







前言

王璜生

前言（王璜生） 006

I – 美术馆建设

一 历史篇

孙滋溪谈中央美术学院美术馆 018

二 工作篇

“打造学院品牌 共创百年辉煌”——中央美术学院美术馆2013年度工作总结及未来发展规划 023

II – 美术馆学探讨

文化艺术交流需要用国际通用语言/王璜生 034

知识生产：美术馆的发动机/王璜生 039

策展与当代艺术/王春辰 041

美术馆的声音：通向公民社会的人文号角/李公明 043

作为社区公民的大学美术馆/顾铮 050

基础与研究——从中央美术学院美术馆几个藏品专题展览谈美术馆典藏工作资源的挖掘与整合/李垚辰 053

III – 展览及研究

一 专题展览研究

中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分） 062

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览 095

灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展 151

二 重要展览研究

青春万岁：中央美术学院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展 166
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展 170
大地之美——余本写生作品展 174
记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展 177
韦启美的素描课 180

镜像·韩家英设计展 186
靳尚谊经典作品版画展 190
另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展 194
CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013 197
为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览 202
2013届中央美术学院研究生毕业展 206
千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展 208
中央美术学院美术馆“项目空间”第八回——大时小时 214
庆祝中央美术学院建院95周年：笔墨传承——张立辰教学四十年 217
中央美术学院美术馆项目空间第九回——历史之力：汇流·回流——“威尼斯双年展与中国当代艺术20年”文献的搜集呈现 226
千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展 228
千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013） 232
岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展 235
一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展 237
桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展 240

时间！时间设计、设计时间 253
卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展 265
赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展 267

直面——对全球气候变化的文化回应 270
格里玛尼萨·阿莫罗斯：镜像连接 272
信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展 273
“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展 274
土耳其视觉艺术展 278

附录：
展览档案（2013年） 281
图书画册出版发行一览表 312
纪录片档案 313
数字美术馆档案 314

IV – 学术活动及研究

一 学术会议及研讨会

教育系统微博工作交流研讨会纪要 318
中国文化语境与中国油画——“黑白东西：朱乃正艺术思行研究展”学术研讨会纪要 319
为中国画：中国高等艺术院校山水画教学研讨会纪要 321
“北平艺专与民国美术”学术研讨会纪要 324
“从绘画再赏传统，从保护关注当今”研讨会纪要 330
“im交互与信息创新论坛”纪要 333
“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会纪要 335
全国高等美术院校建筑与环境艺术设计专业教学年会纪要 339
“艺与脑：艺术管理思考”研讨会纪要 340
第八届中国艺术管理教育学会年会纪要 341
国际艺术学院院长网络（IPAM）研讨会纪要 343
“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊2013年国际研讨会纪要 346
“中国与土耳其文化关系”研讨会纪要 350

“创作问题：CAFA教师论坛”纪要 351
附录：研讨会一览表 353

二 讲座

没有特定的界限——“新媒介在当代艺术中的拓展”讲座综述 356
阿瑞艾尔·何梅乃斯谈《卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩的思索》
——“卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩环境与模糊”展览讲座纪要 357
“另一种现代性——潘公凯院长对谈汉斯·贝尔廷&阿克曼”讲座纪要 361
“拉夫·吉布森：我的摄影生涯”讲座纪要 363
“李天祥：弄懂写生色彩——条件色”讲座纪要 365
“出击”+“给我一支毛笔”——“阿德尔·阿卜杜勒-萨马德对话杨诘苍”讲座纪要 367
从绘本到图画书——“被图画书改变的人生”专题讲座纪要 369
“朗西埃对话中国当代艺术界：当代艺术重汇聚”讲座纪要 370
“博物馆与城市文化建设和文化遗产保护”系列讲座纪要 373
“认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”纪要 374
“认识中央美术学院”系列讲座之“靳尚谊：静下心来做学问”纪要 375
“艺术与全球气候”讲座纪要 376
“秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯”讲座纪要 378
徐小虎讲座纪要 380
与国际院长面对面：美国三所艺术学院院长座谈会纪要 384
“丰子恺艺术进校园——丰子恺的艺术人生”讲座纪要 386
“作为‘传染’的艺术：关于艺术的生产、传播，接受机制”讲座纪要 387
“岩村和朗谈图画书创作”讲座纪要 390
场域中的视觉——一场将视野视觉化的斗争”讲座纪要 391
“笔墨传承——张立辰教学四十年”展览系列讲座之“笔墨传承”中国画写意精神三人谈讲座纪要 393
“从1993年出发，穿越北京、柏林”讲座纪要 396
“对话威尼斯”座谈纪要 398

“人人都是收藏家”嘉宾对谈活动纪要 400
“大学美术馆如何运行——台湾关渡美术馆的经验”讲座纪要 402
“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——潘公凯论艺术的边界和艺术的终结”讲座纪要 403
“当代学术开放讲堂：何为艺术——由安迪·沃霍尔引发的讨论”纪要 406
“中国博物馆的发展与展望”讲座纪要 408
“实验艺术大讲堂”之“速写中国——从《小武》到《天注定》”讲座纪要 411
“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——徐冰谈‘如何创作’”讲座纪要 413
“汉斯·奥布里斯特谈21世纪策展”讲座纪要 415
“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——谭平谈‘跨界创作’”纪要 416
“当代学术开放讲堂：今天我们怎样做艺术？”讲座纪要 418
“杨飞云：绘画的深度”讲座纪要 421
附录：讲座一览表 423

三 学术研究

变位——中国艺术方式的威尼斯显现/王春辰 430
当设计管理遇上美术馆——关于东西方美术馆设计管理的思考/纪玉洁 433
埃莉诺·安廷与朱蒂·芝加哥：最早的女权主义者们在工作/郭红梅 441

附录：
馆员学术活动一览表 446
馆员发表论著一览表 447
馆员发表论文一览表 447

V－藏品动向及研究

一 2013年度收藏档案 454

二 藏品陈列展览

青春万岁：中央美术学院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展 479
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展 482
记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展 483
中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分） 496

三 藏品对外交流展览

20世纪中国美术之旅——留学到苏联 499
捕捉瞬间——叶浅予、陈丹青表演艺术速写展 501
抱朴自然——秦宣夫艺术展 504
锦绣前程——金鸿钧从艺60周年回顾展 506
在时代的“现场”——全国写生美术作品展 507
时代肖像——当代艺术30年 509
绵绵瓜瓞——冯真教授和她的民间艺术收藏展 510
2013年度曾竹韶雕塑艺术奖学金展览 511
国风——中国油画语言研究展 512
“中国油画院油画家系列研究展——钟涵”作品展 513
厚土人文——钟涵艺术展 514
桃李不言——造型学院油画系第一工作室教学研究展 515
千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展 517
千里之行：中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013） 520
艺彩纷呈——全国美术馆发展扶持计划成果展 522

四 藏品研究

李叔同《半裸女像》的重新发现与相关研究/王璜生、李垚辰、徐研 524
李叔同油画《半裸女像》的科学检测与材质构成/徐研 542

VI – 公共教育及发展

一 公共教育及活动

雷锋日——白家庄小学师生参观美术馆 552
为“未来”，继续协助艺术家走出国门 553
卡洛斯·克鲁兹-迭斯带我们走进色彩的迷幻世界 554
在美术馆近距离上一堂近代美术史课——中国人民大学师生参观我馆 556
“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动 557
“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”公教活动走进综合性大学——中国政法大学站 558
观看思维，广于世界——绘本的魅力 559
“国立北平艺专”展系列活动：绘出童“画”——与绘本一起赏精品，与孩子一起画插画 561
带着绘本看展览——我们都是小艺术家！ 562
CAFAM新设区系列公共教育活动 563
“第五季美术馆之夜暨第十三届相约北京之拉美艺术季”闭幕式 565
自说自画——花家地实验小学儿童公教活动 567
“千里之行”公教活动——为国际幼儿园开启艺术之旅 569
“韦启美的素描课”工作坊 570
“IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”系列工作坊活动 571
安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”系列公共教育活动 573
第六季美术馆之夜 575
“灵魂生就一对翅膀”诗歌之夜朗诵会 578
“1978——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”
公教活动之我在央美记录幸福时光 579
“靳尚谊艺术网站”上线仪式启动 580

二 志愿者项目

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”志愿者讲解培训活动 582
走进CAFAM志愿者联盟活动 584
博伊斯大展的志愿者导览培训 585

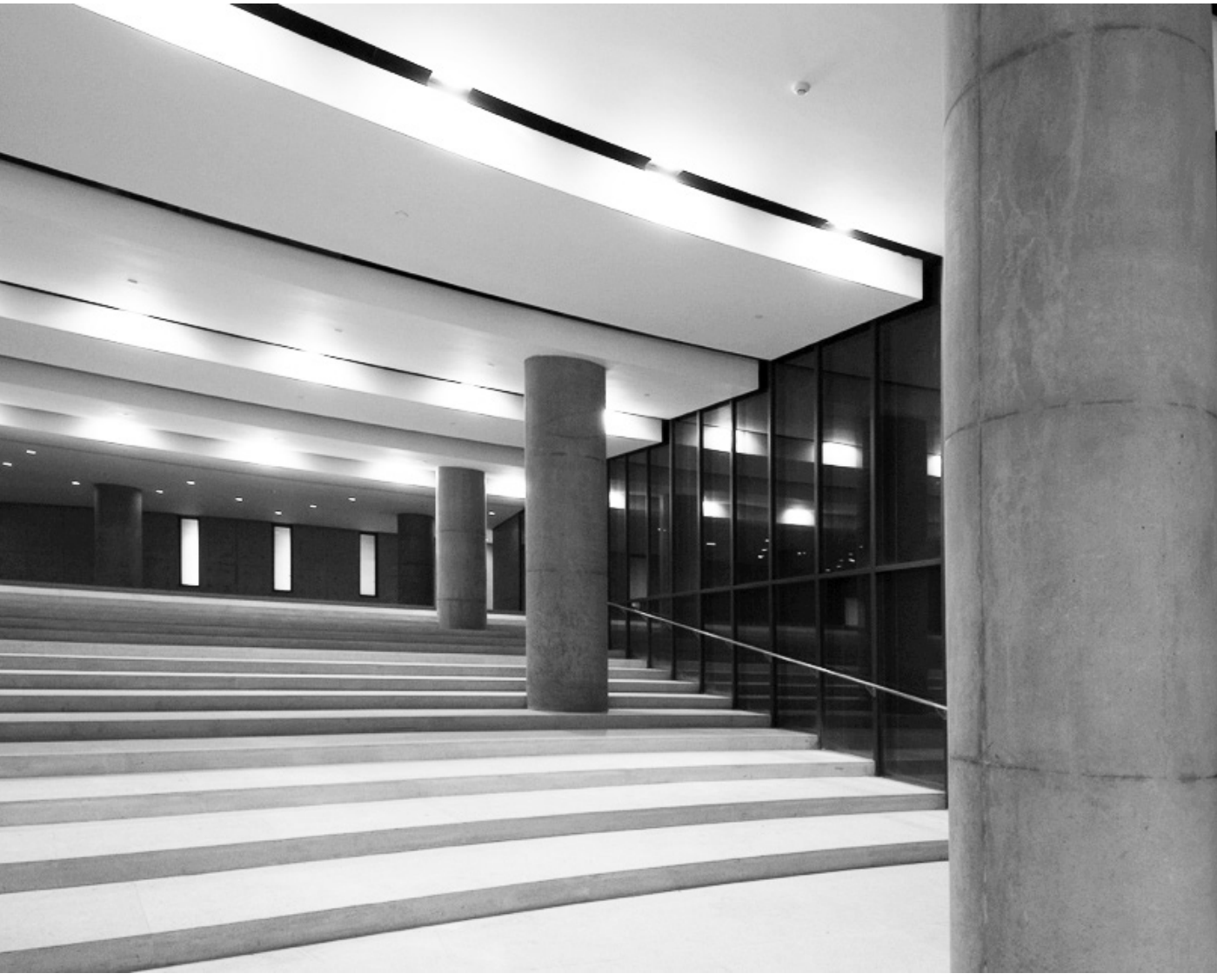
附录：

2013年公共教育活动一览表 587

2013年度参观人数统计一览表 591

2013年度媒体报道一览表 592

VII – 2013年大事记 619





美术馆建设

一 历史篇

孙滋溪谈中央美术学院美术馆

采访时间：2010年9月

采访地点：孙滋溪家中

采 访 者：任蕊、孙滋溪

任蕊：孙先生，您能回忆一下担任中央美术学院美术馆馆长的确切时间吗？

孙滋溪：确切的时间记不上来啦，大概是八十年代初期，1986年至1987年左右。当时是古元担任院长。

任蕊：那您记得上一任馆长是谁吗？

孙滋溪：上一任馆长是罗工柳的爱人杨筠老师。

任蕊：罗工柳先生确实没有当过咱们展览馆的馆长吗？

孙滋溪：好像没有，他是副院长。

任蕊：您担任馆长期间，我馆被叫做陈列馆还是陈列室？还是一开始还是个小礼堂？

孙滋溪：说实在话，我确实是记不太清楚了。我是从版画系调过去的，当时在版画系任教。

任蕊：哦，您当时在版画系。

孙滋溪：院领导经过研究让我去，主要任务还是教学，去挂个名。实际不是这样，这一挂就下不来了，工作特别多。

任蕊：您上面是杨筠老师负责，您还记得您上面连任的、下面连任的馆长吗？

孙滋溪：我去了以后，干了一段时间馆长，为了减轻我的行政负担，就找了个助手来配合我，是国画系的一个副教授，叫焦可群，让他当副馆长。

任蕊：焦老师是什么时候去当的副馆长？

孙滋溪：我想不起来了。

任蕊：那么，咱们这个馆是什么时候建成的？您有没有印象？

孙滋溪：这段历史说实在话，我不清楚了。

任蕊：您在老美院的时候也不知道中国美协是什么时候搬走的？

孙滋溪：最开始的时候就是一个陈列室。当时杨筠老师在那儿负责，罗工柳的夫人，她很健康，她比较清楚。

任蕊：您在任期间，还记得什么重大的展览活动吗？

孙滋溪：展览是很多，让我一件一件地说，一下子说不全，我也很难说，我也没有写工作笔记。

任蕊：咱们陈列馆的功能都有哪些呢？

孙滋溪：这个功能问题，我当了几年馆长之后写了一个文件，

任蕊：您这个文件太重要了，实在太感谢了。那孙先生前面有用的资料都可以给我看看？

孙滋溪：可以，你看这个就知道当时我们馆的方针任务，我说的第一个问题就是方针任务，第二个问题就是收藏，第四是陈列，第五是展览，第六是体制。这个是1986年给院领导写的一封信，我干了几年馆长之后要求辞去馆长这个职务，这是一封要求辞职的信。当时我提议启用汤沛当馆长，他是年轻人，我当时推荐他。他呢，其实后来也当了馆长了，但是这个同志很不幸，英年早逝。我给当时的领导顾一鸣、杨力写了一封信，推荐汤沛同志兼任馆长。汤沛同志去世之后，我也写了一封悼词，悼念汤沛同志。这个材料算是文件，是我当初主持这个陈列馆的时候，对工作人员、业务人员的考核，有考核的提纲和题目，是当时我们工作人员考试的试卷。

任蕊：好。这些都先借用给我，我先拿回去看，回去整理了我随时向您汇报我的进展，如果还需要您的帮助到时候再联络您。我们再继续刚才的话题，就是在您任职期间，您还记得相关的展览，哪怕是记得一个人名，一些细节，您都回忆回忆，您都可以跟我说，我都记录下来，然后一步一步的把这个工作深入下去。

孙滋溪：展览是搞了不少，但是都不大记得了。

任蕊：比较重要的，比较大型的，主要是比较难忘的，有没有？

孙滋溪：主要是本校师生的作品，

任蕊：本校师生的作品是每年毕业展都要做的吗？

孙滋溪：还有一些是老师的作品展。

任蕊：那每年的毕业展就一次吗？教师的展览是个人展览还是群展？

孙滋溪：嗯，教师是下乡回来，从外地写生回来啊。

任蕊：算是汇报展？

孙滋溪：嗯。另外，校外画家的优秀作品有时候我们也要求来展览。

任蕊：您还记得都有哪些学校的展览吗？

孙滋溪：你比如说解放军艺术学院的张钦若，他是解放军艺术学院的一个老教授。

孙滋溪夫人：现在已故。

任蕊：是吗？

孙滋溪：当年我们在部队是老战友，他是从东北哈尔滨来的，1957年的时候不幸被戴上了“右派”的帽子，现在也过世了。我当了几年馆长之后，就把他邀请来做这个展览。

任蕊：那您记得大概哪一年邀请的张钦若先生吗？

孙滋溪：大概是1986年。

任蕊：他是画什么的？

孙滋溪：油画。

孙滋溪：当时我邀请了他和徐烨城（音）两个人，还有江平。

任蕊：好的。我再去考证一下。是他们俩一起来做的这个油画展吗？

孙滋溪：当然不是一起的。因为他们1957年都被戴了右派帽子，发配到北大荒去了。

孙滋溪夫人：从北大荒回来搞的展览。

孙滋溪：然后就是在1986年几月，我记不住时间了。

任蕊：请您回忆一下当时穿的什么衣服之类的。

孙滋溪：当时穿的什么衣服，我确实不记得了。

任蕊：有没有照片啊？

孙滋溪：当时很少拍照的。

任蕊：哦。

任蕊：江平是哪儿的人？

孙滋溪：他们几个人都被戴过“右派”帽子。

任蕊：都是解放军艺术学院的吗？

孙滋溪：不是，张卿若和徐烨城是，江平不是。

任蕊：那江平是？

孙滋溪：是北京画院的。后认识，原来是海军，后来转业到地方。

任蕊：那这次的展览是？

孙滋溪：江平的展览是在北海画舫斋单独搞的一个展览。

任蕊：孙滋溪老师的登记资料比较少，大致的登记您可以借鉴一下，资料里是说1983年12月到1987年11月，在1987年7月派焦可群老师做副馆长。

孙滋溪夫人：对，焦可群去当副馆长之后相当长一段时间他才完全离开的。

任蕊：对。1987年之后就是1990年了，1990年之后王晓才开始担任副馆长。我曾经考证了几个人。

孙滋溪夫人：王晓去了之后，他肯定是退了。

任蕊：1990年退休了。那就是说您这个素描的个展大概就是在1987年至1990年之间，是吗？

孙滋溪夫人：他这个展是离开陈列馆了。

任蕊：行，我再考证。1990年是王晓担任副馆长了。

孙滋溪：王晓是从部队转业过来的。

孙滋溪夫人：1990年你肯定是离开了， 1990年我退下来了。你肯定是先退的，不对，我退了，你还没退，还在呢。看一看那个离休证不久行了，你的那个离休证。

孙滋溪：我离休证丢过一次，后来补办了一张，那上面的时间不一定正确，可能不太一样。

任蕊：没事。那您再想想还有没有其他的展览，您有没有邀请外面的人来办过展览，有没有做过相关的学术研讨？开过什么交流会？

孙滋溪：哎呦，我没写工作日记，记不起来了。

任蕊：没关系。能记起来一点是一点。

孙滋溪：举办过一次，湘西的老画家黄秋草先生的遗作展。他是山水画家。大概是1987年左右吧。

任蕊：他的展览的规模大不大？

孙滋溪：展览规模不小，占满了全馆。他的家属给他办的，办展览的时候他已经去世了，遗作展览嘛。

任蕊：这个很重要，太好了。还有没有领导人参观啊？哪怕是院领导特别关注陈列馆的发展，搞过什么相关的讨论啊？

孙滋溪：有过，当时国务院的副总理田纪云过来看过。

任蕊：田纪云当时是国务院什么职位？当时来参观的是什么展览？还有印象吗？还是来观摩整个学院？

孙滋溪：是我的一个什么作品啊？当时他看了很长时间，后来就说，这是一幅好画。

任蕊：看到您的作品说是一幅好画？当时看的是你的哪幅作品啊？还记得吗？

孙滋溪：是我的作品。我得回忆。

任蕊：大概是哪一年？

孙滋溪：那我记不得了。这事我再想想，查查资料。现在记忆力等于零了。记得好像傅抱石的儿子傅小石的作品也来展过。

任蕊：也是国画。

孙滋溪：但是确切的时间也不记得了。

任蕊：傅小石画展规模大吗？作品多不多？

孙滋溪：也记不清了。

任蕊：没关系。已经很不错了，我再落实，已经很珍贵了，很难想起来。那这样，当是与您一起做事的，比较年轻的，哪怕是基层员工，您帮忙提供一两个，我找他们再来落实一下。

孙滋溪：可以 。你可以找赵宝琪，是个女老师。还有孔祥斌，也是展览部的。赵宝琪可能在保管部。

任蕊：当时咱们的部门都有哪些？

孙滋溪：一个展览部，保管部，王寿就在保管部。

任蕊：保管部就相当与保藏了。

孙滋溪：王寿是个老同志，现在是不是活着就不知道了，年纪跟我差不多。

任蕊：那除了展览部和展览部就没了吗？

孙滋溪：那就是办公室。

任蕊：那当时咱们保管的作品多不多，当时有没有收藏作品，当时有馆藏吧？

孙滋溪：有一点。

任蕊：有多少幅？

孙滋溪：当时收藏了一些中央美院的收藏品。

任蕊：都有些什么？

孙滋溪：油画和国画都有。

任蕊：大概有多少件，您还记得吗？

孙滋溪：这个就不记得了。

孙滋溪夫人：王寿可能记得，他是保管部的。

任蕊：还有些工艺品吗？古董什么的？

孙滋溪：有吧。有一些工艺品和一些古物。

孙滋溪夫人：他这个应该记不住了。

任蕊：这个有馆藏比较好记，我只是全面地了解一下，您再慢慢回忆。看看您这里还有没有相关照片？您那时候在任的工作照，就是您年轻时候的照片。

孙滋溪：那时候不照相。

任蕊：谢谢。

（未经本人过目）

二 工作篇

“打造学院品牌 共创百年辉煌”
——中央美术学院美术馆2013年度工作总结及未来发展规划

2013年是中央美术学院建校95周年，距离学院实现百年发展目标还有五年，学院已启动“百年辉煌”工程。围绕“传承美院精神 共创百年辉煌”为主题，以“梳理历史，凝炼精神，汇聚力量，谋划发展，全面建设具有鲜明中国特色、世界一流的高等美术学院”为主旨，中央美术学院美术馆在2013年开展了一系列的高层次学术活动及展览活动。作为学院的对外开放、服务社会的重要部门，美术馆新馆依托中央美术学院雄厚的专业能力与资源，经过五年的努力，逐步打造与建立了自身的专业品牌形象，与中央美术学院一起稳步走向“百年辉煌”。

五年以来，中央美术学院美术馆着力在以下方面，为打造国际化、学术化、专业化、规范化的美术馆而努力。

1.已经建立美术馆重要学术形象，自主策划及呈现的展览和学术活动在国内外领域取得广泛影响力，逐步建构了有效的学术平台。

2.美术馆管理机制逐渐健全和规范，制定出符合我馆具体工作的管理模式，逐步有条理地推进美术馆的全方位发展。

3.不断完善人才结构，建立了有层次、有梯队的人才队伍，分梯队和层次发挥各方面人才力量。本着公开公平竞争的机制，吸引和培育了美术馆后备人才，积极鼓励和大力支持馆员出国培训及深造学习，美术馆专业人才队伍不断壮大。

4.国际地位及影响力与日俱增，在国际交流中尤为突出，有自信成为中国最好的美术馆之一。

5.成果性地完成了对藏品的梳理研究与展示，自主策划了有影响力的馆藏精品专题展览，积极推进了各类作品的收藏，以及藏品的修复和保护工作。

6.紧密结合展览逐步确定了具有我馆特色的公共教育模式，大胆开拓创新，呈现了有品牌、成系列的公共教育活动，社会影响力广泛，让更多的公众走进美术馆，融入美术馆文化。

五年来，中央美术学院美术馆一直致力于成为社会知识建构的有效平台，给社会提供正面的文化精神和知识思想的力量，也一直致力于社会思想激发和提供文化能量。我馆一直坚持展览活动和学术活动的文化立场，并将其有形和无形地呈现给社会。在未来，我馆将继续坚持文化立场，努力成为有作为和有高度的知识生产平台，为社会输出更多的文化力量。

2013年度，我馆在保持稳步发展的基础上，具体做了以下工作：

一、逐步建构了有效的学术平台，建立起美术馆重要学术形象，自主策划及呈现的展览和学术活动在国内外领域取得了广泛影响。

作为艺术作品、美术馆藏品进入公众视野的展示平台，美术馆的展览在很大程度上承担着塑造美术馆社会形象的功能。2013年，我馆举办展览及巡展33个、教学展厅举办教学展览及活动26余次，总计59个；举办学术讲座近200场；出版画册12种，出版了《中央美术学院美术馆年鉴2010年》以及《大学与美术馆》第四期。其中，由我馆自主策划完成的“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”、“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展、“社会雕塑：博伊斯在中国”、“直面——对全球气候变化的文化回应”、“卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展”、“时间！时间设计、设计时间”、“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”等巩固了“作为品牌的中央美术学院美术馆”的学术理念，明确了我馆成为国际化专业美术馆的定位并影响广泛；“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013”、“九十五周年校庆——校史陈列展”、“岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展”、“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”、“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”、“青春万岁：中央美术学院美术馆藏‘新中国美术的青年时代’作品专题展”、“韦启美的素描课”、“记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”、“大地之美——余本写生作品展”、“靳尚谊经典作品版画展”等展览对中央美院丰厚的学术历程及中央美院美术馆珍贵的馆藏资源进行了初步系统梳理，以此为载体，展示并传承了中央美院悠久而深厚的学术力量，为百年校庆献上厚礼；同时作为青年艺术家展览及收藏项目的“千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”、“2013届中央美术学院研究生毕业展”今年也成功举行，“千里之行——中国重点美术学院2012年毕业生优秀作品展”巡展也分别在青岛市美术馆、河南省美术馆和石家庄美术馆等地展出。“千里之行”项目至今已经五届，每年的成功举办及延伸出的全国九所高校参与的“千里之行——中国重点美术院校毕业生优秀作品展”已经在中国美术界引起了一定反响。

另外，今年我馆获得的由文化部和各个艺术机构评选出的奖项有：2012年“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）”入选了文化部“2012全国美术馆馆藏精品展出季”项目，并荣获“优秀项目奖”；“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”入选了文化部“2013全国美术馆馆藏精品展出季”项目；“首届CAFAM未来展——亚现象·中国青年艺术生态报告”被评为文化部2012年度全国美术馆发展扶持计划国家重点美术馆优秀展览项目；“中央美术学院美术馆‘美术馆之夜’”入选优秀公共教育和推广项目。同时，“首届CAFAM未来展——亚现象·中国青年艺术生态报告”被《艺术财经》杂志主办的“中国当代艺术权力榜”评为“2012年度艺术展”，并入围雅昌集团主办的第七届AAC艺术中国年度艺术展览初评。各项殊荣对我馆的工作给予了肯定和鼓励，使我馆更有信心迎接未来的挑战。

2013年，中央美术学院美术馆立足于学院的教学成果展、优秀创作展、学术成就展，也同时自主策划了具有学术前沿、学术含量、国际性的大展，从艺术的实质水平上找准位置、确立学术定位，将我馆的学术水准挖掘与展示出来。2013年10月至12月，由我馆发起、策划的“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”，在中华世纪坛成功展出，此展是文化部、北京市政府主办的“北京国际摄影周2013”的主要项目，在国内外摄影界获得巨大好评，也是我馆第一次利用馆外场所展示我馆在整体的展览学术规划上的进一步深

化和完善，相应地扩大了中央美术学院美术馆的影响力和形象。“首届北京国际摄影双年展”这一大型展览项目意在观察当代国际摄影交流中，作为一种艺术、应用和不断自我更新的媒介——摄影——是如何成为一个有效载体，从而不断地参与到当代文化艺术的国际交往和新秩序与新格局的建构之中；旨在探寻、讨论和鼓励摄影的语言探索与观念推进，并以带有未来性的眼光和方式发现并扶持富有天赋和潜质的中国青年摄影师，推广和提升中国当代摄影在国际艺术界的影响力和认知度，引进西方经典和当下前沿的摄影资源，促进中西方摄影间的学术交流，进而推动中国当代摄影的发展。

继2012年9月至10月在英国伦敦大学温布尔顿艺术学院和伦敦金广艺术空间展出的“视象：中央美术学院当代造型艺术展”成功举办后，此展于2012年12月到2013年2月在我馆继续展出。该展由中央美术学院和伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）共同主办，受到了英国艺术院校师生及艺术界人士的欢迎，反响热烈，展览同时探讨了在中英不同视角中观看中国当代艺术的新可能。2013年10月，由中央美术学院与德雷塞尔大学共同主办的“千里之行：2012-2013中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在美国费城德雷塞尔大学美术馆展出。作为我院95周年校庆的重要活动之一，此次展览进一步推动了我院与国外知名美术学院的交流与合作，双方探讨了未来的合作项目。这是我馆积极进行国际展览交流，双向合作的体现，既扩大了我馆藏品的认知，又日渐建立起与国际同行美术馆的业务合作和交往，继续深化着中央美院美术馆在国际美术界的地位和品牌塑造。“千里之行：2012-2013中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”将于2014年1月在加拿大温哥华的大不列颠哥伦比亚大学美术学院继续展出。在未来，我馆将继续更有效和更广泛地在国内和国际上推介我院师生的艺术创作，增进艺术交流，做出持续不断的努力。

2013年，我馆始终遵循重视学术、强调知识生产、服务教学的宗旨，不断提高展览设计规划与实施工作的质量，深入研究展览知识，加强管理，打造专业团队，力争不断呈现精美展览。根据我馆年度计划制定针对每一项展览的设计、布撤展流程和工作时间计划表，专业高效地完成展品安装、照明设计、展品包装运输、展览维护等各项工作。在实践中培养高素质的专业队伍，来保障实现展览计划；完善专业的工具器材，以提高工作效率与品质。用统筹方法安排工作，有效地保障了展览及时、高质量地呈现。在空间与平面视觉设计方面，继续突出中央美术学院美术馆的整体形象，从视觉上形成一个有效系统来强化美术馆的品牌与学术形象。

二、梳理丰厚典藏资源，深入研究并发挥馆藏特色。

2013年，我馆继续规范典藏行政管理，使管理走向正规化、专业化、规范化。收藏优秀作品，丰富典藏。树立了开放的学术态度，提高了良好的服务意识。尊重艺术的创造者，做好艺术作品的收藏工作，完善馆藏序列，加强数据库的建设和藏品图像信息管理。本年度，我馆藏品共参加馆外展览25次，出版使用藏品图像200余件，安全交接作品442件/次。收藏各类艺术作品442件/套，927幅，另有近百幅作品的收藏在洽谈中。自2008年新馆开馆以来五年的时间，我馆新增收藏国内外艺术作品1112件，馆藏品得到了极大的丰富。

在2013年，在藏品展示方面，我馆策划馆内藏品陈列展四项，其中包括“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”、“高卧阔游——馆藏明清联屏画特展”、“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”、“青春万岁：中央美术学院美术馆藏‘新中国美术的青年时代’作品专题展”。馆际交流展有“大地之美——余本写生作品展 ”和“千里之行——2103全国重点美术院校优秀毕业作品展”（杭州）。 自主策划馆藏展览有：“记录时代是我的追求——翁乃强捐赠作品展”、“韦启美的素描课”展览及天津美术学院巡展、“千里之行：2012-2013中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”（美国德雷塞尔大学）、“全国重点美术院校毕业生优秀作品展”（新疆艺术学院）。我馆在举办展览的基础上，还编辑完成了相关展览画册。

我馆充分发挥藏品优势，积极与国内美术馆同仁合作，举办各类展览。如由中国美术馆、浙江美术馆、中华艺术宫组织的“留学到苏联”展览，我馆与武汉美术馆、石家庄美术馆共同举办的“青春万岁”展，上海当代艺术博物馆的“时代肖像”展，大都（国子监）美术馆的开馆展“国风——中国油画语言研究展”展，中国美协举办的“写生——在时代的现场”展等。同时，我馆积极配合举行老艺术家的回顾展，鼓励年轻艺术家的作品参加高水平的展览。例如：苏高礼、钟涵先生在中国油画院的展览，秦宣夫、金鸿钧、钟涵先生在中国美术馆的回顾展，冯真先生在炎黄艺术馆的回顾展，年轻教师廖勤的作品展，应届毕业生谭斐、刘恺等参加罗中立奖学金、曾竹韶奖学金等展览。

本年度收藏作品不仅种类丰富，而且作品质量很高，许多都是艺术家的代表作，在美术史上占有重要的地位。在毕业生作品收藏方面，今年共收藏本硕博毕业生79人的毕业作品123件，631幅。在教师捐赠方面，争取到美院老先生及教师的捐赠 189件，223幅。另外，在刚刚结束的“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013”上，收藏中央美院优秀教师的优秀作品41件，59幅。同时美术馆还收藏其他国内外知名艺术家和青年艺术家的作品14件。

为响应学院要求和自身工作需要，我馆积极开展藏品普查工作，自2013年3月即开始对馆藏作品进行藏品清查，核查藏品状态、核实藏品信息。同时，我馆还申报了文化部组织的全国美术馆藏品普查试点项目，并作为八个试点单位之一，进行试点。

在藏品保存与修复方面，本年度藏品修复工作继续有序开展，根据藏品状态和展览展示的需要，制定藏品修复计划，对相关藏品进行修复。现已完成了北平艺专精品陈列（西画部分）的部分作品，以及李叔同《半裸女像》的修复，正在进行馆藏司徒乔油画作品的修复工程。同时，修复工作还在不断扩展，藏品自主修复领域和能力也不断扩大和提高。今年，为配合北平艺专精品陈列（中国画部分）的举办，还首次尝试对部分国画纸本藏品与专业人员合作，进行馆内自主修复，也得到了艺术家和相关单位的认可。今年，我馆修复工作的最大亮点是对于中国近现代美术史的重要作品——李叔同的《半裸女像》的修复，在“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”上，我馆修复室对于《半裸女像》科学系统的检测，富有说服力的展示，以及经过修复师修复后的《半裸女像》完美的展出效果，使中国美术界第一次完整地看到对一幅作品的科学研究与修复的过程。这也是对于研究与修复过程最为系统的展现，是中国美术藏品保护与修复的一次重要事

件，为普及科学的藏品保护与修复知识做出了极大贡献。

同时，本年度我馆还有步骤地加强了美术馆官网“典藏版块”的建设，增加了作品的搜索功能，并且规范了作品的信息，完善了网站典藏版块英文版的几千条藏品的信息建设。

三、深度挖掘公共教育定位及特色，开拓创新美术馆的公共服务职能。

今年，我馆立足于展览，不断深入探索公共教育活动的新模式，呈现出一系列的公共教育活动。同时结合我馆自主策划的展览，推进公共教育的深度和广度，自主策划了一系列具有学术水准的讲习会和开放课堂等多形式并存的系列讲座活动。我馆共举办各类学术研讨会、论坛及讲座近200场，公共教育活动及馆际交流共95次，全年参观总人次为40万。

在学术讲座和公众推广方面，我馆注重结合本馆展览、藏品研究及本校活动，自主策划了一系列学术讲习会和讲座：首先，2013年恰逢中央美术学院九十五周年校庆，结合我馆之前展出的中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分及中国画部分），特举办“山高水长——艺专的先生们”系列讲习会（十一讲），以专题的形式分别讲述北平艺专历史上重要画家的艺术人生与实践。中央美院建校95周年“直面名师·院长论坛”（三次）。其次，结合“社会雕塑：博伊斯在中国”和“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展，共举办数十场系列学术讲座和公共教育工作坊。在“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展展出期间，我馆一层艺术品商店对面呈现CAFAM一拍成名——波普艺术互动体验空间，通过ipad对参与者人脸进行拍照并且进行波普化呈现，并根据参与观众喜好制作成相片、徽章、T-恤、杯子、手机壳等艺术衍生品。据统计，我馆共为参展观众免费制作了20000多件包括T恤、包和徽章在内的艺术衍生品，总参与人数达80000多人。本次活动旨在通过此项目达到一种“事件传播”的新型展览宣传推广、传播模式，探索一种美术馆作为公益文化机构与社会公益机构合作的新模式。再次，我们结合本馆展览，策划了当代学术开放讲堂，初步设定一月一讲，将根据我馆所展展览，邀请业内专家和学者与青年学子和社会公众共同讨论学术问题，反响良好。另外，我馆还积极组织针对志愿者讲解员的导览培训，在“社会雕塑——博伊斯在中国”和“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展展出期间，共计导览次数百余次，受益人数上万人，受到观众们的一致好评。

今年，在全国高校博物馆育人联盟第二次会员大会上，我馆做了主题为“与中央美术学院共筑百年艺术之梦”的主题发言。作为全国高校美术馆的领头军，我馆的公共教育工作成绩显著，育人活动引起了很高的社会关注度。作为高校美术馆的育人功能一直以来是我馆坚守的工作基本职能，如何不断推进美术馆的发展也是我馆努力探索的方向。

四、积极拓宽社会宣传推广渠道，创新宣传推广方式。

本年度，我馆非学院拨款的收入包括赞助、活动、门票、捐赠等，其中：门票约100万，品牌活动收入462万，通过中央美术学院基金会转来捐款211万元（可获得国家100%奖励），社会合作展览赞助款16万

元，另有全国美术馆发展扶持计划项目拨款57万元。这些收入极大地解决了我馆的专业运作，使相关的学术项目得以顺利进行和较出色地完成。

同时，今年我馆与社会多方机构合作建立了以“CAFAM流动美术馆”为核心的地铁、公交多维度立体化艺术展示载体，使中央美院美术馆真正走入千家万户，将艺术真正送进百姓的生活。而且以纸媒传播媒介为基础，探求各种高科技新媒体艺术传播手段，将艺术作品及艺术常识通过多种媒介传播给不同阶层及年龄段的受众群体。作为中央美院美术馆的延伸，我们与京港地铁公司合作建立的地铁“4号美术馆”已经展示了一批中央美院美术馆专业学术水平高、国际影响力大的展览，包括“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（中国画部分、西画部分）”、“世界设计演化史”、“社会雕塑——博伊斯在中国”、“安迪·沃霍尔十五分钟的永恒”回顾展在内的展览，并且将这些展览及相关艺术家及其背后的艺术知识，通过整合、提炼传播给公众。明年我馆将筹建在全中国以北京、上海、广州、深圳及香港在内的机场航站楼为主要传播目标的“CAFAM天空美术馆（各地分馆）”受众人群将覆盖得更加广泛。

在赞助资金方面，一年中我馆寻求社会对美术馆展览及教育活动赞助资金支持达320多万元，社会对美术馆资源支持折合现金达500多万元。与广东时代地产集团、香港K11、雅昌集团、韩国三星集团、中华青年精英基金会、上海通用汽车、京港地铁公司、白马广告公司等建立了长期的战略合作伙伴关系，立足于各商业品牌和基金会其本身发展需求，我们积极策划、分析与整合各方资源为各商业品牌提出与我馆的专属合作策划案，以此寻求一条央美美术馆与各商业品牌和基金会间合作共赢、互惠互利的可持续发展模式。

在配合我馆展览、活动、收藏等各项事业高速发展的同时，我馆始终不断地为馆本身进行品牌定位及发展策略规划，以坚持学术及公益为基本前提，针对不同受众人群加以品牌定位，并以中央美院学院资源为依托建立起属于我馆自主策划经营的美术馆品牌、学术展览品牌、文化教育类品牌、艺术衍生品牌、社会推广品牌、志愿者品牌等几大品牌，并使之长期发展下去。这也是为我馆在今后五年能够更快更好地发展提供行之有效的品牌规划及发展战略。同时，我馆积极筹备成立“中央美术学院美术馆基金”，以期为我馆建立起与社会各商业机构和艺术爱好者密切有效合作的平台，寻求美术馆良性发展的有机生态链体系。我们深知：一个定位准确，有自己鲜明特色的美术馆才是我馆良性健康发展的前提，也是持续不断吸纳社会资本进入进而增加社会关注度、影响力的源泉，更是为推进我国社会主义文化发展的重要措施。

五、进一步健全和规范美术馆管理体制，有条理地推进美术馆的全方位发展。

科学有效、简约有力的行政管理机制是美术馆各项工作良好运转的基础保障，美术馆经过近几年的运行调整，进一步明确规范了部门设置和工作职能，合理完善了各项规章制度，坚持月度中层干部办公会议和每周全馆例会机制，公开、透明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。对于布展工程审批、资金审核把关及员工薪酬福利等重要事宜通过办公会议讨论决议，调整了馆员工资待遇和业绩考核标准，充分调动了馆员的积极性，强化了大家的责任心。

我馆逐步推进中层干部竞聘上岗的管理机制，2013年底，本着公开公平的竞聘原则，积极调动馆员工作积极性和高效性，馆内进行了五个业务部门的中层管理岗位的公开竞聘。在这一竞聘过程中，不仅规范了管理责任制度，而且总结了五年来各部门的成长和成果，并进一步推进了未来我馆中层管理人才队伍的建设，分梯队和层次优化各方面人才力量，有效科学地分配工作内容。在未来，我馆将继续坚持轮岗竞争的原则，充分调动人才的积极性，发挥人才队伍的优势，推进美术馆管理规范化发展。

美术馆财务工作紧密配合学院全年年度安排，注重开源节流，合理地编制单位预算，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、工程项目审批等各项工作中严格按制度和规定办事。

在对外交流方面，今年我馆接待港澳台地区及国际来宾参观访问65余次，800余人次，包括来自香港、澳门、台湾地区的美术馆及相关艺术机构，日本、比利时、美国、英国、澳大利亚、加拿大、欧盟等国家的艺术界、政界及商界领域。我馆接待国内馆际交流30余次，分别来自全国各地的兄弟美术馆及艺术机构。在学术交流上，我馆与国际重要美术馆进行了深入的学术研究交流与合作，使中央美院美术馆的学术建设进入到国际前沿平台中，即时对话、同步发展、多向合作，建构国际性的美术馆学术平台与联动。同时我馆馆员赴外交流学习10余次，其中有：英国泰特美术馆的国际学术会议“历史协商：亚太现当代艺术中的传统”、美国亚洲协会美术馆 “艺术与博物馆（美术馆）高峰会”、中国当代艺术研究项目国际工作坊、“2013年亚洲艺术空间网络（AASN）”会议、德国自由大学主办的“KUMA文化管理在中国”培训计划，我馆还应邀赴荷兰、德国、韩国等国重要博物馆及艺术机构进行学术交流等，这些活动都使得我馆在国际同行间成为被关注、交相合作与交流的重要美术馆，使得我馆的国际地位的提高有了可持续的准备和积累。

今年我馆继续进一步加强美术馆网站和宣传工作，其中中央美院美术馆官方微博作为重要即时性的传播媒介第一时间报道我馆发生的学术新闻动态，截止2013年底，微博发送量为9000余条，微博关注人数已跃增至17.5万，在学术界和社会大众中取得了良好的口碑，也成为了美术馆与公众交流互动的良好平台，加强了美术馆的宣传力度。今年我馆增加了微信官方平台，结合最新的传播媒介继续与时俱进。同时，美术馆整合现有媒体资源，重点加强与纸媒和电视台等机构的合作，取得了一定进展。

我馆未来五年的发展目标及2014年工作规划如下：

1.未来的一年我馆将进一步加强学术主动思考意识，完善推进中央美术学院美术馆现有品牌项目；拓宽视野、主动引进国际精品展览；充分利用馆藏优势资源，适时地向国内外推出优质展览项目。在迎接2018年百年校庆期间，继续打造美术馆学术品牌，梳理中央美院及美术馆的丰厚学术资源，不断推进和带动中央美术学院“百年辉煌”工程。2014年，我馆将着力推出自主策划的品牌展览——“无形的手：策展作为立场——第二届CAFAM双年展”。 该展邀请国际六家重要艺术学院的策展专业指导教师及学生策展，以创新的方法注入CAFAM双年展年轻的活力，相信在未来展览将极大推进我馆学术策展的影响力。另外，我馆将

在每年举办全球化趋势下的多元化艺术教育“国际艺术学院院长网络论坛”。

2.继续做好藏品清查，完成库房所有藏品的清查工作，并做好全国美术馆藏品普查试点工作，进一步做好收藏工作，其中老先生作品、毕业生作品及第二届CAFAM双年展的作品及其他配合展览收藏是工作重点。完善数据库和美术馆官网典藏版块的藏品信息。未来的一年，我馆将组织举办修复培训班，加强我馆的藏品修复工作。

3.进一步结合新形势、新技术，全面拓展完善美术馆社会功能，建立公共教育的学术品牌活动，强化我馆的公共教育特色，在学术上深挖掘，建立美术馆公共教育的学术研讨中心。策划推进具有学术品牌性质的公共教育活动，不断建立起中央美院美术馆自己特有的公共教育呈现特色；增进中央美院美术馆与国际各大美术馆、学术界联络发展交流与互动，持续呈现大型国际论坛等学术品牌活动；紧扣展览策划相关活动，加强推广和互动，关注社会公共性的传播及反响，加强与社会企业、市场机构的联动，整合资源；不断完善公共教育部的专业功能，坚守公共服务职能；建立志愿者团队的有效管理机制；建立“移动美术馆”，扩大影响力。2013年12月14日至12月15日，由我馆、全国美术馆专业委员会、美国博物馆与网络协会主办的2013年国际研讨会“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊在我馆举行，此论坛邀请了英国泰特美术馆、美国现代艺术博物馆（MoMA）等世界顶尖学者、艺术家及博物馆美术馆专业从业人员对于数字文化遗产、创意实践、交互设计、混合媒体及新兴科技等课题展开交流与研讨。这是我国美术馆界首次举办相关领域的学术论坛活动，具有重要的历史与现实意义。

4.加大美术馆形象推广力度，多方面争取更多形式的赞助与支持。在未来，我馆会加大融资力度，广泛地争取社会资金的支持，建立一个专业美术馆所应具备的资金链条，从专业的深度和广度上进行不断探索和发展。

5.进一步加强规范展览布撤展、工程施工审批核算流程，合理编制预算、节约成本。开放思维、规划空间，运用最有效的手段完成作品展示，打造精品展览。

6.强化行政管理执行力，明确落实部门职责、岗位责任，保障美术馆各项工作的良好运转。加强部门协作意识、责任意识和全局意识。严格财务制度管理和实施，坚决把好资金出入关，杜绝浪费和不规范操作。加强美术馆网站等宣传工作，开阔视野，增强主动思考意识，多渠道加大中央美术学院美术馆品牌形象推广力度。

7.努力提高保障员工福利，改善工作环境。在确保员工薪酬稳定增加的前提下，调动馆员的工作积极性，增强责任心。

2014年将是充满挑战和激动人心的一年。我们将迎来筹备已久的第二届CAFAM双年展及众多重要国际学术展览。未来的五年，也是中央美院美术馆与中央美院一同走进“百年辉煌”的五年，我馆将再接再厉，不断提升自身的专业能力，完善工作细节，用心、虚心地投入美术馆的工作当中，逐步完善各部门工作职能，继续有所作为，在美术馆界起到带头和引领作用。

中央美术学院美术馆

2013年12月4日

（办公室供稿）



美术馆学探讨

文化艺术交流需要用国际通用语言

文/王璜生

美术馆可以作为公共外交和人文交流的平台

记者：非常感谢王馆长接受《公共外交季刊》的专访。从2000年担任广东美术馆馆长起，您从事美术馆的管理工作已经有十余年，同时还出版了数本美术馆研究专著。那么，您认为美术馆在国际文化艺术交流中，具有怎样的角色和地位？怎样才能充分发挥美术馆在公共外交和人文交流方面的平台作用？

王璜生：在国际文化艺术交流中，美术馆具有独特的角色和地位。这是因为在国际文化艺术交流中，美术馆具有通用的语言和标准。美术馆，英文叫museum，这个说法本身就是一个国际通用语言。美术馆既是一个公共的空间，作为传播人类文明和知识的场所，又具有保护和收集的功能，美术馆本身就对世界文明成果进行保护、收藏。美术馆通过保护、收藏来演绎或者描述人类美术史和艺术文明史。因此，美术馆的作用，既是保护文化和艺术，又是积累文化和艺术，通过这样一种方式去进行国际文化艺术的传播和交流，在世界范围内拥有自己的通用语言。因此，世界各国各地都有美术馆，都起到保护和积累文化、艺术的作用，有着基本通用的标准和价值理念，运作机制和方式也比较国际化。这一点上，中国的美术馆就有别于中国本土特色的“画院”、“美协”等机构模式。

“美术馆”是全球通用的，有着通用的行业语言、标准和价值观。因此美术馆应该怎么做，什么是好的展览，怎么样才能够在国际文化艺术舞台上产生影响和共鸣？这都有着一套国际通用的法则、语言、标准和价值观。尽管说这些通用标准也是建立在某种西方的标准和价值观上，但至少像英语一样，在目前阶段来讲还是一个世界范围内通用的语言。因此，我们的美术馆如果要在国际上交流，就必须使用这套通用的标准和价值观。就像自然科学一样，国际上有共同的标准、规范，研究关注的问题和价值观。这是一个国际共同体，你不可能脱离这个共同体之外，否则就变成了自说自话。在国际文化艺术交流中，我们不能老是谈自己家里有两大咸菜罐子，还是老祖宗留下来的。这个人家听不懂或不愿意懂，这不是国际通用的。我们在国际文化艺术交流中，应该用大家有共识的东西来讨论问题，这样大家才能互相理解，才能更好的交流。我想这种共识也是美术馆在推动公共外交和人文交流方面的核心。只有承认这种共识，尊重这种共识，才能做好我们的对外文化艺术交流活动。

在推动公共外交方面，文化艺术交流的效果是最好的，共鸣性比较强。文化艺术交流，能够影响人的思想，促使人家更了解人类文明，了解中国，促进中国的艺术“走出去”。首先，我们需要一个公共的渠道来推动中国的文化艺术国际交流。美术馆可以说就是这样公共的平台和渠道之一。现在我们国家举办了很多“走出去”的活动，但是却多数只在华侨圈里，或者一些小区域、空间里做，较少在美术馆，特别是在较引人关注的重要美术馆等公共平台上做具有学术分量和公共认知度的展览，这样即使“走出去”了，都很难在国际文化舞台上发出声音。就好像在中国搞个展览，在中国国家博物馆、中国美术馆做，一下子

大家就知道了；或者在北京798艺术区做，人家也会去关注它。但你说在南六环或者密云做展览，除非你的展览特好，要不很少有人会知道的，也不会去了解关注的。因此，美术馆在公共外交上的意义，有着它本身代表性的位置和意义，这样的位置和意义是被国际公众、学界所认同的，在这样的平台上进行相关的文化交流才可能生效，产生较大的影响。通过美术馆，我们可以和国际的美术馆进行对话，可以和国外的专业界和观众达到深度和广度的交流。

其次，怎样发挥美术馆在公共外交和人文交流的独特平台作用？这就要求我们自己要清楚我们要推出什么？应该推出什么样的项目，或者推出什么价值观、推出什么展览，什么样的展览、文化活动及使用什么样的“语言”才可能生效并引起共鸣。这样才可能使中国的文化真正地“走出去”，要不然你就只是自说自话。同时，我们必须尊重国际通用的标准和价值观，只有尊重这种通用的标准和价值观，你推出的项目才能够产生共鸣，得到国际文化公民的理解和认可。

文化艺术交流要采用国际通行法则和评判标准

记者：您先后于2004年、2006年获得了法国和意大利政府颁发的“骑士勋章”，您认为这种国际性奖项对颁奖国和获奖人的公共外交含义是什么？您曾说过，中国的美术馆与世界相比，还存在很大差距。国外的美术馆对于我们有哪些可借鉴的地方?我们如何借鉴国外美术馆在促进对外文化艺术交流方面的成功经验？

王璜生：这两个奖项多少跟“文化年”有关，而另一方面，大家关注到我在中国的美术馆行业中所体现的一种专业精神和作为。2004年，法国在中国举办“文化年”活动，我参与了其中一些项目，反响很不错。2006年，意大利举行“中意文化年”活动，我也在其中做了很多工作。这两个文化年反响都不错。法国和意大利政府颁给我这两个奖项，大概是他们肯定我在中国与国际文化交流工作中的贡献吧。从这个角度来讲，这种奖项也可以视为公共外交活动。

我曾在广东美术馆任职很长时间。广东文化有它的特点，曾被称为“文化沙漠”，但也有它文化很活跃的地方。广东经济很发达，很有改革创新精神和实干能力，但在意识形态方面，却多采取稳妥平衡的方式。以至于有人称，一个地区为了使自己的经济能够发展得比较快、比较稳定，就必须在政治上采取稳妥平衡的方式。但是，广东美术馆，无论是在当代艺术，还是美术馆文化方面，都做得比较成功和有影响，建立了一套较为规范的机制，形成了一套较好的管理体系，跟国际做法比较接轨。而同时，高度注重学术研究和当代艺术文化的主动参与及推动，因此，在国际公共文化交流方面，赢得了高度好评。法国和意大利政府颁发给我“骑士勋章”，也有表彰我这方面工作的一层意义。不过，我深感，中国的美术馆及中国文化外交工作与国际的距离还是很大的。

总体来说，欧美主要美术馆的运作之所以成功，在于它们有一套较行得通而有效的社会运作机制。比如，这样的美术馆往往能够得到基金会的支持，因为国外有免税、减税政策，只要支持文化事业，个人、

企业和基金会就能够享受这种减税、免税政策。有了这种政策后，大家就愿意支持美术馆等公共文化事业。这样，既主动参与有意义的文化公益活动，又能够得名和不用直接支出太多。而国外能够制定出这样的政策，吸引公民和企业捐资和捐东西，关键在于他们具有较好的公民文化社会基础，公民之于文化有自觉的意识。而公民、企业的钱与物捐出来后，一般是由基金会等管理机构来运作。这些基金会，甚至董事会往往有很好的监督机制。美术馆拿到基金会赞助后，还必须接受后者的检查和监督，要将活动成果反馈给基金会和社会。美术馆就有压力，必须将活动办好，否则下次人家就不给你钱了。这样一来，就形成非常良性的互动和循环机制。总之，整个社会对美术馆和博物馆高度重视，有清楚的认同感，而国家政府又制定了很好的政策，具有很好的监督机制和运作机制。正是得益于这些，国外的美术馆才发展得比较好和比较规范。

文化艺术交流具有相同的国际通行法则，评判标准、运作机制也相同。中国文化和艺术为什么难以“走出去”呢？以前，我们过于归咎为文化差异背景、归咎于政府推动不力等，但这并不能完全说明问题。在文化艺术交流中，如果你把特殊性、差异性夸大，或者老谈差异、冲突，老谈中国特色，我个人觉得，这样并不是太全面和合适。实际上，文明的方式是多元的，而文化的本质及交流的语言、方式、规则等是有其共通性的，尤其是艺术。同时，公共外交还有个特点，它不应该是单向的，而应该是双向的。也就是说，我们不仅仅要把中国的文化、中国的艺术传播出去，还要“引进来”，要吸收外国的先进文化和艺术。

文化艺术交流应该是双向互动的过程

记者：确实是这样。公共外交和人文交流应该是双向的过程。那么，近年来，中央美术学院美术馆与国际大牌艺术家、国外美术馆有哪些重大合作?如何推动中国文化艺术的“走出去”和“引进来”？

王璜生：目前来讲，国内还很难通过美术馆这个途径，在国际上产生一种比较好的共鸣，实现公共外交和人文交流的积极效果。在国内的美术馆行业里，更多的还是以接受国外重大展览为主。我们说“走出去”，其实是“走不出去”，很难在国外产生重大的影响和效果，获得国外民众的注意和理解。而且，我们说的“引进来”，也还只是停留在简单的“接进来”状态。因为，理想的“引进来”必须是我们主动的和有选择性的。我们要什么东西，希望人家提供什么东西，这些都需要有我们自己的意见和判断。现在，基本上都是人家主动向我们输出，送东西过来，我们简单地接住。比如，毕加索博物馆主动过来，给我们做个毕加索展览，要怎么做，大概怎么做，都是人家说了算，我们只是配合而已。良好的公共外交和人文交流应该是双向和互动的，大家都能够参与其中，发挥自己的独特作用。

2012年，我们中央美术学院美术馆共举办了27个展览，有近1/3是外国的展览。同时，我们还在英国举办了两个展览，但都是在一个比较一般的空间做的活动，我们还很难吸引到更大范围的国外观众的关注，也没有产生较大的影响。目前，中国想主动在世界真正一线一流的美术馆做展览，几乎是不可能的。我们

跟世界美术馆的差距还很大，不仅仅是水平问题，还包括方法、方式、资金、体制等综合性因素，甚至工作态度及学术精神等。

近些年来，我牵头主办了很多次与国外美术馆相关的大型展览活动，大概有两次较为值得谈谈。

2006—2009年，我组织策划的 “中国人本：纪实在当代”国际巡回展(广东美术馆主办)，在国外影响巨大。这次展览先后在德国法兰克福现代博物馆、斯图加特国家美术馆、柏林国际摄影博物馆、慕尼黑当代艺术博物馆、德雷斯顿国家艺术博物馆五个德国一线博物馆及英国、美国、法国展出，共展出250名摄影师的590幅代表作。德方的馆长对我说，我们五个博物馆联合做一个德国的展览，都相当困难，而联合做一个非德国的艺术展览，这还是第一次。

“中国人本：纪实在当代”展览的主题是“人性化中国，个性化中国”。以“中国人本”为标题和展览定位，来自于三层意义的思考：一是借助摄影特有的真实性，记录、浓缩、还原中国人本真的生活情态，以广泛而真切的细节表现不同历史阶段的人文内涵，展现社会生活中的人的作为和价值；二是以丰富、自由、多元的个人化视点，表现对中国人的个体存在的复合观察，提供社会影像学意义上的丰富的“中国人标本”；三是着重强调、倡导和传达中国当代人文界，尤其是当代纪实摄影界的人本主义取向和人文关怀精神。

“中国人本：纪实在当代”国际巡回展通过独立、真切、感性的记录反映了中国人性化和个性化的历程，是反映中国50年生活的纪实精品。每到一地，均在当地文化界和市民中产生热烈反响。在柏林摄影博物馆举行的开幕式，前来参加的观众约有950人，座无虚席，许多观众围坐于大厅四周的走廊过道，安静聆听，德国观众在开幕式结束后纷纷向代表团表示问候和敬意，普遍反映展览很有代表性，是认识中国的一面镜子。这次展览活动，有效地促进了中国与国际间的文化交流，增进了民众了解和心灵沟通。为什么能够产生这种轰动的效果?主要是以“中国人本”为题的展览，体现了中国人对待生活现实的态度和心理，还原了中国普通人的人性与生活的真实。这样一来，就能够引起国外观众的强烈共鸣和响应。公共外交和人文交流就是这样，应该以人类的生活和共同价值观为主题，仅仅是意识形态的输出，肯定会受到别人的怀疑和抵触。

2012年3至4月，中央美术学院美术馆和英国文化协会联合主办“托尼·克拉格：雕塑与绘画展”，在国内和国外也引起了极大关注。托尼·克拉格是极具影响力的英国著名雕塑家，现任德国杜塞尔多夫艺术学院院长。此次在中央美术学院美术馆的个展，展出托尼雕塑作品50件以及包括草稿、水彩等在内的纸本作品127件。作品创作时间涵盖了托尼早期创作和近期创作，更有获得“特纳奖”的经典之作。英国文化协会还将“托尼·克拉格：雕塑与绘画展”纳入他们的“艺述英伦”大型系列文化项目，利用网络和平面媒介进行推广。

为什么英国文化协会找我们中央美术学院美术馆作为合作伙伴？主要是我们比较规范和专业，愿意采用国际的通用标准，并彼此尊重文化的价值观和艺术的需求。我们在这个项目里面，不是像以前一样简单

地“引进来”，不是你推什么我就接受什么，而是我们应该将我们的要求提出来，而且要提得很专业，人家才可能接受你的建议。当时，我去英国看了托尼的展览后，便提出如果在中国做，必须不是全盘拿过来，提出了我的要求、我的观点和看法。托尼和策展人表示接受。其实，他们也很想听听我们中国专业界的意见，以使他们的展览更能为中国学界和公众所接受和喜欢。目前，国内美术馆在做国外项目时，很多时候都只是被动地接受，很难和很少提出自己的要求和想法，多数都被动地充当配角。

英国文化协会在做托尼展览这个项目时，给我留下了很深的印象。英国文化协会属于英国政府，有点像我们文化部的色彩，但它又不完全是文化行政机关。英国政府通过英国文化协会向国际上推动他们的项目，推动英国文化艺术向外传播和交流。但是，这种推动并不是仅仅靠政府出钱来推动。政府只是桥梁，具体工作还必须靠英国文化协会这样的半官方机构及社会企业的参与。英国做这种对外文化交流，特别鼓励他们的重要企业、重要的民间组织参与其中，来支持本国的文化艺术走出去。本次展览项目，几乎英国的一线品牌企业都参与和赞助，公民和企业参与推动本国的文化艺术，这既是职责，又是荣誉，更体现了一种社会文化的素质和意识。政府在其中，主要是起穿针引线，鼓励政策支持和推动的作用。

我们需要提高国民和企业对公共外交和文化艺术交流的认识和参与度。英国国民和企业对托尼·克拉格的意义和价值有很深的认识，大家都认识到应该将这样一位能够代表英国最高水平的艺术家推到国际上。国民参与文化艺术交流的积极性就相当得高，从简单的我投钱、我支持，变成我积极参与，国民充分参与其中。这个观点，我在文化部对外联络局召开的“中国文化如何走出去”研讨会上也说过。光是政府投钱，还远远不够。像“威尼斯双年展”的“中国馆”项目，经常是由于种种原因，很勉强地做出来，很难体现“中国”这样的文化形象。这主要是与资金、人、意识、管理组织水平、行政等等原因相关。光是政府在做，或者和政府有关系的组织和人在做，钱不够，民间参与度不够，很难做好这样的事情。既吃力，又不讨好。我们应该充分鼓励民间参与，鼓励国民和企业参与这样的事业。我们现在的文化“走出去”活动，往往好像与国民没有太多的关系。我再次重复强调，“公民和企业参与推动本国的文化艺术，这既是职责，又是荣誉，更体现一种社会文化的素质和意识。”在这点上，我们应该有意识地去扶持培养公民和企业，政府管理组织部门更应该学习提高。

知识生产：美术馆的发动机

文/王璜生

美术馆的展览，包含着美术馆完整的“知识生产”运作系统，展览策划、角度切入、作品选择、相关研究及论述、作品与空间关系、空间与观众的关系、视觉接受的特点及过程、交流与互动等等，每个环节都是一种知识，种种知识的集合成为一个系统工程，而系统的运作构成了“生产”的过程，并形成了“生产”的成果。

“知识”是一个具有崇高价值感和内涵的理念，建构着社会与人类的意义，也引导着人类的精神追求及行为向往；而“生产”作为一个概念，其内涵也正发生着扩充和变化，它不仅适用于物质领域，而且也被应用到精神领域乃至知识的范畴之中。与物质的生产相似，“知识生产”同样是人类在一定社会关系中进行的社会活动，也同样要借助于一定的物质条件和资料。如果从“知识生产”的角度出发来观照美术馆，美术馆就不但因其特殊的空间而成为知识生产的一种物质性场域，并且也因其综合的职能而转变成为知识生产的一种主体。

美术馆具有多方面的功能需求，也以综合性的功能实践体现美术馆的社会学、文化学意义。而当代的美术馆越来越重视与公众社会的关系，也越来越趋于平面化和娱乐化。但是在这种平面化娱乐化的公众社会中，在一个公众社会尚未自觉形成知识的认知高度和普及性的情境下，尤其是在像中国或亚洲的文化现状中，作为艺术博物馆性质的美术馆，尤其应该承担起“知识生产”的历史责任和专业职能。

“知识生产”是美术馆的核心动力，是美术馆的发动机。也就是说，美术馆是由“知识生产”而构成其运作系统，以“知识生产”为出发点，从而展开具有目的性的知识制造、传播、交流、保护、再生产的一系列工作，形成有效的知识生产机制。而更确切地说，美术馆应该是一个“知识生产”的综合体，在美术馆里发生的一切与艺术及文化相关的行为，都可能并应该构成“知识”的意义及价值。美术馆应该以“知识”的生产为出发点，也是美术馆的意义之所在。

“知识生产”的机制、功能及特点在美术馆具体表现为：展览及相关的学术性建设是“知识生产”的重要工作；对历史文化和资源的学术梳理、合理利用及当下阐释，尤其是对美术馆藏品及文献的研究、整理、保护和相关理论建设；关注当下正在发生的艺术动态，以主动的态度积极参与其中；美术馆应具有兼容、开放、多元的学术精神，应重视知识的交流、对话、互为互动，要从知识生产最基本的社会基础做起，从而形成开放、多元的“知识生产”机制；知识的应用和研发，使知识深化、变通、催生，从而产生知识新的可能性；公共教育以及出版计划是美术馆知识生产及再生产的重要途径和方式；交流和互动是“知识生产”的另一种有效的方式，无论是专业的交流，还是跨行业跨学科的互动，都可能借助于美术馆这样的平台轻松地进行，并获得潜移默化的效果等等。

上世纪70至80年代，欧美美术馆逐渐从西方美术史界分离出来，并建立了自己独立的社会文化地位。

中国在近十来年间，美术馆的建设及发展从数量和规模上看，可以说是极为神速的，由美术馆引发的展览及学术活动也非常之多，真可谓目不暇接，众声喧哗。但应承认，中国的美术馆目前对于“知识生产”的意识和具体的工作还处于非常基础的层面上，对学术策划和学术高度、深度的认识相当表面，更缺乏一种“进行时”的思维和工作热情及责任感，因此也使美术馆缺失知识生产的机制和活力。

这其中最关键的是严重缺乏美术馆“知识生产”的意识，大家普遍认为，美术馆只是一个简单做些展览的场所，而展览是艺术家向社会亮相的一种手段。殊不知，就是一个“展览”，其实却包含着美术馆完整的“知识生产”运作系统，策划、角度切入、作品选择、相关研究及论述、作品与空间关系、空间与观众的关系、视觉接受的特点及过程、交流与互动等等，每个环节都是一种知识，种种知识的集合成为一个系统工程，而系统的运作构成了“生产”的过程并形成了“生产”的成果。如果我们缺乏这样的“知识生产”的意识，则无法主动地建构相关的美术馆知识，更何谈“知识生产”。美术馆的知识生产是一个知识“建构”与“解构”的发展建设过程，这本身就体现着“知识”之于人类和社会应有的价值及意义。因此，美术馆应当具有承担这样的知识生产的职责和能力，同时能有效地健全这种知识生产的系统机制。

策展与当代艺术

文/王春辰

按：本文是2013年11月7日中央美术学院研究生论坛系列讲座第一场“策展与当代艺术”录音整理稿。

2013年11月7日18：30，第二届中央美术学院研究生论坛系列讲座第一场“策展与当代艺术”在中央美术学院7号楼红椅子报告厅举行，主讲人王春辰是中央美术学院副教授、美术批评家，第55届威尼斯双年展中国馆策展人，现任中央美术学院美术馆学术部副主任，从事现代美术史及当代艺术理论与批评研究。

王春辰老师首先强调了展览对于艺术家的重要性。一位艺术家在今天要想被别人所知，可能需要一个漫长的过程。展览是一个最佳的机会，可以说展览是当下艺术不可或缺的主要环节。王春辰甚至认为，很多艺术家的创作就是为了展览。什么是展览？为什么要举办展览？展览的呈现方式如何构成了一系列的理论？王春辰老师通过在中央美术学院美术馆以及其他艺术机构多次策划展览，逐渐有了一些认识。在接下来的讲座中，王春辰老师并没有从策展的历史、策展的时代、策展的研究、策展的模式等方面，讲解枯燥的书面知识，更多的是从他策展的经历出发，结合例子来讲述一个展览所涉及的方方面面。另外，王春辰老师也阐述了他眼中的“当代艺术”，给到场的艺术家提供了很多启示。

王春辰老师列举了很多他参与策划的展览，其中重点提到了他在中央美术学院美术馆参与策划的三个大型展览：2011年的“首届CAFAM泛主题展：超有机/一个独特研究视角和实验”，2012年“首届CAFAM未来展：亚现象·中国青年艺术生态报告”和2013年威尼斯双年展中国馆“变位”。王春辰从展览的主题确定、组织与策展团队、参展艺术家、开幕式、展览的结构框架、公共教育活动（对话、讲座、论坛）、印刷品与出版物（画册、议论集）等方面，详细说明了整个展览需要设置的各项内容，以及每一个环节的重要性和具体实施办法。

王春辰老师认为任何展览都是提出问题，而不是去解决问题，是试图回答问题，但是这个回答不一定是真正的答案。展览的主题最好是通俗易懂，同时有联想性，不一定很明确，类似于“超有机”这样的概念。从一定程度上来说，一个好的展览就是提出了一个概念。即便是艺术家的个展也可以梳理出脉络来，这就需要艺术家留意收集平时的生活点滴，如日记、情书和创作笔记等，个展可以从不同角度来丰富艺术家的感知和内心世界。近年来，方力均在各大高校的文献展就是一个方式。对此，王春辰强调艺术家要做有心人，尽量把与创作相关的一切资料（照片、笔记、画册等）都保存好。

在王春辰老师看来，我们要打破作品、艺术品和艺术划等号的概念，应该退回到最原始和本初的位置，就是把除了人以外的事情都看成“物”，那么理解就变得容易了。也许有人说你的作品不是艺术品，你也不用太在意，当它被放置到展厅中时，它自然就是艺术品。如博伊斯展览上，很多资料不是作品而是与博伊斯生活相关的一些资料，如出版物、海报和小卡片等，博伊斯都签了名，因此这些资料都可以归结到博伊斯的

艺术系统里面。还有一位艺术家毛同强，他收集了很多镰刀、斧头和地契，这些都是日常的物品，毛同强把这些东西归拢到一起后，呈现出一种思维的方法，当这些东西被放置到美术馆中，大家都会认为是跟艺术有关的对象。所以，王春辰认为，大家不用太在意所谓的艺术与否，当它进入一种展览模式的情境之中，一切就变得简单了。如果大家从这个角度来看，任何事情都可以去尝试。

王春辰老师进一步指出，很多艺术家是在做展览的过程中成长的，每次办展都能发现不同的问题并且改进；通过跟不同的美术馆、画廊以及不同评论家接触，能够学习到很多新的艺术语言。王老师认为艺术家也可以自己创造展示的空间，这就是今天的艺术方式。在他看来，艺术就是智慧，他列举了很多他认为智慧的艺术家，如艾未未、徐冰、展望、夏小万、何云昌等，并简单介绍和阐释了他们的作品的深层意义。

讲座的最后，王春辰总结说，展览让他获取了观看艺术的新方式，艺术推动展览，展览也推动艺术。在提问环节，对于观众有关当代艺术的提问，王春辰用了三个精辟的词来概括：一是思考的方式；二是物品；三是结果的呈现过程。可以说，今天所有的事情都可以成为艺术的对象，但这个结果的呈现过程需要艺术家的智慧。

（叶圆凤/文）

美术馆的声音：通向公民社会的人文号角

文/李公明

从文艺复兴时期以后，博物馆、美术馆成为具有公共性特征的文化机构，它们“首先是用于保存、展示和研究具有文化意味的事物的机构，但日益具有了广泛的社会功能。”[1]所谓日益广泛的社会功能，其含义在当代世界中有着极为丰富的内涵，而且与公共社会的发展有着越来越紧密的联系。在中国，美术馆、博物馆事业历经了近二十年的飞跃性发展，所取得的成就举世瞩目，但是所存在的问题同样巨大：价值观念的混淆与模糊，体制干预难除，在市场操控下专业精神萎缩，行业规则与管理体制尚不健全，对公民社会建设的真实介入和影响甚浅，美术馆文化远未形成……。或许可以说，与有悠久历史和深厚文化根基的西方美术博物馆行业相比，中国的美术馆事业尚在起步阶段；与深受美术馆、博物馆叙事所影响的西方当代社会相比，中国社会仍然处于迈向迎接美术馆时代的路途上，而所谓的后美术馆时代仍然只是处于地平线上的海市蜃楼。在迄今为止国内美术馆业界和艺术界关于中国的美术馆发展问题的讨论中，有些重要而独特的角度仍未充分敞开。因此，本文拟从美术馆事业与建设公民社会的内在联系的角度切入，谈谈在美术馆文化价值的多重声部中，应如何发出自己独特的声音—— 通向公民社会的人文号角。

一、关于“公民社会”与“公民文化”

在2009年1月，在北京大学和清华大学的学者之间有过一场关于中国是否已经进入公民社会的辩论，北京大学公民社会研究中心认为中国已“迈进公民社会”，而清华大学NGO研究所则认为“中国离公民社会还有很大的距离”。[2]关于这一问题，我完全赞同清华大学的观点。

所谓的公民社会就是以民主宪政制度的真正实现和正常运作为基础的、由广大公民和各种社会组织广泛参与公共管理事务的现代政治文明社会结构。很明显的是，它与民主宪政制度有着非常紧密的联系，在民主宪政制度没有实现前，公民社会是不可能真正出现的。反过来说，民主宪政制度所保障的就是一个强大的、健康的公民社会；公民在民主宪政制度的框架下，可以实现思想的自由交流，对公共事务享有充分的知情权、监督权和宪政意义上的真正决定权。此外，在公民有自治能力的社会领域，国家不需要、也不应该去进行干预，而应该由公民社会团体自行管理，这是民主宪政制度的保证。反过来说，公民社会又为民主宪政提供了最基本的土壤，从而保障这种制度的真正实现。

我们不能因为看到社会的某些公民活动迹象，比方说近几年社会团体比过去活跃了，网络提供了相对比传统媒介更自由的交流手段，就判定我们已经进入了公民社会。关于公民社会与民主宪政制度的关系，我们可以追溯到大半个世纪以前，中国社会所经历的那场社会巨变，民主宪政制度的实践和公民社会的建立都受到了极大的挤压，形成了国家权力直接干预社会生活和个人生活的局面。这种局面一直延续至今，在这种局面彻底改变之前，任何关于中国已经进入公民社会的判断，都是违反历史和现实常识的。2010年12月，深

圳市委在“十二五”规划书中提出，“探索社会组织与公众广泛参与的公共治理模式，率先建立现代公民社会。”这一正确的规划提法也正好说明了至今我们仍然生活在前公民社会。

公民社会是一种现代政治文明的社会结构，那么，什么是作为核心观念的“公民文化”？根据美国政治学家阿尔蒙德在其著作《公民文化》中提出的概念，本义上的“公民文化”原是政治文化的一个概念，指的是多元的（地域的、臣民的和参与的），建立在交流基础上的民主政治文化。[3] 我认为：可以从我们的语境中，把“公民文化”理解为从公民社会的角度提升出来的一种核心文化价值观。简单来说，有几个方面的内容：第一，它是建立在公民社会基础上的核心文化观念，其基本内涵有：对民主宪政制度的政治文化价值观念的认同，对以公平和正义为核心的伦理文化观念的认同，对多元的、包容的、自由的思想文化价值观念的认同。如果不把公民社会的核心问题与文化建设问题相联系，那么谈什么文化建设都是脱离中国政治现实问题的假、大、空之论，甚至是有意把文化建设引向歧途。第二，它是与公民权利紧密相联的，在英国学者恩靳·伊辛等主编的《公民权研究手册》中就有专门一章讨论文化公民权的问题，即与政治公民权和经济公民权相对应的文化公民权，强调“文化政策负有塑造公民的使命，今天，无论是政治上的左翼还是右翼，都将文化政策与公民权联系起来。”[4] 在这基础上，可以认为文化公民权与政治公民权、经济公民权是相互连结和依赖的领域。也就是说，政治参与、经济发展和文化塑造之间是相互依赖的；国家必须尊重个体作为公民和作为一种文化成员的权力，文化公民权强调文化资源分配的正义与公平，强调公民对于文化发展的公共决策拥有知情权和监督权。第三，它是以提高公民的精神文化素质为核心诉求，强调的是提升所有公民的精神文化生活水平。所有这些，显然都与文化建设有着密切关系的核心问题。

毫无疑问，只有在一个民主宪政的社会中，才能具备当代文化发展的真正平台：多元的、包容的、自由的社会氛围，公民对用于文化发展的公共资源拥有知情权和监督权。必须强调的是，这也是在当代社会中的美术馆文化发展的基本价值观。美术馆的建设、运作如同其他文化领域（如新闻、出版、影视等等）一样，必须建立在公民社会结构之中，才能获得公平、正义的合法性基础。否则的话，离开了上述公民文化的三个基本方面的保障，所谓的美术馆文化建设很容易变形扭曲，甚至变为实质上的政治权力与资本控制之下的艺术垄断、文化掠夺和精神扭曲，这样的“文化建设”其实只是在溃败的社会躯体上开放的腐败之花。

二、 美术博物馆与建设公民社会的关系

1.美术博物馆直接有助于培育公民文化的价值观念。这种公民文化价值观念的基本内涵是三个认同：对民主宪政制度的政治文化观念的认同；对以公平和正义为核心的伦理价值观念的认同；对多元的、包容的、自由的思想文化价值观念的认同。那么，为什么美术博物馆可以直接起到培育这些价值观念的作用？从西方美术博物馆的发展中可以看到，美术馆、博物馆的精神核心就是对公共性价值的肯定和发展。1793年巴黎卢浮宫博物馆向公众开放，就是因为确立了让公众参加到国民生活的一切方面的公共性原则；而在19世纪晚期的美国各地纷纷成立博物馆并致力于公共的艺术教育，最重要的目的就是帮助普通市民建立和保持公民社

会的价值观；[5] 到了20世纪后期，美术馆、博物馆的公共性特质更为明显地表现出来，其核心就是在国家和私人领域之外建构一个自由交流的、可以容纳多元社会政治伦理的文化空间，维护公共政治多元化的精神维度。

2.美术博物馆的建设本身与公民权利紧密相联，是公民社会建设的一个重要组成部分。在美术博物馆的建设和运作中必须强调文化资源分配的正义与公平，强调公民对于文化发展的公共决策拥有知情权和监督权，强调纳税人对公共资源的合法权益不容侵犯。国家美术馆、博物馆、图书馆必须免费向公众开放，因为这是事关纳税人的权利、社会资源的公正分配和提高国民素质的重大问题。近几年各地为了城市达标、为了显示“文化强省”的政绩，所建的美术馆、博物馆、图书馆动辄投入几个亿到十几亿元，从周边的广场景观到奢华的内部大堂装饰，在我国城乡民众享受公共文化资源的程度极低的情况下，极其强烈地凸显出公共资源分配的不公平与非正义性质。

其实，我国“三馆”的“围墙”不仅在于门票，免费开放只是拉开了一个公平共享文化艺术资源的序幕。在免费时代中，国民的阅读素质是否由于更方便借阅的方法、更丰富的图书藏量和更有吸引力的公共服务措施而得到明显的提高？普通民众是否有更多机会接近美术馆的藏品、国宝级文物？美术馆是否在免费时代更主动地走进公共生活，而不再是被动地做展览或出租场地的空间？总之，免费开放只是跨过一道最低的门槛，最重要的是把纳税人对公共文化资源的所有权和使用权还给纳税人。

3.美术馆事业的发展促进公民自由权利的实现。“从根本上讲，所有的公民权利都是法律上的和政治性的”。[6] 无论在政治上或法律上，公民权利中的自由价值观是最受保护和肯定的，如信仰、言论、选择、认同等领域中的自由，这就是公民自由权（Civil Liberty）的核心。在人类思想史上，“自由”作为一种价值观念一直贯穿于人们的社会建构与精神生产的活动中，并且在各种价值体系中最具有成为核心诉求、优先选择的可能性。作为政治思想和经济学说的自由主义，一直是百年来中国知识界和思想界关注的领域，但是在中国历史进程中的自由主义命途唯艰，公民自由权利的现实建构更是仍然任重道远。

从理论上说，美术馆对于推动实现公民自由权利的历史进程当然可以起到多方面的作用。例如为从精神上和心灵上驱除政治上的自我封闭、唤醒社会公民的自由权利意识提供交流平台，又比如通过专题作品展览、文献展览唤醒历史政治记忆和文化冲突意识，或者通过组织学术研讨把艺术问题与社会敏感问题联系起来等等。这些都是关于美术馆的价值理念在公共政治维度上的具体延伸，也是对当代生活的迫切要求的合理回应。

关于艺术与政治的关系，赫伯特·里德说的这段话是很有意味的：“艺术始终是社会活力的刻度表，那不断移动的指针记录了文明的命运。一个明智的政治家应该紧盯着这张表，因为它比出口下降和货币贬值意义更加重大。”[7] 可惜的是，盯着这张刻度表的政治家并非都是明智的。“所有的意识形态，无论来自政治上的左派、右派还是中间派，全都不可避免地通向了摧残人性的社会形态。有鉴于此，里德试图指出另一条路线，一种‘非政治之政治’——他指的是一种社会生活，在这种生活当中，个体无需让自己屈服于社会潮

流或外在的意识形态。”[8] 因此，对于艺术家的成长，他强调最需要的是三样东西：欣赏、赞助和自由。[9] 其实，美术馆事业的发展也正是最需要这三样东西：懂得欣赏的公众与社会，能够分别从政府掌控的公共资源和各种社会机构获得赞助，能够独立地、自由地从事活动和发展自身。

当然我们不会认为这三样东西的份量是同样的。如果没有了自由，欣赏与赞助将无以立足。里德秉持着自由主义的信念，反对一切形式的文化控制。他认为：“我们可以断言——不仅是根据广阔的现代实验，而且是根据更广阔的人类演化的实验——只有在一种自由的气氛中，艺术才会茁壮成长。”[10] 他还深刻地揭露了在艺术与政治之间存在的共谋：“在专制统治中，艺术家可能会大量涌现，并且大多数独裁者都意识到了历史评价的重要性，而试图编织一件文化的外衣来掩盖他们的罪行。”（同上）因此，在自由与专制之间的搏斗中生长的艺术就必然带有多重的性质和价值观。他坚信历史会做出选择和淘汰。

里德的文化观充满激进的批判性，他不仅批判纳粹极权主义文化，而且批判资本主义文化的劣质性。他指出：“整个资本主义文化就是一块巨大的装饰板：表面的精致掩盖着实质上的廉价和劣质。让这样的文化见鬼去吧！尽管把它扔到垃圾堆和火炉里去！让我们来创造性地展示民主所带来的剧变。”[11] 重要的是，里德的文化观对于思考美术馆在建立公民社会中的批判性作用有着深刻的启发性意义，多种面向的批判性思维与价值观恰是当下文化建设中缺少的。

从艺术家的角度来看，具有强烈的公共政治关怀倾向的艺术家并不鲜见，他们的创作常常表达了对实现公民自由权利的诉求，问题是美术馆应该如何接纳他们的创造性成果。德国著名艺术家约瑟夫·博伊斯在二十世纪七、八十年代坚持不懈地利用每次展览、行为艺术等机会宣传他的实现公民自由权利的思想和纲领，他曾在1972年的100天里一直坚守在他的“通过公民表决实现直接民主组织”的办公室里，严肃地、耐心地接待来访的公众、进行论辩；[12] 美国艺术家汉斯·哈克则在1970年现代艺术馆的“信息”展中放了一个投票箱，要观众表达对洛克菲勒支持尼克松总统中国政策的看法，结果有三分之二的意见反对洛克菲勒的立场。[13] 这些艺术行为以投票、表决为形式直接把公民自由权利呈现为观众对社会事件的表态和行为选择，以艺术为媒介实现对法律和政治上的公民权利的体验。把这些作品与真正的公共政治生活实践相比较，人们常会把“乌托邦”的标签贴在艺术作品之上。但是，在阿多诺看来，所有的艺术都包含着乌托邦的因素，因此所有艺术都是激进的。在我们的理解中，由于艺术对于偶然性、感性、非一致性等的天然联系，由于它对于唤起记忆、唤起个性、唤起冲破压抑的勇气等等方面的作用，艺术无法不与社会的统治理性发生冲突。因此，我们才可以理解阿多诺所说的：“在不可理解的恐怖与痛苦的时代，它是唯一维系着真理的媒介。”特里·伊格尔顿接着补充说：“在艺术中，理性社会所隐匿于其中的非理性因素被呈现出来”。[14]

