就成为“纲”，设计、施工、监理全都受制于“纲”的统领，只有牢固抓住建筑是“集体”这条“纲”，一个项目才能纲举目张。具体讲就是在施工过程里，不顾此失彼、或为建筑师的名声而盲从，建筑师与工人师傅的意义相等，甚至更倾向实实在在砌砖抹灰的工匠。

通常工地上业主为大。业主项目负责人头脑里“集体”这条纲更至关重要，如若强调一端而忽视全局，那么工程便失去平衡。业主的“纲”是“集体”为首，有效配置资源，在经费预算的范围内，依照合理工期，保质保量、平平安安地把房子盖起来。事实如此，在美术馆建设的过程中，我们几经调整作业层，更换劳务队，其感受是没有好的项目经理还能勉强推进施工，假若没有一批好的劳务队，则全盘皆输，可见“集体”的重要。

起初，我们强调大师之作，在选材用料上尊重设计师的高品质方向，处处设计进口材料，等具体操作时，囊中羞涩却无法实现。既要想照顾设计师的意愿，又要照顾自己的“囊中”，是很难平衡的。例如，穹窿顶墙设计采用日本制造的“遇水变形石膏板”，使整个弧墙随外形变化游走，形成整体、连续、没有接缝的异型曲面。当采购材料时，一报价每平方米光材料费就4000元，还不含关税；同时采用进口材料时，还需要消防科研机构认证。即便有计划地组织，也得花三个月。无论是造价还是工期都不能满足现实的需要，只好回过头来再作调整，改用平面石膏板做异形弧墙，实现设计原创。

几经反复，既耗时，又费力。用平板做弧面，难就难在工艺上、难就难在施工时我们既强调工期又追求精品。工人都说“慢工出细活”，精品是靠时间磨出来的。把清水混凝土墙做规矩必须连砂、石都要筛分、漂洗，还要进口模板，买商品混凝土的搅拌站，哪可费这般功夫呢！何况你也掏不出这笔钱。只好在现实状况下，用“集体”的智慧去追求最优，因地制宜。值得一提的是在美术馆的清水混凝土施工上，上海七建不知动了多少脑筋，发挥集体中每一个人对每一道工序负责的精神。最后让矶崎新也叫了好。据说1927年美国人建协和医院就出了“磨洋工”一词，确实，到今天协和老楼的水、电、暖、风设备还在运转。如果我们要精品，工期就只好顺延，这样的决策基于“集体”要求精品的主张。因为它是大师设计的美术馆。

工期延长，造价必然增加。工人要吃饭，塔吊、脚手架要付钱。如何把握质量、工期、造价的关系，仅靠个人的聪明是做不到的，因为各自的立场都受利益的驱动，怎么把各自利益转变为共同利益，把各自的动力拧成一股力量，靠的则是集体中相关要素的妥协。

我以为集体之所以成为集体，是靠各团队之间的谦让和妥协而成的。各团队构成集体，其动力在于利益的一致，它的稳定来源于妥协，它的发展来源于冲突。消解各个团队利益最尖锐部分，是统一的核心。我们

的做法是打掉业主老大的个人英雄主义情绪，把个人荣誉化解；再削减设计师的个人膨胀，让设计师常处于集体的控制之中；弱化施工单位的利润点，以工程为上，形象为先；让监督的权威从人性上得到满足，调动监理与工程同呼吸。因势利导，互为妥协，把各方要素统一到“集体”之中。建筑才能称其为建筑。

美术馆建成了，集体自然解散了，大家还能记得这个集体吗？试问如若没有这个“集体”，建筑会是什么呢？然而记忆与忘却是现实，谁也逃不掉这个规律！自美术馆建设以来，“矶崎新”三个字就成为介绍美术馆使用最多的字眼，大师的光环影响着工程，但我们始终依靠的是一个集体。今天，当我站在落成的美术馆旁，脑海里呈现的却是建设过程的一幕幕场景、集体中那一张张熟悉的面孔，甚至与我争执的工人也是那么让人难忘。在此，请允许我向为美术馆建设付出心血和汗水的每个人致敬，我会一生想念大家。

12、不变的立场

建房子本应中规中矩，可偏偏又把房子做成了不规矩。一看就明白它是艺术，而不只是建筑。几年的辛劳，好歹与真实相关，与原创相联，是心中的“快意”。虽然每天做的都是“逻辑”的事，但总算成就了艺术，成就了美术学院自己的美术馆。当美术馆落成那天，艺术家对它提出各种批评，嫌公共空间太大，展厅空间太高，电梯尺度还不够大，只为现代艺术服务等种种意见。我的心情是抵触，心存费力不讨好，静静反思，费力又何必讨好呢!从艺术品集中摆放在一起给人看，发展到要求与观众互动，改变作品最初的疏离状态;再到杜尚提出创作不是作品的“艺术品”，即把常态的一双鞋放在展厅里成为非常态的作品;直至今天展览“点子”加上钞票以求轰动。这一过程的不断改变，对“展览”和“美术馆”提出了质疑。当然，在变化莫测的时代，对美术馆提出各种评说就在情理之中了。

对展览和美术馆概念都有现代意义的解读，各自的角度不一样，致使各家争鸣。我以为现代意义的美术馆本不应该建，而又建起来了，本身就与展览冲突;它不但约束了艺术，还篡改了艺术品存在的语境，这又何必呢;精英死了，是现代艺术对现实的态度，作为展览精英之作的美术馆又该怎么办呢;假如现代艺术还需要展览，那展览什么呢?大家都回避了一个事实，即展览这颗引人关注的“心”、那种成为精英的愿望、展览艺术家和策展人的合谋。这一过程从古典博物馆性质下艺术品展览的被动态，转变为艺术家对受众的积极主动形式，美术馆的固定空间确实给多变的艺术带来许多的限制。

在冲突间，美术馆一落成，注定陷入尴尬。传统者认为新潮，当代者认为守旧，我觉得是在二者之间，毕竟给艺术家提供了一种选择的可能，毕竟是左顾右盼下的现实需求，毕竟给美术学院提供了一个包容性的空间。如果说起初我们是这样思考的，走“中间”的路到结尾也没有改变，处在中国艺术变化的过程之中，恐怕只有“中间”才有更大的兼容并蓄。对此，我们坚定不移。如果哪一天，后来者觉得它妨碍了更当代的艺术，就再做改变吧！对于提供给艺术家展览的空间，让艺术家满意应该是最大的功能要求，但他们的要求却很难逻辑化，毕竟“仁者见仁，智者见智”。至于艺术家们的那些真诚批评，我想可以为后来的建馆者做参考吧！

附录（一）：
美术馆新馆建馆大事记

1. 2002.01　上级传达中央美术学院旧址处理和新校区建设的意见。
2. 2002.03　在校内外征集美术馆设计方案。
3. 2002.04　与国家计委投资司沟通，提出拟建设想。
4. 2002.06　上级发文启动中央美术学院新校区继续建设项目。
5. 2002.07　上报续建工程项目建议书及可行性研究报告。
6. 2002.11　中央美术学院新校区扩建工程立项正式被获批复。
7. 2003.03　委托矶崎新进行美术馆方案设计。
8. 2003.07　美术馆设计方案获北京市规划委员会批准。
9. 2003.08　正式与日本矶崎新事务所签署美术馆设计合同。
10. 2004.06　“未建成——矶崎新建筑艺术展”在中央美院美术馆王府井展厅展出了矶崎新的建筑艺术案例。其中包括中央美术学院美术馆新馆的设计模型和设计图等。
11. 2004.10　初步设计方案及投资概算被获批复。
12. 2005.01　扩建工程总承包招投标，上海建工第七建筑工程有限公司中标。
13. 2005.01　中央美术学院扩建工程奠基，扩建项目中的学生宿舍动工。
14. 2005.04　美术馆项目基坑开挖 。
15. 2005.11　美术馆桩基完成。
16. 2006.06　美术馆地下室混凝土完成。
17. 2006.09　美术馆主体混凝土施工完成。
18. 2007.03　美术馆基础验收（含二结构）。
19. 2007.04　美术馆主体钢结构完成。
20. 2007.04　美术馆主体验收（含二结构、钢结构）。
21. 2007.05　美术馆获2006年度结构“长城杯”。
22. 2007.09　美术馆屋面防水断水完成。
23. 2007.11　美术馆屋面板岩完成。
24. 2007.12　美术馆室内装饰完成。
25. 2007.12　美术馆竣工验收。

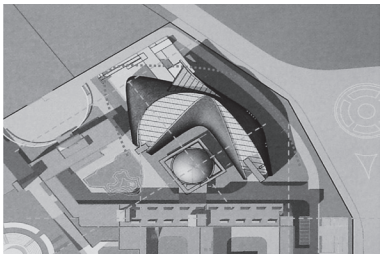


出席美术馆新馆开馆仪式的领导及贵宾：潘公凯、靳尚谊、华建敏、李铁映、矶崎新、纪国刚等

附录（二）：美术馆新馆建设大事记

1.校园总体规划示意图(2003年)





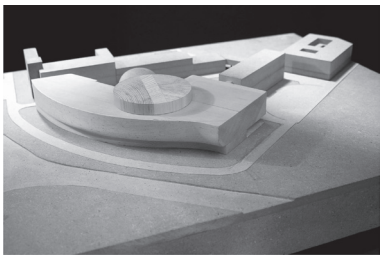
校园总体规划示意图

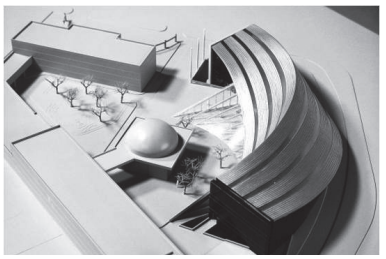
2.美术馆初期征集的设计方案



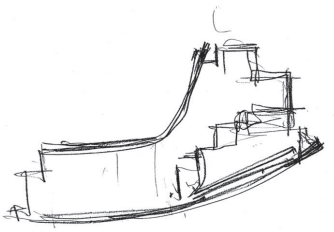
潘公凯设计方案（2002年）

3.矶崎新最初设计草图（2003年）

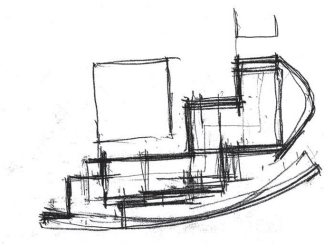


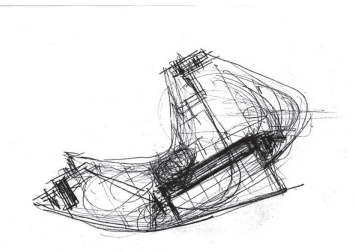


程大鹏设计方案（2002年）



4.委托矶崎新进行方案设计（2003年08月）

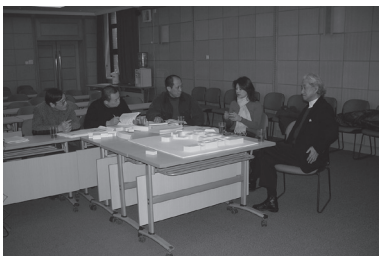


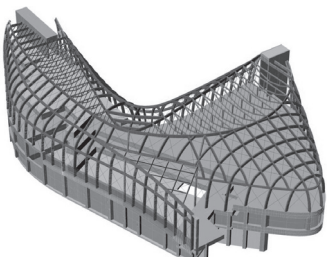


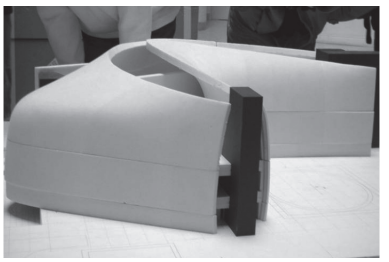


签订委托设计合同

5.美术馆模型







与矶崎新就方案进行沟通.

6.扩建工程承包招投标



上海建工第七建筑工程有限公司中标

7.扩建工程奠基（2005年01月）





8.美术馆开工（2005年4月3日）







9.施工过程中的美术馆



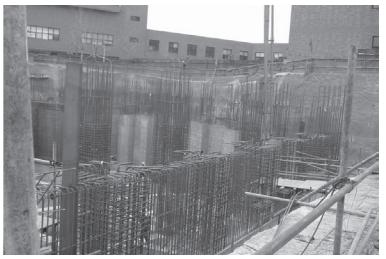


挖基坑



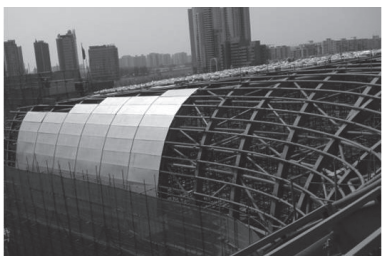
打桩基







扎钢筋笼，浇筑混凝土（2006年06月地下室混凝土完成，2006年09月主体混凝土完成）





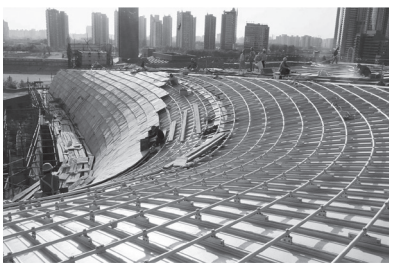


屋面板岩建设（2007年11月屋面板岩完成）



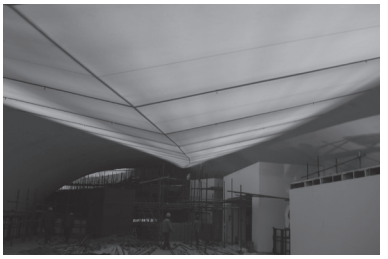







10.施工过程中的内部建设

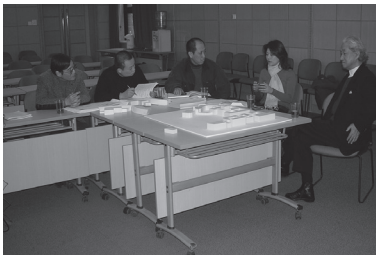






11.矶崎新与美术馆


模型讲解


方案沟通










追求卓越
和谐为本









美术馆学探讨

美术馆与当代艺术

文/王璜生

中国的美术馆普遍自称是“近现代”或“现当代”性质的美术馆，这是相对于“古代”和“传统”的中国博物馆体系而言的。一般来讲，中国的博物馆主要致力于收藏和长期陈列、展示古代的文物、文献、艺术品等，而中国的美术馆则侧重对中国近现代以及当代的艺术作品进行收藏和展示。

问题是，这里所指的“近现代”或“现当代”，更多地是从时间概念上来使用和表述，而不是将其作为一种文化精神和态度。因此，关于中国美术馆的建设和发展，目前仍然普遍停留在传统的思维模式和运作范式上，表现在对艺术的分类、收藏、研究、策划、展示、教育等等各个相关环节中。尽管业界普遍认为中国美术馆界近些年来进展态势良好，但是，中国美术馆目前的发展，最缺乏的是一种当代的文化精神、当代的管理模式以及当代的思维模式; 当代艺术也不单纯是一种呈现出来的当下的艺术活动，而更多的是在当代艺术背后所隐含和提供的对当下的社会、当下的文化氛围、时代发展的氛围的介入，这种介入是对当代文化新的思考、思维方式的创新，同时也在以一种新的方式对当代美术馆的策展、展示、管理发生意义和影响。当代艺术与美术馆的核心问题是对待“近现代”或“现当代”的角度和态度问题。

一、当代的美术馆需要当代的文化精神

关于上述问题的思考，可以提供一种参考的坐标——我们看一看中国之外的成功经验。

美国纽约现代艺术博物馆(以下简称 MOMA)于 1929 年成立，此时纽约的其它博物馆尚未致力于收藏现代艺术作品，而且当时的美国公众也还普遍不接受现代艺术，但是，该馆的第一任馆长阿尔弗雷德·巴尔(AlfredH·Barr)却将一种超前的革命性的思维带入博物馆界，即将“现代的艺术观”带入了 MOMA，并使其成为该馆的建馆理念和学术形象。巴尔认为作为一个国际性的艺术运动，现代主义不是单纯的艺术创作和审美表现，更不是局限于绘画、雕塑、建筑等传统高雅艺术门类，而是渗透到这一时期(20世纪20-30年代)的摄影、电影、设计、音乐、文学、诗歌、舞蹈、戏剧等几乎所有文化领域，现代主义是新时代不可抗拒的精神征兆和取向，而现代精神是借助不同文化和艺术媒介发出自己的声音。基于此，巴尔认为，现代艺术博物馆应该具备不同于传统博物馆的包容性，这种包容性体现在：不但要收藏和展示绘画、雕塑等传统意义上的高雅艺术门类，而且要收藏和展现与大众日常生活密切相关的实用艺术、设计、新媒介艺术，如摄影、电影等，恰恰是这些新的艺术门类彰显着新时代的文化和思想动向。

巴尔在 MOMA 的历史发展中，甚至是在世界现代博物馆的发展中，主要成就有三个方面：第一，他使 MOMA 成为了世界上第一个真正包罗万象的现代视觉艺术博物馆；第二，他构建了 MOMA 在现代艺术方面的经典收藏，形成了完整的现代艺术的历史序列，这使得MOMA在世界博物馆中立于不败之地；第三，他创

设了博物馆多元化的专业部门，展开多个专业的研究策展工作，如早在 1935 年就设立了电影部门、摄影部门等，其中电影部门收藏有一万多部电影，早期大量默片的收藏是其中最为珍贵的文献之一。MOMA 的摄影收藏在国际上影响巨大。这些部门展开的收藏、研究以及展示工作成就显著。

相比之下，我国到目前为止，还没有一个美术馆设立影像部等新媒体艺术的专门研究部门，也没有成规模的系统收藏，更谈不上展开研究。影像方面，广东美术馆做了一些工作， 尤其从 2003 年以来，大量收藏影像作品，并通过采用、启动“广州摄影双年展”的展览模式， 加大对影像收藏的力度。目前广东美术馆在影像方面的收藏渐成序列，但研究工作还比较滞后。

巴尔为 MOMA规划的上述文化策略，使MOMA在现代艺术收藏、研究、展览等方面， 迅速成长为世界上实力最雄厚的现代艺术圣殿。正如卢浮宫在古代古典艺术的收藏方面独一无二一样，MOMA在现代艺术的收藏上无人能及，MOMA的现代艺术收藏使泰特和蓬皮杜这样后起的现代艺术收藏“重镇”也相形见绌，不能望其项背。不过泰特在MOMA的阴影笼罩下极力寻找自身的历史定位和学术品格，它避短扬长，致力于对专题展览的研究展示，尤其在对欧洲现当代艺术史的建构、描述方面，贡献卓著。

从MOMA的历史回顾中，我们可以看到，对于一个当代的美术馆而言，它的收藏、研究和展示无论是涉及古代艺术，还是参与现当代艺术，都应该具有一种当代文化的精神，包括包容性、现代视野、管理运作方式等，更重要的是研究方法、策展理念、展览呈现方式等的当代性。在这样的精神关照下，有可能建立一种“当代的艺术的历史序列”，也即克罗齐所说的，一切历史都是当代史。

二、当代艺术与美术馆的关系

反过来，当代艺术对当下的美术馆的学术发展以及价值取向具有怎样的意义？

著名学者巫鸿先生曾经就当代艺术中的“当代性”进行过以下表述:“真正的‘当代性’并不仅仅是一种新的媒介、形式、风格或是内容就能体现出来的，关键在于这些视觉的象征物如何彻底体现它们自身的意义——如何将艺术创作者与它们所从属并进行改造的这个世界联系起来。”巫鸿在这里强调的是，“当代性”并不是一种具体的呈现方式，而是艺术家、参与者通过视觉的象征物来实现与“所从属并进行改造的这个世界”之间发生关系，以及发生怎样的关系？如何发生？怎样发生？

关于当代艺术与美术馆的关系问题，国内进行比较深入系统的思考是在2002年广东美术馆举办的“首届广州三年展”以及学术研讨会上，研讨会的主题是“地点与模式:当代艺术展览的反思与创新”。从当代艺术的展示角度出发，探讨和反思我国现行的展览制度、展览模式以及展览呈现等方面的问题与可能性。关于当代艺术与美术馆的关系问题，汉斯·乌利希·奥布里斯特进一步说:“对于美术馆而言，多重性和多样性的构思必须被置于首要位置。”他还引用了詹姆斯·克里的说法:“把美术馆视为互相联系的空间理念，可以包含美术馆与都市之间的趣闻和调解。”他所进行的展览计划“移动的城市”展(与侯瀚如合作)延续了八年之久，涉及许多城市。汉斯的理念是将美术馆作为一个新的空间观念，赋予它多重性和多样性的思考空间，并将这种

空间理念延伸到与城市的关系之中。他们带着这个“移动的城市”穿行于世界上许多“固定的”城市，展览随着地点的移动和变化而不断产生出新的意义和新的可能性。与此同时，他们又将实现“多重性”、“多样性”以及与都市之间的对话关系带入一次次研讨会和实验室，与各地艺术家、批评家、跨学科的学者、普通公众进行对话、交流和实验。这些新型的展览策划理念、呈现方式以及沟通交流方式为当代艺术展览的策展理念和模式注入新鲜血液，使人耳目一新。

广东美术馆始终关注当代艺术与美术馆的关系问题，因此，2005年，邀请汉斯和侯瀚如作为第二届广州三年展的策展人。第二届广州三年展的主题是“别样——一个特殊的现代性实验空间”，二人将“移动的城市”展的策展理念以及运作方式带入此届三年展。从展览主题上可以看出策展人独特的视角——他们挑战美术馆的静态、稳定、明确、没有歧义的空间观念， 将其切换到一种动荡的、充满各种可能性的实验的空间，刺激艺术家在这个新型空间内进行艺术创作和展示;对于广州、珠江三角洲这一地理概念的文化解读——特殊的现代性，显示了策展人的文化价值取向和人文关怀，广州和珠江三角洲丰富的历史发展在这样的表述中明确了自身的文化形象。从展览的推进方式看，展览先后组织了六次“三角洲实验室”，邀请文化学者、建筑师、艺术家、诗人、哲学家、批评家等来到广州、珠江三角洲这样具体的地点， 开展考察、交流、对话、研究等学术活动。他们希望通过上述多层面的交流活动使“当代艺术”和“双年展或者三年展”这样的当代艺术展览模式或项目能够从广州、珠江三角洲这样一个具体而又“特殊的现代性实验空间”或土壤里切实“长出来”而不是“移植”过来，以便能够与这里的城市，与这里的现代化进程发生切实的关系。

可见，当代艺术的策展以及发生关系的方式带给了美术馆一种新的展览理念、新的空间理念以及当代艺术与美术馆和它们的城市的关系的种种可能性。

三、体验、参与和超越的美术馆

美术馆不单纯是一个展览场地，更是一个期待参与的场域，需要召唤公众靠近它，需要提供给人们新的体验和经验，用以改变公众的常规视角和思维惯例。公众在美术馆中参与式的体验其中的艺术，用心、用手、用耳等静心触摸和体验，形成公众自己的一种新的认知和经验。这如同圣经新约中关于基督再生的故事:当基督复活重新来到众使徒中时，圣.托马斯怀疑这是真的，只有当他把手戳进了基督身上的伤口里，他所认知的以及他所感受的才被转化成为一种崭新的体验。体验和经验改变了圣托马斯原来的想法，就像美术馆改变了公众惯有的审美习惯。

关键是，在当代语境下，如何做到对公众的吸引？如何能够引起公众的情感共鸣，愿意走近美术馆，走进展览，参与和体验艺术？在这方面，大卫.艾略特提供了经典范例。1998年，艾略特以斯德哥尔摩美术馆新馆的首任馆长身份，策划了该馆的开馆首展“伤痕——在民主和当代艺术的重建之间”。在这个展览里，艾略特秉持的理念是:在传统意义上，艺术通常产生于生活与艺术之间的分裂点上，而他希望探索集体与个人、民主与社会、艺术与精神等等具体的问题，以及个人如何通过民主的方式去坚守自己的理念，去实现自己的

梦想， 超越自我、超越社会、不断实现自由。在另一个展览中，艾略特再次使用这一展览理念:日本森美术馆的开馆首展也是由艾略特策划的，他时任该馆的首任馆长。首展名为“快乐—— 艺术和生活的幸存指南”，考察世界各地对待“快乐”的不同方式、观念、标准、传统差异以及个体体验，并将快乐作为一种描述当代艺术的状态和态度，探讨这样的一种状态和态度又是如何介入社会的以及个人的理想与现实。

艾略特的上述两个展览，都致力于将展览作为人类情感体验的一种方式而不单纯是传统意义上的作品呈现方式，而且，具体到将其作为个体公众共同体验的情感方式:伤痕也好， 快乐也好，民主(斯德哥尔摩)也好，幸存(日本)也好，这些带有强烈生命体验和历史内含的语词，很容易唤起民众的情感共鸣以及文化认同。

在艾略特忙于通过展览引起公众对美术馆的情感体验和参与时，国外以及台湾的其他学者热衷于讨论现代博物馆美术馆和后现代博物馆美术馆的发展与超越问题。他们认为，目前的美术馆正处在一个新的历史发展阶段，需要用新的博物馆美术馆学的视野来应对、处理当代博物馆美术馆面临的各种新现象、新问题，这集中体现在文化的转型、交流沟通的方式变化、目的的改变上，主要反映在博物馆美术馆与公众关系的反省和认知上。在这些新思潮影响下，博物馆美术馆已经从一个传统意义上居高临下，以专业身份自居，对公众进行自上而下教育、指导为目的的场所，逐渐蜕变为一个从观众的期待和需求出发，积极引导不同观众进行自我塑造、自我教育、自我完善为目的的机构。博物馆美术馆不再只是一个传递固定知识的地点，而成为一个通过真诚沟通，让公众产生生命体验和审美经验的别样空间。这里的公众是具体的，分层的，流动的，而不是抽象的，概念的和固定化的。

概而言之，当代博物馆美术馆除了确立自身的“当代性”视角，除了谋求与当代艺术的互动关系外，更有超越意义的人文关怀是建立与公众的新型关系。公众是谁？分哪些类型？依何划分？如何建立新型关系？何以为继？

上述三个大的方面的问题，将可能使当代美术馆成为一个社会的、精神的、生命需求的、富有创意的、能够体验参与的、能够包容差异的更为人性化的空间。

本文为“当代艺术与批评”课程讲稿提要

2009年11月6日 中央美术学院

美术学院陈列馆与沙龙：博物馆展览制度考

文/李军

内容提要：作为作者研究博物馆起源问题的艺术史系列考辩之一，本文钩沉抉微，以大量史实阐述了美术学院的教学实践活动，在形成现代博物馆收藏和展览制度方面的关键作用；通过分析法国王家美术学院沙龙展览环境的演变，以公众问题为核心，揭示了一场从十八世纪开始一直迄今的社会与文化转型。

关键词：学院；沙龙；收藏制度；展览制度；法则；公众问题

有意思的是，正是在美术学院问题上，古代的“mouseion”（缪司神庙）与近代的“Museum”（博物馆）第一次形成一个微妙的交集。

根据历史学家汉金斯（J.Hankins）的研究，文艺复兴时期的“Academy”一词具有以下七种含义：①古代英雄阿喀德穆斯（Academus）所在的小树林，它赋予了柏拉图在附近创立的学园以Academy的名称；②引申义，指柏拉图创立的哲学学派；③私立的人文主义学校；④对中世纪大学（university）的一种古典化的称谓；⑤泛义，指任何文人之间的聚会；⑥供作文学和哲学研究的房子和别墅；⑦柏拉图全集[1]。

一方面，正如本书第一章所指出的，柏拉图仿效了毕达哥拉斯学派的mouseion（缪司神庙）创立了他的哲学教育机构Academy（学园），因而Academy与mouseion之间一脉相承，二者在性质上都是哲学家聚会的场所；而在文艺复兴时期也不例外，它指“任何文人之间的聚会”（可以意译为“学苑”）。

另一方面，也恰如我们在本书第三章澄清的那样，文艺复兴时期的“博物馆”作为一个收藏品空间，与mouseion所代表的“博物馆”的本义毫不相干，但后者与文艺复兴时期的Academy（学苑）则形神相通。因而，在文艺复兴时期，任何文人间自由聚会形成的“academies”，都可说是古代“mouseions”的复活。到了1560年之后，意大利各地诞生的这类“academies”（或“mouseions”），其数量已达到了十分惊人的地步——据不同统计，一共在“500”至“2200”个之间[2]。

而在这众多的“academies”中间，创立于1563年的佛罗伦萨设计学院（Academia del disegno）占据着一个十分特殊的位置。

佛罗伦萨设计学院开启先河

与绝大部分作为文人自由聚会性质的“academies”（学苑）相比，佛罗伦萨设计学院具有双重性：它既是艺术家自由组合的产物，又是一个官方的资质和教学机构[3]；从上述意义上讲，它倾向于第一次把博物馆分离的两种含义（交流的论坛和收藏品的空间），同时集合为一体。

在新成立的学院的章程中，正如佩夫斯纳所说，佛罗伦萨设计学院作为“现代美术学院发展的起点”，具有“两个独立的目标”：“建立一个置于大公特殊庇护下的佛罗伦萨重要艺术家的社团”是它的“首要目

标”，而 “初学者的教育问题” 则牵涉到它的第二个目标[4]。前一个目标在学院中形成了一个类似于“院士”的艺术家团体，被称为“Capi”（长辈）；后一个目标则形成了一个学生团体，被称作“Giovanni”（晚辈）。“长辈”对“晚辈”负有教学的义务。但重要的是，两个目标都涉及某些用于展出与陈列艺术品的公共空间。

首先，章程提到要在学院的一个小礼拜堂里，为奇马布埃迄今的著名艺术家建立一个肖像画廊；还要为全体成员建一个图书馆，里面保存学院成员的素描、样稿和建筑规划图；章程第三十条还建议，应该在该小礼拜堂附近存放“艺术家留赠的完满的或不尽完满的作品”，这些场地或用于展示作品、或用于研究作品、或用于观摩和比较作品的得失成败。

其次，章程第三十四条规定，“每年圣路加节时……应该为优秀学生组织小型展览”；每位优秀学生有权利在其中展出一件素描或浅浮雕作品，展览则对公众开放。而到了1564年，佛罗伦萨设计学院确实组织了第一届公开展览，用于陈列根据米开朗琪罗的速写而重新绘制的绘画。该展览除了用来纪念大师米开朗琪罗之外，还附带着向艺术爱好者出售作品的意图。展览被命名为“初学者沙龙展”（Salone degli Innocenti），以后每五年举办一次。1567年这一年，在展出的25幅作品中，就有17件售出[5]。

我们发现，虽然上述空间没有博物馆之名，但似乎涉及到了一个现代博物馆的全部机构。例如，肖像画廊类似于现代博物馆的固定陈列；图书馆和小礼拜堂附近的存放所类似于现代博物馆的基本收藏，而“初学者沙龙”则类似于它的临时陈列！而所有在这里出现的艺术品都具有一个共同的特征，即它们不是为了收藏，而是为了展出被汇聚在一起；即使存在着收藏，那么，收藏的目的也是为了供人观赏、学习和研究，总之，是为了服务于某种教学的目的。这一特征形成了与同一时期盛行的“奇珍室”收藏迥然不同的旨趣。如果说，“奇珍室”收藏以其包罗万象的宏观视野代表着欧洲君主们觊觎世界的政治诉求，那么，美术学院的陈列空间则完全服务于现代意义的公共教育目的——在这里，不是物品的攫取而是人际的交流、不是收藏而是展览、不是积累而是消费变成了目的。

虽然佛罗伦萨设计学院本身并非一所现代意义的美术学院[6]，虽然它的设想多半流于形式，并没有付诸实施，而它在事实上也从未建立起一所真正意义上的博物馆，但它确实围绕着教学的目的，在理论上（部分在实践上）为建立一个集收藏、陈列与展览于一身的现代博物馆体系，作了最初的尝试。

差不多要在一百年之后，随着法国王家绘画与雕塑学院的诞生，佛罗伦萨设计学院的初步探索才会结出真正的硕果。

法国王家绘画与雕塑学院的收藏制度

1648年，“以罗马的绘画与雕塑学院，即著名的圣路加学院为榜样”[7]，法国王家绘画与雕塑学院（Académie Royale de Peinture et de Sculpture）建立。几年之后颁布的新章程显示，学院的主要目的是教学，其中规定了教授要讲授几何学、透视法、解剖学，还要“布置模特儿”供学生写生；此外，教授还要就绘画与



图1 佩里埃《法尔内斯宫的赫拉克里特》 腐蚀版画 1638

雕塑的相互关系问题，在学院全体大会上作专题讲演。章程还涉及一项为通过素描竞赛的学生授奖的内容，到了1564年，该奖项发展为资助获奖的学生赴罗马研修四年的制度。

这些内容在意大利、尤其是佛罗伦萨设计学院中都已萌芽，但只有到了法国的学院中才得以系统化和具体落实。例如，法国学院为学生制定了一份需要严格执行的课程时刻表（如人体写生课在夏季于上午6时-8时进行，在冬季则于下午3时-5时进行），而课程则遵循一个清晰的循序渐进的逻辑（如从临摹版画复制品开始，再到素描和绘画，最后是人体写生）；理论课则在此期间平行进行（星期二上透视课，星期六上解剖课）。学院还总结了绘画艺术的“四项基本原则”：线条、光影明暗、色彩和人物表现[8]，这些原则奠定了迄今为止世界上大绝大多数美术学院的教学基础。

尤其是，为了满足教学的目的，学院还制定了一些行之有效的与展览和收藏相关的制度。

首先是关于收藏的制度。法国学院的收藏包括复制品、学生获奖作品和院士入选作品三部分，在这三方面，学院都制定了明确的政策。

正如前述，法国学院的教学首先是从复制品开始的。1649年，仅仅在学院成立一年之后，解剖课教授波士（Abraham Bosse）出版了一部题名为《论绘画、素描和版画的不同手法，以及原作与复制品之间的差异》的书，对学院的教学理念作了第一次公开表述[9]。书中这样规定了学生的入学次第：先临摹文艺复兴和古代大师作品的版画复制品（图1），然后是现代大师的素描，再就古代浮雕和圆雕的复制品进行练习，再过渡到人体模特儿写生。这里，除了最后一个阶段人体写生之外，对复制品的临摹占据了学生就学的主要内容。

这些复制品的第一部分内容是版画。它们从文艺复兴开始到现代复制技术（如摄影）发明之前，是艺术品最主要的传播手段之一。这些版画主要复制的是古代大师的作品，同时也有一部分授课教师的作品，如波士就在他的书后附上一些他自己的作品，以供学生们模仿（图2）。

而其中最为主要的部分是古代雕塑的复制品。鉴于巴黎距古代文化的中心地罗马十分遥远，法国学生学习古代艺术的唯一方式非复制品莫属。事实上，到了1666年，法国之所以要在罗马建立一所王家绘画与雕塑学院的分院，其主要意图至少在当时是出于方便购买和复制古代作品，因为当时的罗马学院除了房产之外一无所有（既无教师亦无教学规划）。而学生们的主要日常工作也是复制古代雕塑（既是为了学习古代造型技法，也是为了给在巴黎的母校提供必要的教具）。这种做法属于当时法国政府针对意大利的总体政策的组成部分，这在首相柯尔贝的一句名言里体现得淋漓尽致：“我们应该努力让法国拥有意大利一切最美的东西”[10]，而在1679年致罗马学院的首任院长埃拉尔（Charles Errard）的一封信中，科尔贝要求后者把这些“最美的东西”如“人像、胸像、古代瓮瓶和绘画”都清点成册，然后在名单的边缘“标出哪些作品已经复



图2 波士《望景楼的阿波罗头像》石版画 1649

制过，哪些还有待于复制，不管是用绘画还是雕塑的形式”[11]。在这种政策鼓励下，罗马学院不久就塞满了它的学生们复制的古代作品，内容涉及到当时所能见到的所有重要的古代雕塑，而数量则超过了一百件，以至于当这些雕塑被运回法国后，一位罗马学院院长甚至怀疑，罗马学院本身是否还有存在的必要性。

需要指出，这些被运回法国的复制品具有双重功能：它们中的一部分进入了巴黎王家美术学院的收藏，服务于教学目的；另一部分则被运到正在兴建中的凡尔赛宫，作为宫苑的装饰。当国王的做法与学院的教学发生冲突的时候，学院就会委托他的保护人——首相柯尔贝——去与国王斡旋，结果往往是，某件作品或以出借或以赠送的形式，进入了学院的收藏[12]。

尽管与国王的占有欲相比，学院的要求并非总能实现，但上述事例告诉我们，学院的教学有时是如何建立在有效利用王家收藏的基础之上，换句话说，即使是王家的收藏，有时也具有教学功能。这一线索在王家美术学院以后的历史发展中会日形明显，尤其是1692年，当学院搬迁到了卢浮宫之后。学院占据了卢浮宫二层的方形沙龙（Salon carré）和周围的房间。但它却把一层著名的“女像柱厅”（salle des Cariatides）和“沐浴套间”（appartement des bains）利用为自己的展厅，在里面存放学院的藏品，包括古物和罗马学院学生的古代雕塑复制品。而此时，正是卢浮宫的收藏突飞猛进之时。路易十四委托柯尔贝和首席画师兼王家学院院长勒布朗（Le Brun）照管藏品，同时在全欧大量购入新作。从1660年至1715年间，王室的绘画收藏从200件上升到了2000件，一跃成为欧洲最重要的绘画收藏。这些收藏在布置上具备了一定的展览意识：绘画作品主要悬挂在“国王收藏室”（Cabinet du roi），而古代雕塑和复制品则沿着女像柱展开[13]——值得注意的是，在同一个地方，王室和学院的收藏并置在了一起！从某种意义上说，王室和学院正在共同形成一种收藏：为学院学生和来自各地的艺术爱好者服务的收藏。

当然，学院不仅仅只是利用王室的收藏，它自己也构成了丰富的艺术品收藏。这种收藏主要是两部分——学生的获奖作品和教授（学院院士）的资格认证作品。如果说，在早期美术学院中，复制品收藏因为起着类似于模具、准则和尺度的作用而构成教学不可或缺的基础的话，那么，它的师生作品则充分体现了该学院在教学和研究上所结出的丰硕成果。

王家学院对学生作品的收藏附属于它评选和奖励学生制度的一部分。一般而言，学生入学期间设有两种不同形式的竞赛。第一种是称为“小奖”（Petits Prix）的学院奖，一年举办四次；第二种就是大名鼎鼎的“大奖”（Grand Prix），又称“罗马奖”（Prix de Rome），每年举办一次。两种竞赛都设置了三个阶段循序渐进的考试。“小奖”包括素描、命题构图和根据构图完成创作（油画或雕塑）。“大奖”则遵

循一种“极端形式的巴罗克式程序，繁琐而复杂”[14]，大致内容如下：第一阶段要作一幅油画草图；第二阶段改画油画人体写生；最后一个阶段又分成两部分：先作一幅素描草稿，然后完成一幅大型油画创作（113.7cm × 146.5cm）。整个考试过程长达106天，即使与同一时期中国的科举考试相比亦不遑多让。但从100位考生中突破重围、脱颖而出的幸运者获得的唯一奖赏，仅仅是被派赴罗马公费学习4年。实际上，获得罗马奖并不必然保证艺术家的最终成功——我们从获奖者的大名单上，只看到了寥寥无几大艺术家的名字[15]，然而桂冠的象征价值要远远大于其实际利益，这是因为，获奖作为十八、十九世纪艺术家所能想象的最高荣誉，这种象征价值只有放在那个时代新近出现的公共空间里才能实现；因为获奖、尤其是随之而来作品被学院的展出和收藏，使得获奖艺术家及其作品第一次置身于一个公共空间里，成为公众关注的焦点，使他们如同旗帜般招展，成为年轻艺术家竞相效仿的榜样。

学院的第三个收藏目标是院士（académiciens）的作品。从学院建立伊始，学院就努力于建构一项有关学院院士作品的收藏，这可以被看作是瓦萨里创办的佛罗伦萨设计学院传统的延续。但这项建立在自愿基础上的政策收效甚微，以至于学院不得不规定：今后凡欲申请成为学院院士的艺术家，必须把提交委员会评选的作品（被称作“morceaux de réception”），在评选之后留赠给学院以建立收藏。开始的时候要求艺术家自己负担作品装框的费用，这意味着，艺术家在被接纳为院士之后，他的入选作品其实还没有成为学院所有，结果导致很多艺术家未能履行自己应尽的义务。后来很快做出了相应的调整，新的政策规定：艺术家必须在作品同时在场的情况下，才能被评定为院士。这样，学院才开始拥有相当数量的院士收藏[16]。随着收藏的递增，学院甚至想到过，要为专门“描绘国王（路易十四）历史事迹”的入选作品，编制一部版画复制品集；从1684年开始，还有一些艺术家在学院全体大会上作讲座时，也开始选择院士入选作品作为分析讲评的案例[17]。

以上讨论的是法国王家美术学院的收藏制度。

但是正如前述，既然美术学院收藏的根本目的在于服务于教学，因而，在严格的意义上说，收藏制度本身只有联系到它的功能与目的，也就是展览和展览制度才能说明它自己；换句话说，只有把收藏制度看成是从属于展览制度的一个组成部分，才能说明其存在的理由和意义。

正是在十七世纪的法国，在王家美术学院中，诞生了欧洲历史上第一个现代美术展览制度。这项诞生于十七世纪法国的“制度创新”，随着它在欧洲范围的扩展进而影响到了全世界，奠定了我们今天所熟悉的一切博物馆、画廊和博览会现代展览制度的真正基础。

法国王家绘画与雕塑学院的展览制度

法国王家美术学院的展览制度包括两方面的内容。

第一项内容可以说是直接从收藏制度中延伸出来的，涉及对收藏的固定布置和陈列。

正如前述，搬迁到卢浮宫的王家学院已经拥有了自己的展厅，它们坐落于卢浮宫一层的“女像柱厅”和

“沐浴套间”，里面陈列着学院的固定藏品，包括古物和罗马学院学生复制的古代雕塑等等。与欧洲同类学院相比，王家学院拥有最早、最丰富的复制品收藏。但作为一个教学、研究单位，学院并不以收藏见长。它在固定陈列方面的主要特点，在于它的藏品随时为教学研究服务。

值得一提的是，学院还懂得在自己的收藏之外，善用卢浮宫的优势。卢浮宫内有两处王室艺术品集聚地：“女像柱厅”陈列古代雕像，“国王收藏室”悬挂大师绘画。按照柯尔贝的规划，学院每个月都要安排一次艺术讲座；在讲座时，教授可以自由利用王室的收藏，或进行现场讲解，或加以挪用。由于“女像柱厅”的收藏事实上已经与学院的展厅合一，再加上又能随意借用“国王收藏室”的绘画收藏，这样一来，学院虽然只是寓居于卢浮宫一角，但它却利用教学之便，几乎使整个卢浮宫及其庞大的收藏，变成了它自己的美术陈列馆！

王家美术学院展览制度的第二项内容是它所制定的临时展览政策，这一方面的内容才是真正的“制度创新”。

其实在前述的学生评奖制度中，都已包含着相应的展览政策。“小奖”的评选每年四次，每次按照素描、构图和创作（油画或雕塑）的程序进行。“大奖”则每年举行一次，每次限100人。“大奖”的程序稍不同于“小奖”，在于它是学生所学知识的一个全面的测试，所以要求学生在考试的第一阶段就画油画草图；第二阶段则进行油画人体写生；第三阶段又分成两部分：先画一幅素描草稿，然后根据所作的草稿创作一幅大型油画。无论是“小奖”还是“大奖”评选，在它们各自三个阶段的考试过程中，都要伴随着作品的公开陈列和展览——这些展览正是我们今天所熟悉的美术学院“学生作品展”和“获奖作品展”最早的渊源。

与之相仿的是院士评选，同样形成相应的“院士入选作品展”。由于学生完成学业之际即可申请参加院士评选，从某种意义上讲，这种展览也是今天的“学生毕业展”的前身。展览的方式则按照古典主义理论家菲利比安（Félibien）制定的绘画等级制进行，相应分成“历史画”、“肖像画”、“动物画”、“风景画”和“风俗画”几类。

这些展览构成了学院日常生活不可或缺的组成部分，其中每一个环节的得失都会牵动学院上下无数师生的神经，关系到他们浮沉升迁的命运。我们今天保留了当年很多应试者“范进中举”般的悲喜故事，这一方面就连最伟大的大师也有脆弱的一面。例如著名画家大卫在1774年角逐罗马奖成功之前，就有过三次失败和一次自杀的经历。

这些展览最鲜明的特色在于它的程序化意识，即把艺术教育分解为素描、构图、草图、色彩和创作等不同的阶段，再把阶段成果以展览的形式加以总结。在今天的人们看来，由于它们与今天的美术学院存在着过多的相似性，因而，除了意识到后者对前者的承袭关系之外，我们很难真正认识它们在十七、十八世纪的开拓性意义，认识它们对于现代美术（不仅仅是教育）观念的传播所作的重大贡献。事实上，虽然这些展览只限于在校园内发生影响，但作为由公共机构组织的唯一公益（教育）性艺术展览，它们一方面通过在法国各地建立的分院制度和通过对欧洲各国美术学院的示范作用，另一方面借助于教育本身滚雪球般的效应，很快

就使自己的成果成为全欧——然而又通过资本主义和殖民主义的全球扩展——成为全球共享的文化资源。

新近的学术研究已经开始关注相关的问题。1981年，哈斯克尔和派尼合作出版了一部重要著作《趣味与古物——古典雕塑之光》（Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture），书后附了一份大约一百多件古代雕塑的名单，包括《望景楼的阿波罗》、《拉奥孔》、《挑刺的男孩》、《法尔内赛的赫拉克勒斯》、《美第奇的维纳斯》，以及稍后的《米洛的维纳斯》等。两位作者认为，从1500年到1900年间，西方人关于艺术的趣味，是从少数古典雕塑开始，通过这些雕塑的辗转易手，尤其是通过复制品（版画、青铜、大理石和石膏）制作的方式，得以逐渐形成并广泛传播的[18]。此书如今已成为研究西方艺术趣味形成史的一部经典读物；正如作者在法文版前言中不无自负地说，其后出版的著作的意义，将是“对我们著作的补充”——诚然。但在我们看来，另外一个尚需要补足的方面，还在于它欠缺了对于美术学院的教学（尤其是在利用复制品方面）在上述趣味史的形成过程中作用的分析。

例如，法国王家美术学院在当时不仅建立欧洲最丰富的复制品收藏，而且也对复制品进行了最充分的研究。这些研究往往构成了王家学院专题艺术讲座（Conférences）的主题（仅仅是关于《拉奥孔》像的研究讲座就有过好几次）。在这些研究中贯穿着一种精神，充满着对古代作品的细节、整体及其相互关系的一种数学的关注——换言之，即对凝聚在古代雕塑中理性法则的重视。正是这种精神决定了法国学院素描教学的方法：以极端的精确性对古典雕塑作一部分乃至全体的研究，用画家布尔东（Sébastian Bourdon）的话说，即用“手充圆规”[19]。这种做法集中体现在一位院士奥德兰（Gérard Audran）于1683年出版的一部书《按照最美的古代雕塑测量的人体比例》（Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l’antiquité）中，书名本身就说明了一切。书中的插图显示，区别于意大利文艺复兴艺术中惯用的有机比例尺度，在法国学院中盛行的是对于古代雕塑中实际存在尺度的关注：比如，它用数字标出了从下巴到鼻子、从鼻子到前额的具体长度[20]（图3）。在这种意义上，法国学院派和古典主义所追求的“理想美”（beau idéal），就并不是柏拉图式虚无缥缈的“理念”，而是完全可学可求的“法则”；它实际上就存在于古代雕塑中，存在于按照尺度创作的大师作品中。法国学院大量举办展览的用意正在这里，正是要从一大批平庸之作中，把那些近乎“完美”的作品凸现出来，赋予它们以荣誉，并让它们成为人们学习的榜样。

不仅仅素描有尺度，其它各个方面——色彩、构图、创作——概莫能外，都有相应的尺度；而能够最充分、最完整地体现学院的艺术标准和教学理念的，莫过于学院的另一位成员于1708年出版的一部著作——《绘画原理教程》（Cours de peinture par principe）[21]。

《绘画原理教程》是根据罗杰·德·皮莱斯（Roger de Piles）于1700年起在王家美术学院上课的讲稿出版的。作者本人是法国鲁本斯派的理论家，在当时更以《色彩对话录》（Dialogue sur le Coloris，1673）的作者而著称；在这部早期著作中，德·皮莱斯把色彩与素描对立起来，扬鲁本斯而贬普桑，在法国掀起了以自己为代表的鲁本斯派，与以当时的王家学院院长勒布朗为代表的普桑派的激烈论战。在勒布朗死后，德·皮莱斯于1699成为学院的成员，此时论战以鲁本斯派的胜利告终。同年，德·皮莱斯出版了一部《画家简史》（Abrégé

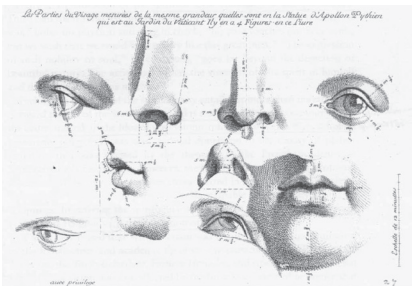


图3 奥德兰《皮同的阿波罗头像局部》1683

de la vie des peintres），该书提出了根据“画派”来区分绘画的新历史观，并对以后的艺术市场拍卖图录的编撰和博物馆陈列观念产生影响。

而在《绘画原理教程》一书中，忝为院士的德·皮莱斯并没有像人们想当然的那样唯“色彩” 是尊，而是像他为画家区分画派那样，颇为全面地就绘画提出了四项标准：“构图”（Composition）、“素描”（Dessin）、“色彩”（Coloris）和“人物表现”（Expression）。虽然时间上相隔遥远，但这些三百年前提出的标准在今天的美术学院（例如中央美术学院）中并没有失去它的有效性。除此之外，该书中最让人津津乐道的地方还在于，德·皮莱斯为当时已知的57位绘画大师制作了一个称为“画家品第”（La balance des peintres）的表格。

该表格的制作方式仿佛取自作者在学院当教授的经历，与我们今天所熟悉的学生成绩单无异。表格的第一栏是根据字母顺序排列的画家名录，以后四栏的内容则分别是上述的四项标准，每一项标准相当于每位画家需要应试的一门课程；而在与每位画家和课程相应的空格中，则由德·皮莱斯填上他们得到的成绩；此外，分数的给出也依照了法国学校评定学生成绩的分值，从0分一直到20分。

在这份“成绩单”上，没有出现任何一个20分，因为20分代表古典主义最高的完美，迄今为止尚未有人完全达到过；19分是所知道的最高分值，但也无人得到；只有18分是最接近于完美的分数。我们这里看到的恰恰是一个古典主义的等级制序列：“完美”虽然邈若云天，但并不是无法企及的；它仍然只是一个具体的标准，怪只能怪应试者功亏一篑。

在这张“成绩单”上，每个人的成绩都不尽相同。比方说，在“色彩”上，乔尔乔纳、提香两位威尼斯画家得到了最高的18分，但其它分数却很低——乔尔乔纳在“人物表现”上只得了4分，提香也只有6分；米开朗琪罗在“素描”上得分很高（17分），但他的“色彩”分却少得可怜（4分，与另一位素描大师达芬奇并列）。相比之下，反而是拉斐尔的综合得分不俗，他的最低分是“色彩” ，12分，其它的都在17-18分之间。

但是，在这张“成绩单”上，每个人在成为了数字方面都是相同的。我们看到，所有大师无一例外，都要接受“艺术”这个法官的打分。在此，“艺术”完全“数字”化了！任何大师都不能凌驾于“数字”之上。这种“数字”代表的正是艺术的“法则”（或德·皮莱斯的“原理”）。新近的研究指出，法国学院派之所以要把古典艺术分解为各种单元加以学习和掌握，并不仅仅是为了获得一种古典的品味，而是旨在提炼出“一种形式的语言”[22]。我们知道，对于艺术的抽象“法则”的提炼、总结与规范，再推广到全欧乃至全世界，正是法国王家美术学院和以后的学院派对艺术史所作的最大贡献。

然而，这张大师作业“成绩单”之所以能够完成，德·皮莱斯之所以能够分门别类地给大师打分，并不是因为事先存在着一个抽象的艺术“法则”，而是因为事先存在着大量以“构图”、“素描”、“色彩”和

“人物表现”方式分类的“试卷”，摆放在评判者的眼前——无论它们是原作、是复制品，抑或是真的试卷（例如在学院的评奖过程中）；换句话说，在评判者评判之前，这些“试卷”必须已经在某个空间环境里经过了长期的陈列和展出，这样才能为人熟知、供人评判。因而，一个合乎逻辑的推理是，艺术的“法则”之所以能够建立，必然是以艺术品的收藏、陈列和展出为前提的。

而在事实上，上面的逻辑推理只有反过来才是正确的——恰恰是王家学院长期实行了陈列和展出艺术品的制度，才从中诞生了学院派艺术的“法则”。

沙龙的“制度创新”

然而相比起来，只有王家美术学院的另一项临时展览政策才算得上真正的“制度创新”，因为它一开始就超越了学院樊篱，具有更深远的社会、政治与文化含义。这就是王家美术学院于1667年开始定期举办的“沙龙”美展。

1986年出版的中文版《简明不列颠百科全书》对“沙龙”的定义如下：“沙龙Salon法国政府主办的官方艺术展览会。创始于1667年，当时路易十四主办了一个皇家绘画雕塑学院院士的作品展览会。由于作品陈列在巴黎卢浮宫内的阿波罗沙龙（阿波罗厅），故习用了沙龙这个名称。1737年之后，沙龙艺术展览会定为每年举行一次，改变了不定期展出的办法。1748年起选择作品实行评定制度。法国大革命后，虽然学院派仍然左右着十九世纪所举办的绝大多数展览会，但沙龙却第一次面向法国的所有画家。1881年法国艺术家协会的成立，沙龙展览改由协会负责举办；其后先锋派艺术家作品独立展出，日益受到重视，沙龙的影响和声誉即趋衰落”。［23］

上述定义对“沙龙”作了一个非常精简的说明，但需要做两个重要的史实修订：

第一，所谓“沙龙”是对于法国王家美术学院开启的一项拥有214年历史（1667-1881）的美术展览制度的简称，它的正式名称来自于从1725年开始举办展览的地点——卢浮宫的“方形沙龙”（Salon carré）（图4），即今天的“阿波罗厅”（Salon Apollon），位于“大画廊”（Grande Galerie）与“阿波罗画廊”（Galerie d'Apollon）交界处。

第二，1667年王家美术学院举办第一次沙龙美展的地点并不是“阿波罗沙龙”，而是当时的学院所在地布里翁府邸（hotel Brion）；从第二次沙龙开始转移到位于卢浮宫对面的“罗亚尔宫”（Palais Royale，意为“王宫”）；直到1699年，沙龙展才改在卢浮宫举办，但具体场所仍然不是“阿波罗沙龙”，而是“大画廊”（图5）——它作为“沙龙”的历史要到1725年迁址到“方形沙龙”开始。

以上考证的目的在于说明一个事实：早期沙龙的展览环境经历了一个持续改善的过程，而在这种改善背后蕴含着深刻的社会意义。事实上，除了第一次之外，早期沙龙在罗亚尔宫柱廊的露天环境里举办，正如当时一位见证者所说，恶劣的天气，经常会“迫使画家们因为害怕作品受损，顾不上满足公众的好奇心就撤走作品”；［24］而1699年，随着沙龙迁往卢浮宫，展览条件——实质是观众观赏的条件——终于得到了保证。正是在这种意义上，艺术史家托马斯·克罗（Thomas·E·Crow）认为，1699年的展览是“一次公众

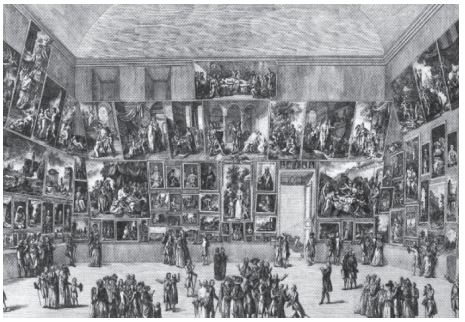


图4 1725年沙龙 卢浮宫方形沙龙



图5 1699年沙龙 卢浮宫大画廊

的胜利”。[25]随着18世纪的到来，一种新型的观众——公众——登上了历史舞台。

但一开始，学院并没有明确的“公众政策”。根据1663年学院新章程的规定，每逢学院院士聚会之时（这个时间被预定在每年7月的第一个星期六），艺术家们仅被要求“携带自己挑选的若干作品，用以装饰学院的场地几天时间，届时若他们觉得合适，就可以随时撤走作品”。这种仅限于学院内部又缺乏强制性的政策并没有得到艺术家的响应，预定中的展览一拖再拖，直到4年之后的1667年，第一届沙龙才在学院的议事厅勉强召开。随后就是在“王宫”柱廊展出的惨淡岁月。

真正的“公众政策”是从1699年沙龙展搬迁到卢浮宫的“大画廊”开始的。它以书面的形式出现在学院伴随着展览出版并向公众出售的“导览手册”（Livret）中——明确地写道，组织展览的目的，在于“复兴先前曾有过的向公众（public）展出作品的习惯，以获取公众的反响，并促进对美术来说十分必要的艺术家之间的有益竞争”。[26]这种说法空前地第一次把“获取公众的反响”（avoir son jugement，直译为“获取公众的判断力”）提升到促进美术繁荣的高度；但沙龙的策划者们事实上还隐瞒了组织展览的另外一个目的，一个对于美术繁荣也许更为重要的目的，而这在1704年沙龙“导览手册”上才略显端倪：

“学院一直被告诫说，它只有经常性地展出学院院士创作的绘画与雕塑作品，才能让人们了解它是如何全身心地投身于完善美术的事业。学院知道，尽管它创作的大部分作品都用于装饰教堂和宫殿的雄伟壮丽，但它并不能阻碍有相当一部分作品旨在流入私人收藏室（les cabinets），这样一来，它们即刻就从公众视野中消逝不见了。如果不采取有效措施来唤醒公众的注意力，那么，学院在这些艺术领域所取得的进展就会湮没无闻”。[27]

表面上看来，在这里，学院把接受教会与君主直接订购产品的传统的定向消费方式，与一种在市场上出售产品的新型消费方式，把官方场所（教堂和宫殿）与私人空间（收藏室）简单地对立起来，似乎隐含着对后者的谴责；[28]与用在前者上的语词（如“雄伟壮丽”）相比，后者的那种间接、非定向和匿名的特征，似乎天生带有某种不正当的、偷偷摸摸的性质。似乎正是这些特征导致学院担忧它的产品“从公众视野中”的流失。然而这个问题牵涉到非常复杂的语境，需要我们作谨慎的梳理。

1777年，艺术批评家德·迈罗贝尔（Pidansat de Mairobert）这样描述了他在同年的沙龙展上亲身体验到的“公众”：“你要穿越一道犹如陷阱一般的楼梯才能重见天日，虽然那楼梯本身相当宽敞，但总是拥挤不堪。一番恼人的拼搏之后犹自惊魂未定，你又会发现自己重新陷入到一个躁热难耐、尘埃飞扬的漩涡之中。

乌烟瘴气，臭气熏人，弥漫着众多来自通常都不太健康的阶层者特有的气息，这种气氛最终酝酿出的不是雷霆就是瘟疫。你会被一种犹如惊涛拍岸持续不断的嘈杂声搞得头昏脑胀不过，对一位英格兰人来说，这种不分高低贵贱、男女老幼咸集的场面倒有几分可看之处。这个地方大概是法兰西唯一的一处公共场所，可以令人想起伦敦所特有的那种宝贵的自由气氛，这种意味无穷的场面给予我的快乐远远超过了在这个艺术殿堂里陈列的那些绘画杰作”。［29］



图6 德•圣奥宾《1753年沙龙的过道》腐蚀版画

上述引文中，我们获得的第一个信息是：这是一个“不分高低贵贱、男女老少咸集”的场所（图6）——这无疑是王家美术学院组织沙龙展的初衷所在。我们从1699年学院配合沙龙展出版的“导览手册”中可以清楚地读到，组织展览的目的在于“获取公众的反响”——这里，“公众”似乎意味着所有人。

其次，当德·迈罗贝尔把这个嘈杂、热闹的场面描述成“法兰西唯一的一处公共场所”，令他想起了“伦敦所特有的那种宝贵的自由气氛”时，我们应该知道，这个判断更多是由作者行文时的特点决定的，因为作者是假托于一个“英格兰人”的名义撰写这些文字的，出自他的地下出版物《英格兰间谍》（Espion Anglais）。然而客观地说，德·迈罗贝尔笔下的场面，无疑更令人想起巴黎很久以前就存在过的一个“公共场所”——太子广场上的艺术品跳蚤市场。同样的公众，同样的展览方式；同样的“自由”，同样的“嘈杂”；同样的魅力与危险并存。因而，德·迈罗贝尔的描述只有按以下的角度来读解才是正确的：沙龙大展以把太子广场搬入卢浮宫的方式彻底取代了自由市场。事实上也正是如此。自从1737年以来，沙龙以每年定期举行的方式制度化之后，它已成为法兰西艺术对公众展示的唯一重要的舞台，同时伴随着其它一切展览形式的衰微和边缘化。但是另一方面，沙龙在取代自由市场的同时，也使自己在一定程度上自由市场化了。也就是说，沙龙改变了以往艺术家与艺术赞助人之间直接进行的交易方式，而代之以商品与消费者在市场中进行的供求关系。因而，来自于公众的反应就变成艺术品价值的一个决定性条件。

然而，当艺术家与赞助人之间面对面的交易方式被取消后，艺术家所针对的“公众”的面孔就变得模糊了——正如托马斯·克罗所说，“公众”似乎“无所不在，但又不是任何一个具体者”；［30］德·迈罗贝尔的描述——“这种气氛最终酝酿出的不是雷霆就是瘟疫”，同样也表达了“公众”的磨棱两可性。那么，这个“公众”究竟是谁？他们似乎既可以是传统的君主、贵族；也可以是种种新出现的身份，如批评家、记者、艺术爱好者、收藏家和资产阶级；同样包括社会下层的平民大众和老弱妇孺。事实上，作为评论家而置身于公众之中享受到“意味无穷”的德·迈罗贝尔本人，正如他以“英国间谍”自况的写作方式所透露的，何尝不也是属于这个“匿名”的群体！理论上，每一个人都是“公众”；但现实中，“公众”又不限于每一个人。正是“公众”的这种集群体与个人于一身的性质，促使托马斯·克罗把它表述为“是通过某个人或针对某个人的能指整体的表现”（a representation of the significant totality by and for someone）。［31］

总之，“公众”在18世纪法国沙龙的出现标志着一个重要的社会与文化的转型，伴随着其他领域出现的一系列引人注目的变革：例如，在绘画样式上，是可以自由转移的“架上绘画”作为“爱好者”和“收藏室”的艺术的兴起，从而区别于与建筑融为一体的、追求纪念碑效应和装饰性的官方艺术；在艺术趣味上，是古典主义的法则向罗可可的感性的转向；在消费方式上，则是从直接订购向市场采购的转变；最后是在体制上面，表现为美术学院、沙龙、博物馆、报纸、批评家等中介机构或功能的决定性出现。

具体在文化体制方面，沙龙面向公众的展览方式（相当于博物馆举办的“临时展览”）则为博物馆相应的“公众政策”做好了充分的准备。

然而，仍然存在着一个问题：鉴于“公众”融群体与个体于一体的模棱两可性，正在逐渐兴起中的博物馆的“公众政策”，究竟会向它的哪一个方向——“普遍性”抑或“特殊性”——定位呢？我们发现，19世纪的博物馆决定性地选择了向前者发展的道路，而它的典型例证就是卢浮宫。

注：

[1]J.Hankins:“The Myth of the Platonic Academy of Florence.” Renaissance Quarterly 44， no.3: 429-75，转引自Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， p14。

[2]参见佩夫斯纳著、陈平译：《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第12页。

[3]佛罗伦萨设计学院的成立始末如下：1560年，雕塑家Montorsoli回到佛罗伦萨，得到了位于圣母圣灵感胎教堂（Santissimo Annunziata）的一个小礼拜堂，意欲用于自己和其他艺术家死后葬敛之地。这一计划很快得到了Vasari、Bronzino、Sangallo和Ammanati等艺术家的响应。起先，他们想的是恢复一个被废弃很久的艺术家行会——圣路加行会，后来，在瓦萨里的倡议下，艺术家召开了一个大会，想以佛罗伦萨文学院为榜样，在行会的基础上成立一个新的“学院”（Academy）。该倡议很快得到了科西莫公爵的批准。1563年1月，佛罗伦萨设计学院正式成立，科西莫公爵和米开朗琪罗被选举为“首脑”（名誉院长）。参见Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， pp16-19。

[4] 参见佩夫斯纳著、陈平译：《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第47-49页。

[5]关于佛罗伦萨设计学院的展览和陈列情况，参见Gérard-George Lemaire: Histoire du Salon de peinture， Klincksieck， 2004， pp.18-19。

[6]关于佛罗伦萨设计学院是否是第一所现代意义上的美术学院的讨论，主要参见这一领域的唯一两部专著：佩夫斯纳著、陈平译：《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第27-64页；以及Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， pp1-29。

[7] 1564年12月24日颁布的学院新章程的第一条，法文原文为：“A l'exemple de l'Académie de Peinture et de Sculpture， dite de Saint Luc florissante et célèbre à Rome”，此处，陈平译本错译为“遵照绘画和雕塑学院的榜样，著名的圣路加在罗马说“，参见佩夫斯纳著、陈平译《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第82

页。

[8]Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， p.42。

[9] Abraham Bosse: Sentimens sur la distinction des divers manières de peinture， dessin et gravure， et des originaux d'avec leurs copies， 1649， Paris。参见同上书，p.144。

[10] “Nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de plus beau en Italie”，参见F. Haskell-N. Penny: Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen， Hachette，1999， p. 49。

[11] 参见佩夫斯纳著、陈平译：《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第91页，译文略有修改。

[12]同上书，p. 56。

[13]关于卢浮宫在路易十四时期的收藏概况，参见Jean-Marc Leri et Alfred Fierro: Le Louvre 1180-1989. Du palais des rois au musée national， Editions Tallandier， p.30-36。

[14] 佩夫斯纳用语。参见佩夫斯纳著、陈平译：《美术学院的历史》，湖南科学技术出版社，2003年，第91页。

[15] 他们是大卫（1774年）、安格尔（1801年）和布格罗（1850年）。

[16]1667年，学院已经拥有了67件院士入选作品。参见Gérard-George Lemaire: Histoire du Salon de peinture， Klincksieck， 2004， p.30。

[17]同上书，p.30。

[18] 参见该书法译本F. Haskell-N. Penny: Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen， Hachette，1999。

[19] Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， p.150。

[20]同上书，p.151。

[21] Carl Goldstein: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers， Cambridge University Press， 1996， p.1。

[22]Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposés dans la grande galerie du Louvre parMM. les peintres et sculpteurs de l'Académie royale en la présente année 1699， Paris， 1699， p.ii， Deloynes no. 2。参见同上书，p.37。

[23] 参见《简明不列颠百科全书》，中国大百科全书出版社，1986年，第7卷，第58页。

[24] 相关论述参见Thomas E. Crow: Painters and public life in eighteen-century Paris， Yale University Press， 1985， p.1。

[25] 同上书，p.1。

[26] Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposés dans la grande galerie du Louvre parMM. les peintres et sculpteurs de l'Académie royale en la présente année 1699， Paris， 1699， p.ii， Deloynes no. 2。参见同上书，p.37。

[27] Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposés dans la grande galerie du Louvre parMM. les peintres et sculpteurs de l'Académie royale en la présente année 1704， Paris， 1704， p.ii， Deloynes no. 24。参见同上书，p.37。

中译文为引者对照法文原文重译。

[28] 如Thomas E. Crow从中读出了，学院认为“私人市场的吸引力再次损坏了学院致力于公众事业的形象”，参见同上书，p.37。

[29] Pidansat de Mairobert: Lettres sur l'Académie royale et sur le Salon de 1777， paru tout d’abord dans L’Espion Anglais， etrêédité dans la Revue Universelle des Arts， vol.19， pp.185-186。另参见Albert Dresdner: La genèse de la critique d'art， Ecole Nationale Supérieur des Beaux-Arts， 2005，pp.134-135；Thomas E. Crow: Painters and public life in eighteen-century Paris， Yale University Press， 1985， p.4。此处译文为引者据法文原文译出。

[30] Thomas E. Crow 语。参见氏著: Painters and public life in eighteen-century Paris， Yale University Press， 1985，p.5。

[31] Thomas E. Crow : Painters and public life in eighteen-century Paris， Yale University Press， 1985， p.5。

（本文责任编辑 张鹏）

美术、美术馆与大学美术馆
——美术馆发展策略国际研讨会侧记

文/王春辰

美术是社会生活的一部分，美术馆是社会文化体制的一部分，而大学美术馆则既是大学教育体制的一部分，也是美术体制的一种新形态。但是它们之间如何建设、如何互动、如何促进是一个有待探讨、有待实践的问题，为此，在文化部艺术司的支持下，中国美术馆和中央美术学院美术馆于2008年10月19日至20日在北京中央美术学院新落成的美术馆联合举办了“美术馆发展策略国际研讨会”。会议邀请了国际著名美术（博物）馆馆长以及国内各省市的主要美术馆馆长与代表出席会议，与会人员达70多名，两天会议议题丰富、发言精彩、问答热烈。（图1）

此次国际馆长论坛旨在共同探讨美术博物馆在收藏、展示、研究及公共教育推广方面的共同和特殊问题，使艺术通过美术馆这个平台表现出一种整合性力量，从而为艺术的发展做出一种新的贡献。在这方面，会议的发言有许多值得思考与借鉴的地方，对于中国新一轮的美术馆建设与发展有颇多启示意义。

一、美术与美术观念

今天的美术发展是与美术概念的扩大紧密联系在一起，也与文化的整体观念联系在一起。中国美术馆馆长范迪安谈到，文化观念对于美术馆很重要，只有确立一种文化选择和文化观念，才能支撑各种具体工作，这样才能保证美术馆的长期稳健发展。虽然我们对美术馆的功能有较为清晰的认识，但功能中的文化观念更加重要。每个美术馆都要从文化认知出发界定自己的特定观众群，依据自身特点找到其文化定位；建构中国整体的美术馆文化需要长远的目光，美术馆不仅是一个建筑，更是一种文化，其文化观念对整个美术馆的发展非常重要。文化部艺术司安远远处长强调了随着中国的美术馆建设的发展，文化部不仅成立了全国美术馆专业委员会，而且制定相应条例，让一种大美术的概念进入到美术馆的发展



图1 国际美术馆发展策略研讨会代表合照

规划中。

二、美术馆及其发展

在今天这个瞬息万变的时代如何认识美术馆是非常值得思考的问题。英国国家美术馆副馆长大卫·杰弗（David Jaffe）指出美术馆具有重要的文化价值，既要得到政府的资金支持，也要得到私人收藏的支持，以收藏来促进艺术家对过去历史的了解，带动艺术的再创造，与常规的教育相辅相成。意大利罗马当代美术馆的丹尼洛·埃柯（Danilo Eccher）馆长先后担任过三个意大利美术馆馆长，他以此经历来说明首先应该明确如何认识美术馆的问题。美术（博物）馆之所以称之为美术馆，因为它能够协助增加集体文化遗产、协助艺术系统，它对公众负有责任，努力提高公共的文化水平，它也对艺术家负有责任，如果没有公共美术馆的赞助支持，他们就无法创作。

其次，美术馆也是一项公共事业，它不是馆长和策展人自己的私产。因此公众应该有权利通过权威的最新展览，来了解国际当代艺术。美术馆也应该是一个不断实验的地方，对当代艺术现象来进行研究，有必要给这样的展览来提供空间和资源，为青年艺术家和实验项目提供机会，尤其是为那些有潜力的艺术家开辟出一块空间。在这样开放的空间展览上可以推出不被人所知的艺术家。

美术馆应该是当代思想的真实工厂，它的许多新功能可以与美术馆的传统功能一并出现，首要功能是对那些有好奇心、但缺乏判断力的公众进行艺术教育，其次是弘扬民族艺术，其他功能还包括与时俱进相互交流，定期举办会议、课程班，建立紧随时代的图书馆、多媒体信息系统和电脑中心。成立当代美术馆是重要事件，是应对不断的变化、创造和研究的迫切要求，当代社会呼吁拓展国际当代艺术领域，积极迎接创作革命的到来。

对于美术馆的当代变化，日本森美术馆馆长南条史生谈到，通过展示新的展览，如展示建筑类设计，传递了整个历史当中不同的侧面，也对一些传统的美术馆提出了挑战。如美术馆提供了一种知识，但它的观众到底是谁、它应该做什么、它最终是应该达到什么目的。美术馆本身应该跟城市的活动相结合，美术馆不仅是展示空间，向公众显示不同形式的艺术，而且应该创立新的历史篇章，使我们能够感受到对于世界的不同解释。与此同时，我们应该经常要问一下什么是美术馆，它到底是一种工业，还是一种娱乐大众的方式？美术馆的新观念应该面向未来的，而不是针对过去。中央美术学院副院长徐冰谈到中国过去的作品，作为文人艺术，其出发点在于私人之间的交流，没有美术馆等陈列方式，画都是放在自己的大袖子里，见到朋友拿出来看看，这种方式实际上也影响到今天美术馆的展示方式。从这些角度出发，我们是否有可能寻找一种折衷的亚洲美术馆的展示方式。

中央美术学院人文学院院长尹吉男在主持研讨会时也指出美术馆不仅仅是原来意义上的一个美丽仓库，它开始涉及到如何推动当代文化的问题，特别是涉及到如何通过博物（美术）馆学理念来冲击当代前沿思想的问题，以及它如何跟相对滞后的大众之间互动的问题。南条史生认为美术馆的藏品是其核心，这些藏品赋

予美术馆功能，同时也界定了美术馆的身份。美术馆的使命和目的必须有别于画廊，必须重新把美术馆的功能重点放在研究学习和教育上，这对当今美术馆的本质意义非常重要。

在谈到美术馆与城市关系时，南条史生以他们建造城市高楼顶层的森美术馆为例指出，对于文化投资的资金不是那种一对一的关系，有的时候是一种三角关系，形成关联的效应。这种效应就像是淋浴，从顶层淋下来的水会沐浴到所有的层面，大家都会受益。如果美术馆办的成功，整个城市的形象就会有改善，会吸引更多的游客，游客不仅给美术馆带来钱，还给这个城市所有的相关机构带来收入。政府应该理解这种关系，理解美术馆真正的意义，理解整个美术馆所带来的真正的效益。美术馆会给城市带来获益，给国家带来效益。因此，政府的预算也必须增加拨给美术馆的经费。中央美院美术馆谢素贞副馆长也指出美术馆发展到今天大则成为政府行销城市的一部分，小则成为市民娱乐文化的一部分。

有观众问到中国美术馆的发展是否为美术的现代性发展提供了一个指标。范迪安回答时指出，这是一个非常大的课题，之所以关注它，首先是因为中国出现了一个现代的断层，那么在整体的国际文化交往中，我们如何向世界提供一种描述，这种描述就是中国不仅有几千年不间断的文化，而且这种文化在二十世纪整个人类社会的现代阶段，仍然在发展。这种发展不是西方文化从古典到现代的系统变异，而是既有自身的文化渊源，又进入一个新的共同文化时代。与此联系，美术馆要负有首要责任去积极建构有说服力的作品图像序列，艺术研究和艺术教育等领域也应当积极承担责任去开展这方面的工作。进入21世纪以来，它已经不完全属于历史学的范畴，它跟今天中国的当代艺术也有直接关联。

对此问题的回答，南条史生指出现代性是多种多样的，每个亚洲国家的现代主义、现代性也都是不一样，当然中间有互相矛盾的地方。因为现代主义试图坚持全世界只有一种见解，否则就不是现代主义。对于美术馆，它是一种权利中心，它试图要管理世界的艺术形式，对其进行分类。它进行信息的捕捉，做相关的核实工作，向人们展示艺术品，同时它也要保存，而展示与保存又存在矛盾。

针对美术馆与其建筑之间的关系问题，中央美术学院院长潘公凯指出，应该选择有良好艺术鉴赏眼光和艺术想象力的建筑师进行美术馆的设计，因为美术馆本身就应该是一件艺术品。范迪安指出建设美术馆对中国来说，首先要解决功能问题，我们首先需要一个好用的美术馆，而不是一个好看的美术馆。因为现在有些美术馆的建筑师性格太强，把一个美术馆当成了建筑师本人的作品，而不能长期适用于不同艺术风格的展品。这就需要我们在各种尖锐的意见中找到平衡点。一个美术馆要站在文化的前沿上，要从它的功能开始，着眼于未来，也包括建筑等方面。因为大家都觉得美术馆的建筑是一个遗憾的建筑品，一盖好就不好用，不是指传统的不好用，而是对于未来的不好用。南条史生则认为，白色立方体的展示空间很方便，也很实用，但是这种白色立体空间把艺术品和原来的语境分离开。很多时候美术馆必须是中性的，但在展览时，我们必须将展品与其原来语境分离开，才能够保护展品，可以说美术馆是矛盾的建筑。

针对策展人（curator）话题，范迪安指出，一般来说，策展人是在博物馆里面的一种职务，或者说更多的从文化角度考虑，才需要策展人。尹吉男认为，在美术馆当中，策展人的地位在提升，成为跟大众沟通的

一个重要环节，但是在推介新人的过程当中，学者的作用似乎在下降。许杰从他二十多年的博物馆职业经验出发，指出“策展人”在博物馆界和美术馆界有不同的解释。博物馆界以古代文物为主的都翻译成“业务主管”。在国家文物局系统的博物馆往往把“策展人”翻译成“业务主管”，展览是其最主要工作，文物研究也是主要工作，而在文化部系统就翻译成“策展人”，这是很有趣的现象，可能同中国的行政体制有关。王璜生也从他们的实践经验指出，策展人的作用越来越重要，而不是越来越不重要。广东美术馆和策展人之间的关系十分密切，希望充分实现策展人的学术目标和需求。策展人要考虑一些学术问题，在这种策展过程中，策展人正发挥着越来越大的作用。

关于美术馆的图书馆与资讯方面，东京新美术馆的做法颇为引人注目。它们收集了日本二战之后举办过的艺术展览画册，多达五万多册，有许多人去查询和研究这些资料。目前国内展览日益增多，这方面的画册、资料具有文化史文献资料性质，应该引起国内有关机构，特别是美术馆机构的重视，这样从展览画册文献角度将中国一个时期的艺术多样生态呈现出来并提供给学者与后人研究的机会。

三、亚洲概念与美术

这次美术馆发展策略研讨会的一个议题就是“亚洲艺术的现代转型及美术馆的学术方向”。会议设定这样一个议题主要着眼于在当前亚洲的经济振兴和文化复兴这个大背景下，美术如何看待、如何发展、如何进行展示以及如何收藏和研究。特别是中国正日益成为亚洲最重要的国家之一，如何全面认识亚洲是一个很重要的课题，它并不是一个习惯性的概念，只有全面的亚洲新观念才能够获得全面的世界观念，尤其是获得关于西方的观念，这是当代中国美术发展与复兴的一个重要维度和框架。尹吉男谈到中国大陆对亚洲和东亚的概念的认识并不深入，中国人一直比较缺乏亚洲和东亚视角，这跟近代传统有一定关系。长期以来，当我们讲到东西关系的时候，这个“东”指是中国，甚至都不包括像韩国和日本这些更近的地区，这是非常奇怪的现象。似乎只有中国在讲到关于东西差别时，用“中”替代所谓的亚洲概念，这里存在着一个偏想和一种错误。

台湾的国立美术馆馆长薛保瑕对此认为，在20世纪后期整个经济的蓬勃发展中，亚洲实际上已经成为国际中的一个要素，在这个潮流的带动之下，亚洲吸引了全球的目光。处在这样的环境氛围中，我们可以进一步来思考应该如何来看待亚洲。所以，在全球的关注格局中、在不同的亚洲经验和相应的亚洲意识下，提出第一个问题：何为亚洲的当代艺术。这个课题也建构出亚洲当代艺术在自我发展中的内在动力。因此，亚洲是一个地理概念、历史经验和文化情景的集合名词。在流动的变化过程中，我们需要更开放、更审慎的来思考这样的一个现象。就美术馆而言，我们要去思考亚洲面临的共同命题，即我们传统价值在资本主义全球化的浪潮下是不是同时化为同一个基本命题；这个命题是不是随着我们人类价值观的体现与艺术发生关系；在这个不能够脱离传统文化精神结构的时候，面对这样一个重要的改变，美术馆应当怎样重新思考这个问题，又如何借展览把这个命题展现出来。

旧金山亚洲艺术馆的许杰馆长认为亚洲不是一个地域和一个以人种为定义的范畴。在世界的自然地理上，没有什么亚洲之分，亚洲本来就是一个人为的、文化地理学家创造出来的概念，是一个知识分类的概念。所以亚洲不是以地域和人种为限的。亚洲对于我们来讲代表了许多丰富多彩的理念和概念，而且具有全球重要性。世界上所有对亚洲地区产生过影响的文化传统，以及世界上所有被亚洲地区影响过的文化的传统，都可以纳入到亚洲美术馆观察、研究、收藏与展示的视野中。

关于如何界定“亚洲的当代艺术”，许杰也给出了自己的理解:“当代的亚洲艺术”不光是亚洲人创造出来的亚洲艺术。不管是在亚洲地区，还是在非亚洲地区，只要是亚洲人生产出来的艺术都应该是。“当代亚洲艺术”不应该去关注艺术家的肤色，不管他是来自于哪个民族，只要他创造出艺术品，从概念上或者从风格上同亚洲艺术有关联，就是旧金山亚洲艺术博物馆关注的范围。

围绕这个论题，广东美术馆馆长王璜生给出了另外的阐释。他指出，现在的问题焦点在于，全球的经济模式、生活方式、行为方式以及经济之间的关系方式都已经走向了全球化，因为它们都需要在全球化的共同规则中进行沟通。那么，这种改变是不是会使我们的生活方式和思维方式、行为方式走向全球的一体化？这种质疑基本上是否定的。他认为，全球化文化应该是一个能够在被共享的价值架构中存在的多元化的共构关系。文化的多元主义是全球化的构成原则。只有当具有多元文化个性的文化参与到共享的情景中，才能够共构全球化的问题，才能成为全球化文化。而艺术是文化中的一部分，是一种特殊的文化方式，尤其是当代艺术，它应该敢于面对当代文化的问题，这样才可能在共享全球化的文化规则和价值体系中，参与和共构当下的全球化艺术和全球化文化。

四、大学美术馆

本次研讨会还涉及了大学美术馆发展的议题，因为在当代的高等教育体系里，美术教育与美术馆机构建设成为国际上综合大学的重要项目，强调了美术与美术史及视觉文化在塑造人才、开发智力方面的重要作用和价值。从这一点上说，我国的综合类高校里普遍没有设立美术史系与开展独立的美术史研究或建设美术馆，这是需要引起国内高校决策者与教育部门高度重视的千秋功业。

普林斯顿大学美术馆馆长丽贝卡·桑德（Rebecca Senders）深入阐释了他们的发展规划与策略，颇多启发意义。普林斯顿美术馆建立以来，着力于支持大学的教育研究和服务，加强研究、保存、保护及收藏，不断接触艺术原作，积极与艺术考古学院的教师、学生、工作人员以及其他学科的合作，促进了普林斯顿批评思想和视觉文化的发展。2005年普大美术馆重新确定了使命宣言、战略规划和收藏管理政策。2004年成立了由美术馆成员和大学行政部门代表组成的战略发展委员会，对美术馆的需求进行重新审核，确定了五个美术馆需要探讨、执行的目标。为此成立了五个工作小组，成员来自各个大学校区，包括教师、职员、学生、行政部门和顾问理事会成员，以优先解决五项任务。

第一，美术馆的永久藏品将成为学校学术计划的催化剂，美术馆将藏品的充分使用融入到学习课程中。

普林斯顿的教师越来越意识到艺术品与视觉文化研究在跨学科学术研究中不可或缺，视觉材料至关重要。美术馆的目标就是让视觉艺术成为大学教学的核心，美术馆必须充分使用藏品，使之成为教师与学者的催化剂。

第二，美术馆要成为本科生大学教育不可缺少的组成部分。美术馆的藏品不仅用于教授艺术和考古学，也用来展示人类学、文学、社会科学、工程学、视觉艺术以及建设学。美术馆努力扩大对所有本科学生的影响，使它的资源和活动项目成为大学生活的一部分，教育学生理解美术馆在社会生活中的重要性，使他们将来有机会塑造并影响许多社区的文化经验和未来发展。

第三，美术馆推动并出版严肃的艺术图书、学术研究成果。普林斯顿大学旨在办成世界上最好的研究型大学及最杰出的本科院校之一。为此，美术馆编写详实的收藏介绍手册来介绍美术馆和资源等。

第四，当代艺术包括设计和建筑，成为美术馆计划的新重要组成部分。视觉艺术最适合用来把握当代生活，最适合描写现在。普大美术馆加强了对这些焦点问题的关注，采取了若干举措，使当代艺术融入到生活中。如第一次聘请一位当代艺术策展人，积极促进普大美术馆在推广当代艺术方面的工作，也邀请很多艺术家来大学校园和学生一起创造当代艺术作品，因而促进了普林斯顿大学校园的当代艺术氛围。

第五，美术馆继续加强用最专业的方法保护艺术品，使这些艺术品被未来几代人所欣赏，美术馆必须做好收藏的保护与管理，而且要将新技术引入到藏品的管理当中。

五、美术馆发展资金

这是美术馆发展的一个世界性问题，如何解决好这个问题不仅是美术馆自身努力，而且需要得到社会资源的大力支持。中国各级政府机构也意识到美术馆在社会发展中的重要性和作用，除了建设美术馆之外，也开始制定政策，将美术馆的发展纳入到政府的财政发展规划中。如文化部主持制定的全国美术馆评估条例，就是旨在加强对全国美术馆的领导，强化对全国美术馆各种业务的指导和监控，如它要求一个美术馆每年必须有一定数量的经费，用于收藏。在国际同行中，也有一些成功经验值得借鉴。荷兰弗莱斯博物馆馆长塞斯·冯特维恩(Cees van't Veen)介绍了荷兰政府鼓励私人企业和美术馆、博物馆合作、进行投资、建立基金会，这样就扩大了国家预算之外的资金来源。普林斯顿大学美术馆的资金预算由三部分组成，一是来自大学，二是来自捐赠，三是来自美术馆的筹资。罗马当代美术馆馆长埃柯也强调了预算不足的情况下想各种办法去找钱，但不能失去博物馆、美术馆的发展宗旨。

六、美术馆公共教育

美术馆的公共教育越来越受到人们的重视，甚至成为文化教育体制的组成部分，正如中央美院人文学院副院长余丁所言，随着近几年中国美术博物馆的迅速发展，博物馆教育作为一个课题已经进入到中国美术博物馆和学术界的视野。

法国卢浮宫艺术教育总监塞利勒·古耶特（Cyrille Gouyette）具体介绍了他们的一个项目，即如何为视觉残疾者提供美术参观服务，来说明美术（博物）馆开展公共美术教育的必要性和社会意义。上海美术馆馆长李磊在讲到美术馆的公共教育时强调要把它具体落实到项目中，如策划、举办上海双年展时即全面考虑到如何与社会沟通、如何取得社会的理解和支持的问题，如何与政府、与社会发展达成一个共赢的目标。李磊特别提到如果我们能够打开视野，把立足点放在为社会服务的基点上，那么就会获得很多人的支持；要把公共教育作为一个大概念来思考，这个大概念不仅仅是一些课程、一些活动，更是一个综合的思考方式、综合运营方式。

本次研讨会涉及了很多重要的话题，为美术馆的实践工作提供了诸多有益的启发，对此，中央美院院长潘公凯总结到，希望国内外美术馆同行多合作、多交流，让正处在起步阶段的中国美术馆事业能够更快地与国际接轨、更快地学习世界各国的先进经验、更快地把中国的美术馆事业做得更好。

2008年12月21日

美术馆发展与文化策略
——国际美术馆发展战略研讨会（上）

时间：2008年10月19日（上午）
地点：中央美术学院美术馆学术报告厅


图2 开幕现场


图3 文化部艺术司安远远处长致开幕词


图4 中央美院潘公凯院长致大会欢迎词


图5 开会现场

安远远：各位来宾下午好，我是全国美术馆专业委员会的秘书长，很高兴今天在这里聚集一堂探讨美术馆的发展问题。随着中国的发展，美术馆发生了很大的变化，它的发展是一个边学习边建设的过程。今天我们很荣幸地邀请到来自世界各地的专家给我们做精彩的演讲。首先请中央美术学院潘公凯院长致辞。（图2）（图3）

潘公凯：从2001年中央美术学院搬到花家地以后，美术馆就一直是我们努力建设的一部分，昨天美术馆正式开馆。在美术馆的建设过程中，我们借鉴了国内美术馆建设的一些经验教训，从一开始就注重美术馆本身的建筑设计，强调建筑风格上的艺术性。（图4）

在建筑设计方面，我们做过二十多个美术馆的设计方案，但都不太满意，于是就直接邀请了日本著名的建筑师——矶崎新来设计。因为是直接委托设计，而没有采取国内常用的招标方式，所以程序上跟有关领导部门沟通协商时花了很大力气。在选择设计师的过程中，我们认为仅看招标效果图还不够，关键是要了解这个建筑师的风格、思想和建筑师团队的实际工作水准，经过实际了解之后，我们认为他担当这个任务比较合适。通过以往的经验，我们认为应该选择具有良好艺术鉴赏眼光和艺术想象力的建筑师进行美术馆的设计，因为美术馆本身就应该是一件艺术品。（图5）

另外，在美术馆的施工管理过程中也会碰到各种问题，施工的好坏直接影响到美术馆的质量。建成后实用性如何，使用过程中是否会出现很大的麻烦或是不便等等，这些问题都要求在施工管理中要特别认真负责。美院美术馆的整体设计结构复杂，因此难度很高。它不规则双曲面的设计给施工带来很大困难，比如防水问题、巨大天窗如何解决、以及水泥和钢构架之间怎么平衡等等。在这方面，甲方，即业主方和设计人员、施工单位之间的互相配合是非常重要的环节。在中央美院美术馆的建设过程中，三方配合非常默契。设计师认为我们是他所碰到的最懂专业、最能够进行专业沟通的甲方。

建造美术馆不仅要设计好、施工管理好，还要省钱。我们的美术馆结构复杂，尤其是钢架外面有好几

层保温层、防水层。钢架也非常复杂，内部的清水混凝土成本也比较高，这些因素很容易使最终造价超出控制。但我们在这方面也做得很好，聘请力比投资估价公司这一环节起了重要作用。该估价公司总部在英国，分公司在香港。它给我们的整个基建过程进行了成本核算和对施工单位报价的审核。

从设计、施工到价格控制这三个环节，我们都着力甚多。到目前为止，总的来说对这个美术馆还比较满意，一是外观特别，跟学院整体的建筑风格协调；二是复杂施工之后最终质量还不错，虽然也有些小问题，甚至一直到开馆前几天还在做一些修补，但总体质量相当好；三是最终造价被控制在一亿零几百元人民币的低造价范围当中。

中国正经历着一个美术馆事业大发展的时期，各个大中城市都在兴建美术馆。在快速发展过程中如何把美术馆的软硬件都把握好、建设好，是摆在所有馆长面前的一大问题。所以，我认为今天召开这次研讨会非常有意义，因为中国的美术馆事业还在起步、学习的阶段，国外一些非常有经验的著名美术馆馆长能够到北京来，到中央美术学院来与我们交流他们的经验、观点和看法，我想对整个中国美术馆事业的发展会起到重要的作用。

虽然中国各地已建成或筹备中的美术馆馆长、负责人也都到世界各国参观过，但是我认为从学术角度更深入地聆听国外馆长和负责人的工作经验，则是一个更重要的环节。所以，中央美术学院趁这次校庆的机会，在文化部的支持下，跟中国美术馆共同主办了讨论会。希望本次讨论会能够对我们的美术馆事业起到重大的促进作用。

目前中国的美术馆在加强硬件建设的同时，也在努力推进软件建设。文化部正在草拟关于全国美术馆的评估条例，以便加强对全国美术馆的领导，强化对全国美术馆各种业务的指导和监控。在美术馆管理方面，如何进行策展工作、加强对外宣传和对观众的审美教育、进行美术馆的后勤管理，甚至具体到怎么挂画、如何在运输过程中保证艺术品安全，运输用的箱子怎样做更合理，进行国际交流时怎样才能更符合国际规范等等，中国的美术馆都还了解不够。所以，希望世界重要美术馆的馆长们尽可能对我们提出批评指导意见，把成熟经验传授给中国的美术馆人员，我想这对中国的美术馆事业一定会有很大推动。

安远远：谢谢潘院长！他对美术馆的设计和施工都进行了详细介绍，希望各位提出宝贵建议。范迪安先生到任中国美术馆后，以丰富的经验为该馆带来了崭新的面貌和活跃的气象。现在有请范馆长谈谈他对美术馆发展的思考。

范迪安：各位美术馆的同行、朋友们，首先我代表中国美术馆对中央美术学院美术馆的落成表示祝贺，这不仅在实体上为中国的美术馆整体发展增加了新伙伴，更在学术和文化相互交流的层面上增添了重要伙伴。这次会议在文化部的支持下由中国美术馆和中央美术学院共同主办，特别是中央美术学院美术馆的同仁们为会议的筹备做了大量工作，使得我们今天能够在这里与来自不同国家和地区的馆长同行们以及专家们聚会。各国长期以来经常召开这种国际研讨会，但是每一次我们都会根据美术博物馆面临的新问题进行交流和探讨，这使得整个国际美术馆界在空间上更加接近，在一些重大的、共同的文化与专业问题上也能够及时开


图6 中国美术馆范迪安馆长致欢迎词并演讲

展交流。这就是在全球化的文化条件下，依照本土文化特征进行美术馆专业建设的重要时代特点。（图6）

当然，中国的美术馆体系可能跟其他国家不同，各美术馆在专业上由文化部领导，通过一个专业委员会进行专业协作、相互学习，达成关于美术馆学术发展的共同设想。在文化部的领导下，每两年有一次全国政府级的美术馆工作会议。此外，美术馆的专业委员会还通过年会制度，对美术馆系统内部的各专业功能进行研讨。尽管这种工作机制在中国刚刚建立，但是我想它和国际许多美术馆系统具有一定相似性。昨天我们还召开了中国美术馆专业委员会的主任会议，以探讨如何进一步完善这个机制。

在去年的全国美术馆工作会议上，文化部长提出了两个非常重要的要求：其一、要对中国各地正在兴建的美术馆提出建筑标准。中国目前处在一个文化设施建设的重要时期，城市变化非常大，重要的国家文化设施选址、规模，以及最后功能定位，都要根据形势的变化做一些新思考。比如我所在的中国美术馆，中央政府刚刚批准建立新馆。新馆建设计划在十年前就提出来了，但要考虑变动中的各种因素，包括建设规模多大，选址在哪等。最近政府批准了中国美术馆将在北京奥运会的主会场也就是鸟巢附近建新馆，让现在的体育中心逐步发展为北京二十一世纪新的文化中心。新馆的建设就涉及到专业建筑标准的形成，这方面有许多国际经验值得中国的美术馆借鉴。其二，文化部长提出要对中国现有的美术馆进行专业评估。以美国为例，它的博物馆协会标准经过长达半个世纪的积累，其标准既有大家的共识，又能严格规范美术馆专业。另外，英国、法国、日本等许多国家都是如此。中国文化部提出的专业评估现已制定了最后的文件，将会在今年年内以政府文件的形式下达到各级地方政府。专业评估条例里有一些条款是非常具体的，比如它要求一个美术馆每年必须有一定数量的，用于收藏的经费。类似这样的条例是政府方面对于美术馆发展的很大推动，因为目前许多美术馆的主要经费只能基本满足日常运转，而很难有足够的资金去收藏。政府制定的这样一种评估标准，不仅是给美术馆的，也是给各地政府的。可以说这也是中国文化发展的重要特色之一，一方面把建设做好，另一方面又把专业标准做好，我们就有理由说美术馆能够真正步入健康的发展轨道。这是我要谈的第一个我们所面临的状况，同时也等于与国外著名美术馆的馆长们做一次交流和通报。

另外，我还要结合目前中国的文化政策谈一谈美术馆所处的历史阶段。中国政府近五年来提出了两项文化发展措施：一方面要推动文化事业，也就是非营利文化机构的发展；另一方面要大力扶持经营性的文化产业发展。通过这几年的政策支持，这两个方面都得到了快速发展，美术馆建设就是其中一部分。以北京文化事业基本建设为例，目前为止北京已经建好了国家大剧院、新的国家图书馆，一个占地将近二十二万平方米的国家博物馆也将在明年这个时候部分向公众开放。另外一个大型的文化设施项目就是中国美术馆的新馆。当然，在文化事业方面，只有硬件建设是不够的，更重要的是要提高公共文化服务水平，也就是要让更广泛的公众能够充分享有这些文化设施提供的文化服务。在中国政府的报告中有一句话是以往不存在的，就是

“保障人民群众的文化需求”。这是政府首次在工作报告里把文化当作民众的一种权益，作为我们通常所讲人权的一个组成部分，这是一个很重要的观念转变。

在发展文化产业方面，主要是开放市场，允许多种经营方式参与文化产业的发展。现在北京、上海这些城市的国际吸引力可能主要源于它们的艺术产业区。这些艺术产业区呈现出兼有画廊、艺术空间和艺术工作室的特点，这在短时间内给中国的艺术形态结构带来了剧烈变化。十年，甚至五年前，中国的艺术形态结构还比较稳定，当然稳定也意味着传统。经过这五年的发展，整个结构发生了根本变革：艺术市场集聚，艺术公益事业快速发展。这两种变化同时发生，也就产生了一些新问题，甚至尖锐的矛盾。

美术馆作为文化事业的重要设施之一，如何在一个艺术生态产生变革，甚至是结构性变革的条件下谋求它的发展策略，已经变成一个非常尖锐的问题。近两年来我注意到，中国的媒体对艺术界发生的各种现象特别感兴趣。比如说中央电视台，最近一个月来连续在经济频道聚焦艺术市场，特别是艺术品拍卖市场出现的尖锐矛盾和问题，这样的报道又恰好在全球经济危机的背景下，就引起了更为广泛的关注。同样，中国媒体也对发生在美术馆里的各种活动产生兴趣。每一届上海美术馆的双年展都受到各类媒体的集中关注，今年大概更超过以往。同样，北京的中国美术馆也是这样。作为馆长，我们经常会收到各类媒体的提问，每次至少要提十几条，甚至二十几条。我想并不是每个问题都能回答的，有些问题让我们尴尬，有些问题让我们无奈，有些问题也促使我们思考。所以，我现在正在积累各种媒体给我提出的问题，这些问题既是美术馆的问题，也是中国文化发展到这一阶段面临的问题。由此我们也可以想到，在这样一个充满机会和挑战的时期，美术馆该做什么。具体的方法我不准备在今天这一简短的时间里介绍，我要谈的是我们在为完善美术馆的管理而寻找各种对策、实施各种方法的时候，需要一种文化观念的支持。

谈到文化观念，也许会觉得社会责任感过强，但我觉得在中国，不管美术馆规模如何，如果不用自己的文化选择和文化观念各种具体工作，就很难做到稳健的长期发展。鉴于西方和中国的长期经验，大家对美术馆的功能都比较清晰，虽然还需要更多资金实现这些功能，但功能中的文化部分似乎更加重要。从这一角度出发，我们至少能够解决两个问题：一是每个美术馆都要从文化认知出发界定自己的特定观众群，一个美术馆不能解决所有问题，但如果能依据自身特点找到其文化定位，那么它所积累的这方面的社会效益，将会更有价值，同时各个美术馆间也能够真正地相互启发。二、建构中国整体的美术馆文化需要长远的目光，美术馆不仅是一个建筑，更是一种文化。每个馆，特别是馆长们树立起来的文化观念对整个美术馆文化的支持非常重要。比如北京的中国美术馆，首先遇到的就是观众量的挑战。798艺术区、宋庄这几年整体丰富性增加，比如798至少有200多家画廊，有大量的工作室，吸引力很强。这种吸引力的影响一是观众数量，二是观众层面，有更多的年轻人和国际旅游者要到那里去。据了解，十天之内有20万游客参观今年的798艺术节，当然我不敢说都是观众，总体来说访客居多。但观众量是重要的参照，也可以说构成了挑战，回头来看我们的美术馆，就可以调节我们自己美术馆的项目组成来吸引更多的观众，同时需要提供比那些商业性艺术空间更为系统的知识服务。比较系统的方法包括每一个项目的介绍、画册、展览作品的文字介绍和语言、人工导览等。

我注意到广东美术馆等同行，所做的不仅仅是一个展览，而且是一个知识包，或者说一个小的知识库，能够让观众在参观这个展览的时候，获得对一个艺术问题，当然同时也是一个文化问题的系统认知，这样就使得美术馆不同于大学和画廊的教育形式，针对的不是有时间限制的艺术史教育或对某些问题的焦点讨论，从而形成美术馆的独特性。

除吸引更多观众之外，我们更需注意帮助观众建立对艺术发展的认识。今天中国处在一个全球化的条件下，我们的确很担心全球化的浪潮在文化层面摧毁中国的本土文化传统。美术馆有责任在开放的条件下形成本国家、本地区的文化传承，这就需要从视觉艺术的角度进行建构，比如美术馆如何做好二十世纪以来中国美术现代性，就是一个重要课题。潘院长这些年带着他的博士研究生专门开展中国美术现代性的研究，同样许多美术馆馆长和业内朋友也都努力通过收藏研究，特别是专题收藏研究来理顺二十世纪的中国美术序列。在这一点上，我要着重与国外朋友们交流意见。因为我们知道，长期以来，西方学界对中国二十世纪以来的视觉艺术史一是不了解，二是有偏见，没有看到这方面的文化价值。这一文化价值在哪里呢？就是有没有一种从中国文化中成长和发展起来的现代性，当然，西方的朋友们在艺术研究，特别是文化研究上，是注重现代性的，但他们把非西方国家的这种现代性称之为“他者的现代性”。我最近也在跟朋友们交流，想在这里修正一下，把“他者的现代性”改称为“另一种现代性”，或者说“其他类的现代性”，这样就不至于仅仅从西方的角度看待非西方国家二十世纪的艺术。

当然今天谈的不是专门的学术问题，而是我们正在努力了解这一事实。我们建构二十世纪中国美术的序列，获得了中国文化部的重要支持，建立了一个国家美术收藏项目，目前已有相当的力度。说到底都是为了建立一个真正能够符合中国二十世纪以来文化现实的美术序列。如果不搞清二十世纪以来中国美术中的现代形态，我们就不能对目前如此活跃的当代中国艺术构成学术上的支持。中国当代艺术是国际上的一个文化热点，但讨论时如果没有注意到当代艺术发生之前的中国现代艺术，那么就等于把中国当代艺术放在空气里，没有自己的文化来源，因此应注意从历史的、艺术史的角度建构美术馆文化。

安远远：下一部分是国外嘉宾演讲，这一部分将由中央美术学院副院长、著名艺术家徐冰先生主持，有请徐冰先生！

徐冰：各位馆长、学者同仁们，大家好。下面有请嘉宾发言，我先介绍一下大卫·杰弗（David Jaffe）馆长，他曾经是澳大利亚国家美术馆和美国洛杉矶美术馆的策展人，今天的发言主题是探讨美术馆收藏和美术馆发展的关系。下面欢迎大卫·杰弗。（图7）



图7 中央美院副院长徐冰主持国际美术馆发展策略研讨会演讲

大卫·杰弗：我要以参观者的角色在这里跟大家交流。因为对我而言，看到这么好的建筑，其实没有太多建议，而且正如中国的文化部长所说，中国艺术的发展非常快，中国已经成为了世界上一个新的经济大国，超过了许多发达国家。今天我只是简单介绍一下在

博物馆管理方面的一些经验。（图8）（图9）


图8 英国国家美术馆副馆长大卫·杰弗演讲

伦敦国家美术馆在1824年建立，虽然没有卢浮宫那么久远，但它也有一定的历史。1824年，英国公众决定要建一所国家美术馆，它采用了十九世纪博物馆统一的酒店大堂式建筑风格，看起来像一座希腊的神庙，与你们的这种新建筑有所区别。你们这一新建的美术馆显示了二十一世纪新的建筑理念，就像悉尼歌剧院，是中央美院乃至北京的标志性建筑，代表着你们国家。现在中国很多设计机构都有机会设计各种各样新的建筑，既吸收外来因素，也可以从自己的传统中吸取新的养分。比如中央美术学院的建筑其实跟奥运的建筑在风格上具有一致性，我想这是国际经验和中国传统一次非常好的结合，这就是我对整个中央美院的简要评价。

今天我要讲的是伦敦国家美术馆的收藏是怎么形成的，英国的收藏历史和收藏传统，以及收藏过程中遇到的资金等问题。我刚才非常高兴得知中国文化部要求地方美术馆要有一定的资金用于收藏。十六世纪时，意大利开始逐渐注重收藏，主要针对罗马艺术，比如一些绘画作品等，之后在英国的收藏也开始慢慢形成，有些旅行家在北欧或其他一些地区开始收藏不同的艺术品。我想首先指出的是，当时他们并没有收集任何亚洲绘画或者其他艺术作品。伦敦国家美术馆建立之前的十九世纪绘画背景一般是红色或绿色的，中国的白色背景可能已经用了差不多八百年。当然这只是风格不同而已。我们的关注对象到二十世纪中期一直是绘画，没有太大改变。我们理应继续收藏二十世纪的作品，像你们文化部长所说的，收集一些现代艺术，但我们在这方面做得不够。

二十世纪早期，我们的馆长收到了考特德的捐赠而在对印象派的收藏方面有了一定发展，考特德从二十年代就开始收集印象派的绘画，在这方面有丰富的经验。不难发现，一些赞助商在某一方面的收藏会带来整个馆藏的变化。同时，这样做也防止了藏品流失到私人藏馆中，要知道国家美术馆的收藏技术是私人藏馆没法比的。值得注意的是我们这一传统还在继续发扬光大。我们认为美术馆并不是创造的源泉，它要以过去的历史为基础再进行创造。


图9 英国国家美术馆演讲时会场

我们最早的收藏是银行家安杰斯坦的藏品。那时为获得其私人藏品，竞争很激烈，为了争取藏品，我们专门为他的藏品建立了一个收藏室，通过公众的捐赠和政府的资金支持来建设。我们认为欧美的国家美术馆因免费开放而与众不同，政府因为认识到国家美术馆的文化价值，所以一般会提供支持，于是公众得以免费参观国家美术馆。我觉得这个概念从一开始提出就非同寻常，由于这个概念的提出，使得大家不仅从文化方面，也从经济方面受益于国家美术馆。它强调了文化的重要性，让我们意识到金钱不是万能的。我们的美术馆白天利

用自然采光，这也是最高效的照明方式。现代艺术家透纳的作品是伦敦国家美术馆最重要的收藏，很多年轻艺术家都受到他的影响，以收藏带领其他艺术家更好地发展这一传统得到我们美术馆的充分重视。在当代艺术繁荣发展的时候，确实会见到有大量的参观者前来美术馆参观，但我觉得最重要的还是参观者的素质，从长远看，中国也会面临这个问题。中国的人口数量巨大，不仅要吸引更多的观众，而且还要在他们到来的时候，提供声音导览等相关支持，要做到这一点，也需要相关的技术。同时还要确保艺术学校的师生能够到美术馆参观学习，从而与常规的教育系统相辅相成。在中国春节的时候，会有中国艺术家和行为艺术家来我们的画廊参加相关活动，我们希望能够用创新的方式吸引观众，为此我们甚至设计了相关服装进行一年一度的游行庆祝活动，事实证明这是一种非常有效的方式。

接下来的问题是如何获得藏品。以前是由政府提供帮助，但是如今政府忙于收购银行，我们知道绘画作品更值得进行投资，因为2000年之后人们还知道这些收藏品有价值，还会去收藏它们，银行就很难说了。我们还可以与其它城市，如苏格兰，联合收藏某些作品，这样两个城市将共享藏品。

当时很多英国艺术家与英国占领军一起出征，从而获得反映别国情况的作品。英国的全国艺术收藏基金是为整个国家收藏艺术品专门设立的机构，同时也是一个自愿机构。英国政府事实上并没有太多钱，也不像美国或其他国家的政府那样，在很早的时候就能够展望到未来，而且它也没有像中国或者其他国家那样鼓励公众进行捐赠。约翰·克伦多收集了很多作品，他也把自己的收藏捐赠给了博物馆，对我们来讲，这是一个非常好的模式，因为他当时说服了博物馆为其藏品提供相应的服务，比如说语音导览等。这些画最终在西南威尔士博物馆展出时，博物馆业投入了很多的钱。我想，对于我们所有的博物馆而言，为藏品提供很好的服务，使展品得以更好地展出，就是博物馆的责任，也是未来面临的挑战。我们不会挣很多钱，但是会去展示某种文化，就像中国美术馆一样，把分散到各地的展品收集起来，集中展出。

美术馆的维护费用很高，而且现代美术也需要很多关注，集中的展览最好由专业人士策划。我的发言到此结束，非常感谢。

徐冰：谢谢大卫·杰弗的发言。大卫·杰弗先生作为美术馆的策展人，对收藏与观众的联系以及美术馆的收藏运作都有研究，他刚才谈了资金和文化之间的关系，并且通过对具体作品的收藏、作品的命运以及美术馆馆际间合作关系的分析，说明了使作品发挥其作用的几种方法。下面请南条先生发言。南条先生有艺术史学和经济学两方面的学术背景，所以他在国际的策展和理论舞台上有非常特殊的作用和视角。他曾经做过大量的国际策展工作，比如台北双年展，威尼斯双年展日本馆的策展，另外还有新加坡双年展、圣保罗双年展等等。另外，南条先生是特纳奖的评选委员，参与了大量的国际奖项评选工作。他还做过大量公众艺术咨询策划，由于他对国际交流和文化的贡献，日本外交部曾经授予他一个重要贡献奖。今年，南条先生出版了他的新作，着重讨论美术馆的方向和美术馆职能。下面有请南条先生为我们做主题发言。

南条史生：非常感谢潘院长、范馆长和徐冰副院长。我和徐院长在台北、新加坡遇到过多次，非常高兴到这里见到很多老朋友。同时我也想感谢美术馆的工作人员为组织这样一次会议而付出的艰苦努力，感谢中

央美院所有工作人员以及志愿者。我觉得就今天博物馆、美术馆的问题进行思考是非常重要的。现在有这么多新馆出现，而美术馆的相关问题、相关情况正在发生快速的变化。现在亚洲处于转型阶段，美术馆也不例外。所以我还是要重点谈一谈亚洲的事情。（图10）


图10 日本森美术馆馆长南条史生演讲

在欧洲历史上，美术馆起源于希腊，美术馆也就是当时的收藏部。中国和日本在历史上也很早就出现了美术馆。最早的美术馆源于法国皇室的艺术品收藏室，后来法国革命爆发，把这些原来皇室专有的珍宝屋向公众开放了，从而创建了现代意义上的美术馆。美术馆最早的功能是收藏、储藏、保存，其对象就是历史和文化藏品，另外一个功能就是研究和教育。一般认为藏品是其核心，这些藏品赋予美术馆功能，同时也界定了美术馆的身份。我认为收藏过程中采用的方式非常复杂，帝国主义和殖民主义通过对整个藏品的分类和界定，把整个世界历史纳入了相关的百科全书。这是一种对整个世界无休止的欲望表达，启蒙运动的目的就是为了使人类消除恐惧，成为整个世界的统治者。只有成为统治者，人类的恐惧才能消除。因此我们的愿望就是从我们的环境和生活中消除未知的神秘因素，这种欲望也是启蒙和现代主义另外一方面的意义。收藏过程涉及到把艺术品从原来的背景当中分离出去，使当地的文化脱离它原来的生活。这种思想是收藏过程背后的，同时也与民主自由和资本主义密切相关。因此我们在运作博物馆、美术馆的时候，必须知道，这一切对于许多当地的非西方文化意味着什么，特别是对于我们在亚洲的工作人员意味着什么。我们必须对美术馆的影响进行非常谨慎仔细的研究，我们必须研究这样一种过程，会对我们的艺术，对本地区的艺术和艺术家产生什么样的影响。根据日本文申部的统计数字，日本现有500家美术馆，我们现在已经经过了美术馆蓬勃建设发展的时期，但是今年4月，还有两家美术馆开馆。纽约有大量的美术馆、博物馆，中国就更多了，十年之后会有大量新博物馆的出现，而且我们可以看到这种美术馆不断得到建设的情况一直是在延伸，特别是在东南亚和南亚地区。在这种情况下，我们美术馆的模式就不止一个了，换句话说，新的美术馆不能仅采取单一的模式。由于时间地点的不同，解决方案会各不相同，我们在这方面需要独特的思想概念方法，甚至是模型。从另一方面讲，画廊的作用越来越突出，而且他们有时候也开办展览，那么在这种形势下，我们又一次提出这个问题，美术馆的意义到底是什么？我认为美术馆的使命和目的必须有别于画廊，比如说最近有许多美术馆都把重点放在公众教育和宣传计划上。我不知道这种趋势是源于美术馆的启蒙使命还是市场推广目的，或者说是由人类的生存本质所决定的，但是不论如何，我们必须重新把美术馆的功能重点放在研究学习和教育上，我觉得这些内容对当今美术馆的本质意义非常重要。

实际上现在很多日本城市都面临问题，比如说当地很多工业都已废弃，所以地方政府都在不停地尝试给当地经济注入新的活力，主要方式即复兴艺术。现在我想给大家展示一下森美术馆的情况：现在森美术馆已经成为大家东京旅游的必去之地，它位于一座很高的建筑之中，整个区域是多功能的，包括居民楼消费地，



图11 19日上午演讲提问现场

还有国际会议中心，以及图书馆等。我们位于第52层，地面与博物馆之间距离很大，所以有很多指示让大家都可以找到博物馆，另外还在建筑周围有各种景观，比如我们在街上放很多座椅供大家使用，整个区域其实充满了各种各样的艺术作品。博物馆的展示结合了日本传统艺术与西方现代艺术，每年吸引大约200万观众。我们也把不同形式的艺术混合在一起，不仅把传统跟现实结合，也把其他的一些艺术门类结合起来，比如设计和建筑等。同时，我们也在探索那些未知的世界，向日本的观众展示世界未知的领域。许多展览，比如说来自非洲的展品等，向日本观众传达了新的信息，这也展示了人本身不同的方面，我们的收藏主要来自于一些公司。

去年，馆内展出过一个著名建筑师的作品。我们设计了不同的模型，用这些来展示建筑类的一些设计。此外，我们还建了一个空间来展示了一所住宅的一个房间，通过这些展示向公众传递整个历史当中不同的侧面，也对一些传统博物馆的观点提出了挑战。博物馆娱乐大众，提供知识，那到底什么是它的观众，它应该做什么，最终应该达到什么目的？我想博物馆本身应该跟城市的活动相结合。在亚洲，很多博物馆都是作为一个展示空间存在，只是在向公众显示不同形式的艺术，把那些好的或者不好的作品展示给大家。美术馆应该在历史上创立一个新的篇章，使我们能够感受到对于世界的不同解释，与此同时，我们应该经常问一下什么是博物馆？它到底是一种工业，还是一种娱乐大众的方式？我想这种新的意念是应该面向未来，而不是针对过去。谢谢大家！

徐冰：谢谢南条先生！南条先生实际上探讨了美术馆和环境的关系，这个环境包括人文环境、文化环境和自然环境。他的发言可以分为两部分，第一部分从艺术原生态的产生环境以及与美术馆室内空间关系的角度，讨论了美术馆的职能和作用。另外，他使我们注意到实际上是以和环境、空间、美术馆室内外有关系的一些作品为探讨的起点，他是通过这些作品来探讨美术馆职能和社会环境的关系，另外也提出了很多值得思考的问题。下面请南条先生、大卫·杰弗、范迪安馆长及诸位嘉宾与大家做一次公开讨论。（图11）

王璜生：刚才谈到中国政府目前对中国的艺术生态有两个非常大的关注：一方面比较关注推动公益事业，或者说非盈利机构的发展，另一方面又非常强调文化产业的发展。那么在文化产业跟非营利机构间，一个是以盈利为目的的产业结构，一个是非营利的公益事业，这两者之间的关系是什么？而且我还发现目前在中国一些私立的美术馆也朝着非营利的方向发展，然而它的背景有时往往跟一些企业集团等私人利益相关，这之间是一种什么关系？

范迪安：你（王璜生）所在的广东美术馆位于中国经济最发达的地区——广州市，尤其在经济社会快速发展的时候，如何能够保证非营利文化事业得到发展，其实你应该是最有经验的。但我觉得你提的这个问题确实值得我们再展开一些关于中国目前文化形式的讨论，或文化状况的讨论，我们通常在学术上用“语境”



图12 南条史生在回答提问

这个词，但面对实际情况时要更务实地谈我们面临的状况。

我想至少还有两个小例子可以引起我们的注意，一是现在很多私立美术馆希望做成非营利的，他们如何在投资和所谓的公共服务这两个方面达成平衡，这肯定是一个问题；另外一个很有意思的事实是，因为今天南条先生特别谈到展览的策划，他提出了现在很多画廊都在用策展人的新现象。一般来说，策展人是博物馆里面的一种职务，或者说正是出于文化角度的考虑，才需要策展人，可是现在中国很多画廊展览都在请著名的策展人，这又说明了什么呢？这说明画廊想要非营利的文化社会效益呢，还是想借助学术来推动它的商业效益？鉴于你谈的这个例子和我刚才举的例子，我觉得现在中国可能会出现一种跟日本或欧美一些国家不同的状况，那就是具有很大的交互性或者混合性。即在非营利的机构里面可能要有一些活动或是有一些经营性的方式？不仅仅是传统的艺术品小卖部或艺术图书，也不仅仅是开发一般的展览延伸产品。当然这些方面有很多馆都做得很好，特别是上海馆广东馆都做得特别好。可能除了这些方面以外，还包括如何吸引社会资金来支持非营利机构。同样，经营性的文化机构也可能更多地运用学术方式，这种角色身份的交互性可能正是我们这个时期的特点。我现在还无法界定这一现象，但至少我觉得在中国，这一趋势发展得既快又普遍，好像也很值得我们请教国外的同行。所以在这里我是不是可以把这个话题像接力棒一样，传给南条先生，我想请问他的私立美术馆——森美术馆，是如何在资金和学术目标之间实现最大平衡的？

南条史生：我觉得对于文化投资的资金不是那种一对一的关系，有时候是一种三角关系。如果你投资一个机构，但是这个投资并不直接作用于这个机构，而是会波及到其他一些机构。比如说森美术馆，它位于刚才我提到这个塔楼的顶端，大楼的底层有商店、餐馆、饭店等很多东西。如果我们的美术馆很成功，就可以吸引到150万的参观者，他们在参观完之后会到下面的餐馆去用餐，去购物中心去购物，获益范围会涵盖下面的其他企业。当然，我们的初衷是建设、投资博物馆，但如果整个建筑的机构都有所获益，则是皆大欢喜。这个模式在日本存在了很长时间，我们有这样的传统。在东京，大部分大楼顶层都设有艺术馆、美术馆。如果有这样一个美术馆，大楼的整个销售量就会增加15%左右，出于这个考虑，他们不用快速电梯了，改用慢速的开放式电梯，这样大家走下来时能看到一层有购物的场所，有其他可以去的地方，让他们可以随便转转。（图12）

这种效应就像是淋浴，从顶层淋下来的水会沐浴到所有的层面，大家都会受益。所以如果美术馆办得成功，整个城市形象就会有所改善，会吸引更多游客。游客不仅给美术馆带来钱，还给这个城市所有的相关机

构带来收入。我们认为市政府应该理解这种关系，而不仅仅是看美术馆一家机构的平衡情况。如果能够理解这个框架的关系，就会理解美术馆真正的意义，理解整个美术馆所带来的真正效益。就像森先生能够理解这个框架的关系，我们才会有森美术馆的项目。但是并不是所有人都理解这一点，所以我们需要宣传教育，让人们明白美术馆会使城市和国家获益。因此，政府的预算也必须增加给美术馆的那部分。

大卫·杰弗：我补充一下，像广东这种经济发展有活力的地方，应该理解到这个美术馆的重要性。中国还有许多很好的美术馆，比如说兵马俑博物馆等。它们的展示其实都是分散的，我想应该采用文化部牵头的方式说明对美术馆或者博物馆的投资可以给你们带来很多好处。另外，很多非营利的博物馆也会同时经营一些营利性的部分，比如说我们有自己的书店等等。这样，虽然整个美术馆是非营利的，但其他方面还是在营利。我们应该记住：不可能存在一种不营利的博物馆。我们需要相应的资金支持，比如说政府需要给予一定投资。在经济不景气的时候，我们则需要发掘新的资金来源，而且有时候我们也可以从门票当中获得一定的收入。

范迪安：刚才南条先生的发言很有启发，将建筑顶层营造成博物馆是一个非常新颖的概念，我想这肯定是一个非常重要的方向。当然，我也希望能够找到比建筑顶层更好的空间，我想这就涉及到一个很有意思的问题，可以联系大卫·杰弗刚才在演讲中涉及到的历史博物馆的作品如何悬挂的问题。通过大卫·杰弗刚才展示的图片，我们注意到最早的博物馆的画是堆放似地挂到墙面上的。我想请问大卫·杰弗，欧洲的挂画方式和东方很不同，在东方，哪怕是皇宫，也是一面墙壁挂一幅画。那么这种密密麻麻的挂画方式说明了什么问题？这个展示的空间又说明了什么？我相信在座的朋友也会有兴趣，这是因为当时的空间不够，所以要挂得很密，还是这其实是一次小型聚会或其它什么？我希望从大卫·杰弗这里得到答案。

大卫·杰弗：这是一个很好的问题。整个流行趋势正在发生一定的变化，私人画廊也在不断地改变自己的展示方式。我们现在有这么一个博物馆的空间，就想尽可能展示更多的作品，来显现所有的藏品。但是现在也有另外一种极端，比如整个房间只用来展示莫奈的一幅画，这更多的是亚洲传统。我想这两者之间总是在进行取舍，有的时候我们会希望这面墙上的一幅画与对面墙上的另一幅画之间有一定的交流。我们现在还在尝试的一种方式就是中间放一幅大画，两边对称放两幅小画。这是一种传统，比如你会发现一些寺庙或教堂的中心有一个雕像。这些西方绘画一开始并不是用于展示的，而是用于一个特殊空间的装饰，所以当我们把这些绘画拿到博物馆里面展示的时候，它其实就失去了周围的环境。现在我们正在努力恢复作品当时所在的具体场景。另外在采光方面，博物馆一般用的是人造光源而不是自然光，因为自然光对于保存有诸多的限制。为了利用它，我们现在正在尝试各种各样的技术，比如通过百叶窗调节进入室内的光线，西方博物馆的地面通常是反光的，通过这种方式可以调节进入光线的角度，对于提高展示质量是非常有效的。我想，二十一世纪初博物馆的做法是非常生硬的，我们从商业艺术机构当中学到了很多，不停地进行改革。比如有些商业艺术机构在展示方面做得非常成功，它们可以使你感到艺术作品非常贵，而且它们会从不同角度照射作品，使得作品的展示效果非常好。

王璜生：展示的问题是以具体的展览或者研究为出发点，我也看过一个展览，将所有的展品都堆放出来。我看这个展览的时候，有一个特别的感觉就是看到了一个比较完整的面貌。

徐冰：大卫·杰弗展示的图片很像欧洲古代的陈列方式，一直到近代，西方人对艺术品性质的理解和它的功能是有关系的，展示方式和中国洞窟寺庙的处理方式一样，突出了作品的宗教功能。实际上欧洲主要是把艺术当作媒介来理解。像刚才南条先生谈到的，艺术联系着社会、商业和人群。我想中国的作品，作为文人艺术，它的出发点在于私人之间的交流，中国过去是没有美术馆等陈列方式的，画都是放在自己的大袖子里，见到朋友拿出来看看，这种方式实际上也影响到今天美术馆的展示方式。从这些角度出发，我们有可能寻找到一种折衷的亚洲美术馆展示方式。

提问：我想就范馆长提到的议题做一下延伸，请大卫·杰弗和南条馆长回答，如果在您的美术馆里面办一个亚洲的展，该怎么结合展示中西文化交流中的当代艺术？同样，我想请教范馆长一个问题，那就是中国大陆的美术馆目前已经发展到了一个什么样的水平，是否可以满足最高的诉求，为现代性的发展提供一个具体的示范？

大卫·杰弗：我们的希望是构造一个桥梁，反映不同的景色。中西方之间确实是有联系的，两者同样的思想可以通过不同的风景来展示。我们不是要把斑马和大象放到一起，然后说它们两个是不一样的，而是要互相学习。我们不仅要看到自己的文化和其他文化的冲突，还要注意一下它们的联系。另外，大家可以理解，对于参观现代艺术的西方参观者来说，十七世纪的法国艺术家普桑是不同的。同样是西方艺术家，作品也不会相同。我觉得西方现实主义有点像电视，或者是数码技术的反映，非常逼真，它的受众就是比较严肃的观众。

范迪安：这是一个非常大的课题，之所以关注它，首先是因为中国出现了一个现代的断层。在整体的国际文化交往中，我们如何向世界提供一种描述，这种描述就是中国不仅有几千年不间断的文化，而且这种文化在二十世纪整个人类社会的现代阶段，仍然是在发展的。这种发展不是西方文化从古典到现代的系统变异，而是既有自身的文化渊源，又进入一个新的共同文化时代。与此联系，在构成有说服力的作品图像序列上，我觉得博物馆有首要的责任，当然，艺术研究和艺术教育等领域也有责任。进入二十一世纪，我们做这一工作，有自己的基础，但它并不完全属于历史学的范畴，它跟今天中国的当代艺术也有直接关联。就像我们在谈论徐冰先生的艺术时，要找它的几个来源，比如自身的经历、智慧系统、艺术心智。当然还要研究他的教育背景以及他了解整个国际艺术信息的方式。其中有一点是不可忽视的，就是他在接受教育，以及在中国生活的时间里，二十世纪中国艺术对他构成的思想情感，甚至美学影响。在评价徐冰先生作品意义的时候，这可能就会变成一个最牢靠的出发点。