三、美术馆如何成为通向公民社会的文化桥梁

重要的问题是美术馆如何处理与艺术家和公众的关系，以推动建设公民社会的进程。在今天的中国，公民社会的出现是以改革开放所带来的社会转型为前提的，其中一个重要标志是公共领域的重新出现。在社会

学的意义上也有学者把它看作是一种“中介结构”：它指代的是居于个人和宏观巨型结构（国家、市场）之间的机构，如家庭、基督教会和犹太会堂、志愿社团、邻里；它“对于民主社会的活力至关重要”，“因为处于隔绝状态的个体只有通过它们的帮助，才能在一个复杂而充满竞争的社会中找到自己的位置。在某种意义上，个人在面对外部世界时，只有加入社团才拥有了保护自己、表达自己的手段”。[15] 而关于公共政策，最为简捷与核心的诉求表述就是：“公共政策必须强化中介机制，必须把公民看成是社会的真正灵魂”。[16] 把公民看作是社会的真正灵魂，如果联系到作为文化中介机构的美术馆及其公共政策，这句话对于思考美术馆如何成为通向公民社会的桥梁同样具有非常深刻的意义。它表明了美术馆的公共政策应该秉承这样的核心价值：重新更多地肯定人的友善和对共同生活的渴望，肯定民主价值观念对于社会正义和稳定的不可取代性，重新鼓励价值的多元包容和相互关怀。

在当下中国，社会转型带来了新的社会阶层：在人数上日益扩大的中产阶层，成为了文化消费的主力群体，因此也是美术馆的公共政策所必须面向的主要群体。但是，目前中国所谓的中产阶层只是一种中国语境的产物，而不是普世语境中的中产阶级。在历史上，中产阶级（Middle Class）最先是20世纪40年代左右在西方国家出现的一种在经济上和价值观念上具有相对独立性的社会群体。它的出现是西方社会结构的一种新变化，它以在公司经济结构中从事脑力劳动的“白领”为主体，有别于传统意义上的商人、自由职业者和农场主，其生活方式与意识形态均具有明显的“后工业”色彩。非常重要的是，在西方发展起来的中产阶级绝不仅仅是一种新的消费能力和生活方式的代表，同时也是民主政治的成熟的维护者和推动者。然而在中国，当人们描述中产阶层的定义的时候，很难把他们与对民主政治的热情、对传统意识形态的批判性联系起来。相反，在他们的身上可能更多地折射出本土化的政治犬儒主义奴性。而西方许多跨国公司的商业战略则更为功利化地利用和引导这种本土化的中产消费主义，形成了中国中产阶层的发展歧途。如果从这样的角度来研究美术馆的公共政策与中产阶层的关系，恐怕更应增强在艺术审美形式中发展的独立人格与批判意识等精神价值的启蒙。

总之，美术馆应该在把公民社会建设看作是其公共政策方面最重要的价值，应该发出最积极的声音。公共政策已经成为全球化时代中的美术馆的核心问题之一，它的功能与地位被界定为美术馆的战略性功能，同时与其国家的文化政策越来越形成互动关系。所谓的公共政策是指建立在与社会公众关系基础之上的价值观念、制度安排和实施策略等等，既涉及到对公众的评估、期待、服务，同时又涉及到如何实现与提升美术馆作为公共文化机构的本质功能。具体来说，以建设公民社会为核心公共政策应该越来越成为美术馆开展各项活动的前瞻性规划的核心，应该成为协调艺术家与公众需求的指导性原则。这样的公共政策还可以促使美术馆成为学院之外的公共艺术教育的核心力量，使培养公民文化、审美价值与艺术创造能力成为提高国民素质的重要方面。

实际上，争取公民自由权利的观念在当代艺术中有着几乎无穷的表现可能，观众的期待和参与也并非是完全被动的，关键是美术馆方面应该具有与建立公民社会相一致的价值观念和专业眼光。在一些管理人员

看来，允许参展作品以对公民自由权利的表达为题材会冒有风险，实际上类似的表达早已在当地社会的公共媒体中得到越来越清晰和频繁的呈现，所谓的风险其实是一种对艺术馆形象和功能的惯性眼光所导致的。汉斯·哈克深刻地指出，“重要的是负责人的智力及独立性”，他还认为在这里并不能说体制外的负责人就一定比体制内的更开明、更有胆略。[17] 非常重要的是，美术馆对展览自由权利的坚持成了艺术家坚持他们的创作自由权利和公众坚持他们的自由交流权利的前提和途径，这也是美术馆尤其应该发出基于自由交流与独立运作的声音的地方。

其实，美术馆事业所面对的经济与政治的双重压力也正是在社会生活任何领域实现公民自由权利所遇到的压力。公民自由权利的实现必定要依赖于各种公共环境、公共资源，尤其是在当代国家的纳税制度下，这种依赖是天然合理的。但是，“可惜我们的公民和知识分子并不准备对国家使用这种自由权”，而只是依恋国家、甘心情愿地接受国家控制。[18] 托尼·贝内特认为，博物馆将另一种平民转变为公民——人们学习用权力的目光来关注这个世界。[19] 这是美术机构成为通向公民社会的桥梁的重要方式，它强调的是批评性、对话性和包容性，强调容纳多元观点和争论。美术馆就是以自由和多元的展览来反抗体制化、以文化记忆抵抗出于政治需要的历史遗忘、以异质性促进实现人权和人道主义。从某种意义上可以说，进入美术馆也就是进入公共政治生活的舞台，从而促成从平民到公民的转变。

正是怀着上述希望，我们在日常生活中走进美术馆，是希望以公民文化价值观念塑造我们自身和我们的社会。也正是在这种意义上，美术馆应该发出它独特的声音：吹响通向公民社会的人文号角。

注释：

[1] 杰弗瑞·艾布特：《博物馆的起源与发展》，李行远译，原载广东美术馆主办《美术馆》总第二期，2002年。

[2] 这场讨论源起于2009年1月《中国公民社会发展蓝皮书》（北京大学公民社会研究中心组织的《北京大学公民社会研究丛书》之一，高丙中、袁瑞军主编，北京大学出版社，2008年12月）一书的发布研讨会。

[3] 参见加布里埃尔·A·阿尔蒙德、西德尼·维巴：《公民文化—— 五国的政治态度和民主》，浙江人民出版社，1989年2月，第7～10页。

[4] 参见恩靳·伊辛、布雷恩·特纳主编：《公民权研究手册》，王小章译，浙江人民出版社，2007年5月，第328～329页。

[5] 同 [1]。

[6] 恩靳·伊辛、布雷恩·特纳主编：《公民权研究手册》，王小章译，浙江人民出版社，2007年5月，第17页。

[7] 赫伯特·里德：《让文化见鬼去吧！》序，张卫东译，江苏人民出版社，2012年1月。

[8] 同上，《劳特利奇经典版导言》，第7页。

[9] 同上，第84页。

[10] 同上，第71页。

[11] 同上，第28页。

[12] 海纳尔·施塔赫豪斯：《艺术狂人—— 波伊斯》，赵等荣等译，吉林美术出版社，2001年6月，第116页。

[13] 乔纳森·费恩伯格：《一九四零年以来的艺术》，王春辰、丁亚雷译，中国人民大学出版社，2006年10月，第460页。
[14] 阿多诺的原话见其《美学理论》，第27页，这里转引自特里·伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰等译，广西师范大学出版社，1997年6月，第349～350页。
[15] 唐·E·艾伯利主编：《市民社会基础读本—— 美国市民社会讨论经典文选》，林猛等译，商务印书馆，2012年6月，第21页。
[16] 同上，第27页。
[17] 皮埃尔·布尔迪厄、汉斯·哈克：《自由交流》，桂裕芳译，三联书店，1996年6月，第73页。
[18] 同上，第72页。
[19] 转引自珍妮特·马斯汀编著：《新博物馆理论与实践导论》，钱春霞等译，江苏美术出版社，2008年8月，第128页。

2012年11月24日

作为社区公民的大学美术馆

文/顾铮

也许本文的话题对于今天的中国大学为时尚早。今天中国的大学，在忙于以量化的方式来考核作为“雇员”的大学教师，在忙于开办各种MPA、MBA、MSA等五花八门的什么什么的班，以促进高帅富们的婚姻重组。因此，侈谈作为社区公民的大学美术馆（博物馆）能够贡献些什么于大学所在社区，也许根本不在许多大学的主事者的视野之中，也许根本不应该考虑。

但其实，去掉“作为社区公民的大学美术馆”中“美术馆”三字，“作为社区公民的大学”在今天中国社会的发展进程中，仍然应该发挥举足轻重的作用。在这个意义上的大学，其扮演的角色既与提升本校学生的健全人格、陶冶人文情怀与修养有关，又与提升大学之外的、大学所在社区的国民的素质有密切关系。这样的大学，其存在既代表自身的学术追求与价值观，又在一定程度上代表其所在社区的文化与价值观。因此，作为社区公民的大学，具体如何发挥其作用与影响，其所拥有的美术馆（博物馆）正可以起到不可替代的重要作用。

一个大学，无论出于什么原因与机缘，建基、存在于某地，被当地人民接纳，长久受惠于某地的历史、文化传统与现实惠给，在为国家、民族甚至全世界做出人才培养的贡献的时候，知恩图报，反哺长久立足于此地的公民与社区，从根本上来说反哺社会，想来应是大学终极命题的题中应有之意之一。而大学的美术馆（博物馆），可能就是作为社区公民的大学真正能够发挥其贡献社区与社会的良善意图的特殊却相对有效的途径。

可惜的是，今天中国的大多数大学，从来都是不思感恩，视所在社区的公民为无物，甚至对于所在社区的公民抱有敌意，始终视社区与社区公民要求分享资源的愿望与要求为侵占。因此许多大学不仅无意于把自己的包括图书馆、美术馆（博物馆）等设施向社区、向公民开放，更不知以社区公民之一员积极介入当地社会生活，以此促进所在社区的良性变化，为公民教育有所付出。它们根本没有考虑到其运营资金的相当一部分来自纳税人，因此有义务要为纳税人做些什么。现在的中国大学对于自己所持资源所作的得失判断，只是从自己付出了什么这个角度看，却没有考虑到向社区开放甚至进而介入社区生活之后，大学自身同时也能够从这种介入之中从社区获得办学所需要的智慧、激励与活力。而这种智慧、激励和活力，反过来一定会促进大学本身的积极变化，激活大学文化的多元发展。这是一个共生，然后共荣的相互关系。

当然，我们也注意到一些大学，包括其拥有的重要学术机构，如美术馆（博物馆）等，也已经意识到自身的真正价值所系不仅在于学校、学术本身，也在于其所存身的社区，并且已经展开某种形式的互动。

今天的大学如何与所在社区展开互动？当可根据自身条件以及不同的地区情况作出不同的对应。尤其是大学的美术馆与博物馆，更可做出优化大学形象的各种努力。当然，从根本上说，“优化”一词显得过于功利性。但在大学不断传出丑闻的今天，对于扭转人们对于大学的看法，确实需要从某些方面加以努力。

而作为大学学术研究与教育之一环的美术馆（博物馆），在按照本校的学科特色、历史传统展开收藏、研究与展示活动的同时，把所在社区的历史与文化传统也纳入到工作的视野中来。通过各种方式有计划地开辟展示社区文化与历史的空间，吸引社区公民的到访，共同塑造社区记忆，不失为一个大学反哺所在社区、进而回馈社会的良策。更进一步的是，大学美术馆（博物馆）可以将大学周边的一些老旧建筑转化为展示、保存社区记忆的空间。这么考虑与尝试实施，是因为大学负有活化社区（Revitalising Community）的责任。美术馆（博物馆）可能以较灵活的方式深入到社区中去，把展览、工作坊、讲座等开设到社区建筑中去，激活社区对于美术馆以及艺术的认知，同时也激活社区对于自身的认知。同时，这种活化活动，可以在一些具有深厚文化底蕴的地区将一些具有历史价值的建筑与空间活化成结合文物（历史建筑）、艺术与休闲的有机的社区中心，将美术馆（博物馆）的影响发挥到更大、更深远，提升美术馆（博物馆）与社区的粘连度。

一个城市、一个国家的记忆，不能只是由空洞的词藻与干燥的条文所勾勒，而应是由具体而微的记忆所构成。个别的社区的记忆，通过各种方式纷纷聚集起来，才能够构成民族的、国家的记忆的整体。而这种记忆的收集与积累，包括作为记忆的视觉素材的保存与展示，就与如何促成社区记忆的生成有关。而这种社区记忆的积累、采集、发现与保存，其实同时就与“社区艺术”的发展有关。

大学与所在社区的互动，也是推动大学学术研究发展的一种可能。如果大学所在社区是产业发达地区，如何令这些产业、行业的历史记忆成为一种保存与研究的对象，值得而且也有可能以大学能够从事的学术方式加以研究。既可以以博物馆学、考古学、人类学的研究方式加以保存与研究，也可以及时跟进博物馆学的处理方式，由此从多方面来促进学术的发展。产业史、产业文化研究、物质文化研究等的兴盛，也许就因为某个社区的历史由存身于这个地区的大学美术馆（博物馆）善加保存了这部分材料，而得以展开与延续。

社区记忆的采集、保存与展现，同时就在一定程度上推动了社区艺术的发展。从根本意义上说，则促进了社区公民的公民意识的养成。而育成公民，不正是大学的职责所在？当大学不仅通过学校的课程教学来培养公民，为国养士，而且还能够通过对于所在社区历史的活化与现实的介入，来培养学生与社区公民的公民意识，相信对于国家与社会的进步会变得更具有实际意义。大学与所在社区通过这种互动方式，相互成为镜鉴，于大学与社区，有百利而决无一害。

大学所培养者，从根本上说，是积极、有为、有守的公民。而公民养成的责任，不仅体现于学科内容、课目编制方面，也体现于大学的师资配置与质量上，更进一步则体现为大学用其文化资源而主动积极地与社区分享、努力向社会扩散其影响力，体现大学以何种意愿与能力辐射其“正能量”于社区、于公民身上。比如，如果所有大学的所在社区的儿童们与老人们，能够视进入大学拥有的美术馆与博物馆为稀松平常之事，那么，我们可以想见这个大学的形象与口碑该有多么得好。而且我们也可以想象，能够享用本社区的大学资源的此社区，其社会风气与社区氛围想必也应会具有某种特殊气息。

国际博物馆界已经有“美术馆（博物馆）素养”（Museum Literacy）之说，说的是如何培养市民修得、习得一种利用美术馆（博物馆）设施、判别各种展览的意图与意味并且最终参与到美术馆（博物馆）的开放

性事务中来的能力。如果大学美术馆与博物馆能够在这方面有所用力，使得大学与社区的互动更为积极，那么就能够进一步促进大学与社区的发展。在提升学生与市民的“美术馆（博物馆）素养”方面，大学的美术馆（博物馆）的可为之处想必多多。

此外，为推动、促进大学的美术馆（博物馆）的社区责任意识，本人建议可以由权威机构尝试发布“中国大学美术馆（博物馆）社会责任年度报告”，以一些强制性的与非强制性的指标进行评分，促成它们的社区意识，提升它们的社区责任感。在此基础上，再扩大到发布“中国美术馆（博物馆）社会责任年度报告”，以此全面推动、促进包括大学美术馆（博物馆）在内的中国博物馆与美术馆与所在社区的良性互动。这个评价对象，首先可以而且当然是以公立大学的美术馆与博物馆为对象，在取得了初步的经验与影响后，逐步扩展到民营大学的美术馆与博物馆。

大学的存在感、大学的价值观、大学的声音，应该发出与传播。大学应该在社会公共事务中扮演一个正面的角色。但是，借助什么样的手段、媒介与管道来如何发出以及发出什么样的声音却值得细想。音量大却有可能声音的内容空洞无物甚至扭曲了、破坏了大学的形象。我们需要的是音量正好，而其传播的内容却是符合社会发展需要的大学声音，这能够使得大学的价值观因打动人心而无远弗届。如此，则大学所拥有的无价、无形的精神财富，有可能及时地成为了社区的财富。而大学所拥有的无形财产的增量，也是社区、社会与国家的文化增量。

严峻的现实与未来意义。

基础与研究

——从中央美术学院美术馆几个藏品专题展览谈美术馆典藏工作资源的挖掘与整合

文/李垚辰

美术馆是储存和展示艺术作品的公共机构，它以藏品为基础，藏品就像是美术馆的造血干细胞，针对于藏品的挖掘、研究与展示工作是美术馆工作的重要支柱和核心，是美术馆的造血活动，为美术馆的发展不断提供新鲜血液。

几十年前，中国的美术馆不断地更换临时展览，展厅中的布展多是将作品整齐地摆放好就完事，很少有研究、有策划，美术馆的展览水平一直停留在初级阶段；而被美术馆收藏的藏品多数只能静静地躺在库房中，很少有机会展出，管理和保存状况也不容乐观，难以发挥藏品的应有价值。近几年，国内一些美术馆，正在努力转变之前美术馆只是美术展览馆的面貌，加强馆藏品的研究与展示，大家对于美术馆功能的认识有了新的提高。文化部也于2012年首次推出了“2012年全国美术馆馆藏精品展出季”的活动，鼓励和推动美术馆的典藏工作。中央美术学院美术馆着力开展本馆藏品的挖掘、研究与展示工作，近几年，每年都推出一到两个藏品专题展，尽可能地安排充裕的展览时间，通过馆藏精品的陈列，研究成果的展示，发挥藏品的价值，同时展示中央美术学院美术馆的良好形象与学术定位，为美术馆的进一步发展拓宽道路，争取更多资源。

本文将针对中央美术学院美术馆几个具体的典藏展览的策划案例，探讨当下美术馆如何对藏品进行挖掘和整合，深入地开展藏品研究，发挥美术馆知识生产的作用。

一、藏品资源需要不断挖掘，经典的、有序列的藏品资源是继续开展工作的基础，完善的作品信息是开展研究的助推剂。

自2010年藏品库转入新馆至今，美院美术馆藏品整理与清理的工作一直在分阶段的展开。这看似常规的整理工作，成为了我们摸清家底，挖掘研究藏品的好机会。针对于美术馆尚有作品的登记信息部分缺失，在这一阶段工作中，我们主要的工作方向就是规范藏品信息登记，查漏补缺，建立完整的藏品数据库，对于一些缺失基本信息的作品的信息进行查找与补全。正是通过这一工作，我们在馆藏缺失信息的作品当中，通过查找画面签名、核实作者、查找出版记录、图像比对等方式，整理发现了一批在中国美术史当中都有着重要地位的作品，比如：李叔同的油画代表作《半裸女像》、李毅士的油画《陈师曾像》、吴法鼎的油画《旗装女人像》、张安治的大幅油画《群力》、艾中信抗战时期创作的的油画《枕戈达旦》，以及孙宗慰、齐振杞等重要艺术家的多幅代表作品，还发现了与李大钊一同就义的国立北平艺专的青年助教方舟（方伯务）烈士的遗作。这几十幅作品的重新发现，使我馆民国时期藏品顿时充实了许多，而且一些艺术家作品的重新发

现，填补了收藏序列中的缺环，使得馆藏品美术史的连贯性大为加强。藏品是展览展示的最主体内容，每一件藏品就像是美术史当中的一个点，有足够数量、足够丰富的点，才能将点穿成线，甚至是连成面。有了合适的作品，展览才有可能成型，研究才能够深入、策划思路才能够被体现。正是对于这些作品的挖掘使我馆的两个重要藏品专题陈列展示——“馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”和“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”得以最终成型并呈现给公众。

同时挖掘藏品资源的工作，也就是藏品研究的过程，这其中遇到的问题，引发了我们对于藏品管理基础工作的思考。

这一阶段的发现中，许多作品都是一直存放在库房中，有的画面上有签名，却没有被辨认出来；有的本该在入藏时有姓名，却在后来的记录中缺失了，或者是难度较大未加辨认，致使作品被长期埋没。例如：中央美术学院美术馆所藏李叔同代表作油画《半裸女像》在2011年底重新发现之前，长期不知作者是谁，并且被划分在了外国油画部分。就这样，一幅中国近代美术史上的重要的里程碑式的作品，因为登记信息的不完整，被长期遗忘在库房中，这是中国美术界的一个重要损失，成为中国美术史上的一个长期的缺环。而它的重新发现工作，也因为画面本身没有明确的作者签名，以及其他信息的严重缺失，而变得格外困难和曲折，为此相关的工作人员付出了几个月大量的劳动寻找线索，为这幅作品正名。而在考证、研究过程中，我们发现在1959年叶圣陶先生将此作品捐给中央美术学院时曾经正式致书吴作人先生，明确过此幅作品为李叔同所作。但是不知何种原因，本应来路十分清晰的一件作品，因为一个简单的登记信息的缺失，长期被埋没，难以发挥它的艺术价值和社会价值，甚至极有可能被永久的埋没。这一实例足够经典，足够给我们敲响警钟。中国的美术馆的藏品工作，由于条件所限和众多历史原因，有许多难如人意的地方，对于藏品基本信息的整理也远未完成。没有基本信息的藏品，就像我们没有户口一样，在美术史中没有了身份。一件作品如果信息缺失就很难明确他在美术史当中的地位，很难被研究。就好像达·芬奇画的蒙娜丽莎与一个当代画家画的蒙娜丽莎完全是两个概念。所以，建立关于藏



图 1 李叔同《半裸女像》油画

品的完整、完善的藏品档案制度，是美术馆典藏工作的立身之本。（图1）

但是，对于作品的辨认、填补空白仅仅是美术史的研究的最初层面，对于本应该有完整信息的作品来说，实在不应该将精力过多地耗费在考查作品基本信息的重复劳动上。解决这一问题，是广大典藏工作者的职责和目标所在。

除去作品的五项基本信息，藏品的流传经历，出版与著录，以及作品的所藏地信息等藏品相关信息，也极为重要。这是现阶段美术馆典藏工作中应该有意识加强的。不光在美术馆内部的账本登记、数据库建设中做好信息的登录，还需要我们加强藏品登记和出版中的规范程度，藏品的流传经历、藏品所藏地的标注，对于研究者的研究寻找极为重要。在重新发现李叔同《半裸女像》过程当中，正是《半裸女像》在几个不同历史时期的出版记录，和出版中所刊登的的作品信息，为我们的研究提供了重要证据和线索。但是只有1920年的发表记录上标有“上海专科师范学校藏”，1959年《美术研究》上说是在叶圣陶先生家，而之后几十年的所有发表记录中都没有这幅作品所藏地的标注。正是1920年、1959年的这个信息，让我们排除了这幅作品是属于李叔同1918年捐寄赠给中央美术学院前身北京美术学校的那一批画作，并且帮助我们最终梳理出了《半裸女像》的真正流传经历。而新中国建立后几十年的所藏地的不明确，以及美院藏品登记信息的缺失，使得这张重要作品沉寂库房几十年。也使得对于李叔同油画艺术，对于这幅作品的研究无从下手。据一些专家学者透露，他们之前好像也知道美院有这么一张画，但是没有人对他的下落进行追究，极具研究价值的原作一直被埋没。本次在“国立北平艺专精品陈列”展出的吴法鼎的大幅肖像作品《旗装女人像》的境遇也是一样，虽然画面有签名，但因为所签是作者的字“新吾”而长期不为学界所知。这两张作品都有过出版，但都没有明确所藏地，使得后来的研究者无从查起。

还有藏品的信息登录中的重要一项，就是藏品的图像信息。当下各个美术馆的典藏工作的设备条件已经都较之前有了很多进步，对于藏品图像的采集已经比较专业。美术史是关于图像的历史，是建立在对图像研究基础上的理论，藏品的管理最重要的还是关注作品本身：一方面需要理论、史学的梳理和建构，另一方面是对图像的记忆，图像在不同时代具有其鲜明的时代特色，也具有其独一无二性。许多世界著名画家的重要作品的鉴定与辨别都是通过对于画面风格、技法和图像的比对来最终确认、鉴别的。最近阶段中央美术学院美术馆的重大发现与研究也都是建立在图像识别与认证基础上的。所以在藏品管理中，做好藏品的图像登记，将会为之后的研究工作打下良好的基础。

二、藏品研究与展示要立足于学术，做专做精。不求全，但求问题意识。

当今，中国的美术馆已经由“美术展览馆”向“艺术博物馆”转型，仅仅提供展览场所和挂画服务的美术馆已经远远不能满足社会和公众对于艺术品展示和观赏的要求，现在需要的是有内涵、有知识、有态度的展览。面对知识爆炸、信息爆炸，社会要求艺术精品，没有份量的作品不能引起人们的兴趣，没有内涵的展览只能是过眼浮云，对文化发展起不到任何作用。所以，当下的藏品陈列与展览，要立足于学术，更多地需

要对于藏品有独特的策划思路，深入的研究成果，挖掘藏品的内涵，赋予作品新的意义。

对于藏品的研究要专注、要深入。当今社会高度发达，文化也高度繁荣，大量优秀文化成果的积淀，要求我们的研究要足够专注，足够深入，这样才经得起推敲，经得起考验，从而才能赢得社会认同。一些囫囵吞枣，浮皮潦草的做法欺骗不了太多人。中央美院美术馆美术馆在这一方面努力将研究工作做扎实、做深入。例如我们对于李叔同《半裸女像》这一件作品的重新发现与研究：

1.我馆自主对于作品的流传经历，以及流传中的问题做了十分详细和周密的考证，并撰写了专业论文《李叔同油画<半裸女像>的发现与初考》发表在《美术研究》上，而且通过研究发现李叔同的油画作品仅存世两三幅，而我馆所藏《半裸女像》为大陆地区唯一能够确认的一幅；

2.我馆组织了近三十名国内美术界及李叔同研究的知名的专家学者，召开了专题的鉴定讨论会，对于《半裸女像》的鉴定进行广泛讨论。

3.同时我馆典藏部历时近一年对作品作了多项科学检测，对于画作的颜料、基底、光油与画布等进行了全面研究，并撰写了详细完整的检测报告；对于1920年和2011年两个图像进行比对研究，撰写了图像对比报告。

4.典藏部修复室投入多半年的精力，对作品进行了专项修复，还原了作品的最佳面貌，使作品保存状态得到恢复，记录并制作了详细规范的修复报告。

全面扎实的研究工作，使得《半裸女像》的鉴定能够圆满完成，而且对于油画作品的检测与修复，我们做到了国内的先进水平。正是有了这些深入的研究和成果，我馆能与日本东京艺术大学顺利沟通，并得到对方大力支持，将东京艺术大学藏李叔同《自画像》出借我馆，在2013年3月将李叔同的两幅油画珍品在中国首次聚首，“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”得以顺利开幕。

在展览过程中，对于《半裸女像》的流传的梳理，对画作本身的科学检测，对于两幅图像的对比，以及我们对于李叔同与早期洋画活动，李叔同与东艺大中国早期留日学生，李叔同作品寄赠北京美术学校一事等研究成果，得到了业界和公众的好评，也获得了媒体的广泛报道。在展览策划过程中，我们还曾经担心，观众是否能够接受仅有两幅原作的展览。但是，展览的展出效果表明，我们的研究成果能够唤起观众的兴趣，而且观众对于作品的科学检测十分感兴趣，这也是对于我们专注研究的肯定。这也说明好的研究成果能够得到社会的肯定。

而另一个展览“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”，我们将展览的学术重点牢牢地锁定在“国立北平艺专”（中央美术学院的前身），一切以“艺专”为中心，做了相关的研究工作：

1.参展作者一定是在艺专学习过或者是任教过的艺术家；参展作品一定是1918–1950年艺专时期创作的；参展作品仅限西画。

2.我们专门梳理出这些艺术家在艺专任教和学习的时间、艺术家同时期的肖像照，在作者简历中体现。

3.针对艺专历史长久以来，形象模糊、历史含混、史料匮乏、研究不力、著述寥寂……我们专门梳理了

艺专的校史沿革和校名的更替，并在展场配合作品展示。

4.我们还将艺专各时期的档案进行筛选并展示。同时从图书馆中选出了当时民国时期的图书和教材进行配合展示；制作了采访专家学者和老教师和学生的视频，为学界的研究提供新的可能和素材。

关于国立北平艺专展，我们的藏品和研究虽然还有许多缺环，但我们想展览不是最终目的，要通过我们的展览抛砖引玉，正如王璜生馆长在展览前言中所写“一方面，及时向社会及学界汇报我们在北平艺专藏品工作方面所付出的努力及取得的一点阶段性成果；另一方面，也真实地呈现给社会及学界北平艺专作品在中央美术学院美术馆收藏的状态，尤其提醒学界关注这方面目前存在的历史性缺口，其中遗漏的重要艺术家的重要作品及相关资料之多，令人扼腕。

藉此展览，我们诚挚期待社会各界，尤其是艺术家及家属，收藏家等对我们北平艺专专题收藏工作给予大力支持！以便学界持续获得北平艺专较丰富完整的实物、作品、文献等的基础性资料，从而使学术研究能够进一步深入展开和持续进行！迫切期待学界的专家学者、青年的同道参与到此项研究工作中！各方共同努力，深入建构和延续北平艺专的学术研究！”

发现问题，抛出问题，引起学界对于艺专的艺术、民国的艺术的关注，也是这次展览的目的之一。因为美术馆正是知识生产的场地、源泉，知识应该在此生发出去。可喜的是，正是通过我们的展览，促成了中央美院和人文学院共同主办的“北平艺专与民国美术”学术研讨会在今年四月的召开，其中多位学者的论文与北平艺专有关，与我们展览的作品有关。这很好地促进了对于我馆藏品的研究。

在藏品研究方面，我们一方面充分利用馆内自身资源，还尽可能地与学者和机构加强合作，充分利用学院优势和社会资源，来一起进行馆藏品的研究，使得我们的研究成果能够具有更高的学术高度和深度。比如说，我们的“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”我们就邀请中央美院人文学院的曹庆晖教授做我们展览的学术主持，并且曹庆晖副教授撰写了“主线主流与其他”一文，为展览所涉及的校史沿革、人员变化，以及作品风格的变化做出了详细的梳理和理论阐述，我们还邀请学校管理档案的祝捷老师写了《中央美术学院前身校名变更简介》的文章。在“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”中，我们邀请了上海大学美术学院的李超教授参与策划，并对东京艺术大学藏李叔同《自画像》以及李叔同早期的艺术活动部分进行研究和梳理。

从我们这两个展览取得的良好效果来看，深入、系统的研究成果，丰富了展览内容和知识深度，增加了展览的可读性，很好地从侧面辅助了观众对于展览中作品的解读，增加了观者对作品的认同。所以好的藏品的展览一定是建立在学术研究成果之上的，踏实、专注的研究是作品与展览背后的有力支撑。有研究成果，才能够与观众、与社会交流，才能够引起讨论和关注，从而促进相关研究的发展。

三、美术馆对于现有的藏品资源应该进行有效的整合，为藏品梳理脉络，体现美术馆的特色与定位，争取新的发展空间。

各个美术馆之间的历史、资金、运营机制以及发展目标和方向都各不相同，各具特色，所以各个馆之间也就形成了自己的藏品资源的独特性。每一个馆的藏品都不可能大而全，都有自身的优势和劣势。所以如何能用好藏品，展示好藏品，就需要思考如何将资源整合，发挥更大作用。中央美术学院美术馆在藏品资源的利用上，针对我馆的收藏方向和特色，对作品进行学术梳理，通过藏品体现我馆的特色和定位。

中央美术学院美术馆是中央美术学院的大学美术馆，历年学院教师和学生的作品，以及辅助教学所建立的能够展现中外美术史的收藏序列是我馆的收藏特色。针对于此，为了展示学院的艺术面貌和教学成果，以及中央美院及其前身——国立北平艺专在中国美术史当中的作用，我们先后策划了“千里之行——毕业生优秀作品收藏展”（英国），将近年收藏的毕业生的优秀作品精选，送到英国展览，以展示中央美院的教学成果和艺术面貌，并且为年轻的毕业生的作品提供了非常好的展示机会，也为美术馆在毕业生当中赢得了口碑；“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”是我们对馆内民国时期藏品的一次重新梳理，将作品与学校的发展结合起来，使散落在各处的珍珠，通过艺专这一条线串了起来，串成了一串美丽的项链，使观者和学界通过展览感受到了国立北平艺专的艺术的光芒；“青春万岁——新中国美术的青年时代藏品专题展”是我们对于馆藏中央美院自建院到二十世纪九十年代初的教师与学生作品做出的一个新的学术命题。通过研究中国美术史发现，新中国的美术史是充满着朝气和活力的一段历史，与新中国的历史一样，许多美术史当中的经典作品都是非常有朝气的青年创作的。而中央美术学院作为新中国培养美术人才的最高学府，培养了大量中国美术史当中的重要人物，毕业生当中的许多留校作品也成为美术史当中的重要作品，如五六十年代詹建俊的《起家》、王文斌的《夯歌》、汪诚义的《远方来信》，八十年代初陈丹青的《西藏组画》，八十年代末、九十年代初丁一林的《持琴者》、唐晖的《时空一击》等等。所以，我们提出了新的定义——新中国美术中的青年时代，青年是新中国美术的重要创作者，肯定青年在艺术创作中的重要作用，而中央美院在这其中扮演了重要角色。这次展览，我馆在学术研究上也下了大力气，将展览作品做了学术划分，分为三个板块：Ⅰ新时代与新青年：1950 ~1965，Ⅱ 青春记忆与自我觉醒：1977~1984，Ⅲ 青春实验与自我确立1985~1990。同时将艺术家创作作品时的年龄特别展示出来。

这三个展览，都是对我馆的教师和毕业生的藏品的展示，从不同侧面，不同时间段，不同的切入点来进行策划，每一个展览的角度都不同。同样都是教师与学生的展览，因为有了具体而独特的策划和学术思考，摆脱了传统意义上的师生作品展模式，使展览有了新意，有了内涵。这也使得藏品的价值得到充分挖掘，充分展现了美术馆藏品的品质与特色，展现了美术馆的研究能力，有效增强了社会对于美院美术馆的认知度。

同时，通过这些藏品专题展，也为我们创造了许多新的发展空间：我们对于毕业生作品的收藏，因为展览的举办更加受到学生的认可；在举办国立北平艺专精品陈列的过程中我们就收到了刘小东、喻红夫妇的捐赠——李宗津的《平民食堂》，并且有许多老教师的家属和艺专的毕业生与我们联系，希望有所合作，并提供资料；青春万岁展也受到了武汉美术馆等多家美术馆的邀请，进行全国巡展。

美术馆的藏品是一座丰富的宝藏，保存好藏品、利用好藏品是美术馆典藏工作者的责任。以学术的态度

来对待藏品，研究藏品，发挥自身的特点与优势，明确自身定位，以藏品特色为主，不断地发掘自身潜力，就会使典藏工作在美术馆工作中发挥更大作用，真正起到为美术馆造血的功能。

2013年4月27日于中央美术学院美术馆


安迪·沃霍尔
ANDY WARHOL
中央美术学院美术馆
二层B展厅、四层展厅
CAFA ART MUSEUM
2B Gallery and 4th Floor Gallery



展览及研究

一 专题展览研究

中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）

展览时间：2013年6月6日至2013年12月1日
展览地点：中央美术学院美术馆4F展厅
主办机构：中央美术学院
承办机构：中央美术学院美术馆
学术顾问：潘公凯、徐冰
展览策划：王璜生
学术主持：曹庆晖
展览统筹：唐 斌
作品数量：约40件



图 1 海报图片

展览介绍

由中央美术学院主办、中央美术学院美术馆承办的“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”展览于2013年6月6日至12月1日向公众开放。（图1 ）

1918年4月，中央美术学院的前身——国立北京美术学校在著名教育家蔡元培的积极倡导下创立，这是中国历史上第一所由国家开办的美术学府。此后在中国20世纪早期社会大变革的特殊历史进程中，几经合并、停顿与重建，直到1950年中央美术学院成立。“艺专”时期是中国现代美术教育发展的重要阶段，奠立了美术教育与教学的最初形态。

然而目前对于“艺专”时期并无系统、专项的学术梳理与研究。中央美术学院美术馆在馆藏品整理与研究中，发现部分“艺专”时期师生的重要作品。藉此为基础，去年，我们已推出“馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”展览，以及为期两天的学术研讨会（有近30位专家学者参与），并将研究成果编辑出版。展览及学术活动在学界影响很大，也获得了良好的社会反响；另外，展览在文化部主办的“2012年全国美术馆馆

藏精品展出季”的项目中脱颖而出，获得全国美术馆馆藏精品展出季“优秀项目奖”！在此，我们继续推出了系列展的第二部分“国立北平艺专精品陈列（中国画部分）”。中央美术学院人文学院曹庆晖副教授继续担任展览的学术主持，因为这一部分在人员和作品上有失整齐，曹老师为展览的主题定为“丹青碎影”。



图 2 展览现场图片

本次展览展出近40件作品，涉及作者30余人，创作年代自1917年至1949年，贯穿了国立北平艺专发展的各个重要时期。这其中包括了国立北平艺专各个时期重要的中国画教学骨干郑锦、陈师曾、王梦白、姚华、徐悲鸿、林风眠、齐白石、张大千、黄宾虹、溥心畬、于非闇、宗其香、李可染、李苦禅等国画大家。他们也是中国近代中国美术史上的重要人物。此次展览作品多为上乘之作，并有意选择大师们很少面世的作品，十分珍贵。在展厅设计上采纳了中式传统建筑的元素，细长的轩窗，蓝灰色的复古墙面与中国画相得益彰。曹庆晖老师将他的研究成果“丹青碎影里的画学流变”贯穿到展览的主线中，揭示了北平艺专罕为人知的学院故事。（图2 ）

我们对“艺专”历史继续进行梳理，对“艺专”时期的重要学者、艺术家和师生进行研究，旨在发现、完善和再现“艺专”时期的史实和重要事件，进一步揭示美术教育思想、教学结构和艺术作品的历史价值和现实意义，继续深化对国立北平艺专的研究与挖掘，更全面地体现国立北平艺专的整体艺术面貌。通过此项目，填补“艺专”研究的空白，以展览、研讨、出版及更多类型的公共教育的方式，让后辈学子了解历史、铭记历史，同时也为同道中人提供更多的领域和资料，进一步研究的可能。

同时，以美术馆为平台，将所有的作品、文献资料转化为学术的生产力；以展览为载体，转化为公共事件。同期，我馆的官方微博继续报道了“北平艺专知多少”专题，向大家展示发生在民国时期最高艺术学府中，与“丹青”相关的点滴。在展览期间，我馆还策划和举办了共计十一讲的“山高水长·艺专的先生们”系列讲习会，充分保证了展览的学术性和研究性。展览作品集 也已推上出版日程，配合展览进行的公共教育活动也不断开展，真正实现了我馆的知识生产能力。

前言

文/王璜生

“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”自去年11月展出以来，引发了学界与公众对“北平艺专”历史及人物的较多关注及深入研究。不少专家学者参与到北平艺专及民国美术的研究工作之中。今年4月份，中央美术学院人文学院与美术馆联合举办了“北平艺专与民国美术”学术研讨会，来自



图 3 王璜生馆长发言

全国（包括港澳台地区）的几十位学者参加了研讨会，并提交了30多篇专题研究的论文，大部分涉及“北平艺专”。这对中央美术学院校史的完善，特别是对研究“北平艺专”在民国时期文化艺术及艺术教育方面的贡献、成果及特点，具有历史性的意义，而且厘清、补充和挖掘了很多历史问题及文献资料。中央美术学院正紧锣密鼓地迎接2018年的百年校庆，对一个中国最重要的艺术学院的百年历史，尤其是她在不同的历史及社会文化进程中的角色与意义做深入的研究与呈现，这是中央美院人、美院的后来者的文化职责。（图3 ）

“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）”获得了文化部“2012年度全国美术馆馆藏精品展出季优秀展览”奖。继“西画部分”陈列之后，我们又进行了“中国画部分”的研究和展出。创办于1918年的中国最早的国立美术学校，从一开始就考虑并着手设立“国画科”问题，并且，这一代表着中国本土及传统艺术的学科，在“国画”进入中国的现代美术及现代艺术教育的格局与进程中，担当着重要角色。但是，恰恰是这样一个开先河的美术学校和艺术教育学科，在复杂的历史变迁、特殊的社会现实、混杂的文化观念和多变的人事纠争中，北平艺专的“国画——画学”流变及历史轮廓，一直以来并没有得到较清晰的勾勒，包括人物、事件、学科建制及意义等等。正如这次北平艺专“中国画部分”陈列的学术主持曹庆晖副教授撰写的专论点睛式的题目：“丹青碎影里的画学流变”，“丹青碎影”，我们在“碎影”之中，在疏缺的历史文献、作品藏品、基础研究等等中，来艰难梳理和展示北平艺专的“画学流变”历史。

在这样的梳理过程中，有几个方面的问题特别值得深入展开探讨：

一、当一种来自于“西方”的现代教育体系包括学校体制、课程设置、学科分类等，与本土的文化传统、审美、价值观、画学方式等遭遇时，两者之间所进行的对话、矛盾冲突、改造与适应，这样的过程和特点对于中国的现代美术教育史的建构与发展具有特殊而重要的意义。

二、北平艺专多数掌门人的“留洋”背景，与他们的知识结构和文化理想，为这个现代美术教育机构带来了现代的学科理念。而同时，在“国画”的坚守与持进的特殊历史情境中，“文人”作为一种品质和文化精神，体现为一种对价值观的坚守和弘扬。当然，具体的历史过程及利益诉求会丰富和复杂得多。

历史的问题就像“喫橄榄”一样，越“喫”越有味，其实，我们也是在“喫橄榄”中学习到很多东西。

衷心感谢参与这次展览陈列工作的所有专家学者及工作人员！感谢为展览陈列及研究工作提供文献资料等的各界人士！

导论

文/曹庆晖

对北平艺专中国画系（组）教学沿革的梳理，可见“中国画学”演进与“写实主义”实践在艺专内部此消彼长的历史存在及其矛盾发生与演变的历史过程。若与之映照，可以看到中央美院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）不仅在总体上印证了这种历史存在——如作者群初由持守中国画学价值者占据主导，最后滑向标举写实主义价值者占据主导；艺术旨趣由注重笔墨抒写中见精神情趣，向注重生活描写中见精神情趣的移动——而且更为直观地呈现出了其中的丰富性、多样性和复杂性，由此也进一步促使每一位读者回到历史中去，思考这些民国北京画家在艺术习得与研讨、摩擦与论战中所做出的看法与批评是否“果真如此”？“精研古法”果真就“千篇一律”了吗？“偏重西法”果真就“将活的艺术生生弄死”了吗？馆藏北平艺专中国画精品向世人所揭示的，正是远比这些耳熟能详的交锋批评更为真实、丰富和复杂的实践存在。（图 4 ）

一、“中国画学”演进的多样律动

尽管“中国画学”在近代北京的演进依旧以摹古为前导和核心，但对于“古”之历史认知和知识建构其实也在日新月异地发展，并非一成不变。民初北京画坛实践已并不局限于陈独秀、徐悲鸿等“美术革命”、“国画改良”派猛烈讨伐的以董其昌、王石谷为代表的明清画学正统，而是呈现出多方面的拓展。一方面，随着官僚、商贾和文人自民初以来往来于京沪，着眼于有清以来金石入画的艺术实践、着眼于清正统派之外的个性派钻研，也在北京画坛得以展演。另一方面，随着1914年古物陈列所成立使皇家秘藏开放为公共资源，1920年中国画学研究会成立后与日本东洋画界密切的互访与展览交流，使以往不知其详的宋元遗珍以及包孕其中的中国画学流脉得以“重现”，由明清上溯宋元画学且以之为正宗渐成北京画坛上溯传统的主流性选择。再一方面，北京画坛画家学术生活交集密切，在国立、私立美术学校（如北平艺专、京华美专、辅仁大学等）以及民办、官办书画机构（如宣南画社、中国画学研究会、北京大学画法研究会、湖社、古物陈列所国画研究室等）中往来淘换生活的情形以及少则两三人多则十几人的雅集唱和活动十分普遍，追随其中的小辈儿学徒师承转益亦盘根错节，因此，这基本上是一个人际关系能交善当然也能交恶，熟悉指数相当高的熟悉人的艺术世界。在这样一个画人圈里，上述“古”之新知新解不仅容易播散，而且还容易促成进一步的交融，呈现出化古为新之变。更何况“师古人以启来者，事虽因而实创也。”在中国画学“摹古”和“仿古”的方法核



图 4 曹庆晖老师发言

心里，其实原本就包含着“复古更新”的辩证的逻辑目的。

从馆藏的在北平艺专1918年至20年代末在职的国画骨干师资陈师曾、姚茫父、陈半丁、王梦白、萧谦中、汤定之、余绍宋、凌文渊的藏品可见，在由明清上溯宋元画学的复古求新轨迹中，这些国画师资在有清正统派笔墨集成的基础上，开始自觉开掘明清个性派画家并由之而上溯元四家、宋人画家相关于山水花鸟的笔墨图示与精神趣味，同时间以对海派大写意花卉之金石作风的吸纳，其遗存作品也以不拘形似写胸中逸气的花卉、山水为多，且不失鲜活的造化感受，从多方面延展着中国画学的发展空间。

这些师资差不多都是清末民初进入北京的南方籍画家，而且不少人有来往京沪的艺术经历且与海派巨擘吴昌硕存在比较密切的亦师亦友关系，到京后多在京城各主要书画单位往来兼职，大多既是美术学校教授也是中国画学研究会评议，同时又是收藏清皇室历代书画珍玩的“古物陈列所”以及民间书画文物珍玩流通的“琉璃厂”的常客。其中，尤以江西义宁陈师曾当时“在京里很负盛名”，发起或参与了几乎所有重要的书画社团与活动，而他也往往当仁不让地自视为画人领袖。馆藏《师曾写白石词意》册页十余开表面所反映的正是当时画人圈对这位领袖意外早逝“忆人念往”的纪念。

《师曾写白石词意》是陈师曾1923年病逝后，商务印书馆北京分馆经理孙伯恒以其所藏陈师曾画南宋词人姜夔词意小品为联系纽带，邀请名流与同道丁佛言、郑孝胥、周大烈、姚茫父、汤定之等人填词题跋、续文题签而成的合璧纪念册。从这套小品册页的风格来看，胜之以笔简意足。作者中锋用笔，或上溯宋元笔墨图式，或写以造化体悟，在枯笔、率笔的勾染点虱中洋溢着拙厚的金石趣味。从金石入画这一面而言，包孕着陈师曾与吴昌硕的现实交往和精神沟通；从上溯宋元对米氏云山、边角小景的转化这一面而言，则部分呈现了他作为中国画学研究会评议对古物陈列所对应藏品的理解和消化；而从写以造化体悟这一面来说，则反映了齐白石《借山图册》所给予陈师曾的那种明乎心而见于笔的直接启发。

被孙伯恒约请为《师曾写白石词意》题跋十三通的姚茫父，是陈师曾书画实践与理论的知音，也是精通诗书画印、词曲乐律、碑版古器并从事画学教育的“一时大师”。艺专之外，他还在1925年被推举为私立京华美术学院院长。他一生为陈师曾赋诗题跋甚多，其中1916年作《朽画赋》一篇以赞颂陈师曾书画艺术缘起，较为全面地论述了他自己对中国画学的认识，特别强调诗书画的结合及其表意抒情功能以及书法基础之重要。馆藏姚茫父1928年作山水花鸟6幅，是他1926年脑溢血后半边身子不能动了的作品，也是国立北平艺术专科学校图书馆的旧藏。其中山水设色，结体以“董王”图式为基础，但融以宋元笔墨和造化生机，浑厚灿烂；所作花鸟，题材、作风近海派，追求金石入画之古拙苍劲与赋色饱满艳丽的辩证对比关系。创作完成这几幅画的1928年于姚茫父而言已有总结人生的征兆，集其生平论著、反映人生成就的《弗堂类稿》在这一年由中华书局印行，两年后姚茫父病逝。

和陈师曾、姚茫父学有渊源、留学日本（不学美术）、归国后在政府部门任职的履历略近的是余绍宋，他是民初北京邀集同好、结社论艺的“宣南画社”的实际组织者，并且在中国画学研究方面他有不输于陈、姚的贡献，分别在1926年和1932年出版了“中国画学开系统研究之始”的《画法要录》和“第一部书画录著

作的专科目录”的《书画书录解题》。不过需要特别注意的是，余绍宋在书画实践方面存在着和清以来大兴的尊碑思潮不一样的认识。他虽然于北碑着力甚久，但既不拘泥于碑学亦不为抑帖之时风所动，而是在碑帖之间对尊碑抑帖论有自己独立的看法，由此形成他兼容碑帖优长的书学取向，而正是这一内在的书学取向决定了他在书画界的位置。有评价说：“当代二大书家，吴昌硕得力于碑，余绍宋得力于书”，又谓“以文人画而论，吴昌硕、陈师曾和余绍宋可谓三鼎甲。”馆藏余绍宋作品是文人绘画中常见的“易成而难好“的题材松竹梅兰，是他病故前两年1947年的作品，从中可见在人格理想寄寓的传统文化价值观下，余绍宋的书学取向和绘画实践之间一脉相承的风格联系：刚柔相济、苍劲妍润。

余绍宋是1915年33岁时从宣南画社起步学画的，画社所尊导师即汤定之。陈师曾初到北京时加入的社团也是宣南画社，以后加入的名家还有萧俊贤、贺履之、陈半丁、汪慎生、王梦白等人，彼此之间非常熟络。及至中国画学研究会发起成立，画社同仁陈师曾、汤定之、陈半丁等多人都被添列为画学研究会评议。汤定之是有清“道咸画学中兴”之名家汤贻芬之曾孙，有记载说他“山水学李流芳，以气韵清幽见重于世。又善墨梅、竹、兰、松、柏，用笔古雅，自成一家。书法隶行并佳，题画书法和画法相调和。”同时还说他作画运笔绝速，往往一气呵成，但因其作品流传有限，往往难得其秘。令人惊喜的是，此次在馆藏中觅得汤定之山水和松各一幅，足可尽观其详。从中可见汤定之山水虽起手于明末李流芳，但意近宋元且笔笔生发，较李流芳用笔更加放纵活泼。而所画虬松则能本乎己意，悬腕中锋，画以书出，颇能反映其在碑、帖上下的功夫。余绍宋相从汤定之作画十有余年，知其造诣精深，受他影响也较大。

汤定之1933年后寓居沪上，而余绍宋则在1928年离京赴杭定居。余绍宋在京期间曾于1921年和1926年两次出任司法部次长，并曾代理总长。官居高位却始终钟情绘事甚至最终无意仕途、辞官钻研画学，这样的情形在民国北京并不少见，与之类似者还有凌文渊。民初之际凌文渊曾担任财政部次长并于1923年代理财政总长，后来辞职专心在艺专当起了中国画系主任、教授。馆藏中有其1923年所作梅花一幅，枝繁叶茂，笔健气清，格调不俗，应是他政余遣兴、书画相生之作。另有一件无年款凭石牡丹，横涂竖抹，以没骨法出，有金石意，似能窥见与吴昌硕、齐白石大写意花卉作风之间的联系。

相对于陈师曾、姚茫父、余绍宋、汤定之的家世背景或者出身履历，早期师资中的陈半丁、王梦白、萧谦中则基本上是通过拜师走向鬻画道路的平民职业画家。1906年由沪来京的陈半丁是吴昌硕的高徒，在上海生活的十余年受惠于任颐、蒲华等海派诸家影响颇丰，吴昌硕1910年来京盘桓数月为其把场所写画润对他的评价是“性嗜古，能刻画，写花草人物，直追宋元。”从馆藏无年款花卉四条屏笔墨中可见陈半丁吸吮海派写意花卉之根柢，笔致劲秀活泼，气局清新舒朗。1927年陈半丁在中国画学研究会内部分裂后由评议跃升为副会长，在北京画坛根基渐稳。1919年由沪来京谋生的王梦白，曾经接受吴昌硕、陈师曾的教诲，于青藤白阳、扬州八怪之花鸟画用力甚勤，亦坚持观察默写以体会造物，其天性骄纵，写于甲子新秋（1923年）的一幅狸奴尤显其笔墨落拓不羁、富有天趣的本色。1938年王梦白去世后，正是宣南画友陈半丁发挥已有影响，在琉璃厂“集粹山房”为其召集同仁友好举办义卖，料理后事和接济家眷。馆藏一幅梦白遗墨、半丁补题

“季季秋色下，幽然自相存”的水墨花石也正是二人交谊深厚的物证。萧谦中1903年以后即多次往来北京并在此拜师画宗“四王”的姜筠，及至1921年最终定居此地后也被聘为中国画学研究会评议，从那时起萧谦中开始逐渐由四王上溯，“窥宋元之秘”，并在30、40年代形成以青绿为主、融清初个性派画家“二石”（石涛、石谿）、梅清、龚贤与元四家王蒙画风于一炉的苍茫浑厚作风。馆藏其1936年作青绿山水《秋岭归云》正是这一成熟画风的代表，时与同样以浑厚苍茫著称的萧俊贤有“二萧”之誉，但相对而言，萧俊贤多基于元四家之黄吴生发，萧谦中则多依托清初二石诸家融变，因而风格差异非常明显。

艺专1918至20年代末在职的这批早期国画骨干师资，除陈半丁、萧谦中居京和受聘较久外，其余或逝或徙在20年代末30年代初差不多已不在岗任教或在京居住，值此前后直至40年代末应属于艺专发展的中、后期阶段，这一阶段有馆藏存世且曾在职的重要师资有齐白石、溥心畬、黄宾虹、张大千、于非闇、吴镜汀、秦仲文、陈缘督、李智超、吴光宇、王雪涛、颜伯龙、黄均、李苦禅、李可染、卢光照等人。与艺专早期师资基本由朋辈构成所不尽相同的是，此中已有师承渊源有自且在实践中逐步生长个人风貌的后辈画家涌现，师徒共校的景观已不鲜见，而且若和艺专早期国画师资多数年寿不永相比较的话，中、后期国画师资普遍要长寿，画学实践显然要充分和成熟得多，因而也才有齐白石、黄宾虹的大器晚成。从其藏品来看，在早期师资多样实践的中国画学之路上，中、后期师资在成熟和拓进两方面都有很大发展，山水、花鸟、人物兼备，尤其在金石写意和工笔重彩两方面成就突出，其中的代表者莫过于齐白石、溥心畬、黄宾虹、于非闇、张大千这5人。

馆藏作者中以齐白石遗存数量最多，此次选展一为其1924作十二开草虫册页，一为其1936年国立北平艺专藏松鹰图轴，均为齐白石居京衰年变法、自成家数时期的精彩之作，置身其前可见齐白石这一时期笔墨渐老、气局渐厚、日臻成熟的艺术发展轨迹。齐白石1917年55岁来京之前于诗书画印均已涉猎且已有成，同时笔之所至亦不乏《借山图册》、《石门廿四景》这样笔墨简练朴实、造境出奇制胜、画格超逸高迈的佳构，但总体来说，此前齐白石对于中国画学之道的摸索和参悟全凭自发，这也就意味着他的上手全赖于眼见自然造化与画学图式及眼见后的勤炼与勤学，但在更高层面上，基于哪些画学资源以及为什么基于这些画学资源去表达个人在自然造化中的感悟、孰为主孰为次等问题上，齐白石却有些懵懵懂懂，不那么自觉。他很懊恼也想不明白为什么自己追步八大山人、“自谓颇得神似”的画风，北京人就是不买账，这其中显然也并不全然是当时白石名不见经传和京人购藏趣味的问题。正是陈师曾真正看明白了齐白石的问题所在，在与齐白石的交往中因地制宜地向他建议说：“画吾自画自合古，何必低首求同群”，齐白石才逐渐在内心深处理解画学之道更高层面上的取舍以及如何真正以我为主的道理并将之转化为实际的行动。1924年创作的十二开草虫册页正是这一转变期的重要物证，他去八大作为遗民“墨点无多泪点多”而郁积于笔墨的愤与孤，用为建构自己作为农民在“天下太平、人生长寿”的生活理想下与土地生灵息息相通的笔墨营养，在进一步加强工与率、色与墨的对比辩证统一中，筑起自己丰健郁勃的花鸟世界和精神家园。这在1936年松鹰图轴中也有体现，齐白石将八大的笔墨与境界作了适度间离，要其笔墨表现而去其境界表达并使之为己欲追求的境界服

务，由此形成八大底白石面的这一路作风。

在30年代供职于北平艺专并兼任中国画学研究会评议的溥心畬，有着和齐白石不一样的身份经历和天资慧根，他是旧王孙，，属于“文而慧”的一类作家。他作画“满不在乎”且懒于创稿，常常是以古画为稿借之发挥，但却能点铁成金，较之原稿更胜一筹，为此他的学生启功这样评论说：“他的画名之高，固然由于他的画法确实高明，画品风格确实与众不同，社会上的公认也是很公平的。但是若从功力上说，他的绘画造诣，实在是天资所成，或者说天资远在功力之上，甚至竟可以说：先生对画艺并没用过多少苦功。有目共见的，先生得力于一卷无款宋人山水，从用笔至设色，几乎追魂夺魄，比原卷甚或高出一筹，但我从来没见过他通卷临过一次。”那么，是什么福佑溥心畬的这种“闻一知十”的绘画理解力即天资的呢？应该是他对唐诗、对碑、对楷、对家藏书画的广闻博见和下力钻研。他常说取法乎上，上溯至尽，自能化古为新；又说画不用多学，诗作好了，画自会“空灵”；所给的皆为画外功夫和学养修炼的指示。何谓中国画学？由此亦可见一斑。馆藏中有溥心畬1941年作《荷花》和1948年作《墨笔山水》两幅。荷花一幅，意出杜诗，轻抹漫写，笔到天成，确有古雅空灵之致，绝非矻矻死学者所能造；山水一幅，似翻勾古人画稿，全以小笔淡墨而出，另造清明世界，古雅超脱，一尘不染。

1937年，黄宾虹入职北平艺专并兼任中国画学研究会评议，原本足可期待的齐、溥、黄三星同耀的艺专中国画学之舞却因接踵而至的七七事变未能实现。江山变色，世道维艰，齐溥蛰居，南来走不脱的黄宾虹也只能委身于北平艺专和新立的古物陈列所国画研究室教书课徒。他“伏居燕市将十年，谢绝酬应，惟于故纸堆中与蠹鱼争生活。书籍、金石、字画，竟日不释手”，在禁闭的生活中逐渐建构起真正属于黄宾虹“浑厚华滋”的自我风格，而得以建构的画学基础即此前在上海定居卅年间自师古人到师造化阶段的艺术积累。黄宾虹在平十一年，总结既往，潜心钻研，对有清道咸间金石学兴起为中国画学之中兴深思熟虑，既在理论上完整地阐述了个人以“五笔七墨”为核心的笔墨观，又在实践上实现了前所未有的“墨团团里天地宽”的笔墨意境与技巧飞跃，迎来了自己大器晚成的创作成熟期。馆藏《山居图》一幅作于1948年夏，具有黄宾虹晚年笔墨的典型特征，虽非巨构，却饱含深意，笔墨翻滚处时有一种按捺不住的欣喜跃然纸上，也就是这一年的七八月间，黄宾虹南飞上海、定居杭州西湖栖霞岭，了却了叶落归根的夙愿。

和黄宾虹同在古物陈列所国画研究室任导师的还有于非闇和张大千，于、张二人是莫逆之交，于1942年、张1947年也曾先后被艺专聘任过一段时间。

于非闇以工笔花鸟著称北平，但是他真正将重心偏移到工笔花鸟并确定研修“日课表”则是从1935年开始的，此前他就师民间，学治颜料，学养花虫，学山水花鸟和工笔简笔，亦曾师事齐白石。1935年后于非闇专攻工笔花鸟即是自我发展由博而约的需要，内中也暗合五四以来以院体写实矫正文人逸笔的潮流，同时也离不开张大千劝他弃小写转工笔，专攻双勾花鸟画。由此于非闇开始从明末陈老莲上溯宋人，进而专学宋徽宗，以自己栽花养鸟的经验从事写生，并吸纳丝绣、缂丝和民间绘画的艺术特色，逐渐形成既不同于文人“野逸”也有别于院体“富贵”而又能兼得其长的于派自家面貌——一种郁勃的端妍之美，成为屈指可数

的20世纪工笔花鸟画开派名家。馆藏于非闇工笔花鸟画有数件，而尤以与颜伯龙合作、由溥心畬跋“东风千数晓，啼鸟万家春”的无年款巨幅花鸟为佳。于非闇在图中绘禽鸟十余种，姿态各异，栖息嬉闹于花竹间，其工丽严整与生动活泼的矛盾统一令人过目难忘，从中可见于非闇在写生和临摹两手都硬又能相互沟通的水平。

张大千给于非闇以教益和影响，于非闇也曾为张代言与徐燕孙笔战，还将张大千和溥心畬并称“南张北溥”。张大千确有与溥心畬媲美之能，两人于画都有天纵之才，见多识广，能学嬗变，徐悲鸿甚至在1936年就已经直呼“张大千是五百年来第一人”了。这“第一人”此前和此后两度精研古法之实践与心得颇令人瞩目。20年代末30年代初，张大千主要研究唐宋元明诸家技法，摹仿几近乱真，尤以仿石涛最富盛名。40年代初张大千有敦煌之行，画学研讨由宫廷院体、士夫绘画上溯六朝工匠壁画，传统资源开拓，画风亦随之大变，尤其在青绿、金碧山水方面别开生面。馆藏张大千作品有数件，品相完好，质量上乘，其中一件为作于1937的意写黄鹤山樵诗，所展现的正是张大千对元四家王蒙缜密笔墨的学习理解和实践性转化。另一件为1944年峨眉山水图，取景横阔，以复笔重色描绘层峦叠嶂，所呈现的是受敦煌壁画影响的水墨与青绿相结合的山水作风。

上述诸家之外，吴镜汀、秦仲文、陈缘督、李智超、吴光宇、王雪涛、颜伯龙、黄均、李苦禅、李可染、卢光照等人，在30、40年代于中国画学亦多有研探且小有成绩，但总体说来，他们属于民国北京画坛尚在成长的中国画学青年军，是画学之路上的又一辈后继者。其中吴镜汀吴光宇伯仲、陈缘督、秦仲文、黄均等人受业于20、30年代的中国画学研究会，他们的馆藏作品以山水、人物见长，绘画语言相对偏工一些；王雪涛、李苦禅、颜伯龙、李智超、卢光照等人毕业于20、30年代的北平艺专，他们的馆藏作品以花鸟、山水见长，绘画语言相对偏放一些。若再细加观察，可见这些画家中擅长写意花鸟者多出自北平艺专，受齐白石影响多一些；擅长工笔人物者则多出自中国画学研究会，受徐燕荪影响大一些。当然，这仅是为描述方便而做出的归纳，实际上，他们在学习中往往转益多师，受惠于诸家教授或评议。包括晚至1946年才因徐悲鸿聘进入北平艺专工作的李可染——他1932年肄业于国立杭州艺专——也是向齐白石、黄宾虹两方面学习。

二、“写实主义”实践的发展递变

“写实主义”于艺专之异军突起，当然是以徐悲鸿1946年率队入平、重张艺专为标志。但是就民国北京地区之艺专总体而言，五四时期“写实主义”先声在创作上的显现则应始于郑锦。

在康有为1917年呼吁“以院体为画正法”、“以郎世宁为太祖”的时候，在徐悲鸿1918年于北大画法研究会大谈其中国画改良之主脑——“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画可采入者融之”——并进而积极争取1920年赴法留学的时候，在陈独秀1919年在《新青年》答吕澄呼吁“革王画的命”，“采用洋画的写实精神”的时候，全力运营北京美术学校的郑锦在筚路蓝缕的学校美育工作之余，则已有成绩不俗的折中东西洋之长的“新国画”作品问世。馆藏郑锦的两件取材花卉动物的作品均作于1920

年，总体上是院体精工传统与西画写生观念相结合的写实作风，这正对应着五四科学时流，其中用于贺寿的玉兰孔雀技法以勾染填彩为主，另一幅狐狸则在勾染填彩的基础上辅以没骨晕染法，以表现岸边泥沼、花卉在水中的倒影以及狐狸留下的爪印，显然后一幅更为直观地反映了毕业于日本京都美术学府的郑锦，在中、日、西三方绘画艺术语言之间以真实反映对象为结合点所作的协调尝试，而这一实践也最早应和了康有为、徐悲鸿、陈独秀等人连续发动的中西写实融合的绘画舆论。不过郑锦的实践先发远不及康、徐、陈等人舆论先发的影响力，而随着郑锦辞职和淡出画坛，他很快就被“健忘的”美术史遗忘了。

1926年，徐悲鸿从法国留学回来，认为“欲振中国之艺术，必须重倡吾国美术之古典主义……欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义”。徐悲鸿是一个文化现实感很强的人，但毕竟不是史论家，他此时的主义话语，与其说是逻辑严密的理论概念，不如说是沾染了近代欧洲以“主义”论说美术史与美术潮流的习惯；与其说他是经留学法国从美术思潮上参透了Realism，不如说他是将欧洲美术自古及近的写实性语言与图示均归于“写实主义”范畴。他在这里所说的欧洲“写实主义”主要指“体物之精”、“构境之雅”，本国“古典主义”主要指“尚意境、精勾勒等技”，是基于“中国画学衰败”的问题和“中国画改良论”的认识，对所寻求的治弊之法给予的“主义”描述，不仅与欧洲美术史上的Realism不全是一回事，而且就中国历代绘画观念和流派而言也实无名曰“古典主义”者。其实这里很容易造成概念混乱的所谓“重倡吾国美术之古典主义”、“必采欧洲之写实主义”，其本旨依然不出康有为“以复古为更新”、蔡元培“用科学方法以入美术”等人的主见，主要还是对写实性技术方法的自觉勘探，而略不同前者是徐悲鸿“学于欧既久，知艺之基也惟描”，对用以“实写”的素描方法在理解上更深入，位置也摆得更高，他此时就已经认为“研究绘画者的第一步功夫即为素描，素描是我们的基本学问，也是绘画表现唯一之法门”，是为他日后“素描为一切造型艺术的基础”的最早表述。不过这里特别要提醒的是，切忌脱离时代地对徐悲鸿所说素描进行狭隘理解。在徐悲鸿看来，能够臻于对象“惟妙惟肖”的单纯表现就是一等一的素描，其“新七法”归纳亦旨在绘画原则揭示而非具体方法规定，徐悲鸿也从未将素描法作为论艺的借径和标准，徐悲鸿以及他那个时代的留学生并未将某一种素描方法定于一尊。因此，与其说徐悲鸿强调素描方法，还不如说徐悲鸿强调惟妙惟肖更本质。

我们看到徐悲鸿日后写实主义新国画创作实践主要是绘画语言层面惟妙惟肖的写实改良，而创作逻辑依旧未脱托物言志的中国画学传统，其新国画大宗是融入洋画写实观念而又发挥笔墨形似效能的花卉翎毛走兽和历史神话人物——馆藏徐悲鸿30、40年代所绘马、鹊、鸡以及钟馗即属于此——而较少直面社会万象、取材现实人生的创作。因此，若上溯联系郑锦之先发改良实践，可见徐悲鸿的写实主义新国画创作实践与之基本属于同构演进；而若往后观察，也就可以明白徐悲鸿为什么邀聘并鼎力推举蒋兆和、李桦、叶浅予、宗其香等新兴人物画家——在三教师罢教论战期间，徐悲鸿特别以这些新兴作家的创作来回应对他摧残国画的指责——这是因为徐悲鸿正是从他们的作品中感到了一种——也是他梦寐以求的——艺为人生的写实主义新国画生长，具体表现出来就是它不仅是语言形式上惟妙惟肖的写实改良，还包括题材内容上切近广大人生的重

大改观，是反映为形式改良、内容改变的创作逻辑的变革——变托物言志的间接与意指，为直面对象的直接与直达。而这些作品及师资在40年代后期的呈现与集中，使写实主义在北平艺专发生前所未有的异军突起之势。

馆藏李桦1947年作《天桥人物》册页是当年被徐悲鸿推崇有加的一套作品。李桦出身于广州市立美术学校西画系，是鲁迅哺育成长起来的新兴木刻代表，艺为人生和放笔直干原本就是他这样左翼木刻青年的思想和行动特质，被徐悲鸿聘任到北平艺专后对北京天桥市井生活情有独钟，遂以西画速写和中画简笔相结合的方式创作各式人物十余开，情真意切，笔致活跃，与陈师曾早年所作《北平风俗图》相比较而言，各有千秋但更近生命对象活泼泼的呈现。徐悲鸿观后欣然跋曰："几个南腔北调人，各呈薄技度余生；无端落入画家眼，便有千秋不朽情。"并认为"以此而言新中国画之建立，其庶几乎。"

馆藏宗其香1947年作《嘉陵江上》是能够比较充分地反映徐悲鸿写实主义美术教学成果的一件作品。作者宗其香是徐悲鸿在40年代中央大学培养的学生，他以中国笔墨写重庆夜景并于笔墨点染中包含无数物象光影的艺术探索和尝试尤为徐悲鸿所欣赏，此后在筹备中国美术学院、重办国立北平艺专时，一直将宗其香带在身边。这幅以纤夫为主要表现对象的《嘉陵江上》是宗其香当年在重庆完成的的第三稿，它在选取日常所见生活内容、通过素描人体练习获得的写生技能以表现人物形象、以水彩写生人物与风景等方面的特色，都体现了徐悲鸿重庆中大教学所要求的主要方面。这件作品的人物塑造源于生活，并未做高于生活的拔高描绘，勾勒与色墨衔接妥帖自然，是当时画坛上少有的写实主义新国画人物画力作。到1949年5月，作者进一步赋予这件作品以宏大的政治寓意，题写了"将革命进行到底，解放全中国人民。"

馆藏吴作人1948年作《藏牦》是作者在平忆写边地旅行写生所见的消暑之作。作品取材牦牛，画古人所未画；运笔以没骨为主，形象概括准确而不乏气韵生动之致。吴作人是徐悲鸿最为看重的嫡系弟子，从比利时留学回来后与徐悲鸿在中央大学一同推动写实主义作风，对于吴作人1943年那一次西北边地旅行写生以及绘画制作，徐悲鸿曾经评价说："摹写中国高原居民生活，作品既富，而作风亦变，光彩焕发，益游行自在，所谓中国文艺复兴者，将于是乎征之夫。"其中所表彰的即吴作人能够以小我去切近广大人生的写实主义之变，并将这一由吴作人所反映出来的趋势视为中国文艺复兴时代来临之征兆。

馆藏中还有数件叶浅予40年代后期的作品，如1945作《苗乡山水》以及1948作《苗女》、《朝鲜双人舞》、《成都风光》等。这些作品笔锋生动，笔调诙谐，平中见奇，动中肯綮，特显其"见其所见"与"遗其所不见"之取舍概括之智慧与功力以及以简笔漫写入画之特色。在徐悲鸿看来，"在国画上如此高手，五百年来，仅有仇十洲、吴友如两人而已，故浅予在艺术上成就，诚非同小可也。"进而他不无感慨地议论道："艺术固当以现实为满足，即海市蜃楼、列子御风、百兽率舞、凤凰来仪、极乐世界、地狱变相，凡思力所至之境，亦应为艺术所至之境。惜中国近数百年来，类多低能作家，举所理想，无非残山剩水，枯木竹石，此以人生言之，已如槁木死灰，无复有活趣，安用有此等艺术乎!故吾人必须先把握现实，乃可高谈理想，否则，定是阿Q，凭胡说过瘾而已!毫无补于事实也。中国此时倘有十个叶浅予，便是文艺复兴大时代之

来临了。”

三、“中国画学”和“写实主义”及其律动与递变是中国现代主义美术的有机组成

综上所做全部讨论，可见，晚清民初特别是五四新文化运动以来，就职北平艺专的画家对中国画历史与价值始终有两种不同的认识逻辑和实践方案，即一为“中国画是进步的”认识逻辑下以学古知新求继承和发展的“中国画学”策略性实践与方案；一为“中国画学衰败”的认识逻辑下出现的以中西融合的写实方法予以改良的“写实主义”策略性实践与方案。虽然这两种不同的认识逻辑以及策略性实践在北平艺专卅年沿革史上渐有摩擦且最终产生激烈的矛盾冲突并以后者胜出，但从本质上讲，二者之间并不是艺术语言学意义上的新与旧、传统与现代这般简单的二元对立关系，而是在共同面对鸦片战争特别是五四运动以来在中国社会各方面引燃的以救亡图存为题的现代性突变时，在教育实践和艺术实践层面做出的自觉而不同的复杂回应与演进。正是基于此——对表现为救亡图存的现代性处境的不同思考和选择，本文认为中国画学和写实主义及其律动和递变是中国现代主义美术的有机组成，更明确地说，就是写实主义是中国美术的现代主义，中国画学也是中国美术的现代主义，而且是真正自主性的现代主义。这是本文在结尾时要特别强调说明的。

在同为现代主义的判定下，我们看到，讲求临摹为本的中国画学的律动丰富而多样，并非千篇一律；强调西法写生为先的写实主义发展深入且深刻，也没有将活的艺术生生弄死。写实主义最终在北平艺专的胜出，并不意味着中国画学落后。艺专之外，同时期在平书画社团以及学校国画教育依旧秉持中国画学的逻辑并已形成完整配套的学古知新的课程体系。新中国成立后的30年间，曾被陈师曾、黄宾虹等人推进的“中国画学”演进在“去其糟粕”中日渐缥缈甚至断裂，而徐悲鸿倡导的“写实主义”则被“取其精华”地充分消化发展，渐成画坛主流和画学正宗，在相当大的程度上是日益意识形态化的文艺管控对既有画学逻辑和方案进行政治（政策）剪裁、选择的结果，非画坛内部充分的、自由的学术讨论和交流发展的结局。其中学术曲直，中国画是进步了还是后退了，其精神是活了还是死了，亦非几句颂扬或谩骂即能解答。

2013年5月18日初稿于养誉堂，26日节选

“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会综述

按：我馆为保证“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”展览的学术性，在2013年9月中旬至12月初，策划和举办了“山高水长·艺专的先生们”系列讲习会。该讲习会也是中央美术学院95周年校庆系列活动之一。讲习会共十一讲，由美术馆馆长王璜生和美术史系副主任曹庆晖共同策划，每周三晚进行，历时两个多月，主讲人包括老中青三代美术史专家和学者郎绍君、刘曦林、朱青生、潘公凯、王鲁湘、宋晓霞、华天雪、杭春晓、曹庆晖、吴洪亮十人。讲习会以专题形式分别讲述北平艺专历史上重要画家的艺术人生与事件，兼及回顾和总结近年来围绕这些画家所举办的一系列研究展览及其取得的相关经验和成果。这次讲习会吸引的不仅仅是校内的学生，还有更多来自社会的听众。

第一讲

主　题：丹青碎影——艺专的先生们和他们的画儿

时　间：2013年9月18日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：曹庆晖（中央美术学院副教授）

主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）

2013年9月18日18:30，由我馆主办的中央美术学院95周年校庆系列活动之一“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第一讲，在美术馆学术报告厅正式举行。该场讲座由我院副教授、美术史系副主任曹庆晖主讲，主题是“丹青碎影——艺专的先生们和他们的画儿”。主持人王璜生首先对讲习会的缘起和筹划进行了简短介绍，特别向参与我馆北平艺专藏品研究项目的曹庆晖副教授在此次策划过程中付出的努力表达了诚挚的谢意。曹教授的演讲以我馆收藏的北平艺专教师的国画、西画作品为对象和线索，并基于此着力考察三千年未有之大变局中，艺专教师如何应对、选择和生存的问题。曹教授首先对北平艺专自1918年以北京美术学校之名建立以来的大体沿革过程予以了梳理和交代，指出艺专历史上命运多舛之演变实为中国近现代美术演变的一个缩影。曹教授将艺专沿革划分为三个时期，即1918-1928年左右为艺专发展的早期，1928-1945年为艺专发展的中期，1945-1949年为艺专发展的晚期，并对这三个不同历史时期的现象与逻辑做出如下的分析和判断。（图 5 ）



图 5 曹庆晖老师演讲

早期：1. 国画师资骨干，除陈半丁、萧谦中居京和受聘较久外，其余或逝或徙，在20年代末30年代初差不多已不在岗任教或在京居住。他们就职艺专外，亦是北京宣南画社、中国画学研究会、北大画法研究会、湖社等知名美术社团的骨干成员。馆藏遗存以花鸟和山水为主，除郑锦采院体精工传统和西画写实方法折中之作风外，其余多数画家皆以“中国画学”之宋元明清家数为本，导以有清以来勃兴的金石碑学修养，融以造化体悟，在继承中有变化，风格并不千篇一律，所谓近世中国画学衰败之极的时论和深义颇堪后人深思。2. 西画师资对于画学发展之过去和未来、本土和外来的思考与国画师资骨干不尽一致，其中的骨干将写实洋画以及洋画写实之手段视为拯救中国画学颓败、有用于社会人生的利器而积极加以推广，但在古都北京并未形成如火如荼的所谓洋画运动，其中活跃分子最终也先后离去，在沪杭等地寻找引进和发展西洋画的空间和机会。 3. 中西师资之间在主张与实践方面多元并进，初能“和而不同”，但背后所潜伏的不同逻辑选择下的矛盾已隐约出现，以后的事实表明，在一定条件下这种矛盾将被激发和凸显。

中期：1. 这一时期以卢沟桥事变为节点，有之前的国立北平艺术专科学校和之后的留守北平之国立北京艺术专科学校、内迁重庆之国立艺术专科学校的分别。在北平活动且有馆藏品存世的著名国画家主要有齐白石、溥心畬、黄宾虹、张大千、于非闇等人，重庆方面则有林风眠、吕凤子、潘天寿等人。就北平来看，以中国画学价值与学问为基础，取法乎上、深研画学、发现传统、穷变造化、化古为新、开派成家，正是这一阶段名家书画发展的一个基本事实趋势，其中尤以金石写意、工笔重彩方面的语言推进引人入胜，而这一趋势的客观存在也启示后人深刻反思“五四”以来批评中国画学衰败的意义和问题所在。2. 这一时期同时也是美术留学由高潮而在“二战”中逐渐势微的过程，继李毅士、吴法鼎、徐悲鸿之后，馆藏中常书鸿、秦宣夫、吴作人所勾画，主要是取法欧洲学院绘画这一条主线，近现代另外一条经由日本取法西方的线路在馆藏中反映得相当薄弱。即便如此，通过已有馆藏也能看到，这些留学生因所在国文化以及所在学院及画室的不同，所接受到欧洲学院绘画传统也各具风采，并非千人一面，也并非和现代派绘画新风毫不相干，我们不能处于对欧洲学院派绘画陈腐而固执的想象就抹煞了其民族学派的差异性以及留学生所能接受到的多样性作风的影响。3. 这一时期师资间不同的画学逻辑选择间的矛盾已时有摩擦。

晚期：1. 这一时期，徐悲鸿怀抱“办一所‘左’的学校”的理想，招引门徒，邀聘名家，刷新师资，大力倡导他视作中国文艺复兴标志的“写实主义”，力推素描作为造型训练的基础门径，不遗余力地揄扬吴作人、李桦、叶浅予、蒋兆和、宗其香等见出文艺复兴光彩的新兴作家，渐有徐悲鸿学派以及由徐悲鸿学派主导、团结各家各派所形成的写实主义美术教育之模样。2. 不同的画学逻辑和选择在特殊的历史条件下被激化。徐悲鸿“独持偏见、一意孤行”，勇于迎接不同认识和不同宗派对其“摧残国画”的指责和排挤，直陈己见，“勇猛精进”，为“写实主义”在北平画坛生长赢得了艺专这一席之地。3. 徐悲鸿赢得艺专，胜在对师资结构的刷新，但这并不意味着他主张和实践的中西结合的写实主义，在文化价值上先进于弘扬文人画价值的中国画学逻辑。

曹教授最后总结说：1. 晚清民初特别是“五四”新文化运动以来，就职北平艺专的画家对于本土绘画

历史与价值始终有两种不同的认识逻辑和实践方案：即一为“中国画是进步的”认识逻辑下以学古知新求继承和发展的“中国画学”策略性实践与方案；二为“中国画学衰败”的认识逻辑下出现的以中西融合的写实方法予以改良的“写实主义”策略性实践与方案。虽然这两种不同的认识逻辑以及策略性实践在北平艺专卅年沿革史上渐有摩擦且最终产生激烈的矛盾冲突并以后者胜出，但从本质上讲，两者之间并不是艺术语言学意义上的新与旧、传统与现代这般简单的二元对立关系，而是在共同面对鸦片战争特别是五四运动以来在中国社会各方面引燃的以救亡图存为题的现代性突变时，在教育实践和艺术实践层面做出的自觉而不同的复杂回应与演进。正是基于此，对表现为救亡图存的现代性处境的不同思考和选择——中国画学和写实主义及其律动和递变——其实都是中国现代主义美术的有机组成，更明确地说，就是写实主义是中国美术的现代主义，中国画学也是中国美术的现代主义，而且是真正自主性的现代主义。2. 在同为现代主义的判定下，我们看到，讲求临摹为本的中国画学的律动丰富而多样，并非千篇一律；强调西法写生为先的写实主义发展深入且深刻，也没有将活的艺术生生弄死。写实主义最终在北平艺专的胜出，并不意味着中国画学落后。艺专之外，同时期在北平书画社团以及学校国画教育依旧秉持中国画学的逻辑并已形成完整配套的学古知新的课程体系。新中国成立后的30年间，曾被陈师曾、黄宾虹等人推进的“中国画学”演进在“去其糟粕”中日渐缥缈甚至断裂，而徐悲鸿倡导的“写实主义”则被“取其精华”地充分消化发展，渐成画坛主流和画学正宗。在相当大的程度上是日益意识形态化的文艺管控对既有画学逻辑和方案进行政治（政策）剪裁、选择的结果，非画坛内部充分的、自由的学术讨论和交流发展的结局。其中学术曲直，中国画是进步了还是后退了，其精神是活了还是死了，亦非几句颂扬或谩骂即能解答。

曹教授的讲演，对历史沿革梳理清晰，将艺专的历史、作品和观念整合一体予以讨论，信息量非常大。主持人王璜生在讲习结束时再次向曹教授致谢，并寄望在座的学子们能积极深入地了解北平艺专和民国美术。他强调说：美术馆的藏品是向大家开放的。

（梁雯/文；董慧萍、全晶/图）

第二讲

主　题：朽者不朽——陈师曾的人文世界

时　间：2013年9月25日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：宋晓霞（中央美术学院学术科研办公室主任）

主持人：曹庆晖（中央美术学院副教授）

中央美术学院九十五周年系列活动，“山高水长·艺专的先生们”第二场学术讲习会，于2013年9月25日在中央美术学院美术馆学术报告厅举行，由中央美术学院学术科研办公室主任、博士生导师宋晓霞教授以

“朽者不朽——陈师曾的人文世界”为题，介绍了她在中国近现代美术研究过程中，对于这位民国北京画坛精神领袖的理解与认识，并在此基础上与在场的听众展开了深入的互动交流。（图 6 ）



图 6 宋晓霞老师演讲

宋晓霞教授的讲座由两部分组成，即围绕“朽者”介绍陈师曾的艺术生平与交游情况，以及以“不朽”为题讨论陈师曾《文人画之价值》在中国文化遭遇价值危机的时代背景下如何以文人画传统价值标准为主线，开启20世纪中国画的现代转型。在对于陈师曾的介绍中，宋晓霞教授通过“北平艺专精品陈列中国画部分”展览中陈列的一幅陈师曾与姚茫父、周大烈、孙伯恒、汤定之等人的合影为切入点，从义宁陈氏与清末以降革新思想关系的角度介绍了陈师曾的家世背景，并主要通过还原陈师曾在北平期间与鲁迅、齐白石等人的交游关系展现了其在民初北京画坛的重要地位和广泛影响。1921年，陈师曾《文人画之价值》发表于《绘学杂志》第二期，以人品、学问、才情、思想四者为核心对文人画精神价值进行了深入的肯定，以此回应了“五四”以降的中国画“衰败论”与“改良论”，奠定了其在民国北京传统画坛的精神领袖地位。宋晓霞教授认为，陈师曾使用的“进步”概念虽然来自于包含着欧洲中心结构的“现代”概念，并以此为中国传统价值辩护，却并没有把中国画纳入“现代”的时间价值系统，从而抽空中国画的文化主体，更没有把评判现代中国画的权力交给了现代社会的功利尺度。为了说明中国画之“进步”，陈师曾将中国画作画的不同境界，与西方艺术由写实转向主体的体验与表现的现代取向并置，宋晓霞教授认为：这种并置的根本意图并不在于中西艺术之比较，而是为了全力破除对形似的“现代”迷信，为中国画现代主体的建立与展开奠定基础。陈师曾对于中国画文化价值根源的追溯，是其对于20世纪中国文化价值危机的回应，也是现代中国画主体的“自觉”体现。由此观之，陈师曾的《文人画之价值》并非通常意义上的文人画研究，而是在现代中国的构想中重建了文人画精神性的价值认同，在“文化现代性”中开出一片“性灵”与“思想”的空间。最后，宋晓霞教授认为陈师曾的“不朽”正在于其在日益增长的自我怀疑和自我重估的历史情境下，追溯中国画的文化价值的根源，深掘出中国现代美术发展的精神动力，建构起中国画的现代自我认同，这对于当代中国社会也有着重要的参考意义。

讲座最后，现场的听众与宋晓霞教授针对陈师曾与“阿博洛学会”交游关系、陈师曾文人画理论核心的非视觉化与20世纪中国画发展中不断视觉化过程所构成的矛盾张力等问题，进行了深入的交流。讲习会的策划人与主持者曹庆晖教授，也通过梳理文人画作为一个核心价值体系的不断明晰的过程，将陈师曾理解为20世纪文人画理论的重要的阐释者，并结合具体文化语境与听众就陈师曾“新”与“旧”的质疑进行了交流。

（丛涛/文；董慧萍、全晶/图）

第三讲

主　题：林风眠的艺术与人生

时　间：2013年10月9日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：郎绍君（中国艺术研究院美术研究所研究员、博士生导师）

主持人：于洋（中央美术学院中国画学院副教授）

由王璜生、曹庆晖策划的“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会于2013年10月9日18:30在中央美术学院美术馆学术报告厅继续进行，本讲为讲习会的第三讲，由中国艺术研究院美术研究所研究员、博士生导师郎绍君主讲“林风眠的艺术与人生”，主持人为中央美术学院中国画学院副教授于洋。（图 7 ）（图 8 ）



图 7 郎绍君老师演讲



图 8 于洋副教授主持讲座

林风眠（1900—1991），美术家、美术教育家。生于广东梅县，自幼喜爱绘画。19岁赴法勤工俭学。他先在法国第戎美术学院进修西洋画，后又转入巴黎国立高等美术学院深造。他是“中西融合”的倡导者和主要的代表人。其代表作品有《春晴》、《江畔》、《仕女》、《山水》、《静物》等。著有《中国绘画新论》，出版有《林风眠画集》等。历任国立北平艺术专科学校校长、国立艺术学院院长、中国美术家协会上海分会副主席。

主讲人郎绍君先生开场即指出无论艺术研究还是艺术创作，人生际遇都会对其有重要的影响。具体到林风眠更是如此。

林风眠1900年生于广东梅县的一个石匠家庭，有着不甚幸福的童年经历。从小母亲离家，缺失母爱，和年老的石匠爷爷最为亲密，爷爷教授他刻画的技艺。通过努力，他考上了梅县最好的中学——梅州中学。中学期间认识好友林文铮，在校期间他的绘画才能就已经为师友叹服。1919年7月，中学刚毕业的林风眠告别父老前往上海，和同窗林文铮一同作为第六批留法勤工俭学的学

生，赴法国留学。

1921年，两人进入法国国立第戎美术学院学习，林风眠很受赏识，在校长奥维德·杨西斯（Ovide Yencesse）的点醒下开始关注“东方艺术”，9月又转入法国国立高等美术学院就读，并得以进入柯罗蒙（Cormon）的工作室学习，广泛接触各种艺术形式。

1923年春，应熊君锐之邀请，与挚友林文铮去德国游学。在柏林期间为林风眠的第一次创作高峰，作品极具浪漫主义情怀，并在德国与女友罗达结婚。1924年返回法国，后妻子俱殁。郎绍君强调，从小家庭的环境与青年丧妻子这份独有的“创伤记忆”对林风眠影响极深，林风眠在欧洲时期，喜读悲剧类的戏剧和哲学书籍。期间，蔡元培两次到访，深得蔡元培器重。1926年归国任北京艺专校长，1927年因政治原因离任，赴南方在杭州建立国立艺术大学，即杭州艺专。“五四”新文化运动之后，他是第一位走向十字街头描绘大众的艺术家，绘画创作的矛头不指向政治事件，而更关心背后的人道主义。林风眠喜欢叔本华悲观主义哲学，这与他自己的生活经历也有着联系。绘画作品中人物多表现青年的冲动，生的欲望。他所作的鸟类，画鸟而不像鸟，并不强调线条，而是注重面的塑造，他这一时期的创作受到了巴黎画派的影响。

抗战时期，时局动荡，北平艺专和杭州艺专南迁合并办学，人事变动频繁，他最后辞职。林风眠在重庆离群索居，主张自己的艺术不成为政治工具，开始创作大量的彩墨画。郎绍君指出，林风眠对彩墨画的探索，从1934年直至晚年。1938年至1949年，随着学校南迁的旅途中，沿途的风土人情所见成为林风眠创作的灵感，创作了大量被称为“苗子”系列的作品。建国后回到杭州艺专，因探索的绘画风格与社会主义文艺方针格格不入受到处分，被批判为暗含资本主义腐朽的 “新派画”，不免令人唏嘘。

50年代林风眠离开杭州赴上海，郎绍君特别强调了这一时期林风眠的艺术创作。因为林风眠得到当时上海文艺领导人的尊重和保护，政治上没有触雷，生活上趋于安稳。在别的画家需要绘制年画、连环画的时期，林风眠仍可以躲在自己的小屋里绘制自己创作，可谓“寂寞探索，躲进小楼成一统”。20世纪50、60年代，林风眠的艺术进入成熟和高峰期，画面追求“力”和“美”，强调用笔的快速。李可染先生曾告诉郎绍君一则故事：林风眠先生用笔之快，一晚可画马90余幅。同时，林风眠开始探索立体主义的绘画语言，并进行创作，试图在平面上表现时间。在恶劣的大环境下隐忍以达到艺术的成熟和高峰，这值得当下学人进行研究。可惜的是，该时期的作品几乎都在“文革”期间不正常的氛围下被画家自己撕碎销毁。20世纪70年代，作品的形式达到完善，形式中找不出毛病。人生遭遇与艺术创作息息相关，笔下的作品是经过艺术家心灵的景象，郎绍君用“孤独而美”一词来概括这一时期林风眠作品所呈现的面貌，强调其由悲剧性的境遇转化为孤寂的风景，他认为作品需还原到当时的情境中去评价。这一时期的画面中除了常被人提起的哀愁，还有少被人论及的刚健。郎绍君认为林风眠属于表现写实主义风格，因为远比写实主义有更多的形式因素和情感因素。1977年“文革”结束后，在叶剑英的帮助下，林风眠离开大陆赴香港定居。1977年以后的绘画，他创作的人体可以看出受到马蒂斯和莫迪利阿尼的影响。经过“文革”浩劫，画面中开始出现大量鬼脸的形象，艺术创作也更为自由。

林风眠幼年时期能学，青年时期能苦，苦难时期能忍，强调艺术的根在中国。面对如火如荼的中西绘画

讨论，用“调和”一词进行阐释与实践。林风眠是一个在整个大环境都不自由的氛围下努力追求自己的小自由并且最终到达“自由”的艺术家。

讲习会持续两小时有余，郎绍君先生不顾年事已高侃侃而谈，郎先生对学术、对讲座的态度本身就是对“山高水长”的最好解释。

（苻元清/文；董慧萍、全晶/图）

第四讲

主　题：传播与误读——以齐白石为例

时　间：2013年10月16日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：郎绍君（中国艺术研究院美术研究所研究员、博士生导师）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年10月16日18:30，在中央美术学院美术馆学术报告厅举办了“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会的第四讲。主讲人是郎绍君先生，他演讲的主题为“传播与误读——以齐白石为例”。主持人是中央美术学院人文学院副教授曹庆晖，他也向郎先生的学术修养表达了自己的敬意。（图9）

至2010年止，中国国家博物馆整理出齐白石361件作品的图文目录，香港八家画廊统计整理出齐白石作品210件。齐白石的作品数量庞大，并且拍卖总价位居第一。讲座前半部分，郎先生汇总了近些年国内外学者对于齐白石的研究成果，并将这些结论进行了比较与辨别，指出了其中被误读的部分。

郎先生首先介绍了国外学者对于齐白石的研究。这些学者主要有齐蒂尔、海兹拉尔、克罗多等人。捷克学者齐蒂尔是欧洲介绍齐白石的第一人，他在1928年至1938年间，多次以画商身份来京，先后购藏了齐白石的大量作品。他称齐白石为一个“摆脱旧绘画束缚，有自己独特风格的画家”。海兹拉尔是齐白石的崇拜者，他认为“是现代艺术促进了欧洲人对齐白石的了解”，而齐白石最后三年的作品“增加了某些巴洛克式艺术的不安……出现了一些带有表现主义的作品。”须磨弥吉郎是一名日本外交官，于20世纪40年代末回国。他先后购藏了齐白石70多件作品，并向德国外交官陶德曼推荐了齐白石，称他为“东方的塞尚”。美国纽约大学艺术学院教授乔纳森·海也是齐白石的重要研究学者之一，他认为“齐白石的作品以暗喻的方式回答了中国最根本



图 9 讲座现场图片

的政治问题”。这个研究结论是值得深思的，因为现实生活中的齐白石实际上对政治并不感兴趣。

随后是关于国内学者研究的介绍。中国美协长期负责人、理论家蔡若虹先生在《齐白石先生传略》中提出了两个需要考究的观点：一、齐白石在青年时代就建立了现实主义的主张。二、齐白石十分欢喜地迎接中国人民的解放，在解放之后找到了真理。王朝闻先生根据齐白石《发财图》的题跋得出他“讽刺剥削者，攻击剥削者，故意把不正当发财工具写作仁具”的结论。郎老师认为王先生的做法实际上是根据20世纪50年代主流艺术形态去解释齐白石20年代的作品，因此欠缺妥当。陈履生在《齐白石蔬果题材解读》一文中也出现了对齐的误读。他认为“齐白石不合京派传统和文人画传统的绘画，几乎就是京派画家眼中的沙子。”而齐的成长“得益于新文化运动”，他代表“传统势力的对立面”，是“民间文化的代表”。郎先生提出：齐白石与新文化运动的人没有发生直接关系，并且他与一些京派画家关系友好，并非他们的眼中沙。不过关于齐白石有意无意地成为“传统势力对立面”的判断还是准确的，因为新文化阵营对于齐白石的力挺，就包含了对传统势力的打击。

最后，郎先生由美术史上升到理论研究的层面，分析了这些误读背后的含义。他认为现代人对于齐白石的研究越多，误读就越多，误读现象是普遍存在的。根据伽达默尔的解释学理论，误读产生于历史的本性。从国外学者的研究中可以看出：“他们对于齐白石的艺术都有一种相似感性认知——无意识误读。以西方现代艺术的观念与形式为参照，以对齐白石作品的直观认知为依据，在比较中判断中西艺术的相通性或同一性。”艺术史受到特定民族、材料、语言特殊性的局限，而艺术品有自己的产生背景，在阅读作品前，若凭着感性经验根据自己的鉴赏以及知识前提去解释绘画基础，会无可避免地产生误读。不过，从另一方面来看，这种感性共鸣也会成为艺术的传播动力。郎先生认为解释史、误读史也应成为艺术史的研究对象。因为误读存在正当性，正当的误读可以引出新问题、提出创造性见解、促进理解的多元化。但是，学术性误读却不能等同于有意的历史误读，即有意的误读并非正当误读。伽达默尔认为：探讨作品的误读毫无意义，而意义存在于理解活动之中。

之后，曹老师对郎先生的讲演进行了总结，他认为郎先生所说的误读实际上是提出了一个“读误”的学术现象。这警示我们对任何学术看法、观点都应该保持自觉性与警惕性，并且郎先生的研究从事件上升到了理论阶段，其过程中受到了一些西方理论的影响但并不盲从，这些都是难能可贵的学术方法和态度。

在问答环节中，郎先生就同学们的提问进行了一一解答。郎先生在回答“阅读中国的艺术作品需要怎样的文化储备”这一问题时，认为尽可能使自己对中国与西方艺术史、理论有深度阅读及理解，在阐释作品时要打破中西方理论界限。读书重点可以根据自己的兴趣调整，但一定要宽、广、博。并且作为一个学者，一定要打好外语和古文基础，能熟练运用语言。而回答“在介绍艺术家或作品的写作中，如何对待亲历者的口述材料”这一提问时，郎先生提出辩证地对待口述材料的观点。因为口述的东西不一定都是准确的，材料真实性会受到记忆、情感和描述语言等因素的影响。因此运用的关键在于你如何看待材料，包括对人以及材料用途的认识。对口述材料一定要有同行的理解和判断性的处理。此外，凡是涉及背后利益的记忆，这样的口

述材料不要完全相信。最后，郎先生也承认自己在做研究的过程中也肯定存在误读。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第五讲

主　题：松窗叠影——溥心畬的“传统”与转化

时　间：2013年10月23日

地　点：中央美术学院五号楼电教报告厅

主讲人：杭春晓（中国艺术研究院美术研究所）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年10月23日18:30，由中央美术学院人文学院主办的“山高水长·艺专的先生们”系列讲习会第五讲“松窗叠影——溥心畬的‘传统’与转化”在中央美术学院五号楼电教报告厅举办，此场讲座由中国艺术研究院美术研究所的杭春晓老师主讲。（图10）

讲座伊始，杭春晓便提到对溥心畬艺术家身份的认知，他认为：应去掉其身上的历史标签，充分地考虑到20世纪的特殊历史语境和画家本身特殊的历史身份。在此背景下，再了解艺术家如何处理“传统”图像。接着，杭春晓从讲座题目开始阐述：所谓“松窗”，是指溥心畬以“松巢客”自号。他于1925年创立松风画会，溥心畬的“松”，不同于自然主义的“松”，画家笔下被表述的“松”代表气节与文人情怀；所谓“叠影”，即观看世界的方式，溥心畬特殊的遗民身份影响了他对图像的认识和处理。

首先，杭春晓引用溥心畬的画作题跋中的“对雪写图”，展开了对“自然”与“真实”的探讨。他提出了“艺术史化的艺术”的概念，即画家不是面对自然对象，而是将已存画幅作为母本，“通过画家自身的修辞语汇方式进入自然”。溥心畬的绘画手法与明代绘画方法有直接的关系，在此基础上，他实现了修辞的自我生成。1940年他创作的《雪景山川图》就是很好的体现：通过他人的语汇方式认识世界，构建自己的艺术世界。而“对雪”并不是面对真正的雪景，因此自然真实并不等于修辞真实。随后，杭春晓向大家展示了吉林博物院收藏的两幅描绘颐和园的画作，取景角度相同，但两幅将部分结构与景物进行变动并不完全一样。所以，同样的对景，真正的差异并非自然本身，而是形成图像的方法，即修辞本身。杭春晓解释道：其他语境中的图像入侵创作者眼中，从而实现图像的重组。讲自然必然论及关于“真实”的问题，他认为真实是由修辞完成的图像。在画家笔下，真实的山川消褪，最终呈现出的是语汇方式的描绘结果。他表示，正是因为这种观看方法与修辞的作用，推动了艺术史的发展。

接着，通过向大家播放几组对比图片，杭春晓开始探讨溥心畬作品的临摹问题。在与观众一起观看了溥心畬与宋代贾师古、明代宋旭、清代沈铨的作品对比后，杭春晓提出：“临摹并不是食古不化，临摹作为一种改编方式，实现了修辞的自我生长。”他以一个生动的实例进行解释：安迪·沃霍尔1972年创作了一系

列毛泽东肖像，用毛泽东的照片反复复制。这可以看作是对形象的借用与临摹，作品图像背后实际是靠观念支撑。所以，通过临摹、改编的“自我生长”，物象发生了一定变化，进一步带动修辞的自我演进。“自然”仅仅是稿本中修辞的寄托。如同寄生虫对人体有利弊影响一样，所有的艺术寄生到自然的对象中，一流的艺术家借此可以获得另外的艺术体验，生成自我的创作表达。



图 10 杭春晓老师发言

那么，这种修辞自我生成与变化后，与母本画作意义产生了怎样的不同？杭春晓以一幅作为母本的《游记图》为例继续论证。溥心畬提取其中的人物形象，运用于《秋郊试射图》中，原本出游之人在新画作语境下，有了狩猎的意味。另外一幅《松隐高士图》篡改了《吴门送客图》，将母本中的女性形象去掉，其余两位男性形象在《松隐高士图》中有了前朝隐士的身份，互相作揖，另有题诗“深山采薇蕨”，表现出仍效忠前朝的伦理道德情感。原画作来源于杜甫诗《南郊》，则体现了安贫乐道、向往田园朴素生活的情感。

讲座最后一部分，杭春晓通过大量的文献材料讨论了溥心畬作品的知识来源。溥心畬有跋曰：“画则三十（1926年）左右时始习之，因归藏名画甚多，随意临摹。”说明他的特殊身份保证了他能阅读原作。但是溥心畬的自述可靠吗？杭春晓展示了另外一张溥心畬1924年创作的画作，具有成熟的马夏风格，有跋曰：“初学四王，后知四王少含蓄，笔多偏锋，遂学董巨、刘松年、马夏。”时间与上述跋难以对接，而自述中“归藏名画甚多”可信性较小。之后，杭春晓又以大量不同文献内部的逻辑关系进行推断，向大家说明了“艺术史是智慧的发现之旅”的观点。他翻阅溥心畬的画作，并结合溥心畬二十世纪四、五十年代的经历，通过考证可推知1936年版《中国名画宝鉴》收录的许多名画为溥临摹母本的来源之一，另外，同时代刊行的月刊也可能是来源之一，都说明了溥心畬艺术创作过程中新知识来源的复杂性。

杭春晓最后总结道：溥心畬在特殊的身份背景下，通过对自我遗民身份的选择，实现了自我表述的一种选择。他的诗词多用典故，书画中的物象借用历史既定意义表达自我意义。这都不同于陈师曾等于“中西实验室”实现改变，溥心畬是在“中国土窑”中发生改变的艺术家。

（孙峥/文、董慧萍、全晶/图）

第六讲

主　题：黄宾虹的画学思想

时　间：2013年10月30日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：王鲁湘（清华大学美术学院教授）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年10月30日18:30，“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第六讲在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。此次讲座的主讲人是王鲁湘先生，他的讲座主题为“黄宾虹的画学思想”。王鲁湘先生于1956年生于湖南，现为中国国家画院研究员，香港凤凰卫视高级策划。历任凤凰卫视《纵横中国》总策划，《世纪大讲堂》主持人，《文化大观园》总策划、主持人，清华大学美术学院教授、博导。他在讲座一开始便提出：要了解黄宾虹先生的画学思想是非常困难的。首先，黄宾虹先生非常长寿；其次，他通常用文言文进行写作，并且他的美学观点散落于几千篇文章和几万册画集题记中，整理起来非常繁琐。再加上民国时期对著作版权并不在意，滥用笔名现象屡见不鲜，更增加了工作难度。（图11）

王鲁湘先生提到，他自参加了一个组建于八十年代后期的名为“中国黄宾虹研究会”的学术组织后，便对黄宾虹产生了浓厚的兴趣。通过阅读大量黄宾虹留下的文字资料，他在1999年写成《冰上鸿飞——黄宾虹画学探微》一书，这本书是第一本关于黄宾虹的学术性专著。王先生通过长期研究，发现黄宾虹在零散的言语中实则建立了一个深刻的绘画逻辑体系。在讲座中，他提到了黄宾虹的几个重要的思想概念，分别是“道咸中心说”、“内美”、“民学”和“君学”。

画家可以分为三类：职业画家、文人画家以及士夫画家。一般美术史观点从视觉造型出发，认为院体画家的艺术造诣超过了文人画家。文人画有着自己的叙事语言和评判标准，是从笔墨、格调等方面品第优劣。而在黄宾虹看来，士夫画家属于文人画家但又更胜一筹，指的是有过从仕经历或者虽未踏入仕途但是胸怀治国理想的有志英雄，在三类画家中最为杰出。黄宾虹毕生探讨的中心问题便是士夫画与文人画的区别。他不喜扬州画派和石涛，却非常认同新安画派，原因在于他独到的“士夫标准”。“士夫标准”的核心在“内美”。黄宾虹认为造化不如画，画通过笔墨夺造化内美。构图、图示、色彩甚至意境都属于外美范畴，唯笔墨为内美。因此他提出“舍笔墨无其他”的观点。在对西方艺术的看法上亦是如此。不少学者认为黄宾虹不了解西方艺术，实际不然。在1918年，黄宾虹曾撰写过一本名为《新画训》的小册子。这本书中介绍了自两河流域起源到野兽派的艺术发展史，并掺杂了许多中西比较的内容。他认为西方美术的发展只有到印象派出现才达到绘画的自觉，之前都一直在题材、形象、色彩上下功夫，这些都不是绘画的本质。



图 11 王鲁湘老师演讲

黄宾虹把民族文化分为“君学”和“民学”。“君学”指以帝王统治为中心的文化，“民学”指以个人主

义为本位、追求个性和自由的民间文化。在他看来，“民学”才是有价值、该发展的。君学文化的特点是整齐划一，与之相反的民学则具备不齐之美。中国画自宋至元早已成熟的高度自觉的观念在欧洲印象派时期才出现，因此在印象派之后才能谈中西融合。此外，欣赏中国画时若不能从北宋年间就确立的“超以象外”的标准来评价文人画，就不能真正认识文人画。11世纪就确立的“超以象外”的标准正是从生命评判体系建立观照美术作品的视野，它回到了笔墨语言本身，以笔墨作为本体。

在“内美”、“民学”的标准之上，黄宾虹提出了“道咸中心说”。“道咸”指清末道光、咸丰年间。在当时，左宗棠、曾国藩等人发起了著名的洋务运动。史学家单纯将其看做军事工业运动，而实际上这是一场自强运动，包含了文化自强。黄宾虹认为在道咸年间，中国士大夫便开始了中国画的自强运动。由于黄宾虹多使用老术语阐述观点，并且“君学”在中国根深蒂固，这一观点在很长时期都不被认同，因此黄宾虹生前艺术知己极少。但是在“改革开放”之后，由于西方哲学思潮的洗礼，越来越多的人理解黄宾虹的艺术和创作观，艺术圈中不少领军人物都受黄宾虹的影响颇深。但是王鲁湘也指出：不少人仅仅是将某一点吸收后放大再运用到创作中，这种做法极为片面，应该从整个体系上理解他。

王鲁湘的演讲结束后，曹庆晖老师做了总结。王鲁湘的讲座内容充实，研究深入，并且在关键性学术问题上给听众诸多启发，发人深省。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第七讲

主　题：徐悲鸿的一九四九

时　间：2013年11月6日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：华天雪（中国艺术研究院美术研究所）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年11月6日18:00，中央美术学院美术馆举办了“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第七讲，这次讲座由中国艺术研究院的华天雪女士演讲，讲座主题是“徐悲鸿的一九四九”。主持人曹庆晖老师首先对华天雪做了简要的介绍。她就读于中央美术学院，硕士毕业之后师从郎绍君老师在中国艺术研究院读博，研究方向为近现代中国美术史，现就职于中国艺术研究院美术研究所。

华天雪对徐悲鸿的研究非常深入，在关于徐悲鸿的写实主义、美术教育等方面都提出过颇具新意和分量的见解。这次演讲主要讲述了徐悲鸿一九四九年前后在北平艺专权力方面的转移和艺专内部结构的重组，以及分析这其中的原因。（图12 ）

有关这个主题的思考由一份材料展开。在军管会1949年编辑的《综合材料整理》之“校长徐悲鸿”中描



图 12 华天雪老师演讲

述徐悲鸿为一个无党派、艺术至上的自由主义者，他跟国民党高层有往来，性格固执但是可以改造。言辞之间透露出对徐悲鸿的不信任。“军管会”是1949年2月至4月北平军事管制时期的专属词汇，是共产党设立的负责接收北平各机构的组织。在它旗下又可以分为多个具体的部门，其中“文化接管委员会”便负责接管了北平艺专。在文化、教育机构接管原则中，叶剑英明确提出：要慎重、要慢，但这也是“不得已而为之”的方法，以期达到“妥协的形式，消灭的内容”的效果。军管会制定了一整套接管程序，在对旧制课程的改革上也提出利润一系列标准。在这样的背景下，徐悲鸿的身份极其尴尬。虽然他在1949年声誉达到了前所未有的高度，但是在学校的实际权力已然被分化。戴泽曾提到徐悲鸿“在北平艺专可以说是最称心的时候，也是很满意的时候，那时候在学校里他说了算。”言下之意便是在后期他已经没有了十足的话语权。这点在解聘寿石之和宋步云这两件事情上得到充分的证明。特别是徐悲鸿的左臂右膀宋步云，他1941年起任教于中央大学，1946年被徐悲鸿亲自带到北平艺专，主管行政，辅助徐悲鸿出色地完成了许多学校的内部事务。但是他在1949年7月参加完华北人民大学第一期学习期后被迫离开艺专，徐悲鸿力保却依旧无济于事。

期间学院除思想教育方面的课程外，主科、系科设置均未有大的变动。10月初，华大三部的胡一川等进入艺专，11月华大三部美术科与艺专合并。在这一阶段，胡一川带领着进行了五项工作：1.在师生中吸收新党员。2.开展“红五月创作运动”，连徐悲鸿本人都下乡体验生活。3.加强理论课，由王朝闻、艾青上大课，主讲美术史和文艺理论。4.师生们下乡搞土改。5.调进一些著名学者，如王森然等，加强理论师资。

共产党认为徐悲鸿的教学体系可以在名义上被保留、被消化，而林风眠、刘海粟创建的体系只能被取代。在这种政权干预的情况下，学院被撤销了古典诗词、金石篆刻、文学等课程，传统内容严重缺失，长期得不到恢复。并且徐悲鸿的“写实主义”也只是空壳，他所提倡的法国的素描教学方法是不被认可的。北平艺专距离教授治校、学术治校渐行渐远，有影响力的唯有政治。在此基础上，教育的发展实际上是由一次次的改造和运动促成的。在民国时期，北平艺专的教学模式是各自为政，虽处在探索阶段但是营造了多元化的教学环境。但是，大约在1950年之后，中国美术教育进入了新时期，以强有力的政权为背景，大致以延安时期的美术教育经验为基础。在这种全国性的影响力下达成了整齐划一的步伐，开始模式化的教学，最后导致了创作样式的单一。

在1949年12月16日，徐悲鸿被任命为中央美术学院院长，但这仅仅是美院教育体系转折的开始。直到1952年完成了院系大调整后，民国教育系统被彻底瓦解，才算初步完成了这一转折。这一改革的过程中，徐悲鸿始终对政治缺乏敏感。在1950年，由于不堪忍受四处风行的“艺术为政权服务”的现象，他在美院大

门口挂上毛主席语录的横幅，横幅上写着“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有生命力量的。”这充分表现出了他天真、坦率的艺术家本性，但也透露出他对于政治的无知。

在讲座最后，华天雪引用了余绪的一段话：“……从1950年胡一川的《开镣》到1951年罗工柳的《地道战》、《整风报告》，以及1952年董希文的《开国大典》等一系列中国社会主义现实主义绘画发展的创作中，却少有徐悲鸿学生们的身影……”徐悲鸿提倡的美术教育体系一直以来被人诟病，许多人认为中国美术教育是从徐悲鸿开始走下坡路，并把历史之过全部付诸于他一人，华天雪指出这种做法“太看得起徐悲鸿”。中国的教育体系不可能因为一人而发生如此翻天覆地的变革，这一切的主导力量只可能是政治。

华天雪演讲完毕后，曹庆晖老师进一步做了补充。他联想到解聘寿石工和取消挂名教授是在一次会议上完成的。在那次会议上，李苦禅被降职，而蒋兆和被提拔，并且叶浅予得到优待。这一切实际上都是政权操控的结果，而徐悲鸿在1949年之后实际上权力已经丧失。大家通过这次讲座对徐悲鸿的美术教育有了更加清晰和完整的认识，华天雪用学术研究还了历史一个真相。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第八讲

主　题：蒋兆和与《流民图》

时　间：2013年11月13日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：刘曦林（中国美术馆研究员）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年11月13日18:30，在中央美术学院美术馆学术报告厅如期举办了“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第八讲。这次请来的主讲人是刘曦林，讲座主题是“蒋兆和与《流民图》”。主持人曹庆晖老师称刘老师是中国研究蒋兆和先生的诸多学者中最早从事研究工作的，同时也是最具权威的。（图13）



图 13 刘曦林老师发言

刘老师的演讲大体可以分为两个部分：第一部分主要介绍了蒋兆和先生的人生际遇以及创作历程。他生于地处交通要道的四川泸州，在此生活可以非常便捷地了解各种信息，因此蒋先生知识以及见识的积累一部分得益于家乡得天独厚的地理环境。祖辈是贵州生意人，明末清初时家道中落。他从小生活贫苦，母亲早逝，父亲

又因吸食大烟卧病在床。他从未正式去学堂接受完整的教育，只是在家中自学。他每日遵照父亲的要求苦练两篇大字，三百小字，因喜爱画画常勤加钻研。

在16岁那年，因家中经济拮据，蒋先生远赴上海为人画像。在上海街头的书店中，他可以翻阅到各种画册，以此来学习素描、油画等技法，画艺愈发精湛。之后，蒋先生又在百货公司谋得了一份设计方面的工作，收入与生活环境都渐趋稳定。

1927年，他带着自己的画作登门拜访徐悲鸿先生，徐先生看后对他的素描赞不绝口，并且和他交流了学习西洋画用以改良中国画的理想，这个思想对蒋先生影响颇深。这一时期他的代表作品有油画《江边》、装饰画《苦役》等等，这类作品都描绘了下层人民的生活现状。

1935年，蒋兆和先生从上海转入北平。他从1936年开始转向水墨画，这一时期的代表作品有《缝穷》、《卖报》等，题材依旧是表现劳苦大众。蒋先生在北平身兼数职，同时在北平艺专与京华美专授课，并且依旧为人画像挣钱。从1938年创作的《与阿Q像》中可以看出他的笔力已经成熟，形成了自己独到的笔法。

1937年卢沟桥事变之后，中国命运多舛，生活在战争的大环境中，蒋先生深感人生苦难无常，1938年创作的《自画像》中便题跋感叹自己“命途不顺”。同时，他也深刻为人民群众的境遇痛心，在1940年《蒋兆和画册》的《自序》中他写道：“人之不幸者，灾黎遍野，亡命流离……求一衣一食而尚有不得岂知人间之有天堂与幸福之可求哉？但不知我们为艺术而艺术的同志们，又将作何以感，作何以求？”这段话正表明了他深入到人民生活，“为人生而艺术”的创作态度。1948年所作的《一篮春色满人间》等作品书法味道浓郁，笔力令人叹为观止。

解放之后，由于政治原因他的创作受到拘束，由于害怕把革命形象画坏了，笔力不再挥洒自如。20世纪50年代，他的创作转向历史人物，基本采用白描，仅有面部略施淡彩。晚年他的简笔人物更是达到了写意人物的高度。

第二部分主要围绕蒋先生的一件重要作品《流民图》展开。蒋先生在1943年创作了高2米、长约26米半的巨幅水墨画《流民图》。在“文革”期间，这件作品被批判为汉奸文艺的代表作，蒋先生也被打为汉奸。《流民图》的遭遇非常曲折，曾被日本宪兵队禁展，被变相没收以致下落不明，还曾在“文革”期间被批为“反共卖国的大毒草”……直至1979年才被平反。现此作被捐给了中国美术馆，作为镇馆之宝珍藏。

刘曦林老师认为在往昔对《流民图》的判断中存在许多重大的错误，而对蒋兆和先生的批判也是缺乏理论依据的。刘老师立足于作品，从作品自身、效果、动机、评论、授意等五个方面进行了详细的分析。

从作品产生的效果来看，在当时被日本宪兵禁展一事充分体现了这幅作品精神的纯洁性，蒋先生本人则是“不肯向权力低头出卖灵魂的人”。从评论来看，1957年《流民图》在苏联展出之后，被美术史家初戈达耶夫称赞为“真正崇高的艺术创作”，王琦在《中国现代美术史》中对其也有高度评价。从授意来看，蒋兆和先生在《我的画展综述》中开篇提到：“敝人作画，素以老、弱、孤、残为对象，素无它意。”《流民图》实际上是蒋先生之前诸多作品的集合，是前期小流民图所组合的关系人民苦难生活状况的大场景。前人

的一些评判中提到了蒋先生和汉奸殷同的交情，认为《流民图》是受殷同委托劝降而画。可全图中未包含半点劝降的信息，通幅描绘的都是战乱中的中国人民。实际上当时蒋先生经济拮据，若想完成这幅巨作需要一定的财力支撑。在前半期的创作中，他接受了殷同的资助，可是作品中包含的主观精神却是完全独立的。蒋先生高度捍卫自己创作的独立性，隐秘地完成了作品。后来在展览过程中又受到层层阻拦，为了使作品顺利展出，蒋先生只好讨好大权在手的殷同，向他的慷慨支持表示感谢。蒋先生呕心沥血三年完成这幅画作，可见他将这件作品视若生命。一心牵挂着画作，根本无意深思这一切现象背后潜藏的政治危机，艺术家的单纯也恰恰在此。而这一切也为后来的不幸埋下了伏笔。

最后，刘老师做了精辟的总结。《流民图》是抗日战争中灵魂与艺术的代表，表达了对老百姓的同情。而蒋兆和先生在艰难的政治环境下也一直保持着精神的纯真和独立性。刘老师的研究详尽而准确，他不仅还原了美术史的真相，更证明了一代艺术大师的清白。学术的力量何等伟大，贯穿了历史、社会，漂净尘埃之后终现出了内核。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第九讲

主　题：吴作人的人生艺术及其艺术方法

时　间：2013年11月20日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：朱青生（北京大学教授）

　　陈雅蓉（北京大学助教）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年11月20日18:30，在中央美术学院美术馆举办了一场名为“吴作人的人生艺术及其艺术方法”的讲座。这次讲座属于“山高水长·艺专的先生们”系列讲习会的第九讲，主讲人朱青生教授是著名的学者、策展人，同时也是北京大学最受欢迎的老师之一。这次他带领助教陈雅蓉就吴作人档案和全集编纂工作做一个汇报，同时介绍相应的档案编纂的方法。（图14）

主持人曹庆晖老师对朱青生教授做了简单的介绍之后讲座正式开始。首先，朱青生教授阐述了档案建设的重要性。朱青生教授在1986年受中央美术学院院方委托编纂中国现代艺术档案，之后由于朱青生的工作发生变动，赴北京大学担任教授，便把这个项目带到了北大。中国现代艺术档案的内容主要针对中国当代艺术。朱青生教授认为当代艺术具有两重性：一为当时性。当代艺术关注的问题以及内在表达的动力必须是当代的。二为当场性。作品必须是当场展出，当作品展出的环境发生变化时意义也会产生曲解。过去的艺术共同追求一个规则，满足于对这个规则超越的程度，但是当代艺术不再满足于一个对形式以及套路上的追逐，



图 14 朱青生教授演讲

而属于一种当代意识的表达。档案编纂的基本原则是全面、客观，为以后的研究提供尽可能准确的历史。朱青生的当代艺术档案便是立足于客观、严谨的学术态度之上的对于中国当代艺术的记录。除了吴作人先生，这个现代艺术档案还包括了关于徐悲鸿先生、江丰先生等人的档案。

随后，陈雅蓉同学开始介绍吴作人档案的相关情况。吴作人档案是由吴作人国际美术基金会发起的项目，从2006年开始这项工作。档案编纂主要分为四个部分：查找、获得、录入与分类、实物收编。在查找过程中，史料主要来源于三个途径：1.私人，包括作品、信件和手稿等；2.机构；3.其他途径，包括访谈以及口述等。获得的方式包括征集实物、扫描和拍摄。在录入的过程中有一系列的操作规范，包括录入规范、接编号规范和作品数据库规范等。在作品排列时以时间为序，年为章节，此外还把搜集来的材料分为直关联和宽松关联，宽松关联是指某一阶段艺术活动的进展或同一时期的同类作品。在档案编纂中还会根据其重要性对材料进行分级，分为重要作品、作品和档案性作品。对重要作品会采取增加细部描述、着重发表的方式，对档案性作品只会采用小图排列的形式。在档案附录中，包含了年度附录和卷附录，年度附录包含与作品无关之照片、信件、日记等手稿，报刊杂志报道及评论；卷附录指题材、材料、风格、用途等方面的索引。吴作人档案支持了多种学术活动、阶段性成果汇报以及展览，如2010年出版的《吴作人全集》便是基于吴作人档案1949年之前的部分完成编写的。

在讲座最后，朱青生再次对吴作人档案的编纂工作进行了收尾性总结。他提到了在档案编纂过程中发现的一个小故事。吴作人先生在比利时留学期间曾经有一位名为丽娜的比利时妻子，吴先生那一时期的很多作品都以她为模特。但是她在陪吴先生回国后因日军轰炸重庆不幸病故，去世时年仅28岁。一个年轻女子为了爱情背井离乡，无依无靠最后客死他乡。在2009年比利时布鲁塞尔市政厅举办的“吴作人：融汇东西回顾展”中，展出了吴作人于1934年画的丽娜肖像《窗前》。他的比利时籍亡妻丽娜，最后以这样的方式，在74年后“回”到故乡。说到这里，朱青生教授不禁哽咽失声。

档案编纂不仅仅是一项工作，更是一种使命，一份属于全人类的事业。正如曹庆晖老师所言，这本应是由全社会担当的责任，如今却压在朱青生双肩，他一个人做了许多人应去做的事情。人生苦短，文字却得以隽永，档案使这世间伟大的人性得以永存，无数人得以在档案中复活，无数历史的真相得以在档案中被还原。朱青生若生在古代，正如史官，“史之为务，申以劝诫，树之风声。”一个学者自愿请命，担起秉笔直书的大任，是时代之幸，也是历史之幸。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第十讲

主　题：传统派与传统主义——以潘天寿为例

时　间：2013年11月27日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：潘公凯（中央美术学院院长）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年11月27日下午，在中央美术学院美术馆学术报告厅举办了“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第十讲，这一期请来的主讲人是中央美术学院院长潘公凯。潘院长此次演讲的题目是“传统派与传统主义——以潘天寿为例”。潘院长的父亲潘天寿先生是中国现代著名的书画家、教育家，是中国现代美术史上举足轻重的人物。这次讲座便是围绕潘天寿先生展开，深入探讨中国美术现代主义的一个有机组成部分——传统主义。（图15 ）

潘公凯院长带领的研究小组独创了一套关于中国20世纪美术现代性的完整体系。西方发达国家属于现代性的原发地，中国的现代性属于继发现代性，是20世纪从西方国家传递过来的现代性，而作为继发国家研究“现代性的传递过程”是关键。继发现代性在植入原发现代性的过程中，根据自身社会环境的不同，从而发生了变异。在中国，这种现代性的植入与变异体现在清末民初，中国社会依据西方的多种思想形成了不同流派。在传递过程中，知识分子的自觉是关键。所谓自觉，即后发知识分子在充分了解西方学术体系的基础上，依据自身文化传统与社会条件做出再选择。

20世纪现代性传递过来之后，中国美术界可大致划分为四大主义，而这些主义都是以自觉选择为标识的。一、融合主义，这一流派主张中西融合，代表人物有徐悲鸿、林风眠等。二、西方主义，这一流派认为应全盘照搬西方模式，代表人物有胡适等。三、传统主义，这一流派坚持在传统的基础上开辟自己的道路。潘天寿便是这一主张的代表人物，此外还有陈师曾和黄宾虹。四、大众主义，受西方人文主义启发，与中国社会现状相结合，主张发动民众反帝反封建，取得社会主义的胜利。西方美术史中的“主义”不是社会变革上的区别，仅仅是风格、语言形式上的不同，而中国的“主义”建立在救国图强的基础上，更得“主义”之精髓。潘天寿所代表的“传统主义”和当时画坛中的“传统派”是有本质区别的。“传统派”坚守本土文化的立场，在继承传统价值观的基础上推进中国画，但选择不够自觉。“传统主义”则具备如下几个特点：1.对中



图 15 潘公凯教授演讲

国传统绘画有真正领悟。2.对中西绘画的异同有真正领悟。3.对传统自律性以及民族艺术的发展前景充满信心。4.对中国画发展策略具备自觉性。之所以冠之以“主义”，强调的正是其中的理性自觉成分，以及捍卫和发展民族传统的热忱。

在解释清楚传统主义的定义之后，潘公凯老师开始就潘天寿先生的艺术进行深入剖析。在思想来源方面，潘天寿先生在14岁之前接受的是私塾教育，14岁之后直至23岁一直就读于新式学堂——浙江第一师范学校。浙江第一师范学校是新文化运动在南方的激烈提倡阵营，开设了不少新学课程，如物理、化学、西方哲学等。潘天寿的学习成绩优异，对于西方文化的了解非常透彻。在他的青年时期，面对中西文化融合的大趋势，他首先看到了外来文化的传入对民族文化发展的积极作用，所以并没有把西方艺术视为中国画发展的威胁，采取的却是一种中立的态度。之后，中国社会上反传统的思想激荡，民族绘画一再被批判和冷落。于是，潘天寿在中年改变主张，认为中西绘画要拉开距离，成为捍卫民族文化的中坚力量。

在笔墨风格方面，中国画的赏析可分为三个主要方面：笔墨、构图和境界。笔墨是中国画所特有的，在西画中讲究形的准确以及对结构、立体空间的把握，但是中国画是完全写意的，因此笔墨的鉴赏是关键。中国的写意水墨画要求笔线画在白纸上笔笔清楚，湿笔画在生宣纸上会洇化，但是洇化痕迹也绝不含糊。在用墨方面要求新鲜清楚，不可污浊漫漶。不同的画家由于不同的画格修养，手下的笔墨会呈现出不同的性格倾向，但都会遵循用笔用墨的基本原则。潘天寿的笔墨以大笔粗线为主，为大写意。笔法果断、强悍、雄健、刚直、精炼又有控制，尤其在气势和气量上动人心魄。他用墨大气，不求局部的小变化、小对比，讲究整体的大关系，形成了自己独有的笔墨风格。

在构图方面，潘天寿也独创了一套体系：1.运用方形体块，取得稳重、饱满、坚实的画面效果。2.为防止方形体块所造成的闷堵板实，在画面处理上变实为虚。3.在平面上表现倾侧、斜倚等动势，产生生动的画面效果。4.利用重心偏倚的手法使画面更富于变化。5.画面中运用了气脉的起承转合。

潘公凯院长认为：绘画中的境界之高低，与人生感悟、个人才学和气节紧密相关。有些人执着于生活中的点滴得失，而有些人双肩担道义，背负起整个社会和人类的命运。此外在境界的表达上，文化层次的不同也决定了艺术作品中境界的优劣。丰富的艺术语言和内涵是需要时间凝固的，是一个缓慢的形式再创造的升华过程。

潘天寿先生一生致力于对传统的捍卫和探索，在中国画的形式和境界上开辟了一条新的道路。迥异于西方，也与古人拉开了距离。可惜晚年境遇凄惨，在肉体和精神上都受到了极大的折磨。画格如人格，他始终在画面中传递一种坚强、刚毅、正直的人格力量。“人偏急，我受之以宽宏。人险仄，我待之以坦荡。”——此乃伟人之境界。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

第十一讲

主　题：一叶知秋——北京画院美术馆关于20世纪中国美术的研究与展览

时　间：2013年12月4日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：吴洪亮（北京画院美术馆馆长）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院副教授）

2013年12月4日19:00，由曹庆晖教授主持，北京画院美术馆馆长吴洪亮主讲的“一叶知秋——北京画院美术馆关于20世纪中国美术的研究与展览”在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。本次讲座是“山高水长·艺专的先生们”系列讲习会的第十一讲，也是最后一讲。

主讲人吴洪亮馆长首先介绍了北京画院及其下属机构美术馆。北京画院成立于1957年，是新中国建立后的第一所国家级画院，齐白石是第一任名誉院长。而北京画院美术馆成立于2005年，吴洪亮于2007年担任馆长。他认为，一个小型美术馆要拥有自己的性格，首先在策略上要做减法，从北京画院已有的资源着手，找到自己的研究与展览的方法——以齐白石为中心，梳理20世纪的中国美术，进而去关注整个世界的美术，即采取以个案勾勒全景的方式。因此吴洪亮把此次讲座称之为“一叶知秋”。（图16 ）

对20世纪中国美术的研究曾被认为是件尴尬的事情，西方知名学者迈克尔·苏立文先生所著的《20世纪中国艺术与艺术家》，被西方同行批评为一个不懂得严肃对待的课题。而在国内也面临两方面的困难：因变迁而遮蔽，因太近而不够清晰。“但无论如何，20世纪的中国艺术伫立在灿烂的古代艺术与多姿的当代艺术之间，我们无法回避。对20世纪艺术的全面、深入的了解，才能使我们清晰21世纪中国艺术从何处来的问题，才能明确今天的坐标和明天的方向。”吴洪亮在刚接任馆长时就肯定了研究20世纪中国美术的重要性。

近年来，20世纪中国美术的研究与展览成为新的热点，受到了国内外各大美术馆以及拍卖行的重视。吴洪亮认为，研究与历史的发展一样是一个渐进的过程，如今对20世纪中国艺术的研究恐怕还处于资料的整理与举证的阶段，无需急于做全方位的价值判断。北京画院美术馆以展览的方式来研究与思考：对实在、可读、具有形象感的背景材料倍加重视；对同一题材的图像对照更为视觉化，便于理解；让历史在同一时空与时间再次相遇，如同重新排演的一出戏剧。总之，以展览的形式呈现美术史的研究成果，是将美术史形象化、活化与传播的过程。



图 16 吴洪亮馆长演讲

因此，吴洪亮指出近年来北京画院美术馆主要做了

两件事：通过齐白石的作品系列展进行梳理与透视20世纪中国美术，继而通过20世纪中国美术大家系列展还原与彰显20世纪中国美术。而在《20世纪北京绘画史》的学术框架下，通过有价值的研究，让关注近代美术史的人重新认识20至21世纪艺术作品的演变过程。20世纪中国美术大家系列展主要是从四个点来研究与展览：以传承、写生为切入点，以比较为基础，以及寻找遮蔽的艺术家。

其中，以“传承”为切入点的研究方法，主要选取与齐白石同辈画家：陈半丁、胡佩衡、于非闇、徐燕荪等；传承弟子：李可染、李苦禅、王雪涛等；第三代传承人周思聪、田世光等。而以“写生”为切入点的研究方法，举办了吴作人写生展，李可染的《千难易》写生篇等。以比较为基础的的研究与发展，举办了“同源异彩——黄宾虹与林散之、李可染艺术展”。寻找遮蔽的艺术家，比如为像张光宇、溥心畬等没有受到应有重视的艺术家举办展览和进行学术研究。

在对艺术家个案的研究和展览中，吴洪亮重点提到了针对齐白石的研究。他十分认同苏利文对齐白石的评价：齐白石是个商业画家，并且是保持了强烈个性的商业艺术家。吴洪亮展示了很多齐白石的绘画作品和印章，如鲁班门下、寂寞之道等，都带有艺术家强烈的个性色彩。对于研究成果，北京画院美术馆搭建齐白石研究与交流的国际平台，通过齐白石艺术国际研究中心和传统中国绘画研究中心，与各大美术馆共享学术与艺术资源。

此外，吴洪亮还列举了他策划的许多展览，同时分享了他的策展经验。他认为：展览研究不是从开幕到结束，而是一种生成的过程，策展最重要的方法就是要做功课，没有很玄妙的东西，但是从中可以发现很多有趣的地方。

讲座结束后，本次系列讲习会的学术主持与策划者曹庆晖最后总结道，“山高水长：艺专的先生们”系列讲习会从2013年9月18日开始至今，共计邀请了10位院内外专家学者先后主讲了11次讲座，横跨整个金秋并进入冬日，是时候说再见了。本次系列讲习会实现了最初的预期：充分利用美术馆的平台，将与北平艺专有关的相关学术研究进行立体呈现，并转化为美育生产力提升美术馆竞争的软实力。十分感谢此次活动的共同策划与组织者王璜生馆长，以及相关部门的积极配合。

（叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图）

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览

展览时间：2013年9月7日至2013年11月15日

展览地点：中央美术学院美术馆2A展厅、3A展厅

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院美术馆/昊美术馆

协办机构：北京大学视觉与图像研究中心/K11 艺术基金会/歌德学院（北京）

艺术总监：王璜生

策 展 人：朱青生、易英

展品数量：280余件

展览介绍

博伊斯作为20世纪后半叶最重要的西方艺术家之一，在世界乃至中国有着非常持久的影响和艺术史价值，甚至说博伊斯是整个20世纪最为重要的艺术家之一也不为过。他超越了杜尚而成为“二战”之后艺术转型的关键人物和代表人物。博伊斯的出现和意义在于他出现在特殊的20世纪60年代这一个时代大环境里，它既承接“二战”的欧洲创伤，又下续“冷战”的社会风云，因此愈加显示出博伊斯对社会政治文化反思的立场和社会责任。（图1 ）（图2 ）

因此，博伊斯提出的艺术观念以及从事的艺术实践，都处处显示了时代的特征，以及欧洲社会政治文化的新方式。也正因为如此，博伊斯才显示了他在人类历史上作为伟大艺术家的地位和身份，也因此在国际上产生了广泛的影响，这种影响一直远播到中国，影响了中国的一大批当代艺术家。



图 1 开幕式现场图片

但我们对博伊斯仍然留有很多并未清晰的地方。这就是，博伊斯何以出现、何以成为一个当代艺术史的公共话题



图 2 开幕式现场图片，潘公凯院长发言

和一个经典的艺术实践。特别是在21世纪，作为经典的博伊斯又重新进入人们观察的视野，对此的反思带来新的视角和观照。而对于发展中的中国当代艺术，我们如果不能在理解博伊斯的基础上超越博伊斯，则无法确证中国当代艺术的独立性和时代性，也无以显示中国当代艺术家观察、反映、思考当下世界的能动性和创造性。所以，本次由中国策展人与学者独立策划、组织并实施的“社会雕塑——博伊斯在中国”展览，即本着中国的当代视角来认识、研究并解说博伊斯，也因此再思考我们的艺术史话语和我们的艺术实践。其意义将具有前瞻的超越性和中国当下的先锋性。历史是在观照中走向前方的，而中国的当代艺术只有展望了全球的文化视野，我们才会真正地创造与创新自己的艺术与文化。博伊斯是这一抱负的起点。

配合该重要展览还举办了系列学术讲座，围绕博伊斯的艺术、历史影响以及与中国艺术的关系和影响展开深入地研讨，使博伊斯的艺术和学术问题得到深入地研究和探讨，促进中国当代对西方艺术的研究，确立博伊斯研究在中国的一个新的里程碑。

前言一

文/王璜生

2006年9月，我与范迪安馆长等到杜塞尔多夫联系“今日德国艺术”展览。工作之余，我前往莫伊朗美术馆参观，莫伊朗美术馆收藏有大量的约瑟夫·博伊斯早期作品。这个美术馆藏品的展示很独特，是一种库房式的陈列方式，意在充分呈现博伊斯艺术生涯点点滴滴的全部。数千件大大小小的作品挂满堆满展厅，真可谓“琳琅满目”。其实，像博伊斯这样的艺术家，生活、社会、精神、行为，处处样样皆可能成为艺术本身，或成为艺术的对象、艺术的靶子。莫伊朗美术馆这样的陈列展示方式，恰恰可能更充分地体现博伊斯的艺术整体和思想整体。当时，在时为莫伊朗研究人员的蓝镜女士引导下，会见了馆长，并探讨了博伊斯作品来中国展出的可能性。随后，莫伊朗美术馆派来了三位策展人和藏品负责人到我时任馆长的广东美术馆考察，并进一步讨论展览的具体事宜。但是，后来由于各种原因，莫伊朗美术馆博伊斯藏品没有成行，而博伊斯中国展一直成为我和蓝镜女士，包括当时在杜塞尔多夫学习及创作的艺术家于幸泽先生心中念念惦记着的事儿。中国的艺术界和学术界应该有机会近距离、较全面地了解和认识博伊斯。（图3 ）

2010年冬，作为中央美院建筑学院老师的于幸泽带着德国收藏家马歇尔·博格先生来中央美院美术馆参观，博格先生对美术馆的空间及展览大加赞赏。我们也了解到，博格先生的收藏中，除了极为重要的“激浪派”艺术作品外，博伊斯的作品是其中的另一主要部分。因此，我们开始探讨借展和组织策划博伊斯中国展

的可能性。随后，2011年4月，我和于幸泽专程前往德国威斯巴登参观了解博格的藏品，并决定启动组织策划博伊斯中国展的工作。

回到北京后，我们邀请了中国研究博伊斯的专家学者朱青生教授和易英教授为主策展人，在德国的中国学者蓝镜女士和徐娟女士为联合策展及联络人。同时，朱青生教授和易英教授又组织了北京大学和中央美院的研究生团队，王春辰副教授带领美术馆工作团队，开始了题为“社会雕塑：博伊斯在中国”展览的全面工作。

在这一工作过程中，经历了好事多磨、一波三折、柳暗花明等的多重“境界”！博伊斯那件《我就是革命》照片作品上他炯炯有神的眼睛和坚定迈进的步伐身姿，还有博伊斯标志性的红色“十字架”符号，一直成为我们一定要将中国第一个博伊斯展览，并且是由中国专家学者策划研究的展览做出来的信念！

是机缘也是机会，上海昊美术馆的加盟，使得博伊斯的作品不仅在中国能独立呈现展览，而且，博伊斯的数百件作品也成为了中国的美术馆的藏品。昊美术馆投入了大量的财力和人力，收藏并整理了这批来之不易的藏品及相关资料。在这里，我们要深深感谢上海昊美术馆及其创办人郑好先生的合作与努力！

作为由中国学者和策展人，中国的美术馆机构自主对一位像博伊斯这么重要的国际当代艺术家进行研究和策展而呈现的展览，其学术意义自然不同寻常。这一定程度上体现了中国的艺术研究者及文化机构对待博伊斯的学术立场和认识水平。自从上世纪七十年代末文化的开放，尤其是’85美术思潮以来，博伊斯对中国当代艺术界的影响一直存在着。他作为一种社会精神，同时也为一种艺术的独特行为及形态，被广泛地谈论及引用着。但是，博伊斯也一直是一个“谜”一样的“巫师”式人物，以他极强的召唤力和行动力，为当代艺术史创造了很多想象和未知的空间，对中国的当代艺术界更是如此。这次展览以“社会雕塑：博伊斯在中国”为题，正是以中国艺术界和研究者对博伊斯的认识为出发点，较全面地呈现这样的认识及研究过程和成果，也以此向中国的公众深入及近距离地介绍这样一位神秘而影响力极强的西方当代文化重要人物。



图 3 王璜生馆长主持开幕式并发言

有意思的是，在我们组织和呈现约瑟夫・博伊斯的展览的同时，另一位国际同样有着巨大影响的当代艺术家安迪・沃霍尔的大型个展被引入到我们美术馆。这样，在欧美两大当代文化板块分别被冠以“最重要、最有影响力”的两位当代艺术家的两大展览，于2013年的9月至11月在中国北京中央美术学院美术馆会首。这无疑，对中国艺术界文化界较全面及比较了解、认识、研究西方当代艺术的构成和发展，是一次难得的机会，更具有重要的意义。

衷心感谢德国收藏家马歇尔・博格先生！感谢我们的策展人朱青生教授、易英教授！感谢联合策展及联络人蓝镜女士、徐娟女士、于

幸泽先生！感谢北京大学和中央美术学院的研究工作团队！感谢上海昊美术馆郑好先生及他们的团队！感谢K11艺术基金会和德国歌德学院（北京）！感谢所有参与本次展览及研究工作的中央美院美术馆人员及志愿者！

期待展览得到社会的热烈反应！

2013年8月10日于中央美院美术馆

前言二 追忆博伊斯

文/尹在甲

历史的血肉逐渐风干，剩下的只是道德的骨架。

德国对我们来说，是拥有大文豪歌德、音乐大师贝多芬、哲学巨匠康德的国度，自由畅快的无限速高速公路也是让人难忘的德国印记。（图4）

但是约瑟夫·博伊斯出生的20世纪20年代的德国，和我们所知的德国却好似完全不同的国家。第一、二次世界大战期间的德国被纳粹政府统治，充满了不平等与暴力。而生于贫穷家庭的博伊斯从中学起就不得不在黄油厂打工，青年时期投入战争。在为纳粹军队驾驶轰炸机服役期间，他的飞机被击落，与死神擦肩而过。战争结束后，他就全力投入到艺术创作之中。当时保守的德国社会里，女性为了考取驾照，必须获得丈夫的书面同意，她们甚至在银行里也无法随意开设账户，这种情况一直持续到20世纪60年代。既充满了战争和纳粹的恐怖主义，又极度保守的德国社会在1968 年“大学生运动”后才渐渐出现改变。将大学生运动的价值完美体现的艺术家就是博伊斯。对博伊斯来说，艺术即人生。面对生活中的种种社会弊病，抵抗这弊病的方式就是艺术行为，所以他瘦削的身体和作品，其实就是一部完整的德国社会悲剧史，一部想要挽救这悲剧的人类的历史。



图 4 尹在甲馆长发言

博伊斯的作品来到中国，在中央美术学院美术馆展出，其中过程凝聚了许多人的心血和努力。王璜生馆长在五六年里一直不断地和收藏家博格联络沟通，在德国期间我们更是得到了于幸泽、庸现、蓝镜三位的大力协助。此次展览的策展人、北京大学朱青生教授和研究团队在两年时间内完成了大量的深入研究，中央美术学院的易英教授和研究团队也提供了多篇重要论文。我只能通过文字向各位传达我的感激之心：在展览前期和我一起讨论的王春辰、金阳平二位老师，担任画册设计的王序设计工作室，提供有效协助的歌德学院工作人员。最后，如果没有对博伊斯的作品高度重视，并积极完成收藏的昊美术馆郑好先生，这次展览也无法实现。再次向大家表达我最诚挚的感谢！

前言三 我从博伊斯那里学到的

文/米歇尔·博格



图 5 德国收藏家米歇尔·博格发言

·母亲，父亲——宇宙中最无穷的力量，它是一切力量的源泉。[1]（图5 ）

·不怕死，高兴地死去，高兴地来世。[2]

·思想有自己的能量。谁实现它并不重要，重要的是它能与世见面。想法本身会自己获取养分。[3]

·行重于言。

·倾听（不只是听）以及仔细观察（不是简单浏览）是心智的结合。

·Do it yourself。一切都自己做。

·每个人都必须得有他/她自己的经历。留下创伤的经历才能帮助他/她成长。经验是不可遗传或转让的。经验是未来的财富。[4]

·笑是最好的良药——德国民间谚语。

·悉听自己内心的声音 = 直觉。

·寻找自己内心的使命感，发现自己独一无二的才能，并使之得以发挥。

·学习一门乐器，音乐有它自身独特的乐律。

·争取艺术自由，回避政治。因为政治是外交，妥协不会抵达真理。

·经济的兄弟姐妹情不可缺少。[5]

·法律面前人人平等。

·独立于宗教与国家。

·大自然，环境就是我们自己。

·想象比知识更加重要（提升和扩展）。[6]

·每个人自己对自己负责！

·给予重于获取。

·“大社会雕塑”是一个有益于全民的独立事业。[7]

·呵护你的“磁场效应”。[8]

·一切取决于你意识的温暖。（也就是说，意志可以训练。）

·小心地使用你的母语。比如用“可能”“可以”“应该”“希望”等等代替“必须”这类强制的字眼。

·言语可以愈合伤痛（思想也如此！）。

·“激浪”提升和扩展了艺术的含义，与时俱进。

·修炼，修炼，再修炼。谁能把双手放下，谁就能获得内心的自由。

·力量存在于无声无息的静止中——约翰·凯奇如是说。

·爱，无条件的爱是生命的长明灯。

·无意义和有意义是同义词。

·爱护孩子。因为他们是艺术（花园）的未来，是我们最宝贵的财产。[9]

·超越时空的远见和乌托邦应该得到发扬光大。勇于尝试！

·充满热情是一切事物的原始动力。拥抱每一天，充满感激。随时不忘记减缓时间和保持环境的可持续性。从现在开始。

·必须挽救纯洁的心灵，从一个生命到另一个。

·保持精神活力。清醒是一种恩赐，但有时会变得非常孤独。

·战胜内心的懒惰和惯性恶习。因为它们会使你变得平庸。（不要太贪图舒适。）

·自己负责，自我意识是行为处事的根本所在。

·谁不敢超越现实，谁就无法获得真理——席勒。

·做齿轮中的沙粒，不做润滑油。

·幽默是智慧的雨伞。

·“艺术”是即便知道如此还是笑，“幽默”是即便如此还是爱。

·笑能打开一切事务之歌唱功能——里尔克。

·谁笑，谁就活得长。

·幽默最高级的形式是自嘲。

·一旦聪明，永远笨。

·欧亚大陆是这个星球的未来。

·用正面的韵律来对抗恐惧，只有潇洒才能称为心灵的主人。

·相信自己的行为是自立和自我负责的表现。脱离对联邦、州、国家的依赖。也就是说，问问自己应该为国家做什么，而不是问国家能为我做什么。

·我下辈子转世会是一个卖红洋葱的中国人。

注释：

博格创造了一套自己的语言体系，经常以他特有的幽默改编著名的警句谚语。

[1] 第一句套用《圣经》的祈祷句式。圣经原文没有“母亲”一词，博格加上和突出了母亲的重要性。

[2]“高兴”“Fröhlich(t)”包含词根“Licht”（光）的意思。

[3]“实现”“verwirklichen”被同音字“fairwirklichen”所代替。“fairwirklichen”含有“公平”的词根。

[4]“经验”“Erfahrung”是由男性“他”组成的。博格加上“她”表达了自己的女权立场。

[5]“博爱”“Brüderlichkeit”原意是兄弟情。他加上了“姐妹情”。

[6]“Erweitern”“扩展”还不够，还需要“Erheitern”“高兴地升华”。博格相信，只有快乐地创造，才会真正有所作为。

[7]“大社会雕塑”这里指“卡塞尔文献展上7000 棵橡树活动”和博伊斯的“抽蜂蜜机”。

[8]“磁场效应”来自佛教因果轮回观。它认为一切事物都有关联，有些东西是冥冥之中已经注定。

[9]“艺术花园”是“G.Art.en”，意思是花园中的艺术“Art”——博格文字游戏。

观念艺术在中国的起源

文/易英

观念艺术很难被明确地定义，一般认为观念艺术作品主要在思想的表达，而不取决于形式、内容、题材，以及任何传统的样式和媒材。观念艺术主要表现在装置与行为，其起源可以追溯到达达艺术，在西方盛行于20 世纪60、70年代，在80 年代进入中国。在当时的中国，对于观念艺术并没有特别的认识，基本上是把它看作极端的反传统的行为，及对西方现代艺术明目张胆地追求。1985 年前后，最早由浙江美术学院的学生进行了一些观念艺术的尝试，但没有引起很大的注意。北京大学的青年教员和学生在北大校园里做的行为表演遭到众多的批评，几乎没有人理解这是艺术的行为。（图6 ）

到80 年代后期，随着西方现代艺术更多地被介绍到中国，艺术观念也得到空前地解放，观念艺术逐渐多了起来。在80 年代中期的现代艺术运动时期，观念艺术往往被中国的青年艺术家视为最前卫的艺术行为，至于它所产生的历史条件和形态上的意义则不为人所了解。“85 运动”的主流倾向还不像西方现代主义那样以形式主义为特征，尽管大多数艺术观念和艺术样式都是从西方搬来的，我们认为这是对思想自由和创作自由的追求，从更深层来看这是对现代化的一个思想误区，即把西方化作为现代化的样榜与理想。这样的结果就是无本源的文化移植，只要是西方现代艺术中发生过的东西都被作为一种先进文明的象征（符号）来膜拜，而且是依照编年史的顺序，把年代越近的东西越视为前卫，对于观念艺术与后现代主义的联系，甚至其本质上与前卫的疏离也很少有人理解。当然，任何文化的迁移与影响都有其合理的方面，虽然“85运动”时期发生的一些观念艺术现象带有明显的盲目性与盲动性，但仍然产生了一些有意思的作品。如“厦门达达”的黄永砯用洗衣机把《中国绘画史》和《现代绘画简史》搅和了两分钟，留下一堆纸浆，有意亵渎被艺术家奉为神圣的中外艺术史；也产生了一些震惊社会的事件，最重要的当然是在“89 现代艺术展”上肖鲁制造的枪击事件。在认真研究了观念艺术的基础上，并利用传统的媒材与手段的是徐冰和吕胜中的作品，可能预示了20世纪90 年代中国观念艺术的发展趋势。也即是说，在中国特有的历史条件和文化传统下，任何一种外来的艺术形式都只有经过文化的磨合，并在现实的需求下才可能消除其异质的成分，真正成为一种



图 6 易英教授发言

适合本土文化的创新。

进入20世纪90 年代以后，青年艺术家对观念艺术的兴趣似乎消除了那种盲动的热情，这主要与“85 运动”的退潮相关联，但却以更沉稳的步伐向前发展。这当中仍然有一些较复杂的背景，但还是可以总结出几个突出的原因。在邓小平南巡讲话之后，社会主义市场经济的建设迅速发展，国内外的政治气氛逐渐宽松，海内外的文化交流也渐趋频繁，在美术界的一个突出现象就是，20世纪80 年代出国求学的一些艺术家开始返归国内，而国内的一些前卫艺术家也首次被国际上的一些展览邀请参展，这种双向的流动带来了艺术观念与形式的现实比较。在20世纪80 年代，人们对现代艺术的理解还主要依赖于书本与画册，或是讲座上的幻灯片；到20世纪90 年代，这种切身的体验很快就使人意识到中西现代艺术的巨大差距。比如，在1993 年的威尼斯双年展上，尽管展览的组织者出于某种政治目的邀请了一些有“政治波普”倾向的中国艺术家参加了展览，这些在国内以前卫艺术家自居的绘画作品，在那个几乎全部由装置与视像艺术组成的超大型展览中，竟显得那么微不足道。一些赴欧美求学的美术学子，到那儿后很快发现：观念艺术已是纯艺术的主要学习内容，而国内现代艺术家正在追求的抽象绘画、表现主义或超现实主义，早已成为历史。这些从国外回来的人带回的不仅是观念，还有远比国内的观念艺术专业得多的操作方式。如徐冰、陈强、王功新等人在国内做的作品或活动，都为国内的观念艺术的操作和制作起到了示范作用。同时，还应该看到，观念艺术作为信息时代的艺术传播手段，在中国并没有得到充分的认识，它在政治与经济的困境中艰难地生存着。首先是政府的文化部门不承认观念艺术的合法性，这一方面体现了文化机构维护传统文化的意志，另一方面也反映出很多观念艺术家仍然把观念艺术作为无政府主义的手段，蓄意制造事端，哗众取宠，造成人为的对立。其次是观念艺术，特别是装置艺术、大地艺术和视像艺术需要大量的资金投入，西方国家在这方面早已形成了一种投资观念艺术的制度，而在中国往往是一种个人行为，绝大部分观念艺术只能在一种缺资金、小规模和低层次的层面上运行。

但是，观念艺术从20世纪80 年代中期开始一直有人在实验，并且在20世纪90 年代已经成为中国现代艺术的一个重要现象。1994 年5 月，由批评家王林组织的“中国当代艺术研究文献展”第三回展在上海举行，内容以装置艺术为主，并且同时举办了以“媒材的变革”为题的研讨会。国内一些重要的美术刊物，如《江苏画刊》和广州的《画廊》，也开始介绍重要的观念艺术活动，评论界在关注观念艺术的同时，也进行了深入的理论研究和探讨。旅美艺术家陈强从1993 年到1995 年进行了一个名为《黄河的渡过》的大型观念艺术作品展，这个活动最后成为一种半官方的行为，并通过电视向全国传播，全国亿万观众都看到了他的作品，虽然几乎没有任何人知道什么是“观念艺术”（陈强把它称为“整体艺术”）。北京艺术家邸乃壮则搞了一

个带有民俗性、观赏性的大地艺术《走红》，在全国各大城市巡回进行。这个活动虽然带有浓厚的商业色彩，但却使广大普通的民众在不知不觉之中参与进了他的活动，并且在很多城市还造成了不大不小的事件，引发了大众媒体展开有关公民道德的讨论，这也起到了让艺术由媒介来传播的作用。随着中国日益进入一个现代化、传媒化的社会，观念艺术也将日益正规化，日益以各种方式参与到公众生活之中，其传播功能和影响可能超过任何传统的媒材。当然，观念艺术不可能取代传统的架上艺术（油画、水墨画、版画与桌面雕塑等），但是像历史上的每一个艺术时段都会出现新的艺术种类和样式一样，观念艺术只会随着这个进程越来越完善，越来越消除其前卫的色彩。

从20世纪90 年代中国观念艺术的状况来看，其发展的程序大约可以分两种类型：一种是20世纪80 年代前卫观念的延续，主要以西方的观念艺术为参照，一部分人是出于对实验艺术的兴趣，不满足于传统媒材在表现力和传播方式上的局限；一部分人则是出自挑衅性的逆反心理，将观念艺术作为制造“轰动效应”的手段，这些活动总是给观念艺术的发展带来负面的影响。在这种类型中，海外回来的艺术家做的作品往往更显示其专业性，获得更高的评价。另一种类型是从传统媒材发展而来，即“观念的溢出”，意指个体的艺术家认为传统的媒材与表现手法已不能满足他表达观念的需要，于是观念溢出他的原有作品，而逐步体现为一种观念艺术的形态，而且主要是集中在具有绘画性和雕塑性的装置艺术上。

1991 年在中国革命历史博物馆举办的“新生代”画展上，作为参展画家的王友身展出的并不是绘画作品，他把用丝网技术复制的《北京青年报》印在大块的白布上，作为窗帘挂在展厅的四周。他的作品虽然不像那些新生代画家那样引起人们的注意，但却有一种象征性的意义，即这种具有装置性质的作品不再像“85时期”那样作为一种破坏性的行为来向公众的常识进行挑衅，而是作为一种温文尔雅的艺术样式与观众进行交流，只是观众很难理解这种艺术样式，因为人们仍然习惯到美术馆欣赏那些挂在墙上的艺术品。作为艺术家来说，面对大众传媒文化对人们日常生活的控制，他们更愿意让艺术品走出展览馆，直接与观众交流，甚至是迫使观众在一种被动的情况下接受艺术信息的传播。实际上在公共场所里的传统雕塑从来就是这种“强迫接受”的方式。当艺术家一旦产生与观众直接交流的意图，往往就会让艺术品走下画架和墙面，而采用直接的传播方式。在这方面，吕胜中是一个典型的例子。1991 年4 月，吕胜中在北京当代美术馆举办个人作品展，这个展览是1988 年10 月“吕胜中剪纸艺术展”的延续，仍然是以“剪纸”为主，但主题转换为具有观念性的主题——招魂。“魂”在这儿有着双重的含义，他剪出的无数的小红纸人：一方面是指蕴藏在民间文化中的原始生命意识，把生命的存在灌注于一种交感巫术之中；另一方面暗指在现代文明中人的精神、人的本质力量的丧失。他将两者结合起来就是在回归原始的过程重建现代人的精神。“小红人”在这儿有了象征的含义，超出一般平面艺术的概念。因此，他把这个展览布置成一个招魂堂，整个墙面都是黑色的底子，上面贴满了剪纸的小红人，还有两个巨大的剪纸红人分别立于两个“堂”中，门厅则堆满剪纸的碎片。走进展厅犹如走进一个精神的祭堂，因为展厅本身是作为观念艺术来设计的，每个具体的剪纸在这儿都失去了独立的意义。这个展览不过是吕胜中整个“招魂”行为的一部分，他于1990 年元旦就在画室里设置了一个招魂

堂，并且把小红人在全国范围内扩散。1990 年春节他把小红人撒在沈阳市的街头；1990 年4 月他在湖南把小红人挂在韶山冲的林木之间，这种招魂似乎已暗示了历史的意义；1990 年8 月他把小红人撒在陕西农村的田野里；……。如果说，吕胜中在1988 年的展览是以《彳亍》为中心，还有着明显的展厅陈列的特征，而“招魂”就已完全观念化了。这种转变有着内在的逻辑关系，它不为观念而观念，而是为了更自由地表达原始文化与现代文明的精神联系。他不只是单纯地用剪纸来表达民间文化的意识，而是把巫术与祭祀式的原始文化形态与后现代的观念艺术有机地结合起来。

当“85 思潮”的狂热被冷处理之后，现代艺术的热情并没有消退，但逐步走向理性化和成熟。其重要的标志是对艺术语言的研究和本土文化的移入，不是简单地以西方现代艺术的现成样式作为一种标榜和价值。1989 年以后，中国现代艺术的发展趋势还是从内容与形式两方面疏离“85”情结，吕胜中的作品反映了从本土文化的内涵中寻找与现代社会的结合点。南京画家黄峻从语言的纯化开始走向一种装置性的艺术，他说：“对‘纯化艺术语言’的关注，正体现了中国现代艺术发展史的某一时段上的艺术观念的变化发生及其对作为表现手段的语言方式在艺术作品中理应扮演的角色予以重新肯定的愿望，它表达的是一种强烈的情绪需求，反映的是目前新生代艺术家对‘85 新潮’的检讨、反叛。某种程度上是一次合理的跨越。”

在1992 年的“广州油画双年展”上，南京的青年艺术家以材料的实验而引人注目，管策是其中的代表人物，他们尝试着非绘画的材料与图像的组合，以求创造新的视觉效果。这种材料的实验是力求通过新的组合方式来寻找自己对形式的新经验，所谓“纯化语言”就是实现个体的话语形态，这与“85 时期”把西方现代艺术的样式直接搬用过来是不相同的。但是限于工艺水平和财力，南京的“材料实验”在材质的运用上还是处于较低的水平，主要是木板、纸张、石膏、破布和少量废旧金属等。但这种“走出架上”的强烈意识为从绘画走向装置提供了经验。黄峻原先是位水墨画家，他的实验起初仍以水墨媒材为主，把胶片、宣纸、皮纸和现成的印刷品拼贴在一起，再加上墨色的中和，在解构传统水墨媒材的基础上又回归水墨的视觉特征。这种对传统绘画语言的反叛实际上体现了艺术家的一种人生态度，不只是单纯的语言问题，黄峻后来的作品很快就进入到主题性的状态。他在1993 年创作的《两个雅皮男人》和《屏障》系列就不再受水墨意象局限，在材料的选择上也由硬质取代了软质，并以石膏和油彩为主。这两件作品都没有明确的大色块组合，只有由材料和油彩构成的小色块的密集排列，绘画性的效果被降到了无足轻重的地步，而初步以一种装置性的形态来隐喻一个更为深入的主题。如《屏障》系列就是由七块160 厘米乘以130 厘米的大型画板组成，可以随意搬动和组合，但无论在每一局部还是在整体排列上，它都是一种墙的暗示，一堵沉重压抑而又残破的墙，个人的力量在它的面前显得无能与渺小，人对屏障的意识也就意味着人与命运及其主宰个人命运的社会的对立。黄峻的作品体现出由传统的架上艺术走向装置的过程往往是从语言的实验开始，以隐喻的主题和文化的批判为归结。黄峻的《屏障》系列就是在抽象结构与心理的对应关系中感到抽象在参与社会主题上的局限，试图通过具体的形象来引导朦胧的心理感受。也就是说，使一种纯粹的形式心理升华为社会主题的暗示，这个主题就是人在社会中的位置，以及对屏障（社会）的突围。

1994 年上半年，在北京和上海分别有个活动与中国的观念艺术发展有关。一个是在中央美术学院画廊举办的五人雕塑系列展；另一个是在上海举办的“中国当代艺术研究文献展”第三回展。这个文献展是由美术评论家王林主持的，配合文献展还举办了一个名为“媒体的变革”的研讨会。从文献展的情况来看，以行为、地景、集合和装置艺术为特征的观念艺术并没有显示出观念与语言上的深度，仍然是在一个低层次上运行，而锐气反而不如“85 时期”。相反，雕塑系列展体现出一种新的空间意识，当雕塑家在关注雕塑语言的更新时，不自觉地进入了装置艺术的领地。中央美术学院雕塑系教员隋建国的作品是钢筋对石块的包裹，用直径约 2 厘米的钢筋把半米到一米见方的石头艰难地包裹起来，这是一项进行了几年的工程，其作品的意义已经超出了视觉的范围。在布展方式上，隋建国也力求突破画廊空间的限制，利用综合材料（一排枕木和一个极少艺术式的铸铁立方体）来造成视觉上的复杂性和联想性，但观众的注意力仍集中在散布在地板上的雕塑制品（钢筋与石块）。隋建国的这组作品命名为《结构》，它突破了传统雕塑的概念，不以唯美的空间关系为目的，而是以过程作为联想的出发点。用钢筋嵌入石头和包裹石头的过程，也是实现人的生命价值的过程。隋建国对自己的创作动机有一个解释：“艺术家急迫地去表达的都是自己内心最迫在眉睫的问题。人的精神要有一个存在的空间，要有自己的存在之根。这可能是咱们的文化针对性问题。对我来说，最令人焦灼、也最迫切的问题是：中国人的精神困境。”隋建国的《记忆空间》（1994）是典型的装置作品，一排废弃的枕木直立着竖起来，上面涂着黑色的沥青。作品与标题似乎没有直接的联系，作者在这儿设置了三层含义，即历史的废弃物（枕木）、记忆的黑洞（沥青）和现代知识分子的内省（装置）。

如果看了展望在雕塑系列展上的装置作品，很难想象他是从现实主义的雕塑演变而来的。展望原属于典型的雕塑上的新生代风格，在1991 年“新生代艺术展”上，展望的作品是一个完全用波普艺术手法制作的《坐着的女孩》，在做《坐着的女孩》的前后时间内，展望完成了一组重要的公共雕塑，即位于国家奥林匹克中心的《人行道》，由五个悠闲或无聊的青年和老年人组成，风格也是很波普化的。几年后又在石家庄的一个居民小区完成了另一组群雕《休闲》(1993)。《空灵・空》是展望最重要的作品，整个作品是以装置的形式来展示的，在一排排高大的铁架子上，悬挂着一具具没脑袋的扭曲的躯干，躯干上套着真正的中山装。从形式上看，这件作品是从他的波普风格发展而来的，在形式上有一个自然发展的过程。那些扭曲的形象在制作程序上与超级写实的形象一脉相承，也是先做出泥塑的（扭曲）人体，再把衣服套上去。不同之处在于，泥塑不是作品本身，只是一个坯子，衣服是“穿”在从泥塑上脱胎下来的麻衬布壳上，而且衣服也经过着色、做旧和晒干，直接成为作品的一部分。这种复杂的制作程序和工艺为展望充分展开他所设定的复杂的象征意义提供了条件。事实上，对展望来说，重要的并不是工艺，而是整体的意义。这个意义由几个层次构成：首先是主题与精神的层面，涉及生存的状态与意义，被扭曲的灵魂在黑暗的空间中挣扎。这或者是自我对生命的直接体验，或者是对精神生活方式的一种普遍的隐喻与象征。这是展望在对一般生活状态的认识往深层发展的结果，无聊是精神麻痹的外在形式，是没有灵魂的空壳，实质上则是人性的隐形扭曲方式。其次是构成的层面，即为在无意义的空间中飘浮的躯壳设置一个虚构的环境，而在《诱惑之旅》中则是把躯壳放

置在树林、废墟等自然环境中。从意义上看，在前者的处理中更符合象征性的主题和装置环境的设计，这也是展望力求走出传统雕塑样式，在合主题的条件下，找到装置与雕塑的逻辑性统一。对于展望来说，形式的创作也不再限于雕塑本身，而扩展到雕塑的“生存”环境。最后是技术的层面，即雕塑本身的制作；就像装置的环境与主题有一种逻辑的联系一样，躯壳的制作技术与程序也强化了主题的意义，去掉内胎（肉体）只留下衣服的空壳不仅是一种形式的创造，还在于主题对这种形式的依存关系。

从绘画和雕塑等传统媒介向观念艺术的转变总是带有原有媒介的原型特征，这是一种平稳的过渡，在观念艺术中属于较温和的一翼，但也是对观念艺术越出艺术边界的一种制约。代表观念艺术的另一翼的承袭了“85 思潮”的前卫意识，直接采用了观念艺术的手段。进入20世纪90 年代以来，虽然各地都有很多艺术家在进行各种观念艺术的实验，有些艺术家也被国外各种展览频频邀请以观念艺术家身份参展，但在整体上没有形成有效的规模，这当然还是和技术材料的简陋及形式主义的情结有关。同时也说明，尽管中国在20世纪90 年代随着市场经济和现代化进程的加速发展，后工业化时代，即信息时代的一些特征正日益影响到中国人民的日常生活，如远程电信、视听技术、商业信息、大众文化等，但却没有强大到足以改变人们对传统艺术形式的看法，艺术家也不具备充分利用现代传媒手段的意识和知识。但是与20世纪80 年代相比，一些重要的观念艺术作品不再是以破坏性的样式来向公众的意识挑衅，而是把社会意识融入到社会工程之中。他们的重点在思想的传达，虽然他们选择的形式并不容易为观众所接受，但这些形式又非常日常化地切入到观众的生活之中，思想的传达也就“强制性”地实现了。

北京的艺术家宋冬毕业于北京师范学院，毕业后在一所中学任教。他于1993 年在中央美术学院画廊做的一个以教育为主题的观念艺术活动引起人们很大兴趣。整个展厅被他布置为一个观念艺术的环境，而展览的主要方式则是行为和表演。七个穿着七种颜色衣服的孩子坐成一排在逐页翻阅着一本无字的书，这些书也是为展览特制的。艺术家本人是作为老师的扮演者，在一块大黑板前面作无声的讲课，墙上挂满了学生的作业，仔细一看，这些学生的名字都是一些作为公众形象的影视明星，作业上面还有老师的批语。宋冬的这个活动彻底排除了传统艺术的形式，把行为、表演和（仿）现成品集合在一起，间接和直接地表达了有关教育状况的意识。这个活动包含了个人话语和公共话语两个层面。作为个人话语是对个人经验的反思，是对教师经历的一种传记式记录。其中涉及对教学方式、教学成绩和教师地位的暗示。作为公共话语则是对大众教育水平的一种批判式联想，尤其是联系到当时正成为社会焦点的“希望工程”。宋冬以自己的经历为出发点，表达了一种对教育现状的忧虑。尽管在表演过程中，也包含了某种调侃的意味，而且作品也没有表达出明确的价值倾向，但他以一种积极的态度来有效地利用观念艺术语言参与社会的现实问题，这在以往的观念艺术中是少见的。

湖北的几位艺术家在1993 年也策划了一个大规模的观念艺术活动，他们是任戬、周细平、叶双贵等人。这次活动的名称为“'93 大消费”，重点在对当前大众文化和消费文化作出的反应。任戬等人认为目前艺术总是在一个象牙塔式的圈子里自我循环，与大众文化无关，也没有有效地利用大众传播手段。他们想以

蓬勃发展的市场经济为背景，把现代艺术与大众文化结合起来，使公众直接接受现代艺术的传播。任戬的系列油画《欧洲国旗》在广州油画双年展上获得二等奖，他这组作品是采取波普艺术的手法对西方中心主义进行讽刺，他用非常艳丽的颜色将欧洲各国的国旗作为现成品直接绘制在画布上。任戬按照商品生产的方式把这组作品转换为观念艺术，将五颜六色的国旗图案印制在牛仔服系列上，包括衣服、裤子、帽子和围巾，再经过正式的商标注册，由专门的服装厂生产了几千套，然后进入市场流通。这样，本来是作为精英文化的现代艺术，就融汇到大众文化与消费文化之中。不过，后来由于各种原因，任戬的服装是制作出来了，但没有进入销售，作品只完成了一半。但这个设想却是有意义的，他敏感地意识到了在当代信息社会与市场经济的条件下，大众文化对公众生活的支配力，并力图弥合精英艺术与大众文化之间的距离。

吉林的艺术家黄炎是一个观念艺术的独行者，而且他那种持之以恒的精神更使得他的行为超越了信息传播的意义，成为一种精神力量的象征。黄炎的“作品”可以简单地称为“邮寄行为”，但包含了多个层次的内容。他首先是对日益变化的城市建设作出反应，特别是20世纪90 年代以来，城市规模迅速发展，每个人都感觉到了周围环境的变化，尤其是大规模的拆迁。这些拆迁表面上是城市发展的标志，而一个城市的历史就在这些拆迁中消失，历史总是留存在它自身的印记中。黄炎跑遍长春市的大街小巷，在拆迁的现场，把那些有典型特征的砖墙印迹用宣纸拓印下来。这算是作品的第一步，本身就体现了一种后现代主义的环境意识。第二步是把这些拓片和现场照片（包括废墟场景和艺术家工作过程）用邮寄的方式寄往全国各地，在信封里夹着拓片，照片往往是复印在信封的背面。从表面上看，黄炎只是把对环境和文化的关注传播出去，而深层的意义则在于一个悖论，当代文化的任何信息只有通过现代传媒的传播才能生效，而恰恰又是以信息时代为特征的当代社会在制造越来越多的生态问题，人类从来没有像现在这样感受到生存空间的危机。当然，黄炎的“邮寄行为”只是象征性的，因为邮寄本身只是一种低层次的传播方式，但黄炎却通过邮寄的超量使它成为一种精神的象征。从1993 年开始的“邮寄行为”到现在还没有结束，由于邮寄的内容与当初的废墟拓片已有了很大的变化，也更加突出了传播与信息社会的意义。如果以每天寄出十封信来计算的话，那至今已寄出数万封信了。黄炎的行为可与德国当代最重要的艺术家博伊斯相比。在1979年第 7 届卡塞尔文献展期间，博伊斯在德国小城卡塞尔（整个城市都是展览现场）种了7000 棵橡树，尽管人们不会像欣赏绘画和雕塑一样来欣赏他的行为，但却接受到他传递的一个明确信息——关注生态危机。

现代艺术使艺术走出了教堂和宫廷，后现代艺术则使艺术走出了画廊和博物馆。因此，观念艺术比历史上的任何一种艺术样式和任何艺术阶段，都更关注社会，像任戬和黄炎等人的作品都是对当代文化的当下状态作出反应，他们不像画家那样只是抒发个人的感受，让观众来被动地接受（实际上，当代社会的人很少有时间和机会去参观画廊和美术馆了），而是通过自己的行为使观众参与到对当代文化的关注之中，如购买了任戬设计的服装的顾客和收到黄炎的复印邮件的收信者。山东的高兟、高强兄弟制作的装置——雕塑《大十字架》则是借用现代主义的形式化语言来实现对当代商业社会的精神失落的批判。高兟和高强近年的作品有着明确的精神指向，它包括两个方面：其一是“商业主义的洪流淹没了中国大陆，……全面的商业化意味着

全面的庸俗化。”其二是“在中国，现代艺术的堕落与迷途主要表现为难以自拔的荒诞与丑陋。”这两个方面是密切相关的，现代艺术的堕落也就是艺术风格的商业化，“85 时期”的前卫风格很快沦为各种商品化样式，甚至现代艺术本身也是由商业操作来控制的；而最具前卫色彩的观念艺术则在市场与金钱的压力下越来越衍变为急功近利的粗制滥造，或者本身也沦为商业行为的一部分。因此，形式主义对于高犹和高强有着极为重要的意义，他们不是盲目地坚持现代主义的价值，而是将现代主义作为一种纯粹的精神象征来看待。因为现代主义曾以纯粹艺术为目的而体现了一种精神理想。现代主义的衰落有其历史的必然，但在中国，前卫艺术的退潮却以理想主义的泯灭为代价，因此有必要重审形式主义的价值而高扬理想主义精神，形式的意义也转换为纯精神的象征。《大十字架》的精神主题是把十字架作为一种人类精神的象征，不只是指西方，他们把从现实中体验的焦虑升华为对人类命运的观照。《大十字架》系列不再是现成品的搬用，而是一组精心制作的装置—雕塑作品，它们以一种纯粹的形式体现出来，也象征了精神的纯粹。理性是透明的，《大十字架》充满着精神的呐喊，但不是晦涩的图式，不是皇帝的新衣。他们所批判的现代艺术的堕落，正是在商业主义的影响下，一方面是作品的商品化，另一方面是行为的势利化。因此，他们要以自己的作品为一面旗帜，来昭示一种真正的现代艺术精神。十字架作为精神的象征，在这组作品中具有至关重要的意义，这种符号的选择可以从两个方面来理解：其一，精神困境是一种全球的文化现象，是人类一种共有的现代焦虑。不论是在后工业化和后现代主义的西方，还是正在走向现代化的中国，都处在共同的生存环境之中，面临着共同的课题，亦即精神家园是人类共同的家园。其二，中国的现代化进程总是以西方为参照，尤其在商业主义的浪潮中，从日常生活、大众文化到学术艺术思潮，都无处不在感受到西方文化的影响，因此十字架的象征意义已不再限于西方，它也象征了“西风中的中国”。这种倾向在《大十字架·人类的忧虑》中体现得很明显，在倾斜的十字架的顶端吊下一根铁链，铁链上挂着一个地球仪，地球仪的下方正对着一个象征中国文化的太极图。两位艺术家并不是简单地搬用这个具有精神意义的符号，而首先是把它“塑造”为一件艺术品。严格说来，这组具有工程性质的作品更接近装置设计与制作的本质。但是，这些在环境的衬映下显得辉煌与壮丽的十字架在有意归复现代艺术的尊严，虽然没有任何唯美的意图，在技术上却不可避免地反映出当代文化的影响，尤其是精湛的制作与诱人的灯光设计，都使人置身于一种商业社会与大众文化的环境之中，这似乎相悖于一个严肃的关于精神坍塌的主题。事实上，这正是作者的意图之一，象征精神悲剧的十字架正窒息在这种披着华丽外表的商业环境之中。

观念艺术在中国有着双重的背景：在“85 运动”时期，主要把它作为一种现代艺术样式移植过来；到20世纪90 年代，中国社会也开始往现代社会发展，和西方社会一样，也面临着后现代主义的诸多问题，也开始产生观念艺术发展的条件。观念艺术力图有效地利用信息时代的传播手段，力图把紧迫的社会问题呈现给公众，并让公众参与其中，实现了架上艺术难以达到的功能，体现出一种新的艺术传播方式。但是，后现代社会本身也包含着对传统价值的重新肯定，寻找被工业化社会所遗弃的精神家园，因此观念艺术并不是对传统的否定，也不可能取代绘画和雕塑，它只是在人类文化发展的进程中增加的新的样式，也就像水墨画、

油画、版画等艺术种类是形成在历史长河中的各个时期一样。中国的观念艺术正逐渐向本土化方向发展，它一方面接受传统艺术的制约，另一方面也在影响着绘画与雕塑的意识，更为重要的是，它与当代社会的联系使我们直接面对社会、面对人生，扩展了我们的思维空间和审美视野。

关于博伊斯

文/朱青生

对于博伊斯的评价，艺术界，非艺术界众说纷纭。但是几乎没有人怀疑，他是20世纪最伟大的艺术家，无论你是否喜欢他的作品。（图7 ）

1989年爱德华·卢西-史密斯在他的一本当代艺术论著的中译本序中提到，1987年随着博伊斯的故去，结束了世界艺术史的一个辉煌的时代。1990年英国最重要的艺术杂志《现代画家》的署名文章以《世界的巫师》为题，对比论述了人类历史上两位最重要的艺术家达·芬奇和博伊斯的共同特征。博伊斯的传记作家斯塔豪斯概括地称他为当世的艺术家、预言家和导师的三位一体。最中肯的评价也许出自1986年杜依斯堡市授予博伊斯众望所归的雕塑大奖——蓝布汝克奖的致辞:“他把艺术进一步带入一段本质的境界，并使世界为之瞩目。”(汉斯·史威尔《1986年在杜依斯堡市蓝布汝克奖颁奖仪式上的讲话》)在这繁华人世，引人注目的常是流行明星，稍瞬即逝。博伊斯以瞬间表演知闻于天下，但又以他的境界使其身后之名日增，理由何在?