南条史生：要在这么短的时间内回答现代性的问题太难了，我觉得现代性是多种多样的。每个亚洲国家的现代主义、现代性也都不一样，当然中间有互相矛盾的地方，因为现代主义试图坚持全世界只有一种见解，否则的话就不是现代主义了。我觉得美术馆是一种权力中心，它试图要管理世界的艺术形式，对其进行

分类，进行信息捕捉，做相关核实工作，向人们展示艺术品。同时它也要保存。展示与保存这两者本身就是矛盾的，因为如果要彻底地保存，就不能向公众进行公开的展示。但是这点大家可以理解，因为美术馆不是仓库，如果是仓库的话，就不需要公开展示了。美术馆必须有展示，同时还要关注怎样来收藏和保存艺术品，所以美术馆必须扮演双重角色。我觉得白色立方体的展示空间很方便，也很实用，但是这种白色立体空间把我们的艺术品和原来的意境分离开了。在新加坡双年展上，我和徐冰先生把展品放在一个佛教的寺庙大厅里，那里每天都有数千人来祈祷。为此，我们展览的环境变得非常有文化含义，而且有助于观众和展品进行对话和互动，所以我觉得那样的布展环境就比这个白色的要好得多。但是美术馆并不总是能营造那样的空间，很多时候美术馆必须是中性的。所以这里又有矛盾了，在展览的时候我们必须将展品与其原来的意境分离开，才能够保护展品，可以说美术馆也是矛盾的综合体。

提问：南条先生在刚才的演讲中，提到森美术馆是和城市经济紧密联系在一起的。在目前全球金融危机的背景下，虽然日本不像韩国那么严重，但其影响也是存在的。请问金融危机对森美术馆的展览和学术研究会有什么影响，你们的应对策略是什么，对中国的私人美术馆您又有什么建议？

南条史生：当然现在的经济情况会影响到我们的预算，因为不仅是金融行业，整个经济都在衰退，所以我们所有的经济活动都会削减预算，而且美术馆的创收方面确实有问题。但美术馆是艺术平台，它是为热爱艺术的人们建设的，所以即使预算不大，我们也还是可以做很多有意义的事。反过来说，即便预算很充足，也不保证你一定会做一些有意义的事。所以在预算有限的情况下，我们必须思考得更多一些，更加有创意地开展我们的工作。我不是特别了解中国的情况，但我知道中国的美术馆预算也不大，然而到现在为止，大家一直在做很多有意义的事情，试图进行相关的合作，或是赢得外界的赞助。我觉得我们必须创造各种各样的方法来振兴我们的美术馆。你可以看一下美国的情况，美国的美术馆大部分是私营的，他们每年花销巨大，这些钱主要来自销售或捐赠，他们已经建立了一种可持续管理的模式，为了同样的目的，也许中国的美术馆可以采用另外的模式进行管理方式的改革。

大卫·杰弗：有必要说明一下，现在美国的许多博物馆，比如我以前工作的泰特博物馆，也在削减人员，不会更多地购买藏品了。现在有些新贵，或是印度人，或是俄罗斯人，在不停地购买艺术品。对美国来讲，他们通常是要是把艺术品卖给博物馆，享受很多税收上的优惠。但不知道在未来美国经济放缓的两三年中，美术馆是不是能够可持续发展。它们可能很难得到支持，因为目前的支持一部分来自公众，一部分来自慈善机构和个人。我们不知道美国的特殊模式是不是可持续，是不是合适，可能还要选择一下别的模式使我们能够通过它得到相应稳定的财政收入，进而满足大家的预期。在现实情况下，各个机构都要用有限的资金满足各种需求，收藏、展示当代艺术尤其需要资金支持，这方面又成了新问题。中国现在有成千上万家新博物馆，长期来看，这些艺术馆展出什么是一个问题，都支持年轻艺术家当然是好事，但是也要支持传统艺术，同时当代艺术馆也要展示不同的艺术门类。这些工作如何顺利进行都需要考虑。

南条史生：我想个人跟公共之间的关系其实也值得讨论。因为政府如果建了博物馆，说明它们认为这

个博物馆对公众是有利和重要的，但它的主要作用也只是向公众展示艺术品，在这种情况下，它们就应该向博物馆投资。而且我们应明白博物馆本身不仅仅是一个盒子，它需要各种资金的注入保证其正常运行。它是一种软工业的承包人，作为一个总包人，把整个合同分包给一些小的、不同的运营商。博物馆本身是一个总包，在获得一定的资金之后，就会创造很多就业，并带动整个相关行业的正常运转。这是一个大系统，所以政府应该支持博物馆的发展。很多政府在建立了博物馆之后，提供的预算就会越来越少，然后让这些博物馆削减自己的开支。我想，博物馆应该不断扩大，而不是缩减。随着经济的发展，应该有更多的钱投入到博物馆中，这是整个社会的发展趋势。我想这是应该在国家领导人及地方领导人之间进行讨论的一个重要问题。

提问：请范迪安馆长从美术馆的功能和专业运营角度谈一谈，现有中国美术馆和筹建中新美术馆之间的区别。因为这两个馆，旧馆在现代艺术的发展中产生，并且在市中心。而新馆是在当代艺术蓬勃发展的今天产生的，并且处在临近奥运场馆这样一个特殊的位置，据我所知，这一地带会成为以后北京城市中轴线上的标志性地区，能请您展望一下这两个馆的发展趋势。

范迪安：我们正在抓紧制定中国美术馆新馆的建筑设计要求，也就是项目任务书，因为只有我们作为业主先提出要求，才能去寻找相应的建筑师，建筑师才能够根据要求进行设计。这段时间我们当然要先听一听中国艺术界对于新国家馆的期待，其中有两种很有代表性的声音，一种认为美术馆不要建得太大，因为没有那么多相应的好作品，也就是说没有那么多值得进入美术馆展览的作品。这个意见很有意思，它质疑中国当代艺术到底有多少东西真的值得进入美术馆，当然这个问题也可以反过来说，就是我们的美术馆要为当代艺术准备什么？这是我们考虑的一个方向。还有一种意见也十分尖锐，认为对中国来说，美术馆首先要解决功能问题，我们首先需要一个好用的美术馆，而不是一个好看的美术馆。也就是说，现在有些美术馆的建筑师性格太强了，把一个美术馆当成了建筑师本人的作品，而不能长期地适用于不同艺术风格的展品。当然我们需要在各种尖锐的意见中找到平衡点，但是平衡不等于中庸、妥协或者平庸。总的来说，第一，我觉得新馆可能至少首先要解决一个扩大的功能问题。相比偏重于适应传统艺术形态的原美术馆，新馆不仅要适应当代的，还要预测到未来的形态；第二，旧馆偏重于视觉艺术，新馆将包括设计，可能还有电影，它要争取成为一个好的新片发布场所。因为现在所有的电影发布都在电影院里面。我讲的这些电影也好，时装也好，在之前都没有体现特定文化的功能，只是一般的艺术产品。如果一个美术馆要站在文化的前沿，就要从它的功能开始，着眼于未来，这当然也包括建筑等方面，因为我们经常讨论，都觉得美术馆的建筑是一个遗憾的建筑品，一盖好就不好用，这个不是指传统的不好用，而是未来的不好用。

徐冰：今天，很多馆长、专家，包括美术学院的学生，都提了非常好的问题，三位学者的发言都有很高的参考价值。范迪安馆长提出了很多非常现实的中国美术馆问题，分享了很多经验，也提示了中国在全球文化中特殊的经验视角。未来将要建成的中国现代美术馆的很多具体问题，都拿到今天会议上讨论，这是非常有意思的事情。大卫·杰弗作为欧洲美术馆界的代表，以具有典范性的、传统模式的美术馆面对新的全球模式和现代艺术模式的角度，贡献了他的想法和智慧。南条先生作为日本美术馆现代模式的代表，提供了非常有

价值的经验，并且涉及到很多问题。他们三位都有广阔的国际视野和特殊的个人经验，这种讨论构成了非常强的张力，让问题探讨得非常深入。

时间：2008年10月19日（下午）
地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

尹吉男：首先感谢会议组织者邀请我来主持下午这场讨论。下午有四位发言人，代表不同地区，包括台北、东京、北美西海岸。讨论主题是以亚洲或东亚博物馆事业为核心而展开的区域性碰撞或交流。近几年，由于东亚艺术（特别是当代艺术）的活跃，以及学术领域里艺术史的转型（特别是欧美关于东亚的研究），现在的研究都已经从传统研究放射到两端，比如像东亚地区的考古研究、当代艺术研究。这跟十年前完全不一样，十年前我在中央美术学院的时候从北美、欧洲来的学生都是学中国绘画史的，但近几年博士生候选人和留学生们不是学美术考古就是学当代艺术，特别是学当代艺术的学生急剧上升。

世界性的市场现象也使得亚洲的艺术品发展进入到特殊阶段，使其变成一个不以收藏为核心、而是以投资为核心的艺术活跃时期。这个背景不仅跟经济的关系非常密切，而且跟全球化的关系更为密切。在整个亚洲当代艺术活跃的背后，这个复杂的经济关系甚至包括了东南亚、北美资金的流入。经济凸现出来之后，当代艺术走到了前台。但复杂的是，其不仅仅是单纯的来去，在这里美术馆、博物馆如何单纯地介绍、拓展这个问题，也使得当代艺术问题更加复杂化，当代艺术是联系着这些比较复杂的背景展开的。

美术馆不仅仅是原来意义上一个美丽的仓库，还涉及一个如何推动当代文化的问题，特别是涉及到通过博物馆学理念来冲击当代前沿思想的问题，以及它如何跟相对滞后的大众之间互动的问题。于是问题就变得复杂，在这里，中国的问题实际上更为明显。比如，我们讲到亚洲和东亚的概念，中国大陆对这些概念的认识并不深入。其实我觉得中国人一直比较缺乏亚洲和东亚视角，这跟近代传统有一定关系。长期以来，当我们讲到东西关系的时候，那个东指是中国，甚至都不包括像韩国和日本那些更近的地区，这是非常奇怪的现象。讲到关于东西差别、中西差别，这个差别中替代所谓亚洲概念的好像只有中国。这就存在着一个偏想和错误。我参加过多次国际讨论会，在对日本和韩国的学习中，感觉它们比中国大陆有更完善的亚洲观，甚至东亚视角，这让我非常惊讶。这也是中国在一个复杂的发展过程中所面临的问题。

在美术馆当中，一方面策展人的地位在提升，但是在推介新人的过程当中，学者的作用到底在哪里？似乎策展人变成一个跟大众沟通的重要环节，而学者在中国大陆只好到《百家讲坛》去讲评书去了，所以这是一个特别有趣的现象。

今天有来自不同地区的演讲人，他们都有重要的博物馆经验，也有过很多实践，这对讨论可能会有所帮助。 接下来就请来自东京国立新美术馆的馆长林田英树先生做发言，他的题目是《东京国立新美术馆的开馆以及日本美术馆所面临的问题》。

林田英树：今天我主要谈一谈东京国立新美术馆，大家可能还不是特别了解这个美术馆，因为我们这个美术馆比较新。首先我想简要介绍一下这个美术馆的活动，另外我想谈一谈日本美术馆所面临的一些问题。（图13）



图13 东京国立新美术馆馆长林田英树演讲

在日本有一个公共博物馆协会，即国家美术馆独立的管理机构，大约有上千家博物馆都在这个协会中工作，其中包括我们的现代美术馆、1952年成立的东京国家现代美术馆、1963年建立的京都现代美术馆以及1959年建立的东京西方美术馆等。创立新美术馆是为了回应日本艺术界强烈的要求，因为长期以来，日本的艺术活动都有团队，但国家级机构缺少一个使用空间，所以我们就创立了东京国立新美术馆。新美术馆本身没有藏品，它有大约一万四千平方米的展览空间，是日本最大的展馆之一，这些空间主要用来组织和展示各种不同展览。

我们主要的展览类型是代表艺术团体组织展览。向这些艺术团体提供展区的时候收取一定的费用，但是不干涉他们的展览内容。另外我们自己还组织一些展览，这些展览主要有两种类型：第一类是我们自己独立筹办的艺术展览，主要目的在于关注新的艺术趋势，其中包括一些现代艺术，如设计、建筑、时装等，还有一些媒体艺术；第二类是与其他团体合作举办展览，比如跟一些报社合作等，其主要目的在于吸引更多观众参观日本和国外艺术家的展览。我们去年举办的莫奈和维米尔的展览都很成功。除了举办展览，我们也收集、宣传日本现当代艺术的相关信息，并且新美术馆也是教育和其他活动的开展场所。

我们美术馆的设计风格非常别致，而且馆内也种了不少树木。新美术馆展览面积是14000平米，还有一些具有2000平米的展区画廊。有一个8米高的专门展览画廊是为特展准备的场所，对于展示当代艺术来说是非常有用的。

关于新美术馆的功能，首先应具备展览功能，可以帮助我们艺术协会传播信息，同时进行艺术教育。而关于美术馆的展览，我们应政府的要求承办当代艺术展览、建筑展览还有其他形式的艺术展览，主要目的是为了协助或鼓励日本艺术家在未来走向成功。

今年3月份，我们举办过一个主题为“2008艺术文档”的当代艺术展，实际上是我们美术馆一年一度的当代艺术展。在这方面，我们也在进行中国的当代艺术展——中国当代艺术展二十年，展览的是中国的先锋派艺术，明天这个中国艺术展就告一段落了。另外，我们与一家跨国公司共同举办过一个专门展览。在这个展览中，我们大规模地展示了著名艺术家的作品，如莫奈的作品，共接收了七十多万参观者。类似的展览还有维米尔的作品展，参观人数达到五十万之多。除此之外，我们还有艺术图书馆，在这里提供二战之后日本举办过的艺术展览目录，同时也收集了五万多个目录，有许多人到我们艺术博物馆来参考这些信息。此外，我们还为学生、成人分别组织研讨会和讲座。

在开馆的第一年，我们总共接待了310万参观者，其中130万人来参观艺术团体举办的展览、180万人来参

观新美术馆自己组织的展览。现在国立新美术馆已经成为东京生活地图当中的一个标志性建筑，得到了日本和海外媒体的大量报道，我们非常自豪地迎接了大量国外艺术界和政府部门的参观者。

我觉得迄今为止我们所取得成功的原因主要有以下五个：

首先，国立新美术馆坐落在东京市中心，坐地铁就可以直接到达美术馆门口。我们十分荣幸地获得了东京大学研究所以前用过的这块地皮，因此交通便利是美术馆成功的一个重要原因。

第二，我们已经和同一个地区的两个私人美术馆发展了合作关系，这样就构成了所谓的“六木本艺术三角区”，成功地宣传了六木本作为艺术中心的形象。在最近几年当中，东京的城市发展已经带来了这样一个认识，那就是美术馆是一个健康城市环境的重要因素。

第三，新美术馆本身的建筑也获得了广泛好评。它的设计比较大胆，是由一位已故建筑师设计的。在这方面总是有这样一种讨论，即美术馆是否应当在展示艺术品的时候让它的结构本身也具有强烈的意识性。在此，就我们美术馆的建筑本身来讲，其设计是成功的。从我们的经验来看，经常与建筑师进行密切讨论，是保证这个建筑设计最终取得成功的一个必要因素。

第四，在日本有很多大型报社集团，它们热情高涨。在这些报社集团中，最大的新闻社每天能够出版一千万份报纸。所以它们的读者群是非常大的，我们跟它们进行共同合作，并在纪念新美术馆开馆的时候举办了这种专题展览。

第五，我们也比较关注美术馆内餐馆、咖啡厅以及一些商店等设施，这些设施都是美术馆的一部分。为了确保它们在空间和设备上都能达到很高的水准，我们在选择经营这些业务的公司时非常谨慎，这保证我们能够找到最好的经营者。他们一方面要有很好的口碑，另一方面要符合新美术馆的氛围。这些商店经营得都非常成功，我们根据他们的销售额收取租金。

下面我想谈一下我们现在遇到的一些问题。从我所介绍的情况来讲，你们可能会感觉到日本政府有很好的财政情况，所以能够支持我们这种机构。但实际上日本国家和地方政府的公共财政状况并不好，大家都在努力使日本回归到一个稳定的经济基础上，这是日本政策制定者现在所面临的一个重要问题。因此，国立的或者其他此类公共文化机构的预算每年都会削减，所以我们也面临着削减机构的问题，因此压力很大。

为了保证这些美术馆未来能够健康发展，我认为日本美术馆需要着力发展以下五个方面的内容：

首先，关于社会的艺术意识。日本在兴起为一个现代国家后不久便建立了第一批国家博物馆，向国内外观众展示自己的历史传统和文化。这些博物馆已经有很长的历史了，但现当代艺术馆是在二战之后才建立起来的。因此我们需要付出更大的努力才能使社会认识到我们艺术使命的重要性。

第二，由于日本的观众通常对永久收藏的作品展没有太大兴趣，因此博物馆经常会通过举办特展增加观众的访问量。这就需要博物馆努力发展与各种不同类型大众、团体的关系，从其他博物馆和私人收藏家那里获得支持和展品；而且还要保持跟报社和其他公司的关系。

第三，我希望日本能够建立国家保障制度。

第四，关于艺术领域，日本已经开始认识到美术馆提高人们艺术意识的作用。这在西方已经公认很长时间了，但以我们新美术馆为例，只有2%的参观者是小学生和中学生，显然我们在这方面需要做更多的工作。

第五，关于亚洲的现代艺术。在一些国家，比如日本和中国，它们的当代艺术正逐渐受到国际的关注。在日本，我们对亚洲当代艺术也很感兴趣，但这并不能说我们在这类展览工作上做得很好，我们需要寻找更好的方法让大众接触到这种艺术。



图14 台湾国立美术馆馆长薛保瑕演讲

尹吉男：接下来请具有美国和台湾两个地区经验、同时有双重身份的薛保瑕馆长来做演讲，她演讲的题目叫《流动中的亚洲现象》。

薛保瑕：在二十世纪后期整个经济的蓬勃发展中，亚洲实际上已经成为一个国际要素，也正是在这个潮流的带动下，亚洲吸引了全球的目光。处在这样的环境氛围中，我们可以进一步思考，在一个大型拍卖市场及种种讨论当中，到底应该怎样看待亚洲？因此，第一个问题是：何为亚洲的当代艺术？（图14）

通过讨论，我们可以得出在一个特殊情景里发展的亚洲艺术课题。相对的，这个课题也建构出一个亚洲当代艺术在自我发展中的内在动力。因此，亚洲是一个地理概念、历史经验和文化情景的集合名词。在流动的变化过程中，我们需要更开放、更审慎地来思考这样一个现象。

在美术馆里，我们也在试图关心台湾艺术，致力于在亚洲这个区域里基础命题是如何建立的。同时我们也希望以自身的文化历史情景所延伸出来的经验作为主题的参考题目，希望通过内在的研究找出内在伦理的指标，这是我们博物馆这两年努力的方向。

回顾历史，我们跟欧美的关系非常密切，但是在面对相关的亚洲议题时，我们可以借助展览让这个议题更深刻，这是我们两年来努力发展的问题。

就第一个方面来谈，在面对历史图腾以及时代转型中艺术追求的时候，我们美术馆做了什么样的工作？其实我们所做的，也是很多美术馆所做的，但是因为大家所处时代环境的不同，作品里面可能也展现出不同的规划和方向。

我们关心的是，在一个特定的时代里，台湾的艺术通过艺术家作品展现了什么样的特质，这是非常基础但不可忽略的工作。我们希望通过这个展览的影响、透过很多展览和研究，逐渐把这个时代的意义提出来。今年正好是我们美术馆建馆20周年，所以我们在这个序列中做了一个很重要的工作。

我们第一步是针对专家学者提供的文章、观察的艺术课题，先做史料上的整理，随后我们陆续办过台湾美术作品及来自本馆典藏品的重要展览。除了关注美术史之外，还可以微观地观看，即地区艺术团体是不是同样在现代化当中产生影响力。在台湾学术界，可以把七十年代看作一个荒废年代，八十年代是一个替代空间的时代，而二十世纪进入二十一世纪时，台湾进入到艺术市场颠覆的年代。回顾台湾的发展，我们也深深觉得对一个地区来说，一个具有影响力的艺术团体是值得研究的。

跳开艺术史的研究，我们现在完成的是探讨台湾一个叫现代画会的团体。这个画会已经有20多年的历史，他们一向以现代性作为个别艺术家诉求的重要目标。因此，在展览中，我们也以20多年来这个现代性在艺术团体中有没有产生实质影响作为美术馆研究的基础命题。配合这样的命题，我们也做了一个展览，然后随着展览作品对现代画会团体进行整理。对亚洲的民族文化来讲，艺术团体所凝聚出来的力量，是一个从史的脉络中重新思考的命题。当然从这里我们可以看出，台湾在现代化的运动里，其现代化的过程可以通过这二十年间的一个发展轨迹比较出来。

除了历史脉络之外，我们也要回述到人文精神结构上，这是一个了解台湾现代艺术和当代艺术必不可少的重要命题。因此我们关注社会价值伦理传统是透过艺术家的何种作品、何种思维、何种命题展现出来的。我们在这里面也可以去思考亚洲面临的共同命题，即我们的传统价值在资本主义全球化浪潮下是否同时化为一个基本命题？这个命题是不是随着人类价值观的体现与艺术发生关系？在这个不能够脱离传统文化精神结构的时候，面对这样一个重要改变，美术馆应当如何重新思考这个问题？又如何借由展览把这个命题展现出来？

在今年11月即将举办的第一届台湾美术馆展览中，我们以“家”来作为展览的诉求。在儒家文化影响下的东亚地区，以“家”为核心的伦理价值深深影响到广大民众的思维及行为模式。如果将“家”理解成是一个此时此地、在居在所的状态，那么“家”就意味着当下的现实居住，所以这个“家”的主题也可以从里面再进一步去探讨。因此，不管是家的建立，还是离开家乡去别的地方工作，或者外出寻求更深的研究，或是你的工作因此而在外，实际上都包含了跨文化的壮举。这种种现象体现出，我们对一个遥远想象，甚至对存有的一个家，有一个不可分离的关系。所以在这个时间点，我们推出这样一个展览，使社会结构中非常重要的亚洲民族特色可以在这个主题中再次显现出来。因此，在“家”这个主题里面，我们有好几件作品描述了一个年轻学生如何离开家乡去求学，回到家后怎样帮助母亲推动家里生意、体会亲情的重要性。由此，这个亲切的经验植入到一般群众的经验内，甚至通过艺术的转化在更大更深的地方引出讨论，这也是展览所希望达到的。

当然这个展览的策展人王家俊老师也希望提到整个“家”这个主题。我们希望可以扫描现代艺术以来的台湾艺术家怎么跟“家”产生对话。实际上，在家里有台湾早年的花布，它代表了“家”在台湾早期是一个包袱，东西一包就旅行去了，所以它本身的图样就像回忆的年代。策展人希望能够借由这边去探讨他们怎么样去面对、描绘、论述、想象，或者探讨批评家的议题。我们也希望在这个展览中能够有机会对这样的作品做一个多面向的讨论，透过作品能够让一个慢镜头带领我们走过一条风景廊道。所以，我们很希望能通过这样的展览做一系列讨论。

当然除了这样的议题之外，美术馆也希望带动我们在这一时期所关注的对象，把都市的兴起及城市的转换都展现出来。所以我们把都市化的程度作为观察艺术现代化过程中重要的切入命题。我希望能够在我们国美馆里主办一些威尼斯建筑台湾馆实际展出的案例，希望能针对这个议题提出美术馆怎样思考建筑领域的问

题。这逐渐能够在一个西方现代化的建筑中（比如纽约现代化的建筑）明显看到，这是一个很典型的现代建筑。当然高楼大厦，尤其在热闹的地方，建筑艺术其实也扮演了非常重要的角色。因此我希望这个议题用今年9月份参加2008年第十一届威尼斯建筑双年展的一件台湾作品来跟大家讨论。当然在这个议题中我们有六位建筑师的理念。

每天从9点到5点的八个小时工作中，我们会不会过于重视白天的景观，把其作为人类活动的主要场域，并因此变成最主要思考的主轴？回过头来，在西方我们谈论的是太阳神，首先有阳光，然后有活力。在这样一个美学里面，亚洲是否具有同样的分量，甚至它是不是能够超出这样的思维而重新建立自己的面貌，这是“夜城”的策展人提出的主要论点。换句话说，从西方来的客人，他们好奇的是台湾的夜市——这个晚上还非常兴旺的活动场域。它造成了人跟人彼此交往的模式，一种不同于办公室、不同于为工作而产生的生活内容。这样一个城市是否跟西方社会发展有所不同？夜城就是借由这样的作品探讨台湾本身在阳光消失以后的晚上，由人们的活动所创造出来的场域是否可以为我们都市的建构提出一个可以思考的方向。

杨嘉凯先生所做的软城市用很多纸和玻璃把都市景观做了一个节录，现场并不明亮。在不明亮的时候，我们的感官会很敏锐，这个敏锐会带来我们自身的反映。我们希望在国际展览中，除了提出命题，还可以让观众进一步思考。我们也希望可以在展览现场带出观众自身的经验，而那个经验应该逐渐产生更多分享的过程。所以在这个展览中，我们希望透过这样的模式，进一步提出亚洲生活样态的不同。在这里，这个命题可以让我们同时去思考：台湾的城市空间怎样同时推动真实的印象？

2004年，台湾馆的另外一位艺术家——吕理煌教授，直接在现场制作一个两层楼的建筑体，观众游览其间使这个作品变成可触摸、可亲近的，现场变成了作品。吕理煌教授今年为大会主题做了这个作品。当然如果台湾回到大型的建筑物之外，这些木制建筑可能是隐藏式的建筑。那个建筑，暂时可能包括永久性，这是在我们的一般生活中跳开聚焦点以外可以观察到的。所以在这次威尼斯建筑双年展中，我们的团体就用这个作品拉开了巨大的创作面向。除了这个作品之外，还有一位建筑师用七千个塑胶桶创造了一个迷宫，这给国美馆增加了八万到十万的观众。我们有400多个不同的讨论，我们会发现美术馆在户外空间做更大结合的时候，可以创造另外一个观众群。这个作品是从夜空拍下来的，所有的小灯都是这个作品的分布，是一个很大的户外作品。这些作品透过晚上点的灯呈现了温暖的感觉。即使是迷宫，观众也乐在其中。这样的街头巷尾状态，与我们在台湾的生活内容非常贴近。所以，这个作品不止是这样的表现，其整体散发出一种非常强的吸引力。

我们希望可以进一步讨论美术馆的作用，并积极推动“无墙美术馆”的作用。建筑群其实跟美术馆本身的功能相关。我们进入美术馆里看到的是展览，而我们在国美馆外面有一个非常大的雕塑公园，这个雕塑公园有一定的观众群。因此在这样的作品中，事实上我们在尝试“无墙美术馆”的概念。国美馆邀请建筑家加入我们的作品，同时，我们在“夜家”的时候播放重要的纪录片，让观众可以在这个领域中没有太大的压力。甚至在晚上，这个社区的群众到美术馆外围走动的时候，他也可以欣赏到有关艺术家的纪录片。美术馆

的功能除了在展厅里进行外，在整个场域内跟观众可以有什么样的交流方式，都是这几年我们思考的命题。

刚才我们讨论的是从历史内在的伦理价值到我们所面对的国际问题，接下来我希望进入另外一个重要话题，即我们面对亚洲产生的“未食饱”问题。如果在一个非常的概念中尊重，甚至认识我们的差异性，这个艺术世界会不会因此而有所不同？“吃饱了没有？”，这是我们亚洲艺术展的第一个诉求。换句话说，我们希望用分享的概念取代对立的概念，我们也希望这个对立可以转化为一种关注，而这个关注是因为强调了我们彼此也许有一些共同的亚洲伦理价值观。但是我们还是已经走出了自己不同的方向，那么当代艺术如何透过这个命题得以呈现？

大家可以注意到，我们用的展览命题逐渐低调、亲切，它不是很难懂的。这是因为我们在这样的时代中，艺术一定有专业的讨论领域，可是群众有一个共同的经验。我们如何在美术馆间架起一个更大的桥梁，这是很重要的。如果我们不用群众所理解的语言推广教育，沟通就会发生问题，因为艺术绝对有一个专业的表现诉求。在这个层次中，我们希望它不止是专业的，同时要注意到学界以及年轻一代的看法、观点。所以亚洲艺术双年展也是四个重要提问中的一种选择，它以“过去”、“现在”、“未来”，还有最后一句“你好吗”作为我们的引导。

李小镜的作品其实也显现了当代科技艺术交错的现象，但在二十一世纪，一个人性的显现会不会因为这样的时代、大氛围而显现出不同之处？他追溯到心里底层的状态，并且使之成为这个展览的探讨主题。黄进河做的作品随着大型作品的视角而呈现，而有一个声音部分同步带动的音乐展现了作品细腻的部分。他作品的诉求与宗教所谓的重要精神是连带的，此外还受到台湾道教文化的影响。它与群众对于自己所不知道事情的恐慌、恐惧都可以做一个很好的连接。

在一位韩国艺术家创作的两张作品中，也呈现出一个动画方式。这些作品大家都需要很细心地观看。有趣的是，在后面产生了涂掉所谓白宫信号的行为，它展现了不同意义的转换。目前，不同国家的艺术家都试着用亲身的体验来累积素材。既有国际间很好的开放条件，当然也有限制。这些艺术家对台湾不熟悉，第一天就中暑，就得送到医院急救，从而使亲身参与的艺术家也变成他记录的一部分，所以这里面都有一种流动的、活化的有机状况。陈建北探讨了不同的人格，这个现代化社会焦虑的 “文明病”也是另外一个非常值得注意的情形。

我们透过展览不断把与艺术相关的课题作为观众的思考，在此我们也希望提出，如果艺术家的居住环境、创作条件、工作状况有所改变，这些看起来好像是在周边的、次要的元素实际上真正影响了艺术家，其大概或多或少地扮演了一个值得去了解的方向。

就沟通跟分享来讲，艺术家对文化信息及其诠释的态度是一个互为文本的情况。的确，近几年的思考已慢慢从欧美转向对亚洲的关注。有一些国家已经执行了26年的双年展，而我们也有一些所谓的国际纪录片双年展。

从2000年，我们就思考如何让国美馆跨领域到纪录片这个领域。这个领域大概可以交织出一个视觉文化

中非常重要的价值：平凡老百姓有一些动人的故事，那个故事足以让我们不放弃，甚至坚持一些真理。所以在这两年，国美馆的确把纪录片作为我们新增加的内容，从这当中我们对亚洲民族所有精神和价值观的理解都在纪录片理念中再一次加深了。因此我们在重要的双年展中都增加了纪录片这个模块，这对于亚洲双年展有特别的选择。这次也是以“家”为主题。美术馆可以进一步再用出版研究去完成这个展览的时代意义，这就是另外值得思考的。

最后，我希望用我们一个重要的展览，用我们的典藏品针对年轻策划家的第二种视野来谈。年轻一代常常被人家怀疑是否是果断的一代，这种流离显现出年轻一代的什么精神？“回溯”是重要的，“推进”仍然有它的重要性。因此，我们怎么样去做引导和讨论就变成另外需要思考的地方。在所谓的第二种视野中，我们把几件作品在典藏品中重新做了归纳。也就是说，我们看到了年轻一代已经看到的问题或已经显现的形成趋势，那我们是否同样在这个趋势里面做同步的动作，或者我们跳开它做第二种视野、第三种视野的诉求？这是我们需要思考的问题。

当第二种视野被提出来时，它至少开发出一个经过实际发生的现象而整理出的、可以思考的议题。一个展览留下了痕迹，这是思考的开拓。在这里面，美术馆如何让观众跟我们一起思考？我希望在这篇简短的演讲中将我们实际做的事情跟大家分享，也希望大家给我们更多的意见，更希望可以跟不同的美术馆分享、合作这些展览的内容。

尹吉男：接下来发言的是旧金山亚洲艺术博物馆馆长许杰。他有两方面的教育背景，也有二十年的博物馆经验。他主要研究中国早期青铜器，也做考古学。2001年，他策划了一个以三星堆重大发现为核心的重要展览，这个展览在北美巡展时影响非常大。他要讲的题目是《亚洲艺术博物馆的一些视野》。

许杰：我本人的专业训练是中国田野考古，这与大陆艺术界的行政区划体制有关系。因为博物馆以古代文物为主体，它和美术馆是两个不一样的系统，所以常年以来同博物馆界交流很多，但同美术馆领域的交流很少。（图15）


图15　旧金山亚洲美术馆馆长许杰演讲

对我来讲，作为馆长也是一个很新鲜的经验，我到旧金山上任只不过四个月而已。我二十年的博物馆生涯主要源自刚才大家提到的策展人。在这个方面，博物馆界和美术馆界又有不同的解释。因为大家在这里都会称呼其为“策展人”，但是在博物馆界以古代文物为主的都翻译成“业务主管”。因为不管是策什么展，展览是策展人最主要的工作，文物的研究也是主要部分。在国家文物局系统的博物馆往往把策展人译成“业务主管”，在文化部系统的就翻译成“策展人”，这可能同国内的行政体制有关。

我今天介绍我们博物馆的一些基本情况，借此机会给大家做一个推广。旧金山亚洲艺术博物馆的建筑本身有上百年的历史，五年前曾经是旧金山市的公共图书馆，经过改建成为博物馆，于2003年正式开放。它坐

落在旧金山市中心，是旧金山文化群体非常集中的区域，包括旧金山的芭蕾舞团、歌剧院和交响乐团等。表演艺术也是我们博物馆工作一个非常重要的部分，所以与芭蕾舞团、歌剧院合作非常多，另外同高等学校的配合也非常多。

我们博物馆现在变成旧金山市民生活中非常重要的有机组成部分，“把艺术和生活相结合”是我们的宗旨之一。它是世界上拥有亚洲艺术藏品最多的博物馆之一，其时间跨度上下六千年。从收藏的广度和深度来讲，它足以向旧金山市民和所有外地来访的观众介绍亚洲地区的所有文化传统。

在博物馆的展厅中，我们可以看到伊朗、韩国、日本等国以及伊斯兰教文化的文物。虽然我们以收藏古代艺术为主，但对当代艺术也非常重视。我希望多做一点当代艺术的工作，艺术是不分割的、不以时代为限的。我们学考古，分类是一个基本功。分类是个人为把知识进行处理，然后便于记忆、研究的方法。知识本身是没有界限的，所以艺术也是没有界限的。所以，如何从传统艺术到当代艺术，是我们很侧重的方面。

以日本、中国为例，我们博物馆收藏比较多的是所谓以传统为起点和灵感来源的当代艺术。因为我们知道中国的当代艺术很复杂、很丰富。但大体来说，我觉得可以简单化分为两类，其中一类是与全球化相结合的当代艺术，比如摄像、装置艺术、行为艺术等等。另一类是以传统为基础的当代艺术，我们在博物馆的收藏方面关注的是这一类。因为经费有限，每个博物馆不可能有无穷无尽的资源，所以收藏要有所选择，有所取就有所舍。

在展览方面，我们希望越有时间性、越有突破性越好。在展览内容上，我们百无禁忌。这就很生动，因为非常强调艺术和生活的结合，特别是寓教于乐，让学龄前儿童把博物馆作为他们清静享受的地方，所以在这一方面我们也做了一些尝试。下面我介绍一下我们博物馆近年来的新展览。

我们刚刚完成的展览叫“明代宫廷艺术展”，这是北美第一次以明代宫廷艺术为特色的专题展。明代绘画作品在美国很多，但以明代宫廷为主题的展览没有举办过，这是第一次。现在刚刚展完，正在其它美国博物馆巡展。旧金山的观众对这个展览很欣赏，还有很多外地的游客也如此。旧金山是旅游胜地，今年美国和中国又签署了旅游方面的协约，将来从大陆去旧金山的游客一定更多，所以我们一定做更多的工作使大陆游客可以在那里得到文化艺术方面的享受。另外，我们马上要做的是关于阿富汗地区珍贵艺术品的古代艺术展。展览名称为“阿富汗国立博物馆密宝”有它的合理性。阿富汗的古代艺术从来没有在美国展览过，我们现在想到阿富汗，就想到战争，想到伊斯兰教。它的地理位置就在正中点，所以南来北往，都要经过阿富汗。因此，阿富汗特别重要，这是关于这一内容的第一次展览。另外一个重要的方面是，这些珍宝是当地馆长冒着生命危险埋藏起来的，所以这也非常特别。

另外，还有第一次到海外展出的“不丹王国佛教艺术展”。这是一个从明年2月到5月进行的展览，涉及很多亚洲地区。接着，明年夏天我们有一个“日本五四”的展览，它来自于九州很出名的五四家族，展出其历代祖上的肖像和从事战争的兵器和盔甲，也包括了各五四名主创造的茶艺和其他方面的艺术品。明年秋天到后年冬天，有一个以东南亚曼谷和缅甸这两个地区大都市为主的展览，展出东南亚地区的古代艺术。

下面我讲一讲我们博物馆现在对自己的定位。我们力图成为世界上推广亚洲艺术和文化最佳的博物馆之一，那我们怎么定位？“最佳”、“最好”是什么意思？就是指我们的艺术和教育活动是最有创意、最有实践性这个方面。

从我们现在的新视野这个方面来看，我个人认为亚洲不是一个地域和一个以人种为定义的范畴。我们知道亚洲本来就是一个人为的、文化地理学家创造出来的概念，是一个知识分类的概念。亚洲对于我们来讲代表了许多丰富多彩的理念和概念，而且具有全球性的重要性。虽然我们工作的侧重点在于亚洲地区所创造出来的文化和艺术，但我们的视野是全球性的。因此，世界上所有对亚洲地区产生过影响的文化传统，以及世界上所有被亚洲地区影响过的文化传统，都是我们的工作范围。举几个具体的例子，比如由于十六世纪欧洲传教士进入中国，使中国绘画出现了光和影的效果，那么欧洲当时的十六世纪艺术与中国艺术互动就应该成为我们工作的范畴之一。十八世纪所谓的“中国风”、伏尔泰对中国的崇拜以及整个欧洲地区对中国艺术如痴如醉的崇拜，影响了整整一代欧洲装饰艺术的传统，所以这方面中国艺术对欧洲装饰艺术的影响也是我们展出的范围之一。我们的“亚洲”不是一个狭义的亚洲，而是一个全球性的亚洲，我们工作的侧重点是使美国民众了解到西方在日常生活当中同亚洲有着千丝万缕的关系。可能大家并不一定看得到，但是我们要强调清楚，所以从我们的横向方面可以界定。从纵向和时代性的方面来讲，我们要求把传统亚洲艺术同当代亚洲艺术联系起来。因为我们博物馆最强势的资源是传统亚洲艺术收藏。传统艺术是我们工作中一个非常有机的平台。但是，我们在这里指的“当代的亚洲艺术”也不是亚洲人所创造出来的亚洲艺术。我们的“当代亚洲艺术”不应该去关注艺术家的肤色，不管他来自于哪个民族，只要他创造出艺术品，从概念上或者风格上同亚洲艺术有关联，那就是我们工作的范围。所以我想我们的“亚洲当代艺术”应该包括非亚的艺术家。因此，在展览方面我们非常希望具有实验性，在收藏方面我们要同馆藏优势相结合。我们选择展览一般主要有两个标准：其一，一定要有强烈的视觉效应，其二，要有强烈的学术效应；因为我们所有博物馆和美术馆都是在普通民众和学院的界面，而我们主要的服务对象是普通的民众，所以我们的工作一定要把吸引观众的效果和学术层面相结合起来。一方面是观众能够欣赏我们的展览，喜闻乐见；另外一方面，我们希望通过我们的展览去创造出新的学术成果。办展览是非常不容易的事情，能力、财力消耗非常大，我们博物馆和所有的博物馆一样，都是一个教育机构。怎么为未来的学生和学者提供资源，是我们工作很重要的一个方面。所以我觉得学术方面的成果非常重要，这是我们选择展览的两个基本标准：强烈的观众和学者效应。

另外，作为一个博物馆的教育机构，我们力图使艺术和生活相结合，寓教于乐。所以我们有许多特别容易受年轻人欢迎的活动。我们希望通过不断的努力，提高我们工作项目的生动性和趣味性，从而增加对观众的吸引力。在这个全球化的世界，亚洲越来越在每一个方面都变成一个世界上最有生命力的地区。无论是从政治上、经济上、文化上来讲，还是从艺术上来讲，亚洲已经成为世界文化一个不可或缺的部分。

旧金山亚洲艺术博物馆在从地理或者文化上占据了一个很有利的位置，因为它处在美国西海岸，是环太平洋地区的要点，而且我们所处的民众社区，在全美来讲是最多种族群的社区。我们希望博物馆从两个方面

判断我们博物馆工作的成效：第一，我们博物馆是否为旧金山民众不可或缺的一个部分；第二，相对于我们同行，我们博物馆是不是可以在全世界推介、研究亚洲文化方面处于领先地位，这个领先地位主要强调文化与文化之间的关联性。固定展览可以按地区来分，特展一定要强调文化之间的互动、艺术之间的交流，所以这是我们的一个交流点。


图16 广东美术馆馆长王璜生演讲

尹吉男：广东省美术馆在美术馆界中是非常活跃的一个。特别是在急剧发展的南方，广东美术馆出色的工作，就像一个黑夜中的明灯，不仅把南方照亮，也温暖了中国。王璜生馆长本人身份也比较特殊，他一方面是学者，同时也是一位业余画家。他在整个美术馆工作当中是非常重要的。

王璜生：我发言的题目是《共享与共构》。我们今天一直在谈艺术的生态问题。我觉得作为美术馆来讲，它是艺术生态里面的一部分，而这个艺术生态面对的是两方面很关键的追问：一方面是全球化理解的追问；一方面是本土现实的追问。我们所进行的工作、所考虑的问题，可能都脱离不开这两方面的关系。（图16）

我们请马来西亚艺术家专门为第二届广州三年展创作作品。此次广州三年展的主题是“一种特殊的现代化实验空间”，我们邀请他来广州进行实地考察创作的时候，他对广东这样一种开放的现实状态很感兴趣。而且，由于马来西亚是一个有伊斯兰背景的国度，来到这里他发现在唐代广东已经有了伊斯兰清真寺，这个清真寺至今还在。于是，他就在我们美术馆做了一件作品。这件作品在每天特定的时间会有钟声响起，念古兰经。它给我们提供了一个对全球文化的反思。关于全球化艺术的问题，其实这已经不断出现在学者的思考中。现在，问题的焦点在于，全球的经济模式、生活方式、行为方式以及经济之间的关系方式都已经走向了全球化，因为它们都需要在全球化的共同规则中进行沟通。那么，这种改变会不会使我们的生活方式和思维方式、行为方式走向全球的一体化？这种质疑基本上是否定的。

我认为全球化文化应该是一个能够在被共享的价值架构中存在的多元化共构关系。在此，我特别提出这两个词语——“共享”、“共构”。文化的多元主义是全球化的构成原则。只有当具有多元文化个性的文化参与到共享的情景中，才能够共构全球化的问题。

全球化文化是多向文化流动而产生的多元、多重组合形式，不同的文化主题和流动方式构造了不同的文化存在场，其对文化的产生和发展有着重大的作用。在地理环境方面，我们经常会将它归纳到东方、西方或者亚洲等这样的差异，但是我们同时更认识到随着社会的扩大和日益复杂，文化的差异更加明显。同一社会成员由于个体的不同也存在着文化差异，反过来不同民族、国家的不同个体也可能在共同的文化存在场中共构一种文化观。

在文化深层发展和演变中，不同的民族和国家在全球化中伴随着文化全球化的进程而发生着自身的变化，并与其他的文化结合形成了新的文化模式、文化关系。文化在全球的文化场中相互交融、共构，实现了

新的文化创造过程。因此，就这方面而言，全球化文化是一种共享和共构的文化。缺乏互补、相关、流通的个体文化不能称之为全球化文化。

回到全球化艺术问题，它是全球化文化的一部分。全球化艺术是那种既能参与世界总体文化建构，又能回应世界文化的发展问题，是“共享”和“共构”。全球化艺术还前瞻性地体现了不同区域的不同艺术家自身所面对的社会问题、他们对社会文化问题所做出的反映，以及试图切入问题和解决问题的方法。这些问题同样存在着关联性、启发性的意义，也为其他区域和人群对自己文化问题的理解提供了一种共构性的思考或者思考角度。艺术是文化中的一个部分，是一种特殊的文化方式。尤其是当代艺术，它应该敢于面对当代文化的问题，这样才可能在共享全球化的文化规则和价值体系中，参与和共构当下的全球化艺术和文化。

关于广州三年展，从2002年开始我们就一直想做一次大型展览。但这个展览在广州有什么意义？正如刚才尹吉男老师所说的那样，广州与北京、上海相比，在当代艺术和当代文化的氛围方面距离比较大。我们在这样的区域内做如此大型的国际性当代艺术活动，其出发点是什么？就期望值而言，我们与全球化艺术其实有一个最密切的关系，就是共享和参与到共构艺术全球化文化当中。在全球化艺术语境中，不能共享全球化文化规则和价值体系，也将意味着游离全球化文化之外，只有被纳入全球化的游戏规则中，才能使更多人参与到这样一个游戏规则中的共享里面。

作为一个以区域文化建设、发展为出发点的广州三年展，我们从构想和策划阶段就开始为广州三年展做了这样一个总体的定位和走向，提出了关注历史文化的要求。这种大型三年展的特殊性也在于它的国际性和当代性。构建一个大型平台，正是我们努力的方向。第一届广州三年展策展团队由美国芝加哥大学的教授巫鸿等共同组织，他们对九十年代这一历史时期的实验性艺术文化进行总结性的梳理和解读。我们这一届展览的题目是“中国实验艺术十年（1990——2000）”。作为一个以国际性为目标的展览，这个展览的名称听起来好像以中国问题为出发点，但是我们非常强调将中国问题放在国际框架和视野中进行重新提问和思考。从展览结构来讲，它呈现出这样一些主题（或方法的问题），比如本土与全球、地点与模式、反思与创新、展览制度等。

这届三年展不仅是对九十年代中国的叙述，如对双年展的策展方式及体制制度的反思，它还特别提出了关注地点、模式、本土、全球、自我反省等问题。这届三年展不仅以国际性的当下性为特征而引起国内外艺术界、文化界、学术界的高度重视，而且从另一个层面讲，奠定了广州三年展的基本定位和核心——当下性和历史观，从而凸现了广州三年展的全球性。第二届广州三年展以延伸和超越为工作的起点，在本土和国际、实验性和前沿文化方面均有所体现。无论是理念出发点，或者舆论话语，还是工作手法、展览形式、研讨方式，这次三年展都指向了本土的实验特征和国际前沿文化的关系，以及本土文化的生长性与国际文化的互动性关系。展览把当下本土发生的现象与国际文化社会学的思考联系起来。一个特殊的现代化实验空间要面对的是多元的现代性、另类的现代性问题，这是国际关注的问题。同时，展览还对于所谓普遍意义的“现代性”，提出了富有挑战性和活力的质疑以及别样的例证。

第二届三年展主题为“一种特殊的现代化实验空间”，历时三年。我们邀请了文化学者和建筑师来到广州，与广州本土的学者进行交流。在这期间我们也邀请艺术家进行交流、考察现场、创作作品，其作品最后参加了广州三年展。在这样的基础上，三年展的展览呈现出充满活力的生态场，也因此成为一个特殊的现代化实验空间，这其中包括了策展方式、对本地区与本土文化的切入和考察，以及其本身在其中的生长。本土经验的特殊性和实验前沿文化问题构成了第二届广州三年展。

比如放置在开幕式大堂的是杨诘蒼的作品，这个作品除了表演之外，还有装置。有意思的是，杨诘蒼是广东的艺术家，他长期根据广东本土文化做作品。在作品霓红灯的地方写着中英文的文字“我们什么都能做，除了说不好普通话”。这也体现了广东文化的一个特点，而且体现了跟中国主流文化之间的一种关系。这件作品后来被广东美术馆收藏。曹斐的作品则针对广东区域的一个戏剧而创作的，这个戏剧后来参加了挪威的戏剧节。另外，这个作品专门挖掘了广东很多的历史人物、历史事件，还有跟当下之间的关系，并进行了一种调侃式的表达。

第三届广州三年展的主题是：“与后殖民氏说再见”，针对的是：一方面作为现实处境来讲，后殖民远没有终结；另一方面作为艺术策展，其批判性也成为新的体制，实现与新内容的呈现，“与后殖民说再见”，这个问题的提出其实也针对了广州或珠三角这样非常特殊的地方。通过一系列的活动（包括在香港做了七次的流动论坛），它强调从学术的层面去思考一些问题。另外，第三届广州三年展也与艺术家共同思考、合作，从当下的现实经验想象中催发出艺术的新话题和新气象，从而体现出主动参与全球化艺术共构的能力和信心。

这届三年展中杨福东的作品是他转型期的重要作品，可以说完全是一个白艺术，作者非常强调白色的空间。邵译农的作品也是他转型期的作品。广州三年展的参展艺术家共178位，国际艺术家的作品在七到八层，多是新创作的作品，特别是为广州三年展所做的作品。

有关广州三年展和城市的关系：一个展览对于地区文化有什么意义？城市文化其实是全球性和现代性问题的集中点，它作为政治、经济、文化的中心或集中地，自然而然地引发了现代性和全球性的经济问题。城市问题实际上呈现为一个以时间为向度的现代性问题，而全球性问题反映了全球与地方之间的一种关系。在当代城市文化中，这种现代性问题和全球性问题在具体和微观层面以及多样的语境中呈现出来，并构成了问题的焦点。

以广州为例，它既有悠久的历史，又有很辉煌但有些遗憾的近现代历史，还有改革开放的现实和成果。在现实中，当代广州作为一个快速发展且全球化了的经济文化大城市，它应该如何面对自己的地位？它在国际文化舞台上应该扮演怎么样的角色，产生怎样的影响？这个问题并不能仅从对广州文化的思考出发，更应当体现出它与当代国际文化和区域文化的关系。广州本土文化如何参与全球化文化的共构？全球化文化在广州这个区域如何表现？如何培育和建设像广州这样一个城市的文化？应当说，从知识精英到社会大众、从文化理想到生活态度、生活方式等等，都应当参与、共享和共构这种由全球性和现代性构成的城市文化，如此

才能形成广州这样的文化氛围。

广州三年展以全球化艺术为定位，作为一个国际性、当代性的大型艺术活动，它力求从广州城市文化出发，构成以全球性、当下性为建构的关系。一方面，广州三年展更希望从城市本土问题出发来提出问题，以此回应全球化的前沿和文化思考；另一方面，其从本土的文化土壤出发，从城市内部的文化机制与结构，传播与流通方式，接受与交流方式，大众的心理机能、日常的转移等等出发进行广州三年展的运作，调动城市中显现出来的潜在可能性，形成一种能够从内部、底层和微观生长的形态。希望三年展能够与这个城市相融合，成为这个城市当代文化精神象征的一面旗帜，也希望它能蔓延生长至这个城市的各个空间、角落。

尹吉男：下面请何香凝美术馆副馆长乐正维女士做一个简短的发言。

乐正维：我发言的题目是《中小型美术馆的当代实践》。作为一座以艺术家个人名字命名的美术馆，何香凝美术馆由于经费、场地等各种客观条件的限制有其局限性，也存在许多问题。其中，首要问题就是如何突出特色，从而使之成为一个形象鲜明且活力充沛的美术馆。如何把以个人名字命名的、有纪念馆意义的场馆，建设成一个公共文化机构，这是何香凝美术馆在1997年建馆之初就首先考虑的问题。当时经济正处于飞速发展的阶段，与生产方式的巨大变革相比，美术馆的运作在整体上显得滞后，更多还是停留在简单陈列（甚至出租展厅）的展览馆性质。要使美术馆打破固有传统、静态模式，而成为流动概念的动态美术馆，首先就要寻求一条与所在地域进行有效结合的道路。（图17）



图17 何香凝美术馆副馆长乐正维发言

由于何香凝美术馆特殊的体制以及所在地深圳的特点，我们从当代社会生活、艺术创作、地域文化和政治的角度——还包括了对未来艺术状况判断等综合因素的考虑——认为美术馆介入当代艺术可以使其自身与当代社会保持及时沟通。当代的参与和介入，可以在现在甚至未来的艺术史发展中成为参与者和实践者。当然，这要依靠一系列的转型和变化以及依靠机制的转变。

何香凝美术馆于1997年就在国内率先探索和实行策展人制度。我们不仅有负责美术馆日常学术规划的、长期合作的策展人，同时还因项目不同而聘请的其他专业人士进行相关项目的规划。此外，参照国内外美术馆的学术操作经验，我们建立起多学科背景的何香凝美术馆艺术指导委员会，并为此聘请涉及美术馆工作的各个方面专家，从中获得专业咨询，他们可以起到很好的指导作用。十年来何香凝美术馆的运作证明，何香凝美术馆运作指导委员会对何香凝美术馆的整合起到了不可替代的作用。

场地狭小、人员不足、经费不足往往是困扰中小型美术馆发展的基本因素。现在，国内外双年展、三年展层出不穷。2000年以后，各地不断兴建美术馆，这些美术馆在硬件规模上也有颇多问题。在这种状况下，美术馆有可能为应付层出不穷的展示活动，而忽略了对展览品质的追求和挖掘，这就有可能偏离既定的学术方针而成为流行的附庸。近年来，虽然一些艺术家对于海内外的各类双年展仍处于热烈状态，但人们对双年

展的固有方式已经开始质疑，这也给美术馆的策展人提出反思。

何香凝美术馆不刻意追求展览规模上的庞大，而是依靠所在社区发展。具体而言，何香凝美术馆特别对与当代社会生活紧密相关的学术问题提出讨论，甚至质疑，在尽可能有效利用各种经济渠道增加展览研究经费的同时，保持自己的独立性与学术性。在这场艺术与金钱的博弈中，美术馆的前景对于未来艺术的健康生态有着绝对性的影响，这是艺术国度的泡沫繁荣之后进行的重新洗牌阶段，也是所有人不得不警惕的问题。

从根本上来说，现在的美术馆是面向普通大众的文化服务机构，中小型美术馆在此方面恰恰可以有效地利用自身优势而灵活处理，避免与大型美术馆在藏品硬件方面进行比拼，而积极与公众进行沟通。何香凝美术馆尽可能使自己的学术活动根植于所在城市。作为改革开放的产物，何香凝美术馆所在的区域有着鲜明的开发与运作模式，因此，我们希望通过自己与社区居民不断进行各层次上的沟通，从而与深圳城市化保持相通的气息，并以此窥测中国当代艺术的发展变化。1998年，何香凝美术馆首届雕塑展创造了一个“户外美术馆”的新型概念。这次展览使市民体会到了当代雕塑艺术所带来的全新视觉感受，改变了大众对公众雕塑纪念性的理解。平生几乎与艺术没有什么关联的居民，因为周边环境中当代艺术作品的介入而开始留意、关注，甚至理解当代艺术。当然，近十年间，因为社区居民与艺术家策展人在艺术理解上的差异，发生了许多碰撞事件，也因此经历了很多有意义的故事。考虑社区居民借助艺术家的眼光如何观察生活环境，这也为艺术家积累了进行创作的宝贵经验。何香凝美术馆成为一个永久开放的美术馆。美术馆成为社区居民生活的一部分，成为凝聚社区力量、促进共同认知的标志性内容。在此，社区的民众自然被引导为艺术的公众。

随着社会发展，何香凝美术馆在1990年末与当代艺术、公共艺术进行了初步结合。以艺术的方式超脱生活的可能性，这对于美术馆和公众来说都是深层学术意义的挑战。中国当代社会进程中的城市化问题在深圳体现得尤为明显，它的内在要求是希望何香凝美术馆以艺术的方式与它应和。与大量的日常展览活动一样，何香凝美术馆每一次雕塑展都是社区居民和深圳普通市民的事件，同时也得到了学术界，尤其是港澳台艺术界的关注。另外，从1998年开始，何香凝美术馆开始推出面向大众的讲座，聘请国内外人文社科领域的专家学者，面向市民进行知识推广工作。十一年来，已经有近150位专家、学者到深圳讲座，有近3万名现场听众从中受益。通过后期的媒体报道、延伸传播，这些讲座为深圳这座新兴城市的文化建设做出了巨大贡献。此外，还能够借助其他领域的知识，提高综合文化认知能力和审美水平。今天，何香凝美术馆的学术讲座已经成为我馆的重点学术产品，作为教育平台和核心知识传播的有利途径。

在面向公众的艺术教育推广中，少年儿童一直是何香凝美术馆重点关注的对象。由于当代中国学校艺术教育的不健康状况，美术馆在此方面的责任尤为重要。何香凝美术馆儿童艺术教育的目的和功能拒绝理念的灌输，甚至是功利性的输导。我们希望通过艺术活动使儿童得到精神的愉悦。如在2006年举办的艺术游戏展览中，策展人通过游戏化的作品使少年、儿童的艺术想象在这次展览中得以实现，从而改变了以往少年儿童在美术馆里对艺术作品鉴赏、临摹的被动方式。即使从最庸俗的成本核算上来看，此次探索对于中小型美术馆来说也是一个可着力发展的课题。当然，美术馆的教育应该多样化和多元化。美术馆在这里对公众产生的



图18 19日下午研讨会提问现场


图19 提问现场


图20 许杰回答提问


图21 薛保瑕在回答提问

更广泛的意义，是让更多的人从小就能在自然里获得生态滋养。

在这样的学习和借鉴的机会上，我们特别希望中国众多的中小型美术馆明确自身的地位，具备不同的面孔，因特色的存在而绽放出鲜明夺目的光彩！

尹吉男：接下来我们进入自由讨论阶段。（图18）（图19）

朱馆长：请问许杰馆长，贵馆收藏了很多亚洲艺术品，您在古代美术遗存的研究拓展方面，有没有更为深刻的经验呢？因为我们学校也有很多这样优秀的遗产，有大量的遗物和民间美术。在这方面，不知您如何与市场进行互动，对于当代美术教育有没有新的感受？

许杰：我们也正在探索这个问题，现在做的一个重要方面是力图突破区域性和文化性的独立状态。因为典型的博物馆陈列都是以地区、文化为限，这有它的好处，可以强调地区和文化本身的特质。但是在特展方面就要打破区域性，因为文化之间存在许多交互点，其连通性都可以贯穿起来。当然每个文化对它都有不同的发表和反映，因此贯穿时代、空间的方面都可以做。（图20）

于先生：我们馆是一个民间美术馆，每年都会自己举办一个年会活动。我希望我们这类美术馆之间能够有更密切的合作。因为民间美术馆代表了近现代文化的突出成就，所以如果在美术馆举办这样的展览活动，其文化交流可能会更广泛一些，也可能由此产生特殊意义，不知各位馆长对这方面有什么看法和想法？

薛保瑕：我们对事物的认识从陌生开始，一个明确的展览主题的确是促成馆与馆之间、展览与展览之间的先决条件。我相信在各个美术馆的相关宣传活动中，一定有它的主轴方向。如果跨越更大的领域，我们观众可以从什么样的展览深入认识一个特定时代的人物，这都应该是在这个诉求中存在的现象。所以我想，我们有机会可以从它之前的渊源，就像刚刚于馆长提到的，在师生的脉络体系中到底做怎样的影响和延伸这点——在不同地域发展出来的演变入手。对这个渊源的回溯则应该是这个展览生成的焦点。也许可以从这个角度来思考这个展览的重点。（图21）

尹吉男：接下来是自由提问时间。

林田英树：我非常钦佩中国发生了如此日新月异的变化。就过去那个只涉及艺术文化遗产的美术馆而言，中国和日本的美术馆在这方面都有着良好的传统，但是以前美术馆对当代艺术重视不够。中国艺术家在

当代艺术方面的成功表现，也因为中国政府的开放政策，这使我们有了更多的交流机会。现在亚洲博物馆之间的交流机会不断增加，这是一种非常好的现象，使我们能够在未来进行经常会晤和交流。对我来说，了解了这一点是非常令人欣慰的！

提问1：请问在现在的博物馆体制内部，策展人的功能有没有发生一些变化，它是不是比刚开始运作时变得越来越没有那么重要呢？请广东的王馆长回答。

王璜生：我感觉策展人的作用越来越重要。广东美术馆和策展人之间的关系十分密切，我们希望能够更充分地实现策展人的学术目标和需求。策展人要考虑一些学术方面的问题，在这样一个策展过程中，策展人正发挥着越来越大的作用。

提问2：在全世界，为数不多的亚洲博物馆或亚洲美术馆对推动全球对于亚洲文化（特别是亚洲地区的东方文化）的论述起着十分重要的作用，它们是全球文化的一个重要平衡砝码。所以，一方面我们祝贺许杰先生担任了这么一个重要职务，另一方面也从他的报告里听到了亚洲艺术博物馆的一些新发展。这里有两个问题：首先，我们应该如何从整体的文化格局里看待亚洲博物馆或美术馆在21世纪文化研究中发出的声音或扮演的角色？因为从19世纪末，特别是20世纪初开始，对亚洲艺术的收藏是建立在当时的殖民主义时代基础上。殖民主义用他者文化的眼光获取大量藏品之后，把这些藏品变为珍奇，再变为一种文化研究的对象。那么，在新的世纪，这些藏品的性质会发生什么样的变化？当然这种变化指的是对藏品的研究方面。第二个问题，我不久前到美国走访了一些美术馆，我注意到在美国有一个新的时尚，在背后支持这种展览方式的文化观念是什么？

许杰：关于第一个问题，确实有研究已经指出，西方博物馆作为一个文化现象、人类学现象是一个启蒙运动的产物。正因为有启蒙运动的思想，所以才产生博物馆理念，而对他者文化的认知也是从这里开始的。现在，旧金山博物馆对自己的定位有两个方面：一方面要求博物馆有理念性的超越，走入全球的主流。虽然美国从本土上是一个平民化的社会，但是主流文化还是从欧洲文化传过来，如果把美国说成一个没有文化的国度是错误的，它很完整地传承了欧洲的文化传统。所以，我们要摆脱亚洲这个异域情调收藏的格局，就得找出文化与文化之间的影响关系，所以要求博物馆从理念上有一个突破。另外一方面，从实体、实在的需要上说，美国博物馆体制不是全球最理想的体制，它基本上依赖于民间慈善机构，其资金主要来自民间和民众的慷慨捐助和企事业的支持，而政府很少有资金支持。这对政府并不是坏事情，但依赖于民间有它不足的地方。就博物馆的压力来说，以旧金山博物馆为例，这里不仅有现代艺术馆，也有其他综合性的博物馆，我们怎么在这个虽小但却在美国整个文化定位中比较重要的地区中找到一个更好的生存机遇，这在具体的服务民众方面也有实际的需要，因此这是一个需要我们认识的客观事实。

第二个问题，我觉得这是一个很好的做法。以传统文物为特色的博物馆，优点在于艺术是生生不息的，它没有一个绝对的时代格局，所以我们是一个以传统艺术为主体的博物馆。我现在对当代艺术很有兴趣，虽然我个人研究的是古代中国，但是我觉得古代和当代是两个最有创意的领域。从古代来讲，由于不断有考古

新发现，我们对古代中国也产生了新想法、新认识，而当代永远是鲜活的实验品。现在当代艺术当中有许多以毛泽东为素材或者以中国近现代政治为素材的艺术作品，也有以传统古代绘画为素材进行现代化诠释的作品。我担心这些创作对历史有深度的认识，还是它们表现的只是一个浮浅符号式的、符合市场需要的创造，这是一个问题。

提问3：关于薛保瑕馆长刚才介绍的学术定位和系列展览，我想请薛馆长介绍一下台湾当代女艺术家在其中所扮演的角色。薛馆长本人就是非常优秀的艺术家，所以也想请您结合自己的经验谈一谈。

薛保瑕：这是一个很重要的问题，也是很大的问题。首先，关于台湾当代女艺术家是不是有机会展出她们的作品，事实上台湾很多女艺术家以她们的高学历进入了台湾的艺堂。我们可以观望回去，在台湾大学研究所，甚至博士班里面，女性占的百分比是非常高的。这样的学术环境，一方面可以使女艺术家的作品更详尽地传达出她们的理念。另一方面，则需要艺术家借助学历的背景凸现其创造力。但是我们在面临事实环境时的确有这个问题。从目前台湾艺术家的分布状况来看，以我个人在学校的教学经验为例，女艺术家人数之多再一次提出了艺术家毕业以后能不能继续创作的问题，女性在社会中扮演的角色也面临着再一次被淘汰的现实环境。一个创作者能不能延续创作是这里一个关键性的因素。其中，在毕业专业的机制环节中的确有不少人，但是持续中的女性艺术家继续创作、发表可能是一个值得研究的社会问题。我在台湾很多机构甚至展览中也曾经有过一个深刻的讨论，例如重要展览中，女性艺术家的比例问题，女性的平等性会不会因此不平等，当然这里有两面性。总而言之，在台湾的女性创作者不少。只是因为现阶段台湾女性创作者的声音并不突出，所以在紧张性或者凸现性的事实上可能还不至于太激烈，但她们并不是完全没有发表的机会。不过由于女性本身特殊的经验不同于其他的族群，所以这样的议题就普通台湾女性艺术创作来讲是一个被重视的问题，因此她们也有她们的位置。

提问4：请问许杰馆长两个问题，第一个是观众量的问题，第二个问题是做展览要坚持一个怎么样的度？

许杰：关于第一个问题，在我们观众里，美国白人占了差不多一半，另外一半大概是其他少数民族了，而参观我们博物馆的少数民族主体观众是亚裔。事实上，美国人口格局正在不断变化当中。比如大家都很清楚的中国秩序对欧洲的影响，通过西班牙人侵占和征服新大陆把中国传统传播到拉丁美洲地区，从这方面我们可以看出许多美洲和亚洲的关系，这在以前都没有注意到，所以我们在将来会着重做这方面的工作。还有海上贸易的问题，贸易是文化传播非常好的途径，所以这方面的展览我们也会做。

第二个问题我们觉得两者不可偏颇，不要走两者揉和起来的中间道路。所有世界文学都有不同的学派，中国有古文学派，英文中当然也有。那么我个人在英文文学中，就是古文学派，最高层次的学问我自己做不到。如果说最高层次的学问是最通俗简单的语言，我觉得这并不妥，但是我们的工作就是要把最优秀、最精深的学问用最朴实的方式介绍出来，当然这两个方面是不可偏废的。

（赵炎 整理）

美术馆发展与文化策略
——国际美术馆发展战略研讨会（下）

时间：2008年10月20日（上午）
地点：中央美院美术馆学术报告厅

谢素贞：美术馆到今日大则成为政府行销城市的一部分，小则是市民娱乐的一部分。昨天这几个美术馆展示了全球美术馆的发展状况（见本刊第一期），今天将有四个美术馆展开它们在全球化过程中与世界的互动。首先由普林斯顿大学及东京艺术大学这两所大学的美术馆来讨论大学美术馆在美术馆之间的存在意义，之后由意大利以及罗马的美术馆分别再来讨论他们的美术馆发展策略。第一个演讲的是普林斯顿大学美术馆馆长丽贝卡·桑德，她今天要讨论的题目是《过去如何影响现在》，她以美术馆过去的收藏研究及展览的互动关系，确定普林斯顿大学美术馆未来以及现在的所有展览形式。（图22）


图22 中央美院美术馆副馆长谢素贞主持研讨会


图23 20日上午 美国普林斯顿大学美术馆馆长丽贝卡·桑德演讲

丽贝卡·桑德：自普林斯顿大学美术馆建立以来，有效地支持并加强了大学的教育研究和服务，正如美术馆在其使命宣言中所陈述的那样，美术馆依靠研究、保存、保护扩展及收藏而运行，通过不断地接触艺术原作，与艺术考古学院及其他学科的合作，美术馆促进了普林斯顿批评思想和视觉文化的发展。最近几年，关于美术馆的使命我们进行了很多的思考，我们为谁而服务？如何做到最好？我们提供了各种形式的设计和策略，无论是正式的还是非正式的都是有必要的，需要继续探索。美术馆在2005年由美术馆博物馆协会重新的审查，这需要我们提交大量的各种信息，包括我们的使命宣言、战略规划和收藏管理政策。最后这三个文件需要普林斯顿大学理事委员会的批准，其中制定战略计划和收藏管理计划是有意增加的一个专门部门，这意味着一个新的起点。（图23）

2004年春天，一个由美术馆成员顾问委员会成员和大学行政部门代表组成的委员会，对美术馆的需求进行了重新审核。为了使美术馆在普林斯顿有效发挥作用，委员会确定了五个美术馆需要探讨的目标和考虑的事情。我们在2004年末成立了五个工作小组，帮助美术馆完成这些事情，使其达成美术馆的教育使命。小组的成员来自各个大学，包括教师、职员、学生、行政部门和顾问理事会成员。以下是我们需要优先解决的五件事：

第一，美术馆的永久藏品将成为学校学术计划的催化剂，美术馆将藏品的使用充分地融入到学习课程当

中。普林斯顿的教师越来越意识到艺术品与视觉文化研究是跨学科学术研究不可或缺的部分，美术馆对此的回应是改进并增加美术馆收藏品在教学中的使用机会。事实上视觉材料是至关重要的，美术馆的目标就是让视觉艺术成为大学教学的核心，为此，美术馆必须更加便利地使用藏品，从而成为教师与学者的催化剂。2010年美术馆将深入到学生和教师当中，向他们介绍美术馆的资源，包括在大学里的教学研究中心利用午餐时间进行介绍，为自学课程创造机会，与各系主任合作，寻找其他资源来开发课程。我们也邀请教师来参加美术馆员工会议，这样他们会更加了解美术馆以及正在进行的计划。

第二，美术馆将成为本科大学不可缺少的一部分。美术馆在一百多年前建立时就成为普林斯顿大学学生和教师的资源。美术馆的藏品不仅用于艺术和考古学教学，也用来展示人类学、文学、社会科学、工程学、视觉艺术以及建设学。美术馆努力扩大对所有本科学生的影响，使其资源和活动项目成为大学生活的一部分，我们相信美术馆可以创造多种办法和机会，让学生理解美术馆在社会生活中的重要性。这些学生将在国内和国际的慈善机构、非盈利机构政府部门发挥领导作用，在这些方面他们将有机会塑造并影响许多社区文化经验和未来发展。

第三，美术馆将推动并出版艺术品和学术研究成果。在2000年出版的报告中，又重新阐述了大学的使命宣言，具体如下，普林斯顿大学将努力成为世界上最好的研究型大学及最杰出的本科院校之一。我们现在要做的一件重要事情就是要为教师、工作学员和学生编写美术馆收藏的介绍手册，来介绍美术馆和资源。

第四，设计和建筑将成为美术馆计划中新的重要组成部分。2004年5月，《金融时报》有一篇文章题为视觉艺术的崛起，视觉艺术最适合用来把握当代生活，最适合描写现在。在过去的几年中，美术馆大大增加了这一焦点问题的关注，且采取了几个举措，使当代艺术融入到生活当中。去年我们聘请了第一位当代艺术策展人，他的聘用也促进了我 们对当代艺术的推广。我们也邀请了很多艺术家来到大学校园里面和学生一起创造当代艺术作品，这样也促进了普林斯顿大学校园里面当代艺术的氛围。我们也使用电影及其他的一些媒介与美术馆的当代艺术计划结合起来。

第五，普林斯顿大学美术馆努力遵守行业最佳的管理保存藏品方法对艺术品进行保存，从而使这些艺术品为未来几代人欣赏。美术馆拥有68000多件艺术品。这么做所带来的挑战是有意义的，也是可以超越的。美术馆必须做好收藏的保护管理，其中重要的一个方面就是将新技术引入到藏品的管理当中去。两年以前我们购买了一个系统，然后把我们的传统数据库融入到这个TMS当中。我们采用最好的做法来保护这些藏品，也使得藏品能够更加容易地被学生和教师所获取。

我们的战略规划会经常得到定期的评估和修改，美术馆必须灵活开放，这样才能面对新机遇，并把其融入自己的项目活动当中。美术馆每年都对其战略目标进行内容评议，以总结内部的得失，并继续关注学校各方面的反映。在实践当中这意味着什么呢？这是当前的情况，既强调学术，也强调公众参与。观众通过一些展览对自己心中的知名或不太知名的艺术家的认识有了变化。以扩充大学校园活动，以及周边文化活动的规划，积极支持那些最有效的实践者，通过这样的举措，也实现了这个机构功能的一个重要方面。

这里跟大家再介绍一下现在的藏品，我们获得这些藏品的标准和条件。从1882年到今天，馆藏已经有68000件，这些作品包括从古至今各个时间段的作品，从地理位置上来说，集中在地中海区。虽然现在这个收藏的范围非常广，拥有世界上所有文化的艺术遗产，但收藏的人有所侧重，这也反映了我们前辈们的品位。美术馆正在不断提升现有藏品的品质及种类范围，巩固其实力。对特定作品的需求，对严重历史断层的弥补和对当代艺术家的持续审视，不光融入到了每天的工作当中，也成为我们长期经营的目标，作为一个大学美术馆，作品对教育理念起到多大的推动作用很重要。美术馆除了经济化的战略以外，还有一项综合的收藏管理制度相补充。美术馆的宗旨和收藏有关，还涉及其保管能力等等。当发现新作品时，通过对照，我们对一件作品的文化和观念理解就会加深，我们的角色就是理解作品，且将它定位在特定的语境中，作品永远都是研究的中心。随着收藏工作的进行，为实现自身进步已建立起了一套用于所有展览的标准，不管是美术馆自己的策展人员，还是其他机构组织的展览，每一个展览都会呈现在一定的展览协会人面前。展览的学术价值何在？它能够阐释什么？本次展览与我们的馆藏有什么关系？展览是否适合于大学社区？通过这些标准，不但可以让美术馆按这些目标来组织展览，还可以帮助工作人员评估美术馆的项目运作是否成功。

以上向大家介绍了我们美术馆的历史理念和计划。让我们再来了解一下普林斯顿大学及其美术馆针对中国艺术和考古所进行的研究、公共教育、收藏和展览的特殊历史。普林斯顿有幸藏有中国的作品，这些收藏家们认为原作的首要任务是服务于对所有伟大的艺术传统和文明的研究，实际上，这种想法也反映在我们的教学之中。乔治·罗丽教授实践了这一理念，通过自己的教学和收藏，为普林斯顿大学增光添彩。包括普林斯顿大学东亚艺术中学、东亚研究所，此外还有东亚研究团队、国际教育研究协会，这些机构都特别强调大学应该增强对国际主义研究的投入，特别是对中国的投入。美术馆对亚洲艺术的收藏始于1880年代，对日本艺术品的关注，对中国画的收藏始于上个世纪40年代，而且依然是现在学术研究和教学的对象。从上个世纪50年代开始，中国古代青铜器和考古材料以及日本绘画和雕塑也进入了收藏系列。过去30年间，中国画和书法收藏已经显著增加，这些藏品已经形成了在中国之外研究的主要资源之一。此外，书法作品也有很多。今天的收藏也开始积极关注各种媒介的中国现当代艺术作品，包括摄影、绘画、版画和雕塑，这里也可以看到徐冰的作品。

涉及中国和美国当代艺术的“翻转展览”预计在2009年3月开幕，这是普林斯顿大学美术馆或中央美术学院美术馆这类大学美术馆组织展览的一个例子。此次展览风格特征和主题趋向多样化，这一点在这里和美国都越来越明显。展览及相关出版物所关注的是中西交融，它将艺术风格和方式中的创造性融入到艺术创作中来，同时提出这样一个问题：中国和美国在当代艺术中究竟意味着什么？展览所包含的艺术家有的目前正在美国工作，或曾经在美国工作过，这组艺术家具有代表性，根据他们的民族、地区、年龄、性别、艺术的成熟程度、知名度、使用的艺术媒介风格主题以及艺术态度的多元性被选入参展。他们的身份、艺术创作和文字阐释，都挑战着关于种族和国籍的传统观念，使我们深刻地了解到当代艺术家在中西方文化的互动中站稳脚跟的过程。此次展览还将这些艺术家作为中西现代艺术交流的个案进行研究，既强调他们的差异，也强调

他们的交汇点。

谢素贞：普林斯顿美术馆创建至今已有125年，下面请东京艺术大学的代表田俊夫副校长发言。东京艺术大学跟中央美术学院有着长久的关系，双方校长也一直有来往，现在请田俊夫介绍一下大学美术馆的存在意义。

田渕俊夫：东京艺术大学位于东京的中心，动物园、美术馆、博物馆集中在第一大文化区，这里经常举行国内外的展览以及音乐会，能够欣赏到全世界的文化和艺术。特别是近年来，在我们的展览上经常能看到外国朋友的身影。东京艺术大学在这样一个特殊的艺术环境里面，对学生们来说有着得天独厚的条件，能欣赏到当今世界最先进的艺术。



图24 东京艺术大学副校长田渕俊夫演讲

现在讲讲大学美术馆的存在意义。我们常举办巡回展览，并且做很多宣传，形成一个非常热闹的展览会议，大学美术馆本来应该是教育和研究成果发展的地方，我想在商业领域，无论与哪个美术馆或博物馆相比，我们都有自己的特色。大学的很多珍贵资料保存在我们美术馆，在丰富的资料基础上，构成了很多展览，得到许多参观者的好评，且有很多媒体进行报道。大家认为，只有我们大学美术馆才能策划这样一个展览。在研究院美术研究系里，它是日本绘画的文物保存修复研究室。我们在2002年的时候，举办了复苏的日本画展，这是有关文化遗产保存修复的展览。该展览由专职教授、副教授、助手组成的一个小研究室策划，以美术馆为首，并被多家媒体的报道。此次展览有四天的展期，有56000参观者，销售画册8000册以上，取得了很大成功。这个画册以《日本画的传统与继承》为标题来重新出版，每年反复出版，现在已是第六次再版。这样的展览只有东京艺术大学的美术馆策划才能够举办，如果不是这里的话，想办这么一个展览，应该是很难的，所以也由此确定了大学美术馆应有的现状及意义。

大学美术馆的功能之一是艺术品的收集和管理，日本大学美术馆的收藏主要靠预算。但是现在我们每年的预算都在减少，一般来说，大学美术馆的预算只能包括人员费和管理费，但没有购买新作品的预算，所以藏品得不到增加，作品也在不断地恶化。为此，为学生提供研究资料方面我们大学美术馆也不能发挥有效的作用，起不到资料的参考作用，也没有经费办优秀的展览，策划也是相当困难。但仅说些不满的话，是不能解决问题的。现在日本各地有些美术馆有出色的策划能力，邀请日本和世界上活跃的艺术家举行的展览，吸引了许多参观者，由此在艺术文化渊博的城市能有机会接触到世界最优秀的艺术。除了美术馆之外，动物园也能吸引许多参观者，有一家动物园虽然规模小，动物的数量也不多，但展示的方式在以前是从来没有过的，活泼可爱的动物能够以生态观光的方式很清楚地被观察到，我想这是由于有理想的策划和意识，它暗示着大学美术馆的运行可能性被扩大，是有参考价值的。像前面所说的那样，大学美术馆保存有很多珍贵资料，且最重要的是自大学创立以来，拥有许多的毕业生、教员，以及现在正在起飞的才华横溢的学生们，所以我想，将重要的资料进行有效的利用和介绍，正是我们大学美术馆的作用和使命。（图24）

谢素贞：现在要演讲的是意大利罗马当代美术馆的馆长丹尼洛·埃柯，他的主题是“论当代艺术博物馆”。

丹尼洛·埃柯：我先介绍一下自己和一些个人经验。非常荣幸我是三座意大利博物馆的馆长，第一个在阿尔卑斯的一个小镇，第二个在波罗尼亚，第三个在罗马。这三座博物馆完全不同，大小各异，因由这样一种不寻常的经历，我发现博物馆的多种需要和潜力。通过运作不同的博物馆，我首先学习到的就是它们之间的差别，我们也很难找到一个同样的理念来能够应用于所有博物馆。尽管这些博物馆千差万别，但一种个人的基于性格和文化的侧面一定会显露出来。作为博物馆的馆长首先要具备灵活性，能够适应不同的环境，他表现出这种灵活的程度和能力，用他所有的资源实现自己的观念，可能对所有的博物馆来说都是如此，当然当代艺术博物馆也不例外。（图25）



图25 意大利罗马当代美术馆馆长丹尼洛·埃柯演讲

尽管博物馆有很多不同之处，但作为一个馆长，个人的作用还是经常能够体现出来的，这也意味着所有的博物馆不可能采用同一种模式。但我们还是可以有一些总体的方向，美术馆就可以按照这些方向独立发展了。我个人有了这样一些想法，就能够体现出一座博物馆的特征。

首先，我有一些基本原则，我觉得是应该遵循的。一座博物馆之所以称之为博物馆，因为它能够协助增加集体文化遗产、协助艺术系统，因此在资源允许的情况下，即使资源非常少，收藏政策也是必不可少的。一方面是出于对公众的责任，也就是要提高公众的文化水平，另一方面是出于对艺术家的责任，如果没有公共博物馆的赞助支持，他们就无法创作。我在我的博物馆构建了大批的作品，这些作品有来自著名艺术家之手的，来自法国、意大利、德国等地，我们也收集了很多年轻艺术家的作品。

其次，博物馆也是一项公共事业。它不是馆长和策展人自己的玩物，因此公众应该有权利通过权威的最新的展览，对国际当代艺术做一个综合可信的纵览，这也是为什么我要为已经大红大紫的很多艺术家来举办个展，同时也举办群览。在我看来博物馆应该是一个不断实验的地方，对当代艺术现象来进行研究，因此，有必要给这样的展览来提供空间和资源。这些展览不一定会吸引很多人的目光，却可以为青年艺术家和实验工程提供绝好的机会。当前，所有的博物馆都有越来越活跃的展览，尤其是为那些有潜力的艺术家们开辟出一块空间。这种做法意义重大，因为尽管这样做会有麻烦，但往往都能被称为是精彩的盛况。这样的展览不应该仅仅是临时性的，边缘的空间，因为青年艺术家实验的空间必须也要作为重要的展览得到信任和保障。我还记得，在我举办的开放空间展览上，当时不被人所知的一些艺术家，都得以第一次在意大利的公共机构展出自己的作品。现在想来，那还是我的得意之作。

最后，博物馆已经变成了一个复杂的机器，它是当代思想的真实工厂。在这些工厂里，很多新的功能此时也与美术馆的传统功能一并出现。首要功能就是对那些有好奇心、但是缺乏判断力的公众进行教育；其次是弘扬民族艺术，这一点虽不容忽视，但也不要忘记当代艺术在很多情况下往往是国际的，原因很简单，

如果不是国际化的，那它也就不能被称作是当代艺术了。还有一个新的功能就是为艺术家的创作活动提供资助。其他功能还包括与时俱进，相互交流。并会可以通过定期举办会议课程班，建立紧随时代的图书馆、多媒体信息系统和电脑中心来实现这些功能，博物馆当然也是精炼人的机会场所。总而言之，我认为每个当代艺术博物馆的成立，都是一次重要事件，也是对变化发明创造和研究的迫切要求。我们已经听到了拓展国际当代艺术领域的呼吁，同时也看到了创作的革命，这种新现象必然引起更伟大的发明和变化。因此我们必须做好准备来讨论一切，并接受随之而来的新讨论，这一切也是我们的事业之美和艺术诗篇。

谢素贞：接下来请荷兰弗莱斯美术馆的塞斯·冯特维恩馆长来介绍一下荷兰美术馆的发展状况。塞斯·冯特维恩也曾担任过多座博物馆馆长，这次将为大家详细介绍当局与文化博物馆之间的关系。

塞斯·冯特维恩：在过去10到15年的时间里，我一直都作为荷兰的文化部负责文化遗产的官员，同时也担任一些博物馆的馆长。现在我是荷兰弗莱斯馆的馆长。这里我要更多地讨论一下博物馆管理、文化部和博物馆之间的关系。（图26）



图26　荷兰弗莱斯美术馆馆长塞斯·冯特维恩演讲

弗莱斯博物馆是荷兰最大的一个地区博物馆，有17万件藏品。这座博物馆反映了我们过去文化丰富灿烂的历史，让参观的人能够更好地欣赏我们的历史，同时也有一些当代的艺术。所以它是一座集历史与现代于一身的博物馆，呈现了弗莱斯的文化和当代荷兰艺术中最重要的一部分。它是非常大的一个博物馆，是集艺术和文化遗产于一身的博物馆。在这里，你会看到老的作品，现代和当代艺术，甚至还有二战时的图片。博物馆还有另外一个部分，是展示房屋内室的，以此展示我们的传统文化。通过17、18世纪的房屋情况，欧洲、印度和中国之间的贸易，文物历史当中的中国、中国的陶瓷，可以看到我们很早就与中国有了联系。弗莱斯博物馆新馆包含更多功能，它的面积有4000多平方米，是一座优秀的建筑，将于2012年对外开放。弗莱斯博物馆另一个非常有名的展品就是陶瓷。在这张图中看到是我们新的弗莱斯博物馆，你周围有购物中心，也有公寓楼。这边就是我们的博物馆，可以看到有大玻璃，玻璃是非常透明的，每个人都可以到博物馆的公共厅来聚会。上面有一个大的房顶，可以在这个大房顶上做一个遮挡，下面可以做很多活动，还可以购物。新的博物馆将于2012年开馆。它有多种功能，是一个非常好的建筑设计，共有4000平方米。

在这里我再给大家做一个荷兰博物馆的整体介绍。虽然荷兰面积比较小，总人口也就600万左右，但现在有超过一千多家的博物馆，有20个国立博物馆，还有20个博物馆都有非常高质量的现代艺术藏品。对于博物馆的基础设施来说，我们有博物馆协会，所有的荷兰博物馆都是这个协会的成员，该协会保护各个博物馆的利益。它代表博物馆，如果说要和政府或其他方进行讨论协商的话，它就是博物馆的代表。该协会也组织很多教育培训课程以及博物馆的其他核心活动，对管理层及公众、展品的收藏、它的国际化以及教育项目，都做了很多工作，它亦建立了博物馆的道德标准。花35欧元可以买一个类似于博物馆通行证一样的年票，然后就可以免费参观所有在荷兰的博物馆，这是非常有效的一种做法。

在过去的十年中，在荷兰非常重要的一点就是我们改变了整个系统。我们有20个国家博物馆，现在政府让这些博物馆自主经营。有了这样的一种开放做法之后，这些博物馆就可以按照自己的方式进行展览、管理，使博物馆有了自己的想法，实际上这是比较成功的，这样一些做法也受到地方层面的模仿。但大家也必须记住，这些政府或是相关的主管部门是对博物馆提供财政补贴的。这里就给大家讲一下改革之前和之后的情况。改革之前所有的这些国立博物馆都是这个文化部的一部分。由于历史传统的原因，1800年的时候，第一座国立博物馆建立了，也就是在那个时候荷兰这个国家逐步建立起来，就有了一个中央政府。文化部和其他部委一样，文化部自己要对所有博物馆的工作负责。他们也会任命博物馆馆长，博物馆工作人员都是公务员，制定了相关的立法和规定。改革之后，当然改革也花了两年的时间，现在每一个博物馆都是一个法人实体，都有自己的独立法人地位，都有一个监管委员会，都有自己的理事会，它们会独立任命董事。当然藏品及博物馆建筑还是国有资产。实际上我们和政府之间像有一个租借合同，理事会把这个建筑从政府租借来。有了这种新的机制之后，就能很快地作出一些正确选择。每四年这些博物馆都会向文化部提交一个预算，当然博物馆也会对发展作出战略规划。之前的这些博物馆工作人员都是政府公务员，现在他们和博物馆签订劳务合同。当然这对他们来说也比较好，因为灵活性比较高，他们在这个博物馆不满意，可以到另一个博物馆去，但与此同时他们也就失去了公务员身份。但无论如何，跟博物馆签订这样一个整体的劳务合同，会使用人单位和工会每年就员工的工资进行谈判，然后达成一致。

由于之前我们对整个藏品的规模都不太清楚，于是我们就开展了一个项目，对我们的文化遗产进行大普查，而且要确保每一座博物馆的藏品都应该保持良好的状态。所有这些做法的结果就是一个集体经济和市场经济的结合。这些博物馆现在更多地属于公共领域了，政客们对保护文化遗产的成本有了更清楚的认识。现在博物馆要展开更多的市场营销，以及公共关系。我们应该对公众有更多的了解，公众关心什么信息。现在有了更多的游说，也有了更多的机会，使得这些博物馆在市场上也越来越变得有竞争力了，它们有能力和精力去做它们感兴趣的事情。现在博物馆更多地像一个企业运作，且效率提高了很多。现在的文化部长可以更多地关注博物馆发展政策方面的总体性问题，每四年和政府之间签订一个管理协议，包括建筑、藏品等等其他各个方面。我们一共花了8年的时间来开展这个计划保护我们的文化遗产。现在所有的藏品都进行了登记分类和记录，而且给它们提供了更好的保存空间，也提出来一系列关于藏品保护在环境气候等方面的要求。从1990年到2000年，差不多投入了5000亿元的资金。在荷兰，关于收藏的概念使得我们能够制定出关于博物馆的一些政策，这到底意味着什么呢？实际上就是在荷兰把所有这些公共的藏品进行一个整合。社会也盼望着对此要承担责任，而且文化部长也应该负起这样一个责任。在这种概念之下，每一个藏品都是国家无形藏品的一个部分。在这种框架之下，我们在选择藏品的时候，收藏、保存，或者说不收藏不保存这样一种理念，是受到另一种理念的驱动。也正是在这一观念的指引下，我们现在实际上是指导着艺术品购买的整体发展。每一个博物馆都有了自己收购藏品的计划。

另外一个重要的方面是我们现在的文化遗产保护实际上没有什么立法。现在唯一的一部法律就是《文化



图27　台湾美术馆馆长薛保瑕提问



图28　20日上午研讨提问现场



图29　埃柯在回答提问

遗产保护法》，它规定私人手中的藏品如果是文化遗产的话，那么就不能够被私自销往国外，必须经过相关部门的批准才能销往国外。

我们再看一下教育、数字文化方面的问题。现在我们对于教育项目给予了更多关注，我们开办一些文化学校，关注人民的需求。从明年开始，所有30岁以下的荷兰公民都能够免费参观公立博物馆。博物馆将对教育计划给予更多关注。同时，我们使用更多的数字信息，信息技术将会扮演一个越来越重要的角色，通过网络，我们现在的收藏信息和计划都可以很快传播出去，这也使得广大公众能更加容易地获得这些藏品信息。最后是文化创新精神。现在的文化部长鼓励和私人企业合作，也鼓励企业向博物馆投资，博物馆可以得到更多来自企业的投资，也包括一些基金会等，而不是仅仅依靠国家预算。以上就是在荷兰博物馆发展的大致情况。

薛保瑕：请问意大利罗马当代美术馆馆长丹尼洛·埃柯，对于中国大陆当前博物馆和艺术的发展，您目前所观察的现象是什么？（图27）

丹尼洛·埃柯：进行新的尝试和实验，但新尝试和新实验也应该跟上国际潮流。我想，没有人知道会发生什么，实际上也不可能了解和预测未来。对于一个新的当代美术馆你应该有正确的态度，要有好奇心，要展望周围世界。大概几年前，可能很多博物馆可以根据它自己关注的领域来展望，它们关注北美、西方或欧洲一些城市，但我们生活在全球化时代，意味着我们必须也要关注亚洲、非洲、南美，这令人兴奋，因为有很多不确定性。比如我在意大利组织了第一个中国当代艺术展，当时让人感到非常惊讶和震惊，因为没有人知道这些艺术家，但现在这些艺术家已经在欧洲很有名了。人们现在越来越多地关注亚洲艺术，现在都在讲中国的艺术，也关注中国艺术家，就是在这么短的时间里出现了这么大的改变。那么明天会是什么样子呢？谁也不知道。但我认为亚洲在社会、政治和市场以及艺术领域里都在快速发展，未来是非常有意义的，我们应该关注亚洲。亚洲有两个特殊方面，一是有丰富的传统，有悠久的历史；第二点是它在某些方面又是年轻的，它们想要快速发展，快速奔跑。我想这个悠久的历史和现代的活力结合在一起对于艺术世界而言是非常有意思的。（图28）（图29）

潘勤：请问塞斯·冯特维恩馆长，您在刚才的讲话中谈到政府和商界共同资助美术馆的方式，最后讲到的

是怎样鼓励私人企业参与资助，希望您能够再深入介绍一下。

塞斯·冯特维恩：去年，我们成立了一个由部长任命的特别委员会，许多来自大公司的人参与了这个委员会。让我们看一下如何能够激励这些私人企业更多的投资于博物馆：我们知道英国一两年前也有类似的项目，也是刺激和鼓励私营部门和公共部门进行合作，所以我们也在借鉴其他国家的经验。事实上荷兰是一个比较富裕的国家，很多是全球性知名的大企业，我们要吸引这些大企业，向它们介绍博物馆所蕴含的文化遗产，因为有时候这些企业商家并不了解在这个领域里我们荷兰的情况怎么样，通过介绍，我们希望引起他们的兴趣。明年，当我们这个项目开始的时候，我们博物馆得到的补贴会减少5%，而这部分预算将作为一个特殊基金用于补偿和刺激私营资金进入博物馆。比如说如果你能够吸引到私人的资金，才能够获得额外的补贴，这就是我们的做法。

谢素贞：请问丽贝卡·桑德，我相信国内大学美术馆是越盖越大，但他们其实最敏感的问题就是预算，比如像这次的经济危机会不会对美术馆的财务有影响，你们收藏是怎样预算的？还有公众教育，其实美术馆坐落在学校里面最大的问题是对外开放跟校园的安全，我想听听您的意见。

丽贝卡·桑德：先从后一个问题来讲，然后再说预算的问题。我们希望实现一种平衡，一方面为大学服务，一方面为社会服务、为公众服务。对我们来讲非常重要的是能够服务于公众，在大学的现有措施之外，没有采用什么特殊的安全措施。但即便如此，我们也采取各种努力用各种不同形式包括定期攻关、或者推销、或是电子邮件的形式扩展我们的受众面，吸引一些老年人，或是一些其他群体的人到我们博物馆来。事实上我们有个正式的计划就是本地公立学校的三年级学生全年都可以来参观，这是他们学校课程的一部分。我们的责任就是重视对公众开放和教育，在这方面我们也希望进一步加大努力，能够更多地接触到公众，要让公众更多地接触到校园、藏品。我们也提供免费参观，有的时候，很多人并不了解我们博物馆，所以我们要鼓励尽可能多的人来参观，而且能够通过他们的口碑让更多人了解我们博物馆。有关预算，现在的金融情况确实不好，我们的运作方式是这样的：三分之一的预算来自大学，三分之一来自捐赠，多年来我们都是这样做的。因为博物馆历史悠久，一开始就有很多的储蓄账户支持预算，每年都有一定的资金流入。剩下的三分之一到外面筹资，我想和在座其他人所代表的机构不同，我们必须持续地进行筹资，从私人的渠道筹资，政府给我们的钱非常少，给我们的支持也非常少，它们对我们这样的博物馆支持不多。但我觉得总体而言，预算的平衡还是不错的，而且我们也有一定自主权，这种预算结构使得我们能够独立于任何单一的实体。我们现有很大的自由和自主权可以决定我们要开展什么样的项目和活动。

塞斯·冯特维恩：现在面临金融危机，我们可以让这些博物馆自己决定该怎样运作，来抵御世界上金融危机的影响。

田渕俊夫：我们大学也是这样，预算也不怎么多。这次参加大会的有三座美术馆，这三座美术馆之间的运营方式都是不一样的。昨天森美术馆像一个企业一样，把客人集中起来。东京新美术馆的特点是没有收藏作品，所以它就利用场地出租。我们是唯一的国立大学的美术馆，所以经费国家支付一点。但我们大学的特

点是搞教育，所以有收藏的作品和研究的作品。因为每年国家拨的经费都在削减，所以要收购大量的作品不太可能，这应该是大家都面临的问题吧。

丹尼洛·埃柯：在预算的问题上，如果失去我们这个博物馆发展的宗旨，那么这就太危险了。非常重要的一点就是每天我们都要想一些解决问题的办法，无论是从企业，或是从政府，我们每天都得想办法去找钱。但这些不能影响我们博物馆发展的目标，我们的目标就是要致力于文化事业的发展。我们不是为了赚钱，如果我们没有足够的预算，那就想办法去找钱，这是很重要的。我们必须非常努力地去筹钱，从任何地方，或从企业。但我想我们至关重要的工作还是在文化业，博物馆就是博物馆，它不是企业，不是工厂。

安远远：我有两个问题，一是问荷兰弗莱斯美术馆馆长塞斯·冯特维恩，请多介绍荷兰博物馆的委员会；第二个问题问意大利罗马当代美术馆的馆长丹尼洛·埃柯，意大利和中国都一样，有着非常悠久的传统，那么传统文化跟现代的文化精神从发展上有什么区别？中国的当代艺术特别是90年代以后一个非常大的问题就是被商业利用得太厉害了，这个利用还有一个国际文化平衡的因素。请问当代的发展过程中在艺术选择上怎样处理？首先是当代文化形式和文化思想的进步，同时也要考虑跟传统精神之间的关系，您怎样处理这个平衡？

塞斯·冯特维恩：第一个问题关于博物馆协会，他们代表了博物馆的利益。他们就成本的问题要和政府进行谈判。如果说13岁以下的孩子都免费进入博物馆，博物馆的收入就会减少，所以必须得到来自文化部的补贴。博物馆协会代表所有的博物馆就价格问题及相关规章制度的问题和政府部门进行谈判。

丹尼洛·埃柯：第二个问题，世界各地（包括意大利）要融入当代艺术都面临着很多的困难。我们有悠久的历史传统文化，如果要和历史比起来，当代艺术可能几乎没法比，我们也没有办法比，这是我们面临的一个十字路口。我们不知道该往哪个方面走，我们必须寻找到一种好的解决方式，必须要解决好传统和现代的关系。这个传统非常沉重，也是一个非常大的问题，与此同时也是一个非常好的机会，这有赖于我们如何利用这些传统。如果这个传统只是为了看看，那么保存它、保护它就是一个灾难了，它不会给我们带来任何新的东西，我们不知道从这个地方能得到什么。如果我们的文化，这种大文化、大传统可以作为我们一个新的起点，帮助我们接受一些新东西、新语言、新想法、新观念的话，我觉得这是一个非常好的机会。我们必须利用传统，当然保护它是一方面，但仅仅保护是不够的，我们必须把它利用起来，帮助我们走进未来。对于经典的文化艺术作品都是如此。我们在意大利的做法是这样，确实非常困难。比如说预算问题，我们90%的预算都是用于保护传统的文化艺术，如果我们想找一点钱来支持当代艺术，他们就会嘲笑我们，因为我们有这么多传统的艺术作品需要保护，所以要说想找点钱支持当代艺术的发展确实是非常困难。但这是政治层面的讨论，政治家对于这个新文化当中发生了什么事情根本一无所知，所以我认为是要保护传统历史，要充分的利用它。

塞利勒·古耶特：关于公共教育的问题使我们看到了博物馆的新功能，它更加开放了，是城市里面更加开放的一个地方。我们也考虑把高端文化和低端文化相融合，或者把传统跟现代相结合。我想请教一下各位，

是否应该把音乐舞蹈或者是戏剧等艺术形式引入到博物馆中。比如说在中世纪的时候，它就扮演了教堂的角色，后来变成了剧院的角色，是不是博物馆应该成为一个各种各样的艺术形式相融合的地方呢？


图30 荷兰弗莱斯美术馆馆长塞斯·冯特维恩在回答提问

塞斯·冯特维恩：这是非常有意思的问题，也是一个现实问题，我们在设计新的博物馆时，就没有给它搭顶，想通过这样一种方式把它和其他功能融合在一起。另外，新的博物馆里面有一些地方可以进行舞蹈表演，或者是类似的艺术形式，在这种情况下老的博物馆就没有这种优势，他们没有办法把舞蹈或者音乐这种艺术放到博物馆中，在以后，我们确定博物馆的建筑时，就要把这些不同的艺术形式也考虑进来。（图30）

丹尼洛·埃柯：我认为不同语言的结合非常重要，在新文化中它是一种不同的结合。如果我们说当代艺术的话，那么对于表演艺术和戏剧艺术，很难区分明确的界线，所以我认为像我们现在所做的当代艺术实际上是一种融合体。我们组织一个展览如果不考虑到其他的这种表现方式，比如说摄影，如果不用这些东西，就很难组织起一个展览。所以说各个方面都是连接在一起，混合在一起的。像我们这样的一个会议厅，如果有人在台上演戏，就是一个剧场了。我们在罗马建立了一个新的当代艺术博物馆，就考虑要留出来一个空间，使得能够把表演艺术音乐等能够融合在一起。很多艺术家也在不同的艺术形式之间，有时候他们是艺术家，有时候他们是舞蹈表演家，有时候又是音乐家。如果我们想把这些不同的领域结合起来，也是一种非常困难的事，但把它们都各自独立起来也是不可能的。在北京故宫里有一个非常大的戏台，周围有很多这种视觉艺术，我想这已经给了我们一个非常好的能将不同艺术形式结合起来的例子。

丽贝卡·桑德：这一问题和我们现在很多人考虑的问题都密切相关，我们现在正在进行一种对话：和舞蹈表演艺术教师的对话。他们的舞蹈团和当代艺术有着密切的联系。这个舞蹈团实际上也有自己的收藏，现在我们把他们的视觉艺术作品放在我们的博物馆里展出，然后让他们在博物馆里进行一场演出。在这种情况下，要保护我们的展品，可能会有一些困难，会给我们带来挑战，但我们必须作出平衡，这也是令人振奋的事情，对各个艺术家来说都是非常有意义的。我们也想利用这一机会，更加经常地展开这样的活动。我们的一些同事也是在老的博物馆、老的建筑里做一些事情，当然这有很多困难，我也想在我们的博物馆里开展一些类似沙龙的活动，在这方面我们已经进行了一些探索。

田渊俊夫：作为一个教育现场来说，现在年轻人不断在变化，不断有新的发展。比如有些年轻作者在美术馆用水，或者用特殊材料做出作品，如果这样的话，在美术馆办展览就很难。比如我们油画课的学生就用非常特殊的材料来做作品，有些学生到外面把垃圾捡回来，有些会把很长的绳子卷成一个很大的东西。有些作品在展览期间是边做边展览，展览完了他的作品也差不多了。我们很难对这些作品作出评价。如果有些老师能对它的理解达成共识，学生会感到非常高兴；如果有些作品出来，老师感觉应该做些基础的东西，应该从基础方面多考虑考虑，这样的话，不同意见就会出现。所以我们讲美术馆的这方面还是关于教育的。

提问：这些年来我们国内美术馆也建立了策展人制度。刚才听意大利罗马当代美术馆馆长的问题，我觉得他在做每一个展览的时候，不仅是馆长和策展人的事情，而且非常注重听取公众的需求。我希望能够多了解一点通过什么样的渠道来吸取这方面的信息？另外他坚持推荐公众不熟悉的新艺术家和观众见面，并不是很大的实验性展览。通过他的工作，公众认识了这些艺术家和他们的作品。除了通过展示以外，还有什么很好的推介办法？

丹尼洛·埃柯：这是一个非常复杂的问题，我想要听取公众的心声，是非常重要的。因为我们博物馆要服务于整个社会，所以要倾听大多数博物馆受众的声音，可以说这是博物馆的使命。但与此同时当代艺术博物馆还有另外一个使命，就是要努力了解世界上目前正在发生什么事情，要努力推介一些年轻艺术家，或者推介某一些主题。有些复杂主题是很难吸引很多受众的，但推介它们是博物馆的使命。我们要关注宗教和政治之间的关系，或者是新语言，但我们很难找到很多的受众，所以我们要保留那些已经非常有名的艺术家以及他们的作品，这样才能够吸引很多的受众。但同时我们还要保留博物馆非常重要的一部分给实验性的艺术。可以采用很多其他的方式说服他们来博物馆参观，比如说晚上博物馆也开放，我们也尝试这样做了。去年我们博物馆晚上也开放，从晚上七点到夜里凌晨一点。当然，这使我们失去了一些公众，包括一些家庭的观众，还有一些其他的观众，但是我们吸引了很多的新受众。这不一定是一种很好的方式，只是可以选择的一种方式。我们也努力和其他博物馆结合起来，比如说那些经典的国立博物馆。去年我们在博物馆里推荐了一个非常重要的罗马帝国时代艺术展，包括建筑和雕塑。当时很多观众不理解，他们说这是不是一个新的复制品呢，年轻艺术家的复制品？还是真正古罗马帝国时代的建筑形式呢？但这只是一种例子，我们可以把古老的东西和当代的博物馆结合起来，这样的结合能够吸引和留住那些新的受众。同时我们也要推荐不知名的年轻艺术家，这一点非常重要。要把美术馆中的一部分留给这些没有名的年轻艺术家，比如说策展人。他在世界某个地方找到一个年轻艺术家并推荐他，我想对于当代艺术馆而言，要保留这样的部分是非常重要和必要的。在这个展览中你会失去一些原有的公众，但必须要冒这样的风险。

谢素贞：我想请问美术馆对你们而言意味着什么？

田渕俊夫：在我们那里有很多美术馆，每年可以做各种各样的展览，但对美术大学来说，主要是从事教育研究的，在大学美术馆搞很多跟学校没有什么关系的大型展览，感觉很怪。

丹尼洛·埃柯：就用一句话来说，对我而言当代艺术博物馆应该就像是一个工厂，这个工厂一直都在产生当代的思想。

塞斯·冯特维恩：对我来讲当代艺术意味着什么呢？美术馆对我意味着什么？它应该是这样一个可以让人进行反思，让人们获得灵感的地方。

丽贝卡·桑德：美术馆应该是一个不断发现的地方，是更好的理解过去、现在和未来的地方，同时也是整个社会和社区的人能够汇集在一起的地方！

时间：2008年10月20日（下午）

地点：中央美院美术馆学术报告厅



图31 法国卢浮宫艺术教育总监塞利勒·古耶特演讲

余丁：作为研讨会最后一个单元，今天下午的主题是美术馆教育。教育功能是美术馆最重要的功能之一，西方的博物馆把它放在非常重要的位置上，中国的博物馆经过多年发展之后，也把教育功能作为一个重要功能。特别是改革开放30年以来，中国把艺术博物馆的教育看作是一个很重要的方面，落实到了博物馆的管理工作当中。由于博物馆的教育是服务于公共领域的，所以它有普及性的特征——它不仅相对于全体大众是一种美誉，而且又是学院美术教育的必要补充。西方博物馆对于博物馆教育的研究和实践已经有了很长的历史，这里有许多经验值得我们中国的艺术博物馆学习，特别是无障碍设施的配置、管理方面以及相关教育手段的开发方面等等。此外，从管理角度来说，艺术博物馆教育其实也是观众拓展和观众开发的一个手段。随着近几年中国艺术博物馆的迅速发展，博物馆教育作为一个课题已经进入到中国美术博物馆和学术界的视野。最近几年，国际间关于博物馆美术教育的研讨会和相关活动非常多。今年6月份，在中国美术馆举办了一次中美之间关于美术教育的研讨会，有来自美国博物馆教育部的主任以及国内一些美术馆教育部门的专家出席。

今天，在这个单元里有来自法国和中国的两位专家给大家带来两个不同国家的案例。他们是法国卢浮宫艺术教育总监塞利勒·古耶特，上海美术馆执行馆长李磊先生。塞利勒·古耶特是负责卢浮宫艺术教育的总监，今天他给我们演讲题目是《公共美术教育如何让视力残障者接触艺术》。

塞利勒·古耶特：我将给大家介绍一个具体的项目，这个项目是我们博物馆所采取的战略，即如何为残疾人提供艺术教育服务。首先我想向大家简要介绍一下卢浮宫的基本情况，让大家了解我们这个项目的背景。

卢浮宫博物馆是一座非常大的博物馆，卢浮宫博物馆的藏品分成八个部分，有诸如古罗马、古埃及和古代东方国家的藏品，也有绘画、雕塑以及图形艺术（包括印刷）、家具等艺术品，此外还有我们最早创建的一个藏品部。去年我们共接待了800多万参观者。这就是卢浮宫博物馆的具体情况，它面积广大、参观者众多，所以如何让残疾人也能够来到卢浮宫，对我们来讲确实是一个需要考虑的重大问题。（图31）

目前，我们可以把全国的人口，特别是残疾人做这样的一个分类。一类是身体残疾，约800万人，占总人口的13%；还有一类是精神残疾，约400万人，占6.6%；此外还有感官残疾的（如说视力残疾等等），约690万人，占全国总人口的11.4%。需要特别注意的是，在法国视力残障的人大概有300万人，而在中国则有约1600万盲人，所以两个国家的状况没有可比性，但我们还要关注这些盲人或者有视力残障的人。

在卢浮宫，我们对于残疾来访者采取什么样的政策呢？由于卢浮宫是国有的，所以，我们的使命之一就是要提高公共服务。根据法律，我们必须要给那些有身体残障的参观者提供无障碍通道，让他们能够进入博

物馆并可以参加博物馆的各种活动，比如参观展品、藏品等等。法国为了保证这些身体有残障的公民拥有平等的权利，共颁布了两个法律，其一是1975年的平等法律（2005年重新修改了这个法律），要求博物馆必须要特别关照这一个特殊群体。这是我前面所说的，我们还需要考虑为身体残障人士提供进入博物馆的途径。但是，不仅仅是身体残障人口，在这方面我们还需要考虑普通人。因为，各种原因都可能使一个普通人变成残疾人，所以他们可能需要有轮椅帮助行走，因此我们必须要看到残疾人口数量会越来越大。我们原来考虑的是残疾人口的便捷性和接触性，而现在，为了保证这些人参观的权利以及参观的渠道、途径，我们更强调高质量的服务，把这个服务推向了所有人。

从1989年卢浮宫开始构建成一个新的博物馆起，我们就考虑到要给残疾人提供参观渠道。在此，我们不但有电梯及其他现代设施，还考虑了要与参观者建立新的关系——我们要有文化服务，特别是针对残疾参观者的文化服务。在这个项目中，残障参观者的家庭成员可以免费进来参观，而且在博物馆关闭的时候可以给他们一些特殊的途径来参观，比如说让他们在更安静的环境下参观，也可以向他们出借轮椅等等。

对于视力残障的参观者要怎么样进行艺术教育呢?

首先，我想要谈一下如何来发现一个雕塑、体验一个雕塑。针对那些视力残障的人，我们用展览室让他们进行触摸艺术品的体验，同时还有一些灯光体验和对图形的解释（为此我们开发了一种可触摸的书）。现在，当代艺术中只有视觉艺术这一形式，对于盲人来讲，他们很难体验到这些艺术品。但他们可以触摸，可以通过触摸让他们感受到这个艺术形式。因此，雕塑作品的陈列应该让他们可以接触得到。但你可以想象一下，即便是在卢浮宫，也很难让他们触摸这些雕塑，因为如果大家都来触摸就会出现问题。所以为了保护的原因，我们不能让他们触摸原作。在此，我们有选择的挑选一些很坚硬的东西让他们来触摸，不过要在一些特殊的情况下（如博物馆关闭的时候）才让他们来触摸。但是，触摸原作也不是一个完美的解决方法。因为在很多时候艺术作品都很大，还有的时候雕塑作品已经受损了等等，这种情况下如果有人来摸这些雕塑作品就会出现问题，因为他们不能够真正体验到这个作品的形状。正因如此，我们开发了一种特殊的空间，我们把它称为“展厅”，在这里陈列了很多的卢浮宫雕塑作品的模型，这种展览每三年换一次，具体如下展示。

这一个展览叫做“雕塑作品中的知识”，这个大展是为了让人们了解怎样平衡这种雕塑作品的重量、姿势以及各方面的表达，让人们看一下雕塑作品如何在其形状、重量各方面实现一种平衡。在这个主题下，即在雕塑作品的姿势里边，我们吸引了很多参观者。我们选择了五个动作：努力、跑、跳、上升、下降。这个展厅除了姿势主题之外，也提供了一个使人发现博物馆重要作品的机会，也给人们提供了一个触摸到和认识到这些雕塑作品的机会，且让他们知道这些作品采用的是什么样的创作技巧。与此同时，我们认为特殊形态也是非常重要的，因此我们还有这样一种基于视觉或者音频的对比，让人们来欣赏这类雕塑作品，也可以用一些工具来引导有视力残障的人来观看和欣赏这类作品。比如我们有专门通道使用轮椅来行走，同时还有双重的路径供孩子们来走。另外，我们还有一个专门根据艺术作品的形状而设计的区域，从而使参观者尽可能多地欣赏到作品。我们还有不同工具，比如这里有发现艺术作品的一种辅助工具，包

括三维地图，还有板子（上面有大的印刷作品），这些东西可以让他们触摸感觉到。如果原作是铜制的，我们也会有样品给盲人触摸。

实际上只有一件件去触摸这些作品，才可能跟它有亲近感。但是这可能要花费非常多的时间，你必须在几分钟内阐释这个作品的形状，所以我们有一个综合性的发现，当你触摸了一个作品的时候，你必须要非常贴近它才行，用你的身体、你的手、你的胳膊去触摸它，这是一种可触摸式的解释。首先这是一种综合性的探索，你必须要发现作品的形状、大小，它的形状只能通过触摸来感觉到；其次，这是一种分析性的探索，我们必须把它的细节非常好的给展示出来，把它面部的表情、风格以及技巧都表现出来并让人感觉到它，这是非常长的过程，要花费很长时间。

1995年我们创建这个活动时，主要是为有视觉障碍的人设计的。经过我们后来不断地发展，很多人都对触摸作品非常感兴趣，后来我们也感觉到这是对每个人都很好的一种感觉方式，于是我们就把这个活动向所有的人开放了，让正常人带上眼罩去触摸、感知这些作品。孩子们对这种活动非常感兴趣，他们可以触摸很多雕塑，而且有一些互动的活动，比如让他们猜这是个什么样的形状。

我们现在正在做一个巡展。由于原作不能随便送出去展览，我们做了一些与原作非常像的复制品，这些复制品可以放到很多地方去，比如远离卢浮宫、远离法国的地方。在这里，我们邀请所有公众来参观这些展览、触摸这些作品。在这三年中，我们和不同的人、不同的博物馆合作，在不同城市举办这种巡展。现在这个巡展还在欧洲继续进行，明年我们就会到北京来。这些展览非常有意思，并不因为它是卢浮宫的一些作品，而是说我们每到一个城市也从当地收集一些作品，然后把它们放在一起，从而使这个展览的主题更加丰富。围绕着这些展览，我们每次都开展一些培训项目。在明年，我们也要和中央美术学院进行合作，举办这样一个展览。这里面是我们在不同的地区进行巡展的情况，在意大利、科索沃等地区，它还会到南美去巡展。

在和中央美术学院举办展览期间，我们会对学生进行不同的培训，让他们知道这个展览到底是什么样子的。另外，我们也想融入一些东方的雕塑艺术，包括一些中国雕塑艺术品。东方艺术作品更加具有这种透明度，虽然这里可能有一些不同的构成，但我们的目标就是希望在不同文明间建立起一种对比。在这个展览中我们还有一个关于光线的特展。去年在卢浮宫就已经和一个公司合作举办过了。他们公司有一个工作坊，负责对雕塑作品进行灯光设计，此外也致力于探讨一个雕塑作品的灯光如何使人们对它产生不同的理解和认识。这是互动性非常强的活动，我们让公众通过自己改变光线，理解光线的重要性。

第二部分是关于我们如何理解一个形象，如何理解一些线条。在这里，我给大家很快地介绍一个培训课程，这是为视觉有障碍的人专门设计的。在卢浮宫我们有一个具体的教育部门要对盲童的教师进行培训，培训的目标就在于给这些盲人提供一些辅助设施和手段，让他们了解艺术作品的构成。因此，我们设计了一些触觉课程，一般从一个3D雕塑开始，比如从左上角的图片中我们可以看到有一些人在做木偶，这样他们就了解身体各个器官不同部分的组织结构；然后使他们从前、从后、从侧面了解这种形象，给他们“看”不同的图像（比如古埃及，古希腊的图形）；然后让这些受训者自己画一些图画。下面大家可以看到，他们摸着一个雕

塑，然后开始画一些图形。这种做法对这些有视觉障碍的人非常有帮助。在我们博物馆里有一个艺术对话，在这里我们也有视听的辅助手段，提供一些视觉、听力方面的帮助，然后我们用线条、点反映出一个艺术作品。我们开展谈话的目标就是为了让那些有视觉障碍的人能够感触到这些绘画作品。当然，我们为了让他们了解雕塑、绘画作品的不同技巧，又给他们提供一些其他手段，比如租一个耳机，当他们走到绘画作品的前面时，打开开关，就能听到相关作品介绍，此外他手还可以触摸。

这里我给大家介绍一下我们新出版的一系列书，也是给盲人出版的，当然它不仅限于盲人，正常人也可以看，我们有听力版本。我们用一些非常特殊的手段复制这些绘画作品，使得盲人也能够通过触摸的方法来看到。

最后总结一下，我们博物馆的战略令残疾人也能到博物馆参观，这是非常重要的。视力残疾的人也应该享受博物馆带来的快乐，它不仅仅是一种了解艺术的机会，而且可以获得一些社会体验。只要我们有合适的手段，这些雕塑、绘画作品都可以让有视力障碍的人感知和理解。我们在卢浮宫对绘画艺术作品的这种理解，必须是能够通过触摸、可以感觉和了解到的。我们对作品进行复制、让盲人观众触摸作品的方式，可以让他们理解和感受这种艺术作品。我们在引导这些有视觉障碍的人如何欣赏艺术作品的同时，也让那些视力没有问题的人（广大公众）了解到这些残疾人或者盲人也可以在博物馆里渡过非常愉快的时光。这种通过触摸的理解，实际上对广大公众来说都是能够受益的。这在艺术教育中也是非常好的体验，所以艺术教育对于正常人和盲人来说都是同样的重要！

余丁：感谢塞利勒.古耶特先生通过案例给我们带来的经验，可以称之为“可触摸的视觉经验”。这不仅仅对于盲人、残疾人来说是一种重要的欣赏方法，它也可以成为正常人的一种获得视觉经验的方法。当然在这个过程中还有很多问题值得探讨。下一位演讲者是来自上海美术馆的执行馆长李磊先生。李磊先生本人是艺术家，他曾 担任上海油画院的副院长，同时也在上海美术馆开展了一系列的美术教育活动。他今天演讲的题目是“从上海双年展的艺术教育推广活动来看美术馆的公共文化服务”。

李磊：中央美术学院美术馆的开馆，对于我们整个美术馆界是一件大事；对于院校美术馆来说，它毫无疑问是走在最前边的。昨天我们参观中央美术学院美术馆的时候，我发现这个美术馆在中国真正是走在了时代的前面，同时我又为中央美术学院的领导及美术馆运行的同仁今后的工作感到了相当大的压力，这是很不容易的事情。在中央美术学院建院90周年的时候，能够把美术馆的发展策略作为一个重要议题进行讨论，也充分说明了中央美术学院对于中国美术馆事业发展的重视以及所给予的期望。我想今后在中国美术馆事业的发展过程中，只要中央美术学院需要我们这些在社会运营的美术馆作一些配合、支持和帮助，我们都会非常乐意的、全力以赴的给予配合和支持。（图32）



图32 上海美术馆馆长李磊演讲

对于中国美术界、中国美术馆界来说，我们处在什么样的位置

上？我们今天的美术馆主要做什么工作？这是上海美术馆的员工和同仁一直在思考的问题。我们觉得国外博物馆和美术馆经验可能还不能完全套用到中国美术馆事业的发展领域里，尽管国外有很多非常好的做法，但我们也有自己面临的问题。

实际上，从美术馆行业来说，我们正在处在一个转型的过程当中，或者处在一个逐步发展和进步的过程当中。中国诸位美术馆馆长都知道，我们前概念中的“美术馆”和“博物馆”的概念是不一样的，我们主要以美术展览为主要的业务工作。即使在中国文物系统的博物馆中，其公共教育的概念也是近10年、20年以来才开始引进的，它们以前基本上也是以文物发掘、研究和陈列为主要工作。公共教育的概念，无论对于中国的博物馆来说，还是对于中国的美术馆来说，都是一个全新的事业。在这个过程当中，美术馆行业面临着一个非常难得的发展机遇和现实挑战。因为文化部在前年提出了一个中国文化发展纲要，其中提到要大力发展公共文化服务体系，建立公共文化服务体系这样的一个概念。在这个概念下面，美术馆成为公共文化服务体系中一个非常重要的环节。美术馆也正是这样一个机构，因此我们的工作也应该围绕着公共文化服务开展，为社会提供更好的普及教育、更好的艺术研究，为社会历史文化的积累做出自己的贡献。对于现代意义的美术馆来说，公共文化教育的要求是我们一个非常重要的、不可回避的、甚至在我们工作当中必须加以考虑的重要方面。

对于上海美术馆来说，这些年积极拓展和尝试公共文化教育的工作。在这个过程中，我们也向全国的许多兄弟馆进行了学习，同时也派人参加国内的（包括中央美术学院举办的）有关课程。通过这样的学习，结合上海美术馆的工作目标和工作特点，我们开展了有上海美术馆特色的公共文化教育服务活动。在我们的观念当中，公共文化教育当然就是为具体公众服务的。我们有一个部门——教育部来实施公共文化教育。但是就上海美术馆的有关业务工作来说，我们并不把公共文化教育作为一项单独工作考虑，而是把公共文化教育和整个美术馆的展览业务工作综合起来考虑，尤其是从美术馆全年的展览结构、展览策划、宣传推广等方面综合起来考虑公共文化教育。单独的课程和单项的活动都是公共文化教育的一个组成部分，它们都很重要，但是除了教育部所做的工作以外，我们应该把教育的理念更宽、更广的结合到美术馆综合性的工作当中。

以上海美术馆双年展为例。因为公共教育活动最终还是要落实到具体项目当中，所以我们在考虑上海美术馆重要展览活动的时候，在上海双年展历年的筹备和推进过程中，都在充分地考虑公共教育在里边能够起到什么样的作用。

我于2005年来到上海美术馆，在此之前上海美术馆的历届领导和同仁已经做过一次双年展。在大家的努力下，上海双年展已经成为了一个非常重要的国际性艺术展览。我负责的是2006年和2008年的双年展，在这之前上海双年展已经从一个以中国当代艺术作为主要研究对象的展览逐步发展成为具有逻辑性的艺术展。

在我接手上海双年展的时候，我们面临了几个比较严峻的问题：首先是资金的筹措问题；第二，双年展作为当代艺术实验性和探索性的艺术大展，如何与社会沟通、如何取得社会的理解和支持；第三，是如何与政府、社会发展达成一个共赢目标的问题。在面临困难的时候，我们发现如此情况主要因为我们把自己局

限在一个自我的思想领域里，如果我们能够打开视野，把立足点放在为社会服务的基点上，那么就会有很多人支持我们。实际上，我们教育的基点就是把公共教育作为一个大概念来思考，这个大概念不仅仅是一些课程、一些活动，它更是一个综合的思考方式，是综合运营的思考方式。比如，在上海双年展的策划方面，2006年双年展的整体学术思路是超设计，2008年的主题叫“快城与快客”。为什么要提出这样一个主题？因为这个主题主要针对的是中国急剧发展的社会状况。中国在近30年来进行着一个快速的层次化进程，在这个层次化的进程当中，我们有喜怒哀乐。在此期间，我们面临的问题由谁来思考、谁来讨论？因此，我们用当代艺术的方式，结合中国自身的特点，同时也邀请了国际上很多有思想的艺术家，大家共同来研究、探讨、感受、呈现中国在这样一个发展过程中面临的各种问题以及取得的各种成就。在这样一个主题下，“快城与快客”呈现了出来。

在讨论问题的过程中，“快城、快客”实际上是我们所有中国人切身感受的东西。比如说像我这种40多岁的人，我从十几岁开始就感受着城市发展所带来的压抑，同时也感受着社会发展给我们的生活带来的变化。在我们的生活当中，还有很多叫外乡人、快客，快客是这个发展过程中的流动人群。对于上海人来说，我们实际上都是快客。北京也是如此，很多的北京人实际上都是这个城市的影子。由于大家对这种身份、这种生活的感受都会有切身的体会，所以当双年展开幕以后，人潮涌动，大家都希望到双年展来看一看艺术家是从什么角度、以什么方式讨论这个问题的。据我们最新的统计，到10月19日为止，上海双年展开幕40天，总观众量已经达到186025人，其中免费观众有62786人，学生观众有54956人。尽管这对于国际性的重要博物馆来说并不是一个很大的数字，但对我们自身、对于上海美术界来说，都应该是一个超越性的数字。在此，我们在教育中提供了社会与美术馆多层面的接触。首先，我们考虑了双年展的传播性意义。进美术馆的人，素质总是有限的，而我们美术馆的容量也是有限的，哪怕到昨天为止我们的18万人也是这样。但如果处理好与媒体的关系，按策略逐步将我们的文化诉求和艺术魅力通过媒体加以释放，那么能量是无穷的。所以在这个过程中，我们首先要处理好与传媒的关系。在双年展的主题下面，我们策划好与传媒互动的若干个层面和节奏，这方面基本上是分四个阶段进行的：

首先，我们在策划阶段就向媒体阐释了展览大体的学术方向和文化理念，进行初步曝光。其次，我们也让媒体接触艺术家的创作过程。比如我们从国外请来的一位艺术家，他要到跨海大桥上逆向行驶，这是违反交通规则的，但是如果他从艺术的角度思考在中国新建成的世界上最长的跨海大桥上骑摩托车逆向行驶会是什么样的感受，那么我们也会想办法帮他协调各种关系，使他把逆向行驶过程中拍下来的照片做成他的作品，这个过程就可以通过媒体跟踪讨论，从而引起大家的兴趣。第三，我们在创造一个中国的意义，即在开幕当天我们邀请传媒对开幕活动进行实况转播。上海双年展开幕活动的实况转播并不仅仅是把开幕仪式转播出来，而是要呈现出我们在近两个月的时间内如何把所有作品呈现出来，展示出作品是如何制作的、作者是怎么思考的、世界双年展中的当代艺术是什么样的，说明为什么我们现在不仅仅有绘画、雕塑还有大型装置和摄影、摄像作品，介绍其他因素是怎么样呈现的，以及从历史到现在的展览中作品是如何呈现的。通过一

个半小时的直播，我们让很多热爱艺术的电视观众都知道上海双年展开幕了。这种效应非常大，直到现在，上海美术馆买票的地方依旧排起长龙，大概要两个小时才能买到票，但是大家热情依然不减。

我们的教育部主要做了以下几件事情：

第一，在社会基层开展普及性教育；第二，在学校进行普及教育；第三，在业务方面，我们开展了一些学术性讲座。比如，我们做一个黑板报，叫“我的人民广场”，这是个有中国特色的当代艺术，是人民的艺术。我们发动了60个社区的居民谈论日常生活、移民生活、上海各种各样的事情。大家知道，黑板报不仅是基层宣传的非常重要且简便的工具，而且是一种非常普及的方式，我们通过黑板报征集的形式，发动了60多个社区、学校中的老年人、外籍人士、军人、海外人士等等，通过各自的角度来表现“快城·快客”的主题。同时我们通过“我的人民广场”用图片征集的方式征集到了3000多张图片，这些图片就是大家记忆当中的城市。可能在有些专家面前，这种方法很幼稚，但我们觉得这是真正的当代艺术。什么是当代艺术，当代艺术是没有高峰的、是没有专家的、是朴实的、是大家人人能够参与的、是平等的、是民主的，这样的艺术才具有真正的当代性。我们把征集到的照片组合起来，像爬山虎一样布置到墙上。大家可以看，这是我们家里面曾经在人民广场拍的照片，这种记忆在所有的上海人中都有。还有一个“马克杯的创意绘画活动”，主要以成年人参与为主，他们是我们的美术馆之友，他们中有一些白领的主题就是我们的家园。我们也进行评选活动，双年展的作品评选活动是个非常好的活动。“美术馆中的家园”是我们发动了十几家学校，让小朋友参与的活动。在这个活动中，我们有一个盒子，里面设定了一个舞台或者空间，大家在这个空间当中思考我的家园是什么样的。对应着我们的上海双年展“快城·快客”的主题，小朋友想我的家园是什么样。小朋友做出设计稿，在这个基础上大家评选出优秀的、好的设计可以到上海美术馆来实际制作，这实际上给小孩子们灌输了一个“当代艺术就是艺术可以多样性的呈现”这样一个观念。这里面有很多非常感人的作品。比如，一个孩子说我的家乡是在一片田野上面，我非常怀念我的家乡，我现在跟爸爸妈妈在城里打工，我们家里面有河、有泥，但是到上海什么都没有；一个孩子说我们学校里有很多同学，同学们长相各异，他给他们起了很多的绰号；还有一个学生把他们家里收集的以前小孩穿的鞋子都拿出来，这是我们的生活。

我们在双年展中做的一个互动活动，展品完全是互动性的。通过这样一些和观众互动的作品，使大家觉得双年展是我们的双年展，双年展中的当代艺术是我们共同的、可以参与的艺术，它们并不是高不可及的。这是我们所做的教育活动。

我们觉得在我们工作的过程当中，我们必须把学术工作和普及教育工作紧密结合在一起，找到一个好的结合点、切入点。在我们大力推进公共文化服务的过程中，上海美术馆能够起到非常多的作用，我也相信在广大观众需求的推动下、在各级政府的支持下，中国的美术馆的前途一片光明！

余丁：构建公共文化服务系统是我们中国未来一项最基本的文化政策。我们要在大力发展文化产业的同时，发展我们的文化事业。李磊馆长刚才也是通过一个案例把上海美术馆的经验呈现给大家，他们的美术教育活动从一个展览开始策展到最后实施，贯穿始终，这是我们中国的美术馆开展美术教育活动的一个新鲜的


图33 潘公凯院长致闭幕词

案例。

经过两天的会议，国际美术馆发展策略研讨会到此结束了，请潘公凯院长致闭幕词。

潘公凯：经过两天的热烈讨论，来自美国、法国、英国、日本、荷兰、意大利以及中国大陆和台湾地区的诸位美术馆馆长和有关专家在这里做了非常好的发言。大家从各自的工作岗位和工作经验出发，对中国的美术馆事业提出了非常好的建议、意见、案例和期望。使正在起步阶段的中国的美术馆能够更快的与国际接轨、更快的学习世界各国的先进经验、更快的把中国的美术馆事业做得更好，在这方面，我们的会议一定能取得非常好的成效。（图33）

这次会议时间较短，如果时间充裕的话，还有很多专家有更多的话题要讲。不过，我们这次聚会仅仅是个开始，以后中央美术学院可以凭借这个新美术馆举办更多类似的聚会。我们衷心的希望诸位国外的专家和美术馆的领导在了解中央美术学院及其美术馆之后，可以与我们开展更多的文化交流，在中央美术学院这个大的学术氛围当中，中央美术学院美术馆希望能够在与中国各美术馆的学术交往中发挥更好的作用。希望我们的美术馆事业能够得到进一步的发展，也希望中央美术学院的对外交流能够得到进一步的发展。

在这里我代表中央美术学院的全体师生、代表中央美术学院美术馆的工作人员，对大家的到来、对大家的热心参与表示最衷心的感谢。有了这个开始，更多的展览交流和学术活动都可以随即展开。

（刘希言 整理）

当下美育介质多元态势下思考美术馆教育的现实社会意义

文/唐斌

内容提要:本文拟从美育在中国的提出、发展出发，着眼当下美育介质多元化的现状，从美术馆教育与社会美育的关系入手，通过思考新时期美术馆教育的兴起、美术馆教育的特殊性、自身责任、具体实施及发展方向等问题，阐明美术馆教育对当下社会美育的发展的重要现实意义。

关键词：美育；美术馆教育；多元文化；社会公众；审美愉悦；终身教育

序论

20世纪初叶，中国近代美术教育的先行者蔡元培先生目睹众多涌进国门令人眼花缭乱的西方科学文化，清醒地意识到盲目崇洋全盘西化之危害，而提出“以美育代宗教”的著名观点，这里的“美育”指的是包括人文、社会、自然在内的全方位的美感教育。他倡导将美育和世界观教育结合起来的国民教育思想并附之于其后的教育实践中。他注重学校之外的社会美育、指出社会美育要求专设机关，如美术馆、音乐会、影剧院、历史博物馆、动植物园等等。由此略见美术馆作为专设机构之于社会美育的重要性。

纵观以往，传统的美术馆多注重典藏、展示和研究的功能，在社会大众眼中往往是收藏保存有诸多艺术遗产和文物宝藏的“仓库”，或是可望而不可及，可及又不知所以然的神圣“艺术殿堂”。并未完全实践其作为社会美育专设机构的使命。随着时代的变迁与社会文化的快速多变，旧有模式已不再能适应公众的需求，现代社会讲求沟通、学习、思考、判断，强调美术馆与公众之间的互动关系，美术馆在社会发展中应扮演更主动积极的角色，教育功能得到重新审视，成为美术馆的重要目的之一和主要使命。美术馆教育在世界范围内逐渐被重视，世界各国莫不将美术馆的建设与营运视为国家总体发展的象征之一，也不断致力于提升美术馆的教育功能，以作为启迪民智、提升公民文化素质的重要方式。美术馆在当今社会被视为教育机构，教育功能的发挥不仅是美术馆生存发展的关键，也是美术馆的重要功能之一。美国教育家马其逊曾说：“美术馆是展示人类文明轨迹的地方，是全民素质提高和实现自我教育的大课堂。”把美术馆从传统的启蒙式传授，象牙塔式管理，转化成为大众可望亦可及，接受文化传承和艺术熏陶，发挥参与性与主动学习的场所是值得我们关注和思考的。

一、新时期美术馆教育的兴起

随着时代的转换，社会经济的快速发展，人们的物质文化水平逐步提高，对生活品质的要求也呈上扬态势，社会大众对艺术的关注程度也不断提高，对各种艺术活动日趋关心并切身参与。人们逐渐认识到除了自身所具备的专业技术知识外，文化艺术的修养也是必不可少的。需求的增长映射出作为社会公共教育机构的美术馆的缺乏。近几年我国各地美术馆、博物馆的建设如雨后春笋般开展起来，从社会公众出发、围绕公

众、引导公众积极参与的各类艺术活动越来越多，从中可以看出美术馆教育的发展已不仅是社会美育发展的再需求，更是整个社会文化艺术发展的重要一环。

当下科技的高速发展引领着信息时代的到来，信息传播的多样化渠道使得公众有了更多元化的选择。诚然在一些领域获取信息的方便快捷正在日益优化着我们的生活，但机械时代的产物同样滋生了人们的惰性。美术馆同样面临着挑战，美术馆不仅是信息的传播者，更是信息的释义者，社会美育是全方位的美感教育，从这一意义来说，如果人们只是通过网络、印刷品、影像资料等介质来感受艺术、提高审美修养，那将是美

众、引导公众积极参与的各类艺术活动越来越多，从中可以看出美术馆教育的发展已不仅是社会美育发展的再需求，更是整个社会文化艺术发展的重要一环。

当下科技的高速发展引领着信息时代的到来，信息传播的多样化渠道使得公众有了更多元化的选择。诚然在一些领域获取信息的方便快捷正在日益优化着我们的生活，但机械时代的产物同样滋生了人们的惰性。美术馆同样面临着挑战，美术馆不仅是信息的传播者，更是信息的释义者，社会美育是全方位的美感教育，从这一意义来说，如果人们只是通过网络、印刷品、影像资料等介质来感受艺术、提高审美修养，那将是美

术馆教育的失败。如何在被快节奏的生活状态挤轧的越来越有限的时间里，让更多的公众能够重新走进美术馆，通过面对面地欣赏、感悟、甚者创作美术作品以获得美的愉悦，参加美术馆举办的讲座、活动，从中获得投入美术活动之中的各种体验，在此基础上，提高对美术的认识，达到提高艺术修养的目的是当下美术馆教育具有现实意义的议题。

由此可见新时期开展美术馆教育是社会美育、文化发展的必然和要求。我们欣喜地看到一些美术馆、博物馆已经重视于此，与大中小学校、社会机构携手，开展多种形式的美术教育活动、并取得一定成绩。同时我们更应清醒地认识到美术馆教育不是一个短期效应，是我们发展社会美育和文化繁荣有力依据、是应为之长期不懈努力地。

二、美术馆教育的特殊性

美术馆教育有别于其它社会美育常设机构，也不同于传统意义上定点、定时、定向的学校教育。20世纪下半叶联合国教科文组织提出“终身教育”的观念，21世纪的现代教育机制更提出要注重素质教育，概括来说就是让受众学会学习、学会生存、学会与人合作。在这种现代教育机制的大背景下，美术馆教育的特殊性即转化为优势资源得到广阔的发展空间。

美术馆的独特教育资源就是它的数量可观、主题明确的丰富藏品，教育活动多以此为中心再扩展至其它领域；美术馆拥有现成、方便的教育活动空间，灵活多变的展示方式和展品内容为教育活动提供更多选择地可能；受众群的多层次、多样需求也使得美术馆的教育不应有统一模式。同样受众群因外界因素，如参观时间长短，参观过程中人流多少等因素的不同也会影响参观者审美经验的获得，因此，美术馆教育必须根据观众参观经验的多元化与复杂性，制定相应的教育策略。

美术馆教育是面向全民的教育，正如教育应扩展到人的一生，不仅人人都可以得到，而应是每个人生活不可或缺的一部分。美术馆教育是多元的、自由的、民主的以及全面性的社会教育，亦是全民终身受用之教材。基于此美术馆可以针对不同年龄、不同职业和不同生活休闲取向的公众群体，开展不同形式、不同内涵的教育活动以期实现预定目标。

美术馆教育应推倒公众传统定向思维中的那堵“墙”，使美术馆更贴近公众、吸引公众，使公众自主的、自由的出入美术馆，让参观者能较容易地获取展览信息、展品和艺术家背景资料，并有引导性地让观众从展品中获得正面的美感经验，同时进一步通过有计划的教育活动的开展，去鼓励和促进观众的能动性参与意识，增进他们获得美感经验的能力。真正实现从单向的信息传递，转向与观众的互动和经验的建立。从传统的以作品为中心的教育模式转变到以观者为中心的新趋势。

美术馆教育虽不同于学校的课程教育，但历史的经验证明二者间的密切配合对培养公众的文化态度与主动接触艺术的生活习惯，产生了不可忽视的影响。事实说明有主动留意美术活动，并定期到美术馆参观习惯的公众，大多在学生时代曾参观过美术馆，并从中获得过正面的审美经验。美术馆的教育应成为学校教育的延伸和拓展，丰富受众审美的感受能力和创造能力，辨认现实生活中的真善美、假丑恶，最终实现社会和谐。

三、美术馆的教育责任

美术馆的教育是面向多层面、多层次，多年龄段的公众群的教育，这就要求美术馆要有自身明确的教育目的与使命，从而在策划其展览与教育活动时，再根据实际状况，从教育活动的各个环节考虑、落实活动设计中的教育责任，融入教育的精神与措施。美术馆在为观众提供舒适的参观服务和环境的基础上，满足观众基本需求的同时，进一步考虑与观众的沟通。针对不同的观众群体，进行更多的研究工作，为不同的对象设计适当的教育方法，这是美术馆教育责任的一个层面。另一个最重要的层面是美术馆的展示，通过深度地观察和研究观众对展品的观看、操作和互动过程，再根据理论与创意，思考更好的教育策略。美术馆教育人员的责任就是，必须设计出有效的方法，让更多地观众参与、讨论、体验，更好地引导观众的学习经验。

美术馆在自身明确的教育目的与使命基础上，也要注意主题和作品的深入探讨。同样主题、同样作品，在不同的时间、不同地点、面对不同公众团队，需要有不同的策略。对此的研究结果，会影响我们要传达的信息在不同社会、文化、历史背景下的建构，并引导教育活动的方向。此外，美术馆也要从观众角度考虑，选择他们熟悉的、容易接受的沟通语言符号，对观众参观行为的研究是美术馆教育的另一重要责任。美术馆应尽可能的让观众能够自然地、更专注在作品和活动本身上。

近年来在多元文化的思潮之下，美术馆也被认为应扮演呈现和教育多元文化的角色，教育公众认识当下多元文化社会的现实，提供公众正面的多元文化经验和态度。同时美术馆业也具有发展和鼓励多元文化教育

的特殊位置，在展示视觉艺术与社会文化复杂关系方面，从某种意义上来说美术馆具有一定的导向作用，在未来的实践维度上体现出更多重的文化功能，展现更具专业吸引力的美术馆教育行为，在推进人类文化和艺术的丰富性与多样性的表现，深化对人性价值的体验认识方面，具有其他教育形式不可取代的意义和价值。

四、美术馆教育的实施：展览资源

既然明确了美术馆的教育责任，接下来需要讨论的是如何将教育活动计划付诸实施的问题，在美术馆各类教育活动中，展览无疑是最基本而又最直接的教育工具，许多美术馆已经意识到除了以其相对固定的藏品陈列来吸引公众外，还必须定期组织专题性的大型展览来吸引更多的当代观众的活动。美术馆首要任务为教育公众，然而美术馆更兼具推广社会美育的责任，因此如何了解观众需求，掌握观众学习模式，进而达到美术馆教育目的，同样成为美术馆策划展览所需要关切的问题。

首先美术馆展览要有明确的目的。所谓“展览目的”是以某种预定好的方式期盼对观众产生某种程度的影响，势必关系到展览策略的运用及展览方式的呈现甚至展品选择的方向。由以上经验，可确定展览的目的的明确，可让观众印象深刻，并获得认知。此外，由于展览的目的的关系，从展品选件、规划着眼到设计手法有一定的方向，这些对观众学习的效果与认知的程度具有关键性的影响。

其次是对美术馆展览特点的再认识。美术馆通过展品为观众提供官能的学习，这种以具体物像获得的学习经验不同于学校中单纯由文字阅读中产生的抽象概念，美术馆所提供给公众的应是听觉、视觉、触觉等全方位的美感教育，因此也会在公众意识中留下较深刻印象。同时美术馆展览为三度空间艺术创作，展览形式是多样化，它是一种空间创作的艺术。如何将展品作正确、适当的诠释以及如何呈现给公众并契合他们的学习动机，达到认知的效果，激发观众再次观赏的欲望，需要在展览团队集体合作下完成。

再次是对观众学习模式的了解。美术馆教育对象为观众，而美术馆的观众来自各种不同的背景、年龄与文化程度，为让来美术馆参观展览的各类观众，都能够获得学习的机会，因此需掌握观众学习模式的特点。笔者从在美术馆工作多年的观察发现，大多数观众喜欢阅读展览说明文字。这是由于观众多年学校教育下，对文字、抽象概念性的学习久已成习惯。因此，正确精要、言简意赅、深入浅出的辅助说明，是有助于观众学习的。美术馆展览的目的之一就是为达到观众学习的效果。因此，对观众学习模式的了解，有助于激发观众在教育活动中的主体动机，让观众产生主动认知，其学习效果更易达到。

最后是展览总结。可以以问卷、访谈或观察研究等多种方式进行。其目的是由评量结果，取得展览改进的信息。避免相同的问题再次出现，使观众对展览满意，达到观众学习的效果。这也是很多美术馆常忽略的工作，往往只注重展览的开幕、观众流量的多少。一个有成效的展览不一定是参观人数多的展览，而是对大多数参观者给予一定程度的激励、愉悦与知识的展览。从社会美育的角度来说，所谓好的展览是指民众获得满意与学习，而同时美术馆教育功能得以发挥的展览。因此在展览总结过程中，了解观众需求与认知程度是不可缺少的一个环节。

而又最直接的教育工具，许多美术馆已经意识到除了以其相对固定的藏品陈列来吸引公众外，还必须定期组织专题性的大型展览来吸引更多的当代观众的活动。美术馆首要任务为教育公众，然而美术馆更兼具推广社会美育的责任，因此如何了解观众需求，掌握观众学习模式，进而达到美术馆教育目的，同样成为美术馆策划展览所需要关切的问题。

首先美术馆展览要有明确的目的。所谓“展览目的”是以某种预定好的方式期盼对观众产生某种程度的影响，势必关系到展览策略的运用及展览方式的呈现甚至展品选择的方向。由以上经验，可确定展览的目的的明确，可让观众印象深刻，并获得认知。此外，由于展览的目的的关系，从展品选件、规划着眼到设计手触的机会。

五、美术馆教育的发展方向

另一种是鉴赏与表现有机结合的美术馆教育活动，在美术馆里，观者不再被动地接受作品单向传递的信息，而是作为主体参加实际的创作活动，以此来亲身体验艺术家创作艺术作品时的情感和多种体验。具有这种“追随体验”的观众不仅仅能更深入地理解艺术品，而且也能获得创作的喜悦。当然，美术馆开展创作活动的目的是为了让观众更好地学会鉴赏，而不是作为一种独立的活动来进行的。这样，在美术馆中观看作品的行为和通过创作来表现的行为之间就产生了一种有机的关联，从而超越知识性的鉴赏，达到体验性鉴赏的深度。

同时我们不能忽略配合学校美术教育的美术馆教育活动，根据大中小学生的特点开展专题策划展，并根据学生既有的经验作为出发点来设定问题，然后针对这些问题做出解释。采用这样的引导学生理解艺术作品的教育方法既能激发学生对艺术欣赏的兴趣，又能促进表现能力的伸展。

美术馆教育研究者们指出，引导观赏者结合自己的生活经验，通过艺术鉴赏，产生感情移入或情感反射，从而进一步了解自己，了解社会，了解世界，这是21世纪美术馆教育发展的必然趋势。

六、美术馆教育的现实意义

从广义的教育经验来说，美术馆参观经验不但可以培养世界公民在多元社会中的生活能力，也可以在其面临挑战时帮助他们找到解决之道。

美术馆教育对传播传统文化，提高公众审美意识的作用已显现在社会实践活动中，同样对当代艺术的关注也是美术馆责无旁贷的。现在普通大专院校的中国美术史课程一般只讲授到清末民初，学生只能零星地接受一些当代艺术信息，这就很难使学生对中国当代艺术获得一个相对客观平实的印象。美术馆在展示当代艺术的同时，也为我们感知、判断、体验当代社会的丰富性与复杂性提供了重要的图像。是对公众实施一种潜移默化的教育，这种教育的努力将直接影响到当代文化的整体走向。可以说它直接地体现出国家与城市的综

合人文素质和经济发展水准。

美术馆是展示当代艺术的重要场地，它以视觉艺术品为沟通媒介，提供公众直接感受、体验不同形式的艺术作品的机会。展示过程中，不但受众面广，而且是在自由开放的情景中开展教育，公众的理解与参与是第一位的，美术馆可以吸收到最多、最优秀的公众参与、观看展览。尽管“陈列展览”是美术馆的主要方式，但落实到教育方式来看应该是多层面、多角度的，美术馆可以调动运用各种影像、文献、讲座、对话、导览以及巡回展等多种手段，在展览现场与公众发生即时对话，产生互动，帮助公众利用美术馆资源进行学习。

当代艺术已经加进了很多文化学与社会学的成分，使用的也是不同于传统艺术的视觉方式与思维方式。这就决定了当代艺术希望通过进入公共的方式进入社会，目的是要造成一种公共性的社会舆论，因此，当代艺术在本质上是属于大众的。正是基于学术梳理和教育推广两方面的原因，近些年来，国内的一些美术馆已经开始自觉地把目光聚集到对当代艺术的展示上来，用集体的力量来严肃研究解释当代艺术，由此拓宽人们的视野，体现当下的人文关怀，当代艺术的生命力并不在于它能够给人提供什么貌似正确的思想观念，而在于它能够在多大程度上激发人们的对于这种观念的思考，它更多的是要唤起人们对诸如此类社会现象的反思。在中国现代化的进程中，怎样正确引导公众实事求是地解读当代艺术，是美术馆教育推广的一项刻不容缓的任务，美术馆在这一进程中应该承担自身的历史使命，展现我们的艺术审美观和文化价值观，促进我国美术事业与经济、政治在国际领域的协调发展。

参考书目：

1、《美术教育学》程明太著，黑龙江美术出版社，2000年3月第一版。

2、《20世纪中国美术教育》潘耀昌编，上海书画出版社，1999年9月第一版。

3、《对美术教学的意见》鲁道夫·阿恩海姆（美）著，郭小平、翟灿、熊蕾译，湖南美术出版社，1993年7月第一版。

4、《博物馆这一行》乔治·艾里斯·博寇著，张誉腾等译，五观艺术管理有限公司出版。

谈美术馆的展览设计

文/唐斌

美术馆，曾经被许多人认为是神圣的、神秘的、远不可及的艺术殿堂，当下已经颇为频繁地出现在人们的视线中。到美术馆看展览去，已成为国人修养情操，受教寓乐的诸多选择之一。而如何吸引更多的观众走进美术馆，并通过展览或其它形式的活动与他们交流、互动，使他们在自由的、非正式的、非强制性的环境下享受快乐，得到启迪，是值得每一个美术馆从业者思考的问题。笔者愿从美术馆的展览设计方面浅谈一些经历与经验，以益读者。

随着社会文明的进步，人们的欣赏水平与鉴赏能力日益提高。观众到美术馆看展览，已不仅仅满足于看到艺术品。如何将同样的或相似的艺术品展示出多样的面貌、在特定的空间、时间条件下最大程度的、最简捷有效地传达给观众所需要的资讯，是美术馆展览规划者所要考虑的。而展览设计的好坏是其中重要的因素。

就展览对象而言，不论是绘画、雕塑、摄影、服装或是其它，都是展览的主体。只有通过展览方式，才能赋予对象生命及至建立彼此的关系和意义。

展览设计对展品和观众之间沟通的品质有关键性的意义。展览设计能够制造期望，加强想法，而在环境中身体的舒适感也和美术馆展览的设计有关。材质、样色、地板、空间等，对视觉有主要影响，同时也会影响听觉，影响观众的感受。一个好的展览设计首先应让观众置身其中时是舒适的、放松的。如果观众在展场中有排斥感、不舒服，再好的艺术品恐怕也不会完整地欣赏下去。

这就延伸出美术馆展览设计的一个重要任务——要将自身主体隐藏起来。很多设计师都有一个坏习惯，就是把自己当成展览品的设计。设计应该放入整个展览系统中考虑，而不是去超越对象。设计的目的是要把隐而未现的展览讯息，用适度的方法表现出来，拉近参观者与展览的距离，过度设计是禁忌的。

展览设计是有具体章法的，就像文法能够帮助语言一样。如果缺乏章法，将会令人混淆、疲倦和产生排斥感。我们经常会在一些展览现场看到参观者试图努力花费时间阅读那些撰写不佳、字号甚小的文字，或者弯腰低头观看安置不好的展品或说明，最终不得不因为觉得太辛苦而提早放弃。节奏在展览设计中非常重要，它决定观众可以轻松地、自由地、完整地欣赏整个展览。在整个参观过程中，观众遇到的展品份量、强度与精彩度非常重要。

光线在展览设计中相对展品而言就像是人的眼睛。人对资讯的接收有百分之八十是透过视觉神经。而这个比例在展览中更高，因为在这里比日常生活更强调视觉沟通。视觉感受是根据对明暗与形式，或快或慢的掌握能力。视觉感受的品质受调节和刺眼感两个因素影响。调节是视网膜对光线强弱的敏感度和接受过程。要调节到能接收更亮或更暗的采光，特别是在明暗采光不同的空间中移动，眼睛需花一定的时间。人的经验虽有很大的调整适光的能力，但骤然的光线强弱转换还是会干扰眼睛的感受。笔者亲自体验过一个当代摄影

的展览，在展场入口处用黑色布幕搭建一个昏暗、曲折、狭短的通道，转入主展场却突然光线极强（展厅地面也用白色低质地毯铺放，形成强反光）。试想人的瞳孔在急促缩放中会是怎样的不舒适，哪有注意力再到作品上慢慢欣赏，故而迅即离去。

在国内诸多美术馆中，还有一个怪现象。美术馆专业人员和参观者常常误解玻璃展示柜所陈列的展品。这是因为它会误导，让人觉得陈列之物是最重要的。其实不然，使用玻璃展示柜常会使物品显得类似，并阻挡视线，造成物品与参观者之间的距离感，强调错误重点，造成拒人千里之外的氛境。

诚然玻璃展示柜在特定情况下是必要的。基本上，它可以维持一个小范围的空气，帮助特别敏感的物品避免灰尘、昆虫、接触、盗窃等。但笔者认为如果在有相应保护的情况下、应减少重复使用，减少由此造成的对展品注意力的减弱，特别是一些不适宜展柜展示的物品。

同时，玻璃展示柜的使用应当谨慎，因为每个细微的小差错都会被明显放大化。比如铅笔印、图钉、回形针、昆虫尸体等这些不宜被发现或被引起注意的小东西，在玻璃展示柜营造的世界里却会被赋予特殊的含义。相信很多观众有过类似的体验，在观看玻璃展示柜中的作品时，首先会被上述的某些小东西吸引而不置可否。

在展览设计中，还有一些辅助因素。例如文字就是最常出现的。许多研究一再地证实，文字的品质能直接影响展览的效果。参观者虽然先被展品和展览系列吸引，但是文字决定参观者能否吸收。无疑写的好的，有智识的文字，对加强展览效果有关键性的作用。反之就会出现问题。

使用文字设计时，最重要的是以正确的方式和数量提供资讯，让观众能用自己的力量吸收资讯。文字必须被阅读到，但不能遮盖到展品。经常会见到把展品标签粘贴在作品镜框上或直接放置在作品上的现象，试问有谁会把自己的名片别在衣服上呢?

在长期的展览活动中，我们还发现了一些有趣的现象，这与人类拥有共同的行为趋势有关。为了增加展览效果，驱动人群和吸引注意力，在展览设计时善加利用人性的趋向无疑是一个聪明的做法。

例如，长久以来的观察发现，当人们进入一个开放的区域时，在其它因素等同的情况下，右转是一个明显的趋势。这或许与大多数人是右撇子有关吧。又如第一个展示区的右方通常会吸引更多的注意力。因为美术馆疲劳症与接近出口的关系，通常最靠近出口的展示是最不被注意的等等。

又如大多数人有对明亮色彩的视觉偏好行为，而厌恶黑暗。这或许是因为我们是典型的日行性动物，人类缺乏敏锐的夜视能力，缺乏在黑暗中辨识内容与大小的能力。所以在展示设计中尽量避免或减少黑暗区域的比例。

设计美术馆的展览是一种艺术，也是一种安排视觉、空间与环境中物品的科学。展览设计中还有很多问题不尽一一细说，诸如展览路线路径问题，展品安置与人体工程学等。相对美术馆的庞大架构，展览设计只是其中一个环节。也正是这一个个环节的相通相辅，才能真正发挥美术馆的强大能量，更多的人们也会真正自主的、自由的走进美术馆。

美术馆典藏功能的相关综述及思考

文/李伟

此处的美术博物馆“典藏功能”指对艺术品的收藏以及相关的保护、管理、研究、展示、利用功能。

在美术馆典藏部工作，让我更能有机会了解美术博物馆典藏的功能，并对这一问题产生了思考的本能。通过对二战以来相关文章的阅读，我对美术博物馆典藏功能的研究也有了粗略的了解，由于真正提出实质性的解决方案的文章是近些年才开始增多的，限于篇幅，本文只扼要介绍相关的重要论述，并对相关的问题结合实例做出了简要评述和思考。

本文分“藏品管理与保护”、“藏品帐目、档案”、“藏品展示研究”三块，主要以“藏品管理与保护”为主，围绕: 1、收藏 ; 2、藏品库内/外配置和藏品存放要求; 3、藏品管理制度; 4、修复; 5、数字化的美术博物馆五方面展开。

一、 藏品管理与保护

1、收藏

收藏概念、程序与制度

关于收藏，李军《“收藏”的观念》[1]一文里，对收藏进行了观念史的考察。他就“什么是收藏？收藏什么？为什么收藏？”三个大问题，通过东西方、古今史的发展演变进行了详细的阐述。但作者终究的方向偏于通过“收藏”观念问题的探索引向人类学考察，至于怎么收藏？尚未做讨论。

美术博物馆到底该收藏什么，呈现给观众什么？这取决于美术博物馆的政治性（广义上的，如性别政治、环保政治等），而典藏在某种程度上是具有政治性的。所以，美术博物馆的收藏应该是民主的、客观的、科学的，并以合理、严格的制度来保证。

这就是下面的问题：怎么来收藏？首先要有收藏的程序、制度。根据具体的工作内容简述如下：

美术博物馆的收藏要有专门的收藏机构，一般会设立收藏委员会（由相关专家组成），负责制定长期收藏计划，以及收藏工作的咨询、评估、审议；和具体执行人员（负责与原物主交涉收藏的具体工作、准确记录收藏过程中的相关资料等）。

一般的工作程序是：1、美术博物馆提交收藏计划（长期和短期）以及重大收藏项目，交收藏委员会专家审议； 2、审议通过后，收藏委员会对要购藏或接受捐赠的艺术品进行真伪和收藏价值鉴别，并提出参考价格，再按收藏经费审批权限审批；3、执行委员会依据收藏计划执行；工作人员按审批具体办理，签订收藏/捐赠协议，并对艺术品登记造册。4、收藏品入库登记、保存。5、为捐赠者或艺术家颁发收藏/捐赠证书。

收藏对象/方向

首先，收藏的对象毫无疑问是艺术品，还有档案（手稿、信件、草图、合同等）间或艺术家使用过的创作工具。

那收藏的方向是怎样的呢？

典藏是美术馆各项功能的重要核心部分，它代表了美术馆的类型与风格。每一个美术馆都会根据自己的收藏定位收集艺术品，并且其质量直接决定了美术馆的地位。

在阅读的过程中笔者发现，国外的美术馆除了原有的家族或皇家收藏的古代美术作品外，国内外新的收藏方向就是当下，只是定位不同。同时，美术馆的馆长也会因为个人的趣味而影响美术馆的收藏方向。

张坚、蔡琴《阿尔弗雷德·巴尔与纽约现代艺术博物馆》[2]的文中提到，在构建博物馆永久收藏的活动中，纽约博物馆第一任馆长巴尔基本受个人趣味、鉴赏力和艺术史知识的支配，但他的收藏目标和展品没有限制在那些得到社会认可的作品上；他同等程度地关注新的和未被承认的艺术。博物馆是艺术的殿堂，展览和收藏最新的作品，具有冒险性。但为避免让博物馆成为艺术的坟场，这是值得去冒的风险。

《博物馆的美学经济》向我们展示了国际上22所颇负盛名美术馆的收藏特色，以及他们过去、现在、未来的取向。[3]

在《美术馆的可能性》里，提到“就藏品内容而言，大名类美术馆理所当然的以古美术为主，后来的财团类也是如此倾向……越晚设立的美术馆，收藏品则多以西洋美术为主，特别是现代美术发展……”[4]

所罗门·古根汉的私人收藏走向是“现代艺术”。在前后4任馆长的经营下，古根汉美术馆除了持续购藏优秀作品，并争取到许多收藏家捐赠丰富藏品，组成了古根汉包含了19世纪末至20世纪中后期，足以阐释欧美自现代主义以降艺术史发展的傲人典藏。[5]

李军在其《美术学院陈列馆与沙龙：博物馆展览制度考》里，介绍法国学院的收藏包括复制品、学生获奖作品和院士入选作品三部分。

在《美术馆》里，时任广东美术馆馆长的王璜生先生介绍广东美术馆馆藏时说“广东美术馆是1997年落成的……藏品是从零开始的。我们对中国当代艺术的收藏进行了较系统地收藏；对20世纪中国版画系列收藏，对摄影艺术进行了系列化的收藏。”[6]

笔者认为这种系列收藏的方式将是非常有益的。中央美院美术馆的收藏几十年以来即是坚持以美院历届毕业生和美院老先生的收藏为主，形成了一个大时代的美术史线索。现在收藏重点是中央美术学院老艺术家作品和相关的文献资料、中国当代重要艺术家（特别是中央美院在职或中央美院毕业活跃在院外的）、中央美术学院毕业生优秀作品等。重点征集具有代表性的精品和能够填补馆藏空白的品类。其它如中国美术馆，系列收藏了近现代和新中国时期艺术品。

可见，美术博物馆的收藏都是流传有序的并都在努力建构自己的收藏系统。系列的收藏对于研究提供了丰富和流畅的资源，这可以带动美术馆的研究和教育的发展。以此形成良好的循环。

美术博物馆的这些收藏也将直接导致艺术史的研究。

美术博物馆对每一位被收藏艺术品的艺术家都该怀有感恩的心，作为回馈应努力做到让他们除了放心的交予我们美术博物馆外并以被收藏为傲，才是我们的目标。

收藏方式/经费问题

艺术品的收藏方式有多种：购买、接受捐赠、交换、共同收藏、托管等。

鉴于艺术品的价格随着全球经济的持续繁荣、拍卖公司及艺术经纪人积极运作而不断飙涨的压力，欧美的美术馆开始发展出一些特殊模式来争取典藏。政府出资补贴，请收藏家捐赠，或是由赞助人买下作品再转赠给美术馆是最常见也是最受欢迎的方式；还有一个常用的方法，是由赞助人/机构团体先资助头期款助美术馆取得作品，再由同一赞助人/机构团体付分期的捐赠款，分数年摊平不足款项；此外，一些历史悠久、名闻遐迩的美术馆（如洛杉矶郡立美术馆），则由富有的支持者组成委员会，成员每年共同赞助高额款项让美术馆得以购藏大师级作品。

在《全球古根汉效应》里蔡昭仪介绍了一种有趣的模式——由美术馆群共购作品。古根汉姆与德意志银行合作的柏林分馆，自1997年开馆时就发展出藏品共购的模式。[7]此外，如2002年美国纽约的惠特尼美术馆、法国巴黎的庞毕度美术馆及英国伦敦的泰德现代馆，三馆共同出资购藏了比尔、维欧拉德录像装置作品《本世纪的5位天使》，在这样的合作模式下，三方共摊购买费用并拥所有权、展示权，减轻了各自的经费压力，而在共负维护、保存、修复之责的需求下，也同时构起人力、技术与专业相互支援的管道，这样的模式使典藏品发挥了多元的边际效用。[8]

典藏品向来是美术馆的一项重要的财政支出项目。在所费不赀的购藏经费外，还要维护、修复等，都需要投入大量人力、物力。此种群体共购作品的方式减轻了各馆的经费负担，但在管理上却提出了更高的要求，这对典藏品来说应该是同等重要的。故此种方式的可操作性并不高。

据笔者了解，在美院美术馆馆藏品里，大部分作品都是以购买的方式入藏的，藏品的来源也是“古宝斋、文物公司、私人收藏”这几种，几十年前的价格从几元、几十元到几百不等。很显然，收藏在当时应该也是很受重视的。

目前，国内各大美术博物馆除了政府补贴、艺术家捐赠，也在以其他方式争取收藏。

中国美术馆的刘曦林在2002年全国美术馆座谈会议上提到关于政府拨款的问题，认为“美术馆的经费来源应该主要来自国家拨款，特别是国家政府部门领导的美术馆，绝对的应该由国家来拨款……美术馆具有永久性，同时收藏又有及时性……”[9]

具体到收藏品的价格，各地各馆不一，但美术博物馆的行为将对社会具有指导意义，故应慎重决定。

2、藏品库内外配置和藏品存放条件

藏品收进来了，存放与保护便成为首要问题。首先应想到藏品库，以往人们对它的认知是“仓库”，仅仅把它当成一个存放空间，并未做太多关注。但艺术品的存放条件是对艺术品的延续影响最直接的因素。所以藏品库的内外部环境或存放条件的科学、合理、安全性就格外重要。

藏品库内外配置和要求

在硬件设施的建设上，先是一些理念上的认识，比如认为硬件建设中在功能分区布局上，要有个怎么更合理化的问题，基建的室内结构和功能分区的布局上都要讲究学问，都要到位。

对藏品库设备相对细致、翔实的研究的文章，在《美术馆》的几期文章里都有关注。

在2008年的《美术馆》里[10]，丁宗江撰写了一篇题为《美术博物馆画库及其软硬件配置要求》的文章。作者首先对画库的建设与设施配置提出了相关的要求，对画库的面积与高度也给出了具体的合理数据，并对画库的楼梯要求、防震、防灾设施也做出了说明。

在画库的建设上，笔者认为他充分考虑到了画库位置的选项合理性，画库与展览陈列大厅、作品修复室、作品摄影室、展览作品的接展室和作品的周转库房要连接与贯通。只有这样才可以保证藏品在各个环节的安全性。

另外，还有一点也是非常重要的一点——空调系统。由于画库要求恒温恒湿，所以空调举足轻重。如果画库不是在单独的建筑体系内，而是与美术博物馆的其它部门存在于同一建筑体系内，空调系统的清洁和卫生问题需要引起足够的重视。一旦有霉菌类进入了空间，整个空调系统都会被感染，由此及引发藏品对霉菌的感染，并且空调的这种感染目前看将是永久性的。

对于空调系统，笔者提出自己的关注点，抛砖引玉，希望可以看到更多专业和切实的解决实例。

藏品存放条件

关于藏品的存放、保护，必然牵涉几个关键词：材质、温湿度、光照、存放实体、展示、运输器械。

在並木诚士和中川理的《美术馆的可能性》里，並木诚士对藏品在库房内和展示空间里的保存要求有一番说明：“典藏空间是保存作品及相关资料的地方，此处与展示空间相同，温、湿度必须严加控管，且需费心保障作品放置环境十分安全。另外，作品的调查、拍摄以及借还作品时的检查、捆包等作业多在此类似收藏空间前室之处进行。这是为了尽量让作品在严控的温湿度中，以同样降低搬动作品所造成的风险。”[11]

另外，并木诚士又提到，“由于以纸、绢为素材的东方美术经不起温湿度的变化，即使展示空间完全空调控温，只要一下雨在湿度上就会产生微妙的变化，所以还会再将作品放进展示柜里为保护。此外，照明度也是同等重要。除整体照明外，有时也会特别打光，但这也必须考量作品材质加以限制。工艺品类的小件展品由于防盗考量会使用展示柜。此外，较大型的展示空间大多会设有可动式展示墙面，随着展品的数量、大小或形状加以变化调整。壁面的颜色与展示柜虽然随着展品有所不同，但天花板和地板大部分都是采用比较

平和、不刺激的颜色，日本的美术馆则多采用无彩色系，大红大绿的壁面一般比较少见。”[12]

上述内容算是明确提出的保护措施但深入的研究或者翔实的数据要求方面作者并未做进一步阐释。

丁宗江先在《对美术博物馆油画藏品保管与修复的认识》[13]里对油画的保管与存放问题，从油画材料和环境、气候、展览环境因素角度做了扼要说明。

后丁宗江在他的《美术博物馆画库及其软硬件配置要求》[14]的文章里，根据不同的材质对艺术品的存放提出了具体的温、湿度数据，画库光线使用标准和具体要求。他认为画库基本环境和设备的理想状态如下：

温度应在20℃（ ±2℃），相对湿度则在50%（ ±5%）

光照应为紫外线含量不得超过75微瓦/流明，拒绝自然光的使用。

隔绝灰尘和油烟。

防虫、防霉：作品在入库时，应进行12小时缺氧环节的处理，或使用不同的化学或物理方法对虫害采取针对性的预防措施。

笔者认为中国幅员辽阔，各地自然条件下的温湿度差异比较大，故各美术博物馆对温湿度的控制采取不同的措施，加湿或除湿各不相同，但对藏品存放的温湿度基本要求应该相同。

由于中国画大多绘于绢或纸本材料上，当温度超过18℃后，虫害就开始出现。故笔者认为藏品库如果能根据艺术品材质的不同分别设定温湿度会更完好。但具体科学合理的数据有待探讨。

藏品的存放设备，需根据不同的类别、材质作不同的要求。丁宗江特别提出了“油画作品不可采用封闭式密集柜网架，它对油画作品的损伤性不可低估。密集柜结构是密封性的网架，网架之间空气不流通，对温度和湿度也无法控制，易使油画作品表、背面层产生霉变点”的观点。我们在建设和配置藏品库时应引起足够的重视。

对纸/绢质类作品，他认为要远离直射的阳光和散射的人造光。应平放在大的抽屉或箱子里，每件作品都应该用蜡纸、玻璃纸或无酸纸隔离，用纸带分装。

对馆藏品的陈列及布、撤展常态工作中专业搬运设备的使用，他也提出了相对的数据和规范。

以上是目前笔者看到的国内相对翔实和科学的藏品存放环境要求的文章。

至于具体防虫害的技术，以往各美术博物馆都采用樟脑丸，但它的挥发性物质对人体有害，故目前越来越多的美术博物馆对纸、绢本的藏品开始使用用中药炮制的杀虫纸，或者是进行无氧处理。

还有很重要的一点，即藏品库本身的安防系统，除了钥匙、密码外，库房内外均布设红外和震动报警装置，在夜间及其它闭馆时间内布防。每个出入口及库房内设置还应有24小时电子实时监控系统。库内外应设有消防装置。

照明除了灯光的要求外，电线接头要全部采用隔爆处理，以减少电器火灾的发生。

美术博物馆库房的建设和藏品存放都应该有科学的理论、技术支持，并且在建馆时就需要对其有一个前瞻性的规划，毕竟库房位置、面积和配套设施的科学、合理性，直接影响藏品的延续。

3、藏品管理制度

藏品收进来以后，一系列的严格管理将是对藏品保护的强有力的“法律”保障。

关于美术博物馆艺术品的展览和交流事务中，会牵涉到藏品的外借和馆内出入库以及临时寄存等事宜。故馆藏品的外借及出入库管理就被提上日程了。

李军先生的《博物馆之间艺术作品外借与交换管理的基本原则》（译文）[15]里，就对藏品外借以及藏品的押运、赞助等大问题，做了详细的阐述。

丁宗江先生的《对美术博物馆油画藏品保管与修复的认识》[16] 里，对艺术品外出展览时的出入库制度也做了详细说明。藏品的管理要严格做好作品出入库制度，在作品外出展览时：1、每幅作品都应仔细检验、照相和文字记录备案，作好作品清尘，提前24小时喷射物体保护层;2、作品出库后，进行规范的作品包装程序，同时做好绘画作品入箱准备，等待接收方或海关检验;3、作品外展回库时，对作品要仔细检收比较，再对作品进行彻底清尘处理，然后把作品放进缺氧封闭箱进行12小时杀菌处理，防止微生物带入画库。然后做好作品进行登记，方可入库。

藏品的管理内容，大致涉及如下：

1、藏品库管理：温湿度、光照、安全明确要求。

2、人员管理：严格的人员进出藏品库制度以及钥匙、密码管理制度。

3、事物管理：新藏品入库程序、藏品进出库详细编目（包括馆内出入库登记、寄存艺术 品出入库登记、藏品外借管理办法及协议）、藏品及艺术家档案、藏品图像馆内外使用申请及协议、藏品研究申请。

新藏品的入库要有严格的程序：

1、清洁消毒：对藏品进行清洁除尘、防蛀。

2、登记造册：总帐号、艺术品名称、艺术家、类别、创作年代、尺寸、质地、真伪、件数、来源、收藏方式、收藏费、填写总帐、分类帐、标签，档案卡。

3、查验作品：作品是否完整，是独幅作品还是系列之几，作品表面完好程度、有无 破损、破损程度、有无外框，均应认真检查并做文字、影像记录。

4、拍 照：对作品画面拍摄完整、清晰的影像。

5、入库：根据作品分类贴标签。依据材质入不同库，选择合适存放设备，国画及纸上作品应同时放防虫用品。

6、录入数据库： 以上资料准备完整，录入藏品信息管理系统。（这项业务大多数美术博物馆都已具备）

4、修复

随着收藏时间的推移，岁月的痕迹会多或少的呈现在艺术品身上，并且有的艺术品在收藏前也许就已受到了某种伤害，所以，修复再次就提上了日程。

笔者通过目前读到的相关文章了解到，对修复的认识还需要走向理性和成熟。

从技术性角度分析问题的，有丁宗江的《对美术博物馆油画藏品保管与修复的认识》[17]。他对修复设备逐一做了翔实介绍，并通过对国内民国和新中国以来油画颜料的质量、艺术品的维护状况的举例，强调油画保护与修复的重要性以及科学修复的重要性。他认为："油画修复工作的原则是'修旧如旧，保持历史性'，无原则的追求全新面貌的做法是不可取的。修复要有依据，也不要一味追求油画修复后的那种直观的美观和视觉效果，"对修复工作质量的认识，应不受修复者个人审美观的影响。

其余的文章更多讨论或介绍的是修复理念。一致的观点是：理论与技术要结合。

丁宁在其《艺术品的修复：一种独特的文化焦点》[18]里从一、修复的观念与理论话题；二、修复的价值及限定；三、修复的阐释学含义；四、修复作为文化事件；五、修复的前景五个方面讲述了修复的理论认识和技术的运用都有进一步深入的巨大空间。

丁宁提出的口号是：古老的就是美的。认为是否将艺术品看作是一种生命的形态，是否尊重艺术品本身的历史与审美的涵义，是艺术品修复中的核心问题。

丁宁认为修复实践与理论之间存在的巨大差距，艺术品的修复以相当普遍的悄然状态进行着。而造成此现象的原因是多方面的：1、修复往往被看作是纯技术性的行为，造成艺术品修复的美学衡量以及理论意义被归档在艺术研究范围之外。2、学术界不仅对艺术品的修复保持缄默，也不愿意将问题充分展示在公共性的论坛上。显而易见，研究艺术的人很少对艺术品的修复有什么清晰的概念，更无在文化事件层面上审视该问题的自觉。3、于修复的负面性相关联的结果往往是专业圈子里的人们不愿公布和正视的事实。4、与修复相关的批评难以象其他门类的艺术批评那样，具有例行和不可或缺的特点。

江郁之《油画修复观念思辨》[19]里先讲到了意大利美学家切萨莱·布朗迪的《修复理论》，是根据历史学、自然科学、美学、材料学的特征来探讨艺术品和修复艺术品行为的方法论。布朗迪强调：没有理论意识的修复，是导致一切（修复）事故的主要原因。这点与丁宁提出的理念都是相同的。

江郁之认为《修复理论》涉及的诸观念及问题，可视为与西方绘画-特别是油画修复观念上的理论问题在本质上相关联。

他分别讲了:

1、西方绘画原品修复中的表象主义立场：更多的以恢复画面的形、色和构图的完整作为修复的理由。根据是原品理念的完整和美学性价值上的复原。绘画中呈现出自然形象的重要性一直被放在首位，修复成为复原原有形态的行为。

2、唯物主义立场:唯物主义的修复方式的对象专门针对"实体性客体"的质料，唯物主义的修复立场追溯原品的本源是非人为改变的原始状态，原品的自然劣化属于原品内在（质料）性质的一部分。

3、审美因素与历史价值的考量:表象主义和唯物主义从两种不同的出发点同时表达了对原品的尊重，哪种方式才最能体现作品的原创意图和原品本质，人们在寻找视觉艺术中——绘画修复问题的解决方法。

美术博物馆应该是一个完整的艺术修复、研究综合体系，应该是技术和完整的艺术研究和修复方案的结合的研究。

5、数字化的美术博物馆

用数字化缓解藏品保护与开发利用的矛盾

美术馆收藏艺术品的最终目的应该不是让它们冰冻在库房里。它们应该被用来研究、展示、教育，使之价值得以彰显。

但固定的展示空间无法与日益增长的藏品同步，同时观众对藏品相关内容及知识的渴求，都需要提高典藏品的教育价值及利用率，反过来，这又可以让美术馆创造好的经济效益。

蔡昭仪认为“典藏品成为一种可资交易的动产资源，以馆际巡回或长期租借的方式提供给其他分馆使用，如此一来，不但有了化零为整的巨大利润，亦舒解储存空间不足、藏品利用率过低的压力……”[20]

对典藏品的这种研发利用尽管可以达到教育的目的，创造客观的效益，但是，对那些珍贵的藏品的保护来说，却提出了严峻的考验，因为藏品的保护需要适宜的环境，所以藏品尤其是时代久远的藏品采用蔡氏的这种展示形式，是对作品的伤害。

如何解决这个问题，成为展览与藏品保护的一个不可调和必须面对的矛盾。而数字科技带给我们了一个缓解问题的方法。

数字化的运用，是近代博物馆在挖掘藏品利用上的一大进步。使藏品的管理机能得到改进，并使得藏品的资源共享得到了实现的便利。“比如卢浮宫美术馆目前已有35000件以上的典藏品可供上网查询，也将逐步完成全馆165000余件典藏品全部数字化网络共享。”[21]在网络世界里，美术馆应如何定位的问题，也在並木诚士、中川理的《美术馆的可能性》里被提出了。他们也认为网络带给了美术馆和公众很大的便利。

此外，並木诚士、中川理将复制品问题郑重提出了。典藏品的保护与展示问题再次成为了矛盾的焦点——“若保存真是必要的话，那就应该停止一切的公开展示。”[22]美术馆是供观众欣赏作者亲手绘制作品的场所。但典藏品的公开展示将会造成一定的损伤。如果要将藏品流传百世，那就应该保护的彻底，不再展示。此时，复制品的展示似乎是无奈的理所当然了。

在真实的典藏品展示前的感受是永远无法被虚拟的作品所取代的。它所创造的三维空间现场感，及作品的肌理、色彩等都是令观众更能受感动的。但随着全球环境的恶化，各种空气、光的污染以及温湿度的变化都会造成艺术品的损坏。故以高清晰的复制品代替部分藏品展示，笔者认为可以适度操作。

另外，由于艺术家的创作规模有越来越大的趋势，大型的艺术品收藏对美术博物馆的库房提出了严峻的挑战：一件作品占据大半个库房，甚或不拆装都进不了库房已足够大的门。如此一来，数字影像的功能可帮

我们解决些许问题，至少，艺术品因各种因素无法被收藏或继续存在，可以通过影像来留存，未曾观瞻过实物的观众可以通过三维数字影像弥补遗憾。

藏品数据信息化后的管理及要求

关于美术博物馆数据化的建设，早在几年前国内各大美术博物馆就已大热，如今业已普及。

笔者认为数据化的建设首先是满足美术博物馆收集、保存、查找、编辑、发布信息的需要，但同时也应该是为了更好的服务于众，只有通过出版或网络公布于众，这些数据信息才真的具有了社会价值，否则，它们的存在对社会而言毫无意义。

数据建设包含信息创建、采集、加工、存储和传输，而藏品信息的采集要包括文字和图像、视音频等内容，同时要求格式统一。在此强调一点，关于拍摄，鉴于保护藏品的考虑，次数应降到最低，所以更需要整体、统一规划：

1、统一的风格（自己美术博物馆的风格而不是摄影师个人风格）

2、统一的尺寸

3、统一的文件命名、编目

4、统一的影像格式

5、用专业的LED灯光拍摄

6、档案影像和出版影像拍摄要有区别

关于数字化建设的相关流程和构想，刘丛中的《博物馆文物影像资料管理》一文里[23]，就数字化建设中的系统采编和信息管理以及版权问题做了详实的说明。王蔚波、马春萍的《论文物数字摄影作品的版权及其相关问题》[24]，就中、美、英博物馆同行如何适应技术更新、工作流程改变和观念的变化带来的影响的新要求做了相关介绍。不在此赘述。数字资产管理系统的运用可以帮美术博物馆解决掉一些问题，但同时也对美术博物馆提出了一系列要求和问题：

数字资产管理系统的使用权限、安全性存储、编目和图片的使用是基本问题。

如何解决实行信息化衍生出来的一系列费用问题；如何保护版权问题；如何管理和运营这些轻易可以复制的图像；对外是否找第三方代理图像？这牵涉文化匹配、市场营销、回应性、安全等问题，是具有挑战性的概念。这些都是我们要面对的。

二、藏品帐目、档案

每个美术博物馆都会有自己的总帐本、分类帐，以及相关的电子帐藏品数据库，同时配有相应的图像档案，艺术家档案和艺术家对作品的阐释、艺术品的相关评论等信息。

上述内容在此简要叙述一下。

总帐本是美术博物馆藏品入藏时的最原始记录，每个馆可能会有所不同，但主要包括以下指标信息：总帐号、分类号、存放位置、作品名称（包括曾用名）、作者（包括临摹者）、创作年代、材质、品类、尺寸（包括画芯和外尺寸）、数量（包括件数和实际画幅量）、真伪、现状、来源、来源方式、收藏时间、收藏费。

这里的总帐号是每件入藏艺术品的身份证号，终身有效，不可替代。关于藏品的注销必须慎重，要经过严格的上报、审批、专家论证后方可决定。

关于流传经历、著录、获奖、出版、展览资料等指标信息可以根据总帐号单独建立藏品档案袋，资料可以随时补充。

无论是账本还是档案，都应该有一个统一、规范的格式。

过去沿用的藏品档案卡因电子信息的出现慢慢被替代，逐渐退出使用的舞台，但这些却是历史的痕迹，应该被保留存放，专作为藏品档案的档案。

另外，有些艺术品除藏品画面、背面本身的艺术家签名外，画框或题签上的标签、文字等信息同样重要。随着时间的累积，它们被当成了作品附属的一部分，但由于部分信息是存于纸张上被粘贴在艺术品背面或内框上的，容易损坏或剥落，我们应该把这部分信息做拍摄，让它们成为档案的一部分，它们对我们破解某些时隔多年造成的“谜团”或了解当时的信息，会提供蛛丝马迹，甚至会有意想不到的帮助。

在2002年全国美术馆工作座谈会上，广东美术馆研究部副主任蔡涛发言时讲到日本美术馆的资料管理理念：“……首先，他们强调资料与藏品的一体性。在收藏工作展开的同时就已经有了前期资料的准备工作，包括与作家相关的简报、杂志、画册、照片、微缩胶卷、作家的笔记、日记、藏书、录像带、电影胶卷、光碟和网上信息等资料都尽可能收集到，用于建立详细的藏品背景档案。”蔡涛认为他们这么做的理由之一是“藏品在库房内孤立存在被认为是毫无价值的，只有通过细致的资料收集工作，展开展览、研究和教育工作，藏品才能实现意义。”[25]对我们应该有所启发。

三、藏品展示与研究

由于展览与研究都是美术博物馆的另外两个独立的体系，故在此只简述与藏品相关的内容。

安娜·索菲·格拉辛（Anne·Sophie Grassin）著，李军译的《令观众在展品与文字说明卡之间周旋的技艺》[26]一文，论述了展品说明卡（展品标签）的清晰展示，与观众个人阐释接近博物馆所欲传达的主题一致的重要性。这其实就是藏品资料信息在一种转化的空间里以另一种方式的传达。

但也有观点认为过多的解释会对观众造成干扰，他们更多的去关注资料而忽略了艺术品本身的重要性以及艺术品本身的语境。

对于藏品的研究，越来越多的人倾向于公共性和开放式，也多有建议与美术院校合作。

在2002年全国美术馆工作座谈会上，李公明发言“美术馆在结构转型的社会背景里，它的一个重要目标

是迈向真正的公共性。要迈向真正的公共性，有几个相关问题……第三，能否真正建立一种开放的馆藏研究机制。目前这种有收藏单位垄断学术资料的状况是极端非理性的一种垄断机制……美术馆能否真正确立一种开放的研究机制，我觉得这是一个很实在的问题，不需要太多的理论探讨……”[27]

而刘曦林提到藏品研究的问题时认为美术馆的研究相对于一般学院的、艺术研究院的美术研究，其特点和优势就在于“我们直接接触作品，直接接触藏品。我希望作为美术馆……它是应该向学者或者向美术学院的学生开放的。”[28]

在同一座谈会上，香港康乐文化事务署的曾柱昭发言“博物馆应该多和大专院校合作，做研究计划，香港艺术馆成立了香港艺术家的资料库，收入了1200多名香港艺术家的资料和一手材料，以作研究和编撰文献之用。这些材料的整理也可以发动大专院校的学生做初步的工作……我们应该好好利用，利用互联网转载我们的藏品。这是一个令博物馆运作增加透明的方法。”[29]

我们时刻记得：艺术品是人类共有的文化遗产。

注：

1 《美术馆》总第七期p245， 广西师范大学出版社，2006年3月第1版
2 《美术馆》总第十一期p4，（2006年B辑），上海书店出版社，2007年12月第1版
3 《博物馆的美学经济》p1， 刘惠媛著，生活·读书·新知 三联书店，2008年6月北京第1版
4 《美术馆的可能性》p49， 並木诚士、中川理著，蔡世蓉译，典藏艺术家庭股份有限公司，2008年8月初版
5 《全球古根汉效应》p6， 蔡昭仪作，典藏艺术家庭股份有限公司，2004年12月初版
6 《美术馆》总第十期p37， （2006年A辑）上海书店出版社，2007年6月第1版
7 《全球古根汉效应》p93， 蔡昭仪作，典藏艺术家庭股份有限公司，2004年12月初版
8 《全球古根汉效应》p93， 蔡昭仪作，典藏艺术家庭股份有限公司，2004年12月初版
9 《无墙的美术馆》p55， 广西师范大学出版社，2004年1月第1版
10《美术馆》总第十五期p46，（2008年B辑），同济大学出版社，2009年8月第1版
11《美术馆的可能性》p134， 並木诚士、中川理著，蔡世蓉译，典藏艺术家庭股份有限公司，2008年8月初版
12《美术馆的可能性》P135， 並木诚士、中川理著，蔡世蓉译，典藏艺术家庭股份有限公 司，2008年8月初版
13《美术馆》总第十一期p31，（2006年B辑），上海书店出版社，2007年12月第1版
14《美术馆》总第十五期p46，（2008年B辑），同济大学出版社，2009年8月第1版
15《美术馆》总第十五期p51，（2008年B辑），同济大学出版社，2009年8月第1版
16《美术馆》总第十一期p132，（2006年B辑），上海书店出版社，2007年12月第1版
17《美术馆》总第十一期p31，（2006年B辑），上海书店出版社，2007年12月第1版
18《无墙的美术馆》p166， 广西师范大学出版社，2004年1月第1版
19《美术馆》总第十五期p33 （2008年B辑），同济大学出版社，2009年8月第1版

20《全球古根汉效应》p94，　蔡昭仪作，典藏艺术家庭股份有限公司，2004年12月初版
21《全球古根汉效应》p94，　蔡昭仪作，典藏艺术家庭股份有限公司，2004年12月初版
22《美术馆的可能性》p124，　並木诚士、中川理著，蔡世蓉译，典藏艺术家庭股份有限公司，2008年8月初版
23《美术馆》总第九期p002，上海书画出版社，2006年12月第1版
24《美术馆》总第九期p026，上海书画出版社，2006年12月第1版
25《无墙的美术馆》p62，　广西师范大学出版社，2004年1月第1版
26《美术馆》总第十五期p022，（2008年B辑），同济大学出版社，2009年8月第1版
27《无墙的美术馆》p53，　广西师范大学出版社，2004年1月第1版
28《无墙的美术馆》p56，　广西师范大学出版社，2004年1月第1版
29《无墙的美术馆》p58，　广西师范大学出版社，2004年1月第1版

访谈录一：
王璜生：中央美术学院美术馆是一个有脾气的美术馆

时间：2009年9月14日

地点：中央美术学院美术馆咖啡厅

人物：王璜生（中央美术学院美术馆馆长） 申颖（世艺网）

整理：Lydia

世艺网（以下简称世）：从介绍您自己开始，您一直生活在广州，南方的生活环境是您所熟悉的，这次选择来北京生活和工作有什么是您不适应的？同样北方的生活习惯与您之前有什么不同？

王璜生（以下简称王）：没有什么不适应的。那天和一个朋友在谈事情的时候，他说人的这种适应性跟肠胃有关，就是肠胃和思想有某种对应性。如果一个人的口味或肠胃老是盯住一种东西，只对一种食物、一种口味适应，他的适应性就会很差，包括思维的开阔性。我是从很早就走南闯北的，我可以在新疆最艰苦的地方，包括南疆非常边远的地方生活，和那里村民一样吃一些乱七八糟的东西，也觉得很愉快、很好。在北京，生活上的不适应是没有的。

世：在南方也经常吃北方的菜？

王：是的，非常喜欢。

世：适应性比较好。您个人有什么爱好？什么样的生活状态是您最向往，并且为之努力的？

王：其实挺矛盾的。从外表上看，一方面，我是一个走南闯北的人，人来人往的事儿很多。从另外一方面来讲，我特别喜欢安静。希望能有一个非常安静的，属于自己的时间、空间。那样我觉得很好，也很满足。应该讲，如果从向往来讲，我可能比较喜欢安静的生活状态。

世：就是一个人独处。

王：独处，看看书、画点画、胡思乱想。

世：您现在自己还做创作吗？

王：做。工作繁忙的时候，我更希望有一点时间，自己一个人，画一点水墨，这样可以轻松一点，调节自己的心态。

世：您现在当馆长之余还会在中央美术学院教课吗？

王：是的。

世：中央美术学院这边的教学模式是：临摹、写生、创作的流程，您觉得您过来给学生们上课是不是也是这样一个流程，还是会有一些新的方式？

王：这个问题还没有真正接触。上什么样的课，有关哪方面的，是本科或者是研究生的，或者说是美

术史的……因为我又是美术史专业出身的，教什么现在还没有真正定下来。因为刚来，美术馆有很多事要调整，要理顺等等，所以现在还没有涉及到教学方面。

世：您自己也在创作一些水墨的作品，关于水墨这块，鲁虹曾提过现在是“实验水墨”向“当代水墨”的一个转型时期，您个人对这方面是怎么理解的？您觉得是否“实验水墨”已经转型为“当代水墨”？

王：我不太了解：哪个范畴属于“实验水墨”，哪个范畴属于“当代水墨”。

世：您对现在水墨圈子的现状，有自己的见解吗？

王：“实验水墨”，曾经轰轰烈烈地被大家关注过，但是也正因为它一直与当代艺术之间还存在着“水墨”这个说法，所以与当代艺术还是有某种距离，或者说在风格方面还是有相对独立的一面。它不像其他种类，整个融入变成当代艺术。这其中如果谈“当代水墨”、“实验水墨”跟“当代艺术”之间的关系，我觉得又回到了所谓的“水墨”的说法。“实验水墨”为什么和当代艺术之间一直有某种距离，就是因为它是独立的所谓的水墨，与当代艺术没太大关系。在当代艺术里边，基本上不会去谈它是当代油画，也不会去谈它是当代雕塑，它是一个完整的一大块。确实这几年来，水墨在创作跟实验方面是不断地和当代艺术之间产生误读、产生交汇，也激发了不少新的创造方式。我所组织的第二届“实验水墨空间”，策展人是杨天娜，德国的一个策展人。那次展览的内容很宽泛，完全是一个当代艺术的展览，并且具有某种文化倾向——我们将芭蕉树搬入展厅，芭蕉跟中国的水墨文化有某种情景上的衔接。我们将各种元素，如水墨、媒材、语言等综合成一种感觉，一种文化经验。包括我们当时展出的还有一个用影像所做的跟水墨情景有关系的作品。

也就是说水墨可以变成一种文化情景，或者是一种文化经验。如果鲁虹是从这样一个角度在探讨当代水墨跟实验水墨的关系，我觉得更好。

世：在什么时间点上使您下决心来接任中央美术学院美术馆馆长这一职务，仅仅是因为潘院长的邀约过来的吗？

王：一方面，我在广东美术馆做的时间比较长，做了馆庆十周年之后，也就是2007年的年底我就开始考虑离开广东美术馆，因为在那里已经做了十来年了，觉得应该换一换位置。第三届广州三年展开幕的时候，我请潘院长来广东参加开幕式，他在电话上跟我说：“我会去，但是我去的时候，主要不是去参加开幕式，而是有事要跟你细谈。”那次他明确地说希望我过来中央美术学院美术馆。我也是觉得潘院长对我这么看重是挺荣幸的。紧接着有很多细节还要考虑，就拖到了现在。

世：中央美术学院美术馆，您觉得能给你的事业带来怎样的一个新的阶段呢？

王：其实人生是有很多很多的阶段。可能我现在会告别广东美术馆这个阶段，现在新的阶段，就是跟中央美术学院合作的阶段。 我一直多次地表达，我为什么选择北京，又选择中央美术学院？北京有这样好的一个文化氛围，对我个人来讲，是很向往的。我对北京的文化气氛还是有一种比较好的感受和印象。第一，中央美术学院作为这样好的学校，也有各种各样的资源。在这个气氛中，可能使我在未来的生活中感受到很多新的东西。尽管很多东西都不是说怎样好就好，北京也有人说这儿不好，那儿不好。这次我来，有很多人都

说：“在广东，你做当代艺术做得很自由、很开放。你到北京，不一定是这样等等。”或者说到中央美术学院这里，各种不一样的因素等等。我总觉得任何地方都是有好、有坏的。 第二，如何去理解一些好的东西，然后去发挥自己好的东西，更重要。

世：北京不好的地方，您认为是哪些？

王：我觉得北京很难具体地说什么，可能机会很多，尤其是当代艺术机会很多，但是也会觉得比较躁。而且江湖很大，其实有些东西也会影响到你的工作心态等等，这些地方都是有的。我们可能看到的只是很表面的一些东西，更深层的，包括好的、坏的都会很丰富。

与中央美术学院美术馆怎样的“职业婚姻”关系

世：对于您来说，中央美术学院美术馆是您的一个新的阶段，对于中央美术学院美术馆来说，您的到来也是一个新的阶段。您觉得这个新的阶段能够呈现出什么不一样的气象吗？

王：我想首先是在美术馆管理方面。我觉得这个美术馆的硬件是非常好的，尽管也有人批评说存在着这样、那样的问题，包括靳院长也在批评。确实没有一个十全十美的建筑，但是总体来讲，评价还是相当不错的。其实美术馆到了新的发展阶段，应该开始一个软件的建设，包括功能的完善，人员配备整齐，还有很多看不见的东西等等，这方面如何将它们变成一个美术馆建制，一个完善的机构，这个机构所做的事更像一个美术馆，或者是学院美术馆应该做的事。首先是从整体上构建这样的框架，然后往里面填充一些东西，将它完善起来。

另外一方面作为一个美术馆来讲，当然学术活动应该是非常重视的。而且应该有自己的学术品牌，包括跟中央美术学院这样一个大的文化机构，能够有一种互动，或者是作为其中的一个部分，协助中央美术学院这样一个大的旗帜，共同创造一些东西。我想这方面作为美术馆自身，关键是要创立一种好的学术品牌或者学术性的好的形象。形象，太重要了，必须做好的展览、好的活动出来。人家会觉得中央美术学院美术馆不愧是能够成为学院的重要一部分，能够成为学院的一种形象。

世：学院的美术馆跟一般城市美术馆相比，它的优势和局限性分别是什么？同时能不能给我们讲一讲，像国外很多学院里面都有自己的美术馆，它的现状和中国现状的一些对比？

王：应该讲，我一直觉得作为学院的美术馆，很重要的一点要背靠学院，如果不背靠学院没有很好的用好学院的学生资源，人才资源，也不像一个在学院的美术馆，首先这一点要充分地用好美院各方面的资源，包括历史资源、人才资源、学生等。同时它应该是面对社会的，因为它是一个服务系统，不能只服务于一个学院，学院也是在服务社会。其实作为学院的美术馆应该面对社会，服务社会，应该跟社会更多地互动，跟公众、市区的活动结合起来，将它做成一个公益性更强的美术馆，不能只是局限于我是在为学生服务。为学生服务很重要，但是应该建立在为社会服务这一基础上的。

如果能够比较好地去解决这样的一些关系，就能更好地充分发挥学院美术馆的优势，我一直是这样的一个感觉。

世：和国外相比是怎样的情况？

王：国外学院的美术馆，像宾夕法尼亚大学的博物馆非常好，跟它的大学学科建设特别是和考古学结合紧密。它的博物馆，它跟宾大的考古、历史、学术成果等，有一种互动的关系。谈到宾大，会谈到宾大博物馆，谈到宾大博物馆会谈到它曾经拥有的一些很好的东西，包括中国昭陵六骏其中的两骏在宾大。作为一个学院的美术馆，国外学院美术馆很重视跟学院的学科建设、学科资源、人才资源结合在一块。但是国外也有一些美术馆，在树立一种特别是对当代艺术、当代文化的切入方面，做得非常独立，影响也非常大。

怎样的美术馆文化

世：您给广东美术馆的定位与您给中央美术学院美术馆的定位有什么不同？您认为它们各自承担的使命有什么不一样？

王：其实广东美术馆的发展，可以说前后还是有不同的定位，或者是不同的偏重。早期，我们是从学术建设切入。包括像美术馆功能的完善，学术形象的梳理提出了一个“以研究为龙头，带动收藏、教育等方面的工作。”为什么会提出这样的口号呢？在当时来讲，普遍的美术馆在自身的学术建设上都比较薄弱。作为一个美术馆，我认为应该在学术建设方面有自己的形象和定位。其实这一点也是国外很多美术馆早期特别重视的。

慢慢地，广东美术馆非常重视的就是公共教育问题。变成了一个更开放地面对社会，为公众服务的一个机构。在后期，将教育部门、社会拓展部门不断地扩大。很多项目，一方面保留原来一直重视的学术建设，另一方面，加强对公众的服务。

我想中央美术学院美术馆，目前来讲，也应该是先走学术建设的道路。因为一个馆的立身之本是它本身的学术形象，一种学术理想。同时，我们还是要不断地考虑为社会服务，成为同社会文化配套的一个部分，这方面我们会不断地去努力。

怎样的艺术生态圈

世：您认为中国的艺术生态圈，想让美术馆担当一个什么样的角色？就像潘石屹说过，中国的社会把各行各业的人都逼成商人了。

王：我觉得在中国的艺术圈里边，美术馆应该是单纯美术馆的角色，不能担当一个太商人的角色。当然美术馆在学术建设或者推动学术建设方面，包括推出一些新人也好，或者是对一些历史资源的挖掘、整理，

对一些大师级艺术家的整理，重新展示、重新定位等方面，应该从纯粹的角度去做美术馆该做的，而且做完以后，从某种意义上会带来新的可能性。比如在推出新的艺术家之后，可能会带来一种商业上新的可能性。我认为这一点作为美术馆来讲，不能说："我有什么目的，或者去借助一种什么商业的目的来做这样的一些工作。"觉得这就不太纯粹了，我希望中国的一些文化机构，能做得纯粹一点。

世：做得纯粹要靠学术。但是有的美术馆也会遭遇一些资金方面的问题，很多美术馆的馆藏没有足够的资金来保护修缮，这也是一个问题。

王：确实。但这其实是政府的事，如果说政府真正地懂得对文化建设更多地支持，更多地重视，他们自然会有更多的投入。

世：在一个美术馆品牌打造的过程中，您认为什么是最困难的？

王：在做事情的时候，第一要有眼光、第二要有坚持、第三要有方法。你做任何事情都是需要有方法的，当然只有诚信才能做成一件事。因为现在中国最大的问题是人事制度问题，最关键一点是人才的问题或者是人事结构的问题，因为人要发挥他的才干，他需要一个很好的，良性的人事氛围。包括人与人之间的关系，包括体制方面对人才的重视或者说薪水的一些问题等，还有人的基本道德标准等，我觉得我走过这么多地方，中国的用人制度存在着太大的问题。

世：您觉得这个是品牌打造最大的一个困难所在，可能因为这不是一个人的力量所能解决的，而是一个体制。

王：是的，这不是一个人的力量能够做到的。但是作为个体的人，最基本的一点，就是说你既然做一件事，就应该尽心尽职地去做，这是做人的最基本的道德。如果说连这种道德都没有的话，就不用再谈别的了。

第二也是基本的，就是人还是要有比较纯粹的道德感。包括作为一个文化人或者是知识分子，他应该对得起自己所从事的这份所谓的知识分子在做的一件事。社会诱惑很多，包括你刚才讲到潘石屹所说的逼得大家都成为商人，但是作为知识分子来讲，他在这种过程当中能够做成什么样，也是人的问题。我刚才也说了要坚持，还有就是方法。

世：咱们现在聊一些关于艺术生态圈的现状。在国内基于艺术机制和环境的不完善，批评家和策展人两位一体的现象很多，甚至会身兼媒体、画廊老板、艺术经纪人等多重身份，这是时代发展的需要所致，还是环境发展未稳定的畸形，为什么会有这样的变化？这些复杂的身份，给美术馆做展览又有怎样的影响和限制？

王：我觉得这种多重身份属于是正常的一个范畴，也不算非常地畸形。作为策展人，其实也应该有批评家的眼光和学识。像这样，可能也会涉及到自己去做画廊等等，我觉得社会是有一个总体的评判标准的。如果既是批评家，又是策展人，同时在做画廊，关键是看做出来好不好，整个社会的评判机制会对他有一种制约的，关键是要看做得好不好。

至于说他们跟美术馆之间的关系，包括说到策展人也许后面还有一个画廊，然后他做的展览是不是跟他的画廊背景有关，想推出他的艺术家等，你在某一个美术馆做，你接受这样的展览还是怎么样，这种东西要具体事情具体评判。如果做得好，推出来也是有道理的。

世：网络的普及让艺术批评的影响方式扩大化，但网络也带来一些负面的效果，比如批评语言的暴力化、低俗化；批评内容的浅薄化，对这一现象你是怎么看待的？

王：对，我觉得任何东西都是有好有坏的。像网络的蓬勃发展之后，带来一种很强的民主思想，对于中国来讲这是很重要的一点，就是民主的普及化，思维也更开放。同时确实也带来了一种暴力倾向，包括语言的暴力，这种暴力是愈演愈烈的。这个问题如果归到美术界来讲，我觉得自由争论很重要，首先要肯定这种竞争。至于说一些语言暴力或者是批评暴力等，我总觉得最后归根结底是有一个社会的检验机制和评判机制。如果一个批评家或者一个公众不断地在使用语言暴力，他最后也会为自己的这种行为付出代价。

世：这两年不断地涌现出一些青年批评家和新锐批评家，您是否会大胆邀请他们也来做展览呢？

王：这个绝对会的。我觉得近几年有一批年轻策展人和批评家的出现，这种出现有这样一种倾向，首先，他们这些人的理论思考力量很强。可能这批人接受西方的理论比较多，也有比较好的教育背景，现在网络知识也非常发达，因此这些人的理论思考能力挺强。但是也有一种很明显的现象，就是说以前老的批评家几乎奠定了某种位置，那么新的、年轻的批评家，就像新的艺术家一样，也如雨后春笋一样非常多得冒出来，他们用一种什么样的方式能够取得一种应有的地位或者是被关注的一个地位。

怎样的网络媒体

世：您认为网络媒体应该呈现怎么样的一种状态，才有利于整个艺术生态的发展？媒体所担当的使命是什么？应该有什么样的底线？

王：这就看一个媒体想选择什么。如果是一个要建立自己的定位标准的网络或者是媒体，他知道自己的底线在哪里。这个媒体，这个网络，我们主要的目的要做什么，如果说很多八卦新闻这也是一种方式，都愿意这样做，那无所谓。如果说要有一定文化修养的人来关注，我想媒体也应该知道它要做什么。

世：前段时间，针对靳尚谊老院长对于美术馆的批评声音，媒体也是在不断的报道，有人在质疑这次《历代名画记》的展览，你是怎么看待的？

王：我觉得这次“历代名画展”非常好地体现了中央美术学院的收藏，它的文化积累是很重要的。就是说一个名校，不仅仅要有名教师，很好的学生，输送很多人才，很重要的就是还有它的文化积淀的问题，包括图书馆、美术馆，还有美术馆的藏画。我觉得这次的展览非常好地体现了这一点。

至于说有一些批评说里面有一些鉴定出了问题，或者有一些作品好像没有鉴定等，或者说很明显地有一些赝品的东西，这里面我要特别说明的，这次展览，这些存疑的作品，其实是这个展览策划中的一部分，

也就是说是一个秘画部分。秘画部分，是说这些画，一般是秘不宣人，看这些画要非常慎重，里面有一些问题。当然我们在作品的说明上也特别指出了一点，标明是“传”等，也不是作为真正的真品定位。

其中也有说法说个别作品还是有争论的。我觉得这个争论是可以存在的，因为谁都没办法对一件作品说：“这绝对是真的”。就是鉴定家杨仁恺老先生也不会这样说，因为都可以存在不同的争论，说这件作品是真的，或者可能是真的。我们这批作品是在九十年代由中央美术学院的一些老教授、专家，请了故宫博物院的一些专家曾经看过的，而且也有分类、分级别。

世：针对中央美术学院美术馆这个建筑的一些看法，您是怎么看的？

王：我觉得是这样的，靳院长的批评是有一定的道理，确实进来以后也知道里面有一些空间，有一些位置不合理。但是我总觉得中央美术学院美术馆还是一个非常有个性的美术馆，而且空间的问题，关键也在于你怎么去使用，找到一种比较好的展览和空间展示效果的切合点，用好这个空间才是最重要的。这个空间确实在布展上面会增加非常多的困难，但是我想，它还是一个有脾气的美术馆。如何摸好它的脾气，做好相应的一些展示，我觉得这个问题不大。

世：谢谢！

访谈录二：
中央美术学院美术馆立足于学术展览

时间：2009年12月9日上午
地点：中央美术学院美术馆
人物：王璜生（中央美术学院美术馆馆长） 艺术聚合

艺术聚合（以下简称WE）：非常感谢王馆长能抽出时间与我们进行交流，请问中央美术学院美术馆新馆建成以来的展览的整体框架是怎样的？请您大概描述一下。

王璜生（以下简称王）：首先对这个馆有一些想法，央美的资源是非常重要的，尤其是藏品是非常重要的。央美美术馆现在馆藏一万五千多件，古代有很好的东西，近现代也有很多。有齐白石、张大千、李可染，而且最近发现一批从30年代到60、70年代油画，那30年代的油画太珍贵了。因为中央美院它的前身是北平艺专，它这段历史和它积累的东西从藏品资源和历史来讲是不容忽视的。这段历史有它所积累的东西，这些需要好好去整理、去研究。这方面的工作现在做得是非常不够。美术馆应该和人文学院、各个学院和各个部门进行合作，去整理去研究。当然，作为当代的美术馆，我们会介入当代的美术工作，重要的是我们会和美院的教学结合起来。包括我们现在做的一个小项目，算是一个信号，和艺术管理系的学生、实验艺术系的学生、年轻教师共同做一件事情。我们也会考虑会做其他的一些项目，比如会和建筑学院、造型学院做一些合作，做出我们自己品牌的展览。同时我们还会出版刊物，我们现在的想法是做一本《大学与美术馆》，大学与美术馆不是大学里面的美术馆，而是大学跟美术馆的一种关系，大学是文化精神的一种表现，包含独立的精神、文化的兼容等。还会开办一些民主自由的平民教育，开展研讨会进行交流，成立一个大学美术馆的俱乐部，开展一些学术活动。从公共教育角度，是把重点放在大学、高校，我们对社区也会有义务服务。央美美术馆的位置是非常有意思的（还有798、草场地），在这样一个学术氛围里，融合在一起的，而不是一个很游离的东西。

WE：今年你们达到了哪些目标？

王：我是八月底才正式上任，7月份来的，但八月底才开始做，像美术馆的工作有一个延续性和时间跨度，很多展览是延续性的。我现在的安排应该是到明年年底或是到后年年初了。好多东西都是已经安排好的。我按照自己的方式，和未来的构想做一些计划，设立了学术部、公共教育部、展览部等，之前是一个笼统的组织结构。展览我会做一些调整，突出学术，也突出公共教育，影响也是非常好的，做一些结构上调整。像国际版画的一些展览，今年下半年比较重要的“碰撞”展，这个展览架构是摆在那儿的，那具体怎样呈现、细节如何呈现出来是很关键的。这个展览的整体呈现大家评价还是很高的，我也觉得这个展览体现了、挑战了我们馆的某种特点。突出了展览和空间的关系。展览空间有众多的批评，但是我还是希望越来越

好吧。然后像世界设计的大展我们达到每天参观人接近3000人，据统计以前100多人的参观人数算是很开心的，“碰撞”展是达到600多人，现在呈现的这种情况还是不错的。

WE：2010年的展览整体有什么样的概念？

王：和院系有很好的结合，2010年造型学院会有一个展览，他们在十年前做过一个展览，现在在十年后他们又拿出来做这个展览。美院的设计专业，也是走过了十年的路程，现在受到了关注、得到了不错的发展。在国际上，设计学院是很重要的符号。在大的国际交流上，我们也有几个比较大的项目，如马克·吕布的展览。卢浮宫文艺复兴时期的展览（这个还没有定）初步我们还在谈。年底我们集中再谈的是莫迪里阿尼的大型展览，如果能谈好，那是特别好的。大型的交流展我们会做一些安排，另一个是我们自身，会强调自身学术品牌的建设，考虑学术展、大型的学术研讨会，探讨学术问题，加强学术建设。

WE：请您介绍一下央美美术馆的策展团队吧？

王：现在我们馆里面的策展团队（人数）还是不多的（笑）。中央美术学院美术馆在中央美术学院院内，这也给美术馆提供很多资源，像人文学院、造型学院、设计学院，他们都有很强的策展能力。我们是博物馆的经验，会运用博物馆的经验，共同将一个事情做得更好，共同做是很重要的。很多事情都不是一个人做的。如果外面的人把展览策划好放进来展览，这就不算是一个好的机构，也不算是一个展览。布展的过程都是共同来协作的，都希望展览做得更好，在博物馆来讲是特别应该注意的，具体呈现的要求和主题性。

WE：美术馆在国际合作方面来说，有什么具体的安排，用什么模式来进行合作呢?

王：还是从学术判断上来说的。卢浮宫素描纸本，有达芬奇的、米开朗基罗的。这种纸本能拿出来是很难的。来了以后我们会开展一些好的讲座，学院做这些展览的时候更注重学术内容。现在我们在争取德国的著名艺术家皮皮的展览。他现在也在北京选地方，对我们这里也很感兴趣，我们学生可以在里面进行参与，他的创作思想也可以和我们的学生进行交流。他也希望这样做，希望在中国做展览。我们学生也会帮到他。

WE：可不可以这样理解——美术馆同时也是央美的一个教学、研究的平台？

王：央美美术馆和央美是分不开的，应该是很好地和教学结合起来。

WE：从对青年艺术家来说，给他们提供平台的话，是怎样的模式，有具体的原则、方法吗？

王：我们初步在做三维空间，现在做项目空间，是为策展专业的学生、还有人文学院的学生提供，但是我们现在觉得策展学生少了一些，人文学院方面，我们也向他们提方案，我们也要求对象是我们学院的青年教师和学生。因为空间比较小，我们希望小一些、方式灵活一点。第一个展览做得还不错，第二个方案马上就要出来了。我们也有一些问题，我们在调整，我们经常会开会，学生参与进来，我觉得开会对学生来说是一个很好的课堂交流，其他的一些还是要具体的看。

WE：刚刚您谈到美术馆的两个主要方向——学术上的和大众的，在大众教育这块有一个什么样的措施？

王：首先是大学教育这一块的，也考虑成立俱乐部，学院也在探讨对外开放的（方式），我想既然是大学的美术馆，就要用好大学这个关系，希望建立起这样一种关系。

WE：刚才我们提到《大学与美术馆》，是不是还有其他的方面的出版计划呢？

王：书刊、画册等我们一定会根据展览来做，另一个我们会根据藏品来做。已经有的藏品、将要发展的藏品，包括对老艺术家的研究，都会来做。在公共方面，我们也会比较快地开展艺术品商店，小书店，衍生品也都会做出来。



中央美术学院美术馆正门入口



中央美术学院美术馆外景



中央美术学院美术馆正门入口近景





Ⅶ 大事记

2008年度大事记

四月

2日

中央美术学院90周年校庆系列活动之一——“欧洲古典艺术经典石膏像捐赠仪式”在我馆举行。

丹麦亲王向中央美术学院捐赠16件大型经典石膏像，中央美术学院党委书记杨力主持捐赠仪式。出席捐赠仪式的有丹麦亲王Henrik、丹麦皇家美术学院雕塑家Bjom Norgaard教授、中国教育部、文化部的相关领导以及我院领导潘公凯、谭平、部分先生和部分师生。潘公凯院长、丹麦Henrik亲王分别发表致辞。捐赠仪式结束后，我院领导陪同丹麦亲王等一行参观美院校园和石膏雕塑陈列馆，到教学展厅观摩了正在展出的中央美术学院经典素描展。（图1）（图2）



图1 欧洲古典艺术经典石膏像捐赠仪式现场



图2 中央美术学院经典素描展 展览现场

3日

作为“欧洲古典艺术经典石膏像捐赠”活动之一，《欧洲古典石膏雕塑与中国美术教育》研讨会在我院电教学术报告厅举行。研讨会由基础部主任高天雄教授主持。出席研讨会的有丹麦亲王Henrik等贵宾，我院副院长谭平教授以及清华大学美术学院、中国美术学院等兄弟院校的教师代表。研讨会为期两天，围绕石膏在博物馆收藏及艺术教学中的意义与作用展开讨论。谭平教授发表演讲，回顾了学院及石膏教学的发展历史；丹麦亲王Henrik致辞；新嘉士伯基金会代表 Else-Marie Bukdahl教授、丹麦皇家美术学院雕塑家 Bjom Norgaard教授、丹麦国立美术馆馆长 Britta Tondborg先生；慕尼黑Klassicher Bildwerke博物馆Ingeborg Kader博士；英国亨利摩尔学院Jon Wood博士；我院孙景波教授、隋建国教授、赵力副教授、袁元副教授等分别发表了专题演讲。



图3 专家组参观“学院之光”展览

22日

北京市委教育工委专家组对中央美术学院党建评估工作进行验收达标检查。专家组到我院教学展厅、美术馆新馆、石膏馆参观。晚六点，专家组在我院党委书记杨力、副院长董长侠、谭平等领导的陪同下参观我院教学展厅正在举办的造型学院第六届学院之光“童话·今天——2008年毕业生、研究生

优秀作品展”。我院造型学院院长戴士和教授为到场专家作了介绍。(图3)

之后，专家组成员到我院石膏馆参观石膏与学生素描作品展，受到谢素贞副馆长接待。（图4）

最后，专家组在院领导陪同下来到美术馆新馆。潘公凯院长向专家组介绍了美术馆新馆的设计、施工以及建造技术等。在潘院长等领导陪同下，专家组参观了美术馆一层正在举办的丹麦亲王捐赠石膏展、二层的美术馆馆藏作品展以及三层设计独特的展厅。（图5）


图4 专家组参观石膏馆


图5 专家组参观馆藏作品展

28日

馆长助理唐斌策划的中央美院教授汤夙国先生“面塑艺术展”在我馆王府井展厅展出，学院党委书记杨力、副院长谭平等院领导以及侯一民、伍必端、苏高礼等老先生出席了开幕式。

五月至七月

中央美院美术馆新馆筹备开馆。

开始组建新美术馆队伍，入馆职工有谢素贞、苏珀琪、唐斌、李伟、齐鹏、陈俏、吴琴、吴鹏、张笑萱、李学博、刘丹青、朱永康、伊义、袁蕤、宿世存、王春辰。（图6）


图6 馆员合影

八月

2日

“艺术诠释·人文奥运——2008北京奥运·全国艺术设计大展”在我馆隆重开幕。

作为2008年北京奥运会的重大文化活动之一，历经几个月的紧张筹备，由中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆联合主办的“2008北京奥运·全国艺术设计大展”于8月2日17:00在中央美术学院美术馆新馆隆重开幕，展期至9月11日，这也是中央美术学院美术馆新馆建成后举办的首次大展。该展览以“设计与奥林匹克”为主题，参展作品用设计传达了中国及世界设计师们心中的奥林匹克精神，以艺术语言传递人文奥运的气息。此次全国艺术设计大展展出大量优秀奥运设计作品，是北京“人文奥运”的一次精彩诠释，被誉为第29届北京奥运会期间一道亮丽的文化风景线。（图7）


图7 全国艺术设计大展 开幕仪式

25日

“雅昌艺术市场监测中心发布会”在我馆举行。

九月

3日

学术部王春辰博士参加在今日美术馆举行的“艺术要相信什么？——从蔡国强个展看中国当代艺术的创作与艺术家身份”研讨会。

27日

“艺术慈善中国——2008中国当代艺术国际巡回展”在我馆首展。

展览在中央美术学院美术馆新馆举行首展，共展出87名当代艺术家的87件作品。嗣后，又在东京、香港两地举行了巡展。（图8）



图8 艺术慈善中国——2008中国当代艺术国际巡回展开幕



图9 出席美术馆开馆仪式的领导及贵宾：潘公凯院长、靳尚谊先生、华建敏同志、李铁映同志、矶崎新先生、纪国刚同志（从左至右）

十月

18日

“中央美术学院90周年校庆庆典大会”在我馆隆重开幕，标志着筹备已久的美术馆新馆正式开馆。

中共中央政治局委员、国务委员刘延东女士发来贺信对中央美术学院建校90周年表示祝贺。全国人大常委会副委员长华建敏先生，原全国人大委员会副委员长李铁映先生，中国文联党组副书记、副主席李牧先生，全国政协常委、中国美术家协会主席靳尚谊先生，国家发改委重大项目办公室主任任树本先生，国家发改委投资司副司长纪国刚先生，教育部直属高校工作司副司长贾德永先生，文化部教育科技司副司长王丰先生，北京市委教育工委副书记王民忠先生，北京市教委副主任杜松澎先生等领导同志出席庆典大会，教育部和文化部也分别发来贺信，向中央美术学院全体师生和广大海内外校友表示热烈祝贺。各界知名校友、兄弟院校领导、国外美术院校校长等与中央美术学院师生教职员工齐聚一堂，共同庆祝中央美术学院90周年华诞。

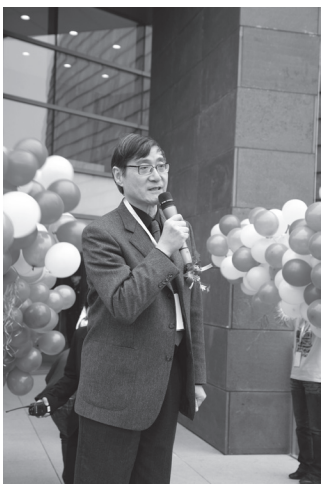


图10 潘公凯院长致辞

“中央美术学院美术馆新馆开馆典礼”隆重举行。

上午11:00，中央美术学院美术馆新馆开馆仪式在我馆正门入口隆重举行。全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁

映先生、国家发展与改革委员会投资司副司长纪国刚先生、日本著名建筑设计师矶崎新先生、中国美协主席靳尚谊先生、中央美院党委书记杨力先生、院长潘公凯先生、副院长徐冰先生等出席开馆仪式。（图9）

潘公凯院长为开馆仪式致辞。他介绍说，中央美院花家地校区由两部分建筑组成，第一部分是靳尚谊院长时期的花家地校区迁建工程，即一期工程；2001年以后，中央美院在国家计委和教育部支持下进行了二期续建工程。二期工程包括几座大楼，其中最重要的一座是中央美术学院美术馆新馆。该馆技术难度高，设计上具有国际前沿性，在建设过程中就受到国内外建筑界的广泛关注，国外很多优秀建筑刊物都刊登了本馆的设计方案。潘院长表示，中央美院美术馆的顺利开馆，首先要感谢国家发改委的支持，因为该馆是由国家发改委投资建设。还要感谢国家教育部、北京市教委、北京市规划委的支持。除此之外，还要特别感谢该建筑的设计师矶崎新先生，他为美术馆做了很认真的设计。矶崎新是享誉国际的日本建筑设计师，设计经验丰富，已在世界各地设计了十几个美术馆，中央美术学院美术馆新馆是这些美术馆中最好的一个，对他为此付出的努力表示了衷心的感谢。（图10）

矶崎新先生上台发言。他说，中央美术学院美术馆是他在中国设计的第一个美术馆，也是他梦寐以求的一件作品。在设计过程中，他极其努力，不仅运用了以往的设计经验，还把美术史上美术馆的各种分类体现在其中。现在中国的当代艺术已走在世界前列，他希望中国的建筑也能通过这样的方式走到世界的前列，希望中央美术学院美术馆这座建筑能成为一个契机。他对该馆的落成及开幕表示衷心的祝贺，也希望这个美术馆在今后能托起重任，在大家的共同努力下走向世界。（图11）

徐冰副院长宣布揭幕仪式开始，全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁映先生、国家发展与改革委员会投资司副司长纪国刚先生、设计师矶崎新先生、美协主席靳尚谊先生、院长潘公凯先生共同上台，为美术馆揭幕。（图12）

杨力书记向滑田友先生颁发捐赠证书，由滑田友女儿代领证书。滑田友先生是中央美术学院著名雕塑家，为中国雕塑事业做出巨大贡献，他向中央美术学院美术馆捐赠了二十多件优秀雕塑作品。（图13）

揭幕仪式结束后，各位领导、嘉宾进入中央美术学院美术馆新馆参观展览。展览包括：



图11 矶崎新先生发言



图12 徐冰副院长宣布美术馆揭幕仪式开始



图13 杨力书记颁发滑田友作品捐赠证书

一.“灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展”

“灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展”在学院美术馆新馆二层展厅开幕。本次展览共展出包括滑田友、蒋兆和、李桦、吴作人、王临乙、李可染、叶浅予、王合内、艾中信、彦涵、王琦、伍必端、靳尚谊等十三位美院名师的作品数百件。全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁映先生以及美术馆设计师矶崎新先生等嘉宾，在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导的陪同下参观了展览。（图14）



图14 全国人大常委会副委员长华建敏等领导参馆展览

二.“我们.美院——中央美术学院校庆展”

全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁映先生等领导应邀出席了开幕式。参加开幕式的还有，海内外多家美术馆馆长和参加校庆活动的新老校友，本校师生及首都文化界、艺术界和媒体朋友。

展览紧扣“我们.美院”的主题，选取展出了雕塑、绘画、摄影、装置等教师作品200余件。展览现场气氛热烈，主展区设在三层脚手架搭成的临时展廊上，这一创意让参观展览的观众耳目一新，也寓意美院今日的辉煌是由所有师生及广大校友共同奋斗构筑起来的。全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁映先生等嘉宾在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导的陪同下，仔细观看了作品，颔首赞许，并交流了对作品的看法。最后，一行人在潘院长“我们.美院”的题字下合影留念。(图15）



图15 在美术馆内的合影：华建敏（右二）、李铁映（左二）、杨力、潘公凯

三.“中央美术学院校史文物展”

伴随着中央美术学院美术馆开馆仪式的揭幕，中央美术学院校史文物展在院方的精心策划下于美术馆新馆四层展厅展出。全国人大常委会副委员长华建敏先生、原全国人大常委会副委员长李铁映先生等贵宾在靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导陪同下参观了此次展览。

四.“人民.历史——20世纪中国美术研究展”

“人民.历史——20世纪中国美术研究展”是一个学术性研究展，由中华人民共和国文化部艺术司和我院共同主办。校友们乘车从我院本部来到我王府井展厅参观。到老美院陈列馆观展是我校90周年校庆系列活动之一，更是最后一次在原校址举行的校庆活动。

作为校庆系列活动之一，“学院与艺术——吴作人百年诞辰纪念展”在中国美术馆开幕。

19日

“庆祝中央美术学院90周年华诞暨新美术馆开馆——美术馆发展策略国际研讨会”在我馆学术报告厅举行。

10月19日到20日，由中华人民共和国文化部艺术司、中国美术馆与中央美术学院共同主办，中央美术学院美术馆承办，全国美术馆专业委员会协办的“美术馆发展策略国际研讨会”在中央美术学院美术馆新馆举行。本次会议邀请了国际知名美术馆的馆长及国内各省市美术馆馆长与代表，共同探讨亚洲美术问题、美术博物馆的收藏、展示、研究及公共教育推广方面的共同与特殊问题，旨在使艺术通过美术馆这个平台体现出一股整合性的力量，为艺术的发展作出新的贡献。（图16）

近年来我国美术馆事业得到了蓬勃发展，新的发展形势也为美术馆的建设和管理提出了新的课题。美术馆发展策略国际研讨会分别从全球化中美术馆与城市发展及观光化趋势，亚洲艺术的现代转型及美术馆的学术方向，美术馆公共教育及推广策略以及大学美术馆的功能四个方面展开讨论。大会由院长潘公凯教授和中国美术馆馆长范迪安教授作了开幕致辞及主题发言。文化部艺术司美术处处长兼全国美术馆专业委员会秘书长安远远女士、副院长徐冰先生、人文学院院长尹吉男先生、美术馆副馆长谢素贞和人文学院副院长余丁教授分别致辞。（图17）（图18）（图19）（图20）（图21）（图22）

在论坛上我们倾听到来自世界各地及国内各大美术馆馆长的精彩言论。英国国家美术馆副馆长大卫·杰弗先生从伦敦国立美术馆的收藏角度谈了有关美术馆的发展；法国卢浮宫博物馆艺术教育总监塞利勒·古耶特先生提出卢浮



图20 美术馆发展策略国际研讨会代表合影



图21 讨论现场



图22 谢素贞副馆长主持会议



图16 潘院长在美术馆发展策略国际研讨会上致辞



图17 中国美术馆范迪安馆长致欢迎词并演讲



图18 中央美院副院长徐冰主持美术馆发展策略国际研讨会



图19 研讨会现场提问

宫博物馆针对视障碍群体所建立的艺术传播政策；旧金山亚洲美术馆馆长许杰先生就国际上的亚洲艺术提出“新时代，新视野”的观念； 普林斯顿大学美术馆执行馆长丽贝卡·伊丽莎白·桑德女士从普林斯顿大学美术馆回顾过去如何影响现在； 意大利罗马当代美术馆馆长丹尼洛·埃柯先生从美术博物馆的功能和责任出发引出当代美术馆应该发出的声音；博物馆之国荷兰弗莱斯博物馆馆长塞斯·冯特维恩先生介绍了荷兰博物馆模式以及国家政策对博物馆发展的重要性；日本森美术馆馆长南条史生先生以森美术馆为例谈到美术馆新的经营模式；东京国立新美术馆馆长林田英树先生做了论东京国立新美术馆的开馆以及日本美术馆所面临的问题的报告；东京艺术大学副校长田渕俊夫展开了关于大学美术馆的意义和发展方向的发言；广东美术馆馆长王璜生先生从广州三年展看“全球化艺术”与城市文化的关系中提出对共享和共构概念的新理解；上海美术馆馆长李磊先生通过上海双年展的艺术教育推广活动提出美术馆的公共文化服务的重要性；何香凝美术馆馆长以何香凝美术馆为例谈中小型美术馆的当代实践； 国立台湾美术馆馆长薛保暇先生通过实际展览分析了流动中的“亚洲现象”。



图23 李岚清同志与潘公凯院长亲切握手



图24 李岚清同志与杨力书记亲切握手



图25 靳尚谊先生、杨力书记、潘公凯院长等院领导陪同李岚清同志参观美术馆



图26 讲座现场



图27 讲座中的李岚清



图28 讲座结束后，李岚清同志为我院学生签名

通过会议明确了中国美术馆事业发展的新方向：美术馆文化的营造还需立足全球化文化条件下以及本土公众的文化认同并增加公众对美术馆存在价值的理解。相比西方美术馆的历程，中国美术馆发展既需实现基本功能，还要着眼建立有中国特色的美术馆文化。

21日

原中共中央政治局常委、国务院副总理李岚清同志在我馆学术报告厅举办“绘画与文化的生动一课”讲座。

在中央美术学院90周年校庆之际，原中共中央政治局常委、国务院副总理李岚清同志来到美院，为美院师生做了题为《绘画与文化》的讲座。（图23、24、25）

上午，李岚清同志来到中央美术学院，看到刚开馆的中央美术学院美术馆说：“美术馆很漂亮，不规则的造型让校园更生动！”在美术馆多功能会议室，潘公凯院长向李岚清同志介绍了我校的专业设置、美院近年来的发展面貌

以及在奥运视觉设计中所做出的贡献等。（图26）（图27）

讲座在中央美术学院新落成的美术馆学术报告厅举行，由潘公凯教授主持。教育部部长助理郭向远先生、全国政协常委、中国美术家协会主席、原中央美术学院院长靳尚谊教授，学院党委书记杨力及其他学校领导、学院留学前苏联及留学俄罗斯的老中青年教师、在校其他师生近400人一同聆听了讲座。(图28)



图29 全国著名大学、中学校长峰会合影

22日

“全国著名大学中学校长峰会”在美术馆学术报告厅举行开幕仪式。

第二届全国著名大学、中学校长峰会在我院召开。本次会议由我院与中国教育报、中国教育电视台、中国高等教育出版社联合主办，中国教育在线、辽宁美术职业学院协办。会议的主题为“创新人才的选拔和培养”，来自全国二十多所著名大学和中学的校长，以及长期工作在教育出版、教育媒体等单位的一些领导同志，就如何拓展素质教育改革内涵、培养学生创新精神、选拔创新人才等议题展开了热烈讨论。（图29）

峰会分为两场，上午为开幕式及主旨演讲，下午为圆桌论坛。上午九点在中国教育报总编辑刘仁镜同志的主持下，大会在我院美术馆新馆学术报告厅举行了隆重的开幕仪式。中国教育报刊社社长史习江同志、高等教育出版社副总编辑王继同志、第十届全国人大常委、原国家教委副主任、国家总督学柳斌同志、我院党委书记杨力同志等领导致欢迎辞，对大会的召开表示祝贺。柳斌同志对创新人才的培养特别提出了建设性意见。

潘公凯院长首先作主题演讲，潘院长以人的左右大脑对逻辑思维和形象思维的分工为例，指出创造性虽然与人的推理演绎能力是分不开的，但同时也与感性的宏观把握能力密切相关，二者不可截然分开，美术学院重视感觉、判断、创造等能力的培养，理工科教学则往往强调严密的逻辑思维和推理演绎，二者正可以在创新这个主题上形成互补，相互借鉴。中国人民大学附中副校长翟小宁同志、中央财经大学校长王广谦同志、北京大学附中校长康健同志、杭州文澜中学校长任继长等同志先后结合各自学校创新人才的培养情况和教学实际，探讨了创新人才的特征、选拔、培养模式等问题，同时也对目前培养创新人才所面临的一些困难提出了一些看法。北京师范大学和

中央美术学院的部分师生认真聆听了上午的演讲。

下午三点，大会转到学院电教学术报告厅进行，四场圆桌论坛依次举行。讨论的主题分别为“创新人才有什么共同特征”、“如何培养学生的自主发展能力”、“自主招生和高考选材”、“社会需要什么样的创新人才”。与会校长和教育研究专家围绕这些主题进行了深入热烈的讨论，其中不乏观点鲜明的真知灼见，如东北师大附中校长李桢同志认为中小学基础教育不是培养学生的创新能力，而是应该培养学生的质疑精神和问题意识，建立起对学生创新思考的鼓励评价体制和宽松的自由环境，以社会和学校的创新文化来推动学生的创新能力。西安电子科技大学副校长陈平同志从工科教育的角度出发，认为培养创新人才应重视培养他们的归纳能力，因为从琐碎的事物中归纳出一般规律的能力，恰恰有利于发明创造。华中科技大学教科院副院长沈红同志对近些年有些学校进行的考试改革进行了调查研究，她认为多数改革没有达到预期的效果，权威部门的调查数据也显示，多数民众认为“高考仍然是目前我国最公正、最合理的人才选拔手段”。广西师范大学副校长钟瑞添同志则认为社会需要的创新人才首先应该具备很强的使命感和社会责任心，他同时对会议的命题提出了自己的看法：创新人才能够选拔出来么？教育考试对创新人才的培养选拔只是一方面，还需要社会、家庭等多方面的合力才能造就一个创新人才。

圆桌论坛将近结束时，华东师范大学校长俞立中代表与会的校长专家宣读了本次盛会的成果《北京宣言》，大家经过广泛深入的讨论，在创新人才的选拔与培养这一问题上达成了三点共识，并对教育界提出了五个呼吁。中国教育报副总编辑李功毅同志对大会进行了总结，并对中央美院师生在会务上的热情接待表示感谢，大会实现了预期的各项目标，圆满结束。

26至29日

学术部王春辰应韩国现代艺术研究所邀请访问，做“中国当代艺术现状”演讲。

十一月

1日

日本著名建筑设计师东福大辅先生带领韩国艺术综合大学师生一行50人来我馆参观访问。

5日

中央美院国际合作与交流处徐佳老师陪同荷兰教育、文化与科技部长Ronald Plaster先生一行十人来我馆参观。潘公凯院长亲切会见Ronald Plaster先生。（图30）

6日

驻华各使领馆领事来访，中央美院国际合作与交流处晋华老师陪同。

8日

建筑师团一行40人来馆参观访问，中央美院续建工程办公室谢小凡主任带队。

10日

全国美术学院设计学院院长来访我馆并参观展览。

12日

河北中学师生一行18人组团来我馆参观访问。

15日

中央美术学院建筑学院程启明教授接待建筑国际人员一行10人来馆参观。

29日

首届世界华人美术教育研讨会开幕式在我馆国际会议厅举行，标志着以“艺术·科学·社会”为主题的首届世界华人美术教育研讨会正式拉开帷幕。

中央美术学院党委书记杨力同志首先代表本次研讨会的主办单位和东道主致辞，并向来自世界各地和国内的各位美术教育专家和优秀美术学者表示诚挚的欢迎。首届世界华人美术教育交流会是在已成功举办了六届的“海峡两岸美术教育交流会”的基础上，为更广泛地聚集世界各地区华人美术教育工作者的智慧与经验，发挥美术教育在社会发展和进步中不可替代的作用，为美术教育围绕学术专题而与人文、科学领域中诸多学科进行交流和探讨而建立的一个包容性的研讨平台，它的不断完善与成熟必将给世界华人美术教育事业的进步和发展带来新的动力。（图31）

本届研讨会的四个议题分别为：“美术教育中思维艺术与科学思维的交汇”，是一个自文艺复兴以来就被反复实践与解读的常论常新的话题，在今天互联网将世界空间化、图像化的时代中，这一话题在美术教育的人文精神培育实践中引发了更多维度的思考；“中华文明传统与现代美术教育”，是华人美术教育者、研究者在工作实践中挥之不去的“家”的记忆，在全球化的图像传媒背景前，美术教育历史地承载着对中华形象的意义与价值在新空间中的诠释使命；“生活·创意——美术教育实践与现代艺术的对话”，是一



图30 潘公凯院长亲切会见荷兰教育、文化与科技部长Ronald Plasterk先生



图31 杨力书记出席首届华人美术教育研讨会开幕仪式



图32 徐冰副院长在首届华人美术教育研讨会开幕仪式上讲话

个区域、以一个社会具有活力的表征，也是一个有待探索且极具发展力的领域；“学校美术教育研究的社会视角”是一个跨学科的课题，旨在探讨美术教育实践与本地生活状况、流行文化风尚、多元文化共存、回应社会问题等诸多方面所面临的境遇与挑战，是美术教育课程发展策略、教学改革设计的重要思考维度。

开幕式后，中央美术学院副院长徐冰教授发表了题为《现代艺术与艺术教育》的演讲。他以创作《天书》、在肯尼亚建立树木自循环系统、创作《背后的故事》和《凤凰》四个具体事例，分别阐述了自己对在多文化语境下的逆向思维、艺术创作对孩子世界观和责任心教育方式的启发、提升孩子对现实生活中材料的认识并学会制作艺术作品的独特见解。（图32）

台湾师范大学美术研究所教授郭祯祥女士、法国巴黎大学教授伯纳德·达雷斯先生（Bernard Darras）和华东师范大学艺术学院教授钱初熹女士分别发表了《卓越艺术·杰出学校》、《西方艺术和文化教育的矛盾与危机》和《文化创意产业与学校美术教育的研究》的专题演讲。

研讨会开幕式由中央美术学院人文学院院长尹吉男教授主持。此次研讨会由世界华人艺术教育协会和中央美术学院共同主办，活动为期3天，邀请了来自法国、菲律宾、马来西亚、台湾、香港、澳门等国家和地区的专家学者，与会人员达200余人，并收到代表提交的论文100余篇。研讨会通过嘉宾发言、专题演讲、小组论文发表、学生美术作品展览、现场教学观摩与研讨等多种形式，从不同的角度在当代世界经济、科技、信息发展的新语境中思考、研讨美术教育所面临的新课题。（图33）

十二月

13日

清华大学建筑学院师生组团参观我馆。

29日

馆长助理唐斌与中央美术学院副院长谭平教授参加学校团拜活动，慰问王式廓夫人吴咸先生。



图33 首届华人美术教育研讨会开幕合影

2009年度大事记

一月

5日

馆长助理唐斌率队，应邀参加在中国国际贸易中心举办的“亚洲艺术高端市场博览会”，展出了我馆部分馆藏毕业生优秀作品。

“2009·亚洲艺术高端市场博览会”是由中华人民共和国商务部批准，中国国际贸易中心、中华民族经济文化发展协会、亚洲艺术网、鉴宝杂志、国家民委《中华盛世》画报社共同主办，联合国世界和平基金会、文化部艺术科技研究所、国家广电总局人才交流中心、北京电视台公共频道、中国民族文化工委支持的，韩中时代文化交流中心承办，在中国国际贸易中心隆重举行。（图34）



图34 亚洲艺术高端市场博览会现场

18日

由国际著名策展人阿基莱·波尼多·奥利瓦策划的《艺术的双重梦想：2RC——在艺术家与工匠之间》国际版画展在中央美术学院美术馆新馆中展出。开幕当天，中央美术学院党委书记杨力同志、院长潘公凯教授、副院长谭平教授、徐冰教授、董长侠同志，意大利驻华大使谢飒先生，意大利驻华使馆文化参赞巴尔巴拉女士，2RC版画中心创办人瓦尔特·罗西先生和家人以及学院师生、社会各界友人出席了开幕式。谢飒先生与瓦尔特·罗西先生向中央美术学院捐赠了一台1969年设计的铜版画印刷机，并为其揭幕，展览在热烈隆重的气氛中揭开帷幕。（图35）（图36）


图35 艺术的双重梦想国际版画展开幕现场


图36 艺术的双重梦想国际版画展开幕现场

二月

28日

由雅昌艺术网主办，联合近百家专业媒体共同举办的“第三届AAC艺术中国·年度影响力评选(2008)颁奖盛典”在我馆举办。（图37）（图38）

三月

5日

中央美术学院学院办公室副主任岳洁琼老师携中国人民大学一行来访，馆长助理唐斌接待并陪同参观。

6日

首都师范大学夏岳老师携环境艺术设计专业学生一行来我馆参观。

8日

日本著名建筑设计师东福大辅先生携助手一行6人来馆参观。

31日

“中共中央美术学院第一次代表大会”在我馆开幕，馆长助理唐斌作为代表参加了大会。

中共中央美术学院第一次代表大会在美术馆报告厅隆重开幕，会议由党委副书记孙红培同志主持，出席开幕式的嘉宾有教育部人事司副司长魏士强同志，中共北京市委教育工委副书记刘建同志，部属高校深入学习实践科学发展观第一指导检查组领导张永甡、徐长发、荆德刚三位同志，市委教育工委联络员陈世禄同志、兄弟院校中央音乐学院副书记逄焕磊、中国戏曲学院组织部长史建民等同志以及上级有关部门的领导同志，我院原党委书记盛扬、丁士中、杜键、叶毓中、孙为民等老领导，党委书记杨力、院长潘公凯、副院长谭平、副院长徐冰、党委委员田黎明以及全体与会代表和列席人员参加了开幕式。中央音乐学院、中央戏剧学院、中国音乐学院、中国戏曲学院、北京电影学院、北京舞蹈学院等兄弟院校发来了贺信、贺电，并表示祝贺。（图39）（图40）



图37 2008AAC艺术中国颁奖盛典 开幕现场



图38 2008AAC艺术中国颁奖盛典 开幕现场



图39 中共中央美术学院第一次代表大会开幕现场



图40 中共中央美术学院第一次代表大会开幕现场

四月

1日

“中国共产党中央美术学院第一次代表大会”闭幕仪式在我馆举行，由我院党委副书记孙红培先生主持。

4日

“白南准艺术展Nam June Paik Solo Exhibition”开幕。本次展览由策展人文仁姬策划，展出了白南准先生视频作品9件、视频装置3件、摄影作品42件。中央美院美术馆为此次展览进行了精心的准备和筹措，此次展览较为完整地反映了20世纪60年代新媒体艺术开始后的创作过程。(图41、42、43）

9日

北京工业大学师生一行60人来我馆参观学习，王春辰向来参观的北京大学生介绍美术馆和白南准展览。（图44）

18日

纽约艺术学院校董会主席Eileen Guggenheim 一行来我馆访问。（图45）

28日

王春辰参加在尤伦斯当代艺术中心举行的“艺术.北京2009-影像艺术高峰论坛”。

29日

挪威大学学生一行20人来馆参观访问。

30日

BIIS国际学校一行10人来馆参观访问。

五月

15日

“荷兰建筑百年展——从贝尔拉赫到库哈斯”在我馆一层大厅开幕。（图46、图47）

本次展览由代尔夫特技术大学建筑学院Leen van Duin教授和中央美术学院建筑学院吕品晶教授共同策划，展出建筑模型13件，视频2件和反映荷兰



图41 白南准艺术展开幕现场



图42 白南准艺术展开幕现场


图43 白南准艺术展开幕现场


图44 王春辰博士向来参观的北京大学生介绍美术馆和白南准展览

建筑历史发展的巨幅建筑年表。作品包括不同时期荷兰代表性建筑师的作品13件，分别由荷兰住宅规划及环境部（政府首席建筑师），荷兰皇家建筑师学会，及8家荷兰建筑事务所提供。开幕当天，中央美术学院院长潘公凯教授、代尔夫特技术大学建筑学院Leen van Duin 教授、中央美术学院建筑学院吕品晶教授等出席了开幕式并讲话，中央美术学院美术馆副馆长谢素贞女士主持了开幕式。此次展览较为完整地反映20世纪荷兰建筑发展的全貌。



图45 纽约艺术学院Eileen Guggenheim一行来访

“大道之行——欧美名师作品展”隆重开幕。

此次展览撷选现代艺术史上从罗丹到安迪·沃霍尔等6位名师41件作品，内容涉及油画、版画、雕塑等艺术门类。本展再现了西方现代主义概念的历程，从现代艺术衍生的视角发掘后现代乃至当代艺术生根的深厚土壤，意图借鉴其中经典的案例为旧有认识填补新知，抑或提供重新思考的门径。展览截止到6月8日。



图46 荷兰建筑百年展 开幕现场

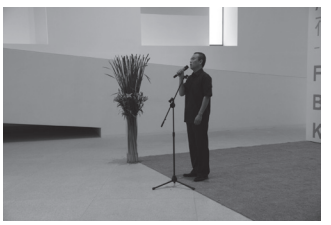


图47 荷兰建筑百年展 开幕现场

19日

中央美术学院建筑学院拜师活动在我馆隆重举行。（图48）


图48 央美建筑学院拜师活动在美术馆举行

23日

馆长助理唐斌接待教育部领导一行10人来我馆参观视察。

26日

优秀毕业生作品展会议在我馆召开。

26至29日

王春辰参加由北京大学美学与美育中心、芝加哥艺术学院、北京墙美术馆联合主办“中国当代艺术理论与批评国际论坛”，并做“现实主义的影响与中国当代艺术”的发言。

29日

中央美术学院国际交流与合作处郭艳芬携台湾艺术大学一行10人来馆交流访问，馆长助理唐斌接待并陪同参观。

31日

王春辰参加在今日美术馆举办的“意派”理论研讨会。

六月

6日

由中央美术学院中国画学院、中国美术学院中国画系主办，《中国画苑》编辑部承办的“‘写生与当代’首届学院中国画学术邀请展——2009·人物”于6月6日至10日在中央美术学院美术馆展出。（图49）（图50）（图51）



图49 写生与当代展览开幕现场



图50 写生与当代展览开幕现场

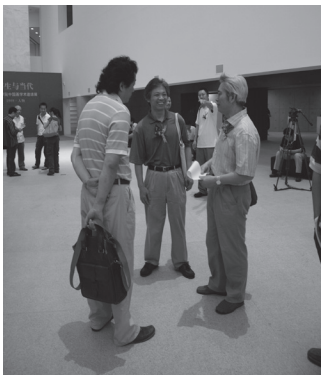


图51 写生与当代展览开幕现场

25日

“中央美术学院素描60年展”工作会议在我馆召开。

26日

“千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展”开幕。

北京市教委副主任郭广生同志、高教处处长黄侃同志、教育部高教司办公室主任康凯同志、文科处处长刘向红同志、综合处处长张庆国同志，中央美术学院党委书记杨力同志、院长潘公凯教授、副院长董长侠同志、谭平教授、徐冰教授、党委副书记孙红培同志、教务处处长王晓琳同志等领导以及众多师生、媒体朋友近500人出席了开幕式。副院长徐冰教授、北京市教委副主任郭广生同志、毕业生作品导师代表、版画系副主任李帆副教授先后致辞，开幕式由徐冰主持。（图52）

本次展览由中央美术学院主办，中央美术学院美术馆承办，撷选2009届本科及研究生毕业展获奖者中75位同学的优秀创作，涵盖中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院及城市设计学院的27个专业方向，一则体现中央美术学院艺术专业的教学水准，另外也是学生刻苦研习成果的集中展示。（图53）

副院长徐冰在致辞中特别谈到，本次展览是中央美术学院美术馆新馆建馆以来组织的首届毕业生优秀作品展。区别于往届毕业作品展，本次展览不仅在中央美院美术馆新馆隆重展出，还制作了精美画册。在画册策划方面，学院特别将参展学生联系方式一并印刷在画册上，期望能够为年轻艺术家未

来的发展有所帮助。“千里之行”项目由徐冰副院长总召集，馆长助理唐斌任项目总负责，今后每年将延续下去。


图52 徐冰副院长在“千里之行”展览开幕式上致辞

七月

1日

王璜生接任中央美术学院美术馆馆长。此前，王璜生任广东美术馆馆长近十年，中央美术学院院长潘公凯教授在任命会上表示，中央美院为了建设好央美的美术馆事业，既注重美术馆的硬件建设，更重视人才建设，所以特别调入王璜生馆长来中央美术学院美术馆任职，希望王璜生将他在美术馆管理方面的知识和经验融入到央美美术馆的发展中，建设好一个全新的美术馆。潘院长在发言中还肯定了谢素贞在担任执行副馆长期间，对美术馆的规范化管理做出的贡献，并祝愿她在新的工作岗位上再立新功。参加任命会的同志还有中央美院副院长徐冰教授、人事处边恺处长和全体美术馆员工。（图54）（图55）


图53 潘公凯院长出席“千里之行”展览开幕式

5日

“我们的能力——国际新媒体艺术展 This Ability-International New Media Art Exhibition”开幕，该展由韩国策展人全丙森先生和中央美术学院美术馆策展人王春辰联合策展。本次展览主要是通过身体感官的创造性转换，来观看、感知身体的感觉。展品共有21件，以互动电子作品为主，如用面部表情演奏的数码乐器、对人们的声音做出反应的机器人、一张可以把手的触摸转换成光线的桌子、可以将盲文变成声音的装置等。此外，“第二届媒体艺术与信息美学国际会议”于下午一点半至三点半在中央美术学院美术馆学术报告厅召开，展览持续至7月30日止。


图54 王璜生教授接任中央美术学院美术馆馆长

8日

清华大学建筑学院参观团来馆参观。

9日

中央美术学院设计学院“2009世界设计大会”工作组来馆考察场地事宜。



图55 任命会后，院领导与全体馆员合影

14日

天津省博物馆规划局相关领导一行10人来馆参观，馆长助理唐斌接待并陪同参观。



图56 拜访侯一民先生，商谈全国壁画展展出工作

16日

学术部王春辰应邀主持搜狐文化客座“新媒体艺术需要新认识”专题采访。

17日

我馆王璜生馆长和行政部袁蕤到韩国文化院参观访问，韩国文化院院长接待并主持座谈，由外事助理许贞娥女士陪同参观了解韩国文化院情况。



图57 “历代名画记”展览开幕现场

19日

王璜生馆长与唐斌馆长助理到侯一民教授家拜访并商谈全国壁画展在我馆展出的工作。（图56）



图58 “历代名画记”展览开幕现场

22日

“中央美术学院美术馆馆藏国画之‘历代名画记’”展览开幕仪式在我馆举行。

中国美术家协会名誉主席、中央美术学院学术委员会主任靳尚谊教授，中央美术学院副院长徐冰教授，人文学院院长尹吉男教授、中国画学院院长唐勇力教授、造型学院院长苏新平教授，钟涵、杜键、张立辰等老先生、北京画院美术馆馆长吴洪亮、国家画院美术馆副院长陈风新、中央美术学院美术馆新任馆长王璜生教授等领导及嘉宾出席了开幕式。靳尚谊教授、徐冰教授、尹吉男教授在开幕式上先后致辞，开幕式由美术馆馆长助理唐斌主持。本次展览精选馆藏历代书画精品，以中国第一部系统的美术史著作《历代名画记》为题旨，将作品按史著的成书结构分类呈现。这是中央美术学院美术馆新馆建成后对馆藏作品的第一次精选展示。（图57）（图58）

八月

3日

王璜生馆长出席上海美术馆“2010第八届上海双年展专家咨询会”。

5日

潘公凯院长与徐冰副院长、王璜生馆长及汪晖教授、西川教授、李军教授等在贵宾厅开会研究有关“现代性”国际学术研讨会事。

8-9日

王璜生馆长出席浙江美术馆落成开馆仪式，并参加“全国美术馆工作会议”。

15-17日

学术部王春辰参加在沈阳举行的第七届全国美学大会暨“新中国美学六十周年”会议。

25日

奥地利新王宫人类民俗馆代表约翰·马歇尔先生来访我馆。

九月

1日

由文化部、中国文联、中国美协共同主办的“第十一届全国美展壁画展”在我馆隆重举行。中国文联党组成员、书记处书记、副主席、中国美协副主席冯远，中国文联副主席、中国美协主席刘大为，中国美协分党组书记、常务副主席吴长江，中国美协副主席、中央美术学院院长潘公凯等出席了开幕式。（图59）（图60）（图61）

3日

我馆一行十人出发前往上海和杭州两地进行为期5天的参观考察。此次参观的单位有浙江美术馆、中国美术学院美术馆、浙江省博物馆、上海刘海粟美术馆、上海证大现代艺术馆、上海美术馆。此次参观得到了以上美术馆热情周到的接待，我馆馆员也在考察中得到一定专业上的收获及感想。（图62）（图63）



图59 第十一届全国美展壁画展开幕现场



图60 第十一届全国美展壁画展开幕现场



图61 第十一届全国美展壁画展开幕现场



图62 馆长助理唐斌与刘海粟美术馆领导亲切会见并合影



图63 馆长助理唐斌带领我馆一行十人考察中国美院美术馆，杨桦林馆长介绍馆内情况。

5日

我馆王璜生馆长出席在今日美术馆举行的“中国当代艺术的前沿在哪里”学术研讨会。

7日

学术部王春辰访问纽约拜访哥伦比亚大学艺术哲学家丹托教授。（图64）

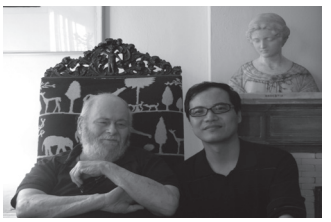


图64 王春辰2009年9月7日访问纽约与丹托合影

9日

由中央美术学院和美国芝加哥大学东亚艺术中心共同举办的“中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会”在中央美术学院举行。9日上午，在美院美术馆报告厅举行了简短的开幕式，中央美术学院副院长徐冰教授，中央美术学院人文学院院长尹吉男教授，美国芝加哥大学东亚艺术中心巫鸿教授在开幕式上分别进行了讲话。老一辈美术史家中央美术学院博士生导师金维诺教授，考古学家中国社会科学院考古研究所杨泓研究员在主席台就座。来自国内外的二十多位专家代表以及各地相关专业的高校教师出席开幕式。（图65）（图66）



图65 中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会现场

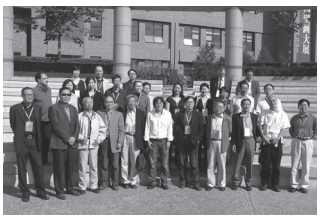


图66 中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会合影

10日

作为全国第十一届美展壁画展暨第二届全国壁画大展活动的重要组成部分，中国当代壁画学术研讨会在中央美术学院美术馆学术报告厅隆重举行。来自全国美术家协会、壁画界的著名专家学者、老一辈艺术家、参展艺术家、文化艺术界、新闻界以及美院师生等数百人参加了开幕式。研讨会的议题包括“当代壁画现状问题”、“东西方壁画及公共艺术的问题”、“建筑与壁画”、“壁画与教学问题”等，王璜生馆长和馆长助理唐斌参加研讨会和颁奖活动。（图67）



图67 中国当代壁画学术研讨会在我馆举行

2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周设计师沙龙在我馆召开。

2009年10月24日至30日，聚焦了全球设计7天的目光，被誉为“设计界奥林匹克”的世界设计大会在京召开。世界各地近千位顶尖设计师云集京城，设计界的盛宴拉开帷幕。

为进一步介绍和推广2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周，2009年9月10日下午“2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周设计师沙龙”