研究博伊斯的著作已汗牛充栋，目前最活跃的艺术家无不受到他的直接或间接的影响，甚至，由于他的影响过分沉重，如今正当盛年的一批艺术家不再关心艺术的本质问题，而只侧重艺术对社会，艺术对文化的作用，即艺术的功能问题。好像博伊斯为大家磨好了刀，现在只需用刀去解剖时事了。为什么?



图 7 朱青生教授发言

导致如此至少出于四种可能。

首先是博伊斯善于宣道讲理，使人蒙受启发。他认为人类最大的灾难是人间的冷酷。科学和技术的发展使个体变得更加精明，同时也更为经常地为他人的精明所冷遇。从政治集团间的冷战到亲子间的疏离无不如此。他用蜂蜡、黄油和毛毡作成标示，济以文辞，呼吁人们建立有机社会，以寻求未来的温暖。但是同时代的牧师、记者和作家如他的同胞布莱希特、黑塞和鲍尔，哪一个不比他讲得清晰透彻？博伊斯的物体材料的象征和逻辑含混的说辞并不能使其道理生色。因此，博伊斯艺术的说理性并不是他成其为伟大的理由。

其次是博伊斯长于特立独行，使人颇受触动。他一直与福鲁克索斯运动关系密切，关心自然，爱护环境。他在卡塞尔文献展时种的7000棵橡树，昭示着艺术家维护自然的理想。但是在绿党中他总是一个可有可

无的角色，许多科学家费尽毕生精力，不少绿党政治家耗尽心血，才使保护环境成为世界公则。如果按照博伊斯虚无缥缈的想法去种树，世上早就了无森林。因此，博伊斯艺术的感召性也不是他成其为伟大的理由。

再次是博伊斯耽于大同理想，教人为之感佩。他对资产阶级的道德准则有所批评，拒绝为小市民的审美趣味制作美术品。他的代表作《资本论1970-1977》，把马克思的社会主义理想同对当今社会问题的直接批判相结合。这个作品是一个装置加上一圈黑板上记录着卡塞尔文献展一百天中，他与别人的对话记录。最终的一个美好社会的蓝图，是用抽取蜂蜜的机器来象征人类大同的理想。但是，从孔子、耶稣到马克思本人对于人类理想的描述都比博伊斯具体、深入和周密得多。更重要的是他们的思想深入人心，影响了千百代人。而博伊斯的抽蜂蜜机总是让人觉得他在开玩笑。因此，博伊斯艺术中的大同理想还不是他成其为伟大的理由。

又次，博伊斯精于政治洞见，令人豁然警醒。他主要受斯坦那的影响，看到了资本主义民主社会对人的自由和平等的伤害。尤其是20世纪60、70年代，一般人还沉浸在冷战的狂热之中，西德处于经济腾飞的颠峰之际，他已经看出了人的潜在危机。但是，德国的一个中学教师早就写出了震撼人心的《西方的没落》。而博伊斯在斯坦那的思想之外几乎没有什么发明。因此，博伊斯艺术中的政治洞见更不是他成其为伟大的理由。

他的伟大在于他的艺术活动的三种特性。

第一是他艺术活动的综合性，搅乱了这个时代使人人格分裂的专业性。他做的是所谓“通感艺术”，也就是他的作品是对听觉、视觉、嗅觉、触觉和意识综合作用的结果。他探索那些从未被当成艺术的领域，而且多面切进。他的工作本身使人诧异，使大多数人陷入迷惘，少数人会心。但是这个现象本身成为一种用艺术切割当代人的职业和地位的自我拘束，痛喝人们恢复淡忘了的自我的潜能和自由的方式。博伊斯不仅用作品求诉于人，而且让人参与其间。观众的欣喜和震怒使他倍受瞩目，从而伟大。

第二是他艺术活动的瞬间性，责斥了社会表象的合理性。他的作品真正的价值是瞬间，在他的制造和操作的过程，在同他同期生活的观众到来的那一时刻，就像烛炬在仪式上的光芒，作品结束留下的已是价值的记录和痕迹。在博物馆里他的作品已失去了与做作品的当下环境的冲突，就像燃尽的炬烛之灰烬。他用非常的方法占领杜塞尔多夫美术学院教务处，以换取所有报考学生的录取资格，结果导致自己被开除。此事成为20世纪70年代世界文化界最令人关注的事件，由于八方声援，使之得以复职，乘着学生为他特制的独木舟横渡莱茵河凯旋而归。他的行为是在完整理论指导下的有计划的行动，他是有意识地与当时合理的社会存在发生瞬间的强烈冲突以作为艺术作品，形成巨大的感染力，从而揭示出合理社会的对人的潜能的压抑和迫害。这种瞬间性使他本人和他所秉承的思想立即成为关注的焦点，从而伟大。

第三是他艺术活动的模糊性，破坏了当代司空见惯的规定性。当他手持刀刃被割破流血的时候，却专心致志地去包扎刀刃而不是手指，此时此际，他在常识的规定性之上确实达到了超越的精神境界。也许这意味着当人类受到伤害时是弥合创伤重要，还是消除重受伤害的可能性更为重要。作为一个入侵苏联的德军飞行

员，他曾按军规英勇作战，但却是做了法西斯的帮凶。对此，他和德国的大多数知识分子一样做过深刻的反省。但是当他看到反法西斯的国家用同样的方式迫害自己的知识分子，中国的文化大革命也隐藏着对人性的残害时，他对于规定性之下隐藏的祸害的挑剔变得至关重要，而这种挑剔又不应该是规定性的。于是，他的模糊性突然具备了深刻的意义，使许多思想大师(如海德格尔)的错误(赞赏纳粹)在他的艺术品面前显得固执而蛮横。他的这种余意不尽的模糊方式给后代人无穷的启发，这也许是为什么在他死后,其作品的意义与日俱增，或者说逐步被人理解，从而使他伟大。

博伊斯的综合性、瞬间性和模糊性无不透露出他对人类精神的把握和运用的某种倾向。在我看，他虽然不是中国人，却是一个中国艺术家！这种同根之情常常使我不能不去体验他那无尽的理想。他实际上并未能实现他本来可以达到的更为高远的价值。问题就出在这三性之间。

他的确在使用模糊性时身手纯熟，但是他缺少消除自我异化的办法。他的模糊性最终总是成为一种道理，一种说教，只是较为模糊的规定而已。他用艺术作品作为社会每个成员全面和自觉的参与活动的实验，因而创造了“直接民主办公室”。把本来针对代议(象征着人的潜能限制)所做的艺术活动，很快蜕变为人民群众信访处。模糊性的真正价值被削弱了，因为使人感觉他试图用一个不周密的规定去搅乱社会秩序。他的模糊性因为缺乏自我消除的机制而陷到问题的循环之中，而并未导致对问题的超越。他的综合性很快转化为专业性、工具性。在他的生活时代博伊斯用不属于他的传统作为跳板，试图跳出自己传统的局限。比如听色、观声都是中国旧文人常用的交感体验。色本不可以听，能听者不是听到了颜色，而是在听与不听之间保持了与对象的绝对的游离状态。而博伊斯由于对这种方式的自觉程度不地道，动辄返回故道。被别人纳入种种新套路，称环境艺术、行为艺术、交感艺术，并规定环境艺术观众不能参加，行动艺术的过程将观众作为部分，而交感艺术则规定为听觉多于视觉的美术。他所使用的现成物体的肌理感觉、物形的寓意性以及物体间的关系所构成的思辨性都成了新套路。所以全世界每个角落仿博伊斯活动都蜂拥而出。“博伊斯综合”成了一种新的艺术门类。他的瞬间性更是无以自灭。他甚至自己也参与策划博物馆阴谋，挤入商业运作。他的毛毡和黄油第一次堆到对艺术的传统形态麻木了的思考者面前，使他们得到了反省和自我升华的机会，几十年后连中学课本中都印着这毛毡和黄油的照片，它们早已是人们知识中(艺术史上)强制的不容置疑的存在。它们占据着博物馆的空间，瞬间的激越早已荡然无存，精神的光辉一旦不能消弭在精神中，必然沉积为精神的负担,成为新的觉悟可能的阻碍。

博伊斯的三性本来应该自我消灭，但是身名利益使他和他的收藏家们把三性的外壳、灰烬、痕迹和渣滓堆砌在人类精神史上；使他的学生辈丧失了直接面对艺术本质的欲望，他们不得不仅仅使用艺术在社会上的政治功能和经济功能，即所谓新绘画；使主流文化之外的艺术家，不得不用自己文化的面貌去凑合他的游戏方式，即所谓后现代。

博伊斯确实很伟大，也是为了他我才远涉重洋。他是一个巫师，改变着几代人对世界的看法。但他也只能是一个巫师，因为他只能在自己的套路中玩弄人的觉悟的机遇。尤其碰到对这一套更熟练的东方人时他的

笨拙时有显现。他虽然不是一个导师，然而他的活动及其局限正导致着新的超越！

（原载《世界美术》1996年第2期）

真正的前卫——走向人的艺术——约瑟夫·博伊斯和“社会雕塑”

文/侯瀚如

一

艺术与生活是什么关系？这历来就是一个争论不休的问题，困扰着一代又一代的美学家、艺术理论家和艺术家。有人说，艺术是现实生活的形象化、典型化的反映；又有人说，艺术就是形式的游戏，与现实生活全无关系。……诸如此类，莫衷一是。但是，毕竟还是在人们头脑中形成了关于艺术与生活关系的一个习惯性观念：不管艺术的定义如何，它总是跟生活相分离的，是一个独立于现实生活之外的天地，并且，理所当然地高于生活。生活，可以是它的参照系，或者相反，艺术根本无需把生活纳入它的范围之中。

然而，本世纪之初，马塞尔·杜尚令人啼笑皆非地给《蒙娜丽莎》画上了两撇小胡子，又把小便池签上化名，搬到展览上，当作艺术作品堂而皇之地展示出来：“达达”主义者们又遥相呼应，大搞越轨行为，并称之为艺术创作。这确实冷不防地给艺术严肃而优雅的形象捅了一刀，令其顿时“破相”。从那个时候起，在西方艺术界，关于艺术独立于生活之外的、从未受人怀疑的观念就开始受到了种种挑战、打击。“达达”的代表人物让·阿尔普说:“关于‘达达’的重要的事情是达达主义者蔑视那些被普遍相信为艺术的东西，而把整个宇宙置于艺术高贵的王座上，我们宣告，每一种存在或者由人制造的东西都是艺术。”[1] 这实际上，就是要取消艺术与生活的界限，把生活——世界上存在的一切——直接视为艺术。这不仅概括了杜尚制作“现成品”观念的意义，而且预示了将要在近半个世纪之后成为艺术运动大趋势的发展方向，即所谓“反艺术”(Anti—Art)。二十世纪六十年代，美国波普艺术(Pop Art)的显赫人物安迪·沃霍尔毫不讳言地宣称:“我是一部机器。”更是在当代社会的条件下，把杜尚和达达的思想加以高扬。

从二十世纪五十年代初杰克逊·波洛克的“行动绘画”(Action Painting)，二十世纪五十年代末亚伦·卡普罗的“偶发艺术”(“Happennings Art”)直至二十世纪六十年代的波普艺术、表演艺术等等，整个西方艺术的主流，都可以追溯到这个企图消除艺术与生活区别的“反艺术”源头。

至此，我们大致可以了解“反艺术”的基本含义了。它所反对的，其实并不一定是“艺术”这一永远无法为任何定义所涵盖的东西，而是要反对西方传统关于艺术是独立于生活之外的精神产品的习惯观念。它要把艺术与生活融合起来，成为一体。这如果不是“反艺术”的全部含义，至少也是其根本所在。

正当“反艺术”的潮流在二十世纪五、六十年代成为美国艺术舞台的主角，并使美国一跃而为西方艺术的中心时，在欧洲，我们不仅可以听到法国“新现实主义” (Nouveau Realisme)对波普的回声，还可以看到，一部分艺术家正在试图在这股潮流当中发挥独特作用，以独到而富于创造性的思想与行动来加速艺术与生活融合的进程，进而使艺术在人类生活中扮演更重要的角色。在这些富于独立性的艺术家中，最引人注目的人

物，就是联邦德国的约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys，1921-1986)。他提出:“艺术即创造，即人的自由。”[2] 他认为，艺术与生活是不可分离的，整个社会生活就是一件艺术作品，而我们的任务，就是要进行“社会雕塑”(Soziale Plastik)，使人类社会转变成为一件完美的艺术作品。

二

“雕塑”一词，在传统的理解中，往往指的是以固体材料——木、石、泥土、金属等塑造而成的形象。人们在头脑中关于雕塑的印象，通常是一件固定的，或者，至少是有形的、完成了的艺术品。博伊斯正是选择了这个习惯观念作为突破口，提出自己的独特见解，通过改变雕塑的概念而从根本上改变艺术与生活的关系。他说:“我的作品是要被视为改变雕塑的，或者整个艺术的观念的兴奋剂。它们应该揭示这样的思想：雕塑能够是什么，塑造的概念如何能够被扩大到每个人所使用的、无形的材料的范围: 思维形式——我们如何模塑我们的思想，或话语形式——我们如何把我们思想确定为言词，或社会雕塑——我们如何模塑和确定我们在其中生活的世界：作为一种进化过程的雕塑；每个人都是艺术家。这就是为什么我的雕塑的性质是未定的、未完成的。过程在它们的大部分之中继续着：化学反应、发酵、变色、腐烂、干枯。每种东西都处于变化的状态中。”[3] 在此，博伊于斯明确地把改变雕塑，以至整个艺术的观念作为自己的任务。他首先试图把“雕塑”这个概念加以扩大，使之扩大到广义的人类语言——表达精神的种种材料——所能够发挥作用的范围，把静态的艺术品转化为动态的艺术创作过程，并强调这个过程——变化在雕塑活动中的根本重要性，最后，进而把它扩展到社会生活之中。他在表达“雕塑”这个词时，着意使用德文中的“Plastik”一词，显然就是为了强调这个词所偏重的塑造的过程。由此出发，博伊斯进一步提出并阐述了他的“雕塑理论”(Plastische Theorie):这一理论是建立于通过雕塑运动而从混乱的材料向有秩序的形式的转变之上的:

混乱——有序

未确定——确定

有机的——运动——结晶

温暖——寒冷

扩张——内聚[4]

混乱，是原材料的状态，也是处于封闭时的意志力的状态，它的特点就是温暖；而有秩序，则是经过加工或成形的材料的状态，它获得了形式，成为一种结晶，其特点是寒冷的和理智的，它们构成了世界万物存在状态的两极，而运动则处于两极之间的心脏地带。博伊斯所认为的雕塑运动，正是从混乱的这一极向有序的另一极转化的过程。世界万物，包括物质的和精神的各个方面，都具有突现这种转化的能量和潜力。从心理的角度看，可以画出这样的图式：在一极，是那些为意志力的混乱的温暖所鼓动的因素，在中间地带，是为感情和心灵所统治的因素，在另一极，则是那些达到了过分理智的、冷冰冰的因素。在理想中，万物的存在应该在两极之间处于平衡状态。平衡，在思想、感情和意志的区域之间的重新统一和灵活的流通，乃是

“雕塑理论”的基本要点和目的。艺术便是达成这种运动的典型手段，并且，还是塑造理想社会的一种比喻:“因而，我们有了‘社会雕塑’。”[5] 博伊斯要通过艺术创作活动来展示他的理论。他声称，从一开始，他的艺术创作就不是以“审美”为目的的，而是要表现和发展某种母题，某种体现世界转变的精神内容，正如他所说的，充当“改变雕塑或者整个艺术观念的兴奋剂”。

材料，在以往的雕塑观念中，是等待加工成形的原料，其本身并不具有任何意义或含义，并且，由于传统的习惯，雕塑的材料往往只是限制在铜、铁、木、石、粘土之类被赋予了审美的、文化的意味的物质之内。博伊斯在扩展雕塑观念的同时，还扩展了材料的范围，把它们扩展到各种各样的物质，尤其是那些以往不被认可进入雕塑材料范围内的物质，甚至于声音、动作、语言、动物和人。更重要的是，博伊斯并不把材料只当作原料来看待，而是视之为具有精力与潜能的精神力量的化身。它们象征着一定的精神意义，艺术创作，就是把这种内在含义发掘出来，使其潜在的精力得以释放，实现本体(Substanze)向理想状态的转化，同时，通过对其含义的揭示，使它与我们的精神世界以及现实生活沟通起来。因此，艺术再也不是关乎形式的问题，而是直接指向精神与生活。

油脂，是博伊斯最常用的造型材料之一。《油脂椅子》(1964)是他最著名的作品之一。这件作品看上去十分简单，只是一块切成楔形的黄色动物油脂，放置在木椅子上。如果不加提示的话，恐怕大多数人都不会认为这是一件艺术作品。正是这样一件不起眼的“摆设”，理想地体现了“雕塑理论”的精髓，博伊斯自己解说道:“我使用油脂的原意是要激发讨论。这种材料的可塑性以及其对温度变化的反应特别令我喜爱。这种可塑性具有心理上的影响力——人们本能地感觉到它与内心的过程以及感情有关系。我想发起的讨论是关于雕塑的潜力与关于文化的，它们意味着什么，语言是关于什么的，人类的生产和创造力是关于什么的。所以我在雕塑中站在一个极端的立场上，并采用一种在生活中很基本的，而又与艺术无关的物质。……在油脂椅子上的油脂不是几何形的……而是保留了它的某些混乱的特点。楔形的边沿被解释为油脂本质的横切面。我把它放在椅子上，以强调这一点，因为在这里，椅子代表着一种人体解剖、消化和排泄的温暖过程、性器官和有趣的化学变化区域，在心理上与意志力联系起来了……”[6]

另一件作品《油脂的角》，是在墙根一角堆上油脂，构成一个三角形。油脂的可塑性，它的温暖特点，它的混乱状态，与三角形稳定的、机械的特性形成对比与张力，有趣，而且含义深刻。博伊斯的好友、合作者，艺术评论家卡洛琳·提斯达尔这样解释:

“角象征着人类思想的最机械化倾向，我们今天社会的基石，就象在我们方形的房间、方形的建筑和方形的城市中所表现的，全都是以直角建成。扩展其含义，它表现了使我们文化、科学和生活过程石化的合作制度。在一个角形中放置象油脂这样具有潜在的混乱的材料，乃是向这种石化发出的挑战。”[7]

毛毡，则是博伊斯进行创作的另一种最重要的材料。博伊斯本人在公开场合从来都是头戴毛毡帽子，以至这帽子成了博伊斯标准形象的标志。在1962年的作品《毛毡的角》中，毛毡体现了另一种性质的可塑性。这种可塑性来自其结构。毛毡是一种天然的材料，由一层一层的动物毛发所构成。它没有编织物的经纬线，

而是以各层挤压的密度来维系其结构。因此，它可以伸缩，做成各种形状。它具有隔冷隔声的保护作用，象征着人类命运的拯救。

毛毡与油脂，从二十世纪六十年代初起，几乎出现在博伊斯的每一件作品中，成为他的艺术观念的最重要载体。这与他本人的一段经历是分不开的，并且，因此而使之染上了传奇性的色彩。

第二次世界大战期间，博伊斯应征入伍，在空军当飞行员。1943年，他的飞机被苏军炮火击中，在大风雪中坠落于克里米亚的荒原上。同机的伙伴被炸得粉身碎骨，而博伊斯则身负重伤，昏迷过去。幸运的是，几天之后，有一鞑靼游牧部落经过此处，把他救起。博伊斯回忆道:“我记得的最后的事情是要跳伞已经太迟了，要打开降落伞已经太迟……我记得说‘Voda’(水)的声音，然后是他们的帐篷的毛毡，和奶酪、油脂及牛奶浓烈刺鼻的味道。他们用油脂覆盖我的身体，使它重新温暖，并用毛毡作为保暖的隔离物把它包裹起来。”[8] 这段经历，使博伊斯的生活观念产生了彻底的改变。他感到人类命运正面临着一场巨大的危机，一种精神上的危机，应该唤醒人们，让他们行动起来，治疗心灵的创伤，救赎自身。油脂、毛毡，就是这种拯救的象征物。

应该再次说明的是，博伊斯对于材料的文化含义的发掘与展示，目的绝不是要解决一件艺术品的构成的技术性问题，而是要喻示宇宙万物，特别是人类的存在状况和发展趋向。在另一方面，他所谓的“雕塑材料”，也远远不止于可以雕塑成为一定形状的物体，而是哲学意义上的物质(Substanze)。它包罗万象，可以是固定的可视的物；也可以是运动的无形的声波、空气；更可以是动物和人的语言、动作以及文化符号。归根到底，它们都是塑造人类生活——社会雕塑的材料。它们都被纳入“雕塑理论”的混乱(潜能)——运动(转化)——有序(结晶)的发展逻辑之中，永远处于不定形的转化之中。再从另一个角度看，还可以这样来表达雕塑材料的意义：材料本身就等于艺术，同时，也等于生活。因为材料本身的形态所体现的象征意义已足以使它越过从原料转变为形式的传统观念中艺术创作的中心课题，直指世界万物与人类存在状态及精神世界的运作——艺术的终极。艺术创作问题的焦点，再也不是解决形式的构成问题，也不是制造为一定模式所规范的“艺术品”，而是直接把艺术转化为生活、生命的状态，亦即把生活、生命的状态转化为艺术。材料既是象征的载体，又是象征的意义本身。人们在接触到材料时，随即便开始了雕塑活动。这种活动，不仅是物质上的，更主要是精神上的。思想及其运作，便是艺术本身。

三

我们说，博伊斯把艺术观念加以转化、扩大，使之不为形式所束缚，而直接与精神世界、与生活状态相融合。这个精神世界、这种生活状态绝对不是空洞的、抽象的，而是与人的生命紧密相连的，具有着丰富而深邃的人道主义内涵。它给予“转化”以充实的内容，是“转化”行为的立足点。在博伊斯的每一件作品中，也就是他的每一次转化的演示中，都体现着对于人类与宇宙命运深切的忧虑与企盼。

在博伊斯的作品中，人们总可以感觉到一股压抑的气氛，一种莫名的担忧。这首先要跟他的个人经历联

系起来看，就像我们在前面关于油脂与毛毡的解释中所看到的那样。博伊斯认为，他的个人经历可以是人类普遍命运的一个典型例子。“我理解的传记是每一事物的发展。我的个人历史之所以有意思，只是因为我尝试把我的生活和个人当作一种(表示人类生存状态的)工具来使用……”[9]

1960年，他在一个题为“1921，克雷夫，以石膏缝合的伤口的展览”上展出了一件作品《洗澡盆》。这实际上是他出生时用过的儿童澡盆。上面有石膏块和涂了油脂的纱网。它表现的是“每个人经由诞生而与这个世界艰难的物质条件相遇的伤痛或创伤的经验。”[10]

约瑟夫·博伊斯1921年5月12日诞生于德国的克雷菲尔德，成长在与荷兰接壤的小城克雷夫。他在童年时代，由于与双亲关系冷淡，常常一个人独自漫步于这个笼罩着怀旧气氛的小镇周围。克雷夫聚居着来自德国、荷兰以及其他地方信仰各异的人们。历史上，罗马人、巴达维人、法兰克人、日耳曼人、法国人和西班牙人的远征者都曾在这里留下足迹。他们遗留下来的种种历史文化遗迹构成了一种奇特的“可怕的风暴”，并在人们中间存留着种种神秘的故事。博伊斯和小伙伴还常常玩游戏，其中一些名字古怪，比如叫“鹿王”，或者“成吉思汗之墓”等等。这一切都在博伊斯幼小的心灵里留下了深刻的印象，支配着他的想象力，构成了他童年的精神世界。他总是感到压抑与忧虑。

1933年，纳粹上台，对文化艺术实行严格的审查制度，这反而激起了他的好奇心。尤其是被贬为“堕落艺术家”的威廉·林布鲁克的雕塑，使他第一次对雕塑的含义产生了了悟，这使他受用终生。

1940年，19岁的博伊斯应征入伍，在德国空军服役，他被卷入了“二战”的烽火之中。他转战欧洲各地，目睹战争的残酷恐怖，并且五次负伤，尤其是我们提及的那次死里逃生的经历，给予他极大震动，令他开始重新思考世界与人生。

1943年退役之后，博伊斯上大学读书。起先读的是合乎他早年兴趣的自然科学。有一次在生物学课上，一位老教授展示阿米巴虫，他忽然觉得，这位教授把他一生都耗费在研究这类毛绒绒的小东西上面，实在是无聊而荒谬。他想，“不，这不是我对科学的想法。”于是，早就萌生的念头催使他决定转向学习雕塑。1947年，他到杜塞尔多夫美术学院，跟从马塔雷教授学习。受其影响，他的早期雕塑就已经摆脱了把审美性放在首位的学院派模式，而强调其作为意义载体的性质，并且创造了一套表现一定母题的意义的词汇。

战后，西方世界物质主义极度膨胀，人们精神普遍空虚，尤其是一分为二之后的德国，一切有关精神生活的东西，特别是与德意志文化传统有关的，都受到压抑，人们只能够通过拼命追求物质享受来发泄精力，满足欲望。西德的经济起飞背后，埋藏着一种民族的精神危机。这强烈地刺激着博伊斯，他感到自己的精神无人共鸣，陷入痛苦的危机之中。由此及彼，他感到，物质主义已经构成了对全人类的巨大威胁。他隐居故乡，闭门不出，潜心思考。

1958年之后，他的思考渐渐成形，也逐渐摆脱了个人的危机感。他决定以艺术创作来唤醒人们，努力帮助人类逃出困境，走向未来。

博伊斯认识到，要解决为物质主义所异化的人类的拯救问题，不能只从人类眼前的处境入手，而应该从

更高的、更有远见的视点去考察人类在宇宙进程中的处境和位置，从人类学的高度去回顾人的过去，预见人的未来，从而发掘人类的真正本质和建立发展理想。宇宙万物都处于进化之中，而人类正是处于这种进化的一个重要环节，人类的前途取决于人类自身塑造生活的行动，人类的未来正是等待着我们以雕塑的行动来实现的一件艺术作品。进化，在这里的含义，指的正是博伊斯雕塑理论中的转化，它不应局限于理性科学的定义之中，“重要的是我们没有一种过于抽象的人类进化观念或受到积极的和物质主义科学限制的理解。进化是一种动态的人类学和形态学的变迁史——生物学，它需要用动态的形象去表现。”[11]

博伊斯坚持认为，人类目前的险恶处境就是人类缺乏进化意识及缺乏对未来的长远目光而导致的，人类需要治疗其心灵的创伤，脱胎换骨。治疗，正是艺术的基本功能。当人们问他是否在艺术中见到治疗的方面时，他这样回答：“是的，治疗的过程正在其中。不然，我什么方面也看不见。那是艺术中最本质的方面。”[12] 博伊于斯认为，在万物的进化进程中，动物与人是有着密切关系的。动物与人不一样，它们的进化已到了尽头，而人仍然有着进一步进化的可能性。1965年他创作了《进化》这一组作品，他在地上顺次画了鱼、海鸥、沙锥鸟和山羊的骨骼，用以表达他的观点。动物的进化为人类提供了教训，那么，人该怎么办?他说:“我的作品的主要意图……也考虑到人类生活，不仅如此，而且还考虑到人类的未来，它们试图考虑这些问题，或者，它们试图回答这样的问题：人，从哪里来，又往哪儿去?因此，它们也就转化为甚至涉及死后生活的问题……”[13]

是的，人类是到了考虑这个问题的时候了。

1962年至1965年，博伊斯积极参与了当时德国最具前卫色彩的艺术团体“激浪派”(Fluxus)[14]。该派对于艺术与生活之间的融合的主张和对于艺术的教育功能的提倡，以及在表现材料与手段上的兼容并蓄，尤其是花样繁多的表演会，给博伊斯以极大启发。从此，表演，或者以博伊斯喜用的，更加接近于生活的字眼——“行为”(Aktion)称之，成为了他的创作最有表现力的手段。人在生活中活生生的行为，打破了时空限制和固定材料的心理限度，给予艺术家更大的表现自由，与观众达成直接沟通，这正是博伊斯一向冀求的广阔的创造天地。他认为，“流动派”走得还不够远，还应该为艺术创造建立一种明确的理论和政治基础，使之更加积极地直面人生。他从“流动派”中进一步发展，建立起自己的形象与体系，更加清楚地体现出他对人类命运的关怀和对于进化—转化的预见，从而实践他的“雕塑理论”。1963年和1964年分别在柏林和哥本哈根表演的行为《头领(Der Chef)——流动派之歌》，正是他从“流动派”向真正的博伊斯风格转变的标志。他把自己卷裹在毛毡之中，两端系上两只死兔子，透过与毛毡相连的喇叭，人们可以听到他从里面发出的呼吸声，如此长达九个小时。在这次行为中，博伊斯着重发挥声音作为雕塑材料的作用。那声音，在他的意识中，是由两只兔子发出的，他自己，不过是动物的头领而已。动物具有特殊的能力，能够预见人与世界进化的未来。人们在此体会到“最原始的声音”后面的语义，达成心灵与宇宙的沟通。整个九小时的行为，有如一场古代的祭礼或宗教仪式，肃穆而又神秘，更为他关于宇宙与人类“转化—进化”观念的表现提供了一个起点。他说:“这样一个行为，事实上还有每一个行为，彻底改变了我。在一方面，它是一次死亡，一次

真正的行为，而非一种解释。主题：一个人是如何成为一个革命者的？这正是问题所在。”[15]“那对于任何进化的进程都是必要的。自我的转化必须首先发生在思想与心灵的潜能中。在这种深及根本的变化之后，进化发生了。在我的理解中，没有其他可能性……。来自外部条件的，比如，在工业领域或所谓经济条件的现实中的革命的观念绝不可能导致革命的步骤，除非灵魂、心灵和意志力的转变业已发生”[16]。显然，博伊斯强调的是，只有通过精神世界的转变，才能解决人类进化的根本问题。

于是，博伊斯的艺术活动的重点，自然而然地转移到对人类精神世界的重新审视和批评上来。

1965年11月26日，博伊斯在杜塞尔多夫的斯默拉画廊进行了他最激动人心的一次“行为”：《如何向死兔子解释绘画》。他头上涂满蜂蜜，盖上金箔，右脚绑上铁板，左脚则是毛毡板。他怀抱一只死兔子，轻轻抚摸，低声悄语，绕画廊而行，向死兔子解释挂在墙上的他的绘画。随后，又在椅子上坐下来，继续跟死兔子交谈。如此延续了三个小时。观众被隔在画廊的玻璃窗外，只能从外面向里面张望，整个行为因此也变得越加引人入胜。

“这是关于语言问题、思想问题、人类意识和动物意识，当然，还有动物的能力的一个复杂的动人场面。这是置于一个极端立场上的，因为这不仅是一头动物，而且是一头死的动物。甚至这死的动物也有一种特别的生产的能力。”评论家这样说。[17]

博伊斯则这样解释，他之所以选择向死的兔午解释绘画，是因为“这兔子与诞生有着直接的联系……于我，这兔子是道成肉身的象征。因为那兔子把人类只能够在思想中做到的事情变为了现实。它雕刻出自己，他为自己靡刻了一个巢穴它在土地上体现了自己的化身，单单这一点就很重要。它就是如此显现于我的。”[18] 他继续解释说：“当然，我要用头上的蜂蜜做点儿事情，那是与思想有关的事情。人类的能力不是要生产蜂蜜，而是思考，生产观念。以此，思想僵死的特性便得以复活。因为蜂蜜无疑是一种活的物质。人类的思想也能够是活的，但它也可以被理性化到一定程度，而死亡下去，并且在政治或教育的领域表现出其死亡的特点。”[19]

显然，博伊斯是针对今日人类精神世界受到理性主义的严重束缚，物质主义以及其它一切人类进化、进步的障碍都根源于此。人应该回到原始纯真的状态，依靠直觉与想象的力量去认识人的本质，找寻未来的出路。今天的人类已经失去了这种能力，向头脑中充斥着理性的杂质的人们解释世界与物质的进化，无异于对牛弹琴。于是，他决定向死的兔子解释：“向一头动物作解释的主意表现了一种诉诸想象的关于世界与物质的秘密的观点。那么，正如我所说的，甚至一只死的兔子也比那些充斥着死硬的理性的人类具有更多的直觉力量。”[20]

博伊斯进而把讨论引向更深的层次：“问题在于‘理解’一词，并且，它的很多层次不能被局限为理性的分析。想象、灵感、本能和企盼全都引导人们去感觉到其他的这些层次也在理解活动中起着作用。……我试图揭示创造区域的复杂性。这也是一种在一个物质主义和理性观念仍然盛行，并伴随着想象、灵感和对其他事物的理解被丧失的严重时刻引发起对于人类处境的讨论的技巧。”[21]

1966年7月7日，博伊斯在杜塞尔多夫美术学院表演了“行为”《大钢琴的同质渗滤，擦里多米德儿童是最伟大的当代作曲家》。在行为中，他把大钢琴蒙上毛毡，在上面贴上两个红十字。整个作品简练明了，气派雄浑，咄咄逼人，使博伊斯对于人类精神世界堕落沉沦的辛辣批评与讥讽愈加尖锐有力。他描述道：“钢琴的声音为毛毡的表皮所捕捉。一般认为，一架钢琴是用以发出声音的乐器。当它不用时，是沉默无声的，但仍然有着一种声音的潜能。在这儿，没有什么声音是可能的，而钢琴则被宣判不得作声……同质渗滤表述了毛毡的特点与结构，所以钢琴变成了带有被毛毡渗滤的潜在声音的贮存器。……与人类处境的关系为两个象征危急的红十字所标示:如果我们保持沉默，不能走出进化的下一步，那么危险就会构成威胁。”[22]

博伊斯还从当时对儿童构成威胁的一个社会悲剧:使用镇静药擦里多米德会导致儿童弱智畸形，发掘出其中深刻的含义。他认为服用擦里多米德后的儿童是“最伟大的当代作曲家”，因为无力过所谓正常人生活的事实反而能够加强其内心的力量。这正是博伊斯认为对创造与进步是必须的:“他获得了内在的受苦、温暖、声音、塑造力、时间的充裕。”[23] 人，通过舍弃外在世界而回溯内心世界，寻找自身的真正本质，才能迈出未来进化的一步。博伊斯对现代人类的精神世界为物质主义和理性主义所俘虏的严厉批评，显然是具有浓厚的人道主义色彩的。从中，我们可以发现德国文化的传统，尤其是鲁道夫·史坦纳和诺瓦利斯的哲学思想的影响。[24] 但，博伊斯是站在一个更加高瞻远瞩的角度，从宇宙、人类进化与未来的观点去抒发悲天悯人的忧思，并且，积极利用具有广泛得多的大众性的媒介——艺术去表达他的信念，因而也就具有了更强大的震撼力。同时，自从杜尚与达达以来，直至20世纪50年代的前卫艺术，都把超越人类理性固限，发掘非理性的、直觉的潜力，使人的精神世界得以和谐发展，并通过这种行动而使艺术与生活真正融为一体作为其最终目的。但是，像博伊斯那样，直面人生，并以改造人性，指明人类前程为己任，以如此明确坚定的人道主义思想和不懈的努力去直接教化群众，则可谓史无前例。因而，博伊斯才得以在西方艺术界以至整个社会生活中具有特殊的魅力，被誉为当代欧洲最重要的艺术家。

四

1964年，博伊斯在西德电视台上发表讲话，他说：“我认为，艺术是一切社会自由的基本比喻，但它不应该只是一个比喻而已；它应该是在日常生活中进入并改变社会权力范围的真正手段。”[25] 这，一语道出了博伊斯的艺术理想——“社会雕塑”——的目的所在。在扩展艺术概念和它的材料及手段的同时，他也试图把艺术的功能加以扩展，使艺术直接干预社会生活，最终把整个社会结构转变成为一件合乎人性的艺术作品。

他从全球的历史、政治形势来审视、评判今日人类处境的危机，并提出改变这种状况的设想。在1966年10月，博伊斯在哥本哈根表演了《Eurasia(“欧亚洲”)》；1974年，又在纽约表演了《荒原狼，我喜欢美国，美国也喜欢我》。在前一个“行为”中，博伊斯借用十字架的象征意义和历史含义，阐述了他对于东西方从古至今的每次大分裂的见解。他认为，这是人为地破坏人类幸福与自由的历史错误，只有通过消除东、

西方在政治、经济、意识形态上的分歧，使欧亚大陆重新连为一体，才能从根本上拯救人类。而后一个“行为”，可以说是前者的美国式翻版。它一方面针对美国白人对印第安人的种族歧视和压迫，另一方面针对当时正进入最后阶段的越南战争，对人对人的不公正待遇，对人类在历史上，在当代所犯的错误提出有力批评。

艺术活动，仍然不能满意地完成“社会雕塑”的任务，作为一个以保卫人类良心与未来为己任的艺术家，博伊斯自觉投身到现实社会生活中去，宣传真理，使艺术成为真正教化人的力量。教育，乃是改造社会与人类的首要途径。1961年，他有机会担任杜塞尔多夫美术学院大型雕塑教授。他身为大学教授，却提出了与传统教育思想背道而驰的教学原则:“不能再从旧学院培养大艺术家的观念出发——那总是一个愉快的巧合而已。能够作为出发点的是这样一种观念，他认为艺术与得自艺术的经验能够成为回到生活的一个因素。”[26] 在教学实践中，博伊斯彻底改变了以往艺术学院那种只传授艺术技巧和专门知识的做法，而是力图以扩大了的艺术——社会雕塑——的观念教育学生，引导他们思考艺术与生活的关系，培养并发挥他们的创造力。他认为:“人类的创造性——从把人类永远作为一个创造者和塑造者来表现的艺术观念中发展出来的——就是未来的唯一资本。”[27] 同时，教育应该面向每一个人，使每个人都能够在社会雕塑的过程中发挥自己的创造能力。他主张，学校不应限制空间和学生的人数。他还组织学生团体，四处宣传。1967年6月22日，博伊斯在杜塞尔多夫美术学院他的工作室成立了“德意志学生党”。该党的成立是由于“为物质主义支配的政治剥夺思想，随之而来的停滞和现存政体的有限构架的威胁”所使然，它要“为人权、意识的扩大、进步和革新而斗争”，“其具体目的就是要达到：全面裁军、一个联合的欧洲、一个法律—文化—经济的自治体，建立教育，教学、研究的新标准，以及东西方各自独立基础上的缓和……。”[28] 这一建党方针和斗争方式，为1978年成立的保护环境组织“绿党”所采用。

1972年，由于博伊斯的活动和无视传统教育制度，大量招收学生，州教育当局解除了他的教授职务。可是，这并没有令他为难，他干脆走上街头，向更多的人讲授他的“社会雕塑”理想。

1972年，博伊斯与诺贝尔文学奖获得者海因里希·伯尔建立了一所“创造与多学科结合的自由国际大学”(F.I.U.)。这是一个真正面向人人的学校，当然，也就无需有什么校园、教室。它的成员来自世界各地，通过定期举行各种聚会，讨论人类创造力、社会、政治、经济改革等等问题。1977年，在西德卡塞尔第六次《文件大展》[29]上，举行了自由国际大学百日活动。在这次活动中，开设了九个办公室，分别讨论关于欧洲边缘地区、核能、交流、人权、环境、北爱尔兰、世界形势、暴力与行为、工作与失业等广泛而富有现实意义的问题，寻求全球人类的出路。博伊斯为此专门设计《蜂蜜泵》，绕会场一周，象征人人都在参与一项共同的艺术创作。事实上，人人都有创造力，都具有成为艺术家的可能，这一直就是博伊于斯的主张。他在提出“社会雕塑”的理想同时，又提出了著名的口号:“每个人都是艺术家。”博伊斯说:“在‘每个人都是艺术家’这句话中所指的，只是人是一个有创造性的人，作为一个创造者的他能够制作，并且可以是各种各样的制作。对我，这是出自一个画家或雕塑家的制作，或者是来自一个物理学家的制作，无关紧要。”[30] 这不

仅从根本上挖掉了传统艺术观念的最后一块墙脚，而且还将导致博伊斯所理想的未来人类社会模式的下一个步骤:直接民主。

早在1971年，博伊斯就建立一个“直接民主组织”，与大众讨论当代民主制度的利弊及其改革途径。他指出，当代西方的民主制度，比起东方的专制制度来，虽然优点不少，但仍然是私人资本主义社会的产物。代议政制、政党政治并不真正代表广大人民的利益，不可能实现真正的民主的意义，只有以人民直接参与和决定社会政治生活的“直接民主”的方式取而代之，才能为走向未来的人类社会提供一条出路。他还进一步指出，只有在实现了直接民主之后，每个人都是艺术家才不是一句空话，并且，把整个社会组织变成一件艺术作品，实现社会雕塑，也将不再是一个幻想。在那个时代，人类将会进入一个新的阶段:“自由民主社会主义”。

为了进一步宣传直接民主的思想，在1972年的第五届《文件大展》上，博伊斯专门开设了一个“直接民主办公室”，与观众讨论这个问题。在办公室的桌子上，他摆上了一件作品《为直接民主的玫瑰》—在化学试管中插上一朵鲜红的玫瑰花。他说:“没有玫瑰便没有直接民主”，她代表了自然与科学、神秘主义与革命的结合:“含苞与盛放事实上是绿叶转变而来的。所以，与叶子和花茎相关，花朵盛放是一场革命，虽然，它是经过有机的转变和进化而成长起来的。”[31] 有一位名叫默奥布斯的观众对于他的主张大加反对，声言要跟他拳头相向，决一雌雄。于是，在大展结束的那天，博伊斯和他举行了一场拳击赛《为直接民主的拳击赛》，结果:“博伊于斯，为了直接民主，以点数取胜。”[32]

博伊斯的取胜，就像他所有的作品一样，具有象征性意义，它象征着一种新的艺术观念、一种新的社会理想。在人类进化的历程中，在我们这个时代，将会赢得更多人的心，成为推动人类历史进步的动力。他在西德人民，尤其是青年学生中间早已成为了崇拜的偶像，这个事实充分地证明了这一点。尽管他的“行为”带有强烈的乌托邦色彩，但最终将会获得胜利，因为人类需要乌托邦式的理想。

1986年1月23日，博伊斯在杜塞尔多夫流然长逝，在西德，以至全世界引起了强烈反响。西德全国，上至国家元首，下至平民百姓，都纷纷发言撰文追悼和颂扬。世界各地的艺术界、文化界乃至政界人士也都对他的去世表示惋惜，并且对他一生的创造成就大加赞誉。

五

博伊斯的艺术主张与艺术创造，向关于艺术的概念和功能的传统观念发出了强有力的挑战。他把艺术引入生活之中，既把艺术转变为生活，又把生活转变为艺术，使艺术与生活融合起来。在这个意义上说，他与杜尚、达达以来的“反艺术”传统是相一致的，与“偶发艺术”、波普艺术、观念艺术等等也是相一致的。然而，在杜尚等人的“反艺术”传统中，始终贯穿着一种玩世不恭的无政府主义色彩，他们只是强调破坏、破坏、再破坏，推翻一切既有的事物，却从来不希望建立任何新的价值观念。实际上，建立任何稳定的价值观念，正是“达达精神”所要反对的。而美国波普艺术家，尽管也是力图拆除艺术与生活之间的篱墙，但他

们多半是抱着对物质主义的商业文明和消费社会拥抱欢迎，或者至少是以首肯默认的态度来展开其创作的。与之相反，博伊斯却是以一种人类命运承担者的使命感来洞察艺术与生活的关系，对于奴役、剥夺人性的物质主义、理性主义的现代社会进行抨击鞭笞，并力图通过艺术创造去寻求人类未来的出路。在他身上，无疑体现着欧洲传统的人道主义精神。正是以这种精神为基础，他试图在“反艺术”，在反传统艺术观念之后，重新建立一种新的艺术、新的价值——社会雕塑。

1964年11月11日，德国电视二台现场直播博伊斯的行为《马塞尔·杜尚的沉默已被过度夸张》。博伊斯针对杜尚在艺术面前保持沉默，以示“反艺术”的神秘感，以及当时艺术界把这种神秘感奉为艺术真谛而加以神化的心理，提出了自己对于“反艺术”的看法。他说：这次行为，“首先是对杜尚反艺术概念的异议”，“我自己引用反艺术的概念，是一种方法上的尝试，用以表现一般性问题，以便完成在‘流动派’中一些能够扩展到整个艺术中去的某些事情。就我个人来说，反是针对艺术的陈腐观念及其隐退到过分特殊的孤独之中的行为，若非如此，则它全无意义，就像我常常提及的其他成对的概念：数学和反数学、物理和反物理，等等，只是表现了这些领域的有限部分‘但是如果要进而求得更广泛的概念，则两极仍是必须的。”[33] 显然，博伊于斯只是把“反艺术”视为建立更广泛的艺术概念，即“社会雕塑”的一个必经的过程。这是值得我们深思的。

注释：

[1] 引自C·汤姆金斯:《马塞尔·杜尚的世界》，第58页。

[2] 哈兰、拉普曼、沙塔:《社会雕塑，约瑟夫·博伊于斯资料集》。

[3] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[4] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[5] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[6] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[7] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[8] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[9] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[10] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[11]卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[12] 哈兰、拉普曼、沙塔:《社会雕塑，约瑟夫·博伊于斯资料集》。

[13] 哈兰、拉普曼、沙塔:《社会雕塑，约瑟夫·博伊于斯资料集》。

[14]“Fluxus”，——“流动派”。20世纪60年代初，在德国的一批艺术家针对当时德国艺术界的沉闷气氛，试图发起一场前卫艺术运动。他们根据古希腊哲学家赫拉克利特的名言“一切存在物皆处于创造之流的流动中”，而命名自己的艺术团体，称之为“Fluxus”(拉丁文:“流动”)。他们主张打破各门艺术之间的分类，把美术、诗歌、音乐、舞蹈、戏剧等等结合起来，形成大型的综合作品，并且要求取消艺术家自我在艺术创作中的决定性作用，提倡发挥艺术的社会功能，以改造现

代人性。

[15] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[16] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[17] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[18] G.阿德里安尼、W.康纳茨、K.托马斯:《约瑟夫·博伊于斯，生活与创作》。

[19] G.阿德里安尼、W.康纳茨、K.托马斯:《约瑟夫·博伊于斯，生活与创作》。

[20] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[21] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[22] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[23] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[24] 鲁道夫·史坦纳(1861-1925)，德国神秘主义者和社会哲学家。他是德国神学协会的领导。后放弃神学而发展了一种以人类精神本质来解释世界的独特的哲学理论，主张思想独立于感官之外。他的哲学思想对于西欧的现代教育界和艺术界影响颇大。诺瓦利斯(1772—1801，德国诗人。他曾从席勒、施莱格尔和费希特学习哲学，深受费希特影响，后又学习地质学;他是德国浪漫主义运动的主要人物。主张诗与哲学的结合。史坦纳、诺瓦利斯对于博伊于斯的思想形成有着决定性影响。

[25] R.休特:《新的冲击》。

[26] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[27] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[28] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[29] 1955年，西德卡塞尔画家和美院教授阿诺特·波德(1900-1977)和朋友们发起，在卡塞尔组织《二十世纪西方艺术》协会并举办大型展览，称为“Documenta”(文献展)，该展为全欧洲最大的现代艺术展览。

[30] 哈兰、拉普曼、沙塔:《社会雕塑，约瑟夫·博伊于斯资料集》。

[31] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[32] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

[33] 卡罗琳·蒂斯代尔:《约瑟夫·博伊于斯》。

（原载《文艺研究》1989年第1期）

信息资本主义时代的博伊斯——“社会雕塑”与“理性利己”的博弈

文/庸现、蓝镜

一

近几年，曾经被冷落的博伊斯在欧洲再次成为热门话题，刚出版的新《约瑟夫·博伊斯》传记把这个热门话题又推向高潮。（图8）

汉斯·彼得·瑞格尔（H.P.Riegel）撰写的传记削减了博伊斯一度被神化了的圣人色彩，用冷静的语气力图客观地重现艺术家的一生。此书一上市就大范围地聚集了艺术界内和界外人士的关注，除各大报刊杂志纷

纷发表评论之外，许多普通读者和网友也兴致极高地参与了这场热议。无论这场热议的立场是对博伊斯本人的肯定、否定，还是质疑、重审，其现实结果是，被束之高阁多年的博伊斯艺术理念，又重新进入了文化界和普通市民的视野。

此次引发对博伊斯艺术价值重新评判的讨论不是偶然的，就像二十世纪五六十年代博伊斯艺术声名鹊起，到七八十年代誉达鼎盛，再到九十年代又趋于沉寂一样，都不能被认知为个体的偶发事件。博伊斯，这个彻底地把艺术家从手艺人的角色演变为社会公共知识分子身份的人物，他的被神化、被冷落和重新被关注，整个过程都是所经过的各个社会状态的投影和反射。在全球化和信息资本主义并驾统控世界的今天，分析博伊斯“社会雕塑”理念与以往各时代，尤其是与现今数据信息资本主义时代的关系，不是对艺术史简单的复习，而是在发掘这一理念在当下现实中的人文意义。

二、社会雕塑的温暖疗法

德国社会在经历了20 世纪60 年代“经济奇迹”后，60 年代末、70年代初与美国“反越战”相呼应，开始对传统社会价值观念以及正在发展的资本主义进行反思与批判。1968 年“Flower Power”的嬉皮运动和摇滚乐揭开了西方“左派”社会浪漫主义时代的序幕。

博伊斯的“社会雕塑”概念不是横空出世或一时的创造发明，而是德国“二战”后反思纳粹精英文化，在废墟上重建精神家园的内在需要，以及70年代用波普行为艺术、身体艺术、观念艺术来打破精英艺术，让“艺术生活化”“生活艺术化”的结果。无论是他早期的素描、油脂、毛毡装置，还是后来的行为艺术，以及对文化政治领域的关注，都是围绕艺术和生活一体化这个核心命题。

“社会雕塑”最初来源于“雕塑理论”，受到以下三个方面的影响：

一、战争经历是引起博伊斯对社会雕塑思考的开始。他使用油脂和毛毡作为创作原材料的最初灵感，是来自他战争中的生命体验。在博伊斯自己讲述的故事中，鞑靼人在德军空袭失事后营救了他，并用油脂为他养伤，用毛毡给他包裹身体，使他在温暖中得到新的生命。油脂作为温暖，毛毡作为绝缘材料，成为他60 年代“雕塑理念”的艺术实践象征。



图 8 蓝镜发言

二、博伊斯艺术创作受到鲁道夫·施泰纳（Rudolf Steiner）人智学思想的直接影响。对浪漫主义自然哲学、人类学和神秘学潜在力量的兴趣，极大地挑战了他的逻辑理性思考。施泰纳1923 年《关于蜂蜜》的报告，详细讲述了蜂蜜“社会化合作”的工作方式，给博伊斯带来了创作灵感。他继承和发展了19 世纪浪漫主义的自

然崇拜，在艺术创作中大量运用动物符号，如“蜂蜜王国”作为他对越来越复杂、令人难以掌握的科学的一种反动模式。蜜蜂、蜂王及流动的蜂蜜等，都是博伊斯用来说明和解释事物之间最基本关系的比喻。希望用它们来说明混乱和秩序、理性和直觉、暖和冷之间的关系。

三、早期素描对于博伊斯来说是语言的扩展。他认为，雕塑理论就是素描时期形成的，并相信素描不但可以作为象征意义来理解，同时也是一种具体描述语言。素描是记录和表达自己思想的重要工具。博伊斯的素描创作，包括所有画在纸上的各种图案。《献给爱尔兰一个神秘人的神秘组画》一共456 张素描图案。他在这些素描图纸上，用图案记录了自己全部的艺术思想活动。整个画簿由两部分组成：一部分是所谓的具象画，有时是人物，有时是动物，有时是风景画，基本上是传统意义上的素描。而另一部分，则完全是漫不经心的草稿图及一些难以确定的象征图案。对博伊斯表达习惯不熟悉的观者，很难把握它要表达的内涵：图表、记号、心理图表、炼金方单，以及假想不存在的地名和地图等等，来表达思维过程、结构、功能。另外还有对其行为艺术、装置艺术的解释说明书。而所有的这一切，对博伊斯来说是互相影响、相互关联，缺一不可。

博伊斯的“雕塑”思想主要体现在他对艺术品材料的运用和创新。他常常选择垃圾或剩品作为材料，比如油脂和毛毡。20世纪60 年代初，博伊斯受到美国激浪艺术家阿兰·卡罗（Allan Karow）的启发，首次展出“温暖”的油脂和第一批毛毡作品。这些材料的运用引起艺术界和社会的巨大争议。博伊斯用油脂作为艺术作品材料，并不是为了“挑衅”观众而“挑衅”，而是要表达“客观正确的艺术语境”，即“雕塑理论”。他认为，当观众对使用油脂作为艺术品材料不能理解时，就会开始思考并提出疑问。他对观众提出的要求，不过想启发大家思考问题。如果人们只是关心材料的色彩和形式，而不去关心它的物质质量的话，那就不会理解和领悟油脂（《油脂椅》，1964 年）、毛毡（《毛毡西装》，1970 年）的“温暖原则”。博伊斯希望通过物质材料表达对“共同生命体”和人“孤立无援”处境的关注。物质材料本身对于博伊斯并不重要，重要的是其背后隐藏的“雕塑”概念，以及物质材料作为语言符号和语言外延形成的概念。语言在这里已经不是原始意义上的语言，而是它的扩展。

“社会雕塑”则是“雕塑理论”从主观创意向客观社会的转化。“雕塑”不仅仅是针对艺术家，也是针对所有以开拓创意来实现自身价值的社会人。“雕塑”这里已经不再专指造型艺术，而是转义到整个生活本身，乃至全社会。“社会雕塑”的宗旨，是要恢复人失去的本性，平衡理智与感情、思辨与直觉之间的关系。人应该从狭隘僵硬的思想中解放出来，积极投身于创建充满人性、充满“热电”的社会事业之中，把整个社会作为宏大艺术的“社会雕塑”品来创造，人人做出自己应有的贡献。因此，“人人都是艺术家”。博伊斯曾说：像做雕塑一样来塑造社会，是我的、也是艺术的责任。[1]

“社会雕塑”作为社会治疗，减弱艺术的美学性，提高其社会思想性，是博伊斯制定的艺术新规则，也是他艺术创作的原动力。一般的艺术批评分析一个艺术作品的社会性，往往是以它作为社会的一面镜子，比如探讨家庭、性别、阶级等因素在作品中的反映，来进行对现实社会的批判。与博伊斯的“社会雕塑”相

比，传统意义上的艺术批评流于表面，仍然停留在把艺术品作为社会生活的再现或者是对不公正社会的申诉的层面。博伊斯的社会批评则是全新的升级版：他不仅要反映社会矛盾和社会问题，并且一开始就试图改变这个社会。从这个意义上说，一般意义的艺术批评只具有“局部社会性”，而博伊斯的“社会雕塑”则是“彻底社会”。博伊斯不用传统的视角去批判社会，而是以实现“雕塑原理”来改变生活环境，把本来充满活力的“混沌”改变成为“秩序”。其方法是，以“雕塑”作为扩展和延伸个人意识的过程，并把视野引向社会正义，即用“温暖疗法”作为社会治疗，并在将来过渡到“温暖雕塑”，最终克服现代社会给人性带来的异化。

博伊斯的这些艺术作品和艺术理念，正中地触及了当时的时代脉搏，成为战后社会政治经济文化重新建设的一部分精神储备。

三、浪漫主义的终结

博伊斯去世于1986年，正值“冷战”结束的前夕。“冷战”后全球政治格局重新划分。苏联的解体意味着“社会主义”模式的失败、资本主义作为正确价值观的全面胜利。

现代自由资本主义理论作为资本主义最基本的价值观，来源于美国数学家约翰·纳什（John Nash）的数理逻辑推理。纳什发现的“均衡原理”，用数理逻辑的方式证明生活的游戏应该是不相信对手，每个人绝对“利己”，同时“理性”。这个理论也被称为“不合作”（non-cooperative）游戏规则。其核心是：对手之间不沟通，互不信任，但双方又不想出现两败俱伤的局面，因此必须理性准确地预测对手的战略决策。“利己”和“理性换位思考”是此游戏的基本前提。每一位对手都会最大限度地利用自身和对手的“利己”思维模式，冷静清醒地考虑对手的战略，从而达到双方的某种平衡。纳什1950年和1951年发表的《N人博弈中的均衡点》和《非合作博弈》，两篇文章确定了“纳什均衡”学说。此数学原理被用于经济学，后来逐渐演变为经济学的“博弈论”：在经济生活中“人是理性的，个体会在有限条件下最大化自身利益；在交往合作中，人与人之间会有冲突，并且行为互相影响，而且所获的信息不均等。博弈论研究如何使得人们在市场经济中，自愿做出大家都遵守和实施的有效制度安排，以增进社会的福利机制”。[2] 纳什的论文奠定了当代经济学“非合作博弈论”的基础，并于1994 年获得诺贝尔经济学奖。

最初作为纯粹数学思维模式的纳什理论在20世纪50年代初被运用到军事上。“冷战”时期“不合作均衡”数学公式运用得相当成功。美苏双方都认为不需再造原子弹，但双方都不相信对方会在裁军协议上签字，并同时假设对方在欺骗另一方，制造更多的原子弹来取得话语权。当时双方智囊团的战略专家们，都高效地采用了“相互威慑”和“大规模报复”的原理，并作为超级大国的谈判策略。

苏联在“冷战”中有许多令人发指的表现，却由于运用纳什游戏理论而成功地阻止了第三次世界大战和原子弹战争的爆发。这个本来局限于军事的游戏理论，随着柏林墙的倒塌以及东欧社会主义阵营的崩溃，逐渐成为解决一切人与人之间问题的灵丹妙药。西尔维娅·纳萨尔（Sylvia Nasar）在纳什传记《美丽的心灵》

中写道：“纳什的粉丝们非常兴奋，终于找到了一种可以量化并解决一切复杂纷繁问题的系统数学思维模式。换句话来说，可以摆脱感情冲动，打破社会成规和各种固有的偏见，一切都可以用事实和证据来说明问题。”[3]

纳什获得诺贝尔奖后，建立在著名纳什不合作均衡数学公式基础上的经济学“博弈论”，被公认为是最深刻理解经济行为和社会问题的最合理、最成功的“利己”之说。博弈论的核心是“理性利己”，即强调用互惠策略（一报还一报），促进参与各方之间的积极配合，形成基于个体理性（利己动机）的集体理性平衡（利他行为），最后达到社会的道德共识。简单地说就是：你对我好，我就对你好；你对我不好，我也对你不好。我对你好，是为了你能继续对我好；我对你不好，不是互相损害，而是要将对方重新拉回合作的轨道。实现此目的机制，是对恶劣行为的惩罚，迫使行事者合作。

20世纪80年代初，里根和撒切尔夫人的主政美英，宣告了资本主义的全面胜利和西方社会浪漫主义的彻底结束。商人艺术家达明·赫斯特（Damien Hirst）、杰夫·昆斯（Jeff Koons）等粉墨登场。博伊斯的社会雕塑理念在政治和经济领域显得苍白而幼稚，在文化领域也逐渐积累成与博伊斯初衷截然相反的局面——反权威者成了权威的代表；反精英反倒需要借助于精英的思考训练；“人人都是艺术家”不仅没有让普通人成为艺术家，反而让那些能成为著名艺术家的人看起来玄奥得像神秘世界里走出来的超人。所有这些都让商业化、娱乐化的20世纪90年代主流文化感到逆反。博伊斯的社会雕塑逐渐成为“那个时代的产物”，被尘封和冷落。

四、“理性利己”与“社会雕塑”的博弈

纳什以数学的方式感受世界。世界对他来说是一个简单的数学公式：“理性利己”。而艺术家约瑟夫·博伊斯对世界的感受也是一个简单的公式：“社会雕塑”。纳什的“利己”社会游戏规则和博伊斯的“社会雕塑”艺术理念正好形成了正负两极鲜明的对比。

随着信息高科技的发展，资本主义发展不断改善，形式不断升级。资本运作超越国家地区格局，开始进入全球一体化时代。2000 年开始，以华尔街为首的金融巨头开始垄断全球股票走向，“对冲基金”模式的金融格局开始出现。接着，互联网技术革命取得了重大突破。“谷歌”“脸书”“微博”“亚马逊”的出现，彻底改变了地球人的生活。

“……我们变得令人难以置信的头脑简单，自己却一点都没有察觉到。比如做什么、为什么做，乃至为什么爱等不可思议、也找不到答案的问题，在信息的资本主义时代却已经有人为给我们准备好了答案。”[4]

艺术家博伊斯同样提出了一个解决一切复杂事务的具体方案，即“社会雕塑”。博伊斯的“社会雕塑”的前提是在混乱无序的状态中，存在一个充满活力的物质（人）。要改变混乱无序的状态，必须输入人与人合作互利的“社会温暖”。为此他曾做过一个24 小时的行为艺术：制作一个由一个铲和两个把组成的铁铲。当铲子作为工具时，它是一个“社会”物品：两个人必须合作团结才能使用它。铁铲这里成为人互利团

结的象征。博伊斯甚至曾想用它来挖柏林墙，以表达东西德的和平互利。

博伊斯提倡的创意应该不是简单个体的私人行为，而是具有社会性的行为。“人人都是艺术家”宗旨是整合个体创造力来联合塑造“社会”这个大的艺术品。“人人都有与生俱来的自决力，是自我决定的人，主权是至高无上的。人人都是艺术家，不管他们是拾荒者，还是医生、护士、工程师、农民，在他们展示自决力的领域，他们就是艺术家。我并不是说在绘画这样的艺术领域，这一信条比在机械工程领域更适用。无论是谁，只要他能正确地工作，谨慎地发现他所属于的领域，就算他觉得自己是从属者，他也会在支配他的事物之中体会到自由正在向前发展。”[5]

博伊斯的“社会雕塑”遵循人的意识发展规律，极大地发挥个人的想象力和创造力，把个体创造扩展到全社会，并提出“艺术就是资本”（Kunst = Kapital）：“真正的目标是把金钱从流通中剔除出去。人的创造力才是真正的资本。反之，政党、政治观念都是胡扯。我们需要把社会转变为一件艺术作品。现代艺术已死，后现代并不存在。人智学艺术的时代该到了。这是克服资本主义和共产主义的唯一途径。”[6] 博伊斯希望，无论是企业或机构都按照“社会雕塑”原理寻找共同点，积极交流思想来改变对立的状态。“艺术就是资本”意味着，艺术的产生是一个不可重复的过程。从产生灵感的瞬间，到作品的完成，就像生产过程一样。一个完整的艺术品，不仅可以让观众体会到艺术家的初衷，并且还能生动鲜活地感受到它。博伊斯相信：只要人愿意让创意变成行动的主要成功因素，就会改变态度而找到发展与创造的可能。

五、金融危机后的文化反思

均衡游戏规则从产生到如今短短几十年里，先被运用在军事上，时下广泛用于民间，特别是用于以华尔街为首的银行金融业。在如今的信息资本主义时代，纳什的不合作平衡原理被用来预测一切事务。比如用在拍卖、股票交易所。冷战时期从事国防战略的数学和物理学家，如今成了华尔街和伦敦股市的中枢神经。纳什理论的鼓吹手哈尔·瓦里安（Hal Varian）是当今“谷歌”的首席经济学家。谷歌广告程序在很大程度上就直接使用了纳什游戏理论原理。过去使用于冷战中的各种控制对方的游戏策略，现在用来预测个体“利己”行为。如果说“理性利己”用在谷歌广告还显得聪明机智的话，那么这个思维模式用在预测股市行情、互联网和数据库上，就使这个社会变得缺乏信任而充满危机。

纳什数学思维模式近年来成为放之四海的真理的同时，也成为信息资本主义时代的“陷阱”。《法兰克福汇报》资深记者弗兰克·歇马合（Frank Schirrmacher）指出：“这个‘陷阱’，如捕猎者在森林里设陷阱来伪装自己一样。他们用树叶和泥土隐藏铁具，把陷阱装扮成大自然，让人造成错觉而察觉不到。信息资本主义时代的游戏理论的可怕之处，不是它描述了人的利己想法或行为，而是它已经开始强迫人必须‘利己’而采取行动。信息强权让游戏参与者必须‘理性利己’，‘利己’此时已经不再是自觉自愿的事情。”[7] 事实上，当利己不再是自觉自愿的事，而成为生存必需的原则时，是否还能坚持“理性”的前提就变得非常可疑。

2008 年美国房贷危机引发的全球规模金融危机和2011 年开始的欧债危机说明，用“不合作平衡原理”

能预测一切的神话遭遇到自然的解构，完全理性利己的资本主义在客观上也不得不面临对其本质的质疑。

2011 年欧债危机开始时，正是博伊斯去世25 周年的纪念，也是金融危机爆发尚未恢复的三年之际。欧美国家纷纷举办大型的博伊斯回顾展，展览规模之大和影响范围之宽，完全反证了“博伊斯已经属于档案馆和博物馆了”的结论，各界对博伊斯本人及其作品的争议热烈程度不减当年。人们似乎已经意识到了：在那个所谓“找到了一种可以量化并解决一切复杂纷繁问题的系统数学思维模式”的神话被毁灭之后，在文化领域中寻找到与之制约和平衡的理想和观念，已经是势在必行。

六、结束语

经济高速发展的今日中国社会也不例外地加入了全球资本主义的游戏活动。纳什的“利己”游戏规则不仅在中国开始流行和蔓延，而且它的表现形式正在向纳什最不愿意见到的趋势发展：“利己”而不“理性”。从以破坏环境为代价攫取经济利益的群体社会行为，到例如由毒牛奶、地沟油等事件导致的个体信任危机，“利己”而不理性的不合作游戏已经陷入愈演愈烈的恶性循环。

在这样的语境下，探讨博伊斯的“社会雕塑”思想理念具有非常现实的意义，信息资本主义的“理性利己”原则和博伊斯的“社会雕塑”势必在中国还要继续博弈下去。

注释：

[1] Hiltrud Oman:《通向社会的艺术：约瑟夫·博伊斯》（Die Kunst auf dem Weg zum Leben:Joseph Beuys）,Quadriga Verlag 出版社，1988年柏林(Berlin)，扉页。

[2] 参考《科技日报》：《纳什靠什么获得诺贝尔奖？》，作者：里影，曹雨薇。

[3] Sylvia Nasar:《天才与疯子 》（Genie und Wahnsinn ），第157 页。

[4] Frank Schirrmacher:《利己——生活的游戏》（Ego—das Spiel des Lebens），前言第九页，Blessing 出版社，2013 年2月。

[5] 《明镜》周刊访谈，1984 年6 月4 日版。

[6] 同上注。

[7] Frank Schirrmacher:《利己——生活的游戏》（Ego—das Spiel des Lebens），前言第九页，Blessing 出版社，2013 年2月。

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列学术讲座综述

按：我馆为保证“社会雕塑：博伊斯在中国”展览的学术性，在2013年8月20日至10月23日期间举办了7场学术讲座活动。

第一场

主　　题：博伊斯，为什么？——KAF青年艺术家对话

时　　间：2013年8月20日

地　　点：中央美术学院美术馆多功能会议室

主 讲 人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

对话嘉宾：FakeDesign、高峰、何迟、胡晓媛、李亮、李文峰、刘力宁、刘夷、满宇、孟柏伸
夏航、郑达、周钦珊（按照拼音顺序）

2013年8月20日14:00，由中央美术学院主办，中央美术学院美术馆和昊美术馆联合承办的展览“社会雕塑：博伊斯在中国”的系列学术活动第一场：“博伊斯，为什么？——KAF青年艺术家对话”讲座在我馆多功能会议室举行。本场讲座活动由K11 ART FOUNDATION协办。讲座的主讲人是中央美术学院美术馆学术部副主任王春辰，对话嘉宾包括FakeDesign、高峰、何迟、胡晓媛、李亮、李文峰、刘力宁、刘夷、满宇、孟柏伸、夏航、郑达、周钦珊等青年艺术家。（图9 ）

在开场白中，王春辰老师首先介绍了本次对话会的背景，接下来他和大家一起进行讨论。他说，我们邀请的每位青年艺术家，包括在座的嘉宾，都有自己的认识、自己的看法，或者反对意见。今天是对谈、交流，不是讲座，这样大家可以互相讨论，形成比较自由、比较轻松的氛围。他认为这次活动是中央美院举办博伊斯展览的序曲，希望大家围绕对“社会雕塑：博伊斯在中国”这个展览的期待和所关心的问题展开讨论。他认为这不仅是讨论博伊斯，博伊斯只是其中的一个问题，一个引子。

接着，王老师向大家介绍了“展览的契机和周折的过程”、“展题的确立和画册的编辑”、“展览过程中的活动”、“展览：博伊斯vs 沃霍尔”等方面的内容。之后，王老师说，对于这个展览的期待，实际上涉及到我们为什么要做这个展览。而当我们今天去做的时候，我们是基于一个学院，一种美术史的发展，基于今天的意义，美术馆要做什么？就是不断地回到美术史上重要的人物、重要的运动、重要的思想和流派。因为美术馆作为一个美术的公共空间，要不断地把美术史上发生的事情呈现给大家。美术馆实际上并不能够裁定什么是唯一的艺术，譬如央美美术馆，首先它是一个开放的空间，是有传统的，有馆藏经典的作品，也有历史的作品。同时，它也有当下最实验性的东西，如我们去年做的“首届CAFAM未来展：亚现象・中国青年艺术生态报告”，里面就有丰富的、各式各样的、基于很多人的评价和推荐出现的实验性作品。我们的理

念就是，美术馆作为一个公共平台，要展示艺术的全面性，同时又不强调艺术的保守性，也不强调艺术有唯一性。央美美术馆不能只展学院派的东西，从这个角度说，中央美院美术馆本身是希望建设一个全面的、以学术研究为基础的公共平台。



图 9 对话嘉宾合影

对于博伊斯，王春辰老师说当我们真实地面对博伊斯，或者面对他的作品的时候，我们可以从什么角度理解，特别是在今天，给我们带来什么启示。所以今天这个对谈不是我自己讲，应该说我们都讲博伊斯的主张，我们都放下已有的一切知识，让我们回到零。我们再重新思考这个问题的时候，可能会发现博伊斯真正传达的意思，因为博伊斯被给予了很多附加的概念，有的人说他是巫师、传教士、导师、精神领袖或社会活动家等等。对于博伊斯，我们好像看得很清楚，又好像不清楚，当你反复阅读，在自己的实践中体验的话，又觉得博伊斯好像有点道理。

王老师说，我们做这个展览，包括我们今天这个论坛也是一种重复，关键是我们怎样找到自己的东西。在当今中国，我们也要找到一种阐述系统。

在对谈中，FakeDesign谈到，有时候在某一点上，会突然意识到自己的一些东西似乎和博伊斯有关：比如他的跨学科的创作手段，把很多东西都打乱了，又重新揉在一起。对此，王老师觉得博伊斯有很多视觉之外的东西，博伊斯认为重要的是头脑，还不仅仅是视觉。在今天来讲，这是很观念的艺术，但是他背后质疑的对象也是当今中国所面对的。特别是说到“人人都是艺术家”，为什么你随便做一个东西就认为是艺术，这里面有很多核心的东西，需要我们一个一个去消除、去克服或者去理解。夏航谈到博伊斯对他而言，相对负面一点。他不太同意博伊斯的审美，认为博伊斯是超离审美的，没有考虑到考虑市民阶层的审美。王春辰老师回应说，夏航谈的这一点很好。我们不是说都要喜欢博伊斯，或者博伊斯就是一个标准，你讲出个人的想法，恰恰是非常好的一个判断。孟柏伸说，博伊斯对他而言既陌生又熟悉。他对博伊斯的作品、理论框架都能接受，而且比较欣赏。但是，将博伊斯的东西放在中国当下的文化、社会现状当中，或是背景之下，对我们今天有多少意义，这是我们年轻艺术家需要探讨的问题。他的意义还剩多少，真的还是一个问号。王春辰老师较赞成这个观点。他说，这个肯定是，就像我们这次活动的题目似的，“博伊斯，为什么？”。本来它是一个过去式，为什么今天又有这么多机构去讨论博伊斯？这并不是偶然的，我想也许博伊斯并不是一个真实的，他只是一个引起话题的对象。无论在任何的意义上，博伊斯都是一个话题。孟柏伸通过王老师的谈话，引申出以下问题：这是不是说这个时代缺少这样一个英雄式的人物。我们艺术家群体性的无能、

无力与平庸，会不会是这样的？王老师回答说，也有可能，因为反思是一种能力。博伊斯启发我们的就是不断的反思。

对于博伊斯是否已经过时的问题，FakeDesign说，过时的有可能只是它的一种表象，因为现在科技发展太快了，包括创作的手段也日益翻新，但背后讨论的问题，大家所面临的困境，依然是一样的。博伊斯在现在好像更具有一种普遍意义。

孟柏伸又提到了外来的和尚会念经的问题：我们这次把博伊斯请过来，是不是也有这一层意思？王老师说他是反对这一看法的。他认为中国如果现在没有很多的国际交流，我们几乎在本土看不到外国的东西，所以美术馆系统更应该做，这也是一个好的契机。孟柏伸补充说，博伊斯肯定是反对美国式的商业性的活动介入到艺术里面的，或者说，包括我们今天这种讨论也许也是有悖于博伊斯的理论的。所以他并不认为我们是在继承博伊斯的理念，讨论才是真正地对博伊斯负责任，这才是真正地尊重博伊斯。在这一层面上说，或许讨论本身并不再具有意义。

胡晓媛认为不能比的东西就谈不上超越。所以她感觉我们可能一直把博伊斯概念化了，把他看窄了，实际上这个人应该非常复杂，别把他模式化了。王春辰老师认同胡晓媛的这一感觉。王老师也有类似的感觉：你真正看他的东西，会觉得很困惑。一千个人就有一千个哈姆雷特，也许魅力就在于说不清楚，就是说不清，大家才不断地说。博伊斯的日常生活是一种变迁，是他的丰富性成就了他。

高峰认为博伊斯是一个对艺术有信念的人。对于博伊斯所说的“人人都是艺术家”，高峰的理解就是艺术家其实是可以各种各样的，甚至他可以不是艺术家，但你认为他是艺术家。大概就是这样。高峰觉得博伊斯还不算是完全去知识化的，其实他那个信念是一个理性的认知过程，是他对艺术的信仰，或者是他对生活的信仰，他挺生活的，很追求自己本身的想法。王春辰老师总结说，我们的讨论越来越有意思了。我们说的也许都不是博伊斯要说的，但是这里面有一点，博伊斯对自己艺术的理解和我们每个人的理解又不一样，因为艺术的概念是无法统一的。总的来讲，也许我们说的都不是博伊斯，没关系，就借着博伊斯来说说我们自己。

满宇说，大家确实都是在说自己，那他也说说自己。他对博伊斯的“人人都应该成为一个自觉的人，如果你是一个自觉的人，那么削土豆也是艺术。”这句话印象很深刻。他觉得博伊斯的意思重点不是艺术，或者不是我们认为的僵化的教条式的艺术，而是在自觉的行动上面。他认同胡晓媛的说法，就是说博伊斯的作品并不是大家一定能够理解，是他个人的系统。接着，胡晓媛提到了博伊斯的纳粹倾向。她觉得很多精英化思维的人都是纳粹型，他们认为在一定的标准之下，这个世界会变成有规则和良好。王春辰老师发现，我们虽然不是研究博伊斯的专家，但是我们在看，毕竟我们有一个自身的感觉，这就是我们出发点。博伊斯实际上吸收了很多鲁道夫·斯坦纳的东西，像刚提到的大量萨满教的研究笔记可能也是受这个人的影响，很多人包括佛洛依德也受惠于这个人。

何迟觉得没有博伊斯这个人。我们谈论的多了，可能就有了这个人。但是谈论了再多可能还是没有这个

人。他的困惑就是他为什么在这里参与谈论他感觉不到威尼斯存在过的东西。有人说这是博伊斯的作品，这是博伊斯的签名，这能说明博伊斯存在过吗？他觉得不一定。王春辰老师觉得这种怀疑论是有必要的。一个人要能够保持怀疑。这又涉及到一个本质问题，我们有没有一个存在的底线、良知、根本、信念，博伊斯存在吗？这是一个挺好的问题。当你说出来的时候又跟博伊斯发生了联系。