在中央美术学院美术馆一层中央大厅举行。组委会领导代表详细介绍了设计大会和设计周的精彩活动，来自设计教育、设计机构和公司企业的设计从业人员出席了本次沙龙活动。2009北京世界设计大会的专业演讲人、著名的书籍设计师和插图画家吕敬人先生也亲临活动现场，与设计师们交流、畅谈。

9-11日

学术部王春辰应美国明尼苏达大学邀请访问，并做“中国当代艺术的现状”演讲。

10-11日

王璜生馆长出席“新中国美术60年”学术研讨会。

14日

王璜生馆长和馆长助理唐斌主持、召开了杭州、上海两地美术馆参观考察工作汇报会议。参加考察的馆员与各馆其他部门馆员进行座谈并交流了心得体会。

15日

薛永年先生在中央美术学院美术馆展厅现场讲学。

由中央美术学院人文学院主办的“历代名画记——中央美术学院藏中国画精品展现场教学”课程在中央美术学院2F展厅举行。中央美术学院人文学院教授薛永年先生现场授课，人文学院部分本科生、研究生及博士生聆听了薛先生讲演。（图68）

19日

王璜生馆长出席在济南举行“潘公凯艺术研讨会”及“静水深流：潘公凯艺术展”开幕式。

日本著名建筑设计师东福大辅先生携东海大学教授一行参观。

21-25日

王璜生馆长前往纽约出席由他与胡武功、安哥共同策划的“中国人本：



图68 学生们在展厅聚精会神地听薛永年先生讲授“历代名画记”展览



图69 2009中秋品茗赏画会 潘院长致辞

纪实在当代”大型摄影展在纽约华美协进社中国美术馆举办的开幕式及相关学术活动，期间，与纽约国际摄影中心CIP、纽约现代艺术馆MOMA、纽约新美术馆、纽瓦克博物馆等交流。



图70 馆藏精品展现场图片



图71 2009年华彬论坛现场

23日

馆长助理唐斌及行政部袁蕤接待丹麦Corner Group一行5人来访，交流商议2010年丹麦中国艺术家联合交流展事宜。

26日

馆长助理唐斌应邀出席了北京时代美术馆举办的“基石——走过60年”展览开幕式，展览中展出了我馆彦涵、伍必端、王琦和李桦等先生的版画作品。我馆派15名志愿者前往参加开幕式服务工作。

28日

中央美术学院美术馆2009中秋品茗赏画会在我馆一层大厅举行。

为迎接祖国60周年华诞及中秋佳节的来临，特别筹划了馆藏精品系列展·壹，我馆公共教育与发展部成功举办了中秋品茗赏画会活动，得到中央美术学院各院系领导的极大肯定。（图69）

29日

“中央美院美术馆馆藏精品系列展·壹”在我馆举行。

中央美术学院美术馆拥有数量可观的丰富藏品，涉及古今中外，涵括绘画、雕塑、民间美术、工艺美术及设计等诸多门类。其中中国古代绘画精品和中央美术学院历代名师们的佳作是传承美院精神和展现学院特质的最为精彩的部分。（图70）

此次馆藏精品系列展，展出宋人《山雀枇杷图》、仇英《山水》、袁江的《通景十二条屏》等部分宋元明清的绘画精品。同时展出馆藏中央美院历代名师部分作品，如徐悲鸿先生的《奔马》、吴作人先生的《特等英雄模范李永像》、古元先生的《一湖春水》等等。他们的思想和作品影响了一代又一代年轻学子，感染着所有的美院人。他们为中国的近代美术教育事业和中央美术学院的创立、发展倾注毕生心血，有的现今虽已年过花甲，但仍然耕



图72 碰撞展开幕



图73 碰撞展开幕



图74 碰撞展开幕

耘、奉献在美院教学、科研的前沿。

十月

8日

美国明尼苏达大学美术系主任Clarence Morgan来我馆参观访问。

9日

王璜生馆长特邀出席2009年华彬全球艺术品收藏论坛。（图71）

10日

“碰撞——关于中国当代艺术试验的案例” 展览开幕，本次展览参展艺术家阵容强大，他们是（以姓氏拼音为序）：崔岫闻、丁乙、方力钧、冯梦波、谷文达、黄永砯、李山、刘小东、吕胜中、罗中立、缪晓春、邱志杰、尚扬、隋建国、汪建伟、王广义、王怀庆、王庆松、王易罡、徐冰、向京、严培明、杨福东、叶永青、展望、张大力、周铁海。 学术委员是（以姓氏拼音为序）：冯博一、高千惠、彭德、皮道坚、殷双喜、杨小彦、赵力、朱青生、郑胜天。本次展览的策展人由俞可先生担任 ，展览艺术顾问是 Melissa Chiu先生、王璜生馆长。晚上8点半开幕仪式正式开始，中央美术学院副院长徐冰教授、红星画廊总监孙晓彤先生，分别致辞并感谢各方的帮助。

从欧美远道而来参加本届“闭门会议”的三十多位嘉宾，中央美术学院美术馆馆长王璜生，展览策划人俞可，参展艺术家冯梦波、缪晓春、刘小东、吕胜中、向京、隋建国、张大力、王庆松、叶永青、方力钧等都参加了开幕式。（图72）（图73）（图74）

11日

2009全球艺术品收藏论坛（简称华彬论坛）的公共论坛在中央美术学院美术馆召开。 潘公凯院长出席并致辞，王璜生馆长作了“中国公共美术馆的收藏状态”专题报告。这次论坛由北京市文化艺术基金会 、华彬集团、英国战略对话研究院（ISD）共同主办，中央美术学院美术馆、 北京文化发展基金会、北京红星画廊承办。今年，“全球艺术品收藏论坛”（Global Collecting Forum）也将第一次走出西方文化中心—欧洲，移址北京。



图76 王璜生馆长向徐冰副院长和矶崎新先生介绍美术馆今后的发展

13日

我馆一行10人前往北京画院美术馆参观访问，北京画院美术馆馆长吴洪亮与我馆馆员座谈交流。之后前往中国美术馆参观“ 国家重大历史题材美术创作工程作品展 ” 。

15日

中央美院美术馆网站连续刊登谢小凡的《展览美术馆》一书，该书作者以亲历者和参与者的身份，真切而详实地记录了中央美院美术馆新馆的整个建设过程。（图75）

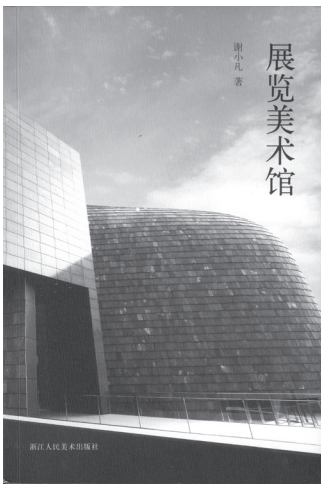


图75《展览美术馆》封面

王璜生馆长参加在北京画院召开的“庞薰琹学术研讨会”，并做专题发言。

16日

王春辰应北京服装学院美术系邀请做中国当代艺术的讲座。

22日

日本著名建筑设计师矶崎新先生参观访问本馆， 中央美术学院副院长徐冰教授、王璜生馆长与矶崎新先生就美术馆今后的发展进行了会谈。（图76）

22-23日

学术部王春辰应邀参加由绍兴文理学院与中央美术学院书法与绘画比较中心主办的“兰亭论坛：当代艺术中的书写与文字”研讨会。



图77 世界设计大会开幕



图78 世界设计大会开幕



图79 世界设计大会开幕

25日

“世界设计大会系列展览”在我馆拉开帷幕。

27日

“世界设计大会”中央美术学院展场展览开幕。

王璜生馆长主持了开幕式。王璜生馆长首先介绍了到场的嘉宾，他们是中央美术学院党委书记杨力先生、院长潘公凯教授、副院长谭平教授、徐冰教授、副书记孙红培先生、Icograda大会主席张东年先生、深圳市副市长梁道行先生、Icograda下届大会主席卢梭·肯尼迪先生、美国平面设计师协会（AIGA）执行总监理查德·格瑞非（Richard Grefé）先生、Adobe全球教育副总裁皮特·艾萨克森（Peter Isaacson）先生。随后王璜生馆长介绍了各个展览的策展人，他们分别是文字·北京2009展策展人王子源、二十世纪中国平面设计文献展、工作坊成果展策展人许平、中央美术学院历届优秀毕业生作品展策展人刘波、AIGA 365: 设计之年“展览策展人Amy、Icograda教育网会员院校交流展策展人肖勇、第九届巴西平面设计双年展及巴西装饰符号展特邀嘉宾Bruno Porto(博路诺)、Greengaged展-中国可持续设计展策展人Sophie Tomas 索菲·托马斯。

当晚同时开幕的还有深圳大运会设计大赛展、Adobe设计成就大赛展、第五届“方正奖“中文字体设计大赛展。出席开幕式的还有Icograda理事会成员、特邀演讲嘉宾、中外艺术院校代表、设计界代表、新闻界等社会各界人士以及协办单位和支持单位的代表。

开幕式上，党委书记杨力先生、深圳市副市长梁道行先生、美国AIGA执行总监Ric Grefé先生分别致辞，随后王馆长邀请杨力书记、潘公凯院长、Icograda大会主席张东年先生、Icograda下届大会主席卢梭·肯尼迪先生、Adobe全球教育副总裁皮特·艾萨克森（Peter Isaacson）先生五位嘉宾为开幕式剪彩，开幕式在热烈的气氛中圆满结束。各国的嘉宾和观众们一同在美术馆观看了精彩纷呈的设计展。（图77）（图78）（图79）世界设计大会是全球设计界精英云集的盛会，被誉为“设计界的奥林匹克”。2009北京世界设计大会于10月24日至30日在北京举行，世界设计行业先进组织和优秀设计师聚集北京，就全球设计行业共同面临的迫切问题及行业发展的态势与规律，从宏观上、微观上进行切磋研讨，为中国创意产业的发展与世界领先的设计理念的沟通搭建桥梁。

28日

美国新泽西大学丛志远教授及电视台摄录团队到美术馆拍摄及采访。

29日

“项目空间”在我馆启动。

“项目空间”旨在扶持年轻的艺术家与策展人，将学院教学延伸到实践之中，这也是全国艺术院校美术馆功能定位与项目运营的新模式。

在中央美术学院领导及美术馆的积极倡导下创立的“项目空间”位于美术馆二层半展厅（现为3C展厅），为三个连续分布的展示空间，总面积约85平方米，每年将有6个左右的专题性展览在此举办，其媒介将包括装置、雕塑、绘画、纸上作品、声音作品、摄影作品、影像、电影及数字艺术。

第一回展“王郁洋的一张画”开幕。（策展人为本院策展专业学生康俐和武漠）



图80 美术馆新馆馆庆一周年晚宴



图81 美术馆新馆馆庆一周年晚宴

31日

中央美术学院建筑学院共建单位——北京市建筑设计研究院一行100人来我馆参观访问。

十一月

1日

2009世界设计大会字体设计论坛暨第五届「方正奖」中文字体设计大赛颁奖典礼在我馆举行。

6日

中央美术学院美术馆新馆开馆一周年庆祝晚宴热烈举行。

中央美术学院院领导和美术馆全体工作人员欢聚一堂，共同庆祝中央美院美术馆新馆开馆一周年，出席晚宴的有中央美院杨力书记、潘公凯院长、孙红培副书记、王璜生馆长、美院发展规划办公室谢小凡主任、前任常务副馆长谢素贞女士以及全体馆员和物业公司主管40余人。

王璜生馆长主持庆祝晚宴，他感谢学院领导对美术馆工作的的大力支持以及全体馆员一年来的辛勤的工作，并简短地总结了近几个月的工作。潘公



图82 出席“景观·静观”展开幕式的学者、艺术家合影



图83 “景观·静观”展览开幕现场

凯院长代表学院领导发言，特别赞扬了谢小凡主任在美术馆建设中所做出的业绩。另外感谢前任副馆长谢素贞女士为美术馆所做的贡献，在新馆第一年运行中为美术馆建立了管理制度，为美术馆后续工作奠定了很好的基础。他高度评价了现任王璜生馆长的出色工作，他希望全体馆员们在王馆长的带领下继续团结奋进，努力工作，不断提升和完善美术馆专业化管理水平，开拓美术馆对外业务，更好地为学院教学服务，把中央美院美术馆越办越好。院领导杨力书记、潘公凯院长、孙红培副书记向馆员们表示了亲切的慰问，晚宴充满了欢快愉悦的气氛。（图80）（图81）

“Photoshop World 2009北京站”巡讲大会在我馆开幕。

Adobe公司于11月6日在我馆举办“Photoshop World 2009北京站”巡讲大会。大会邀请到Photoshop创始人、Adobe资深高级创意总监Russell Brown先生，在会上他奉献自身的超凡技艺和创作理念，亲身传授如何让Photoshop脱离原本淡出淡薄的软件技术概念，并通过典型案例解决方案的新思路和新观念，为设计师们带来最直接的技术理念升华和对Photoshop创意的全新认识。此次大会主题为“蜕变”，意在帮助设计师提升创意理念，实现技术到理念的质的蜕变。

“Photoshop World 2009北京站”巡讲大会是Photoshop全球金牌巡讲的亚洲唯一也是最后一个站点，至此，Photoshop的全部巡讲将告一段落。

7日

中央美术学院美术馆馆藏二十世纪四十年代至七十年代油画观摩会议在我馆藏品库房召开。我院老先生靳尚谊教授、詹建俊教授、钟涵教授、朱乃正教授、以及副院长徐冰教授、王璜生馆长、唐斌馆长助理等前往藏品库房观摩作品。

16日

王璜生馆长、馆长助理唐斌、行政部袁蕤采访罗工柳先生夫人杨筠教授，请她谈谈陈列馆的历史。她从1964年起担任中央美术学院陈列室副主任，于1978年被任命为中央美术学院陈列馆副馆长。

20日

“景观·静观：中国当代摄影专题展”作为中央美术学院美术馆新馆建成后的第一个专业学术性摄影展，在美术馆拉开帷幕。“景观·静观：中国当代摄影专题展”探讨了“景观摄影”在中国的发展现状，汇集了吴印咸、渠岩、线云强、何崇岳、曾力、杨铁军、王川、姚璐、金江波、于洋、王婷梅等，共十一位摄影艺术家的“景观摄影”作品。（图82）（图83）



图84 美国哲学家Carter Curtis与荷兰教授Jos de Mul先生来我馆参观。

22日

举行“转向的景观：中国当代摄影专题展研讨会”，顾铮、李媚、鲍琨、吴琼、王瑞等摄影界、文化界学者等出席，王璜生馆长及策展人蔡萌主持研讨会。



图85《大学与美术馆》创刊会议

26日

中央美院青年教师协会在美术馆报告厅召开换届及联谊会。

28-30日

王璜生馆长前往台湾出席由台湾美术馆主办的“亚洲艺术论坛”，并作“水墨：语言 · 媒材 · 精神 · 当代性”专题演讲，参观“第二届亚洲艺术双年展”。

十二月

2日

学术部王春辰获得“中国当代艺术奖”（CCAA）2009年评论大奖，他的论文写作计划《艺术介入社会：一种新艺术关系》从27位参与者中脱颖而出，该论文将于2010年在CCAA资助下完成并出版。

3-10日

学术部齐鹏在上海美术馆举办“花漾——齐鹏油画作品展”。

4-5日

王璜生馆长前往香港出席“国际设计营商周”活动，在“设计营商周”

论坛上作“从广东美术馆到CAFA美术馆”的演讲，同时与来自法国、美国、英国、德国、中国、荷兰等国家的建筑师、设计师、文化规划家及美术馆馆长等讨论“西九龙文化与大都会”的专题。



图86 王璜生馆长出席全国美术馆专业委员会年会

8日

美国剧作家、电视制作人、美国电视剧“法律与秩序”（Law and Order）首席作者Rene Balcer先生在我馆学术报告厅做演讲，题目是“‘不’是一扇门：作者要学会填满饭碗”。


图93 徐冰副院长与王璜生馆长慰问王式廓夫人吴咸先生

10日

美国哲学家Carter Curtis先生与荷兰教授Jos de Mul先生来我馆参观，Jos de Mul做“新媒体的哲学思考”学术讲座，《大学与美术馆》系列学术讲座开始启动。（图84）

12日

王璜生馆长参加在广东美术馆举行的“全球化语境中国当代艺术的判断”学术研讨会。

14日

我馆新创办的学术期刊“大学与美术馆”座谈会在我馆多功能会议举行。与会者有中央美术学院副院长徐冰副教授、美术馆馆长王璜生教授、人文学院院长尹吉男教授、人文学院副院长余丁副教授、李军教授、《美术研究》执行主编殷双喜、美术馆馆长助理唐斌、学术部副主任王春辰、展览部副主任吴鹏等。（图85）

23日

王璜生馆长接待东京大学一行20人来馆访问参观。

27日

王璜生馆长参加在北京举行的全国美术馆专业委员会年会。（图86）



图87 素描60年展览开幕现场


图88 靳尚谊先生在素描60年展览开幕式上讲话


图89 潘公凯院长在素描60年展览开幕式上讲话


图90 徐冰副院长在素描60年展览开幕式上讲话


图91 王璜生馆长主持素描60年展览开幕式


图92 素描60年展览开幕现场

28日

“中央美术学院素描60年”展览隆重开幕。

为了庆祝中华人民共和国成立六十周年，以及回顾中央美术学院为中国美术教育事业做出了重要贡献，中央美术学院特别举办了“中央美术学院素描60年”展览。

开幕式下午3点在中央美术学院美术馆隆重举行。展览中有大量艺术家素描手稿原作首次与观众见面。展览期间还陆续举行了素描研讨会，记录“中央美术学院素描60年”的大型文献画册也于同期出版。（图87）（图88）（图89）（图90）

展览共展出不同历史时期的师生素描作品千余幅，浓缩了中央美术学院60年素描学科建设和发展的历程，展现了美院独特的教学沿革路径、师承关系、演变的逻辑以及所取得的成就。本次展览是对中央美术学院60年素描学科的一次重要学术梳理和历史性总结，也是建国以来规模最大的一次素描专题展。展览期间持续到2010年3月7日结束。（图91）（图92）

30日

王璜生馆长与中央美院副院长徐冰教授参加学校团拜活动，慰问王式廓先生夫人吴咸先生。（图93）

编后记

《中央美术学院美术馆年鉴(2008-2009)》经过近一年的编辑、整理、修改，今天正式付印了。央美美术馆开馆以来有了很大的发展，各种国际、国内的大展、综合展、专题展、馆藏展、大学与美术馆俱乐部公共教育项目、《大学与美术馆》杂志出版、国际国内学术交流活动、专题研究项目等等都如火如荼地举办、开展起来，使得央美美术馆迅速成为北京艺术界的一处亮眼的文化地标。它不仅是中央美院的美术馆，也是社会的美术馆，更是国际国内交流的美术馆。它的成功运行标志着央美这一跨时代的文化举措开始显现了它的文化影响力和艺术传播力。

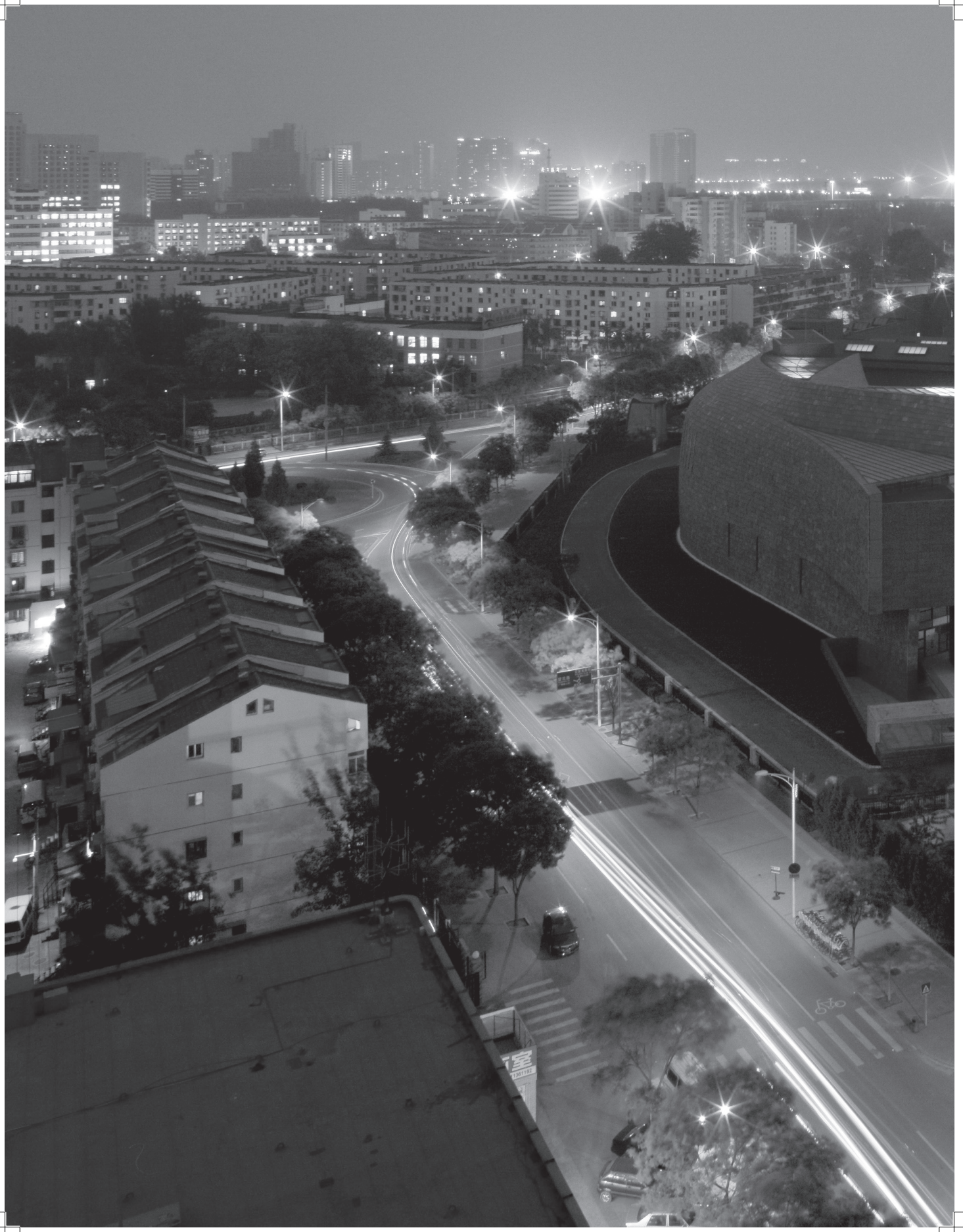
中央美院建院已经92周年，发生了很多与中国现代美术史有关的事件，创作了很多有历史价值的艺术品，也成为中国现代美术教育的重要学府。美术馆年鉴仅仅是从美术馆的一个视角来记载中央美院的历史，它将随着美术馆的成长而不断连续编撰下去，它也将鞭策、激励美术馆同仁继续做好美术馆的事业，也算是对央美档案文献工作的一份贡献。

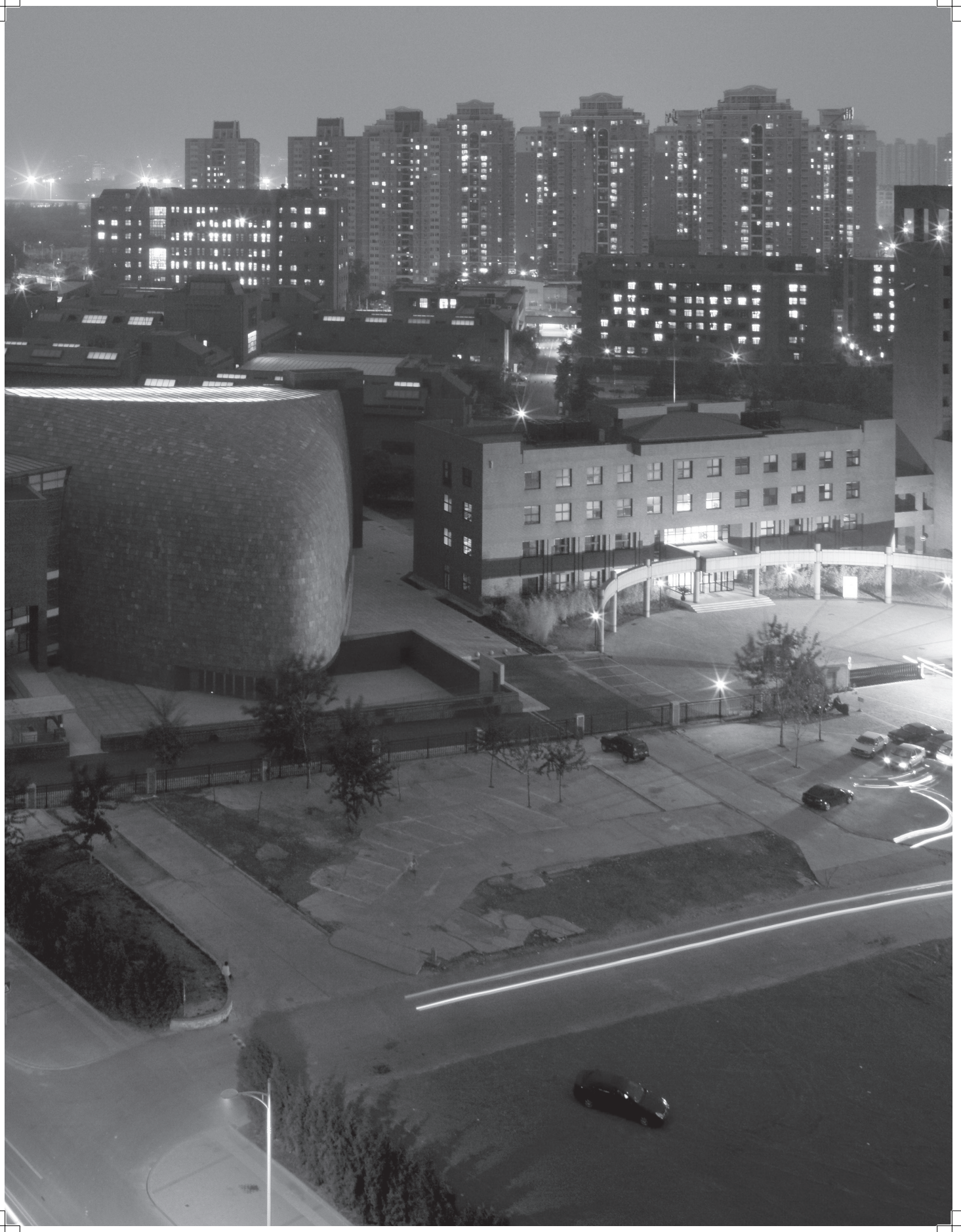
在编辑这本年鉴过程中，得到院领导、老师的大力支持，特别是潘公凯院长至始至终给予关心和指导，徐冰副院长也给予建设性的建议，主编王璜生馆长更是倾注精力策划、主持了年鉴编撰工作，使得这一开创性工作得以顺利完成，也感谢学院各部门老师们的支持和帮助，最后也感谢美术馆全体同仁及可爱的志愿者们对编好这本年鉴所付出的劳动和贡献。

王春辰

2010年11月25日 于中央美院美术馆

《中央美术学院美术馆年鉴》（2008-2009）
主　编：王璜生
副主编：王春辰
编委会：王璜生　唐　斌　王春辰　李　纲　吴　鹏　蒋桂婕
编　辑：李　莎　齐　鹏　袁　蕤　李　伟　李垚辰　董慧萍
　　孙　炜　朱永康　任　蕊　高　高　吴晶莹
校　对：李　莎　吴　鹏　李　伟　李京泽　杜轶才　赵梦卓　岳君瑶
设　计：石　鑫　张晓晴　纪玉洁　李云龙　朱明月　宗怡君
摄　影：宋曼青　于　洋　董月航　张　超
印　刷：北京顶佳世纪印刷有限公司







中央美术学院美术馆
开放时间: 周二至周日 (每周一休馆) 9:30至17:30 (17:00后停止售票)
电话 (服务台) : 86-10-64771575
传真: 86-10-64771699
地址: 北京市朝阳区花家地南街 8号 中央美术学院美术馆 100102
网址：www.cafamuseum.org
邮箱：museum@cafa.edu.cn
版权所有 侵权必究





VI 公共教育及活动

一 中央美术学院美术馆2009中秋品茗赏画会









时间：2009年9月28日

地点：中央美术学院美术馆一层大厅

中央美术学院美术馆为迎接祖国60华诞及中秋佳节的来临，特别筹划了馆藏精品系列展·壹，并于9月28日举办了中秋品茗赏画会活动。

晚7时30分，美术馆一层大厅笑语欢声，汇集了学院领导、各院系老师，以及参展老艺术家和家属等60余位嘉宾，大家兴致勃勃的参观了展览，在轻松愉悦的氛围中品茗赏画，围绕展览画作、美术馆发展等内容畅所欲言。

赏画会由美术馆馆长王璜生主持，他首先代表美术馆欢迎各位嘉宾的莅临，随即潘公凯院长为馆藏精品展开幕及赏画会做了简短致辞，特别赞赏了王璜生馆长在任中国最好的三座美术馆之一——广东美术馆馆长期间做出的成绩，更期待王馆长可以带领中央美院美术馆在今后长远发展，发挥出更大的价值和意义。嘉宾们对展览的作品选定、展场布置等方面给予了充分肯定，徐冰副院长称可以与MOMA等美术馆的中国绘画展览相媲美；靳之林先生代表参展的老艺术家总结展览体现了高层次的标准和深度；党委书记杨力、造型学院院长苏新平、人文学院副院长余丁等对气氛活跃的赏画会表示非常支持；油画系副教授刘小东更赞赏了此种“沙龙式”的艺术对话形式；最后，滑田友先生的女儿滑夏女士向学院和美术馆表达了诚挚的谢意，并对滑田友先生的雕塑能在美术馆长期陈列展示、为更多的观众和学生欣赏学习感到欣慰。

此外，党委副书记兼纪委书记孙红培，中国画学院院长唐勇力、副院长胡伟、李洋、陈平，实验艺术系系主任吕胜中，雕塑系主任吕品昌，造型学院基础部主任高天雄，建筑学院院长吕品晶，以及韩国臻、孙景波等老先生各抒己见，畅谈感想。如杨力书记所说，此次中秋品茗赏画会活动，使得大家找回些许当年王府井老美院中的和谐与活跃，希望今后在学院可以增加类似有意义的活动，带动学院学术、教学气氛。美术馆中秋品茗赏画会在欢快热烈的气氛中结束。

二 “蜕变2009”Photoshop World国际巡讲

时间：2009年11月06日
地点：中央美院美术馆学术报告厅

经济危机大潮仍在持续，Adobe资深高级创意总监Russell通过典型案例解决方案的新思路和新观念讲解，为设计师们带来了最直接的技术理念的升华和对Photoshop创意的全新认识，让大家体验到如何让PS脱离原本淡出淡薄的软件技术概念，从而成为具有历史文化积淀和创新力量的精神实体，脱离孤立的技术应用，抛开低级成就感，获取本质的创作与实现的创新思路，以实现技术到理念的质的蜕变。

回归：解读Photoshop二十年风云巨变 & 重生：从技术操作到理念思路的蜕变

Photoshop是迄今为止世界上最畅销的图象编辑软件，也是全世界最受欢迎的设计工具之一，用它来表现创意的设计师们也是遍布世界各地。使用的人虽多，但大部分设计师停留在Photoshop的常用技术层面的了解，部分可以运用Photoshop实现复杂效果，能高效利用最简化的技巧实现复杂效果的人却很缺乏。

针对这种现状，Adobe的高级资深创意总监Russell Preston Brown带着“蜕变·2009”Photoshop World国际金牌巡讲的精英团队来到北京。他疯狂搞怪的创作和随和敬业的个性，不仅在创意界保持着独有的地位，更给听过他讲座的人留下了深刻的印象。这个秋天，Russell带着他顶尖的技术和全新的设计理念，来到全球设计界顶尖巡讲的唯一亚洲站点，也是最后一站——北京站，为热爱创意的设计师们带来了一次疯狂奇幻的旅程，带领大家体验从技术到理念的重生之旅。







三 中央美术学院美术馆艺术纪念品、艺术衍生品亮相

艺术纪念品、艺术衍生品是通过授权将艺术作品、艺术家形象（签名）以及有影响的艺术机构的品牌元素通过再创作，运用在日常生活用品，具有纪念价值的复制品或衍生品上，以满足大众在精神层面的需要，面向日益增长的大众消费，即“买的起的艺术”，将艺术融入生活。

中央美院美术馆与中国包装进出口总公司合作，将“中央美术学院”“中央美术学院美术馆”品牌和较有影响的展览和展览作品开发为纪念品和艺术衍生品，此次开发“中央美术学院素描60年全国巡展”纪念品，从多角度、多品种对“中央美术学院”品牌和展览及作品进行应用开发，这些纪念品在巡展中同时推广，得到了广大观众的喜爱。

鼠标垫








茶杯垫





记事本


UCOLOR


www.cafa.edu.cn
中央美術学院
China Central Academy of Fine Arts
素描60年


中央美術学院
China Central Academy of Fine Arts
www.cafa.edu.cn

徽章\胸针\磁力贴




CAFA
Art
Museum




CAFA


CAFA
Art
Museum


I
CAFA

四 志愿者活动项目

1 中央美术学院美术馆志愿者队伍的创立

（1）聚焦7月2日“千里之行”中央美术学院2009届毕业生优秀作品展

2009年7月2日，“千里之行—中央美术学院2009届毕业生优秀作品展”在中央美术学院美术馆开幕。此次展览由中央美术学院主办，中央美术学院美术馆承办，撷选2009届本科及研究生毕业展获奖者中75位同学的优秀创作，涵盖中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院及城市设计学院的27个专业方向，一则体现学院艺术专业的教学水准，另外也是学生刻苦研习成果的集中展示。这个展览受到社会各界广泛关注，“千里之行——毕业生优秀作品展”也成为中央美院年度展览和教育活动的聚焦点之一。志愿者在此展览中，发扬吃苦耐劳的战斗精神与敬业精神，从最初的布展策划、记者招待会到实际的布展、撤展、制作海报宣传等一系列的活动中，志愿者们充分动员起来，集体协作，向校内外各界展现了中央美院2009届毕业生优秀作品，起到了观众与作者之间桥梁的积极作用，在志愿者的起步阶段留下了光辉的一笔。

（2）值班情况

目前志愿者组织初步确定了各个部门的值班规划，如下:

进出本馆及值勤时，需佩带有效期限内之服务证。黑色上衣或制服，卡其色裤或裙。不可穿短裤、短裙、凉鞋、拖鞋。服装不整，不允许值勤及列入值勤时数计。

遵守值勤时间，不迟到、不早退、不旷职。勿随意聊天攀谈或离开值班岗位，不收听随身听、接听手机，不阅读书报，以免予观众不佳印象。

（3）办公服务、整理资料

美院美术馆志愿者在日常的办公中，整理了大量的资料，包括各大展览的媒体宣传材料、人事策划安排、材料预决算、前台卖票及咨询服务、整理各种联系表、组织新闻发布会和记者招待会等等大量工作。

2 服务效果评价

一年来，美院美术馆志愿者秉承热爱艺术事业、热心公益事业的高尚精神，通过热情、团结、高水平的工作业绩，使美术馆多次重大展览在对观众的服务方面有了巨大的突破，取得了良好的社会效果。志愿者与观众间形成了良好互动，令观众更好的理解艺术作品的内涵，从而提高了参观者的鉴赏水平。

3 总结

志愿者队伍的建立，是顺应文化艺术事业发展的迫切需要、公共教育的发展需要。志愿者队伍在央美美术馆为广大公众提供了更加广阔宽松的艺术平台。

志愿者的活动产生了良好的社会影响，观众普遍表示，中央美术学院美术馆是一座伟大的艺术殿堂，讲解工作是普及艺术、提高艺术欣赏鉴赏能力的重要方法，重视讲解工作、提高志愿者讲解素质至关重要。鉴于此，美院美术馆公共教育部将继续加大对志愿者知识素养的培训力度。

志愿者队伍的不断壮大，为美术馆公共教育开辟了新路，丰富了公共教育的内容，完善了央美美术馆的公共服务项目，在美院美术馆与公众之间真正搭建起一座密切联系的桥梁。

志愿者在工作中积极进取，克服诸多困难，积累知识，诚心待事，很负责地完成了志愿者的工作。不少志愿者还在实际工作中提出了宝贵的建议，为美术馆今后组织和管理志愿者队伍积累了宝贵经验。

今后，美院美术馆将不断完善管理机制、建立稳定的志愿者队伍，提高为公众服务的水平与能力。







附录:

一 公共教育及活动统计一览表

1 欧洲古代经典石膏像捐赠仪式
2 艺术慈善中国——2008中国当代艺术国际巡回展
3 2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计师沙龙召开
4 薛永年先生在中央美术学院美术馆展厅现场讲学
5 中国共产党中央美术学院第一次代表大会
6 中央美术学院美术馆2009中秋品茗赏画会
7 2009世界设计大会字体设计论坛暨第五届[方正奖]中文字体设计大赛颁奖典礼
8 中央美术学院青年教师协会换届酒会
9“蜕变2009”Photoshop World国际巡讲

二 媒体有关中央美术学院美术馆报道一览表

纸质媒体：

展览名称	文章名称	作者	期刊名称	出版时间
白南准个展	《中央美院美术馆“白南准个展”》	许玉铃	《艺术家》	2009,05,01 第68卷 第5期
	《白南准新媒体展重温20世纪60年代影像》	朱小钧	《中国文化报·美术周刊》	2009,04,09 第2版
	《白南准个展回顾创作历程》	小熊	《中国艺术报·中国书画家》	2009,04,24 第2版
	《白南准个展》（展讯）	/	《新京报》	2009,04,17 C21版
	《也先锋·也流行—— “新媒体之父”白南准个展》	李净	《中国青年周刊》	2009,05,14 第20期 第24-25版
荷兰建筑百年展——从贝尔拉赫到库哈斯	《100 years of Dutch architecture》	Zhang Lei	《GLOBAL TIMES》	Monday May 25th, 2009
	《中央美术学院美术馆展现荷兰建筑百年》	段泽林	《中国艺术报·中国书画家》	2009,05,22 第161期第1版
	《荷兰建筑百年展在中央美术学院美术馆开展》	李静	《中华建筑报》	2009,05,19 第4版
千里之行 ——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展	《中央美术学院毕业生优秀作品展举办》	小熊	《中国艺术报·中国书画家》	2009,07,03 第165期 第1版
	《未来之星——“千里之行”中央美术学院优秀毕业生作品展隆重举行》	雪晴	《艺周刊》	2009,06,30 第8版
	《中央美术学院2009届毕业生优秀作品展开幕》	马生泓	《中华建筑报》	2009,07,04 第6版

中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”	《“历代名画记”亮相中央美术学院美术馆》	/	《收藏投资》	2009,08,01 第2版
碰撞——关于中国当代艺术试验的案例	《马丁·坎普：最关键的是艺术和艺术家》	马丁·坎普	《东方艺术·大家》	2009,12 （上半月）
2009北京世界设计大会	《世界设计大会系列展：设计信念的力量》	董慧萍、张亚萌	《中国艺术报·中国书画家专刊》	2009,10,30 第176期
景观·静观：中国当代摄影专题展	《中国当代摄影专题展关注“景观·静观”》	段泽林	《中国艺术报·中国书画专刊》	2009,11,27 第1版
	《景观·静观》	蔡萌	《当代艺术》	2009,12
	《中央美院举办“景观·静观”中国当代摄影专题展》	/	《中国摄影》	2009,11,23
	《“景观·静观”探讨景观摄影今昔》	/	《中国摄影报》	2009,11,30
	《景观·静观 中国当代摄影专题展》	/	《新京报》	2009,12,04
中央美术学院素描60年	《激活素描艺术的感染力》	邵大箴	《光明日报》	2010,03,18 第9版

中央美术学院素描60年	《不懂素描怎么画画》	高素娜	《中国文化报》	2010,04,13 第9 版
	《严谨的素描训练是艺术根本》	/	中国文化报	2010,02,23
	《“素描弱化是可怕的”——专家谈中央美术学院素描60年大展》	//	中国文化报	2010,02,23
	《中央美术学院素描60年》		《读者》	2010,04（中插）
	《中央美术学院素描60年全国巡回展览启航》	董慧萍	《中国艺术报·中国书画家专刊》	2010,03 第190期
	《素描的价值——〈中央美术学院素描60年〉展》	王静	《东方艺术·大家》	2010,02上半月
	《行进中的台湾艺术新世代——60年素描的回溯》	邹晓庆	《典藏·今艺术》	2010,02,01
	《素描行情悄然升温》	彭玮	《艺术与投资》	2010,05
	《“中央美术学院素描60年展”导览》	/	《艺术与投资》	2010,02
	《60年的沉淀》	陈颖	《画廊》	2010,06,01 第139期
	《中央美术学院素描60年》	中国雅昌艺术网	《第四届艺术中国年度影响力特刊》	2010,05,06

中央美术学院素描60年	《中央美术学院素描60年展》	/	《建筑艺术》	2010,01 第30卷
	《研究历史、掌握规律、学好基础、保持特色——靳尚谊教授与广大学子畅谈素描与艺术》	董慧萍	《新美院》	2010,04,30 第75期 第13版
	《“精神与历程：中央美术学院素描60年全国巡回展”武汉首站隆重开幕》	董慧萍/文 吴鹏、宿世存/图	《新美院》	2010,04,30 第75期 第13版
	《素描60年全国巡回展绽放广东美术馆》	董慧萍	《新美院》	2010,05,30 第76期 第6版
	《素描：不仅仅是水平，也是精神》	徐航、李蓉	《艺术·生活·快报》	2010,02,01 第4-8版
	《“中央美术学院素描60年”大展在京举办》	董慧萍	《美术观察》	2010,03,01 第175期
	《中央美术学院素描60年大展文献集·序》	徐冰	《美术研究》	2010,01 第137期
	《中央美术学院素描60年大展作品》	/	《美术研究》	2010,01 第137期
	《中央美术学院素描60年》	/	/	2010,01,01

中央美术学院 素描60年	《中央美术学院素描60年大展开幕》	王岩	《北京青年报》	2009,12,31 B13
	《素描：简单而又重要——专访中央美术学院副院长徐冰》	/	《参考消息.北京参考》	2010,02,04 第6版
	《靳尚谊：我的素描三阶段》	高素娜	《中国文化报》	2010,03,04 第11版
	《中央美术学院素描60年大展即将拉开帷幕》	董慧萍	《中国艺术报·中国书画家专刊》	2009,12,25 第182期 第1版
	《油画是工业化时代的艺术——中国美协名誉主席靳尚谊谈教学与创作》	段泽林	《中国艺术报·中国书画家专刊》	2010,01,22 第184期 第1版
	《中央美术学院美术馆：素描专题展梳理60年学术发展》	付裕	《参考消息.北京参考》	2009,12,31 第6版
	《Rare original sketches reveal secrets of art greats》	吴子茹	《环球时报》	2009,12,30 第16版
	《中国艺术家上了60年的基础课 画不好素描，做不好艺术》	/	《新周刊》	2010,02,25
	《中央美术学院素描60年展广受关注》	/	《光明日报》	2010,01,22

中央美术学院素描60年	《Exhibitions In line with sketch》	/	《中国日报》(CHINA DAILY)	2010,01,07
	《中央美院素描60年大展》	/	《参考消息·北京参考》	2009,12,31
	《“中央美术学院素描60年”大展拉开帷幕》(组图)	/	《人民日报》(市场报)	2009,12,29
	《1500幅作品勾勒美院历史——美院展60年素描》	/	《新京报》	2009,12,29

网络媒体：

展览名称	文章名称	网站名称	发表时间
北京奥运·全国艺术设计大展	《2008北京奥运·全国艺术设计大展开幕》	视觉同盟	2008-08
	《“2008北京奥运·全国艺术设计大展”开幕》	中国设计之窗综合	2008-08-06
	《“2008北京奥运·全国艺术设计大展”在中央美术学院举办》	四川美术网	2008-08-06
	《中央美术学院美术馆暨2008北京奥运全国艺术设计大展》	极库网	2008-09
	《2008北京奥运艺术设计大展开展》	视觉中国	2008-12-19
	《艺术诠释人文奥运》	新华网	2008-08-05

灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展	《中央美术学院名师捐赠作品展在学院新美术馆开幕》	中央美术学院网站	2008-10
艺术的双重梦想：2RC——在艺术家与工匠之间版画展	《艺术的双重梦想：2RC——在艺术家与工匠之间版画展》	豆瓣网	2009-01-03
	《艺术的双重梦想：2RC——在艺术家与工匠之间》版画展开幕式暨铜版画印刷机捐赠仪式》	中央美术学院网站	2009-01
	《国际版画展实现“艺术家与工匠的双重梦想”》	中国艺术报	2009-01-23
	《国际版画展走进中央美院》	新华网	2009-02-16
白南准艺术展	《白南准艺术展》	艺术档案	2008-04-08
	《白南准艺术展》	东方视觉	2009-04-10
	《白南准艺术展 / 中央美术学院美术馆》	798艺术网	2009-04-02
	《中央美术学院美术馆：白南准艺术展》	中国摄影家协会网	2009-04-08
	《白南准艺术展在中央美术学院美术馆举行》	搜狐文化	2009-04-14
	《白南准艺术展》	中央美术学院艺术资讯网	2009-04-02

荷兰建筑百年展——从贝尔拉赫到库哈斯	《荷兰建筑百年 ——从贝尔拉赫到库哈斯》	豆瓣网	2009-05-16
	《从贝尔拉赫到库哈斯——“荷兰建筑百年展”亮相央美美术馆》	东方视觉	2009-05-20
	《荷兰建筑百年——从贝尔拉赫到库哈斯》	中国装饰设计网	2009-6-1
	《“荷兰建筑百年”在中央美术学院美术馆展出》	艺术中国	2009-05-17
	《荷兰建筑百年——从贝尔拉赫到库哈斯》	中央美术学院网站	2009-05
	《从贝尔拉赫到库哈斯——荷兰建筑百年展》	会展网	2009-07-18
	《荷兰建筑百年展开幕式在中央美术学院举行》	中国建筑与室内设计师网	2009-5-21
	《“荷兰建筑界大脑”欧雷·波曼专访——“我所认识的库哈斯从不拿建筑开玩笑”》	外滩画报	2009-11-10
	《荷兰建筑百年魅力》（图）	天津网(每日新报电子报)	2009-05-20
	《“荷兰建筑百年”开幕式在央美举行》	中国设计之窗	2009-05-19

千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展	《千里之行——2009届毕业生优秀作品展》	中央美术学院美术馆	2009-06-26
	《千里之行—中央美术学院2009届毕业生优秀作品展》	视觉中国	2009-07-01
	《千里之行中央美术学院2009届毕业生优秀作品展》	博艺网	2009-06-29
	《千里之行——央美09届毕业生优秀作品展》	国际艺术界	2009-06-26
	《千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展隆重开幕》	博宝艺术网	2010-07-05
	《千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展开幕》	中央美术学院	2009-06-29
	《八月份专题：千里之行——2010届毕业生优秀作品展》	中央美术学院艺术资讯网	2009-06-29
	《千里之行—— 中央美术学院2009届毕业生优秀作品展》	Arting365.com	2009-06-27
	《千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展隆重开幕》	卓克艺术网	2010-07-29

展览名称	文章名称	网站名称	发表时间
中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”	《历代名画记——藏中国画精品展》	豆瓣网	2009-07-13
	《历代名画记——中央美术学院美术馆藏中国画精品展》	中央美术学院网站	2009-07-07
	《历代名画记——中央美术学院美术馆藏中国画精品展》	青年周末	2009-07-07
	《“历代名画记”中央美术学院美术馆馆藏国画》	搜狐文化网	2009-07-13
	《中央美院美术馆将举办馆藏中国画之〈历代名画记〉展》	美术网	2009-07-13
	《中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”》	雅昌艺术网专稿	2009-07-13
	《历代名画记——中央美术学院美术馆藏中国画精品展》	中央美术学院美术馆	2009-07-22
	《当代人的历代名画记》	精品购物指南	2009-08
	《“历代名画记”演绎中国美术史》	博宝艺术网	2009-08-06
	《“历代名画记”演绎中国美术史》	《中国文化报·美术周刊》	2009-07
	《“历代名画记”演绎中国美术史》	淘藏网	2009-08-11

中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”	《〈名画记〉邀您读“古人”》	北京青年报	2009-08-11
	《“历代名画记”在争议中成长 —— 演绎当代人的“历代名画记”》	雅昌艺术网	2009-07-28
第十一届全国美展壁画展	《第十一届全国美展》	CCTV.COM	2009-09-02
	《第11届全国美展壁画展在北京开幕》	新华网	2009-09-04
	《第十一届全国美术作品展览壁画初评入选作品名单》	第十一届全国美展官方网站	2009-07-20
	《第十一届全国美展·壁画展在北京开幕》	中国美术家协会网站	2009-07-21
	《第十一届全国美展壁画展》	中央美术学院美术馆网站	2009-09-01
	《第十一届全国美展壁画展在北京开幕》	雅昌艺术网专稿	2009-09-01
中央美术学院美术馆馆藏精品系列展·壹	《中央美院美术馆馆藏精品系列展之一》	中央美术学院美术馆	2009-09-29
	《中央美术学院美术馆馆藏精品系列展之一》	豆瓣网	2009-09-20
	《中央美院美术馆馆藏精品系列展之一》	艺术导报	2009-10-02

	《中央美院美术馆馆藏精品系列展之一 》	雅昌艺术网	2009-09-29
	《中央美院美术馆馆藏精品系列展之一》	展讯兜底网	2009-10-12
碰撞—— 关于中国当代艺术试验的案例	《碰撞——关于中国当代艺术试验的案例》	豆瓣网	2009-09
	《碰撞 —— 关于中国当代艺术试验的案例》	中华美术网	2009-10
	《碰撞——关于中国当代艺术试验的案例》	视觉天下	2009-10-15
	《“碰撞”关于中国当代艺术实验的案例》	搜狐文化	2009-09-30
	《“碰撞—中国当代艺术实验的案例”在中央美院美术馆开幕》	中国艺术生高考网	2009-10-14
	《俞可：为全球收藏家呈现“碰撞”》	博宝艺术网	2009-10-19
	《“碰撞”2009全国艺术品收藏论坛当代艺术特展》	兜底网	2009-10-13
	《“碰撞”2009全国艺术品收藏论坛当代艺术特展》	雅昌艺术网	2009-10

碰撞——关于中国当代艺术试验的案例	俞可：为全球收藏家呈现“碰撞”(图)	搜狐文化网	2009-10-19
	碰撞——展览主题阐释	367艺术网	2010-01-03
2009北京世界设计大会	《2009北京世界设计大会》	中央美术学院网站	2009-10
	《2009北京世界设计大会》	视觉中国	2009-10
	《2009北京世界设计大会暨北京设计周》	新浪商品（新浪网）	2009-10
	《2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周》	豆瓣网	2009-10
	《2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周专题》	视觉同盟	2009-10
	《2009北京世界设计大会“走进设计”》	微迪广告网	2009-10
	《2009北京世界设计大会》	中国设计网（平面）	2009-10
	《2009北京世界设计大会》	设计资源协作网	2009-10
	《“2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周”在中华世纪坛开幕》	艺术中国网	2009-10

景观·静观：中国当代摄影专题展	《景观·静观 中国当代摄影专题展》	今日艺术网	2009-11-23
	《中央美院举办“景观·静观”中国当代摄影专题展》	搜狐文化	2009-11-23
	《中央美院举办“景观·静观”中国当代摄影专题展》	中国摄影	2009-11-23
	《转向的景观——“景观·静观：中国当代摄影专题展”研讨会》	艺术眼	2009-11-28
	《圈内人齐聚央美 共探中国当代“景观”摄影》	雅昌艺术网专稿	2009-11-30
	《“景观·静观”中国当代摄影专题展》	雅昌艺术网	2009-11-20
	《王璜生：景观摄影已经超越摄影的范畴》	雅昌艺术网专稿	2009-11-24

景观·静观：中国当代摄影专题展	《“景观·静观：中国当代摄影专题展”在中央美术学院美术馆开幕》	艺术中国	2009-11-21
	《“景观·静观：中国当代摄影专题展”新闻发布会》	艺术中国	2009-11-25
	《美术馆是地理区域和历史阶段的文化标杆——专访中央美术学院美术 馆馆长王璜生》	艺术中国	2009-11-25
	《景观摄影使摄影家的工作状态回归——专访“景观·静观”当代摄影展策展人蔡萌》	艺术中国	2009-11-25
	《“景观·静观：中国当代摄影专题展”开幕式》	艺术中国	2009-11-25
	《景观·静观中国当代摄影专题展》	世艺网	2009-11-20
	《景观·静观中国当代摄影专题展》	CCTV.COM央视网	2009-11-20
	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	99艺术网	2009-11-20
	《王璜生央美上任后推出首个展览 “静观”社会“景观”》	99艺术网	2009-11-20
	《景观·静观 中国当代摄影专题展》	视觉同盟	2009-11-23
	《景观·静观 中国当代摄影专题展》	中华美术网	2009-11-20

景观·静观：中国当代摄影专题展	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	东方视觉	2009-11-20
	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	ARTFORUM	2009-11-29
	《“景观·静观”探讨景观摄影今昔》	中国摄影报	2009-11-30
	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	艺术同盟	2009-11-20
	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	新京报	2009-12-04
	《“景观·静观：中国当代摄影专题展”研讨会》	东方视觉	2009-11-28
	《景观·静观：中国当代摄影专题展》	豆瓣网	2009-11
	《转向的景观——“景观·静观：中国当代摄影专题展”研讨会成功举办》	中央美术学院	2009-11-23
中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人	《“项目空间”第二回：谁是房子的主人？》	艺术中国	2009-12-18
	《谁是房子的主人——央美“项目空间”第二回展》	搜狐文化	2009-12-17
	《“项目空间”第二回展》	艺术中国	2009-12-17

中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人	《中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展:谁是房子的主人》	世艺网	2009-12-17
	《谁是房子的主人？》	世艺网	2009-12-21
	《“项目空间”：谁是房子的主人》	今日艺术网	2009-12-17
	《中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展》	出山新闻	2009-12-17
	《“谁是房子的主人”中央美术学院美术馆项目空间第二回展》	雅昌艺术网	2009-12-17
	《中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人》	中国艺术视窗网	2009-12-17
	《“项目空间”：谁是房子的主人》	今日艺术网	2009-12-18
	《“项目空间”第二回展：谁是房子的主人》	北京文艺网	2009-12-16
	《谁是房子的主人 -中央美术学院美术馆"项目空间"推出第二回展》	中央美术学院	2009-12-21
中央美术学院素描60年	《中国艺术家上了60年的基础课画不好素描，做不好艺术》	新周刊	2010-2-25
	《中央美院素描60年专题》	搜狐文化	2010-2-24

中央美术学院素描60年	《严谨的素描训练是艺术根本》	搜狐文化	2010-02-24
	《严谨的素描训练是艺术根本》	中国文化报	2010-02-23
	《“素描弱化是可怕的”——专家谈中央美术学院素描60年大展》	中国文化报	2010-02-23
	《谭平：看美院——谈教育——评价方力钧(视频)》	世纪在线中国艺术网	2010-02-22
	《潘公凯：坚持严谨素描训练是对艺术教育带有根本性的决断》	人民日报市场报 网络版	2010-02-10
	《马刚谈素描》(视频)	世纪在线中国艺术网	2010-02-09
	《靳尚谊谈素描》(视频)	世纪在线中国艺术网	2010-02-08
	《靳军谈素描》(视频)	世纪在线中国艺术网	2010-02-01
	《素描 60年在中国生发的蔓延》	凤凰网	2010-01-08
	《中央美术学院素描60年展览将进行国内外巡展》	中国国际广播电台国际在线专稿	2010-01-02
	《中央美院素描60年研讨会近日举行》	雅昌艺术网	2010-01-29

中央美术学院素描60年	《中央美院素描60年研讨会》	世艺网	2010-01-29
	《〈中央美术学院素描60年展〉广受关注》	光明日报	2010-01-22
	《Exhibitions In line with sketch》	中国日报CHINA DAILY	2010-01-07
	《新年巨献 〈中央美术学院素描60年〉展览》	搜狐文化	2010-01-07
	《殷双喜：素描来不了虚的》(视频)	中国艺术新闻网	2010-01-07
	《"素描60年"展览发布会》(视频)	中国艺术新闻网	2010-01-04
	《从徐悲鸿到当代 中央美术学院梳理素描60年历史》	中国艺术新闻网	2010-01-07
	《新年巨献〈中央美术学院素描60年〉展览》	世纪在线中国艺术网	2010-01-07
	《中央美术学院素描60年》	世纪在线中国艺术网	2010-01-07
	《“中央美术学院素描60年”12月28日拉开帷幕》	搜狐文化	2009-12-28
	《中央美院素描60年展》	搜狐文化	2009-12-28

中央美术学院素描60年	《中央美院“素描60年”展览于12月28日开幕》	新浪文化	2009-12-29
	《“中央美术学院素描60年”大展》	雅昌艺术网	2009-12-29
	《由徐悲鸿到当代 央美美术馆梳理素描的“中国历程”》	艺术中国	2009-12-28
	《西方丢掉了它好的传统——闻立鹏谈中央美院素描60年大展(视频)》	艺术中国	2009-12-31
	《努力接近文艺复兴的精神状态——喻红谈素描作品《大卫》创作过程(视频)》	艺术中国	2009-12-31
	《〈中央美术学院素描60年〉大展于12月28日拉开帷幕》	艺术中国	2009-12-23
	《中央美术学院素描60年》	艺术眼	2009-12-25
	《〈中央美院素描60年〉 开幕现场(视频)》	艺术眼	2009-12-31
	《王璜生谈素描》(视频)	中国艺术新闻网	2010-01-05
	《中央美院素描60年展》	东方视觉	2010-01-01
	《中央美院素描60年》	央视网	2009-12-28

中央美术学院素描60年	《〈中央美术学院素描60年〉开幕》	世艺网	2009-12-31
	《中央美术学院素描60年》	世艺网	2009-12-28
	《中央美术学院回顾素描60年》	新浪财经	2009-12-29
	《中央美术学院素描60年》	中华美术网	2009-12-28
	《新年巨献 〈中央美术学院素描60年〉展览》	中华美术网	2010-01-07
	《“中央美术学院素描60年”大展在中央美术学院美术馆开幕》	99艺术网	2009-12-29
	《中央美院素描60年展》	99艺术网	2009-12-28
	《中央美院素描60年大展开幕式》	中央电视台9套晚间新闻	2009-12-29
	《中央美院素描60年大展开幕式》	凤凰资讯台娱乐大风暴	2009-12-30
	《中央美院素描60年大展》	中国教育台1套	2010-01-07
	《中央美院素描60年大展开幕》	北京青年报文娱新闻	2009-12-31

	《中央美院素描60年大展》	参考消息.北京参考	2009-12-31
	《〈中央美术学院素描60年〉大展拉开帷幕》（组图)	人民日报市场报	2009-12-29
	《1500幅作品勾勒美院历史——美院展60年素描》	新京报	2009-12-29
	《中央美院素描60年研讨会》	艺术中国	2010-01-29

三 全年参观人数统计一览表

时间（年/月）	参观总人数（人次）
2008	24.8万
2009	26万





V 藏品动向及研究

一 2008-2009年度收藏档案

2008年收藏

作者	名称	材质/类别	数量	尺寸(厘米)
李轶群	无性系列之五、六	木版单色	2	100 × 130
丁晓明	活着·瞄准 之四、五	铜版单色	2	50 × 50
尉笑	水系列之四、六	丝网单色	2	40 × 50
杨宏伟	日蚀	木版单色	1	50 × 70
张小磊	晴空	绢本设色	1	178 × 267
邸超	老阿爷和尕孙孙	纸本设色	1	350 × 180
邱钰	春运系列之三	纸本设色	1	65 × 188
丁辉	《我的故事Ⅰ》系列之一	布面油彩	1	150 × 150
朱日新	自行车	布面油彩	1	200 × 140
黄启覃	空间内的光	布面油彩	1	180 × 135
石煜	伙计	布面油彩	1	100 × 80
李展	世界——木雕系列之一	榆木	1	170 × 50 × 40
孙昀	镜子	综合材料	1	25 × 25 × 10
张楠	come on——盛之系列之二	陶瓷	1	15 × 27 × 10
罗珊珊	夜	树脂	1	160 × 45 × 40
游钟顺	木头与褶皱	木头、铁	1	300 × 300 × 200
原田久	天地人	综合材料	1	21 × 75.5
李晓林	村长之二	石版单色	1	26.5 × 32

张桂林	生命NO.7	1	丝网设色	45.5 × 66.8
张桂林	生命NO.9	1	丝网设色	38 × 65
张桂林	生命NO.19	1	丝网设色	45 × 69.5
张桂林	夜宴	1	丝网设色	45.5 × 67
张桂林	红尊	1	丝网设色	44.5 × 67
张桂林	风景NO.1	1	丝网设色	45.2 × 67.2
张桂林	风景NO.2	1	丝网设色	45.8 × 67.5
张桂林	海宴	1	丝网设色	44.5 × 69.5
张桂林	厚道	1	丝网设色	45.8 × 68
张桂林	墙系列组画之五	1	丝网设色	44.8 × 63
张桂林	墙系列组画之八	1	丝网设色	45.8 × 65
张桂林	含烟	1	丝网设色	44 × 69.5
张桂林	记忆Ⅱ	1	丝网设色	45.2 × 67
张桂林	记忆Ⅲ	1	丝网设色	45.5 × 67.5
张桂林	记忆之四	1	丝网设色	45.5 × 67.8
张桂林	记忆之五	1	丝网设色	45.5 × 67.5
张桂林	无极	1	丝网设色	45 × 67
张桂林	地动	1	丝网设色	45.8 × 67
张桂林	集结	1	丝网设色	44.8 × 67.5
张桂林	老屋	1	丝网设色	46.7 × 70.5

作者	名称	年代	尺寸（厘米）	材质	备注
滑田友	轰炸	1946	116 × 90 × 35	铸铜	法国政府教育部收购并陈列于巴黎现代艺术博物馆
滑田友	母爱	1947	98 × 42 × 25	铸铜	1947年法国巴黎春季沙龙陈列，巴黎市政府收藏
滑田友	保加利亚女教师和朝鲜孤儿	1957	110 × 50 × 42	铸铜	/
滑田友	空军英雄	1959	42 × 27 × 21	铸铜	/
滑田友	保加利亚女头像2	1957	33 × 17 × 30	铸铜	/
滑田友	郭儿头像	1947	28 × 16 × 22	铸铜	/
滑田友	胡小姐头像	1947	36 × 15 × 25	铸铜	/
滑田友	女生产队长	1961	50 × 36 × 26	铸铜	/
滑田友	沉思	1943	170 × 57 × 42	铸铜	1943年获法国巴黎春季沙龙银奖及艺术之友奖金
滑田友	出浴身段	1940	105 × 45 × 37	铸铜	1941年获法国巴黎春季沙龙银奖
滑田友	女人体1	1944	73 × 29 × 18	铸铜	/
滑田友	女人体2	1945	80 × 28 × 20	铸铜	/
滑田友	女人体3	1945	76 × 27 × 23	铸铜	/
滑田友	女人体4	1944	63 × 20 × 14	铸铜	/
滑田友	半身女人体	法国时期	31 × 14 × 10	铸铜	/
滑田友	半身男人体	法国时期	46 × 21 × 16	铸铜	/
滑田友	长跪问故夫	1934	51 × 40.5 × 9	铸铜	/
滑田友	受伤	1939	42 × 50 × 9	铸铜	/
滑田友	动员	1939	51 × 41 × 8	铸铜	/
滑田友	逃难	1939	43 × 50 × 8	铸铜	/

名称	数量	材质	类别	尺寸（厘米）	备注
戴安娜	1	石膏	圆雕	173 × 52.5 × 49	丹麦雕塑复制品
厄瑞克修姆庙的女像柱	1	石膏	圆雕	239 × 61 × 67.5	丹麦雕塑复制品
厄瑞克修姆庙的女像柱	1	石膏	圆雕	233 × 67 × 58	丹麦雕塑复制品
厄瑞克修姆庙的女像柱	1	石膏	圆雕	237 × 65 × 60.5	丹麦雕塑复制品
厄瑞克修姆庙站立的女人	1	石膏	圆雕	235 × 82 × 62	丹麦雕塑复制品
宙斯或波塞冬	1	石膏	圆雕	201 × 214 × 43	丹麦雕塑复制品
罗马帝国皇帝奥古斯都像	1	石膏	圆雕	219 × 127.5 × 103	丹麦雕塑复制品
背小牛的人	1	石膏	圆雕	211 × 95 × 89.5	丹麦雕塑复制品
蹲着的维纳斯	1	石膏	圆雕	111 × 49.5 × 69	丹麦雕塑复制品
帕特农神庙的马的头部	1	石膏	圆雕	50 × 84 × 26	丹麦雕塑复制品
哀悼基督	1	石膏	圆雕	176 × 170 × 89	丹麦雕塑复制品
最后的审判（局部）	1	石膏	浮雕	96 × 94 × 23.5	丹麦雕塑复制品
基座上的右脚	1	石膏	圆雕	20 × 19 × 51	丹麦雕塑复制品
坐式女子	1	石膏	圆雕	141 × 112 × 90	丹麦雕塑复制品
两个坐着的女子	1	石膏	圆雕	125 × 240 × 98	丹麦雕塑复制品
拉比泰人大战半人马	1	石膏	浮雕	134 × 135.5 × 30	丹麦雕塑复制品

2009年收藏

作者	名称	数量	材质	尺寸（厘米）
岳小飞	漂浮的影	1	纸本工笔重彩	180 × 290
范亚军	黔东镇远纪游	1	纸本水墨	35 × 340
王海勇	海勇制陶之7、8	2	陶泥、釉料	(6.2 × 6.2 × 6) × 2
张猛	无语落花	1	绢本重彩	210 × 200
王红刚	母亲2	1	木板油彩	55 × 31
周栋	城市系列之立春	1	布面油彩	300 × 230
姜子叶	保洁员系列之一	1	布面油彩	150 × 140
王珂	中国制造之一	1	布面油彩	150 × 80
周亭	嬉戏	1	布面油彩	160 × 130
高原	三月十一日·晴	2	布面油彩	60 × 80 × 2
张一凡	白雪公主	1套	纸	(74 × 51) × 7
李晓宇	鸟 系列	1套	纸	57.5 × 77.2 × 6
伍琳	相	1套	铜	80 × 90 × 4
杨穹	空洞	1	综合材料	150 × 70 × 10
冯寰	暖系列之二	2	纯羊绒手工毛毡	170/84A
杨箫瑜	回忆录系列	1	银、综合材料	/
毛娜	遇见博斯VI	1	综合材料	162 × 114 × 65
连杰	书籍设计——密码日记	1	纸、火漆	20 × 2727 × 27
吴笑天	混沌	1	综合材料	130 × 61 × 28
吴迪	山水之间	1	木质软皮沙发	89 × 88 × 87
Anna Rita Alatan	In an Instant's Time	1	布面油彩	120 × 80
雷小洲	又到龙胜	1	布面油彩	100 × 120

李晨	边境纪事	1	纸本水墨	180 × 90
王川	燕京八景一：西山晴雪	1	像纸	110 × 120
姚璐	望京山水	1	像纸	105 × 212
金江波	上海呀上海：引擎计划	1	像纸	74.5 × 298
于洋	七天七夜	2	像纸	158.108 × 10
王婷梅	殖民建筑	4	像纸	50 × 50
				50.1 × 50.2
				50.2 × 50.2
				49.9 × 50.3

二 藏品陈列展档案

1. 欧洲古代经典石膏像捐赠作品展

展览时间：2008年4月至今
主办机构：中央美术学院
展览地点：中央美术学院美术馆一层展厅、石膏陈列馆
展出作品数量：16件
展览介绍：参阅p271
捐赠作品：详见p423

2. 灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展

展览时间：2008年10月18日-2009年06月
主办机构：中央美术学院
展览地点：中央美术学院美术馆2F展厅
展出藏品数量：65件
展览介绍：参阅p208

序号	作品名称	作者	年代	尺寸(厘米)	材质/类别
1	分得了土地	李桦	1950	18 × 23.7	铜版单色
2	中苏友好	李桦	1950	22.2 × 17.4	木版单色
3	和平签名	李桦	1951	19 × 27	木版套色
4	斗争地主	李桦	1951	19.7 × 27	木版套色
5	医务工作者反对细菌战	李桦	1952	19.2 × 27	木版套色
6	送参军	李桦	1952	18.5 × 23.7	木版套色
7	爸爸买了新农具回来	李桦	1952	16.2 × 20.7	木版单色
8	市集	李桦	1957	26.2 × 40.4	木版单色
9	移山填海	李桦	1959	33.5 × 46	木版套色

10	征服黄河	李桦	1959	41 × 55	木版单色
11	清算地主	李桦	1959	20 × 27	铜版单色
12	乌克兰之夜	伍必端	1957	28 × 32.5	铜版套色
13	收获季节	伍必端	1958	30.5 × 82	麻胶版套色
14	伏尔加河边	伍必端	1958	27 × 70.5	麻胶版套色
15	歇晌	伍必端	1959	33 × 50	铜版单色
16	读	伍必端	1965	51 × 37	铜版单色
17	售余粮	王琦	1953	26 × 37	木版单色
18	农民小组会	王琦	1954	17.6 × 22.3	木版单色
19	喜讯传到煤矿后	王琦	1954	22.2 × 29.1	木版单色
20	采煤	王琦	1954	19.3 × 29.2	木版套色
21	晚归	王琦	1955	24.3 × 17	木版套色
22	在熔炉旁	王琦	1957	52 × 37.5	木版套色
23	街头读报	王琦	1959	10.4 × 13.1	木版单色
24	工地运输忙	王琦	1959	11 × 12.8	木版单色
25	假日	王琦	1959	14.8 × 20.1	木版单色
26	高炉的夜晚	王琦	1959	21.8 × 15.7	木版套色
27	攻克天险的中国人民志愿军	彦涵	1951	36 × 15	木版单色
28	阅读	彦涵	1956	50 × 39	木版单色
29	老羊倌	彦涵	1957	50 × 44	木版单色
30	轰炸	滑田友	1946	116 × 90 × 35	铸铜
31	女人体1	滑田友	1944	73 × 29 × 18	铸铜
32	女人体2	滑田友	1945	80 × 28 × 20	铸铜

33	女人体3	滑田友	1945	76 × 27 × 23	铸铜
34	女人体4	滑田友	1944	63 × 20 × 14	铸铜
35	半身女人体	滑田友	法国时期	31 × 14 × 10	铸铜
36	半身男人体	滑田友	法国时期	46 × 21 × 16	铸铜
37	长跪问故夫	滑田友	1934	51 × 40.5 × 9	铸铜
38	受伤	滑田友	1939	42 × 50 × 9	铸铜
39	动员	滑田友	1939	51 × 41 × 8	铸铜
40	逃难	滑田友	1939	43 × 50 × 8	铸铜
41	空军英雄	滑田友	1959	42 × 27 × 21	铸铜
42	保加利亚头像2	滑田友	1957	33 × 17 × 30	铸铜
43	郭儿头像	滑田友	1947	28 × 26 × 22	铸铜
44	胡小姐头像	滑田友	1947	36 × 15 × 25	铸铜
45	女生产队长	滑田友	1961	50 × 36 × 26	铸铜
46	沉思	滑田友	1943	170 × 57 × 42	铸铜
47	出浴身段	滑田友	1940	105 × 45 × 37	铸铜
48	母爱	滑田友	1947	98 × 42 × 25	铸铜
49	保加利亚女教师和朝鲜孤儿	滑田友	1957	110 × 50 × 42	铸铜
50	十三陵雷雨	艾中信	1958	100 × 138	布面油彩
51	吴旗镇的黎明	靳之林	1974	39.5 × 27.2	木板油彩
52	杨家岭毛主席故居	靳之林	1977	57.5 × 40	纸板油彩
53	原 下	谌北新	1997	40.6 × 30.5	布面油彩
54	关 山	谌北新	1998	25 × 20	布面油彩
55	渔 夫	孙滋溪	1961	29 × 40	纸板油彩

56	西柏坡人	孙滋溪	1973	26 × 39	纸板油彩
57	花 墙	苏高礼	1986	39.5 × 54.3	纸板油彩
58	青年女歌手	靳尚谊	1996	115 × 99	布面油彩
59	雪后老屋	朱乃正	1981	13.5 × 17.7	纸板油彩
60	江上船家	朱乃正	1962	14.5 × 19.5	纸板油彩
61	雨后窗下	戴士和	1998	120 × 120	布面油彩
62	静 夜	闻立鹏	1991	162 × 123	布面油彩
63	秋 实	马常利	1990	73 × 60	布面油彩
64	岭	罗尔纯	/	73 × 92	布面油彩
65	傣族老大娘	詹建俊	1977	38 × 50	布面油彩

3. 人民·历史——20世纪中国美术研究展

展览时间: 2008年9月5日-2008年10月22日
主办机构: 文化部艺术司和中央美术学院
展览地点: 中央美术学院美术馆（王府井展厅）
展出藏品数量: 国画 32幅；版画 42幅
展览介绍：参阅p276

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	更喜岷山千里雪	贾又福	1965	142 × 350	纸本设色
2	清晨	周思聪	1963	80 × 119	纸本设色
3	亩产10万斤	蒋兆和	1958	110 × 87.5	纸本设色
5	医务工作者反对细菌战	李桦	1952	19.2 × 27	木版套色
6	送参军	李桦	1952	18.5 × 23.7	木版套色
7	爸爸买了新农具回来	李桦	1952	16.2 × 20.7	木版单色
8	市集	李桦	1957	26.2 × 40.4	木版单色
4	东风和畅(轴)	蒋兆和	1958	120 × 82	纸本设色
5	假坟	叶浅予	1950	102 × 108	纸本设色
6	红岩	钱松喦	/	74 × 48.5	纸本设色
7	养猪姑娘	萧淑芳	20世纪70年代	58 × 44	纸本设色
8	富春人物画谱	叶浅予	1990	45 × 34	纸本设色
9	乐在其中	赵晓沫	1980	40 × 83.5	木版单色
10	锁住黄龙	宗其香	1960	137 × 70	纸本设色
11	铁展号火车	黄均	1952	47 × 64	纸本设色
12	民兵学习图	叶浅予	1966	69 × 30.5	纸本设色

13	鲁南人家	田黎明	1991	83 × 110	纸本设色
14	嘉陵江上(卷)	宗其香	1936	112 × 199	纸本设色
15	群英会上赵桂兰	林岗	1952	138 × 176	绢本设色
16	万古长青	邵声朗	1961	45 × 34	纸本设色
17	全家学毛选	吴少人	/	67.5 × 94.5	纸本设色
18	不忘阶级苦	孙明春	/	126 × 137	纸本设色
19	青春曲	王同仁	1961	171 × 203	纸本设色
20	越学心里越亮堂	朱存理	1964	176 × 145	纸本设色
21	反帝怒潮	佚名	1962	66 × 132	纸本设色
22	天下最美是咱家	赵荣凤	1963	63 × 106.5	纸本设色
23	毛泽东号机车	付智明	1965	190 × 190	纸本设色
24	民族人物	华其敏	1999	69 × 138.5	纸本设色
25	太行春色	黄润华	1998	70 × 67	纸本设色
26	游击队员	亚明	1960	28 × 40	纸本设色
27	农乐图	杨力舟	1980	98 × 180	纸本设色
28	八个壮劳力	史国良	1980	177 × 190	纸本设色
29	蒲松龄	韩国臻	1980	100 × 186	纸本设色
30	清洁工人	刘金贵	1984	83.5 × 287.5	绢本设色
31	太行岁月	李洋	1985	132 × 174	纸本设色
32	高原的歌	胡明哲	1988	98 × 110	纸本设色
33	朝阳门	李桦	1948	21 × 28	木版单色
34	斗争地主	李桦	1951	21 × 28	木版套色
35	移山填海	李桦	1959	34 × 46.5	木版套色
36	晚归	李桦	1938	21 × 28	木版套色
37	怒潮之三抗粮	李桦	1947	20 × 27.5	木版单色

38	春风又绿江南岸	李桦	1963	28.5 × 40	木版套色
39	一楼盖成一楼又起	李桦	1962	42 × 34	木版套色
40	分得了土地	李桦	1950	18 × 23.7	铜版单色
41	送参军	李桦	1952	20 × 25	木版套色
42	市集	李桦	1957	27 × 41	木版单色
43	冬学	彦涵	1944	13 × 18	木版单色
44	移民到延安	彦涵	1963	19 × 16	木版单色
45	诉苦	彦涵	1947	15 × 20	木版单色
46	豆选	彦涵	1948	37 × 29	木版单色
47	支援前线	彦涵	1965	53 × 40	木版单色
48	街头读报	王琦	1959	10．5 × 13	木版单色
49	工地运输忙	王琦	1959	11 × 13	木版单色
50	吉林车站	王琦	1963	12.5 × 15.5	木版单色
51	抵岸	王琦	1948	16 × 27.5	木版单色
52	农民小组会	王琦	1954	17.6 × 22.3	木版单色
53	喜讯传到矿山	王琦	1954	22.2 × 29.1	木版单色
54	都市交响曲	王琦	1987	47.5 × 34.7	木版单色
55	立体交叉	王琦	1987	40.2 × 28	木版单色
56	平地青云	王琦	1987	41.7 × 28	木版单色
57	川流不息	王琦	1987	29 × 39.4	木版单色
58	四通八达	王琦	1986	47.4 × 34.7	木版单色
59	售余粮	王琦	1953	26 × 37	木版单色
60	船台小景	王琦	1980	28.2 × 43	木版单色
61	高炉的夜晚	王琦	1959	21.8 × 15.7	木版套色
62	收获季节	伍必端	1958	30.5 × 82	麻胶版套色

63	列宁与中国志愿战士	伍必端	1959	57 × 42	麻胶版套色
64	读	伍必端	1965	51 × 37	铜版单色
65	歇晌	伍必端	1959	33 × 50	铜版单色
66	夏	伍必端	1981	36 × 57	木版单色
67	补网	伍必端	1982	28 × 35	木版单色
68	小八路	孙滋溪	1977	59 × 47	石版单色
69	高原之子	吴长江	1994	40 × 51	铜版单色
70	院里院外	杨先让	1984	43 × 42	木版套色
71	卖肉	王华祥	1988	46.5 × 63	木版套色
72	民间故事	王华祥	1988	28 × 37	木版套色
73	搬家	吴长江	1982	66 × 90	铜版单色

4. 中央美术学院美术馆藏国画之“历代名画记”

展览时间: 2009年7月22日-8月27日
主办机构: 中央美术学院美术馆
展览地点: 中央美术学院美术馆 2B展厅
展出藏品数量: 国画150件
展览介绍：参阅p231

序号	作品名称	作者	年代	尺寸(厘米)	材质
1	影像（轴）	佚名	明	137×61	绢本设色
2	多福图（轴）	赵 维	清	165×101	绢本设色
3	庆寿图（横披）	佚名	清	126×247	绢本设色
4	唐解元小像（轴）	朱雀年	清	64×30	纸本设色
5	以诚像（轴）	任 颐	清	102×46	纸本设色
6	王可像（轴）	佚名	清	128×72.5	绢本设色
7	人物（轴）	黄 慎	清	110×53	纸本设色
8	秉烛图（轴）	任 薰	清	204×121	纸本设色
9	成都风光（轴）	叶浅予	1948	54×36.5	纸本设色
10	人物（轴）	吕凤子	1948	59×38.5	纸本水墨淡色
11	嫁妹（轴）	程十发	1961	67×41	纸本设色
12	咏梅图（轴）	李可染	约20世纪40年代	69×49	纸本设色
13	陶翁醉菊图（轴）	蒋兆和	1982	129×68	纸本设色
14	水浒人物（卷）	佚 名	明	（23×13.5）×40	纸本水墨
15	人物稿册（册页）	齐白石	约1920年	34×29	纸本墨笔
16	东方欲晓（横披）	边宝华	1962	113×170	绢本设色

17	喜新苗茁壮（横披）	陈应华	20世纪五六十年代	63.5 × 99	纸本设色
18	愚公后代之一	姚增朴	1963	133 × 39.5	纸本设色
19	愚公后代之二	姚增朴	1963	133 × 39.5	纸本设色
20	小买卖（镜芯）	李 桦	1946	46 × 27	纸本水墨
21	磨剪人（镜芯）	李 桦	1946	46.5 × 27.8	纸本水墨
22	炊事员（片）	王文芳	20世纪五六十年代	65 × 47.5	纸本设色
23	街头总是这样热闹（片）	任建国	1982	39 × 48	纸本设色
24	冬暖（横披）	郝芝辉	1960	109 × 138	纸本设色
25	画家蒋兆和（横披）	韩国臻	1980	133 × 192	纸本设色
26	点.点	康妮	2004	142 × 160	纸本设色
27	山鹊枇杷图（册页）	佚 名	宋	31 × 30	纸本设色
28	梅花麻雀图（轴）	王 渊	元	125 × 61.5	纸本设色
29	玉簪秀石图（轴）	沈仕	明	121 × 32	纸本水墨
30	芦雁（竖片）	陈琳	元	87 × 35	纸本设色
31	花鸟（轴）	高澈	明	149 × 43	纸本设色
32	白鸡（轴）	朱瞻基	明	75 × 52	绢本淡色
33	芙蓉图（轴）	陈 淳	明	51 × 27	纸本水墨
34	古木寒鸦图（轴）	林 良	明	139.5 × 90	绢本淡色
35	墨竹图（轴）	郑燮	清	176 × 89.5	纸本水墨
36	荷花图（轴）	边寿民	清	98 × 55	纸本水墨
37	相马图（轴）	周 璕	清	179 × 95	纸本设色
38	花篮图（轴）	居 廉	清	78.5 × 36	纸本设色
39	菖蒲图（轴）	金农	清	27.5 × 29.5	纸本水墨
40	藤萝（轴）	吴昌硕	清	150 × 40	纸本设色
41	花卉（轴）	陈师曾	/	48 × 40	纸本设色

42	瓜果（轴）	边寿民	清	画26×22 字24×25	纸本水墨
43	荷菊图（轴）	吴昌硕	清	134×63.5	纸本设色
44	玉兰孔雀（轴）	郑锦	1920	167×72	绢本设色
45	小马（轴）	徐悲鸿	1935	95.5×29.5	纸本设色
46	花鸟（轴）	于非闇	1941	63×34	纸本设色
47	菊酒延年（轴）	齐白石	1948	133×68	纸本设色
48	白菜（轴）	李苦禅	/	95×44	纸本设色
49	毛驴（轴）	黄胄	1959	134×69	纸本设色
50	绿天（轴）	郭味蕖	1962	140×102	纸本水墨
51	藏牦（轴）	吴作人	1948	76×56.5	纸本水墨
52	松鹰（轴）	潘天寿	1961年	225×70	纸本淡色
53	公社之春（横披）	史秉有	20世纪五六十年代	95×185	纸本设色
54	上市（竖片）	于福谦	1964	124×202	纸本设色
55	山水（轴）	佚名	元	88×53	绢本水墨
56	观瀑图（轴）	吴 伟	明	151×101	绢本水墨
57	洗象图（轴）	吴 彬	明	123×45	纸本设色
58	山水人物（轴）	佚名	明	187×106	绢本设色
59	松声泉韵图（轴）	张 宏	明	304×97	纸本淡色
60	山水（轴）	张瑞图	明	273×116	绉本水墨
61	白云红树图（轴）	蓝 瑛	明	161.5×86	纸本设色
62	仿黄公望山水（轴）	王时敏	清	198×106.5	纸本设色
63	山水(轴)	王原祁	清	101×50	绢本水墨
64	云水行窝图（卷）	沈 周	明	164×33	纸本水墨
65	山水（竖条）	仇 英	明	73×36	绢本设色

66	指画山水（轴）	高其佩	清	137×73	纸本水墨
67	山水（轴）	梅清	清	51×31	纸本水墨
68	山水（轴）	林纾	清	32×55	绢本设色
69	山水（轴）	查士标	清	130×53	纸本水墨
70	山水·字（扇面）	翁方纲	清	18×52	纸本水墨设色
71	天半峨嵋图（屏）	龚 贤	清	283×79	纸本水墨
72	山水（轴）	黄宾虹	清	80×36	纸本水墨
73	通景山水（屏）	袁 江	清	183x622	绢本设色
74	放风筝（轴）	齐白石	1905	81.5×91.5	纸本设色
75	墨笔山水（轴）	溥 儒	1948	129×44.5	纸本水墨
76	峨嵋山水（横披）	张大千	1944	81×161	纸本设色
77	漓江秋云（轴）	胡佩衡	1961	179×97	纸本设色
78	节斋啸风图（轴）	黄秋园	/	51.5×64	纸本淡色
79	满目青山夕照明（轴）	李可染	1980-1983	46.5×70	纸本墨笔设色
80	山水(轴)	傅抱石	1960	105×61	纸本水墨
81	红岩（轴）	钱松嵒	/	74×48.5	纸本设色
82	太行山高（轴）	贾又福	1982	245×61	纸本设色
83	青衣江上（片）	宋文治	1960	28×39	纸本设色
84	遵化建明湖一角（片）	于 润	1962	44×35	纸本水墨
85	沿江村落 （片）	林风眠	/	33.5×34	纸本设色
86	山水寄情图册	万青力	1981	47×60	纸本设色
87	街道即景	何伟仁	2004	42×51.5	纸本水墨
88	向左走？向右走？	冯海涛	2000	90×90	纸本水墨
89	雪景山水（卷）	张 复	明	33×455	绢本设色
90	罗汉图（轴）	佚 名	元	154×114.5	绢本设色

91	仙女图（轴）	郑文林（滇仙）	明	160 × 100	绢本淡色
92	崆峒问道图（轴）	傅 涛	明	169 × 90	绢本淡色
93	四龙王像（轴）	佚 名	明	131 × 70.1	绢本设色
94	麻姑进酒图（轴）	周 璔	清	118 × 53	绢本设色
95	钟馗图（轴）	任 薰	清	98 × 32	纸本设色
96	韦驮尊天（轴）	佚 名	清	155 × 88	绢本设色
97	三星图 （轴）	尚云臣	清	154 × 97	绢本设色
98	大判人物图（轴）	董 旭	清	248 × 134	纸本淡色
99	钟馗图（轴）	闵 贞	清	128 × 60	纸本水墨
100	八仙（屏）	冠如山	清	181.5 × 48.5	纸本设色
101	东方朔像（轴）	程致远	清	81 × 47	绢本设色
102	女仙图（轴）	袁镜蓉	清	102 × 48	纸本设色
103	罗王尊天（轴）	佚 名	清	156 × 88	绢本设色
104	寿星图（轴）	沈兆涵	清	113 × 61	绢本设色
105	钟馗（轴）	徐悲鸿	1939	105 × 55	纸本设色
106	麻姑进酿图（轴）	齐白石	1894	130 × 67.5	纸本设色
107	布袋和尚（轴）	李可染	约20世纪40年代	68 × 46	纸本水墨
108	仕女（轴）	陈洪绶	明	149 × 52	绢本设色
109	蛮妇哺乳图（轴）	佚 名	清	130 × 86	绢本设色
110	仕女图（轴）	韩 周	清	112 × 52	绢本设色
111	人物（轴）	吴一舸	/	92 × 40	纸本设色
112	仕女图（轴）	佚名	/	51 × 21	纸本设色
113	人物(轴)	张大千	/	106 × 53	纸本设色

114	人物（扇面）	改琦	清	19×54	纸本设色
115	苗族姑娘（轴）	叶浅予	1948	66×42	纸本设色
116	亩产十万斤（轴）	蒋兆和	1958	110×87.5	纸本设色
117	养猪姑娘（轴）	萧淑芳	20世纪70年代	58×44	纸本设色
118	女半身像（镜芯）	林风眠	/	37×41	纸本设色
119	邢燕子（片）	赵荣凤	1963	64×44	纸本设色
120	越学心里越亮堂（片）	朱理存	1964	176×145	绢本设色
121	矿山人物春花	李延生	1980	68×103	纸本设色
122	缅桂飘香	刘大为	1980	36×41.5	纸本设色
123	苗族姑娘	蔡小丽	1981	46×80	纸本设色
124	人物	徐洪文	1985	44.5×69	纸本淡色
125	三月雨	程艳彬	1996	80×70	布面设色
126	另一种空间	徐华翎	2000	160×100	布面设色
127	七贤过关	（传）李唐	（传）宋	169×98.5	绢本设色
128	富贵图）	（传）刁光胤	（传）唐	141×95	绢本设色
129	花卉	（传）边鸾	（传）唐	157.5×52	绢本设色
130	楼阁人物图（轴）	佚　名	（传）宋	165×98	绢本设色
131	磨剑图（轴）	佚　名	（传）唐	130×75	绢本设色
132	巨然像（轴）	佚　名	（传）宋	140×95	绢本设色
133	牡丹雉鸡（轴）	（传）徐崇嗣	（传）宋	160×80	绢本设色
134	仙岛云馆（轴）	佚　名	（传）宋	146×103	绢本设色
135	山水人物（轴）	（传）夏珪	（传）宋	153×69	绢本设色
136	九人像（轴）	佚 名	（传）宋	121×58	绢本设色
137	婴戏图（轴）	佚 名	（传）宋	144×58	绢本设色

138	山水（轴）	佚 名	（传）宋	95 × 49	绢本设色
139	山水（轴）	（传）刘松年	（传）宋	119 × 50	绢本设色
140	松鹤图（轴）	佚 名	（传）明	174 × 95	绢本淡色
141	楼阁人物（轴）	佚 名	（传）明	122 × 74	绢本设色
142	人物（轴）	佚 名	（传）明	148 × 83	绢本设色
143	寒禽图（轴）	佚 名	（传）明	160 × 100	绢本淡色
144	阎摩罗王尊天(轴)	佚 名	（传）清	156 × 88	绢本设色
145	墨梅图（轴）	佚 名	/	219 × 66	绢本水墨
146	人物（轴）	佚 名	/	145 × 45	绢本设色
147	梅花雉鸡图（轴）	佚 名	/	159.5 × 79	绢本设色
148	人马（卷）	佚 名	（传）清	46 × 61	绢本设色
149	荷花游鱼（轴）	（传）赵叔傥	（传）宋	133 × 66.5	绢本设色
150	墨荷（轴）	朱 耷	清	152 × 79	绢本设色

5. 中央美术学院美术馆馆藏精品系列展·壹

展览时间: 2009年9月29日-10月18日
主办机构: 中央美术学院美术馆
展览地点: 中央美术学院美术馆 2B展厅
展出藏品数量:国画56件，油画30件，版画1件，雕塑3件，水彩1件
展览介绍：参阅p237

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	多福图（轴）	赵 维	清	165×101	绢本设色
2	以诚像（轴）	任 颐	清	102×46	纸本设色
3	人物（轴）	黄 慎	清	110×53	纸本设色
4	秉烛图（轴）	任 薰	清	204×121	纸本设色
5	水浒人物（卷）	佚 名	明	（23×13.5）×40	纸本水墨
6	人物稿册（册页）	齐白石	约1920年	34×29	纸本墨笔
7	山鹊枇杷图（册页）	佚 名	宋	31×30	绢本设色
8	白鸡（轴）	朱瞻基	明	75×52	绢本淡色
9	芙蓉图（轴）	陈 淳	明	51×27	纸本淡色
10	荷花图（轴）	边寿民	清	98×55	纸本水墨
11	花篮图	居 廉	清	78.5×36	绫本设色
12	藤萝（轴）	吴昌硕	清	150×40	纸本设色
13	绿天（轴）	郭味蕖	1962	140×102	纸本水墨
14	松鹰（轴）	潘天寿	1961年	225×70	纸本淡色
15	观瀑图（轴）	吴 伟	明	151×101	绢本水墨
16	洗象图（轴）	吴 彬	明	123×45	纸本设色
17	松声泉韵图（轴）	张 宏	明	304×97	纸本淡色

18	山水(轴)	王原祁	清	101 × 50	绢本水墨
19	云水行窝图（卷）	沈 周	明	164 × 33	纸本水墨
20	山水（竖条）	仇 英	明	73 × 36	绢本设色
21	山水（轴）	查士标	清	130 × 53	纸本水墨
22	天半峨嵋图（屏）	龚 贤	清	283 × 79	绢本水墨
23	通景山水（屏）	袁 江	清	183 × 622	绢本设色
24	峨嵋山水	张大千	1944	81 × 161	纸本设色
25	满目青山夕照明	李可染	1980	46.5 × 70	纸本墨笔设色
26	山水	傅抱石	1960	105 × 61	纸本 水墨
27	罗汉图	佚 名	元	154 × 114.5	绢本设色
28	钟馗图	闵 贞	清	128 × 60	纸本 水墨
29	女仙图	袁镜蓉	清	102 × 48	纸本设色
30	女半身像	林风眠	/	37 × 41	纸本设色
31	菊酒延年	齐白石	1948	133 × 68	纸本设色
32	狐狸	郑 锦	/	172 × 84	纸本设色
33	马	徐悲鸿	1947	109 × 53.3	纸本 水墨
34	建国十年	蒋兆和	1959	75 × 53	纸本设色
35	鹭鸶	李苦禅	1960	139 × 70	纸本 水墨
36	再易献花舞稿	叶浅予	1961	93.5 × 55	纸本设色
37	舞蹈人物	叶浅予	1960	68.5 × 47	纸本设色
38	山居图(轴)	黄宾虹	1949	68 × 46	纸本墨笔
39	芍药鸡(轴)	任伯年	清	84 × 35	纸本设色
40	墨 竹	张立辰	1995	137 × 68	纸本 水墨
41	有凤来仪图	郭怡孮	2000	97 × 115	纸本 水墨
42	彩云归	贾又福	1990	34 × 34	纸本设色

43	山谷苍烟薄	王 镛	1999	136 × 68	纸本 水墨
44	霜林醉酒图	卢 沉	1990	137.5 × 68.5	纸本水墨设色
45	白百合	萧淑芳	1999	70x68	纸本 设色
46	群英会上赵桂兰	林 岗	1952	138 × 176	绢本设色
47	小买卖	李 桦	1946	46 × 27	纸本水墨
48	磨剪人)	李 桦	1946	46.5 × 27.8	纸本水墨
49	无觅处只有少年心	黄永玉	2001	124 × 119	纸本 设色
50	雪景山水	张 复	明	33 × 455	绢本设色
51	花鸟	于非闇	1941	63 × 34	纸本 设色
52	白云红树图	蓝 瑛	明	161.5 × 86	绢本设色
53	仿黄公望山水	王时敏	清	198 × 106.5	纸本 设色
54	清晨	周思聪	1963	80 × 119	绢本设色
55	大痴黄公望	韩国臻	2000	97 × 90	纸本水墨
56	残梦	潘公凯	2009	96.5 × 357	纸本水墨
57	人体	葛鹏仁	1988	190 × 180	布面油彩
58	远方来信	汪诚一	1957	228 × 144	布面油彩
59	秦时明月	张世彦	1998	100 × 100	布面油彩
60	舞蹈演员	张世椿	1988	80 × 95	布面油彩
61	北海溜冰	萧淑芳	1935	46 × 30	木版油彩
62	初升月亮	马常利	1992	73 × 60	布面油彩
63	岭	罗尔纯	/	73 × 92	布面油彩
64	牛心山下祁连山	苏高礼	1978	37.5 × 54.5	布面油彩
65	夯歌	王文彬	1962	156 × 320	布面油彩
66	王合内像	秦宣夫	1939	53 × 43	布面油彩
67	起家	詹建俊	1957	140 × 348	布面油彩

68	西柏坡人	孙滋溪	1973	26 × 39	纸版油彩
69	灯光之六	孙为民	1986	100 × 80.3	布面油彩
70	迎冬	闻立鹏	1998	182 × 113.5	布面油彩
71	杨家苓毛主席旧居	靳之林	1977	57.5 × 40	纸板油彩
72	宜君雪海	靳之林	1973	50.5 × 36.5	纸板油彩
73	海湾	艾中信	1956	35 × 46	布面油彩
74	牛场	艾中信	1956	31 × 24	布面油彩
75	傣族老大娘	詹建俊	1977	38 × 50	布面油彩
76	晨雾	朱乃正	1981	13.2 × 19.8	纸板油彩
77	雪后老屋	朱乃正	1960	13.5 × 17.7	纸板油彩
78	江上船家	朱乃正	1962	14.5 × 19.5	纸板油彩
79	眼睛	袁运生	1992	243 × 366	综合材料
80	剥玉米	钟 涵	1978	25 × 38	纸板油彩
81	地下工作者	侯一民	1957	210 × 176	布面油彩
82	风景	韦启美	/	100.5 × 73	布面油彩
83	坐着的女人体	靳尚谊	1998	100 × 80	布面油彩
84	青年女歌手	靳尚谊	1984	74 × 54	布面油彩
85	特等劳动英雄李永像	吴作人	1950	114 × 146	布面油彩
86	男人体	徐悲鸿	/	52 × 44	纸本油彩
87	怒吼吧！中国	李桦	1938	25.7 × 18.7	木版单色
88	一湖春水	古元	/	38.5 × 54.7	纸本水彩
89	轰炸	滑田友	1946	116 × 90 × 35	铸铜
90	头像	王临乙	1954	30 × 24.5 × 10.5	汉白玉
91	女孩与鹿	王合内	/	33 × 33 × 87	原木

6.中央美术学院素描60年

展览时间：2009年12月28日-2010年03月07日
主办机构：中央美术学院美术馆
展览地点：中央美术学院美术馆 2F展厅、3F展厅、4F展厅
展出藏品数量：素描2件
展览介绍：参阅p252

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	老头儿	张世椿	1964	19 × 25	纸本铅笔
2	人体素描	司徒兆光	1964	88 × 135	纸本铅笔

三 藏品年度外展档案

1. 雪域高原——中国绘画作品展

出借单位: 中国美术家协会

出借时间：2009年6月26日-2010年1月30日

展览时间: 2009年10月24日-2009年10月31日

主办机构: 中国美术家协会、中国国务院新闻办公室、意大利意中基金会、中国驻意大利使馆

展览地点: 意大利罗马、米兰

出借作品数量:1件

展览介绍:

本次画展由中国国务院新闻办公室、中国美术家协会、意大利意中基金会和中国驻意大利使馆联合主办，共展出68位中国著名画家西藏题材的画作118幅，包括国画、油画、版画、布画等，其中60幅作品在罗马展出，其余58幅于本月26日开始在米兰展出。本次画展于本月31日结束。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	藏族女孩	孙景波	1979	80×55	纸板油彩

2.向祖国汇报——新中国美术60年展览

出借单位：中国美术馆

出借时间：2009年7月29日-2009年9月20日

展览时间：2009年8月22日-2009年9月14日

主办机构：中华人民共和国文化部

展览地点：中国美术馆

出借作品数量：5件

展览介绍:

此次展览是“向祖国汇报——庆祝中华人民共和国成立60周年系列文艺活动”的重要组成部分，旨在向祖国人民展示新中国成立以来美术领域取得的重大成就，为祖国60华诞献礼。项目启动以来，文化部和中国

美术馆高度重视，倾力打造，盛情推出。从提出展览方案到构建展览基本框架，严密推敲，反复论证，最终形成这样一个容量巨大、气势恢宏的展览，品类之全、质量之精、份量之重可谓盛况空前。

此次展览作品经过专家艺委会严格挑选，近700件经典名作共聚国家美术殿堂，这是 60年来中国美术所取得成果的一次历史性检阅。煌煌大作，泱泱大国，极60年美术创作之大观，中国美术的总体阵容以前所未有的规模精彩呈现。几代美术家的辛勤创作、不同美术门类的发展迭变都凝聚在一件件作品上，从中传递出的不仅仅是深刻的历史内涵，使我们看到新中国从成立、发展到崛起为世界大国的历史巨变，同时也以丰富的视觉信息、开放多元的审美观念显示出中国艺术在世界上独有的文化价值。展览客观呈现了在民族化、大众化、现代化的历史进程中国画、油画、版画、雕塑、水彩、年、连、漫、宣各画种的真实面貌，为我们提供了一个观察、认识新中国60年美术发展之路的基点，观众不难从中得到符合历史的判断。

60年美术发展在不同阶段呈现出不同的阶段性特征，每个阶段在艺术取向上又以各自的路径前行。如果说在改革开放之前，中国美术家无论在处理革命历史还是革命的现实题材时，都体现出一种文艺与政策高度统一的创作特征，那么改革开放30年，艺术家则是必然在“世界性”的背景下从对中、西艺术关系的比较研究中确立自己的文化选择，把宽阔吸收外来艺术与寻求自身变革创新结合，由此展开缤纷多元的现代形态的中国美术实践。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	夯歌	王文彬	1962	156 × 320	布面油彩
2	地下工作者	侯一民	1957	210 × 176	布面油彩
3	远方来信	汪诚一	1957	228 × 144	布面油彩
4	群英会上赵桂兰	林岗	1952	138 × 176	绢本设色
5	散花天女图	刘凌仓	1960	95 × 35	绢本设色

3. 咱们工人有力量——中国工业主题美术作品展

出借单位: 上海美术馆
出借时间：2009年8月27日-2009年11月15日
展览时间: 2009年9月17日- 2009年10月25日
主办机构: 中共上海市委宣传部、上海市文化广播影视管理局、上海市总工会、中国美术 馆
协办单位: 北京画院、中央美术学院美术馆、中国美术学院、广东美术馆、深圳画院、上海市美术家协会、上海中国画院、上海油画雕塑院、刘海粟美术馆
展览地点: 上海美术馆
出借作品数量:7件

展览介绍:

为庆祝中华人民共和国成立60周年，抓好重大节庆主题文化活动，由上海市文化广播影视管理局牵头，发起举办此次面向全国范围，横跨1949-2009年间以工业题材创作为主题的大型美术展览。

展览选择以工业题材创作为主题，从工业题材美术创作出发，能够完整地展现出建国六十年来，我国所经历的艰苦卓绝的创业历程，所取得的来之不易的辉煌成就。

此次展览集结国内各大美术馆、画院、美术学院等艺术机构及艺术家个人关于工业题材的作品收藏，较为完整地反映我国六十年来各个历史时期工业题材的创作，以此向新中国六十华诞献礼。

经过学术委员会和策划团队多次会议的商讨，挑选出参展作品180件。汇集了建国六十年以来最重要的工业主题精品，以及诸多名家名作，例如《钢水汗水》、《开路先锋》、《大庆工人无冬天》、《我是海燕》、《矿山新兵》等耳熟能详的作品。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	新徒工	毛凤德	1963	160 × 128	布面油彩
2	顶风上	李印清	/	145 × 125	布面油彩
3	乘风破浪	盛济坤	/	204 × 93	布面油彩
4	钢铁高炉	妥木斯	1961	176 × 276	木板油彩
5	炼钢工人	向西观	/	216 × 126	布面油彩

6	炼钢工人	余云陛	1957	72 × 143	布面油彩
7	油漆工	刘小东	1991	160 × 91	布面油彩

4. 基石——走过60年

出借单位: 视界时代美术馆
出借时间: 2009年9月2日—2009年10月31日
展览时间: 2009年9月26日—2009年10月26日
主办机构: 北京时代美术馆、人民美术出版社
联合主办: 中央美术学院美术馆
支持单位:中央美术学院老干部处
媒体支持:人民画报社
展览地点: 北京时代美术馆
展出作品数量:19件

展览介绍:

本次展览题为《基石——走过60年》，由时代美术馆和人民美术出版社共同举办，同时得到中国国家博物馆、中国美术馆、中央美术学院美术馆、北京鲁迅博物馆以及人民画报社的大力支持。众多老艺术家及家属也予以热烈响应和支持，钱绍武先生更特为本次展览亲笔题词。据主办方介绍，展览主要涉及油画、版画、雕塑三种艺术门类，囊括了所有在中国艺术发展初期具有里程碑意义的艺术家的作品，数量达数百件之多。徐悲鸿、王式廓、吴作人、李桦、古元、彦涵、董希文等老先生的代表作品都将在展览中展出。同时，为了使观众能够更加全面和深切地体会老一辈艺术家在新中国建立初期的生活与创作，尽量还原新中国成立后老一辈艺术家们走过的艺术之路，展览还将呈现围绕主展品的创作草图、纪实照片、文献资料等，至此，本次展览几近完美地呈现了老一代艺术家们在建国初期的生活、创作历程。一幅幅带有历史印记的画作，构建出新中国60年的艺术轨迹，呈现了在共和国美术开拓道路上几代人洒下的毕生心血。此次展览定能让晚生后辈们更真切地感受前辈们当年的风采与激情，了解前辈为共和国美术以及共和国的建立所付出的青春与热血！

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质/类别
1	新徒工	毛凤德	1963	160 × 128	布面油彩
1	晚归	李桦	1938	20.3 × 27.2	木版单色
2	快把他扶进来	李桦	1947	22.7 × 33.7	木版单色
3	卸煤	李桦	1948	21.9 × 30	木版单色
4	二万五千里长征过草原	李桦	1950	20.6 × 28.7	木版单色
5	在生活压迫下	李桦	1948	16.5 × 23	木版单色
6	谁金谁银	彦涵	2001	56 × 56	木版单色
7	豆选	彦涵	1948	37 × 29	木版单色
8	抬担架	彦涵	1965	34 × 46	木版单色
9	鲁迅小说《祝福》插图	彦涵	1973	21 × 28	木版单色
10	烧荒	彦涵	1981	33 × 38	木版单色
11	歇晌	伍必端	1959	33 × 50	铜版单色
12	夏	伍必端	1981	36 × 57	木版单色
13	打渔人	伍必端	1984	39 × 69	丝网套色
14	牧归	伍必端	1987	31 × 55	木版单色(水印)
15	在激流中	伍必端	1990	55 × 139	木版套色
16	假日	王琦	1959	16 × 21.6	木版单色
17	晚归	王琦	1955	24.3 × 17	木版套色
18	丛林中的战斗	王琦	1964	36.4 × 47	木版单色
19	铁臂入云端	王琦	1987	56.5 × 40	木版单色

5. 吴作人作品展（比利时·布鲁塞尔）

出借单位：吴作人国际美术基金会
出借时间：2009年9月21日-2010年1月31日
展览时间：2009年10月15日-2010年1月17日
主办机构：吴作人国际美术基金会
展览地点：布鲁塞尔市政厅
展出作品数量：1件

展览介绍:

《吴作人展》是由前比利时皇家美术学院院长Baudson先生主持，吴作人国际美术基金会配合完成的一次展览。展览展出吴作人从年轻接受学院教育开始到他成熟时期的作品。第一展厅展出他在欧洲接受教育的情况以及他回国后将中西两种艺术融合的情况；第二展厅展出他在中国边疆旅行和考察期间所描绘的中国各地风土人情。

该展览从吴作人对母校(比利时皇家美术学院)的怀念为出发点，以欧洲的眼光看待一个来自东方的学生在学到西方的艺术之后回到了自己的文化中，是如何将西方艺术与本土文化相结合、衍化、扩展并结成奇异丰硕的果实。对于中国来说，这是现代化过程的重要的历史时刻，即将欧洲绘画和艺术教育制度引入中国，“改造”中国的传统，促进中国的现代化以救亡图存。从母校(比方)的观点来看，这是一个文化的种子如何在另一个文化中获得了意想不到的发扬，反过来也会对自己文化未来的扩展和丰富提供了极好的范例。欧洲绘画，因为吴作人等一代中国艺术家的努力，它便不仅只是西方文化，同时也是中国现代艺术史上的有机部分，这对于欧洲文化重新认识自己的传统和走出新的道路，也提供了有益的借鉴。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	纤夫	吴作人	1933	150 × 100	布面油彩

6. 艺术 · 北京经典艺术博览会专题展 “开拓创新——中国第一代雕塑家作品展”

出借单位: 北京艾特菲尔文化有限公司
出借时间: 2009年11月5日-2009年11月10日

展览时间: 2009年11月6 日-2009年11月9日
主办机构: 艺术北京执行委员会
展览地点: 全国农业展览馆
展出作品数量:8件

展览介绍:

该展览通过文献与原作相结合的展出方式，对中国雕塑历史进行回溯。参展艺术家为中国第一代的雕塑家代表人物滑田友、刘开渠、曾竹韶、王临乙和王合内。这一代艺术家早年出国留学，是中国现代雕塑艺术的开拓者，归国后他们又从事中国美术教育，成为中国现代美术教育的开创者。他们的贡献有目共睹，他们的艺术承前启后，百代垂范。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸(厘米)	材质
1	轰炸	滑田友	1946	116 × 90 × 35	铸铜
2	空军英雄	滑田友	1959	42 × 27 × 21	铸铜
3	出浴身段	滑田友	1940	105 × 45 × 37	铸铜
4	保加利亚女教师和朝鲜孤儿	滑田友	1957	10 × 50 × 42	铸铜
5	民族大团结头像1	王临乙	1954	30 × 24.5 × 10.5	汉白玉
6	民族大团结头像2	王临乙	1954	39 × 30 × 10	汉白玉
7	人民英雄纪念碑头像1	王临乙	1954	42 × 30 × 15	汉白玉
8	人民英雄纪念碑头像2	王临乙	1954	30 × 24 × 11	汉白玉

7.“在中国设计”展

出借单位: 北京今日美术馆
出借时间: 2009年12月18日-2010年1月25日
展览时间: 2009年12月20日-2010年1月18日
主办机构: 今日美术馆
展览地点: 今日美术馆2号馆
展出作品数量:1件

展览介绍:

本次展览由来自清华大学美术学院和中央美术学院的青年学者李德庚、蒋华、海军担任策展人，展览前期对大量的文本进行了充分研究，甄选这些独立设计师的代表性作品展出。那些面向中国所进行的设计实践、思考、探索和研究，无论它是高贵的、低下的、粗俗的、精致的、从容的、紧张的、严肃的、嬉笑的……他们为这种实践所付出的挣扎、不屈和努力是富有魅力的。而策展人对此进行的文本研究成果也将在展览现场呈现出来。

“在中国设计”站在当下的语境中，刻意混淆了设计和艺术的界限，以探索更多的理想性和可能性。展览策划文化界、设计界的首次跨界“广场讨论”，邀请11位文化界精英与设计师展开一对一的对谈——梁文道、洪晃、胡恩威、王小慧、孙甘露、梁冬、杜海滨、沈黎晖、高艳津子、刘琼雄、尹珊珊……引发设计产品的精神品质与生活之间的关系的探讨，也带来未来中国设计发展方向的思考和问题。“广场讨论”部分也在展览现场全程展现。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸(厘米)	材质
1	遇见博斯VI	毛娜	2009	162 × 114 × 65	综合材料

8. 20世纪中国绘画名家邀请展

出借单位：国家大剧院
出借时间：2009年3月5日-2009年5月10日
展览时间：2009年3月8日-2009年4月6日
主办机构：国家大剧院
展览地点：国家大剧院东展厅
展出作品数量：3件

展览介绍:

此次展览汇集了当今画坛12位名家自50年代以来创作的120余幅画作，展出的120余幅画作均为各位名家的代表作，其中有多幅均为近年来首次亮相，如袁运生创作于1978年的《傣家女》，朱乃正的《放羊娃》，靳尚谊的《白衣女孩》，陈丹青在上个世纪70年代创作的《农民》等一批写生作品，据画展负责人表示，本次展览汇集了我国建国后最具代表性和成果最丰硕的众多画家的作品，参展的作品不仅反映了各位画家的个

性特征和艺术水准，也清晰反映了建国以来各个时期的社会面貌，如靳之林1952年创作的《农业生产合作社妇女组间棉苗》，詹建俊于60年代创作的《新疆少女》，闻立鹏于60年代创作的《国际歌》，钟涵创作的《76年清明节天安门之夜》，袁运甫创作的《绍兴鲁迅路》，王怀庆于2008年创作的《大音有声》等，是画家们对社会现实的个性化表达与再现。特别值得一提的是陈丹青70年代创作的《江浦农民——地主》、《江浦农民——儿子》，这是这两幅作品首次亮相，正是这批作品才叩开了中央美术学院的大门。国家大剧院相关负责人表示，此次展览以灵动斑斓的视觉艺术特质丰富国家级表演艺术中心的内涵，进一步打造进入国家大剧院的广大公众的艺术文化之旅。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	晚年黄宾虹	靳尚谊	1996	115 × 99	布面油彩
2	青年女歌手	靳尚谊	1984	74 × 54	布面油彩
3	宁死不屈	闻立鹏	1962	243 × 199	木板油彩

9. 靳尚谊捐赠作品展

出借单位：中国美术馆
出借时间：2009年5月15日-2009年5月27日
展览时间：2009年5月17日-2009年5月25日
主办机构：中国美术馆、中央美术学院、中华人民共和国文化部艺术司、凤凰传媒出版集团
展览地点：中国美术馆 1号展厅
展出作品数量：4件

展览介绍:

由中华人民共和国文化部艺术司、中国美术馆、中央美术学院、凤凰传媒出版集团共同主办的“靳尚谊捐赠作品展”于2009年5月17日至25日12时在中国美术馆举行。本次展览以2008年靳尚谊先生捐赠中国美术馆油画、素描作品39幅为契机，以集中展现国内各美术馆所藏靳尚谊先生作品为特色，荟集中国美术馆、北京画院美术馆、上海美术馆、刘海粟美术馆、河南省美术馆、江苏省美术馆、宁波美术馆、中央美术学院美术馆藏品，以油画和素描、速写等形式反映画家自20世纪50年代起至21世纪以来不同时期的艺术创作面貌。其中包括《塔吉克新娘》、《青年歌手》、《晚年黄宾虹》、《八大山人》等多幅画家的代表作品。

靳尚谊先生是我国当代油画艺术创作领域的代表性画家，他长期坚持写实主义创作风格，力求在古典艺术朴素、庄严的基础上进行自我艺术形式的完善。他在艺术创作中注重光线作用下人物体积感的表达，同时探索油画语言与传统中国画要素的结合，创作了众多形象生动而又富于内涵的人物形象。

2008年，靳尚谊先生将自己创作的油画和素描等作品39幅捐赠中国美术馆，使中国美术馆藏20世纪以来重要艺术家的作品得到进一步的丰富和完善。本次展览在彰显靳尚谊先生奉献精神的同时，还再次呈现了很多令人回味欣赏的艺术画面。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	晚年黄宾虹	靳尚谊	1996	115 × 99	布面油彩
2	青年女歌手	靳尚谊	1984	74 × 54	布面油彩
3	坐着的女人体	靳尚谊	1998	100 × 80	布面油彩
4	延安老农	靳尚谊	2001	50 × 59.7	布面油彩

10. 史实与牧歌——刘大为绘画作品展

出借单位：上海美术馆
出借时间： 2009年4月23日-2009年6月30日
展览时间：2009年4月29日至5月17日
主办机构：中国人民解放军总政治部宣传部
中国文学艺术界联合会
上海市文化广播影视管理局
上海市文学艺术界联合会
承办单位：上海美术馆、上海市美术家协会
展览地点：上海美术馆一楼1，2展厅，P楼3展厅，回廊
展出作品数量：1件

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	《布里亚特婚礼》	刘大为	1980	72 × 223	绢本设色

11. 以心接物 薪火相传——唐勇力教授工作室教学汇报展

出借单位：中国国家画院美术馆展览
出借时间：2009年4月17日-2009年4月24日
展览时间：2009年4月17日-2009年4月23日
主办机构：中国国家画院
展览地点：中国国家画院美术馆（北京西三环北路54号）
承办单位：中国国家画院美术馆、中央美术学院中国画学院
展出作品数量：1件

展览介绍:

2009年4月17日下午3点，由中国国家画院主办，中国国家画院美术馆、中央美术学院中国画学院承办的“以心接物·薪火相传——唐勇力教授工作室教学汇报展”在中国国家画院美术馆隆重开幕。展览至4月23日结束。此次展览展出了中央美术学院中国画学院唐勇力教授工作室已毕业和正在就读的18位研究生的140多幅课堂写生创作的优秀作品。

这次展览是唐勇力教授多年以来研究生教学成果的一次全面总结。不同的绘画面貌展现了每个研究生不同的学术追求，同时也体现了导师的个性化的学术指导思想，在当今文化情境中，对于全国美术学院的研究生培养方面无疑具有深刻的影响。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	晴空	张小磊	2008	178 × 267	绢本设色

12. 第十一届全国美展

出借个人：张小磊、王珂
出借时间：2009年7月10日-2009年12月1日
主办机构：中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、中国美术家协会
展览地点：上海、武汉
展出作品数量：2件

展览介绍:

由文化部和中国美术家协会共同主办的“第十一届全国美展”是检阅近五年来我国美术创作成果的盛会。

“全国美展”从1949年举办第一届至今，已经走过了60个春秋。半个多世纪以来，“全国美展”及时展示了新中国各个阶段美术事业发展的成就，成为孕育优秀美术作品的摇篮和推出优秀美术人才的重要渠道，为普及、推动和繁荣我国美术事业发挥了重要的作用。如今“全国美展”已经成为我国影响最广、规模最大、最具权威的综合性美术展览。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	晴空	张小磊	2008	178 × 267	绢本设色
2	中国制造	王珂	2009	150 × 80	布面油彩

13.设计师大会展览

出借个人：吴笑天

出借时间：2009年7月27日-2009年9月30日

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	混沌	吴笑天	2009	130 × 61 × 28	综合材料

14. 世界设计大会优秀学生作品展(又:中央美术学院优秀毕业生作品展)

出借个人：岳小飞、连杰

出借时间：2009年9月10日；2009年10月21-2009年11月15日(连杰借)

展览时间：2009年10月24日-2009年11月15日

主办机构：北京市人民政府、文化部和教育部

承办单位：中央美术学院、国家大剧院、北京工业设计促进中心和北京歌华文化发展集团

展览地点：中央美术学院美术馆

展出作品数量：2件

展览介绍:

展览以“2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周”为契机，向海内外知名设计师们集中展现中央美术学院近几年来丰硕的教学成果，以及中央美术学院学生技艺扎实、大胆创新的艺术实践硕果。展览聚集了近几年来央美毕业生的优秀作品，精选了百余件历年毕业展中深受好评的毕业作品，因此，此次展览既是中央美术学院对学生作品的总结与回顾，也是向社会各界展现美院学生创作实力，让海内外专业人士进一步了解、认识央美的难得契机和平台。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸(厘米)	材质
1	漂浮的影	岳小飞	2009	180 × 290	纸本工笔重彩
2	密码日记	连杰	2009	20 × 27	纸、火漆

15 钟涵油画作品展

出借个人: 钟涵
出借时间: 2009年10月30日-2009年12月31日
展览时间: 2009年11月15日-2009年12月15日
主办机构: 山东艺术学院、山东左右当代艺术馆
展览地点: 山东左右当代艺术馆
展出作品数量:6件

展览介绍:

由山东艺术学院、山东左右当代艺术馆联合主办，著名油画家张淳策展的“钟涵油画作品展”，于11月15日—12月15日在山东左右当代艺术馆举办，展览展出钟涵先生的80幅精品画作。其间，还于11月21日在山东电视大厦会议室举行钟涵先生作品学术研讨会。这是钟涵首次在山东举办个展。

钟涵，1929年出生于江西萍乡。我国著名油画家、学者。中央美术学院教授、中国美协油画艺术委员会副主任、中国油画学会常务理事、比利时皇家科学文学艺术院院士，曾经参加过历届全国美展、全国性油画展等。出版有《钟涵乡土小品油画》、《钟涵油画集》等。

策展人张淳说：“钟涵先生是一位令人敬重的老师和一位可亲的长辈。作为学生，我在欣赏先生的作品

时，常常喜欢静静地领悟。每当品读时，无论那是表现劳动者和乡土的一类，还是借景物做历史文化反思的一类，我总能寻到一种在今天浮躁喧嚣的世风中久违了的、站定了的倚靠，正如先生自己所言的那种‘苍凉中的执着’的意味。这种‘执着’究竟是什么呢？我以为那正是一种在人生与艺术上的现代人文关怀于粗粝苍茫的画面中隐泛着光芒”。

序号	作品名称	作者	年代	尺寸（厘米）	材质
1	京西浅山中	钟涵	1978	25 × 37	木板油彩
2	黄河水	钟涵	1998	27.3 × 38	木板油彩
3	枣园后沟人家	钟涵	1962	25 × 32	木板油彩
4	窑前日色	钟涵	1962	25 × 32	木板油彩
5	剥玉米	钟涵	1978	25 × 38	木板油彩
6	裸女	钟涵(临摹) 原作者:莫底格里昂尼	1981	111 × 69.5	布面油彩

丹托艺术批评的两个维度

文/王春辰

[提要]美国艺术哲学家丹托对当代艺术进行了持久的研究和批评，形成了一套自成结构的理论，对当代国际的艺术哲学产生了深远影响。没有历史脉络的知识结构和梳理，无法形成艺术史的整体认识；而没有理论深度的阐释，艺术研究与批评则会陷于艺术现象的表面驳杂中，因此对丹托的这两个理论维度进行分析研究，可以启示我们思考当代艺术的历史脉络和理论关联，从而有助于建构积极的当代艺术批评话语。

关键词：丹托 艺术批评 时间维度 观念维度 艺术史终结 后历史艺术 理论阐释

[Excerpt] Arthur C. Danto, an internationally prestigious American philosopher of art, has been engaged in the criticism and construction of contemporary art for decades, by which he forms the systematic theories of art and art history, which exert a far-reaching influence on philosophy of art among the international academia. The absence of the knowledge structure and delimitation of the historical trajectory will not form the entire comprehension of the art history; if without deep theoretical interpretation, the study and criticism on art will be entangled by its apparent mess. The analysis and research on Danto's two theoretical dimensions will inspire us to think more about the historical trajectory of contemporary art and its associated theories, thus helping construct a positive discourse of art criticism on contemporary art.

Keywords: Arthur C. Danto, art criticism, time dimension, conceptual dimension, the end of art history, post-historical art, theoretical interpretation

一、艺术批评的时间维度：艺术史终结后的后历史艺术

德国艺术史学家汉斯·贝尔廷和美国艺术哲学家阿瑟·丹托都把15世纪的文艺复兴时期到20世纪六十年代的抽象表现主义之间的历史，看成是线性发展的艺术历史。他们认为艺术史之前有艺术，艺术史之间存在艺术，而艺术史之后还继续存在艺术，不过此艺术非彼艺术。所以，艺术史前的画可以看作是画，艺术史之间的画看作是艺术，而艺术史之后的画则要看作是艺术媒介。贝尔廷提出了艺术开始前的概念，丹托则对艺术终结后的状况进行反思。丹托认为，在艺术时代创作的艺术和在艺术时代终结之后创作的艺术可能存在着一种非连续性。因为从1960年代中后期开始经过70年代至80年代以降，视觉艺术创作状态中发生了某种重大的历史转变。 我们看不到有可辨认的风格，任何东西都适合。这成为现代主义终结之后的视觉艺术的标志，作为一个时期，它的特征是缺少风格的统一，或至少是某种风格的统一，其结果是不再有叙事方向的可能性。而以前做过的任何事今天都可以做，都可以成为当代艺术的范例。现代艺术与当代艺术如何认识、如何区分

存在不同争议，当代艺术在很长一段时间内仍被视作当代人创作的现代艺术。

对此，丹托认为，从1960年代中后初期开始，“绘画不再是历史发展的主要载体，仅仅是艺术世界中各类媒介的一种，除此以外还有装置、表演、录像、各种混合媒介、计算机以及大地艺术、身体艺术等等。”艺术所呈现出的多种形式状态使得人们无法单从感性上判断什么是艺术品，不论对于公众，还是对于艺术研究者，这种状态下的艺术都是“一种绝对美学熵状态（美学扩散及消失后的状态）”。同时在这个时候，大量后结构主义、结构主义的术语广泛流行，如差异、挪用、拟像（simulacra）等等。整个的学术氛围和艺术情景都在怀疑一切形式的知识、怀疑一切真理的对应理论、怀疑一切宏大叙事。当代的艺术声称批判它自身与商品资本主义、投资金融和过去的艺术的关系；但是又经常难以分清在那些发表声明的艺术家当中，谁穿了皇帝的新衣。而“我们时代的状况在于它对其状况的怀疑，对一切纯洁的讽刺，在于语境主义（contextualism），在于拒绝相信世界符合任何清晰的观念，我们时代的状况是无法将拟像从现实区分开，无法将媒介图像从真正的思想或情感区分开，无法将艺术品与垃圾区分开，无法将垃圾与钞票区分开，无法将钞票与政治区分开，政治与性区分开。这些是当代生活的重要特征，它们反映在当代艺术中。”因此，这种西方社会的多样化和分化正反映出文化整合（cultural synthesis）的重大契机，这是西方现代生活的普遍特征。到了70和80年代人们开始用“后现代”一词来指称这种变化。1984年丹托担纲《国家》杂志专栏艺术批评家以后，面对的正是这样一个“缺少方向性”的后现代时期，他撰文进行广泛地艺术批评和文化批评以期得到视觉艺术的一般性结论。丹托的批评叙事是与他称为“历史性当代”的具体事实相配合的。丹托认为当代可看作是艺术已经终结的时代，是一种线性进步的艺术史意义的终结，其意义不是说艺术已经停止，不是说再也没人去从事艺术活动，而是说当代艺术家正在做的事情必须重新用更为复杂的方式加以描述，这种方式承认艺术家生活、创作在艺术史已经完成自身之后的历史时期。因此丹托指称这种艺术终结之后的历史为后历史，发生在其中的艺术称为后历史的艺术。

丹托对当代艺术的批评是从1964年沃霍尔在纽约斯泰堡画廊展出了他的《布里洛盒子》（Brillo Boxes）开始的。沃霍尔制作了许多肥皂包装盒，这种盒子与超市货架上的同一品牌的肥皂包装盒完全一样。沃霍尔把他的工厂制作的这种包装盒堆放在斯泰堡画廊的展厅里。当时的美国艺坛，正是抽象表现主义绘画从如日中天的50年代走向衰退的时候，正面临着对绘画的图像采取何种态度的问题，而现在出现这样波普的东西，激起了人们的兴趣，特别对丹托这样“一直对艺术怀有强烈兴趣、对哲学怀有合理热情”的哲学家来说，它还激起了一种关于何为艺术（品）的思考，“为什么沃霍尔的盒子是艺术品而那些几乎没有区别的实用的盒子仅仅是盛放肥皂块的包装盒？”。作为哲学家的丹托不仅从波普的普通实物中看出了（应该是思考出）艺术的本质问题，而且作为历史哲学家的丹托也从当代艺术状况中把握到一种艺术史终结的历史脉络线索，而这种把握也是立足在人类自我意识的思考和历史哲学的思辨上。丹托对此给予了哲学家的缜密思辨，写了《艺术世界》一文，发表在美国《哲学杂志》1964年10月第61期上。他对艺术的见解在当时产生了不小的反响。丹托1981年又出版了在这个观点基础上进一步讨论写成的《普通物品的转化》一书。这部专著奠定了他作为

艺术哲学家的地位；1986年丹托出版《艺术的终结》一书，提出了他的艺术史观点，即艺术史已经终结的观点，引起广泛的争论，更使他在艺术界名声鹊起。

丹托认为沃霍尔的《布里洛盒子》向我们显现了艺术的本质。首先是让我们确信沃霍尔的《布里洛盒子》是一件艺术品，而它的普通对应物却不是。丹托认为沃霍尔所要展示的就是：既然《布里洛盒子》当中基本没什么让人与超市中的普通布里洛盒子区别开的东西，那么使得沃霍尔的盒子成为艺术品而普通布里洛盒子却不是的东西一定存在于作品自身之外的某种属性上。丹托说：

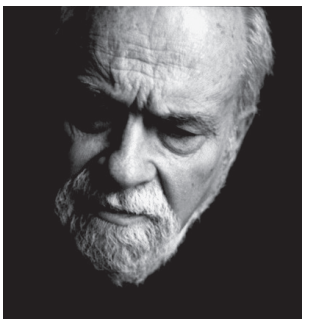
可以肯定的是，通过布里洛盒子实现了比这件作品多得多的东西，但是它们最突出的地方是它们与超市库房里的等同物完全一样，它们之间的差异不可能解释为什么它们是艺术品，而它们的等同物却仅仅是肥皂包装盒。没必要愚弄任何人。很容易将沃霍尔工厂生产的盒子与任何其他工厂生产的瓦楞纸盒区别开。沃霍尔自己没有制作盒子，他也没有给它们上色。但是当这些盒子展出、堆放在画廊的后厅中时，两个问题即不可避免地被提出：艺术史中的什么使得这个姿态不仅在此一时刻成为可能而且不可避免？与这个问题密切相关的是：为什么这些盒子是艺术品而它们原来的盒子却仅仅是盒子？

丹托认为既然这样的东西是艺术，那么它之中一定存在某内在的本质，而且它比先此存在的进步发展论要包含更广泛的东西，一定是《布里洛盒子》之外的一种属性使得它成为艺术而不是当地超市中的一个普通物。丹托认为这个属性是艺术世界所认同的一种艺术阐释理论。当然，说某种艺术品之外的东西使之成为艺术品并不能因此推论说这相关的属性一定是一种理论。大量的语境因素如历史、社会、艺术家自身在某些意义上都外在于艺术品，它们也可能会决定着什么是艺术品。丹托强调了在他大量阅读前卫艺术及其状态的语境中理论的因素，这种认识一部分来自他对前卫自身是如何理论化的认识，一部分是来自他自己对如何定义艺术的设想。丹托写到：“在现代主义的伟大哲学阶段，即从1905年左右到1964年左右，现代主义艺术对自身的本质进行了集体性探索。它努力寻求一种作为绝对纯粹的艺术的形式，为的是将来不再去进行这样的探索。” 尽管如此，现代主义运动看起来总是处于彼此冲突之中，用丹托的话说：“在现代主义时代的六、七十年代里比先于它的六、七个世纪中提出了更多的艺术定义，每种定义都等同于一种不同的艺术运动。每个定义都被别的定义严厉地指责为不是艺术。” 现代主义运动之间的不连续和冲突应该说表明了所有的艺术都在探索艺术的本质，所有的艺术都提出了不同的、相互排斥的答案。什么是艺术的问题变得非常紧迫，对它的实践体现着一种我思的艺术新形式，也就是说每一种艺术运动都在追寻其自身身份的问题，而“同时拒绝所有不具普遍性的合适答案”，艺术就像是无法满足任何特殊概念的某种概念式的东西。

正因为这样，丹托在沃霍尔作品中才发现了某种哲学视野。沃霍尔的艺术品不仅是关于如何给这件艺术品下定义，而且是涉及如何能够给所有艺术下定义。由这样一件典型的波普作品思考出一种普遍性的艺术定义，正是身为哲学家的丹托的特点。也正是沃霍尔的盒子使得前卫对艺术的哲学化探索达到了顶点，显示出一种关于一切艺术的普遍性声明。丹托对之进一步提炼后即是：这是艺术世界认同的、可以定义并经由历史演变而来的、可解释艺术的艺术理论。广义地讲，艺术品就是某个艺术家根据某个关于艺术的理论所称作艺

术品的东西。





艺术通过自身不断增长的意识最终变成了哲学，人们不再能够提出一种艺术理论去否认沃霍尔的布里洛盒子不是艺术品。所以，一切东西都可以成为艺术品。“艺术”或传统说法的“艺术的意识形态”已经死亡，因此而走向结束。

艺术作为历史的构成物与其说是短暂的过渡，不如说是已经到了发展的终点，因为艺术已经迈向了完全不同的意识轨道。这就是哲学轨道，哲学因其认知本质而承认进步的发展叙事，而进步的发展叙事会理想地汇聚在艺术的哲学定义上。

丹托在此借用了黑格尔的理论。按照黑格尔的理论，艺术是具有自我意识的一种认识方式，与哲学、宗教共同构成了人类的三大精神支柱，艺术史真正呈现了历史连续性，或者说进步性。但这里谈的进步并非那种不断完善的知觉相等物技术的进步。相反，这是一种认识的进步，显而易见，在这里艺术渐进地接近着那种认识。认识实现之际，实际上也就不再有任何艺术的意义和需要了。艺术是某种知识出现过程中的一个过渡阶段。……在艺术的性质与历史之间，存在着一种内在联系。历史随着自我意识到来而终结，或更恰当地说，随着自觉到来而终结。……艺术随着它本身哲学的出现而终结。

丹托正是以当代艺术为参照系质疑了传统的美学和哲学，论述了当代艺术如何背离历史中的叙事性艺术的。

黑格尔所认为的艺术应当处理（叙述）艺术之外的东西，在他的叙述中，浪漫主义是这种艺术的最后阶段。但是在黑格尔的时期，艺术已经开始关注自身的进程了，即关于艺术的艺术，也就是说艺术开始产生自我意识，而在黑格尔看来，只有哲学才包括自我意识，黑格尔是将历史自身的终结定位在这种艺术的自我意识中：历史终结于它自身进程的意识中，或者说，终结于自我了解中，在黑格尔看来，这和自由是同等的。一旦拥有自由，便不再拥有历史。

按照丹托的叙述，这样便完成了艺术史，沃霍尔与丹托共同宣告了艺术的“后”阶段。沃霍尔的作品完成了前卫的使命，并创造出未来艺术的乌托邦空间：

沃霍尔差不多是第一个涉足这一自由道德的空间的人。随后出现令人眩目的自我放纵、绝对多元主义的阶段，在这一时期任何事情都可以发生。在1963年的一次访谈中，沃霍尔说：“你怎么可以说一种风格比另一种好？你在下星期是一个抽象表现主义者，或波普艺术家，或写实画家，而不会觉着你放弃了什么东西。人们难以相信，至少在艺术当中马克思对历史作为整体的预言的那个阶段已经实现，即在这个阶段我们可以‘今天做这个，明天做那个，早晨去打猎，下午去钓鱼，傍晚去喂牛，晚饭后则做做批评，正如我希望的那样，但不会变成猎人、渔夫、牧人或批评家。’”

丹托对沃霍尔与马克思这种相互关联的比较，表明艺术史像阶级斗争史一样实现了它的宏大目标，艺术家不再需要为艺术史做出贡献、通过艺术改造文化、迫使艺术进入簇新的、冒险的境地中去探寻未知的任务。它们既没有一种必须做出贡献的任务，也没有一个必须要实现的历史目标。艺术从此进入了全新的阶段，传统的关于艺术的线性进步的艺术史模式已经在艺术世界的视野中消失了，不再能够说明全部现代主义艺术的现实，格林伯格所倡导的现代主义的自律主张完全被超越了。艺术在实现了完满的自我意识后进入了“‘后历史’时代”；这就是历史终结后的艺术存在世界，是一种丹托所称之为的“后历史艺术”。换言之，后现代艺术基本上是后历史艺术。后现代主义作为一种真正的风格出现在后历史时期，它们对现代主义追求历史发展目标的纯粹性不再关心，当艺术不再有这样的纯粹性时，现代主义的叙事便终结了。

现代主义意义上的艺术史是一种排除的历史，它只将某些作品合法化、予以关注，将它们放进这种叙事的围栏中。对于后历史艺术，丹托认为不再有一个历史的围栏（the pale of history）。艺术史已经成为一个个性化演变的历史。从埃及人开始，那里的艺术呈现为一个包括一切文化的大伞，在这种文化里个性是没有价值的，到了我们当代，艺术走向了相反的极端，不再受任何人或任何东西控制（也许除艺术产业之外），开启了一个我们地球的个性化的新阶段（用丹托的说法在1964年前后）。

这时候的后历史时期状态便呈现出：“说那种历史终结了是说不再有让艺术品置身于外历史围栏。一切东西都是可能的。任何东西都能成为艺术。因为当代的现状基本上是松散、开放的，人们不再能够使宏大叙事（master narrative）适应它……它开创了一个最伟大的、艺术从未了解的自由时代。”

我们正置身于一个艺术史上史无前例的时刻，在这一时刻一切都可能成为艺术，没有条条框框，最终一切都是开放的。为了回应这种看似绝望的异质相杂，我们必须构筑起一种艺术哲学，如果它对每一个时代都有效，则它对我们的时代也能够有效，甚至在对艺术家最苛刻的时代里也能有效。

丹托试图用未来的眼光来审视好像已成为过去的当代历史。

艺术的创造者一旦摆脱了寻找艺术本质的目的——这是现代主义开始以来强加给艺术的律令，他们则从历史中解放出来，进入到自由的时代。艺术并不随着艺术史的终结而终结，唯一会发生的事是，在艺术进入后历史时期的时候，艺术实践中所曾强加的一套律令会被取消。……对贝尔廷来说，作为历史进程的艺术的结束伴随着瓦萨里所说的一种宏大叙述的结束，即如果不再有这类叙述，那么就是“艺术史终结”的来临。这可以看作是一种混乱，或者这种混乱可以被看作是一种自由，也即某物是否是艺术的问题越来越不是一个某物品有何种特别属性的问题，而变成了某物品如何适应某个容纳一切可能的特别属性的理论的问题。解放了艺术的同样的历史动力也将艺术从哲学中解放出来，也将哲学从艺术中解放出来。这是一个令人兴奋的时刻，它不可避免地让所有人感到困惑。

这样，在丹托的叙事的结尾，艺术是以多元主义真正开始的，只有在多元主义中，艺术才能摆脱现代主义单一论的律令。艺术在后历史消除了与生活的界线，与生活融合在一起；艺术已经走出了它的自由疆域，融入到广阔的生活世界，艺术不再仅仅是艺术家为追求艺术本身的自我意识而孤立于生活世界的其他领域，

艺术已经是一个开放的多元主义世界，艺术既在我们之中，又在我们生活的世界之中。

二、艺术批评的观念维度：走向艺术的深层阐释

面对艺术史终结后的后历史状态中的艺术现实，作为观念形态化的艺术需要适应其自身的理论阐述和认识，丹托对此提出了自己的艺术批评观，因艺术哲学化而造成自身终结的艺术更加依赖理论的阐释；艺术哲学变得更加重要。正是艺术实践所提出的紧迫问题——艺术品与纯物品的差异的问题——启示了丹托去深入思考后历史时期的艺术理论问题，从而构建了英美艺术哲学中“最富于想象、最丰富的思维构想之一”

如果说本雅明代表了20世纪上半叶对黑格尔的艺术辩证运动的唯物主义的颠覆，那么丹托代表了艺术与美学的另一种意义的历史性。 丹托反驳了早期的美学，这种美学假定艺术永恒地呈现出来、美学是一项关于感觉的研究——从美学角度观看在艺术品与自然中真正被看到的东西。丹托既挑战了艺术的永恒性、又挑战了美学的感觉性。20世纪的视觉艺术完全颠覆了西方传统的透视、逼真模仿、色彩以及构图关系，呈现各种形式的抽象或奇异。在某种程度上，视觉艺术的变化也是摄影等新技术造成的结果。丹托从这种变化里发现了艺术史的一种深层意义。随着新艺术形式的出现，不仅在视觉艺术领域而且在整个一般的艺术领域，我们都获得一种全新的视野。我们以前认为理所当然的唯一的艺术形式和风格现在只不过是更广泛的历史图景中的一部分。艺术具有历史，它的历史主宰了我们对艺术的理论理解。莫里斯·韦茨（Morris Weitz）认为理论只有有限的作用，它只会误导我们去寻找一种东西而看不到所呈现出来的东西。理论的积极作用只是帮助我们去看。 但是丹托的观点是，理论首先是艺术存在的必要因素。对于丹托来讲，理论的含义是指正确的使用谓词的能力。因此，它是一种语言学上的活动，但它假设了一种独立于语言的标准。丹托指出，新一类艺术品的发现如同发现了新一类的事实，它需要理论家对这些新事实做出阐释。事实是构成认知自然、世界或最高真理的材料，而在理解艺术时，艺术又从属于哲学家、美学家思考自然世界的整个框架体系，成为构建世界认知体系的一部分。当去认识作为艺术主要构成部分的绘画时，绘画的动态发展也就与西方认知外部世界的思想观念密切联系在一起。如在科学认知上，新的事实必然对旧的理论构成挑战，如果旧有的理论不能阐释新的事实，这样的理论必须被取代，必须建构一种新的理论，不仅具有旧理论的阐释能力，还能应对那些难以理解的艺术事实 。但是在人文领域，历史使得这些事实充满争议，事实就是所发生的事情，不可以重复地被观察到。它们是人类行为与发明的产物，但是行为与发明自身受到所发生的事和目前的各种可能性的限制。从这种角度去思考，一种理论可能代表艺术史中的某些事件，类似于科学史中的某些事件，事件引起观念革命。为什么有时候拒绝支持某些事实，部分原因是出于偏见、惯性或个人利益；部分原因是由于旧有的理论或至少被广泛认同的理论受到威胁，因为旧理论与新事实的一致性不再存在。

丹托举后印象主义绘画为例说来明这种情况。按照流行的艺术理论（即当时的模仿论imitation theory, 缩写IT），无法把它们看成艺术，除非看作笨拙的艺术：否则它们可能被看成是胡闹、自我推销或者是类似于疯子的涂鸦之作。所以要想把它们看作艺术，需要的不是趣味的革命，而是相当巨大的理论修正，不仅涉及

到对这些对象进行艺术授权，而且还要强调被认可的艺术的新的意义所在，因此现在必须对它们作为艺术品的地位给予完全不同的阐述。

那么这样一种新的理论应该是怎样的呢？丹托提出一种替代理论去匡正历史谬误，用清晰的逻辑描述去阐释艺术-历史的复杂性。按照这种理论，艺术家模仿的真实（reality）形式并非是不成功，而是成功地创造了新形式，与旧艺术所模仿的形式一样真实（reality）。后印象主义应当被解释为具有真正的创造性，借用罗杰·弗莱的话说，是旨在“真实而非错觉”（not illusion but reality）丹托认为这种真实理论（或称实在理论reality theory, 缩写RT）提供了一种观看绘画的全新方式，无论旧绘画还是新绘画。事实上，面对凡高、塞尚的原始绘画、卢奥（Rouault）、杜飞的轮廓线错位、高更、野兽派任意使用的色彩块面，人们会认为这些是非模仿作品。正因为它们不是错觉，所以不会与模仿物等同，它们在真实对象与真实对象的复制品（模仿作品）之间占据了全新的地位，成为非模仿品。丹托认为这是对世界的一项新贡献。而它们作为非模仿品则有权被称为真实物，它们与它们的主体（subject）是一样的。 所以丹托把模仿论和真实论看作是两大类理论，可以用来说明目前所知的艺术理论。真实论包含了模仿论，把它看作是特殊例子；真实论通过对同一种现象做出不同的解释从而取代模仿论。理论自身已成为历史解释的一部分。理论不仅仅是某些哲学家或批评家建构的系统陈述。理论隐含在我们的行为和言说中。只要我们保持一致地使用术语就可以不必从形式上为了呈现理论而去呈现出理论。因此，理论与其是指像相对论一样的范式，不如说是指一种理论的逻辑含义，它可以决定术语的价值。这里不是说，我们开始使用谓词 ，当我们观察到了这些谓词的足够多的应用时就可以构筑一种对我们说明谓词是如何被应用的理论。相反的是，我们构筑了一种可以让我们应用谓词的理论。没有一种艺术可以独立于艺术理论。当丹托所称作的艺术的真实论（RT）代替了艺术的模仿论（IT）的时候，不仅仅是重新描述已知的艺术对象。它增加了丹托所称作的风格矩阵，这个可能的风格矩阵可以应用于以前的艺术品上。以前不是艺术的东西现在也可以包括在丹托的“艺术世界”里了，因为它们现在得到了历史提供的艺术理论谓词的描述。如果这种观点缺少黑格尔或马克思所说的趋向最终理想目标的单向度的连续运动感，那么它仍然可以理解历史是艺术世界现实的一部分。

如果理论的效果仅仅是修改可能性的话，对于丹托仍存在一个问题。再次地，一切东西将潜在地成为艺术。如艺术品与非艺术品之间的外在物理属性从感觉上无法辨别。丹托认为它们彻底地反驳了美学依赖于感觉形式的观点，这种观点更本无法区别开艺术和非艺术。丹托试图证明这种区别，他采取了其他方式来作出解释。

丹托的方法是指出对象的历史——不是按照马克思那样的生产的历史，而是按照它所处的历史地位。某物之所以是艺术是因为它在艺术世界里占有一个位置，它是通过成为现存艺术世界的谓词而获得此位置的。这些谓词因为有艺术理论和美学理论而成为可能。某物是艺术仅仅是因为一位艺术家创作出了它或因为某个批评家称之为艺术。艺术家和批评家在此时此地因为艺术理论的存在而具有了这种权力。艺术家不必是理论家，因为在成为艺术家的过程中他们已经属于一个由理论言说并构成的领域。批评家并不是在应用谓词上总

是正确的。也可能会由理论上的误解和误用。但是艺术基本上是那类艺术世界成功将之包括在它的范围内的东西。在其他时候、其他地点不可能是艺术的东西也可以具有成为艺术的可能性。在感觉上无法与一物区别开的某物实际上可能属于艺术世界。

丹托对艺术理论的阐释并形成其历史观的结果是：过去不曾是艺术的东西可能是艺术。按照真实论，确实如此。后印象主义绘画不仅仅被看作艺术，而且许多物品（面具、武器等）也从人类学博物馆以及其他不相干的地方转到了艺术博物馆里。 但是根据丹托的理论，对它们并不仅仅是看法不同，从它们当中发现了某种过去不曾了解的东西，而且某些东西是等到出现了揭示它们成为艺术的可能性的必要理论后才会成为艺术。所以，艺术绝对是时间性的。

丹托在《普通物品的转化》一书中用公式说明了其艺术理论，即某物X成为艺术品，只有且只有

（a）X具有主题（subject），如关于什么；

（b）对此，X表达了某种态度或观点，这一点也可以说成是X具有某种风格；

（c）借用修辞省略（ellipse），通常是隐喻省略法；

（d）然后，该省略促使观众参与到省略掉的填空中，该行为也可称为“阐释”；

（e）而所论及的作品与因此产生的阐释要求艺术历史语境（context），该语境通常称为历史环境中的理论背景。

其中每个条件都依赖于不同类的不可辨别物的关系。不可辨别方法（indiscernibles）是丹托的艺术理论的一个分析技术，是他用以判断艺术和非艺术的一个方法。理论中的第一个条件（艺术品是关于什么的）是来自于艺术品与不可辨别的实物的区别。理论中的第二个、第三个条件（艺术品是省略的，即它们透射出某观点）来自于思考单纯再现物（即关于什么）区别于成为艺术品的不可辨别的再现。第四个条件（艺术品需要阐释）是来自于纯实物（它们缺少语义成分，既没有阐释也不需要阐释）与不可辨别的艺术品（需要阐释）之间的对比。最后，理论中的第五个条件（艺术品及其阐释依赖于艺术史背景或语境）的提出旨在阐释不同艺术品之间的差异。

丹托用这五个充分必要条件阐述了纯物品、艺术（品）、艺术史及艺术理论之间的关系。艺术世界与艺术理论密切相关，艺术世界“从逻辑上讲依赖于理论” 艺术理论的奇特力量在于“它能够将物品从现实世界中脱离出来、将它们变成一个不同的世界、一个艺术世界、一个由被阐述的物品构成的世界的一部分” 这里的要点是作为再现的纯物品与阐释之间的关系。按照这种观点，一件艺术品就是需要阐释的纯物品。丹托认为阐释就向洗礼一样，赋予一件纯物品“一种新的身份，可以加入到选民的社团中。” 阐释是作品的要素，在此意义上，不存在没有阐释的作品。“作品与阐释一起在美学意识中出现” 。阐释对作品具有本体论意义，因为在阐释之前，作品身份是不确定的，正是阐释决定了文本的身份。除了艺术品与作为阐释的理论之间的基本关系外，丹托还强调了艺术品与历史的联系，因为如果艺术品与阐释有着根本的联系，而阐释又是随着历史发生变化的，那么它们也与历史有着根本的联系。

无论我们谈论的是语言、图像，还是观念或信仰，每一种再现都具有两重性，一面是世界中的普通物，另一面是世界的视像（icon）。所以再现似乎是既在世界之中又在世界之外。这个难题的关键就是阐释。阐释“将思想和符号与事实结合在一起，……而且还将它们提升到理论世界中，因为只有在某种描述之下（因此在理论的知性世界内），事实才能成为思想的对象……但是一个时期适用的描述不会、也不能与适用于另一个时期的描述一致。”（转引自P. McCormick, p.3）结果是，这样的艺术哲学既反对形式主义又反对美学，是依靠阐释意义的历史感强烈的艺术哲学。

丹托在《转化》中认为艺术史是一个哲学问题。艺术品本身不单纯具有某种历史身份，而我们对艺术品的身份的了解影响着我们阐释艺术品。也就是说，艺术品自身为什么事实上构成了历史，它超越了自身在特定时间顺序中被创造的环境。

丹托认为某物之所以成为艺术品或进入艺术世界，完全是由于某种理论背景的授权的缘故。理论不再外在于艺术的生产或理解，而是构成作为艺术的某物的一部分，自身也成为艺术世界的一部分。艺术是普通物的隐喻。艺术使可见之物变得陌生，使普通物变得充满矛盾。艺术要打破的就是习以为常的惯性。 所有艺术品共同具有的特征是它们都以某种方式与“艺术世界”联系着、与一种为大家承认的艺术理论联系着，或者与作为整体的艺术史联系着。

丹托的理论有一点需要澄清。迪基（George Dickie）所提倡的一个论点是用了艺术世界一词来提出不同的艺术定义，这是一个依赖于关系属性而不是依赖于基本的或感觉的属性的定义。关系属性是指一物品作为与其他事情有关系的结果所需要的属性。例如，“在上面”就是一种关系属性，这和“是丈夫”是一样的。迪基第一次提出艺术世界可以通过确立某物为欣赏的候选者来建立一种关系。当有人指出它的面太广泛了，迪基又对该观点进行了修改，把意图也包括进建立关系中。在迪基理论的早期和后期观点中，艺术世界充当了一个决定性的体制，该理论成为著名的艺术体制论（institutional theory of art）（国内又称作“惯例论”）。它和丹托的分析的共同看法是，艺术世界自身是说明某物为艺术的一个重要成分。但是，迪基的体制论不同于它所理解的艺术世界的运作的方式。对于丹托，艺术世界是一种历史现象。它随时间而变化，它的运作在它所创造出来的描述谓词和理论中得以展现。艺术来自于这些理论描述的应用。对于迪基，艺术世界就是体制。它通过它的活动产生艺术，而美学的目的就是确定该活动支持的艺术定义。这样，迪基的理论继续按照科学/分析的方式来起作用，而丹托把美学理论看作是历史力量的动态产物。尽管两人都同意艺术世界的重要性，但每个人都根据他们各自所理解的美学理论给予它不同的作用。

丹托对艺术世界的理解是美学中一个更广泛的运动一个实例。大众文化、历史意识、全球视野一起解构了古典艺术和高雅艺术是唯一美学范式的信念。丹托与传统的英美分析哲学和欧洲大陆康德派与唯理学派都有渊源。受到维特根斯坦影响的美学也考虑过某物转向“生活”形式时类似于艺术世界的东西，尽管思考的基础不一样。同样的，欧洲大陆美学家在阐释学层面上既超越了十九世纪的学院唯理论，又超越了一战后的现象学与存在主义，阐释学将美学定位在作品与观众相交流的语境中。所有这些新的趋向的一个共同点是不

断增长的、美学不能孤立于艺术世界的意识，艺术世界比审美态度理论和“美”术范式所承认的东西要广泛的多。

丹托因其对当代艺术世界的敏感、对历史运动的关注和分析的缜密而凸现了其重要地位。在20世纪后半叶，在面对开放的、近乎混乱的艺术世界时，他打开了通向其他“拯救”艺术理论作用的路。丹托建构起来的艺术理论浸透了欧洲艺术，它根植在20世纪美国纽约绘画与雕塑的土壤中，阅读丹托的批评文本可以时时感受到艺术现场的闪现，丹托将艺术的当下性与历史性有机地融进他的艺术哲学理论中。这种哲学理论不是机械地应对艺术世界中的问题，而是像评论家戴维·卡里尔（David Carrier）所说的在于去发现艺术的问题，通过发现的艺术问题而构成了艺术的哲学历史。 艺术哲学的思考离不开艺术的历史，艺术历史的阐释也需要理论的维度，丰富的历史哲学、历史知识也必将深化艺术理论的阐释，从而形成一个完整的思维体系。这在解构主义盛行的当今时代尤为显得弥足珍贵和意义重大。

（发表于中国艺术研究院《中国艺术学》学刊，2008年总第4期）

注释:

1After the End of Art, 瓦萨里因此写作了艺术家列传，开启了西方艺术史时代，第2页。

2Pam Meecham and Julie Sheldon, Modern Art: A Critical Introduction, introduction, xxiii, Routledge, London, 2000. After the End of Art, 第136页。

3同上，第7页。

4参见Danto and His Critic, Daniel Herwitz's Danto On Post-modernism, p142。

5参见Danto and His Critic, Daniel Herwitz's Danto On Post-modernism, p142。

6See After the End of Art，第13页。

7See After the End of Art，第11页。

8Humanities, Vol. 4, No. 1 (February 1983), pp. 1-2 （《人文科学》, 1983年2月，第四卷，第一期，第1-2页），见http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_r1.html#top。

9Encounter and Reflection，288页。

10The State of Art，第217页。

11同上。

12The State of Art，第100页。

13After the End of Art, p135。

14《艺术的终结》，丹托著，欧阳英译，江苏人民出版社，2001年，第98页。

15Encounter and Reflection，第343页。

16Encounter and Reflection，288页。

17After the End of Art, 135。

18同上，第43页。

19After the End of Art，第114页。

20The Madonna of the Future, Preface, xiii。

21Encounter and Reflection, 第345页。

22Danto and His Critics, p79。

23参见《美学经典选读》（英文影印版），丹托《艺术世界》一文，北京大学出版社，2002年，第322页。

24同上，See The Role of Theory in Aesthetics by Morris Weitz, p298。

25参见《美学经典选读》（英文影印版），丹托《艺术世界》一文，北京大学出版社，2002年，第327页。

26同上，第328页，见丹托的引语。

27同上。

28谓词是逻辑中表示个体的性质和个体之间关系的词，如在“5是素数”、“7大于3”这两个命题中，5、7和3是个体词，“是素数”、“大于”是谓词。在这里可以理解为丹托用以指规定着艺术属性的东西。

29参见《美学经典选读》（英文影印版），北京大学出版社，2002年，第323页。

30参见《美学经典选读》（英文影印版），丹托《艺术世界》一文，北京大学出版社，2002年，第327页。

31同上，第324页。

32Transfiguration of the Commonplace, p135。

33The Transfiguration of the Commonplace， Cambridge: Harvard University Press, 1981, p135。

34同上，126页。

35《艺术的终结》，丹托著，欧阳英译，江苏人民出版社，2001年，第42页。

36The Transfiguration of the Commonplace，Cambridge: Harvard University Press, 1981. chap 7。

37参见《美学经典选读》（英文影印版），丹托《艺术世界》一文，北京大学出版社，2002。

夏皮罗与美术史学研究

文/王春辰

一、终生研究“视觉语言符号学”

夏皮罗1904年9月23日生于立陶宛，三岁全家移民到美国，1996年3月3日卒于纽约寓所，享年91岁。夏皮罗就读于哥伦比亚大学，1928年在此任教，1929年获得博士学位，其后在哥伦比亚大学度过长达六十余年的执教生涯，夏皮罗1975年获得哥伦比亚大学最高荣誉奖亚历山大·汉密尔顿勋章。夏皮罗还曾在纽约大学（1932-36年）和新社会研究学院（1936-1952年）教过学，他在这里的演讲对许多艺术家和作家产生了特别的影响，如美国抽象表现主义画家马瑟韦尔因夏皮罗的一席话，成就了被他抛弃的《女人》系列作品，得以被写进抽象表现主义美术史中。1974年，有12位艺术家联合创作了一批版画，印刷出售100套，用这笔收入在哥伦比亚大学美术史与考古学系设立了以夏皮罗命名的教席。[1]

夏皮罗的最早学术研究是中世纪罗马式雕塑，在1930年代成为现代艺术的著名艺术批评家和倡导者，他在早期基督教美术、中世纪美术、10世纪美术及现代艺术等领域作出了卓有成就的学术贡献，特别探索了风格史、艺术与民间美术传统、与社会学、人类学、精神分析及其它学科的关系。夏皮罗的早期著名论文有《抽象艺术的本质》（1937年）、《论罗马式美术的审美态度》（1948年）和《达芬奇和弗洛伊德》（1956年）等。重要的著作有关于梵高和塞尚的研究集以及四卷本论文集：《罗马式美术》（1977年）、《现代美术：19世纪和20世纪》（1978-79年）、《古典时代后期、早期基督教和中世纪美术》（1979年）和《美术的理论与哲学：风格、艺术家和社会》（1994年）。[2]

即便如此，对美国美术史学家夏皮罗（1904-1996）做个案研究，存在很大困难和挑战。第一，夏皮罗作为20世纪重要的美术史学家，其涉足的研究领域广阔，极难进行全面的概括。对夏皮罗的综合研究，目前尚不具备可能性：一者他的全部著作还没有出版完。二是他的不同研究重点需要进行具体的梳理。对夏皮罗的研究才刚刚开始，目前国外仍处于资料与史实的整理阶段，独立的研究专著还没有。第二，夏皮罗研究美术史应用了许多方法，如社会史方法、符号学方法、精神分析方法、形式风格方法以及美学方法等等，但是他没有提出一套明确的美术史研究理论观点，借以显明他的研究方法。相反，读者会感到他研究内容的丰富、各种方法都体现在具体的研究对象上，对于不同的美术史问题应用了不同的方法。第三，夏皮罗的美术史研究基本处在20世纪70年代以前，继承发扬了之前的美术史研究学术传统，并吸收、跟进了他那个时代的其它人文学科理论；但是在20世纪70年代后，美术史学研究发生了重大变化，这种新的研究取向的变化使得夏皮罗给人一种“过时”的感觉，[3] 他通过自己的研究成就和广泛影响所开创的美术史研究，大大地扩展了美术史研究领域，然而夏皮罗的研究倒显得普通、变成日常所见，看不到他的突出点。第四，尽管夏皮罗在欧美是学界熟知的美术史学家，其各项研究成果耳熟能详，但对于我们的国内语境则有可能还不甚了解或知之不

详。这就产生一个是否介绍夏皮罗与当时美术史学研究关系的问题，因为我们有可能不了解夏皮罗的研究，但我们了解同类或相关的研究，这样就会产生如何研究夏皮罗的有效性问题。

对夏皮罗的研究实际的结果是要确立一种内在的逻辑关系或构成一个有意义的学术命题。夏皮罗对中世纪研究用力最勤，也是最先从中世纪美术研究入手来开始他一生的美术史研究生涯的。但是中世纪美术是一个时间跨度长、内容涉及广泛的领域，同样包含了复杂而丰富的议题。对于夏皮罗而言，这个“点”就是图与文的关系问题。夏皮罗在中世纪美术研究中对图与文既有专文研究，也在不同时期、不同文章中屡屡有所思考；不妨说，西方美术史、思想史也始终关注这个图与文问题。图与文是人类的两种认识世界的方式，对它们的研究和实践形成了不同的文化形态。作为自主独立的两种对世界的再现形式，它们之间不单纯是以图证史（文）或以史（文）证图的关系，而是各自具有独立性、又相互有依存的关系，即它们是一种互文性关系，这也就是他后来用一个名称来归纳他对中世纪的美术史研究：“视觉语言符号学”。通观夏皮罗的美术史研究，他很少明确以一种称谓来概括他的研究方法，但对于图与文的思考，他却明确地用“视觉语言符号学”来提示他对这中世纪美术的研究主旨。夏皮罗用这样一个术语来指称他的研究，说明他对此有着更多的方法论总结，也就是这个称谓内在地隐匿于他的美术史研究实践中，他通过中世纪美术研究来揭示这种命名的内在关系、所反映的图与文互动关系，以及更大角度的“美术史学”是一种“视觉语言符号学”的意义，由此启示我们去重新思考图与文关系在美术史、人类文明历史中的功能、地位和意义。

二、美术史学在美国的发展

美国最早的美术教育来自于欧洲传统。[4] 哈佛、耶鲁、普林斯顿等著名大学设立了艺术教职，基本上是建立在英国的传统上。通常，英国的美术史研究的传统特点是进行古物研究、鉴赏，以及采用日常词汇描述对艺术的反应，它与兴起于德国的美术史学传统有些不同。一般认为现代美术史学或艺术史学[5] 作为一种学术理论史或体制史，[6] 是伴随着现代国家的兴起与现代大学教育的展开而开始的。20世纪尤其二战后，艺术及其历史的研究的重心从美术馆、图书馆、画室转向了学院，成为学院学术研究的一门学科。英国的传统注重实证主义，而欧洲大陆的美术史学倾向于抽象思辨、注重历史感的整体性。[7] 在20世纪初叶，美国的美术史学得到了大发展，延聘了许多来自德语国家的美术史学家从事教学或研究，积极地促进了美国对欧洲大陆与英国传统的融合。当时受战争阴云的影响，有大量欧洲大陆学者移居美国或英国（如瓦尔堡学院整体搬到英国），这些学者或一些受到德语美术史学家训练的学者直接采用德语著作作为他们的美术史学研究参考书，或者翻译出版来自欧洲大陆的英语选集，这对英美两国的美术史学都有影响，超出了原有的研究传统。[8] 但是牛津和剑桥大学的研究继续沿用传统方法，对来自欧洲大陆的新学科并不积极。

美国的美术史学研究比英国更加积极，移居美国的学者更多，他们的到来加上美国国力的上升，各大学机构、博物馆非常重视美术史学的研究，这与美国将自己视为是欧洲文化传统的认识有关。他们在欧洲大陆收购各个时代的文物、艺术作品，这些都强化着对美术史学的研究需求，也由于德语国家的美术史学者的到

来，使得美国成为二战后国际上美术史研究重镇。[9] 欧洲大陆的研究方法融合到美国的美术史学研究中，甚至主导了美国的美术史学研究。[10]

在美国的美术史学蓬勃发展中，有大量优秀的本土美术史学家脱颖而出。德国移居美国的著名美术史学帕诺夫斯基就注意到美国培养了一代年轻的杰出学者，夏皮罗是其中之一。[11] 夏皮罗所在的哥伦比亚大学于1921年开始开设美术史课程，聘用美术教授教美术史，当时对是否开设这样的古典美术与考古课程，有很强烈的偏见和反对意见，但是当时的哥大校长尼古拉·穆雷·巴特勒（Nicholas Murray Butler）坚持开展美术教育，延聘了许多各种美术史专业领域的学者。夏皮罗正是在这样的大环境与氛围中，由哥伦比亚大学培养出来的第一个美术史学博士。夏皮罗的论文主题选择了中世纪美术，从中也可以看到美国与欧洲的关系。他毕业后加入到哥伦比亚大学美术史系的教学研究中，而夏皮罗所代表的美术史学研究方法，正是扎根于欧洲传统的美术史研究方法、同时又受到现代美术发展深刻影响的方法。[12]

三、美术史学的“危机”

进入到20世纪70年代后的三十多年，美术史学发生了重大变化。[13] 传统美术史学重点放在分期和风格上，对艺术品进行鉴别、分类、描述、解释和分析。[14] 今天所讨论的美术史危机不是指美术史的图像陷入危机，而是指传统美术史局限于以风格分析为主的形式主义中。[15]

传统的美术史学术语，如风格、描述、发展、鉴定，在新的方法和其他人文学科的介入下，不再成为美术史学的主要研究取向；美术史学研究大量吸纳其他人文学科的研究方法，以问题意识为出发点，开拓了新的视角和涉及领域，应该说对于丰富、发展美术史学大有裨益，但是同时这一状况又体现出它所具有的解构作用，动摇了传统形成的美术史学研究格局，整体美术史学有被消融到其他人文学科之中的危险。在1970年代，女性主义、社会主义和马克思主义介入美术史研究，同时转向符号学、精神分析和批判理论，到了1980年代中期，这些观点各异、甚至矛盾的观点被打包到一起，称作“新美术史”。[16] 但是有人对它表示质疑，如阿德里安·利弗林（Adrian Riflin）认为新美术史“是一种按耐不住的开明策略，用新的包装来推销逐渐失色的产品。”[17] 当时的争论充满了政治姿态，经过这些年之后，美术史学成为“材料、方法、计划、技术、体制、社会礼仪以及流通与保存系统的大杂烩。”[18]

诺曼·布列逊（Bryson Norman）是向传统美术史学研究提出挑战的年轻一代美术史学家之一。他认为他们那个时候的美术史研究落后于其他艺术的研究，“在文学、历史、人类学研究中已经发生了瞩目而巨大的变化，而相对在艺术史学科中却是一潭死水的平静……几乎成为智力生活的闲适区域。”他呼吁超越贡布里希的知觉主义，而要把“绘画作为符号的艺术而非知觉的艺术来看待”，因为他“将观画者与绘画作品的关系非历史化了——历史是处在被悬置起来的状态中”，所以要进入到“现今艺术史学科尚未探索过的地带”，这就是要把艺术看作是符号的能指与所指，“再认的符码会不断地通过绘画循环”，“诠释会伴随着世界的改变而改变，艺术史不能声称它的客体知识是终极的和绝对的。”[19] 对传统美术史学研究的质疑引起激


西班牙中世纪苏亚克教堂的立柱像

烈争论，但还是在一大批美术史学家的努力下，美术史学的研究取向得到了扩大，借鉴、吸取了其他人文学科的理论，结构主义、后结构主义、女性主义、新马克思主义等等作为方法资源被吸收进来，各种不同而广泛的材料、艺术家被纳入到研究的视野中，甚至有人认为美术史学还包括视觉文化研究，电影和摄影也被纳入到研究范围内。但是这并不表明美术史学科已经解决了它的矛盾，或实现了相互共处。关于美术史学的特点、它的学科或作为交叉学科的边界、研究程序、优先性以及技能，常常因为争论视觉文化而不断地被讨论。到了90年代，视觉研究介入到人文学科转向后殖民和跨文化研究中，非洲、亚洲和拉美的美术越来越被关注。[20] 美术史学与视觉研究之间的关系如何区别：它们是各有差异、相互对立还是互为补充？视觉研究或视觉文化能否成为独立的新学科？有的人把视觉文化看作“新的混杂学科”或“交叉学科”，是跨越各学科边界进行汇流和对话的学科，也有学者主张视觉文化是“后学科学术建设”、一种“策略性、流动的阐释结构”，它提出的问题是如何理解新的视觉媒介。[21] 结果是，作为独立学科的美术史学，它的学科特点和功能变得越来越模糊不清。新发展导致新问题，扩大了的美术史学研究既需要其他人文学科研究方法的介入，也需要在这种介入中得到丰富和发展，同时还要坚守美术史的学科原有的问题，构成了一个多层次、多构架的学科“共同体”，传统是在发展中形成的，新的发展也将是未来的传统，反思和多学科介入正是这一学科的特征所在，如此才能保证美术史学科像有机体一样充满生命力。 [22]

所谓的美术史学所面临的“危机”，是美术史学在整个20世纪发展变化的一个节点，这对于认识夏皮罗是有重要背景意义的。因为夏皮罗恰恰是活跃于整个20世纪的杰出美术史学家，他的研究是20世纪美术史学的一部分，但是在20世纪70年代之前，夏皮罗的美术史学著作出版不多，反而在美术史学一片“危机”声中被有所忽略，他的一些美术史研究成就也就不被更多的一代年轻学者所知。但随着他的著作从70年代后逐渐出版（虽然出版速度很慢，到1996年夏皮罗去世前才出版了他的四卷美术史研究文选和其他选集等），对他的重新阅读、重新与“危机”声中产生的新美术史进行比较，就成了当下国际美术史学界研究讨论的一个课题。事实上，20世纪诞生了许多卓有贡献的美术史学家，如帕诺夫斯基、贡布里希等，他们使得美术史学成为人文知识体系中重要的一门学科，也强化了美术史学与其它人文学科的交叉融合发展，夏皮罗也是这个杰出的美术史学家群体中的一员，重新认识他们的贡献和学术价值正是美术史学研究不断向前推进的必然步骤。危机的意识是为了清醒地认识美术史学发展中的矛盾和问题，是为了促进美术史学的健康发展，这种意识也提出了许多新的研究课题，事实上与美术史学研究传统有着密切联系。新的东西不可能无中生有，它一定与学科的发展历史有着血缘关系，在面对新美术史提出挑战的发展格局中去重新认识、研究夏皮罗，可以发现有益于美术史学思考的问题和课题。

四、美术史中的图与文问题

夏皮罗对美术史的研究，事实上是一直积极地立足于吸收新的理论。如他吸收马克思主义、精神分析学来分析美术史的社会历史作用、艺术家心理个性与美术的关系，始终保持了对新理论的敏感。如果不是他保持了对现实的艺术的领悟和理论的敏感，30、40年代的抽象艺术就不会得到完满的理论阐释，美术史对抽象艺术的态度就可能会大大滞后于抽象艺术实践。但问题是夏皮罗并不总是明确提出完整的研究方法论理论，而是把这些新的学科理论融入到具体的研究中。

如他对中世纪美术的研究，他就借用了符号学的理论方法，如提出“视觉语言符号学”作为他的一部中世纪美术研究著作书名，但他并不系统地去阐释符号学的方法体系和概念，甚至在全书中也没有索绪尔或皮尔斯的名字。但他对这部分美术的研究又到处体现出符号学的视角，而且重要的是，夏皮罗自觉地提出“视觉语言符号学”这一概念，虽然没有文献证明他是最早提出这个概念的学者，但他是明确地通过这个“视觉语言符号学”概念来表明美术史研究的特殊性。当一大批年轻的美术史学提出激进的美术史学观点时，夏皮罗也在思考美术史学的方法，而且是恰当地体现在具体的研究实践中。

夏皮罗的视觉符号学就是通过中世纪的美术研究来确证文本与图像的关系，也就是通过具体的实证研究来说明美术不是单纯的形式或风格创作，而是一种与文本有密切关系的图像制作。文本在中世纪美术中指圣经文本，但是夏皮罗已经将这一圣经文本的概念普遍化为语言，是与图像再现并举的一个概念。当我们研究图像学时，我们试图对图像进行阐释，但阐释的语言构成如何与图像发生关联，也是图像学需要解决的一个问题。当夏皮罗提出视觉语言符号学时，他是试图确立一种图与文的关系，他将这种关系表述成“一种作为文本的视觉语言符号学”，即是力图用简洁的形式揭示出这种图与文的关系是美术史学研究的特质之一。美国艺术哲学家丹托也用了这样一个短语来概括夏皮罗的《文字、手稿与图画——视觉语言符号学》一书的研究内容，是“与文本紧密相关的图像（text-bound image）”，它指向“作为文本的美术（即图像）”，即“图像的意义及其理解依赖于我们对文本的理解，特别是依赖于图画与表达了含义的文字的关系”，这样的阐述传达了视觉语言符号学的内在意图。[23]

夏皮罗通过中世纪美术研究的实践来显示这一概念的含义，而没有进行理论的抽象演绎，但他的实践意义是明确的，也是他众多美术史实践中一个有意义的贡献，由此可以看到夏皮罗对前沿理论的把握。

那么，来自中世纪美术研究中的这种图像与文本的关系问题是否具有美术史价值或学术理论价值呢？从20世纪80年起到当下，在出现美术史学研究的“危机”呼声的同时，图与文的相关研究成为国际学术界频繁讨论的话题，出版了相关的学术著作，[24] 成立了相关的学术组织，[25] 也举办相关的研讨会。如果进行文献检索，会找到数量庞大的论文、专著，文与图或图与文关系进入到哲学、历史、文学、艺术、艺术史、社会学、政治等等领域。这些既与深入的理论发展有关，也与当代的图像时代、图像转向、图像理论有着密切联系，人们对图像、文本都有了新的认识。

当代对图与文有所研究和思考的学者有：海德格尔[26] 、福柯 [27]、利奥塔[28]、米切尔[29] 、巴克森德尔 [30]、布列逊[31] 、米克·巴尔（Mieke Bal）[32] 等等，既有哲学家，也有文学家、美术史学家。可以说，图与文成为涵盖人文学科的一个交叉地带，语言学转向还限于从语言角度去反思人类思想，而作为人类重要认识手段一翼的视觉图像开始得到重视和研究，这也就是为什么当代有“图像转向”一说。图像作为一种视觉性的对象，是否仅限于美术史领域才能被研究？这是当前视觉研究中争论的问题，各个领域的学者对此发表了各种意见，在彼此的辩难和争论中，深化了各自学科领域对图像与视觉性的研究，美术史学也因此扩展了它的研究领域，虽然被有些学者认为无限扩大的领域对美术史学不一定是一件好事，但是不能否认的是现在的美术史学所涉及、研究的内容远远丰富于传统的美术史学，美术史学也许正是在这种开放的学科建设与研究中才变得丰富、充满活力。至于说，美术史学有没有自己本体的研究对象或代表了其本质的东西，也许大家都会承认绘画、雕塑、乃至建筑等属于传统美术史学框架的东西应该是美术史学本体的东西。但怎样认识、怎么研究，却无法不与当代的学术话语发生联系、无法不受当代学术理论的影响。

国内开始有学者从理论梳理来探讨视觉性和图像的功能，如何从美术及美术史来研究图像，应该说是美术史学的传统强项，特别是图像学，是美术史学研究在这一研究课题的最重要成就，它对于当代的图像理论是开始源头，没有图像学在美术史中的发展和研究，不会有当代的图像-视觉性论理出现。但是，当代的图像理论又不同于传统的美术史学中的图像学，它将研究的视域从图像本身的构成、象征含义、图像来源、意义所指等发展到图像与语言的关系、图像对于人类认识功能的作用、图像的意识形态化、图像在图像时代中的作用、图像-视觉是否是一种叙事、图像与电影、图像的视觉性与语言的类比等跨学科研究。

在这些研究中，核心的论题是语言与图像的关系，或者说是言语与视觉性的关系。如何将这论题引入到美术史的研究上，就具有了现实的学术价值，古希腊的柏拉图就讨论过画家与诗人的关系，到了中世纪，社会与宗教非常重视图像的功能，说明了图像作为一种表达方式，具有和语言相仿的功能。夏皮罗的研究实践意在强调美术与文本的密切关系和彼此的互动作用，这既是认识中世纪美术的一个契机，也对于认识后来的美术变化有所裨益。因此，提出作为文本的视觉语符号学，也是当代图像理论对视觉文化研究的结果。语言-图像的互文性、图像叙事成为这个时代突出的理论表述，也是力求构建新的美术史学的努力的一部分。

经过这近200多年的美术史学科的发展和建设，人类历史（一度以西方为主）上的艺术及艺术品构成美术史学的研究对象，而在美术史学的建构中，学科本身也成为被研究的客体对象，成为史学史，也即是关于美术史学科的历史的观念史。[33] 美术史学科具有自身的特殊性，它面对的研究对象是物，也即构成视觉对象的“图”，即指视觉关照的建筑、雕塑、绘画（壁画、木板画、布面油画、蚀刻画、雕刻画、手抄本插图、木刻等）等等人工品（artifacts）。“图（image）”是占有空间的物质对象，史称“视觉物（the visual things/the visibles）”，是因为它首先作用于人的视觉感官，被视为是感性的直接载体。在文中，“图”与“视觉物”可等同互用，都指人类创造的视觉产品。

但是作为视觉直觉的图，人的视觉只能产生图像印象，而不是一种观念的理解，由视觉的图进入到知觉

的智力（intellect）理解，就必须经过语言的转化（verbal transformation），由此形成了语言观念[34] 对图的描述和阐释。这一看似简单的过程，实际上是构成了一个复杂的图与文的互动关系。可以说，自从有了自觉的美术史研究以来，对作为“图”的艺术品的研究，就是一种语言的转化研究。作为视觉构成物的图与作为人类智力理解的语言，构成人类两类可传达具体意义的形式语言符号，即“图像”语言符号和“语言”语言符号。这两大功能语言是人类沟通、交流的载体和工具，是人类得以存在和发展的基本保证。但是，这两种语言的形式和性质有质的差异和区别，但时时联系在一起，在漫长的人类长河中，互为引用，互为作用。在我国有书画同源之说。[35] 甚至在研究人类早期文明的起源时，人类在选择、制作人工物与形成语言时，是把图像物作为表达交流的工具与表达意义的声音语言及“文字”同等看待的。[36]

夏皮罗从博士论文开始，一直到70年代的不同时期，研究了图像与文本的流变和关系，对于认识、研究西方的古代时期至18世纪的视觉艺术有重大意义。如果没有这一个图与文关系研究，在夏皮罗所主张的艺术社会史研究看来，对西方艺术的认识、理解、欣赏都会失之偏颇或不得肯綮。因而，夏皮罗在其美术史学研究中，始终有一个从多种角度阐释的课题，就是视觉语言符号学的问题。虽然它不是当代意义上的图像理论，但它是夏皮罗早于“图像转向”[37] 之前的对图像的符号学研究，特别是通过美术史的研究，力图建构一种视觉阅读与阐释方式。

于中央美院

（发表于《美术观察》2008年第12期）

注释：

[1]这12位艺术家是贾斯帕·约翰斯、埃尔斯沃思·凯利、亚历山大·利伯曼、罗伊·利希滕斯坦、斯坦利·威廉·海特、安德烈·马松、罗伯特·马瑟韦尔、克莱斯·奥登伯格、罗伯特·劳申伯格、约瑟夫·斯特拉、安迪·沃霍尔、索尔·斯坦伯格。见《美术史的形状》，第二卷西方美术史的文献和书目，范景中主编，王彤编著，中国美术出版社，2003年，第486页。

[2]见The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition, Columbia University Press, 2004, p.42-52。

[3]W.J.T. Mitchell, Review on Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society by Meyer Schapiro, in Art in America, April 1995 v83 n4, p29。

[4]Vernon Hyde Minor, Art History’s History, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1994, p.19。

[5]美术史学或艺术史学是the history of art/Kunstgeschichte的两种译法，可以互用；在中文语境里，艺术比美术涵盖面广泛，且有一种当下话语的色彩，略有区别。本文通称美术史学。另，应该注意“美术史”与“美术

史学”二词的运用，严格来说，美术史指美术发生、演变、变化的历史，是一种事实存在；美术史学指研究美术这一发生、发展的历史过程的学科，是一种学术建构。在通常的教育与学术研究中，这两种含义并不作出严格区别，通用“美术史”（时或“艺术史”）指称这两种含义，容易造成误解。如本文所述的20世纪70年代发生的美术史危机讨论，是指美术史学的危机的讨论，而美术史/美术的历史作为一个过去发生的事件，并不存在危机。本文不作特别注明，一般称美术史学。美术史学史是关于美术史学研究的历史，概言之，指历史上不同学派、不同思想方法是如何研究美术史或思考美术与美术史的，即美术史学史是关于美术与美术史学思考方法论的研究，本身不是美术史，即不是美术的历史。英语中the history of art和art history这两个词所指各有差异，前者为英语国家的用法，指古物研究、鉴赏传统，是一个普通词汇，后者为德语Kunstgeschichte的直接翻译，指知识建构的传统，是一门社会科学。但在二战后，这两种区别差不多混合到一起，英国新美术史的倡导者约翰·奥涅斯（John Onians）主张使用art history来融合这两者传统，并且要注意到art和history合起使用，不要简单看作是历史与美术的纪录，而是构成了一个整体，并不是经验主义的事实收集，而是关于观念的探寻和研究，如此才能丰富美术史学的研究。参见John Onians的‘Art History，Kunstgeschichte and Historia’（1978年），见Art History and Its Methods: A Critical Anthology，ed. by Eric Fernie, London, Phaidon Press Ltd., 1995, p.256-258。

[6]西方第一位全职艺术史教授1813年在德国哥廷根大学设立，公认的第一个艺术史家及艺术史教授是1833年被柏林大学延聘的库格勒（邵宏：《美术史的观念》，杭州，中国美术学院出版社，2003年，第80页），标志着作为学科体制的艺术史在西方学术机构中的确立。

[7]帕诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，辽宁人民出版社，1987年，第383页。

[8]John Onians，‘Art History，Kunstgeschichte and Historia' (1978年)，见Art History and Its Methods: A Critical Anthology, ed. by Eric Fernie, London, Phaidon Press Ltd., 1995, p.256-258。

[9]帕诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，辽宁人民出版社，1987年，第380-1页。

[10]John Onians，‘Art History，Kunstgeschichte and Historia’（1978年），见Art History and Its Methods: A Critical Anthology, ed. by Eric Fernie, London, Phaidon Press Ltd., 1995, 第257页。

[11]帕诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，辽宁人民出版社，1987年，第379页。

[12]David Rosand, Making Art History at Columbia: Meyer Schapiro and Rudolf Wittkower, http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2003/witt.schapiro.html。

[13]Harris, Jonathan, The New Art History, Routledge, New York, 2001。

[14]Arnold，Dana, Art History - A Very Short Introduction，Oxford University Press, 2004, p.xi。

[15]对沃尔夫林等开创的形式主义分析，早在20世纪初，瓦尔堡就提出过批评，强调美术史是文化史的一部分（邵宏：《美术史的观念》，杭州，中国美术学院出版社，2003年，第229页）。

[16]Deborah Cherry, Art: History: Visual: Culture, Blackwell Publishing, 2005, p.1。

[17]Adrian Riflin, 'Art's Histories', in A.L. Ress and F.Borzello, eds, The New Art History, London, Humanisties Press International, Inc., 1988, p.158。

[18]同11， p.1. 见Donald Preziosi, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, New Haven and London, 1991, p.34。

[19]布列逊：《凝视的逻辑》，郭扬等译，浙江摄影出版社，2004年8月，第xxiii-xxvi页。

[20]同11，p.2。

[21]同上，转引Nicholas Mirzoeff, An Introduction to Visual Culture, London and New York, 1999, p4.中文版《视觉文化导论》，江苏人民出版社，2006年，第4页。

[22]Harris, Jonathan, The New Art History, Routledge, New York, 2001，见Introduction。

[23]Arthur C. Danto, Review on Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language by Meyer Schapiro, in The New Republic, Nov 18, 1996, v215, n21, p.42-4。

[24]国际最早从事语言与视觉研究的学术杂志是1985年创刊的《文字与图像》[由英国著名出版集团Taylor & Francis Ltd的专业学术出版社Routledge出版]，迄今已出版23期，现任主编是美国宾州大学美术研究生学院的John Dixon Hunt教授，其编委是欧美各大学、博物馆的学者、教授，人民大学出版社出版的《艺术史写作原理》一书作者David Carrier是现任编委之一。

[25]国际文与图研究学会[International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI)]成立于1987年，注册地在荷兰的中世纪名城乌得勒支市（Utrecht），学术管理机构分布在德国汉堡、荷兰阿姆斯特丹、瑞士苏黎世和美国密歇根州安阿伯市等地，现任学会主席是德国汉堡大学Charlotte Schoell-Glass教授、学会秘书长是美国密歇根大学的Mich·le Hannoosh教授，学会的执委和顾问来自世界欧美各大学、学术机构，前注22《文字与图像》杂志主编John Dixon Hunt教授也是该学会顾问之一。该国际文与图研究学会迄今已举办了7届国际文与图研究大会。

[26]海德格尔写有“世界图像的时代”一文（1938年，见《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，2004年修订本），认为世界“作为图像”（p.90）是“关于存在者整体的一幅图画”（p.96），是借喻图像表达一种世界观或宇宙观（p.89译注）。夏皮罗著有Worldwiew in Painting – Art and Society（New York, Braziller, Inc., 1999）一书，其中有文章“Philosophy and Worldview in Painting”（p.11-73），与海德格尔的思想有异曲同工的探索，海氏喻世界观为图像，夏皮罗从图像中看到世界观。

[27]福柯著《词与物》（Les Mots et Les Choses）一书，其中第一章“宫中侍女”讨论了看与被看、在场与缺席的关系，图画折射了图以外的问题，也是福柯希望寻找的东西，即词是如何建构了“物”的知识体系；福柯还有一篇著名论文“这不是一只烟斗”（见《二十世纪西方美学经典文本》第四卷后现代景观，第6-22页，复旦大学出版社，2000年）也讨论了图与文的识别关系。

[28]Jean-Francois Lyotard, “Presence”, in The Language of Art History, ed. by Salim Kemal and Ivan Gaskell, Cambridge University Press, 1991, p.11-34. 利奥塔用一种暗喻式对话方式检视了艺术品的在场及其特殊而不可还原的视觉性，但艺术的视觉在场并不禁绝语言反思或评论。

[29]W.J.T.Mitchell是美国芝加哥大学美术学院的美术史、批评理论教授，1986年出版Iconology (University of Chicago Press)、1994年出版Picture Theory (University of Chicago Press, 中文版《图像理论》由北京大学出版社2006年出版，距原书出版已逾12年)、1994年编辑出版（2003年出第二版）Landscape and Power (University of Chicago Press)等并发表大量有关论文，首次提出图像转向一说，对当代的图像研究有广泛影响。

[30]巴克森德尔于1985年出版的《意图的模式》就是对图画进行历史阐释，研究语言对图画的描述事实上是对我们观看图画后的思维的描述（见中文版，中国美术学院出版社，1997年）。

[31]布列逊于1981年出版《语词与图像》，通过研究法国旧王朝时期的绘画，认为语词与图像都是符号的一个成分，是用作表达手段的能指，而两者可以依据一定的条件相互转化（见中文版，浙江摄影出版社，2001年）。

[32]米克·巴尔是荷兰阿姆斯特丹大学文学理论教授，也是video艺术家，她于1991年第一次出版、2006年新版的《解读伦勃朗：超越词语与图像的对立》，研究了文学与视觉艺术之间的跨学科方法论。

[33]Preziosi，Donald，Art of Art History，Oxford University Press，p.13。

[34]这里的语言既指文字，也指口头语。

[35]我国的画史以“河图洛书”作为书画同源的依据，最早谈到“书画同源”的是唐代的张彦远，他在《历代名画记·叙画之源流》中说“颉有四目，仰观垂象。因俪鸟龟之迹，遂定书字之形，造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇始而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”（《画史丛书·历代名画记（卷一）》第一辑，于安澜编，上海人民美术出版社，1963年）。

[36]原始人类选择“尖利的”石器或棍棒，是把它们的形式与功能连在一起的。语言的起源必须具备三个方面的条件：

首先，人类的思维能力要发展到一定的水平，应该能够对客观世界的事物进行分类和概括，并具有一定的记忆和想象、判断和推理的能力，只有具备了这种心理条件，才有可能产生语言。其次，人类的喉头和口腔声道必须进化到能够发出清晰的声音，只有具备了这种生理条件，才有可能产生有声语言。最后，人类社会必须发展到一定的阶段。这三个条件都是语言起源的必要条件，三者缺一不可，而创造这三个条件的是人类的劳动。

[37]W.J.T. Mitchell, ‘The pictorial turn’, Picture Theory, Chicage, 1994. 中文版[美]W.J.T.米歇尔（应译米切尔）：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社，2006年，第2-25页。

鉴定学与风格分析的融合
——铃木敬《戴进的绘画风格》述评

文/李伟

日本绘画史学者铃木敬的著作《明代绘画史研究·浙派》一书，可以说在美术史上首次系统阐述和研究了浙派的发生、发展的过程以及其深刻的影响，从而使明代绘画史的研究在很大程度上向深处展开。这本专著实际上是由若干相对独立的个案研究汇总而成，其中相当重要的是对浙派大画家戴进的研究。

《戴进的绘画风格》一文是该著作的第三章。可以说我们现在对于戴进绘画风格的绘画史知识在相当程度上受益于这篇文章。作者在文中试图探讨的一个中心问题是：浙派画家风格的多样性与复杂性是否与戴进这位浙派的“开派者”有关？或者说，“浙派”在画史中一出现就没有一个固定的模式，从而也导致以后的浙派画家在风格上的多样性？

为了回答这个问题，铃木敬在文中对戴进的绘画风格与样式进行了一次深入的风格分析。这个任务看似简单，但实为不易。在此之前，戴进与浙派在美术史中仅仅是一个模糊的形象，且不说少有人进行专门探讨，甚至关于戴进的作品也不确定，由于对其风格认识的模糊，导致在作品鉴定上也往往模棱两可。铃木敬首先做的工作就是仔细调查了戴进现存的作品。在搜集到的三十余件作品中，一开始就可以排除掉的是无款印、画风与戴进没有关系的作品，接着还可以排除那些款印无从证实、画风与戴画完全不同的画作。在剩下的作品中，作者将之与浙派画家李在、吴伟、张路等进行比较，证明了戴进作品在构图、技法上确实相当多样。虽然看起来风格不统一，但是经过深入比较之后会发现，不同的风格在具体的描绘手法上有近似之处，即使是在摹本上也显而易见。

铃木敬的这个结论经过了对绘画图像的仔细分析。在文中用来分析戴进风格的作品中，作者大致做了一个区分，一种是戴进的真迹，另一种是较好地保存了戴进画风的摹本与仿本。先从真迹入手。作者以保存在日本的两件款印完好的《春冬山水图》为标准，确定了戴进绘画的标型，并将其分为构图、笔法、山峰形态几个方面。有了这个标准，作者接下来通过对比确认了其它几件旧传戴进作品的可靠性。一件是藏于日本的《松亭宴寿图》。它在基本构图上与《春冬山水图》中的“春景”相近。另外作者还注意到台北故宫一件《山水图》中主峰的形态与运动方向与《宴寿图》一致，所不同的只是做了逆向的反转。而日本大阪所藏的《松岩萧寺图》在景物布置和点景人物的描绘上与上述两图也非常类似。作者进而从山峰的墨法、苔点、树木表现手法以及墨染的技巧几个方面将台北故宫的《春游晚归图》、上海博物馆的《春山积翠图》、北京故宫的《山水图》确认为与戴进关系密切的画作。

另外一方面，传世戴进作品还有一类与上述画作温润的意境不同的雪景画。铃木敬将这类作品与《春冬

山水图》中的“冬景”联系起来进行比对。他注意到现藏天津博物馆的《雪岩栈道图》在主峰山顶附近有突出的悬崖峭壁，并使用短促的粗细线条勾勒山峰轮廓，这与上述戴进画作完全一致，而且偏左的画面构图与《春冬山水图》别无二致。这里作者引入了对轮廓线、前景松树、土坡岩石画法的观察，注意到辽宁省博物馆所藏《达摩六代祖师图卷》虽然是人物画，但这些细小的方面与其它的戴进画作类似。另外弗利尔所藏的《渔乐图》在细皴与松动的用墨上与《六代祖师图卷》和《春冬山水图》近似，可以看作一件保存戴进画风的作品。此外，对于一些争议较大的作品，铃木敬也并没有轻率地放过，指出即使是摹本与赝品也是有价值的，这对绘画探讨戴进绘画风格的构成同样有所助益。

在以《春冬山水图》和《松亭宴寿图》作为标型勾画出戴进作品的基本范围之后，作者对这些作品的特色进行了具体的考察。从明清绘画文献中所称戴进画风多变的观点出发，作者一一考察了戴进画风的诸种渊源与新变。

首先是戴进绘画中的马、夏风格。作者主要从“一角半边”的构图方式进行比较，认为戴进山水画“无一例外地都采用了沿对角线分割画面的构图法。……与马远、夏珪所代表的南宋院体山水完全相同”。戴进与南宋院体山水另一个相通之处是空间的表现。铃木敬在这里顺带对南宋与北宋不同的空间处理做了简要的论述。认为南宋山水之所以被成为“马一角夏半边”并非在于斜向的构图与景物的选择，而是在于南宋画家空间意识与空间感的淡漠。戴进在他看来也正与南宋院画一样在空间表现上显得幼稚，但是他进一步指出戴进对南宋院画的偏离。他以马麟的《夕阳山水图》为例说明南宋院画常常以空白来暗示大气的深度，以补充画面空间感的缺失。但戴进山水中的空白并不是对大气深远感的表示。铃木敬因而认为戴进山水从这个方面来说折中了北宋山水与南宋院画的不同构图与空间表现法。其实即使在“一角半边”的构图中，戴进的山水往往有占据画面中心地位的主峰，与南宋院画截然不同，应该也是一种折中南北宋绘画的构图。所以作者倾向于将戴进理解为继承了经过巨大变化之后的南宋院画风格，或者说是主动地添加别的风格来冲淡马、夏的影响。

添加的其它风格中比较主要的是李唐、范宽和郭熙。铃木敬之所以看到这一点其实与上面提到的戴进的折中南北宋的空间表现法有关。作者注意到戴进绘画中的一个特点：平面化。在戴进山水画中很难看到空间的不断纵深，画面往往是呈现出一种垂直向上的动力，从而遮盖了前景、中景、后景之间应该有的空间距离。而且戴进并没有在处于不同空间中景物的描绘手法上作出相应的区别，因此使景物重叠在一起。作者认为，戴画空间之所以会形成这种既不同于南宋院画也不同于北宋雄伟山水的原因在于戴进同时引入了马夏的“一角半边”与范宽、郭熙、李唐的构图。从根本上来说，戴进山水的平面化问题是他一直存在的缺陷，在于他将许多种画风“一古脑儿地拿来凑合成自己地画风”。接下来，作者进一步探讨了北宋山水的李郭传统在戴画中的体现，同样是着眼于空间的表现，并认为李郭绘画的大幅尺寸与屏障画的传统被戴进所吸收，而不仅仅是受南宋精巧山水的影响。

在文章余下的部分，铃木敬转而探讨戴进绘画的笔法与墨法。注意到戴画的描写形式其实可以分成墨晕

法和斧劈皴两种。他观察到戴画中的山峰往往有强烈的明暗对比。暗部使用大的刷笔，而亮部不施墨色，常常代之以细小的墨线勾勒。沿着明暗交界之处用小斧劈皴和苔点来表现阴影。戴画山峰的轮廓线一般都是短促线条连成的弧线，抑扬顿挫、粗细有致。铃木敬认为戴进画中这些连续弧线勾出的轮廓与画面的墨色晕染不太和谐。而且画中的小斧劈皴法往往没有方向，虽然看起来相似，但与李唐《万壑松风图》中经典的小斧劈皴在笔法上完全不同。李唐小斧劈皴的侧锋运笔与皴笔上的直角挑笔是同时完成的，是整体的意识。而戴进却是分开的，先用中锋皴，再辅以侧笔画出直角的刚劲形状。戴画中这种皴法失去了对自然山水的真实表现，笔划过于繁复，显得支离破碎，成为破坏画面平衡的主要原因。

由于这样的皴法，戴进画面的统一性愈来愈显得成问题，使画面的平面化效果更为突出。所以作者认为：“戴进画中所有这些由墨法、斧劈皴、细笔皴擦和画面失衡所产生的不稳定感与平面化问题，在考察影响戴进山水画风的前代绘画及浙派变化方面，可以说意义重大。”

在文章最后，作者提到了明清文献中所说的戴画中黄公望、王蒙一路的披麻皴、解索皴笔法以及米芾一路的笔法。虽然现存戴进作品中这些笔法特点不甚明显，但作者仍然在数件画作中找出了一些线索，从而认为戴进不但折中了“北宗”山水画的各家，还掺入了“南宗”的内容。当然，作者最后也没有忽视戴进的人物画。认为这些人物画不但证实了戴进多样化的技法，而且也为推测戴进的出身及画派渊源提供了图像线索。作者以《达摩六代祖师图卷》为例，同样看到了戴进山水画中的平面化问题。认为戴进在处理画中人物与背景的关系上相当不自然，人物与自然景象均是简单排列，较之山水画更为单调和平面化。

以上对铃木敬《戴进的绘画风格》一文的详细介绍，其目的并不在于简单的转述，而是因为铃木敬的研究方法与研究个性只有在十分具体的文本阅读中才可以得见一二。日本学者的学术研究往往有一个共通的特点，就是对材料的掌握与研读极为细致。在这篇文章中，铃木敬的原始的出发点极为朴素，即检视明清以来的文献中对浙派与戴进的画风的描述是否属实，但最后的成果却远远超出其外。作者通过细致的画面分析，不但确认了戴进存世的一批真迹和可靠作品，而且进一步从中看到戴进绘画的折中与平面化问题。所以，戴进的绘画风格不仅仅是一个是否多样的问题，而成为一个如何达到多样、何以导致多样以及为何要多样的问题。以往对戴进画风的理解都是强调其多方面的吸取，尤其是南宋马夏的风格。但铃木敬通过具体的分析为我们指出这不是一个简单的“吸收”，而是主动的“折中”。他写道：“戴进决不是全盘继承了南宋院体画风，而是应把他理解为继承了变化很大的南宋院体画风，或通过增添某种不同的方法，以改变马、夏的风格。”戴进并非马夏等前代画风的简单翻版，铃木敬揭示出其中可能存在的两个方面的原因。一方面，明初的戴进很可能继承的是已经发生巨大变化的南宋院体画风。从南宋中后期的马、夏到明代初中期这段时间，南宋院体画风的转变一直少有研究，铃木敬对戴进的观察暗示出这一百年间实在是值得注意的地方。另一方面，戴进可能有意识地综合各种绘画方法，进行主动的画风调整。这一观察从而在很大程度上将戴进与浙派放入整个历史的情境之中。

一开始铃木敬教授就敏感地注意到戴进与浙派的“平面化”问题。在此之后十年，高居翰在《江岸望

山》一书中，对这个问题做了进一步论述。当然，戴进画风的“平面化”在铃木敬文章中基本属于贬义，常常与“平板”、“单调”这样的词等同视之。在班宗华、高居翰与罗浩围绕高居翰《江岸望山》的著名通信中，班宗华对将浙派画家的“平面化”风格作为贬义词提出了尖锐的批评。不过，虽然铃木敬在论述“平面化”风格的时候带有或多或少的个人观点，但他的论述却仍然有深入的洞见。他指出这种“平面化”主要在于画面空间的表现，在于戴进将南宋院体山水的空间与北宋雄伟山水的空间折中起来。从而便隐藏着中国绘画空间表现这样的论题，而这正是后来的日本绘画史学者非常感兴趣的问题。在铃木敬的弟子小川裕充等人的研究中，山水画的空间始终是重要的研究主题。其实，山水画中的“平面化”并非始于戴进与浙派。在“元四家”王蒙的作品中，平面化的空间便十分显著了。而且在后来的整个明代山水画中，画面都趋向于“平面化”。所以，铃木敬在对戴进的研究中发现的“平面化”问题，实际上具有非常重要的画史意义。

铃木敬的论述以鉴定学与风格分析为基础，始终以作品为主线展开分析，不随意引申，其研究至今仍有相当的参考价值。

附录:

一、学术活动一览表

按：以我馆馆员提供资料为据，按事件发生的时间先后排序。

2008年

1 王春辰参加“艺术要相信什么？——从蔡国强个展看中国当代艺术的创作与艺术家身份”研讨会，今日美术馆，北京，2008年9月3日

2 王璜生参加文化部举办的“全国美术馆工作会议”，2008年10月

3 王春辰参加“中国当代的现在与未来”论坛，韩国现代艺术研究所主办，首尔，韩国，2008年10月27日

4 王璜生应邀出席“广东美术论坛”，广东美术馆，中国美协理论委员会主办，2008年

5 王璜生应邀出席 “中美美术馆教育论坛”，中国美术馆，中国美术馆主办，2008年

6 王璜生应邀出席“中国水墨画美学体系国际学术研讨会”，美国纽约亚洲协会美术馆、中国现代艺术学会等主办，2008年

2009年

1 王春辰参加“艺术·北京2009 ——影像艺术高峰论坛”，尤伦斯当代艺术中心，2009年4月28日

2 王春辰参加“中国当代艺术理论与批评国际论坛”，北京大学美学与美育中心、美国芝加哥艺术学院、美国匹兹堡大学、中国人 民文学人文学院、北京墙美术馆主办，北京，2009年5月26-29日

3 王春辰参加“意派”理论研讨会，今日美术馆，北京，2009年5月31日

4 王春辰应邀主持搜狐文化客厅“新媒体艺术需要新认识”专题，北京年2009年7月16日

5 王春辰参加第七届全国美学大会暨“新中国美学六十周年”会议，沈阳，2009年8月15-17日

6 王璜生出席今日美术馆“中国当代艺术的前沿在哪里”学术研讨会，2009年9月5日

7 王璜生应邀出席文化部“新中国美术60年”理论研讨会，2009年9月11日

8 王春辰应邀访问美国明尼苏达大学，并作“当代艺术的现状”演讲， 2009年9月9 -11日

9 王璜生参加北京“2009全球收藏艺术品论坛”，2009年10月9日

10 王璜生参加北京画院“庞薰琹学术研讨会”，做专题演讲及发言，2009年10月15日

11 王春辰应邀参加“兰亭论坛：当代艺术中的书写与文字”，绍兴文理学院与中央美术学院书法与绘画比较中心主办，浙江绍兴，2009年10月22-23日

12 王璜生参加台湾美术馆“第二届亚洲艺术论坛”，2009年11月

13 王璜生参加香港“设计营商周：西九龙文化与大都会”国际论坛，2009年12月4- 6日

14 王璜生参加广东美术馆“全球化语境中国当代艺术的判断”学术研讨会，2009年12月12日

15 王璜生为美院“当代艺术与批评”课程及人文学院“美术馆及策展”课程授课，2009年10月

16 王璜生参加在美国纽约华美协进社美术馆举行的“中国纪实摄影”专题讲座，2009年

二、研讨会及讲座一览表

按：因中央美术学院素描60年展览于2009年12月28日开幕，已界新年，故将该展览的两次系列活动收录于2009年的学术活动之列。

1 美术馆发展策略国际研讨会——庆祝中央美术学院90周年华诞暨新美术馆开馆（2008年10月19日至10月20日）

2 2008年首届世界华人美术教育研讨会（2008年11月29日）

3 中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会（2009年9月9日至9月11日）

4 中国当代壁画学术研讨会（2009年9月10日至9月12日）

5 2009全球艺术品收藏论坛（2009年10月10日）

6 世界设计大会国际设计论坛（2009年10月27日至10月28日）

7 景观·静观：中国当代摄影专题展研讨会（2009年11月22日）

8 不是一扇门：作者要学会填满饭碗（2009年12月8日）

9 新媒体艺术系列讲座之一：新媒体艺术的哲学思考（2009年12月10日）

10 新媒体艺术系列讲座之二：奥地利电子艺术节30年（2009年12月23日）

11 中央美术学院素描60年系列活动之一《“素描与我们”专题研讨会》（2010年1月15日）

12 中央美术学院素描60年系列活动之二《“素描何为”聊天会》（2010年1月17日）

三、发表论文一览表

“关怀前沿文化，关注当下历史”（《画刊》2009-01）作者：王璜生

“新时期广东美术”（《广东艺术》2009-06）作者：王璜生

“关于‘现代山水画’的思考”（《中国美术馆》2009-03）作者：王璜生

“遵从美术馆规范进行藏品研究利用”（《美术报》2009-8-12）作者：王璜生

“美术馆意识四谈”（《美术焦点》2009-10-20）作者：王璜生

“美术馆与当代艺术”（《艺术资讯网》2009-11-06）作者：王璜生

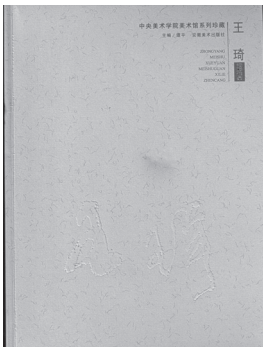
“文化与人道的关怀”（《马克吕布摄影50年》展览图集2010年）作者：王璜生
“时间内外的‘女性’：关于喻红”（《时间内外：喻红》作品集， 2009年）作者：王璜生
“危机：反思精神与创造力”（《碰撞：关于中国当代艺术实验的案例》画集2009年）作者：王璜生
“幸福想象”（《方力均》画集，2009年）作者：王璜生
“当代艺术需要现场经验”（《东方艺术财经》，2008-03）作者：王春辰
“‘年轻’与当代艺术”（《东方艺术财经》，2008-05）作者：王春辰
“与时间同步”（《大众DV》，2008-11）作者：王春辰
“雕塑语言的当代转向”（2008年《雕塑》第6期）作者：王春辰
“一个真实的里希特”（《北方美术》（天津美院）第3期）作者：王春辰
“学术问题与理论和历史”（《东方艺术》2008-10）作者：王春辰
“夏皮罗与美术史学研究”（《美术观察》，2008-12）作者：王春辰
“影像的变局与反思”（《艺术评论》，2008-12） 作者：王春辰
“超现实的惊怵之美”（《中国摄影家》2008-04） 作者：王春辰
“造像与当代影像艺术”（《中国摄影家》2008-06）作者：王春辰
“当代艺术需要现场经验”（《东方艺术》2008-03）作者：王春辰
“从国际美学大会到中国当代艺术”（与高建平合写，《文艺理论研究》2007-11）作者：王春辰
“艺术的民主”（《东方艺术》2008-09）作者：王春辰
“谁在绑架当代艺术?”（《东方艺术》2008-07）作者：王春辰
“透明的梦境：关于阿莱克·索斯的《密西西比河畔的睡梦》”（《中国摄影家》2008-03）作者：王春辰
“盖伯丁和他的叙事摄影”（《中国摄影家》2008-04）作者：王春辰
“双重空间：影像的换位 崔元准影像作品释读”（《中国摄影家》2008-05）作者：王春辰
“影像从文本开始 与韩国影像艺术家崔元准的对话”（《中国摄影家》2008-05）作者：王春辰
“中国新世纪的影像”（《北方美术》（天津美院学报），2008第4期）作者：王春辰
“2009年：比耐力、比信心”（《中国文化报》2009-02-05）作者：王春辰
“再访水墨表现力”（《中国文化报》2009-04-16）作者：王春辰
“提倡一种全面的现实主义”（《中国文化报》2009-06-25）作者：王春辰
“画风不正 难谈水墨”（《中国文化报》2009-08-27）作者：王春辰
“新影像与新敏感”（《艺术评论》2009-03）作者：王春辰
“中国当代绘画的批评与问题”（《艺术时代》2009-03）作者：王春辰
“现实主义的影响与中国当代艺术”（“中际国际中国当代艺术论坛”，北京2009-04）作者：王春辰
“谁的当代艺术”（《艺术时代》2009-07）作者：王春辰

“新绘画及其边界”（《艺术评论》2009-08）作者：王春辰
“摄影与观念”（《当代艺术》2009-08）作者：王春辰
“丹托的后历史艺术批评”（《美术观察》2009-09）作者：王春辰
“模糊的前卫精神”（《艺术世界》2009-10）作者：王春辰
“隐喻与观念之争”（《艺术状态》2009-9）作者：王春辰
“摄影观念的三重天”（《当代美术家》2009-10）作者：王春辰
“当代艺术与当代理论的联动”（《美术研究》2009-04）作者：王春辰
“中央美术学院美术馆的变迁”（《中国文化报》2008-04-08）作者：唐斌
“谈美术馆的展览设计”（《中国文化报》2008-07-28）作者：唐斌
“女性主义干预艺术史——格里赛尔达·波洛克的艺术史范式理论”,（《美术研究》2008-01）作者：齐鹏
“鉴定学与风格分析的融合——铃木敬《戴进的绘画风格》述评”(《中国书画》2008-12) 作者：李伟
“转换的范式——康拉德肖克洛斯访谈”（编译）(《世界美术》2008-01) 作者：李伟
“艺术市场：收藏家关注的新闻、分析和预测”（编译）(《世界美术》2008-03) 作者：李伟
“从宫廷到民间——巴洛克风格建筑在中国的历程”(《羲之书画报》2008-37、38) 作者：李伟
“五六十年代建设题材中国画的再思考”(《艺术地图》2009-11) 作者：李莎

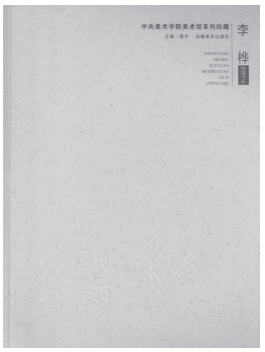
四、发表论著一览表

“中国绘画艺术专史：山水卷”（合作，第一署名），由江西美术出版社出版，“国家重点图书出版规划项目”，2009年，作者: 王璜生
《大家讲堂：王璜生·花鸟卷》（安徽美术出版社，2009）作者：王璜生
《大家讲堂：王璜生·山水卷》（安徽美术出版社，2009）作者：王璜生
《艺术的阐释》（美）特里·巴莱特 著（湖南美术出版社，2008年）译者：王春辰等
《艺术史的语言》（英）柯马尔与卡斯科尔 编（江苏美术出版社，2008年）译者：王春辰等
《蔡国强：我想要相信》（美）克伦斯、孟璐 编（人民出版社，2008年）译者：王春辰等
《齐鹏油画》（2009年）作者：齐鹏

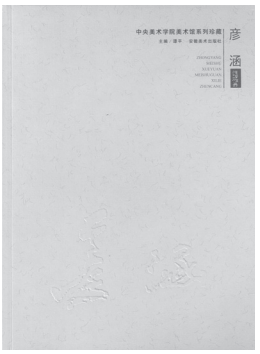
五、图书出版一览表



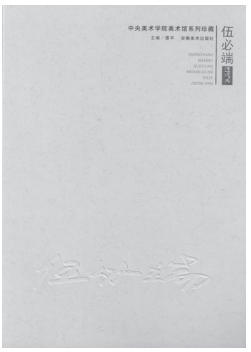
序　　号　2008.001
书　　名　中央美术学院美术馆系列珍藏——王琦捐赠作品
出版时间　2008年7月
主　　编　谭平
责任编辑　曾昭勇、陈涛、张李松
出版发行　安徽美术出版社
装帧设计　陈涛、徐伟



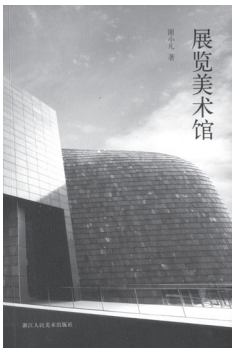
序　　号　2008.002
书　　名　中央美术学院美术馆系列珍藏——李桦捐赠作品
出版时间　2008年7月
主　　编　谭平
责任编辑　曾昭勇、陈涛、张李松
出版发行　安徽美术出版社
装帧设计　陈涛、徐伟



序　　号　2008.003
书　　名　中央美术学院美术馆系列珍藏——彦涵捐赠作品
出版时间　2008年7月
主　　编　谭平
责任编辑　曾昭勇、陈涛、张李松
出版发行　安徽美术出版社
装帧设计　陈涛、徐伟



序　　号　2008.004
书　　名　中央美术学院美术馆系列珍藏——伍必端捐赠作品
出版时间　2008年7月
主　　编　谭平
责任编辑　曾昭勇、陈涛、张李松
出版发行　安徽美术出版社
装帧设计　陈涛、徐伟



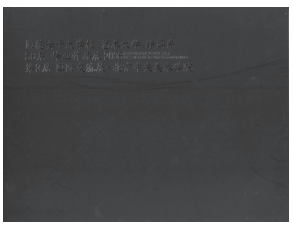
序　　号　2008.005
书　　名　展览美术馆
出版时间　2008年10月
主　　编　谢小凡
责任编辑　洛振龙
出版发行　浙江人民美术出版社
装帧设计　贺建林设计工作室



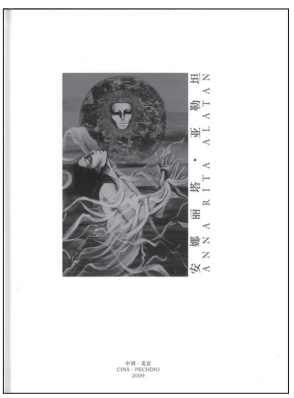
序　　号　2008.006
书　　名　首届世界华人美术教育交流会论文集
出版时间　2008年11月
主　　编　杨力
责任编辑　黄啸、孔新苗
出版发行　中央美术学院、湖南美术出版社
装帧设计　刘迎蒸



序　　号　2008.007
书　　名　美术馆发展策略国际研讨会
出版时间　2008年10月
责任编辑　王春辰
编辑出版　中央美术学院美术馆
装帧设计　伊义



序　　号　2008.008
书　　名　同德女子大学校艺术大学绘画系毕业作品展
出版时间　2008年11月



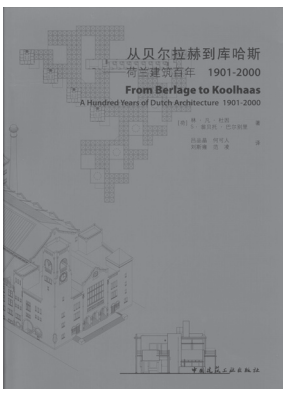
序　　号　2009.001
书　　名　思想的泉涌——安娜丽塔·亚勒坦的神秘女性世界作品展
出版时间　2009年
展览策划　唐斌
制版印刷　北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
装帧设计　杨菲菲



序　　号　2009.002
书　　名　艺术的双重梦想：2RC——在艺术家与工匠之间
出版时间　2008年10月
装帧设计　Cerri Associati工作室



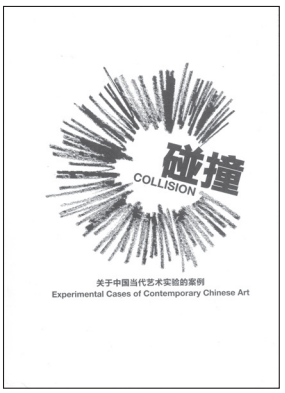
序　　号　2009.003
书　　名　白南准艺术展
发行时间　2009年6月
总 策 划　潘公凯
总 编 辑　谢素贞
发　　行　中央美术学院、中央美术学院美术馆
印　　刷　北京雅昌彩色印刷有限公司
设　　计　伊义



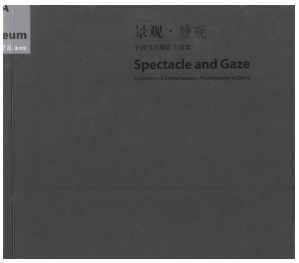
序　　号　2009.004
书　　名　从贝尔拉赫到库哈斯——荷兰建筑百年(1901-2000)
出版时间　2009年5月
作　　者　(荷)林·凡·杜因 S·翁贝托·巴尔别里
译　　者　吕品晶 何可人 刘斯雍 范凌
责任编辑　姚丹宁 唐旭
出版发行　中国建筑工业出版社
责任设计　郑秋菊
责任校对　刘钰 关健



序　　号　2009.005
书　　名　千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展
出版时间　2009年6月
主　　编　徐冰
副 主 编　谢素贞、唐斌
设　　计　伊义
印　　刷　北京雅昌彩色印刷有限公司
发　　行　中央美术学院、中央美术学院美术馆



序　　号　2009.006
书　　名　碰撞——关于中国当代艺术实验的案例
出版时间　2009年10月
主办单位　北京文化艺术基金会、华彬集团、中央美术学院美术馆
书籍设计　朗色设计北京雅昌彩色印刷有限公司



序　　号	2009.007
书　　名	景观·静观——中国当代摄影专题展
出版时间	2009年11月
出　　版	中央美术学院美术馆
学术指导	徐冰
主　　编	王璜生
设　　计	伊义



序　　号	2009.008
书　　名	中央美术学院素描60年
出版时间	2009年12月
出　　版	文化艺术出版社
发　　行	广州三度图书有限公司
主　　编	徐冰
执行主编	王璜生　殷双喜
设　　计	伊义

六. 纪录片档案(2009年)

序号: 2009.001
片名:碰撞——关于中国当代艺术实验的案例
片长:约20分钟
总策划:徐冰
策划:王璜生
监制:王璜生　唐斌
编导:丁怡
制作:丁怡
采访:王春辰　丁怡
翻译: 王春辰
摄像:曹鑫



序号:2009.002
片名:景观·静观——中国当代摄影专题展
片长:约20分钟
策划:王璜生
监制:王璜生　唐斌
编导:丁怡
制作:丁怡
摄像:丁怡



序号: 2009.003
片名:中央美术学院素描60年大展·艺术家访谈
片长:约120分钟
采访艺术家: (按姓氏音序排序) 陈文骥 戴泽 杜键 靳尚谊 潘公凯 钱绍武 谭平 王征骅 袁运生 詹建俊 朱乃正
指导委员会:靳尚谊 詹建俊 朱乃正 钟涵 潘公凯 杨力
总策划:徐冰
策划:王璜生
编导:丁怡
制作:丁怡
采访:高天雄 张伟 戚家海 李莎 周永亮 孔希 胡冰
摄像: 张子木







Ⅳ 学术活动及研究

一 学术活动与研讨会

艺术 · 科学 · 社会
——首届世界华人美术教育研讨会



研讨会现场


研讨会现场


徐冰副院长讲话

时间：2008年11月29日至12月1日
地点：中央美术学院
主办：世界华人美术教育学会 、中央美术学院
承办：中央美术学院人文学院 、美术教育研究中心
协办：湖南美术出版社、北京市西城区少年宫、北京市花家地实验小学

2008年11月29日，首届世界华人美术教育研讨会开幕式在中央美术学院美术馆学术报告厅隆重举行，标志着以“艺术·科学·社会”为主题的首届世界华人美术教育研讨会正式拉开帷幕。

院党委书记杨力首先代表本次研讨会的主办单位和东道主致辞，并向来自世界各地和国内的各位美术教育专家和优秀美术学者表示诚挚的欢迎。首届世界华人美术教育交流会是在已成功举办了六届的海峡两岸美术教育交流会的基础上，为更广泛地聚集世界各地区华人美术教育工作者的智慧与经验，发挥美术教育在社会发展和进步中不可替代的作用，为美术教育围绕学术专题而与人文、科学领域中诸多学科进行交流和探讨共同建立的一个包容性的研讨平台，它的不断完善与成熟必将给世界华人美术教育事业的进步和发展带来新的动力。

本届研讨会的四个议题为：美术教育中思维艺术与科学思维的交汇，是一个自文艺复兴以来就被反复实践与解读的常论常新的话题，在今天互联网将世界空间化、图像化的时代中，这一话题在美术教育的人文精神培育实践中引发了更多维度的思考；中华文明传统与现代美术教育，是华人美术教育者、研究者在工作实践中挥之不去的家的记忆，在全球化的图像传媒背景前，美术教育历史地承载着对中华形象的意义与价值在新空间中的诠释使命；生活·创意-美术教育实践与现代艺术的对话，是一个区域、一个社会具有活力的表征，也是一个有待探索且极具发展力的领域；学校美术教育研究的社会视角是一个跨学科的课题，旨在探讨美术教育实践与本地生活状况、流行文化风尚、多元文化共存、回应社会问题等诸多方面所面临的境遇与挑战，是美术教育课程发展策略、教学改革设计的重要思考维度。

开幕式后，中央美术学院教授、副院长徐冰发表了题为《现代艺术与艺术教育》的演讲。他以创作《天书》、 在肯尼亚建立树木自循环系统、创作《背后的故事》和《凤凰》四个具体事例，分别阐述了自己对在

多元文化语境下的逆向思维、艺术创作对孩子世界观和责任心教育方式的启发、提升孩子对现实生活中材料的认识并学会制作艺术作品的独特见解。

台湾师范大学美术研究所教授郭祯祥女士、法国巴黎大学教授伯纳德·达雷斯先生（Bernard Darras）和华东师范大学艺术学院教授钱初熹女士分别发表了《卓越艺术 杰出学校》、《西方艺术和文化教育的矛盾与危机》和《文化创意产业与学校美术教育的研究》的专题演讲。

研讨会开幕式由中央美术学院教授、人文学院院长尹吉男主持。此次研讨会由世界华人艺术教育协会和中央美术学院共同主办，活动为期3天，邀请了来自法国、菲律宾、马来西亚、台湾、香港、澳门等国家和地区的专家学者，与会人员达200余人，并收到代表提交的论文100余篇。研讨会通过嘉宾发言、专题演讲、小组论文发表、学生美术作品展览、现场教学观摩与研讨等多种形式，从不同的角度在当代世界经济、科技、信息发展的新语境中思考、研讨美术教育所面临的新课题。

附录:

首届世界华人美术教育研讨会

一、论坛主题词

艺术·科学·社会

二、论坛主题

1.美术教育中艺术思维与科学思维的交汇

2.中华文明传统与现代美术教育

3.生活·创意——美术教育实践与现代艺术的对话

4.学校美术教育研究的社会学视角

三、会议计划

1.主办:世界华人美术教育学会、中央美术学院

2.承办:中央美术学院人文学院、美术教育研究中心

3.协办:湖南美术出版社、北京市西城区少年宫、北京市花家地实验小学

4.地点:中央美术学院、北京西城区少年宫、北京市花家地实验小学

5.内容:嘉宾主题发言、专题演讲、小组论文发表、学生美术作品展览、现场教学观摩与研讨等。

四、会议组织

大会主席:杨 力

名誉主席:郭祯祥、潘公凯

副 主 席:尹吉男、孔新苗

委　　员:黄 啸、岳洁琼、秦建平、唐 斌、杨 杰、陈淑霞、郑勤砚

秘 书 长:马菁汝

五、会议日程

1.与会人员到达与注册:2008年11月28日（ 8:00-21:00 ）

2.正式会议:2008年11月29-12月1日（ 三天 ）

附：与会嘉宾名单:(按姓氏音序排序)

陈卫和、DARRAS BERNARD 、郭祯祥、管慧勇、黄素兰、胡知凡、黄啸、JONNAN REES、孔新苗、Lourdes·K· Samson、骆振龙、钱初熹、韦政、王丽雁、王大根、徐秀菊、余树德、张小鹭、曾瑜

与会人员名单: (按姓氏音序排序)

常小冰、陈静、陈四梅、陈荣华、陈玉凤、邓华、郭娜、黄源强、黄嘉慧、黄秀雯、洪育蔓、胡牡丹、华年、江建胜、刘宏大、刘筱湄、刘宝仁、刘南一、刘广滨、李梅、李雷莉、李静、李勇、李洁、李娟、李树平、梁娜、罗美兰、罗珍、罗丽娜、蓝学会、柳红波、马超、梅德顺、毛毅静、欧京海、万春玲、王凯、王琳、王媛、王振华、王采薇、王香君、王孟、王耀中、汪代明、文海红、吴怀想、吴卓阳、翁谯、翁丽芬、许琳、许淑竣、尹艺、严威、袁媛、张道森、张华、张锦、张鹏、周殿宝、周性茂、周蔚蔚、赵霞、邹义庆、郑宝珍、朱健朴、朱弘、朱传斌、朱永和



与会人员合影

世界设计大会国际设计论坛

设计产业论坛

时　间：2009年10 月27日至10 月28 日

地　点：中央美术学院

设计教育论坛

时　间：2009年10 月29日至10 月30 日

地　点：中央美术学院5号楼多功能厅

设计产业论坛

设计产业论坛邀请70位国内外知名设计师、教育家、理论家、艺术家、跨媒体创意人等诸多与设计相关领域的专家在会上发表演讲，40位嘉宾参与专题讨论会。由10位嘉宾主持人主持，共同探讨当今传达设计面临的问题与挑战。演讲将以「XIN-信」为主题，根据「ACCESS- 获益」;「BALANCE-和谐」;「COMMUNICATE-交流」;「DEFINE-定义」四个主题，分为五组，在中央美术学院的五个分会场中进行。中央美术学院美术馆作为本次论坛的分会场之一,共举办了两次演讲。27日嘉宾对谈的主题是“数字内容与再媒体”,中央美术学院数码媒体艺术工作室马刚教授主持了全天的会议。姚大钧、安郁茜、约阿希姆·绍特、邱振中、艾莉丝·特姆罗、马库斯·施耐德、万捷等出席了本次讨论会,并根据会议主题,进行了激烈的讨论。28日嘉宾对谈的主题是“设计的跨领域合作”，奥马·沃皮耐里主持了本次讨论会,出席本次讨论会的嘉宾还有卡斯滕·尼古松、孙俊良、菲奥纳·锐比、大卫·司摩、彼得·霍尔、塔福斯·约根森、希尔顿·田南特等。(图1）（图2）



图1 论坛现场



图2 设计产业论坛现场

姚大钧：未来的书法

未来的书法是我自创的一个词,我们要讨论书法存在的意义问题。首先我们来看中国字的结构关系。最早的文字发生是手写,之后经过一个抽象化的过程,就到了书体。书体后来走向了书法(法书)。抽象化变成书体,而

又转变为个人的东西。到了现代就有了一个较大的转变,印刷术出现之后,到了当下电脑时期的未来书写。因为我们现在完全抛弃了手写形式,也抛掉了个性。这里我们还要注意书法是怎样诞生的,书法就是人手写的笔迹。文字本来是一个符号系统,书法注意平面的结果。书法就是把一个符号系统化,暂时地切断它。（图3）

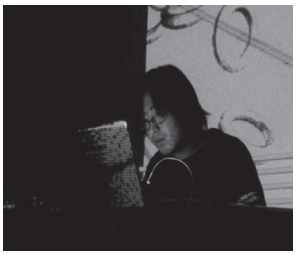


图3 姚大钧

邱振中：中国书法的特点及其在当代艺术中的表现

书法涉及到以下关键词，第一个关键词是语言文字，第二个关键词是视觉图形。阐释使文字具有了含义。在中国书法中阐释体系特别发达。除了意义阐释之外，还有人格修养。今天主要谈书法的构成和文化特征两个方面。（图4）

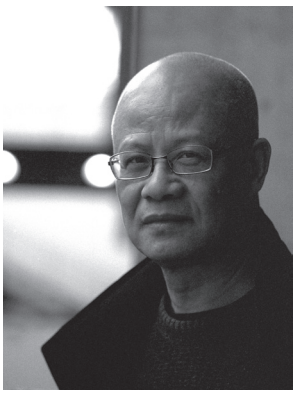


图4 邱振中

Ruedi Baur：设计师有责任保护文化的多样性

时至今日，世界上虽然存在着很多种语言，但是主流语言只有这么几种，我们面临着文化单一性的危险，也许我们都有这样一种迷失方向的感觉。

我们来自不同的国家，我们使用着不同的语言，我们要保证不同的文字设计之间是可以共生的。我们的责任就是能够让所有的人即便到了一个不说英语的国家，他也能够看懂标识。设计师有责任用自己的方式去保全多语言的共存。我们也可能是所有的学科中唯一可以帮助所有国家保留他们之间差异的学科。

我们应该学会经常审视自己到底有没有足够的智慧，让不同的国家，用不同的方式表现他们之间的多元化，我们关注的是如何保存不同文化之间的这种差异，以及如何实现多样化的发展。(图5)



图5 Ruedi Baur

Remco Vlaanderen：为新媒体时代设计创建平台

我介绍一下我所代表的公司。我们主要从事互动式的动画设计，还有网络游戏、纪录片等的创作，同时也像一个实验室，去实验一些非常有创新意味的叙事方式。公司实际上是一个非营利组织，致力于制作一些用于网络、网页的独创性内容，为一些设计师还有艺术师服务。

我们这个网站的理念就是强调把不同的媒体结合在一起，互相吸收、汲取精华。通过网络带来新鲜的内容，并且把不同的学科、领域的专家结合在一起共同创造一些有意思的东西。我们还会和一些艺术家做访谈，然后在深入到设计、时尚和建筑这些领域去进行了解，找了几百个重要的设计师和艺术家。这些设计师

还有艺术家都提到了当今在设计当中所面临的一些问题。(图6)


图6 Remco Vlaanderen

Ric Gref & Amy Gendler：AIGA——服务于设计师的专业性组织

AIGA作为一个专业组织，主要专注在几方面，第一要激发有关于设计的思考，就是刺激设计师去思考关于设计和设计师本身的一些问题。第二就是要提升设计的价值，就是向非设计师群体解释设计。第三就是让设计师变得更加有力量，为他们提供规矩和战略，帮助他们通向成功。

在中国，我们要做到的就是在21世纪我们要和中国的教育工作者进行合作，分享我们的资源，让中国知道西方的教育体系，同时也希望和东方的学生一起工作。具体而言， AIGA在中国的活动可以归结为七个领域：第一是沟通，第二个是迁徙，第三个是网络，第四个是适应性，第五是影响，第六是互动，第七是坚持。

最后重申一点，我们的使命是在于提升设计作为一种专业的工艺，它是一种战略的工具，它也是一种重要的文化力量。(图7)


图7 Ric Gref

LUST：多媒体资源整合的新路径

LUST从建立之日起就一直对如何运用现有的工具和技术推动平面设计的问题非常感兴趣，我们致力于寻找新的途径以研究新媒体、城市建设以及平面设计相交叉的可能性。每一个学科都有自己数据库或语言库，我们希望把它们结合在一起变成一个通用的语言。

我们在开发的一个项目时，就会利用各个方面的资源并对我们所接收到的信息进行解释。在进行视觉方面的创作时，我们也尽可能的把相关的技术、技能、时间、空间结合在一起，因为我们相信，形象的所有因素都有它自己独立的过去、现在和未来。正是因为信念，使我们的网站不再是静态的，而是一种瞬息即变的动态的网站，反映数码世界日新月异的变化。(图8)


图8 LUST

Leonardo Sonnoli：字体设计的创新与乐趣

首先我要跟大家说我是意大利人，因为我觉得作为一名设计师，很重要的一点就是我们要了解过去。如果我想去作出一个能够影响后代的设计，首先就必须了解过去的设计是怎么样的，要熟知这方面的内容。

作为一名文字设计师，我们主要关注的是文字的形状及其所包含的意义。大家都知道文字设计中每一页文字的重要性，这对把字母作为设计的内容或者


图9 Leonardo Sonnoli

对象来看待的设计人员具有很重要的意义。字体设计看似枯燥，其实不然。我们擅长创作体验式的字体设计，它是可读的，所以做这件事情是很有趣的。同样的，我也设计了其他商业性的字体设计，这也是一个字体的设计，这是产品，是很简单的海报，但是永远有不同变化的标识。(图9)



图10 野口琉璃

野口琉璃：如何在信息多样化中实现设计的一体化

GK是一家独立的设计公司， GK的设计理念是不断努力研究运动中的世界，理解客户的诉求并追求一体化。

随着商业的变化，设计界也出现了以美为目的的大众化设计和商业设计。以标准化为关键词的设计多样性已经引发了向适应性转化的结果，设计追求美和信息的丰富，这些可以创造性地把各种矛盾有机结合起来。新的课题的产生，如手机短信用语的产生让文化也产生了很大的变化。如何适应这些新旧更替变化便是现在GK所要解决的问题。(图10)



图11 Irma Boom

Irma Boom：图书装帧设计的创新

作为一名图书装帧设计者，我的决心就是突破图书制作的界线。我乐于借助新媒体和其他的相关技术创造新的图书制作，在内容和技术上进行开拓创新，使图书更具有诱惑力和新的视角。

我们不仅要服务于委托方的需求，也要成为创作过程中的一份子，因此我们也在寻求相关问题的答案。我们要在互相信任、互相合作的环境当中开展工作。因为合作能使我们突破传统图书的界线，创造非常有意义的新作品。

我热爱用工艺方式制作的图书，我不喜爱手工制作的图书，我喜欢大字号制作的图书，我喜欢图书给我的感觉。我觉得图书是可以把过去和未来连接起来的媒介，因此我们需要不同的介质来更好的设计图书。(图11)

宋协伟：“设计说了就俗”

在中国早期提出了美术学科的是蔡元培先生。他有这样一句话：“今日中国不怕文盲，怕美盲”。蔡元培先生很清楚对一个民族，一个国家的发展来说所具备的最基本条件是什么。

如今，网络媒体的产生，使我们传播的途径、结果和力量都产生了根本性的变化，而这种变化不是我们以往的态度所能接受的。设计环境也发生了改变，作为设计师,我们经常会遇到这样那样的问题，有些问题是自身产生的，有些问题则离不开社会背景，离不开项目和企业之间的关系。当我投入到设计领域以后，它给我个人带来很大的变化。无论是我做的作品、项目还是年龄的变化，都是不可抗拒的。这和易复制的理解一

样，我对设计的理解也开始产生了变化。(图12)


图12 宋协伟

安德烈亚斯·于贝勒：给设计加点新意

在进行平面排版的时候，经常会有一些其他因素的干扰，你可以对此进行相应的调整。字体大一点、小一点，透过大小可以透露出你在某一个大楼的相对位置和地点。

在进行空间设计时，一定要注意文字设计和城市空间的关系，以及路面和文字设计在城市空间里所起到的作用。我们经常用童话的名字或者人物名字给建筑物命名，以帮助人们更好地去识路。在柏林有一些街道就是这样做的。比如走过一段路，上一段路，过一会儿走过一段绿地，可能会碰到各种各样的状况，上了坡之后看到一堆石头，你怎么把行人可能遇到的状况用路标或者名字进行标识，这也是设计的问题。(图13)


图13 安德烈亚斯・于贝勒

麦克·洛克：身体躯壳与空间设计

设计师在图上展开的不仅是工具，也是接近人脑的工作方式，是比我们盯着一个屏幕看更接近现实的一种思考方式。在当今世界当中我们需要考虑的是我们到底要面向多少屏幕。我们这个工作室“2×4”主要关注全方位的设计，设计的时候我们关注空间的各个层面，可能有时候要更直观一些，必须要对环境进行适应，并作出调整。

当代环境、现代空间是与我们静止不动的身体躯壳与空间的关系。我们在设计的时候更应关注环境当中的每一面。有时候我们更多关注细节，设计的时候，我们做了很多能够让我们实时应用的程序或工具，而有时候我们关注的则是整个建筑物，把整个建筑物当成一个展示的空间。(图14)


图14 麦克・洛克


图15 罗纳德・莎士比亚

罗纳德·莎士比亚：将设计实践上升为理论

很多街头巷尾的标识都是我设计生命里的一部分。我有自己的理论。我觉得很多时候理论和实践是一样的，但实践却不等同于理论。最重要的就是要透过人们，透过我们的观众来找到问题的所在。设计,它并不是一个孤岛，而是一个海洋。我喜欢用一些象征性的东西来描述设计，因为它可以激发我们的想象，透过设计来让彼此相互了解。(图15)

如何学会我们所使用的工具，比如你碰到不认识的字会使用字典，但字典不会教你怎么写诗。我们可以通过其它方面了解这些信息，比如达尔文，我们都知道，但只有达尔文把他所看到的形成理论。我们不仅需

要观察，而且还需要在观察当中获得自己的见解、见地。

朗·纽曼：设计的教育

我在第一个20年做的是设计，在第二个20年我做的是教育、培训。我们试着教育、培训学生，这有点像批量生产设计师，有些人担心我们培训出这么多设计师了以后，他们去哪里工作？我认为，设计师的技巧就跟美术的专业学习或者任何其它高等学院专业学习是一样的，应该对文化、商业、社会的方面面进行接触和了解，然后就此提升他们的设计水平。（图16）



图16 朗·纽曼

关于设计的教学，它虽然是一个专业型的培训项目，它与一般文科教育有很多共通性，很多大学只关注硕士学位，但设计的学位是很多人一开始进入更专业领域起步的一个学科，很多年轻的设计人员也通过本科学习进入商业或者设计业界，了解自己未来想要做什么。



图17 戴·博曼

戴·博曼：为全人类设计

可及性是我今天讲的主要观点，可及性就是社会发展。我们生活在这样一个时代，作为设计师来讲会在非常长的距离之间，用最低的成本向最多的人传递信息。我们知道怎么传达信息，如何传达，但同时我们也要负有责任。

看我们每天生活中所发生的事情都是设计师创作的机会。设计师能够帮助这些事情发生，设计师也能够帮助这些事情终止。任何有肢体障碍的人，我们都应该为他们设计，不管是视力还是肢体障碍、语言障碍，或者认知障碍、社会障碍等等，这些障碍都是可以化解的。

中国人从来不缺乏创造力，最重要的是知道我们的设计是为谁设计？是为全人类设计。(图17)

设计教育论坛

2009年世界设计大会期间，在为期两天的设计教育论坛上，全世界各地的设计教育机构将汇聚一堂，评选出世界设计教育优秀论文在国际设计教育论坛上做专题发言。(图18)

孙红培：设计未来——为设计大会致辞



图18 设计教育论坛现场

我们不仅关注对过去的回顾，我们更加注重如何对这些进行传承，积淀更加持久的力量，那就是人才的培养、青年的培养。

随着现代经济的发展，设计对生产力发展起的作用越来越被人们所认识，所以设计也吸引了大量的年轻人加入到这个行业里来。这是我们未来设计发展的希望，同时也对我们提出了一个非常严重的课题，就是如何满足这

些年轻人的憧憬、愿望，如何让他们承载起继续推动我们事业的重任。

我们这个论坛今天开始，也是整个这次大会即将接近尾声的时候，组织者这样的安排，是想在它的基础之上，面向更广泛的学生和老师。我们热切的期待着各位嘉宾精彩的演讲，预祝论坛取得圆满成功。



图19 奥德拉·巴克·科尔曼&安·麦唐纳



图20 潘鲁生

奥德拉·巴克·科尔曼&安·麦唐纳：连接多样性：设计教育中的伦理思考

我们项目探索的是人际关系和跨文化的交流，我们有大学生、宗教人士的参与，还有其他方面的参与，涉及的方面包括文化、宗教等等，主要是一个文化课程设计项目，主要是关于全球文化的互动活动。

世界在日新月异地发展变化，数字技术不断的发展，信息和思想的交流已经跨国界。然而文化流动过程里面出现了两个问题：包容性和连接性。一个新的文化流动到新的地方的就会出现对抗和冲突，如何化解这种对抗和冲突是当今全球的问题。我们用石头和大棒这样一个项目，也把我们自己作为一个不断进行的研究项目提出问题，然后让研究机制或者教育机制去创造并且设计课程的发展，这就是我们项目的目的。(图19)

潘鲁生：中国设计教育的多样性

在中国的设计教育当中，我们期盼着更多的多样性，那就是说它的特色，在目前的发展过程当中确实存在着一些问题。

中国设计教育的历史及现状，体现了设计教育多样性的基础和需要解决的具体问题。在不同的历史时期设计教育具有不同的特征。当前设计教育存在着系统性问题，并具有多元化发展的潜力。目前设计教育存在很多问题，这个问题特别是与设计教育在经济发展中应起到的作用形成较大的反差，人才培养与社会需求脱节，设计人才的培养模式与完善有待创新。设计产业的多元化需求决定了设计教育多元化的发展趋势。探讨发展设计教育的办学理念，总结每年的思路，有助于拓展当代中国设计教育多样性的发展道路。(图20)

2009全球艺术品收藏论坛

时间：2009年10月11日 09:30-12:00

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办：北京市文化艺术基金、英国战略对话研究院、华彬集团

协办：中央美术学院、保利艺术品拍卖有限公司、红星画廊

2009年10月11日上午，2009全球艺术品收藏论坛(简称华彬论坛)在中央美术学院美术馆学术报告厅召开。中央美院院长潘公凯先生为论坛致辞，热情欢迎全球各地远道而来的贵宾。

这次论坛由北京市文化艺术基金会 、华彬集团、英国战略对话研究院（ISD）共同主办，中央美术学院美术馆、 北京文化发展基金会、北京红星画廊承办。今年，"全球艺术品收藏论坛"（Global Collecting Forum）也是第一次走出西方文化中心—欧洲，移址北京。

论坛肇始于英国，其核心是由英国"战略对话研究院"（Institute of Strategic Dialogue，简称ISD）创设的"全球化背景下的艺术"（The Arts in the Global Society）主题论坛，邀请全球最顶级的收藏家、艺术基金会、艺术捐助人或机构、美术馆与博物馆的策展人或馆长、艺术院校院长、知名专家等收藏界顶尖人物，以及与艺术品生产、收藏有关的政府机构首脑参与。(图1)

上午的公共论坛以公共收藏的现在与未来为主题，结合目前的经济形势,论坛又分为四个主要议题，分别为：美术博物馆收藏的应对策略；美术博物馆针对当代艺术收藏的标准与判定；全球化时代美术博物馆的资源整合与展览合作；建立新机制、美术博物馆、艺术基金会、艺术捐助的聚合力。论坛由前英国艺术基金会主席David Barrie主持，中央美术学院美术馆馆长王璜生、保利博物馆馆长蒋迎春、美国巴恩斯艺术基金会总监Derek Gillman，英国考陶德艺术学会总监Deborah Swallow，维也纳列支敦士登博物馆馆长Johann Kraeftner、美国大都会博物馆现当代艺术部主任Gary Tinterow先后发言。(图2) (图3)

论坛的最后，论坛的协调人之一孙书云女士向参与和支持这次论坛的各方机构和个人表示感谢，特别感谢了中央美院美术馆王璜生馆长、人文学院赵力老师对本次论坛的鼎力支持。

最关键的是艺术和艺术家

马丁·坎普（原牛津大学教授、艺术史家）

从历史学家的角度加以观察，在过去的一百年中的确发生了很多极为不寻常的事件，其中中国的发展就是一件了不起的事情。无论是从何种角度、何种标准来看，无论是从传统型的意义还是从当代性的考量而

论，中国的发展都是如此令人惊诧、如此令人惊羡的。作为论坛而言，我们应该特别感谢英国战略对话研究院的创始人韦登·菲尔德勋爵，没有他的远见卓识，没有他的理想与实践，就没有我们现在这样聚在一起进行如此有意义的讨论和沟通。

本届论坛的闭门会议，一共邀请了75位来自全球各地的高端专家，其中的24位专家在闭门会议发表了自己的专题演讲，在讨论的环节中所有的与会者都展开了积极而富有建设性的讨论，论坛充满了开放性与建设性，所有的结论都不是所谓的定论，很多问题有待进一步开展。



图1 华彬论坛开幕现场


图2 论坛现场


图3 论坛现场

概括起来，论坛认为全球的视觉艺术，既存在着许多共同性，也存在着许多差异性，这与我们关于全球文化的认识是一致的。换言之，在视觉艺术领域，全球都存在共通性的特点，就像所有的文化一样，视觉艺术同样反映出了人类的基本价值观，无论是欧洲艺术、美国艺术还是中国艺术，都具有这样的共同性，而且这一共同性可以追溯到人类历史的源头。譬如说在本次论坛所举办的“碰撞中国当代艺术的案例”展览中，旅法中国当代艺术家严培明展出的“童年”系列，作品就体现出了人类的基本价值观，也就说在艺术的基本价值观方面我们是共享的。

中国与欧洲，都是具有收藏传统的国家与地区，之后继起的是美国。虽然现在收藏越来越普及，越来越深入人心，但是如果要追溯历史最早的国家，欧洲在中国之后，其收藏的历史也是非常悠久的。而在艺术历史的发展过程中，风格、流派千变万化，是最值得我们强调和注意的方面。无论是从历史的角度，地域的角度，还是从艺术家的个性、艺术家的职业生涯来说，由于艺术反映人类基本价值观的共性的存在，而这一共同性亘古未变而成为了相对稳定的体系，因此无论是在中国的明朝还是在欧洲的文艺复兴，我们都可以看到很多的共同性的存在，很多相同的基本价值观的存在，但是在我们的当代艺术中，也存在着一些相对不稳定的价值观。虽然我们都建立起了各自的艺术市场，但显见的事实是，传统艺术品的艺术市场相对而言比较稳定，这样的稳定性既反映在延续至今两个世纪的欧洲艺术市场之中，也可以在中国的艺术市场中找到同样的结论。当然在艺术市场中也存在着不稳定的部分，特别是当代艺术的市场部分。艺术市场中的情况，同样也反映出我们彼此的共性。

事实上，虽然彼此存在着许多共性，但是在中西方各自发展演变的进程中，仍存在着许多的差异性，我

们必须承认并强调这些差异，因此我们必须要用具有高度批判性的态度来看待这些差异性，并以此为基础开展更加深入的对话。

差异性的最大不同，就是我们往往以差异化的语境来各自表达那些相同的概念：譬如什么是传统艺术？什么是现代艺术？什么是当代艺术？什么是前卫艺术？中国的书法、中国的传统绘画如何与这些词汇挂上钩？中国的现实主义油画又是如何加以界定？事实上，过去关于艺术的分类是松散的，也是模糊不清的。

对于当代而言，我们既不应该过度拘泥于沿革至今的传统、当代与前卫的界限，也绝不能够对这些概念做僵硬的界定，我们更应该怀抱着一种充分开放的态度。

即便存在着许多的共性，但是中国美术史和西方美术史依旧存在着很多的差异性。在西方，我们往往沿用艺术进步的概念，并以这样的界定来看待文艺复兴至工业革命，乃至中国的艺术进步，其界定以及概念都是不一样的。在中国当代艺术的创作中，中国的传统不仅仍具有延续的发展也具有存续的生命活力；而在西方，艺术进步往往被认为是从原始到现代，从不成熟到走向完美的过程，这是西方的看法，也是文艺复兴期间就提出来的核心概念之一。论坛的很多发言者都谈到了这种西方的看法，西方的理论对于中国的影响，或者说中国当代艺术的界定也采纳了这样的见解，这无疑是非常糟糕的，也是值得质疑的认识模式。

对于中国的艺术市场，论坛认为无论是传统艺术品的市场还是当代艺术品的市场，中国以短短十几年的发展浓缩了欧洲艺术市场近两个世纪的发展过程，这也意味着这样的发展是非常不容易的。虽然我们的价值观体系在不断演进，金钱的价值也正在改变着我们的价值，但是在艺术突飞猛进的时代之中，如何继续提升艺术的审美价值？如何继续实现我们曾经共享的那些超验主义的基本价值？如何界定那些定义语汇上的逻辑界限？这些越来越值得我们去关心与关注。

中国近代以来的各个历史阶段，西方对于中国的影响是全方位的。在我们现在讨论的领域，譬如艺术的创作、艺术的收藏、公共艺术机构、私营艺术机构、历史研究与历史分析、艺术市场的演进等等，都被普遍地引进到了中国，这同样是值得质疑的事情。而无论针对传统还是针对现当代的艺术品，博物馆在推动公共美术教育的过程中都起到了关键性的作用。当然我们也看到了中国的博物馆在成长和扩展的进程之中，开始致力于现当代艺术的推动，而不再仅仅局限于历史过往的艺术。值得欣喜的是，在中国的艺术教育中，在当代艺术的发展变化中，博物馆所发挥的作用要超越西方博物馆的作用。

这些讨论给我们留下了深刻的印象。通过论坛，我们注意到了一些中西方之间不一样的情况：譬如说中国强调并力图确立起自己的自主性，以保护和促进中国当代艺术的发展，而在西方当代艺术的发展当中，则更注重如何把全球性的元素吸收进来，并竭力保持其特殊性语境；中国当代的收藏界越来越重视当代艺术的收藏，这让我们看到了中国艺术市场的未来前景，而西方的大型博物馆以及画廊面对金融危机则需要不签来标注或归纳中国当代艺术家，把他们的作品进行集体性的拍卖，而西方的公共收藏机构或者美术馆，总是立足于西方的新鲜性和新颖性的角度来进行判别，这样既不符合中国当代艺术创作的多样性和丰富性，将中国当代艺术置于西方的前卫框架当中加以界定，同样也反映出对于中国艺术，西方的兴趣还是相当狭隘的。

论坛也展开了关于艺术市场的广泛讨论。艺术市场对我们发挥了什么样的作用？比如说价格和价值之间的关系，当代艺术的价格波动，以及金融危机之后艺术市场的衰退给我们带来的影响。论坛认为目前全球艺术市场出现了大幅的缩水，然而一方面在总体收入下降的时候，仍然有一些作品的价格可以保持不变，同时各地区出现的情况又不太一致，譬如说中国的情况要好一些，俄罗斯等地区相比要更差一点，而中国的艺术市场是和中国经济的增长情况相一致的。此外，艺术市场的价格形成机制也是多种多样的，针对艺术市场中的泡沫化问题，尤其是中国艺术品价格暴涨的问题，论坛认为在历史上曾经出现过罗马时期的文物、文艺复兴市场、法国大革命时期的艺术、20世纪70年代与80年代的暴涨，但是这些时期的价格暴涨和目前中国艺术市场爆炸性的发展是不可同日而语的。而金融危机之后，中国的艺术品市场以更大的规模、更快的速度在发展。

论坛也谈到对于市场的炒作操纵，论坛认为这些做法对于市场而言是不利的，过热的市场对于经济的波动性是非常脆弱的，是易受影响的，甚至会造成艺术市场的局部消失，这就是有些发言人提出的“市场蒸发”这个词。市场过热也不利于艺术家深思熟虑基础上的创作，只是寻求一种极其的满足，以及为了创新而创新的荒诞性的创作；过热的市场也可能造成一种更加接近同质化商品的市场，而不能够反映艺术市场的复杂性和多样性。

对于当代的艺术家、收藏家以及各个艺术机构而言，他们必须更系统地去讨论与解决艺术的短期目标和长期的价值。面对目前的深刻变化，以及对于像中国这样的体系缺乏足够深度的认识，西方必须更加加强思考与深入研究；在另一方面，西方的艺术市场可以追溯到18世纪晚期至19世纪早期，但是中国的艺术市场完全是在很短的时期发展起来的，所以分析起来就非常困难，而且在中国如何探讨艺术的价值和做出恰当的评判，无论对于艺术家、收藏家，还是对于中国的批评家而言，眼前的任务都显得更加的困难与复杂。

全球化是闭门论坛一直提到的主题,公共论坛也会如此。实际上艺术市场是一种当代艺术全球化的主要推动力,最主要的是由拍卖行和艺术经纪人来推动的。在中国,艺术博物馆都不约而同地以全球化为目标,而与西方艺术机构的合作与沟通可以促成中国的同行更加快速地接近他们的目标。

中国与西方的艺术交流项目目前已经越来越多 ，像大英博物馆，还有其它一些大型国际艺术机构都相继来到中国，但是除了这些大机构之外，我们仍然看到在中国多样化、多层面的国际交流仍有待进一步的发展。对于国际性的机构而言，我们仍然不太清楚中国的艺术机构是不是必须要进行国际合作，还是说可以平行地发展？

但毫无疑问，我们是艺术和艺术家的公仆，作为学者、策展人、艺术市场上的参与者，我们认为自己是很重要。然而让我们记住，而不是所谓的自我定义。

中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会

时间：2009年9月9日至9月11日

地点：中央美院美术馆学术报告厅

主办：中央美术学院、美国芝加哥大学东亚艺术中心

协办：中央美术学院美术馆

9月9日至11日，由中央美术学院和美国芝加哥大学东亚艺术中心共同举办的“中国古代墓葬美术研究国际学术研讨会”在中央美术学院举行。9日上午，在美院美术馆学术报告厅举行了简短的开幕式，中央美术学院副院长徐冰教授，中央美术学院人文学院院长尹吉男教授，美国芝加哥大学东亚艺术中心巫鸿教授在开幕式上分别进行讲话。老一辈美术史家中央美术学院博士生导师金维诺教授，考古学家（中国社会科学院考古研究所）杨泓研究员在主席台就座。来自国内外的二十多位专家代表以及各地慕名而来的各地高校的相关专业的听众济济一堂共同出席开幕式。

本次“中国古代墓葬美术讨论会”共收到国内外考古学界、美术史学界专家提交的论文二十篇，与会代表在两天半的时间内分别将各自对中国古代墓葬美术研究的新成果进行演讲，在每场演讲之后，都有评议人进行精彩点评和演讲人与听众的互动。本次讨论会的召开，是中国古代墓葬美术研究最新成果的展示与交流，基本反映了当下中国古代墓葬美术研究的水平和现状。同时，不同人文学科、不同地域的专家对于相同主题的研究，使中国古代墓葬美术研究在交汇中进行促进，在考古材料处理、研究方法和研究视角上得以发展。本次研讨会之后，论文修订之后，将结集出版。

会议期间，陕西考古研究院副院长张建林教授还举行了《近年来西安地区汉唐墓室壁画的新发现》的讲座。

本次研讨会得到了中央美术学院美术馆的大力支持。

材料、视角、问题、方法——中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会综述

由中央美术学院人文学院和芝加哥大学东亚艺术中心主办的“中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会”于2009年9月9日至9月11日在中央美术学院召开。会议得到了中央美术学院美术馆的支持。会议开幕式于9日上午举行，中央美术学院副院长徐冰教授、老一辈美术史家金维诺教授、中央美术学院人文学院院长尹吉男教授、芝加哥大学东亚艺术中心巫鸿教授先后发言。中国社会科学院考古研究所杨泓研究员、文物出版社总编葛承雍教授、陕西省考古研究院副院长张建林教授和中央美术学院美术馆馆长王璜生教授也出席了开幕

式。开幕式由中央美术学院人文学院郑岩教授主持。

本次会议以中国古代墓葬美术研究为主题，海内外20位学者在会上陈述了各自最新的研究成果。墓葬美术是中国历时悠久、植根深厚的一个礼仪美术传统，也是考古信息最为丰富的一个综合性艺术系统。随着中国古代墓葬的不断发现，它吸引了越来越多不同专业背景学者的关注和介入。本次会议20位发言的学者从考古材料出发，结合各自的专业背景，以不同的视角和方法，针对相关的问题进行诠释和解读。