李文峰最想知道的是博伊斯为什么想做这些作品，这些作品如何来源于他。王春辰老师接着说，物对于博伊斯来说都是一个说话的对象，博伊斯自己不见得就认为那个物等同于艺术。

周钦珊谈到了博伊斯的毛毡、动物油脂等对个体经历的一种心理治疗问题。满宇借此谈了一下博伊斯关于乌托邦的想象问题。王春辰老师说这就涉及到我们的心理因素，或许博伊斯自己也认为艺术是有治疗功效的，可以抚慰人的心灵。

李亮谈到了博伊斯对他的影响，他认为能否看懂博伊斯的东西是一个水平问题。王春辰老师回应说，这说明博伊斯对于我们是一个矛盾，是一个冲突。在我们教育里面，并没有他的位置，我们是传统方式的延续，但是博伊斯这种因子总会出现，有些人觉得有点意思，有的人就觉得不好玩。刚才你说博伊斯的作品都能看懂，没有一个人不知道那是什么，但是不知道他为什么那样，那样的东西为什么要挂在那样神圣的殿堂里面，像MoMA 为什么挂了那么一个毛毡放在那里，这个问题可能才是大家不一定理解的。当然这个“水平”是指的你了解的程度，不是说高低的程度。刘力宁觉得认识一个艺术家，或者认识一个人是非常难的事情，学校有这样的机会做这样的展览，对于我们来说都是非常好的事情。王春辰老师接着说，好奇是艺术发生的前提，做一个展览要引起大家的好奇。我们也是希望通过这个展览，带动更多认知上的东西，让艺术和我们的年轻一代有联系。

孟柏伸又说，博伊斯肯定有他神学式的乌托邦情结，可能他对于神也好，图腾崇拜或者政治诉求也好，他还是向往乌托邦式的秩序，他希望建立这样一种秩序。王春辰老师说，确实如此。博伊斯更强调的是精神性的东西，这个精神性，有时候我们不理解，我们只是说这是不是艺术品，价值在哪里，其实真正精神的诉求我们是忘掉了，或者说是缺失了。所以我们是不是换一个角度，为什么有博伊斯，为什么出现在德国的文化环境里，影响了德国甚至整个欧洲系统，我们要通过读他，去理解当下。这个困惑不仅是中国有，全世界都有，当然这个问题不是谁都能解决，作为艺术家就像你说的，我做这些东西到底是为了什么，我想这个困惑是非常好的，如果说从来没有，就是做着玩，等于我们就没有想象，情感和想象可能是这个时代最需要的，超越了很多物质的东西。

刘夷说，对于博伊斯，我的记忆是碎片化的。他认为艺术家的创作还是从人自身的体验中挖掘和提炼，并用艺术这个载体呈现给世人。而郑达认为博伊斯的思想确实很多是从博伊斯精彩的言论中体现出来，博伊斯是一个特别能表达的艺术家，他有一整套自己的理论，阐述了自己的行为和艺术观念。博伊斯的艺术观念和艺术主张大于他的作品，他的艺术思想传播方式和他对那个时代媒介的把控能力对我很有启发意义，博伊斯作为先锋艺术的符号，郑达认为自己了解得还不够。

对谈会最后，王春辰老师总结说，我们今天这里来谈了一谈博伊斯，是希望更多地贴近中国、贴近我们自己。我们今天的会议就到这里，谢谢大家的参与。在座的很多都跟中央美院有关联，或者参加过活动、展览，希望大家多关注中央美院美术馆，也关注正在建设的昊美术馆。也来关注K11 ART FOUNDATION，作为本次博伊斯展览的协办方，他们对这次对谈活动给予了很大的支持。虽然这个对谈只是表达我们个人的理解，都不代表一个完整的博伊斯，就像我们刚刚的怀疑一样，没有真正的博伊斯，但是只要有一个真正的我就行了。这也是青年艺术存在的理由。

（王兆、骆加/文）

第二场

主　题：我所知道的博伊斯

时　间：2013年9月8日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：米歇尔·博格（德国收藏家）

主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）

2013年9月8日14:00，由中央美术学院主办，中央美术学院美术馆和昊美术馆承办的展览“社会雕塑：博伊斯在中国”的系列学术活动第二场——“我所知道的博伊斯”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。本次讲座的主持人为中央美术学院美术馆馆长王璜生，主讲嘉宾为德国收藏家米歇尔·博格先生以及此次展览的德方策展人庸现和蓝镜女士。（图11 ）

活动伊始，王璜生馆长对博格先生进行了简单的介绍。博格先生是德国非常重要的收藏家和大玩家，他不仅收藏了博伊斯的这批作品，还收藏了激浪派非常多的作品，他曾亲自参与了激浪派的许多活动，也收藏了白南准以及安迪·沃霍尔的作品。说他是一个大玩家，因为他除了收藏艺术品外，还收藏了一系列很丰富的东西，比如厕所文化。博格还有开发艺术衍生品的能力，做了许多有趣的东西。另外两位嘉宾是旅居德国的艺术家、策展人，和博格关系十分密切，也非常支持这次博伊斯在中国的展览工作。

整场讲座以王璜生馆长和米歇尔·博格先生以及庸现、蓝镜女士的自由对谈为主要形式，期间穿插嘉宾与观众之间的问答互动。

首先，王璜生馆长提到博格非常喜欢回答问题，同时他还非常喜欢“笑”。在前一日博伊斯展览的开幕式上，博格的“笑”令人印象深刻，他说这种“笑”是博伊斯与社会的一种沟通。对此，博格阐释道，大笑不仅对博伊斯非常重要，对大家也非常重要。因为“笑”让我们离开生活中的纠结，走到外面。王璜生馆长接着提问，“笑”是生活最本真的状态，那么博伊斯曾经说过“人人都是艺术家”的意思是否是说艺术是人本真状态的表现？博格回答说：人应该回到直觉的状态，也就是本真。人在本真的时候可以思考自己到底有

什么能力。博伊斯相信每个人都有创作力，但只有在本真状态时才能产生创造力。接着王璜生馆长又向博格发问，关于他如何与博伊斯或激浪派艺术家认识和联系的过程，博格说道，他跟艺术家的交往和其他人的交往是一样的，问候他们、尊重他们，对他来说，所有人都是一样的。当谈到此次展览的这批收藏品时，王璜生馆长想要向博格了解这些艺术品的收藏过程。博格说自己收藏博伊斯作品的原因是一种神秘主义的牵引，因为每样东西都有其自然独特的吸引力，有些东西之间有着不可言喻的吸引力。买东西其实有自身的规律，是不可言喻的、直觉的、与生俱来的，具有一种磁场效应。最后王璜生馆长总结说，博格的确是个玩家，也是个幽默大师。他的大笑是来自激浪派的理念——把最深刻的东西用最日常简单的方式，比如嬉皮笑脸来表达。庸现女士补充说：这是把最深刻的东西用最简单的东西表达出来。



图 11 德国收藏家米歇尔·博格发言

在王璜生馆长与博格先生的交流基本结束时，庸现女士提到很多人看博伊斯的展览没什么感觉，对很多作品都不理解。她说：其实不仅在中国，在德国也是这样，很多人看展览看得很迷糊。关于这个问题，她说：今天博格来到这里也希望和大家交流一下关于作品释读的问题。庸现女士问大家是否能看懂博伊斯的作品，王璜生馆长引用我院吕胜中老师的微博回答：展厅中有一个女孩儿问我：你喜欢博伊斯吗？——我说，这个问题很值得思考——不管喜欢不喜欢，我必须认识他。

庸现女士在和博格交流时向博格提问，他收藏博伊斯的作品有三四十年了，现在把它们放到中国来展览有什么意义？博格回答说，他认为现在这个时间是正好的，他非常高兴他的收藏能落地中国。并且，他认为中央美术学院美术馆和昊美术馆是非常专业、非常好的机构，有很多专业人员。他希望这个展览不仅仅在一个地方做，而且在整个中国能够做巡展。他谈到博伊斯的精神像天线一样能散发出能量、发出信号，而让每个人感受到这个力量是博伊斯的愿望。博伊斯还曾说过中国是世界的未来，所以博格认为这个展览放在中国是非常合适的。

在提问环节，一位女士向博格提问关于策展、推广、收藏的关键之处在哪里？博格回答说：收藏最重要的一点是要发现别人还没发现的东西。比如现在自己收藏订书钉，等大家都有兴致的时候对他来说就不是很有兴致了。我们需要用所有的感官感受每个东西的光环是否和自己的磁场相撞，就能知道这是你要收藏的东西。

接下来有听众问关于博伊斯创作时的“绿党”背景。博格解答道，“二战”后，德国的发展聚焦在经济、污染等问题很严重，而且“二战”的余孽也影响着人们。博伊斯在当时希望能够呼唤人的意识改变，并

最终改变世界，就有了“绿党”的诞生。博格提到，开幕那天看过展览的听众对于部分作品并不是很理解而向博格提问关于《如何向一只死兔子解释绘画》这件作品的问题，博格揭示了博伊斯选择兔子的原因：一是野兔是德国的重要象征；二是野兔因为生态破坏而濒临灭绝；三是德国用兔子隐喻胆小。可以说，野兔指代了对生态和自由的破坏。同时，借助胆小的野兔，博伊斯希望可以鼓励人们大胆前行。

关于博伊斯的声音作品《JaJaJa，NeeNeeNee》，博格解读道：作品的名字翻译过来是“是是是，不是不是不是”，博伊斯希望通过这件作品鼓励人们行动起来，不要先考虑是否会失败。庸现补充说法国艺术家阿多诺认为怀疑态度应是本能，而博伊斯的观念则是对他的反动和颠覆。虽然解读了一些博伊斯的作品，但博格说，他收藏了20多年博伊斯的作品，有的作品也是现在才明白，甚至有些作品他也并不是很明白，还需要继续研究。最后有听众对博伊斯和安迪·沃霍尔之间的不同之处进行提问，蓝镜和庸现回答道，与安迪·沃霍尔的批量生产不同，博伊斯不希望艺术批量生产。对博伊斯来说，语言也是他的作品，艺术是生活的一部分。博伊斯是从内心出发，而沃霍尔是向外的。但博格认为，这两个人不应该进行比较，如果进行比较就失败了。

活动临近结束时，博格给在场的中国朋友们送上了几句博伊斯的话，他说，博伊斯鼓励大家用直觉来思考，情商对于艺术创作尤其重要。德国有句谚语叫“笑是良药”，大家要多笑，不要把事情看得那么严重。

（徐笑晗/文；董慧萍、全晶/图）

第三场

主　题：博伊斯的超常反省

时　间：2013年9月18日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：朱青生（北京大学教授）

主持人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

2013年9月18日14:00，由中央美术学院美术馆主办的“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列学术活动第三场——“博伊斯的超常反省”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举办，主讲人为北京大学教授同时也是此次展览的策展人朱青生。这次讲座由我馆学术部副主任王春辰主持，据我馆介绍，这次博伊斯展是我馆方面策展人和朱青生教授连续辛勤工作近三年的结果，博伊斯是今秋的热门话题，使得我们得以重新审视中国艺术和世界的关系。（图12 ）

朱青生教授谈到，这个报告在中央美院有特殊的意味，因为我们之所以做这个展览，主要目的是我们想要通过博伊斯来了解我们所说的当代艺术的原则，并使之重新被确立和反省。我们看到博伊斯的艺术作品就会了解到什么是当代艺术，当代艺术在时间上具有当下性，在空间上具有当场性，包含现代性的意义，即

权利的现代性或者政治的现代性和美学的当场性。政治的当场性，是要切合真实的当下发生的真正涉及并干预到我们存在和尊严的问题，这个问题是真实的，不能假设。



图 12 朱青生教授发言

有关博伊斯最早进入中国的记录是1988年，当年在中央美院学习和工作的侯瀚如曾到北京大学做过一个报告，大致内容为博伊斯和他的艺术。当时我们认为中国的艺术模仿性太强，必须结束这种局面，然而到了20世纪90年代后，凡有模仿性倾向的作品反而容易被西方接受。我们开始意识到，只有让对方能够理解你的艺术，与对方的艺术相像，才能很容易被对方接受。中国的当代艺术就是在这种特殊情况下被西方接受，并成为今天中国所谓当代艺术的代表，如蔡国强。

朱青生教授指出，此次展览的另一个目的是“博伊斯必须被超越”。凭什么超越和如何超越是个问题。事实上，直至今日，中外各位艺术家的行为艺术，装置艺术和观念艺术都无法超越博伊斯的范畴。人类的天才不是按照时间的平均程度分撒的，有时候一阵子出来很多个，之后多少年都是平淡、低潮，然后再出天才。什么时候再出来能够替代博伊斯这样的艺术家，至少现在还没有明显的迹象。博伊斯所代表的是人对艺术的一种理解，这种理解实际上是理解人际的关系，即一个人如何用艺术去表达人和人之间的权力关系。博伊斯一直认为他是一个导师，一个巫师，一个启发者，他可以引导人们从蒙昧的状态到达一个相对来说伟大的状态，或者说自觉的状态。我们看到了他的伟大之处，他倡导直接民主和保护环境，时至今日仍对我们具有深远影响，如保护环境已成为我国的基本国策之一。博伊斯思想的另一贡献在于对启蒙主义的超越。博伊斯在西方现代化完成后，以及启蒙运动取得了伟大胜利以后，发现启蒙运动是有问题的，因为启蒙运动所倡导的理性是人性的一种偏执，甚至是对人性的一种破坏，因此我们现在需要把这个问题重新进行一次更为深刻的反省，这就是博伊斯在思想上的贡献之处。所以我们在看博伊斯作品的时候，无论是他的行为艺术，还是他的演讲，只要仔细听，就会发现他在逻辑上是有问题的。他通过这种方式就使得西方文明具有一种自省的力量，这既是博伊斯在西方的知识分子中间有如此深刻影响的原因，又是他的作品价值之所在。

整个德国对于他们在“二战”中所犯下的罪行进行反省，这个反省比较正常，因为犯罪之后补偿这个社会。在此，我们说的是正常的反省。除此之外，还有不正常的反省，就是超常的反省。博伊斯的超常反省在于他从来不反省战争有何罪恶，他反省的是人为什么会有战争的意识，即人类要来推进战争的欲望是从哪里来的。所以，他所有的作品。其实根本是在反省自由和社会主义，这样的政治理想会给我们今天人类的生活和生存带来怎样的问题。

朱青生教授谈到，如何超越博伊斯才是最重要的。我们在策展的过程中看到了博伊斯的伟大之处，但是

对于伟大的人，只有在能够超越他的时候，我们自己才会获得生长。否则，我们就会成为一个天才的特权的奴隶。因为博伊斯最危险的地方在于他占有了人的自觉，我们每个人本来可以自觉的，但是博伊斯剥夺了我们自觉的权利，他觉得人们只有在他启发之下才能意识到事实。当然他不是有意这么做，但是事实上他这么做了。也就是说，迄今为止所有的艺术家，都有一种天才的特权，他们认为自己有权利去启发别人，但他们却没意识到当别人受到启发的时候就没有了自觉。当然，一个人没有自觉的时候，他的尊严是不能够充分实现的，而一个艺术家如果借助他的艺术、形式、能力和魅力，充分实现这一点的时候，实际上就是对人的最后一次侵犯。这就是人权中最不平等的地方。因为人生来不可能平等的，每个人的智力和体力，更不要说其他外在条件，连最基本的智力、体力、性别都不一样，但是人类最不平等的地方就是感觉的能力。我们之所以强调人生来平等，因为我们有这样一个理想，即人类总是要推进走向公正与光明的路，这才是社会的前进方向。但是，违背这种做法，无论是强调国家的强大，还是强调理性精神的伟大，如果方法不能导致公正与光明的话，这都是对人类总体的背叛。而我们在这样的过程中，常常是自己在背叛自己，因为我们喜欢在艺术家的笼罩之下，去放弃自觉的能力和自我感受的决定。

朱青生教授最后提醒各位听者，我们在观看博伊斯作品的时候，要知道他在每一处都设置了一个笼罩和一片阴影，设置了一次启发，甚至设置了一个要引导我们走向何方的指向。我们要清晰的意识到，我们不能随着他的一个鼓励和说法，往前走下去。“当我们被艺术家启发的时候，更重要的是要在这次遭遇中重新回到自己。所以我一直不认为人人都是艺术家，我年轻的时候写过一本书，这个书的名字就是《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，这句话就是针对博伊斯的。”朱青生教授说。随后，在场观众提出问题与朱青生教授进行交流互动，一场精彩的讲座到此接近了尾声，但是对博伊斯相关艺术问题的思考却刚刚开始。

（李盈天/文）

第四场

主　题：博伊斯与战后德国艺术

时　间：2013年9月26日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：李黎阳（中国艺术研究院美术研究所研究员）

主持人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

2013年9月26日18:00，“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列学术讲座第四场“博伊斯与战后德国艺术”在中央美术学院美术馆学术报告厅举办，主讲人为中国艺术研究院美术研究所研究员李黎阳。讲座由中央美术学院美术馆学术部副主任王春辰主持。（图13 ）

李黎阳研究员首先对博伊斯“扩展的艺术概念”和由此而产生的“总体艺术作品”的内涵进行了阐述，



图 13 李黎阳老师发言

而后对“战后”这一历史背景中的德国艺术状况做了详细的介绍与分析。通过对发生于战后德国的艺术现象，例如抒情抽象、非形式艺术、零派、激浪派、资本主义现实主义、社会主义现实主义、新表现主义等风格流派的回顾与梳理，为听众展示了战后德国艺术的整体面貌。李黎阳指出，博伊斯的艺术思想对同代及后辈艺术家产生了极其重要的影响。但他不是战后德国艺术的全部，也不是标准。事实上，博伊斯所要做的恰恰是要消灭各种标准和规则。在谈到博伊斯对当代艺术的启示时，李黎阳强调，自20世纪60年代起，即便是被视为潮流之中的艺术，也再无线性的发展规律可循。到了20世纪90年代，博伊斯曾极力倡导的“扩展的艺术概念”已进一步转化为行动，艺术早已跨越了各门类之间的界限，艺术家的创作维度已被扩展至无限。在全球化背景下，艺术发展更加明显地呈现出“跨界”和“综合”的特点。跨界包含两方面的内容：一是跨越了各艺术门类之间的界限，二是跨越了地域、种族和文化之间的界限。综合而言主要是指作品的呈现方式。在已彻底打破艺术门类间界限的今天，对于综合了不同领域、调动起观众所有感官体验的 “总体艺术作品”的追求已成为一种趋势。这就是博伊斯对于当代艺术的意义。

中央美术学院部分学生和社会听众参加了讲座。

第五场

主　题：当代艺术绘画的趋势——博伊斯和沃霍尔之后

时　间：2013年10月18日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：易英（中央美术学院教授）

主持人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

2013年10月18日，由中央美术学院美术馆主办的题为“当代艺术绘画的趋势——博伊斯和沃霍尔之后”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。本次讲座主讲人为我院人文学院易英教授，而我馆学术部副主任王春辰则是本场讲座主持人。据介绍，此讲座是有关博伊斯和安迪·沃霍尔之后整个二十世纪七八九十年代的绘画发展以及当代绘画的趋势。（图14 ）

在此次讲座中，易英教授谈到：在博伊斯以后的绘画领域里，它不同于此前的绘画，我们可以说是现代主义的绘画，顺着现代主义的绘画道路一直发展到20世纪60年代，我们把安迪·沃霍尔和博伊斯以后的绘画



图 14 易英教授发言

称为后现代，因为在此之前的绘画是现代主义的。而我们今天这个讲座，就是以安迪·沃霍尔和博伊斯以后的绘画即后现代主义为分界点，感受在此之前的现代主义的绘画。

现代主义艺术运动基本兴起于十九世纪中期，从库尔贝到印象派这个时期，大概延续了将近一个世纪。延续现代主义艺术在绘画上主要表现为美国的抽象表现主义，所以一说到现代主义运动的时候说有100年，基本上就是指从印象派到抽象表现主义。抽象表现主义实际上在语言形态上的抽象视觉方面并没有更多的东西。但是，由于当时美国文化的强势，美国的支配作用使得抽象主义成为在西方最重要的艺术现象。当时通过美国的各方面的运作，以及他自身文化的强势对整个西方世界产生了非常大的影响，所以它就成为了现代主义的一部分。当然，抽象表现主义的出现也意味着现代主义的终结。

抽象表现主义在后期进入极少主义，格林伯格的学生迈克尔·弗雷德说：现代主义的发展就是在不停地抛出一个问题再解决一个问题。他认为抽象表现主义发展到极少主义的时候，它要解决的问题的难度是最直接的体验。绘画在走到极少主义的极简平面以后，开始从图像里寻找出路的时候，观念艺术就产生了。阿伦卡布罗认为艺术在于经验的传达，比如，早上起来在家里刷牙，目的就是刷牙、清洁口腔，如果你跑到街上去刷牙就成了艺术，为什么呢？因为你是要刷给人家看的，你是要传达一种清洁口腔的经验，而不是为了清洁口腔的目的。这是他对行为艺术的一种定义，这个定义可以很好地概括行为艺术，就是说行为艺术的标志是以传达经验为目的的。所以我们不能将所有的行为叫做行为艺术，因为它们的目的不一样。

易英教授指出，绘画的观念艺术实际上在西方有一个非常明确的反架上绘画的运动，它和这样的一个社会运动结合起来，这种情况在中国是没有的。这就是说他把这种反架上绘画的运动、不画画作为一种价值观，作为一种思想表达。比如说，在法国，他把绘画主义传统和现实主义传统看成是一个失败的历史，逐渐被资产阶级所垄断，被少数人垄断，已经成了社会的一种障碍，不是说画画不好，是画了给谁看。只要是画画就是资产阶级的行为，只要是学院即是政府的行为。

现代主义绘画的尽头，绘画走到了极简、极少，观念艺术的兴起要以新的形态取代绘画，同时也有了明确的反绘画、反架上的思想和一些举动在里面。大概在20世纪70年代，绘画又开始复兴，但又不是重新回到现代主义，拥有一种新的形态，所以我们就把它叫作后现代，也可以叫作当代绘画。易英教授谈到，当代绘画即图像性、观念性和社会性，这完全不同于现代主义的形式主义。

1975年左右，美国举办了一个“新形象”展览，它有两个针对性：一个是极少主义。因为极少主义把抽

象主义走向了极端，已经不能制造形象了。另一个是波普艺术。它的形象完全来自商业图像，而不是来自手工制作，所以把它叫作“新形象”。这个展览推出了一批具象艺术。具象艺术的概念实际上是只针对观念和抽象而言。我们中国现在把“具象”这个词用得有点乱，把它跟写实都混为一谈了。其实，在传统美术批评和美术史中并没有这个词，它是特别针对抽象而言的，当然也是针对观念艺术而言的。观念艺术图片的直接挪用，针对这个叫作具象。所以针对抽象而言，具象本身就是新的，所以它以具象为主。具象的概念非常广泛，它既包括一个形象的暗示，又包括图像的复制，以绘画来复制图像，同时也包括形象的原创。我们中国人平时所理解的对话，都可以涵盖在具象的范围之内。

现在很多人还是喜欢在画面上做材料，比较典型的代表人物是德国的基弗。基弗很多作品就是在画面上做材料，也是做得最为成功的。这实际上也是观念性绘画的一部分，这就是坏画的心态。巴萨利兹是一个典型画坏画的，他原来是在东德，因为第二次世界大战之后德国分为两部分，东德和西德。当时很多东德的年轻人喜欢往西德跑，最早的新表现主义画家大部分都来自于东德。在东德受的美术教育基本上是现实主义的、写实的，和中国很相似，表现工农兵……但有一点不一样，德国表现主义的传统基本上还是属于政治宣传的比较多，写实能力很强。跑到西德以后他们觉得非常失望，德国当时受美国文化影响很大，不是搞抽象就是搞波普，所以他们当时的画家比较孤独。他们的画画幅比较小，同时，他们在抽象艺术、波普艺术、传统的写实艺术之间走一条很难走的中间道路。

易英教授讲到，我们今天谈到当代绘画的三个趋势，即观念性、图像性和社会性。社会性包括政治性、文化性等，当然我们还可能总结其他趋势，但是这个是针对二十世纪七八十年代在现代主义的绘画以后的绘画情况，当然也包括中国在内，当代绘画的不可避免的趋势。

（韩冬火/文）

第六场

主　题：社会缺了艺术，如同人类没有灵魂

时　间：2013年10月22日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：比扬·诺格（丹麦著名的当代艺术家）

主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）

2013年10月22日18:00，由丹麦著名的当代艺术家比扬·诺格（Bjørn Nørgaard）主讲的“社会缺了艺术，如同人类没有灵魂”的讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。本次活动是结合“社会雕塑——博伊斯在中国”展览开展的系列讲座的第六讲。（图15）

在比扬·诺格讲座开始之前，主持人王璜生馆长首先介绍了比扬·诺格及其和博伊斯的关系。比扬·诺



图 15 比扬·诺格演讲

格是丹麦梵高艺术学院的教授，在上世纪60年代就尝试了很过艺术实验，前几年在丹麦驻中国的大使馆还展示了震撼人心的行为艺术。早在上世纪60年代，比扬·诺格就接触博伊斯，并且受到博伊斯很大的影响，在1966年他们一起做过展览。

简短的开场白之后，主持人王馆长播放了一部有关博伊斯的纪录片，观众渐渐进入了博伊斯的艺术世界中。比扬·诺格在短片播放不久便登台开始讲解影片的创作背景。这段影片是博伊斯在1968年的行为表演，可以从中看出博伊斯创作的一个方向，即营造一个可以发挥想象的空间。其中使用了油脂材料进行创作，“油脂”在博伊斯的作品中代表着潜藏的可塑性与流动性，具有“温暖”的特性，是生命力无限延伸的象征。他通常以油脂所具有的热能与可变的造型来比喻人类灵魂的可塑性。事实上，了解博伊斯生平的人都听说过其在“二战”期间由于鞑靼人的油脂和毛毡而逃过一劫。另外影片里面还有一支材质为铜的棒子，铜是很好的导热和导电的载体，因此博伊斯用这个物件寓意传递能量，进而去思考如何打破空间的束缚。这个空间其实隐喻的是社会，博伊斯认为现在的世界是物质的，若要挣脱和打破空间的束缚，就是要利用艺术家的潜能。

比扬·诺格提到，当时博伊斯把这件作品介绍给观众时，在讲台旁的黑板上画了一个大X，左边代表过去，右边代表未来，中间的交点是现在。过去，精神力量是主导的因素；而现在，物质力量已经大大超出了精神能量。博伊斯认为当今社会面临的很多问题都是由于缺乏对“精神力量”的追求，失去了对我们“本性”的探寻和对自然的亲近而产生的。所以博伊斯在这个大X里面展示了艺术家可以突破的点，对未来的愿景便是希望通过加强精神力量来构建新的社会。这也就是博伊斯一直强调的“社会雕塑”。在20世纪70年代，比扬·诺格也尝试了很多关于“社会雕塑”的创作，但是有些想法并没有奏效，多年之后才发现“社会雕塑”并不是字面的解释，他也从博伊斯的创作中获得了颇多心得。

当说到这里时，比扬·诺格强调，他并不是研究博伊斯的历史学家，而是一位艺术家。今天来到这里是因为他和博伊斯有过直接的接触。比扬·诺格17岁时就和博伊斯一起做展览，虽然他曾在很多会议的发言上谈过博伊斯，但是却从没有提及1966到1976这十年和博伊斯之间的事。其实这段经历是他人生中不可或缺的，也是对其艺术创作最有影响的一部分。这次讲座是比扬·诺格第一次也是最后一次来讲这段经历。

接着，比扬·诺格介绍和阐释了博伊斯的一些代表作。比如说《指挥官》（或《领导者》），这件作品1963年曾在哥本哈根被展示过。现在大家可能把之称为“表演”，但是在上世纪60年代，这就是艺术家当时所思所想的自然流露。博伊斯想表达的是人类自以为能指挥或者命令大自然，但是从这件作品中可以看出我们并不能指挥一只死兔子去做任何事情。在几年之后，博伊斯又做了另一个行为作品《荒原狼：我爱美利

坚，美利坚爱我》，这也是博伊斯第一次去美国做展览。他从机场坐着救护车到展览现场，待了24小时之后又坐救护车回去。从艺术的角度来看，无法判断真假，实际上博伊斯试图从中创造精神力量。1967年，在杜尚学院，比扬·诺格和博伊斯一块儿讨论过很多关于艺术的观点，如艺术如何改造社会，能量如何从人身上传到艺术作品上。博伊斯认为对抗资本主义的力量就存在《如何向死兔子解释绘画》这件作品中，这里面充满着讽刺意味，因为博伊斯觉得向一只死兔子谈艺术其实比对公众谈艺术要更加容易。

接下来，比扬·诺格讲诉他和博伊斯一起做展览的情形。1966年，比扬·诺格的一件用脚来创作的作品受到博伊斯赏识，博伊斯请他一起到德国杜塞尔多夫做展览。这次行为艺术的展览，更多的是关于精神力量的探索。博伊斯当时做了一个盒子，里面有一个发电装置，博伊斯一只手放在发电装置里用来做导体，另外一只手接着灯泡，最后让灯泡发亮。博伊斯向公众展示了一个事实：人体可以通过多种方式来传导能量。盒子是第二元素，现场上有半个十字架则代表第一元素。博伊斯试图去寻找第三元素，“第三元素”能把第一元素和第二元素结合起来，从而产生新能量。比扬·诺格提到，虽然当时展示的画廊很小，但是来了200多人，观众们在寒风中对他们的行为艺术讨论了两个多小时。之后，博伊斯说过一句非常重要的话：“艺术=资本”，这里的“资本”指的是社会中的每个人，激发出每个人的潜能就能改造社会。

在讲座的最后，比扬·诺格用博伊斯让其听写的一段话来做结语。比扬·诺格先后用德文和英文诵读了这段话，翻译过来大致意思是：“作品是否能冲破常规，同时具有逻辑性，首先取决于艺术家是否具有这个能力。”在艺术领域，没有结论之说，但是比扬·诺格最后还是希望用“社会缺了艺术，如同人类没有灵魂”来结束本场讲座。

（叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图）

第七场

主　题：博伊斯与乌托邦——欧亚大陆

时　间：2013年10月23日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：奥根·布鲁姆（柏林汉堡火车站当代艺术博物馆馆长）

主持人：谭平（中央美术学院副院长）

2013年10月23日18:00，中央美术学院美术馆联合歌德学院举办了一场题为“博伊斯与乌托邦——欧亚大陆”的讲座。首先主持人谭平教授介绍了主讲人奥根·布鲁姆馆长。奥根·布鲁姆馆长1951年生于比特菲尔德，现任柏林汉堡火车站当代艺术博物馆馆长。1976年至1981年间在柏林汉堡大学完成艺术史、考古学、美学和文化研究学习后，他完成了硕士论文的写作，研究了约瑟夫·博伊斯的艺术理念。自1993年起，奥根·布鲁姆馆长负责约瑟夫·博伊斯档案馆的建设工作。紧接着，歌德学院院长安德思致辞，随后

讲座正式开始。（图16 ）（图17 ）

奥根·布鲁姆馆长此次讲座主要介绍的是，约瑟夫·博伊斯在1967年设计得一种带有乌托邦色彩的国际主义，这就是被他命名为“欧亚大陆”的国家。他提到，本身“欧亚大陆”是一个地理概念，仅仅是描述一块整体区域。博伊斯将地理概念改造，赋予其政治色彩和乌托邦式的含义。博伊斯认为逐渐形成的世界两极分化的局面是荒谬的，两大政治阵营中没完没了的军事竞赛和侵略战争是愚蠢的。他预言不同文化影响下的国家和民族有朝一日可以统一。他希望将欧、亚大陆连接起来，成立一个世界国家，即“欧亚大陆”。博伊斯的主张受德国著名作家、思想家恩斯特·荣格尔的影响。荣格尔认为人都是暂时性的存在，而世界性国家的形成将是第二次世界大战带来的后果。他认为欧洲在战后时代不再有能力通过雕像塑造永恒的人，并指出“历史上伟大的人物通过雕像得以表现，但现在令人难以信服。”在阿道夫·希特勒的暴政以及独裁之后，各种形式的个人崇拜已经完结，世界性国家的前景有迹可循，并且“只有这时，人的有机体才能变成人文主义前进，而非迫于组织压力。”

博伊斯认为人类可以通过艺术通往“欧亚大陆”，因为艺术对于所有人来说都遵循着自由的原则。在博伊斯的影像作品《贯穿西伯利亚的铁路》中，他运用晃动的镜头、模糊的画面来表现社会关系的不稳定性。在这部影片中，有一个画面是博伊斯用铁钉和铁锤固定绘画。这个行为实际上是用暴力摧毁了绘画，表达了对于传统艺术概念的超越。他将画钉在十字架上的行为，也代表着希望创建一个由艺术统治的人文世界。布鲁姆馆长还提到：在博伊斯作品中，耶稣占中心地位。他是德国最后一位将耶稣形象运用到乌托邦的艺术家，接近于早期的浪漫派。

博伊斯一直热衷于参与政治运动和民间组织，他总是通过艺术针对社会问题做出回答。“欧亚大陆”的形成在德国大学生党成立之后，博伊斯希望这一形式与大学生运动的联合，寻求突破四分五裂政治约束的出路。早在1966年2月5日西柏林第一次大规模游行爆发时，他就指出：分裂的世界已经陷入极度高烧，

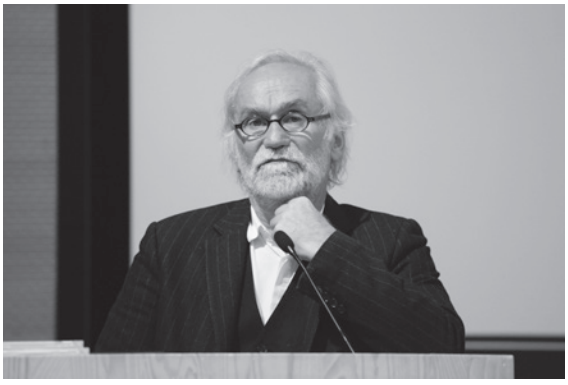


图 16 奥根·布鲁姆馆长演讲



图 17 谭平副院长主持讲座并发言

艺术是唯一拯救世界的方式。在那时，他便决定成立党派，成为发言人。在1966年10月31日，这一天是纪念马丁·路德宗教改革的日子。博伊斯在柏林画廊展出作品《欧亚大陆》，而画廊门外是组织抗议美国发动的越南战争的大学生游行。相比大部分大学生运动中的左派分子和无神论者，博伊斯的政治理念要广泛得多。他非常了解如何通过经济进程获得力量。在《贯穿西伯利亚的铁路》中，他对经济模式给与了诗意的解读，而他的理念大多借鉴了德国铁路设计师李斯特提倡的经济政策。李斯特参与莱比锡-德累斯顿铁路建设工程，他希望通过建立全国铁路系统推动德国经济的统一，这决定了他的经济学是服务于国家利益和社会利益。布鲁姆馆长还介绍了博伊斯作品中的一些象征性形象，比如“欧亚大陆之杖”多次出现在博伊斯作品中，代表着将失去的神性能量带回现实生活中。

在讲座最后，布鲁姆馆长放映了两部影片，影片记录了博伊斯1914年在纽约的表演，在影片中他通过萨满教的宗教仪式阐释了“欧亚大陆”的概念。

王璜生馆长在布鲁姆馆长演讲结束后做了总结，向布鲁姆馆长的研究表达敬意，全场观众报以热烈的掌声感谢布鲁姆馆长的精彩演讲。

（张高珊/文；董慧萍、全晶/图）

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列公共教育活动综述

按：我馆在“社会雕塑：博伊斯在中国”展览期间，举办了一系列配合该展览的公共教育活动。内容涉及参观、导览、志愿者培训、跨界演出、美术馆之夜等。

第一场

时间：2013年9月5日

地点：中央美术学院美术馆

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览的志愿者导览培训活动于2013年9月5日16:00在我馆举行，这是我馆针对“社会雕塑：博伊斯在中国”展览而举行的。首先由学术部的高高老师为大家上了一场内容丰富的博伊斯之课，主要讲述了博伊斯的艺术生平以及他所取得的艺术成就，并详细阐述了博伊斯关于“社会雕塑”和“人人都是艺术家”的艺术思想，我们的志愿者导览员纷纷感到收获颇丰。（图18 ）

之后，由我馆公共教育部老师带着大家去展厅观看博伊斯展览的布置现场，同时结合作品大家生发出很多直观的感受，并在此学习讨论。幸运的是，我们还在展厅巧遇了我馆学术部的负责人王春辰老师，王老师又从专业的学术角度重新探讨了博伊斯其人其艺极其伟大的艺术思想，志愿者们也都陆续提出问题与王老师进行互动。（编者按：详细内容参见第六版块“公共教育及发展”）



图 18 志愿者导览培训活动现场图片



图 19 参观“社会雕塑：博伊斯在中国”展览

第二场

时间：2013年9月13日

地点：中央美术学院美术馆

2013年9月13日9:30，来自北京市海淀区的北京市立新学校的胡春秀、李花，首都师范大学附属中学一分校的刘砺，北京理工大学附属中学的见晶，中国人民大学第二附属中学的马然等中等学校的10名美术教师来到中央美术学院美术馆，参观当前的大展“社会雕塑：博伊斯在中国”，并与我馆学术部的高高老师就当前的博伊斯大展进行深入的交流学习。（图19 ）

第三场

时间：2013年9月15日

地点：中央美术学院美术馆

博伊斯作为20世纪后半叶最重要的西方艺术家之一，对全世界有着非常持久的影响和艺术史价值，配合这次“社会雕塑：博伊斯仔中国”展览而举行的系列公共教育活动中——“关注”(Take Shape) 表演项目是以博伊斯的展览为基础，结合艺术与当代舞，且由非身心障碍者和身心障碍者两组人组合的表演项目。

博伊斯在艺术创作中的综合性，是强调通感艺术，试图打通视觉、嗅觉、听觉、触觉和意识的综合作用，拓展艺术种类的涉及方向。“关注” (Take Shape)这公共教育表演项目是通过跨领域方式交流与呈现不



图 20 表演项目现场图片



图 21 “人人都是艺术家”对谈活动现场图片

同的人对展览的反响和灵感并转化为舞蹈肢体动作，发现每个人内心具有创造性的声音，让观众在看展览之外，也一起观看此表演，并以不同感官与视野见证博伊斯的思想与艺术。

2013年9月15日一早，十五位表演者包括十几位身心障碍者与破界艺术创作团队（新西兰的萝西·费尔森(Rosey Feltham)和来自英国的乔姬·考克本(Georgie Cockburn），还有来自北京舞蹈学院的博士生、治疗教育专家与特殊教育教师一起到达中央美术学院美术馆，表演者在我馆的多功能厅里先以各种形式开始用肢体动作互相学习如何协同合作，并相互交换想法，然后大家一起参观约瑟夫·博伊斯作品展，去观看与感受博伊斯的艺术魔力。在参观之后，表演者回到多功能厅，大家一起分享参观完博伊斯展览后感，再逐渐转化成舞蹈，所有的参加者都同时担任编舞和演员，用个性化的创造方式来表达个人的看法和经验，到了表演时段，大家一起回到三层展厅，一起把当天所排练的成果一起呈现给大众观看。（图20 ）

从 9 月到 11 月期间，这十五位表演者以渐进式进行具深度的交流互动及表演，最终在美术馆之夜和11月份在中央美术学院美术馆演出他们的全新的原创舞蹈，为更多观众展现出受博伊斯的影响下所创作的成果。

第四场

时间：2013年10月11日

地点：中央美术学院美术馆公共教育区

儿童创作坊：“我受‘伤’了”在我馆公共教育区举行。本课题主要缘起对博伊斯的研究和演绎，博伊斯作为“二战”后影响欧美艺坛的重要艺术家，使用艺术的手段表达对人类精神困境的超越，为后来人提供了重要的艺术形式和思想资源。此次以“我受‘伤’了”作为主题，通过艺术的方式来表达每个人伤痛的经验和以艺术的方式对伤害的超越，通过艺术创造的经验帮助孩子重新获得对生活更加深刻的认识和对艺术知识的积累。

第五场

时　　间：2013年10月13日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

对话嘉宾：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

3名IT行业、影视行业、金融行业嘉宾

宽目客走近艺术系列——“人人都是艺术家”之“按图索迹”活动在我馆学术报告厅举行。本次活动通过提炼博伊斯“人人都是艺术家”的思想，邀请了3名跨界人士讲述个人经历，收集个人标志性的照片、地图，车票等，甚至于特有的食物包装纸，琐碎的记忆碎片来“按图索迹”。应用ppt、演示、视频及实物展示，并还原当时的天气、场景、事件的过程。每位讲者仅仅5分钟呈现，由王春辰老师提炼“小人生、小格局、小时代”，引出博伊斯“人人都是艺术家”的观点，引导公众对展览的诠释、对艺术的思考，并激发其创造力和感知力。（图21 ）

第六场

时间：2013年10月19日

地点：中央美术学院美术馆

第六季“CAFAM美术馆之夜”于2013年10月19日16:30在我馆呈现，此次美术馆之夜秉承历届美术馆之夜活动宗旨，与同期的学术展览相结合，开展了以“博伊斯与安迪·沃霍尔共舞”为主题的美术馆之夜。（图22 ）（编者按：详细内容参见第六版块“公共教育及发展”）



图 22 第六季“CAFAM 美术馆之夜”现场图片



图 23 “关注”当代舞——对博伊斯作品的思索现场图片

第七场

时间：2013年11月9日

地点：中央美术学院美术馆

由中央美术学院美术馆主办的以博伊斯的展览为基础的当代舞及戏剧的跨界演



图 6 实验戏剧——《无形的片段》现场图片

出成功在2013年11月9的中央美术学院美术馆学术报告厅举行。本次活动分为“关注”当代舞——对博伊斯作品的思索和实验戏剧——《无形的片段》两个部分。当代舞的表演者是来自破界艺术创作团队及十几位身心障碍者和志愿者。破界艺术为中国残障人士提供专业的艺术培训。（图23 ）

表演者们从9月份到11月的两个月里已持续排练了多次，每次的用排练完后都会在美术馆博伊斯展厅里为观众们呈现半个小时的当代舞演出，他们在两个月以来打破国界的交流，不断的提升自我，默契度不断的升华，褪去了当初的稚嫩与陌生，最后在11月9日当天换来了努力之后的优美舞姿与众人发自肺腑的真心的赞美之声。

这次活动的意义深远，也旨在倡导残障人士的权利并帮助他们倡导自己的权利，通过这些艺术项目，帮助残障人士获取舞蹈技能和生产技能。在提供独特和跨艺术的互动，以及舞蹈表演方面，他们独一无二。

另一个活动是极具实验性的默剧“无形的片段”的表演者是来自拿大顶剧社的王梓和熊亮。思维的本貌对语言的重新思考最有启发意义，比对社会性和人性的批判还重要，因为这是对思考方式本身的诘问。通过这出戏，大家一起来观看自己中头脑的全息剧场，回到没有语言类别和知识定见限制之前的思维，自我观看思维之初的本貌。道具只有说话的声音和手指的动作。大家通过一系列思维游戏，尝试发现全息之想，想象一个人，如果在没有学习这些语言分类前的状态是如何，说不定接近那些创作者的脑中的景象，这让我们更早一些，回到自我意识发生之前的状态，找到作为头脑中产生概念的第一个语言。（图24 ）

这一次成功的演出为这筹备已半年的公教活动划上完美的句号，且对大家都有特殊的意义，在关注舞蹈以及默剧的同时，我们坚信艺术可以支持创意表达，赋权和突破自我，让参与者去发现自我。生活中，每个人都可以是艺术家。此次活动不仅帮助残障人士获得了舞蹈技能，倡导了他们自己的权利，同时也体现了当代社会下的不同艺术形式对人们的影响，观众从中受到感动，表演者从中得到满足，也正体现着中央美术学院美术馆的中心理念，成为学院对外交流的重要平台。

灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展

展览时间：2013年10月24日至2013年12月7日

展览地点：中华世纪坛

承办机构：中央美术学院美术馆

展览总监：王璜生

策展团队：顾铮、李媚、荣荣、蔡萌、巴斯·弗吉（荷兰）

展品数量：约1500件（组）

展览介绍

由中央美术学院美术馆发起、策划的“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”于2013年10月24日在中华世纪坛拉开帷幕，本次展览是中华人民共和国文化部、北京市政府主办的“北京国际摄影周2013”的主要项目，从10月24日展至12月7日。王璜生馆长担任艺术总监。整个双年展以学术和创新并重，并由顾铮、李媚、荣荣、蔡萌、巴斯·弗吉组成策展团队。（图1）



图 1 海报图片

王璜生馆长主持开幕仪式，他首先介绍了展览相关国际策展人和艺术家，以及活动的策展团队。之后，各个策展人和艺术家分别发言，简单介绍了本次活动和主题。“首届北京国际摄影双年展”这一大型展览项目意在观察当代国际摄影交流中，作为一种艺术、应用和不断自我更新的媒介——摄影——是如何成为一个有效载体，从而不断参与到当代文化艺术的国际交往和新秩序与新格局的建构之中；旨在探寻、讨论和鼓励摄影的语言探索与观念推进，并以带有未来性的眼光和方式发现并扶持富有天赋和潜质的中国青年摄影师，推广和提升中国当代摄影在国际艺术界的影响力和认知度，引进西方经典和当下前沿的摄影资源，促进中西方摄影间的学术交流，进而推动中国当代摄影发展。（图2）



图 2 开幕式现场图片，嘉宾合影



图 3 展览现场图片

“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”由“主题展”、“国际展”、“爆名展！”和“收藏展”四个部分组成。其中“主题展”和“国际展”在中华世纪坛当代艺术馆展示，而“爆名展！”和“收藏展”则在中华世纪坛世界艺术馆二层西方厅呈现。“主题展”从六个不同的单位（溢出的界、景观观景、深浅日常、身体身份、反观再照和再/在新闻）来展示2009年以来的中国新摄影，选取了66位具有代表性和节点意义的艺术家及其作品，以其相对多元的面貌较为全面展现了中国摄影的新趋势。“国际展”则选择了近些年来西方纪实摄影师和纪录片电影制作人创作的与地域冲突有关的作品，特别是阿富汗，以色列/巴勒斯坦和高加索，这些作品反思着相关的政治、战争、文化、经济的模式和冲突问题。“爆名展！”单元，杜曦云、海杰和李达等9位青年摄影策展人，每位策展人提名2-3位1978年以后出生的青年摄影家构成独立展览。“收藏展”部分，美籍华人收藏家靳宏伟带来5位摄影大师的精品，如哈里·卡拉汉、罗伯特·梅普尔索普、莎莉·曼、辛迪·舍曼、古斯基和杰夫·昆斯；三影堂则带来了23位摄影艺术家的作品。（图3）

本届摄影周除了主题展《首届北京国际摄影双年展》之外，还有专题展《影像、时代、印记》以及特别展《北京瞬间》。这些活动都在2013年12月7日结束。在活动期间，本届摄影双年展还举办了论坛、研讨会、讲座三部分学术活动，围绕摄影与美术馆、博物馆制度的关系，本雅明的美学与摄影的关系、西方现代主义摄影的美学与审美标准，以及摄影如何作为一种社交媒体时代的个人诉求表达方式等诸多议题展开。2014年，该展览将在何香凝美术馆、上海民生现代美术馆举办巡展活动。

主题阐述

“灵光”（Aura）作为本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）艺术美学系统中的一个关键词，自问世

以来，一直是被作为区分古典艺术与现代艺术的标志。常常用来概括和表述机械复制时代的艺术，由于其去手工、去审美和去膜拜化的过程及特点，古典艺术中那种作品内在生发出来的生命气息和外在包围着它的灵韵，以及被赋予的光环缠绕交织一起的“灵光”消逝或黯淡了。而本雅明当时所提出的艺术“灵光”的消逝，主要来自摄影、电影的出现，以及由此导致的后来以印刷、广播、电视等新技术和传播为代表的媒体变革。然而，今天当我们进入数字信息技术时代之后，重新探讨本雅明所谓的那个曾经促使“灵光”消逝的“罪魁祸首”之一——摄影时，却发现，所谓艺术的“灵光”，或许被转化而依然“灵光”，或泛化而为更开放的形态和意义。尤其是在一个被称为“黑暗”的数字化时代，对“灵光”的重新体认，重新把握、审视“灵光”的定义和价值，这不仅仅是一种渴望，更是一种理论探讨和现实行动。

无论是消逝、黯淡，还是重温，重构，在这个“去魅——返魅——再去魅”的过程中，一个摆在所有人面前的“后灵光”时代，已经悄然而至。伴随着数字技术信息的革命，它以一种疯狂、快速、虚拟、迷人和超验的方式改变着艺术的媒介方式、创作观念、及呈现与传播手段，也逐渐改变着我们对待艺术和观看艺术的眼光和态度。在“后灵光”时代的艺术，正处在一种以人造的、社会学的“灵光”去模拟与重构、弥散与生成出一套新的艺术价值和标准的过程之中。

今天，对于“摄影”来讲，也许正处于一个最好，同时也是最坏的时代。我们将“灵光与后灵光”作为“首届北京国际摄影双年展”的主题，一方面是想将摄影作为艺术的两种不同状态形成一种彼此参照、相互对应的维度，呈现相关的问题；另一方面也想探讨摄影如何在既往与当下、本土与国际、媒介、技术与社会的语境及关系中，生发与呈现出新的认知与体验，以及在这个充斥“后灵光”的数字时代，如何重新把握和认识，以及定义当下艺术“灵光”的特征与意义！

前言

文/王璜生

摄影是一个具有很强社会学的艺术人文学科，由于它的特殊的科学技术手法并所产生的记录和表达的功能，它对社会、历史的“真实性”、“在场性”的记录，及作为艺术学科的创造性、个性化的表达与表现，使得它具有了有别于其他艺术门类及学科的独特性。在场、介入、记录、表达、承载等成为了摄影突出的表现和意义所在。2003 年，以广东美术馆为主体，主动组织、策划“中国人本：纪实在当代”大型摄影展览，在德国、英国、法国、美国巡回展出，并以美术馆专业方式收藏了该展览所有 601 件（套）作品，这成为了中国



图 4 开幕式现场图片

的美术馆主动关注和收藏摄影艺术的重要标志；紧接着，2005 年 1 月，广东美术馆推出了由重要学者、策展人策划的“首届广州国际摄影双年展”，到2009年完成了三届的摄影双年展。“广州国际摄影双年展”成为了中国摄影界探讨摄影与城市、摄影与社会、摄影与历史、摄影与当下等，以及探讨摄影的“观看”、“表达”、“内在”、“灵光”、“游走”等社会学、艺术学问题的学术和国际交流平台及重要标杆。（图4）

2013 年初，中央美术学院美术馆在众多学者和摄影艺术家的鼓励支持下，开始构想、打造和策划“北京国际摄影双年展”项目，并将“首届北京国际摄影双年展”主题定为“灵光与后灵光”，探讨摄影历史的演进与当下的现状等问题，特别是对 2009 年以来中国的“新摄影”，和相关的青年摄影、青年策展，以及摄影的国际视野问题、人道关怀问题，国内国际摄影的收藏等，展开了专题性的展示和带着问题意识的研究及探讨。“首届北京国际摄影双年展”由这样四大展览板块和三大学术研讨论坛部分构成：

主题展：2009 年以来的新摄影

国际展：地图上的点：文化空间的冲突表征

爆名展！：来自青年策展人的提名

收藏展：1. 从卡拉汉到杰夫·昆斯：来自靳宏伟的收藏

2. 从“新摄影”到新人奖：来自三影堂的收藏

国际论坛：摄影与艺术机制

青年论坛：灵光与后灵光·新摄影新问题

研讨会：摄影、民众新闻与社交媒体时代

讲座：三人“顶谈”从这样的板块的呈现，我们已经可以看到“首届北京国际摄影双年展”的学术出发点和立场。

“首届北京国际摄影双年展”作为由文化部和北京市政府主办的“北京国际摄影周 2013”的主题展部分，我们有理由相信，中国摄影的学术化建设、国际化影响及公众化力量，将在这次“摄影周”、“双年展”的活动中得到有效的提升！我们努力并期待着！

衷心感谢所有为“首届北京国际摄影双年展”做出贡献和努力的机构和个人！深深感谢！

2013 年 9 月

“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”学术活动综述

按：“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”学术活动共有四场，分别是：“2013北京国际摄影周”主题/国际讲堂、“灵光与后灵光·新摄影与新问题”青年论坛、“摄影、民众新闻与社交媒体时代”研讨会、三人“顶谈”讲座。

“2013北京国际摄影周”主题/国际讲堂纪要

按：2013年10月24日，“2013北京国际摄影周”主题/国际讲堂在中华世纪坛数字艺术馆三号影厅举行。本次讲堂分为两场：第一场的主题是“摄影·聚焦世界，由专家发表主题演讲；第二场的主题是“摄影与艺术机制”，是以小组对话的形式进行探讨的。

主　题：摄影·聚焦世界
时　间：2013年10月24日9:00-10:15
地　点：中华世纪坛数字艺术馆三号影厅
主持人：陈铎（中央电视台）
与会人：杨元惺（中国艺术摄影学会主席）
　　王郑生（中国摄影家协会分党组副书记）
　　龙松林（新华通讯社图片中心主任）
　　李丹阳（北京歌华文化发展集团总经理）
　　吉尔·罗斯玛利·斯尼兹培（南非摄影学会主席）

2013年10月24日，在中华世纪坛数字艺术馆三号影厅举行了“2013北京国际摄影周”主题/国际讲堂。中央电视台陈铎主持了第一场的主题讲堂，与会嘉宾有中国艺术摄影学会主席杨元惺、中国摄影家协会分党组副书记王郑生、新华通讯社图片中心主任龙松林、北京歌华文化发展集团总经理李丹阳、南非摄影学会主席吉尔·罗斯玛利·斯尼兹培。主持人陈铎首先介绍了北京国际摄影周和本次国际讲堂活动，以及参与对话的嘉宾。

首先发表主题演讲的嘉宾是中国艺术摄影学会主席杨元惺。他演讲的主题是“摄影聚焦世界”。在演讲中，他打了一个比喻，认为本次北京国际摄影周的取景和聚焦是摄影过去、现实和未来的世界。通过观察全球摄影的发展和趋势，对照过去、现在和未来，用发展的眼光启示人类的进步之梦。

第二位发言的嘉宾是中国摄影家协会分党组副书记王郑生。在发言中，他介绍了中国摄影家协会及中国

摄影的发展情况。他积极呼吁大家一同努力使摄影行业作为文化发展的重点内容之一，纳入国家发展的整体策略之中。

接下来发言的是新华通讯社图片中心主任龙松林。他的演讲题目是“中国摄影市场的新探索”。在发言中，龙松林以新华通信社图片中心为例，介绍了该中心在中国影像市场的新探索。首先，他分析了后摄影时代的五大基本特征：一是摄影的人群迅速扩大；二是摄影人群拍摄水平越来越高；三是摄影的语言风格越来越多元和丰富；四是大量摄影人群更加稳定、有效的分享平台；五是随着大众影像市场急需发展，图片产权保护显得更加重要。其次，针对后摄影时代的基本特征，他们做了四个方面的探索：一是打造中国国家图片；二是启动新华典藏项目；三是探索新图片的阅读模式；四是打造互联互通的新华影廊传播网。

第四位发言的嘉宾是北京歌华文化发展集团总经理李丹阳。他的演讲题目是“努力把北京国际摄影周打造成具有国际影响力的文化交流平台”。他的发言包括以下几个方面：一是介绍歌华集团的基本情况；二是致力构建与首都地位相适应的国际文化交流平台，如北京国际设计周、北京电影市场开发、北京国际流行音乐市场开发、国际艺术品交易会、国家智慧城市创新实验室等。三是关于北京国际摄影周的设想。在此，他介绍了北京国际摄影周的发展定位、北京国际摄影周的多主体操作模式和确立北京国际摄影周的品牌化、国际化、专业化和市场化的发展方向。

南非摄影学会主席吉尔·罗斯玛利·斯尼兹培是第五位主题发言人。她认为摄影是一种待客之道。她解释说，语言很重要，它可以通过图片来表示，我们可以通过图片上所显示的活动进行沟通。分享也很重要，沟通和分享也是一种待客之道。另外，她着重介绍了她所在的南非摄影学会。该学会志在领先时代，引领未来，让摄影师有更好的角度去反映社会。这是一个业余组织。他们想融入未来的摄影。他们的宗旨是将所有热爱摄影的人集合在一起，这也是他们的待客之道。分享才是摄影最重要的部分。

最后，主持人陈铎总结道，正如同论坛的主题一样，摄影聚焦世界。我们用摄影艺术来展示不同国家、地区和民族的社会面貌和发展的趋势，探索摄影的社会作用和社会责任，增进国际间的了解，加强对话与合作，用发展的眼光去研讨人类当下和未来。

（李莎/文；中央美术学院美术馆/图）

主　题：摄影与艺术机制

时　间：2013年10月24日10:30-12:30

地　点：中华世纪坛数字艺术馆三号影厅

主持人：王璜生（首届北京国际摄影双年展总监，中央美术学院美术馆馆长）

与会人：泰瑞·贝内特（英国著名学者、摄影史作家）

笠原美智子（东京都摄影博物馆策展人）

李公明（广州美术学院美术史系教授）
瑞普西姆·维萨（阿姆斯特丹市立美术馆摄影策展人）
靳宏伟（著名摄影收藏家）

2013年10月24日，在中华世纪坛数字艺术馆三号影厅举行了“2013北京国际摄影周”主题/国际讲堂。中央美术学院美术馆馆长王璜生主持了第二场对话活动。（图5 ）

王璜生馆长首先谈到，在国际论坛这部分所考虑的问题是摄影与艺术机制的问题。其实，摄影与收藏的关系，包括摄影跟研究机构的关系等，都涉及到摄影与艺术机制的问题。在中国摄影的发展过程中，存在着很强的文化制度和艺术制度的关系。他认为文化制度和艺术制度需要我们对摄影作为一种独立的艺术学科里考虑跟文化制度之间的关系进行讨论。他特别指出：到目前为止，中国很多博物馆、美术馆对摄影艺术的收藏还远远没有真正的建立起来，真正对摄影作为一个学科进行参与研究，有序地开展相关的展览等工作也是相当滞后的。他希望在座的嘉宾可以就以上问题进行对话讨论。接着，他介绍了对话嘉宾。

首先发言的是泰瑞·贝内特。他重点研究19世纪前40年的摄影，关注于东亚，包括中国日本、韩国、朝鲜等的摄影问题。他深感中国的摄影家资源之丰富，但遗憾的是在中国没有一个世界性的摄影博物馆。他认为构建中国照片摄影的全国历史还是比较乐观的。他的研究较为独特，他比较关注于1839年至1879年的摄影研究。他通过收集、阅读和分析旧报纸、日志报道、旅行书籍以及传教士的纪录等，试图发现原来并没有被发现的图片为什么这么重要的问题。他认为弄清楚拍摄后面的动机是非常重要的。如果把这些弄清楚的话，就可以知道更早期的中国摄影的面貌。

王璜生馆长总结认为泰瑞·贝内特先生提出了一个很好的问题，对中国摄影史的研究来说，摄影资料收藏能够保证全国的历史，所以在这方面，中国很多机构需要赶紧补课。他也提出了一个研究方法，即从社会



图 5 “2013 北京国际摄影周”国际讲堂现场图片

学的角度对摄影史进行研究。

第二位发言的是笠原美智子。她一直专注于摄影展览和收藏领域的研究。她向大家介绍了东京都摄影博物馆及其展览与收藏。进而她还介绍了日本的摄影收藏情况。日本的摄影收藏起步并不太早，日本的摄影展览在20世纪80年代才较多地出现在日本的博物馆。但日本文化界对摄影的展览和收藏比较重视，这样极大地提高了摄影的地位和影响。

接下来，李公明教授作为第三位发言人为大家做了演讲。他的演讲题目是“摄影与当代艺术的个人叙事”，并以摄影为艺术机制的一种考察作为切入点进行探讨。首先，他区分了体制和机制的概念。他认为机制和体制有所异同，说大一点，机制就是体制，只是我们习惯于用机制取代体制。他一再强调摄影机制也可以指摄影体制。他认为个人叙事所包含的多元性和敏感性经常会与摄影和艺术机制发生冲突。而且，个人叙事与摄影机制之间是有逻辑关系的。

他也欣赏和赞同本次展览所提出的“后灵光时代”的概念。这是一个艺术发展的新时代。虚拟与现实、技术与艺术、生产与传播、去媚与反媚都融合在这个时代之中。他提出能否把后灵光的艺术时代看作是对艺术机制促进它产生重大变化的一种奇迹或者从头来展开我们的思考。为此，他首先回顾了摄影艺术机制的关系问题。他认为展览的机制成为培养和传播摄影技术的重要承载者。其次，他将目标扩展了一些，落到“文化遗产工业”上面。他认为“文化遗产工业”背后有一种混合型的经济体制在支撑。摄影在“文化遗产”这个概念里面占据重要地位。其意义不仅传播和展示摄影本身的发展，而且与国家对文化遗产的观念、对如何传播这种观念都有非常紧密的联系。第三，出版对摄影而言也是一种重要的机制。出版从摄影的专辑到专题的著作，再到理论的文集，都形成一种刺激作用。他认为正是由于多种体制因素的作用，当代摄影的个人叙事才得到发展。他总结说，摄影的个人叙事在当代艺术的机制里面是与摄影在艺术中的发展紧密相关的。

接下来，李公明教授谈到了三个重点的问题：一是展览的审查机制仍然存在，仍然对个人叙事有强大的压制力量。二是经济赞助体制的不公平。三是如何解决个人的叙事在道德上与社会主流伦理道德产生的冲突问题 。最后，他提到一个核心的问题：我们能不能想象有一个新的艺术机制让摄影尤其是摄影个人叙事能够更好的生长。在这里，他借助法国哲学家德勒兹的“块茎”理论。所谓“块茎”理论就是互相连接的研究和思想网络，这样一种网路是没有起点、没有终点、没有中心、没有等级的，去掉中心化的。对于所有进入这个系统里没有规定你只能做什么，你只能沿着什么路径走动。所以，李公明教授认为后灵光艺术机制是否可以在局部实行块茎理论，这需要实践检验，更需要艺术家、策展人和赞助人共同推进。进而，他提出了两个检验步骤：一是发展社区艺术的展览机制，二是将摄影纳入公共文化事业之中，为全社会提供开放的普及的当代艺术和传播机制。当代摄影个人叙事在新的网络里可能会出现一种新的面貌，实现最大限度的个人叙事的创作心理空间和交流空间，在网络的交流中实现与社会公众最大范围的传播，最后的目标就是实现当代摄影在主题多元化、题材丰富性和艺术品质等方面的提升。

王璜生馆长总结说，李公明教授比较全面地讲诉和思考了中国摄影和艺术机制之间的关系问题，他提出

的问题很值得我们去深思，包括如何建立一个真正的公共平台，如何建立一种网络的知识体系等。

瑞普西姆·维萨是第四位发言人。她采用播放幻灯片的方式，向大家介绍了荷兰阿姆斯特丹市立美术馆的收藏历史。王璜生馆长总结说，瑞普西姆·维萨的演讲不仅向我们介绍了荷兰的摄影艺术馆是怎样做摄影展览和收藏工作的，而且让我们更有感触的是他们有一种国际的胸怀和眼光。他们不仅关注荷兰的摄影师的发展，而且更关注国际的摄影师的发展。我们跟国际策展人交流中，也发现他们的眼光非常关注所谓的天下，有一种天下跟人道的关怀，这充分地体现了国际摄影师对天道的关怀和人道的关怀。

靳宏伟先生是第五位发言人。他演讲的题目是“国际摄影收藏与制度”。他接着李公明教授所谈到的机制问题展开讨论，他谈到了制度问题也谈到了收藏问题。

之后，论坛进入讨论环节。嘉宾们就摄影艺术机制问题展开了讨论。李公明教授由每年中国新闻出版机构所进行的国民阅读率调查讲起，调查显示中国国民阅读率远低于日本，与我国现在所谓的经济第二大强国的地位极不相称。而阅读率里对于摄影画册的阅读应会更低。他由此提出了国民摄影阅读的概念。他认为在这个意义上，我们需要思考如何提升国民对于摄影技术的了解问题。靳宏伟先生讲了一个关于收藏的问题。靳宏伟先生认为建筑本身、馆藏和馆长这三个因素决定了国际摄影博物馆的地位。瑞普西姆·维萨认为靳宏伟先生提出的收藏问题非常重要。他认为摄影是一个令人惊奇的很大领域。而且要发现一些并没有被收藏的作品，这也是他转向收藏中国摄影的原因。泰瑞·贝内特由此谈到19世纪的摄影是与众不同的，很多东西已经失去不再存在了，很多东西不可能再复制了。如果必须收集一些有特点的东西，他认为需要收集一些能够被珍藏的稀有商品，而并不仅仅是复制。笠原美智子也同意泰瑞·贝内特的观点。她认为摄影展览的策划是非常重要的。、

在提问环节，几位嘉宾进一步作了延伸发言。李佳向王璜生馆长和李公明教授提问道，基于今天主题摄影收藏日趋繁盛，从摄影高校教育的角度，摄影的发展对摄影教学思路是否会有冲击，我们的教学思路是否会有转变？王璜生馆长回答说，无论实验性摄影还是技术性摄影都是教学中非常重要的部分，从技术方面会更多地跟学生教授最基本或者在基础性上探索问题，在观念、实验或者跟当地摄影相关的部分，努力营造开放的情景，使得学生们跟摄影专业的老师们能够就社会当代艺术，跟社会摄影发展进行互动。李公明教授也表达了自己的看法。他谈到了现在学校教学体系里面存在的问题，而且这个问题在他看来不仅是摄影专业所独有的，在艺术院校比较普遍存在艺术与社会外部的课程研究极度缺乏的现象。他认为这需要从哲学、社会学、政治学等方面，真正把综合大学能够做到那个水平的教育能够融入到美术院校里，这是需要长期才能实现的任务。

最后，王璜生馆长总结说，我们期待平遥、大理和丽水摄影节等重要的活动能够使中国摄影发展越来越进入一个正常轨道，能够理顺摄影与机制的关系问题。

（李莎/文；中央美术学院美术馆/图）

“灵光与后灵光·新摄影与新问题”青年论坛纪要

时　间：2013年10月25日 9:30-11:30

地　点：中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外

主持人：蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

与会人：首届北京国际摄影双年展策展团队和首届北京国际摄影双年展“爆名展！”参展艺术家

2013年10月25日，在中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外，举行了“灵光与后灵光·新摄影与新问题”青年论坛。中央美术学院美术馆学术部蔡萌主持了本场青年论坛，与会人员包括首届北京国际摄影双年展策展团队和首届北京国际摄影双年展“爆名展！”参展艺术家。大家围绕各自的策展和各自对当下摄影的判断进行讨论。（图6 ）

主持人蔡萌首先介绍了本次研讨会和与会嘉宾，他还特别对为什么做本次青年论坛进行了解释：针对每个策展人自身的问题，或者基于每个策展人自身的展览以及他们对当下的青年摄影师问题和现状，共同探讨当下我们已经发生的事情以及未来如何。

荣荣首先发言，他是“爆名展！”的负责人，创立了“三影堂摄影艺术中心”，并做了很多跟青年摄影相关的项目。荣荣认为本次“爆名展！”邀请青年策展人来策划摄影展是非常好的存在方式和交流互动方式。他觉得将“爆名展！”的作品与西方大师的作品相并置，进行对话，很有意思。

言由谈到了他做摄影书籍的一些感受。他认为一本摄影书或画册应是进入流动渠道的，即商品，这样才能体现出摄影作品的价值。摄影画册有时候更容易使大家沉下心来观看作品，尤其是手工书。他认为手工书



图 6 “青年论坛”现场图片

是一个可以更好地展示自己作品的机会。蔡萌对言由的发言总结说，言由强调了摄影画册作为一种展览的另外一种呈现方式，对一个摄影师的重要性。同时，言由也强调了手工书也是作品的一部分。

荣荣提到了手工书在中国收到制度和体制的限制。蔡萌提出手工书与影集的区别问题，荣荣认为影集应该也算是手工书。关键在于看待它的眼光，如果用艺术家的眼光去看它们，那它本身又成为艺术品。

王璜生馆长认为一个展览选择什么样的摄影家是有标准的，无论是从工艺还是书的内容都要真正做到有质量、有标准。

巴斯·弗吉说出版好的摄影书不仅是中国的问题，还是一个全球性的问题。其中，寻找投资是一件困难的事情。而且，他认为读纸质书籍是一个非常重要的过程，所以实体的书店还是很重要的。网络购书是一个挑战，改变了大家的阅读方式。

曾翰在几年前就开始尝试做网络图书宣传、销售、交往的工作。他们的网络购书平台在慢慢形成。同时，他也希望有实力的平台能够支持他们或者跟他们一起做事情。

蔡萌也认为应该支持摄影书在网络平台的发展。同时，他也认为做网站是一件好事情，但做起来是非常困难的。双年展也是一个给年轻策展人提供机会，鼓励让大家展示作品的平台。北京摄影双年展做了一个开始，中国长期以来缺乏摄影批评界或理论界，我们正在促成这个“界”的形成。他认为如果能够变成一种机制就更好了。这也是本次展览及活动的最大初衷，也可能是它的意义或价值所在。

海杰认为我们现在谈独立策展身份很难，他认为这个“爆名展！”很锐、很猛。青年人有一种推进性。接着，他又谈到了策划本次展览的角度问题，即探讨摄影如何从形式美学过渡到关系美学，如何把审美的自制能力摆脱出来，如何把自我的呓语摆脱出来的问题。而且他还认为我们现在的语境很复杂。我们现在所面临的不只是现实，也在面临网络，网络上也在构建一个新的现实。而且这个新现实已经占到我们生活中很大的一部分。我们有一种对身份的焦虑，他策划本次展览也是从“身份的焦虑”这个点出发：关于现实和网络的焦虑，关于摄影语言和他的当代性的一个焦虑。由此，他提出了如何把摄影放到当代语境中考虑，如何让摄影进入图像学的框架更为合适的一个问题。

蔡萌谈到我们今天一直在强调差别而忽略了程度。他觉得今天中国当代社会语境中，我们更应该重视程度而不要太在乎差别。他认为差别已经够多了。而这种差别也可以被理解为符号化。

张葱同意蔡萌说的关于差别的观点。他认为“程度”会让年轻艺术家的作品走得更远一些。

巴斯·弗吉谈到了两点：一是有关差别的问题，二是有关程度的问题。蔡萌对其发言进行了总结，巴斯·弗吉在策展过程中就反复提出，中国摄影家可能缺乏天下关怀，这个天下更多的是一个全球概念。

王帅认为很多艺术家在作品上的符号性跟民族性有关。接着他举了他策划的艺术家高岩和杨晨的展览做例子，认为他们的作品也有中国性，但没有很强的符号性。在他们的作品中，拥有个体对不同国家和不同事物的主体思考。而王帅本人更关注个体和整个社会的关系问题，然后在他的艺术语言中寻找很好的出口把它们表现出来。他认为我们都是有差异的，这种差异其实是有个性存在的，关键是我们怎么把这种差异变成个

体的语言。

蔡萌强调一种有质量的个性和个人性的呈现。

顾铮对王帅谈到的“如何建立一个非常饱满的个体”很感兴趣。他谈到我们中国的艺术家或者摄影家如何建构一个非常有饱满力量和内涵的一个主体，这是很重要的。在主体的建立之后还可能在创作里面自然而然地流露出所谓的个性、所谓的品质。

李媚谈到差异性与程度问题时，认为程度最重要的就是关于人性的程度。她觉得差异有一个重要的问题便是策略，但这不是一种根本的东西。

严程对一切问题都抱着怀疑的态度。他谈到自己对个性也抱有怀疑，更偏向于理性。由此，他认为程度更多的还是一个思考问题的深度。他认为无论从差别出发还是从程度出发都不好谈，但从整体的理性的思考而言，他觉得在摄影史基础之上的表达更重要一些。

在自由发言环节，大家就个性问题、策展资金问题、摄影生态问题等进行了进一步讨论。

（李莎/文；中央美术学院美术馆/图）

“灵光与后灵光·新摄影与新问题”青年论坛纪要

时　间：2013年10月25日13:00-16:00

地　点：中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外

主持人：顾铮（首届北京国际摄影双年展策展人）

与会人：李公明（广州美术学院美术史系教授）

冯原（中山大学教授）

吴亮（《上海文化》主编）

王璜生（首届北京国际摄影双年展总监）

李媚（首届北京国际摄影双年展策展人）

巴斯·弗吉（首届北京国际摄影双年展策展人）

吴琼（中国人民大学哲学院教授）

周濂（中国人民大学哲学院副教授）

舒可文(《三联生活周刊》副主编)

冯汉纪（摄影家，摄影理论家）

严志刚（新浪图片频道主编）

荣荣（首届北京国际摄影双年展策展人）

蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

周博（中央美术学院设计学院讲师）

李郁（首届北京国际摄影双年展参展艺术家）
胡玥（首届北京国际摄影双年展参展艺术家）

2013年10月25日，在中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外，举行了“民众新闻与社交媒体时代”研讨会。首届北京国际摄影双年展策展人顾铮主持了研讨会，并且介绍了首届北京国际摄影双年展研讨会的主题。李公明、冯原、吴亮、王璜生、李媚等一批在新闻传播领域和视觉文化研究领域的有关专家学者参加研讨会，并对新一衍生出来的文化现象和摄影场域展开了深入探讨。（图7 ）

第一场发言的是李公明、冯原、吴亮、吴琼、胡玥和舒可文。广州美术学院美术史教授李公明首先发言，他认为：“摄影史是超出摄影本身的，个人的摄影不只是个人的，它涉及很多方面并且影响社会，我们需要直面并且解决。”中山大学教授冯原认为：“摄影目前有两条路：传播之路和专业之路，他们相辅相成，并不断发展。”《上海文化》主编吴亮在研讨会中认为：“我们需要争取自由讨论的权利。”中国人民大学哲学院教授吴琼提及了三个主题词：一是传播，二是自媒体，三是游牧。首届北京国际摄影双年展参展艺术家胡玥讲了他在找资料当中发现的一些社交媒体时代的东西。第一，现在的新闻摄影的照片源很难确认；第二，现代的新闻摄影事件难分难舍；第三，速度。他认为新闻照片的质量是最重要的。《三联生活周刊》副主编舒可文认为自媒体的意义不是在与传统媒体的对比中凸显出来的，而是自媒体本身便是另一种新工具。而我们在使用这一新工具的时候经常以一种老的方式操纵着新的媒体技术。她提问说，我们能否让它的意义真正丰富起来？

第二场发言的是周濂、周博、冯汉纪、严志刚、李郁。中国人民大学哲学院副教授周濂认为：“在今天的时代下，我们依然可以用多元化多角度的方式寻找‘自媒时代’的秩序。”中央美术学院设计学院讲师周博认为：“无论是摄影还是艺术，在追求自由的路上，其实依然是在一个大的体制限制下进行的。”摄影家，摄影理论家冯汉纪认为：“在‘自媒体时代’进行摄影究竟是照片还是艺术？是一个值得再商榷的问题。”新浪图片频道主编严志刚认为：“互联网是由人类创造的，受到来自各个方面的约束，我们不可能真正得到公平和自由。我们需要正确认识互联网的本质。”首届北



图 7 “民众新闻与社交媒体时代”研讨会现场图片

京摄影国际双年展的参展艺术家李郁简单介绍了自己的工作以及他亲身经历的互联网微博新生时与摄影的关系。

在自由发言环节，吴亮、李公明、王璜生和巴斯·弗吉分别做了发言。顾铮老师最后做了总结发言：美国哲学家杜威在《民主主义与教育》里面把共同、社群和沟通这三个词从词源上做了区分和关联。即有着共同的东西的人的追求，就是有共同的东西追求的人，在他们自己的社群里面通过深入的沟通，也就是说传播去争取一个更理想的社会的一种努力。也许是杜威把共同、社群和沟通联系起来的一个阐释。

（李莎/文；中央美术学院美术馆/图）

三人“顶谈”讲座纪要

时　间：2013年10月26日9:30-11:30

地　点：中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外

主持人：蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

主讲人：第一组：

蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

李公明（广州美术学院美术史系教授）

王国锋（首届北京国际摄影参展艺术家）

第二组：

蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

渠岩（首届北京国际摄影参展艺术家）

高初（青年摄影理论家）

第三组：

蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

曾翰（首届北京国际摄影双年展“爆名展！”策展人）

海杰（首届北京国际摄影双年展“爆名展！”策展人）

第四组：

蔡萌（首届北京国际摄影双年展策展人）

李达（首届北京国际摄影双年展“爆名展！”策展人）

言由（首届北京国际摄影双年展“爆名展！”策展人）

2013年10月26日，在中华世纪坛当代艺术馆剧场南门外，举行了“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”系列学术活动之三人“顶谈”讲座。本次讲座活动由中央美术学院美术馆学术部蔡萌主持，共由四场对话构成。李公明、高初、海杰、言由、王国锋、渠岩等首届北京国际摄影双年展的参展艺术家、策展人

和嘉宾，为观众奉献了一场精彩的讲座和对谈。（图8 ）

第一组对谈的是蔡萌、李公明和王国锋。王国锋拍摄的朝鲜的作品在本次双年展中展出，现场的三位嘉宾对王国锋作品独特的创作过程和经历进行了交流。

第二组对谈的是蔡萌、渠岩和高初。渠岩在此次展览中展出的“许村计划”系列作品，将镜头转向乡村，关注乡村的文物和文明。三位嘉宾就渠岩的创作理念和作品所表达的含义进行了讨论。

第三组对谈的是蔡萌、曾翰和海杰。三位策展人就此次双年展中参展的艺术家和作品进行了深入的讨论，同时也探讨了策展人的现状和未来，三人相谈甚欢。

第四组对谈的是蔡萌、李达和言由。三位嘉宾以这次双年展中“爆名展！”和“主题展”的作品以及艺术家为引，展开了一系列深刻的探讨。

本次活动以四个三人对谈的形式，用一种或比较激烈对抗或轻松幽默的方式探讨了当代摄影中的各种新现象、新趋势和新问题。从某种意义上讲，这种形式很像有关摄影的“脱口秀”。

（李莎/文；中央美术学院美术馆/图）

附录：

中央美术学院美术馆针对展览所做的访谈

题目	采访时间	采访地点	人物	媒体
《蔡萌谈首届北京摄影双年展》	2013年10月22日	中央美术学院美术馆	蔡萌	中国摄影家协会网



图 8 三人“顶谈”讲座现场图片

二 重要展览研究

青春万岁：中央美术学院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展

展 览 时 间：2013年1月18日至2013年2月26日

展 览 地 点：中国美术馆1层、7号展厅

主 办 机 构：中央美术学院美术馆

策　　展　　人：王璜生

展 品 数 量：约82件（组）

展览介绍

2013年1月18日，“群珍荟萃——全国十大美术馆藏精品展”在中国美术馆开幕。此次展览是建国以来首次全国各大美术馆馆藏作品的集中展示。（图1 ）

作为参展美术馆之一，我馆推出了“青春万岁：中央美术学院美术馆藏‘新中国美术的青春时代’作品专题展”，展出了新中国以来中央美院美术馆藏的历任教师青年时期作品以及历届优秀毕业生的留校精品。与我馆共同参展的美术馆包括：中国美术馆、中华艺术宫、江苏省美术馆、广东美术馆、陕西省美术博物馆、湖北美术馆、深圳市关山月美术馆、北京画院美术馆和浙江美术馆。

我馆倾力策划的展览“青春万岁：新中国美术的青春时代”在中国美术馆7号厅展出。展览按历史时段划分为三大板块，分别是：一、新时代与新青年（1950-1965）；二、青春记忆与自我觉醒（1977-1984）；三、青春实验与自我确立（1985-1990）。在展出的作品中可以看到靳尚谊先生21岁时在中央美院“马训班”学习期间的素描习作《拄棍的老人王大爷》；侯一民先生27岁时在中央美院“马训班”结业创作留校作品《青年地下工作者》；谭平副院长24岁时中央美院本科生毕业创作作品《晨》；徐冰副院长32岁时中央美院研究生毕业创作作品《一条大河》；刘小东教授28岁在中央美院附中任教时创作



图 1 开幕式现场图片，范迪安馆长主持开幕式并发言



图 2 开幕式现场图片，靳尚谊先生发言

的作品《油漆工》……在作品说明文字里节选了艺术家的青春回忆录。展览同时展出了珍贵的历史照片：1957年詹建俊先生在中央美院创作《起家》、1958年中央美院师生为老乡画壁画、1961年油画系全系教师合影……为展览录制的短片在展厅内循环播映，将观众的思绪拉入“新中国美术的青春时代”。

王璜生馆长在新闻发布会上谈到：中央美院美术馆在20世纪50年代初就以陈列馆的形式开始出现，有着丰富的藏品。这次展览的作品，包括上世纪五六十年代的靳尚谊、詹建俊，七八十年代的刘大为、陈丹青，及至八九十年代的徐冰、刘小东等。这些在新中国美术史上谱写了重要诗篇的艺术家，关注他们青年时期的状态在美术史上具有特殊的意义，同时我们希望在文化学上赋予其视觉意义的内涵。在发言的最后，王馆长感言：我们惊叹这些艺术家在青年时期迸发出的热情，也感慨他们在作品中呈现出的纯真。青春的情怀是我们一直追求的，因此此次展览题为“青春万岁：新中国美术的青春时代”。在媒体互动环节，记者们就美术馆馆藏以及藏品的展示等话题向各位美术馆馆长发问。

靳尚谊先生在开幕式上的发言中说：“我一直比较关心美术馆建设，20世纪90年代中期，我就动员我们学校很多老师，包括我自己，捐给我们美术馆100多件作品。”靳先生谈到美术馆建设起步很晚，他表示这次中国美术馆构想的十大美术馆的精品陈列是中国正规美术馆建设的开始。（图2 ）

本次展览十分吸引人，展厅里聚集了很多热情的观众。展览展出至2月26日。之后，该展览在武汉美术馆和石家庄美术馆进行了巡展。



图 3 潘公凯院长发言

前言

文/潘公凯

新中国美术在中国现当代艺术发展历程中的作用举足轻重，从某种意义上讲，它开启了一个艺术发展的崭新时代。（图3 ）

在这个时代里，美术首先作为一门学科，通过一批公办美术专业院校的设立、现代美术教育制度的实施、美术各学科门类全面拓展而得以科学化发展。中央美术学院作为这批公办美术院校中至关重要的一所，其通过培养出的一批批杰出艺术家，以及他们所创作的经典作品，奠定了自身在新中国美术发展历程中不可替代的地位。可以毫不夸张地讲，绝大部分创造了新中国美术历史的艺术家都与中央美院密切相关——他们要么任教于斯，要么受教于斯，最值得学界关注的是这批艺术家中许多人的青年时代正是在中央美院度过的，无论当时的身份是教师还是学生，他们艺术发展历程中关键性的代表作或“成名作”几乎都是在央美期间完成的。这种现象一方面客观地反映出中央美院在造就“艺术家”而非“画匠”方面深厚的艺术人文传统，另一方面也充分展现了央美对年轻艺术家巨大的号召力和深远的影响力。以至于历辈艺术才俊们不断汇聚于此，无怨无悔地将自己的青春岁月留存在这里，并由此迈出各自艺术人生的第一步！

中央美术学院以及上溯到其前身的北平艺专，一直有收藏青年艺术家在校学习期间及其毕业创作作品的传统。从新中国成立至20世纪90年代近半个世纪以来，中央美院针对历届在校及毕业创作的优秀作品的收藏非常丰富，其中多为分量很重、意义深远的作品，此次我们从中精选出的部分代表性作品，构成了这样一个以“青春”为研究和展示专题的展览。我们看到了，正是这些充满无限可能性和创造力的青年艺术家及其一件件生机勃勃的作品，在一定程度上以精神和图像的方式抒写了“青春万岁”这一永恒的人类主题，也在一定程度上以视觉的方式体现出了新中国的时代面貌。正如马克思所言：“一个时代的精神，是青年代表的精神；一个时代的性格，是青春代表的性格。”

2012年12月25日

策展人语

文/王璜生

研究中国现当代美术史的学者一般将“新中国美术”的起始定为新中国成立的1949年，而对于新中国美术的下限并没有一个统一的共识，大多数学者将其定为世纪之交，本次展览也延续了这种分期标准。“青春”在这里也并不是用以指人生一段时期的一个时间概念，而是指新事物生机勃勃的一种生长状态。在某种

程度上，这种状态也可以看作是新中国成长史和精神史的一种艺术注脚。（图4 ）

中央美术学院以及上溯到其前身的北平艺专，一直有收藏青年艺术家在校学习期间及其毕业创作作品的传统。从新中国成立至20世纪90年代近半个世纪以来，中央美院针对历届在校及毕业创作的优秀作品的收藏非常丰富，其中多为分量很重、意义深远的作品。此次我们从中精选出的部分代表性作品，构成了这样一个以“青春”为研究和展示专题的展览。



图 4 布展现场图片，王璜生馆长与范迪安馆长讨论布展事宜

这批馆藏精品在一定程度上体现了中央美院自新中国成立以来近半个世纪的艺术教育轨迹及其成果，尤其是经由中央美院培养出来的一代代优秀毕业生，他们不仅成为了全国各地艺术院校的创建者或骨干教师，更成为了在新中国美术发展史中各个阶段及节点产生重大影响的艺术家。这些艺术家的成长之路多数起步于中央美院，他们青年时代的代表性作品，也大部分成为了中央美院美术馆的重要馆藏。正是这些充满无限可能性和创造力的青年艺术家及其一件件生机勃勃的作品，在一定程度上以精神和图像的方式抒写了“青春万岁”这一永恒的人类主题，也在一定程度上以视觉的方式体现出了新中国的时代面貌。正如马克思所言：“一个时代的精神，是青年代表的精神；一个时代的性格，是青春代表的性格。”

据于此，我们将展览按历史时段划分为三大板块，分别是：

一、新时代与新青年（1950-1965）

二、青春记忆与自我觉醒（1977-1984）

三、青春实验与自我确立（1985年-1990）

展览通过精选的藏品，配以充满青春记忆的文字、照片、资料及访谈视频等，立体丰富地呈现新中国美术的青春状态，试图在一定程度上为公众展现出一部充满青春活力与无限生机的新中国美术史，同时，唤醒我们曾经拥有或永远向往的青春情怀——“青春万岁”！

2012年12月23日

芳草长亭：李叔同油画珍品研究展

展览时间：2013年3月1日至2013年4月25日

展览地点：中央美术学院美术馆2A展厅

主办机构：中国中央美术学院

协办机构：日本东京艺术大学

承办机构：中国中央美术学院美术馆

支持机构：日本东京艺术大学美术馆/中国李叔同故居纪念馆

展览策划：王璜生、李 超

展品数量：2件油画，7件书法复制品

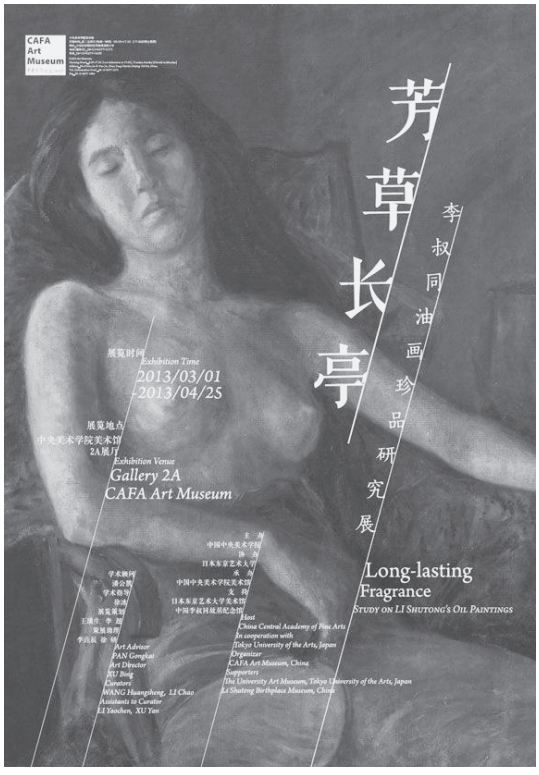


图 1 展览海报图片

展览介绍

2013年3月1日，“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”在中央美术学院美术馆开幕。此次展览是我们怀着无限的敬重之情，而策划出的一个作为“李叔同”时期的研究展。（图1 ）

潘公凯院长在新闻发布会上称，李叔同是中国文化界最令人敬重的艺术全才，也许二十世纪再找不到他这样师德、人品、人格都非常突出的人。接着，王璜生馆长大致介绍了此次展览的结构和意义所在，特别分享了油画《半裸女像》的相关经历与研究。来自李叔同母校（东京艺术大学）美术馆的芹生春菜女士则重点谈了谈李叔同当年的毕业作品《自画像》，这幅作品是第一次离开日本到海外展出。而后，李莉娟女士和沈岩女士都分别致辞，表达了对美术馆的感谢。（图2 ）

展厅的第一部分是图文并茂地呈现了李叔同油画《半裸女像》的重新发现与相关研究。当这幅在中央美术学院美术馆躺了半个多世纪的珍品重新被发现时，我馆进行了大量的论证、研讨、检测、修复等工作：最初根据作品的流传经历及曾经有过的相关记载，让作品证



图 2 新闻发布会现场图片，潘公凯院长发言

实是李叔同的原作有了一些清晰的线索；然而因文献的记载不完整，加上众学者观点不一，又使得其真实性变得模糊起来。接着，美术馆修复工作室，中国文化遗产研究院材料检测中心一起进行了非破坏性分析检测，除此以外，为了进一步研究作品的材质，还将作品边缘处收集得到的微小颜色层脱落颗粒0.25-0.6mm，送往法国ERM材料检测中心进行了几项检测分析。检测出油画颜料中的祖母绿颜料为19世纪出现使用和20世纪初使用的颜料，那么这与此画被认为的创作时间1909年前后相符；从X射线检测中发现了有意思的事：X光片中画面的右半侧区域出现了完全不同的画面内容和构图上的变化，展构图更大面积的花束、花瓶、下移的桌面、桌面上的书本及手中并没有出现在完成稿中的团扇。这应该是作者最初的底稿，也由此基本排除了《半裸女像》是临摹品的可能性。另外，我们将1920年《美育》杂志所刊登李叔同《女》的黑白图像与我馆藏的《半裸女像》做了人物及背景的轮廓线、画面肌理、画布的折痕与破损之处的对比分析，进而找到了足够的证据证明中央美术学院美术馆藏《半裸女像》就是1920年发布在《美育》杂志上的李叔同的油画《女》。

李叔同的油画《自画像》与同时期中国日本留日学生们的一组自画像“面面相对”，虽然这四十来张画像只是高清复制品，却可以从中看到那一个时代的缩影：刚刚开始接触西洋画的留学生大胆地尝试自己所偏好的绘画风格，个个表现手法迥异，个性鲜明；画像中的他们充满自信和对艺术的敏感，意气风发。李叔同的这张作品颇受点彩派（新印象派）的影响，作于1911年；其画面保存完好，笔触利落清晰，颜色也较为鲜亮。它第一次来到中国公众的面前，尤为珍贵。

展览的第三个部分是通过大量的文献资料展示李叔同早期的艺术活动。我们除了讨论、看展，更像是见证一个正在发生的奇迹：几经周折，李叔同仅存于世的两件油画作品历史性地相聚，并推向中国公众的视野。

还很重要的是，通过这个展览，让离开了近一个世纪的传奇全才再次被大家怀念，希望看着先生的画和展场中的所有只言片语，从中感悟他的高尚和执着。

前言

文/王璜生

2011年底，中央美术学院美术馆藏品总登记号“2011-甲”的藏品《半裸女像》重新浮出水面，被鉴定为李叔同的油画代表作。这件在众多中国现代美术史书籍中刊出，但是都不明其收藏处的李叔同代表作，就在库房里静静睡躺了半个多世纪，而她又静静地重新出现在我们的视野中，这真是一种历史的奇迹！也可谓是中国文化史、美术史上的重大事件！（图3 ）

李叔同是中国二十世纪的传奇式人物，他被誉“二十文章惊海内”，集诗、词、书画、篆刻、音乐、戏剧、文学于一身，在多个领域有开创近现代中华文化艺术先河之功。李叔同是我国最初出国学习西洋绘画、音乐、话剧，并把这些艺术传到国内来的先驱者之一。其油画艺术具有重要的文化史意义。他还是中国第一个开创人体写生的美术教育家。同时，他把中国的书法艺术推到一个新的高峰。他是第一个向中国传播西方音乐及戏剧的先驱者，所创作的《送别歌》，历经几十年传唱经久不衰，成为经典名曲。同时，他卓越的艺术造诣和美育精神，先后培养出了著名画家丰子恺、音乐家刘质平等许多文化名人。他中年出家，号弘一，静心向佛，精研律学，弘扬佛法，被佛门弟子奉为律宗第十一代世祖。他为世人留下了咀嚼不尽的精神财富，其一生充满了传奇色彩，是中国“绚烂至极归于平淡”的典型人物。

李叔同早年留学日本，毕业于日本东京美术学校，专攻西画。在日本学习期间，他就参加过由黑田清辉主持的白马会的两届展览，入选作品多幅，为中国之第一人，并且得到了业界的好评。回国后，李叔同在执教浙江第一师范期间，首开人体写生课，对中国油画及美术教学等贡献卓越。而1918年出家后，李叔同便不再从事西画创作。

李叔同油画作品留存的经历真可谓多灾多难！据记载，1918年李叔同出家前，曾将他的油画作品寄赠当时的北京美术学校（中央美术学院前身），但这批作品后来下落不明，据传在上世纪二三十年代就丢失了。现在李叔同存世的油画作品非常稀少，一般认为仅有两至三件。其中，现藏于中央美院美术馆的《半裸女像》，曾在很多的杂志及美术史著述及李叔同的传记中刊登过图片，很多文章中也有过相关描述。而另一件重要油画作品则是现藏于日本东京艺术大学的《自画像》。



图 3 新闻发布会现场图片，王璜生馆长发言

自重新发现《半裸女像》以来，我们对这一作品进行了大量的论证、研究、检测、修复保护等工作，同时筹划举办一个针对早期李叔同油画作品的专题研究性展览。我们得到了日本东京艺术大学的极大支持，出借了珍贵的李叔同1911年创作留校的作品《自画像》，这是

这件珍贵作品第一次来到中国展出，而这次的展览更是目前比较确切的李叔同唯一两件存世油画作品的一次重要聚首！围绕这两件油画作品的特殊性，并汇集包括由东京艺术大学提供的40件中国留日学生《自画像》高清图像、李叔同故居纪念馆藏李叔同早期书信资料等大量相关早期历史文献，我们将这一展览结构为：

第一部分：李叔同油画《半裸女像》的重新发现与相关研究

一、《半裸女像》的流传经历及相关记载

二、《半裸女像》的技术检测

三、《半裸女像》1920年图像与2011年图像对比研究

第二部分：李叔同油画《自画像》与早期留日中国学生

一、李叔同与“清国人志于洋画”

二、“自画像”与中国留日学生

第三部分：李叔同早期艺术活动

一、李叔同与早期洋画

二、李叔同油画作品寄赠北京美术学校一事

我们期待这一展览能进一步引发学界对李叔同艺术及中国早期油画艺术等相关美术史问题的研究。

感谢日本东京艺术大学及美术馆的大力合作！感谢李叔同故居纪念馆的支持！感谢李超教授和所有为这一展览及研究作出贡献的个人和机构！

2013年2月23日于中央美术学院

大地之美——余本写生作品展

展览时间：2013年5月23日至2013年6月19日

展览地点：中央美术学院美术馆2A展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/广东画院/莞城美术馆

展品数量：97件（组）

展览介绍

2013年5月23日，《大地之美——余本写生作品展》在中央美院美术馆开展。展览以余本先生多年的艺术历程为线索，按时间顺序分为“香港忆昔”、“南粤写照”和“北方寄情”三个部分，共97件作品，系统而全面地展示了余本先生的艺术成就。（图1 ）



图 1 展览海报图片

此次展览正是基于中央美院美术馆和莞城美术馆之间的艺术交流，同时向余本先生家属表示衷心感谢。此次余先生家属向中央美术学院捐赠了3幅非常珍贵的艺术作品。中央美院美术馆对作品进行了保管、研究、陈列，以及无偿对其中一些保存状况不好的作品进行了专业性的修复。中央美院美术馆与艺术家家属之间也建立了一种作品寄存关系。应该说，艺术品最好的归宿是国家，而对美术馆人的要求，首先是我们的专业水准赢得艺术家和家属的尊重，形成良好的对艺术珍品研究、流传的脉络。

苏新平教授在展览开幕式上回顾了余本先生的艺术历程，作为一位艺术家，苏教授这样谈到余本先生：“他没有附和潮流，坚持自己的艺术道路，这一点我非常感动。余本先生选择最为朴素、最为直接的艺术表达方式，其实就是写生，写生在那个时期也是很了不起的。”（图2 ）

开幕式最后的捐赠环节，中央美院党委书记高洪先生，与余本先生家属代表余锦森一起为捐赠作品之一《头巾少女》揭彩。之后，高洪书记向余本先生家属颁发捐赠证书。（图3 ）（图4 ）

余本先生的作品充满了朴素真切的美感与对恬静淡泊的向往。作品《清装妇女》，画面中女子沉静的气息恬静美好。按照顺时针方向参观展览，最后一件作品，名《小菊》，展签上写着：最后的“小菊”——1984年余本因白内障青光眼已逐渐失去视力，于1984年双眼失明，这是他最后完成的画。王璜生馆长在展览前言中写道：“我们敬仰余本先生这种朴素、率直、执着的艺术精神，敬仰他那由此精神所升华的艺术境界。人生归根结底是一种精神、气质、品格，而艺术，正是这种精神、气质、品格的体现。说到底，艺术是一种精神和境界。”

展览展至6月19日。



图 2 开幕式现场图片，苏新平教授讲话

前言

文/王璜生

余本先生的艺术，可以说是一种融合着个人生命境界的本土文化精神的体现。这种精神的体现包括他所处的生存空间、生活经历，也包括由此而产生的个性和人格精神。更主要的是，以这样的个性和人格精神对绘画及人生的理解和渗透，达到并升华为一种艺术的境界。

余本一再地表示，“我的目的就是以在西方所学的方法，写中国的风土人情，希望艺术对中国的风土人情有些贡献。”余本的艺术生涯也正是这样，虽然没有什么豪言壮语，没有那个年代普遍所有的过分的责任感、使命感，但他默默地、朴朴实实地以自己的生命来创造具有“中国精神”的独特之美。而他的默默和朴实正是这独特之美的一个重要构成因素。

当然，余本绘画最令人感动的正是画面中所透露出来的这种朴实无华、蕴厚充融的美学精神和品格，即“具有独特之美的中国本土文化精神”。绘画或艺术，所表现的题材内容固然重要，但从本质上讲这仍属于外在的、表面的，而将所表现内容，通过相应的、有着美学品格的艺术形式，转化、升华为一种具有美学意味的精神，这才是本质的。这是一个很值得深入探讨的课题。

一个人的生活空间和经历固然对他的气质形成和精神体现，以及艺术的表现有一定的影响。但从艺术的精神体现上讲,更关键的是艺术家以他原先性的气质、品格特点去寻获一种相应的艺术表现样式，并以这种样式去表现自身真切地对生活、对时代、对人生的感觉和思考。

余本先生出生在珠江三角州贫困而朴实的乡村，十三岁就远涉他乡，到加拿大勤工俭学，后来就读于加拿大安德里奥艺术学院。1936年后，移居香港，一直以卖画来养家糊口，直至1956年回大陆定居。这样的生活经历，至少有几个重要因素影响着他的本土艺术精神的确定和升华：朴实的乡村出身使他具有一种朴实的生活品格，他从不哗众取宠，质质朴朴地对待人生、对待生活；他心地坦荡真率，没有过高的期望、过分的



图 3 高洪书记向余本先生家属颁发捐赠证书



图 4 嘉宾为开幕式剪彩

艺术使命感，而是真挚地、执着地、朴素地从事着自己选定的艺术工作；艰难的人生经历也使他充满了关心劳苦阶层的同情之心。这一些，都是非常朴素的本土文化精神的一方面表现。另外，余本早年就飘洋过海，后来又长期旅居在香港，这使得这位有朴素乡土心和气质的艺术家更具有一种深沉悠远的故土梦，他以凝重、青涩、厚朴的笔触和色彩描画这飘泊梦乡中的黄土地和劳作在这土地上人们的沉重身影。这构成了他艺术中本土文化精神更深一层的表现，也可以说是更具艺术气质的表现。

我们敬仰余本先生这种朴素、率直、执着的艺术精神，敬仰他那由此精神所升华的艺术境界。人生归根结底是一种精神、气质、品格，而艺术，正是这种精神、气质、品格的体现。说到底，艺术是一种精神和境界。

记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展

展览时间：2013年5月31日至2013年6月19日

展览地点：中央美术学院美术馆3B展厅

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院美术馆

展品数量：143件

展览介绍

2013年5月31日下午，“记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”在中央美术学院美术馆隆重开幕。该展览由唐斌、蔡萌策划，王璜生担任学术主持。开幕式现场翁乃强先生将自己一百多幅作品捐赠给母校中央美院。据悉，展览持续至6月19日结束。（图1）（图2）

翁乃强先生是美术科班出身的资深摄影家。在新中国的几个主要历史阶段，他作为肩负有历史使命感的摄影人，以其深厚的美术修养和娴熟的摄影技巧，用现场抓拍的手法，创作了大量富有时代精神和生活气息的作品，为丰富共和国的影像文化宝库做出了自己的贡献。此次展出的摄影作品，都是翁先生历年来的代表作，作品中充满虔诚与热情，真纯与狂热，压抑与冲动……这都构成了属于那个年代的氛围和色彩。

此次展出的百余张老照片，横跨上世纪60年代至80年代。这其中，不仅有众多重大历史事件的记录，如天安门“四五”运动、欢庆打倒“四人帮”、美国乒乓球队访问北京；还包括众多反映普通人民群众生活的影像资料，许多都已经成为人们心中经典的历史符号。本次捐赠展作品入藏美术馆，将有效地丰富学院美术馆的收藏序列，成为翁乃强艺术研究的重要资料，同时也必将在学院教学实践和展览交流中发挥重要作用。



图 1 海报图片

前言

文/中央美术学院美术馆

在网上搜索“翁乃强”这三个字，你会看到这样的显示：

翁乃强，知名摄影家、画家，“四月影会”重要成员。祖籍福建龙岩，1936年生于印度尼西亚雅加达。1951年回国就读于育英中学。1954年进中央美术学院附中。1963年毕业于中央美院油画系。1964分配到《人民中国》杂志社从事美术摄影工作，曾任杂志社编委、美术摄影部主任，主任记者。1990年调回中央美术学院版画系，筹建摄影工作室，先后任副教授、教授，2003年退休。（图3 ）

在中央美术学院，翁乃强一直是广为人知和深受尊重的一名教师。这不仅因为他为人正直、和蔼、谦逊，以及风趣幽默，更因为他是在这个学院最早开设摄影课的任课教员。而学画画的学生，大多会对摄影这种视觉方式充满兴趣，于是，很多学生都会纷纷选修翁老师的摄影课。

作为著名摄影家的翁乃强更多地出现在学院之外和国际视线中，是在2006年以后，一批当年由他拍摄但从未公开发表过的“文革”彩色照片公开亮相。当我们看到那一件件被严谨的结构、饱满的色彩和极具震撼力、冲击力的视觉方式所环绕和包裹着的作品时，近距离地感受到了一位忠实记录时代的摄影艺术家所带给我们的一种从未有过的“文革”影像视觉；并看到了在那个国家视觉叙事与大众视觉改造发生巨变的时代里，作为一个摄影家，如何以极大的勇气、热情和独特的观看视角去采集、框取、记录下这场革命中的视觉样本，以及如何在那个独特的文化和历史情境中找到了他摄影的观看之道。青年时代的翁乃强和他的摄影在那个特殊的历史节点上爆发出了一种惊人的能量。而这种能量的原初动力就来自他对摄影的一个最为质朴的认识——记录时代是我的追求！在某种意义上讲，翁乃强不仅是在用质朴、平实的影像语言为历史作注的人，而且是为那个特殊年代塑造视觉典范的人。鉴于此，我们希望能够从摄影的本位出发，围绕摄影的媒介特性，寻找出一位个性鲜明的摄影家如何在那个特定的历史时代将个人的视角与观看方式融入到一种国家、社会、学院、家庭之中，并生成出一种新的视觉经验。或者说，我们如何重新看待一种特



图 2 开幕式现场图片，翁乃强先生接受捐赠证书



图 3 翁乃强先生在开幕式上讲话

殊历史时期国家意识的图像生产与个人经验的图像“碎片”所共同形成的表意互动在今天的意义与价值，这也构成了此次展览需要面对的核心所在。

作为新中国成立初期培养起来的一代艺术家，作为中央美术学院摄影专业的奠基人，翁乃强先生始终对艺术教育事业充满热情，并始终关心学院的教学发展。基于他的艺术成就和长期对学院教学的贡献，我们与翁先生商议收藏其作品，他爽快地同意将其143件艺术精品及大量图片文献捐赠给我们，进而有效地丰富了学院美术馆的收藏序列。这批作品的入藏，将是我们未来进行艺术家个案研究的重要资料，同时也必将在中央美术学院日后的教学实践和展览交流中发挥重要作用。今天，我们用为翁乃强先生举办捐赠展的形式，向他的无私奉献精神致以崇高的敬意与由衷的感谢！

附录：

中央美术学院美术馆针对展览所做的访谈

题目	**采访时间**	**采访地点**	**人物**	**媒体**
《翁乃强捐赠作品展访唐斌》	2013年5月31日	中央美术学院美术馆三层展厅	唐斌	雅昌艺术网

韦启美的素描课

展览时间：2013年9月3日至2013年9月22日
展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅
主办机构：中央美术学院
承办机构：中央美术学院美术馆
策 展 人：余丁、唐斌
展品数量：近300件

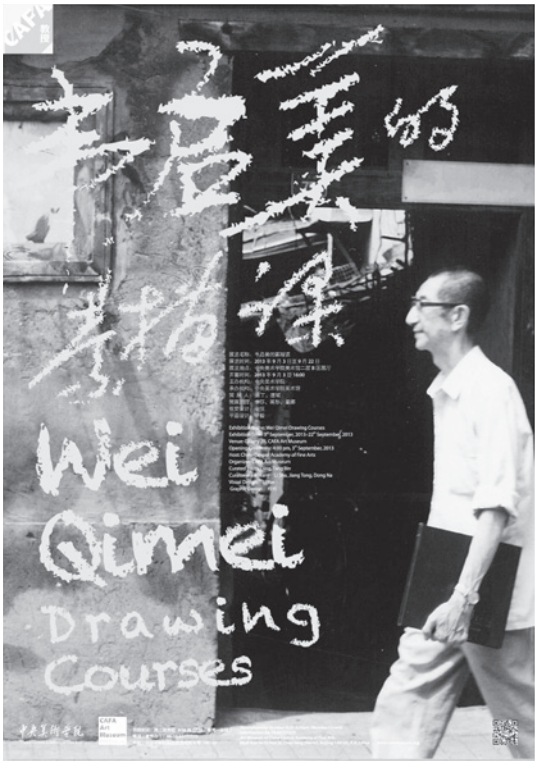


图 1 海报图片

展览介绍

展览“韦启美的素描课”于2013年9月3日至9月22日在中央美术学院美术馆2层B区展厅展出。本次展览由余丁教授和唐斌副馆长联合策划，共展出韦启美先生素描作品近300件，是韦启美先生一生中最大规模的素描作品展示。（图1 ）（图2 ）（图3 ）

韦启美先生于1923年出生于安徽安庆，启蒙受教于孙多慈。1942年考入重庆中央大学艺术系，受教于徐悲鸿、吕斯百等。1947年从中央大学艺术系毕业，应徐悲鸿之邀，往北平艺专任教。在韦启美先生的教育生涯中，他将大部分精力都投入到了基础教学上，他的基础课教学主张是中央美术学院教学体系的重要组成部分与内容。特别是在素描教学上，他总结规律，撰写了大量教学笔记和教学论文。这些文献不仅是研究他个人教育和教学生涯的重要史料，也是研究20世纪中央美术学院教学的珍贵遗产，它也将成为20世纪中国美术教育研究的重要文献。

本次展览共分为五个部分：一、素描：一种研究世界的特殊方法。二、要哲理，不要图解。三、要酝酿，也要即兴。四、要整体，当然要细节。五、要攀登，不



图 2 开幕式现场图片，王璜生馆长主持开幕式并发言



图 3 开幕式现场图片，韦启美先生夫人发言



图 4 开幕式现场图片，潘公凯院长讲话

要风头。本次展览旨在通过“韦启美的素描课”，还原韦启美先生素描教学的历史情景，呈现韦启美先生一贯的素描主张，展示韦启美先生自己的素描代表作品和教授学生的素描代表作。通过作品、档案、实物、视频采访相结合的多元化的展览呈现方式，使素描课的知识性与趣味性相融，立体展示。

本次展览也是中央美术学院校庆95周年“CAFA教授”的重要项目。除了作品展示之外，还将举办学术讲座和公共教育活动，并出版相关画册，深入探讨韦启美先生的素描教学，以及他的素描作品对其创作的重要意义。

序言一

文/潘公凯

在韦启美先生90岁诞辰之际，我们通过举办一系列展览和出版活动，系统地梳理、回顾韦启美先生在素描研究教学中的成果。这不仅是对韦先生的纪念，更是对中央美术学院传统的弘扬，意义非凡。（图4 ）

韦启美先生是新中国历史上一位重要的美术教育家。他先后在国立北平艺术专科学校和中央美术学院任教，从事素描等基础课程的教学达30余年，有丰富的教学经验和一整套卓有成效的教学方法，为我院基础教学工作做出了大量的贡献。国内一些有成就的画家和美院的教师，都在基础训练方面受过他的培养和熏陶，为此，韦先生享有很高的威信，并深受师生爱戴。在素描教学上，他总结规律，撰写了大量的教学笔记和论文，这些文献不仅是研究他个人教育和教学生涯的重要史料，也是研究20世纪中央美术学院基础教学的基础性文献，它将成为20世纪中国美术教育研究的宝贵遗产。



图 5 展览现场图片

韦启美先生也是一位重要的艺术家。他在创作上坚持现实主义道路，并有自己的鲜明的艺术特色。他一生创作了大量的油画和漫画作品。很多作品都被中国美术馆、中央美术学院美术馆、中国国家博物馆、白求恩纪念馆等收藏。他创作了《青纱帐》、《模范饲养员》等广为人知的作品。本次展览也挑选和展出了韦启美先生大量的素描、速写作品以及创作稿和相关文献，使大家能感受到他严谨的态度、勤奋的精神和深厚的学养。

另外，我们要向韦启美先生的夫人及家属表示感谢，是他们多年来对韦先生这些素描作品的妥善保藏，才让我们得见韦启美先生这么大规模的素描作品。同时，我还要感谢为本次活动的举办，付出了辛劳的全体工作人员。

在此，我代表中央美术学院的全体师生，预祝本次展览圆满成功！

2013年9月

序言二

文/谭平

在我的印象中，韦启美先生是中央美术学院老一代艺术家中思想最为开放的一位。他的油画创作在上个世纪五六十年代就令人印象深刻；在80年代新潮美术风起云涌之时，年过花甲的他展现了开放的情愫、宽阔的胸襟，他晚年的创作充满了年轻的活力，却不乏深度与厚重，这些作品令人难忘。

韦启美先生一辈子在中央美术学院教书，在基础课教学领域卓有建树，他不仅在教学第一线上亲身参与，而且还为中央美术学院基础教学作整体结构和大纲的设计，他参与设计的基础教学系统，是中央美术学院教学体系的重要组成部分。本次展览活动以“韦启美的素描课”为题，集中呈现了他300多件素描和速写作品，以及他自50年代以来为素描教学所撰写的教学手稿、论文、教学大纲等相关文献。希望能够通过这位

老先生的“素描课”，来透视和回顾中央美术学院素描教学的历程，也期许对当下和未来基础教学的发展有所启发和思考。（图5 ）

韦启美先生一生谦虚低调，今年是他90岁寿辰，本次展览与出版既是对他的缅怀，也将成为今年中央美术学院95周年校庆活动的重要组成部分。

2013年8月

序言 三

文/余丁

“要攀登，不要风头”，是韦启美先生论素描中一段平常的话语，但却是他一生为人和艺术的写照。在展出的合影老照片中，观众总会在人群的后排找到他，而他总是在不起眼的位置上露个头。就是这样一位低调的先生，甘愿站在中央美术学院基础教学的第一线，勤勤恳恳、踏踏实实地教了一辈子素描和色彩基础课，教得一丝不苟、教得任劳任怨。这个展览布展下来，我们仿佛又回到了先生的课堂，在他300多件素描和速写作品之中，我们还看到他撰写的大量关于素描教学和创作的手稿、教学笔记、教学大纲，以及书信。先生认真到可以用22页信纸，回答一位外地教师关于素描教学的问题，而且反复修改、誊抄。在展览中还有他用过的画架和画凳——那是一个绑满铁丝的画凳啊！（图6 ）

艺术就是人生，人生也是艺术，先生把这两者紧密地联系了起来。 这位谦逊低调的老头，内里却有一副不屈不挠的傲骨。 他素描创作中的朴素诚恳，他教学实践中的严谨踏实，正是中央美术学院老一辈先生们所特有的传统。今天，当我们重新审视先生的作品，重新整理那些文献档案、照片手稿——特别是，重新走进先生的素描课堂，我们仍可感悟到先生那从不虚张声势，却永远靠作品说话的艺术人生，这种身体力行的教诲，是今天的学子最应该去聆听和体会的。

2013年9月1日于中央美术学院



图 6 新闻发布会现场图片，余丁教授发言

后记

文/唐斌

初识韦启美先生，是1994年高考，在中央美术学院美术史系的专业考试考场上。当年的美术评论考题正是对韦启美先生的作品《附中走廊》进行评述，那时我并不知道这件作品的作者韦启美是怎样一位画家，但却被画面中奔跑的红衣女孩，强烈的对比色彩和个性鲜明的大胆构图所打动，记忆尤深。大学期间有几次看画展，也曾见过韦启美先生的作品，但一直不曾亲见本人。直到1998年毕业后在中央美术学院陈列馆工作，才有幸见到了韦启美先生。（图7 ）

那时韦启美先生就住在陈列馆旁边的煤渣胡同，经常会到陈列馆来看看展览，有时也会和陈列馆的老师们交谈一些观展的感受。我也曾和韦启美先生讲到当年高考时的论文，就此算是真正结识了韦启美先生。后来曾多次在中国美术馆和三联韬奋书店巧遇韦启美先生，他走路较快，衣着整洁朴素，身形瘦小却腰背硬朗，给人印象极深刻。

韦启美先生为人做事极为平淡，一直未曾举办过自己的个人画展。在之前的工作中，陈列馆也曾和韦启美先生提过为他做展览的想法，也总被他婉言谢绝了。记得他总是笑着说：“不急不急。”时光荏苒，几年过去了，2009年韦启美先生静静地走了，留给我们满满的记忆和些许遗憾。应该为韦启美先生做个展览，这个强烈的想法再次在我心中和脑海中涌动。几经多次与赵宜明老师和韦泞生老师面谈商议，初步确定了在2013年举办展览一事。在展览筹备期间，一日与余丁老师在校园中偶遇，提及此事。余丁老师非常高兴地讲到自己一直在准备做为课题带着学生梳理研究韦启美先生的艺术创作和教育思想，并也在思考如何为韦启美先生做展览的事情。大家机缘相合，于是决定一起来为韦启美先生策划此次展览。



图 7 新闻发布会现场图片，唐斌副馆长发言

之后，我和余丁老师一起到韦启美先生家中，和赵宜明老师具体商议怎么做这个展览的事情。在空间不大但整洁朴素的客厅中，韦泞生老师搬出了整理好的厚厚的几大画夹素描、速写作品。翻看这些熟悉的作品，我被画作的别样精彩和强烈的时代感，乃至数量之多和家属的用心整理保存而深深感动。赵宜明老师也倾向于先做一个素描方面的展览，特别是让学院现在的师生们多看看。“韦启美的素描课”这样一个展览由此成行。赵宜明老师又取出珍藏的韦启美先生的日记本和工作笔记给我们看，有教学笔记、读书心得、随手勾画的速写草稿，还有学习英文的学习笔记。说到动情处，赵宜明老师眼中盈盈泪光，仿若韦启美先生就在桌旁。那天我们谈了很多、很久。

在韦启美先生的教育生涯中，他从事素描等基础课程的教学达30余年，将自己大部分精力都投入到了基础教学上，从而也形成了一整套卓

有成效的教学方法和丰富的教学经验。可以说，他的基础课教学主张是中央美术学院教学体系的重要组成部分与内容。这一点我们可以从韦启美先生撰写的大量教学笔记和教学论文等重要文献中读解，同样在他大量的素描速写作品中有着淋漓尽致地体现。这些不仅是我们研究20世纪中央美术学院教学的宝贵资料，同样也是研究20世纪中国美术教育不可或缺的重要文献。

韦启美先生主张素描是学习美术的人的一种研究世界的特殊方法。通过这一方法人们不仅可以描绘自然事物的形态，并且可以创造性的表现这些形态，把它们变成艺术形态。这也就是要求在面对对象的时候，素描不是简单的临摹，而应是一种艺术的表现。他提倡基础素描风格应该多样，不拘泥于一种模式，在严格要求掌握造型基本规律的同时，特别启发鼓励个性的发挥与形成。这些平实朴素的语言，对于我们今天的基础教学依然有着当代的现实意义。再一次站在韦启美先生的一幅幅素描作品前面，方寸纸上刻画的对象完整有力、传神生动，这些素描作品是有生命的，他们不仅是对客观物像的严谨写照，更是韦启美先生对于生活生命的哲学思考和认识。

人如素描，我认识的韦启美先生就像他的素描，朴素、丰富。“韦启美的素描课”，正是对韦启美先生最好的敬意与记忆。

镜像·韩家英设计展

展览时间：2013年4月5日至2013年4月25日

展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/中央美术学院城市设计学院/中央美术学院设计学院

协办机构：华·美术馆

展品数量：105件（组）

展览介绍

与西方国家自工业革命时期开始发展设计的历史不同，中国的现代设计从20世纪80年代的平面设计开始起步，创意产业在经济的腾飞中实现了从无到有。在当下的中国社会，设计影响力不仅越来越得到经济和文化的重视，也正日益渗入和改变国人的生活方式。深圳作为中国最早实施改革开放的“南风窗”，毗邻香港，成为现代平面设计进入中国的必经之路，也成为现今的“设计之都”。正是基于这座城市具有勇于“革新”的土壤，生养出一批当代中国平面设计的先行者和具有卓越影响力的优秀设计师。中国设计师也在对国外优秀经验及国内传统文化的选择、解读和表现上，经历了从学习、自省到自觉的过程。



图 1 海报图片

“镜像·韩家英设计展”作为中国第一个专业平面设计师的个人作品展，自2012年12月8日在深圳华·美术馆展出以来，在中国平面设计界和深圳时尚圈赢得了广泛认可，一时成为深圳创意12月的热点话题。展览特别邀请法国著名海报评论家阿兰·魏（Alain Weill）、日本著名设计评论家柏木博，就中国当代平面设计历程和韩家英设计作品给出专业点评。这成为2012年中国平面设计界一次重要的总结与展望活动。“镜像·韩家英设计展”，通过呈现韩家英这位透过深圳这个东西方文化的交汇点，尝试探索中国平面设计的独有语境的践行者，向伴随改革开放的历史开创和投身设计实践的设计师群体致意。中央美术学院美术馆、中央美术学院设计学院、中央美术学院城市设计学院联合举办此次“镜像”

展在北京的首个巡展，希望带给北京平面设计界和艺术界一次关于中国设计语境的独特探讨，倡导中国平面设计的原创精神。（图1 ）（图2 ）（图3 ）



图 2 开幕式现场图片，王璜生馆长主持开幕式

韩家英1961年出生于天津，1986年毕业于西安美术学院，随后在西安纺织学院任教5年，1990年来到深圳，在万科就职3年，随后成立了自己的设计公司。期间他从令人羡艳的大学教师转身投海从商，从文化古都西安到正值改革开放初期的新都市深圳。生活工作的状态与周遭环境都发生了全新的转折，一个未知的世界如万花筒在眼前倏然展开。但是，从设计教育者到设计市场的参与者，韩家英始终以设计师的身份参与历史，他以讲求“审美趣味”和细节的自我要求，以象征意味的平面构图和色彩解读时代文化，形成了将中国传统文化和时尚审美相结合的设计语言。中国平面设计的进程作为历史的一部分同样反映着各时期的文化状态，设计师的生活周遭和社会环境也成为其创作的重要来源。展览希望通过展示韩家英20多年的设计作品，以个案研究的方式呈现中国平面设计师个体的设计历程，以“镜”呈“像”，折射出中国改革开放后近三十年的平面设计发展轨迹。（图4 ）

此次展览作为韩家英在北京的首个巡展，将向观众集中展示韩家英1992年至2012年这 20年间的众多经典设计作品，包括屡获殊荣的《天涯》系列海报、《人以食为天》海报、《妙法自然》海报、《字象乾坤》海报、《怡宝》品牌形象塑造、深圳图书馆LOGO等，类别涉及海报设计、书籍设计、VI导视设计、品牌形象塑造、装置艺术等多个门类的创意表现。除此之外，还展出了近年来韩家英在电影、文学、艺术、时尚等跨领域的新作品。

在现代社会中，艺术与社会文化的距离已越来越小，平面设计已不仅仅是纸品印刷，而是走出平面，与时代文化、社会生活相结合，不同地域文化也滋养孕育出形色各异的设计语言和视觉表达。此次展览还将展出韩家英出于中国平面设计师的自我探索和责任感，透过个人视角收集和整理了数量众多、不同年代、不同貌样的证件、票据、挂历等日常物品。将设计回放至各历史时期百姓的生活经验中，再现不同时代的中国设计风貌。希望从中国普通百姓周遭最普遍、也最容易触及到的设计物件中，总结和收集与普通人日常生活相关的符号、图像和色彩，为中国平面设计寻根溯源。在实物展示之外，韩家英还以个人视角编写书籍《5000×50×500》，其中摘选、收录了中国人五千年来对于字体、色彩和形态塑造的巧思与智慧，通过提炼总结，试图找寻出中国人对于设计的独特视觉思维方式。

在西安所受汉唐之风的感染使得“中国文化”成为韩家英创作中的主要灵感来源——追寻中国文化的特质，从而进行现代化的视觉表达。对多数人而言，作为中国传统文化符号的书法/汉字，其中笔墨意象就



图 3 谭平副院长在开幕式上讲话



图 4 韩家英在开幕式上讲话

是表达传统文化与内涵的符号。而对韩家英而言，这些仅是具有东方色彩的、纯形式的符号，原本充满灵性和韵味的笔画或字形被碎片式的成为设计师表达创意风格的零件，这些符号脱离了原本意义。韩家英通过组合、剪辑、重叠并列等等表达方式，在微妙的书法/汉字中加入象征性的、诗意的视觉表达，使之意义变化，从而使得文字符号与视觉产生双层含义，不同的观者由此可以根据自身的个性或情绪从中寻找出一种意义，而中国传统文化元素和国际化视觉设计语言在此也得以成功结合。

“镜像・韩家英设计展”此次北京巡展，由展览、学术论坛、讲座等共同组成。中央美术学院美术馆在4月5日开幕当天组织开展了论坛活动，还邀请了活跃在北京的众多平面设计师、艺术家、学者共同参与，与观众进行探讨和互动。而且，“镜像・韩家英设计展”还于2013年5月在上海外滩美术馆举行巡展。

前言

“一个被隔断历史的民族和阶级，它自由的选择和行为的权力，就不如一个始终得以将自己置身于历史



图 5 展览现场图片

之中的民族和阶级……”英国当代著名艺术批评家约翰·伯格（John Berger）的此番言论与韩家英设计个展“镜像”可谓异曲同工，它恰好道出了中国当代设计所面临的困境和症结所在。

与常规的设计展览不同，此次韩家英个展并非单一的作品展示，其中名为《5000 × 50 × 500》的书籍及同名装置作品，呈现出中国历代图式和审美立场的变迁。在这变迁当中，我们看到中古时期以前的一脉相承，看到近现代的挣扎和突变，及至当代在经历文化断层后的无所适从。它们以丰富而暗含冲突的图像信息，展现了韩家英作为一名中国设计师，对于中国设计当代性问题的深切思考，更为他个人的设计探索与实验做铺垫。

在韩家英的设计作品中，对于中国传统文化“内化”和自由表达的实践和追求贯彻始终。所谓本土性、民族性，并非传统图像元素的简单挪用或拼贴，他本应如同一个自治的生命体，带着与生俱来的血脉，时刻倾听时代的声音，感受时代的脉搏，在丰富生动的环境里不断滋生鲜活的血肉。（图5 ）

展览“镜像”让我们看到，如韩家英这一代设计师，对于一种本土立场和身份的努力探索和追求，或者说是一种寻求精神归属的使命感。

附录：

中央美术学院美术馆针对展览所做的访谈

题目	采访时间	采访地点	人物	媒体
《我们这一代设计师的自我审视》	2013年4月15日	中央美术学院美术馆	韩家英	艺讯网

靳尚谊经典作品版画展

展览时间：2013年5月15日至2013年5月26日

展览地点：中央美术学院美术馆4F展厅

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院版画系/中央美术学院美术馆

展品数量：35件

展览介绍

本次展览由中央美术学院主办，中央美术学院版画系和中央美术学院美术馆承办，由苏新平和靳军策划，共展出靳尚谊先生的35件经典作品的特质版画。其中，油画版画15件，包括了靳尚谊先生20世纪80、90年代的经典作品，如《塔吉克新娘》、《高原情》、《詹建俊》、《延安老农》、《黄宾虹》等；素描版画20件，集中展现了靳先生早期对素描的探索历程，这些作品曾是大家临摹的典范。（图1）（图2）（图3）



图 1 海报图片

中央美术学院举办该展览其目的是希望让观众欣赏到更多的大师经典作品，为艺术爱好者提供近距离欣赏和学习的机会。正如岳洁琼老师所说，靳尚谊先生是研究中国近现代美术史，尤其是油画史上绕不开的一个人物，他的作品堪称典范。因此，对于他的经典作品的展示，不仅扩大了经典作品的传播影响，还从某种层面上提高了大家对经典作品版画的认识，尤其是对收藏家欣赏水平的提高做出了贡献。这批经典作品版画的推出，拉近了大师作品与普通人的距离，使大家对经典作品不仅是看画册，看展览，甚至可以购买、拥有。

该展于2013年5月15日在中央美术学院美术馆四层展厅开展，展至5月26日结束。

序言一

文/潘公凯

当靳尚谊作品复制版画被打开时，我看到画面，还

是感到了很大的触动。

我还清楚地记得，在《向维米尔致意》展览中，有一件作品因为藏家不在北京未能展出原作，以高仿真复制作品替代展出，在展厅中，如果不是特别注意观察画面上的微妙肌理效果，几乎可以乱真。而这些版画比高仿真制品在追摩原作艺术水平、色彩层次和意境的再现上更加精深。

这次看到的靳尚谊先生经典作品版画，其中依照素描制作了石版画，依照油画作品制作了综合版画。石版印制的特有美感，使线条的炭黑效果更柔和、画面更整体，突出再现了素描的层次美感。而对油画作品的呈现规避了原作画布反光、吸油不均的缺憾，版画作品色调更温润，增强了欣赏的愉悦。我详细询问了制作工艺，得知油画作品是由我院版画系丝网工作室与数码印制技艺的合成，为实现纸上作品的艺术品质有些作品制版达到了一百多版，通过不断的调整修正才呈现出几乎达到原作之上的效果。我为这种技术和艺术的结合惊叹。



图 2 开幕式现场图片



图 3 靳尚谊先生在开幕式现场，接受记者采访

众所周知，靳尚谊先生的很多作品已经成为我国当代油画作品中的经典。但是由于油画原作只有一幅，当多数被博物馆或私人收藏之后，只能在特定的展期才能与公众见面，观众欣赏的机会非常有限。这次将靳尚谊先生的部分经典作品制作成版画，可以提升在教学活动中的示范几率，更多的是拓展了公众观赏接触当代经典作品的机会，增加了公众拥有精美版画作品的可能性。

我们期待更多优秀艺术家的经典作品通过版画这种艺术形式进入我们的生活，提升我们日常生活中的美感。

序言二

文/谭平

从历史的角度来看，版画是由于具有复制绘画的功能而产生的。不同的地域文化与国家，复制绘画的方法也不尽相同，欧洲采用雕刻铜版画的形式，而在中国则采用水印木刻的方法。不同的时代，复制的方法也随着科学技术的进步而发展。复制艺术作品不仅成为艺术作品传播的重要媒介，复制技术的质量要求也在不

断提高。特别是今天数字媒体技术的使用，使作品的艺术还原性得以增强。靳先生经典作品版画之所以能够还原作品的真实感受，是因为作品的复制过程采用多种技术手段完成的，其中包括传统的复制手段，更重要的是加入高科技的数字手段。参与工作的人也是由各种人员组成，这是一种新的工作方式，这个过程充满挑战和创造性。传统复制技术与数字技术的混合交错使用，艺术家与技工的密切合作，使得复杂多变的过程，都指向准确和细腻体现原作品的视觉真实与艺术感受。可以说这些版画作品是艺术与技术创造性结合的完美呈现。

前言

文/苏新平

近年来，我曾多次听到靳尚谊先生在制作版画的信息，也在猜测着靳先生的版画作品会是怎样的形态和方式，并且一直在期待着早日读到靳先生的版画作品。不久前，近40件版画作品图片突然呈现在眼前时，我还是被震惊了。虽然多是油画和素描的版画复制，但是制作之严谨、还原之准确、印刷之精美，堪称复制版画之精品。据说，靳先生是为此投入了大量时间和精力的。他在整个版画制作过程中都是直接参与，而且对每套版画制作的每一环节都严格把关，不放过任何细微环节，甚至为达到一版颜色的准确，他都是不厌其烦地反复调整、校对，直至满意为止。其精益求精的严谨态度确实令我们这些从事版画专业的版画家们感动。我们知道，近些年社会上充斥着大量名师、名作版画作品，但是绝大多数版画制作是没有艺术家参与的，拍一张片子就直接进入版画制作，其结果多与原作水平差距甚远，不仅有损原作的艺术格调和品味，而且也有损于版画这一媒介和独特语言的纯粹性。在如此背景之下，靳先生为我们呈现如此之多之精的版画作品，以及他对艺术的严谨态度，无疑为社会上众多介入版画制作的艺术家和版画工作室树立了榜样，同时也为版画未来有序、健康发展起到了引领和示范的作用。

多年来，针对版画艺术的学术与商业关系的争论一直没有停止，我曾经就这个话题请教过靳先生。我清楚地记得，靳先生曾直言不讳地讲过他的观点。他说：版画不同于其它画种，它有其自身的特点和功能属性，因此版画艺术的发展必须走普及化和大众化道路，如果版画忽视社会大众的需求，只局限于象牙之塔的学院范围之内，那么版画艺术事业是得不到发展和进步的。因而，他建议版画应与画廊及商业机构建立联系与合作，只有这样版画才能走出局限，走向繁荣。今天看来，靳先生对中国版画艺术发展状况是有着深刻的认识和了解的，并且是站在中国文化艺术发展的战略高度看待这个问题的。其实，版画艺术发展的历史，就是一部学术与商业并行发展的历史。我们知道，有记载的中国现存第一幅版画《金刚经》木刻作品，就是因为佛教典籍需要而配的插图。历代版画的兴盛，都是由于社会、经济、文化的需求而兴旺，日本“浮世绘”版画的兴起就是由于广泛的需求而进入商业流通后才被全世界广为认识。尤其进入现代社会后，商业化渗透到了各个角落，而版画复数性特点具备着广泛流通的条件，这也是版画不同于其它画种的特点所在。忽视了自身特点，而一味孤芳自赏，必然会阻碍其发展。然而由于惯性所在，版画领域或多或少存在着孤芳自赏、

画地为牢的积习，尤其在学院氛围里，版画的商业属性话题始终是回避谈及的。尽管大家渴望作品进入市场，希望被更多人收藏，但是由于长期形成的习惯意识，不愿正面面对这一问题。而靳先生的一席话着实起到了化解这一心结的作用，让大家放下了包袱，走出了困扰，也让大家能够理性地面对并且理顺学术与商业的关系。

正因如此，前辈的教诲对于版画系、甚至是版画领域的工作切实起到了引导和鼓舞作用。所以这些年来版画系在学术研究的同时，广开思路，广泛开拓，在各个层面上展开了交流与合作，主动推介版画家、推广版画作品，不断推动着版画家和版画作品走向社会、走向大众，从而也带动了更多版画家研究和创作的热情。与此同时，除了在专业领域开展活动外，我们也在努力推动其它领域的名师和名家介入版画创作和制作。无论是与名师、名家直接合作，还是间接的名作版画复制合作；无论是与学院工作室的合作，还是院外公共工作室的合作，我们都给予了力所能及的支持和帮助。而名师的参与对于版画学术研究的带动，对于版画的社会认知，对于版画作品的大众普及都会产生事半功倍的作用。因此我们特别重视，并且期待更多像靳尚谊先生这样的名师、名家介入版画的创作和制作之中。让版画艺术不仅限于大学和美术馆，让更多普通大众也能了解和拥有，让版画艺术真正走上健康、良性、全面的发展之路。

另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展

展览时间：2013年5月19日至2013年5月25日

展览地点：中央美术学院美术馆3B展厅

主办机构：中国壁画学会/中央美术学院/中国美术家协会壁画艺术委员会/
陕西省文学艺术界联合会

承办机构：中央美术学院壁画系/中央美术学院美术馆

展品数量：300余件（组）

展览介绍

由中国壁画学会、中央美术学院、中国美术家协会壁画艺术委员会、山西省文学艺术界联合会主办，中央美术学院壁画系、中央美术学院美术馆承办的“另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”于2013年5月19日在中央美术学院美术馆开幕。（图1 ）（图2 ）



图 1 海报图片

本次展览由新中国第一代著名美术家侯一民先生担任总策划和展览总设计，图片拍摄由中国摄影家协会会员武普敖先生完成。本次展出摄影作品300余件。侯一民先生在前言中写道：“本次展览题为‘另眼识家珍’，是想请人们换一个角度，从绘画的角度、从美术史的角度、特别是从中国人物画发展的角度，重新以‘另眼’来审视这些珍贵的遗存，这可能会打开一个新的视角，并得出一些崭新的认识……”

展览开幕当天，在我馆3B展厅举行了此次展览的研讨会——“从绘画再赏传统，从保护关注当今”。侯一民、袁运生等一批为中国壁画事业做出贡献的老一辈艺术家、活跃在创作教学一线的中青年艺术工作者和山西文联的同志围坐在展览现场，就壁画的研究和学习，以及中国壁画历史发展等问题进行了讨论。（图3）

展览展至5月25日。

写在前面

文/侯一民

中国古代壁画曾经有过多次展览，但多是从文物与宗教的角度以突出壁画中的主尊与诸神为重点，且集中于几个名宫名刹。（图4 ）

本次展览题为“另眼识家珍”是想请人们换一个角度，从绘画的角度、从美术史的角度、特别是从中国人物画发展的角度，重新以“另眼”来审视这些珍贵的遗存，这可能会打开一个新的视角，并将得出一些崭新的认识，也许这认识能对历史上的某些结论加以修正。

武普敖先生供职于中国航油，是一位热心于美术的摄影家。他十多年来利用工余时间，跑遍了山西省内许多常人难见的遗址，拍下了数以万计的精美图片，由于场地的局限，免去了平时常见的画面，这里只展出了其中三百余幅，与大家共享。

此次展览的另一个主旨是提出中国古代壁画遗址急需保护的迫切性，和对个别现状的展示。我国文物部门为古代壁画的保护，做出了大量的工作，但我们的宝贝实在太多，而保护的力度又实在不够。希望通过这次展览能引起相关部门的重视，做出切实有效的决策，作为画家，我们代我们的祖先，向有关单位求救了。



图 2 开幕式现场图片



图 3 “另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”的研讨会现场图片

后记

文/武普敖

我从小在山西晋南农村长大，对山西的一山一水一草一木格外情有独钟。无论是人是物，总有一种千丝万缕的情结蕴含其中，令人难以忘怀；总有一种孩时的憧憬和记忆，让人心潮涌



图 4 开幕式现场图片，侯一民先生讲话



图 5 开幕式现场图片，武普敖发言

动。也许这就是出于对母亲河和这片黄土地的爱。因此，自1980年初拿起相机那天起，则如痴如狂地沉醉于其中。从南到北，自西至东，行程数万里跑遍三晋大地近200个寺观古庙和村落，拍摄近万张大画幅胶片，把黄土最厚重沧桑，黄河最激越澎湃，百姓最朴实无华，文化最浓郁醇香的方方面面凝固成珍贵的永恒。（图5）

山西省古代壁画之乡，举世罕见，技艺之精，内容之深，题材之丰富，特色之鲜明，居全国之首，是东方艺术博物馆。所以，我把镜头对准自己所钟情的这一切。我更看到由于保护不周，壁画残破严重，为此我心痛甚至落泪！却又匮乏良策，只好值此机会将我近30年来拍摄的图片搞一次展览并集结成册，以求山西古代壁画得到更好地保护，让更多的人知晓祖先留给我们这些弥足珍贵的遗产。我则倍感欣慰。

在此，我要感谢中国壁画学会、中央美术学院、中国美术家协会壁画委员会、山西省文联的大义举措。感谢老前辈侯一民、刘征先生的启迪和援助。感谢崔自默、张根虎、涂向东先生。感谢摄影家王悦、荆永斌先生以及众多好友的大力帮助。更要感谢我的兄长和爱人对我的理解与支持。此展若能得到专家学者和朋友们的肯定，我的宽慰许多。恭谢大家！

CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013

展 览 时 间：2013年11月22日至2013年12月15日

展 览 地 点：中央美术学院美术馆

主 办 机 构：中央美术学院

协 办 机 构：中央美术学院学术委员会/造型艺术研究所/中国画学院/造型学院/设计学院/建筑学院/人文学院/城市设计学院/继续教育学院/中央美术学院附中/发展规划办公室/科研处/中央美术学院美术馆

项目总策划：高洪、潘公凯

展 览 执 行：徐冰、王璜生

作 品 数 量：约300件（组）

展览介绍

2013年11月22日，“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013”在中央美院美术馆开幕。来自各个院系的290余位专业教师参加了此次展览，作品数量近300件/组，包涵国画、书法、篆刻、油画、版画、雕塑、静态影像、活动影像、多媒体互动装置、平面设计、书籍设计、产品设计、首饰设计、时装设计、动画设计、建筑设计、景观设计等。（图1 ）

王璜生馆长在媒体发布会上介绍了展览筹备情况：“CAFA教师”在中国美术事业中担任了重要的责任及贡献，所以“CAFA教师”这一概念是要特别提出来的。学院对此次展览高度重视，并给予了创作经费支持，这在美院是第一次。每一件参展作品均是经过了学术委员会两次严格认真地评审产生的，而展览布置方面也投入了很大的精力。宋晓霞教授谈到了“CAFA教师”创作的特点：首先是大美术，造型、设计、建筑、艺术人文共同支撑的局面，中央美术学院的发展与转型，多学科探索和实践。第二，在全球化背景下力求呈现国际化视野和创作特色。第三，“CAFA教师”学术的自主性和学术

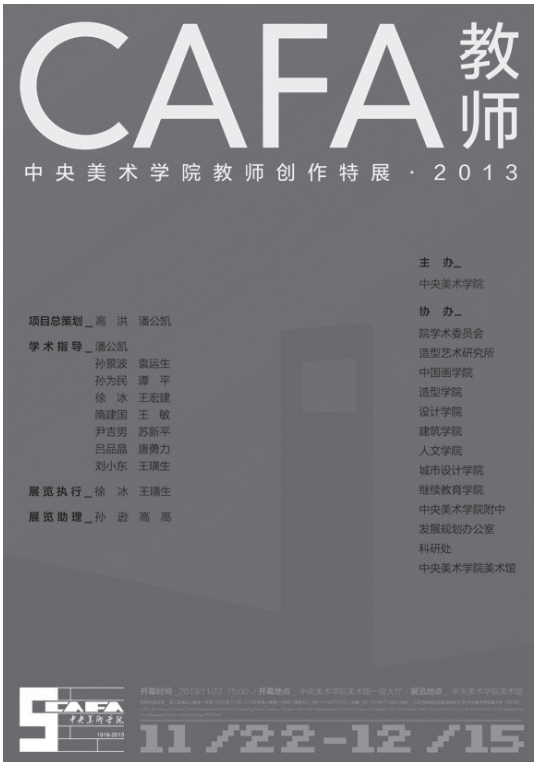


图 1 海报图片

的自信，对自我探索的坚守、对传统及自身优势的继承和发扬，对新媒介新艺术大胆的革新和实验。刘小东教授谈到中央美院教师是专业艺术家、专业设计师，社会上有很多职业艺术家、职业设计师，他表示专业与职业是有区别的，就像体育比赛。希望这个展览从各个专业上对社会有一个启示，对全国的美术教育起到一定的推动作用。孙逊副教授则指出本次展览是对中青年教师的一次展示和检阅，反映了中青年教师的努力。（图2 ）

徐冰副院长总结了本次展览的定位：今年是中央美术学院建院95周年，学院以几个实实在在的项目构成了对95周年的纪念。这个特别展是纪念95周年系列项目之一，也是首次包括纯艺术、设计类以及史论类成果的大展，总结展示在大美术概念下的我院的内在能量，也是CAFA教师推动计划项目之一。潘公凯院长在开幕式上致辞：“这一展览显示了中央美院在师资队伍上的实力，是进一步推出中央美术学院师资队伍、艺术家团队的一个开端。”潘院长感谢参加此次展览的老师，并祝愿展览在美术界产生很好的影响，希望中央美院越来越闪出自己的光芒。雕塑系姜杰教授说，从当学生到做老师，一直为自己是美院人而骄傲，因为我们的老师们都太棒了。她表示美院的传统不说也在，传统虽好也需要我们每个人使他散发活力，作为教师，需要我们将一个活的传统递到学生手上。（图3 ）

配合该展览还举办了“创作问题：CAFA教师论坛”和“直面名师”系列讲座、“院长论坛”等系列学术活动，围绕中央美术学院教师的创作问题、艺术的边界与艺术的终结、如何做艺术、跨界创作等问题展开讨论，使中央美术学院的创作和教学跨入新的层面，引领和推动中国艺术自主发展的未来趋势。

展览展出至12月15日。



图 2 新闻发布会现场图片

前言

文/潘公凯

新世纪之初，中央美术学院还是一所以造型艺术学科为主的小型美术院校，当时校园虽小，但这里却一直是引领全中国美术教育和科研创作的最高殿堂，是培养和造就众多优秀艺术家的黄埔军校，也是无数莘莘学子憧憬朝拜的麦加圣地，纯艺术、高学术、精英化历来是当时这所学校的魅力所在。（图4 ）



图 3 开幕式现场图片，徐冰副院长发言



图 4 开幕式现场图片，潘公凯院长发言

搬入花家地新校以来，伴随着中国高等教育跨越式发展的机遇，中央美术学院敏锐、冷静、果敢地抓住了这一时机，通过大胆、稳健、高效的革新与拓展，发展成为造型、设计、建筑、人文四大专业板块相互支撑的当代美术教育学科结构的综合性美术院校。除了对原有特色与优势的继承与发扬，这里更成为国内外各种优质资源汇集的学术高地和人才济济的艺术家共和国，全学科、大美术、高水准、国际化则是对今天这所学院最新的诠释。

对于这样的发展变革，或许会有众多疑问与好奇：

为什么中央美术学院会发生这样的变化？

是什么让中央美术学院发生了这样的变化？

这样的变化是中央美术学院的发展还是退步？

这样的变化将为中国美术教育开启怎样的未来？

……

为了思考这些疑问，同时也是为了梳理和总结教育大发展以来央美的经验与得失，我们特别策划了本次教师创作特展。所有参展艺术家均为我院在编及长期聘用并工作两年以上的专业教师，参展人数达到290余人，他们来自于我院所有的学科专业和院系单位，如此宏大的规模、如此广泛的参与度、如此丰富多元的作品形式，堪称史无前例。

本次展览的所有参展作品，均由老师们自由报名，经院学术委员会的多次严格评审后确定，最终入选参展的近300件（组）作品涵盖和包括了所有的视觉艺术门类和形式，包括国画、书法、篆刻、油画、版画、雕塑、影像、装置、数码多媒体、交互设计、平面设计、产品设计、首饰设计、时装设计、动画设计、建筑

设计、景观设计等，全面而直观地展示出当下我院教师的创作实力，深入而客观地呈现出他们在各自领域中的学术水准，以及对艺术探索的始终坚守和永不停歇的精神，散发出中央美术学院充盈蓬勃的内在能量。

今年恰逢中央美术学院95周年华诞，我们组织策划本次展览用意颇多：一是通过展览弘扬中央美院所坚持的“注重使命、崇尚学术、尊重人才、兼容并蓄”的传统与精神；二是通过展览再现央美人“尽精微，致广大”的修身、治学、研创、报国原则与情怀；而最重要的是通过“CAFA教师”这一学术品牌的系列活动，总结、思考、引领和推动中国艺术自主发展的未来趋势。

95年的发展历程，中央美术学院一路走来可谓是筚路蓝缕、波澜起伏。在近百年的辉煌历程中，一切都在变化，而我们的基本宗旨却不曾改变：

变化的是不同历史时期我们所肩负的不同使命与责任；

不变的是我们始终心系民族、胸怀天下的精神与品质。

2013年11月

打造美术创作的高端学术品牌

文/高洪

“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013”在建校95周年之际隆重开幕了。来自我院各个院系、几乎涵盖所有专业教师的作品在校庆特殊时期汇集在一起，打造美术创作的高端学术品牌，具有特殊的意义。（图5 ）



图 5 展览现场图片

第一，让“CAFA教师”成为展示中央美术学院教师最新教学创作成果的学术品牌。具有“崇尚学术”传统与精神的中央美术学院，不断追求教育教学的高标准、学术研究的高水平、艺术创作的高境界。这次特展就是中央美术学院教师在思考什么、在做什么的一次生动呈现。“CAFA教师”将不断发出这样的新信息。

第二，让“CAFA教师”成为促进中央美术学院教师成长发展的学术品牌。具有“尊重人才”传统与精神的中央美术学院，汇聚中国

最优秀的艺术家和艺术教育家，就要为之提供最优良的学习、创作、成长的条件和环境。这次特展就是为中央美术学院教师特别是中青年教师搭建展示思想、艺术、探索、创造的平台。“CAFA教师”将助力艺术大家和艺术教育大家的成长。

第三，让“CAFA教师”成为发挥中央美术学院引领美术教育和美术事业发展作用的学术品牌。具有“注重使命”传统与精神的中央美术学院，肩负着为建设社会主义文化强国和推动美术事业发展做贡献的历史重任，这次特展就是中央美术学院教师为中国造型、为民族设计、为人民育英才的一次具体实践。“CAFA教师”将营造促进美术事业繁荣发展和高端美术人才健康成长的良好氛围。

党的十八届三中全会提出，要紧紧围绕建设社会主义核心价值体系、社会主义文化强国深化文化体制改革，推动社会主义文化大发展大繁荣。我们要把“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展”作为一次重要契机，全面梳理我院主导的教育教学和学术展览、论坛、奖励、交流等品牌，进一步研究、整合、完善、提升，明确每一个品牌的独特功能和引领作用。在此基础上，积极参与国家级和世界级文化工程和项目，在国家文化建设和文化交流中发挥积极作用，为丰富人民物质文化生活、提高国民审美素质、增加我国文化软实力和竞争力作出我们的贡献。

让我们共同努力，创造“CAFA教师”的辉煌！

为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览

展览时间：2013年3月1日至2013年3月29日（教师展）
2013年3月1日至2013年3月17日（学生展）
展览地点：中央美术学院美术馆（教师展）
教学展厅（学生展）
主办机构：中央美术学院中国画学院
承办机构：中央美术学院美术馆/炎黄艺术馆
邀请单位：中国美术学院/中国艺术研究院研究生院/清华大学美术学院/西安美术学院/
天津美术学院/广州美术学院/南京艺术学院/山东艺术学院/广西艺术学院（排名不分先后）
展品数量：约300件



图 1 开幕式现场图片，崔晓东教授主持并发言

展览介绍

为总结新时期山水画教学的经验，深入探讨山水画教学目前面临的新形势，以促进山水画教学的不断发展，全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨师生作品展于2013年3月1日在中央美术学院美术馆开幕。此次活动由我院中国画学院主办，邀请中国美术学院、中国艺术研究院研究生院、清华大学美术学院、西安美术学院、天津美术学院、广州美术学院、南京艺术学院、山东艺术学院和广西艺术学院共10家山水教学单位参加。（图1）（图2）

美术院校的山水教学与创研是山水画拓展的主要阵地，在现当代中国画发展演进中一直是主导力量。此次展览共展出31位专业教师及各院校学生作品，总结和展示了近些年来中国高等艺术院校山水画教学成果。展览开幕式当天及3月2日，与会学者还围绕着中国山水画的“继承与创新”的课题进行了深入的讨论。活动旨在促进兄弟院校间的专业交流，加强了解与合作，为新时期

中国山水画如何深入挖掘、继承、研究传统与创新发展提供思考和展望。

潘公凯院长在开幕式致辞中谈到，这是“建国”以来学院系统首次举行的山水画专门展览，希望诸位同仁共同为新时代中国画的发展贡献力量。高洪书记期望此次盛会能够取得深层次的共识，在山水画的传统继承、时代创新和一流人才培养上取得成果。92岁高龄的李可染夫人邹佩珠女士出席了开幕式，她讲到，李可染先生曾经谈到，中华民族的文化精神正是来源于祖国的山山水水，大家要画好山水，要肯“钻进去”学习传统技法，更要“走出来”，不断创新推出自己的作品。（图3 ）

此次展览是新中国成立以来最大规模的一次山水画教学研讨。研讨会对西方艺术教育进入中国100年来中西两种教育体制的碰撞、冲突、融合进行了一次梳理，对各个院校的教学经验进行交流，对目前山水画教育现状和存在的问题及今后山水画教育发展趋势进行研讨。艺术教育如何为中国画的繁荣和发展提供高质量、高素质人才，也是研讨会的重要内容。

教师展持续至3月29日结束，学生展至3月17日结束。

前言一

文/潘公凯

中国山水画及其山水文化精神作为一个完整的文化体系，历经了千余年的积淀与演变，发展至今已经成为传统精英文化的代表形态与文人绘画的经典母题。山水画作为传统中国绘画的最重要的画科，一向为历代画家所重视，也在当下文化艺术界备受关注。（图4 ）

从先秦时代道家、儒家所提出的“天人合一”与“仁智之乐”理念开始，山水文化就承载了中国文人知识分子对于天人关系与主体人格的哲思。早在山水题材尚未从人物画中完全分离的魏晋时期，画中山水即蕴含着稚拙古朴、平散冲和的诗意情怀。至隋唐五代到两宋的山水画成为重要画科，荆浩、董源、范宽、郭熙等山水画宗师的传世名作，彰显了山水造化远取其势、近取其质的境界追求。元代已降，文人士气则成为山



图 2 开幕式现场图片

水画之戏、趣、韵、理的集中体现，“画一窠一石，当逸墨撇脱，有士人家风”，黄公望、倪云林等山水画大家的笔底江山，背后是一整套完备、立体的人格精神体系与心性气度。而董其昌“南北宗”论，更将文人情怀进一步注入山水文化，成为明清画坛正宗的精神旨归。

二十世纪以来，伴随着现代学院教育替代传统私塾传习，山水画的创作、教学与研究逐渐系统化和完整化，山水画名师大家辈出。他们力求从宋、元、明、清树石法的基础训练入手，拓展到现代山水空间图式的研究，重视诗书画印的文人画全面素养。他们在教学过程中注重笔墨的训练，强调通过对传统山水画经典作品的临摹和外出写生，来体悟古人的笔墨气息，理解山水画气韵与意境的神髓，进而由“技”入“道”，达到心、手、眼的合一。

将对于山水画创作及其文化精神、历史脉络的学术研究推向深入，思考探求山水画的画理、学理、哲理，特别是对于百余年来近现代中国山水画创作、教学、研究的成就与史脉给予更多的关注和梳理，已经成为美术领域的学术热点问题之一。在这一点上，我们期待着有更多更好的画家、学者投入到这个课题中去，在深层次上把握传统山水画演进的文脉与内在规律，以完成这个时代赋予学院教育与中国画界的文化使命。

前言二

文/唐勇力

山水画面临着继承与发展，传统与现代的深切问题。

美术学院的山水画教学，经过改革开放三十年来，对传统文化认识的不断深入，使得山水画教学改革也不断深入，建立了较为完整的教学大纲。教学思想明确，有了一条即临摹、写生、创作三位一体的教学方法。“外师造化，中得心源” 是山水画教学的指导思想。教学步入规范、系统、严谨、有序的常态化。然而面对新时代的全球化经济体，西方文化语境世界化的形势下，山水画的发展也正处于这一问题之中。怎样坚守自己，发展自己，是一重要的课题。山水画的根本技法是笔墨表现、笔墨结构，笔墨又是发展变化的。唐



图 3 开幕式现场图片，高洪书记发言



图 4 开幕式现场图片，潘公凯院长发言



图 5 开幕式现场图片，唐勇力教授发言

代人创建了唐人的笔墨，宋元大家建构了宋元样式的笔墨，有李唐笔墨、范宽笔墨、石涛笔墨，近代有黄宾虹笔墨、李可染笔墨。时代在变化，生活在变化，审美在变化，笔墨形式焉能不变？作画必有性情，性情所致画出自己的精神世界。性情来自修养，性情关乎品格，性情关乎境界。有性情未必能完成高品质画作，还需要有表达的技巧以成画作。山水画表现技法根本之点，则是“笔墨”。有什么样的笔墨，造什么样的意象，有什么样的笔墨，具有什么样的品格、品质和品味。山水画就在笔墨之间。随着画家执着的创造，“笔墨”必将不断拓展、演化出各种类型的笔墨表现形式，提升笔墨表现独特境界的审美价值。“笔墨”必须是在继承中发展，继承中演化，因此“继承与创新”是我们最重要的研究课题。中国画学院山水画教研室从这一课题出发，在陈平副院长和教研室主任崔晓东的主持下，多次召开教学会议讨论，姚鸣京、李铁生、刘荣、丘挺积极响应并参与，决议召开一次全国高等美术院校山水教学研讨会，期间展出教师多年来创作的山水画作品和不同年级学生的山水画作品。旨在进行交流和碰撞，加强了解，互补促进。研讨会的目的也如此，为更深入地探讨山水画教学和创作的老经验、新观点，促进全国美术学院山水画教学更坚实，更深入，更拓展，更有新成果。（图5 ）

山水画教学之根本就是教会学生如何继承传统，在实践中提升继承传统技法的能力，同时学会创新意识和探索新笔墨形式的基础能力。山水画人才出自于美术院校，美术院校的山水画教学开启山水画发展的流向。我们坚守中华民族的优秀文化传统，倡扬中国画的“写意精神”，新时代的山水画一定会展现出传统的修养，时代的面貌。

此山水画研讨会暨山水画作品展的顺利召开，也要衷心感谢兄弟院校和山水画教授的大力支持。编辑此本《“为中国画——全国高等艺术院校山水教学研讨会暨教师、学生作品展览”教师作品集》是为了永久留住这次研讨会的印记和过程，使之更有史料意义和研究性。

祝此次全国高等美术院校山水画教学研讨会暨山水画展成功！

2013届中央美术学院研究生毕业展

展览时间：2013年5月2日至2013年5月17日

展览地点：中央美术学院美术馆1F、2F、3F展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/中央美术学院研究生处

展品数量：300余件（组）

展览介绍

2013年5月2日，2013届中央美术学院研究生毕业展在中央美术学院美术馆拉开序幕。展览共展出了2013年中央美术学院毕业的硕博士研究生的300余件作品，分别来自造型艺术研究所、造型学院、中国画学院、设计学院、建筑学院、城市设计学院等。中国画、油画、版画、壁画、雕塑、实验艺术、设计、动漫、摄影、建筑、城市规划及风景园林等十多个专业同期展出。（图1）（图2）



图 1 海报图片

今年的研究生毕业展全部集中于我院美术馆展出，展期比去年有所延长，但受限于美术馆场地空间，主要展出了每位毕业生毕业创作中的精品，是研究生三年心血的凝结与历练。这是中央美术学院研究生处与美院美术馆的二度合作，也是本院研究生人才培养的又一次集体检阅与汇报。展览至5月17日结束。

前言

文/中央美术学院研究生处、中央美术学院美术馆

2013年中央美术学院共毕业硕士、博士研究生386名，其中硕士266人，艺术硕士（MFA）55人，博士65人。来自造型艺术研究所、造型学院、中国画学院、设计学院、建筑学院、城市设计学院等院系毕业生274人的300余件作品参加了展出。本届研究生毕业展在美术馆隆重展出，是中央美术学院研究生处与美院美术馆的二度合作，也是本院研究生人才培养的又一次集体检阅与汇报。（图3）

近年来，在学院领导高度重视与支持下，中央美院

硕、博士研究生工作按照高端艺术人才培养的要求稳步推进，2013年各种类型研究生在学人数已逾千人，并且形成包括全日制学术学位博士生、全日制学术学位硕士生、全日制专业学位硕士生、艺术硕士（MFA）等多种类型在内的完整的研究生培养体制。在2013年教育部学位与研究生教育发展中心进行的“第三轮学科评估”中，本院获得美术学一级学科博士点评估总分全国第一、设计学、艺术学理论学科名列全国第二的良好成绩；新建不久的建筑学、风景园林学、城乡规划学等三个一级硕士学科也获得在全国数十个参评单位中列于第18、19、23名的可喜成绩；而“优质人才培养”就是其中的支撑性指标。

随着全国高等教育形势的发展和《国家中长期教育改革和规划发展纲要（2010-2020年》各项政策的贯彻实施，研究生教育发展目标和政策重心将进一步明晰，各项措施将进一步加强，我国研究生教育将迎来又一个在调整中提升教育质量的发展期。在这一大背景之下，美院领导自去年开始将“研究生毕业作品展”送入全国十大重点美术馆之一的中央美院美术馆展出的举措，既是为所有研究生开创了一个优质展示平台，又是对研究生毕业作品的艺术质量与展示效果提出更高的要求。

本次展览集中了中国画、油画、版画、壁画、雕塑、实验艺术、设计、动漫、摄影、建筑、城市规划及风景园林等十多个专业的毕业作品同期展出，展期比去年有所延长。由于场地条件的限制，本次参展的作品并非毕业创作的全部，但都是三年心血的凝聚与精选，希望这些作品能够反映出研究生们三年来的努力以及毕业环节中所付出的辛劳，希望在这个开放的平台上他们的作品能够得到更多人的喜爱，同时也希望得到批评、指正。

最后，向指导研究生毕业作品的老师们、向为这个展览辛勤劳动的工作人员致以诚挚的感谢！

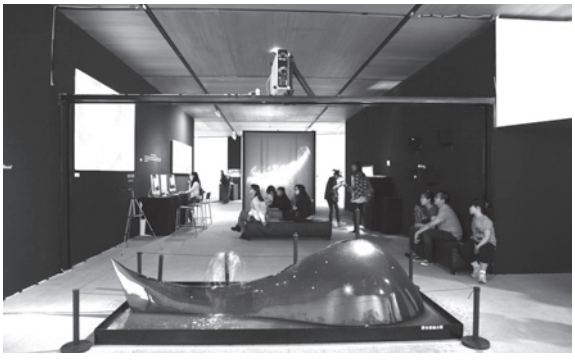


图 2 展览现场图片



图 3 展览现场图片

千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展

展 览 日 期：2013年6月25日至2013年8月25 日

展 览 地 点：中央美术学院美术馆

主 办 单 位：中央美术学院

承 办 单 位：中央美术学院美术馆

展览总召集：徐冰

项目总负责：唐斌

展 品 数 量：155件（组）

展览介绍

2013年6月25日，“千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”在中央美院美术馆开幕。这也是“千里之行”展览项目的第五回。展场中装置、绘画、影像、音响共同构成一个场域，这些线索相互影响又独立存在，充满意义。今年的很多优秀毕业作品，可以看出毕业生们真正沉下心来，踏踏实实地在思考、表达、创作。（图1 ）

徐冰副院长在新闻发布会上向媒体记者介绍了“千里之行”项目五年来的发展和延伸，特别指出一个学校的工作千头万绪，但其主要使命是培养出适合当下及未来社会、文化形态，具有对艺术的理解力、健康的品味、卓越的艺术技巧，并具有执行能力的艺术人才。而对从他们进入校园到走出校园时的变化与提高部分的考查，是显示和检验一个学校作为的重要指标。这也是“千里之行”项目的原初意义所在。王璜生馆长介绍了今年学生毕业创作和展览的一些特色，他指出“千里之行”作为美术馆的一个年度重要展览项目，在展览整体形象设计，展厅空间使用规划等方面，美术馆力求做到最大可能地为学生们提供一个

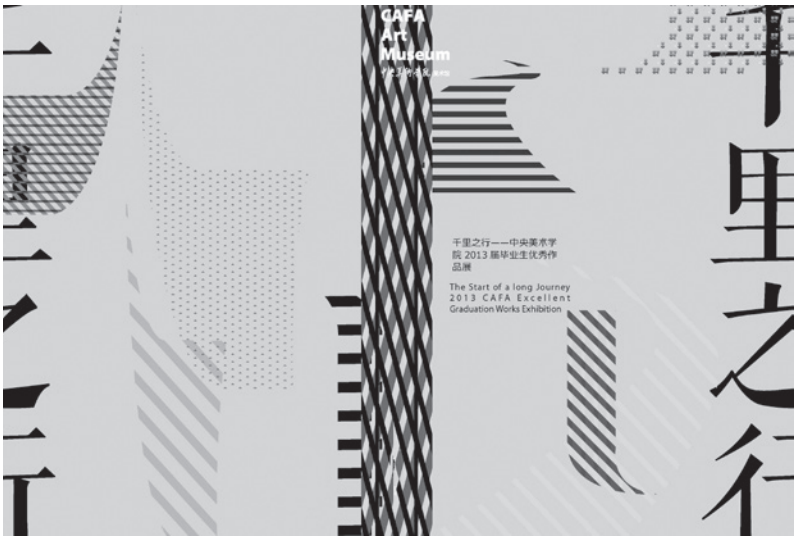


图 1 海报图片

展示他们作品的理想空间。人文学院副院长余丁介绍了今年启动的“千里之行”追踪项目，这是一个教学与项目管理一体的品牌建设项目，第一期实施时间为十年。此跟踪项目，以参加每年“千里之行”展览的毕业生为研究对象，旨在全面、深入的对毕业生毕业后的发展状况进行记录，建立起一套关于优秀毕业生发展情况的资料数据库，进而检视学院教学体系给予学生的滋养是否符合高端艺术人才培养的目标，未来为中国文化发展培养更多的优秀人才。（图2 ）



图 2 新闻发布会现场图片

潘公凯院长在开幕式上致辞：“‘千里之行’项目的持续蓬勃发展，体现出我院日益开放的学术姿态和高层次、国际化的学术视野。我们旨在继承中央美院优秀且深厚的学术传统，将其融入到当下现实的教学研究与创作实践活动之中，并广泛地与社会各界进行交流、互动。通过这样一个直接面向社会公众的展览项目，搭建一个开放而平等的交流学习平台，也使得全社会更全面、直观地了解中国高等美术教育的现状。”（图3 ）

高洪书记在发言中指出：“千里之行，始于足下。同学们要在此出发，带着大学学习生活给予的远大志向、宽阔视野、扎实基础、创新勇气走入社会，进入文化建设大舞台，去攀登艺术的高峰。老师们要在此出发，认真审视又一届学生成长的足迹，全面总结又一轮教学的实践经验，为培养德艺双馨的高端艺术人才进行新的探索。我们学院要在此出发，弘扬中央美院的光荣传统和优秀文化，把握高等美术教育规律和高端艺术人才成长规律，推动高等美术教育事业和美术事业的新发展。在推进社会主义文化强国的进程中，走向百



图 3 开幕式现场图片



图 4 开幕式现场图片，尹吉男教授发言



图 5 开幕式现存图片，潘公凯院长发言

年的中央美院要肩负起时代赋予的神圣使命，在前人奠定的基础上，开始我们这一代人的千里之行！创造我们这一代人的辉煌。”

开幕式上，人文学院院长尹吉男教授也做了简短发言，他讲到在学生们入学、毕业和今后若干年的艺术创作生活中，未来、到来、永恒三个关键词，向毕业生们表达了祝贺和期望。毕业生代表娜布其同学在发言中向母校中央美术学院的培养表示了感谢，同时特别提到千里之行展览和学院美术馆为毕业生们提供的良好的展示平台，学院在传授他们技艺的同时，更为重要的是传递给了他们一种态度和责任。（图4 ）

而且，“千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”，从今年开始启动了“千里之行《践行》艺术计划”。此计划由我院牵头，联合九大美院并结合社会资源，为入围“千里之行”的部分艺术家搭建与社会接壤的平台。每年度寻找与制定相应的艺术实践项目；包含学术交流、城市艺术社区实践、艺术项目资助、课题研究、国际艺术家驻留计划等。“践行2013”将锁定关于城市公共空间、社区艺术实践的专项课题。刚刚步入社会的艺术家将在这个平台之上，展示千里之行的践行成果，以及美术学院培育出来的艺术家所代表的推动社会进程的艺术力量。

2013年 “千里之行”展览共展出毕业生优秀作品155件（组），展览展至2013年8月25日。

前言

文/潘公凯

“千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”系我院“千里之行”展览项目的第五回。该展览是突破传统的美术学院校内展览模式的大胆尝试，历经五年的发展，现已成功推广到全国范围，并成为我院重要的学术展览品牌。（图5 ）

本次展览作为我院本年度的重要展览活动，经过严格的学术评议和精心挑选，共展出中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院、城市设计学院及人文学院各专业155位本、硕毕业生的优秀毕业作品。参展的所有同学都极富创新和探索精神，他们不仅是央美的毕业生，而且是中国艺术界未来的希望。通过这些作

品，我们可以清晰地看出中央美院当前的教学水准以及由此所取得的阶段性成果。

“千里之行”项目的持续蓬勃发展，体现出我院日益开放的学术姿态和高层次、国际化的学术视野。我们旨在继承中央美院优秀且深厚的学术传统，将其融入到当下现实的教学研究与创作实践活动之中，并广泛地与社会各界进行交流、互动。通过这样一个直接面向社会公众的展览项目，搭建一个开放而平等的交流学习平台，也使得全社会更全面、直观地了解中国高等美术教育的现状。2013年恰逢我院成立九十五周年，此次展览的举行无疑是对校庆最好的献礼——所有展览的优秀作品凝结着央美学子与其恩师们共同的心血，也正是对母校最富诚意的感恩。

“千里之行”展览始终力求学术性和专业化，通过在专业的现代化美术场馆中呈现我们的教学成果，并且配套出版高质量的画册，希望能为每一位参展的优秀学子创造更多的发展机遇。经过五年的不懈努力，“千里之行”项目不仅已成为中央美院的重要展览品牌项目，并且在全国得到了广泛认可和积极响应——由中国九大重点美术院校共同参与的“千里之行——全国重点美术院校毕业生优秀作品展”从2010年开始，现已成功举办了三届，第四届将于今年11月在中国美院举办，这无疑进一步加强了中国高等美术教育界在人才培养领域的交流与合作。不仅如此，随着中国文化艺术在世界范围内的影响不断扩大，“千里之行”展览也已走出国门，走向世界。2012年初，“千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在英国伦敦成功举办，得到了国际同行的广泛好评。从某种意义上讲，这已成为中国优秀的青年艺术学子通向世界舞台的桥梁，为他们的艺术发展开辟了更广阔的道路，也充分体现出我院历来以学生为本、爱惜人才、不遗余力助其成长的优良传统。

2009年该展首次举办时，我曾讲到“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”，回首五年来的发展历程，初始的目的早已达到，并且已进入到一个超出我们预想的佳境。因此，我由衷希望“千里之行”展览作为中央美院在新世纪打造的全新品牌能够不断优化、拓展，更好地发展下去。因此，我们始终诚挚地期盼通过展览的机会，得到社会各界与广大观众的批评与指教。

序

文/高洪

祝贺“千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”的举办。（图6）

同学们的毕业作品创作集中反映了同学们学习的重大收获和教学的丰硕成果！

千里之行，始于足下。同学们要在此出发，带着大学学习生活给予的远大志向、宽阔视野、扎实基础、创新勇气走入社会，进入文化建设大舞台，去攀登艺术的高峰。

千里之行，始于足下。老师们要在此出发，认真审视又一届学生成长的足迹，全面总结又一轮教学的实践经验，为培养德艺双馨的高端艺术人才进行新的探索。



图 6 开幕式现场图片，高洪书记发言



图 7 开幕式现场图片，徐冰副院长发言

千里之行，始于足下。我们学院要在此出发，弘扬中央美院的光荣传统和优秀文化，把握高等美术教育规律和高端艺术人才成长规律，推动高等美术教育事业和美术事业的新发展。

在推进社会主义文化强国的进程中，走向百年的中央美院要肩负起时代赋予的神圣使命，在前人奠定的基础上，开始我们这一代人的千里之行！创造我们这一代人的辉煌。

后记

文/徐冰

在恰逢中央美术学院95周年校庆之际，我们迎来了第五届“千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品展”。五年前举办此展的动因是：“在总结学院工作和应届毕业生成绩的同时，母校像推介优秀艺术家一样郑重地向社会、向人民推介这些青年才俊。他们将成为具备独立探索能力的艺术家，投身到社会广阔的艺术创作的空间中。展览和精美画册即是学院为他们准备的与社会接壤的一份名片。”五年来“千里之行”展不仅成为一个有国际影响力的展览品牌，也已经生长成为一个具有延展性的，推介、扶持艺术类毕业生和考察艺术教育的有效系统。（图7 ）

中央美院在“百年辉煌工程”中强调对学生的关注，启动了推动学生成才的“CAFA学生”计划。“千里之行”将成为此计划的项目之一。

从今年开始学院启动了“千里之行追踪项目”。此跟踪项目以参加每年“千里之行”展览的毕业生为研究对象，旨在全面、深入地对他们就业后的发展状况进行信息追踪，建立起一套关于优秀毕业生发展情况的资料数据库，进而检视学院教学体系给予学生的滋养是否符合高端艺术人才培养的目标。为此，我院人文学院将为本科一年级开设“艺术档案基础与实践”课程，将课堂教学与项目实践相结合。

“千里之行”项目不仅在国内得到了良好的推广，从去年我们开始有计划地将项目推广到国外：在英国伦敦Art@Golden Square艺术空间举办了“千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”。近期“千里

之行”的几个国际项目也跟进中。

由全国九大重点美术院校参与的“全国版：千里之行”去年的第三届又有了新的进展；在西安美院展出后又在青岛、石家庄、郑州、东莞等地举行全国巡展，不仅为中国高校艺术教育搭建了考察、比照、研究的平台，也扩展了学院与社会文化间的联系。今年第四届11月1日将在中国美院开幕。

另外，“全国版：千里之行”，从今年开始启动了“千里之行《践行》艺术计划”。此计划由我院牵头，联合九大美院并结合社会资源，为入围“千里之行”的部分艺术家搭建与社会接壤的平台。每年度寻找与制定相应的艺术实践项目；包含学术交流、城市艺术社区实践、艺术项目资助、课题研究、国际艺术家驻留计划等。“践行2013”将锁定关于城市公共空间、社区艺术实践的专项课题。刚刚步入社会的艺术家将在这个平台之上，展示千里之行的践行成果，以及美术学院培育出来的艺术家所代表的推动社会进程的艺术力量。

今年我院“千里之行”展，共有6个二级学院的155位本、硕毕业生的优秀作品；其中研究生46人、本科生109人。我们可以从这些作品中看到教师和教辅人员们的辛苦以及学生们的努力。

此展得到学院各相关部门以及各方人士的大力支持与配合，在此一并致谢。

中央美术学院美术馆“项目空间”第八回——大时小时

展览时间：2013年9月7日至2013年10月9日

展览地点：中央美术学院美术馆3C展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/中央美术学院人文学院

支持机构：吴作人国际美术基金会青年策展人专项基金/布兰施艺术基金会

项目空间总策划：王璜生、余丁

策 展 人：许彤

作品数量：4件（组）



图 1 展览现场图片

展览介绍

2013年9月7日13:30，“中央美术学院美术馆‘项目空间’第八回——大时小时”展览开幕式在中央美术学院美术馆3C展厅举行。本次展览由青年策展人许彤策划，甄选了一批来自各地的八零后新锐艺术家，以艺术作品的形式就人类对于时间的体验、新一代艺术家的日常生活经验，以及面对西方与传统，全球与地方的关系之间进行思考与实践的尝试。（图1 ）

“大时”和“小时”的划分，源自钟表从西方向中国的传入。面对两种不同的时间计算系统，中国传统的“时辰”概念成为“大时”，而新引入的西方之时则成为“小时”。随着西方钟表和“小时”的主流化，传统“大时”则慢慢被遗忘进历史。而面临全球化的当下语境，我们更多的是处于一种“大时”、“小时”的中间状态。

展览的立意基于策展人许彤与艺术家孙秋晨的一次网络艺术活动“白昼计划”，在活动中，由网络招募的众多志愿者以北京时间为基准，在世界不同地区、不同时区之间，按照时差换算进行接力拍摄。地点跨越北京及中国各地，经欧洲、非洲、北美洲、南美洲，又返回

亚洲、大洋洲。由于时差的计算与24小时的接力拍摄，这一活动以直观的影像形式，构成了全球同时处于白昼的视觉奇观，完成了世界各地24小时不见黑夜的“白昼计划”。

本次“大时小时”展以这一计划为缘起，邀请了更多年轻的艺术家，就时间与艺术的问题展开各自的探讨，展现出八零后的年轻人对于艺术、时间、乃至传统文化与全球化背景的新认识与新体验。

展览中的几位青年艺术家在面对已经习以为常的“小时”和“客观而科学”的“钟表时间”时，试着发掘更多的维度。在他们的时间体验中，既包含着公共经验和私人经验的转换，又有客观时间和主观时间的交替，其出发点和根基却和当下的文化脉络以及人与人的关系等密切相关。

其中，孙秋晨的《理念一天》，从“白昼计划”中挑选出一批蓝天的摄影，拼贴成一个色环，并有动态的云在这些不同地区的天空中流动。基于“白昼计划”的理念，艺术家展开了他对于网络时代的思考，即，如果以网络的手段，可以实现全球24小时的白昼，那么如《圣经》中巴别塔的故事所指涉的，世界各地不同人种间的隔阂，会否在今天正发生着不被察觉的变化?