从研究内容来看，大致存在着这样几个范围，一是对于考古学和美术史学科意义和关系的思考，二是墓葬美术中具体图像的解读，三是置于中西文化交流背景下的墓葬美术图像的释读，四是墓葬美术中显现的宗教思想，五是对特定时期墓葬美术的专题研究。

一、对于考古学和美术史学科意义和关系的思考

中国社会科学研究院考古所杨泓发言的题目是《墓葬考古与中国美术史研究》，在发言中杨泓指出墓葬考古是田野考古发掘的一个重要组成部分，而通过对中国古代墓葬的发掘所获得的有关美术遗迹和标本，又对古代建筑史、绘画史、雕塑史和工艺美术史的研究，具有重要的意义，所以美术考古和美术史有着无法割舍的联系，但它们之间确实存在着学科间的分野。回顾自上世纪50年代中国考古学界对中国美术考古的探求过程，至少可以看清两点：其一是十分明确地将美术考古定为考古学的一个分支学科；其二是对中国美术考古的学科建立和理论探求，都是在特定历史背景下基于中国考古学的特点进行的。杨泓还指出美术考古与美术史研究有着本质的差别。他以近年来在中原地区发现的西域人墓葬的研究为例，具体分析了考古学处理墓葬材料的基本立场和方法，强调要更全面地理解一个时期的时代特征和总体面貌，而不能只注意局部的问题，更不能将早期美术史看作对考古材料的简单罗列。

二、墓葬美术中具体图像的解读

这一类的研究以墓葬美术中具体物像材料的解读入手，揭示其所包含的意义和内涵。

芝加哥大学东亚艺术研究中心巫鸿发言题目是《引魂灵璧》，该文从古代灵魂观念及其在墓葬中的表现出发，指出起源于古老的“保护”功能只是随葬玉璧的一种意义，而非全部意义，汉墓中的玉璧和玉璧图像还具有其它的用途和象征性，其中之一就是为死者魂魄提供特殊通道，引导魂魄在墓中活动甚至上升天堂。巫鸿首先回顾了中国古代的灵魂观念在墓葬中的表现，在说明玉璧引魂主题时，巫鸿主要以汉代马王堆1号墓中一面实际的玉璧和三种玉璧图像作为材料，指出内棺外接近死者头部所安置的璧象征了引导魂魄离开尸体，帛画上的璧、龙组合促成了死者从肉体存在到永恒灵魂，由此世到彼世的转化。第三重棺和椁室头箱中屏风上的璧、龙图像则显示了脱离肉体的灵魂的两个去处：一个去处是依据着墓中设立的灵座，另一个去处

是遥远的、幻想中的昆仑世界。这两个去处是不相衔接的，但正与古代有关“魂”、“魄”在人死后一升天一入地的理论相符，也反映了这个理论在汉代神仙思想开始盛行时的转变。


研讨会现场


研讨会现场

中央美术学院人文学院贺西林的发言《成天地之和，形万殊之体——试析汉代墓葬中的阴阳图式及其思想性》是对汉代墓葬中阴阳图式的解读。他指出，长久以来，很多学者将汉墓中表现阴阳图式中出现的两神认定为伏羲和女娲，此外，也有个别学者把相关墓葬中擎举（或怀揽）日月的两神考为羲和、常仪或勾芒收，而重新检索和研读相关文献，他深感冠二神为伏羲、女娲，既没有图像依据，又缺乏文献佐证，疑点重重。早期文献中谈及伏羲、女娲功业，多各自表述，很少把两者扯在一起，即便是把两神同置于三皇之列，也缺乏对应关系以及成双成对的特征。再者，若以高诱、皇甫谧等人所说伏羲及大皞，那么在汉代阴阳五行系统中，伏羲就是五行系统中的东方之帝。果真如此，他就不可能再兼任统一大系统中的阳神。而女娲则与阴阳五行系统毫不相干。在线索不清，证据不足的情况下还是以《淮南子》中所谓的“二神”、“二皇”与阴阳主神相匹配比较恰当。最后，贺西林指出在汉代墓葬中阴阳图式的大量出现，是现世人间阴阳观念在死后世界的推衍，旨在为死者构筑一个和谐美好的世界，并为其永生理想的实现提供一种动力保障，汉墓中明确表现阴阳均衡的图式协调或交通、互动的图式有：1、日月同辉；2、擎举（或怀揽）日的男性神和与擎举（或怀揽）月的女性神并立；3、擎举（或怀揽）日的男性神和与擎举（或怀揽）月的女性神交尾。另外还发现一种并立的两神中，举月者为男性，举日者为女性。

台湾“中研院”史语所林圣智的发言题目是《中国中古时期墓葬中的天界表像——东亚的比较视野》，该文将中国中古时期墓葬中的天界图像置于东北亚墓葬美术发展史的架构下来加以理解，指出中古时期墓葬中的天界图像包括有关天界表像的母题与组合、天界纹饰、以及天文图等。天界母题意指星宿之外的天界图像，例如北斗、伏羲与女娲、神兽、仙人、天人等。天界纹饰由具有规律性的装饰母体构成，具有作为象征天界的意义，天文图即所谓的星图，以星宿为主体，表现出星宿与星宿之间的相对关系。

陕西省考古研究院张建林发言题目为《“屏风十二扇，画鄣五三张”——唐代壁画中的“屏”与“障”》，文中对于唐代墓葬壁画中“屏”与“障”进行界定，在唐代壁画墓中，屏风画和障子画区别明显。屏风均为竖长画幅，周边有框，多扇左右相连，以六扇、十二扇最为常见，多绘于棺床后壁（西壁）及两侧。障子画均为横向的长方形，独立成幅，宽大于高，多绘于棺床相对的壁面（东壁）及北壁。盛唐以后，墓室模仿居室的倾向更为明显，棺床后方及两侧的屏风画象征卧榻后方及两侧的多扇连屏；棺床对面的障子画则象征居室中作为割断和装饰的图障。纵观迄今发现的唐代壁画墓，可以识别出的障子画不足10例，

所绘题材有乐舞、仙鹤、昆仑奴牵牛、狮子、花鸟等。与屏风画相比，障子画的构图更适宜表现较大的场面。障子画在唐墓壁画中出现较晚，始见于盛唐，流行于中晚唐，宋元壁画墓中偶见。传世的唐、五代画作中也可见到。后世多称“坐屏”、“座屏”，而不知“障子”。

中央美术学院《美术研究》编辑部张鹏发言的题目是《勉世与娱情——宋金墓室壁画中的一桌二椅到夫妇共坐》，对宋金墓室壁画中的一桌二椅到夫妇共坐图像进行分析 (详见:《美术研究》2010年第4期) 。张鹏指出一桌二椅与夫妇共坐图像自晚唐五代逐渐出现，主要流行于北宋和金朝，考古发现集中于中原地区的下层汉人墓葬中。宋神宗熙宁元年（1068年）之后，在中原地区流行仿木建筑砖室墓，上承晚唐五代发展至金代晋南地区装饰繁缛富丽、结构复杂多样，其中装饰砖雕和壁画，内容由砖砌简单的桌椅器具，到一桌二椅的陈设方式，直至表现夫妇共坐的居室与院落，壁面装饰华丽、复杂，题材不断丰富，技术复杂多样。夫妇共坐的造型样式及其图像组合布置在屋身的壁面之上，由于墓室结构的限制，在布局上可以灵活运用粉本，和对丧葬礼仪意识的变通。夫妇共坐的造型样式主要有：1、半身像，二人位于桌后的胸像；2、全身像：可分为三种样式，一是夫妇共坐之全身像，二是夫妇共坐之全身侧面像，三是夫妇共坐之全身四分之三侧面像，此类又分为两种，A.墓主夫妇共据一桌，B.夫妇共坐之全身四分之三侧面像。夫妻共坐主题的造型样式主要元素均为对称式设计。夫妇共坐采用了多元融合的视角以表述更为全面的信息。以对称式构图作为共性的普遍原则，通过人物形象与物象构图的变化，以及次要元素的调整，产生动态与变化效果，以变化表现个性，增加画面的动感。夫妇共坐的主题综合运用了多种技术手段，包括壁画、砖雕（浮雕和圆雕）、彩绘、线刻等等。以多工种的复杂与技术的高超刻意营造和烘托氛围，显示财力和孝心，是工匠和出资方共同的表演舞台。夫妇共坐经历了从侧壁到主壁和多壁拱卫的过程。张鹏最后指出，从一桌二椅到夫妇共坐的图像演变，是一个有生命力的艺术样式，这种生命力源于它的开放性和包容性。

广州美术学院李清泉发言的题目是《宋辽金墓葬中的“妇人启门”图》，他将宋辽金墓葬装饰中笼统被称作“妇人启门”的图像细分为妇人进门、妇人关门、妇人启门三类，并集中讨论了通常出现于墓室后壁、身体半掩于假门门扇背后的妇人启门图像。妇人启门作为墓葬艺术中的一个传统题材，本来即是空间表现的一种符号。在宋辽金时期的墓葬中，这一形象符号被搬到了墓室的后壁，与墓葬当中大量出现的影作砖雕门楼或彩绘门楼结合在一起，构成了一套不同于以往墓葬装饰的新的视觉空间逻辑。在这样一套新的视觉空间逻辑中，墓葬的后室被装饰成供死者起居生活和接受各种奉侍与享乐的堂；而与“堂”相对应的“寝”，却是以墓室后壁假门中间的妇人启门图像。加上其周围踵事增华的彩绘砖雕门楼等装饰，暗示性的表达在由图像造成的视觉假象中了。可以说，这是宋辽金时期的造墓者和画工借助视觉表现手段延伸墓葬建筑的有限空间的一次了不起的变革和发明，而且，妇人启门这一传统题材，恰好是实现这一变革与发明的一个最妥协、最艺



巫鸿先生发言

术化的关键性符号元素。这一形象符号所承载的妇人治“寝门之内”、不逾阈而出的特定文化意涵，它在古人的心目中，显然足以成为与“妇人”密切相关的“寝”的暗示，因为墓葬即被看作阴宅，是死者在地下的“寝”。而“妇人”形象本身，只是这套暗示性符号当中的一个有机组成部分——一个极富有视觉意味的组成部分。以一个启门妇人的形象出现，实际在于利用这样一个视觉符号，来暗示石棺里面就是死者来世的幸福家宅或者“寝”。宋辽金时期，当墓葬充分居宅化之后，妇人启门图像才作为一种完美恰当的视觉符号，而出现在墓室的后壁上，成为一个并不实际存在，却又是真正意义上的“寝”的最优美、最含蓄而且最妥协的暗示或象征。

浙江大学艺术与考古研究中心缪哲发言的题目是《孔子师老聃》，通过大量文献资料重新释读汉画像石中孔子见老子的这一主题的涵义。孔子见老子是汉画像石最常见的主题之一，研究汉代艺术的学者，多认为是《史记》“孔子适周问礼老子”的图释，体现了汉代儒、道两家的和睦关系。该文则根据汉代经学的史观，与私人收藏及平阴等地出土的《孔子见老子》画像石，推定这个主题乃是“帝王有师”的经义。

三、置于中外文化交流背景下的墓葬美术图像的释读

中外文化交融的信息在墓葬美术中得以体现，尤其是一批中亚来华人士的墓葬考古发掘，使得这一类研究成为墓葬美术研究的热点。

北京大学考古文博学院齐东方发言的题目是《理想与现实——安伽、史君、虞弘墓的石刻图像的解读问题》，该文从安伽、史君、虞弘墓的石刻图像的解读问题入手，提出墓室图像不同于“源于生活反映生活”的艺术创作，它是为纪念或供奉墓主而创造的，带有功利性的目的，因而图像整体所具有的意义及其艺术特色，应该纳入一个更广阔的历史背景下理解，在多种文化体系中比较。对整体遗迹的定性；对图像系统的基本归属；如何用图像阐释历史，便成为首要、基本的问题了。安伽、史君、虞弘墓葬遗迹的整体是地道的中国特色，与波斯、粟特葬俗大相庭径。信奉祆教的安伽、史君、虞弘死后的丧葬活动已经远离了自身文化。三座墓的图像形式及艺术特色，既不是粟特美术、波斯美术，也不是中国美术。安伽、史君、虞弘墓石刻图像虽无文字榜题，但更可能是在浓厚的怀旧情绪下，述说着古老的故事，虽然人物形象、道具、场景等方面都尽量追求对故乡故事的复原，但无非是再造了一个遥远而且逝去的“景观”，不是现实的家园，而是理想中的家园。安伽、史君、虞弘墓石刻图像透露的异域风情，已经渗透了中国文化因素，它的意义在于丝绸之路上不同文化前所未有的碰撞和融合。

文物出版社葛承雍发言的题目是《祆教圣火的新发现——隋代安备墓文物初探》，该文介绍了流散于民间的安备墓的相关文物，他首先对安备墓志进行解读，从墓志可知安备其先人来自中亚“安居耶尼国”，北魏时期进入中国，以国姓，家住阳城县。安备祖父辈“名沾典客”，其父安知识官至“车骑大将军、直荡都督”。安备精明经商之道，并“讷言敏行，唯事安亲”，有很高声望。北齐后主武平武平末年，安备在许昌

王幕府任职，北齐被北周灭亡，安备脱离王府继续经商，后遇病死于隋代开皇九年，仅三十四岁。其次该文对安备墓中祆教图像艺术进行了分析，着重从祆教拜火坛祭祀场面、火坛侧旁站立祭司两人形象、两位祭司脚下的波斯长颈金银执瓶、火坛上方左右两边飞天女性、作为棺床石榻六只支腿的石雕狮子像、石榻台座边棱装饰纹样及壁龛中的伎乐人、舞蹈伎人的图像进行分析，指出石刻图像的目的是让圣火永生不灭。第三是对于祆教文化传入的认识，指出粟特胡人一直扮演着将祆教传入中国的主流角色，迁徙到哪里就会把圣火转移到哪里。隋朝是祆教艺术的的一个分界线，隋以前还保留了许多中亚多元文化的特征，隋以后则逐步走向中国化甚至“中国版”空前明朗的时代。

中央美术学院人文学院郑岩的发言题目是《逝者的“面具”——再论康业墓石棺床画像》(全文详见本章第二部分“艺术史与理论研究”)，从图像内部特征和图像之间的关系出发，将康业石棺床的画像分作三类，指出这三类画像是6世纪中原地区表现人物形象与身份地位最常见的形式，康业墓利用这些画像，完全将死者打扮成了一位仪态非凡的中原士大夫，体现了一种鲜明的文化取向，使这位进入中原的西域人所佩戴的一种与其血缘不同的文化“面具”。另一方面，这个“面具”又将死去的康业在图像中转化为“如生”的形象，继续着在另一个世界“生活”。他推测，这和中国中古时期绘画“感通神灵”的观念或有一定的关系。

英国伦敦大学亚非学院与伦敦大学学院考古研究所的倪克鲁（Lukas Nickel）发言的题目是《丝绸之路上的兵马俑—秦始皇陶俑与中亚希腊化时代的雕塑》，该文从秦始皇陵陶俑的传统谈起，认为秦始皇陵陶俑不是来源于本土传统，是受希腊雕塑艺术影响而产生的。并从公元前3世纪中国和希腊化世界在地缘上的紧密联系、始皇帝的十二青铜人像与西方的关系、兵马俑制作中来自西方劳工基因的发现这三个方面论证这一命题。

四、墓葬美术中显现的宗教思想

就墓葬美术中关于宗教因素的研究主要有复旦大学文史研究院李星明的《隋唐墓葬艺术中的佛教文化因素——以唐陵神道石柱为例》和山东大学姜生发言《“炼形之宫”考——长沙晋永宁二年墓内器物分布逻辑》。

李星明在发言中指出隋唐时期，佛教文化深入到作为本土文化重要载体的墓葬艺术，墓葬中有些设施、器物、图像体现出明显的佛教因素。本研究以唐陵神道石柱为研究对象，指出唐陵神道南端的石柱由覆莲柱础、八棱柱身和宝珠形构成，显然与佛教有关。从汉晋陵墓神道石柱孑遗显示，汉晋时期的神道石柱尚未见佛教因素的痕迹。南北朝时期，南方和北方的皇室墓葬在一定程度上均受到佛教的影响。隋代神道石刻处于一个关键的转变时期，石柱的形制可能存在过渡性的变化。唐陵神道石柱一开始就改变了汉晋南朝的传统样式，尽管在个别帝陵（献陵）石柱的柱础仍然出现南朝的影响，但在7世纪的晚期即在武则天时代最终形成了规范形制，并为以后的唐陵石柱所延续。唐陵神道石柱采用北朝晚期以来佛教造像中流行的八棱摩尼宝珠柱的样式，显然是佛教净土信仰的影响所致。这是中国陵墓神道石柱一次革命性的变化。由于唐陵神道石柱形

制的改变，其传统功用和内涵也随之发生了延展。帝陵神道石刻礼仪制度所显示的王权思想与八棱摩尼宝珠柱所表现的佛教信仰融合了起来。

山东大学历史文化学院姜生在1958年发掘的金盆岭晋永宁二年21号墓之中，找到了早期道教“太阴炼形”信仰的实证。发言首先从21号墓内器物之分布逻辑出发，指出解释使墓室内这些人俑和器物得以联结表达的内在符号逻辑，特别是解释外化为这些符号逻辑背后那个宗教信仰图景，是我们期待解决的核心问题。这个墓葬模拟北斗为其形制，墓内布设一系列象征天上诸神真官下降之俑和相关器物，而以北斗之运转为死者历度天关、炼形成仙之推动机制。事实上，不同的器物群构成为不同的功能区域，代表着墓主人之地下修仙过程的不同阶段，从而形成一套严密的符号逻辑，表达着墓主人所追求的“太阴炼形”、飞升成仙的终极理想。为此，安葬仪式中使用了一系列代表仙界真官的陶俑和器物，繁忙有序，各司其职，象征墓主人“偃息斗中”炼形。并尝试按器物群所象征功能，将整个墓室地面大致划分为4个主要区域（A-D），A区为“太阴炼形区”，B区为“注写玉历仙籍区”。C区为“接引升仙区”。D区为“升仙仪仗区”。其次，分析了21号墓所出“对书俑”，认为这组对俑所代表的，可能是司命、司录两位神君。对俑中有一人双手捧持三簿，持簿者手中三簿应是表示生簿、嫁娶簿和死簿。另一人持一笔一簿作书写状，那个持一笔一簿作书写状者，应为“司命君”，其所书写的，将是代表凡人所可经验的人生之外的、核定墓主人即将变成神仙真人的仙籍。

五、对特定时期墓葬美术的专题研究

从不同历史时期出发，对某个阶段墓葬美术进行专题研究，包括墓室壁画的功能、墓的等级、风格特征等要素。

香港城市大学中国文化中心黄佩贤发言的题目是《汉唐墓室壁画的功能与壁画墓的等级》，该文以两汉的考古标本为主要例证，辅以汉以后至唐代的其他相关出土资料，探讨汉唐壁画墓的等级，以及墓室壁画与相关题记在丧葬文化中的功能。两汉时期，墓室壁画在汉墓中的采用，不在于配合丧葬制度的要求，也不在显示墓主的身份等级，汉代墓葬的规格、墓主的身份等级，主要显示于墓碑和墓表上的文字，其次是墓葬的形制和规模，再次是随葬器物的类别与数目。到了魏晋南北朝迄隋唐时期，墓室壁画在丧葬中的地位已有显著提高，并从葬仪中的一种重要但非必要的元素逐渐演变为其中一种墓葬等级或墓主身份地位的象征。

韩国美术研究所徐润庆发言的题目是《从沙岭壁画墓看北魏平城时期的丧葬美术》，该文通过对平城时期沙岭壁画墓时期的墓葬画像的比较分析，指出墓葬画像中所蕴含的丧葬文化以及表现方式可以反映出一个特定时期深层次的文化风尚以及绘画艺术的发展程度。北魏平城时期墓葬画像反映出北魏前期鲜卑族汉化的程度，并展示了民族融合和文化交流的情况。该时期墓葬画像题材和画面构图基本上沿袭了汉魏壁画墓的传统，同时其画像还保留着北方民族的丧葬旧习，并且吸收了从河西和西域来的新文化因素。随着

北魏政权逐一征服了东北和河西地区，各种外来文化流入北魏，对北魏社会的各个方面产生了一定影响。墓葬美术也反映了这种多元文化因素的融合以及绘画艺术的创新和发展，沙岭北魏壁画墓就是这一现象的一个很好的实证。

牛津大学东方学系邓菲发言的题目是《图像的力量：思考宋金墓室壁画的内涵及意义》，该文通过分析宋金时期的墓室壁画与装饰来探讨古代中国人对图像或“像”的理解，以及这些图像在墓葬空间中的作用与意义。首先从墓主夫妇对坐的场景出发，指出宋金仿木结构砖雕墓中墓主人宴饮图的基本特征。其次以河南登封城南庄宋墓的墓主画像为特例，讨论该墓葬中为何并未表现男墓主的形象，而是在其座椅上留出空位，空位的意义何在？此外，进一步分析宋金时期人们对于人物肖像的理解。通过对《夷坚志》等文献材料的解读，可以推断这一时期的部分地区很可能存在着生人形象的禁忌，大部分墓主人画像可能被绘制于死者入殓之前。该文具体分析宋元墓葬中的各类装饰题材、图像，尤其是墓室壁画，在某种程度上与其描绘物拥有相同功能，有时候甚至等同于原物。在这种理解下，墓主画像正是墓主本身的再现，而墓葬中的其它图像将“真实”的存在于被封闭的墓葬环境中，为墓主人提供宴饮、娱乐及其它需求。

中国社会科学院考古研究所董新林的发言题目是《蒙元壁画墓的时代特征——兼论登封王上等壁画墓的年代》，该文初步归纳出蒙元墓葬壁画所具有的六个时代特征，其一，在燕山南北区以隐逸图居多，中原和关中区以墓主人夫妇开方宴和夫妇端坐图为多。其二，蒙元壁画出现了时代鲜明的题材和表现形式，如屏风画形式的孝悌故事图、隐逸图、水墨山水画等。在蒙元时期“水墨”形式开始流行。其三，壁画人物的冠服，如钹笠帽、四方瓦楞帽、顾姑冠、民族服装—比肩等，另外，男子的“婆焦”发型，这些是蒙元墓葬壁画中特有的表现形式，是墓葬断代的标尺。其四，蒙元时期墓室壁画中备酒图有鲜明的时代特色，即玉壶春瓶和盘常见的固定组合。其五，表现题材的表现形式更为情节化和民族化。其六，表现墓主人的生活情况，南北有别，北方壁画墓多反映墓主人出现游猎和宴乐的场景，南方壁画墓则具体表现墓主人家居生活的情况。北方壁画的出行归来图都是绘鞍马图，而福建壁画墓则用鞍马和轿舆表现出行和归来。反映出生活习俗的差异。在此基础上，作者对登封王上壁画墓、焦作老万庄壁画墓、闻喜寺底壁画墓、长治李村沟壁画墓、北京斋堂壁画墓和怀安下王屯壁画墓的年代进行了重新的考证，确定这些被误认为辽宋金时期的墓葬，都是元代壁画墓。

美国欧柏林学院郑如珀（Bonnie Cheng）发言的题目是《植入石头：新的媒介和诠释》（Set in Stone: New Media or New Interpretations？），发言指出在中国，石头作为一种媒介能让人迅速联想起上面刻有冗长铭文的古老的孔庙或碑林，在《魏书》中有一篇关于平城宝塔中石头用途的记载，让人惊奇于石头在5世纪晚期于建筑结构中的运用。在文中通过对用于表面装饰和墓葬结构中建筑材料的石头进行研究，来考察当时中国的社会文化背景。在公元五至六世纪，石材有个被重新认识和发现的过程，石材被认为是一种新型的媒材，材料本身来显示石材的新的可能，图像在石材上得以延伸和扩展。丝绸之路出现的文化交流及在中国北方地域出现的鲜卑统治者和其他持有新型信仰的非汉族统治集团的文化背景是石材被重新认识的主要原因。

最具有代表性的是那些为生活在中国北方后来分裂为不同社会传统外国人而建造的混合型建筑物，文中将探讨艺术的和文化的传统是怎样被融汇进石材当中的，并考察这种媒材被重新配置的各种渠道。

六、从墓葬美术材料出发进行绘画史研究

文物出版社刘婕的发言题目是《唐代花鸟画新论——以墓葬材料为中心》，该文从墓葬材料出发，对唐代绘画史进行增益。刘婕通过一些年代信息较为准确的材料，主要包括出土的唐代墓室壁画、石椁线刻画、金银器、织物、敦煌藏经洞所出的织锦、绘画、以及保存在正仓院的唐代屏风、织锦、器物等，对唐代花鸟画作进一步考察。唐代虽然没有“画科”的概念，但是绘画实践中已经有了以题材为标准的大致分类，“花鸟”即是其中之一，可能是指以表现花卉和禽鸟为主的一种绘画题材。唐代画的形式主要有卷轴画、壁画、屏风乃至帷幔、画扇等，也包括织绣及器物雕刻等。花鸟画的成科离不开唐代花卉题材的出现，并以狭义“花鸟”主题绘画的确立为标志。构成要素为植物、禽鸟（偶有其他动物）、昆虫、山石以及云朵。在构图上物象多沿画面中轴线左右对称分布，花卉和禽鸟一般就位于画面中轴线上，蜂蝶、草叶等在其两侧对称分布。在单体物象表现上，花卉皆为正面表现，花叶基本对称分布。全株式花卉往往有挺拔的主茎，根部有山石，或被禽鸟、草叶所遮挡。平铺式布列在画面中的折枝花则花茎较为弯曲，底部无遮挡物。禽鸟或其他动物多是侧面，但只位于画面中间，两只则分列于中轴线两侧。在物象形态上，每一幅画中花卉的种类一般通过花头、花叶等进行区分，同类的两只动物则在姿态上有所区分。唐代的动植物题材绘画动植物的品种越来越多，姿态越来越丰富。唐代花鸟画向后世花鸟画的过渡正可反映在“装堂花”与“折枝花”的消长之中。

在为期三天的会议上，与会专家、学者围绕会议主题进行发言，张建林、李军、朱青生、缪哲、杨振国、李星明、李清泉和林圣智分别担任了分场主持评议人，在每一位学者的发言之后进行了点评，并和现场听众进行互动。本次会议为中外学者提供一个交流和讨论的平台，促进这个学术领域的进一步发展。正如在闭幕式上杨泓所言：“对墓葬中美术进行研究，不同研究者因不同的研究方法、不同视角会对墓葬中的同一图像作出不同解释，这就需要学科之间的不断交流，学科分野必须有，越分野才越要交流，只有交流，才会产生许多新的问题，将学术推进。”



朱青生和巫鸿先生

此次会议的召开，很大程度上提高了学术界对于墓葬美术研究的

主办：中央美术学院人文学院、芝加哥大学东亚艺术中心

支持：中央美术学院美术馆

时间：2009年9月9日至11日

地点：北京市朝阳区花家地南街8号 中央美术学院

关注度，开阔了研究者的视野，促进了不同学科之间的交流，对于艺术史研究与考古学研究的发展都具有积极的意义。巫鸿在闭幕式中的讲话同样也促进我们深思：“墓葬研究在历史的长河中，还是开始阶段，越来越多的学者将墓葬作为研究基础，做学问不能成为个人表述，要和别人互动、切磋，我们的知识是有限的，特别要用群体的力量形成一个知识系统，让更多的学者、单位参与进来，形成网状态势，互相交流信息、方法”。

（王雪峰整理）

附录:

中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会日程

9月9日上午 开幕式（郑岩主持）

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

第一场发言（张建林主持、评议）

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

杨 泓（中国社会科学院考古研究所）《墓葬考古与中国美术史研究》

齐东方（北京大学考古文博学院）《理想与现实之间——安伽、史君、虞弘墓的石刻图像的解读问题》

葛承雍（文物出版社）《祆教圣火艺术的新发现——隋代安备墓文物初探》

9月9日下午 第二场发言（李军主持、评议）

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

倪克鲁（Lukas Nickel，英国伦敦大学亚非学院与伦敦大学学院考古学研究所）《丝绸之路上的兵马俑？——秦始皇陵陶俑与中亚希腊化时代的雕塑》

缪 哲（浙江大学艺术与考古研究中心）《孔子师老聃》

第三场发言（朱青生主持、评议）

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

巫 鸿（美国芝加哥大学东亚艺术中心）《引魂灵壁》

贺西林（中央美术学院人文学院）《承天地之和，形万殊之体——试析汉代墓葬中的阴阳图式及其思想性》

黄佩贤（香港城市大学）《汉唐墓室壁画的功能与壁画墓的等级》

9月10日上午 第四场发言（缪哲主持、评议）
地点：中央美术学院5号楼学术报告厅
林圣智（台北中研院历史语言研究所）《中国中古时期墓葬中的天界表象——东亚的比较视野》
郑如珀（Bonnie Cheng，美国欧柏林学院）《Set in Stone: New Media or New Interpretations？》

第五场发言（杨振国主持、评议）
地点：中央美术学院5号楼学术报告厅
徐润庆（韩国美术史研究所）《从沙岭壁画墓看北魏平城时期的丧葬美术》
郑 岩（中央美术学院人文学院）《逝者的“面具”——再论北周康业石棺床画像》

9月10日下午 第六场发言（林圣智主持、评议）
地点：中央美术学院5号楼学术报告厅
李星明（复旦大学文史研究院）《隋唐墓葬艺术中的佛教文化因素》
张建林（陕西省考古研究院）《“屏风十二扇，画鄣五三张”——唐墓壁画中的“屏”与“障”》

第七场发言（李星明主持、评议）
地点：中央美术学院5号楼学术报告厅
刘 婕（文物出版社《文物》编辑部）《唐代花鸟画新论——以墓葬材料为中心》
李清泉（广州美术学院艺术人文学院）《宋金墓葬中的妇人启门图像》

9月11日上午 第八场发言（李清泉主持、评议）
地点：中央美术学院5号楼学术报告厅
邓 菲（英国牛津大学）《图像的力量：思考宋金墓室壁画的内涵及意义》
张 鹏（中央美术学院人文学院《美术研究》编辑部）《勉世与娱情——宋金墓室壁画中的一桌二椅到夫妇共坐》
董新林（中国社会科学院考古研究所）《蒙元壁画墓的时代特征初探——兼论登封王上等壁画墓的年代》
总结：杨泓、巫鸿

闭幕



与会人员合影

中国当代壁画学术研讨会

时间：2009年9月10日至9月12日
地点：中央美院美术馆学术报告厅
主办：全国壁画大展组委会
协办：中央美术学院美术馆

在第25个教师节来临之际，9月10日上午，作为全国第十一届美展壁画展暨第二届全国壁画大展活动的重要组成部分，中国当代壁画学术研讨会在中央美术学院美术馆学术报告厅隆重举行。来自全国美协、壁画界的著名专家学者、老一辈艺术家、参展艺术家、文化艺术界、新闻界以及美院师生数百人参加了开幕式。

中国当代壁画学术研讨会由中央美术学院、中国壁画学会主办，开幕式由中央美院教授戴士和先生主持。中央美术学院党委书记杨力先生代表主办方致辞，他首先认为此次在我院举办的第十一届全国美展壁画展和第二届全国壁画大展是非常成功的，作为展览和研讨会的主办方，中央美院感到非常荣幸；近几年中国壁画在中国壁画学会和美协壁画艺委会的努力下，取得很大的发展，结出了丰硕成果，本次展览就集中展示一些有代表性的作品；深感在中国经济迅猛发展的同时，中国文化艺术事业的蓬勃发展，尤其是中国壁画学会和壁画艺委会做了大量工作，中央美院将一如既往地支持中国壁画事业的发展，承担自己的责任，做出应有的贡献；在教师节来临之际，向老师们和前辈艺术家表示衷心地慰问。

中央美术学院副院长徐冰教授致辞，他感受非常强烈的是壁画圈的人，像一个非常顽强的大家庭，从侯一民先生开始，对壁画的期待和热情可以感染每一个人，从而深受鼓舞；其次在整个策展过程中，从事壁画的老师、学生和老一辈艺术家都非常尽心尽力，壁画家在创作过程中，与当地的文化和人民都建立了密切的联系，这是其他画种所没有的，当你真正接触到每幅画的材料和肌理时，你就会被壁画艺术家带有劳作性质的虔诚、认真、努力的态度所感动，这种感动是任何出版物上都无法体验到的。中国国家画院院长杨晓阳先生在发言中认为，本次展览出现了像《成吉思汗》、《抗震壮歌》、《淮海大战》这样的宏大创作、划时代的艺术品，体现了壁画艺术家们强烈的民族责任感；在全国没有任何城市承办壁画展的情况下，中央美院毅然主动承担了展览和研讨会的任务，同样也是一种责任感，一种坚持和贡献。

中国壁画学会会长侯一民教授在发言中简要回顾了改革开放30年以来新兴壁画运动的发展历程，认为30年来壁画发展承载时代强音之重、文化含量之丰、受众之广、制作之难、融汇各家之长，成为艺术家呕心沥血、拼搏献身的阵地；本次展览总的艺术走向是非常积极而健康的，是为时代和人民高歌的，是尊重历史和热爱人民的，是值得骄傲的；壁画的语言可以是多样的，但语言背后的精神内涵才是关注的焦点，艺术要给人以善，总要让中国人爱国，爱历史，给人以美，这个是根本的。我们应该大胆的放开手脚、锤炼语言。但是我们的精神倾向，我们壁画的六个字“时代、人民、民族”是根本。不要离开我们的时代，要热爱我们的



研讨会现场



中央美院戴士和教授主持研讨会



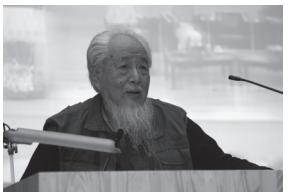
中央美院杨力书记致辞



中央美院副院长徐冰教授致辞



中国国家画院院长杨晓阳致辞



中国壁画学会会长侯一民教授致辞



中国壁画学会副会长李化吉教授致辞

人民，要在我们传统文化的基础上为之自豪，并且为之发展，为之创新。中国壁画学会副会长李化吉教授在他发言中对参加本次展览的青年人多、形式探索比较丰富等特点进行了分析，以期引发研讨的关注。

研讨会围绕《当代壁画现状问题》、《东西方壁画及当代公共艺术的问题》、《建筑与壁画》、《壁画与教学问题》等方面展开进行了深入研讨。

组宣部 王晓霖 宋曼青 文\图

2009世界设计大会·字体设计论坛

为促进众多国内外设计师、设计教育家交流，增进国内设计院校间关于字体设计的学术沟通，推动中国字体设计的发展，由中央美术学院和方正集团共同主办了2009世界设计大会·字体设计论坛。

时间：2009年10月29日
地点：中央美术学院美术馆学术报告厅
演讲嘉宾：Achyut Palav、铃木功、靳埭强、Mehdi Saeedi、余秉楠、朱志伟、Garson Yu
论坛主持：李少波
论坛负责人：刘钊

汉字文化源远流长，博大精深，它孕育了中国的古老文明，也促进着中华民族的文化发展。楷体在整个汉字发展史中有着重要的位置和意义，它不仅凸显了中华民族的人文气质，也彰显了中华民族对美的理解和表现。作为汉字传统文化继承者、传播者、推动者，无论是汉字字体设计工作者还是汉字字体提供厂商，了解汉字传统文化的发展历程，研究汉字传统文化的光辉历史，更好的引领古老的文化，进入数字化时代，推动汉字字体设计的发展进程，是我们义不容辞的责任和义务。也就是，第五届“方正奖”中文字体设计大赛以“中国楷”为主题展开的目的了。

背景

“方正奖”中文字体设计大赛，于2001年启动，每两年举办一届，至今已举办了四届大赛，总计收到作品7000余份，是中国最有影响力的中文字体设计比赛。本次第五届「方正奖」中文字体设计大赛收到共计约1200份作品，评审工作设有初评与终评两大环节。

初评

初评评审组将从1200余份作品中选拔出200余份入围作品。大赛初评时间为2009.10.23，地点为中央美术学院院内展厅。初评评委组由国内著名设计院校学者与国内资深平面设计师组成。初评评委组名单如下：王子源、黄学钧、杭海、齐立、广煜、刘钊、李少波

终评

本次大赛特邀了国际上致力于字体设计研究的设计师、设计教育家，参与本次终评环节。 终评时间为

2009.10.27 19:30-21:00，地点为中央美术学院七号楼。终评评委组名单如下：Achyut Palav、安尚秀、铃木功、Garson Yu、靳埭强 、Mehdi Saeedi、王敏、余秉楠 、朱志伟。

景观.静观：中国当代摄影专题展研讨会

时间：2009年11月22日 14:30-17:30

地点：中央美术学院美术馆 多功能会议室

主 持 人：王璜生、蔡萌

与会嘉宾：顾铮、鲍昆、李媚、吴琼、王瑞、王春辰、缪晓春、渠岩、何崇岳、杨铁军、线云强、王川、金江波、于洋、王婷梅

“转向的景观”——“景观.静观：中国当代摄影专题展”研讨会，于2009年11月22日下午在中央美术学院美术馆多功能会议室举行。研讨会由中央美术学院美术馆馆长王璜生及策展人蔡萌主持，除了参展艺术家悉数到场，顾铮、鲍昆、李媚、吴琼、王瑞、王春辰、缪晓春等批评家和艺术家也均出席，并畅谈了各自的看法。

研讨会从展览出发，以景观摄影在中国的发展现状作为线索，策展人、学者、艺术家就景观摄影的艺术及社会定位，作品属性、观看主体和对象，其发展过程中独特的模式和新的发展方向，以及观念的延续等问题展开了深入地交流和讨论。

蔡萌提出，“景观摄影”是介于当代观念摄影和传统纪实摄影之间的摄影类型，是摄影方式的转向和对现实批判精神的回归；王璜生则认为这是一种在新维度上的探索和解读。当代艺术的以摄影的方式表现，还是摄影观念的批判性衍化，李媚认为纪实摄影和当代艺术不应当做两种概念区别对待，王春辰则提出“摄影圈”和“非摄影圈”看待问题角度的差异性。鲍昆主张摄影的价值在于人类关照自身问题的表达，艺术不艺术是次要的。顾铮和吴琼就“观看主体”发表了看法，顾铮认为“景观”本身应作为主语，并不是摄影家在表现景观，而是景观借助了摄影家的观看在表现自己，有些作品不是“介于”，而是“结合”了纪实和观念。吴琼阐释了“景观”作为主体在画面中营构一种表象，在这里，“景观”与现实形成对峙、抗议，或是一种询问，再或是寻找。他认为“景观”不仅仅是权利的问题，空间的问题，同时身体、消费活动等也均是景观的一种表现。缪晓春提出了如何延续作品或者延续观念的问题，何崇岳也表示艺术家的态度决定了能否坚持艺术道路；金江波则认为社会以及整个时间空间的加速，使得“延续”难以实现。杨铁军指出了“档案摄影”的价值，有时艺术家无意识的记录，在跨越一个时间阶段之后才能显现出它内在的力量。于洋、王婷梅作为年轻艺术家，呈现出主观性和意识性较强的自我认知，而渠岩、王川、线云强等针对艺术家的社会责任提出见解，当代社会的问题和生存环境形成了产生命题的一个基点，同时也是艺术家之间差异的一个重要的指标。蔡萌认为，景观摄影不仅要回答摄影本身的问题，还要回答当代艺术的问题，更要回答与社会发展本身有关系的问题，从不同角度介入和展示、呈现多样的面貌。

研讨会最后，王璜生总结道，中国的景观在社会发展到今天，本身就呈现一种非常的奇特表象，景观摄

影和非景观摄影，背后更重要的是有一种观念支持着。这值得艺术家们更加深入的推进和探讨。

随着“景观.静观：中国当代摄影专题展”的开幕，关于中国景观摄影问题的呈现与探讨将进一步展开。此次研讨会中涉及的还只是几个片面，期待观众透过对“景观”的“静观”，启发出更多的思考和解读。

杨菲菲 董月航 文/图



研讨会现场



研讨会现场



研讨会现场



展览现场

不是一扇门：作者要学会填满饭碗

时间：2009年12月08日 18：30

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主持人：徐冰

演讲人：Rene Balcer 美国剧作家、电视制作人

担任热播美剧“法律与秩序”（Law and Order）首席作者及幕后主创

很荣幸能得到这世界著名美术学院的邀请,看到这么多青年艺术家来听我讲话，真让我倍感受宠若惊。

作为一个作家，我来这儿是因为我的朋友徐冰先生让我与大家分享一下我在电视剧创作方面的经验，他认为我，一个来自加拿大蒙特利尔学电影的学生，始终怀抱天真的理想，经过努力而成为了美国电视连续剧编剧行业里的领军人物，这样的经历可以给大家提供一些有用的借鉴。

徐冰先生向我发出邀请时，我不太明白为什么美术学院的学生，尤其是中国学美术的学生会对我的经验感兴趣，我甚至不知道我的经验与你们有什么关系。

我让他给我介绍一下他的学生，他告诉我说他的学生都是青年天才，他们的杰作将铲除世间的无知与野蛮，照亮人类的心，并得到中国乃至全世界博物馆和富人的珍藏。

其实他即便没有这样说，我也知道这是他的希望。

他当时给我讲的是学生们离校后的就业问题，他们不知道如何从学生过渡到就业，不知道靠艺术能否生存。

看来今天学习美术的学生并不想只是效仿过去那些大师去黄山写生、吟诗作对、追求一个恬淡的人生啊！

在讲到我个人的经历之前，我先告诉大家一句美国俗语：要赚一百万很容易，如果你唯一要的就是赚一百万。换句话说，如果你完全不顾钱是如何赚取的，钱很容易赚。

我想大家真正想知道的是：我如何靠艺术为生，同时还能忠于真实自我的本质与理想，如何取得成功又不出卖自己。

这是一个包括学艺术的学生在内的所有学生都非常关心的问题，这个问题很难回答。

我想在座大多数都没看过我的作品《法律与秩序》和《犯罪故意》，所以我先简单地介绍一下。

这两部虚构的电视剧的主题都是关于犯罪的，以真实的社会为背景，见证美国社会的实况。它们叙述了贫富、男女、种族、权利以及国家与人民之间的相互影响，聚焦社会与政治问题，观察权力的使用与滥用。它们涉及正义的意义、复杂的人性与欲望。

有人把它们比作狄更斯的小说，或者罗伯特·罗西里尼（Rossellini）以及科斯塔斯·加夫拉斯（Costa-Gavras）的电影。它们得了许多奖，也引起了不少的争议。

《法律与秩序》播了二十年，《犯罪故意》播了九年，一共600多集，每集的长度为一小时，分别在150


徐冰副院长主持讲座

个国家播映。我身为主笔，除担任策划、创意与对每一集的修改定稿外，同时还兼任执行制片人，每一集的创意方向均由我主导。

35年前，当我还是个电影系的学生的时候，我完全没想到我现在做的一切是我这辈子会去做的事情。

我爱的是电影，压根儿就不想干电视。我爱法国新浪潮和意大利新写实派的影片，《阿尔及尔之战》（《The Battle of Algiers》）以及《Z》是我心目中电影的典范。此外还有70年代的美国电影，如《正午》（《Dog Day Afternoon》），《教父》（《The Godfather》）、《法国贩毒网》（《The French Connection》）、《出租车司机》（《Taxi Driver》），《愤怒的公牛》（《Raging Bull》）等等。 我就想编导这一类的电影，我知道我绝对不要干电视。

当时，我这个青年写作家、说书人和电影制片人的目标，是全身投入社会积极入世，我要用我的艺术做时代的见证人。

在大学时代，我写过一些短篇小说和一部长篇小说，玩过摄影及8厘米影片，也试验过录像与纪录片，从自己的错失里学到了不少。我研究过通讯理论、电影评论及宣传，我甚至写了一篇关于《红灯记》的论文。我拍了一些短片，还研究过有关制片的各项知识，在拿到学位前已经在一些电影和广告中做过临时工。

我在电影及通讯课里泡了四年，但我却说不好这对我后来的制片生涯有多大的帮助。

回想大学那些日子，学到最重要、最实际的一课，并非来自教授、电影或书本，而是来自一个负责给学生发电影及录像器材的一个人。

他叫维克多，每次学生问他要摄影机、镜头或扩音器，他总是说不行。不行，没摄影机给你，太晚了，我得回家去；不行，没镜头给你，它们还没擦好呢；不行，我现在要吃饭；不行，我累了，要歇一会儿；不行、不行、不行，不行是他永远的答复。

这可真是一个大问题，麻烦大了去了。我是学制片的艺术家，这个周末前要完成一部电影，演员、场地、工作人员全在等器材，而他偏给我来个NO！如果我不能按时交差，那门课便无法结束。因此，在大学四年学到的就是如何应付"NO" 这个字。

我发现维克多很在乎他的发型，头发永远一丝不乱，同时又很吝啬，舍不得花钱去剪头。于是我就让我的女友每个月给他理一次发。我把看完了的杂志送给他，又聆听他说孩子们的不是，我给他讲笑话。

我从来不跟他发脾气，从来不侮辱他。这样一来，我什么时候需要器材便不成问题了。

后来我发现，这世界到处都有维克多, 多的是跟你说NO 的人。多亏维克多，我学会了如何对付这些人，如何绕过、蹿过、趴过这些人，并顺利地完成我该做的事情。这些战术，大学教不了你， 除非你意外地赶上了。

这经验还帮助我从学生变成了专业人士。我学会了碰到障碍时能沉得住气，从不怨天尤人。

因为我相信，身为作家、艺术家，有阻挠我们才更能有所发挥。阻挠可能是手上的素材，纸张，太小的画布，沾不上油彩的金属面，也可能是限期、画廊老板、不让你在某一建筑物前拍戏的干部。障碍可能是我们自己的坏习惯、酗酒、风流债等。

我欢迎这些障碍，因为它们都是有创议的难题，迫使我在自己里里外外的陌生环境里，寻求解决办法。

坦率地说，我在大学时从不担心靠写作和拍电影能否生存这个问题，这并非我有钱。我来自一个小康之家，父亲是文员，母亲是图书馆管理员。我的信念很单纯，我一定会找到写作和拍电影的工作，我对此毫不质疑。我说过，我是个天真的学生。



Rene Balcer 在演讲


Rene Balcer

我不着急还有另外一个原因，即我晓得怎样去找工作。更重要的是，我懂得怎样工作。我一直在打工，中学已经开始暑假打工。我在工地起房子，开推土机，锯木场也干过。在意大利餐馆当厨子，在农场养鸡喂牲口，还去过医院，卖过鞋，在爵士俱乐部端盘子，我对谋生胸有成竹。

我一毕业就找到了两份工作。 一份在晚上，替朋友剪辑一个还活在人世间的诗人的纪录片。没有收入，但可以学到很多东西。

另一份工作是白天的，替一本医生杂志写文章。收入足够我付账单，更重要的是，它逼我得每天写。这是我要给大家说的：无论是写作、绘画、制图、创作，都是一条须要每天锻炼的肌肉。管你这位艺术家做的是什么，你每天都得做。这样你才可以锻炼你的脑子和精神去它们该去的地方， 去那创造的境地。这样你才可以缩短你眼睛和脑子和双手之间的距离，才可以充分实现脑子里各种的想法。

完成了一个项目之后，或是一部电影或是一幅画，马上开始下一个项目。不要等你的女朋友或男朋友或父母的赞扬。不要等任何人的赞扬、评论或反应。不要等待别人了解你的作品，接着干就是了。

这是我从安迪·沃霍尔（Andy Warhol）那儿学来的，他是一个很了不起的人物。他说，做完一个项目之后， 别等待世界了解你在做什么。赶紧开始下一个项目。世界也许会赶上你，也许赶不上，这都无关重要。重要的是你不断地干下去，重要的是工作。

我讲到医生杂志那份工强迫我每天写作，题目是医生如何管理员工，如何提高医务所的工作效率，如何投资，如何处理压力和对工作的厌倦。这些文章创作性挺高，因为我对这些题目一窍不通。

但这份工帮助我磨砺写作的技艺，它符合我找工作的第一条规则。

第二条规则涉及到我成为作家兼制片人的原因。我说过，我要做时代的见证，医生杂志那份工正中下怀。因为我在杂志工作，我就有记者的身份，让我出入本来无法接触到的人物、地点和经验。我知道医生和医药方面的秘密。我能看到公众永远看不见、想象不到的事物。这些内容到今天仍然出现在我的故事里。

以后的工作都在帮助我逐步走向成为专业作家与制片人的目标。找工作的时候，我得遵守两条规则：

第一条：工作必须给你的艺术带来有用的知识。

第二条：工作要符合你选择做艺术家的理由。千万别忘记你为什么成为艺术家，你要忠于你的选择-即便在不同的环境、不同的工作上，都要坚定不移。

徐冰先生让我给大家讲一下，我怎样从加拿大跑到美国的流行文化的核心里去了。

我希望这是一个精心设计并按计划完成的旅程，若那样该多好！可惜我没有那么精明。幸亏人生也不是按计划进行的。我最幸运的一点就是没有一举成名。毕业后，我花了十二到十四年的时间才站稳脚跟,小有名气。在那十几年间，我唯一的计划就是看能不能找到带来有意思结果的事做，然后一头栽进去。

我一贯始终的全球性思维对我很有帮助，全球视野算得上是加拿大的特征。如果你生长在美国旁边的一个小国里，你就顾不上国界不国界。从小到大，你看的是美国电视，听的是美国音乐，读的是美国漫画，嚼的是美国泡泡糖。我的母语是法语，可是从小看美国电视就学会了讲英语。

另一方面，因为我是说法语的加拿大人，许多文化参照都来自法国。儿时读《丁丁历险记》，才知道有个中国。

加拿大与英国、苏格兰及爱尔兰都有着深远的联系。它们的文学、音乐，尤其是流行音乐， 都组成我部分的文化背景。

也许因为我的先祖们是这片大陆早期的探险家，我把整个北美当作是我的天下。打开北美的地图，我敢说，三百年前，我的祖先是第一批到达这个山头的欧洲人；在这儿，一位先人与苏族印地安人（Sioux Indians）交锋而亡；另一先人曾经在这酒吧工作；还有一位先祖为抵抗英国人战死沙场。说来说去，我就不认为自己应该捆在加拿大境内。

对作家和电影制片人说来， 加拿大是一个极小的市场。 就好像属于日本的陶艺家协会一样， 30年后，他们可能会允许你离开师傅的影子。

所以一有机会去美国，我马上抓住不放。1979年，通过一位意大利同学，我认识了一名美国电影导演。他导的是今天的独立影片、艺术片。70 年代的好莱坞，大片场也制作这一类影片。这位导演商业上不成功，但品味极高。品味高但没钱，我自愿充当他的免费助手，他一口答应了下来。

在美国我没有工作签证，所以头几年我活得像个逃犯。

我从这位导演的身上学到了电影制作和编写剧本。他教我的同时，我替他清理游泳池，帮他溜狗，整理他的档案，我什么都做。因为他，不出几个月，我已经开始替他写剧本了，而且还有制片厂付钱给我，我写了一本又一本。因为这位导演，我认识了弗朗西斯·科波拉（Francis Coppola）、维姆·文德斯（Wim Wenders）、巴贝特·施罗德（Barbet Schroeder）以及沃纳·荷索（Werner Herzog）等电影制片人。我得到的是浓缩电影教育。

但是我给这位导演写的剧本没有一本拍成了电影，因为时机不对。80年代那时候，好莱坞不再爱小型社

会电影，而爱上了大型昂贵的幻想剧。马丁·斯科塞斯失宠，史蒂文·斯皮尔伯格大行其道。好莱坞的电影越来越大，越来越笨。

结果是，我和我那位导演要到好莱坞以外的地方找钱资助我们想拍的那类电影，这是一出荒诞离奇的追钱记，我们碰上了一箩筐的坏蛋和骗子。有一年的圣诞前夕，我们跑到巴黎，在旅馆套房里等候一位德国金融家，后来才发现他是在逃亡中的纳粹战犯，企图用我们的影片清洗过去的纳粹债券，把它换成真正的金钱。

在那八年间，我一共写了十四部电影。制片厂付了钱给我，但是电影就是没有拍出来。这样来回来去的折腾让我受尽了煎熬。本来从理念到电影只需要两年， 到80年代末就要拖上十年。电影合同无限期地谈判下去，我开始烦了。我不能确定到底喜不喜欢好莱坞拍的那些电影，看样子没人要拍我想拍的电影。

就在那个时候发生了一件非常独特的事情。

我卖了一个电影想法给一家大制片厂，在等候律师们谈判合同的时候，制片人问我要不要给电视写一部短剧，讲的是在一所精神病院里的青少年患病者。我从来没有也不想给电视写剧本，可是那题目很引人，我就姑且答应下来。

为什么特别呢？就是在律师们谈判长篇电影的合同的期间，我把电视短剧写完了，跟着拍好了，上了电视。两千万人看了这部剧。从头到尾一共四个月，剧本身不长，但相当像样，它说了一个社会问题，报道属实，感情真挚。

我上了可贵的一课。如果我要有观众，看我那类的作品，那么非电视莫属。画面比大电影小，预算微不足道，工作时间短，这些妥协我都能接受。

就这样，一扇门打开了，我跨了进去。

那是1989年，美国电视开始摄制好莱坞已放弃了的社会故事。我求之不得，正中下怀。

电影和电视还有另一个重大的区别：电影导演是创造的主力，是大师，编剧的地位较低。好莱坞的人说：编剧就是处于导演和门房之间的地位。

电视的情况恰恰相反。作家是创造的主力。编剧兼制片人创立新剧的风格， 从选择演员到剪辑，都是他说了算。导演得听编剧的，这让我非常得高兴。

我那部电视剧赢了好几个奖，接着我又做了几份电视的工作，很快就做上了《法律与秩序》。最先的片段有几个是我写的，慢慢的我愈写愈好。我还学会了如何拍制电视节目。几年后，我成了《法律与秩序》的总管与主笔。

现在请大家看看四出短片的第一集：

我们的故事一般以一项罪行开始，往往是谋杀。这短篇里的青年以为他和一帮年轻人去的是一个秘密派对。

(放录像视频剪辑之一：没有出路)

通过这个故事仔细观察美国"自杀俱乐部"这个现象。年轻人在互联网上相识，然后决定集体自杀。当然，在这段故事里，有人利用自杀俱乐部骗人入局，然后谋害他。

在每个故事里， 我通过罪行这个窗口去洞察社会的方方面面、人的行为心态、美国刑事司法系统、甚至司法及伦理的性质。在刑事调查的过程中，我随着侦探们进入未知领域，有时甚至进入博物馆，就像我们下一个视频剪辑：

(放录像视频剪辑之二：艺术)

我的电视剧思考解释评论美国社会的现实情况，包括美国的流行文化。

徐冰先生让我给大家讲一下我对流行文化的看法。我用“流行文化”这个词儿，指的其实就是文化本身。我不把文化分为高雅文化与流行文化。一些自命高级的人物创造了“流行文化”这个词汇，以便保护一些过时或不再受欢迎的艺术形式。有真人演出的舞台就是一个例子。

自古以来，从索富克勒斯（Sophocles），莎士比亚（Shakespeare）到莫里哀（Moliere），剧院和舞台剧一直是西方的流行文化。老百姓经常看戏，因为门票很便宜。在美国，这一直维持到60年代早期，然后人们开始呆在家里，看电视上的文艺片和喜剧。剧院的观众越来越少，票价只好越来越高，到后来只有高层人士才上剧院。作家们也只好放弃舞台，去写电影和电视剧了。

1979年，我与剧作家阿瑟·米勒的一次会谈中，他抱怨美国舞台新的剧本都是些没头没尾的轶事趣闻，他说的对。讲故事的人都离开了剧院，去了有更多观众的地方。目前在美国剧院上演的，不是一些五彩缤纷的大型歌舞剧，就是一些扭扭捏捏的小剧目。

有些人把这种发展归罪于商业，好像商业是股邪恶的力量。其实艺术家历来都关心商业。艺术家历来都是靠商业生活与工作，不论那些商业利益来自教皇、帝王、国王还是富商。当画家高更（Gaugin）住在塔希提（Tahiti）的时候，他问在巴黎的代理什么画卖得好，哪种画吃香。他的代理这样回复他：多画点裸体棕色女郎。高更果然照办。

艺术家关心商业没有什么不对，问题是身为艺术家的我们该有怎样的反应。

相信大家多少听说过某些艺术家成名后就不断画同样一幅画。这些艺术家停止了成长、停止了学习，也忘了当艺术家的初衷。这是个可怕的陷阱，尤其会伤害潜力只发展了一小部分的青年艺术家。我也时刻提防掉进这陷阱，所以我强迫自己去做法律与秩序以外的工作，用不同的形式、不同的媒介。

流行文化正在进行基本的、全球性的变化，原因是近五年来的技术日新月异。 我指的是一些社会网络，如：我空间（MySpace）、花名册（FaceBook）、微博客（Twitter）、甚至视频分享网站（YouTube）.

通过互联网建立社会网络，改变了不只是接受及发送信息的方式，也改变了交换信息的种类，改变了人与人之间的交往与对新想法新人物的接触方式，改变了我们对隐私的定义和对我们自己世界的看法。

社会网络可能会重组小村落的相互关系及内部严密的社会结构，还可能因此打破大城市与迅速工业化对村落所造成的隔阂。社会网络可以用来平衡一下傲慢的官僚机构。

这是为什么我相信，有了这些创新，互联网真正的承诺到今天终于实现了。

这变化在多方面影响着艺术家，最明显的就是艺术家可以显示及销售他自己的作品。社会网络让艺术家直接接触观众。FaceBook、MySpace、Twitter 比网址更能让艺术家立刻联系成上千万愿意接受新想法或创作的群众。艺术家更能控制他个人及作品对外的形象。

通过社会网络销售的好处大家都看得见，没那么容易看清楚的是如何利用网络作为媒介艺术。这些网络及互联网本身会不会变成一个新形式的艺术呢？像音乐、电影或电视，变成流行文化的新因素？

我给大家举些例子。几年前，有一个故事的结尾我拿不定主意，我很喜欢里面的一个人物，一个女罪犯，她和我们的主要侦探的关系很复杂。他们俩的关系持续了几个回合，该结束了。我可以让她死，也可以让她活下去。

我蛮喜欢她和侦探俩人之间的戏，有时间的话，一定会有些新想法，好好发展他俩的戏。可是当时我写不下去了，因此我决定让观众讲讲该怎样处理我这个人物。

我是这样做的：我拍了两个结局，一个她逃掉了，另一个她被杀了。播映那天，半个国家看一个结局，另一半看另一个结局，并请所有观众上网表决，他们要哪一个结局，让她死还是让她活。

网上表决结果是让她活，即便大多数观众并不喜欢那个人物，他们还是下不了手让她死。这等于就是对死刑，虚拟的死刑，进行了一次公民投票。我们用电视加上互联网强迫观众面对处死一个人的可能性。这是一次很有意思的试验。

再来一个例子：视频分享网站（YouTube）乐队由其观众从全世界挑选出来的非专业乐手，在纽约的卡耐基音乐厅演奏谭盾的一个作品。这次的艺术不只显示在音乐上，整个演出的过程也是创新的艺术。

当然，总有人会利用社会网络干坏事，比如散发错误信息、害人、制造混乱。但是有创意的头脑可以使用社会网络让千万大众参与创作大型表演艺术，因而提升和照亮人的经验。

现在我想讲一下常有人问我的一个题目：审查制度。媒体需要大量资金，资金归大媒体公司拥有，但并非全由他们控制。我说"并非全由他们控制"是因为在创作的层面上总有像我这种没人完全控制得了的人。

当然，公司官僚们（有些的创作本能比其他人好一点）决定制作哪些电视连续剧。也有些规则管制裸体、性爱、暴力、粗话。除此之外，什么都可以商量。

美国是一个由精英管理的社会，每个人，不论出生、关系、银行存款， 都可能成功，只要你有能力和成就。衡量成功的标准之一就是钱。如果你的电视节目替制片厂和电台赚了大钱，没人会打扰你。在我的地盘，在我创造出来的范畴之内，我写什么都行。制片厂和电台从来不给我什么"创意"建议或任何批评。他们不会干预，只要我的节目成功。

比方说，三个月前，我写了一篇关于美国政府使用酷刑的故事，电视剧里的人物鼓吹起诉布什政府官员，包括前副总统切尼，告他们犯下战争罪行。我甚至批评奥巴马总统不调查使用酷刑事件。电台执行当局看了我的剧本之后，唯一的要求就是让我弄清事实的准确性。这一集一星期内放了不是一次，而是两次。

这种工作安排给我很多自由去探索我喜欢的题目。最让我着迷的题目就是权力—权力的使用和滥用。

我节目里的律师和警察在老百姓面前，权力可大了，有时我故意夸大他们对权力的滥用。我从来就信不过有权的人，即便那些自称用心良好的权贵。在加拿大的时候，我十几岁就目睹一个开明的领导在权力受到威胁时摇身一变而成为暴君，因为权力的首要任务就是要永远延续下去。

我经常用戏里的人物向权力讲真理。比方说，在下一个视频剪辑里，我的英雄，一位律师，想说服一个有权的政治家帮他的忙。这年轻的政治家过去做过一些好事，现在有权有势了，就变腐败了。我的律师设法唤醒他善良的一面，去做正确的事。

(播放视频剪辑之三：淹死和淹而不死)

我想我那位律师讲到他多么担心贪污引起的各种可怕后果，这也是我们大多数人的担心。

我的故事往往围绕着道德的冲突，在不同的问题上，不同的人处于不受欢迎甚至相互矛盾的立场。他们如何按照那些立场去行事，就造成了推动故事发展的各种戏剧性冲突。

我不写纯幻想故事，我写的故事都以现实和真实为基础，我是故意通过我的工作与社会挂钩。这种互动本身就是充满了活力，滋养着我的激情—任何工作都一定要有激情。

讲到与社会挂钩，就想起无名画家郑紫阳最近给我讲她年轻时候的事，她说，“当时我在创造艺术，艺术也在创造我。”

她讲的一点没错。艺术和你的关系是有来有往的—你塑造自己的艺术，你的艺术回过来塑造你，你推它，它拉你。这样一来，艺术既然会塑造和改变我们，我们就不得不三思而后决定要做怎样的工作，更重要的是，用什么方式去做。要诚实、真挚，从杂乱无章中寻求意义，说出和阐明人到底是怎么回事。

偶而我会通过戏里的一个人物直接向观众说一些话，通常是通过律师Jack McCoy向法官或陪审员致辞。

在下一个视频剪辑里，我的英雄McCoy起诉智利的一位法西斯上校，控告他1973 年在智利一次由美国支持的政变里杀害一名美国学生。现在事过30年，上校在纽约市被逮捕，被判谋杀学生罪名成立。这案子现在有待高等法庭的法官们审查后决定是否维持原判。上校反驳，指出罪行发生在智利，McCoy 无权起诉他。现在轮到McCoy对自己起诉上校的权利提出辩护。

(播放视频剪辑之四：上帝保佑你)

最后，我给大家留下这么一个想法：暴君首先要做的就是抹杀历史，把整个民族记录下来的记忆一笔勾销。这是事实。既然如此，那么我们这些作家、艺术家和演员所做的一切，将成为后代沿用的集体记忆的重要部分。

所以，为了我们的后代，我们一定要捍卫这记忆，老老实实地担当起时代见证人的角色。

谢谢各位。

（讲座录音整理稿）

新媒体艺术系列讲座之一： 新媒体艺术的哲学思考

时间：2009年12月10日 14:00

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主 持 人：王璜生、王春辰

对话人员：约斯·穆尔、彭锋、马刚、缪晓春、费俊、张晓涛、王泊乔、蔡萌、吴玮禾

1.穆尔作为主宾讲演新媒体的哲学思考

2.中国学者与穆尔对话：问题与回应

约斯·穆尔（Jos de Mul）是荷兰鹿特丹艾拉斯穆斯大学哲学系人类与文化哲学教授，现担任国际美学协会主席，主要研究领域为美学、艺术哲学、新媒介与信息交流技术哲学、19 世纪德国哲学、历史哲学；著作有《悲剧的限度：狄尔泰的生命解释学》、《赛博空间的奥德赛：走向虚拟本体论与人类学》（广西大学出版社已出中文译本）、《后现代艺术与哲学中的浪漫之欲》（武汉大学出版社拟出中文译本）。

1 穆尔作为主宾讲演新媒体的哲学思考

大家好！在开始演讲之前，我先做个解释，我不会完整地按照论文来宣读我的演讲内容，我将用自己的语言来进行我今天的演讲，这样大家会更容易理解。其次，我要介绍我的一本新书，这本书现在还没有发行，几个月后会出版发行。但不幸的是，这本书暂时是以荷兰语出版，将来可能会翻译成英文，我们拭目以待。

我今天演讲的内容主要是以瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的理论作为理论基础。本雅明是20世纪著名的哲学家，他的贡献在于新马克思主义运动，他的理论阐述了美学、哲学、社会学等内容。本雅明的著作在今天的影响力很大，很多学者认为他的想法在今天仍然是充满智慧的。我很同意他的观点，但是在今天的演讲中，我不会复述他的观点，我希望能够把他的观点更加向前推进一步。本雅明的理论是以机械制造时代为背景，而我们今天与本雅明的时代截然不同，我们有更多的物质环境，如电影、多媒体、数字化信息。事实上，这些新的媒介时代对我们生活产生了新的影响。我也希望对这些新媒体进行分析，对这些观点进行分析。

媒介对我们的影响并不是一个新鲜的话题。事实上，媒介对我们而言，是伴随着历史的发展而发展的。关于媒介的历史我们可以追溯到史前的岩画时代，如法国的岩画艺术。在两万五千年前的岩画时代，原始人需要打磨石器才能完成岩画的制作，所以媒介在岩画创作中有很重要的作用。媒介不仅沟通我们与世界之间的联系，也连接我们之间的关系。

本雅明在他的《机械复制时代的艺术》里，讨论了艺术的几种形式。第一种是艺术的时空类型。在某种时空里，只有那么一种艺术，它展示的是膜拜价值，这就是最早的艺术，它在时空中不可复制，只展现它的膜拜价值。第二种是机械复制时代的价值，这种价值叫做展示价值。而现在是新的时代，叫做数码重组时

代。这一时期的价值，叫做操作价值。我举三个例子，说明这三种艺术价值的区别。第一个是达·芬奇的《蒙娜丽莎》，它体现了本雅明理论中的膜拜价值，我们如果要观赏它的话，只有去卢浮宫，因为世界上只有一张原本的《蒙娜丽莎》。第二个是安迪·沃霍尔的复制品，他的作品体现了机械复制时代的展示价值。第三个是白色荧光兔，通过在兔子的基因中植入海藻基因，而改变了兔子的肤色，使白色的兔子变成绿色，体现的是操作价值。

我的演讲分为三个部分，第一部分，比较艺术的价值，在这一部分，我要说明文化价值和展示价值的区别。第二个部分，讨论数据本体论。第三个部分，讨论数据美学论。之后，我会举一个例子，这个艺术家在欧洲和美国都非常出名，他的名字叫杰克·穆尔，他不是我的兄弟，他在多媒体艺术方面会给我们很多惊喜。

在我阐述本雅明理论时，我要说本雅明的理论不仅是哲学的理论，他的知识还涉及到政治、经济、宗教等多方面的内容。在艺术分析上也不仅限于美学理论。在我的演讲中，我也希望可以与政治、经济、宗教一起来讨论。

本雅明讨论的机械复制很早就有，如木版、石版等版画的复制技术。而本雅明认为，到20世纪后的照相电影技术才是最关键的。在20世纪后，这个技术才稳定地发展，值得做新的哲学思考。在本雅明的理论中，很重要的一点是，艺术品的原创与复制品是有很大区别的，复制品无论怎样复制，都无法替代原作的独一无二性。以《蒙娜丽莎》为例，它是独一无二的作品，而它的展示地点也是独一无二的，如果你想看这幅作品，就必须去法国卢浮宫，这种不可替代性，造成了作品的膜拜价值。我们可以从物质上追溯作品的延长性，对于《蒙娜丽莎》，我们可以用化学来分析，分析它是在什么时候产生的，用的是什么样的木料，制作过程是什么样的。但这些，我们即使可以用物质来分析来追溯，却没办法复制。操作的艺术家是达·芬奇，达·芬奇是在特定的历史环境下产生的，他在这个特定的历史时期，做了这个特定的作品，这些都是不可复制的，对于这些独一无二性，造成了今天的历史价值。从历史上来考究《蒙娜丽莎》，最初是谁占有她，为谁画的，后来有何影响。对于《蒙娜丽莎》的不可覆盖性、不可拷贝性，本雅明用了一个特别的词——“灵晕”（Aura），艺术作品带有一种灵晕。“灵晕”赋予了作品某种宗教价值。



海报

回顾历史，我们会发现古代的艺术作品与现代的是不一样的，古代很多人做艺术创作有一定的宗教目的。艺术与宗教有关，即使是今天，虽然艺术与宗教没有关系，但是我们对第一种形态的艺术，还有某种态度，比如我们现在对美的一种崇拜，也可看成是一种宗教态度。本雅明对“灵晕”的一个定义是，“灵晕”实际上是一种感觉离它很远，事实上却离它很近的东西，所以它是一个你可以接近，却不能深入接触的东西，它是可望不可及的。比如看《蒙娜丽莎》，我们可以感受到它的意识，因为它是达·芬奇的作品，经过这么长时间，它的颜色在发生变化，收藏者在发生变化，这些意识我们都知道，但是真正抓

却抓不住，这种可望不可及的东西叫“灵晕”。

基督教教堂里，我们用木头的十字架作为标志，感觉上我们能够接近它，可是靠近却发现一种距离感，它是上帝的十字架。艺术品有这样的敏感性，当我们接触到艺术品时，我们觉得我们离艺术很近，但事实上从本质上却离我们很远，就是这种距离造成一种“灵晕”。例如《蒙娜丽莎》，我们已经不能触摸它，并且会有很多游客聚集在它面前，但是令人着迷的是，世界各地的人会不远万里地到卢浮宫去看这幅作品，就是因为这幅作品的不可替代性，这就是作品的“灵晕”。

伽达默尔对“灵晕”的阐释是，“灵晕”是感官感觉到的东西和感觉不到的东西。艺术作品中感官感觉到的和感觉不到的意义之间是整合在一起的，即超感觉的东西，也是要有感觉的材料所体现的，所以当你在宗教或艺术品中，它们的物理性被破坏掉了，超感觉的东西也就没有了。这个超感官的意义之间是一个整一的关系。尽管本雅明的“灵晕”不在器物上，但是我们同样可以将它置于器物上来感受。伽达默尔讲的艺术，是艺术的威信“灵晕”，而机械复制时代的艺术最大的特点，就是失去了这个“灵晕”， 所有的都是平等的复制品。这个变化不仅影响了作品本身，也影响了我们的欣赏经验。以前我们要看《蒙娜丽莎》，要不远万里到卢浮宫去看，但现在，我们可以看到大量的复制品。今天这个时代，我们可以通过各种方式看到蒙娜丽莎的图像，我们甚至可以将其放在我们的手机上，所以在这种情况下，距离消失了，艺术好像离我们很近。

在现代，某些艺术家试图保存艺术品的“灵晕”，他们通过在作品上签名的手段，使得作品具有独一无二性。有些艺术家会运用作品本身的灵晕价值，比如说利用《蒙娜丽莎》，在作品上签名，这种做法事实上是在利用历史的灵晕价值。机械复制时代的情况非常不同，某些现代艺术家会利用“灵晕”来开玩笑。机械复制时代的作品价值，不在于那种膜拜价值、崇拜价值，而在于展示价值，因此，作品复制的越多，并不等于价值越少，而是价值越大。复制越多，知道的人越多。如安迪·沃霍尔的作品，知道的人越多，价值越大。在机械复制时代，艺术家意识到作品的复制性，他们不再执着于作品的独一无二性，反而接受了作品的复制性和这种展示的价值。在我们这个时代，也有很多这样的例子。比如麦当劳，麦当劳在全世界有成千上万个店。我们去麦当劳，我们不会说麦当劳是独一无二的，因为它到处都有，所以它被人们接受了，这就是一种复制价值。我们还有很多其他例子，比如说派瑞斯·希尔顿，大家知道这是美国一个很出风头的女明星，但她之所以出名纯粹只是因为她不停地出现在各类杂志上，来展现自己的荒诞行为，她越是出现在杂志上，越是体现了她的新闻价值，杂志就越是要报道她。里根总统自己本身是个明星，他频繁地出现在电视屏幕上，家喻户晓。因为他是演



穆尔讲座



讲座现场


穆尔讲座

员，所以他知道如何在镜头前表现。

事实上，本雅明在他的分析中是有潜台词的。他对机械时代的到来持有双重态度。第一种态度是悲叹，悲叹原作在机械复制时代失去了“灵晕”；第二种态度是赞同，他认为很多人有更多的机会接触作品。我们不仅有机会可以看到这些艺术作品的复制品，我们还可以以廉价的价格拥有这些艺术作品的复制品。本雅明认为，机械复制时代不仅是技术给艺术带来变化，政治上也有自己的含义，越来越多的人利用这种技术来获得支持，并开始考虑这个技术。

接下来讲数码时代。数码时代的技术是一种数字媒介。现在，电脑用途太多了，它不是基于实物，而是基于数字。数字媒介，可以用数据库（ABCD）来运作，增加、浏览、变更、删除。我们可以通过数据库的发展史，来对数据库做个解释。例如电话本就是个很好的例子，它是一个庞大的数据库，里面有联系人的姓名、电话，这些信息可以增加、浏览、变更、删除。现在我们又有了新的模式，像电话本，我们有各种各样的名字卡，如果想要改变电话信息，我们只需要加一张卡片，想要删除一些信息，就只需拿掉一张卡。卡片比电话本更灵活，但它还不是最灵活的，如果我们需要将信息做个分类或整理，需要花很多的时间。而把这些信息输入电脑，就简单多了。电脑程序要比卡片更为灵活，但还是不够灵活。因为随着数据库的发展，我们出现了一种更新的索引方式，我们拥有更多的数据库模型，比如等分型模型、网络型模型、现在的关系型模型，我们可以任意地按照自己的关系组建我们的数据库。今天，数据库的技术已经越来越广泛，视频中的web2.0就是数据库的模型。

1993年时，我想找尼采著作中的一句话，但是我到图书馆找回了几本厚厚的大书，读了一星期，也没找到我要找的那句话，结果过了几个星期，出版商出版了关于尼采的一张CD，所有的文章都在这张CD里。所以说，印刷书籍的容量比CD的容量相差很多，CD带给我们更多的灵活性和更大的方便性。

在我们的世界里，计算机起到很重要的作用，我要引用一句著名的谚语，“如果你手上有一个锤子，那么所有的东西都看起来像钉子。”在我们现在的世界里，计算机是我们最常用的东西，如果我们有计算机，那么所有的东西都是数据库。数据库不仅是一种工具，也是一种认知方式，比如我们现在看待生命，就已经不是传统意义上的方式。我们现在可以把生命看做数据库，我们可以通过改变某些基因来改变生命的意识形态。生物学家提出的基因谱概念，我们在科幻作品中可以看到，如《侏罗纪公园》、《X战警》，它们通过基因的复制，将史前或未来的生物复制出来，虽然这些是科幻想象，但它们提出的观点和我在这里提出的观点是一致的。仅是复制出已经存在的东西，实际上是已经过时的方法了。在我们的世界里，如创造出长耳朵的老鼠，将海藻的基因加入兔子的基因中，创造出来的荧光兔。有人说这不是一件好事情，也有人说这不是一件艺术品，不是艺术家创造出来的新作品。其实，这种情况与摄影技术刚出现时的情况是一样的。很多人认为，照相不是艺术，摄影师只是通过照相技术来创造作品。杜尚用数据库对《蒙娜丽莎》加了点胡子，做了件艺术品。比如蒙太奇，只不过现在是用数

码技术处理。

我现在开始进行我的最后一部分演讲：关于数据库的艺术意义。我将举两个例子，来说明数据库的艺术形式。本雅明指出，艺术的功能是随着时代而改变的，就像我刚才说到的，从宗教的功能逐渐转化成审美的功能。电影也是这样一个例子，电影刚开始出现时，是一个记事的功能。逐渐地，它的艺术性越来越强。那么现在流行的计算机游戏，是不是也可以这样呢？计算机游戏，目前在年轻人中很受欢迎，它具有很强的制造功能，而计算机游戏是否可以成为艺术品呢？虽不是所有的都会成为艺术品，但是否会有某些成为艺术品呢？

我将向大家展示荷兰计算机艺术家和摄影专家杰克·穆尔的最新数据库作品，来说明我的观点。在2007年，穆尔做了一个装置作品。在作品中，他借助了一个庞大的数据库，里面有8万件来自于博物馆数字化档案里的照片，他有四个关键索引词，分别是“谁（who）”、“什么（what）”、“什么时候（when）”、“什么地方（where）”，由观众任意选择索引词，来创建新的数据库。每次选择都会有不同的变化，等于说每个人都是博物馆的馆长或是策展人，每次选择都是在策划一次新的展览。一方面相片是复制品，另一方面也可以创造新的作品。而布置装置作品，一方面展示博物馆的复制文件，另一方面，它又创造出一个新的艺术作品。通常我们都是要等到博物馆的馆长或策展人为我们策划一个展览，我们才可能看到艺术展览，但是在这个作品里，我们每个人自己都变成了艺术品的策展人，我们可以随心所欲的复制自己的展览作品，这件事很有意思。但在这个过程中，我们不是艺术家，我们只是一个策展人。

我现在有另外一个例子，在这个例子中他不是策展人，而是艺术家。像www.megamonalisa.com这个网站提供了一个平台，任何一个来到这个网站的人，都可以创作自己的蒙娜丽莎。在我们回头来看本雅明理论的时候，从宗教时代到机械复制时代，“灵晕”消失了。但在现在的计算机时代，“灵晕”又回来了。因为我们每个人都可以创造出自己独一无二的作品，每个人都是自己的艺术家，所以这种独一无二性，又在这个时代得到了重现。但这不是真正意义上对于“灵晕”的回复，因为我们通过计算机，还是会有很多的复制品，别人可以通过下载数据，得到一个一模一样的复制品。复制品即为原作，与原作没有什么区别。传统意义上，复制品总要比原作少一些什么，但在计算机的虚拟世界里，复制品与原作没有区别，复制品即为原作。

我们在这里要谈一谈新媒体在艺术中的作用，当我们谈到艺术品的展示价值转为制造价值时，它在政治上也得到体现。我在前面提到的里根总统，是一个懂得在镜头面前展现自己的人，所以充分利用了媒体的展示价值。布什总统是第一位懂得利用新媒体来创造价值的人，奥巴马则运用网络资源，向选民广泛散播自己的信息，告诉选民我是美国的总统，我能为你们做什么，这在他的竞选中起到了非常重要的作用。很多时候，我们要看到它好的一面和坏的一面。在我们的生活里，它与政治、经济等都有着千丝万缕的关系。我上面举的例子是美国的。事实上，其他国家也是如此。

对现在的社会而言，控制数据信息实际是政治的一种体现。这个作品叫做《每日匹配》，它从一台巨大的计算机随机抽取卫星搜索的频道，在图片中相互对比，选出最相似的几十组图像，它比对的要素很多，比

如色彩的比对度、构图的比对度。很有意思的是，计算机并不了解人类所发生的事情，它只是机械地进行比较，因此最后产生的作品是相当幽默的。我们在这里看到的只是作品的一部分例子，当然这个作品放在大学的食堂里，每天都有不同的图像产生，现在仍在继续着。

2 中国学者与穆尔的对话

王璜生：非常感谢穆尔教授，穆尔教授的这种理性是一种思考的直接识别模式，是我们应该学习的，而且富有激情，他是全场唯一穿短袖的人。可见，在数码时代的演讲中，哲学家还要有健壮的身体。

穆尔：我今天讲了很多关于西方的新媒体艺术，我现在很想知道在座的教授、艺术家，你们对我的演讲有什么新的看法？

费俊：国内也有一些艺术家在做这类事情，像后面提到的交互式装置艺术，谁拥有这个“灵晕”，它是不是艺术家的特权？事实上，往往艺术家只是设定了一个框架，而针对里面的内容，是由观众来生成的，所以，到底谁拥有这个灵晕呢？今天提到了一个很关键的词——复制性。无论是机械时代的复制性，还是数字时代的复制性，我个人认为，离开了这种复制性的基础，它很难产生另外一个再创造的东西，因为在交互式的装置面前，重新的创造很难产生。

穆尔：谢谢，你提的问题非常重要。

第一个问题，从艺术家的角度来说，艺术家、策展人、观众的角色在以前是非常明确的，但现在他们的角色发生了变化。艺术品的使用，在这里我选择“使用”这个词，它是个很有意思的词。我们将观众称为是艺术品的用户，那么艺术家的价值并没有因为这种角色而减弱。事实上，艺术家仍然是艺术作品的灵魂。在以前，艺术家绘制作品并展现在观众面前，但现在，它们通过组成一个框架、一种概念，从某种程度讲，这是一种更高的创作程度，因此我认为，艺术家与艺术作品是永不分离的关系。

第二个问题，在机械复制时代，产生大量的复制品，但当摄影技术产生时，我们通过照片、底片来展现信息。但是在多媒体时代，数字信息成为了另一个信息渠道，所以我相信在这种新的媒介下，一种全新的艺术形式正在走向成熟。

马刚：我非常同意穆尔教授刚才提到的，新媒体艺术是艺术家与观众共同分享的“灵晕”。我记得，穆尔教授最开始阐述的是在本雅明的膜拜价值中，“灵晕”尤为突出。我认为即使是在独一无二的、极为特殊的情况下，包括很多的古代艺术品在内，这种“灵晕”更像观众赋予的艺术价值，而且这个“灵晕”也不是完全来自艺术作品本身。有些艺术品保存得非常好，但它的“灵晕”却未必有这么大的力量。而有些艺术品，恰恰被历史年代，或是人为的破坏，却有很大的“灵晕”。包括中国古代比较优秀的家具，我们注意到的古代家具，保存的特别好的时候，它的灵晕未必有这么大的力量。而恰恰是这种历史的痕迹，或化学元素在家具上造成的效果，却有很大的“灵晕”。它应该是有第三种力量在改变。这只是我个人的一个感受，不知道穆尔教授怎样认为。

穆尔：在这里我想我们讨论到了“灵晕”到底是什么的问题，在我的演讲里，我提到了“灵晕”是作品本身所具有的，而观众的欣赏也会产生“灵晕”。我认为两者皆是灵晕。我们可以通过物理的手段，而这种历史的沧桑，同样可以成为独一无二性的。在机械复制时代，这种复制性影响了人们的视觉经验，我们通常都是先看到复制品，最后才能看到原作。对我自己而言，我在去卢浮宫看《蒙娜丽莎》之前，是通过复制品看到的。当我真正地看到《蒙娜丽莎》的时候，我感觉很失望，因为我的复制品都很大，我觉得它应该是个巨大的作品，但事实原作却是很小的。所以我认为，这种视觉经验的变化，提供了艺术本身的灵晕。第一种是历史造成的光环，物理变化的意识影响艺术作品，第二种是文化意识的变化影响作品的灵晕。

张小涛：您好，穆尔教授，我想提两个问题。第一个问题是关于本雅明谈论的机械时代的复制技术，由于复制的问题，艺术已经变成一种批量化的生产，这种复制到底算是商业生产，还是观念艺术？第二个问题是复制艺术和艺术家大规模的生产，是艺术的需要，还是商业生产的需要？

穆尔：今天的这种艺术概念，实际上很晚才有，你的问题是个很好的问题，但对我来说，很难回答。是文化产业，还是观念艺术，这个东西要取决于一个情景来看，这个界限划得不清楚。艺术先锋运动，他们的目的是为了一种生活，为了大众，建立一种更美好的生活模式，像包豪斯做的这些艺术品，都是为了让广大的群众有更好的选择。所以从这个角度来说，这种叫大生产。

张小涛：因特网已经成为一种词典、一个图像、数据化的海洋，很多时候，艺术家是面对因特网在进行再生产，很多人遇到一个难题，包括动画事业中，你如何把你要的汪洋大海图像或是数据等，进行有效地编辑梳理，这种有效的判断依据是什么？您是怎样做的梳理和普及化这种工作？

穆尔：对艺术家来说，这是一个很大的挑战，面对今天的数据库，艺术家必须做出新的东西。曾经有一个教授和艺术家合作，教授的课题要艺术家来绘制一幅作品，花了几个月的时间。这种在以前要花几个月时间的事情，现在只要几分钟。艺术家掉进这个数据库的汪洋大海中，必须要挖掘出些新的东西。当今的艺术家必须具备这种创造性。

姜节泓：中国从事视觉文化生产的艺术家，对于电子时代来临的反应，我认为在于感到书写的遗失。在书写过程中，人们会留下脾气，爱恨情仇，比如说我们书写笔记、日记。但当你打字到电脑中时，这个对中国的书写恐怕是最大的遗失。

博物馆建设是博物馆网站建设的一个悖论。博物馆网站的信息建设其实是阻碍来访者对物理空间的一个参观。因为很多人，特别是年轻人，看展览在网上一查就好了，不用到现场去看。但对艺术品的观摩，你不在它物理形态的面前，是不可能达到相同感受的。

针对“灵晕”问题，我认为本雅明理论里的“灵晕”是永远不可能归来的。但在数码时代，“灵晕”可能是转化的一种形式。因为如果本雅明的灵晕是基于我们和历史之间的一个距离，那么我们现在建立的“灵晕”，是不是可能建立在永远不可能达到的一个数字产品或是一个物理形态——即灵晕永远都是视觉上的灵晕，这种存在的形式给建立灵晕提供了一种可能。



对话

穆尔：对于个体而言，使用什么样的媒介，我们是拥有这个选择权力的，但如何做这个选择，是困难的。

关于数字化博物馆，我的观点是物理空间和虚拟空间事实上是越来越难解难分的。数字化博物馆，实际上提供了一个很好的平台，让观众既可以看到真实的作品，又能通过更方便快捷的方式去欣赏。困难的是对于观众而言，如何去找这个平衡点。

“灵晕”的问题，我们强调的重点可能发生了倾斜和变化，但我并没有说，我们会回到本雅明所说的。事实上，多媒体时代的“灵晕”和本雅明时代的“灵晕”，是完全不同的，或者说是在不同层面上的。本雅明所强调的共同点是独一无二性，在大自然里，我们可能被巨大的高山所征服、所陶醉。但在数字时代，我们同样可能被庞大的信息所征服，所以这从另一个角度讲，也是一种灵晕。

关于物理空间和虚拟空间的结合，这里还有一个很有意思的故事。暂且译成“现场虚拟博物馆”，在这种博物馆，艺术家在特定的地方使用多媒体技术。就像计算机的一个新功能，当你经过某一个餐厅时，计算机会不断地提醒你，这是一个很好的餐厅，你可以去体会一下。

王泊乔：现在最大的特点是行业之间的界线越来越模糊。以前的艺术家是单打独斗，可能拿一支画笔就行了。但现在的艺术家可能会在互联网找一些信息，可能像个科学家，可能需要一个工程设计。我认为，现在的艺术家有时更像一个项目经理。我很同意您刚才说的，数字化时代，这种“灵晕”又回来了。有一些伟大的作品出现，像谷歌、微软系统，这是乔布斯的成功，普通人达不到这种既可以管理、又可以做出伟大的作品。我觉得这种“灵晕”已经回来了。

谷歌的确是提供了一个很好的案例，因为每个人都在用它，同样也提供了商业上、政治上的平台。今天的确是信息大爆炸时代，但是艺术家的这种职能是多样性的，我们无法逃避。到底是政治操纵我们，还是我们操纵政治？

蔡萌：我觉得今天一下午，大家都在讨论一个关键词“Aura”、“灵晕”、“灵光”等，可以翻译成好多词，但始终无法确定这个词的意义。电影、摄影被发明出来之后，确实成规模的复制，我认为，有一个非常有意思的现象。可能在一百年后，本雅明所专注的摄影，可以从不同的视角去看同一个事物，能说这种“灵晕”不存在吗？不能这么绝对，不能说永远不存在，也不能说他的唯一性、独一无二性存在。有一种可能性，这种存在随着时间历史的推移，观看视角可能会发生变化。

穆尔：本雅明所讨论的“灵晕”存在于大量生产的环境，对于摄影来说，任何照片放置一百年后，都会有“灵晕”。

王春辰：今天的讨论，大家体会了什么是哲学，什么是辩论，给了我们很好的启发，甚至可以说对我们未来的发展带来了很大的灵感。当然大家讨论的更多是围绕灵晕、可复制性。其实我倒觉得它给我们带来的更大的启发是，数据库在今天的时代，给我们带来什么影响，这个影响不仅仅在艺术上，而且也在生活上。那么在今天，更大的区别是，今天是一个艺术和生活交错的时代。

（黄灿波 整理）

新媒体艺术系列讲座之二：奥地利电子艺术节30年

时间：2009年12月23日 14:00

地点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办：中央美术学院美术馆、中国数字艺术协会

独家视频合作：艺术中国

主持人：王春辰

主讲人：Ingrid Fischer-Schreiber 殷歌丽

2009年12月23日下午2点，在中央美术学院美术馆学术报告厅，举行了新媒体艺术系列讲座之二：奥地利电子艺术节30年的讲座。学术部王春辰主持了这次由中央美术学院美术馆、中国数字艺术协会联合主办的讲座。奥地利的殷歌丽女士向我们介绍了奥地利电子艺术节30年的发展史、现状以及所包含内容。正如王春辰在讲座开始时说的那样，这些内容的介绍对于新媒体艺术在当下的发展，提供了很好的机会，有很重要的借鉴意义。

首先殷歌丽女士对比了Ars Electronica这个城市30年前后的发展状况。通过她的介绍，我们发现Ars Electronica在20世纪70年代是一个人口只有20万人，以钢铁工业为主要的来源收入的小型重工业城市。1979年，这个城市经历了一次重要的转变，由原来的重工业为支柱产业转变为以电子艺术为主力品牌和新方向的现代化、知识型的城市结构。毫无疑问，这个转变给Ars Electronica这个城市带来了新的发展契机。1979年有

了第一个奥地利电子艺术节的活动，虽然比较小，但是仍然受到了当地城市人的广泛欢迎，并且跟当地的政治家和电台都有广泛的合作。这一特色保持了30年未做改变。奥地利电子艺术节之所以有今天这样大的影响，跟它努力争取与地方政府、媒体和大学的广泛合作有很密切的关系。他们第一年的活动是跟居民合作的，在网上争取活动空间，活动现场选在了那个多年来维持着城市收入的钢铁厂，一些音乐家选择这个钢铁厂作为背景，跟工人们合作了一个具有实验性的音乐会。



海报

奥地利电子艺术节刚开始是每两年举行一届，1983年以后改为每一年举办一次。而每一届电子艺术节又因与其合作的主办方的性质有所不同，有时突出学术性，有时又以科学性和实验性见长。但是30年来,奥地利电子艺术节的初衷和宗旨并没有改变。他们认为一个新媒体或者电子艺术这个概念不是最主要的，最主要的就是怎么能把电子的这些设备利用起来，让它们对我们的生活产生影响，这才是最关键的问题，不完全是看它在艺术领域的发展，更主要的就是对我们个人的生活有什么影响，对社会又会带来什么影响，对我们的教育，应该走什么方向，这些才是比较重要的问题。奥地利电子艺术节经历了几个阶段的发展，第一阶段就是从1979年到1987年，1987年就是开始第二个阶段，因为第二个阶段有了奥地利电子艺术大奖的设立。这一大奖的设立使得电台与奥地利电子艺术节更好更密切地结合在了一起。这个比赛是非常国际性的一个比赛，每一个分类都有一个评委，都是从不同的国家来的，所以是比较有影响力的人。而从1995年和1996年奥地利美术馆的成立开始，奥地利电子艺术节进入了第三个阶段的发展。奥地利电子艺术节开始有了一个比较完整的结构，有150-200人在办公。他们除了跟电子的项目打交道之外，还跟学校合作，针对教育也是一个很重要的方面。他们会针对不同的电子艺术节举行相应的学术报告会，请来艺术家、理论家、批评家等为大家进行演讲。从而把艺术节的选题从不同的角度介绍给观众，并与作品形成互动。

其次，对于奥地利电子艺术节的现状，殷歌丽女士主要是从奥地利电子艺术大奖设立的几种不同分类开始介绍的。她介绍说，奥地利电子艺术节每年都会出版一本画册，里面有很多对获奖作品内容和图片的介绍和描述。到2009年为止，奥地利电子艺术大奖共设置了8个分类。即第一类是由电子公司和学生提供的作品，这是范围最多和数量最大的一类；第二类是互动的作品；第三类是混合型的作品;第四类是电子音乐；第五类是电子社区；第六类是针对19岁奥地利学生的作品；第七类是涉及到一定概念的作品等。这些提交的作品如果被选中的话，就会参加奥地利电子艺术节。殷歌丽介绍说，从1987年开始到现在，有四万件作品，他们来自75个国家，所以我们的范围，真的非常的大，但是现在每年都有3500到4000的作品提交这个比赛，所以我们这个工作量也是特别的大，所以我们必须通过网站的一个数据库来处理这个提交的这个过程。对于这些参赛作品，很多时候都会由主办方和艺术家再次进行加工和创作，以期适合奥地利电子艺术节的要求。从某种意义上来说，这形成了作品的二次生产过程与再创作。



演讲人殷歌丽



王春辰主持讲座

在问答与互动环节中，殷歌丽女士又向我们介绍了很多关于奥地利电子艺术节和电子艺术大奖的其他信息。

中国数字艺术协会的情况是由王泊乔先生介绍的。据他的介绍，我们了解到中国数字协会成立于2007年，由几位不同领域的年轻人来创建的这个组织，他们有来自电影的和科技行业的，也有艺术行业。而且在这短短的两年中，他们也做了很多活动，跟很多的知名的这种电子艺术机构还有一些艺术家来合作，在上海、杭州、北京、吉隆坡、香港都做了论坛和展览，也有多媒体舞台的这种表演活动。他还给我们介绍了“数字艺术中国”项目。它是一个综合性的项目，有论坛、展览、艺术节、表演和讲座等。这个项目其实也是就是很综合性的，可能现在只有论坛和展览，那么未来我们希望有艺术节，也有一些表演，还有一些讲座。这个项目希望能够推广一种跨界合作的模式，在不同的城市，不仅仅是在北京，还有杭州、香港、上海、马来西亚等。比如说，当时跟王春辰老师我们一起合作的一个论坛，叫数字时代的视觉革命，请了很多中国的新媒体艺术家来参与，研发基地设在上海，这个基地主要是从事技术工作(如多媒体的技术工作)，还参与了世博会、中国科技馆新馆、上海科技馆等很多项目的研发和多媒体设计。这是中国数字艺术协会做数字艺术的一个重要的一个后台，在技术上是一个非常大的一个支持。中国数字艺术协会还有自己的网站，介绍了国内外很多新媒体艺术的发生、发展的情况，还有艺术家的情况。

王春辰老师最后对讲座进行了简要的总结。他说:“通过殷歌丽的讲解和王泊乔的介绍，我们大体可以知道所谓的新媒体艺术或所谓的今天的新艺术，它更多的是和技术科技介入到社会有关系，那么这一点对未来的中央美院，未来的我们的教学提出了非常高的，或者说非常前瞻性的挑战，当然我希望将来在我们中央美院涌现出大量从事新媒体，从事这种艺术的艺术家，包括学生也参与到这样的活动，当然了，它不仅仅是艺术的问题，更多的是科技、社会、经济，你要有资金的支持，你要有不同领域的人的参与，所以说在未来，什么是艺术？艺术不重要，艺术是一种融合，是和我们社会的融合，和我们自己的融合等等，所以说将来我们中央美院也会在中央美院的美术馆也会在这方面，举办一些相应的展览，那么让我们未来期待，也期待大家的参与，共同推动中国新艺术或者说新媒体艺术，或者数字化艺术在中国的发展！”

(李莎整理)

中央美术学院素描60年系列活动之一《“素描与我们”专题研讨会》

时间：2010年1月15日 9:00-16:00

地点：中央美院美术馆咖啡厅

主持人：徐冰、苏新平

主办单位：中央美术学院

承办单位：中央美院美术馆、中央美院造型学院

2010年1月15日上午9点，期待已久的中央美院素描60年研讨会在中央美院美术馆咖啡厅举行，中央美院副院长徐冰教授，造型学院院长苏新平教授分别主持了上下午的研讨会。参与本次研讨会的有展览指导委员会委员靳尚谊、詹建俊、钟涵、邵大箴、潘公凯、杨力先生，策展委员会部分委员（按姓氏笔划排序）：马刚、王中、王兵、吕胜中、陈文骥、张伟、李洋、周至禹、岳洁琼、袁元、高天雄、殷双喜、唐斌、朝戈、喻红、靳军、谭平，还特邀了侯一民、钱绍武、苏高礼、靳之林、孙为民、戴士和、广军、杜健、孙景波等先生，唐勇力、王华祥、吕品晶、刘小东、展望、李帆、唐晖等中青年教师及部分媒体嘉宾出席。

在这样一个全球艺术融合、碰撞的大的气候变化中，在“地球村”的今天，展览和研讨会的举办，正如潘公凯院长和众多艺术家所说，恰逢其时，引发我们深入的理性思考。在本次研讨会中，通过各位老先生口述历史，我们更加清晰地看到中央美院是如何走过了这60年，也让我们深思中西文化的差异，素描60年发展背后的文化因果关系，中国将西方的视觉文化的营养纳入本民族美术教育体系的之中，经过几代传承，使之成为自己传统的一部分，并与当代艺术的发展对接。与此同时中国的传统美术教育（国画、书法）并行发展，演绎出独特的中国现代美术教育之路，这也是世界美术教育中的特殊现象。

本次研讨会围绕 “素描与我们 过去与现在 现在与未来”的主题展开发言和讨论。 或许我们可以从“素描与我们 过去与现在 现在与未来”的标题中得到启示：在西方文化中 “过去、现在、未来”对应的是线性的可以截断的三个时态，而在本次研讨会中“过去、现在、未来”对应的是“回顾、总结、再发展”的学术态度，可谓是西式表述，中式内涵。中国人对待东西方文化、过去和现在、现在和将来，是一种“你中有我，我中有你” 而不是对立或截断的关系，是一种“对话”的关系（徐冰语）。

副院长徐冰教授主持了上午的研讨会，他首先对本次展览的目的、过程、意义及社会反响做了总结，并强调本次展览的目的之一是为了停止那种带有思维惯性和政治情绪化而又属于风格层面的讨论，希望在过去60年的客观疏理和总结中，在时代的后视镜中找到未来发展的依据和方向。

潘公凯院长的发言，围绕如何从文化的角度理解素描、素描在未来的美术教育中处何种位置展开。他从世界文化的角度，指出西方的素描和中国的白描都是人类文化的重要组成部分。他追根溯源谈素描与西方科学主义、实证主义的关系，认为应该把素描看成是全人类在视觉文化发展过程当中的重要的基石，是人的

手、眼和心的三者配合的一种西方式的训练方法，是视觉感受能力和判断能力的训练，书法和中国画笔墨则是中国人创造的手、眼、心配合的另一种方式。他认为这种训练是非常重要的，是野蛮的人走向文明的人的重要的一个方面。尽管中西文化差异很大，但真正当代的态度如徐冰教授所说，是不排斥任何有益的文化营养的。潘院长的发言，强调了坚持严谨的素描训练，是对于艺术教育带有根本性的决断。

靳尚谊先生在发言中详细讲述了他的艺术探索轨迹，其成长经历折射出美院学科发展的几个阶段。发言中再次阐述了他对素描的观点，即“素描解决的是水平问题，不是风格问题”，因为风格个性是天生就有的，风格个性没有高低，但水平有高低之分。候一民先生则与大家分享了他人生的学习经验，以及跟随徐悲鸿先生学习时的一些趣事。钱绍武先生的发言则围绕“规律与自由的关系”展开，他指出规律需要去掌握，掌握了规律才得到自由，而不是靠否定规律而获得。

下午的研讨会由造型学院院长苏新平教授主持。钟涵先生在发言中提出整合式研究，并将此作为美术界的责任。他认为整合式研究能够把各自在同一个方向上，从传统到现代的研究，使之延续与转化，应该有个全校性的一个课题。这一点也暗合了版画系李帆老师的想法，他强调在教学中应排除教师个人经验和主观的因素，将混沌的素描基础教学量化，教师应该教给学生总结后的规律。雕塑系展望老师则提出了一个更宽泛的概念，即“基础不仅仅是素描，大学的所学的东西都是基础”，并进而提出“基础”因人而异，艺术家一生的基础和创造的“量比关系”，如一个人的身体的营养配比，缺什么补什么；又如建房子时，地基和房子高度的“量比关系”。

在会上，喻红老师回忆她的学习素描的片段，感触的是培养学生热爱绘画的激情是最重要的，她本人也是素描严谨训练的受益者。刘小东老师也是如此，他认为“艺术家活到最后还是得回到素描”。

杜健先生说 “我觉得这个展览表现了很多的东西，这里面隐藏着很多的东西，需要我们去把它挖出来，我自己感觉一个最重要的一个东西，就是这个素描经过这六十年的发展来看，它为什么会走成这个样子？是哪些力量决定它走出这个样子，素描教学怎么做，其实本质上研究一个艺术教育的道路问题，那么对这个问题怎么做呢？就是要放开一下眼界。非常重要的东西，是人性解放的一种表现，多样性是很重要的”。广军先生的发言，再次提及徐冰的 “撞南墙”和王华祥的“将错就错”的往事，并肯定其教学探索的意义。

王华祥老师说 “ 回想一下以前，是因为它伴随着一个比较专制的艺术形态，比较一元化的单一的教学模式，实际上我们不是反对全因素素描，不是反对写实，我们反对的是不让我们发展，不让我们有新空间，有新拓展，但是这个事情当年看不清，我们要反对的连同这个事情本身一起反对掉了，但是回过头来想呢，我觉得问题不在全因素上，问题是它不能够作为一个终生的唯一的一个艺术标准， 我认为视觉的观察还是最重要的，那么为什么重要呢？我认为人是太有限了，人的能力、生理，生命的时间都非常有限，我们要观察就意味着说我们在自然面前有一颗谦卑的心”。如建筑学院的王兵老师所说，学生应该多接触自然，素描的对象不只是在教室中，素描教学有时可以为学生疗伤。之后，高天雄、靳军老师和王璜生馆长与大家分享了策展及布展过程中的深切感受。

中国画学院唐勇力院长认为中国画在这个中国美术的发展当中，它是有自己的一个“自律性”，在这个过程当中，中国画的教学，它和西方的油画教学或者版画教学，有着很大的不同，因为中国画他有自己的文化传统，有自己的文化精神，在这个过程当中，我们中国画本身他的传统最深厚的是山水和花鸟，在教学当中，中国画的临摹都非常的重要，中国画中的基础教学的“线描”与西方“光影素描”的有不同特征。上个世纪初的中西画之争，而在这次研讨会中则是一种平和的，理性的，学术对话。杨力书记认为，徐冰教授策划这次展览最好的切入点，就是停止某种政治化、情绪化的纷争，这一点意义重大，因为美院争论了近大半个世纪。

中央美院素描60年的发展演绎中，也伴随了60年的故事，从徐悲鸿到当代，由侯一民先生“罢课”，徐冰教授“撞南墙”，到王华祥老师的“将错就错”，到谭平、周至禹老师将“设计素描”的引入和拓展，吕胜中老师的实验艺术系的素描探索。从古典到现代，从结构到解构，从写实到抽象，从单一到多元，从封闭到开放，从中西的对立到中西的对话，在继承中发展，几代海归派和本土派教师的共同参与，中央美院的素描教学才走到今天。与其说是素描60年的发展历程，不如说是60年教学思维方式的演绎和转变过程。

本次素描60年展览让很多艺术家和观众为之深深的感动和震撼，很多著名艺术家如孙为民先生专程几次来看这次展览，中央美院的美术馆从来没有这么热闹。靳尚谊等先生在发言中高度评价这次展览。詹建俊先生说，这次展览的确是美术学院建院以来在素描问题上最全面最有规模的展览，不仅是我们这个学院美术馆


靳尚谊讲话


杨力讲话


邵大箴发言


詹建俊讲话


广军讲话


唐勇力讲话


王华祥讲话


王兵讲话


潘公凯讲话


徐冰讲话


侯一民讲话


苏新平主持会议


刘小东发言


喻红讲话

新馆建馆一年来最好的展览，应该是中华人民共和国在这个问题上，在美术上，特别发展到当代当下，最有价值的一个展览，甚至对于我们当代艺术的发展，都会起到十分大的推动作用。靳之林先生也感慨地说，多年没有看过这么经典的展览，实实在在的非常沉重的一个传家宝，概括了过去，也给将来的发展做出了启示。邵大箴先生说，这样的素描展可能只有中央美院能拿得出来，这源于中央美院这样的传统积淀和深厚的学术背景。刘小东老师也认为《中央美术学院素描60年》是一个世界一流的展览。本次展览的全国巡展工作正在筹划中。

总之今天的研讨会可谓是“仁者见水，智者见山”，从多种角度切入艺术的本体部分。有回顾，有经验，有得失，更有对明天的期盼和未来的责任。素描作为一种表达人类认知和情感可转化为视觉的最直接的媒介，时代变迁，但它的意义永不会消减。 而人类从前工业时代-工业时代—网络信息时代，我们又悄然步入新的60年，我们如何去定义素描，“素描何为？”、“基础何为？”、“教育何续？”，相信在下次的“素描何为？”的闭门会议中能得到更多的答案和解读。 过去我们已走过，现在我们静心思考，未来我们继续拓展，也许这次素描60年展览能成为未来60年的启示录。

董慧萍/文
董月航 张超/图
2010年01月19日

中央美术学院素描60年系列活动之二《“素描何为”聊天会》

时间：2010年1月17日13：00-18：00
地点：中央美院美术馆多功能会议室
主持人：徐冰

与会人：范迪安、王璜生、朱青生、尹吉男、展望、邱志杰、刘小东、宋冬、苏新平、余丁、李帆、 张晓刚、张培力、孙原、彭禹、冯梦波、洪浩、萧昱、喻红、王华祥、郭晓彦
参会媒体：《南方周末》李宏宇、《三联周刊》舒可文、《大学与美术馆》王春辰、《新周刊》章润娟

2010年1月17日下午一点，《“素描何为”聊天会》在中央美院美术馆多功能会议室举行(图1)，本次聊天会是由部分当代艺术家和批评家参与的一个小范围的闭门会议，目的是在第一次研讨会的基础上继续探讨素描与当代艺术之间的关系，学院教育对当代艺术的作用何在？学院艺术教育作为今天活跃的当代艺术家共同的背景，对其日后的艺术发展的作用？我们的艺术教学的利弊、可能性。与会艺术家们对“素描何为”，进而对“基础何为”、“中西何异”、“教育何为”、“教育何续”等问题各抒己见，捧杯畅言，聊天会气氛轻松愉悦。

中央美院副院长徐冰教授主持会议时说：“今天就想通过这个聊天会探讨我们过去学院的这种营养和我们后来的工作，后来的创造，和我们后来在世界各地做各种各样的不同形式的艺术之间到底有什么关系？西方人想了解中国的艺术学院如何在发展新艺术、新学科的同时又保留了传统技法和手头能力，而这种经验在今天的世界艺术教育中是稀缺的。同时他们想知道中国当代艺术是怎样形成今天的这么一种状况，这么强有力，这么有内在的“发展动力”。今天就是想请大家来聊聊天。在座的很多都是老师，都会遇到这个问题，我们做的事和我们教的东西，到底是什么关系？ 梳理过去这60年其实是为了下一个60年寻找一个依据。如何处理技能训练与当代的关系是观照当代问题不可缺失的部分，也是我们必须面对的课题，这也许是我们在将来可以给世界提供的经验。” (图2)

范迪安馆长在致词中说：“徐冰确实为这样展览的策划做了一种学术的思考，这个学术思考不是一般的思考，从学理的角度来做思考。实际的情况，艺术经过二十一世纪之后，随着中国社会跟国际的联系，新艺术在过去三十年积累的基础上，要有更大的影响力和辐射力，就是不断地用一种理性的精神来寻找我们自己艺术的文化支撑，这个学术支撑是非常重要的。看这个展览有一种特别高兴的心情，非常难得，特别有一种等量齐观的一种角度。一方面，觉得非常丰富，有好多话题值得提出来在今天讨论。另外一方面，觉得非常平和，我们能够更多的从自己，从中央美院的教学系统和中国本土这样一种艺术的历史现象中，找到连接当代一些重要的学术现象。这些年来，我们的艺术家们，特别是今天在座的艺术家们，都有自主性的意识，

更进一步的体现那种对话，同时还表现出中国艺术家依托中国现实来探讨整个艺术走向的一种姿态，这可能有一个当代艺术的三部曲，或者三个阶段，第一个阶段，主要是能够“了解国际”，特别是了解西方，不至于落伍。第二个阶段，是“谋求对话”，一种相互的交流。第三个阶段，应该能够对世界的视觉艺术和视觉文化“有所贡献”，反过来，通过我们所探索的和所解决的一些文化的前沿问题，能够来对世界画坛有些启发，现在正处在这个关头上。所以如果今天讨论素描的话题，应该是在这样一种层面上来看待素描今天的有用性，这个有用性就是一块磨刀石，来磨艺术家自己的思想，如果在这方面磨得好，艺术家整体呈现中起作用，不仅仅是风格起作用、造型起作用，而是他的整个思想观念在起作用，所以我想在这个展览中，联系当代艺术的发展，这是非常有意思的。”

对于“素描何为”，徐冰教授认为，素描就是素描，因为它简单，所以它重要。素描是让从事视觉艺术的人提高个人质量的一个便捷的方法和渠道，让人变得精致、精准，懂得在整体和局部的关系中明察秋毫的人。但素描不是唯一的方法，白石老人花鸟草虫画得特好，这和他几十年的木工活是分不开的，这就是他的“素描”训练。冯梦波说：“其实素描是一个特别简单朴素的问题，好多人都觉得素描是解决文化，我觉得是解决说话的能力，能够写文章的能力”。范迪安认为，素描是一种朴素的关照方式和表达方式，正因为载体和工具材料的单一性，它能够促使很多问题更加具有深度，排除一些语言样式上的干扰去追寻本质性的东西。素描不仅仅作为一种语言、载体、手法，更多的作为一种思想的媒介。苏新平老师说：“素描大家都说好用，这里面涉及到空间结构等很多因素的关系，并不是画素描就是画写实人物。”(图3)王华祥则说：“写实是一个无风格的东西，这个无风格的东西，有点像‘原生态’，它有好多‘接口’，写实没有妨碍我成为一个自由人。”展望回应说：“要教学生一个变形的方法，反而他不自由了。”

对于“基础何为”，展望认为，美院四年的教育全是基础，包括创作和创意，这里没有什么艺术家的东西，艺术家是毕业以后的事，这就不是素描问题了，是怎么训练人的问题，王华祥也同意展望的观点。张培力认为，印象派之前，关于基础素描的概念是写实，但是到了印象派之后，这个基础的概念可能就是更宽泛了，特别是现在又有了新媒体、电子艺术，这个基础的范围是非常宽的，不是那么狭窄的。李帆说：“西方的艺术教育基础，往往都不流于一种素描或色彩基础，从幼儿园到小学到初中教育，一直贯穿着，所以大学教育不谈创造性基础，因为他们养成了习惯，解决的是一个宽基础的问题。”王华祥说：“学院把过去的艺术性的东西当成经典，留给我们的就是技术性的东西，可以把它沉淀为基础。”(图4)余丁认为，中国传统教育的核心的基础是四书五经，当然我们不能停留在那个状态下，可以摸索出一种中国人的方式。

对于当代艺术教育存在的问题，徐冰老师认为：“中国素描基础课里有一个问题，一个浪费的现象，艺术家在素描上所花的时间不算少，从初中到高中、大学再到研究生，从几何三角到全身再到人体、单人、双人，但是最后发现，其实它只有‘难易’程度的变化，没有‘课题’的变化，发现学生每画一张就麻木一次。‘制造障碍’是刺激和调动学生能力的一个方法，比如一个树根放在那，空间关系就变了，课题就变了，再如打灯光，灯光前边罩一层网子，通过网子打到石膏上，物体上的光线就和过去‘黑灰白’的关系不

一样了，这些东西使学生遇到障碍，刺激了学生。这方法也帮助学生学会‘看’东西，弄得学生什么东西都想拿来画，有太多有意思的东西。”彭禹回忆大学四年，的确浪费了好多时间，实际上素描不需要那么多的时间，如果还有别的东西可以学，或者我在那个时候学到了更多的别的东西，可能这个素描就不是最重要的一部分。张培力则说：“学院的素描可能会成就一些人，但不是全部，但是也会“扼杀”一些人。有些人可能就是通过这样的一个机械训练，他可能就死，而且比较怀疑的是，基础打好了，素描画好了，创作就好，这个里边没有那种‘等同’的关系，国外设计专业的学生及很多设计师，没有画过大卫，没有画过那么长期的素描，但是他们的设计思路却非常灵活，非常有创造性，就是素描要符合这个专业的需要。中国的艺术家只有‘风格’之间有差别，而没有对于‘语言’本质上认识的差别，因为是受同一种教育出来，都差不多，央美、川美、浙美没有本质差别。”徐冰回应说，素描的限定性有时会激发创造力。同时他也认为，中国艺术家、艺术教育内在的这种联系和这种相似性太厉害，确有这个问题。展望说，美院是比较注重人物素描，在中国古代不那么注重人物，“物”更重要，比如说山川，石头，树木，河流更重要。素描或者英语，都是一个拿来用的东西，交流的工具，但是我们往往把这个变成一门学问来做，不是说好与不好，就是“中国的现象”，这是不是一个“中国特色”？朱青生回应说，在中国古代物就是人，人就是物。邱志杰指出，现在的问题就是这些年的“扩招”，培训的这个专业面临的困难是很大的，很多学校的招生考试全成了“默写”，写生能力不如我们当年考试的时候，写生能力退化，基础部有点变成了“后考生”阶段，不知学生进入油画系、版画系这种专业，有没有出现什么断层。但是进入新媒体和综合艺术或是实验艺术，就是衔接不起来。张晓刚对高考也有感触(图5)，最近带孩子考试突然才知道，中国教育改革很大，改在哪？教学生用一种方法，就是按这个方法练，三个月就可以考学，苹果怎么画，香蕉怎么画。宋冬说，这种教育的方式就是把未来的个人培养成为了一个集体，成为了一个所谓的艺术家的“助手”，现在很多的助手都是各大美术院校培养出来的。萧昱认为，当代艺术离视觉越来越远，而且还叫视觉艺术，当代艺术的可走性，包括艺术家的身份令人质疑。李帆说(图6)：“素描是不是唯一的教育？很多人出国回来说国外的教育如何如何，看到国外的教学方式的一个招，回来在院校里头进行实验，但是会发现它没有‘前沿’课程，也没有‘后续’课程，只是一个‘招’而已。最后这个课程上完了，就结束了，学生一头雾水，其实教育的问题还真是教师的问题。”郭晓彦指出，现在毕业的大学生都特别没有“热情”，刚出来三四年就失去了事业的热心，不知道通过什么训练能够得到，如果没有对事物的好奇心，如果没有不断行走的能力，不可能成为艺术家，这种启蒙是挺重要的。王华祥老师多次提到，当模仿性的训练或再现的训练失去以后，这个空间不是变大了，是变小了，从实践能力和绘画来说，这个能力是萎缩了，不是发展了。抛弃写实的原因，跟近现代的哲学有关系，人类抛弃宗教，抛弃信仰之后，以人为中心的时候，其实我们连同抛弃的东西，第一是文化，第二是自然，就失去了对自然“谦卑”的心。余丁老师指出，中国到了近代社会，四书五经的方式，已经被西方文明打的粉碎了，是这样的一个状态，其实每一种训练方式都是无限的，艺术教育应是因材施教，每个人有不同的方式，其实是“人多”的问题，面对这么多人怎样能够因材施教，改变方法，可能会训练出几个人来，每

一种方法针对的对象不一样，这是中国的现在的美术教育的问题。苏新平老师认为，现在我们这个“大一统”的模式，针对广大中间层面，不针对天才，也不针对笨蛋，就是一个大层面。



图1 聊天会现场

对于“中西何异”及教育现状，王华祥认为，中国这种非常局限的甚至是一种非常“束缚性”的教育，束缚性的教育它没有“宽度”，但是它有“深度”。尹吉男指出(图7)，中央美术学院也是中国最保守的大学之一，60年强大地走过来，就是她有保守的能力，包括条件。剑桥大学，哈佛大学，包括耶鲁全部都是相对保守型大学，不是一个革命大学，不是一个我们说的机械主义大学，保守型大学主要因素是全面的学习历史，把“历史”变成强大因素，方法也好，训练也好，不管什么东西，呈现的历史结构，面对历史人人都有压力，需要有很多办法破解历史，所以培养出大量创造人才。徐冰说过，西方当代艺术和艺术教育是按照"艺术史写作"的脉络展开的，有时过分注重对作品的解释而忽视了作品本身，事实上东西方的当代艺术教育各有所长和各自的误区。西方的线形的艺术史到了央美油画系演绎成四个画室，据刘小东所说，一画室比较崇尚西方古典，二画室教学方法比较俄罗斯画派，三画室更多写意的，从后期印象派到表现主义这一段，四画室基本上是中国传统和美国抽象主义等。张培力说，中国的现在学院里边也是“学分制”，但是都没有实际意义。国外不光是学院里边可以选择，还可以跨学院选课。王璜生馆长认为(图8)，中西绘画各有各的体系，有“抵触”的一面，中国很长时间来对这种西方的教学方式和造型方式非常推崇，成为了社会很重要的一个基础，对一些学生，特别是对学中国画学生的培养有一个问题，央美学生临摹及对笔墨的理解，包括运用，还是差得很远，确实教育是一个比较复杂的问题。让我们想到一系列的问题，中国画的传统将来会不会出现断层的危机？用西式素描的考试作为学习国画的学生的入学标准是否合适和公平？朱青生认为：“如果把西方率先现代化的成就，归结为西方的成就，那么这就是我们的一个误解，无论是中国文化还是西方文化，不相上下，甚至中国的传统文化，某些方面还略优于西方文化，率先现代化。如果说人是世界的主体，这是一个希腊艺术的传统，今天我们艺术学院也好，今天的艺术价值观也好，都从希腊这个根基过来的，我们一方面感谢希腊的创造，感谢把这套东西引入中国的先辈们及他们做出的贡献。另外一方面我们也要深刻的意识到，其实艺术不完全只是这一条路，中国的艺术是以“书法”为它的艺术，它是另外一套审美和核心价值。那么我们中国人想要在世界上，有文化上的一种自我的信心，我们这个民族的人，我们的艺术家，在世界上是可以引领人类精神的，尤其是选择艺术的人，就是选择了要在精神上引领人类的梦想。”



图2 徐冰和范迪安致辞


图3 苏新平发言



图4 王华祥发言

对于“教育何为”，冯梦波说(图9)：“1987年入学的第一天，在礼堂开大会，当时院长讲话说，我们不是培养艺术家，我们是培养美术工作者。”张晓刚说：“教学是不是有一套正确的教学方法，一定能培养出一个优秀的艺术家，我是比较怀疑，我觉得学校的工作不应该和艺术创作等同起来，它只是提供一个基础。”展望认为，教育是全社会的事，而“训练”恰恰美院可以承担，美院唯一能做的事就是训练。李帆认为，教育里面训练是方法，方法里面梳理出规律，这个规律反过来接受教育的时候是生效的，但是要离开规律这个“佛祖”就没了。未来的大学艺术教育，应该是老师们去研究教育，艺术教育其实真的不在于艺术，是在于教育，这是我个人看法，一旦学生离开学校，不能成为艺术家的时候，他带着这种创造性的思考方式，可以进入任何领域，“猫走猫道，狗走狗道”，有时候反观过去的话，会发现我们今天讨论的话题和过去是一模一样的。蔡元培那个时代没有这个大环境，但是现在这个环境是完全可以把它梳理清楚的。范迪安馆长认为，学院教育这个阶段，不应该把所有的基础教育和创作截然分开，应该是经过多年自己的经验比照别人的经验，学校教育的目的，不是训练某些技巧，而是综合能力，这个能力也可以叫做视觉创作能力。

对于“教育何续”，张培力老师认为，现在的艺术教育可能真的应该改变“一刀切”的模式，可以有这种读四书五经的训练，保持那种最传统的教学，但是同时又有特别自由的特别实验的，应该是把原来单一的模式变成非常多元，非常的自由民主，现在社会那么多元，所以现在的教育应该是符合整个社会的一种形态。刘小东说：“一变就来事了。”王华祥老师认为，任何的训练都是在“约束”当中，都是在一种规定当中，而任何的“爆发力”都是在这种“约束”和规定的时候产生的，人类的思维延展也是在一种约束当中产生的。学院的教学既是“下套”，也是“解套”的过程。学生要学会“开锁”，以往的任何已经发生的艺术事件内行看起来是“锁”，外行看就是“咔嚓”一下，其实是节省时间，学院的存在的合理性就在这儿。展望也认为，所发生过的艺术，其实都已经变成技术了，只有在创新的那一瞬间，出现的那一年有艺术性，过去就是技术了，就可拿来教学。尹吉男老师指出“下套”“解套”“开锁”“造锁”都非常好，但是应该讨论怎么样让学校变成不下“假套”的学校，是下“真套”，是做“真锁”，开真锁，这就要求保守的这个纯粹性，要做一个高水平的大学，是为了培养创新人才。”朱青生先生说：“我想中央美院素描缺什么？教了这么多年，它哪些东西没教？哪些东西应该教？在中央美院看到的素描，大多数训练的是学生的才能，整体化的能力和细微辨别的能力，这个当然能够通过素描把它训练出来，也没什么坏处，但是说它对现在的艺术教育就

有用，这也未必，所以在这一点上，就是艺术学院是培养什么样的人？他们需要什么？我们可以把需要的基础课变成一个有训练又简便有要求的课，让他在这个里面获得“真正的利益”，获得“真正的血液”，变成一个强者，让他的精神获得开发，让他的个性获得张扬，这是我们重新要讨论的艺术教育问题，如何做，每一个学校，每一个教授，都可以有自己的决断。”



图5 张晓刚发言



图6 李帆发言

徐冰教授最后总结，今天的讨论非常的深入，非常有意思，因为今天是请了非常现代的艺术家，在实验性上走得非常远，其实有一个共同点，大家都对这个非常传统的学院的教育有一种“反观”的一种认识，感觉到现在这个时候，很多概念，都是要重新再看待的，到底是社会上，或者说艺术圈认为的现代艺术家到底是什么样的一些艺术家，学院的艺术家到底是什么样的艺术家。比如说大家认为是代表新艺术的影像艺术，我总觉得它的受欢迎，很大程度是在补充现代艺术和观念艺术的一种视觉缺失。

今天的与会者都是带有学院背景的当代的艺术家或批评家，大家从多种角度探讨了当下中国美术教育的问题。显然他们的成功与既“保守”又“开放”的学院教育分不开，如朱青生说：“我们作为一个后发达的国家，当时徐悲鸿先生满怀强国之心在西方学习了受到严重挑战的学院艺术，他必须要做，他那一步不做，就没有我们今天在座的人的成就，我们是一步一步这样的走过来”。“学院背景”作为因素之一，成就了在座艺术家的事业，可以说他们的成就是中西文化及多方的滋养、碰撞而成。而今天的文化滋养、碰撞的结构在发生改变，既定概念都在发生改变。徐冰教授说，真正当代的态度是不排斥任何文化营养的。通过分享今天与会者的真切感言和多视角的观点，下一个60年如何走？似乎已经给我们提供了更多有益的参照和依据。

总之，今天的聊天会可谓是尽兴尽言，聊出了很多当前美术教育中的实质性问题。在新的数字化时代，在中西文化“交锋”了一个多世纪的今天，如何改变“一刀切”的教学模式，如何实现有序、高效、系统、民主、多元化的教学（张培力语）；如何坚持严谨而不守旧，如何协调保守和开放教学的关系，深入了解中西教育各自的因果关系，相互学习，“反观”过去，“内观”自己；如何在法则中探寻自由（邵大箴语）；如何正视过去教育的得失和认知盲点，如何在中西教育模式中找到新的“平衡点”。如何实现“基础”和专业真正有效的衔接（邱志杰语）；如何看待中西教育各自的长处和误区，如何处理技能训练与当代的关系，通过各种基础训练让学生变成一个懂得工作方法明察秋毫高质量的人（徐冰语），与社会的需求对接；如何让学生保有对工作持续的“热情”（ 郭晓彦语）和对自然“谦卑”的心（王华祥语）；如何用一种理性的精神来寻找我们自己艺术的文化支撑，通过解决的一些文化的前沿问题，来对世界画坛有些启发（范迪安语）；如何用中国另外一套审美和核心价值，在精神上引领人类的梦想（朱青生语）；如何培养创新人才，开“真锁”（尹吉男语）；这些都是当下我们面临的问题。



图7 尹吉男发言



图8 王璜生发言



图9 冯梦波发言

聊天会正如范迪安馆长所说：“很长时间大家谈艺术最热门话题的是当代，素描是一个“新”话题，如果没有这么一个展览，不容易更加鲜明的提出来，所以这个聊天会更像是一个展览，中央美院办这个展览也预示着某种学术的信号”。聊天的核心是“素描何为”，其实质是从美术教育的“根部”解决面临的问题。讨论“素描何为”其实是为了解答“教育何续”的问题，或许今天聊天会的内容是我们深入思考的一个新起点。靳尚谊先生说过：“弄清历史，才能真正做学问。”尹吉男老师也说：“既不了解历史，又没有一个资历，可能就是比较危险的事情。”想想《素描60年展览》之所以震撼，正是因为它呈现了一个明晰的历史，把我们从淡忘和模糊中拉回到一个清晰的后视镜中，在时代的高速路上寻找前行的依据。

董慧萍/文

于洋 董慧萍/图

二 艺术史及理论研究

逝者的“面具”
——论北周康业墓石棺床画像

文／郑岩（缩写稿）

西安北郊北周天和六年（571年）康业墓是近年来一项重要的考古发现 。据墓志可知，墓主康业为康居国王后裔，曾任魏大天主等职。墓内发现一具带有围屏的石床，围屏上有阴线刻的画像，局部残留贴金彩绘的痕迹。

本文的重点不在于考证这些画像的主题，或通过画像主题来研究康业的生平，也不在于详细研究其中车马、仪仗、服饰、家具、建筑的名物和形制等物质文化的问题，文章试图在另外两个层面上展开：第一，尝试性地讨论图像形式内在的逻辑关系；第二，将第一个层面的研究进一步与对历史问题的讨论联系在一起。在此基础上，本文还将从特殊性和一般性两个方面来思考墓葬画像的功能。