王希的装置作品《9h38m45s》以时间为线索，探索的则是作品与观众之间的互动关系。艺术家这件作品的地毯曾在英国展出，而9小时38分45秒正是英国展览的时间长度，而今作品的空间被置换，这一时间的度量却仍然延续。也就是说，观众在参观展览的过程中，不自觉间已为作品本身延长了寿命，而这种观众赋予物品以艺术特性的行为，或可与同时在中央美院美术馆展出的博伊斯的展览，“人人都是艺术家”的理念相呼应。

赵邦的作品《格律》试图打破特定时间与空间之间的界线。在这里吸引艺术家的，是中国传统文化中的诗词格律，在这一相对封闭、自成体系的空间之中，人与世间万物、人与时间空间的关系皆被重新定义，这种严格的对仗与工整的关系，是人为的框定与想象，却也赋予了艺术作品以完整性与稳定性；艺术家在对“格律”的视觉展示中，添加了象征真实时间流逝的闹钟，昭示了特定空间与现实的背反，也暗示出了流过闹钟之时间的虚拟性与人为痕迹。

张小迪的作品《逝者如斯夫》以三频影像的手段，在同一时间分别拍摄了武汉长江大桥与南京长江大桥的景观，这些影像以长江为纽带相互串联为一体。作为湖北人，艺术家本人似乎对长江与桥有着个人独特的理解。在他看来，影像中两座闻名的桥梁建筑连接了长江，而长江，作为同样具有运输功能的自然景观，则以另一种桥的形态，连接了这两座大桥，连接了中国各地不同的地区，同时也连接了古典浪漫诗词中，分别居于长江首尾的思念情绪。影像的播放，从来都与时间的流逝有关，而影像中长江本身的流逝，则在艺术家本人对于时间与空间关系的思考中，增添了自我感怀的意味。

从这些作品可以看到年轻艺术家们对于时间这一终极问题的思考与理解，而在策展人许彤看来，中国自经历了五四运动、八十年代的思想解放潮流，需要面对的，仍是全球化背景下，本土传统与西方话语之间的再度定位。作为西方规则体系的“小时”单位，与中国传统已被遗忘的“大时”文化，共同构成了我们今天的日常生活。而对年轻人而言，他们在艺术实践中所体现的，更多的是个人经验的流露，与主观化特征的建

立，这种主观体验，在一定程度上即是对既定规则的逾越，而这种逾越所显示的自由与个性化的自我，恰恰可以从中国迥异于西方理性的传统文化中，找到渊源与脉络。

展览展至2013年10月9日。

前言

文/许彤

当钟表从西方传入中国，面对两种并置而不同的时间计算系统，原本传统的“时辰”概念成为“大时”，而新引入的西方之时则成为“小时”。随着西方钟表和“小时”的主流化，传统“大时”则慢慢被遗忘进历史。当代艺术作为一个缩影，和当代中国一样，面临着五四运动以来的现代性问题。自20世纪80年代始，“前卫”、“后现代主义”……这些概念已经被说的太多并也着实“哺育”了大批的中国当代艺术家，那么出生在狂热追逐“前卫”的20世纪80年代的80后艺术家，在今天有必要也有责任冷静下来，重新思考当下的文化语境。本次展览中的80后艺术家们，以时间为切入角度，在面对舶来的却已经习以为常的“小时”时，发掘更多的纬度，他们试着重新思考如何面对被掩盖了的“大时”，或者在当下语境中找到两者的中间状态。（图2）

“大时小时”也包含着公共经验和私人经验的转换，以及客观时间和主观时间的交替。展览中，艺术家们从有“生活的态度”的日常经验和私人经验入手，有效地呈现并连接公共经验，尝试着去界定时间的可能性。这些80后艺术家，以各自的视角去触碰并追问时间这一人类不可回避的终极问题，其出发点和根基和当下的文化处境、人与人的关系等密切相关。

今天，做许多事情都需要遵循国际公认的时间体系，并根据这“唯一”的客观标准来制定自己的时间安排，例如人们可以找到“同一时刻”、可以换算时差、可以相互约定、可以累计时间……但这种以“时钟时间”为典范的科学决定论式的时间概念在面对内在时间体验时会变得扭曲甚至失效。只有秒针的钟表将如何计算？永恒和衰老意味着什么？不经意和被忽略掉的时间也可以统计？当时间演变成数字后，被“遮蔽”的人类情感将如何显现？我们对时间的感受往往来自于周围的事物。但是我们对事物的感受更多的是一种表象的感受，展览中的艺术家们将基于自我的成长语境和当下的文化脉络，试图去除一层层的表象，用各自的方式介入时间，并由此展开，发出自己真正想要发出的声音。

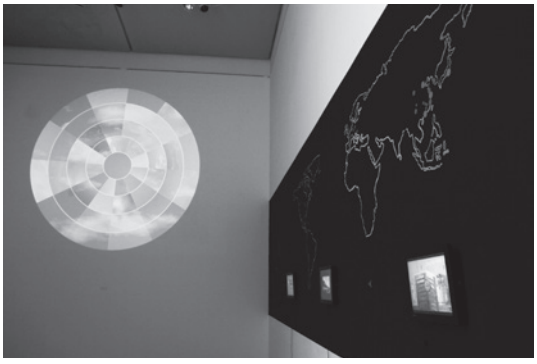


图 2 展览现场图片

庆祝中央美术学院建院95周年：笔墨传承——张立辰教学四十年

展览时间：2013年9月29日至2013年10月16日

展览地点：中央美术学院美术馆1层大厅、3B展厅、教学展厅

主办机构：中央美术学院/中国美术学院/中央文史馆/中国美术家协会

承办机构：中央美术学院中国画学院/中央美术学院美术馆

策 展 人：王璜生

展品数量：约200件

展览介绍

适值张立辰先生75岁从心之年，展览“笔墨传承——张立辰教学四十年”展，于2013年9月29日在中央美术学院美术馆开幕。该展览是“庆祝中央美术学院建院95周年”重要项目之一。（图1 ）

张立辰先生是当代大写意花鸟画家的杰出代表、中国画教育家。生于1939年，号渔人、荷衣渔童，江苏沛县人。1965年毕业于浙江美术学院，曾受业于潘天寿等名师。后又转益多师，得到李苦禅、蒋兆和、刘海粟、李可染、叶浅予、吴作人、刘凌沧、启功、许麟庐、崔子范、朱屺瞻、程十发、华君武、田世光等师辈的赏识和点拨，融汇南北，兼收并蓄。1977年任教于中央美术学院。现任中央美术学院博士生导师和中国画学院学科委员会主任。（图2 ）

张立辰先生在中国画教育和学科建设上做出了很大的贡献。在二十世纪八十年代，艺术界出现了否定传统中国画价值和存在意义的主张，面对当时新潮，张先生坚持秉承传统，又笔墨创新。1983年,张先生于《美术研究》发表了《中国画的笔墨结构》一文；1989年第二稿《中国画笔墨结构浅议》发表于《中国美术报》。通过文章，他畅谈了中国画的特点，中国画的表现手段、造型方法和笔墨语言，阐述了中国绘画的写意特征，强调了中国画的美学价值和审美意义。张先生的品格与创



图 1 开幕式现场图片



图 2 开幕式现场图片，张立辰先生发言

作，以及他数十年来在中国画教学领域所取得的突出成就，一直以来都为画坛所敬重、拥戴与认同。透过他的创作与教学，我们看到他身为中国画创作实践者、教育家，对于中国传统文化强烈的自觉意识和清醒的价值判断。

此次展览，旨在展现张立辰先生从教四十年的教育理念、教学方法和教学成果。展览采用学术文献展的架构，内容包含文献资料和师生作品。文本部分用画语录、艺术人生图片、影像记录等史料，视觉化的展现张立辰先生艺术创作和教学轨迹的内在脉络——即他坚持倡导的“中国精神”和“写意精神”。师生作品部分用约150人200多幅具有代表意义的中国画，立体地呈现张立辰先生师生间如何坚守中国画的笔墨传统，又求新图变。通过合理编排，展览内容用三个展场空间来穿插呈现，1层大厅：文本资料；3层B区：张先生艺术人生以及他和部分学生的作品；地下教学展厅 ：学生作品。

展览开幕当日下午14：00，在中央美院5号楼电教学术报告厅举行了“笔墨传承——张立辰教学四十年”研讨会。

作为对展览的阐述和深入解读，于2013年10月17日晚18:30至20:30在中央美术学院美术馆学术报告厅举办讲座，名为“笔墨传承”中国画写意精神三人谈。讲座以三人互动方式从三位老教授各自角度表述他们的理论观点和实践体悟。

中国画的笔墨结构（节选）

文/张立辰

何谓笔墨结构？笔墨结构是指画家以某种创作愿望或主题需要出发；根据表现对象的本质特征，结合自身的感受、个性和修养，综合提炼概括出来的各种笔墨形态及其有机地排列与组合。也就是画家以具有独特审美价值的笔墨形态（笔踪）为因子，通过它在特定环境和画面的题材、主题、造境、章法、布局等中的衔接、对比、转换与渗透及笔墨的复加、冲、破与黑白的合成，形成一定的韵律和节奏神彩，构成完美的意象造型，包括章法布局空间在内的虚实境界。从而表现出具有一定审美意义的生命运动与画家的意匠气质和鲜明的个性及艺术品格的完整画“体”。同时也成为欣赏者汲取中国画作品内在精神的物质媒介，亦是艺术鉴赏家、批评家评判作品真赝高低的首要因素。（图 3）

过去，对中国画的笔墨往往是这样理解：一是指笔法和墨法互相结合作用于画面所留下的笔墨痕迹。笔，即用笔，以圆锥形的毛笔为主，蘸水与墨在宣纸或绢素上运动。使其中锋、侧锋，散聚，顺逆及笔尖、笔肚、笔根等部位加之八面触纸，以求得平、圆、留、重、变，尖、秃、方、圆、钝的笔踪效果；笔法的勾勒、斫虱、皴擦、点染，加上提按、转折、顿挫等，可实现笔触有形态动势，和皮肉、筋骨、气脉等效能，还有笔法笔意中的笔致，即点线的起、行、收和波折、松紧、快慢等等，所形成的具有丰富状态内涵的点线，是中国画主要的造型、造境，舒情达意的表现形式；墨，是砚池中的墨汗与水在毛笔中调和变化而得，加上笔法、墨法、水法的作用，即产生墨色；墨色，即为常说的墨分五色，焦、浓、重、淡、清，其实墨有数不清的层次变化；墨法，墨受于笔，有落点法，虱写法、烘染法，破墨法、积墨法（渍）及浓墨、淡墨法、宿墨法和焦墨法，加上蘸墨的多种方法，用水法、用胶法，用矾法和用浆法等可使墨色极富变化，再与阴阳虚实等对比节奏的配合相生，可得墨外墨的神奇效果。以上笔法与墨法的结合运用所留下的运动轨迹即为中国画的笔墨形态。是千变万化的，是无尽的。

二是笔墨形态要服从于被表现对象之意象特征的刻画。这便是中国画的一笔造型观，也就是笔墨要用于体现具体形象的形廓、体感、阴阳、质感、动态、结构、气势、力度、层次、虚实、空间等。如中国画的衣纹描法，山石皴法，花朵枝叶的钩点法，这里既有特别所指，又有泛指，既有规律，又有特征，既有具体，又有抽象。不同的笔墨形态在画面上展示着不同的时空，同时被画家赋予不同的形象意味，不同的笔墨形态



图 3 展览现场图片

显示出不同境界、不同的艺术风格和个性。如“斧劈”“披麻”“高古游絲”“行云流水”“马蹄袅”“胡椒点”“曹衣出水”“吴带当风”“高山坠石”“万岁枯藤”和一笔兰、一笔竹等等。

三是笔墨形态具有独特的审美价值。这是中国画在世界绘画艺术中最为突出的特征之一，也是意象绘画的主要特征之一。如折钗股、金刚杵、屋漏痕、锥画沙、绵里针、金错刀、高山坠石、万岁枯藤、泥里拔钉、泥里行车、春蚕吐丝、行云流水等袅线意识所体现的审美因素；实际上这是人们在特定文化背景下对笔墨形态审美中长期形成的约定程式，这也是笔墨形态在创作运动中的一种意象内容，其重点是点线所表现的或圆润流畅、透明清澈，或浑厚老辣、雄强挺劲，或轻松秀韵、缠绵萦绕，或凝重古朴、力能扛鼎，或方中圆、圆中方、刚柔相济的审美感受。就像卫夫人“笔阵图”中点、横、撇、捺、钩各含法意，“一点一划别是一巧，钩戟利剑，森森然，又知书画用笔本来同矣。”使一笔一墨“不假界笔直尺，能变弧挺刃，植柱构梁！”“笔才一二，像已应焉。”其内涵耐人寻味，体现出了中国绘画笔法的高度、深度和难度。更是为容纳蕴含丰富文化艺术精神奠定了宽厚基础。

四是指笔墨形态的用笔方法，尤其是连续性的组合方式。前人对此十分重视，亦作过不少的论述和形象的比喻。如不同的点法构成梅花点、鼠足点、攒三聚五点……不同的线构成的树枝树叶，如鹿角、蟹爪、攒针……不同的点线组合而成的山石皴法，如云头、荷叶、乱柴、披麻、解索、斧劈……人物画线描中的游丝、兰叶、颤笔水纹描……写竹的人字、个字、介字、分字、高空飞雁；还有画兰的凤眼，破凤眼，鲫鱼头及其各种破叠法；梅花枝干的“女”字交叉，另外还有在中国画点线组合的表现中多种多样的抽象结构形式。

……

近来由于对中国画整个艺术体系研究的不足，尤其对笔墨结构及其相关联的一系列问题缺乏深层次的系统认识，则难以对中国画规律、观念作甄明体法，讲练精微。因此在中国画创作和教学中产生了不少难以解决的新困惑。如中国画的造型观念是什么？基础的“功技”训练是什么？中国画的造型基础是素描吗？中国画家画点描素好处究竟在哪里？中国画的发展前途必须靠西洋画来改造吗？中国画基本特征及程式化的延展性等等。我认为中国画画家、中国画理论和鉴赏批评家，只有通过对中画笔墨形态的产生、内涵和笔墨结构规律的深入研究把握，才能真正进入中国画的艺术境界。因此可以这样说，抓住了中国画的笔墨结构，就抓住了中国画的主魂。……

笔墨结构的构成因素

……中国绘画，是通过特有的笔墨结构依照主题意识、造型、章法布局来完成艺术表现的。就中国画面整体表现而言，是在整个布局的开合、章法、气势的规律法则之中，笔墨结构整体组合关系的艺术表现结果。而中国画中，笔墨结构的形成又是依靠尽可能丰富的笔墨形态和富有多变的墨色（包括色彩）在笔法、造型、章法、布局及多种对比关系的艺术处理法则制约下的有机组合而形成中国画的语言形式——

笔墨结构。作为中国画高度完美的艺术语言体系，其结构形式应首先重视组成笔墨结构的因子——笔墨形态，即“一笔”。这在古代被称之为笔踪，唐代美术史论家张彦远即十分重视笔踪，他说：“沾湿绢素，点缀轻粉，纵口吹之，谓之吹云，此得天理，虽曰妙解，不见笔踪，故不谓之画。”可见，有无笔墨的特殊形态是中国画的一个重要特征和标志。笔墨形态是笔墨结构的最小单元，亦即画家在挥运笔墨时留下的各种不同点线痕迹，即笔踪。各种笔踪由于工具材料、表现技巧和主题精神的需求而呈现出多样无穷变化的笔墨形态。其笔墨形态大体可归纳为三类：有的为各种长线，即通常所指的线条；有的为不同的短线，即为点；有的成为宽线，也就是常用的块面。以上三者我们把它都归属于线，即长线、短线、宽线；这样的归属其意义全在乎用笔，其笔法笔意皆需骨法，皆需具备中国书画的线意识。也就是一笔运动中的起、行、收，乃至运笔过程中的提按、波折、抑扬、顿挫等等，同时又需要具备状物和表情达意的综合效能，这对语言形式的提炼是有重要意义的。因此，作为笔踪的笔墨形态就成了中国画的艺术表现載体的最小单元，因此，作为绘画都重视的＂形＂这一要素亦在其中并与其它因素无法分离，决定了＂造型＂训练不能独立，从而一笔造型达意的观念確立，也就成了中国民族绘画的基本特征之一了。

作为中国画艺术语言主要因子的笔墨形态，其主体即是线，就是那粗细、大小、长短、宽窄、松紧、曲直、刚柔、虚实、轻重、枯湿、方圆、留变等变化无穷的线。历代无数书画家无不为这个线的创造奋斗终生，潘天寿先生认为：线它决定画面的布局、气势、造型、结构、人情、精神状态等等，……线在中国画中起的作用，是头等重要的。（注：潘天寿先生谈艺录，1962年7月谈“骨法用笔”。）物质世界的丰富，文化艺术传统的深邃，精神文明的高度发展及意象思维的活跃多变，决定着中国画家必须创造丰富多彩的笔墨形态，才能实现应物取象和传神达意的创作目的。清代艺术大师石涛有“一画说”“法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根，……”“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”（注：《苦瓜和尚画语录》一画章）这里说明一笔是本，一笔是根，它在中国画的艺术语言中，在造型方法和表现形式的创造中占有首要地位。它不仅具有艺术表现时的实用性，更是具有极高的独立欣赏价值和精神性。所以，一笔质量的好坏高低，内涵量的大小（即笔墨符号的信息量），直接关系到笔墨组合的表现效果，也就是笔墨结构的质量和表现力，直接关系着整个画面的全局和格调高低，或者导至创作的成败，甚而决定着画家的艺术生命。可见，中国画笔墨结构的成功组合首先来自于一笔，因此，中国画中一笔取象“造型”，传神的精妙玄化成了艺术表现体系中的核心之核心。中国画的高度难度即始于一笔。这一笔创造的精要便在于以下几个方面：

第一，是笔法。即为执笔、运笔、运墨（色）、运水和运力、运气的基本法则。此乃皆肇于自然。由于我们祖先的哲理思考极早地发现了事物的运动和本质规律，超前把握了文化艺术的科学和神韵，抓住了绘画艺术的根本，创造了伟大的“一笔”。以至后来的“一笔书”“一笔画”和“一画说”成了中国画理论及实践中的核心，为实现这一笔的高度内涵和表现力，前人积累了极其丰富的经验和理论。如东汉崔瑗《草书势》中的“方不中矩，圆不中规”以方中圆，圆中方的审美高度提出了用笔之法的要求；东汉文

学家书法家蔡邕在《九势》中的“落笔结字”“转笔”“藏锋”“藏头”“护尾”“疾势”“掠笔”“涩势”“横鳞”（注：《汉魏六朝书画论》潘运告编著，湖南美术出版社出版）九种点线之势更含概了无数笔法，加之工具媒材和书画家风格个性的各异；根据天地万物的本源阴阳互克互生之道，决定以笔法而取形势，即可“造妙境耳”。魏时钟繇在《用笔法》中又提出了“丰筋”说，“多力丰筋者圣，无力无筋者病”丰富了笔法的内涵，到南齐谢赫的 “六法论”之“骨法用笔”笔法备也。经历代书画家的创变，更显神奇无尽，因此到近现代的黄宾虹在论及用笔用墨时更为精妙，他将笔法总结为：“平、圆、留、重、变”五种，墨法分为“浓墨法、淡墨法、破墨法、积墨法（渍墨）、泼墨法、焦墨法、宿墨法”七种，色法、水法亦含其中，所以宾翁在与朱砚英的书信中写道“故名家画，一笔之中，笔有三折，一点之墨，墨有数种之色，方为高手。”（注：《黄宾虹论画录》笔墨关系，赵志钧编，浙江美术学院出版社出版）为使全身之力运于笔端黄宾虹十分强调运笔之法“方寸以内运腕，方尺以内运肘，再大者运臂”（ 注：《黄宾虹论画录》笔墨关系，赵志钧编，浙江美术学院出版社出版）加上“万毫齐力”可得“骨法兼力”，使之出现“动静”“刚柔”笔苍墨润的相应效果。直至吾师潘天寿先生给我们讲授的如何执笔运笔，如何作线、作点、作面等多种形式的运笔法则，潘先生从笔法而论及的书画关系到骨气形似的渊源，提出了“书中有画，画中有书”（注：《潘天寿谈艺录》用笔，潘公凯编，浙江人民出版社出版）；又从笔法的源流，书与绘画由魏晋至隋唐均以浓墨线作轮廓，吴道子有笔无墨，王维始用渲染，梁楷、王洽始用泼墨，项容、张璪、董源、巨然、二米（米芾、米友仁父子）继之，渐得墨色之备的发展历史，得出了“可知墨色之发展，稍后于笔也”（注：《潘天寿谈艺录》用墨，潘公凯编，浙江人民出版社出版）。再者，黄宾虹云：“绘事中，用墨难于用笔，……”（注：《潘天寿谈艺录》用墨，潘公凯编，浙江人民出版社出版）”皆发前人之未发，将中国画体系中的根基挖掘的更深，同时也将其推举到了历史的新高度。以上对笔法墨法的论述，足以道破中国书画中“一笔”“一墨”的特殊性质和意义及其发展的特别规律。它呈现着极高的程式和森严的法度，决定了它沿革的继承性；却又有极大的自由多变，奇趣横生的发展性，以至于存在“笔外笔”“墨外墨”规律与非规律之间的张力和延展性，可以肯定它的发展空间是无限的。规律、法度与其延革的关系在艺术实践中是无限的统一体，这正是中国画的高度和难度。因此，完成这“一笔”“一墨”的第一含量——笔法，便成了历来尤其当今中国书画家首要的基本功了。

第二，是笔意。笔法生笔意，用笔无法则笔意不生，笔法即是笔意的先决，笔意又是笔法的援因，“意在笔先”的“一笔”便成了笔意的载体了。同时，笔法笔意也是“书画同源”的表征之一。这一笔一墨的法与意首先来自于自然造化，再者是发于心而应之于手的，所以形成了中国画语言的基本形式法则，它的高度成熟使之出现了中国画艺术表现的初级程式，也成为了中国画的基本特征之一。如若不是这一笔一墨的多变无穷，内涵无尽的中国神奇功夫，中国画的语言则无法容纳如此丰富的意象内容，其艺术表现也难于向深层发展，因此也就不可能造就如此高深而庞大的笔墨表现体系，而与世界其他绘画拉开如此大的距离。

中国绘画史上，各家名手都为这神圣高深的“中国功夫”——笔法笔意的承传、发展、创造作出了卓绝贡献，并积累了优厚的传统，同时也在理论上提供了极为丰富的经典论述，为我们后学奠定了一个深邃而又极高的“技”、“道”起点。在笔意的论述中，我们不能忘记晋代大书家卫夫人的《笔阵图》：一，如千里阵云，隐隐然其实有形。丶，如高峰坠石，磕磕然实如崩也。丿，陆断犀象。乚，百钧弩发。丨，万岁枯藤。𠂉，崩浪雷奔。刁，劲弩筋节。（注：《汉魏六朝书画论》中卫铄，湖南美术出版社）以上书法中的七种点划其气、势、力的出入斩斫均以物形而象之，可见书道与画道同也。况且书法的笔意仅仅是绘画笔意中的一部分，是画中笔法笔意的基础。所以，南齐谢赫在《六法论》中的“骨法用笔”极为强调用笔的骨气，可以说骨气是中国画笔意的核心；唐代张彦远在《论顾、陆、张、吴用笔》所云：“一笔书”“一笔画”中指出“意在笔先”“真画一划，见其生气”（注：《中国画论类编》第一编，张彦远，《历代名画叙论》，人民美术出版社出版），失其笔法笔意则不为画；五代荆浩在《笔法记》中说：“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。笔绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”（注：《中国画论类编》第一编，荆浩，《笔法记》，人民美术出版社出版）则笔意生焉，形意现焉。黄宾虹认为，笔意在于笔力气势和墨彩，是在中国书法绘画笔法的基础上，强调笔意之“内美”“真美”，如刚柔、流动、静气等，为此又反过来涉及到笔法不得不强调周正多变，方可使笔意生存。所以宾翁力推包安吴的“万毫齐发”，王摩诘的“游丝皴”和吴道子的“莼菜条”，得笔意于笔法之中，使刚健阿娜互用的一笔一墨能为造型造境服务。潘天寿先生在反复强调中国画创作中对笔法笔意的特殊要求和“常”与“变”关系时，常以卫夫人、蔡邕、张彦远、荆浩的论述和宋元以来重要画家在笔法笔意方面传承演革的规律特点，进一步阐明画中有书，书中有画的传统优势；同时常结合笔、墨、纸、砚等工具材料的发生发展和艺术表现的特能在笔法笔意中的充分发挥，包括与状物抒情相契合而达到的笔周意周来说明此理，笔法笔意通书通造化，通灵通圣。正如欧阳修在《六一跋画》中所云：“则千状万态，笔简而意足”。终究形成了十分完善的笔墨意象观念，为中国画的意象绘画体系奠定了坚实的基础，即笔墨结构造型的基础。因此，在笔墨结构中的一笔功夫，“千古不易”，除了严格的笔法外，笔意的丰富内含及对其特有的领悟，是中国画画家功技训练中必须的亦是最难度过的大关之一。

第三，是一笔的状物能力。中国民族绘画是世界上造型观念独特，艺术语言表达水准极高的意象绘画。“存形莫善于画”“画——形也”世界各种绘画（各类造型艺术）皆如是，但独有中国人的审美和造型意识不同，将形直接融入笔墨结构语言的笔墨形态之中，也就是把形象因素和其他表现因素同时融合在一笔之中，融合于笔法笔意之中，从而“度物得道”实现“技”“道”合一。这便形成了中国画的一笔造型观和笔墨结构取象造物的法则，实现意象境界的创造，这就是中国画的基本造型观念。老子的“天人合一”和仓颉造字“一画”生而意象出，“一画含万物于中”（注：《中国画论类编》第一编《苦瓜和尚画语录》第四章，人民美术出版社出版）形成了形神兼备写形从意的“似与不似”。“外师造化，中得心源”（注：《中国画论类编》第一编《文通论画》，人民美术出版社出版）又一语道破了主客观统一于笔

墨表现上的核心思想。因此，中国画在笔墨结构取象造型中，在强调取舍练意神化的同时，必须保有客体的形、质、动等物理物态物神，并使其与笔法、笔意相契合，即蔡邕所说的“法象”，笔法写象，象生笔意，笔墨形态生，方可实现一笔造型之目的，这也是中国画造型体系中极为重要的不可回避和无法取代的环节，历代中国画家批评家极为重视这一环节。南齐谢赫“六法论”中的“应物象形”“随类赋彩”，唐代诗人白居易《画记》中“故其措一意，状一物，往往运思中与神会，仿佛焉，若驱和役灵于其间者”（注：《中国画论类编》上卷白居易《画记》）可见中国画自古就是重视写生的，只是方法、观念有殊，从不如实描写，以墨为主以线为主的意象语言特征决定其“度物象而取其真”“真者，气质具盛”（注：《中国画论类编》上卷荆浩笔法记），清代沈宗骞《芥舟学画编》中“盖作画笔痕或一笔能该数笔者，或一笔能该数十笔者，行笔时但当掠取物之形神，不可刻划求似，致失行笔大意。”说明中国画的状物不可刻板写实，也不可“拘法失形画虎类犬”。哪怕是功技修炼中的临摹也不可貌似临本，黄宾虹题画云：“画如真”正是说“画岂可无象物”，中国画的“似与不似”与其形神关系十分辩证，意象的“不似”不可任意脱离对象反而对客观十分尊重，苏东坡云“至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理”也就是前人常说的“画无定法，物有常理”。宋徽宗独顾壶中殿前“斜枝月季花”和“孔雀升高必先举左”（注：《中国画论类编》宋邓椿《画记杂说》）的故事均说明此理。却又不是简单的客体再现。现代写意画大师潘天寿先生说：“神不能离开形，但形却可以离开神。有形无神的画是有的，而无形有神的画却是不存在的。……光在形似上花工夫，会削弱神似，会否定艺术风格。”（注：《潘天寿谈艺录》）十分明确了形在中国画艺术表现中的重要性及其形神关系，谁说“中国画不讲造型”？在中国画的写意中，似与不似的意象笔墨蕴含了大量的抽象因素，不能全似亦不能不似，全似则失笔丧意，不似则笔无法而意不从。因而，分清了与写实绘画，纯抽象绘画的界限。中国人自古深明此道，建树了全面的造型观和艺术表现体系，包括实践和理论，这是一个博大精深的课题，有待于大家进一步研究。就笔墨取象状物能力，根据自己的实践和认识归为三要：即夺态、取精、化神。

由此可知，中国画的造型语言与其他绘画不同之处在于将状物能力和造型意识首先融入一笔之中，并寓于笔法、笔意、学养、个性等艺术表现的多种因素之内，成为完美的一体——笔墨形态，乃至笔墨结构。这一笔之难成了中国画家功技训练的核心之核心。这一核心中的笔墨状物到“度物得道”的造型法则，成了中国画与其他绘画的分水岭，即中国画的意象“造型”观、一笔“造型”，观不是独立的，所谓“造型”训练的操作也不得孤立进行，这正是当今中国画教学、创作实践中的要害问题。

第四，是中国画笔墨形态中的文化精神内含。中国画艺术浓缩了中国人的文化哲理思考及审美表达的全部内涵，所以潘天寿先生称其为“文中之文”“然文，孳乳于质，涵育于文，两者相互而相成。”中国人的文化載体中，所有语言形式虽发于自然却不是模仿克隆自然的，如“河图”“洛书”，蒼颉造字，易经中的八卦、太极图等皆心物神理人文之元，其文化哲理为绘画书法的一笔及黑白、阴阳、虚实的结构创造提供了思想基础。笔墨点画之道成于文，有文才能明道。中国是文学诗词的国度，中国画是诗的绘画；

王维诗中有画画中有诗，又素有“文中庄马”“诗中李杜”代表着不同风格之说，夸张浪漫，工整舒情；画亦如似，有工、写之分却共遵意象神髓，正如苏东坡观吴道子画后诗云“始知真放本精微”，其文气书卷和胸襟不仅在画体的章法布局结构间，同时直到一笔一墨的内涵之中，执笔者胸有书卷，文气毕露。所以，中国画提倡“诗、书、画、印”四全的文化艺术全面修养全都表现于笔底，方可达通神化迹的境界。……

中央美术学院美术馆项目空间第九回——历史之力：汇流·回流
——“威尼斯双年展与中国当代艺术20年”文献的搜集呈现

展览时间：2013年10月19日至2013年11月19日

展览地点：中央美术学院美术馆3C展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/中央美术学院人文学院/成都当代美术馆

支持机构：吴作人国际美术基金会青年策展人专项基金

鸣谢机构：布兰施艺术基金会

总 策 划：王璜生、余丁

策 展 人：徐梦可

作品数量：40幅在场摄影、20余件文献和1个纪录片



图 1 展览现场图片

展览介绍

2013年是中国当代艺术家参加威尼斯双年展的20周年，这20年是中国经济、文化和艺术在全球化语境下与西方进行交流融合的20年。从1993年的“东方之路”中国当代艺术家的零星参与，到2003年以“国家馆”形式组织的集体亮相，中国当代艺术经历了一个充满复杂性的过程。这是一段全球化背景下的艺术历史，通过对这段历史的考察，我们既可以看到中国当代艺术家如何在中西文化交流中找寻到自己的“声音”，又能够发现中西文明也在以各自不同的方式找寻对于艺术的态度。这20年的历史充满了不同文化的冲突、东西方艺术的误解、国际态度的转变、中国艺术的不断成熟、本土语境的反复研探……当然，这20年同样是中国艺术家的国际参展史。于是在2013年，第55届威尼斯双年展上“历史之路——威尼斯双年展与中国当代艺术20年”的呈现，可以使观众更加清晰地理解威尼斯双年展与中国当代艺术结缘的背景和历史意义，同时也可以为二十年来中国当代艺术在世界艺术史中找到清晰的定位。（图1 ）

基于“历史之路”展览中的文献材料，本次展览文献包括：一、超过70位参展艺术家及相关参与者、推动者的访谈纪录，以提供丰富的口述材料；二、珍贵的一手资料：手稿、书信及中国当代艺术家早年参展材料等，这些历史的原件和复印件也可以让观众获得关于这段历史的图像记忆；三、历届威尼斯双年展展览出版物；四、1993年以来国内外与“中国当代艺术与威尼斯双年展”相关的研究论文、文章及报导；五、在场摄影。这些文献的收集与整理的实属不易，本次展览亦希望通过呈现这批资料收集与整理的过程，看见中西两种文化是如何碰撞和融生，汇流和回流，并最终形成一片广阔的水域，映射着中国当代艺术发展的轮廓；此外，展览也可以给有志进行当代艺术文献收集的人提供一个参照，并希望大家指出本次文献搜集的不足，以便今后的工作更加准确和高效。

作为展览的公共美术教育项目“对话威尼斯”于2013年10月30日在中央美术学院美术馆多功能会议室举行。这次公共教育活动的目的并不是尝试给威尼斯双年展做一次审判，而是通过对“加入威尼斯”话题的讨论，揭开如今的中国艺术工作者与西方价值体系交流时呈现的态度。更长远的意义在于展望中西交流中，意识形态的流向。

千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展

展 览 时 间：2013年11月1日至2013年11月18日

展 览 地 点：中国美院美术馆（南山校区）

主 办 机 构：中央美术学院/西安美术学院/中国美术学院/鲁迅美术学院/四川美术学院/广州美术学院/天津美术学院/湖北美术学院/清华大学美术学院

承 办 机 构：中国美术学院/中央美术学院

项目总策划：徐冰

年度展览策划：唐斌、杨劲松

作 品 数 量：270件（组）

展览介绍

2013年11月1日，由全国九所重点美术院校共同主办，中央美术学院美术馆、中国美术学院美术馆共同承办的“千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”在中国美院美术馆（南山校区）拉开帷幕。（图1）（图2）

“千里之行”展览自2010年开始，由中央美术学院发起，先后已在广州美术学院、天津美术学院和西安美术学院举办，今年由中国美术学院承办。参加本次展览的全国九所重点美术学院分别是：中国美术学院、中央美术学院、西安美术学院、天津美术学院、广州美术学院、四川美术学院、湖北美术学院、鲁迅美术学院和清华大学美术学院。展览从逾万名本科毕业生中选拔出参展的优秀学生330名，作品涵盖了美术学、设计艺术学、影视动画、建筑艺术等类专业，入选的优秀本科毕业生作品共计270件（每所院校30件，其中参展20件），是当前中国高等美术教育发展与成果的集中展示。这是代表中国高等美术院校本科教学最高水平的展览，也是本年度中国艺术教育成果的集中呈现。



图 1 开幕式现场图片

这些作品从不同题材不同形式分别表现本次主题。有每位作者的自述。从这些文字中我们能够深刻的体会到这一代年轻人对于社会的思考和关注。每一代有每一代人的文化，每一代人有每一代人要做的事情。这场展览也象征性的代表了下一阶段甚至未来中国的艺术。这些带有种子性的作品，对于未来中国的美术教育的研究都具有重要的价值和意义。

开幕式上，还举行了本次展览承办方中国美术学院与下届展览承办单位湖北美术学院的交接仪式。当天下午，以“上手的青春”为主题的探讨会在中国美术学院美术馆召开，各美院分管教学校长与学生代表面对面，围绕毕业创作和教学活动进行对话。同时，展览组还邀请了在杭部分高校的师生参与研讨会。开幕式前，“千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”媒体见面会在中国美术学院8号楼会议室举行。我院教务处处长王晓琳、美术馆副馆长唐斌及中国美院相关领导就展览情况向媒体做了通报。

本次展览将持续到本月18日。

序言一

文/王赞

2013年正值中国美术学院八十五周年校庆年，在八十五年的美术教育中感受最为深重的分量是一批批闪耀中国的、卓具影响的艺术教育家们，以及由他们培育的一代代薪火相传的艺术人才所展现出的突出成就。2013年6月中国美术学院举行隆重的毕业展览，共计3570件（组）本科毕业生作品的整体亮相和展出。本届毕业展览以“上手的青春”为主题，将中国美术学院“上手”能力培养的教学水平提升为“技”与“道”的人格精神，将永葆“青春”为理想的学院发展希望持续地成为八十五年的中国美术学院新一轮的亮丽光彩。（图3）

美术学院的设立是以研究学术而设，大学本科教学的人才培养和创研工作是学院本科教学的两个立足支点，其毕业创作即是检验教学的重要成果。“千里之行——全国重点美术院校优秀学生毕业作品展览”已经连续举办了三届，本次展览由中国美术学院主办。中国美术学院为了推选出参加“千里之行——全国重点美术院校优秀学生毕业作品展览“，从3570件中遴选出313件学生本科毕业优秀作品，再从58件金奖中推选出30件作



图 2 开幕式现场图片，高洪书记讲话



图 3 中国美术学院副院长王赞将下一届“千里之行”项目的承办证书交于湖北美术学院许奋副院长

品参加展览。

2012年艺术学升格为学科门类后，如何加强学科、专业内涵建设，培养一流的艺术人才，来回应社会经济文化发展的需求，成为全国美术学院共同的责任和使命。因此，大学的教学质量成为社会关注的热点，高校调整专业设置，改革教学模式，创新教学机制，增加教学投入即是学校内涵建设的重要举措。

中国美术学院持续推进优质人才选拔机制的改革，一方面是在浙江省“三位一体“招生制度改革中率先进行改革试点，着力从“三位一体”招生方法中向中国美术学院传统高点专业倾斜，从而控制社会对专业人才发展认知上存在冷热不均的偏差。另一方面是通过改革招生考试方式，以全面素质考核试题的测试为基点，动态化的、全方位的、基础性的命题，解决应试教育中存在的僵化的、片面的、拔苗助长式的弊端问题，让考试的选拔回归艺术教育人才培养的正常渠道上来。

中国美术学院全面推进“两段式”教学改革的基础上，加强专业教学模式的创新。传统高点专业更加关注过去与现代的时代要求；新兴专业合理调整核心与多元的协调发展；特色专业稳步构建有序与拓展的社会需求。以不同模式的教学方法适应不同专业的教学发展，最大化地形成美术学院各专业类之间的人才培养特点，全新地塑造世界一流的美术学院形象。

在提升中国美术学院本科教学质量的同时，夯实研究生教育的学科建设，以学科高点的教育、研究、服务为突破，协同社会资源，将研究成果转化为社会需求，促进教学知识的改变和更新，让学科的发展带动专业知识的转型升级。本科教学的基础性能力培养与学科建设的研究性能力塑造有序、合理、顺畅的对接，反作用于本科教学质量的提高。

2013年金秋的丰收时节，我们迎来了九大美术学院本科优秀毕业生作品展览的举行，全国各大美术院校都致力于教育改革和发展的重要时期，教育质量的提升，教学内涵的深化，教学成果的集中展示，校校之间的相互学习，人才培养的社会化需求等等内容十分值得大家共同研究和分享，让中国最美的杭州西子湖畔留下我们共同努力的见证。

序言二

文/徐冰

我们非常高兴今年“千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”在中国美术学院这所优秀的，具有丰厚传承并与国际艺术高度对话的，特别是以鼓励年轻学子创新精神而著称的艺术学府展出。这里将为此展带来更精彩的景象。（图4 ）

“千里之行”今年已经是第四届了。在过去的展览前言中曾有如下表述，表明了此展的目的：“展览以参展院校自评出的年度出色毕业创作为主，敏感、真实地反映出当代背景下中国学院艺术的教学水平和成绩。此展为我国美术教育研究提供了一个学院与学院之间；学院与社会艺术生态之间比照的平台。这个“之间地带”的平台，给当代艺术教育领域提供鲜活、准确的信息，并得以使以往艺术教育中的经验与误区浮

现。我们相信，将学院教育问题放到社会文化环境中去讨论，随时关注、了解鲜活的教育现状、材料，是把握和调整学院教育不可或缺的依据。



图 4 徐冰副院长发言

青年艺术是艺术生态中最有活力与未来生长性的群类，在这个群类里，每年各艺术院校毕业作品是其中重要的组成部分，它们是四年学习的总结，又是面对未来“待发时刻”的表达；敏感地反映出现今艺术教育与艺术走向等诸多课题。

“千里之行”展作为一个系统，其特点在于：它像推荐优秀艺术家一样，郑重地将这些从学画起就在现实的“晋级”模式中，经过各层筛选最终脱颖而出的青年才俊推荐给社会，在他们将要进入更高一级的社会艺术参与之时助一臂之力，他们一定是未来艺术的希望。

在展览和画册中，有每位作者的自述。从这些文字中我们能了解到这代人对社会问题关注的方式。每一代人有每一代人的“文化”，每一代人有每一代人要做的事情。这些简短的文字是他们对艺术、创作及社会问题的态度，这些对教学研究和了解未来艺术倾向都极有价值，因为他们代表下一个阶段以至未来的艺术。他们的想法和作品也许眼下还不成熟，但从中能看到，比那些已被样式化、符号化的“大师”作品更珍贵的部分——具有未来生长的空间，并带有种子性质的东西。

我们在画册后附有入选者的简单信息及联络方式，此书即成为一份校园与社会接壤的名片。由此，不少参加者得到了国际重要双年展的邀请；得与各地美术馆及艺术项目接触；作品被美术馆及藏家了解和收藏，或是被国外艺术院校录取；为进一步深造提供了机会。从此，他们作为具备独立探索能力的人，投入到了社会丰富的艺术创作空间之中。

一个学校的工作千头万绪，但其主要使命是要培养出适合当代及未来社会、文化形态，具有艺术的理解力、健康的品味、卓越的艺术技巧，并具有执行力的人才。而对从他们进入校园到走出校园的变化与提高部分的考查，则是显示和检验一个学校作为的重要指标。

在第四届“千里之行——中国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”于中国美术学院美术馆展出之际，感谢参与院校及相关负责人的鼎力支持。特别要感谢中国美术学院许江院长对此展的支持；教务处处长翁震宇老师、美术馆副馆长杨劲松老师和陈华沙老师在办展过程中所做的努力。感谢中央美术学院教务处处长王晓琳老师和美术馆副馆长唐斌老师在此次项目筹备过程中所做的工作。感谢所有对此项目给与过帮助的人。

千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013）

展览时间：2013年10月4日至2013年11月22日

展览地点：美国费城德雷塞尔大学列奥纳多·皮尔斯坦美术馆

主办机构：中央美术学院/德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院

承办机构：中央美术学院美术馆/德雷塞尔大学列奥纳多·皮尔斯坦美术馆

展览策划：王璜生

展品数量：60余件

展览介绍

2013年10月4日17:00，中央美术学院“千里之行”展览系列的部分作品在美国费城德雷塞尔大学的列奥纳多·皮尔斯坦美术馆隆重开幕。此次展览由中央美术学院与德雷塞尔大学共同主办，中央美术学院美术馆与列奥纳多·皮尔斯坦美术馆联合承办，由中国对外文化集团支持。展览基于中央美术学院美术馆2012年和2013年“千里之行”毕业生优秀作品展的收藏，从中挑选了23位艺术家的约60件作品，包括油画、国画、版画、雕塑、装置、影像等多种艺术形式。学院美术馆王璜生馆长，美术馆学术部馆员高高前往费城组织实施布展，此外，我院设计学院的王敏院长、版画系的武宏老师和城市设计学院的李悦老师作为教师代表，以及中国对外文化集团的代表尹鹏先生，参加了展览开幕式及相关的交流活动。（图1 ）



图 1 展览现场图片

作为此次展览活动的一个重要组成部分，王敏院长、武宏老师和李悦老师应邀在展览开幕当天进行讲座。王敏院长介绍了中国设计教育的发展以及中央美术学院设计学院在设计教学方面的基本思路和近期的新尝试，武宏老师和李悦老师也分别介绍了自己的教学情况和艺术创作。德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院的多位教师参加了讲座，对讲座内容很有兴趣，不时报以热烈的掌声。（图2 ）

此次展览，是继去年德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院的教师在

我院美术馆举办展览之后，我院与德雷塞尔大学交流活动的延续，也是我院以“千里之行”展览为桥梁，在国际上推动学生作品的进一步尝试。在展览开幕式上，德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院院长艾伦·塞巴蒂安先生对于此次展览表示了热烈欢迎，对展览的呈现效果、展出作品的质量给予了高度肯定，并将此视为德雷塞尔大学与中央美术学院未来更多合作的良好开端。在参加开幕式并参观展览后，当天前来的许多嘉宾都纷纷向我院代表当面祝贺展览的成功，也有美国其它美术院校和艺术机构的来宾表达了希望与我院更多交流与合作的意愿。开幕当天，费城当地的多家平面和电视媒体也参加了开幕式并进行了报道。



图 2 王璜生馆长与德雷塞尔大学教授进行学术交流

此次展览展出期间，正值我院庆祝建院95周年，这个展览也可以说是向院庆献上的一份贺礼。在未来，美术馆将与学院其它院系一起，继续为更有效和更广泛地在国内和国际上推介我院师生的艺术创作，增进艺术交流，做出持续的努力。

美国费城德雷塞尔大学拥有一百多年的历史，是美国宾州的三大名校之一，其工程学院和商学院在国际上排列前茅。德雷塞尔大学的媒体艺术与设计学院也是美国知名的艺术学院，包括平面设计、摄影、时装、建筑、电影、音乐、游戏设计等多个专业，其中时装设计和游戏设计专业分别在美国全国该专业排名第三名和第六名。

前言

文/中央美术学院

我们非常高兴能有此机会在德雷塞尔大学的列奥纳多·皮尔斯坦美术馆为美国的观众带来“千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品展”。

“千里之行”四字源自中国古代哲人老子的《道德经》：“合抱之木，生于毫末；九层之台，起于累土；千里之行，始于足下。”其深意是说任何了不起的东西，都是从微不足道开始，其生长结果的逻辑关系，取决于起始时的基因质量，基础的厚度和方向，这其实是教育事业的核心内容。（图3 ）

“千里之行”展览系列开始于五年之前。最初举办此展的动因是：“总结学院工作和应届毕业生成绩的同时，母校像推介优秀艺术家一样郑重地向社会、向人民推介这些青年才俊。他们将成为具备独立探索能



图 3 展览现场图片

力的艺术家，投身到社会广阔的艺术创作的空间中。展览和精美画册即是学院为他们准备的与社会接壤的一份名片。”五年来，“千里之行”展不仅成为一个有国际影响力的展览品牌，也已经成长为一个具有延展性的，推介、扶持艺术类毕业生和考察艺术教育的有效系统。

这里展出的作品，是中央美术学院从过去两年以来的毕业生优秀作品中精选出的藏品，包括24位艺术家的约60件藏品，涉及油画、国画、版画、雕塑、装置、影像等多个艺术形式。这些作品如同从当下中国艺术教育状况中采集的样品，它们真实地反映出中国目前艺术教育的水平以及中国大陆新生代艺术家的艺术倾向；这一代人是如何通过自己的艺术方式与这个世界、现实社会、周边生活发生关系的。

中央美术学院从建院之初，即有收藏本院毕业生的优秀作品的传统，迄今收藏甚丰，构成中国近代美术教育史中不可忽视的重要环节。其中，相当一部分的毕业生成为日后中国艺术发展的领军人物和风云人物，可以说，中央美术学院的毕业生优秀作品收藏是中国美术史的收藏之一，也是独具特色的一种美术藏品，成为展示潜力与期待未来的一个艺术宝库。

今年是中央美术学院建院95周年。我们希望此次展览能够成为中美当代艺术及艺术教育交流的有效平台，这也将是我校与德雷塞尔大学未来合作的良好起点。

在此，我们要感谢德雷塞尔大学为我们提供了如此漂亮的展厅举办展览。尤其要特别感谢德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院美术历史系主任约瑟夫・格莱格里博士对此次展览的大力推动，以及列奥纳多・皮尔斯坦美术馆馆长蒂诺・派利西亚对此次展览的大力协助。我们也要感谢德雷塞尔大学和中央美术学院为此次展览付出努力的工作人员和志愿者。

岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展

展览时间：2013年11月2日至2013年11月15日

展览地点：中央美术学院美术馆3B展区

主办单位：中央美术学院/中央美术学院附中

策 展 人：戚家海

展品数量：500件左右

展览介绍

2013年11月2日，“岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展”在中央美术学院美术馆开幕。该展览是附中60周年校庆重点活动之一，以实物、档案、图片、视频、作品和简要文字的形式，再现附中自建校至今几个重要阶段的历史，展示了附中人艰苦创业、开拓事业的面貌。（图1 ）



图 1 开幕式现场图片，策展人戚家海主持开幕式



图 2 开幕式现场图片，马刚校长发言

展览根据附中经历的四个时期，即“校尉胡同时期”、“隆福寺时期”、“花家地时期”、“燕郊时期”为线索，分为四个展区。“校尉胡同时期”（1953-1958）的展示主要围绕“艰苦创业”的主题，展现了这一时期附中在办学思想、师资队伍、课程建设、学风校风等方面进行的探索。“隆福寺时期”（1958-1969，1979-2001）分为两部分，1958年至1969年，是附中“文革”前在隆福寺的办学历史，本版块以“充实完善”为主题，展现le 附中“小盆栽大树”（丁井文语）的办学理念，以及受政治形势影响而呈现出的鲜明时代特点。1979年至2001年，是附中在改革开放之后再次焕发活力的时期，本版块以“兼容并蓄”为主题，展现附中在新的政治文化语境下，以“青苹果”（赵允安语）为人才培养理念，坚持传统，开放包容，在教育教学方面取得的面貌。“花家地时期”（2001-2006）以“新世纪的附中”为主题，展示了附中在21世纪初的新阶段面貌。“燕郊时期“（2006-2013）以“转身起航”为主题，展

现了附中七年来在教学改革、学科建设、学生培养、对外拓展等方面的发展。

马刚校长表示，附中伴随共和国成长，这次展览从一个侧面展现了附中的历史，唤起了大家青春时期的美好记忆，重新拾起过去朴朴素素的奋斗精神。（图2 ）

该展览在中央美术学院美术馆3B展区展出，持续至今年11月15日。

一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展

展览时间：2013年12月22日至2014年1月5日

展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院美术馆

策 展 人：王璜生

展品数量：约120件

展览介绍

1978年是新中国美术承前启后的年份，“文革”美术告终，美术之“道”也开始以更加丰富多元的样式出现。就在这一年，中央美术学院开始恢复一度中断的高考招生。

此次展览的主旨在于，透过中央美术学院1978级油画系学生作品的集体展示，既微观到每位艺术家个体的艺术坚守和探索、突破，又宏观折射出35年来，美院油画教学的思想以及由美院延伸出去的中国油画艺术之“道”的多彩纷呈。这其间产生的交汇和碰撞，也必引起关于油画这一古老画种的种种思考。

中央美术学院1978年恢复招生，有幸入学的油画系学生也基本上是此次参展艺术家：曹力、曹立伟、朝戈、季云飞、高天华、李宝英、刘长顺、刘溢、马路、施本铭、王忻、王沂东、夏小万、杨飞云、谢东明（特邀）。这个群体，历经社会环境和意识形态的种种更迭变化，却仍孜孜以求，变化的是各自表达的方式，延续的却是35年前对油画的痴迷。“1978——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”是这十几位同学的集体展，由我馆馆长王璜生策划，陈丹青做学

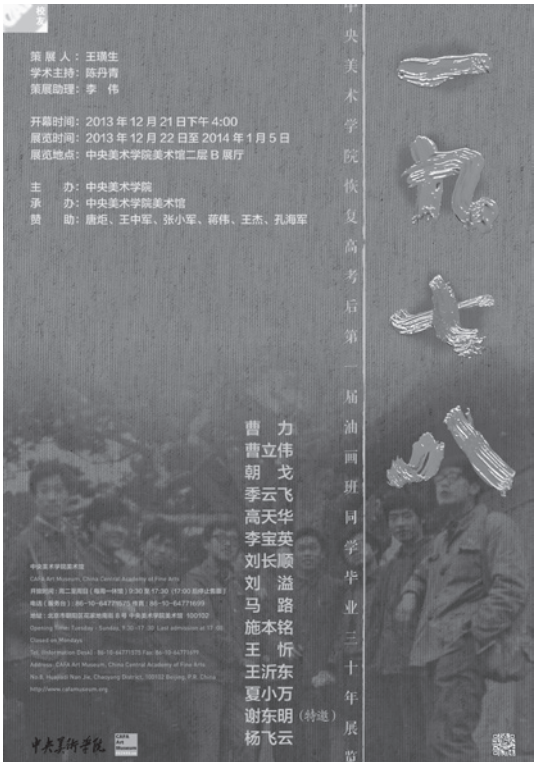


图 1 海报图片



图 2 开幕式现场图片，嘉宾合影

术主持。（图1 ）（图2 ）

本展览结构由15位参展艺术家的作品和历史文献两部分组成。按照个人为单元，每个人展示出的作品都包括了当年本科时期的习作和近年来的作品。整个展场既统一于1978级这个整体，又分别由艺术家各自的画语录做空间的隐形区别。采用的展示语言是安然地诉说：架上绘画安静地挂于展墙之上；装置和谐地至于空间内；文献资料流淌出岁月的味道；老先生和艺术家们的话穿插在展场空间温馨地跟观众交流。

该展览在我馆2B展厅展至2014年1月15日。

策展人语

文/王璜生

“CAFA”不仅仅是一座艺术院校的缩写代称，对于每一个“CAFA”人来讲，更是一种艺术与文化的标高、一段历史与时代的记忆，一份岁月与情感的经验，一所精神和生命的家园。随着CAFA百年校庆的渐渐来临，“CAFA教师”、“CAFA学生”，还有“CAFA校友”等的展览与活动，连结着大家与这所百年名校的情感与生命价值认同。（图3 ）

作为“CAFA 校友”系列活动的第一个大型展览——“一九七八”，正是以中国文化史重大转折，恢复高考的1978年为时间点，以CAFA 油画专业那一届本科生并所展开的艺术演进为轴，探寻这样一群莘莘学子在时代浪潮中的生命和艺术的轨迹。

艺术与生命都是真实、具体、有质感的，在每个人的记忆中都是活脱脱的，“一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画同学毕业三十年展”的组织策划，强调的正是这样的一种活脱脱、优质感的生命

与艺术呈现。一方面，以同学之间鲜活如初的眼光和嵌入于岁月的生动记忆，勾划出一个个同室同桌的“速写”；另一方面，每个从这里起步的艺术家，裹挟着才华、理想、作为、经历、性格、命运等等丰富而复杂的生命，生造了种种艺术真实而具体的果实。还有，就是在这样一个中国文化重大转折的艺术史之中，这一具有代表性的艺术家群体所做出的努力。我们希望在这样的展览和画册上，大家能够感受到这种艺术和生命呼吸着的历史和现实。

感谢来自天南海北的78级的艺术家们重聚CAFA，为我们的母校、为大家的校友，为共同的艺术梦想和难忘情怀，带来这样一个构成新的记忆起点的有意思的展览！



图 3 开幕式现场图片，王璜生馆长发言

桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展

展览时间：2013年12月24日至2014年2月16日

展览地点：中央美术学院美术馆3A展厅

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院造型学院/中央美术学院美术馆

展览策划：苏新平

展品数量：60余件

展览介绍

2013年12月24日，中央美术学院造型学院导师工作室教学研究和梳理计划的首个展览“桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展”在中央美术学院美术馆举办。本次展览由中央美术学院主办，中央美术学院造型学院、中央美术学院美术馆承办；由苏新平教授担任展览策划，殷双喜教授任学术主持。（图1）（图2）

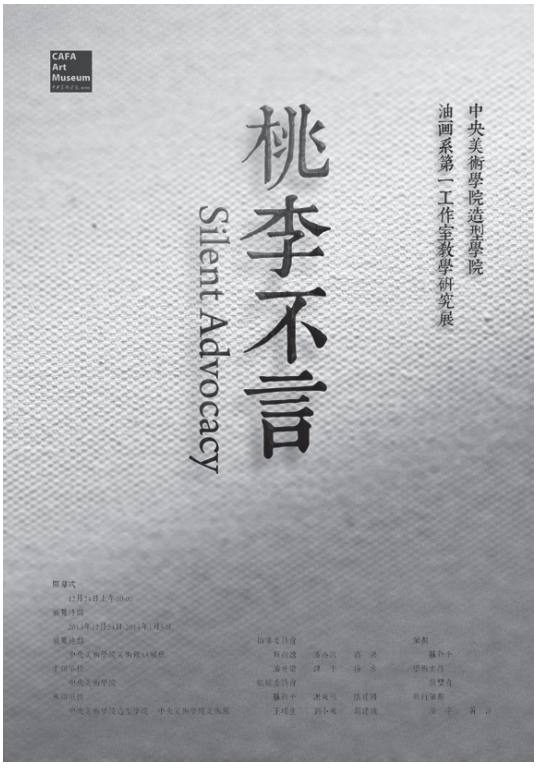


图 1 海报图片

新闻发布会上，主办方回顾了造型艺术各专业导师工作室教学发展之路。虽然在不同时期遇到这样或那样的困扰和问题，但是其成就是显而易见的。几十年来不仅培养了一批又一批高、精、尖的艺术人才，并且在社会文化多元化发展的今天，仍然发挥出无限的活力，并且继续释放着它无尽的潜力和不可替代的作用。

开幕式上，潘公凯院长和靳尚谊老院长向大家介绍了“工作室”制度的由来和发展：1959年9月，油画系成立了三个导师工作室，其中吴作人工作室由吴作人领衔，主要研究欧洲艺术；1960年改称“吴作人画室”，翌年改称第一画室。历任教师有吴作人、艾中信、靳尚谊、孙为民、戴泽、梁玉龙、韦启美、潘世勋、王征骅、吴小昌、陈丹青、杨飞云、朝戈、胡建成、高天雄、孙逊、林笑初等。画室成立以来，进行了严格的造型艺术基础训练。加强基本功训练的科学性和系统性，

结合油画本体研究和美学原理探究进行创作。改革开放以来，第一工作室继续对西方造型体系的探索，为美学理念的实现进行了大量的教学实践，做到了基础坚实和思想活跃的统一。可以说，油画系第一工作室的教学无论在教学方向、理念和方法，还是人才培养方面都是最为突出、最具影响力的工作室。而后，第一工作室代表和主任分别发言。（图3 ）



图 2 开幕式现场图片，靳尚谊先生发言



图 3 开幕式现场图片，潘公凯院长发言

本次展览梳理了第一工作室的教学沿革情况，展出了第一工作室历任教师和学生的油画、素描作品共计六十余件，其中不乏吴作人《旅顺港内》、艾中信《紫禁城雪》、靳尚谊《青年女歌手》、《晚年黄宾虹》，陈丹青《西藏组画之洗发女》，杨飞云《姐妹》，朝戈《其其格和她的草原》等名作。另外，展览还展示了大量的珍贵教学档案、历史文献等。第一工作室教学成就很显赫，可谓硕果累累，但是梳理历史文献的研究工作是庞大艰巨的，回顾辉煌历史的目的是为了带领当下的师生们在新文化语境下继续不负众望！

展览在我馆3A展厅展至2014年1月5日。

第一工作室的意义与价值

文/潘公凯

工作室教学一直是中央美术学院教学的特色所在，一直被大家公认和支持，也一直被兄弟院校效仿和学习。尤其是在造型艺术学科的教学活动中，工作室教学更能符合学科特点和规律，进而保证最终的教学效果。

在中央美术学院目前的105个专业工作室中，造型学院油画系第一工作室无疑是最有特色和成绩的，堪称中国现代油画史和现代美术教育史上的一个典型案例。第一工作室有着悠久而丰厚的历史传承，吴作人、艾中信、靳尚谊、孙为民等德艺双馨的名师相继主持工作室的教学工作，这使得学生在受到最正统、严谨的技术训练的同时，还在个人道德品格、文化修养、艺术探索等各方面得到最直接的培养、熏陶和鼓励，进而成为社会发展所需要的具备过硬专业实力、善于独立思考、敢于开拓创新的优秀文化艺术人才。

回望历史，从第一工作室建立之初的吴作人工作室开始就扎根于中国文化的优秀传统，广收博采，兼容

并蓄，并对西方油画艺术自主吸收、融会贯通；同时遵循着“社会主义现实主义”的文艺方向，围绕“严与宽、博与专、放与收”的教学理念，在塑造国家形象方面发挥了无可替代的重要作用。改革开放以来，第一工作室在靳尚谊先生的主持下，始终坚持并强调基础训练的规范和法度，探寻尚美品位的格调，提倡以古为新的“新古典”道路，精心呵护学生的个性创造，以实际教学成果例证了工作室教学机制的合理与有效，并开创了新时期中国写实主义绘画艺术的新纪元。

今天，在全球艺术变革浪潮的冲击下，架上艺术的传统体系逐步解体，欧美主要美术学院逐渐淡化基础写实技巧训练，而以艺术观念的分析、创新思维的训练取而代之。在此语境下，第一工作室的教学清醒而理智地保留着极其严格的写实基础训练，秉承我院“关注社会，服务社会”的现实主义传统，在教学中做到训练的严谨与思想的活跃兼顾，继续深入探寻形式本体在历史演进中生成的独立价值和潜在的精神空间，在全球文化艺术碎片化、拼贴化、扁平化、通俗化的弥散景观中，成为一道独特的风景。我想，这正是油画系第一工作室在未来全球高等美术教育与视觉艺术发展趋势中的独特意义和价值所在。

2013年12月

永做第一

文/高洪

在中央美术学院近一个世纪的历史进程中，有许多值得铭记的“第一”。油画系第一工作室就是其中之一。油画系第一工作室是中央美术学院最早成立的工作室之一，也是中国高等美术教育最早以工作室形态进行油画教学的单位。今天中央美术学院有100多个工作室，工作室制也在许多高等美术院校普遍推行。回顾中央美术学院油画系第一工作室发展的历程，研究它成长的经验，对我们高等美术教育工作者会有许多有益的启示。（图4 ）



图 4 高洪书记出席展览开幕式

第一，工作室要有艺术教育家来主持。吴作人、艾中信、靳尚谊……他们在艺术专业上有很高的成就，在艺术风格上独树一帜，具有较高的艺术修养和丰富的教学经验。他们的人品、学品和执教风格深深影响着学院教学，对学子们产

生难以言喻的魅力，影响一生。工作室的主持者是中央美术学院的崇高荣誉，肩负着神圣的使命。

第二，工作室要有独特的教育教学方式。导师因材施教、全方位熏陶、高境界引领、大视野拓展，学生耳濡目染、触类旁通、志在超越。工作室是中央美术学院的基本教育教学方式，肩负重要责任。

第三，工作室要有自己的文化传统和鲜明特色。总结中央美术学院油画系第一工作室的特色，就会感到他们在引导学生关注国家民族的命运，鼓励他们广泛接触和观察社会生活，尤其强调造型基础训练，重视艺术基本造型规律的全面掌握。工作室特色将随着时间和教员的更迭而不断发展，这也是工作室生命力之所在。

第四，工作室要有大视野、宽胸怀、高境界。工作室要有一种开放的胸怀和精神，这种开放是面向政治、经济、哲学、文学等不同领域的开放，是面向古今中外不同艺术的开放，发现问题，引发思考，启迪灵感，产生思想。教师之间、师生之间应在大方向下求同存异，在教学的指导思想、教学的内容及教学方法方面，重视对当代文化观念、审美要求、审美思想的关注与研究。师生在宽容、开放、自信的氛围中共同建设工作室教学和艺术创作的更高境界。

走向百年的中央美术学院要建设一批一流的工作室，这些工作室要有一批有影响的大师级艺术教育家来主持和指导，要有一系列培养德艺双馨的、高端艺术人才的教学方式，这样才能为国家不断培养出优秀的艺术家和设计师。在中央美术学院当前发展的新时期， 如果要主动而非被动地与时俱进，就必须对工作室的沿革、成果进行科学的总结，并在此基础上进一步丰富和发展原有的教学体系，继往开来。我相信，第一工作室人一定会续写第一工作室的辉煌历史，中央美术学院人一定会续写工作室教学的新篇章！

2013年9月

继承与发展
——关于造型学院导师工作室教学梳理与研究计划

文/苏新平

中央美术学院导师工作室教学模式在二十世纪五十年代末就已经初见端倪。1959年油画系率先成立了由三位教授命名的导师工作室，分别是吴作人工作室、罗工柳工作室和董希文工作室。紧随其后的是版画系于六十年代也实行了以教授命名的导师工作室教学，版画系是以李桦、古元、黄永玉和王琦先生命名的四个工作室。八十年代以来，雕塑系和壁画系也分别实行了导师工作室制，雕塑系成立了以司徒杰、曹春生、董祖诒和司徒兆光先生命名的四个工作室，壁画系则是建立了以侯一民和李华吉先生命名的两个工作室。进入新世纪，学科划分后的造型学院增设的实验艺术系在成立之初就实行了导师工作室模式。而这一时期，其他各系的导师工作室也有所调整，在增加导师工作室数量的同时也调整了教学方向，使各个工作室的教学理念更为明确。至此，造型学院各系形成了较为完善的以导师工作室教学为核心的教学体制，并且在不同专业中形成了不同教学理念并存的26个导师工作室方向，真正实现了教学理念多元化和教学方式、方法多样性的教学格局。（图5 ）



图 5 苏新平教授主持开幕式

回顾造型艺术各专业导师工作室教学发展之路，虽然在不同时期遇到这样或那样的困扰和问题，但是其成就是显而易见的：几十年来不仅培养了一批又一批高、精、尖的艺术人才，并且在社会、文化多元化发展的今天，仍然发挥出无限的活力，并且继续释放着它无尽的潜力和不可替代的作用。然而，导师工作室体制在发展过程中经历了怎样的路径，遇到过什么问题，又是怎样调整的；不同专业的不同工作室在不同阶段的教学理念和方法是怎样形成和思考的，如何体现继承与发展的关系，教学与社会、文化发展的关系在教学中怎样把握等等追问，确实到了应该认真梳理、研讨和总结的时候了。温故而知新，只有如此，才能对于今天和未来导师工作室教学的深化，尤其是制度化建设具有指导作用和现实意义。我们知道现代教育、教学的规范靠的是制度保障，而实现制度化的前提是机制的合理和有效。只有实现了人才机制、评估机制和竞争机制的制度化，才可能实现导师工作室教学体制的完善和健康发展。正因如此，造型学院在2009年立项并提出针对导师工作室教学研究和梳理的长期计划，目的是希望通过对影响力大、教学效果突出的导师工作室教学进行全面、深入的梳理、研讨和总结。在充分肯定成就的同时，更多的则是希望通过梳理能够寻找不足，进而发现问题所在，总结经验教训，为今后导师工作室教学及管理的调整与改革奠定基础。油画系是造型学院的核心教学单位，而第一工作室无论在教学方向、理念和方法，还是人才培养方面都是最为突出、也是最具影响力的工作室，因此第一次导师工作室梳理研究计划选择从油画系第一工作室展开。这里的“第一”显然有着多重含义，是经过多方面的考虑、论证和讨论的结果。今后我们还将根据具体情况，在条件成熟的前提下持续推出工作室研究项目。我们希望通过这样的举措，确实能够起到带动造型学院研究、讨论的学术氛围，进而推动造型学院导师工作室教学的深化和制度化建设。

2013年12月

经典研究与现实表现：第一画室的道路

文/殷双喜

中央美术学院油画系第一工作室自1959年成立至今已经55年了。蓦然回首，嘉木已成茂林，桃李成蹊，硕果累累。本文从校史研究的角度，围绕第一工作室的发展，做一些初步的梳理。

一、中央美术学院油画系与画室制

1950年，遵照中央的指示，北京的三所艺术院校被同时授予中央美术学院、中央音乐学院和中央戏剧学

院的校名，并将其置于中央人民政府政务院文化部的直接领导下。三所学校冠以“中央”之称，表明中国政府期待在“建国”后全面引导文艺专门人才的培养。这就决定了中央美术学院的一个特点，它在全国逐渐建立起来的高等美术教育体系中具有领先地位，可以称为“美术学院的美术学院”（钟涵语），这一特点贯穿于新中国成立后的20多年中。中国高等美术教育中的许多教育方针和学术措施都是首先在中央美院取得经验后向全国院校推广的，而“画室制”即是中央美院首创的美术教育制度。（图6 ）

1918年4月15日，由中国现代著名美术教育家蔡元培倡导，在北京成立了中央美术学院的前身国立北京美术学校，设立绘画科与图案科，在绘画科中设置了油画教学。1923年学校更名为国立北京美术专门学校，1926年教育部聘任法国留学归来的26岁的画家林风眠为校长，学校设立中国画系、西洋画系、图案系，同年聘请法国教授克罗多担任西洋画系主任，讲授素描与油画。1950年4月1日，中央美术学院成立，绘画科主任为冯法祀。1951年9月绘画科负责人为吴作人。1953年9月，根据国家经济建设发展的需要，在全国高等美术学校院系调整中，中央美术学院改科为系，将原绘画科改为绘画系，由才从朝鲜战场回国的罗工柳教授担任系主任，下分国画科(科主任叶浅予)、油画科(科主任冯法祀)、版画科(科主任李桦)；雕塑科改为雕塑系，系主任滑田友。罗工柳教授提出，要将学制从三年改为五年，尽快将绘画系三科，独立成系，这些设想不久就得到实现。

1956年，中央美术学院正式组建油画系。1959年，油画系率先提出并实行导师工作室体制，成立了以主导教师命名的三个工作室：第一工作室由留学比利时皇家美术学院的吴作人教授（时年50岁）主持，命名为“吴作人工作室”，教师有艾中信、韦启美等；第二工作室由前苏联进修归来的罗工柳教授（时年43岁）主持，命名为“罗工柳工作室”，教师有留学前苏联列宾美术学院的林岗、李天祥等；第三工作室由董希文教授（时年45岁）主持，命名“董希文工作室”，教师有许幸之、詹建俊等。导师工作室于1960年改称为按序号排列的“第一、二、三画室”，至1980年油画系恢复工作室制教学，各个画室改为按序号排列的“第一、二、三工作室”。在新中国高等美术教育史上，这是第一次实行导师工作室制，具有示范的作用与重大影响。1985年，由于新时期改革开放形势的发展，院系领导共同决定增设带有实验性的第四工作室，由林岗教授主持，教师有闻立鹏、葛鹏仁等。



图 6 殷双喜教授发言

根据钟涵先生的划分，1950年至1953年，是中央美院的初建阶段，这一阶段是三年制，实际上具有“大专”性质。没有细分专业，普修为主，强调“年、连、宣”，以适应“建国”后初期开展普及工作的需要，毕业生较多。同时办有提高性质的调干班，着重培养各地的美术干部，适应了当时的社会急需。（钟涵《谈中央美术学院艺术教育的一个阶段》，《钟涵艺术文稿选》

下，第634页。中国油画院编辑出版，2013年。）

1953年至1957年，国家进入社会主义建设时期，提出“向科学进军”。高等院校进行院系调整，中央美院转入正规化办学，实行五年制本科，分设国、油、版、雕等专业系，实用美术专业调出另组工艺美术学院，课程更有系统性，画室制的成立源自这一“正规化”的历史背景。1957年毛泽东在《中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》中提出“百花齐放，百家争鸣”的方针，但这一年的“反右斗争”的随后的“大跃进”使“双百方针”未能贯彻。1958年，中央美院开展了一次规模不小的关于“教育革命”的讨论，这次讨论在群众中形成的主导看法是：美院培养的目标应该是“普通劳动者”，不应该是“专业美术工作者”。讨论的结果是油画系在这一年招收了工农班，并且搬到郊区模式口办学。但是1959年因为办学效果不佳，油画系师生很快就回到了美院，随后即成立了以教授命名的工作室，这是什么原因？为此，杜键先生请教了时任油画系主任的艾中信。

艾中信先生说，建立工作室的想法酝酿了很久。我院不少留学西欧的老师，对工作室制是熟悉的，50年代又有留苏学生和苏联专家马克西莫夫对苏联画室制情况的介绍，我们早就有对于成立工作室的议论。除了有建立以导师为核心的工作室的意见，还有人提出建立油画、年画工作室，壁画工作室和架上画工作室的设想。事实上，在1958年的教学改革讨论中，党委书记陈沛就反对那种过激的意见，他说：办大学就要搞提高，如果光搞普及，不搞提高，办大学干什么？由于党委的支持，新中国高等美术教育史上的第一个工作室制度得以实施。

1959年10月1日的《中央美术学院院刊》上刊载了艾中信先生《关于油画系工作室》的文章，对工作室的教学作了如下设定：

油画系的教学体制，“前三年是学年制，后二年进入工作室，……学生在结束三年的课程时，经严格考试，并经工作室教授审查批准，认为基本训练已经合格方可升入工作室”。

“学生接受工作室教授的指导两年，优点是便于发挥教授在艺术上的专长和发展学生在艺术上的特点。每个工作室有教学法和艺术风格的特点，课程内容在大同之下也有小异。工作室并不是艺术风格的单一化，相反，工作室本身也是百花齐放的。”（杜键《关于“第二画室”》，《美术研究》1997年第3期，第7页。）

杜键认为，从1959年至今，虽然历经社会动荡，但油画系一直坚持了画室制，并且在教学上取得了显著的成果。今天，当我们回顾中央美院的画室制时，不能不对这些富有远见、坚持真理的前辈们表示由衷的敬佩。

二、油画系与工作室教学

有关中央美院油画系的教学历史与特点，著名油画家钟涵教授认为，自1953年起，中国进入社会主义建设时期，提出“向科学进军”的口号，中央美术学院院转入正规化教学，本科生实行五年制教学，分设中国画、油画、版画、雕塑等系，形成中央美院的“纯美术”特色，油画成为各专业的领头。以前苏联为代表的

美术教育体系(今日称“苏派”)成为基本的学术借鉴资源。这与当时的社会政治形势有关，而且苏联的体系与中国已有的定位是一致的，都属于20世纪区别于西方现代主义的现实主义。所以，中央美术学院的教学体系是留学法国的徐悲鸿、延安解放区艺术和苏联美术教育三者的结合。但是，油画系同时强调要研究学习中国传统美术，同时也没有完全排除对西方艺术的了解，例如1956年就展开了对法国印象派的讨论。当时的苏联专家马克西莫夫来到中央美院油画系主持2年制的油画训练班，虽然他不是很杰出的一流画家，但他传授的前苏联的正规化专业教育推动了中国的油画教育发展。中央美院油画系在1950年代推动了中国高等美院的素描研究。这是因为战争年代条件下普及工作要求的造型基础训练已经不能满足艺术创作的要求，而素描基本功的提高很快提升了中国美术家的造型能力。在中国如何推动素描教学和研究曾有各种不同的努力，既有强调单线平涂方法的民族风格的实验，又有学习俄罗斯契斯恰柯夫体系的主流教学。中央美院原有的以徐悲鸿、吴作人等先生为代表的(被人们称为“法国派”)西法素描本来在实践中已有某些民族风格的融入，但基本上与俄苏派的素描并无根本分歧，只是后者更加强调严谨的空间形体的结构性。”

关于油画系各个画室的工作目标，是与油画系的整体目标相关联的，时任油画系系主任闻立鹏认为：“站在中国油画优秀传统的制高点上，广收博采；对西方油画艺术采取拿来主义，融会贯通，从而创造具有现代精神、中国特色和个性特征的油画艺术，这是我们努力的目标。充分调动艺术家的积极性，根据各人的艺术追求自然地形成艺术集体——画室，分别去研究各种体系、各种派别的西方艺术，与青年学生一起，教学相长，群策群力，力图在各自的艺术领域里，有所吸收，有所创造，有所前进，各画室之间多元互补，百花齐放，百家争鸣，这是我们的具体措施。”（闻立鹏《油画教育断想》，《美术研究》1987年第1期第12页。）

闻立鹏先生关于工作室教学目标的设想，有一个十分重要的思路，即不同的工作室分别研究西方油画史上的不同体系、派别，同时研究中国的传统艺术，努力开创具有现代精神、中国特色和个性特征的油画艺术。有关这一问题，90年代中期任副院长的孙为民先生曾经诚恳地与我讨论过油画系的教学改革，我的看法与闻立鹏先生相近，即中央美院油画系各画室的教师，应该分头研究西方油画史上的不同的流派，从理论和实践上了解和掌握西方油画的技法、风格，这样，全系的学生就有可能受惠于广泛的西方油画史的知识与油画艺术的熏陶和技术训练。这一思路当然有一定的理想化成分，并且至今尚未实现，但闻立鹏先生的油画教育思路确实是具有前瞻性的，并且在各个画室的教学工作中部分得到了实现。

三、第一工作室的基础教学

第一工作室虽然成立于1959年，但其间因为中国的许多政治运动，中央美院的美术教育深受影响，工作室的教学也时断时续。中央美院画室制的第一个高峰期是1961年—1963年，由于中央制定“文艺八条”，对知识分子的政策进行调整，整体形势比较宽松。罗工柳先生主持油画研究班，鼓励创新，画室制重新起动。学院教师可以探讨艺术形式，对现代主义艺术有所关注，对苏联学院派教育模式有所反思。但好景不长，十

年浩劫时期中央美院停办，1974年恢复招生，直到1980年油画系方重新恢复画室制。

1987年，正值中国进入改革开放的年代，负责第一画室教学工作的靳尚谊先生与潘世勋先生发表了一篇重要的艺术教育文献《第一画室的道路》。他们清醒地认识到，如何沿着第一画室原来的道路，顺应当前形势，再接再厉，继往开来，进一步丰富和发展原有的教学体系，成为今天担任画室教学任务的全体教师所面临的重大课题。