一

为了便于叙述，本文自西壁南侧第一幅起，经正壁（北壁），到东壁南侧第一幅为止，将康业石棺床画像依次编号为“画1”至“画10”（图1）。画像内容在简报中已有较详细的介绍，笔者大致将这些画像分为三组，第一组包括画6、7、8三幅，第二组包括画4、5两幅，第三组包括画1、2、3、9、10五幅。

研究者习惯于将墓葬中表现人物宴乐、出行、社交活动的画像称作“现实生活题材”，认为这类叙事性画像与墓主生前具体的经历有关。研究者对康业石棺床画像也曾提出类似解释 。但是近年越来越多的考古发现和相关讨论显示出，墓葬画像与死者的关系要比我们想象的更为复杂，我们可以找到一些例子来证明墓主与墓内画像关系密切，也不能排除相反的例子。一套画像既可能在死者生前或其家庭严格的控制下来制作，也可能由工匠比较自主地进行生产。在更多的情况下，工匠往往是根据现成的画稿来制作画像，而丧家不一定对画像的内容提出过于具体的要求。概括地说，这些画像首先属于一个大的图像系统，这个系统的“著作权”和使用权不是某个具体的人，而是一个时代特定的社会阶层；在这样的前提下，一个属于这个特定时代和阶层的人可以利用这个系统中的资源来表达独特的思想。这两个层面彼此并不矛盾，但应分别加以讨论。康业墓石棺床画像即可视为这方面的一个例证。

我们先讨论第一组画像（图2）。

画7中央为墓主正面像，是这组画像的核心。图中康业坐于一屋宇内，两侧各有两位侍者，屋宇前又有四

位侍者，侍者以及建筑与景物的刻画，使得主要人物成为画面的焦点。这里我们必须慎重地使用“肖像”一词，这一画像并不是要着意表现墓主的五官特征。画像中康业的左眼和左耳的线条刻画不清，尽管这种缺陷有可能通过彩绘来弥补，但这也说明当时的工匠并没有特别留意其面部的刻画。这些画像大都千人一面，创作者的兴趣在于通过墓主的姿势、角度、服饰、家具、器物、建筑，乃至侍者和自然环境，来表现墓主非凡的地位与仪态。画像中的人物虽实有其人，但画家却并不是着意去表现其独特的相貌，而是要依据人们共同认可的一种审美标准来表现当时人们心目中最理想的形象 。

值得注意的是，画7中的康业右手上举，左手似置于腰间，这种奇特的姿势应是图式旧制的“遗型”。朝鲜平壤安岳发现的曾任前燕司马，后亡命高句丽的冬寿墓（357年）的墓主像右手执麈尾，左手拥隐几 。麈尾为魏晋清谈者把持的雅器，隐几被认为是有“古风”的家具，皆体现了死者的思想倾向 。到了 6 世纪，麈尾与隐几已不再时髦，因而也就从这种传统的画像中退场，但人物的姿势却保留了下来。

这种正面的墓主像可以上溯到汉代 ，大约5世纪初在北魏墓中流行开来 ，并在6世纪北齐墓壁画中成为一种定制。北齐徐显秀画像则采用了诸如貂裘之类的服饰和周围众多的侍者，以及鞍马牛车来表现人物特殊的身份与地位，反映了时代风尚的变化。为什么在5至6 世纪会大量流行这类的画像？我的一个假设是：这一时期佛教艺术流行，在上层社会热衷于建造佛像和石窟的时候，宗教偶像的基本格局会影响到墓葬的设计。墓葬和石窟体现的生死观不同，但这并不妨碍二者之间产生关联。以沙岭墓、徐显秀墓画像与北魏到东魏时期的山西太原天龙山第2窟正壁佛像与菩萨像的基本格局相比，我们不难看出二者的相似性 。徐显秀的双耳肥大而下垂，是来源于佛像的特征。

画6、8分别描绘牛车与鞍马，均是两晋南北朝艺术中相当常见的题材。引人注目的是画6中的车和画8中央的马皆作背面。车与马的侧面较长，而正面与背面较窄，所以侧面的角度最适宜表现其外形特征，而正面和背面则需要根据透视对深度进行“压缩”，在刻画时难度较大。这些细节虽然新奇，却不是康业墓画像作者别出心裁的创造。正面或背面的马与车在汉代画像中即有所见，形象大都比较简单。6世纪的作品也可见到一些精彩的例子，在济南马家庄北齐道贵墓西壁有一牛车，似是正面，其表现难度与背面相同 ，甘肃文山顶天水石马坪墓石棺床正面最左端围屏上的一乘牛车应是背面 。背面的马见于美国纳尔逊·阿特肯斯美术馆（Nelson-Atkins Museum of Art）所藏北魏孝子石棺（图3） 。康业墓画8中的马完全是背面的，难以完整地传达出马的形象特征。但有趣的是，其右侧又有一匹侧面马的前半身，一背一侧，像机械制图中两个角度的正投影图，互为“注脚”；而侧面的马不完整，避免了喧宾夺主。这两幅画面皆作俯视的角度，由近到远的山林增加了画面的景深，再加上车马角度的独特处理，使得画面呈现出相当复杂的结构。

与前两组画像静态的场景不同，第二组画像（图4）是动态的。画4中墓主骑马的形象缺少创意，无须过多讨论。画5刻画了女主人在众多侍女的簇拥下缓步出行的场面，其基本人物关系与龙门、巩县石窟帝后礼佛像相似，也与山东临朐北齐天保二年（551年）崔芬墓的画像比较一致（图5） 。画5人物衣带飘飞的画法与纳尔逊孝子棺上舜之二妃和董永故事中的女仙形象如出一辙 。同样的形象也见于山西大同石家寨北魏司马金

龙墓出土漆木屏风和传世的《女史箴图》、《洛神赋图》。人物身后飘扬的衣带、伞扇向前上方聚拢的线条产生出明显的动势；人物重复的姿势又使画面充满韵律感；人物前后透视关系的处理，以及最后一位侍女拉开一步、倒数第二位年轻侍女略微转身等细节，使得画面更为丰富。

这组画像可以看作卤簿图的一种简化版本。南北朝卤簿图流行，在当时是一些人炫耀自己身份的工具 。自汉代的车马行列画像，以迄大同沙岭北魏墓壁画中的牛车仪仗，这类绘画多是通过浩大的出行场面来表现人物显赫的身份。所不同的是，康业墓画4、5所见的不再是无限铺张的场面，而更加重视对于人物内敛细腻、从容优雅的仪态的刻画。

与前两组画像彼此关联的情况不同，第三组画像（图6-10）彼此独立，散布在整套围屏不同的部位，但各个画面的构图有一些共性：一，均为群像组合，画中一男子或女子坐于小榻上，作半侧面，似可认定为墓主夫妇，男女主人周围有众多侍从或宾客，这些人物或坐或立，有的似乎在聆听主人的谈话，其位置姿态虽略有主次，但地位显然都低于墓主夫妇；二，所有人物都身处山林中；三，所有人物皆集中在大树下。

在以前发现的材料中不难找到具有类似特征的画面。第一个例子是洛阳城西出土北魏正光五年（524年）赵郡贞景王元谧石棺两帮的孝子（图11）、孝孙画像 。这些画像的着重点似乎不是要表现故事情节，而只选取了一个个静态的场景。在这些画像中，人物半侧面的坐姿、人物的主次关系、茂盛的林木等，都与康业石棺床画像类似。

第二个例子是洛阳北邙山出土的一具北魏石棺床上的画像 。画像中也有许多坐在树下的人物，皆有榜无题，难以一一指认其母题。这些画面模仿了屏风的形式，与康业石棺床画像更为一致。

沿着第二个例子屏风式的构图，我们可以找到第三、四个例子，即临朐崔芬墓（图12）和济南东八里洼北齐墓中的高士屏风壁画 。虽然这些画像中的人物很少，但与康业石棺床画像中人物坐在树下的特征是相同的。山东北齐高士画像的源头是南朝的竹林七贤画像 ，这就将我们的视野引向南朝。在南京西善桥宫山墓竹林七贤和荣启期模印砖画这个著名的例子中 ，人物均为树下坐像，其构图明显可以划分为八个面积相等的单元，每个单元由一人一树组成，这样的格局或许就是屏风画去掉中间边框的结果。这是第五个例子。

第六个例子将我们的视野扩大到佛教艺术的领域。如果略去纽约大都会美术馆（The Metropolitan Museum of Art）东魏武定元年（543年）造像碑上维摩变浮雕（图13） 中帐幕，我们会看到画面中许多因素与康业石棺床画像十分相近。如维摩诘和文殊师利身后都有一棵大树，二人均为半侧面的坐姿，且均在讲话，每个人周围都聚集了众多的听众。经文中提到文殊师利前往维摩诘的住处，有八千菩萨五百弟子百千天人俱入维耶离大城 。但在维摩变二元对立的结构中，随行的众菩萨、弟子、天人划分为两个阵营，分列于维摩诘和文殊师利周围，而不是集中在文殊师利一边。这种格局也是我们在康业墓画面中所见到的。如此将一整幅画面划分为二，并不是笔者为了与康业石棺床画像比较而采取的纯粹主观的做法。以敦煌为例，正是在6世纪，由于石窟内中心佛龛的存在，维摩诘和文殊师利及其统属的听众，分别被绘制在龛外的两侧 。

另外，康业石棺床画2中有一细节，描绘了一位女子右手攀树枝左手叉腰而立（图14）。仅就形式而言，

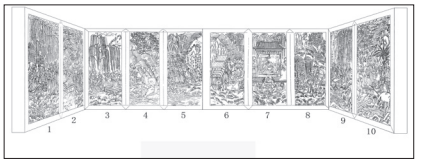


图1 康业墓石棺床画像编号示意图



图2 康业墓石棺床第一组画像（画6、7、8）

与之最为接近的是佛本行故事中对于释迦牟尼诞生情节的描绘。在芝加哥美术馆所藏公元2世纪末到3世纪初的犍陀罗浮雕中，可见到摩耶夫人右手抓树枝，双腿交叉的姿势（图15）。北朝佛教雕刻中也常见此类题材，敦煌北周第290窟人字披顶东披佛传故事中，摩耶夫人的画像与康业墓女子的姿态如出一辙。

最后要讨论的是画面中的山林。山林与道教、佛教信仰及习俗都有关系，也与南朝园林文化的发展密切相关，这已是常识性的问题。传为东晋画家顾恺之所作《画云台山记》一文谈到山水的画法，有一些描述性的文字，几乎可以与康业石棺床画像对读。《画云台山记》谈到“云台西北二面”的部分时，提到“其侧壁外面作一白虎，匍石饮水”。这样的情节在康业石棺床画9、10中彰彰在目（图16）。值得注意的是，《画云台山记》所记述的画作并不是纯粹的山水画，而是张道陵在云台山测试赵升等弟子的故事。

在以前的研究中，以上的例子往往被划归于不同的门类，如“佛教艺术”、“道教艺术”、“墓葬艺术”，其形式也常常被限定在特定的内容和意义下来讨论，而在本文中，世俗与宗教的界限，佛教与道教、儒学乃至玄学的界限均被打破，我们所强调的是这些艺术作品形式上的共性。那么这种共性是不是单纯依靠图像材料进行的虚构？在形式背后有没有观念上的联系？鲁迅有言：“晋以来的名流，每一个人总有三种小玩意，一是《论语》和《孝经》，二是《老子》，三是《维摩诘经》。”也就是说，这些性质不同的经典，在实际生活中是混杂在一起的。如南齐张融遗令，“三千买棺，无制新衾。左手执《孝经》、《老子》，右手执《小品》、《法华经》。”不同的经典既然可以放在同一个人的棺中，而与经典还有很大距离的图像便有更多的机会彼此交织在一起。图像的形式特征和彼此的关联也可能会带来作品意义和功能的变化，或者说，形式本身也是作品的重要内容。

从内容上讲，第三组画像明显的特征是“借客形主”，即借助一些地位相对较低的人物来衬托主人的尊贵。图像中借客形主的做法至少可以上溯到西汉时期，如著名的湖南长沙马王堆西汉1、3号墓帛画中，即以仆从来衬托主人的形象。东汉时期大量流行的宾主会见画像也以地位较低的人物来衬托主人的尊贵。从东汉开始的另一种变化，是利用外族人的形象来衬托主人的地位，我在以前的文章中将这种传统解释为“四夷宾服，万方来朝”观念的一种民间图像版本。康业墓第三组的五幅画像是这类题材中人物最多的一例，画像中的“客”发展为“众”。

康业墓石棺床的三组画像代表了6世纪墓主像的三种类型。这些不同类型的画像汇集在一起，男女墓主一次次重复出场。在美国波士顿美术馆所藏洛阳出土北魏孝昌三年（527年）横野将军甄官住簿宁懋石室的背面有一组画像，刻画了三位长者及其侍女，分别被四根立柱区格为三幅，其构图与屏风十分相似（图17）。画像中人物形象、服饰均十分接近，但彼此角度不同。论者多认为其中的长者均为宁懋的肖像，其说可从。这也是墓主重复出场的一个例子。宁懋画像也来源于一种现成的格套。20世纪70年代末在洛阳东关发现一件方

形刻石，其背面刻画的四位长者左右顾盼，均有一至两位侍者扶持 。这件方形刻石的正面雕博山炉和狮子，两侧各有四身神王，据此推断这可能是一通与佛教相关的丰碑的底座，刻在背面的长者可以判定为供养人的形象，其形式与宁懋像所见十分相似。洛阳东关和宁懋画像在形式上有两个特征值得注意，一是整体的统一，二是细部的变化。人物的面相、冠服、姿势、组合关系，极具统一性，而人物角度的变化又使得画面富于趣味。与之可以对比的例子是南京西善桥南朝大墓竹林七贤与荣启期模印拼镶砖壁画。和宁懋画像一样，其总体构图的一致性和人物、树木的细节变化完美地统一在了一起。



图3 纳尔逊-阿特肯斯美术馆所藏
洛阳北魏石棺孝子王琳画像

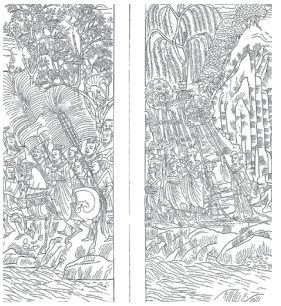


图4 康业墓石棺床第二组画像
（画4、5）

康业画像与宁懋、竹林七贤画像等作品都反映出这一时期的绘画语言正变得日益丰富，人们在内容之外醉心于形式的探索；反过来，形式又使得内容的表现更为深入和复杂。这种变化既有绘画本身内在的逻辑，也有世事风气的影响。在南朝刘宋宗室刘义庆所著《世说新语》的“容止”节中，“容貌”的同义词一下子变得异常丰富——风姿、姿容、神情、美容、容姿、容仪、形貌、美形……而有关的比喻更是五光十色。此前从来没有任何一个时代，人们如此注重自己的容止；也没有任何一个时代，使用如此丰富的语言——无论文学，还是绘画。

二

除了“图像的康业”，这座墓葬中还发现了“文字的康业”。根据出土的墓志可知，康业先祖为康居国王族，曾任大天主。“大天主”一职文献失载，据考可能与隋唐时期的“祆主（祝）”有关 。那么，文字所反映的康业与图像中的康业是什么关系？

从1999年隋开皇十二年（592年）虞弘墓发掘以来，一系列考古新发现使得关于6世纪前后入华西域人墓葬及其美术的研究引起了海内外学术界广泛的关注。学者们注意到其中一些不同于汉地传统的图像，如很多高鼻深目的少数民族人物，具有中亚宗教特征的神祇，富有异域色彩的建筑、服饰与器用，甚至包括画面整体的构图、技法和风格等等。由这些图像材料入手，人们讨论了以粟特人为主的西域民族的历史以及与中原文化的交流。与安伽、史君和虞弘等墓葬具上的画像不同的是，康业墓画像总体上显露出的是中原文化的基调。

康业墓石棺床画像采用的是阴线刻技法，与其他来华西域人墓葬中贴金彩绘的浅浮雕差异较大。康业墓石棺床画像中的建筑、服饰、器用均表现为中原体制，没有明确与祆教信仰相关的图像出现。画7置于中央曼道上有一件高足器物，也不是祆教图像中的火坛，而更像是香炉之类 。令人惊异的是，画7中的墓主服饰为褒衣博带式而不是胡服，甚至还有一张汉人的脸。虽然其左目看不太清，但从所见的部分可以判断，这张脸总体上比较扁平，不具备中亚人高鼻深目的特征。从保存更完好的画4来看，马背上的墓主完全是一位中原士大夫的形象。这些“汉式”的脸已经突破了最底线，不仅没有表现墓主个人的特征，就连其所属民族的特征

都没有表现出来。


图5 临朐北齐崔芬墓墓主画像

康业所代表的西域人士进入汉地之后，虽然在宗教、习俗和艺术等方面不同程度地保留有其原民族的传统，同时他们也希望融入当地的文化之中，土葬和棺椁、棺床的使用本身就是汉化的表现 。同样，我们也可以从康业石棺床画像对于中原艺术图式的取用中，来思考入华粟特人的文化倾向，或许在这个层面上，我们又可以将墓葬画像与墓主的身份联系起来考虑。但是需要注意的是，从美术史的角度和方法来看，我们应当首先观察图像在传播、复制、借用、改造的过程中内在的逻辑关系，而不应急于借助这些画像来构筑一种情节生动的墓主传记或民族史，图像语言和文字语言之间可以沟通，但二者的差异也不可忽视。

目前尚没有足够的资料来复原入华粟特人葬具制作的具体过程。我们可以据此史君墓题铭判定书丹者的族属，却无法由此判定刻工的族属，更无法证明画像制作者的族属。退一步说，即使史君石堂的画像出自粟特聚落内部的人士，我们也不能据此推断康业墓石棺床的制作也是如此。如果将这套画像认定为墓主生前或死后其家属与工匠协商的结果，那么，采用一张张汉式面孔以及种种汉式建筑、器用和服饰，本身就是一种有着明确指向的态度。当然也不排除另外的可能性，如购买、赏赐等，但即使这些情况，也需要丧家去选择和接受。从画像来看，康业墓的独特性十分明显，我们至少可以得知画像的稿本大多属于中原绘画系统。与安伽墓志煞费苦心的措辞一样，康业石棺床画像的设计也有其特别的用意。石棺床上一幅幅墓主像组合配搭虽凌乱生硬，但“重复”的目的似乎正在于“强调”——用尽所有中原地区可以找到的画稿，通过沉静雍容面孔、朗朗轩轩的姿态、前呼后拥的人物关系，塑造出一种理想化的“社会形象”，同时，也重新定义其“文化形象”，即掩盖掉康业本来的胡人血统，将他打扮成一位身份不容置疑的中原士大夫。

三

如果将眼光扩展到整个墓室，除了图像和文字中的康业，我们还会看到第三种形式的康业，即康业本人的肉身。从康业墓发掘简报刊布


图6 康业石棺床画1


图7 康业石棺床画2

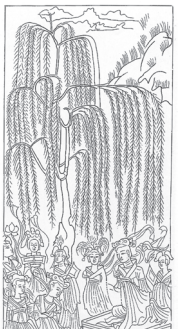


图8 康业石棺床画13


图9 康业石棺床画9


图10 康业石棺床画1



图11北魏元谧石棺郭巨画像魏造像碑维摩变浮雕



图12 北齐崔芬墓高士屏风壁画魏造像碑维摩变浮雕



图14 康业石棺床画2局部

的照片中，我们可以看到死者完整的遗体安置于石棺床上。

墓志是对生前康业的追忆，围绕着这具石棺床，展现出的是墓主另外两种不同的存在状态：一是死亡后真实的身体，一是图画中生动的形象，二者的对比如此强烈，又如此紧密地联结在一起。那么，什么是一座墓葬的核心？我们如何在墓葬这个特殊的环境中理解这套画像？这些活泼的形象与冰冷的遗体是什么关系？这些问题涉及对整个中国古代墓葬美术的理解，而不限于康业墓本身；但是，正是因为康业墓的发现，它们才如此鲜明地浮现了出来。要全面回答这些问题，绝非一两篇文章可以彻底解决。此处我只是试图将这个问题放置在有限的时代范围内，尝试性地提出一些思考的途径。

墓葬的营建，最初目的无疑是为了安置、保护尸体。其基本的前提就是：人死灵魂不灭。绘画的意义与随葬品一样，是为死者营造一个物质和视觉上“如生”的环境。从逻辑上讲，墓主像的出现应基于两种认识：其一，死者的遗体丧失了在另一世界继续“生活”的功能；其二，那些绘画可以“感神通灵”，具有替代作用。

由于信仰、习俗和感情的作用，人们总是希望存在着另一个世界，好让死者继续他另一种生命。这个世界可能在天上，可能在神仙的国度，也可能在地下黄泉。而作为安置遗体的墓葬，只要有条件，也自然可以扮演“另一个世界”的角色。墓葬一方面要体现生死有别，“备物而不可用”，另一方面又要与现实世界相对应，以体现“事死如生”的原则。绘画则是建构这个死后世界的重要手段之一。

钱锺书对于妙画通灵的问题有过比较全面的论述，宗像清彦和石守谦也都有过重要的研究。根据他们的解释，“这所谓的‘感通神灵’是一种超乎因逼真而使观者将画中物误为真物的写实功力之上的、具有类似巫术的神秘能力。中国古代的艺术家认为艺术作品一旦具有这样的生命力量，便会因为‘同类相感’原理，与外在的天地自然产生互动，而有灵异的现象发生”。

石守谦特别分析了杜甫《丹青引》一诗“玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向”两句，他的解释是，这两句“不仅是在比喻曹霸玉花骢的逼真而已，实则也在赞美画家笔下创造出一能来往传移于庭前真马御玉榻上画马之间的骨气生命。”这里说的“玉花却在御榻上”应是在床榻周围屏风上画马的例子，这样屏风在吐鲁番唐墓有实物发现。唐人段成式《酉阳杂俎》详细记载了一个“美人下墙”的故事，恰可以与“玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向”的诗句对读：



图17 波士顿美术馆藏洛阳北魏宁懋石室背面画像

元和初，有一士人失姓字，因醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人等，悉于床前踏歌。歌曰：“长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。无袖弓腰

浑忘却，蛾眉空带九秋霜。”其中双鬟者问曰：“如何是弓腰？”歌者笑曰：“汝不见我作弓腰乎？”乃反首髻及地，腰势如规焉。士人惊惧，因叱之，忽然上屏，亦无其他。

“失姓字”、“醉”、“醒”、“古屏”等字眼，都暗示着此类现象在现实世界似有若无的特征，而接下来的故事情节则十分逼真。与这种文学的笔法类似，墓葬本身即是一个虚拟的世界，作为这个虚拟世界的一种组成元素，绘画中的形象可以变成真实的人物，就是顺理成章的事情了。

死亡是既成事实，康业卧于石床上不可复生。也许在这个时代，并非所有的人都相信魂灵有知，但面对死亡，亲人旧朋们无能为力，只有认真地做着一切。石棺床以及康业的遗体被安放在墓室的后半部，前面是一大片空白，在墓葬被盗之前，这里曾摆放着大量美食与珍宝。在康业下葬之后，这里可能还曾举行过一次短暂的祭奠仪式。墓门一关，时光停滞，这场盛宴由瞬间的“过程”转变成永恒的“场景”。

对于康业来说，石棺床围屏上的图画正可以弥补这种遗憾。画像是平面的，虚拟的，它们呈一种半封闭的格局，围绕在康业遗骸的周围。康业的肉体与这套画像并不是观者与被观看者的关系，画像仿佛是康业的一场美梦，梦境中的主角不是传奇中的美人，而是康业的影子，这些影子脱胎于他的肉体，又在梦境中映现出来。即使一切都腐朽了，石头仍能恒久。画像的风格写实，加上原来所施加的彩绘和贴金，套用一句被用滥了的成语，堪称“栩栩如生”；如果限于字面上理解这个成语，也许正中问题的要害——这些画像使得康业在另一个世界中永远“如生”地活下去，也使得他的家人多少得到安慰。从这个意义上讲，这些画像仍然是康业的“面具”，它们不仅将这位来自外域的尊者转化为中原的士大夫，而且也使这位逝者得以永生。

一切都是生者的安排，所以，这并不只是一个关于死亡的故事。



图13 大都会美术馆藏东魏造像碑维摩变浮雕



图15 芝加哥美术馆藏犍陀罗浮雕

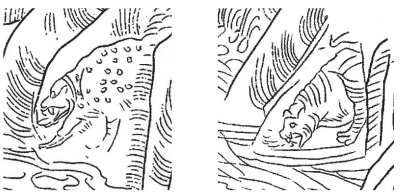


图16 康业石棺床画9、10局部

女性主义干预艺术史
——格里赛尔达·波洛克的艺术史范式理论

文/齐 鹏

格里赛尔达·波洛克[1]是西方第二代女性主义艺术史家。在第一代学者的研究基础上，波洛克广泛融合了西方马克思主义的哲学—美学理论、弗洛伊德学派的精神分析和以德里达、福柯等人为代表的解构主义等包括着西方当代哲学、社会学、文化学、心理学和精神病医学等学科在内的学术成果，在西方女性主义艺术史[2]研究领域建立起富有特色的理论框架。本文就波洛克提出的女性主义艺术史范式的问题展开讨论。在此过程中，逐步揭示出波洛克反父权制艺术史经典的立场，凸现出波洛克提出的女性主义干预艺术史[3]这一主张的理论背景和架构。

一、新范式的理论构造

范式（paradigm）是美国科学哲学家托马斯·库恩（Thomas S. Kuhn，1922-1996）在《科学革命的结构》一书中提出的概念：从本质上讲，范式是一种理论体系，是一种对本体论、认识论和方法论的基本承诺，是科学家集团所共同接受的一组假说、理论、准则和方法的总和。库恩认为，范式的形成是科学成熟的标志，任何一门学科只有具备了稳定的范式，才能称之为规范科学。而范式的突破将导致科学革命，从而使科学获得一个全新的面貌。[4]

最初，在艺术史领域提出范式转换问题的女性主义学者是琳达·诺克林。她在1971年发表的《为什么没有伟大的女性艺术家》一文中写道：

女性主义者的批评必须能够刺穿文化意识形态的局限性，去揭示其偏见和不足之处，不仅关乎女性艺术家的问题，而是将这一学科视为一个整体，明确地阐释出一些至关重要的问题。因此，这里所谓的女性问题，绝不是一个外围的和次要的论点。它能够成为催化剂，一个有力的和有智识的工具，去探查那些最根本的和“天性的”假设，为其他种类的本质上的质问提供一个范式，并且该范式可与其他领域建立联系。[5]

根据库恩对范式的定义，以及诺克林在艺术史中对范式概念的运用，波洛克认为：

“一个范式定义了一个科学共同体内所共享的目标，企图研究和解释的事物，以及它的程序和范围。范式是具有规范性的母体（disciplinary matrix）。……当研究和阐释的主导模式无法满足科学或学科的分析任务时，便会产生范式的转换。”[6]

既有的西方艺术史研究范式，基本对女性艺术家采取排斥或忽略的态度。就科学研究的客观和公正性而言，这无疑是偏颇和狭隘的。同时，这些艺术史方法也无法对她们做出合理的评判或阐释。因此，从性别研究的角度出发，进行范式转换，就是要批判这些性别盲点和死角，并提出有建设意义的主张。该范式的理论

构造主要有以下三个方面。

1、新范式的定义

关于女性主义艺术史范式的概念，伊丽莎白·F·格诺维斯（Elizabeth Fox-Genovese）曾经提出疑问："把女人添加到艺术史之中和生产女性艺术史是一回事吗？" [7]在理论研究过程中，要求学科接纳女性是一个初级意识。因为，像波洛克这样的第二代女性主义艺术史家们已经认识到，女人被忽略和被遗忘的原因，并不是艺术史纯粹的健忘和偏见，而是作为父权制学科建设的一种基本结构而存在着，而且威力巨大。就此而言，女性主义艺术史范式应该是一个属于女性自己的学科范式。该范式应该为女性艺术实践和理论研究提供积极发展的学科环境。然而，需要注意的是，这并不意味着女性主义艺术史研究仅仅是关注女性，更重要的一个层面是女性主义者的问题意识，即对权力制度保持质疑的态度。由此看来，这个新范式同时也是一种解构体系，它以瓦解资产阶级父权制社会系统和意识形态结构为己任。可以说，女性主义艺术史的范式概念是在阶级、种族和性别的层面上，以解构艺术史学科父权等级制度为前提，为女性和其他边缘群体争取社会价值以及文化意义而建立的一种艺术史范式。

2、新范式的理论结构

这一范式有两条并行结构，其一，恢复历史上的女性艺术生产者的资料；其二，对父权制艺术史的意识形态和制度实施批判策略。两条线索是交织进行的。前者是女性主义艺术史的根基。因为在艺术史的发展过程中，她们的活动一直遭到有意或无意的排斥。长期以来，女性艺术家的历史文献资料是一种缺失状态。并且在艺术史发展过程中，这种情况愈演愈烈。女性主义建立自己的艺术史实体，使得理论阐释具有实际意义。后者则构成了女性主义艺术史理论和批评的主要范畴。运用适合其理论实践的阐释工具来建立自己的理论体系，达到解构目的，对女性主义艺术史的建构行动具有指导作用。

3、根本性转换的范畴

这一范式主要转换的对象有两个，一个是父权制学科制度的性别歧视结构，另一个是"经典"（canon）的霸权话语。

从性别的立场出发，女性主义已经提出质问：为什么艺术史必须制造出一个纯粹阳刚气质的历史？对此，波洛克谈到：

"我们发现，仅仅是在20世纪，当艺术史作为一个学科，已经建立起制度化的学科规则时，大部分艺术史才有系统地把女性艺术家从记录中删除。大多数艺术史书籍也不再提及女性艺术家的存在；而那些有所提及的，只不过是要表明她们是次要和可忽略的……暴露艺术史的基本假设、偏见和沉默，便是去揭露女性艺术家被记载和被排斥的方式。" [8]

艺术史的非中立性已经在社会艺术史范式[9]中得以验证。女性主义则进一步揭示出将两性区别对待的性别制度。

经典的霸权话语，是以欧洲中心论为基本出发点的艺术史研究模式。问题是，它总是将其他的艺术形

式视为次要的；总认为在一定程度上与它有着某种牵连；受到挑战时，便会否定对方。这就是一种霸权。对此，波洛克认为：

“与其只有单一的、公认的以及大写的艺术史，不如有许多小写的艺术史。艺术史应该呈现出复杂的阶级、种族、文化、历史、地理和性取向等真实社会状态。” [10]

女性主义者正是通过对自身性别压迫的解放，进而意识到不同阶级和种族的压迫也需要为之抗争。只有从这种全方位的立场出发，才能建立一个具有真正意义的女性主义艺术史。

上述三点理论构造，基本上勾画出波洛克的女性主义艺术史范式理论的框架。作为一种理论学说，不可避免地要涉及到两个基本问题，即研究者的立场及其问题意识。它们的准确性和洞察力，将决定该范式在实施过程中的可行性。

二、研究者的立场和问题意识

1、立场

波洛克在一篇论述女性主义艺术史和马克思主义之间关系的文章中指出，研究者的立场应该是历史唯物的女性主义。[11] 一个重要的原因可以归结为其所处的社会关系。正如马克思主义对资本主义体制的犀利分析，女性主义者也正是运用了马克思主义理论分析工具，才能有效地鉴识这些社会关系中所存在的性别统治和压迫的根源。

女性主义者在立场上与马克思主义者保持着某种程度的一致，都反对阶级压迫，只是女性主义涉及范畴更广。由于目的不同，两者也呈现出一定的差别。女性主义者不但要避免用性别替代阶级的简单做法，还要具有一种批判意识，即马克思主义也存在对女性的忽视，以及庸俗马克思主义倾向。

这一立场对于女性主义者剖析自身问题，也起到至关重要的作用。在肯定即有成绩的前提下，凭借此立场找出一些真正的陷阱和矛盾，并加以改正。这十分有利于稳固学科范式，并使之趋于规范化的发展道路。

2、问题意识

在此，所谓的问题意识是指在理论和方法领域，针对所表达的内容和生产的知识而产生的观念意识。它不是自然存在，而是通过分析得出。女性主义的相关研究已经提出，性差异的社会建构是分析女人问题的整体框架。[12] 正如在文学和社会学领域，女性主义学者不断强调，只有将社会性别权力和性取向定义到历史驱动力的重要位置上，才能理解性的统治和剥削这一根本的社会矛盾。它决不是阶级的附属物。如果没有这样的问题意识，很容易进入误区。例如一种社会学的方法，以攻击社会机制和反抗经济上对妇女的歧视为主要目的。然而，依据实际效果来看，此举对于性别歧视的社会结构并未产生重创，只是起到一些改善作用。对此，波洛克也指出：

“性别歧视是父权社会的一个病症，不是社会导因。以西方资本主义社会为例，一方面，自由主义资产阶级宣称人人平等；另一方面，在经济、社会层面，如教育、媒体等意识形态机构进行心理方面的结构性限

制，阻断了女性对于平等权力的享有。歧视仅仅是一个社会矛盾的显露点，一个社会中主导与优势的社会和性别群体压迫和剥削其他群体而产生的矛盾冲突。可见，性别歧视不是导因，所以也无法解释。” [13]

意识到性差异在社会建构过程中的这些症兆，我们才能体会该建构活动在社会总体性构造中的巨大威力，才能识别资产阶级父权制的深层意识结构，进而找出问题的根源和解决的策略。

那么，性别的差异究竟是如何被建构出来？要回答这一问题，我们可以在核查女性主义艺术史范式转换成效的过程中得到答案。因为该范式所转换的范畴，也是艺术史领域性别差异的社会建构涉及的重要方面。可以说，对性别差异的社会建构的再现，是这一范式取得成果的基础。

三、范式转换的实际成效

我们可以通过三个方面来验证其实际成效：艺术史的体制，女性艺术家的身份，以及女性艺术家的作品空间。

1、批判艺术史的性别区分机制

社会性别的区分对待，在艺术史学科中有着明显的迹象。例如裸体写生训练。历史画是西方绘画中一个重要的创作题材。自16世纪建立艺术学院以来，为了更好地描绘人物，裸体写生成为重点训练课程。最初大多使用男模特，较晚一些才开始使用女模特。裸体写生的课程只提供给男性，女性不被允许参加。这的确给女性艺术家的创作造成一定障碍。然而，与一般持有此观点的女性艺术史家不同，波洛克认为：

“仅仅裸体写生课程的限制并不能造成根本性障碍。因为女性艺术家可以非正式地雇佣裸体模特，或者请朋友、丈夫充当模特……裸体写生课程的限制是作为一种学院借以区分男女活动范围的策略。随着时间的推移，这种区分已经在不知不觉中变成男女的才能天生不平等的证据。” [14]

这样的学院机制否定了女性从事历史画创作的可能性，致使女性失去一种重要的艺术语言。

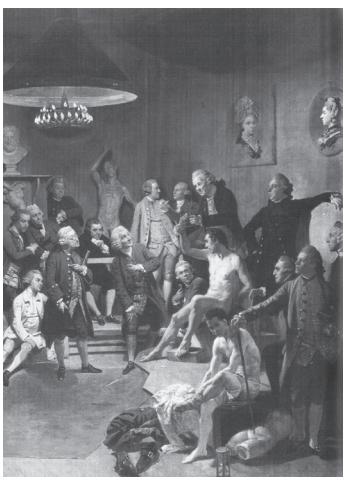


图1 佐法尼《皇家学院院士》，1771-72年

艺术史机制对女性的限制还有很多方面，如展览机制（法国沙龙展中女性不被视为专业画家），获奖评选机制（罗马奖直到19世纪才让女性参加）等等。[15] 面对几乎每一位女性主义艺术史家都会提及的《皇家学院院士》(图1)这幅作品时，波洛克把它概括为艺术史将女性排斥出局的两个途径。首先，全体院士集体亮相时，由于现场有裸体男模特，女院士便不能在场。她们作为艺术家的概念被排除掉了。这里的潜在意识是，不能画人体如何能成为艺术家？但是，历史画需要真实性。既然是全体院士的集体照，如何省略两位女院士呢？画家佐法尼的办法是，将她们描绘成挂在画室墙壁上的两幅肖像画。第二个途径便是将女性视为艺术的客体，如同画室中其他古典雕塑、家具等物品一样，成为男性艺术家描绘的对象。通

过对同时期其他书写女性艺术家的文本考察，波洛克发现，在这种书写倾向中，女性艺术家没有被体现为理性和学识的化身，而且成为美丽的观赏物、性的欲望对象、一个艺术灵感来源——缪斯（Muse）。[16]

随着艺术史学科的不断完善，对于女性艺术家的性别歧视制度也得到巩固。直到20世纪60年代，女性艺术家的处境依旧没有多少改善。波洛克以20世纪70年代中期一些女性艺术家作品为例：

这些女性艺术家以装置、拼贴等较抽象的艺术手法，表达有关劳动的性别分工和同工同酬立法冲击现实等题材时，公众很难将它们视为艺术品。正如玛丽·凯利的作品在1978年海沃德双年展上遭遇的普遍质疑。有评论认为，这样的作品不属于艺术画廊，而是应该属于妇产医院的大厅、妈妈商店，或者妇女杂志。[17]

不论是艺术史学科的发展初期，还是成熟期，我们都可以发现它不是一个中立的场所。其明显的社会意识形态和性别歧视的制度，充分说明女性艺术家被排斥、忽略和贬低，是一个学科制度不断建构的结果。而这种积极建构的学科制度既是性差异社会建构的组成部分，受到整体社会实践的影响；同时，它也对整体社会实践主动地产生影响。

2、确立女性从事艺术活动的社会价值

基于对学科体制的批判，进而得以明确女性从事艺术活动的社会价值，这一成果主要是在女性艺术家身份的建立过程中获取。一般而言，在艺术史话语中“艺术家”（artists）一词是指男性艺术家；使用女性艺术家（woman artists）一词，是为了表明某件作品由女人制作。随着艺术史话语不断制度化和等级化，女性艺术家一词不仅仅作为区分艺术生产者的生理性别的术语，更具有某些特定的含义。它们指向一种模式化的阴柔气质，而男性艺术家概念是其基本参照体系。

早在文艺复兴时期，有关女性艺术家的记载并不罕见。波洛克列举了文艺复兴时期的两本著作：薄加丘的《论名女人》和瓦萨里的《大艺术家传》。薄加丘在书中提及许多女性艺术家的名字，而且是从远古时代开始的。瓦萨里也在书中记载了数位女性艺术家。这能表明文艺复兴时期男性知识分子对女性艺术家的接纳吗？波洛克引用了薄加丘的一段文字：

“我认为这些成就值得赞赏，因为艺术不是女人的脑袋所能思考的，这需要充足的天分，而拥有这种天分的女人十分罕见。”[18]

波洛克指出，这是文艺复兴时期逐渐发展出的一种典型策略。当男性在描写女性艺术家时，主要是将她们作为其生物性别中的另类。这种策略的目的是创造一个无法把女人与艺术联系到一起的观念。[19] 也就是说，在这些男性的意识中，女性不应该拥有这样的天分，因为女性普遍心智较弱，所以她们在艺术中处于劣势就是必然的。

然而，在文艺复兴时期，艺术家的地位也处于一个变化的过程。最初，艺术家渴望摆脱下层劳动者的低贱的社会地位，便努力尝试着与贵族联系到一起，进而成为有良好教育的知识群体。波洛克举出阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti）编造远古时期艺术家来自较高社会阶级的故事，并在文章注释中标明有关文艺复兴时期的艺术家身份与地位的变迁史的学术著作。[20] 问题是，艺术家的身份地位的改变，对从事艺术生产活动

的女性而言有何影响？波洛克进而论述道：

“这种身份转换主要影响到刚刚进入资产阶级的，尤其是那些还在修道院、家庭作坊或产业中从事艺术生产的妇女。一个重要原因是新兴的商人为了提高社会地位而模仿贵族，设想体面的女人就应该像贵族妇女那样养在深闺，离群索居；并认定她们应该从事休闲活动，类似无酬的，在家中进行的，为家庭内部服务的活动。” [21]

这种观念转变很具危害性。此时划分出的女性活动范畴，不断成为社会发展过程的评判标准——将女性封闭在家庭环境中，将她们在私人空间中所从事的劳动，视为没有社会交换价值的事物。

女性主义者依据马克思主义的“艺术是社会生产”这一主张，提出女性艺术家是生产者的概念。试图以艺术生产为例，表明在私人空间同样可以从事具有社会交换价值的劳动。其目的在于打破这种以空间为价值评判的标准。作为女性主义运动的成果之一，女性的处境已经有所改变。女性作为生产者的社会身份也得以确立。这样一种明确的身份，使得女性的声音具有穿透力。

3、赋予女性经验的文化价值

女性艺术家作品的特殊空间，是女性经验所呈现的文化价值。空间有很多层含义。在波洛克的论述中，空间主要涉及三个方面：艺术家再现于作品中的场所空间；绘画本身的空间秩序；在艺术实践中呈现的、由社会及其意识形态构造出艺术家的空间意识。现代主义初创时期，当时社会的空间划分具有明显的性别和阶级特征。波洛克以19世纪中后期新兴的资产阶级大都市空间为原型（主要是巴黎），以较有成就的女性艺术家莫里索和卡塞特的艺术作品为考察对象，就她们所呈现的、具有不同效果的空间展开讨论。这两位艺术家在绘画作品中描绘的社会生活场所，主要包括餐厅、客厅、卧室、阳台和私人庭院，基本是私人空间。也有公共空间，如公园、剧院和游船等，大多是资产阶级娱乐和社会礼仪的空间。卡塞特有一些劳动空间的再现，以描绘照顾小孩的场景为主，以及无产阶级女性在资产阶级家庭劳动的场景。在有意和无意之间，莫里索和卡塞特既参与了性差异的社会建构，也在一定程度上抵制该建构机制。从女性主义艺术史家的视角审视这些作品，波洛克为我们展示了两位女性艺术家不同于其男性同伴的空间意识。

莫里索作品有一种将两个不同空间（公共的和私人的）同时呈现在一幅画面的特征。其中栏杆、阳台以及特别强调的河堤等，是分割画面空间的构成因素。如《罗瑞安特港》(图2)这一作品表现的河堤，将画面三分之二划分给开阔的水景，只留下右下角一小点空间给主人公。在《露台》(图3)这件作品中，前景人物被浓黑色调的阳台围墙包围起来，形成一个隔离带，而远处则海阔天空，好像更吸引观众的视线；作品《阳台上》(图4)的前景人物所处的阳台则将她们与远处的巴黎分隔。如果只观看莫里索的作品，画家的意图似乎不是很明显。波洛克特意将这三幅作品与莫奈的作品《公主花园》(图5)做了比较，凸现了画家的出发点。莫奈呈现的是一种完全开放的全景



图2 莫里索《罗瑞安特港》1869年

式的画面。无疑，在这幅画中，莫奈的主题就是眼前的风景。而上述三幅莫里索的作品主题是什么？是前景的人物，还是远处的风景？我们在画面中看到的似乎是一种模棱两可的态度。作为一个印象派画家，室外开阔的景色有着巨大的吸引力，但是对于一个女人而言，这是一个陌生的、由社会监控的空间。在莫里索的画面中，室外的风景虽然占据画面较大比例，却有一种遥不可及的感觉。室内的空间虽然熟悉、亲切，也是局限的，正如画面前景处的空间压缩感和接近感（proximity）。波洛克体会到，画家作画的地方似乎也成为风景的一部分，将观众和画面前景中的人物放置在同样的空间里，进而迫使观众与之建立起一种虚构性的联系，体验着画面前景人物所在空间与画面中后部分开阔远景之未知世界之间的错位感（dislocation）。[22] 同时，波洛克也指出：

“莫里索的栏杆分割的不仅是公共空间和私人空间的边界，更是阳刚气质与阴柔气质的空间界限。这两种气质源自两个方面的问题，什么样的空间对男人和女人开放？男人和女人与属于他们自己的空间是什么关系？” [23]

这些问题均涉及现代性、现代主义以及性取向（Sexuality）三者之间的关系。关于现代主义艺术初期艺术家的现代性观念的形成，T.J.克拉克认为，与出现在巴黎社会中暧昧、变幻的阶级结构和阶级身份之间有一系列复杂的磨合过程。[24] 这一复杂过程，我们可以理解为，意识形态与艺术实践的互动关系。作为城市生活的主导文化模式，现代性概念是资产阶级意识形态的一个具体特征，塑造出马奈这批艺术家的身份认同感，具有指导他们生活方式的巨大影响力。新巴黎都市生活的公共空间，是资产阶级的领地。他们对娱乐表演时大众空间中的妓女和流动阶级的控制，被不断呈现在艺术作品中，进而被强化为一种固定模式，流通到各种文化生产领域。

在父权制社会中，性取向具有双重道德标准(double standard)的属性，即在性行为的规范上对待女性比对待男性更严厉的双重标准。一方面，将现代性的公共和私人社会空间分别归属为阳刚和阴柔气质的领域。另一方面，将资产阶级和无产阶级女性对立起来，塑造一种令人尊敬的、高雅的、无性需求的资产阶级女性之阴柔气质，而无产阶级女性则是卑贱、肮脏、以提供色情交易为生存方式的一种非女性的野蛮属性。正如波洛克引用那一时期较有代表性的一种观点：一个工作的女人便不再是一个女性。[25] 可见，现代性



图3 莫里索《露台》1874年



图4 莫里索《阳台上》1872年

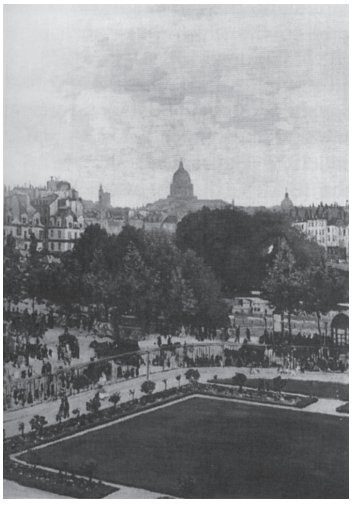


图5 莫奈《公主花园》1867年

的公共空间是一个性别化的阶级身份和阶级化的性别身份互相作用的场所。当我们从性别的立场出发，面对这些现代主义经典不断呈现的裸体、妓院和酒吧的画面，应该明白现代性、现代主义和性取向是由性差异的社会系统建构出来，同时，它们本身又是该系统的组成部分。因此，波洛克指出：

“我们不能把这三个方面当作标准的社会规则，并在此框架下分析女性艺术家的活动。这种意识误将片面的阳刚观点当作准则，只是又一次确认女人是她者和次等品。” [26]

从性别研究的角度，对现代性、现代主义和性取向问题的再思考，颇具洞察力地呈现出男女艺术家在空间意识上差异的根源。受现象学看待世界的观念启发，波洛克感悟到：不同的视觉线索可以提供不同的感官意识。它们可以传达客观世界身体和物体之间关系，是一种经验空间；既受到不同意识形态和历史转变的影响，也为纯粹的主观变化所影响。[27] 在考察卡塞特对三维空间的颠覆时，波洛克得出不同于以往的结论。例如，《蓝扶椅上的小女孩》(图6)一画，卡塞特在画面中描绘了儿童的视点。其特征是家具比例变大，并阻挡了背景。这与成人在室内一览无余的透视点不同。描绘一个儿童，同时带入其感官经验，波洛克的观点是，这表明建立一种空间联系——画中人物所处社会空间与艺术再现形式空间之间的联系——之可行性[28]。在这幅画中，卡塞特的浅近空间尝试了再现儿童感官经验。这对于成年人而言是陌生的。

更深一层的空间涉及到建构再现形式的社会空间以及它与再现形式本身的互动关系。这不可避免地涉及两个重要的概念——再现和凝视。我们已经知道，针对这个世界的再现，不论视觉或口头，都不是中立的。波洛克是这样分析卡塞特作品《观赏歌剧》(图7)：



图6 卡塞特《蓝扶椅上的小女孩》1878年

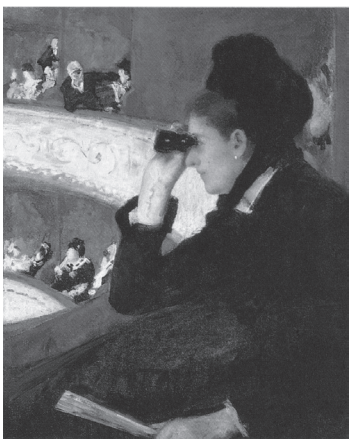


图7 卡塞特《观赏歌剧》1879年

“画面的女主角从观众席向远处望去，这种注视横穿画面，进而阻断画面的深远空间而转向平面。当观众跟随她的目光时，便产生了另一种注视。一种固定在这个妇女身上的目光，进而这幅画同时产生两种注视。但是，画中妇女的注视享有优先权。很明显，她的目光被描绘为一种积极的观看。因为她没有回应观众的凝视。这种凝视是一种观看的习俗——赋予观众看和评判的权力。然而在这幅画中我们发现观众变成一种镜像。因为画面中的远景处有一男子正在朝向画面外的观众看来，按照这种观看的习俗，画面外的观众和画面中这个男子目光的相对，造成一种镜像。” [29]

在此，波洛克再一次提醒读者识别出制作艺术和艺术阐释中携带的权力意识。她努力将艺术史问题的讨论，从风格流派发展或传记、历史的背景中转移出来，瓦解艺术作为美好事物或历史文献的概念，更加关注社会整体结构下，艺术与社会、历史、文化等事物的结构关系。因为艺术是一个创造文化事实的场所，一个战场，在其中，听和看的权力被激烈地争夺着。处于这样的历史观，波洛克的书写策略就是将这些显得没有任何政治

动机的、微妙的、自然化的社会结构及其在绘画作品中呈现的面貌真实地揭示出来。实际上，波洛克对莫里索和卡塞特的诠释，已经为女性主义艺术史书写提供了一个范例。

结束语

以波洛克为代表的第二代女性主义艺术史研究已经改变了传统艺术史研究中的一些规则。从艺术运动的层面上来对待女性主义艺术发展事业，显示波洛克强烈的政治动机，其终极目的是瓦解主流团体压制女性和其他边缘团体的霸权地位。波洛克所倡导的“女性主义干预艺术史”行动，因为女性主义自身所固有的特点，呈现出一种开放式的特征。这使得女性可以被阶级、种族和年龄等因素细分为不同的群体，打破了那种模式化的阴柔气质。这也是以波洛克为代表的西方女性主义艺术史理论的生命力所在。

发表于《美术研究》2008年第1期

注释：

[1]格里赛尔达·波洛克（Griselda Pollock）生于南非，犹太裔，后移民英国。现为英国里兹大学艺术系社会艺术史和艺术史批评专业教授、里兹大学文化研究中心、犹太研究中心主任。自20世纪80年代以来，主要从事女性主义理论和艺术史研究生课程的教学工作以及相关的理论研究。波洛克在女性主义艺术史、社会艺术史，文化和精神分析理论等领域，撰写了大量关于女子气质(femininity)和问题意识(problematic)的论文，以历史的观点分析了自19世纪中期至当代这一历史时期不同的艺术实践。

[2]20世纪60年代，西方社会各种运动风起云涌，重要的有民权运动、学生运动和新左派运动等，由此出现了形形色色的新观念、新理论和新的政治主张，不同程度地产生着社会影响。其中，女性主义运动可以被视为最具影响力的思潮之一。此次女性主义运动后来被称为女性主义第二次浪潮。这一时期，在艺术史领域出现了一批关注女性问题的学者。她们将文学、社会学等学科所倡导的女性主义观念运用到艺术史学科，生发出“女性主义艺术史”这一观念。西方女性主义艺术史从20世纪60年代末出现，至今已经历了近40年的发展时期。根据其发展特点，T. G.彼特森和帕特丽夏·麦瑟斯在其长篇论文《女性主义的艺术史批评》中将西方女性主义艺术运动分为两个阶段：20世纪60年代末至70年代中后期，为第一阶段。这一时期持有女性主义观点的艺术史学者通常被定义为第一代女性主义艺术史理论家。一般观点认为，该阶段最具代表性的理论家和批评家是琳达·诺克林和露茜·李帕德。20世纪70年代中后期至整个80年代为第二阶段，相应地，该阶段持有女性

主义观点的艺术史学者通常被认为属于第二代，代表作家有格里赛尔达·波洛克、罗西卡·帕克、卡罗里·邓肯、玛丽·嘉拉德和娜玛·布诺德等人。参照Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, The Feminist Critique of Art History, The Art Bulletin LXIX, No. 3, 1987, 9, p326-57

关于琳达·诺克林的研究，请参阅拙著《西方女性主义对艺术史的改写——琳达·诺克林的女性主义艺术史理论》齐鹏；载于《时代与学术——祝贺邵大箴教授70寿诞暨从艺50周年学术文献》，人民美术出版社，2005年。

[3]这一主张的理论背景是，随着20世纪80年代开始流行的“多重历史”的观念，那种社会主导阶级、文化、经济或性取向（sexuality）所持有的中心观念已经受到多方挑战。这些挑战者们将更多注意力放在他/她者的观点研究之中。参照《视觉与差异——阴柔气质、女性主义与艺术史》波洛克著，陈香君译，台湾远流出版事业有限公司，2000年，中文版序言，第1至2页。波洛克使用“干预（intervene）艺术史”这一措辞，主要是为了表明一种主动的、激进的姿态。因为她的研究重点是权力制度，即维持男人统治女人的意识形态和结构。Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art, London Routledge and New York Methuen, 1988, p1

[4]《科学革命的结构》，[美]托马斯·库恩著，金吾伦、胡新和译，北京大学出版社，2003年

[5]Vision and Difference, p.2

[6]同上

[7]同上, p.1

[8]Vision and Difference, p23-24

[9]社会艺术史又称马克思主义艺术史。参照《西方艺术史学——历史与现状》，[澳]保罗·杜罗，迈克尔·格林哈尔希，第24页；载于《艺术史的终结？——当代西方艺术史哲学文选》，[德]汉斯·贝尔廷等著，常宁生编译，中国人民大学出版社，2004年。文中，social history of art短语被翻译成“艺术社会史”。在此，笔者认为该词译为“社会艺术史”比较恰当。因为译成“艺术社会史”，强调的是从艺术所看到的社会史，重点是“社会史”。“社会艺术史”则表示的是在艺术史研究中，重点关注艺术生产的“社会条件”，例如阶级问题。所以，“社会艺术史”一词更能体现这一概念的意义。一般而言，马克思主义艺术史家们批判那种将形式脱离社会环境的分析方法，强调艺术作品是由政治和社会等因素构造的，尤其重视艺术与阶级的关系。以现代主义艺术史范式为例，它执行的是资产阶级社会的意识形态，其价值评判也就是以资产阶级为标准。

[10]《视觉与差异》中文版序言，第2页。

[11]Vision and Difference, P18-49

[12]同上，第8页

[13]同上，第36页

[14]同上，第23-24页

[15]Women, Art, and Power and Other Essays, Linda Nochlin, Harper & Row, Publishers, 1988, p145-178 Vision and Difference, p46

[16]Vision and Difference, p46

[17]同上，p120，原注释第23条

[18]同上，第42页

[19]同上，第41页

[20]同上，第42页以及原注释第38条

[21]同上，第42页

[22]此段作品描述为笔者编译自Vision and Difference, p56-65

[23]同上

[24]Vision and Difference, p52

[25]同上，第68页

[26]同上，第56页

[27]同上，第65页

[28]同上，第66页

[29]同上，第75页



专题展览荟萃

一 北京奥运 · 全国艺术设计大展

艺术诠释人文奥运

——2008北京奥运·全国艺术设计大展开幕

作为2008北京奥运的重大文化活动之一，历经几个月的紧张筹备，由中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆联合主办的“2008北京奥运·全国艺术设计大展”于8月2日下午17：00在中央美术学院美术馆隆重开幕(图1)，展期至9月11日，这也是中央美术学院美术馆新馆建成后举办的首次大展。此次展览以“设计与奥林匹克”为主题，参展作品用设计传达了中国及世界设计师们心中的奥林匹克精神，以艺术语言传递着人文奥运的气息。

2008年北京奥运凝聚着中华民族百年的梦想，是全国人民也是世界各国为之瞩目的大事。而奥运设计则是世界性的设计舞台，它融体育精神与人类理想、国际标准与地域特色、专业要求与时尚文化于一体，对于任何国家的设计都是一场重大而严峻的挑战。为保证完成奥运设计，全国各地的设计师们各尽专业所长，奉献着热情和智慧，承担了大量设计任务。北京2008奥运会形象景观设计、奥运场馆设计、奥运园区设计、奥运交通设施设计等一系列重大项目均由年轻的中国设计师们合力完成，在国际国内产生了强烈反响。(图2)



图1 潘公凯院长在开幕式上讲话



图2 靳尚谊先生参观展览

在体系庞杂的奥运设计工程中，北京奥林匹克视觉形象景观设计是整个奥运形象工程中最具全局影响的组成部分。中央美术学院奥运艺术研究中心作为北京奥组委指导下的重要设计团队之一，在其中承担了多项重要工作，完成了诸如北京2008奥运会奖牌设计、奥运会体育图标设计、奥运会导视系统设计、火炬传递景观设计（含火炬制服、传递路线视觉设计、宣传品设计等）、奥运会门票设计等重大工程，其中北京奥运会奖牌（“金玉良缘”）、奥运会体育图标（“篆书之美”）设计获得国际奥委会的高度评价。

本次大展展出的作品，包括来自国际设计界的奥运海报、来自全国的奥林匹克景观雕塑、来自中央美术学院的奥运形象景观设计、北京地铁奥运支线、机场线地铁站室内设计、北京奥林匹克公园信息柱设计、奥运时装与首饰设计等数十项内容、数百件作品，其中多项已被使用，可以说是全国艺术设计界“服务奥运”设计成果的一次大检阅。(图3)

作为2008北京奥运的重要文化项目之一，此次全国艺术设计大展不仅展出了大量出色的奥运设计作品，更彰显了中华民族无穷的

艺术创造力，是北京“人文奥运”的又一次精彩诠释。相信此次大展将成为第29届北京奥运会期间一道亮丽的文化风景线。



图3 展览开幕现场

1.北京奥林匹克首饰设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆4F展厅

本次展览展出了中央美术学院设计学院首饰专业为迎接北京奥运会而推出的“无边界”主题设计作品。(图4)

首饰设计专业作为中央美术学院设计学院特色别具的新兴学科，强调探索新设计理念，注重不同地域文化间的相互影响、不同学科的融合与渗透；强调以首饰为载体表达艺术观念和思想、首饰与人生的有机联系、从生命体验的角度探究首饰设计的原创性内涵；在传承工艺及材料传统的同时，善于运用高科技下生成的新材质，关注作品的时代特点，以“体验”与“体量”的置换寻求首饰与建筑、雕塑、人的对话方式。(图5)

目前首饰专业已建成高水平的专业教学与实际操作平台，创立专业画廊，师生作品多次在国内外设计大赛中获奖，成为国内同类型专业教学中的领跑者。

为迎接“2008年北京奥运·全国艺术设计大展”在中央美术学院美术馆新馆的隆重开幕，首饰专业的师生创作了这一组以“无边界”为创作主题的概念首饰作品，这是对“奥运精神”的永恒性、神圣性与延伸性的独特解读。(图6)

“无边界”既意味着自然的无边界、宇宙的无边界、创造的无边界与活力的无边界，也意味着沟通的无边界、转换的无边界、成长的无边界与幻想的无边界……

“无边界”是思想，是超越，也是创作的本质……

“无边界”是无限的可能性，是无穷的能量，更是无始无终的开端与尽头……

“无边界”，永远期待着下一次的观看……

2.北京奥林匹克公园信息柱设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆3F展厅

北京奥林匹克公园信息柱是整个奥林匹克景观工程中的计划项目之一。中央美术学院设计团队参与了这一计划工程的投标。(图7)

位于奥林匹克公园中轴路上的二十九根信息柱象征着已举办过的二十九届奥运会，每一根信息柱代表一个举办国，并且由每个举办国本国的文字作为柱体的表皮，内部被各个国家的地图图形掏空，内壁用腐蚀工艺刻记每一届奥运会的相关内容和大事记。主体的地端地图周围设计有水系，人可以跨越水系进入柱体内部由地图掏空的空间，这样当人们在其内部仰望天空时便可以清楚看到每一个举办国的地图轮廓。在这些信息柱当中，中国的信息在奥运会开始之前柱体内部的柱壁上是没有的，在大会进行过程中奥运会的信息将随着事件的发生被一一记录到信息柱上。当奥运会结束后，“中国信息柱”也是第二十九根信息柱才真正宣告完成。(图8)

奥运会期间，信息柱主要担当着奥体公园整体照明和信息发布的功能，所以在其立面上安装了一定数量大体量面积的LED显示屏，来满足以上功能的要求。另外，值得一提的是每一个信息柱顶部都安装有太阳能收集板，通过太阳能板收集到的热能可以转换成电能并储存起来，以供照明与显示使用，该项技术充分体现出本届奥运会所提倡的“人文奥运，绿色奥运，科技奥运”宗旨。(图9)



图4 北京奥林匹克首饰设计展 展览现场

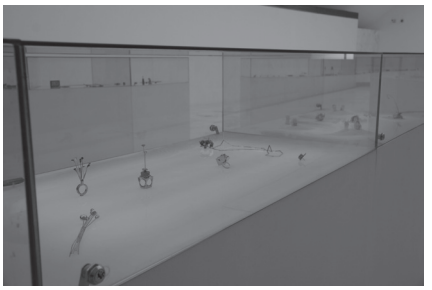


图5 北京奥林匹克首饰设计展 展览现场



图6 北京奥林匹克首饰设计展 展览现场

3.北京奥林匹克公园景观设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆3F展厅

北京奥林匹克公园景观设计是整个奥运景观形象设计中的一部分。一个个信息接入点、一组组休闲座

椅、一座座直饮水装置、一只只垃圾桶、一个个机动车挡……在整个奥运景观工程中，可能没有比景观设施再细微、再繁杂的建设项目了。中央美院设计团队承担了奥运场馆及相关区域景观设施的设计工程。

本次奥运景观设施涉及内容多、范围大。设计团队在奥林匹克公园中心区29个地块中的14个地块，近32万平米的范围内进行了景观设施设计，涉及范围包括庆典广场、龙型水系东岸及休闲花园三大区域。在整体布局考虑风格统一的前提下，团队进行了别具特色的发挥与创造。庆典广场位于鸟巢和水立方之间，紧邻北京中轴线，是奥运会期间及赛后极为重要的公众集散休闲广场，中央美院设计方案结合“印章”、“书法”等造型元素，集中体现中国传统文化精神；龙型水系呈南北狭长带状，景观多以绿色植物为主，而其中的座椅则大量采用天然木材和石材；休闲花园位于整个奥林匹克公园的北部，座椅考虑与自然环境相结合，单元组合的方式灵活地布置于自由的道路旁边……本次景观设施设计工程，整体上体现了中国传统文化的风采，同时又以时代感极强的手法与到位的细节，体现了2008北京奥运的理念与精神。(图10) (图11) (图12)



图7 北京奥林匹克公园信息柱设计展 展厅一角



图8 北京奥林匹克公园信息柱设计展 展厅一角

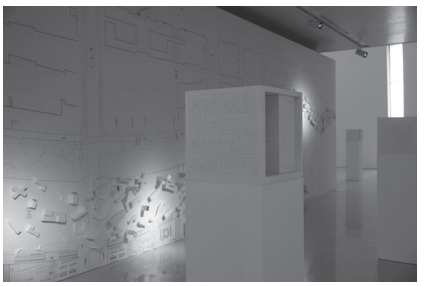


图9 北京奥林匹克公园信息柱设计展 展厅一角

4.北京奥林匹克视觉形象景观设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆3F展厅

北京奥林匹克视觉形象景观设计是整个奥运形象工程中最具全局影响力的组成部分，中央美术学院奥运艺术研究中心作为北京奥组委指导下的重要设计团队之一，在其中承担了多项重要工作。(图13)

中央美术学院奥运艺术研究中心是经北京奥组委同意，由中央美术学院设立的奥运艺术与设计学术研究、创作及咨询服务机构，也是全国唯一的奥运艺术研究与发展中心，于2004年1月6日在中央美术学院成立。

该中心的服务口号是“为北京奥运”，其工作接受北京奥组委相关部门业务指导，配合北京2008年第29届夏季奥林匹克运动会的筹备工作，从事与奥林匹克运动及第29届北京奥运会有关的视觉形象系统相关设计

的研究及开发，开展奥林匹克理念与形象常识的普及宣传，配合奥组委完成各项形象系统的设计、管理及质量监控工作，定期举办奥运与人文艺术、奥运形象与景观等专题的研讨、展览等普及宣传活动，并将奥运艺术与设计项目融入到中央美术学院的教学与科研内容中，积极探索艺术与设计教学和科研与北京奥运融合的各种方式与可能。(图14)

四年多来，奥运艺术研究中心秉承中央美术学院“为人民服务、为中国造型”的历史传统，以造型艺术、设计建筑、艺术人文三大学科群为有力支撑，在北京奥组委的指导下和中央美术学院党政领导班子的高度重视下，完成了诸如北京2008年奥运会奖牌设计、奥运会体育图标设计、奥运会导视系统设计、火炬传递景观设计（含火炬制服、传递路线视觉设计、宣传品设计等）、奥运会门票设计等重大工程，其中北京奥运会奖牌（“金玉良缘”）、奥运会体育图标（“篆书之美”）均在国际上产生了强烈反响。(图15)

奥运中心坚持不懈地努力探索中国传统文化应用于现代设计的方法与途径，凭借奥运这个大舞台，通过设计创新、管理创新形成中国设计新的发展高度，全面提升并展现中国的设计水平。如奖牌“金玉良缘”的概念，引发了研究中国悠久的玉文化的新一轮热潮；用于奖牌证书的绫锦也通过这样的机缘得到发扬。

为迎接2008年北京奥运会盛大开幕及中央美术学院美术馆新馆的正式开馆，本次展览介绍了中央美术学院奥运艺术研究中心部分设计成果。奥运艺术研究中心团队的每一位成员都尽自己最大能力，让中国设计走向世界，让世界更真切地了解中国。

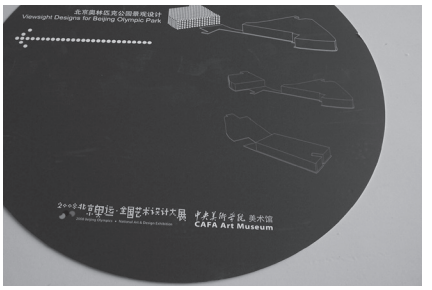


图10 北京奥林匹克公园景观设计展 展览现场

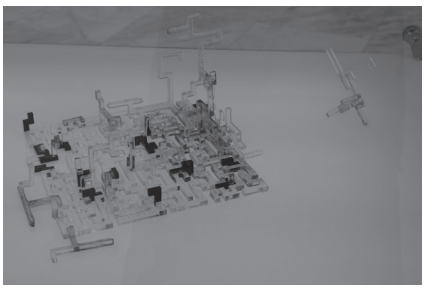


图11 北京奥林匹克公园景观设计展 展览现场

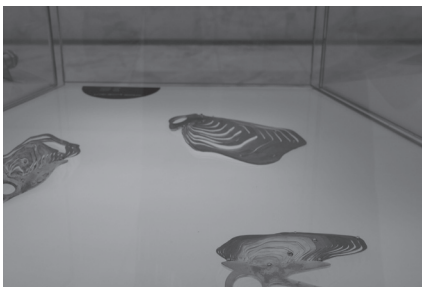


图12 北京奥林匹克公园景观设计展 展览现场

5.国际奥林匹克海报设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆2F展厅

自从1912年瑞典斯德哥尔摩奥运会正式确立了奥运海报的概念之后，海报设计便成为历届奥运会视觉形

象传播的重要手段而令世界瞩目。在亚洲举办过的，1960年日本东京奥运会海报体现出了摄影技术在设计中的精确应用，而1988年韩国首尔奥运会海报则运用了计算机辅助设计的最新技术。海报设计总是预示着设计领域新兴的观念与技术，由此海报设计也被称为“设计的试验田”，从而具有信息传达的当下性。

此刻，北京奥运会即将开幕，这个融体育与文化、传统与现代、现实与梦想于一体的奥运时刻，使得我们对具有深厚底蕴和时尚活力之北京的奥运主题海报设计充满了期待。此次参加奥林匹克海报国际邀请展的作品，其多样化的视角使我们可以重新发现平面设计艺术承载责任的可能，同时也表达出世界设计师们对北京2008奥运会的深切祝福。(图16)



图13 国际奥林匹克海报设计展 展览现场



图14 国际奥林匹克海报设计展 展览现场

6.北京地铁奥运支线、机场线地铁站室内设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆1F展厅

从2007 年3月至7月，中央美术学院设计团队在院长潘公凯教授的主持下参与了北京地铁奥运支线与机场快轨线地铁站室内设计。团队综合分析了国内外优秀地铁站设计和先前两线地铁站设计方案，提出了“空间艺术化，艺术空间化”的设计概念，经过5 轮的筛选和评议，中央美术学院的两线共七站室内设计方案全部中标。团队先后对7 站设计方案进行了11轮修改与调整，7月3日最终设计方案获得了北京市领导、北京市规划委员会和北京市交通委员会主管领导的认可。

本次项目的特殊要求——“奥运地铁支线”和“机场快线”这一特殊性给予了项目组以充分发挥的空间。团队直接把地铁站作为艺术装置进行创作，而不是一般意义上的室内设计。设计中的最大亮点是把平面艺术融入空间设计进行大胆尝试——一组组形象鲜明又具震撼力的图形元素，涵盖了整个奥运支线和机场快线全线，从北土城路站（熊猫环岛站）的城墙砖到青花瓷，从森林公园的树林到三元桥（机场线）的飞鸟，诸多设计前卫、又不失传统元素特征的平面图形与空间有机结合，成为一个完整而丰富的整体。另一方面，从设计到制作的整体质量把握也形成项目完成的另一特征。比如森林公园站柱子和顶棚的设计，不是进行常规的界面处理，而是作为雕塑，通过大树的形态把柱子和顶棚整合为一个整体，进入后期制作时，由于该方案造型复杂，工艺难度极大，团队通过走访众多厂家，甚至选择了专业雕塑工厂来进行加工制作，最终实现

理想效果。这些尝试代表着一种学术上的探索，开创了一种设计与艺术相结合的新的设计理念。(图17)

7.北京奥林匹克时装设计展

展览时间: 2008年8月2日至9月11日

展览地点: 中央美术学院美术馆1F展厅

北京奥林匹克时装设计融奥运、时尚与文化内涵于一体，有众多设计团队参加了这一专项设计，中央美术学院设计学院设计团队也参与了其中的一部分设计。

时装设计专业作为中央美术学院设计学院的新设学科，近年来一直坚持“艺术性”、“实验性”和“前瞻性”的教学理念，努力探索有特色的时装设计专门人才培养途径。本次北京奥运形象设计，中央美术学院时装设计专业师生积极参与，完成了多项工作。比如：参加奥运制服、奥运颁奖礼服的方案设计，完成《奥运服饰研究》专项课题，编写出版《历届奥运会服饰图典》一书等等。为迎接“2008年北京奥运设计大展”在中央美术学院美术馆新馆隆重开幕，时装专业师生推出了这组以“奥运五环”为主题的概念设计作品。

遵循本次奥运会突出“人文奥运”的理念，本组时装作品的设计注重文化内涵的表达，突出作者的个性感受与丰富想象。作品中，有的从古典哲学智慧中寻求灵感以与材质、工艺的形式创新相对应，如：《象罔》、《白贲》；有的对传统衣着样式提出大胆质疑，如《吃掉的》；有的用纤维疏密的线迹模拟水墨山水意境，如《墨》；有的则充满奇思妙想，或憧憬朦胧、或幻语假说，勾勒出不一样的过去和未来，如《蒸汽朋克》、《软动力》、《堂吉诃德奇遇记》；有的沉浸在自己的心事中，用倾泄的纱线代替语词，如《灵焰》、《盛》、《交融的步骤》；有的则沉着大气，在人性与中西文化之间寻找玄机，如《阴阳两谐》……这些作品整体体现出充沛的创造活力与思路拓展的勇气。(图18)(图19)

本次“2008年北京奥运设计大展”的时装展示中，除了静态部分，时装专业还与首饰专业合作了一场“动态秀”。展示作品以“奥运五环”的“蓝、黄、黑、绿、红”五色为基调，庄重中未失灵韵，欢腾中交织思考，活力的喧嚣乘着年轻的激情，为北京奥运会增添了亮丽的一笔。

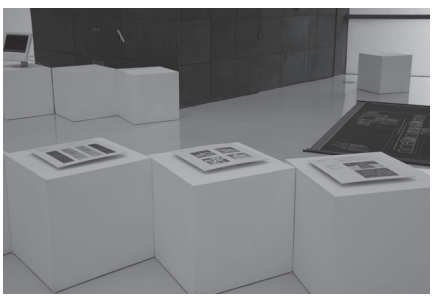


图15 国际奥林匹克海报设计展 展览现场



图16 国际奥林匹克海报设计展 展览现场



图17 北京地铁奥运支线、机场线地铁站室内设计展 展览现场



图18 北京奥林匹克时装设计展 展览现场



图19 北京奥林匹克时装设计展 展览现场

二 灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展

展览时间: 2008年10月18日至2009年6月

展览地点: 中央美术学院美术馆2F展厅

主办单位: 中央美术学院

中央美术学院美术馆新馆于开馆之际，将历年来典藏的丰富珍贵的老一辈名师作品作了深入的研究及整理，特别策划了《灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展》，共展出13位在中国现代艺术史上具有代表性的艺术家捐赠给本校的作品。这些艺术家是：滑田友、蒋兆和、李桦、吴作人、王临乙、李可染、叶浅予、王合内、艾中信、彦涵、王琦、伍必端、靳尚谊。他们多数都经历过抗战以及新中国建设等历史时期的洗礼，以不同的创作形式表达他们对社会及国家的热爱。更重要的是，他们的作品以艺载道，充分体现出艺术家的人道精神和人文关怀。作品题材涉及历史纪录并反映出广阔的社会生活。（图20）（图21）

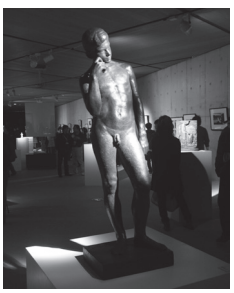


图21 展览现场



图20 展览现场

三 艺术的双重梦想:2RC——在艺术家与工匠之间版画展

展览时间: 2009年1月18日至2月14日

展览地点: 中央美术学院美术馆3F展厅

主办单位: 中央美术学院、意大利外交部、意大利使馆文化处和2RC版画中心

策 展 人: 阿基莱·波尼托·奥利瓦

这一展览的部分作品曾巡展米兰、地拉那、莫斯科、圣彼得堡、贝尔格莱德、芝加哥和印第安娜波利斯。(图22)

来华展出的167幅版画——其中不乏大型版画及8件原版铜版，这是2RC版画中心自1959年创建以来与众多国际艺术大师紧密合作的结晶，其中包括中国观众所熟知的弗朗西斯·培根、亚历山大·卡尔德、弗朗西斯科·克莱门特、亨利·摩尔、汉斯·里希特等艺术家。2RC的创始人Valter和Eleonora Rossi夫妇以其精湛的印刷技艺，跨越了技术与艺术的分野，使艺术家的表现力得以延伸，可以说，此次展出的2RC版画中心的作品正是艺术家与工匠精诚合作的成果。如策展人阿基莱·波尼托·奥利瓦所言，这些作品“无论就其形式，还是就其本质而言，它们都呈现了一个国际化的视域，并且在20世纪下半叶至今的艺术创作中尤为显著。这是一种完全意大利式的艺术创作传统。” (图23)

与此同时，2RC版画中心也向中央美术学院捐赠一台由Valter Rossi在1969年设计的铜版画印刷机，并与中央美术学院开展了长期合作项目，期望秉承一贯的国际精神与实验精神，共同在版画印制技术领域深入探索。

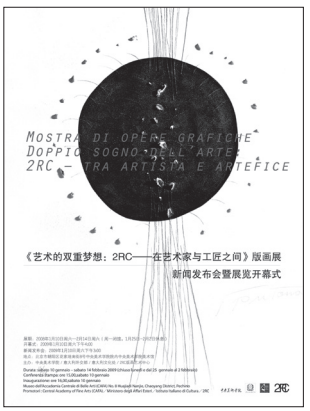


图22 展览海报



图23 布展现场

四 白南准艺术展

展览时间: 2009年4月5日至5月3日
展览地点: 中央美术学院美术馆3F展厅
策 展 人: 文仁姬


图24 展览现场


图25 展览现场

中央美术学院美术馆“白南准艺术展”

21世纪现代艺术大师白南准,长久以来将西方特有的技术与媒体融合亚洲文化,提出新的美学观念与挑战策略,杰出的贡献使他被誉为录像与媒体艺术奠基人。在长达五十年的艺术历程中，白南准使用电视、录像、绘画、行为与装置等媒材创作，扩大了人们的美学视野，也为艺术、时尚与视觉文化的发展带来相当大的影响。

此次北京中央美术学院美术馆推出的“白南准艺术展”，是由客座策展人文仁姬策划，展出白南准录像作品9件、录像装置3件、摄影作品42件，其中包括《扣子偶发事件》（1965年）、《拉小提琴》（1965年）、《电视床》（1972年）与《早安，奥维尔先生》（1984年）等重要作品。(图24)

白南准1932年出生于韩国一个贫穷的农村，在读书过程中，主修的是哲学、音乐史及作曲，后来因为遇到约翰·凯吉（John Cage），让他在表演中担起作曲任务，并藉此步上结合音乐与艺术的创作路程。1965年，白南准与夏洛特·穆尔曼(Chaelotte Moorman)一起创作了《只允许成人听的奏鸣曲一号》与《二十四小时的偶发》两件作品，并开始受到纽约艺术界的关注。其后一连串的创作，让他被视为国际最具有创新意识与超现代风格的艺术家之一。2000年，白南准在纽约古根海姆美术馆举办了他人生的最后一场作品回顾展，2006年1月29日卒于美国迈阿密，享年七十三岁。

在白南准的艺术生涯中，他涉及了音乐、戏剧和装置等多种艺术媒介，特别是在电视成为普遍的大众文化方式之后，他积极实验了电视幻觉幻像、技术理念以及娱乐性的价值观。白南准受德国激浪派艺术影响，与当时国际流行的艺术运动有很多联系，在艺术观念上多有挑战与实验精神，他努力将不同门类的艺术结合为一体，以敏感的姿态欢迎新技术对艺术的介入和应用。(图25)

中央美院美术馆特别举办白南准艺术展，透过多方面的作品呈现，让观众了解他的创作，并对于白南准的艺术世界有更为深刻的体验。

文/许玉铃

（摘自：《艺术家》2009,5,1 第5期 第145页）

也先锋 · 也流行

——新媒体之父白南准艺术展



图26 开幕现场



图27 展览现场

5月3日，中央美术学院刚刚结束了为期近一个月的白南准艺术展。白南准（Nam June Palk）这个名字对于普通人来讲是一个陌生的名字，但是在新媒体艺术领域中，他是一个众人仰望的艺术大师。他与博伊斯、沃霍尔和杜尚并称为21世纪现代艺术大师。现在韩国有白南准艺术基金会、白南准艺术中心等等机构，专门用来修复和保存他的作品。(图26)

在中央美院美术馆中，开阔的第三层展厅摆放着白南准新媒体艺术中的重要作品。现在新媒体艺术属于“后起之秀”，甚至到现在还没有一个公认的定义，但我们可以从英文中了解大意——New Media Art，就是运用新科技、新媒体为基本语言的新艺术学科门类。这么说也许太抽象，那美术馆的白南准艺术展就可以具象地让大众感知新媒体艺术的“新”字。据美术馆方面的负责人介绍：“这次展览涵盖了白南准艺术生涯中的视频作品9件，视频装置3件，摄影作品42件。”白南准一生创作过很多著名的新媒体艺术作品，其中最为大家所熟悉的，当属他受1988年汉城奥运会组委会的委托专门创作的电视装置了，它由1000余台电视机组成，搭成了约20米高的电视塔，这件作品庞大的规模和丰富的元素让普通大众直观感受到新媒体艺术的精髓和魅力。(图27)

白南准出生在韩国首尔，大学生修的是音乐，艺术史和哲学，由于对西方古典音乐十分痴迷，所以他远赴德国慕尼黑大学学习创作和音乐史。谁想到他的老师对他说：“你的手指太短了，根本不适合弹钢琴”，这对于当时的白南准来讲，真是一个不小的打击。不过如果没有这句话，世界上可能就多了一位平庸的作曲人，而失去了一位新媒体艺术大师。

与约翰·凯奇相遇，是白南准人生的一个转折点。这位前卫艺术家让他放弃了对西方古典音乐的顶礼膜拜，转而将两个领域——音乐和艺术结合起来。并且创作了他的革命性的“行动音乐《向约翰·凯奇致敬》”。同时，白南准对电子声音和图像的互动产生了强烈的兴趣，他带着自己音乐家的身份，却整日和导线、仪表、放大器、示波仪打交道。在后来的创作中，他还涉及了音乐、戏剧和装置等多种艺术媒介。

1965新力公司推出的手提式录像摄影机是影响白南准最大的科技发明。它易于携带，可以将录制的场域延展至摄影棚外，而且影像不须经过冲洗就能实时显现，给予艺术家掌控画面呈现的自主权。这次展览也展出了白南准最早期的单频录像作品——《扣子偶发事件》，这是他在购买这台手提式录像机后第一天录制的，作品只记录了一个表演——他扣上夹克，再解开夹克。这个录像带由于时间太长而有些模糊，而且内容



图28 展览现场



图29 展览现场



图30 展览现场

比起之后的创作也略显单薄，但却打开了白南准创作的一片新天地。

之后，随着看电视成为普通的大众文化生活方式之后，白南准又把创作对象对准了电视。他在这个时期的许多作品是通过解构和重组电视机的硬件来完成电视雕塑装置的，比如在《流动之屋》中，他把电视和古董柜子结合到一起，同时又改变电视机的图像输出，将图像画面与电视装置结合起来，从而创造出视频装置作品。美术馆负责人还介绍说：“这是白南准在有了一些积蓄以后才开始进行的大型装置媒体艺术作品，这些老式电视很多都是白南准在旧货市场和二手铺淘来的，然后和技术人员一起改装成能够承载艺术思想的作品，并且有专人负责作品的修复和维修”。(图28) (图29) (图30)

由此看出，新媒体艺术的发展是与信息技术紧密联系的，所以白南准的创作期历经了录像—电视—电脑的阶段，这和当时社会的科技发展程度同步。在上世纪60年代，白南准的名字和摩斯·坎安宁、约翰·凯奇一起，被视作当时最具代表性的先锋艺术家。但是从另一方面看，他也更“流行”——他的作品直接从大众文化中取材，通过最广泛的媒介进行再创作。

因此，白南准的很多作品都提出了对现代信息社会的反思：《全球槽》表达了他对于全球领域信息的播放和传输的问题的看法。“我们处在一个被信息包围的时代，每天都在感知它，成为信息的接受者和发出者，不管我们愿不愿意，我们都将主动或是被迫地接受这一切。”所以，普通人更能接受新媒体艺术，因为它是和大众生活息息相关的。

虽然相对于国外，中国的新媒体艺术无论是从创作上还是欣赏环境上都还不够成熟。长久以来大众受认识限制，还习惯于欣赏架上艺术。中央美院举办这个展览就是希望更多的人走进美术馆，感受新媒体艺术的魅力。在展览现场，不光有美院的人来参观，还有老人带着自己的孙子来看，加上近两年越来越多的新媒体艺术展火爆的现场，这些都给我们传达着一种信息：新媒体艺术在中国的道路会越走越宽。

文/ 李净

（摘自《北京青年周刊》 2009,5,14 第20期，第24-25版）

五 从贝尔拉赫到库哈斯——荷兰建筑百年展

展览时间: 2009年5月16日至6月15日

展览地点: 中央美术学院美术馆3A展厅、4F展厅

策 展 人: 林·凡·杜因 吕品晶

荷兰建筑百年展在中央美院美术馆开展

5月15日，一场名为荷兰建筑百年的展览在中央美术学院美术馆举行。100年来荷兰建筑史上的精品在此一一展现。

据了解，此次展览由代尔夫特技术大学建筑学院林·凡·杜因教授和中央美术学院建筑学院吕品晶教授共同策划。此次展览共展出建筑模型13件、视频2件以及反映荷兰建筑发展的巨幅建筑年表、建筑大事记等，较为完整地反映了20世纪荷兰建筑发展的全过程。展览举办期间，还庆祝了《从贝尔拉赫到库哈斯——荷兰建筑100年（1901年-2000年）》一书中文版的出版。

中央美术学院建筑学院吕品晶教授对记者表示，在过去的50年里，荷兰建筑的发展开始于贝尔拉赫，兴盛于库哈斯，并由此掀起了建筑界创作的新高潮。新生代的建筑师追随着库哈斯的脚步创作出浮华建筑，这些设计作品在世界范围内影响深远。在这次展览上，参观者不仅可以看到荷兰建筑在20世纪发展的全过程，还可以感受到荷兰建筑将传统与现代完美融合的过程。“现代化不意味着抛弃传统，通过了解100年来的荷兰建筑史，我们应该学会如何在继承传统的基础上不断创新。”吕品晶教授说。

此次的荷兰建筑百年展览为期1个月。其间参观者可以在中央美术学院美术馆的3层、4层展厅领略荷兰建筑的魅力。与此同时，5月16日至6月15日，在中央美术学院美术馆3B展厅，参观者还可以欣赏到名为大道之行的欧美名师作品展。 (图31)

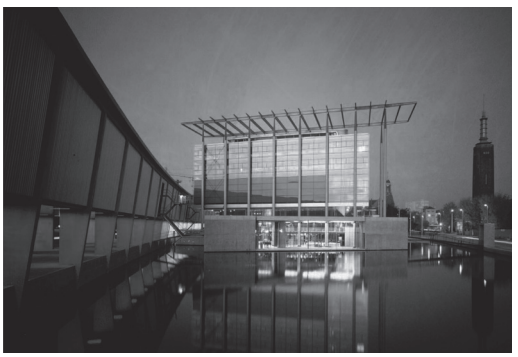


图31 作品图片

文/ 李静

（摘自：《中国建筑报》 2009,5,19 第4版）

中央美术学院美术馆展现荷兰建筑百年

5月15日，由中央美术学院美术馆与荷兰代尔夫特技术大学主办，中央美院建筑学院和中国建筑工业出版社承办的“荷兰建筑百年展——从贝尔拉赫到库哈斯”在中央美院美术馆举行开幕式。

本次展览展出建筑模型13件、视频2件和反映荷兰建筑历史发展的巨幅建筑年表。主办方希望通过年表、模型、展板、视频等较为完整地反映20世纪荷兰建筑发展的全貌。观众可以从中窥测到20世纪荷兰建筑设计主要呈现出的5种倾向：传统主义、表现主义、功能主义、理性主义和后现代主义，并真实具体地感受到荷兰建筑从贝尔拉赫到库哈斯所经历的建筑风格和艺术观念的改变。(图32)

本次展览于6月15日结束。

文/段泽林

（摘自：《中国艺术报·中国书画家》2009,5,22 第161期，第1版）



图32 作品图片

100 Years of Dutch Architecture

Architect Rem Koolhass’s iconic CCTV tower introduced China to the Netherlands’ unconventional architecture and now the art museum of the China Central Academy of Fine Arts (CAFA) is giving Beijingers an opportunity to learn more about the country’s unique design with its exhibition on 20th century Dutch architecture.

Entitled A Hundres Years of Dutch Architecture: From Berlage to Koolhas, the exhibition tracks 100 years of Dutch architecture, starting from Berlage’s 1903 Mercantile Exchange and going to Rem Koolhaas’1987 Dance Theatre. The exhibition then concludes with more recent works by the Country’s next generation of architects such as the Silodam housing project by MVRDV in 2002 and the Netherlands Institute for Sound and Vision by Neutelings Riedijk Architects in 2006.

Dutch design,whether it be buildings or house wares, is always one step ahead of convention and plays an important role in dictating the trends of the future.

As one of the world’s most influential architectural firms, MVRDV has designed several residential, their avant-garde and far-reaching ideas of urban design and social life have inspired the whole industry. The original model and sketch for the firm’s 2002 Silodam Housing complex in Amsterdam is on show.

Curated by Leen van Duin, professor of architectural design at Delft University of Technology,and Lv Pinjing, dean of architecture at CAFA, and supported by the Dutch Ministry of Housing, Planning and Environment, the Royal Institute of Dutch Architects and eight Duch Architecture firms, the exhibition runs until June 15.

By Zhang Lei

——《GLOBAL TIMES》

Monday May 25,2009

六 千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展

展 览 时 间：2009年6月27日至7月3日
展 览 地 点：中央美术学院美术馆2F展厅、3F展厅、4F展厅
展览总召集：徐冰
展览总策划：唐斌

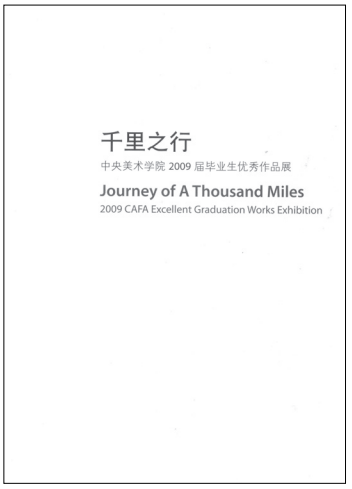


图33 千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展 海报

本展汇集2009届75位毕业生的优秀作品于这座全新的现代美术馆中展出，构成了一派既体现教学水准、又展示学习智慧的学院气象，这也成为我院今年颇具分量和关注度的教学展览活动。每年举办毕业生作品展作为我院的一种传统和惯例，早已成为我们内部教学检查和质量监控的一种制度。但今年我们精选出毕业展中的优秀获奖作品向全社会公开推介还实属首次，毫无疑问，我们此举目的是希望社会各界能了解中央美院的教学实况，切身感受这所名校的发展与变化，更悉心地关注她所培养出的优秀艺术人才。(图33)

作为中国最早的近现代美术教育机构之一，中央美术学院从1918年建校起，就一直是中国美术教育的重镇，其各个时期所培养的学生先后创作出了引领美术新风、彰显时代水平的作品。近十年间，中央美术学院针对新的国际、国内形势，积极探索和调整，成功把握住了中国高校跨越式发展的最后机遇，以一种超常规的发展速度，由一所单一的以造型艺术学科为主的艺术院校迅速转型为拥有中国画、造型、人文、设计、建筑、城市设计6大专业分院，学科齐备的综合性美术院校，很好地顺应了时代的发展，造就的人才满足了社会各方面的需要。此次展出的优秀毕业作品，其门类涵盖了我院所有的艺术类专业，从一定程度上代表了我院的教学水准与成果，同时也反映了毕业生活跃而多样的艺术思维，以及这个时代赋予他们的艺术灵感。

本次展览从一个局部也反映了中央美术学院对当前中国美术教育的探索精神。我想，展览只是一个序幕，今后我们还将以更开放的姿态更多地向社会展示我们的教学活动，让这些活动的成果更好地服务社会。我们也由衷地希望凭藉这样的展览机会，听到各界人士和广大观众的批评与指教。

中央美术学院院长 潘公凯
2009年6月22日

中央美术学院2009届毕业生优秀作品展开幕

6月26日，中央美术学院新美术馆举行了千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展开幕仪式。此次展览由中央美术学院主办、中央美术学院新美术馆承办，撷选了2009届本科及研究生毕业展获奖者中的75位同学的优秀作品。

据介绍，本次展出涵盖中国画学院（9人）、造型学院（27人）、设计学院（17人）、建筑学院（11人）和城市设计学院（11人）的27个专业方向。这是2008年中央美术学院新美术馆正式开放以来首次向社会公开推介中央美术学院毕业生的作品，旨在通过展览让社会直观地了解中央美术学院的教学思想和教育成果，从中也可以看出毕业生的专业创作能力。

据中央美术学院副院长徐冰介绍，今年展出的毕业生作品与往年的相比有很大的提高，学院也在逐渐完善学科建设。建筑学专业自2002年开设以来，建筑学院的师生参加了多次的建设实践，其中包括承建了11个2008年北京奥运地铁站。就在近期，建筑学院通过了中国建筑学会的教学评估。(图34) (图35)

中央美术学院新美术馆由日本建筑师矶崎新（ARATA ISOZAKI）设计，因微微扭转的三维曲面体、天然岩板幕墙和现代性的类雕塑而闻名。

文/马生泓

（来源自《中华建筑报》2009,5,19 第四版）



图34 孙佳昕 《换皮》 丙烯、胸衣、钢筋 200cmx300cm 2009年



图35 杨穹 《细小的 》《空洞》 综合材料 150cmx70cmx2件 2009年

未来之星

——“千里之行”中央美术学院优秀毕业生作品展隆重举行

汇集中央美术学院2009届75位毕业生优秀作品的大型展览于6月26日在中央美术学院美术馆隆重开幕，共计200余件作品对公众开放。记者了解到，作为中央美术学院的一种传统和惯例，每年举办毕业生作品展早已成为内部教学检查和质量监控的一项制度，但今年精选出毕业展中的优秀获奖作品向全社会公开推介尚属首次。(图36)

中央美术学院院长潘公凯表示，此次展出的优秀毕业作品，其门类涵盖了央美所有的艺术类专业，从一定程度上代表了央美的教学水准与成果，局部反映了央美对当前中国美术教育的探索精神，同时也呈现出毕业生活跃而多样的艺术思维，以及这个时代赋予他们的艺术灵感。(图37)

据介绍，近十年间，中央美术学院针对新的国际、国内形势，积极探索和调整，成功把握住了中国高校跨越式发展的机遇，以一种超常规的发展速度，由一所单一的以造型艺术学科为主的艺术院校迅速转型为拥有中国画、造型、人文、设计、建筑、城市设计6大专业分院，很好地顺应时代的发展，造就的人才也基本满足社会各方面的需要。(图38)

这是一次总结，更是全新探索的新起点。对于此次毕业展的意义，潘公凯说，希望社会各界通过这个展览，了解中央美院的教学实况，切身感受这所名校的发展与变化，更悉心地关注她所培养出的优秀艺术人才。他表示，将毕业展的优秀作品向社会公开推介，旨在将学院的教学实况与更广阔的社会范围沟通，同时也为这些未来之星在迈入下一段奋斗里程前，实践一个高起点的展览经验。“展览只是一个序幕，今后我们还将以更开放的姿态更多地向社会展示我们的教学活动，让这些活动的成果更好地服务社会。”潘公凯如是说。

文/雪晴

（来源自《艺周刊》2009，6 第8版）



图36 柳笛《动物规则》灯箱片 2009年



图37 陈熠昕《中医文化生活馆》 展板 2009年



图38 孔令昕《迷》木板、电脑等现成品 2009年

中央美术学院毕业生优秀作品展举办

6月26日至7月3日，由中央美术学院主办的“千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展”在中央美术学院美术馆举办。本次展览撷选2009届本科及研究生毕业展获奖者中75位同学的优秀作创作，涵盖中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院及城市设计学院的27个专业方向，体现了学院艺术专业教学的水准，同时也是学生刻苦研习成果的集中展示。展览定名为“千里之行”，寓意“始于足下”，旨在为艺术的未来之星在迈入下一段奋斗里程前，实践一个高起点的展览经验；同时，本次展览也从一个局部反映了中央美院对当前中国美术教育的探索精神。(图39) (图40)

文/小熊

（来源自《中国艺术报·中国书画家》2009，7 第165期）

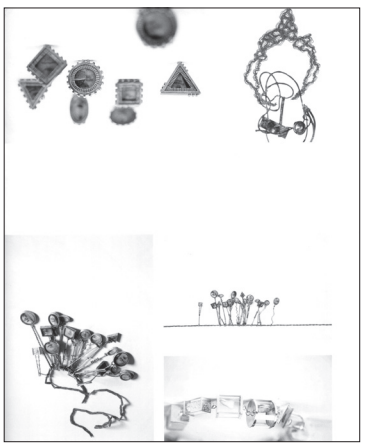


图39 杨箫瑜《回忆录》银、综合材料 尺寸不等 2009年



图40 周晓路《刺士》绢本 170cmx220cm 2009年

七 我们的能力——国际新媒体艺术展

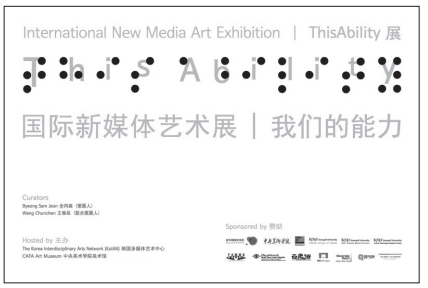


图41 海报

展 览 时 间：2009 年7月11日至7月30 日
展 览 开 幕：2009年7月10日　周五下午四点
展 览 地 点：中央美术学院美术馆 3A展厅、3B展厅
主 办 单 位：韩国多媒体艺术中心、中央美术学院美术馆
策　展　人：全丙森
联合策展人：王春辰

艺术家：来自美国、日本、韩国、俄罗斯、马来西亚、墨西哥、荷兰、英国、加拿大、中国等国家20 余人 。

研讨会地点：中央美术学院美术馆学术报告厅
研讨会时间：2009年7月10日 周五下午1:30-3:30

“我们的能力——国际新媒体艺术展”主要是通过身体感官的创造性转换，来观看、感知身体的感觉。展品共有21件，以互动电子作品为主，如用面部表情演奏的数码乐器、对人们的声音作出反应的机器人、一张可以把手的触摸转换成光线的桌子、可以将盲文变成声音的装置等。(图41)

正如人们都有独特的体形、外貌和个性，人们有时称这些特征为“缺陷”，这仅仅是差异，而不是毛病。本展览通过创造性的新媒体形式，来重新评估这种能力，让观众体验到创造性的听觉、视觉和触觉，以此来质疑自身；在互动的过程中，人们可以重新定义他们的社会判断。这些艺术品可以促使人们去打破社会偏见，进而肯定人们的感官差异能力。

在许多国家，艺术界努力探索新的主题和新的表达方式，借以表达当代生活的复杂性。同样，科技越来越进步，电子艺术受到世界广泛的关注。在过去10年里的许多展览，如“科技与艺术的和谐关系”、“互动交流”、“游戏娱乐”等都过于侧重审美层面，或侧重这一类的新奇感，也就是缺少对具体的社会问题的深入思考。

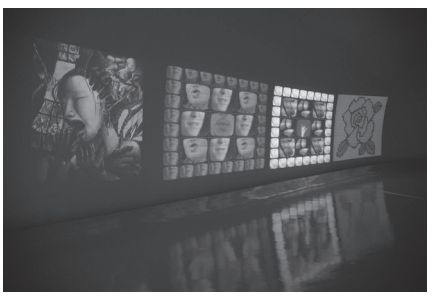


图42 里奥·林 (Leon Lim) 作品

本展览就是力求超越单纯的审美表现，而更多地激发我们的想象力，扩大我们的思考范围。我们希望“我们的能力”展览能够有助于改变社会中对“身体缺陷”的陈旧认识，进而充分体验到社会的丰富性和相互理解。此外，“第二届媒体艺术与信息美学国际会议”于7月11日下午一点半至三点半在中央美术学院美术馆学术报告厅召开，展览持续至7月30日止。(图42)

王春辰、张小涛做客搜狐：新媒体艺术需要新认识

2009年7月16日16:27

王春辰：各位网友大家好，这里是搜狐文化客厅。我是中央美术学院美术馆的王春辰，今天应邀来主持这次新媒体对话的嘉宾主持。上周我们在中央美术学院举办了一个国际新媒体艺术展，来了国内外艺术家20余位。这个展览在炎热的盛夏盛况空前，观众很多。（图43）

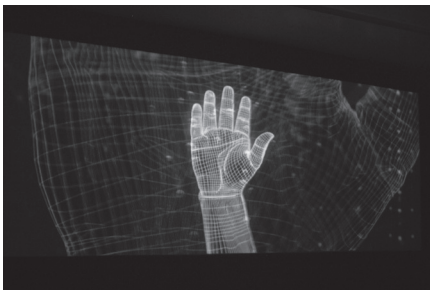


图43 张小涛作品

围绕着这次展览大家提出了很多的问题。认为这样一个展览在中央美术学院这样一个非常好的美术馆举办是中国当代艺术的盛事。

今天搜狐网文化客厅特别约请了两位艺术家来谈谈这次展览，以及相应的新媒体艺术在中国的发展和现状，以及这一类艺术在国际发展的情况，和中国的美术教育有什么样的关系，它未来对中国当代艺术会有什么样的影响，都是我们今天讨论的话题。我相信这些内容对于各位网友、对于广大的社会民众都是很有趣的话题。而且它也会对我们未来艺术教育、艺术发展带来积极的影响。现在我来介绍一下两位艺术家。

坐在我左侧的是韩国女艺术家权娟祯。她在中国已经生活了多年，她往来于中国、韩国、美国、日本。她经常参与到多媒体艺术的展览和策划中，也创作类似于新媒体艺术的很多作品。另外一位是中国艺术家张小涛，我们知道张小涛前几年创作了大量的非常优秀的油画作品，在国内外产生了影响。近几年他把他的注意力转向多媒体创作、数码艺术创作。在这一领域，他也表现了极其旺盛、富有创造力的方面，在国内外引起瞩目。这次两位艺术家也参加了这一届国际新媒体艺术展，他们的作品也受到了大家的关注。为此，特别邀请两位艺术家来此谈一谈关于中国当代新媒体艺术的状况。下面请韩国艺术家先做一个简短的介绍，你是如何认识新媒体艺术在今天艺术发展中的状况？

权娟祯：我觉得来到中国，看到很多当代艺术的展览和中国当代艺术家，新媒体的部分。

王春辰：因为你经常在国际往来，通过你的经验判断，你有什么样的感觉？

权娟祯：韩国首尔的新媒体展每两年举办一次，那个时候见过比较前卫的、比较有趣的中国艺术家作品。国外艺术家的作品都是关于他自己的作品，可是中国艺术家，在作品中贯穿了很多哲学的东西，包括现在面对的问题，还有对于学界的责任。所以，中国艺术是非常丰富的。我从来没有见过这么丰富的艺术品。

王春辰：下面请中国艺术家张小涛来通过你的经验谈谈中国新媒体的格局和状态。

张小涛：早期新媒体是从录像艺术开始的，比如说中央美院，张培力他们开始做录像，这是中国新媒体的发端。到了九十年代慢慢衍变成了电影。也有做数字艺术的。我觉得我是在2000年以来慢慢接触动画，其实叫数字艺术，包括今天很多网络的FLASH，还有一些商业的做动画的，我觉得可能慢慢从新媒介演变成

为一种多媒介、跨媒介，它和白南准时期还是有一点不一样的。因为今天的丰富性，面对一个图象时代，网络、信息合成，今天时代的美学特征，我觉得可能数字化虚拟特征，媒介的丰富性和民族性利于传播，带来一种大众化的视觉审美。可能今天我很难作出一个总体的描述。但是我自己接触这一块，我接触animation比较多，因为它毕竟是从动画产业的分支，是电影交叉里面的。我觉得媒介之间的相互影响，比如说从电影、音乐、哲学、社会学、艺术史这些学科里面交叉、影响产生的新媒体。因为中国和西方有一个不一样。技术化的积累和教育基础不如西方艺术家这么严格。而中国艺术家很多可能还是通过技术，社会性和科技的融合，我觉得往往它用技术层面表达中国问题，中国现成的一种重要的媒介，但是这种媒介有一种未来性，它今天处于启蒙的阶段。因为社会的变迁，是美学的不确定，包括现场艺术家的问题。从录像到电影，到数字艺术，三维信息合成的虚拟的艺术，都可能在实行一种超越。其实中国今天在做动漫产业，包括在做其他影视方面的基础和国际市场还是不能接近的。但是在艺术领域没有把技术和科技双方进行一种融合。这是我三年以来通过和动漫产业的团队、电影、音乐中的协调中，我领悟到它的作用、深度转换的重要性，完全从一个新东西变成了一种常识。

王春辰：我们看出了新媒体在中国乃至世界都是一个新发展的领域。究竟如何认识新媒体，新媒体艺术对当代的文化、社会产生什么样的影响，我们知道新媒体艺术是和技术发展是有密切的关联。但是这种关联又超越于日常的实用性，究竟如何把这种非实用性和艺术性得以强调，恐怕是今天新媒体艺术家需要思考，也是我们今天要引起多方面领域给予关注的一个原因。

我们中央美术学院美术馆举办的这次展览，就是为了来强调在今天，我们还有另外一种艺术形式，就是新媒体艺术。我想请两位艺术家谈一谈，因为我发现你们的教育背景都和传统艺术有关系。在这种情况下，你们是如何从传统艺术跨越到新媒体艺术，在思考新媒体艺术的时候，你们可能有一个独立的视角。请问韩国艺术家，你在创作新媒体艺术的时候，是如何思考这样一种新的媒介和新的方式？

权娟祯：我的教育背景基本上是韩国和日本学习的经验。

艺术方面，韩国的教育，西方来的，跟美国比较相似的系统。所以，我在学校的时候学习的东西，传统的东西很少。艺术家表达他创作作品的时候，我怎么表达我的心情、我的想法。这是我教育的时候学得很多。这样表现对社会、对传统的文化，我这个东西比较弱。我05年来中央美院读了一年，跟很多学生见面、老师见面，他们的教育跟我以前的教育很不同。因为他们是初中学的时候就先学中国传统的东西，大学的时候他们开始学西方的文化。所以他们非常理解中国传统的东西，文化、书法、哲学、文学方面的东西特别懂。可是韩国一般来说，如果我上美术学院，先学习素描，怎么配颜色。因为这个东西不是东方人的概念，都是西方人，欧洲、美国他们开发的非常表面化的教育。所以我觉得最好的我就是通过中国朋友们理解中国文化，而且中国文化，以前亚洲都是同一个文化圈，我的传统、我的根本是从哪里来的，我自己去韩国，学习韩国的历史，韩国的根本，我开始想这个之间的差别。所以我觉得东方有很多文化的元素，对我现在的作品也有一点改变。我07年之前都是个人的经验、个人的想法，表现在我的作品中。可是以后的制品，我也考

虑，因为我现在在中国，我一定要考虑中国政治、文化、所以我现在08年的新作品是关于三峡的，去年有一个汶川地震，我去那个地方呆几个月，看那个地方的人，为什么这些事情发生，我是艺术家，艺术家有一个责任，艺术家是对社会干吗的呢？我觉得艺术家表达社会的普通的人想不到、没有表现的东西，艺术家们一定要表现出来。明年我也准备一个新的展览，也是东方古代的一本书，叫《周易》，关于这个书我也研究了。因为我小的时候，在韩国也看过这种书，都是翻译过来的，那不一样。所以我来中国先学汉字，汉文，再看《周易》的话，我学的内容很不一样。所以我觉得在中国非常高兴的事情是理解东方的文化。

王春辰：当你思考这些文化的背景和传统的时候，你是如何把它转到新媒体艺术的？在采用新媒体方式的时候，有没有困难和障碍需要克服？

权娟祯：传统媒体和新媒体也有差距。以前是用笔和布来画画。可是现在艺术家的工具变成了照相机和电脑，一些电子的东西。以前的艺术家和现在的没有什么改变，可是他们表现的东西变化了，他们用数码，而且网络是一个非常好的途径，同时见面这么容易，以前见面，不同的时空见面是不容易的，现在网络的见面，每天MSN，我们每天见面、聊天。即使不在一个国家也可以天天见面。

张小涛：我们的教育来自两个传统，一个是社会主义的传统，一个是东方地区的传统。尤其她讲到她来中国，我也体会到90年代我去国外的交流，我思维的改变。我们过去比较重视意义，但是对于形式和语言本身不太研究。和国际交流以后，我觉得是两种在合流。这种障碍，到底是语言重要还是意义重要，还是你的问题重要。我也经历过这种学习实践，教育产业的错乱让人会思考。比如说以前我们发现亚洲，日本、韩国、台湾的艺术家比中国的艺术家，语言要先进得多。中国的艺术家语言很陈旧。这可能是现在中国，当我们和西方交流、学习以后，也会面临一个问题，你到底要表达什么。这是用什么样的工具和媒介表达。促发我做新媒体的原因是来自于网络的FLASH，网络动画、网络论坛、网络图片。我觉得网络的信息促发了今天一个观看的时代，今天的网络是一个主流的媒体，美学在改变，冯梦波谈到，今天的绘画是要有时间为主的。我觉得可能在观念中意识到这个东西必须有一个延伸，不然，你以一种老的媒介，或者是孤独美学，很难涵盖和表达今天的社会现场。媒介的转换技术上涉及到一个更新，你要关心科技的前沿和技术，包括和美学，国际上和今天中国同步的东西。每一个人在网络信息的时代都有一种虚拟的平等感。这些东西需要你去更新，你要把你的想法和主意通过这种高端的技术来表达。因为如果我们缺乏这种交流的话，很难整合，因为一个学科是非常困难的。关于传统的绘画，我是非常传统的人慢慢开放过来的。绘画教给我的是一种深入的分析和思考，传统的情感、传统的心理，直指人心的东西，今天我涉及到用数字艺术的时候，其实依然要考虑怎么表达人、表达心灵的东西，表达在中国今天遇到什么样的问题，他有一个语言的强度和感染力。这依然是最困难的。经历一个初步的技术，转换和学习，最后要回到所有的媒介面对同样的问题，感染力和穿透力。

王春辰：通过他们的描述我们也发现，一个新媒体的艺术家，他离不开传统，离不开对文化和社会的认识，区别在于他们采用不同的媒介手段。但是这里面也有一个问题，在今天，既然我们说到新媒体艺术，必

然是与今天当下人的直接性和直接的经验，视觉经验、感官经验，甚至我们对世界的认识、观念肯定是有所差异。否则，新媒体艺术就难以成立。或者它的意义就难以在当代艺术发展中显现出它的意义来。

在这一点上，恐怕正是新媒体艺术不被人所重视的原因。新媒体艺术如何才能充分发挥出它自身的特征，这肯定与传统艺术有所区别。比如说这次中央美院举办的展览，就是特别强调了一个互动性。互动性恰恰是传统艺术所不具备的。传统艺术都是直观的，供观众观赏、观看的对象。这种新媒体艺术特别是和技术结合的时候，强调了互动。当互动被强调的时候，观众的参与性就进来了，这个时候就发生了一个艺术上的变化，艺术是让人去参与的，这个时候你们如何看待新媒体的参与性和互动性。这一点对新媒体艺术的影响和传统艺术是有所区别的。请权娟祯谈一下互动性在新媒体艺术中的作用？

权娟祯：我一年前看过一本书，这是关于塞娅文化的书，以前的艺术家和观众是分离的。现在创作人和观众是同一个人。让他参与我的作品，他参与，整个的对话是一个作品的。因为我觉得我的作品是一半，参观者的反应，他们的感受是另外一半。这次我看过一个很有意思的参观者，他们体验以后，我以前做作品的时候没有想过的那种东西，他提问题，那个问题有一个好处，他们的看法不一样，是我以前没有想到的。现在每一个人都有照相机。每一个人都有电脑，每一个人都做自己创作的东西。可是每个人都有做艺术家的可能性。现在艺术家的创作者没有什么分离的，因为创作者和观看者是同一个。

张小涛：我希望通过一种观看和倾听，把身体从虚拟的数字，和倾听观者的声音合二为一。我还是希望提问题，不能只是参与，参与之后给他带来什么。不能只是变化一个图形，或者是有一个声音。我觉得是他感应完了以后，他会有一个什么样的思考。这是我在做方案的时候，有可能他是假的，或者关于他的身体。可能我们看到一个微观的事件，我说我不希望只是参与，他参与完了以后你究竟要干吗，他给你带来什么样的纬度和思考。我以前在德国看到一个心理学的展览，他也谈到交互性，观众和评分，现场和作者的对象。他有一个非常严密的循环生产过程。这种感应，一方面是我们谈到身体、科技、人，不要把这个链条只是成为一个游戏。因为今天我们也经历了从机械时代到电子、到数码，这种反应或者是游戏，一定要有人的存在，人要主动的把这个东西串起来。最后只见感应不见人，当代艺术最后还是要回到关于知识、关于人的心理，科技怎么用，用了以后让你产生什么样的反应。我觉得要超越游戏。

王春辰：从艺术家的谈话我们可以看出来，这次新媒体的创作和今天观众的关系，作者怎么存在于作品中，观众如何完成作品，以及如何看待艺术，以及如何看待艺术家的主观艺术如何实现，这里面还有值得讨论的问题。特别是当我们强调新媒体艺术和技术有关的时候，这里面存在一个巨大的问题，艺术和技术如何打通，或者是技术和艺术如何实现他们的结合。在这一点上，从美术教育上更给我们提出了一个问题，新媒体艺术不单纯是一个单向的知识结构，他强调了综合的知识。比如说这一次张小涛做的作品，就综合了很多的感应设备，也综合了很多机械设备，同时还有内在的数码程序。当然，他的基础又来自于他常年的技术、艺术修养和艺术训练。我也看到其他的艺术家的作品都包含了大量的技术知识。我们也看到，做新媒体艺术和传统艺术有所区别的就是，他创作的群体和创作的方式已经拉开距离。过去创作可能是一个艺术家作为一

个个体行为就可以实现。但是作为新媒体艺术，虽然是以一个独立艺术家出现，但是他背后结合的可能是一个团队、一个小组，结合了技术支持，概念实施的方案，甚至他最后实现的目标可能形成一个完全不同于传统艺术的方式。在这一点上，如果说我们希望今天的新媒体艺术家能够参与到这样一个创作中，从两位艺术家的经验中，你们认为作为一个新媒体艺术家要具备什么样的素质？这肯定是很多人希望关注的。

权娟祯：我觉得以前的艺术家是他自己完成他自己的作品。一个人画画，一个人做雕塑，都是能自己做起来的，比较小的、比较局限的规模。可是现在的当代媒体作品是一个人自己做不到的大的规模，这次看到了很多的由一个小组来共同制作作品，一个人当导演，他说出他自己的想法，怎么配每个部分，怎么安排这个故事，他找一个专门做的人做的非常完美的科技方面、设计方面。是团队来完成的。这是一个非常正常的事情。如果很高科技的作品，肯定有一个人做不出来，可是我知道这个过程是怎么来做的。如果我一个人做的话，肯定时间需要十年、二十年，很长时间。我找一些非常专业的科技人员，或者是工作室，做的也非常专业，做的也比较完美。今天的艺术家的状态是电影的导演一样的角色。

张小涛：包括她也是策展人。今天当代艺术对于艺术家的要求更是复合型的、跨学科的，也可能是批评家，策展人的身份，或者是一个导演。有点像要求有多方面的知识和学科，我觉得是成为跨学科的领域。因为我自己有三年做片子的经验，它涉及到团队，比如说我用一个公司，四年都给我做。涉及到管理、规划、展览、传播。当代的视觉已经成为一种生产、知识的生产力，成为一种知识的链条，比如说要涉及到资本、很多领域的专家，你要怎么整合他，这还是非常科学的。可能感应的椅子，那个动这个也要动，声音和影院的设备，高科技高应的东西和立体化的数字技术怎么转，你必须要去适应，这可能就是今天的知识结构在变，我们用过去的一种学科的知识无法整合和涵盖，必须要你完成一种跨越。

当代艺术关于知识生产，是关于概念的。尤其我们要从一个传统的手艺人转换成一个知识分子或者是公共知识分子，你要关心更广泛的话，要有更多的学科。这个最大的好处是避免过度的商业化或者是大而空，还是要研究一些传统的方法。资本的学术研究依然需要你持久、深入、一贯的去研究一些课题。这是对所谓的新媒体和跨媒体，产生一些只是表征的、商业趣味的还是不太一样。这个点很难把握。包括我今天依然还在跟东方文化公司交流，片子怎么做。我做这个电影，一台设备、一台投影仪就是几十万，你怎么解决设备问题？还有立体电影的运算，是数字的合成，需要更高的成本，它的长度、时间，非常具体的问题很难超越。我觉得可能我感觉永远摸不到这个知识的边界，我觉得应该不停的去更新。我这几年在北京漂流，上了两三个大学，花家地到798都有我的研究生，我现在是在做数字和动画，把以前的东西都推翻了，我们面临一个未知的领域，这是使我感到惶恐又惊喜的地方。

王春辰：通过谈话我们知道，新媒体艺术不仅仅带来了跨学科、多知识、不断学习的挑战。作为新媒体和之前的艺术还是有密切联系的，这个联系作为当代的特征，你强调了一个社会工程，一个团队。还包含了另外一个，它有小成本、小制作，从小成本、小制作到大成本、大制作，作为新媒体都可以全面的涵盖。在这一点上我们也注意到，新媒体有时候作为一个新的表现形式，或者是新的世界经验，新媒体还可以提供一

些实验性的东西。通过这个展览，因为我们这个展览大家也关注到，它非常的有意思，甚至在今天的中国，这样一个规模，这样能够在今天这种市场化格局下能够组织一个非商业性的、带有探索性的、带有公众参与性的新媒体展览还是难能可贵的。在这种情况下，你们如何来强调、判断新媒体艺术的实验性和今天的结合性？比如说你采取不同的材料、采取不同的设备，这个东西本身不具有艺术的表达，但是艺术家要采取这些方式，就会发现一些新的点、新的创作的可能性。这个时候传统艺术和新媒体艺术就拉开了距离。否则，你仅仅强调新技术，新技术和艺术、和人自我的表达有什么关系？有时候我们发现，新材料、新技术的出现，对艺术、对人的感官和人的表达欲望都产生影响。在这一点上我们强调新媒体具有实验性，实验性你们有什么思考？你们作为艺术家，在今天一个公众的场合，因为我们知道新媒体艺术不像过去，可以在一个私密的空间可以展示、观赏，新媒体艺术更多要到一个公众的场合，美术馆、画廊、博览会这种大型的公共空间展示。这是我们创作、理解新媒体艺术的背景。

权娟祯：我觉得互动性的新媒体作品，非常简单的，可以分开三个部分，一个是在电脑处理的科技，另一个是音质的科技，第三个是输出的科技。这三个部分能做起来一个互动作品。可是每个人做作品的时候，电脑软件方面，现在科技还在发展中，如果新的软件做出来，艺术家接受新的软件，也是一种实验性。新的机器出来，我调机器，也是一种实验性。一种艺术品的研制，用三种机器直接放进去，非常简单，没有什么大的差别，但是每个艺术家研究的部分都不一样。空间科技，或者是怎么研究我的作品是另外的一个部分。因为同一个作品，如果研究的方向不一样，感觉安全不一样。因为这一次小涛的作品投影机播放的时候，如果硬件跟摄影机做一些小3D电影，声音也是立体，感觉得到每一个参与者的感觉完全不一样。所以艺术家的作品可以有一点点改变的。现在每个新的科技中，艺术家跟科学家是一样的关键，如果一个新的科技出来，我也经常去中关村，有新的机器出来，我也想去试新的机器，如果配在我的作品中怎么使用。以前画画，如果有新的材料出来的话，一定要试用新的材料，现在新媒体也是一样，一个新的机器出来，一定要试试3D扫描器，或者是电视。一种新的科技出来，艺术家也在前沿尝试一下。如果这个效果挺好，普通人也可以经常拥有这个东西。

张小涛：刚才谈到科技，技术带来的革命和推动。刚才谈得很好，低成本、小制作。我也做过一个小的实验，给我带来很多灵感的是网络，网络的BBS、信息公告板，包括网络搜索里面的一些图片，还有国外一些同期的，你可以看到一些更新的新媒体的作品。给的启蒙的是这些。包括盗版光碟里面国外最新的广告动画。这种更新，我也希望网络里面对这个图象和视频的判断和识别，编一个小的程序，把一个一个的小的实验编好，串成一个东西，不太可能一下做成大的。

小的实验是为了让你完成一种更新，技术、音效、特效的处理，通过一种小的实验，做小的实验非常重要，没有这个环节，你的东西做出来空。因为视觉的强度和里面的科技含量都不太够。所以我觉得春辰刚才谈的里面的科技、低成本、观念的更新，我在网络里面得到了特别多的启发，去搜相关的知识，系统的来编码，重新把他们归类。我觉得就是把它分类，重新编码，重新编辑它、整理它，这样可以得到不同

的序列。这是我的看法。我觉得还是在观念和视觉科技方面经历一种重新的融合，来做这种小的实验，我现在依然在做这种小的实验，有的是文本的，有的是草图，我把这些草图的片断重新排列出来，就会成为一种新的实验。

王春辰：从这个讨论中我们也可以知道，在今天，新媒体艺术无论是具有实践性也好，具有观念性也好，还是具有探索性也好。我们发现另外一个特征，新媒体艺术具有更广泛的社会基础，它的创作群体其实是可以扩大的。因为它所涉及的领域是一个跨学科。当更多的人能够注意到新媒体是可以转化为一种自我表现，或者转化为一种目的实现的时候。就有更多的人可以参与进来。就我们的了解，在国外的很多大学里，他们的新媒体专业就是一个开放专业。甚至他的课程也是开放的。从这个角度来说，他让更多的具有更多知识基础的人进入到这个领域。传统的艺术，如果没有经过专业的训练是难以进行创作的，但是新媒体艺术强调了人的智慧和知识，然后把技术融入进去。在这个团体的前提下，有技术人员，有艺术家的思想，也有策展人、批评家的理论和社会性的关注，就使新媒体艺术发展的前景和可能性越来越强。正如你刚才提到，网络、视频、数字化手段都是源源不断的补充了新媒体艺术创作的媒介基础。在这种情况下，我们可能希望未来中国有更多的不同的人进入到新媒体创作中。如果说到中国的发展，从你们的知识经验，你们是希望未来中国的新媒体发展，希望他们处于一个什么样的发展前景？

张小涛：今天的中国处于一个转型时期，由于资本和市场带来了标准的单一化，可能本来是具有实验性的，从九十年代末期，但是今天市场带来的影响可能会更多的从事多媒介的人进行跨学科的实验。他带来的未来的东西是今天产生的。可能需要更多的做科技的人往里面转，做时尚、商业的人往艺术里面靠，艺术里面的人相互渗透。尤其是年轻人对这个没有障碍，一来就是iphone，苹果科技、互联网，他们没有障碍。新媒体的门槛也很高。因为你没有这一套系统，还要有一套全新的理念，往往我们也面临一个全新的问题，传统结构里面转过来的话，他的知识结构没有更新，做出来的东西还是比较传统。尤其中央美院新的一拨做数码。我看过一些学生的方案，他们对教育、对媒介的运用更天然，他们是未来能够做出来和国际站在一个平台上，和西方更同步一些。我们身上还有一些传统的东西，传统的情感、传统的知识结构，他们和国际同步的东西可能会成为主流的东西。今天对视觉的判断，美学，他们可能具有一种普遍性，他们也是更平民化、大众化。但是这个门槛比较高，对这个行业要求更高。也可能90年代末出现的，是不是人人都会成为新媒体艺术家？不是。优秀新媒体艺术家都是从传统媒体里面转过来的。还是人决定了科技的走向，科技成为了一种普遍的工具。我们在90年代初觉得油画是最主流的媒介，后来成为了边缘或者是其中的一种媒介，我希望多媒体成为其中一种媒介。除了科技没有什么了，除了技术的更新，最后它变成一个商业，商业的科技是最强的，耐克、阿迪达斯，好莱坞的商业，我们没有办法和他们比，当我们的科技成为一种启蒙、成为一种普遍意义的时候，中国当代艺术会真正的成为一种超越，成为我们民主的工具。大家都可以用。我觉得它更具有一种，大家对科技和人文的东西，有时候成为一种常识。我们今天可能这个可能还感觉这是一种新的、是未来的。但是在西方艺术家里面，这个概念已经超越了。我觉得我们对西方的了解，我们在学习他们，追

他们，但是最后用这种又回到这个现场里面，未来还是要考虑到科技和现场和技术的融合，或者是相互的平衡。我觉得这个问题是比较困难的。

权娟祯：我觉得刚才小涛说到广告是最大的高科技完美的东西。可是我觉得如果艺术家有一个非常好的非常新鲜的方案，直接找一个我最需要的公司，直接谈。如果我做这个作品的时候，一定需要公司的帮助。因为个人肯定做不出来这么大的作品，一定要很多人的帮助。我记得八年前在卡塞德一个游戏公司之间合作，那个人特别棒，他既是艺术家，靠一些声音的方案，他又写一些方案，做起来能实现的。

张小涛：我有这个经历，我也是公司、团队的协作。

还是有一个平衡，因为他是做商业的，和艺术家的意志之间的差距是很大的。最后这个团队需要很长时间磨合。但是如果你的能量不够大的话，他会把你淹没掉。在商业社会里面，我们还是要警惕过度的商业化、过度的技术化。我们这种情况在西方不太容易做，有这么大一个团队其实是很困难的。但是我觉得要警惕过分的商业化。对于一些批量生产，本来以为是关键因素，但是有可能是大量的商业化，就是泛商业化，也会带来一些危险。

王春辰：说到新媒体艺术，虽然我们是独立的去谈新媒体艺术，从另外一个方面，是今天如何看待艺术的问题，艺术的边界问题，或者如何理解扩大了的艺术的问题。当一些新的事物出现的时候，我们怎么对待它，这时候就是一种新的态度。对于新媒体艺术还是传统艺术，还是当下的各种艺术，都是一种姿态。在这种情况下，在今天这个时代，艺术只是社会现象里的一种。如果说没有一个社会群体的支撑和认同，艺术可能就会走向狭隘化，或者是过度的商业化。作为新媒体艺术，它提供了一个更广泛的社会基础和平台，人人都可以参与。在某种程度上，他可以消解艺术的过度狭隘。当艺术成为人人可以创作的时候，他给他提供一种表达方式，他就像我们日常语言一样，是一种交流的方式。在这个时候我认为新媒体艺术给今天的社会提供了一个更广泛的表达的机会。当你用数码相机，你可以转换一个视频、VIDEO，或者是未来的激光技术、全新技术，你都可以展示不同的东西，这个时候更具有社会性。这个时候我们理解新媒体艺术的意义，都不一样，无论我们强调它的关键性、发展的实验性，其实是新媒体艺术为今天提供了一个机会。为什么我们说艺术和教育有关？美术教育为什么要扩大它的领域，为什么我们要把今天的美术教育扩展到非艺术专业，艺术不仅仅是做艺术家、做艺术的人在领会和理解，我是希望整个社会群体在理解，新媒体就是一个很好的平台和窗口，因为今天的感觉可以通过新媒体艺术可以关照到我们的历史，甚至可以关照到我们的过去。但是没有新媒体艺术，今天的艺术的现状的丰富性就不够。问题在于我们中国，我们的新媒体发展不够，而不是过分。所以在今天，包括我们在搜狐文化客厅来讨论这个问题，其实更多的是我们希望整个社会来关心关注，更多的是希望有更多人进入、参与到新媒体创作中。可能是我们本次讨论的初衷，也希望在整个中国社会发展中，出现一个蓬勃的未来的创作队伍。你们参与了这个展览，也比较了中外艺术家不同的差别。你们谈谈你们对中外艺术家的感受。

权娟祯：学艺术的学生们也来，艺术家也来，策展人也来，很多艺术之外的人也来了。但是他们的观

念和我们专业的人不一样。因为他们某个人有自己的背景，所以他们的看法，他们没有怎么关注科技型的东西，可是为什么我们做专业的东西。你的作品的故事，以前的作品全都有连贯的，他们特别开心的。以前艺术家来问的问题完全不同。他们问这是什么软件做的，或者是怎么用这个作品，非常基本的科技方面的问题。可是一般人却问，这个是看起来好看却是完美的那种，他们的生活中能不能放这样的作品。他们的作品的实用性，如果在我们生活中不能放那个作品，或者是不能使用这个作品，就没有什么用。以前的画就是在家里的墙上挂着，这次新媒体作品，我一月份在上海参加科技艺术博览会，那边也有很多普通的参与者。到80几岁的老人，没有到十岁的特别年轻的小孩，他们都来看我的作品，他们就是喜欢，这是怎么玩的，从来没有见过的。可是他们科技方面、艺术性，他们都不关注。所以我感觉，如果艺术家的想法和艺术家的科技太高的话，肯定普通的人不理解这个高科技。那次展览见面特别多的人物、朋友，他们特别高兴，我也特别高兴。我的生活没有太多语言的东西，可是那次我参加展览的时候，每个人都是我生活中特别近的。所以我希望跟普通的人来参观、来买我作品的特别亲密的接触。

张小涛：这个展览还是有一些前沿性。我觉得这是迄今为止第一个关于身体的交互感应和身体能力的感应的新媒体展览。新媒体还是强调一种科技性。尤其是关于身体，我们的能力、我们的感应。这是可以修正中国当代艺术里面过度的使用使用化的东西。它带来一种讨论，修正我们以前太注重意义。这次来的韩国艺术家和日本艺术家，就是只是语言和游戏，大众化、平民化，某种意义上是一种革新。是一次革命。新媒体的未来不是靠艺术家，是靠大众。网络论坛里面，BBS包括搜索引擎，那些人传的图片，包括色情的，包括暴露的、偷拍的，那些人都是艺术家。摄像机和照相机成为一种在场见证的工具，成为一种民主的权利，在中国今天，往往这些人他们虽然不是艺术家，但是他们成为一种发言者。成为一种在场的见证。我觉得这种人在网络上的传播推动了媒介对网络的影响力和传播力。这样的声音不亚于艺术家。比如说虐猫事件、艳照门事件，他们没有障碍，网络成为公共艺术的平台。我从这里面得到了更多的启发。包括我们这个方案的讨论中间有很多建议。最后你感觉一个展览下来，对艺术家思维的差异，策展人之间与国际艺术家不同的思维模式和语言的强度。这一点，这个展览的意义是为了更多的思想和技术的实验，他提出了很多问题。我觉得这是一个全新的课题。

王春辰：我们这次讨论进行了深入的、广泛的关于新媒体艺术的讨论。这次讨论也是结合了中央美术学院的国际新媒体艺术展。我们的主题就是我们的能力。既然是新媒体艺术强调了我们的能力，关于我们的能力是如何的呢？它其实是借助于新媒体进行了实验，进行了尝试。对于未来，我们每个人也一样，采取不同的方式、不同的手段都可以去表达。这一点可能正是新媒体在未来发展的最好的基础，人人都可以实现自己的艺术之梦，人人都可以参与到艺术的创作中。艺术在某种意义上是一个很普通的事情。当我们每个人理解了普通事情的时候，你就会走进这样一个艺术创作中。这个时候对于中国艺术的发展可能是积极的、富有意义的。因为艺术不可能仅仅是一个象牙塔的事情。特别是在今天这样一个社会开放、一个社会走向进步、开放和繁荣的前提下，我们更强调新媒体艺术给大家带来的这样一个机会。感谢网友参与我们今天的讨论，感

谢网友观看我们这次关于新媒体艺术的讨论。也欢迎大家到中央美术学院美术馆参观、参与这次国际新媒体艺术展。当你参与了这个艺术展以后，你一定会获得一个完全不同的体验。你就知道原来艺术是可以这样创作、原来艺术是可以这样表达。这个时候，我们展览的目的也就实现了，我们为了中国新媒体艺术的发展，可能就有了你的一份力量在里面。谢谢大家！

八 中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”

展览时间: 2009年7月22日至09月16日
展览地点: 中央美术学院美术馆2B展厅
主办单位：中央美术学院
策展人：尹吉男 李军 远小近

写在前面

文/尹吉男

伟大的张彦远先生飘逝已远，而他的绘画史模式对当代知识谱系仍具有影响力。本次展览是由中央美术学院美术馆馆藏的历代绘画收藏品组成的，并结合了张彦远的部分理念，这是我们精神际会的基础。我们以这种特殊的方式纪念这位曾经贡献过第一部中国绘画通史巨著《历代名画记》的唐朝人。用当代展览形式与古人对话，延伸历史，并把各自的理念辐射给对方，这正是本次展览的特别之处。从另一种意义上讲，中央美术学院的魂魄并不仅仅来自于1918年成立的国立北京美术学校，其实来自更为丰富和久远的历史遗产。在我们之前，有更多的中国画家为历代的中国河山、风物、生灵和心象而生动地造型，让我们今天得以恣意神游。



图44 海报

“历代名画记”亮相中央美术学院美术馆

中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”展览于7月22日开幕。本次展览以中国第一部系统的美术史著作《历代名画记》为题旨，将馆藏近200件历代名画精品按史著的成书结构分类呈现。这也是中央美术学院美术馆自新馆落成后对馆藏作品所做的第一次精选展示。(图44)

中央美术学院美术馆从上世纪60年代起就十分重视对艺术品的收藏，藏品纵越古今、横贯中西，计有1.3万件。其中中国古代书画如宋人无款《山雀枇杷图》，沈周《云水行涡图》，任伯年《衡云山民行乞图》等，跨越唐、宋、元、明、清、民国诸代，足以形成一部以视觉方式呈现的“历代名画记”，具有重要的历史、艺术与

教学价值。(图45)

据介绍，展览借用唐代美术史家张彦远所撰《历代名画记》的书名，意在提示这批法书名画的珍贵和时代的连贯性。展览也借鉴《历代名画记》对画科的分类方式，将展览分为6个相对独立的专题，即人物、鬼神、山水、花鸟、妇女和秘画。展览特别邀请中央美术学院人文学院教授联合策划，将中国古典元素融入展示设计，使作品回归其创作年代，跨越时空向观众呈现一个中国古代绘画世界。

（来源自《收藏投资》2009,08,01）

中央美术学院美术馆于7月22日下午举办馆藏国画之《历代名画记》展览开幕仪式。本次展览精选馆藏历代书画精品，以中国第一部系统的美术史著作《历代名画记》为题旨，将作品按史著的成书结构分类呈现。这是中央美术学院美术馆新馆建成后对馆藏作品的第一次精选展示。(图46)

中央美术学院美术馆从上世纪60年代起就十分重视对艺术品的收藏，藏品涉及古今，兼顾中西，包括美术的各个领域，约为1.3万余件藏品。其中中国古代书画作品如宋人无款《山雀枇杷图》，沈周《云水行涡图》，任伯年《横云山民行乞图》等，跨越唐、宋、元、明、清、民国诸代迄至今，足以形成一部以视觉方式呈现的“历代名画记”，具有重要的历史、艺术与教学价值。这次展览精选近两百件藏品，这将成为这批珍贵馆藏的第一次系统面世。本次展览理念脱胎于唐代美术史家张彦远的著作《历代名画记》，借用其书名称，意指这批作品的时代连贯性和法书名画之珍贵性，其中包括明代吴伟《观瀑图》，朱耷《墨荷》，近代徐悲鸿《钟馗》，齐白石《人物册页》，张大千《华山长空栈》等经典作品；展览也借用《历代名画记》对画科的分类方式，将展览分为六个相对独立的专题即：人物、鬼神、山水、花鸟、妇女和秘画。其中“秘画”部分，意指年代和作者归属具争议性作品，如传南宋赵伯驹《长江万里图》，传明仇英《百美图》等作品，该部分展示旨在唤起观众参与，提供对作品真伪进行进一步讨论的空间。展览特请中央美术学院人文学院教授联合策划，将中国古典元素融入展示设计，使作品回归其创作年代，跨越时空向观众呈现一个中国古代绘画世界。



图46 靳尚谊先生在开幕式上讲话



图45 展览现场

中央美术学院美术馆将本次展览作为经典常设展，并将在今后陆续推出不同主题馆藏作品展。相信这些历代珍贵作品的展示不仅可使大众对中国古代绘画有更深的体认，更可为中国古代绘画史的研究及当代中国画的创作提供可资借鉴的佐证。

九 第十一届全国美展壁画展

展览时间: 2009年9月1日至10月6日
展览地点: 中央美术学院美术馆1F展厅、 2A展厅、 3F展厅、 4F展厅、 院内展厅、多功能厅
主办单位: 中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、中国美术家协会

作为庆祝新中国成立60周年向祖国汇报的重大文化活动项目的“第11届全国美术作品展览”在国庆节前后陆续开幕。(图47)第11届全国美术作品展览共分10个展区，首展雕塑展于8月28日在长春世界雕塑公园举行。

与往届全国美展相比，此届全国美展有以下几个方面的变化：一是主办单位增加了中国文联，由中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、中国美术家协会三家共同主办；二是增加了动漫展区，漆画、陶艺展区；三是规模由第10届的入选3500件扩大到3690件；四是除中国画、油画、版画、水彩、水粉画之外，其他美术种类实现了作者直接向展区投稿的征稿方式；五是增加了“当代美术论坛”；六是首设“中国美术创作奖”。这六个方面的变化，是全国美展组委会根据新的历史条件和广大美术家的意愿，对这样一个国家级美术大展进行的改革和创新。

中国美协自2008年8月26日召开第11届全国美展筹备会以来，分阶段进行了细致周密的筹备工作。一，做好前期的调研工作。从2008年的3月份开始，召开云南、北京、解放军、华东等地策展调研会。二，积极汇报、沟通，力争中宣部、文化部、中国文联上级主管部门的支持，最终“第十一届全国美展”被中宣部列为“庆祝新中国成立60周年向祖国汇报重大文化活动项目”之一。三，合理落实展区的布局，推进展区阶段性工作进程，2008年的12月14日，召开“第十一届全国美展申办会”，确定十个展区：中国画展区在上海，油画展区在湖北省武汉市，版画展区在江苏省南京市，雕塑展区在吉林省长春市，水彩、水粉画展区在辽宁省盘锦市，壁画展区在北京市，漆画、陶艺展区在福建省厦门市，动漫、综合展区在黑龙江省哈尔滨市，艺术设计展区在广东省深圳市，港澳台展区在广东省汕头市。四，从2009年的1月到4月，中国美协组织力量先后分赴10个展区，积极就展场的设施、经费、组织等开展调研考察工作，适时地进行调整，立足达到意志相同、信息沟通、渠道畅通良好、合理的工作机制。五，2009年4月21日，由中国美协第11届全国美展组委会组织召开的第11届全国美术作品展览展区工作会在北京举行，会议就展区工作进展的情况进行了互相沟通，签订了第11届全国美展各展区的承办协议书。六，6月2日，第11届全国美展组织委员会会议在京召开，公布《第十一届全国美展展览计划和有关规定》和《第十一届全国美展暨首届中国美术创作奖评奖活动实



图47 开幕现场

施方案》。七，重视加强宣传，构建活动信息平台，使全国美术家更便捷地了解全国美展的展览情况、展区信息、创作进程。美协与雅昌集团合作建立“第十一届全国美展官方网站”（http://11qgmz.artron.net），与“中国美术家协会网”（http://www.caanet.org.cn）实行对接，对各类信息进行全面快捷的宣传。八，加强学术的引领，做好评选的前期准备，坚持学术标准，凸显展览宗旨。2009年2月6日，中国美协向各艺委会下发了《关于第十一届全国美展有关通知》，要求各艺委会推荐评委库专家名单，特别是推荐具有突出贡献的中青年艺术家充实专家队伍。

此次大展在送件程序、展区划分、评委构成、评选机制等方面进行了一系列完善与改革，更在提升学术水平上下功夫，除了将在展区展览时举行创作座谈、在京举办第11届全国美展获奖暨优秀作品展时举行当代美术创作论坛之外，还有一项重要举措，就是从2009年3月开始，由中国美协组织各美术门类专家，分区域地深入到25个省份和单位进行观摩和指导。

3月1日开始，中国美协常务副主席吴长江、秘书长刘健和薛永年、王宏建、袁宝林、尚辉首赴宁夏进行创作指导。5月22日，吴长江、刘健、全山石、曹意强赴安徽进行创作指导。6月11日，尼玛泽仁、何家英、李一到天津参加第11届天津市美术作品展(国画、雕塑部分)；6月20日，吴长江、孙为民参加第11届天津市美术作品展（油画、版画、水彩、水粉画及其他画种部分）。6月24日，中国美协副主席施大畏、秘书长刘健任组长，率韩黎坤、龙翔、李宝林、王宏剑参加第11届全国美展上海作品展暨第五届上海美术大展。6月24日，吴长江率张道兴、杨飞云、杜军到总政和空军组织的第11届全国美展创作班进行创作指导。6月24日至29日，中国美协副主席杨晓阳，率于志学、邵亚川、姜陆一行赴甘肃、青海、新疆及新疆建设兵团进行观摩指导。6月25日至30日，刘健率张道兴、杨参军、广军赴贵州参加庆祝建国60周年·贵州省美术大展暨第11届全国美术作品展览选拔展，随后转道云南，到达广西后由中国美协副主席黄格胜带队进行观摩指导。7月1日，由中国美协顾问詹建俊带队，率马书林、焦小健、李宝泉一行赴海南和福建进行观摩指导。7月4日，由中国美协副主席韦尔申为组长，率高云、全山石、李树勤、丁杰在黑龙江、吉林、辽宁开展创作观摩活动。7月7日，由中国美协顾问、国画家尼玛泽仁带队，率王沂东、阿鸽、吕品田赴山西、河北、河南参加三省的省展开幕，并举行观摩座谈会。7月10日，由中国美协副主席许江任组长，率杜滋龄、王胜利、王维新参加浙江、湖北、江西的观摩指导活动。7月14日，吴长江率冯大中、骆根兴、刘建赴湖南参加省展开幕并进行创作指导。

早在去年，距第11届全国美展尚有一年多的时间，由各地宣传部、文化厅、文联、美协牵头，组织发动各美术创作机构和个人就今年全国美展的任务展开了周密详尽的部署。今年美展又适逢国家60年大庆，所以，各地团体会员确立了以国庆为契机，广泛动员本地美术创作力量，为国庆献礼，同时也为全国美展建立优秀作品库，从中筛选出精品力作备战美展这一工作指导战略。各地纷纷召开了针对全国美展的筹备会或工作会议，统一认识，步伐一致，迅速投入紧张的创作阶段。

为备战国展，献礼国庆，自今年6月始，各省区美展渐次推出：

6月5日，“第11届天津市美术展”开幕；

6月18日，“庆祝西藏民主改革50周年书法、美术、摄影展”开幕；

6月20日，“庆祝建国60周年甘肃美术作品大展”开幕；

6月23日，“庆祝中华人民共和国成立60周年——广东省美术作品展览”开幕；

6月24日，“庆祝中华人民共和国成立60周年上海美术作品展暨第5届上海美术大展”盛大揭幕；

6月26日，“庆祝建国60周年.贵州省美术大展暨第11届全国美术作品展览选拔展”开幕；

7月5日，“青海省第12届美术作品展览”开幕；

7月6日，“庆祝建国60周年暨迎接第11届全国美展——辽宁美术作品展”开幕；

7月8日，“第15届山西省美术作品展”开幕；

7月10日，“庆祝建国60周年——福建省当代美术精品大展暨第11届全国美展福建省作品选拔展”和“庆祝新中国成立60周年宁夏美术作品展暨第11届全国美展宁夏预选作品展”同时开幕；

7月11日，“庆祝建国60周年河北省美术优秀作品展暨第11届全国美展河北省选送作品展览”和“第13届江西省美术作品展览”同日开幕；

7月12日，“第11届河南省美术作品展”开幕；

7月13日，“第11届湖北省美术作品展览”和“庆祝建国60周年暨吉林省美协成立50周年吉林省美术作品展览”同日开幕；

7月15日，“庆祝新中国成立60周年湖南省美术优秀作品展”、“庆祝中华人民共和国成立60周年广西美术作品展”同时开展；

7月16日，“内蒙古自治区美术作品展览”隆重举行；

7月17日，“第11届美展山东省预选作品展.油画、水彩粉画、版画展”开幕；

7月21日，“第4届重庆市美术作品展暨第11届全国美展重庆市选送作品展”举办；

7月27日，“庆祝中华人民共和国建国60周年——四川省美术作品展”举行；

此外，“庆祝新中国成立60周年北京市美术书法摄影民间艺术邀请展”、“第11届全国美展陕西选送作品暨陕西省庆祝建国60周年美术作品展览”、“庆祝中华人民共和国成立60周年第3届安徽省美术大展”、“建国60周年黑龙江发展成就大型美术书法摄影展”、“庆祝中华人民共和国成立60周年江苏省美术作品展”、“庆祝中华人民共和国成立60周年浙江省第12届美术作品展览”、“庆祝建国60周年迎接第11届全国美展海南省优秀作品展”、“庆祝中华人民共和国成立60周年云南省美术作品展”、总政全军美展、新疆维吾尔自治区美展、新疆建设兵团美展也已陆续展开。据不完全统计，截至目前，各地共展出美术作品12000余件，其中选送全国美展的作品达到数千件。

日前，各展区评选活动陆续落下帷幕。此届全国美展采取了严谨的评审制度，本着公正、公开、公平的

原则，严格按照评选程序进行评选，加强监督，严格评审工作。展览的评委由全国美展办公室从评委库中遴选产生，由全国美展组委会聘任。采取票决的评选方式，评委如对评选结果有异议，可要求进行复议。在各个分展区评选评审过程中还邀请当地纪检、监察、公证部门介入，评选现场设立监审委员会，并由纪检工作人员监督评选全过程，监督展览入选作品与获奖提名作品的评选、评奖工作。



图48 展览现场



图49 展览现场

十 中央美术学院美术馆馆藏精品系列展·壹

展览时间: 2009年9月29日至10月18日
展览地点: 中央美术学院美术馆2B展厅
主办单位: 中央美术学院美术馆
策 展 人: 王璜生

中央美术学院美术馆拥有数量可观的丰富藏品，涉及古今中外，涵括绘画、雕塑、民间美术、工艺美术及设计等诸多门类。其中中国古代绘画精品和中央美术学院历代名师们的佳作是传承美院精神和展现学院特质的最为精彩部分。(图48)

此次馆藏精品系列展，展出了宋人的《山雀枇杷图》、仇英的《山水》、袁江的《通景十二条屏》等部分宋元明清的绘画精品。观者行走其间，驻足凝眸，品鉴画意，或浓墨挥洒，或细笔勾描，古人的静雅豪迈仿若身边。

同时，我们特别精选了馆藏中央美院历代名师的部分油画、中国画作品，其中特别陈列了中央美术学院历任院长的作品，如徐悲鸿的《奔马》、吴作人的《特等英雄模范李永像》、靳尚谊的《青年女歌手》等等。他们的思想和作品影响了一代又一代年轻学子，感染着所有的美院人。他们为中国的近代美术教育事业和中央美术学院的创立、发展倾注毕生，有的现今虽已年过花甲，但仍然耕耘、奉献在美院教学、科研的前沿。(图49)



图50 展览现场



图51 展览现场

筚路蓝缕九十余载，中央美术学院的事业是几代人薪火相承基奠起来的，凝聚了前辈们的智慧和精神。这次展出的历代名师作品，多为作者本人或家属无偿向学院捐赠，另有多位已故老艺术家家属、学院教授向我们表达了捐赠意愿。正是他们的无私、慷慨，极大地充实了美术馆的收藏。机缘于此，恰逢祖国六十华诞，我们谨以此展向诸位前辈们、先生们致以最崇高的敬意和深切的祝福。（图50、51）

此次展览是美术馆馆藏精品系列展之一。今后我们将按藏品类别、策划主题，有计划地推出馆藏精品系列展，并对藏品进行梳理和研究，最大可能地实现藏品的价值，使更多观众和莘莘学子能够欣赏精品，从中获益。

中央美术学院美术馆
2009年9月29日

十一 碰撞——关于中国当代艺术试验的案例

展览时间: 2009年10月10日至10月20日
展览地点: 中央美术学院美术馆
主办单位: 北京文化艺术基金会、华彬集团、中央美术学院美术馆
协办单位: 红星画廊
策 展 人: 俞可

2009年10月10日，“全球艺术品收藏论坛”（包括闭门会议、公共论坛）与“碰撞——关于中国当代艺术实验的案例”这三位一体的活动将同时拉开帷幕。(图52)通过这次实验，旨在探索出中国当代艺术在与世界各国的交往中，存在的诸多可能性。从时间上看，中国当代艺术历程对世界和我们本身的影响显而易见。正是因为这样的原因，“全球艺术品收藏论坛”第一次走出西方文化中心——欧洲，于今年10月移址中国北京——在这样一个颇具实验意味的时间节点上，我们试图通过“碰撞”中的30个具有典型意义的艺术个案，来展示出这个占全球1/4人口国家的艺术家，是如何在一种不确定性中，明智地做出我们关于今天和明天的抉择。本次碰撞艺术展览的参展艺术家包括崔岫闻、丁乙、方力钧、冯梦波、谷文达、黄永砯、李山、刘小东、吕胜中、罗中立、缪晓春、邱志杰、尚扬、隋建国、汪建伟、王广义、王怀庆、王庆松、王易罡、徐冰、向京、严培明、杨福东、叶永青、展望、张大力、周铁海。(图53)


图52 展览现场


图53 布展现场

因此，“碰撞”不仅仅是面对此次全球艺术品收藏论坛，它同样作用于艺术本体，也是对未来中国艺术发展的助推。但与此同时，我们也理想性地希望中国当代艺术从狭义的领域出走，与来自全球的艺术品收藏论坛在彼此的对应与选择中滋生出进一步互动的可能性。(图54)

创办于2004年、以欧洲为中心的“全球艺术品收藏论坛”，已有5年的历史，它前瞻性的视野和决策性的引导力量赢得了广泛的尊重。其核心是具有高端性和私密性的“全球化背景下的艺术”高端论坛，又称“闭门会议”。它将邀请全球具有文化理想和行动力的美术馆负责人、博物馆馆长、策展人、批评家、收藏家、艺术基金会、艺术机构主席等权威人士，以及与艺术品流通、收藏有关的政府机构首脑共同参与。
我们期望，在这样一个架构中来回避我们自己的一隅独行。如果我们真的能通过“全球艺术品收藏论坛”，



图54 展览现场



图55 展览现场

与英国艺术基金会的总监Dame Liz Forgan、古根汉姆美术馆的策展人Alexandra Monroe、泰特美术馆收藏部主席Francis Morris、纽约亚洲艺术博物馆主任Melissa Chiu、MOMA国际收藏合作总裁Jay Levenson等一系列与会和观展人士展开艺术对话，并促成进一步的互动，那么展览的意义也就凸现于此了。

“碰撞——关于中国当代艺术实验的案例”，作为“全球艺术品收藏论坛”的特展，将与“闭门会议”同期举办。希望在此背景下，展示中国当代艺术正身处其中的现状。同时，以具有代表性的艺术个案，向西方及全球的艺术资深人士，呈现出中国当代艺术家及其创作的真实生态——这既是解除东西文化差异和艺术误读的契机，也为中国当代艺术进一步以整体形象进入世界主流收藏界和学术界视野，提供一种可能性。

展览前言

文/俞可

中国当代艺术正在经历一个前所未有的特殊时期，资本的介入、强烈的民族意识、残存的意识形态、城市发展的喜悦与创伤，都从不同层面改变着艺术创作的固有观念。尽管，这一切并未促成中国当代艺术的根本性转变，但中国当代艺术还是或多或少地在一种新的社会背景中迸发出躁动与生机，在更加广泛的基础上模糊了精英文化与大众文化的等级关系，并从很大程度上吸引着人们的注意力，改变着人们对于艺术的认知，影响着人们对日常生活的判断或选择。（图54）

2009年对于中国，对于整个世界，在艺术领域充满着诸多不确定性因素。艺术的功能、艺术的价值乃至人们对于艺术的解读、对于艺术的体验都相应地发生着转向。

一方面，中国艺术生态由于中产阶级的介入，不得不使艺术家开始一种新的自觉，与此同时，科技和资本的兴风作浪更进一步促进了艺术之间的交互、艺术与受众之间的互动、全球一体化文化的互联。就中国当代艺术的发展来看，无论之前经历的冷战时期的思想冲击，或是文化对意识形态的全面依赖，还是之后出现的现实主义以及由极端现实主义展开的或赞同或批判的文化语境，已经不再是当代中国这批成熟艺术家创作的主要文化标识，而全球化文化和消费文化的强调已经从更大的层面为艺术的外延提供了一个可能的空间，并以此来冲破过去的文化禁锢。(图55)

另一方面，中国当下的文化与社会关系日益密切，使得文化逐渐成为人们的生活方式，这里既包括了知

识的，也包括了技能和物质的全部的生活方式。中国当代艺术再也不以说教的姿态，或者以自以为是的身份出场，而是以一种亲近的姿态来实现过去与现在、人与技术、艺术与生活之间的有效对接，即开放性的阐释方式和表达载体，来减少阅读当代艺术时所可能产生的歧义。由此，隐喻象征、媒介转换、哲学意味的视觉语汇再也不是人们想象中的巫术，它越来越开始强化我们自身与社会生活之间的有机联系，以至于更多关心艺术的公众能从过去极端方式的体验与阅读中，将艺术转化成为自己将要经历的旅程。这种艺术与生活方式的同行证明了一种文化最终形成的必由之路即接受与传播，正因如此，中国当代艺术也将获得更前卫的价值与意义。

“碰撞”展览试图从具有代表性的艺术个案入手，以呈现当前中国艺术现状的方式，直面这场从思想观念、表现方式、价值判断到文化生产、文化传播、文化收藏的整体性格局变化。尽管展览中不免诸多遗憾，如个别重要艺术家的缺席，以及我们因自身局限而忽略了那些同样具有活力的艺术家，但我还是有理由相信在这个富有挑战的建筑里，呈现出的艺术现状正是中国艺术家在当前转型期中，所能进行的深度体验，所能产生的文化思考！

2009年9月 于北京

危机：反思精神与创造力

文/王璜生

“碰撞：关于中国当代艺术实验的案例”展览的举办，可以说是面对和针对一种现实的情境和一个特殊的时机及事件，这种情境，主要是指全球化的金融危机，金融危机无疑对世界的当代艺术，尤其是中国的当代艺术影响是巨大的，这种影响一方面是现实的表现，而另一方面更是一种心理和精神的考验；而事件与时机，应该说这次展览是为今年在中国北京举办的“2009全球艺术品收藏论坛”而策划的，这种策划，也明显地借助于这样的事件和时机，目的多少是在于体现中国当代艺术的状态和可能性。而恰恰，今年的“全球艺术品收藏论坛”探讨的主要议题就是“在全球化的金融危机下的艺术收藏”问题，在这里有一连串的关键词：全球化，金融危机，艺术收藏，当代艺术……

中国的当代艺术在这一场的经济及金融危机中，体现出来的状态可以说是一个富有表情的多棱镜。作为北京当代艺术的集散地：“798”一带的艺术区等，有进有出，有聚有散，有冷有热，依然故我地人来人往。这一切似乎在说明，中国的当代艺术面对危机有其自我调节的能力，并有建构自身运作系统的努力和可能性。在这样的情境和时段中，一些巨型的大明星的展览更是体现出其巨大的规模、投入、制作以及由此产生的影响力，当然更重要的是体现了艺术史的某种力量，如黄永砯、顾德新、王度、邱志杰、严培明、孙原彭禹、张晓刚、隋建国、冯梦波等，还有在北京之外及海外的大型个展像吴山专、谷文达、王广义、汪建伟、舒群、喻红、方力均等，都给我们国内外的艺术界带来一些惊讶和不解。当然，危机感无法回避，而正是这

样的危机感，促使了我们能够重新及冷静地反思自己和现实，而且也看出，这场危机，不止考验着当代艺术已有的高度和成果，考验被称之为“泡沫”的现象，还更是考验和推动着中国当代艺术的新的创造力，以及在国际舞台和艺术历史上的力量。反思和调整，包括对历史的梳理，其实更是一种安静地建构中国当代艺术历史的过程。

而作为当下中国当代艺术的主要“剧场”的“广州三年展”、“上海双年展”、“广州摄影双年展”等，在“危机”的前前后后，依然表现出轰轰烈烈的信心和场面，国际资金的减少而引来的是国内机构甚至政府的投入，虽然资金和投入相比之下是很有限的，但是人气的热闹和学术的信心也足以体现着中国当代艺术的当下影响力和积极参与国际前沿文化对话的能力。如2008年底举办的“第三届广州三年展”，继续于对当代国际前沿文化问题的思考和追问，策展团队高士明、萨哈马哈拉吉和张颂仁提出了“与后殖民说再见”的策展主体概念。“后殖民主义”是一个目前政治文化领域中无法回避的富于挑战性和争议性的前沿文化理论，而对于这样的前沿文化理论提出我们的思考和质疑，呈现出“广州三年展”及策展团队尖锐而开阔的批评性视野。“‘与后殖民说再见’并不是对于后殖民主义的简单否定。一方面，作为一种现实处境，后殖民远未终结；另一方面，作为艺术策展与批评领域的主导性话语，后殖民主义已经高度意识形态化与政治化，不但日渐丧失其批判性，而且已经成为一种新的体制，阻碍了艺术创作新现实与新界面的呈现。所以，‘与后殖民说再见’，不但是从后殖民‘出走’，而且是‘重新界定’和‘再出发’。”提出这样的策展概念和理论话语，这本身就潜在着一定的勇于挑战的文化野心和抱负，体现了“广州三年展”的“中国经验——国际问题”、“实验性——前沿文化”、“当下性——历史观”主体理念的推进，及主动参与“全球化艺术”共构的能力和信心。

“危机”带来的冷静反思和创造力崛起的同时，一种“重新洗牌”的策展倾向转移着人们的眼光，“Generation”（代）的说法频繁出现于近期在纽约新美术馆举办的“Younger than Jesus”（比上帝更年轻）这一展览，由全球150名策展人和评论家推选出的500多名年轻（34岁以下）候选艺术家，再从中挑选出50位参展，构成了这一“比上帝更年轻”的展览。我们暂且不去论述这一展览的实际效果，而这样的策展方式和所产生的影响，包括出版了厚厚的两本兼具图、文及500多位年轻艺术家资料信息的图录，这似乎提供给了我们一个很有意思的信号，新的一代正成为被关注和被操作的主体，这种关注力的转移，既是艺术史推进的一种必然，但是在这样全球性的金融危机关头，似乎更有其现实的微妙的考量和未来的意义。

在这样的现实情境和时机下，“碰撞：关于中国当代艺术实验的案例”展览，更主要的是关注于历史和状态，所入选的艺术家基本都是能够成为“历史案例”而又同时“继续革命”着的，他们构成的阵容也一定程度上体现了中国当代艺术一个阶段的历史和现状，我们可以在这样的展览中进行“案例”的观察和研究，考察在这种的危机中中国当代艺术的反思精神和创造力，并以继续书写我们的当代艺术史。

2009年9月29日于北京

十二 2009北京世界设计大会

二十世纪中国平面设计文献展

展览时间：2009年10月24日至12月9日

展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅

主办单位：中央美术学院

文字 · 北京2009展

展览时间：2009年10月24日至11月15日

展览地点：中央美术学院美术馆2A展厅

主办单位：中央美术学院

世界设计大会系列展:设计信念的力量

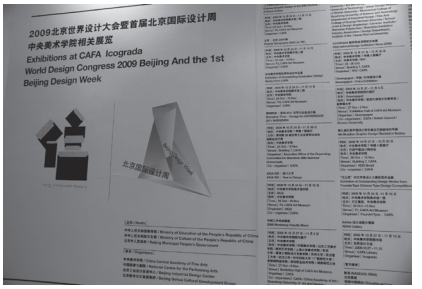


图56 现场海报



图57 开幕现场



图58 展览现场

由北京市政府、文化部、教育部主办,于10月24日至30日在北京举行的世界设计大会上，世界设计行业先进组织和优秀设计师聚集北京，就全球设计行业共同面临的迫切问题及行业发展的态势与规律，从宏观、微观两个角度进行切磋研讨，为中国创意产业的发展与世界领先的设计理念的沟通搭建桥梁。(图56)

在全球经济一体化的大潮中，“现代设计”对于推动国民经济的发展，起着越来越大的重要作用。因此，本届世界设计大会以“设计创新经济”为主题，探讨现代设计推动我国产业转型的策略，以期为创新型国家的建设献计献策。

为配合2009年北京世界设计大会，中央美术学院牵头在中国美术馆举办了“第二届全国艺术设计大展——设计·生产力（2009北京世界设计大会暨首届北京国际设计周特展）”，展览用艺术的方法，形象地讲述设计如何拉动企业效益增值，阐述“设计是第二发动机”、“设计是生产力”的理念，期待掀起设计创新经济的浪潮。

此外，本次世界设计大会的25个展览中12个展览相继在中央美术学院展出，“方正奖”中文字体设计大赛获奖作品展、“文字·北京2009”、“二十世纪中国平面设计文献展”、“中央美院优秀设计毕业作品展”和“AIGA 365:年度最佳作品29”等展览中，无论是文字展的独具匠心，还是文献展呈现的中国平面设计波澜历程，或是中央美院优秀设计展的无限创意、AIGA 365展的超凡设计，每一个展览都让人回味。(图57)(图58)(图59)

本次展览的布展也充满创意，充分利用了中央美术学院美术馆可塑和灵动的展示空间，作品展示的疏密、曲直、明暗、静动、刚柔对比和谐，有节奏感的展览路径给观众一种特别亲切和轻松互动的感觉，同时也传达了世界设计大会以“XIN-信”为主题，象征“信息”的沟通与“新年”的传递的理念，期待让更多的人以最佳的状态接近艺术作品和精神产品。

(董慧萍)

作为世界设计大会分展之一，由中央美术学院城市设计学院主办的“设计3.0：现在进行时”展览于10月28日在北京751时尚设计广场举办。展览邀请了来自香港与内地的10位具有代表性的新一代跨界设计师，与中央美术学院城市设计学院青年学生作品一起，以影响、多媒体表演互动的形式向观众呈现一个集合了视觉、听觉、触觉、空间体验的饕餮之宴。本展策展人之一、中央美院城市设计学院院长诸迪表示，“设计3.0”概念的提出，旨在提取其中的一些现象与思潮，探寻“Web2.0”之后中国设计的未来发展趋势。展览力图呈现在新媒介、新技术、新经济环境下当代中国青年设计师、新锐艺术家的探索和尝试，呈现中国设计教育当下的思考和努力，以及在今天这样一个日新月异的全球化、信息化时代，中国设计师将如何通过创造新型的创意文化，重构自我身份，为一个更美好的社会贡献自己的力量。(图60) (图61)

（张亚萌）

(文稿来源于《中国艺术报》2010年10月30日)



图59 展览现场



图60 布展现场



图61 展览现场

十三 中央美术学院美术馆“项目空间”第一回展：王郁洋的一张画

展览时间: 2009年10月29日至11月27日
展览地点: 中央美术学院美术馆3C展厅
主办单位:中央美院美术馆 、人文学院艺术管理系、造型学院实验艺术系
策 展 人:康俐 武漠
指导老师: 余丁 皮力

作为近几年在当代艺术领域中涌现出的众多有才华的青年艺术家之一，王郁洋在本次的展览中，先将“一张画”的缘起彰显在观众面前，紧接着的是这一张画的结果，即他脱离画布而布满墙面的“被剥离的笔触”。转入空间暗部，一个模拟的静物写生场景配合艺术家创作过程的录像投影，构成了这一张画从缘起到结果再到过程的呈现方式，这将彻底颠覆观众对传统意义上的“一张画”的定义。(图62)

王郁洋擅长使用新兴媒介进行创作，但他却不同于一般新媒体艺术家对于技术的强调。王郁洋感兴趣于“过时”的技术、“破坏”美学及物质浪费带来的艺术性。他所实验过的作品包括观念性很强的装置、摄影及影像。现在，王郁洋的作品关注于后感性一代的传统，用幽默的、虚构奇观的方式来探究和表述人的身体、经验及认知之间的关系。(图63)

中央美术学院美术馆“项目空间”简介

为了将学院教学延伸到实践之中，在中央美术学院美术馆的积极倡导下，我们特别成立了旨在促进教学、鼓励青年教师与学生实践的“项目空间”。该空间位于中央美院美术馆二层半展厅，为三个连续分布的展示空间，总面积85.5平方米。每年将有6个左右的专题性展览在此展出。其媒介将包括装置、雕塑、绘画、纸上作品、声音作品、摄影作品、影像、电影及数字艺术。

“项目空间”将在各院系的老师及美术馆的



图62 展览册页

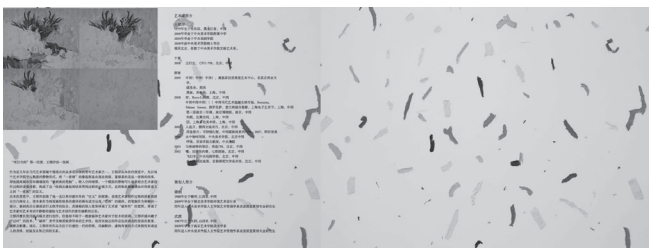


图63 展览册页

专业管理人员指导下，由中央美术学院人文学院艺术管理系展览策划专业的学生策划；展览对象为各院系的年青教师及学生，由他们提供参展艺术作品。设立“项目空间”的目的在于针对和围绕专业教学，为各专业的学生及青年教师提供实践平台，体现各院系各专业的学生及年轻教师对艺术的思考和实现。和美术馆的其他项目不同，“项目空间”的所有展览将由展览策划专业的学生完成策划和实施，从而使这些未来的策展人和艺术家在这个专业的平台上实现自己的一次亮相。

“项目空间”将是全国高等美术院校教学实践的一次大胆尝试，我们坚信它将成为未来中国艺术家和策划人的一个摇篮，同时也希望得到社会各界和专业艺术机构的支持与资助。

十四 景观·静观：中国当代摄影专题展

展览时间: 2009年11月20日至12月16日
展览地点: 中央美术学院美术馆2A展厅
主办单位:中央美术学院美术馆
学术主持: 王璜生
策 展 人: 蔡萌

参展艺术家：吴印咸、渠岩、线云强、何崇岳、曾力、杨铁军、王川、姚璐、金江波、于洋、王婷

前言

文/王璜生

“景观”，可以说是社会学的一种表述和观点，居伊·德波在《景观社会》一书中涉及的是有关政治、经济、权力意志、结构等所编织和幻化出来的一种社会现象和视觉表象，而恰恰，对社会这样的现象和表象，一种重要的也最直接的记录和呈现方式就是摄影影像。“景观摄影”近些年来逐渐显露着其独特的方式和意义，而作为一种类型的摄影及相关的理论表述也受到一定的重视。从表面上看，“景观摄影”似乎是介于“纪实摄影”和“作为当代艺术的所谓‘观念摄影’”之间，但是，它的深层的意义在于：它以一种符合于摄影本体及现代技术表达的方式来呈现人们对当下社会“景观”的关注、记录和表现，这是建立在理性、冷静、客观、宏大而细微的观看方式和表达，包括成像方式的主导思想基础上的，它呈现为“静观”的态度、过程和结果。于是，在这样的一些以“静观”的方式呈现出来的宏大而细微的“景观”中，我们似乎更能“静观”、“静思”其“景观”隐含的社会学内容、问题及意义。(图64)

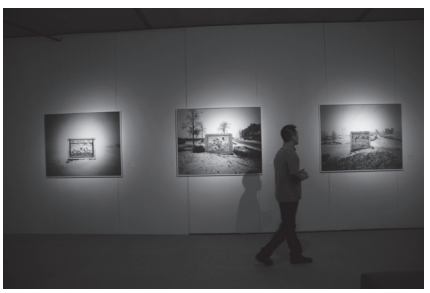


图64 展览现场

作为一个现当代开放型的学术研究机构，中央美院美术馆希望通过一系列专题性展览和策划，以及相关的学术研讨会，展开对现当代艺术中重要的学术问题的呈现与探讨。

感谢蔡萌接受我们的邀请策划了这样一个展览！也感谢中央美院摄影系的王川、姚璐老师等为我们的展览工作提供的指导和帮助！感谢所有参展艺术家及支持的机构！

2009/11/15于CAFA

景观·静观

文/蔡萌

居伊·德波（Guy-Ernest Debord,1931-1994）曾在他的《景观社会》中提到：“在现代生产条件无所不在的社会，生活本身展现为景观（Spectacle，或者“奇观”）的庞大堆聚。直接存在的一切都转化为一个表象。”

虽然，德波的“景观”并非指的是具体的视觉景观，而是指某种处于无形状态中的权力意志通过媒体和传播幻化出来的视觉表象。但是，它的表象作为隐喻今天无时无刻不被影像和图像所包围的生活现实，其自身也无疑地体现出一种宏大感。而这种宏大感通过被艺术家对照片置入一种“仪式化”—“静观”的处理而外溢，展现出一种现实主义的宏观景观叙事图景。这种针对人工化景观现场所进行的特殊拍摄方式和摄影类型称为“景观摄影”。



图65 展览现场



图66 展览现场

“景观摄影”是近年来出现在中国当代摄影中的一个特殊现象，它指一种在冷静、理性和相对客观的观看方式主导之下，以“人造景观”作为拍摄对象的摄影类型。从视表达上看，它很像电影中常出现的“空镜头”，其画面中很少有人物出现，并往往体现着一种拍摄者对社会景观现场的凝视(gaze)和“无表情外观”(Deadpan)。虽然很少看到人的痕迹，以及基于这种痕迹所隐含着某种人的存在状态。这些“空镜头”般的“无表情外观”摄影中，为我们呈现的是当下中国社会现象中最为丰富的视觉现代性面孔。(图65)

具体来说，我们可以从三方面来认识发生在中国当代摄影中的“景观摄影”的转型现象：一，摄影概念认识的转型。艺术家和摄影家对过去长期所倾注的情感、精力、体力以及对摄影的意义和价值判断的强烈质疑，体现其在摄影观念、意识形态和主体认同方面的巨大转变。二，摄影类型样式的转型。这种转型在很大程度上受到来自西方当代摄影中“类型学摄影”的影响和泊丁斯基（Edward Burtynsky 1955–）在中国拍摄的大量“人造景观”(Manufactured Landscapes)摄影的压力。三，当代摄影自我完善的转型。与其说之前的所谓“观念摄影”中没有“摄影”，纪实摄影中缺乏“观念”的话，不如说在这种“景观摄影”的摄影类型里—既有摄影又有观念。可以说，“景观摄影”即对当代艺术内部提出问题，同时也对摄影内部提出问题。更重要的是，它还同时对社会提出问题。那么，“景观摄影”不仅构成了对作为当代艺术的所谓“观念摄影”的消解，也构成了对传统“纪实摄影”的消解。我们完全可将其看作一种建构在现实主义美学回归基础上的摄影观看方式的转型。(图66)

从吴印咸的“北京饭店·1975”、“人民大会堂”（1981–1983）的“类型学摄影”意识碎片、到渠岩的“权力空间”和“信仰空间”中对当下中国底层权力机构和信仰场所的关心；从杨铁军的中国式“白宫”里，对诸多内地三线城市的“政绩工程”和“形象工程”的具有白宫风貌的政府大楼的批判性关注，到缪晓春对当下中国社会消费景观的宏大描述；从金江波对中国经济图景的结构性观察，到何崇岳对计划生育宣传墙及其口号、标语带有普查性的对视。艺术家和摄影师们用一双充满疑问、批判和挑剔的眼睛，寻找到各自关于中国社会转型中的带有符号化、标准和标题化的问题点，从而用一种田野考察的摄影方式体现出他们对中国当下经济转型和腾飞过程中所暴露出的社会问题。

在我们看来，“景观摄影”这种介于“纪实摄影”与“观念摄影”之间的摄影类型已逐渐作为中国当代摄影实验的新热点而日益显现出来，并在最近几年内表现得异常活跃。与其说它是当代艺术对现实主义的一次回归，不如说是一种探讨本土当代艺术与现实关联在新维度上的重返；与其说这种回归和重返来自摄影本身，不如说是来自中国社会的巨大变革；与其说这是不断利用摄影提供的观看方式调整对现实的观看，不如说这是源自摄影家和艺术家们道德和良心的自省。正是由于这种自省精神和因此带来的问题意识，让我们看到“景观摄影”正以一种“社会图像的表格”呈现着当代艺术对社会现实的重返。

景观·静观：中国当代摄影专题展 媒体发布会

时　间：2009年11月20日 15：00
地　点：中央美术学院美术馆 多功能会议室
主持人：王璜生
与会人：摄影工作室主任王川教授、策展人蔡萌、媒体记者约25人

2009年11月20日下午，“景观·静观 中国当代摄影专题展”媒体发布会在中央美院美术馆贵宾厅举行，应邀的20家媒体悉数到场。

王璜生馆长在发言中表示：这次选择 景观·静观 这样一个主题来做这个展览，是因为“景观摄影”既不同于传统的纪实摄影，也不同于当代的观念摄影。“景观摄影“包含了丰富的社会学内容，“景观摄影”作为一种类型学摄影近几年引起艺术界广泛关注 。展览的目的是想引发大家对景观类型或是类型学摄影做更深入的探讨，同时希望这次展览能成为美术馆摄影类型展览的一个良好开端。

曾经与王璜生馆长在广州双年展有过密切合作的蔡萌担任本次展览的策展人。蔡萌说，尽管这次展览准备时间很短，但“景观 ”展览酝酿时间已久，可以说，“景观摄影”既对当代艺术内部提出问题，同时也对

摄影内部提出问题。更重要的是，它还同时对社会提出问题。“景观摄影”不仅构成了对作为当代艺术的所谓“观念摄影”的消解，也构成了对传统“纪实摄影”的消解。 有意思的是本次参展艺术家有很传统的摄影家，也有当代年轻的艺术家 ，他们不约而同地将镜头凝视在这种“转向的景观”。他认为 “景观摄影”这种介于“纪实摄影”与“观念摄影”之间的摄影类型已逐渐作为中国当代摄影实验的新热点而日益显现出来，并在最近几年内表现得异常活跃。“景观摄影”正以一种“社会图像的表格”呈现着当代艺术对社会现实的重返。他对吴印咸的 “人民大会堂”摄影 个案做了深入的解读，阐述了 “每一张照片都有其死亡期和复活期”的说法，以及对吴印咸作品中的隐含的“当代性”问题的个人见解。

对于类型学摄影或“景观摄影”会不会成为今后中国摄影的一个新的方向，王璜生馆长向媒体表示，景观摄影或者说类型学摄影，只是在当代摄影与传统纪实摄影之间的一种类型，也不可能是成为一个今后发展的主要方向的，就这一点他与蔡萌有不同意见，他认为在美术馆做摄影展应该从多种学术角度来探讨问题，留下来的问题将会在22日“转向的景观”研讨会进一步的探讨。另外他也向媒体透露，明年中央美术学院美术馆将推出马可.吕布的摄影展。

中央美院摄影工作室主任王川教授认为本次展览提出了一个他个人认为很有学术深度的命题，为艺术家和学生搭建一个很好的平台，很高兴看到美术馆的第一个摄影展以这样的方式开始。

新闻发布会最后，王璜生馆长接受了艺术中国网的专访，王璜生馆长向记者 阐述了他个人对“景观摄影”的的解读和思考，他认为“景观摄影”深层的意义在于：它以一种符合于摄影本体及现代技术表达的方式来呈现人们对当下社会“景观”的关注、记录和表现，这是建立在理性、冷静、客观、宏大而细微的观看方式的表达。当记者问到中央美院美术馆将来的学术方向时，王璜生馆长表示：中央美院美术馆作为公共美术教育及高等艺术院校的辅助机构，会以更开放的态度为不同的阶层、不同的需求提供服务，最后他强调美术馆在服务社会的同时，应该是地理区域和历史阶段的文化标杆，包括它的建筑、策展理念、学术建设、藏品积累等方面。美术馆应该体现更开放的、多元的、包容的态度，更为开阔的学术眼界和思路都是美术馆应该具备的。（图67）

(董慧萍 樊星文/图)



图67 开幕现场

中国当代摄影专题展关注“景观·静观”

作为中央美术学院新馆建成后的第一个专业学术性摄影展“景观·静观”：中国当代摄影专题展于11月20日拉开帷幕。本次展览汇集了吴印咸、渠岩、线云强、何崇岳、曾力、杨铁军、王川、姚璐、金江波、于洋、王婷梅共11位摄影艺术家的“景观摄影”作品。“景观·摄影”在中国的出现，代表了中国当代摄影中的一种转型现象，包括摄影概念认识的转型、摄影类型样式的转型以及当代摄影自我完善的转型。中央美院美术馆馆长王璜生表示，今后将会密切关注发展变革中的中国当代摄影，并逐步完善美术馆对摄影作品的收藏与研究。展览将于12月9日结束。（图68）（图69）

文/段泽林

(文字来源于《中国艺术报·中国书画家》 2009年11月27日 第179期)



图68 展览现场



图69 展览现场

十五 中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人

展览时间: 2009年12月18日至2010年1月18日
展览地点: 中央美术学院美术馆 3C展厅
策 展 人: 周玲
指导老师: 余丁 皮力

继“ 项目空间”成功举办第一回展之后，2009年12月18日将迎来该空间的第二回展览：谁是房子的主人。(图70)

李艾霞1987年出生于河南洛阳市，现为中央美术学院设计学院摄影系06级的一名大四学生。09年李艾霞作为交换生赴法学习半年，正是在这段时间，一座座如积木垒就的房子深深地吸引着艺术家。然而，语言的隔阂却为艺术家与他人之间的交流划上一道屏障。艺术家选择了主动的态度，希望探究房子背后的故事，并在沟通中获得在另外一种文化中的身份认同。于是自然地，她把摄影做为自己的沟通方式，把房屋拍摄成图像、做成明信片、写下想说的话、投进邮箱寄给房屋的主人。通过这种方式，一次次完成了和房屋主人的对话。她的这组作品曾在法国马赛当代画廊以书页的形式展出。

本次展览作为中央美术学院美术馆项目空间的第二回展，是由中央美术学院人文学院艺术管理学系展览策划专业08级硕士研究生周玲策划，展览将以装置、摄影、影像等不同的方式来呈现艺术家的观念。摄影，作为超越声音和文字的艺术语言，通过对房屋清晰的呈现，使艺术家的内心得到鲜明的表达；把摄影作品做成明信片，背面又辅助以文字语言的方式，使沟通变得更为明确；通过投递，这种时间的延续和空间的转变，使艺术家的情感在房子的主人收到“信件”后得以升华。李艾霞把摄影作为自己主要的艺术语言，并与其他媒介相结合，从而使写实影像产生新的延伸意义。(图71)


图70展览现场


图71 展览现场

十六 中央美术学院素描60年

展览时间: 2009年12月28日至2010年3月7日
展览地点: 中央美术学院美术馆2F展厅、3F展厅、4F展厅
主办单位: 中央美术学院美术馆
总策展人: 徐冰

前言

文/徐冰

《中央美术学院素描60年》大展的目的，并非为推动学院素描问题的继续争论；是意在停止那种带有思维惯性和政治情绪化而又属于风格层面的讨论；从而以客观的、学术的态度来回看一下素描作为西方文化的一个品种来到中国后，在我们这里发生了什么。在一个同样强大又截然不同的文化语境里，中国艺术界是如何对待它的；在我们艺术教育和艺术创作的进展中，它起到了哪些作用，其结果又是怎样的；素描与中国传统绘画、设计、建筑、综合艺术等门类之间，是一种怎样的关系；在现今国际艺术格局中，我们在素描这个领域中，已经走到了哪里。为此，我们把美院60年来的素描历史资料找出来，摆出几代人探索的原貌，这有助于我们比照“不同”与“类似”之处，辨别出优秀作品及众多主张之间的共同点——这也许就是我们到什么时候也离不开的这门学科的核心部分。(图75) (图76)

此展分为三部分：第一部分，是对中央美院60年素描教学历史的梳理，回看从徐悲鸿时代到苏联方法引入，到历次的调整变化，再到改革开放后的各阶段，我院素描学科进展过程的真实面貌和阶段性的认知盲点在哪里。第二部分，是关于“素描与创作思维”关系的考察。这部分展示了我院60年来部分创作以素描为主线的背景材料，此部分提供了素描学科与社会及艺术个性多方关系思考的案例，与第一部分从不同角度，共同勾画出美院素描学科的厚度与风采。第三部分，为三位艺术家的个案研究，这部分可作为前两部分的注释。在对素描教学及历史林林总总地清理之后，再以几位艺术家的线性经历来考察素描作为一种养料，与艺术家个体之间是什么关系。这三个个案，并非是对其成功度的表明，而是就其艺术经验对此展主题具有说明性的使用。(图77) (图78)

事实上东西方的当代艺术教育各有所长和各自的误区。我们梳理自己的轨迹，既是帮助自己看到过去历史进程中的得失，也是获得思考未来发展的依据。如何处理技能训练与当代的关系是观照当代问题不可缺失



图75 展览现场



图76 开幕现场



图77 展览现场

的部分，也是我们必须面对的课题，这也许是我们在将来可以给世界提供的经验。

素描就是素描，它就这么简单，所以它这么重要。

《中央美术学院素描60年》大展的目的，并非为推动学院素描问题的继续争论，从某种角度讲，是意在停止那种带有思维惯性和政治情绪化而又属于风格层面的讨论，从而以客观的、学术的态度来回看一下素描作为西方艺术的一种描绘方式，来到中国后，在我们这里发生了什么。在一个同样强大又截然不同的文化语境里，中国艺术界是如何对待它的；在我们多变的社会阶段中、在艺术教育和艺术创作的进展中，它起到了哪些作用，其结果又是怎样的；素描与中国传统绘画、设计、建筑、综合艺术等门类之间，是一种怎样的关系；在现今国际艺术格局中，我们在素描这个领域中，已经走到了哪里。为此，我们四处搜寻，把美院60年来的素描历史资料找出来，把好画找出来，也把各阶段具有代表性的主张找出来；摆出几代人探索的原貌，这有助于我们比照“不同”与“类似”之处，辨别出优秀作品及众多主张之间的共同点——这也许就是我们到什么时候也离不开的这门学科的核心部分。以此作为引子，再深入到对艺术本体的关注和实质部分的探究。

此展分为横向展开的三部分，而每一部分又作纵向陈述：

第一部分，是以历年教员和学生有代表性的作品及主张为材料，对中央美院60年素描教学历史加以梳理，回看从徐悲鸿时代到苏联方法引入，到历次的调整变化，再到改革开放后的各阶段，我院素描学科进展过程的真实原貌和阶段性的认知盲点在哪里。

为了看清这些主张在素描实践及教学中的作用和结果，我们通过部分当事人对作品回顾的方式，再现教与学的“现场情境”，将主张与实践融在一起。随着对画面自身解读的引导，从中引出更多有关绘画本体的信息。

经历教与学之间微妙的碰撞，在对美院教师的教学思想与方式的描述中所呈现出来的，是一种真正被理解和消化后留下的结果。我们发现，中央美院的素描训练，留给学习者除造型的技能外，更深刻的部分似乎是教师的品格、对学术和事业的态度与方法。在教学中，通过对每一笔的处理，通过交换感受的点滴小事，使学习者从一个粗糙的人变为一个精致的人、一个训练有素、懂得工作方法的人，懂得在整体与局部的关系中明察秋毫的人。靳尚谊先生说过：“素描解决的是水平问题，而不是风格问题。”水平是什么？是从事任

何领域者都必须具备的一种素质，一种穿透、容纳、消化各类艺术现象的能力以及执行的能力。而艺术家水平的提升，几乎是在对每一笔处理的思辨过程中所获得的，对艺术的理解、对手头能力的提升，而不是学会了挪用某种风格的技术。

第二部分，是关于“素描与创作思维”关系的考察。这部分展示了我院60年来部分创作以素描为主线的背景材料，揭示作品形成的思路历程。这些极富感染力并曾经给社会以广泛影响的作品，创作者是怎样提炼出有效的造型语言，又最终落实到画面上的。这里的每一个过程，都是视觉图式的发生个案，它们直接提示的是艺术的深度及绘画的本体部分——即艺术样式与艺术家所处时代之间关系的、处理技术的能力，而不是在风格、流派样式之间比较和争论的结果。这部分为我们提供了如何以艺术面对时代的经验，在来自于艺术内部与外部有限的“艺术”空间中，这些艺术家是如何将艺术推进到极致的。同时，这也涉及到绘画基础与个性表达这两者之间在相克相生的较量中，是如何统一的课题。(图79)

此部分提供了素描学科与社会及艺术个性多方关系思考的案例，与第一部分从不同角度，共同勾画出美院素描学科的厚度与风采。(图80)

第三部分，为三位艺术家的个案研究，这部分可作为前两部分的注释。在对素描教学及历史林林总总地加以清理之后，再以几位艺术家的线性经历来考察素描作为一种养料，在伴随艺术家成长过程中的作用，考察素描这件事与艺术家个体之间是什么关系。(图81)

雕塑家钱绍武先生在中央美院丰富的素描艺术中是个特别的现象。他对素描艺术的独特表述曾对全国产生过广泛影响。我们特别找到了在80年代中期，我院电教室制作的“钱绍武人体素描技法”录影带，以助了解其素描艺术和教学理念之精要。

油画家苏高礼先生的代表性在于，其艺术历程与美院历史共生的关系。从他考美院附中之前的素描，经过附中、美院本科、留苏学习、本院任教，以及文革期间下厂下乡的应对，直到改革开放后的作为，这样，一个国家的历史背景、一个教学体系的历史和一个人的艺术生涯，被素描的“痕迹”敏感地呈现出来。

对中年油画家刘小东老师绘画历程的分析，使我们看到，作为一个携带学院背景的人，他是如何在这样的基础上将这些“基因”衍生为鲜明个性的当代表达。他的艺术成果与学院训练之间应该说是一种积极的生发关系。(图82)

这三个个案，并非是对其成功度的表明，而是就其艺术经验对此展主题具有说明性的使用。

此展尝试以图文并叙的方式展开。从读画切入，依通识语言，让观者潜入“绘制此画时的”语境，并与这些作品的内幕相遇，而避免偏离绘画本体的教条化理论阐释，以致使论述无效的弊端。

我们也花时间对每件作品指导教师的确认和对体系的承接关系做了考据式的调查。这可以使人们看到，今天已成为备受敬仰的名家曾经在怎样的师承关系中，经历过怎样的滋养与磨练；看到一代代演变的逻辑——原型中之不一样；也使我们感受到一个学院学术的坚实来源。这，也可以让今天的学子们改变与成功者在心理上的距离。



图78 中央美术学院有关素描历史照片



图79 展览现场



图80 现场图片

另外，我们在院图书馆的协助下，整理出了我院教员发表和出版的有关素描的文论、专著和教材的目录，一并包括在此展及此书中。我们惊讶地发现，有这么多人为这件事倾注过心血。

为筹备此展，指导委员会和展览委员会曾进行过不下十次的工作会议。更确切地说，这些会议是对素描核心问题的辨识与讨论。与此同时，我们也做了大量的采访，也将这些采访进行整理和视频播放。这可以看作是现阶段中央美院艺术家们对素描学科认识的反映。

前不久荷兰阿尔特兹艺术大学教授来访，他们的目的是了解中国的艺术学院如何在发展新艺术、新学科的同时又保留了传统技法和手头能力，而这种经验在今天的世界艺术教育中是稀缺的。我说：“这本来是从你们那儿学来的，你们给丢了，我们还留着，而且已经成为我们艺术教育传统中的一部分。”西方当代艺术和艺术教育是按照“艺术史写作”的脉络展开的，有时过分注重对作品的解释而忽视了作品本身。事实上东西方的当代艺术教育各有所长和各自的误区。我们梳理自己的轨迹，既是帮助自己看到过去历史进程中的得失，也是获得思考未来发展的依据。真正当代的态度是不排斥任何有益的文化营养。如何处理技能训练与当代的关系是观照当代问题不可缺失的部分，也是我们必须面对的课题，这也许是我们在将来可以给世界提供的经验。

在这里还需要说明的是，中央美院有关素描的史料，原来是如此之丰富和精采。虽然我们担负办展和图集编辑工作的团队成员，在征寻、整理材料上做了力所能及的努力，但由于历史久远和现实条件等种种原因，在全面性、史料分析和分量比重上，都难免有遗漏和不妥之处，有待指正和日后弥补。

感谢中央美院深厚的学术背景对我们的滋养。

感谢所有为此展览形成付出努力的团队及个人。

徐冰

二OO九年十二月末



图81 布展现场



图82 布展现场

中央美术学院素描60年基础教学

文／高天雄

素描，作为西学术科中认识与表现客观事物的知识与一种手段传到中国来，经历了一个从缓慢接受到迅速发展的历史进程。

如话剧、现代音乐等新艺术、新知识一样，素描在那个中国人面临现代启蒙的时代之所以令人着迷，首先在于它所携带的科学精神。学习素描的方式与过程中，处处可求其理，跟传统的传摹式的、感悟式的、印象式或符号式地记录形象绘画方法不同，因而适应了新的历史阶段、社会文化的需求。这个需求的重要特征就是普及。不管是有识者主观上的身体力行，或是客观大环境潮流波涛的推挽，艺术从传统士大夫的圈子里走出来，迎合着向现代形态社会转变的呼声和需求，因它去传递知识传达信息，去鼓舞、号召，实行革命；以及人人要求自由与觉醒，于是因它去看到真切的自己和他人，培养着人的自我欣赏与自我信心。只要是能达此目的，无论何种学术形式，都被投以热烈的欢迎。所以素描中写实一枝，同时也是它的基本样式，风骚独领，是历史的步伐和大众的心理使然。

中央美术学院的前身北平艺专从建校起就设有素描课，但由于当时学校规模较小，课程重在习作，至毕业时还形不成很好的创作能力，创作也还没有自觉地和现实生活结合，因而缺少反哺素描的刺激，教学的主要目的，还仅在于建立一般的立体明暗的意识和初步尝试表达人物。

新中国成立后，迅速建立了中央美术学院。徐悲鸿先生代表的以民主主义思想为背景的借鉴西欧的写实主义美术，和解放区美术家带来的以“延安文艺座谈会”思想为指导的革命化大众化的美术两股洪流汇集在一起，再加上对正在逐步介绍进来的社会主义现实主义的苏联美术的借鉴，形成了十分雄厚与丰富的学术背景，提出了“尽精微、致广大”的高度哲学化、美学化的素描教学的主张，奠定了坚实的文化审美品格基础，规划了最终要实现的目标。

与此同时,新中国经济文化全面建设对美术创作提出了迫切的要求，苏联美术院校素描教学经验的引入，推动了素描教学必须为适应社会主义现实主义创作的要求而发展。在加强分析能力的引导下，造型表达能力



图83 布展现场



图84 布展现场

迅速提高，从素描的面貌上看，轮廓肯定、转折清晰，各种关系区分明确（分明）现实生活的气氛强烈。在新引进的外来经验中，为反对19世纪俄罗斯贵族式学院教育而产生的契斯恰科夫素描教学思想，最核心的精神是用现实中的真实去代替贵族趣味的“矫饰”和所谓“优美”。虽然苏联素描经验为了适应油画创作能力培养的实际需要重视环境空间等各种因素的表现，但中心还是一个“结构”，使学习者从相对被动地测量转向在更加理解生命体本身内在联系的线索上去体会和发现并获得自由，迅速推动了素描认识水平和掌握能力的提高。直接的结果就是具有欧洲技法传统特点和现实表现力，并与时代相吻合的能够畅快地表达中国人民革命和建设生活的优秀作品的产生，树立了用借鉴来的艺术语汇表达中国人和民族精神的信心，由于对素描的认识对绝大多数人来说是一个新事物，在理解和实践中难免出现生疏、断裂和片面，在强调深入分析认识的同时也会存在综合概括表现不足，对素描的认识虽有成绩但还是刚刚开始。很多教师在授课之外仍然像初学者一样孜孜不倦地去探索素描道理。(图83)

在这个学习探索的过程中同时也产生过要不要画模特，要不要画明暗素描，要不要长期作业，要不要在课堂里写生以及要不要画人体、中国画教学引入素描是有益还是有害等不同观点，以及从不同角度提出问题的争论和试验。

文化大革命结束后，素描教学迅速恢复，参照的目标更多地直接指向欧洲古典素描大师，达芬奇、拉斐尔、米开朗基罗、丢勒、荷尔拜因乃至安格尔，这些大师过去虽也被作为艺术史中的经典介绍和推崇，但并未和现实素描实践发生直接的联系，并未直接从中去汲取营养和作为标准。通过对欧洲文艺复兴传统的追溯，对“形”有了更加实在的认识，对人体的认识和掌握水平普遍提高。80年代中期以后随着对印象派之后现当代艺术思潮的兴趣和关注，又出现对现代素描语言的模仿和学习。美院师生思想活跃，手法多样；还有为了帮助学生克服概念化和拓展特殊的视觉和观察经验所做的实验，同时也出现了在新的历史条件和创作要求下严谨的素描训练是否仍然重要和有益，是否会对艺术人才个性培养与抒发造成障碍等困惑和疑问，在争论、疑惑和时有的动荡中，中央美术学院素描教学的基本方向和基本传统经受了新的洗礼，强健了自己的筋骨，丰富了自己的面貌，继续向前发展。(图84)

进入新世纪后，经过近20年改革开放后艺术创作与艺术教育的实践，对传统与创新的关系，对如何看待历史和认识中国在新的历史机遇、历史条件下所面临的文化任务和环境有了比较成熟的认识。素描教学在新的条件下迎来了稳定。正是在一个更大的美术教育和人才培养框架下考虑，理性精神、严谨的研究态度和习


图85 展览现场

惯的养成显得必需。在统一的造型基础教学中，素描也愈来愈多的对造型类专业共同需要的一些基本而本质的因素特别重视，成为锻炼造型意识、观察现实社会、培养坚强意志之间的一个纽带，同时也很自然地愈来愈重视具象造型中抽象因素的体验与研究。各专业和工作室的素描教学重点向深度和广度的方向上引导和变化，素描做为艺术语言的锻炼也愈来愈被看重。同时依托造型类专业素描教学的传统与经验，也开拓出从现代艺术延伸出的设计类专业造型基础素描教学，并且转换得十分自然和有机。中国画基础教学也在探索一条能够融汇中西传统之长的途径。在这样一个环境下另一个声音也愈来愈强烈地发出来：面临新世纪的发展，如何在素描教学中贯彻对中华民族优秀的造型传统的认识。(图85)

中央美术学院素描60年 素描与创作思维

文/靳军

几乎所有的人都会为那些优秀的主题性美术创作所吸引，那些作品形象生动地向我们展示了历史上所发生的重大事件，同时呈现出艺术家们对社会的关注、对精神的赞颂，或者也刻画了题材中人物的神态与心理，从而让人们领会到不同时代人性的细节与光辉。在我们感受过这些作品的魅力后，我们也许会希望了解艺术家们是如何创作这些作品，如何使一些对主题内容的思考最终完整地、真切地以视觉形象呈现在画面上。


图86 布展现场

中央美院的师生们在建国后完成了大量优秀、有代表性的主题性创作作品，令人印象深刻并脍炙人口。我们针对其中革命斗争时期与社会主义建设时期的题材，特别是重点在人物刻画方面的作品作主要呈现。作品涵盖普通人、群众、领袖在不同时期中的塑造，而形成“人民——领袖——人”这样的脉络。

这里我们选取了十几位艺术家从50年代到近期创作作品的素描稿，以展示出他们对于不同主题的创作过程。从这些大小不一的草图中可以看出素描是如何帮助他们实现最终的创作作品，如何对主题进行逐步深入的思考，以及每个人对于素描的不同运用；也可以发现和学习他们不同的、有个性的创作方法和表现，欣赏到每一幅画面中的艺术研究味道。通过展览作品我们还可以探讨素描与创作的关系，素描的表现力以及素描对艺术家创作思维方式的影响。(图86)

对于那么多优秀的创作作品，相信都有相应的、值得我们去学习和研究的创作素描稿，但其中有很多已经遗失或无从查找，我们这里所呈现的只能是其中的一少部分。虽然如此，也足以展示出素描对于创作的作用和其本身的价值与魅力。(图87)



图87 布展现场

中央美术学院素描60年 艺术家个案分析

文/殷双喜

有关艺术家的个案研究，是素描60年展览重要的策展构想之一。如果说中央美院素描60年的发展，反映了中央美院这所著名学院在素描教学和研究方面的历史性的发展轨迹和每一个阶段的发展成果，那么从中央美院的代表性艺术家苏高礼先生、钱绍武先生、刘小东老师的素描成就上，就可以清晰地看到素描在一个艺术家的个体的成长道路上所具有的特殊意义，这对于青年教师和未来的众多艺术学子的人生之路，都有着重要的参考价值。

这里选取苏高礼、钱绍武、刘小东三位老师的素描历程进行个案研究和呈现，并非说他们的素描成就高于美院的其他教师，事实上，中央美院的许多教师，从前辈大师到现在的青年教师，在素描方面都有独到的见识和优秀的作品，并且形成了若干具有特色的教学思路和方法。(图88)

苏高礼先生的一生和素描有不解之缘，从他保留至今的素描作品来看，从上附中之前，到上附中、读美院，留学苏联，以及文革后下乡，改革开放以来的教学、艺术考察和创作构思、画稿等，有上千幅之多。这些素描、速写、草图生动地反映了苏高礼先生的艺术是如何从量变到质变，从启蒙到成形、成熟的过程，而素描则在这一个漫长的艺术人生过程中，为苏高礼的油画艺术打下根基，成就了苏高礼先生的艺术品位。苏高礼先生特别强调在素描过程中情感的投入，他认为“以表达情感为出发点的艺术实践才称得起艺术实践”，在他的素描作品中，我们可以看到一种和描绘对象紧密呼应的心态。而所谓情感的投入，实际上是作画过程中画者对人性和人文的关怀，这一点是特别值得我们关注的，也就是说，即使在基础训练和技术性规范要求较多的素描领域，对待描绘对象的认识、情感也是最为重要的艺术要求。有关苏高礼先生的素描，杜键教授有一段中肯的评价：“苏高礼的画是很具有直接性的，他的画没有学院腔，没有职业病。尤其可贵的是，他所直接抒写的是一种善良、宽厚的情怀，语言自然、朴素。”

同样，在钱绍武先生的素描中，不仅体现了高超的技巧，更重要的，是钱绍武先生对于描绘对象的细致

观察，对于他们的形态神韵的把握与表现。钱绍武先生与苏高礼先生都是1950年代留学苏联的中央美院的教师，在中央美院50年代初期走向正规化办学的道路上，他们那一代人共同开创了美院的现代教学体系与制度方法。与苏高礼先生来自生活的质朴有所不同，钱绍武先生的特殊之处，在于他虽然受到了系统的西方学院教育，但却把眼光投向了中国传统文化与美学，从中国的传统画论中总结了许多具有很高价值的美学与艺术观念，并且付诸于自己的艺术实践。例如，钱绍武先生特别注意中国艺术传统中的整体观与局部观，即“远观其势，近观其质”；还有中国传统画论中的“气韵生动”，这使得钱绍武先生的素描与速写，虽然借鉴了西方素描大家的自由潇洒，体现出一种凝神结想、一挥而就的速度感与生动感，但在整体轮廓线条的把握与局部结构的准确方面，仍然保持了可以细品的视觉质量。



图88 布置现场



图89 老先生参观展览

刘小东先生的素描，虽然没有前述两位先生在时间上的长度和数量上的丰富，但他的素描体现了文革后中央美院的素描教学在青年一代画家那里获得的反映，真实地呈现了新生代画家对于素描的理解与运用，同样具有很高的学术价值。对于刘小东这一代优秀的青年画家而言，素描似乎没有那么崇高的地位，虽然，刘小东（还有徐冰、朝戈、曹力、喻红、马路、陈文骥、王华祥）等许多优秀画家的素描，就其对素描的理解和表达的独特性来说，一点也不逊色于他们的前辈。但更多的时候，素描是刘小东创作过程中的一个必要的研究与思考的方式，一种以艺术的方式直接面对生活的简要记录，或是将内心深处那些丰富多变的构思加以有形化思考的创作手段。刘小东的素描，表现了当代画家对于素描的认识从基础到创作的升华，从艺术训练的方式到观察生活表现人性的思维转变。(图89)

严谨的素描训练是艺术根本

文/潘公凯

对素描的看法，我想谈两点我个人的感受:一是从宏观的文化角度看，素描是什么；二是素描的前景，也就是素描在未来的美术教育中将处于什么位置。

我们以往比较强调“素描是西方的，白描是中国的”，我认为表述不够。素描也应该是全人类的，因为它的发展暗合了人类文化从古典向现代的转变，是人类文明进步的一个小小的组成部分。人类的感知和感性

判断能力，最主要的是视觉和听觉，在这两种能力的培养和提高过程中，素描曾起了重大作用。素描是人的手、眼、心配合训练的一种方法，这种配合的精密性是需要训练来达成的，素描就是西方的训练方式。而中国的笔墨也是手、眼、心的配合，是中国人创造的另一种训练方式，这种方式也非常重要。所以，中国的书法与绘画也是人类共同文化的成果。素描在当代不能仅仅看成是西方文化的遗产，而更应该把它看成是一个在人类视觉文化发展中的重要基石。(图90)

但为什么现在素描的前景不太明朗了呢？因为20世纪60年代以后，在西方（特别是以欧美为代表）的美术学院当中，现代主义的创作方式，包括观念、装置、行为艺术的创作理念，越来越多地进入到了高等美术教育的系统中，而素描这种比较传统、古典、严谨的训练方式，正逐步淡出美术学院的教学体系。在欧美的一些主要美术学院中，素描的重要性与严谨性正在减退，素描的本体意义逐渐地被忽略，素描所起的这种训练作用和功能也慢慢地不再被重视。素描变成了一种非常宽泛的，几乎类似于做游戏的课程。

上世纪90年代初，我在旧金山的美术学院观看素描课教学，这个课上有的同学就几乎没有用笔。老师让学生从教室走到自己的宿舍再走回来，如此一个往返需要5分钟，老师要求学生不论用什么方式，把各自来回过程中所看到的、感受到的东西表现出来。有的同学拿铅笔凭记忆画一张画，有的学生居然就拿一根线比喻，他说走过去和走回来的过程就像一条线，拿个线团就完成了作业。

在西方对素描的主流看法中，素描在视觉艺术领域中的重要地位在逐渐地降低和失落，这种思潮在90年代也影响到了中国的美术界：一些年轻的艺术家会产生疑问，我们还画那么严谨的素描是不是太落后了？之后几年，部分美术学院对于素描的严谨地位、重要性也开始动摇，而一些所谓的对素描的改革，实际上也是素描在教学中的弱化。但在这样的思潮中，中央美术学院从靳尚谊院长等老一辈艺术家到现在的中青年教师，始终保持了一种清醒的、严谨的学术态度，保持了一种自己没想清楚就不敢随便放弃的一种最基本的判断。

近几年对于素描的看法，我们不仅没有受欧美美术学院的影响，而且开始反过来影响到西方的美术学院。西方一些重要美术学院的校长和教授们到中国访问，发现在以中央美术学院为代表的中国美术教育如此认真、严谨地保留了作为基础课的素描教学，感到非常惊讶。这种惊讶的结果之一是，促使其回去讨论20世纪中期以来他们美术教育改革的得失。



图90 潘公凯院长讲话

对于素描的未来，我认为，作为艺术创作能力的一种重要训练方式，它应该在教学中长期保留下去，并且要越来越有效、越来越合理。课程的设置、教学方法的多样性、创作与实践之间的关系等一系列问题，都应该得到更加充分的讨论和完善的发展。

说到底，素描是人的视觉感知能力和判断能力的训练，不仅仅是艺术表现手段的基本功。在现代社会中，虽然电视、时装秀、商品广告、视频图像等对于人类的审美感知能力都具有训练作用，但

这些东西的背后仍有一个最基本的、系统的、也是最传统的训练方式——素描，素描仍然是最重要的方式之一。虽然中央美院在大美术概念下，学科建设已非常全面，新学科的扩展也非常快速，但所有的扩展学科都离不开视觉感受能力和视觉判断能力。中央美院的新学科之所以能发展得好且快，就是与素描等最基本的造型训练方式有关。这种训练方式使学生的眼睛特别敏锐、有判断力，也特别挑剔、严谨。

坚持严谨的素描训练，这是对于艺术教育带有根本性的决断。所以素描不管怎么改，不管有多少形式，不管有多少不同的教学方式，它的基本功能仍然是对年轻一代的审美训练和对艺术家眼、手、心的训练。这正是素描在未来必须坚持、不断推进，而且要越做越好的一个基本理由。

来源：中国文化报

在法则中探寻自由——“中央美院素描60年” 大展给我们的启示

文/邵大箴

不久前，中央美术学院美术馆举办了题为“中央美术学院素描60年”大展，展示了学院成立以来几代艺术家的数百幅素描作品，出版了有关文献集，并举行了学术讨论会，在学院和美术界引起强烈反响。

素描以及素描教学，本是美术院校中的老话题，为什么今天又能引起人们如此浓厚的兴趣呢？看来，这和国内外美术教育与创作的现状有密切的关系。在西方，随着现代主义思潮的崛起，从上世纪30年代开始，美术院校的基础教学逐渐由边缘化走向被取消的状态，素描首当其冲。直至今日，西方前卫美术界流行观念至上的观点，以为艺术家只要有了观念和想法，便可以随心所欲地进行创作，不需要具有运用手工劳动的造型技巧。其结果是使标榜各种奇思妙想的观念艺术大为流行，而艺术家用艺术形象反映和表现现实生活的创作能力大大削弱。近二十年来，这种思潮对国内也产生不小影响。面对这种状况，人们不得不思考这样一些问题：美术家还要不要具备基本的造型能力？美术院校还要不要坚持基础造型教育？所谓基础造型教育，简言之就是培养学生敏锐观察和捕捉客观物象和用心、眼、手相结合塑造形象的技巧。素描，一般是指用铅笔、钢笔、毛笔、炭笔等作为工具，以单色的形式(线条、块面等)在平面上刻画图像的绘画。严格地说，素描并无固定的形式，题材也无限制，有人物、静物、风景等。学院的教学素描主要画立体的雕塑品和著衣及裸露人体。学院的人体素描来自欧洲，出现在文艺复兴时期。素描原是学院训练写实绘画基本功的手段，或作为绘画创作的稿本，后来才逐渐成为独立的艺术门类。素描的方法有古典写实的，表现性的；线结构的，块面造型的……至于作为独立创造类的素描艺术的形式更为自由多样。

古典人体素描以自然科学(人体解剖学和透视学)为基础，强调立体造型的准确性和结构的严谨性，是欧洲学院教学的基本内容，目的是培养学生写实的造型技巧。现代艺术兴起之后，提倡艺术个性和创作自由，反

对学院派用固定的、一成不变的古典造型法则束缚艺术家的手脚，质疑“素描是造型艺术基础”的提法，认为想象力和思考能力作为艺术家的基础功力，比素描造型更为重要。这种反叛有一定的合理性，起了推动艺术革新的作用。但是，反叛过度，现代派在泼污水时把盆中的婴儿也泼掉了。其实，素描教学的方法可以改进，但不应因噎废食而加以抛弃。废止素描训练的结果，使学生丧失心、眼、手并用的训练机会，削弱了他们观察、分析、研究和表现客观物象的兴趣，从而影响他们艺术智性的发展和创造性的全面发挥。

西方现代美术思潮在反对古典写实艺术一统天下的同时，还竭力把学院的艺术教学纳入现代主义系统，学院拆去了自己的围墙，与社会上激进的前卫艺术融为一体。表面上看，这似乎扩大了学生的探索空间，实际上在缺乏基本造型技能和审美品格的情况下，学生们只能凭借在流行的时尚艺术中获得的观念来认识艺术和进行创作。而学院教师队伍中，能对古典艺术和传统写实艺术精髓真正有所理解，能运用技艺进行绘画创作的人越来越少，造成学院教学的恶性循环。可以毫不夸大地说，在当今西方一些重要的美术院校中，真正具有写实艺术技巧的教师已是凤毛麟角。在我国，虽然情况与西方不同，但是美术院校中基础教学弱化的现象也普遍存在。素描教学水平的下降，已明显反映在学生创作能力与作品的格调上。即使在一直关注素描教学和培养学生基础造型能力的中央美术学院，情况也不够乐观。有鉴于此，中央美术学院举办如此宏大规模的素描艺术展，目的是唤起艺术教育界和广大社会对素描和基础教学的关注。

这次素描艺术展的作品不仅展示了中央美术学院几十年来的素描教学成果，也澄清了一些人对学院基础教学和素描训练的误解。学院的素描教学与创作，决不是像有些人宣传的那样，是古板、格式化和缺乏创造性的，它们生动活泼和富有艺术感染力。这里有老师为教学目的创作的示范性作品，有历届学生优秀的课堂习作，有创作前期的草图，有即性的速写……各类作品中显示出的作者的认真态度和创造性品质，使人叹为观止。人体素描的严谨性和规范性，诸如对形和结构的要求，是训练学生造型能力的基本手段，但不会限制学生同时表现自己对客观物象独特的认识与体会，并用相应的手法加以表现。从中央美术学院开创者徐悲鸿先生到他们的学生——现在已年已古稀的老教授钱绍武、靳尚谊、詹建俊等，再到后起之秀孙景波、吴长江、杨飞云、徐冰、苏新平、刘小东等人，他们的素描作品都是在遵从学院规范的同时，表现了自己对客体的敏感、热情与执着，以及采用了富有新意的处理手段。从西方引进的写实素描经验与技巧，经过20世纪几代艺术家的吸收与“改造”(这种改造往往是在艺术家不自觉的情况下进行的)，在面貌上已具有某些中国色彩，这就是在写实的手法中融进了中国传统书法与绘画线造型的特点，以及与此相关的写意性，尤其是在从事中国画创作的艺术家如卢沉、周思聪等人的素描作品中，这一特点更为明显。(图91)

说起素描与中国画的关系，即中国画专业的学生要不要练习素描，以及与此相关的问题——中国画创作要不要吸收一些西画的素描造型技巧，我国美术界历来存在不同意见，这种正常的学术争论对推进中国画的教学与创作，不无益处。传统中国画的空间观念和平面造型法则，不同于西画依据于自然科学原理的立体造型观，传统中国画运用的白描，显然应该成为中国画专业基础训练的主要手段。但是与此同时，是不是可以适当学习些西画素描方法以增加中国画的表现手段？还有，中国画中的人物画与风景、花鸟画专业，在如何

运用素描训练这个问题上，是否有所区别？上个世纪中国画坛举足轻重的大家徐悲鸿、林风眠、李可染、吴作人、潘天寿等人，都曾经发表过精辟的学术见解，表达过各自不同的意见。近几十年的中国画的艺术创作实践证明，他们各自坚持的观点都有其合理性。因为他们从不同角度，阐述了现代中国画发展的可能途径：保持传统中国画的独立品格，坚持其写意体系与平面性，采用白描训练法，与西画立体造型拉开距离，以古开今(潘天寿等)；适当融进西画造型，在民族传统绘画基础上，以求中国画创作的突破，以西润中(蒋兆和、李可染等)。可以说，他们的艺术理念和艺术探求是殊途同归，是在多元的格局中开拓创新之路。与此同时，在中国画教学中，也在做如何合理运用素描手段的多方面试验，并取得了可喜成果。至于版画、雕塑、设计、建筑等学科，结合本专业的艺术特性，探索更适用、更有效的一些素描训练方法，也是十分必要的。



图91 展览现场



图92 展览现场

附录：媒体报道

《中央美术学院素描60年》展览媒体发布会

2009年12月28日13时，《中央美术学院素描60年》展览媒体发布会在中央美院美术馆国际会议厅举行 。发布会由中央美院副书记孙红培先生主持，副院长、总策展人徐冰教授、分场策展人高天雄、靳军、殷双喜先生及王璜生馆长参加了媒体发布会。凤凰资讯台、中央电视台、人民日报、光明日报、参考消息、搜狐文化等40多家媒体悉数到场。自中央美院美术新馆落成以来，这样大型展览的发布会首次在本馆国际会议厅举行。

中央美院副书记孙红培先生发言，首先感谢在这个岁末寒冬之日来参加《中央美术学院素描60年》展览发布会的朋友们，向他们介绍了本次大展的筹备过程，孙红培先生说，中央美院是一个拥有着深厚学术背景和优秀传统的世界名校，《中央美术学院素描60年》展览具有历史性的意义，而且《中央美术学院素描60年》里面其实有说不完的传奇和动人故事，我们可以通过这个展览去探究几代艺术家的足迹，非常深入地了解中央美院的过去和现在。随后，王璜生馆长对展览的结构作了简要的介绍。


图93 徐冰教授发言

展览总策划徐冰先生对媒体说，《中央美术学院素描60年》大展的目的，并非为推动学院素描问题的继续争论，从某种角度讲，是意在停止那种带有思维惯性和政治情绪化而又属于风格层面的讨论，从而以客观的、学术的态度来回看一下素描作为西方艺术的一种描绘方式，来到中国后，在我们这里发生了什么。在一个同样强大又截然不同的文化语境里，中国艺术界是如何对待它的；在我们多变的社会阶段中、在艺术教育和艺术创作的进展中，它起到了哪些作用，其结果又是怎样的；素描与中国传统绘画、设计、建筑、综合艺术等门类之间，是一种怎样的关系； 在现今国际艺术格局中，我们在素描这个领域中，已经走到了哪里。 (图93)

“基础素描教学”、“素描与创作思维”和“艺术家个案研究”的分策展人高天雄、靳军、殷双喜先生分别向媒体详细介绍了展览的三个部分的策展思路， 第一部分“基础素描教学”，是以历年教员和学生有代表性的作品及主张为材料，对中央美院60年素描教学历史加以梳理，回看从徐悲鸿时代到苏联方法引入，到历次的调整变化，再到改革开放后的各阶段，我院素描学科进展过程的真实原貌和阶段性的认知盲点在哪里。近500张作品分四个历史阶段、师生两条线索展开。第二部分，是关于“素描与创作思维”关系的考察。这部分展示了我院60年来部分创作以素描为主线的背景材料，揭示作品形成的思路历程。从而让人们领会到不同时代人性的细节与光辉。 第三部分，为三位艺术家的个案研究，这部分可作为前两部分的注释。殷双喜先生说，从中央美院的代表性艺术家苏高礼先生、钱绍武先生、刘小东老师的素描成就上，就可以清晰地看到素描在一个艺术家的个体的成长道路上所具有的特殊意义，这对于青年教师和未来的众多艺术学子的人生之路，都有着重要的参考价值。(图94) (图95)


图94 潘公凯院长发言


图95 邵大箴教授发言

在发布会最后，记者踊跃提问，艺术新闻网记者提问：“请问徐冰先生在中央美院做这么大一个素描60年的展览，是否意味对过去历史的告别，并开启一个新时代？” 徐冰教授说：“中国人对待东西方文化、过去和现在、现在和将来，是一种“你中有我，我中有你”而不是对立或截断的关系，是一种“对话”的关系，梳理过去60年，其实是为了今后的60年。”雅昌艺术网记者问到:"素描来到中国后，在一个同样强大又截然不同的文化语境里，中国艺术界是如何对待它的？”殷双喜先生回答说：“对于素描的认识，不应局限在“中国素描”和“西方素描”的看法中，在新的时代应该对素描有一个更广泛的认识。如徐冰教授所说，素描就是素描，因为简单所以重要。素描的作用就是艺术家心眼手

合一表达对世界温情的感动，让世界敞开她的真实。回顾前辈所作出的努力比我们凭空想象未来更实在。”记者还问到：“徐冰先生在展览前言中提出了很多问题，素描作为西方艺术的一种描绘方式，来到中国后，在我们这里发生了什么。在现今国际艺术格局中，我们在素描这个领域中，已经走到了哪里？可是好像并没有给出答案。”徐冰先生幽默地回答说：“答案就在展览中”。

文/董慧萍

素描弱化是可怕的



图96 展览现场

“中央美术学院素描60年”大展目前仍在北京中央美术学院美术馆展出，该展自开幕以来已吸引了数万名观众。据美术馆工作人员介绍，中央美院美术馆从未如此热闹过，每天开馆前都有大量学生、教师甚至专程赶来的外地观众排队等待参观，很多艺术家为之感动。

素描在中国一直是重要而伴有争议的话题。在徐悲鸿等老一辈艺术家将其引进中国后，它对中国艺术界及艺术教育界产生了重要影响，也经历了一个从缓慢接受到迅速发展的历史进程。在最初的学习探索中，曾经产生过要不要画模特，要不要画明暗素描，要不要长期作业，要不要在课堂里写生以及要不要画人体、中国画教学引入素描是有益还是有害等不同观点，以及从不同角度提出问题的争论和试验。

中央美术学院副院长徐冰表示，此次大展并非为推动学院素描问题的继续争论，而是想以客观的、学术的态度来回看素描到中国后，在一个同样强大又截然不同的文化语境里，有哪些变化和发展。“我们想体现的是，在我们多变的社会阶段、在艺术教育和艺术创作的进展中，素描起到了哪些作用，其结果又是怎样的。” 徐冰说。(图96)

虽然素描仍是今天学子们进入艺术之门的必由之路，然而在西方，素描教育却越来越被忽视。而中国因其在艺术教育中的长期坚持，已经成为了“素描大国”，但在当代艺术尤其是多媒体的强势劲头下，学院素描教育的争议也被推到了风口浪尖。包括素描教学的逐渐弱化、解剖课流于形式、部分专业如中央美院雕塑系素描课消失等。

在部分艺术家看来，素描的如此弱化和消失是可怕的，这必将给年轻艺术家的技能训练造成漏洞，影响创作水平；而另外一些艺术家则认为，素描的发展路径有其必然性，学生应该根据自己的需要去选择素描训练的时间，“盖几层楼房就打几层楼房的地基”，没必要追随他人。也有艺术家认为，美术教育之变的主要

原因是人类媒介的历程发生了改变，素描就像人体的微量元素，我们应该缺什么补什么，而不是盲目补充。

虽然各种学术争议仍存，虽然素描教育得失仍在讨论，但该展无疑为我们提供了一个中国素描60年发展的全景图：从徐悲鸿时期到当代，有侯一民的“罢课”，徐冰的“撞南墙”，王华祥的“将错就错”，谭平、周志禹将“设计素描”的引入和拓展，吕胜中实验艺术系的素描探索……从古典到现代，从结构到解构，从写实到抽象，从单一到多元，从封闭到开放，从中西的对立到中西的对话……与其说该展是60年的素描发展，不如说是中国60年教学思维方式的演绎与转变。

文/高素娜

（文章来源：中国文化报）

中国艺术家上了60年的基础课画不好素描，做不好艺术

上世纪40年代，徐悲鸿用自己的画从法国换回第一个大卫石膏像。从此，大卫成为中国艺术教育中从未缺席的人物。60年来，素描使无数学习者从粗糙的学徒变为精致的人。在素描中，艺术家的性格与分寸感也显露无遗。

素描始于文艺复兴，本是西方艺术的描绘方式。达芬奇、米开朗琪罗都是先画素描，再成正稿。法国新古典主义画家安格尔80多岁还坚持画素描。

这个好传统也是中国从西方学习到的最重要的技法之一。

2009年12月底，中央美院美术馆“中央美术学院素描60年”展览开幕那天，徐悲鸿夫人廖静文、李可染夫人邹佩珠和很多白发老先生都来了，76岁的靳尚谊将展出的1500多幅素描看了个遍，很多记忆也在他脑海中重新浮现。

学院画素描，星星画会也画素描

1979年，一群没上过美院的青年在北京搞“星星”美展，当时，大三的徐冰和研二的陈丹青正在央美埋头画素描。“我完全沉浸在美院教室画石膏的兴奋中。”徐冰为此称自己当年是一个愚昧的学生。而陈丹青则叹道：“王克平的木雕在当时绝对挑衅，可比正面吐来的唾沫，没商量。马德升的小木刻粗粝而纯真，画自己在斗室画画，与民国左翼木刻神似。我记得凝视这张画时怎样感动，想起我正在美院磨素描，心里觉得可耻。”(图97)



图97 徐冰副院长讲话

但其实星星画会也没与素描隔绝。为北岛的《今天》杂志画了大量插图的马德升说“我当然驯服过素描”，尽管画石膏对久居巴黎的他而言早已是孩童时的事。


图98 展览现场

“星星画会的主要成员中，大都认真地画过素描，而且可能都会认为自己可以把素描画得很好，或自以为最好。”曲磊磊告诉《新周刊》。曲磊磊的素描训练算是规范的，“除了基本的几何模型外，画过亚历山大、大卫、维纳斯、海盗、摩西、奴隶等，以及人体肌肉结构，在北京医科大学学解剖期间，也画过很多解剖素描”。

与星星画会相比，学院派的训练要艰苦得多。1977年进央美版画系时，徐冰班只有8个学生，老师是詹建俊、罗尔纯、孙滋溪、陈文骥、张大国等。“我比别人用功得多，对着石膏像一坐就是几个小时，新陈代谢似乎全停止了。”

比起在收粮沟村的劳作，徐冰觉得画素描实在太幸福。尽管多少羡慕这些“青春之歌”式的青年领袖，但徐冰认为掌握传统技术是非常重要的。“王克平、黄锐那些星星艺术家不可能像我画得这么好，当年他们比我觉悟早。但我也相信，他们一定也会在革命之余，找来石膏画一画，也曾试着获得学院的机会。”徐冰说。

没错，曲磊磊考过几次美院。1979年冬，央美学生会将星星画会的成员请去演讲。曲磊磊对送行的陈丹青说：“还是你们好啊，你们考上了。”

没考上的曲磊磊1985年移居了英国，但他绝对同意徐悲鸿说的“素描是一切绘画的基础”，“而且可能还不仅仅是基础”。曲磊磊说，画不好素描的人，无论什么艺术都做不到最好。

第一名是喻红的

最早的欧洲经典石膏是徐悲鸿40年代在法国用自己的画换回国的。徐冰说：“它们成为教具，被各院校多次翻制，看上去已经不是石膏了，表面的质感比真人还要丰富和微妙。所有在美院上过学的人，都画过大卫。”

徐冰第一张立得住的作品，正是《大卫》素描。“‘文革’中停止了画欧洲经典石膏，我们是最早一届恢复画的。”徐冰告诉《新周刊》。大一下学期，张大国老师给他们最后一段素描课安排了两周长期作业大卫。“当时特别强调写实、深入。我们脑子里一天到晚都是‘黑灰白，分块面，大关系，交界线’。但到底什么是真正的写实呢？画出来的是这些概念和线条，还是那个实实在在的对象？”(图98)

徐冰寒假没回家，一毫米一毫米、无休止地画同一个大卫。“一个寒假下来，我看到了一个从纸上凸出来的大卫石膏像，额前那绺著名的头发触手可及。”徐冰认为搞定这张作业，顶得上过去画的几百张素描。

大二开学前，靳尚谊查看画室，看了徐冰的《大卫》好长时间，没说一句话。不久，美院传出消息：

“靳先生说徐冰的《大卫》是美院建院以来画得最好的。”因为《大卫》，学校还觉得徐冰的造型能力强，不画油画是浪费，想让他转到油画系。

没听懂教务处长暗示的徐冰说：“现在看来，没转成专业是我的命，否则我也许是杨飞云第二。”徐冰说后来中国写实技巧提高快，大卫像有画得更好的人。

后来居上者就是6岁学画的喻红。1983年喻红和刘小东在央美附中都画过第一张《大卫》。1984年，这对恋人双双进入央美油画系第三画室，他们的第一张作业就是《大卫》。

“大卫是米开朗琪罗的代表作，有体积感和美感，有整体又有细节，是比较难的课题，也是美院的必修课。”喻红告诉《新周刊》，她画《大卫》很投入，总共画了4个星期。这幅《大卫》入选了教材，让她18岁就名声大震。

刘小东说：“一起画画的同学难免会较劲。男生越较劲就越画越黑，喻红掌握得比较好，理性，有文艺复兴时期的感觉。”

喻红的《大卫》成为至今没被超越的典范。“中央美术学院素描60年”展厅内，靳尚谊看着喻红的《大卫》说：“喻红的《大卫》是最好的一张，生动，各种地方用得最多的。”转到刘小东的《大卫》前，靳尚谊对他开玩笑：“你的《大卫》是第三名，第二名是徐冰的，第一名是喻红的。”

素描画得好的都成功了

中国素描教学已有60年历史，徐冰说：“中央美院的素描训练，留给学习者除造型的技能外，更深刻的部分似乎是教师的品格——对学术和事业的态度与方法，使学习者从一个粗糙的人变为一个精致的人，一个训练有素、懂得工作方法的人。”

被印成邮票的《翻身曲》和作者潘世勋一起现身展厅。“素描画得好的，都留校了，现在都是成功艺术家了。”这位油画系老先生教过夏小万与杨飞云。

雕塑家钱绍武对素描的表述在全国产生过影响。上世纪80年代中期，央美还专门制作了《钱绍武人体素描技法》录影带。

靳尚谊看完刘小东的作品后感慨：“徐冰即使获得了很高的艺术成就，仍然有一种难以忘怀的素描情结，刘小东也是。”(图99)

当年，刘小东所在的第三画室只有5个学生，詹建俊、朱乃正是老师。刘小东说素描要画得很到位，立体感、质感、结构都要对。詹建俊、朱乃正让他素描老头，要求无限深入。“每一根汗毛都要画出来，但又不能像照片。那是会呼吸的、活生生的人，而不是僵死的照片。”刘小东整整画了两个星期，这幅《老人像》最后被留校了。



图99 展览现场

上世纪80年代，徐冰的素描教学实验最特别。他在《美术向

导》连载过10多万字的《素描教学笔记》。从1981年留校到1991年赴美前，徐冰在央美教了10年素描，他发现素描教学中的浪费现象：“每一位接受艺术教育的人，用在素描上的时间不算少；从画几何石膏开始，经过头像、胸像、半身像、全身像，再从半裸体画到裸体人体、双人体。这漫长的作业过程像是只有难易程度的变化，而无课题的变化。”

徐冰发现有些学生越画越没感觉。为了调动和激活他们的感受力，他设计了新的素描课程：让学生画倒置的树根、被报纸包裹的浮雕等从未遇到过的课题。冯梦波还记得1988年春画树根的情景：“徐老师一点一点往树根上缠绳子。这个树根看上去和以前画过的东西都不一样。把大自然的一部分放到教室里很有意思。”朱伟说：“徐冰老师20多年前传递的这些东西，现在美国很多艺术院校也是这样去教的。”(图100)

徐冰教过祁志龙、王智远、方力钧，也教过央美进修班的学生，后者大都是其他院校的教师，他们将这种素描实验带到全国各地。

1986年—1989年，方力钧在央美版画系念书，当时，谭平让学生们画过圆吞吞的罐子。后来老栗看到方力钧那些圆吞吞的罐子素描，总认为这与他之后的光头形象一脉相承。

文/章润娟

（文章来源：《新周刊》第315期）



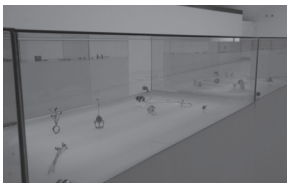
图100 布展现场

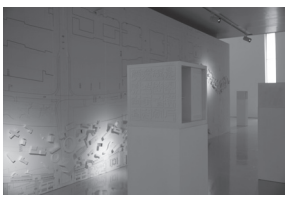
附录

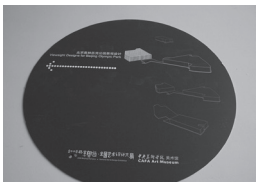
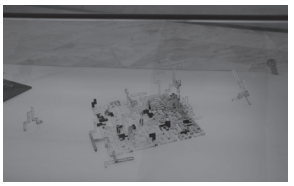
展览档案

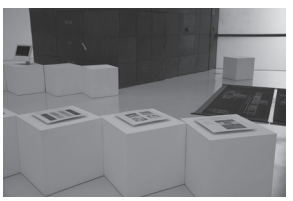
（2008 年 4 月 2 日 - 2009 年 12 月 31 日）

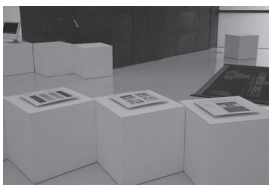
序　　号	2008.001
展览名称	欧洲古代经典石膏像捐赠展
开幕时间	2008年4月2日
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆、中央美术学院造型学院基础部
展览地点	中央美术学院美术馆一层展厅、石膏陈列馆
种类及数量	石膏像雕塑，16件
展览介绍	“欧洲古代经典石膏像捐赠仪式”日前在中央美术学院美术馆举行，丹麦亲王向中央美院捐赠了16件大型经典石膏像，这也是该校90周年校庆系列活动之一。 本次捐赠的石膏像包括米开朗基罗的《圣母玛丽亚与基督》以及《海神》、《罗马帝国皇帝奥古斯都像》等，这些来自欧洲的经典石膏雕像，体现了古希腊以来，从文艺复兴到19世纪中一脉相传的人文主义传统，即将人的尊严、人的个性、人与自然的和谐通过积极健康的人体表现出来。中央美术学院在石膏陈列馆和新建成的美术馆中开辟专门空间，收藏并充分利用这些优秀艺术品。
展览图片	

序号	2008.002
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·北京奥林匹克首饰设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第201页。
展览图片	 

序号	2008.003
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·北京奥林匹克公园信息柱设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第202页
展览图片	  

序号	2008.004
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·北京奥林匹克公园景观设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第202-203页。
展览图片	  

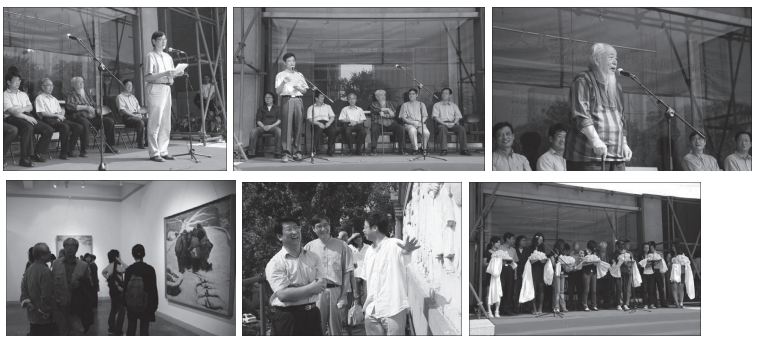
序号	2008.005
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·北京奥林匹克视觉形象景观设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第203-204页。
展览图片	 

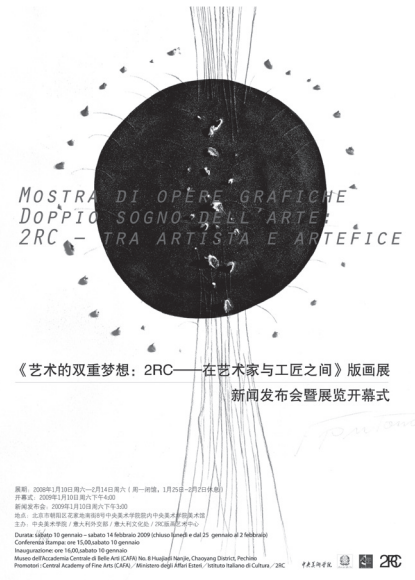
序号	2008.006
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·国际奥林匹克海报设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆2F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第204-205页。
展览图片	   

序号	2008.007
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展”·奥运支线与机场快轨线地铁站室内设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第205-206页。
展览图片	 

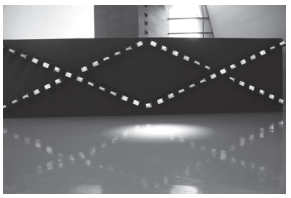
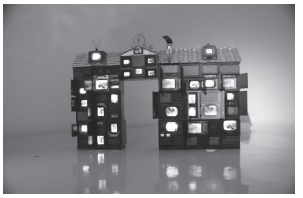
序号	2008.008
展览名称	“2008北京奥运·全国艺术设计大展” ·北京奥林匹克时装设计展
展览时间	2008年8月2日至2008年9月11日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司、中央美术学院、中国美术馆
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅
作品种类	设计
展览简介	参阅第206页。
展览图片	

序号	2008.009
展览名称	灼灼其华——中央美术学院名师捐赠作品展
展览时间	2008年10月18日至2009年6月
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆2F展厅
作品种类	雕塑、版画
展览简介	参阅第208页。
展览图片	

序号	2008.010
展览名称	人民·历史——20世纪中国美术研究展
展览时间	2008年9月5日至2008年10月22日
主办机构	中华人民共和国文化部艺术司和中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆王府井展厅、美术馆3F展厅
展出作品数量	约300件
展览介绍	在北京举办奥运会、残奥会期间，中央美术学院得到文化部艺术司的大力支持，在中国美术馆、广东美术馆、徐悲鸿纪念馆等重要学术机构的支持下，举办了以“人民·历史”为主题的研究20世纪中国美术的展览，目的是探讨20世纪中国艺术发展的潜在主流，即通过1949年以前的激烈的社会革命，1949年以后巨大的社会制度变化，1979年以后的经济制度与意识形态的重大转变，探讨中国艺术发展的基本走向。艺术家关注社会、关注现实的理想，落实于中国人民的生存与发展，具有浓厚的民生理想与民主追求，实质就是在人性、人道、人本三个不尽相同又互为联系的方面追求具有普世意义的人文主义理想。 展览分为两个阶段 第一个阶段：民国美术、毛泽东时代美术、文化大革命美术 第二个阶段：新时期美术 主办方希望观众能够从文献与艺术史陈述的角度，看到一些以往被忽略的艺术现象，从而能够以一个新的角度认识人民与历史、艺术与社会的关系，更为清晰地理解20世纪中国美术发展的基本价值观与艺术史脉络。
展览图片	

序号	2009.001
展览名称	艺术的双重梦想:2RC——在艺术家与工匠之间版画展
展览时间	2009年1月18日至2月14日
主办机构	中央美术学院、意大利外交部、意大利使馆文化处和2RC版画中心
协办机构	中央美术学院对外办公室、版画系
展览地点	中央美术学院美术馆3F
作品种类	版画
展览介绍	参阅第209页。
展览图片	      

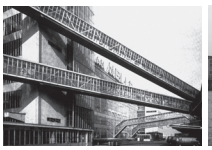
序号	2009.002
展览名称	白南准艺术展
展览时间	2009年4月5日至5月3日
主办机构	中央美术学院美术馆
赞助单位	驻华韩国美术馆、北京富利马文化艺术交流有限公司
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	摄影、装置、录像
展览简介	“白南准艺术展”于2009年4月5日至5月3日在北京中央美术学院美术馆举办，并于4月4日15点举行媒体招待会以及16点举行开幕式。本次展览由客座策展人文仁姬策划，展出白南准视频作品9件、视频装置4件、摄影作品42件。中央美院美术馆为此次展览进行了精心的准备和筹措，希望此次展览能够较为完整地反映20世纪60年代视频开始的创作过程。白南准被认为是这一领域的探索者和拓荒者，对后来的视频艺术颇多影响。白南准生于1932年韩国首尔，卒于2006年1 月29 日美国迈阿密，享年73 岁。 在白南准的艺术生涯中，他涉及了音乐、戏剧和装置等多种艺术媒介，特别是在电视成为普遍的大众文化方式之后，他积极实验了电视视觉幻像、技术理念以及娱乐性的价值观。白南准受德国激浪艺术影响，与当时国际流行的艺术运动有很多联系，在艺术观念上多有挑战与实验精神，努力将不同门类的艺术结合为一体，以敏感的姿态欢迎新技术对艺术的介入和应用。 本次展览从一个侧面展示了白南准的探索精神，它意味着当代艺术的国际脉络是建立在多元文化与多元背景互动基础之上的，同时也说明群星璀璨的亚洲当代艺术已经成为当代世界艺术的重要组成部分。
展览图片	

展览图片	      

序号	2009.003
展览名称	荷兰建筑百年展——从贝尔拉赫到库哈斯
展览时间	2009年5月16日至6月15日
主办机构	中央美术学院美术馆、荷兰代尔夫特技术大学
承办机构	中央美术学院建筑学院、中国建筑工业出版社
展览地点	中央美术学院美术馆3A展厅、4F展厅
作品种类	模型、图片、文献
展览简介	作品包括不同时期荷兰代表性建筑师的作品13件，分别由荷兰住宅规划及环境部（政府首席建筑师），荷兰皇家建筑师学会，及8家荷兰建筑事务所提供。 北京中央美术学院美术馆于2009年5月15日至6月15日在3层、4层展厅举办“荷兰建筑百年展”，并于5月15日15点举行媒体招待会，16点举行开幕式。 荷兰建筑百年展，通过年表、模型、展板、视频展示20世纪（1901-2000）荷兰建筑集萃。20世纪的荷兰建筑设计主要呈现出5种倾向：传统主义，表现主义，功能主义，理性主义和后现代主义，大多数的建筑都可以进行明确的归类，在展览中包括5件：贝尔拉赫——证券交易所（1903），里特维尔德——施罗德住宅（1924），布林克曼和弗洛格特——凡.尼尔工厂（1931），阿尔多.凡.艾克——市立孤儿院（1959），库哈斯——舞蹈剧院（1987）。过去的50年里，荷兰建筑的发展开始于贝尔拉赫，兴盛于库哈斯时代，掀起了建筑新浪潮。新生代的建筑师追随着库哈斯的脚步创作出倾向于市场的浮华建筑，这些设计作品在世界范围内的建筑杂志中随处可见。无论是从生产还是从消费方面来说，这类建筑的特征都可以用“速度”这个词汇来概括。而荷兰建筑设计似乎总会领先于传统一步，为建筑设计制定新方向。这些特质在展览中也都有所体现，其中包括：乔.克嫩——荷兰建筑学会（1993），梅卡诺建筑师事务所——代尔夫特技术大学图书馆（1998），托尼.弗莱顿——两幢公寓及儿童剧场（2001），MVRDV——集合住宅（2002），克劳斯.因.康建筑师事务所——荷兰法医技术研究中心(2004)，凡.哈姆雷恩建筑师事务所——荷兰皇家大使馆（2005），努特林斯.雷代克建筑师事务所——荷兰声像研究所(2006)和迪.奈尔建筑师事务所——社会住宅(2008)。 本次展览由代尔夫特技术大学建筑学院Leen van Duin 教授和中央美术学院建筑学院吕品晶教授共同策划，共展出建筑模型13件，视频2件和反映荷兰建筑历史发展的巨幅建筑年表。中央美院美术馆为此次展览进行了精心的准备和筹措，希望此次展览能够较为完整地反映20世纪荷兰建筑发展的全貌。

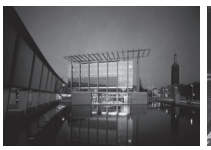
展览图片













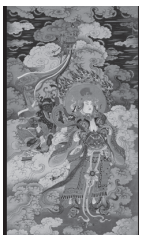

A HUNDRED YEARS OF DUTCH ARCHITECTURE
荷兰建筑百年
– 从贝尔拉赫到库哈斯
FROM BERLAGE TO KOOLHAAS
策展人 / Curators
林·凡·杜因
Lens van Duin
吕品晶
Lu Pinjing
中央美术学院美术馆
诚挚邀请您
The CAFA Art Museum
Cordially invites you


序号	2009.004
展览名称	千里之行——中央美术学院2009届毕业生优秀作品展
展览时间	2009年6月27日至7月3日
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆2F展厅、3F展厅、4F展厅
作品种类	国画、油画、版画、壁画、雕塑、设计、实验艺术等
展览简介	参阅第216页。
展览图片	

序号	2009.005
展览名称	我们的能力——国际新媒体艺术展
展览时间	2009年7月11日至7月30日
主办机构	韩国多媒体艺术中心、中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	新媒体作品
展览简介	参阅第220页
展览图片	

序号	2009.006
展览名称	中央美术学院美术馆馆藏国画之“历代名画记”
展览时间	2009年7月22日至9月16日
主办机构	中央美术学院美术馆
鸣谢单位	可乐马家具
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
作品种类	国画
展览简介	参阅第231页
展览图片	

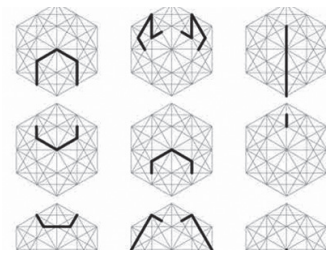
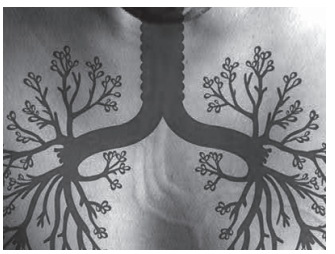
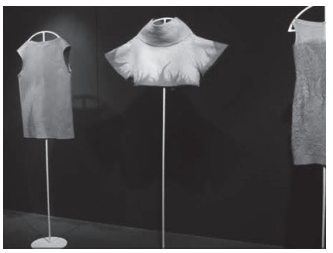
序号	2009.007
展览名称	第十一届全国美展壁画展
展览时间	2009年9月1日至10月6日
主办机构	中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、中国美术家协会
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅、 2A展厅、 3F展厅、 4F展厅、 院内展厅、多功能厅
作品种类	壁画
展览简介	时代、民族、人民，是我们从事壁画创作的基本理念，从踊跃送展的千余件新作中看出时代需要壁画，人民欢迎壁画。全国壁画正迎来一个新的繁荣局面，大批的青年作者的作品已显现出炫目的光彩。 此展览是中国美术家协会第十届美展的壁画展与中国壁画学会第二届壁画大展的联合展出，共展出作品二百二十余件，它也仅是全豹之一斑。 壁画创作从来以其承载着时代强音之重，以其内涵之丰，以其篇幅之巨，以其受众之广，以其融汇各种艺术手段之长，以其劳动之强，以其施工之难，而成为艺术界甘殉于此道的强者，勇敢拼搏的阵地。 此次展览打破只展已上墙作品的限制，与以环境、建筑相互补益为原则，广征各种设计，以开扩壁画创新之可能。由于环境与建筑的不可限制，造成了壁画功能形式的无可限制。从此次展出的作品中可以看到新老几代壁画家是怎样地释放其热情，是怎样大胆地求索，它预示着新时代壁画的无限生机，这是一个好看的展览！ 侯一民 2009.8
展览图片	

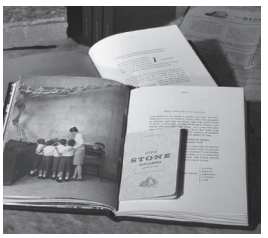
序号	2009.008
展览名称	中央美院美术馆馆藏精品系列展·壹
展览时间	2009年9月29日至10月18日
主办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
作品种类	绘画、雕塑、民间美术、工艺美术及设计等
展览简介	参阅第237页。
展览图片	         

序号	2009.009
展览名称	碰撞——关于中国当代艺术试验的案例
展览时间	2009年10月10日至10月20日
主办机构	北京文化艺术基金会、华彬集团、中央美术学院美术馆
协办机构	红星画廊
展览地点	中央美术学院美术馆
作品种类	当代艺术
展览简介	参阅第239页。
展览图片	

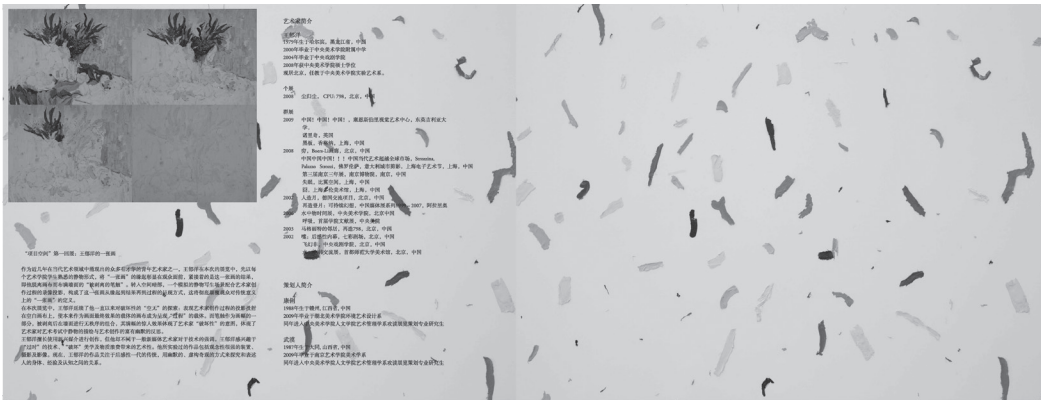
序号	2009.010
展览名称	2009北京世界设计大会展览·二十世纪中国平面设计文献展
展览时间	2009年10月24日至12月9日
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
作品种类	平面设计
展览简介	展览源起：为配合2009世界设计大会，向世界设计界展示中国20世纪平面设计发展历程，解释中国现代设计发展之文化逻辑，作为大会子项目，拟于大会期间在中央美术学院美术馆举办“20世纪中国平面设计文献展”展。主题阐释：本展览将以中国20世纪招贴、杂志、报刊等平面设计实物为主轴，结合与平面设计相关的生活实物、个人资料、相关文献，形成对20世纪中国设计发展及社会生活形态较为完整的展示与解读；展出形式将包括实物展示、图片展示及视频展示；展品将以学术机构收藏、个人收藏及作者捐助为主；作为整个展览方案之有机组成部分，展览期间将结合本主题筹办邀请国内重要作者、研究学者、海外研究学者共同参加的专题学术研讨、出版学术研究文集及图录。本展览将包括20世纪前期、中期、后期三个时间阶段；其中尤以“20世纪中期”，即1949—1979年中华人民共和国建国30年期间的“宣传画”为核心内容。“宣传画”在新中国建国之后相当长的时间内为最主要的平面设计传播媒介，同时也在新中国的美术创作和政治生活中地位独特，影响重大。作为当时最为常见、对于设计者而言也代表着最重要艺术成就的“宣传画”创作与发行，在相当长的时间内集聚着中国美术界、设计界的精华力量，这批作者以开拓者的勇气与社会主人公的精神积极参与新中国建设、投身新艺术形式的创造，在当时的社会政治条件及艺术氛围下，为形成具有中国气派、时代风格的美术作品与设计样式作出了成果显著的努力，它既是中国艺术家与设计师在中国社会背景及文脉之下集体创造的成果，同时也是20世纪世界多种平面设计风格与语言与中国设计语言对话的结果。这段历史值得关注，也值得置于世界现代设计20世纪发展框架下予以研究。在庆祝新中国建国60周年全面总结和认识改革开放30年来的设计成就的同时，不应忽略对此前30年的中国平面设计发展的历史脉络梳理和研究。而“宣传画”恰恰是一个非常好的切入点，我们希望通过这个展览，相对全面地展示20世纪中国平面设计发展的身身逻辑，研究中国社会变革与设计发展的互动关系；同时希望通过本次中外设计界和学术界的交流，能够在一个新的视点上，重新审视“20世纪中国平面设计”的历史地位、意义与价值。
展览图片	  

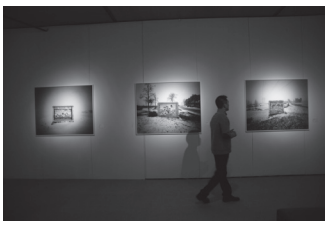
序号	2009.011
展览名称	2009北京世界设计大会展览·“文字·新生——文字·北京2009展”
展览时间	2009年10月24日至11月15日
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆2A展厅
作品种类	文字设计
展览简介	展览主题：文字设计，与新生之和 中国有称“字如其人”，书画界也倡导“笔墨当随时代”。与汉字的独创原理相结合，自古以来中国的“书写”已被赋予并成为中国广义精神文化的基本形态之一。从上古的篇章“书法”到宋元以来典籍版本的“活字印刷”到现代的“工业生产”到当代的知识“数字化传播”，汉字的应用面貌就历史阶段来说已经在技术和面貌上经历着巨大的跨越和改变，同样在世界范围内“文字应用”所呈现的面貌与方法也异彩纷呈。1928年德国著名设计家Jan Tschichold在其出版的《新文字设计》（New typography）里主张：（文字设计）与生活的统一：“部分属于并谐和于整体—对单一，部分与整体的任意的孤立对我们来说是再不可接受的了。文字设计也必须使其自身成为当下创意世界的一部分。” 结合20世纪20年代欧洲大工业革命以及现代主义运动发展以来在生产、艺术等生活中所发生的重要革新，Jan Tschichold提出了“新文字”的现代设计原则以及文字与生活、文字与其他创意领域的因果互动关系，其论著在世界设计领域内都产生了重大的影响。 在设计作品及文本的展示之中，希望观者从宏观的设计时代行进以及微观的个人生活态度纵横两个纬度上去观察文字体：设计师如何在设计潮流的行进中去寻求本人的角色感？设计师如何建立起了个人设计行为与生活秉性的某种链接？作品又是如何成为这种交叉或链接关系的综合反应和输出？作为设计师，作为旁观者，在人人来讨论设计的国际化、设计潮流的喧嚣中，我们很有兴趣去做相对内在或本质的探讨：在当下，在信息传递和交流的过程中文字所具有的“保守文化与试验先锋”的双重性格。 展览于2009年10月27日在中央美术学院美术馆开幕。邀请的中外设计师涵盖了新媒体、电影、互动、平面、编辑、试验设计等多项领域。
展览图片	   

序号	2009.012
展览名称	2009北京世界设计大会展览·中央美术学院优秀设计毕业作品展
展览时间	2009年10月24日至11月15日
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆3F展厅
作品种类	设计
展览简介	展览聚集了近几年来央美毕业生的优秀作品，精选了百余件历年毕业展中深受好评的毕业作品，向海内外知名设计师们集中展现中央美术学院近几年来丰硕的教学成果，以及中央美术学院学生技艺扎实、大胆创新的艺术实践硕果。是中央美术学院对学生作品的总结与回顾，也是向社会各界展现美院学生创作实力，让海内外专业人士进一步了解、认识央美的难得契机和平台。
展览图片	     

序号	2009.013
展览名称	2009北京世界设计大会展览·AIGA:年度最佳作品
展览时间	2009年10月24日至11月15日
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆4F展厅
作品种类	设计
展览简介	365设计大赛是美国平面设计师协会 (AIGA)举办的年度大赛，今年是第三十届，大赛获奖作品首次在中国展出。展览展示了十个不同门类的精品，内容囊括了海报设计、包装设计、书籍设计等。“AIGA年度设计展”的评委从超过4,700件设计中选出155件入围的优秀作品。而“50本书/50张封面”的评委则需要从收到的900件入选作品中挑出年度最佳作品。这些作品将展示在AIGA的虚拟画廊中designarchives.aiga.org及由日本建筑大师矶崎新(Arata Isozaki)所设计的中央美术学院美术馆。
展览图片	     

序号	2009.014
展览名称	2009北京世界设计大会展览·“方正奖”中文字体设计大赛历届优秀作品展
展览时间	2009年10月24日至11月15日
主办机构	中央美术学院
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅
作品种类	字体设计
展览简介	作为2009北京世界设计大会的大型活动，“中文字体设计论坛暨中国楷·第五届[方正奖]中文字体设计大赛颁奖典礼”在2009年10月29日与2009北京世界设计大会同期拉开帷幕。历时一年多的筹备、作品征集和评审工作，奖项花落谁家，最终在中央美术学院美术馆学术报告厅揭晓。国内外著名设计师及专家参与了本次大赛的最终评审，获奖者也被应邀参加隆重的颁奖典礼，同时举办由国内外顶级专家学者和设计师共同参与的专业论坛，历届获奖作品也同期展出。 与前几届大赛相比，第五届“方正奖”中文字体设计大赛参赛作品水平上了一个新的台阶，风格更丰富，国际著名评审专家加盟，令本次大赛在国际影响力和覆盖范围上都有了质的飞跃，使得这一届设计大会盛况空前。古老“中国楷”作为主题，获奖作品令人期待。 中文字体设计论坛暨中国楷·第五届[方正奖]中文字体设计大赛颁奖典礼吸引了众多参会者参加，同时还有大约40多家媒体进行了现场报道，进一步扩大中文字体设计在世界范围内的影响力。
展览图片	  

序号	2009.015
展览名称	中央美术学院美术馆“项目空间”第一回展：王郁洋的一张画
展览时间	2009年10月29日至11月27日
主办机构	中央美院美术馆 、人文学院艺术管理系、造型学院实验艺术系
展览地点	中央美术学院美术馆3C展厅
作品种类	版画
展览前言	参阅第244页
展览图片	

序号	2009.016
展览名称	景观·静观：中国当代摄影专题展
展览时间	2009年11月20日至12月16日
主办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆2A展厅
作品种类	摄影
展览简介	参阅第246页。
展览图片	     

序号	2009.017
展览名称	中央美术学院美术馆“项目空间”第二回展：谁是房子的主人
展览时间	2009年12月18日至2010年1月18日
主办机构	中央美院美术馆、人文学院艺术管理系
展览地点	中央美术学院美术馆3C展厅
作品种类	摄影
展览简介	参阅第251页。
展览图片	     

序号	2009.018
展览名称	中央美术学院素描60年
展览时间	2009年12月28日至2010年3月7日
主办机构	中央美术学院
协办机构	中央美术学院美术馆
展览地点	中央美术学院美术馆2F展厅、3F展厅、4F展厅
作品种类	素描
展览简介	参阅第 252页
展览图片	