根据“第一画室教学纲要”，第一画室的教学原则有以下四点：

1.重点研究欧洲文艺复兴以来优秀的写实绘画传统，并引导学生逐步与中国的民族文化和艺术精神相融合。

2.严格进行素描和色彩的基本功训练，培养学生掌握较高的造型能力和绘画技巧。

3.因材施教，培养学生严格的治学态度，勤奋和勇于探索的学风；积极保护和发展学生的艺术个性。

4.创作提倡热情地反映现实生活；提倡题材和体裁的多样性。

（靳尚谊、潘世勋《第一画室的道路》，《美术研究》1987年第11期，第24页。）

上述四个方面，可以概括为“写实、素描、个性、生活”，反映了第一画室既严格要求又鼓励个性，既研究历史又强调生活，既注重写实又提倡多样性的艺术教育思路，虽然已经过去了20多年，中国当代美术的现状已经有了很大的变化，但第一画室的教学原则对今天的油画教育仍然具有重要的意义。

对欧洲文艺复兴以来的优秀艺术的教学研究，首先在于对于素描的高度重视。靳尚谊先生和潘世勋先生指出：“强调素描、解剖、透视的造型基础训练，是欧洲传统绘画教育体系的核心。中国美术院校的油画专业的课程设置，从四十年代开始以至今日，虽历经反复有不少的变化和补充，但基本的训练内容依然保持欧洲十九世纪学院教育的规范。第一画室的教学是从这个系统而来，我们认为在今天仍有必要沿着这条道路，对欧洲绘画传统，做更全面、更深入的探讨。”（靳尚谊、潘世勋《第一画室的道路》，《美术研究》1987年第11期，第22页。）

靳尚谊先生1957年马训班结业后留校在版画系教授素描，直到1962年调入第一画室任教，5年内他专注于素描训练，对素描进行了深入研究，特别是改革开放后，他有机会到欧洲和美国进行长时间考察，对于素描在造型艺术中的重要作用，特别是西方油画的三度空间的立体造型有了深刻的理解。有鉴于此，靳尚谊指出：“作为欧洲传统绘画基础训练核心的素描教学，在第一画室仍有待于进一步加强。作为欧洲传统的素描训练，尽管有风格流派之不同，但基本要求还是一致，即强调准确地、生动地、概括地表现物体的结构、体积、空间。而为达到立体构造的充分表现，一般多用侧光和强烈明暗对比的手法和把握色调的微妙变化使画面产生浑厚、坚实和层次丰富强烈有力的艺术效果。为达此目的，在素描训练开始阶段，必须遵从严格的规范和法度，包括明确的作画步骤、程序和方法。经过一个时期艰苦甚至枯燥单调的功夫磨练，然后才能走向自由，才能产生飞跃。（靳尚谊、潘世勋《第一画室的道路》，《美术研究》1987年第11期，第23页。）

1955年，文化部召开过全国素描教学会议，突出强调了苏联的契斯恰柯夫的素描教学方法，但在推广运

用中存在着片面性。中央美院在素描教学方面也走了一些弯路，如推广“素描分段法”等，学生手里抓着一把从最软到最硬的铅笔（从B到H），把它们削的尖尖的，还有软硬不等的橡皮。文革后的70年代末，仍然延续了这一教学方法，一张长期作业，要慢慢磨四、五个星期。对这种没有激情的细磨出来的学院主义“长期作业”，吴作人先生有尖锐的批评。他指出素描的要义是“培养学生的眼睛，就是培养学生正确地观察、认识对象的方法。”要“举要治繁”，掌握大体。

而靳尚谊先生进一步强调了在素描的再现性训练中，应该包含着表现性的理解。他指出，素描是油画艺术的造型基础。欧洲的油画传到我国还不到一个世纪。这种以明暗为基本手段的造型方法的特点，我们认识得还不够全面。目前有些作品对表达人物情绪仍不够注意。有的虽然注意表现了人物的情绪，但是概念化。这可能是由于素描练习中缺少这方面的训练所致。

“这种基础训练，绝非像某些粗浅理解的那样，仅仅是一种简单再现对象的能力训练，训练从一开始就要求对对象进行细致的观察，有所选择，有所取舍，以求达到整体而概括的有艺术匠思的艺术处理。因此素描训练对规律性进行研究的同时，已经包含着表现性的因素。”（靳尚谊、潘世勋《第一画室的道路》，《美术研究》1987年第11期，第23页。）

靳尚谊指出：“素描训练的步骤和方法，应该是多种多样的，每个国家民族有其特有的风格，每个人又有其本身的风格。不同的风格，首先体现在造型风格的不同上。有不同的风格，也就有不同的训练方法。欧洲油画发展历史已经证明了这个问题，中国油画的发展历史也是这样。虽然不同国家、民族和个人的风格和训练方法各不相同，可是素描练习的基本要素，它所要求的基本造型规律，还是一致的。”（靳尚谊《素描练习的步骤和方法》，《美术研究》1979年第2期，第74页。）

如何认识作为造型基本功训练的素描，素描与创作的关系，素描训练与学生个性培养，始终是油画系与工作室基础教学的关键所在。在素描教学中避免单一性，有助于学生的艺术个性的发展。1987年闻立鹏先生提出：“目前艺术教学中对于基本功训练的观念与认识，确实是过于狭窄了。首先把基本功主要局限在造型与色彩训练，而对于艺术构成等能力的训练、艺术素质的培养训练，则注意不够。所谓造型能力的培养，又主要理解为素描能力。而素描，又基本上指的是一种形、光色、线的全因素素描。在相当长的一段时间里，曾经把这种素描看成是一切造型艺术的基础。这种单一的造型观念，不能代替线描造型、意象造型等多种功能与要求。这样，在相当长的时间里，束缚了某些学生的艺术个性、不利于多元多样艺术样式的发展。”（闻立鹏《油画教育断想》，《美术研究》1987年第1期第11页。）

四、经典研究与古典主义

第一画室的教学原则特别强调对欧洲优秀的写实艺术进行深入研究，并且形成了鲜明的特色。考虑到第一画室的教师并未将教学与研究的范围，局限于19世纪欧洲油画中的古典主义和新古典主义，我们可以认为，第一画室实际上是鼓励对西方油画自文艺复兴以来的代表性流派和经典作品进行研究。靳尚谊先生认

为，国内油画家一般仅仅熟悉在委拉斯贵支以后才形成的，流行于十九世纪欧洲画坛的“直接画法”，而对于之前的，不论文艺复兴早期弗拉芒画派、威尼斯画派、十七世纪荷兰画派各自不同的技法，以及伦勃朗式或更古典的“透明画法”，则了解较少。这一状况，由于1986年潘世勋先生从法国考察回国后，与庞涛先生、尹戎生先生共同对西方古典油画的技法与材料的大力推介，而有了明显的改进。同时，由于中央美院油画系在90年代聘请巴黎高等美院的宾卡斯，鲁迅美院邀请伊维尔来华举办讲座，以及近10年来中央美院油画成立材料工作室，系统地进行材料研究和教学，而有了很大的提高。

作为西方外来画种的油画，严格地说在中国只有不到一个世纪的历史（此处以李叔同1910年留日回国展出油画为始，若以最早的广州外贸画画家关作霖为始则约在18世纪末），由于艺术语言的特殊性，中国油画家不可能靠中国古典文化（中国画、诗词、书法、音乐等）来直接推动油画发展，而必须面对博大的西方油画传统。然而，由于两个致命性的先天缺陷（长期看不到好的原作，没有对油画传统的直接视觉感受；建国后苏联油画模式的强力引入遮蔽了对欧洲其他类型的油画语言研究），使中国油画从理论到实践长期未能进入西方油画的典籍精髓，形成了游离于西方油画艺术传统之外的苦苦探索。因此，长期以来，人们心目中的油画语言和油画概念，只是库尔贝以后形成的近代油画语言经过苏联传入我国的一种具有印象派特色的写实主义油画变体。虽然30年代留法前辈画家们做出了很大的努力，并在中国的学院教育中产生了一些影响，60年代初期曾有过后印象主义的探讨，但我国艺术史论与艺术创作始终没有超越印象主义，而停留在对欧洲艺术的一个狭窄时期的风格学习。80年代早期，由于对外开放，中国油画家的出国学习和外国原作来华展出，使中国油画不仅沿印象主义、后印象主义、表现主义向现代派发展，而且开始从库尔贝上溯，向欧洲古典油画传统全面渗透。正是在这一意义上，我把这种向欧洲油画传统的全面学习称之为中国油画的“古典意向”。

自1980年代初期，靳尚谊带领第一画室的中青年画家，积极地展开了对古典油画的研究。靳尚谊的《塔吉克新娘》（1983）最早显示了写实肖像油画的魅力，在他为彭丽媛所画的肖像画中，身着黑色连衣裙，具有现代气息的青年歌唱演员文静隽美，与背景上范宽的山水相呼应，呈现出纯净典雅的东方审美境界。靳尚谊的《女双人体》和《瞿秋白》等作品，也以其对人体美和英雄主义的价值肯定而获得了人们的审美认同。孙为民提出了新古典主义的一些创作原则，他认为，新古典主义决不是简单地选取古代神话题材，模仿古代艺术形象，而是要在深切了解传统精髓的基础上寻求自己需要的独特思想、技法、趣味，并成功地溶合在自我对艺术的悟性之中。一个时代的现代意识的成熟标志，不是单向突进，而是全面渗透。中国油画必须改变那种画面效果的寡淡、单薄、无神、粗糙，而力求获得丰富、浑厚、形神兼备、精致的可以意会而难以言表的油画味。这种对西方油画语言和传统的新认识，反映了油画界希望尽快提高中国油画的学术性、油画性的追求。第一画室的朝戈、杨飞云、王沂东等人以他们的优秀作品使中国油画在古典写实主义这一方向上取得了长足的进步，在当时的中国油画界树立了学术性的标杆，产生了重要的影响。朝戈、杨飞云等画家的人体作品，力求简洁质朴，以精湛的描绘技巧，赋予人体以高贵优美的风貌，也重新确立了新古典主义油画的

审美价值。特别是朝戈，以其敏感的艺术气质和精湛的技术，在此后的一系列人物肖像中，深刻地揭示了变革时期中国青年的心理状态，在一系列广袤的西部风景画中展示了意味深长的人文地理景观的历史性思考。近年来，朝戈对西方油画的研究，已经从文艺复兴前伸至古埃及艺术，进一步开掘了古典主义艺术的思想深度。

可以说，80年代后期发端于中央美院油画系第一画室对西方古典油画的研究，普遍地提高了中国油画的造型能力和色彩语言表现力。但是也应该看到，西方的古典油画上建立在其深厚的历史、文化、宗教、艺术传统之上的，在不同的国家中也和其民族的文化、宗教背景乃至国民性相结合。由于语言和文化的隔阂，不少画家仍然是通过画册和少量的来华艺术展接触西方古典油画，所以，中国油画家对西方古典主义油画的学习，尚未能深入到其文化的底蕴中去，许多人停留在技术、手法、画面效果的层面。重要的是如何对古典主义所安身立命的历史传统及其人文主义思想进行研究，对人类所共有的人文精神资源加以消化吸收。

五、现实主义的深化与发展

1980年代中后期，“新潮美术”风云乍起，对写实主义绘画产生了巨大的冲击；同时，艺术市场的兴起，推动了写实风的商品画生产，有许多油画的趣味近似19世纪的学院派和沙龙画风，追求高度逼真的超级写实。1996年，在“第3届中国油画年展”、“首届中国油画学会展”中，油画中的“表现性”油画成为风尚，现实主义油画创作进入低谷。面对这一现象，在第一画室任教的韦启美先生进行了深入的思考，他坚信现实主义绘画的生命力与发展的可能性，只要它从生活中汲取了足够的力量，就会重新焕发光彩。韦先生指出：“现实主义道路广阔，因为生活的道路广阔。现实主义创作的样式多样，因为画家的人生追求、理想和艺术观念有差别。只有现实主义能对各画派敞开自己的胸怀，因为它要从其他画派那里吸取一切有用的东西，使自己的生命之树常青。”（韦启美《现实主义遐想》，《美术研究》1997年第3期，第14页。）

韦启美先生认为，现实主义绘画的内容贴近生活，虽然在表达上基本是再现的，但在对生活的表现中蕴含着画家的价值判断，它的意义是明确的，不能任意阐释。但是他以更为宽阔的视野看到现实主义发展的多种可能性，他认为现实主义绘画与其它样式的绘画像地壳板块，互相连接、挤压和重叠，在交接处可以产生新的边缘作品，韦先生将采用写实手法的象征主义和表现主义绘画都视为现实主义的衍生和变体。

韦启美先生关于现实主义的真知卓见与孙为民先生（1996年担任中央美院副院长，1998年主持第一工作室工作）的认识不谋而合。在《再谈现实主义》一文中，孙为民先生坚信现实主义具有强大的生命力和永久的魅力。因为现实是永远存在和不断变化的，现实生活提供艺术家的素材和信号是常新的。不同的时代有不同的现实，关键是艺术家以什么样的观念和方式去认识它。有生命力的艺术家不会以过去的模式来套现实，而是与时俱进。最重要的是，以具象写实为风貌的现实主义艺术，其实在的、深刻的力量能够直接传达给观众。同时，孙为民也清醒地看到，现实主义所受到的最大挑战，不是现代主义或是后现代主义，而是来自于它自身，即现实主义的固步自封，他强调“现实主义的艺术家对于外在真实和内在真实的认识，需要不断地

提高。真正的现实主义具有极为广泛的包容性，它对于其它所有的认识方式都是共存共融的，并且有能力在人类的一切艺术成果中兼容并蓄地不断发展。”（孙为民《再谈现实主义》，《美术研究》1997年第3期，第6页。）孙为民先生的艺术实践，也证明了他的现实主义艺术观的生命力，他创作的《山村小学•1980》，虽然是参加国家重大历史题材美术工程的作品，却表现了一群山村孩子在艰苦的山村学校里刻苦学习的场面，具有现实主义艺术直面人心的力量。

近年来第一画室的中青年教师与学生的创作，在坚持现实主义的创作道路的同时，呈现出更加多样化的创作趋势，从油画传统、油画语言、油画色彩及油画的观念性几个方面展开了研究。例如，现任工作室主任胡建成的作品，就呈现出鲜明的观念性，并且凸现油画的中国文化气质，如他的肖像画《雕塑家李象群》，对人物的精神气质进行了深入的刻画与表现。

胡建成在进行研究生课题设置时，提出了“写实油画与油画的观念性研究”的思路，在靳尚谊先生的建议下改为“写实油画的观念性研究”。胡建成对写实油画的特征有深入的了解，对其发展充满信心，他认为：“尽管写实油画面临重重压力，但写实油画也有其明显的特殊性，比如形象表述的直接性和视觉上的真实性，这对于将近百年历史的中国油画而言，更有利于在世界绘画平台上建树形象，一张生动的中国面庞已无需再说明它的中国性。何况在艺术趣味、色彩、结构等各个方面都可充分展示期特有的中国文化特质。

……观念在这里我觉得体现在两个方面，一方面是画家在作品中表述出对人生和历史的态度；另一方面是艺术家对待艺术的态度。希望通过对这一课题的学习，学生触及的是有关人与艺术关系的研究、艺术与当代生活关系的研究。进一步讲，所谓的观念，应该是我们中国人对待艺术的观念，并逐步寻求表述它的当代方式。”（《来自中央美院一画室胡建成工作室的报告：写实油画的观念性研究》，《中华儿女》（海外版），2012年第4期。）

回首来路，油画系第一工作室在中国油画的发展史上留下了鲜明的足迹，在中国油画的教育史上做出了应有的贡献，涌现了许多中国现代油画史上的著名画家和经典作品，推动了中国油画教育体系的发展。50多年来，从吴作人、艾中信、韦启美、戴泽、梁玉龙、靳尚谊、吴小昌、王征骅、潘世勋、陈丹青、孙为民、杨飞云、王沂东、朝戈、胡建成、高天雄等先生到今天的青年学子，油画系第一工作室历经艰难曲折而真诚无悔，为中央美术学院的发展竭尽全力，以令人信服的成就证明了画室制教学的持久的生命力，这就是第一画室的道路，也是中国油画教育的发展之路。

2013年12月11日

时间！时间设计、设计时间

展览时间：2013年3月7日至2013年4月10日

展览地点：中央美术学院美术馆3B展厅

主办机构：中央美术学院/中央美术学院美术馆/意大利米兰三年展设计博物馆

协办机构：沛纳海（Officine Panerai）/意大利驻华大使馆文化处

策 展 人：西尔瓦娜·安妮齐亚里柯（Silvana Annicchiarico）、简·凡·罗森（Jan van Rossem）

展品数量：约74件（组）

展览介绍

“时间！时间设计、设计时间”展览于2013年3月7日至4月10日在中央美术学院美术馆展出。本次展览是中央美术学院以及中央美术学院美术馆携手意大利米兰三年展设计博物馆合作举办，获得沛纳海（Officine Panerai）的支持以及意大利驻华大使馆文化处的协助。（图1）（图2）

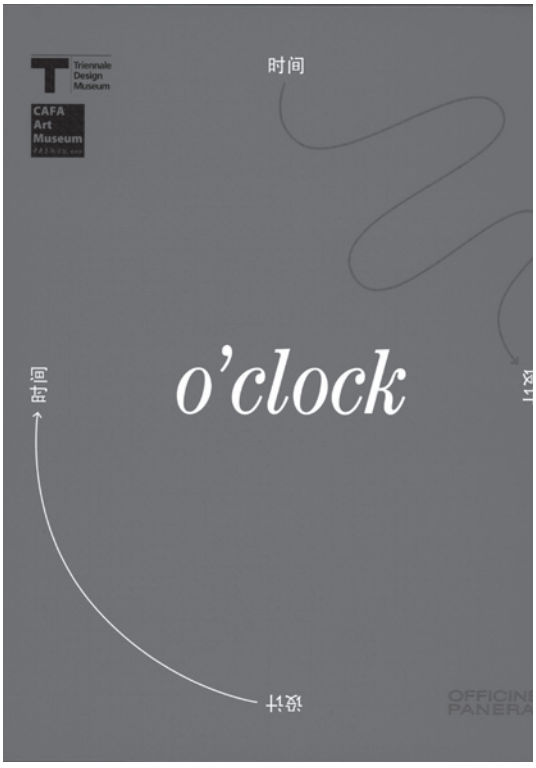


图 1 海报图片

展览展出来自米兰三年展设计博物馆的作品68件（组）。作品类型广泛，涵盖设计、装置、影像、玻璃等。其中包括达明·赫斯特、米歇尔·桑斯等国际著名艺术家的作品，还有Fabrica工作室、Vinta设计、Front设计工作室等设计界知名工作室的精彩作品。展品涉及的领域不仅限于美术、设计，观众还将有机会看到音乐家约翰·凯奇的经典作品《4分33秒》等。为更好的和中国观众产生共鸣，本次展览特邀四位中国艺术家参展。

本展览从“时间”的概念谈起，探讨其与艺术的关系。由众多艺术家和设计师从不同角度诠释这一人类文化中的基本概念之一。来自意大利的策展人西尔瓦娜·安妮齐亚里柯（Silvana Annicchiarico）及简·凡·罗森（Jan van Rossem）对展场的精心布置成为不可错过的“作品”之一。除按照“时间是如何量度的？”、“如何表现时间的流逝？”、“如何感受时间的存在？”三个部分对展厅进行区域划分外，他们还利用了“光线”



图 2 开幕式现场图片，徐冰副院长致辞



图 3 王璜生馆长主持开幕式

这一与“时间”密不可分的元素来呼应主题，在第二个 “如何表现时间的流逝？”的空间中屏蔽掉了自然光线，在人工照明的环境中感知时间的穿越。此外，除了常规参展路线，还特意设置了一个快速通道，以一种调侃的方式善意地提醒人们你在匆匆浏览的同时或许错过了更多的风景。

配合本次展览，我馆举办了多场公共教育活动。

前言一

文/王璜生

在2004年“第五届上海双年展：影像生成”上，中国艺术家徐震的参展作品是，将上海美术馆钟楼上大钟的分秒针调变为急速的转动。这令看惯了这钟楼的上海城市的居民们一下子不知所措，究竟是我们的生活节奏出问题，太快了，成为了这个城市和这个世界的匆匆过客？还是“时间”本身出现了问题，我们生成在有问题的“时间”里，我们被“时间”如何生成？“时间”的问题和有问题的“时间”，成为了一种社会和人生的现实，同时也成为了艺术诘问和表现的对象。艺术可能超越于社会与现实，去追问和表达社会与现实无法解答清楚的问题，如“时间”，如“空间”等等。从原始社会的先民们，到古希腊的哲人，中国春秋的先贤等以来，无不追问过“时间”的定义、性质、形态等种种问题，而往往难于自足其说。然而，作为一种追问和表达，在艺术表现中，就从没有停止过。甚至，“时间”的不可捉摸和丰富性，给艺术家提供了非凡的想象“空间”。艺术家在“空间”中也不断地追问和表达着“时间”。对于艺术家或时间的感受主体的人来讲，“时间”并不仅仅是物理的存在，不仅仅是光粒子的射程，不仅仅是一去不复返的过程，而更是我们的一种心理存在，一种“生命”的丰富内容和体验过程，一种与我们的情感、记忆、文明、积累、分享等等联系在一起的个人性和公共性的存在。艺术，正是这样的表达和记录，思考和体验的有效方式。（图3 ）

这次，由意大利米兰设计博物馆策划组织的“时间！时间设计，设计时间”展，带来了当代艺术家和设计师对“时间”问题的新的追问和表达，正如策展人简・凡・罗森所言：“本次展览的主题是通过神秘之物、艺术品、充满幽默感（搞笑）的创意和对稍纵即逝这个概念的哲学

性质得出的观察结果将时间形象化。多媒体展示的方式启发观众微笑、惊异和思考”。也许，我们可以通过这样的艺术展览，获得对“时间”的一种新的思考、认识和体验。

感谢意大利驻华大使馆及文化处！感谢意大利米兰设计博物馆和策展人！感谢为这次展览在中国成功举办做出努力和贡献的机构和个人！

2013年1月25日于北京

前言二

文/西尔瓦娜·安妮齐亚里柯

从本质来说，批量生产的工业品几乎都在设计前仔细考量过它们和空间的关系，但没有仔细评估过它们和时间的关系。空间总会给设计产品带来双重挑战：一方面，需要具备功能，还要满足非侵入性、灵活和紧凑的空间占有（可堆叠性、装填性、模块化、便捷性等）。双重刺激给大量产品的设计和生产打上了深刻的烙印，这些产品设计之初试图实现无所不在，但同时也清楚地意识到它们无法久远流传。和时间的关系事实上能够掩饰：保证产品不显露老化的痕迹，或者保证产品生产时间不要过长。时间很大程度上被视为一种挑战，而时间通常成为一种威胁：过长的生产时间（和成本）带来的威胁，过多的老化痕迹带来的威胁。大多设计者更多着眼于毁损或时间风险，而不是机遇。（图4）

但被比喻为金钱的是时间，而不是空间。先哲的智慧昭告的只有时间的价值（而非空间）。

一、对古董的眷恋

有一种特殊的产品，从其本质而言，有人会说，总是免不了地逃脱工业生产极速效率所追逐的时间这个驱魔术，甚至把时间积淀下来的痕迹转化为附加值。显然这就是古董了。古董体现了西方社会的两个神话：对起源的记忆和对真品的痴迷。让·鲍德里亚给古董和舶来品、巴洛克艺术品和原始物件分类，还有那些不再尊崇功能主义、对应着不同种类的器物（见证、记忆、身份证明、怀旧……）。法国符号学者写道，古董“不再有任何实际的应用，其作用仅仅就是一种象征。但并非功能缺失，也并非只具备装饰性。而是在体制当中有具体的功能：表示时间。”[1] 从这个视角来看，古董其实就像存在于现世的遗物：证明着过去的存在。而功能性产品“只存在于现世，存在于象征的或实际的需要中，”[2] 古董给了整个物品系统得以用过去时态讲述的渊源。此外，从这个角度看，年份是文化的产物，把被时间废弃、不再具有功用的物件变得具有消费价值、和现世相匹配。简言之，有了古董，过去也成为消费环节的一部分，以至



图 4 西尔瓦娜·安妮齐亚里柯发言

于所有的“跳蚤市场，”私人藏品或古玩市场都不足以满足“西方资本家内心深处无限的怀旧和原始主义情结。”[3]而自相矛盾地，鲍德里亚却得出煽动性的结论：只有赝品才有希望满足人们对真品的热望。

二、克洛诺斯和凯洛斯

不是只有古董才能象征时间，至少还有一个大类的产品能够明确地成为时空的象征，就是为计量时间而设计、生产的产品。在人们沉迷于（或者需要）计量时间的背后，所有文化和文明都存在一个悖论。诺伯特·埃利亚斯在短文《时间》的开篇部分明确提出：“物理学家有时会说他们能测量时间……但我们既看不见，也感觉不到它，听不到，尝不到，也摸不到。仍旧在等待答案本身就是一个问题。我们怎么能计量自己感官无法感知的东西呢？一个小时的时间无形无迹。”[4]实际上，人类开发的所有计量时间的程序和技术装置都基于一个想法：时间是一个诡异的东西，是一种约定俗成的东西。人们提出了一个社会时间，这个时间不一定和个人时间吻合。古希腊人很清楚这些，在他们围绕时间发明了两种原型图——克洛诺斯和凯洛斯的时候就已经非常了解了。克洛诺斯吞下了自己的孩子然后又吐出来[5],这是神话中一个时间场景的描绘，表现万物产生、消亡、重生的周期性路径。凯洛斯更是处于“时间之中，”描述的是特殊情况发生时的那一刻。克洛诺斯定量，凯洛斯定性。克洛诺斯是连续循环的，而凯洛斯只是偶尔发生。克洛诺斯是时钟的循环时间，凯洛斯是经历的变化时刻。在希腊神话中，我们必须记住：唯一一个幸免于难且最终推翻克洛诺斯的是宙斯。这似乎也在暗示：时间决定上帝的王权和最高形式的权力。拉丁语中的Tempus和templum的词根相同：在前现代文明社会，时间的词根和某种宗教观念有关。

三、时间机器

我们的生物钟，就像鲍迪尔·荣森写的那样：“每天、每小时、甚至每分钟都以不同的方式运转。所以并不是非常可靠。”[6]时钟时间的基本前提，另一方面，依靠但不受限于个人体验。它作用于人际关系。诺伯特·埃利亚斯将其定义为heteroconstriction，因为时钟是“沿用统一循环序列模式事件的社会标准化序列，如小时和分钟。”[7]事实上，时间的可测量性及对测量的接受程度，至少自14世纪机械钟发明之后，就已经成为西方文化的基础之一，自此后，于19世纪末期成为工业现代化的内在因素，工业现代化引入了官方时间，对标准化计时产生了显著直接的影响，在全球范围内开始应用[8]。事实上在20世纪初期，格奥尔格·齐美尔把准时当做超越个体的时间框架中规范都市活动的前提[9]，而迪尔凯姆坚持认为管理时间为社会关系排序是社会的责任[10]。如果我们不认可测量时间的方法，那么怎么约会？怎么开始典礼？怎么计算假日？怎么确定合同期？社会时间是一种人造产物，是一种习俗惯例。在近期播出的美国连续剧《迷失》中，我们看到：孤立无援的坠机幸存者在一个不知名的海岛上发现了一个计时器控制的舱室，时间周期是108分钟。每个周期结束前，这个群体的一个成员必须按下一个按钮，重新启动计时器，重置为108分钟。如果不能按时完成上述动作，就会危及岛上幸存者和整个群体。对于《迷失》中的人物来说，如此武断的计时方法却是强制性

的，以至于已经凌驾于其他传统的时间计量形式之上（小时、天、星期）[11]。简言之，人类制定、计量和分享的所谓社会时间的方法和机制随着时代、形势和文化变迁而改变。雅克·阿塔利在他的精彩文章《时间的历史》中形象地做出了描述："国家历史和时间改变的每一个重大转折点，都是变革的标记。日晷、沙漏、天文钟、怀表、航海时计、工厂打卡机都能展示某些侧面。甚至今天，我们的未来，留下的瑰宝、遗迹、希望和梦魇，都会构成我们利用时间和我们利用时间的意义不可分割的部分。"[12]这段引述中最后几句话确定了时间的特性，这个特性意义非常重大。时间不仅仅是人类唯一的拥有、我们唯一的财产，还和我们的存在、我们在时间维度中对自己无可避免的定位相关。但当我们说自己能"节约时间"的时候，我们所指的是哪个时间？社会时间还是个体时间？工作时间还是休息时间？清醒的时间还是混沌的时间？历史上每一个新建国家要做的第一件事就是改革历法，拥有时间和体制。因为从始至终，时间都和权力关系密切。

四、在市场、在客厅、在口袋里

日晷、沙漏、滴漏、老爷钟、腕表、怀表、原子钟、石英钟、布谷鸟钟、数字时钟，用于计量时间的工具成为全城人目光（《日晷》）或听觉（《钟声》）的焦点时，诞生了时间。后来，剂量时间的工具被放在了资本家客厅的正中央，几乎成为家中的长期祭坛或者庄严的图腾，通常位于大理石和水晶布景的中央（《老爷钟》）。进入另一个时期，时钟不再是客厅中不能移动的东西，变得便携起来，成为可以随身携带的物品，戴在手腕上，或者揣在口袋里，用贵重的金属链拴着。无论是否在社会、家庭或个体中占有一席之地，时钟总是诚实可靠的。毫不奇怪，它曾风靡一时。它充当刹车，以其假设的客观性，叫停我们内心的无法无天和异质。正如让·鲍德里亚写道："时钟是我们的机械心脏，打消我们对于自己内心的疑虑……"[13]

历史上，设计介入时间计量器械类型似乎总是合理合法。限定在意大利案例范围内，想想一些例子，比如50年代，基诺·瓦尔为Solari设计的机场分裂式襟翼和远程显示器上的丝印数字；或者60年代恩佐·马里为Danese设计的Timor和Formosa——分别安装在书桌和墙壁上的两种万年历；再或者阿尔多·罗西、安德烈·布兰奇、阿切勒·卡斯蒂格利奥尼和埃托勒·索特萨斯为Alessi设计的腕表和布鲁诺·穆纳里的试验，从1945年的OraX到他最后的项目——1997年的《自由的时间》表，我们后面还要讲到。

但到今天是否还是这样呢？今天，随着数字钟表的出现，电子时间静静地闪烁在视频电话或者iPhone显示器上，没有微弱的滴滴答答，也没有指针瞬间的抽动，时钟成为一个突变的异种[14]，逐渐地消失，成为残留之物。其发展轨迹在很多方面都能成为典范：从最初的粗制滥造，到后来的精密准确，再到最后的精致豪华。的确让人迷恋！一言以蔽之，时钟成了收藏家的珍爱之物。维托里奥·马尔齐斯说道："手表成了小配饰。毕加索制作的一款手表，开创了艺术收藏的先河。基思·哈林、福隆、米莫·帕拉迪诺、瓦勒里奥·阿达米、横尾忠则、波·巴里和皮埃尔·阿勒钦斯基都曾设计出著名的款式。阿尔弗雷德·霍夫昆斯特受红辣椒、黄瓜、鸡蛋和培根启发，设计了"再来一次"系列[15]。外形打败了功能，相对化、模糊化了功能。时钟从人工机械产品，变成了具有审美或者说玩赏价值的东西，为人们所狂热追逐[16]。此外，艺术也早已将时

钟打造成反映、反思和挑衅之物：德·基里科将手表悬在超自然的谜团中（《时间之谜》，1911）；达利改变了时钟的形状，将其液化，使之柔软如棉，仿佛被无意中穿过的时间而空乏透支（《记忆的执着》，1931）；阿里杰罗·波堤在表盘上标出生产年份，如此便可为主人计算现在距其设计、制造的时间跨度，从概念上重新语义化了时钟《Orologi》，1977-1994）[17]。

那么，对于一个经历过彻底的重新语义化和重新功能化过程的产品，设计还能再表达什么呢？关于主题“时间”还能再说些什么呢——这个至少表面看来，相比绘画、戏剧和摄影而言，较少谈论的主题，从莫奈在一天中不同时间完成的多幅《鲁昂大教堂》，到沃霍尔《帝国》（1964）对纽约帝国大厦长达8个小时的连续镜头中，我们都看到了时间，感受到时间的不停流逝。“时间”展要回答的就是这些问题。

五、钟点

这不是一个沿用历史方法的展览，它并不收录时间记录的历史，也不记录设计和计时工具之间的关系，按照时间顺序，工具从日历演化为时钟。“时间”是对新千年之初开始，当代产品或设计和时间以及相关问题之间的关系的同步研究。

简言之，克洛诺斯给“时间”的支持似乎不如凯洛斯多。“时间”力图成为首当其冲的一次机会，一个时机。展览并没有表现展品的逻辑或时间顺序，只是按照时钟促成的认知类型集中展示了一系列展品。凭借这种信念，刺激了某种东西的出现。

最初，展览选择了西方文化和传统中详尽描述的时钟和设计，但当“时间”登陆中国时，这些2011年意大利展陈列的展品和人工制品都被增加了中国设计师和艺术家创作的作品，有些是专为本次展览制作的，借以产生不同文化和传统中不同计时方法的相遇和抗衡。专为各个展场设计的中国产品都被重新编组，分散到展览的其他展区，试图建立一种对话，持续对比跨越、吸引并包含各种文化的主题。

选择的展品主要分为三类：

a. 贯穿时间和被时间贯穿的展品；

b. 丈量时间的展品；

c. 描绘时间的展品。

“时间”为穿越或跨越时间的展品提出了很多项目，如默里奇奥·蒙塔尔迪的《昙花一现的图像》就创造了蘑菇和塑料之间的共生关系，意图将分解过程从有机材料转入不可降解的合成材料，不再把设计看做是设计一个产品，而是激活必须按时完成的一个程序；还有贾善国的《7分钟等于7年》。

关于计量时间的工具，展示了可触计时器（《计时器》）、不显示时间，但允许用户自己设定时间（《你的时钟》）、钟点不按照指针位置计算的时钟（斯蒂芬·斯汤贝尔的《钟》）、计算退役前实际累计工作时间的时钟（朱利安·贝迪尔的《勤劳一生的钟》）或者讽刺性地演绎自己名称和传统的时钟（米歇尔·桑斯的《布谷钟》，用一只真的填充布谷鸟作为支架）。

而参选本次展览的作品象征且代表时间，它们都以不同程度的符号象征和隐喻达到目的。如果《花瓶钟》用钟锤不停地敲打塞夫尔的瓷花瓶，演示了时间如何在一个较长的期间内裂缝、分离和破碎，那么与之相对比的是杯子《残痕》，通过损耗展示时光的流失，说明时间不一定都会导致磨损，也能丰富和完善。《永恒》和《大号冷冻花瓶》让短暂或者渺小的事物成为永恒，在不同的时间应用青铜的效果或者冰的效果，创造出一种永久的错觉。《琥珀椅》——留住不朽的记忆是在专门创作的无机展品中留下有机印象的经典案例。在《世界年龄》中，人口统计学再次成为数个象征世界上某些国家人口年龄的陶土花瓶/宝塔模型，而马丁·巴斯（《清扫钟》）的视频装置回顾了诸多与戏剧、舞台和表演相关的时间。

总体而言，展览展示了在布鲁诺·莫拿利的演讲之后，从“功能主义”痴迷中“解放”出来的作品。他的最后几件作品《自由的时间》（1997）采用了一个语义学上非常模糊的名称。他展示了一个12个圆盘构成的非时钟作品，12个盘能够根据用户的动作移动和旋转/自由滑动，提示时钟的概念，时钟已经不再能统一和标准报时（克洛诺斯时间），但却以其随机性、任意性和机遇性（还是凯洛斯）说明个人对时间体验的多样性和异质性。莫拿利的设计甚至在理论上可以作为现代对于时间设计思考中的基础行为：有意识地为他人贡献力量，这些人的理论深度、哲学启发性和划时代紧迫性与安迪·沃霍尔影片时间试验应相差无几。或者从艺术家罗曼·奥帕卡的“死亡艺术”（时间在面部和身体上留下的痕迹）的摄影和视觉反映，或者从王颖的电影《烟》（1995）中对那些年复一年，每天早上8点钟在曼哈顿人行道同一个点上拍摄自己商店橱窗，保留时光轨迹的烟草商的调查，或者一次又一次，通过一帧又一帧画面，得以静观时光的流淌。

六、同时

恰逢其时的反思，这是设计三年展博物馆自创立之初就深入骨髓的基因代码，对永久、暂时和顷刻即逝的理性思考总能催生建立变异博物馆的决策，“时钟”却不会也不能宣布无以为继。事实上，来到中国证明此展行程迈出的每一步都能丰富和扩大最初的选择，行程的目的也是要长此以往并发扬光大。展览的主题的确属于每一个文化，帕特里西亚·乌尔奇奥拉的展品设计既敏锐又强大，把展览作为一个旅程、一条道路和一次体验呈现，有趣、有意、深刻、抒情，但总是不可避免地有失公平。流逝的和决定性的时间最终随着媒介社会的出现而走向终结。媒介消费深刻改变了我们的时空体验和我们对存在于这个世界的认知。不仅仅因为媒介错乱了所有以往的“自然”时间体验，更是因为它们迫使我们把它们的时间和节奏变成我们自己的，训练我们去学习、去分享。例如今天，网络给了我们前所未有的时间体验，成为“体验同步性，带来共享交流的地方，因此建立一个同步的时间体系成为一种必须。”[18]生命一旦被劳动时间和/或消费时间所掌控，设计就会集中表现其中的时间，如体验、工作、消费的重叠上。选择的时间就会成为游戏时间、休闲时间、间隔时间、浪费的时间；发呆的时间、无所事事的时间；沉思的时间、创造的时间等。

注释：

[1] J.鲍德里亚（Jean Baudrillard），《客体系统》（Le système des objets），Gallimard, Paris 1968, p.104.

[2] 同上,p.106.

[3] 同上,p.119.

[4] N.伊莱亚斯（N. Elias）,《论时间》（ Uber die Zeit）, Suhrkamp出版社,法兰克福，1984（英文版由University College Press出版,都柏林，p.12).

[5] 在神话中,克洛诺斯是泰坦, 天空之神乌拉诺斯和大地之神盖亚的儿子,乌拉诺斯和盖亚是卡奥斯的子女。克洛诺斯帮助母亲摆脱了正躺在她身上父亲的父亲,以防止已经受孕的孩子离开她的子宫。之后克洛诺斯用镰刀阉割了他的父亲，将他的身体扔进爱琴海,然后代替他父亲成为世界的统治者。但他的父母已经预言他会反过来被自己的一个儿子推翻,每当他与瑞亚的孩子出生,为避免被推翻，克洛诺斯就会吃掉自己的孩子。只有他的第三个儿子宙斯，在母亲的保护下免于一死。宙斯长大后，引诱父亲服下催吐剂，使克洛诺斯将之前吞下的子女都吐了出来。

[6] 本特·杨森（B. Jonsson）,《解开时钟：十论我们与时间的关系》（ Unwinding the Clock: Ten Thoughts on Our Relationship to Time）, Houghton Mifflin Harcourt, New York 2001, p.22.

[7] N. 伊莱亚斯, 同上引, p.12.

[8] S. Kern,《时间与空间文化》（ The Culture of Time and Space 1880-1918）, 哈佛大学出版社，1983. Kern recalls that as late as 1870, before the introduction of “official time” in 1883, “if a traveler from San Francisco from Washington set his watch in every town he passed through, he would set it over two hundred times” (p.12).

[9] 齐美尔（G. Simmel），《大都会与精神生活》（The Metropolis and Mental Life, 1903）（英文译本，纽约，自由出版社，1950).

[10] 杜克海姆（E. Durkheim）：《宗教生活的基本形式》（The Elementary Forms of the Religious Life, 1912,（英文译本，牛津大学出版社，2008).

[11] 关于失去的时间，参见F. Di Ruzza与R. Rafele的《失去的时间》（Lost Time）。《失去的记忆与图像之表征》（La rappresentazione della memoriae l’immagine del tempo in Lost），见F. La Rocca, A. Malagamba 与V. Susca主编《日常英雄》（Eroi del quotidiano）。电视系列节目，Bevivino出版
社，米兰-罗马，2010。

[12] 阿塔里（J. Attali）：《时间史》（Histoires du temps），巴黎Fayard出版社，1983。但是关于时间与社会的关系，另参见齐博拉（C.M. Cipolla）
的基本著作《时间机器》（Le macchine del tempo）、《时钟与文化》（L’orologio e la società (1300-1700)），Il Mulino出版社，博洛尼亚，1980.

[13] 鲍德里亚，同上引，p.34.

[14] 本特·杨森指出，尽管以带有两根指针的时钟来表达时间，是对天空中的太阳的自然时间的再现，数字时钟的特点之一就是与宇宙毫无关联。也许，数字手表正是一种征兆，表达了“比我们可以想象到的更为深刻的理想化的中断。或许他们提示着我们，事实是计时器的本质不再包含于显示自然时间的过程中，而只是人造时间。”本特·杨森，Dieci pensieri sul tempo, 同上引, p.80.

[15] 马齐斯（V. Marchis）：《时钟》（L'orologio），见纳齐(M. Nacci)编《日常物品：当代生活的技术革命》（Oggetti d'uso quotidiano：Rivoluzioni tecnologiche nella vita di oggi, Marsilio），威尼斯，1998, p.177.
[16] 关于崇拜物和产品，另参卡尔玛诺拉（F. Carmagnola）编的《拜物工厂：爱的对象》（La fabbrica del cult：Merci da amare），见《链接》（Link Ricerca）杂志，no.3,1999.
[17] 关于时间在视觉艺术中的再现，参见巴斯托（A. Busto）编的《编年：从巴洛克到当代的艺术时间》（Chronos：Il tempo nell'arte dall'epoca baroccaall'et à contemporanea），Marcovaldo出版社，卡拉里奥，2005.
[18] 乔奥丹诺（V. Giordano）：《时间》（Tempo），见A. Abruzzese编的《传媒词汇》（Lessico della comunicazione），Meltemi出版社，罗马，2003，p.585.

前言三

文/简·凡·罗森

2009年4月，正值“移动沙龙”在米兰一条僻静街道的小仓库开展之际，此处远离“设计周”的喧嚣，不可思议的事情正在这里真实地发生：挂钟里竟然关了一个人，他的脸在乳白色的玻璃后面清晰可辨。每次间隔一段时间，关着的人就要用手擦干净画上去的指针，再画上另一个略微前进的指针。有些观众无限沉迷于此，有些观众则大惊失色，悲悯大钟里那个负责标记时间的可怜家伙竟有如此凄惨的命运。房间对面的墙上放映着一段影片，两大堆高高耸立的垃圾，一堆稍高，一堆稍矮，两堆垃圾在图像正中沿着两个移动的蓝点连成一片，近距离观察就会发现那是穿着蓝色工装裤的垃圾收集工。这个场景是从上俯瞰拍摄的。垃圾收集工正在以顺时针方向清扫面前的垃圾堆。他们不时地把较矮的那堆垃圾移到前面一些，每次都是按顺时针方向。（图5）



图 5 展览现场图片

我发现自己也久久凝视着这一幕，仿佛着了魔。我不知道自己这样子站了多久，可能已经过了一刻钟，或是半小时，在看表之前我意识到这并不仅仅是一个荒谬的作品，也是一种时间表述方法的方式，这是现实、真实的时间，转瞬即逝。其实我应该更早一些意识到的，我正在观看的是荷兰设计师马丁·巴斯的“真实的时间”项目。

这是一种全新的体验，一种体验时间流逝的非正统方法，一种让人着迷而又让人惶惑的娱乐形式，

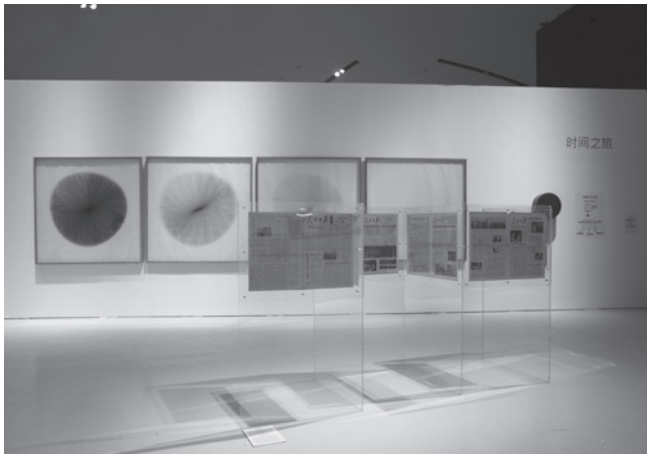


图 6 展览现场图片

一场报时的目的反而成为附属的精彩表演。或许在今天，报时已经成为次要目的？是否因为不论我们身在何处，每一台电子仪器总是会告诉我们时间？马丁·巴斯的行为是否更应该被解释为为了表明时间的意义（这个意义如今已经越来越少了）而做出的舞台演出？一直以来，时间都是人类存在的关键性事件：客观上可以衡量，但主观上却以迥然不同的方式逐步展开；客观上不断移动，但主观上却定格在记忆中；客观上永远流动，但主观上却被看做昙花一现的存在。

从上古时代开始，生命的飞逝就已经成为一个重要的命题，吸引着艺术家的目光。使用测量工具，特别是时钟来描述时间这种无形无迹的现象是一项非常具有创造力的事业，工匠和艺术家从古时候就献身于斯，自20世纪开始，设计师也投身其中。

随着艺术和设计日益趋同，近年来，人们的兴趣不仅仅转向建造测量时间的仪器，也转向对时间主观印象的形象化。自新媒介和互联网在全球范围内传播开始，对于使用“Facebook”长大的一代人来讲尤其如此，一个人的物理存在不再是有效参与的必须要求，时间和空间在群体意识中已经被赋予了新的意义，至少有别于虚拟世界出现前的那个意义。近年来，数量惊人的设计师，特别是青年设计师都以这种转变作为作品的主题——日常物品被系列化制作，但同时也是艺术品。

有长短针的面盘和虚拟数字构成了视觉材料，用这些材料，设计师们上演了媒介的转换，或者说意义重大的转型。借此，信息和印象依次触发，有别于直截了当的时间表述。新一代的设计师因此（不自愿地）担当了哲学家的角色，用他们的作品启发出体验时间流逝的新方法，也激发了对时间、速度和短暂的反思。

设计过程中对时间现象的兴趣越浓，我就更加意识到多年来，时常会遇到青年设计师不同寻常的夸张的创作，这些作品试图与时间这一主题达成共识，有时直接以规划新的时间展示方法的方式，有时又间接以物体象征过去、形成、诞生，这些物体凝固了过去的时间，在或快或慢的提炼过程中被人们所感知。

举办本次展览的念头因此而萌生。本次展览的主题是通过神秘之物、艺术品、充满幽默感（搞笑）的创意和对稍纵即逝这个概念的哲学性质得出的观察结果将时间形象化。多媒体展示的方式启发观众微笑、惊异和思考。

展览的作品描述了时间的流逝，如苏珊娜·赫特里奇的《时间粉碎机》，在每一天过去之后，当天的日历被撕成碎片，这是一种相当独特的战胜过去的方式；米歇尔·塔希尔的尺寸随时间流逝而变化的作品；一点一点形成最终形状的物品，如费尔南多·布里奇奥的《与乔托一起绘画》；看起来只会以慢动作运转的物

体，如克里斯蒂安·波兹玛用150块腕表组成的《钟》。

另一个独立的单元包含了被设定为消遣娱乐的作品，例如荷兰设计师马丁·巴斯的《清扫钟》，是一部将动作减到最少的短片，以及桑德尔·穆尔德以时间为主题的电子游戏《乒乓钟》等。

前言四

文/克洛迪奥·德·阿尔贝蒂斯

在90年的漫长历史进程中，米兰设计三年展早已习惯了以科学的严谨性解决艰深、复杂、开创性的新问题，以满足更多观众的要求。（图6 ）

“时间！时间设计，设计时间”展是过去几年中最具挑战性的了。事实上，虽然没有展示具体的表示时间的物品，比如时钟，但展览是在用思维去研究这个关于时间的项目。

因此证实在一个项目之初，构思或者开始创作之前，通常会有一个让人疲惫，有时又很快乐，也非常紧张的认知过程，对于那些多数时候参考日常使用或购买物品从事设计的人来说，包括我在内，这个过程是非常令人惊喜的。

虽然我没有资格评价展览的成果、艺术品和专门为这次展览制作的装置，但我觉得应该强调本次展览综合全面的研究工作，因为本次研究超越了国界，开创了全世界范围内最有前途、最有见地的创作过程。

尽管展览的目的是宣传意大利的精品设计，但我们不能以自我为中心自制枷锁，而是要以开阔的视野，就像研究重要的历史性主题时大家看待事物的方法一样。

时间就是这样一个主题，因其易逝而显珍贵，因其在游历或等待过程中能为己或为他人带来快乐而觉重大。

在此我要感谢中央美术学院美术馆的领导，感谢他们对本项目的信任，感谢他们遵循策展人西尔瓦娜·安妮齐亚里柯和简·凡·罗森选择的方法。承蒙意大利驻京使馆和意大利使馆文化处的支持，本次意大利和中国文化机构之间的合作在米兰和北京得以取得卓著的成果。

同时还要感谢我们的合作伙伴——“沛纳海”（Officine Panerai），该公司是意大利最新的高级腕表品牌，和“米兰设计三年展” 及“米兰三年展设计博物馆”都有战略合作关系。

总之，我希望北京的朋友愿意花费时间来参观本次展览。事实将证明他们花费的时间真正值得！

时间之轻，历史之重
——关于“时间！时间设计、设计时间”展

文/王春辰

时间是悄无声息的一种运动，人人都经历，但都是在不知不觉中发生。它看似没有形迹，但有维度；看似没有形状，但有方向。人是在生命的运动中来感觉时间，在自然的运行变换中来确定时间，而时间又是在空间中产生，因此中国人对时间的概念和认知，才从宇宙这个概念上加以体现：往古来今谓之宙，四方上下



图 7 新闻发布会现场图片，王春辰副教授发言

谓之宇。（图7 ）

因此，人类对时间有恒久的痴迷，似乎在不断挑战它、捕捉它、降服它，但时间依然恒定地向未来飞逝。时间是任何词汇都无法描述的，尽管我们发明了各种形容词、动词、刻度，但时间概念和实质都在爱因斯坦的相对论阐释下发生了变异，让时间的神奇性更加神奇，几乎让人忘记了还有时间的存在。

时间看似无味无嗅，但又是一道铁律，春夏秋冬循环运行，任何力量都无法扭转，因此人类对时间又肃然起敬：“时之义大矣哉！”（《易经》）时间之轻，实际是历史之重。人类的存在恰恰是以时间为尺度、为规约，引导着我们的行为和意识，如中国名言：“三十而立、四十为惑，五十而知天命”，就是贯穿在中国人意识里的一种人生时间段的准则。

正因为此，艺术也不断以时间为题，进行视觉思考，以视觉为手段来展现、显现、提示、象征时间的存在和意义。当我们说“艺术史”的时候，是指艺术在时间维度上的进展和变化；当我们说“时间艺术”的时候，是指艺术的呈现以时间的延展而进行，如电影、视频、表演；当我们以“时间”为概念而展开艺术展览的时候，时间成为对象，成为艺术的内涵，而艺术则作为媒介来揭示时间的意义，并且将不可触摸、无以形状的时间具体化和实证化，从而使观者再次在时间中回到时间的感知上。这就如我们是在写作历史中来证明历史，同样我们是在创造艺术中来显现时间。

在今天，在世界全球化、同质化的境况下，珍视时间、反思时间、视时间为神明，事实上也就是珍尊我们的生命价值，就是再次确认我们的历史意义，而这一切都是指向世界的未来。艺术家则意味着“执古之道以御今之有，以知古始”，作为恒定的当代，就成为系联古今时间维度的津梁，向我们敞露了他们对时间的态度和观点。时间因此被显露和说明，静对艺术便是静观时间而悟世道。

时间无言而尊，艺术则探微求真、以视觉思辨来抵达历史的彼岸和现实的依存。

2013年1月28日于中央美术学院，北京

卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展

展 览 时 间：2013年3月9日至2013年4月10日

展 览 地 点：中央美术学院美术馆1层及3A展厅

主 办 机 构：克鲁兹-迭斯基金会/中国青年出版社法国/ZBL艺书版权公司

联合主办机构：中央美术学院美术馆/中国美术学院美术馆/上海视觉艺术学院
香港科技大学艺术中心

策　展　人：尼克尔·辛德乐（克鲁兹-迭斯基金会主席）

展 品 数 量：41件（组）

展览介绍

2013年3月9日至4月10日，我馆举办了“卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展”。（图1 ）（图2 ）

法籍委内瑞拉艺术家卡洛斯·克鲁兹-迭斯（Carols Cruz-Diez）现年89岁，是欧普艺术最具影响力的代表艺术家之一，被誉为“色彩运动艺术之父”。他从上世纪50年代起开始创作具有运动感和闪烁效果的绘画，并通过自己的艺术实践探索视觉艺术与知觉心理之间的关系，在雕塑、装置、建筑设计、多媒体等多个方面都成就卓著。他的作品被多所重要的艺术机构收藏，如纽约现代艺术博物馆、伦敦泰特现代美术馆、巴黎蓬皮杜艺术中心、休斯顿美术馆等。

此次在中央美术学院美术馆的展览，是“卡洛斯走进美院”全国巡展的第一站，展出了卡洛斯为不同国家设计的具有建筑艺术里程碑意义的作品，为观众带来了绘画、摄影、装置，以及色彩与光影的现场体验，让大家亲身感受这位色彩大师作品的缤纷与绚烂。

同时，由卡洛斯·克鲁兹-迭斯编著、由中国青年出

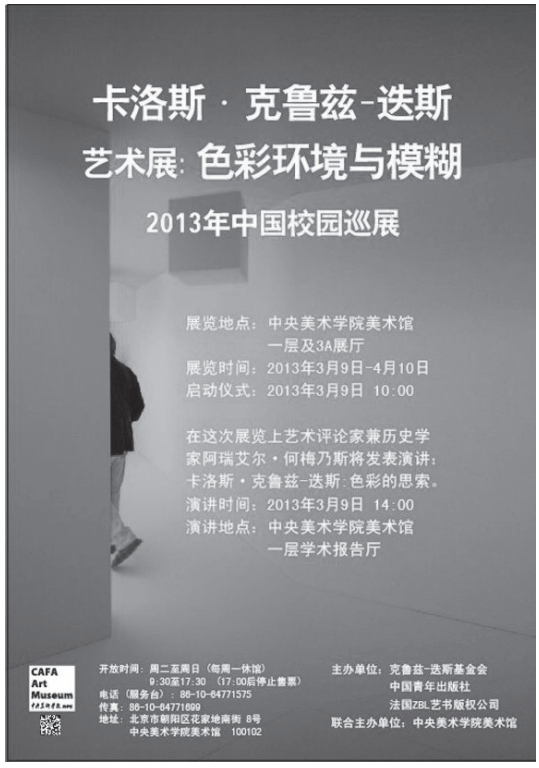


图 1 海报图片



图 2 开幕式现场图片，嘉宾合影

版社出版的《色彩的思考》亦正式在中国发行。中央美术学院美术馆专为此展举办了多场学术讲座和公共教育活动。

附录：

中央美术学院美术馆针对展览所做的访谈

题目	采访时间	采访地点	人物	媒体
《委内瑞拉色彩大师卡洛斯・克鲁兹-迭斯专访》	2013年3月8日	北京港澳中心会议室	卡洛斯・克鲁兹-迭斯	艺讯网

赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展

展览时间：2013年5月24日至2013年6月18日

展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/阿里吉·沙梭和海伦·奥利弗基金会

承办机构：北京缤缔文化发展有限公司

展品数量：147件

展览介绍

2013年5月24日至6月18日期间，为纪念意大利伟大的艺术家阿里吉·沙梭（Aligi Sassu）诞辰一百周年，在阿里吉·沙梭和海伦·奥利弗基金会的大力支持下，中央美术学院美术馆举办了“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”。（图1 ）（图2 ）（图3 ）

作为意大利现代艺术史上最具代表性的艺术家之一，阿里吉·沙梭七十五年充满生命激情的艺术创作融合西方二十世纪丰富活跃的现代艺术风格，以及意大利传统艺术的迷人意蕴，给后人留下了包括油画、壁画、陶艺、版画和素描等丰厚的艺术遗产。其色彩强烈、笔触无羁、富有诗意和动感的艺术语言，凸显了西方现代主义艺术当中未来主义、立体主义、浪漫主义、原始主义、印象派等多种艺术流派的发展逻辑，见证了整个二十世纪西方社会和文化艺术的变迁。本次回顾展将按照时间线索完整地展出了沙梭一生中不同时期的代表作品140余件，是迄今为止意大利境外规模最大的沙梭作品回顾展。



图 1 开幕式现场图片

沙梭与中国的渊源可以追溯到半个世纪之前：1956年，在新中国活跃开放的文化氛围之下，迎来了“解放后”第一个西欧艺术家访问团——意大利艺术家访问团，沙梭作为团长与其他五位意大利艺术家一起在北京、上海等地进行了访问交流活动，期间拜会我国著名艺术家齐白石、李苦禅等。北京帅府园美术馆（中央美





图 2 开幕式现场图片，谭平副院长发言　　图 3 开幕式现场图片，嘉宾合影

术学院美术馆前身）举办了“意大利访华美术家作品展”，吴作人、王琦为展览撰写了文章。时隔半个世纪，王琦先生回忆了当年展览盛况，为此次将在中央美术学院新馆举办的回顾展亲笔题辞，祝愿展览获得成功。这次访华活动促成了沙梭回国以后关于中国题材的创作，沙梭就中国之行做了大量日记和速写，这些文献资料也在此次的展览中首次向公众展出。

沙梭最具代表性的“红色的人”系列作品在此次展览中与广大观众见面，其原初质朴，神秘纯净的红色正如沙梭对中国怀有的一片赤诚。此次回顾展不仅是热爱中国的沙梭生前的最大心愿，更为广大的中国艺术爱好者研究沙梭艺术创作和二十世纪西方现代艺术史提供了不可多得的案例。

前言

文/王璜生

阿里吉·沙梭（Aligi Sassu）是意大利现代艺术史上最具代表性的艺术家之一，也是新中国之始认识的一位重要的西方现代艺术家。1956年，他作为意大利艺术界和知识分子界代表团团长率队来到当时被认为“红色阵营”的中国访问，并在中央美院美术馆的前身“帅府园美术馆”举办了“意大利访华美术家作品展”，吴作人先生、王琦先生等撰文评论这一被认为“新中国以来第一个西欧访华艺术家代表团”的展览，齐白石老先生热情接待他们，并曾用疑问的口吻问询这些“西方”的现代艺术家究竟画了什么和画得怎样。这些，都说明了在这一特殊的年代中西方及不同意识形态、文化阵营之间，阿里吉·沙梭们的到访、交流及展览所产生的深层意义。时隔半个多世纪之后，阿里吉·沙梭的展览又一次来到中国，又一次在中央美院美术馆，当然是迥别了“帅府园”的新的展览空间展出，使我们得以在欣赏阿里吉·沙梭艺术的同时，重温他曾为中国带来的现代艺术观念及在文化交流中扮演的角色，以及那样的一段不一般的政治文化历史，并更全面地认

识阿里吉·沙梭的艺术历程。（图4 ）



图 4 开幕式现场图片，王璜生馆长发言

阿里吉·沙梭的现代主义艺术历程契合及见证了二十世纪西方的社会文化史，一方面，他积极投身于动荡、焦虑及兴奋的社会现实及演变之中，用艺术的方式直面社会与人生，包括阶级、人民、战争、城市、生存、制度等，从而探询着平等、自由、生命等人类终极问题；而另一方面，他凸显西方现代主义艺术中未来主义、立体主义、浪漫主义、原始主义、印象派等多种艺术流派的发展逻辑，以探索、反思、实验的方式推进着艺术的发展，在油画、雕塑、壁画、陶艺、版画和素描等多个领域留下了丰厚而富有创造性的艺术遗产。

阿里吉·沙梭的艺术语言交叉着浪漫主义情怀与现实主义态度，融合西方二十世纪丰富活跃的现代艺术风格，以及意大利传统艺术的迷人意蕴，其色彩强烈、笔触无羁、富有诗意和动感，而造型沉实，透露出内在的生命感。正如他的代表性系列作品《红色的人》，一种来自内在的活力及尊严，与充满热情的张扬力量构成了对生命的赞美。而有意思的是，他1956年访华后创作的《新中国》，其构图、形象、色彩及观念，完全是“新中国式”的，与他前后的现代主义风格的作品拉开了很大的距离。其实，这正是艺术家的一种无拘无束创造力的体现及对现代主义艺术的丰富理解与表达。

为纪念意大利这位伟大的艺术家诞辰一百周年，在阿里吉·沙梭和海伦·奥利弗基金会的大力支持下，中央美术学院美术馆举办了“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”。这次回顾展按照时间线索完整展现沙梭一生中不同时期的代表作品140余件，特别是当年沙梭中国之行做了大量日记和速写，并于回国后进行的关于中国题材的创作，这些文献资料及作品在这次展览中也首次向公众展出。

深深感谢为这次阿里吉·沙梭回顾展所做出努力和贡献的机构及个人！特别要感谢“阿里吉·沙梭和海伦·奥利弗基金会”捐赠了阿里吉·沙梭作品为我们永久收藏，再续了阿里吉·沙梭与中央美院美术馆永久的历史之缘！

附录：

中央美术学院美术馆针对展览所做的访谈

题目	采访时间	采访地点	人物	媒体
《阿吉里·沙梭家人专访：他为艺术而生》	2013年5月28日	中央美术学院美术馆多功能会议室	文森特·沙梭·乌尔比纳、海伦妮塔·奥利瓦雷斯	中央美术学院艺术资讯网

直面——对全球气候变化的文化回应

展览时间：2013年5月24日至2013年6月19日

展览地点：中央美术学院美术馆3A展厅

主办机构：中央美术学院/伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）

承办机构：中央美术学院美术馆

策 展 人：克里斯·温怀特（Chris Wainwright）、大卫·巴克兰德（David Buckland）

展品数量：近40件

展览介绍

2013年5月28日，由中央美术学院、伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）主办，中央美术学院美术馆承办的国内首个气候变化主题展：“直面——对全球气候变化的文化回应”在中央美术学院美术馆开幕。（图1 ）



图 1 海报图片

“法韦尔角”是一个关注全球气候变化的国际非盈利性艺术组织。该项目在全球范围内邀请艺术家、音乐家、作家等艺术文化领域的各界人士与科学家们一起，在亲身体验全球气候变化与人类生活习惯之间彼此影响的过程中，通过与科学家的交流，构建跨学科的对话，并创作出反映全球气候问题的艺术作品。

展览开幕式由中央美院美术馆学术部蔡萌主持，克里斯·温怀特先生、中央美院美术馆馆长王璜生、“法韦尔角”艺术机构的创始人大卫·巴克兰德先生先后致辞。中央美院造型学院院长苏新平教授、中央美院美术馆副馆长唐斌也出席了此次开幕式。王璜生馆长在致辞中指出此次展览是中央美院与伦敦艺术大学交流项目的一部分，并希望对人类生存环境的关注成为艺术家的责任。大卫·巴克兰德先生在谈到本次展览时表示，对‘法韦尔角’项目来说，首次在中国举办气候变化主题展览具有里程碑意义，气候挑战显然已是全球面临的问题。大卫·巴克兰德先生希望本次展览能够促进正面

积极的探讨，思考我们的社会是如何一步步地陷入不可持续发展的道路的。他希望提醒并启发观众，以另一种方式去思考我们居住的自然系统。克里斯·温莱特教授说道：“这是一个重要的时刻，此时我们要问：艺术家和艺术教育工作者在气候变化这一紧迫问题上，在创造未来环境方面扮演什么角色，承担什么责任？艺术家和艺术机构总是会有别出心裁、引人瞩目的解决问题的方法，现在我们需要他们发挥聪明才智、利用杰出技巧去关注这场气候危机。”（图2 ）



图 2 开幕式现场图片，策展人克里斯·温怀特讲话

展览展出的是参加了2007年和2008年北极高地探险和2009年安第斯山脉探险的24位艺术家的作品，包括绘画、摄影、版画、装置、影像等多种形式。这些作品展现出一种新的思考过程，在其中，艺术家不再是如旁观者般居高临下的观望，而是在亲身经历和体验的基础上，阐发他们眼中，全球气候变化与我们的物质世界和精神世界之间的多重关系。

展览展至6月19日。

前言

本展览是伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）发起并组织的“法韦尔角”项目成果的一次集中展示。该项目在全球范围内邀请艺术家、音乐家、作家等艺术文化领域的各界人士与科学家们一起，前往北极等科考地探险，在亲身体验全球气候变化与人类生活习惯之间彼此影响的过程中，通过与科学家的交流，构建跨学科的对话，并创作出反映全球气候问题的艺术作品。该项目自2003年启动至今，已组织了7次探险活动，有超过70位艺术家参加。

此次展览展出的是参加了2007年和2008年北极高地探险和2009年安第斯山脉探险的25位艺术家近40件艺术作品，包括绘画、摄影、版画、装置、影像等多种形式。这些作品展现出一种新的思考过程，在其中，艺术家不再是如旁观者般居高临下的观望，而是在亲身经历和体验的基础上，阐发他们眼中，全球气候变化与我们的物质世界和精神世界之间的多重关系。

此次展览也是我院与伦敦艺术大学展览交流项目的一部分。展览期间，我馆举办了“艺术与全球气候”专题讲座，两位策展人克里斯·温怀特和大卫·巴克兰德为我们进一步阐释了展览作品的创作动机、创作手段、创作思想以及作品背后的故事等。

格里玛尼萨·阿莫罗斯：镜像连接

展览时间：2013年6月2日至2013年6月22日

展览地点：中央美术学院美术馆1F展厅

主办机构：中华人民共和国文化部/秘鲁大使馆

承办机构：中国对外文化集团公司/中央美术学院美术馆

展品数量：1件

展览介绍

2013年，北京中央美术学院美术馆与中国对外文化集团公司承办了由秘鲁艺术家创作的灯光装置艺术展“镜像连接”，展出时间从2013年6月2日持续到2013年6月22日。此次展览由中国文化部与秘鲁大使馆联合主办，中国对外文化集团公司与中央美院美术馆共同承办。（图1 ）

格里玛尼萨·阿莫罗斯（生于秘鲁，利马）是一位跨领域的艺术家，她在社会史、科学研究和批评理论领域兴趣众多，对她的作品影响很大。她运用雕塑、影像和灯光创作的作品为我们阐明了对个体与团体观念的理解。

阿莫罗斯的艺术和现代科技，给予了我们信息、联系和创造的力量。她希望能够探索自然灵性和现代科技的二元性。“我们现在运用的科技力量，在3000年前人们会认为这是神迹。”

格里玛尼萨·阿莫罗斯讲述“镜像连接”：“走进由建筑大师矶崎新设计的北京中央美术学院美术馆时，我被大厅所呈现的亮度、张力以及矶崎新式的纯粹线条所吸引。我认为美术馆不仅仅为展览而存在，它也能为艺术家提供灵感和挑战，进而与观者分享。借此次机会，我将创作过程中的不同方面结合起来，其中包含对非对称性平衡、运动及光的无限性的探究。正如身处美院美术馆大厅中带给我的感受，我的所有思绪汇集而成了作品‘镜像连接’，一件能连接我们自身、空间及作品本身的艺术创作。”

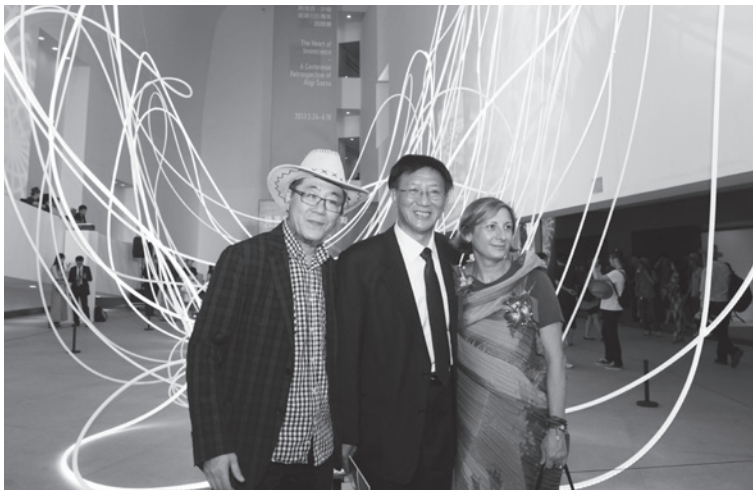


图 1 开幕式现场图片，嘉宾合影

信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展

展览时间：2013年9月20日至2013年10月15日

展览地点：中央美术学院美术馆1F展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/中央美术学院设计学院

承办机构：亚洲设计出版工程/北京星月吉祥国际文化发展有限公司

协办机构：英国大使馆文化教育处

策 展 人：周姜杉、龙心如

展品数量：20余件

展览介绍

信息可视化的概念已行之有年，是设计师对于复杂与庞大的资讯的一种设计与整理。他们将资料转化成图像与符号等，对新闻报道、平面设计、产品设计、程序设计等艺术和科学领域有深刻影响。近年来，英国出现了一批信息可视化行业的领军人物，掀起了一股可视化的“新浪潮”。（图1 ）

此次在中央美院展出的是英国信息可视化艺术设计领域的代表性作品，包括数据记者大卫·麦坎德利斯（David McCandless）的数据新闻作品、伦敦奥运数据雕塑Emoto、设计师团队一般有限公司（Sosolimited）的伦敦眼可视化影片和来自多名顶尖信息艺术家和设计师的20多件平面作品。展品涵盖数据新闻、文学作品可视化、商业数据可视化、数据雕塑、音乐可视化等多种可视化风格和方向。

与展览同步启动的还有信息可视化专题讲座、公共工作坊和研讨会等全方位的教育项目。来自世界顶级设计学院英国皇家艺术学院信息设计系的主管凯文·沃克尔（Kevin Walker），曼彻斯特FutureEverything项目策展人、创始人德鲁·汉迈特（Drew Hemment），平面设计师凯琳·冯·奥姆特达（karin von ompteda）和互动工作室南德工作室（Nand Studio）应邀参加，与中国观众进行面对面交流。

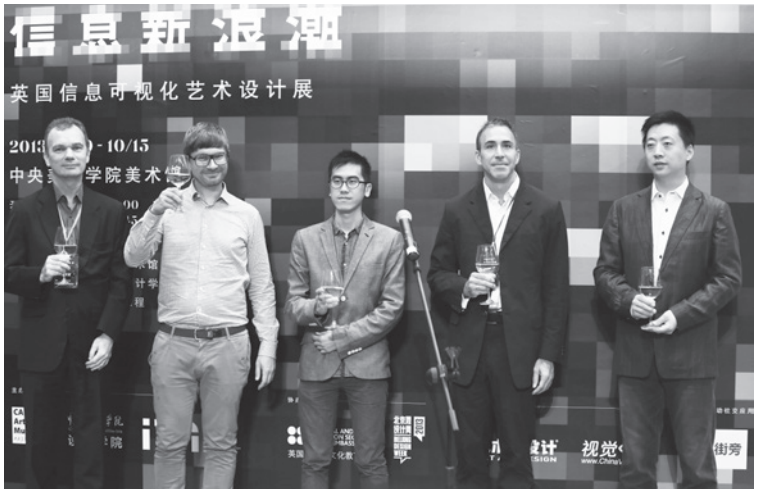


图 1 开幕式现场图片，嘉宾合影

“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展

展览时间：2013年9月29日至2013年11月15日

展览地点：中央美术学院美术馆2B展厅、4F展厅

主办机构：中央美术学院美术馆/安迪·沃霍尔博物馆/中国对外文化集团

策 展 人：尼古拉斯·钱伯斯、王春辰

展品数量：101组

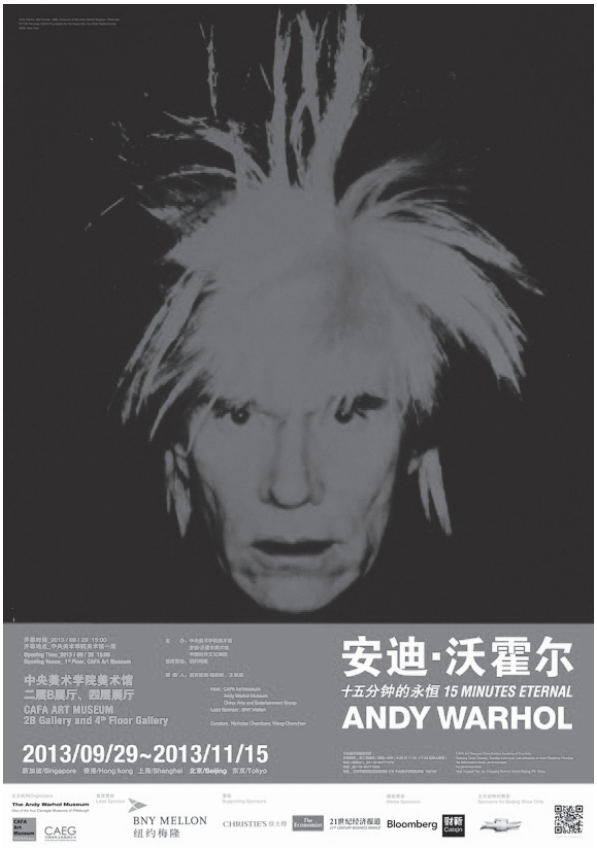


图 1 海报图片

展览介绍

中央美术学院美术馆于2013年9月29日至11月15日举办了“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展。该展览已于4月30日至7月28日在上海当代艺术博物馆展出。此次北京站的展览呈现安迪·沃霍尔各个创作时期的艺术作品及艺术创作的档案共101组，包括绘画、摄影、丝网印刷、素描以及雕塑等各类形式的作品，以及书信、手稿、创作灵感的来源资料等。所有展品均由美国匹兹堡市的安迪·沃霍尔博物馆提供。此次展览中央美术学院美术馆、中国对外文化集团、安迪·沃霍尔博物馆联合主办。（图1）（图2）

安迪·沃霍尔被誉为20世纪艺术界最著名的人物之一，是波普艺术的领袖，他的作品充满了流行文化、创新和美国梦。“观众在展览中不仅能看到那些耳熟能详的安迪·沃霍尔的代表名作，更能从中了解这些作品背后的创作过程和理念发展，乃至这些作品与当时美国整体艺术和社会状态的彼此关联，从而得以切实懂得一个真正的安迪·沃霍尔。”中央美术学院美术馆馆长王璜生说。

此次展览由安迪·沃霍尔博物馆首席策展人尼古拉斯·钱伯斯和中央美术学院美术馆王春辰共同



图 2 开幕式现场图片



图 3 开幕式现场图片，王璜生馆长讲话

策展，展期至11月15日。

前言一

文/王璜生

我们非常高兴能与美国安迪·沃霍尔博物馆合作，在中央美术学院美术馆中向美院师生及北京社会各界的艺术爱好者们呈现 “安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”大型回顾展。此次展览是在亚洲地区对安迪·沃霍尔毕生作品的首次大规模展示。展览以年代为线索，从绘画、版画、摄影、装置、电影电视等多个角度，系统而全面地展现了安迪·沃霍尔耀眼绚烂而又不时惊诧世人的艺术人生。观众在展览中不仅能看到那些耳熟能详的安迪·沃霍尔的代表名作，而且能从中了解这些作品背后的创作过程和理念发展，乃至这些作品与当时美国整体艺术和社会状态的彼此关联，从而得以切实懂得一个“真正的”安迪·沃霍尔。（图3 ）

有意思的是，在此次安迪·沃霍尔的大型个展举办的同时，另一位在国际上同样有着巨大影响的当代艺术家约瑟夫·博伊斯的展览也在我们美术馆展出。由此，在欧美两大当代文化板块分别被冠以“最重要、最有影响力”的两位当代艺术家的两大展览，2013年的9月至11月在中国北京中央美术学院美术馆会首。这无疑，对中国艺术界文化界较全面地了解、认识、研究西方当代艺术的构成和发展，是一次难得的机会，更具有重要的意义。

衷心感谢安迪·沃霍尔博物馆馆长埃里克·夏纳先生和他的工作团队为我们带来如此精彩的展览；感谢中国对外文化集团对此次展览的鼎力协助；感谢展览首席赞助纽约梅隆及其它各赞助商的大力支持；感谢所

有参与本次展览的中央美院美术馆工作人员及志愿者！

希望每位观者都能从这个展览中有所收获。

前言二

文/埃里克·C·夏纳

1956年，当安迪·沃霍尔在日本和泰国等地享受他的首次国际旅行的时候，估计不会想到，50年后，他的个人展览会重返亚洲，并作为有史以来最著名和最具天赋的艺术家之一，受到人们的欢迎。2013年，我们这座位于艺术家故乡宾夕法尼亚州匹兹堡的安迪·沃霍尔博物馆，非常欣喜能与全亚洲的观众一起分享数百件难得一见的沃霍尔艺术作品、影片、照片和其他收藏品。特别是能够在北京的中央美术学院美术馆展出这些艺术精品，实在是倍感欣慰。（图4）（图5）

我们期待观众能够沉醉于安迪·沃霍尔的世界，体会与之关联的流行文化、创新精神以及美国梦。我们知道，有些作品观众一眼即可明了，而另外一些则可能比较陌生、理解起来颇有一些挑战性。观众走进中央美术学院美术馆精心设计布置的空间，离开的时候不仅会更加了解安迪·沃霍尔，也会更加了解波普艺术、先锋电影、美国名人文化和安迪·沃霍尔艺术生涯中曾经涉足的多个领域。

我们感谢中央美术学院美术馆为本次展览做出贡献的每一位同仁，包括馆长王璜生先生，是他最终敲定了本次展览的每个细节。还要特别感谢王春辰博士，是他的辛勤工作和全心奉献使本次展览得以在北京举办。与他们，以及这里的员工一起工作，我们深感荣幸。我们还要感谢中国对外文化集团对北京展览的大力支持。



图 4 安迪·沃霍尔博物馆长埃里克·夏纳讲话

尤其要感谢纽约梅隆对本次北京展的全程资金支持，同时也要感谢纽约梅隆在新加坡、香港、上海和东京等地的分支机构。感谢匹兹堡办公室的吉姆·麦克唐纳和郎布林，他们从此次展览筹备之初一直在尽心工作。还要感谢纽约梅隆亚洲区主席斯蒂芬·雷基对整个巡展的慷慨资助，以及香港办公室的简丰敏为本项目付出的辛勤劳动。感谢每一位帮助我们与全世界共享挚爱珍藏的人们。

我们也要感谢帮助我们举办本次展览的赞助商，包括资助了展览期间在各地举办的安迪·沃霍尔研讨会的彭博资讯、佳士得拍卖行、《经济学人》杂志、《21世纪经济报道》和财新传媒。

美国使馆在此次意义非凡的文化交流活动中给予我们重要的指导，在此特别感谢美国大使馆北京办公室的工作人员。

最后，我最要感谢的是我们安迪·沃霍尔博物馆业务娴熟的专家团队，他们保证了本次项目合作的顺利愉快地进行。特别感谢匹兹堡卡内

基美术馆馆长大卫·希伦布兰德对本次展览的大力协助。此外还要感谢我们的工作人员瑞克·阿姆斯特朗、雷切尔·巴伦·霍恩、格雷格·伯查德、尼古拉斯·钱伯斯、艾比·弗兰岑·席安、本·哈里森、哲林·赫胥黎、乔什·杰弗里、希瑟·科瓦尔斯基、杰西·科瓦尔斯基、珍妮弗·马尔文、帕特里克·摩尔、安布尔·摩根、格雷格·皮尔斯、特雷萨·瓦纳、马特·沃毕坎，还有我们得力的艺术品管理员、登记员、律师玛利亚·伯尼尔以及匹兹堡卡内基美术馆的其它同事们，感谢他们为我馆这次迄今为止最大规模的展览的筹备工作做出的贡献。我们也要感谢纽约的安迪·沃霍尔视觉艺术基金会对我们工作的大力支持。

期望展览给你们带来身心享受！



图 5 “安迪 . 沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展展览现场图片

土耳其视觉艺术展

展览时间：2013年12月24日至2014年2月16日

展览地点：中央美术学院美术馆1F展厅、2A展厅

主办机构：中华人民共和国文化部/土耳其共和国文化旅游部

承办机构：中国对外文化集团公司/中央美术学院/土耳其米玛尔·锡南美术大学

执行机构：中国对外文化集团公司/中央美术学院美术馆

展品数量：近200件

展览介绍

2013年12月24日，由中国文化部与土耳其文化旅游部联合主办，中国对外文化集团公司、中央美术学院与土耳其米玛尔·锡南美术大学共同承办的“土耳其视觉艺术展”在我馆开幕。（图1 ）



图 1 海报图片

李立言先生在开幕式致辞中指出：这个高水平的展览在中国美术教育的最高殿堂中央美术学院举办，为两校师生相互交流、共同创作提供了极好的机会。阎东先生说此次展览为中土两国艺术家的交流提供了难得的机会，并衷心感谢对展览提供支持的中央美院美术馆。卡拉维特副校长表示这是锡南美术大学在中国举办的第一个展览，此次展览在中央美术学院举办意义非凡，并介绍了锡南美术大学与中国的交流项目。王璜生馆长在致辞中说：“在历史上中土两国以丝绸之路为轴心曾经有过非常丰富的文化交流，在近现代以来这种交流有一点疏离。土耳其跨越欧亚大陆，它的文化是非常多元的，此次‘土耳其视觉艺术展’来到中国展出，这是中国的艺术界、文化界了解当代土耳其艺术的一个非常好的机会。正如卡拉维特副校长所说，锡南美术大学和中央美术学院分别是土耳其和中国最顶尖的美术专业学校，期待两所学校在未来的文化交流中加强合作。”（图2 ）

此次展览汇集了土耳其当代优秀艺术家的近200件作品，涵盖绘画、雕塑、陶瓷、动漫、摄影、多媒体、美



图 2 开幕式现场图片，土耳其米玛尔·锡南美术大学副校长卡奈尔·卡拉维特致辞



图 3 展览现场图片

术设计、建筑设计、舞台美术等众多门类，以及装饰彩绘、地毯制作、土文书法、花砖艺术和图书装帧等多种传统艺术创作形式，是对土耳其当代美术创作全面而集中的展示。此展有助于中国观众直观地了解土耳其的视觉艺术，加深中国公众对土耳其国家及其文化艺术的切身感受，并为增进中土两国人民的友好交往发挥重要作用。

“土耳其视觉艺术展”是2013年中国“土耳其文化年”框架下的重要展览项目，是文化年的收官之作，也是对2012年中国文化部在伊斯坦布尔举办的“印象敦煌——中国文化大展”的回访。

该展展至2014年2月16日。

前言

文/中国对外艺术展览有限公司、中央美术学院美术馆

古代丝绸之路的终点、君士坦丁堡、拜占庭帝国、奥斯曼帝国、唯一一个地跨欧亚两大洲的城市、圣索菲亚大教堂……这些充满历史沧桑感的关键词，都与一个国家紧密相连，她就是土耳其。对于中国人来说，土耳其是那么的遥远，又是那么的神秘，与土耳其有关的一切，似乎都停留在历史的教科书上。（图3 ）

今天，土耳其揭开了她神秘的面纱，正微笑着向我们走来。

由中国文化部与土耳其文化旅游部联合主办，中国对外文化集团公司、中央美术学院与土耳其米玛尔·锡南美术大学共同承办的“土耳其视觉艺术展”在北京隆重开幕了。

此次展览汇集了土耳其当代优秀艺术家的近200件作品，涵盖绘画、雕塑、陶瓷、动漫、摄影、多媒体、美术设计、建筑设计、舞台美术等众多门类，以及装饰彩绘、地毯制作、土文书法、花砖艺术和图书装帧等多种传统艺术创作形式，是对土耳其当代美术创作全面而集中的展示。此展有助于中国观众直观地了解土耳其的视觉艺术，加深中国公众对土耳其国家及其文化艺术的切身感受，并为增进中土两国人民的友好交往发挥重要作用。

展览筹组方是土耳其米玛尔·锡南美术大学。锡南大学位于地跨欧亚两大洲的土耳其第一大城市伊斯坦布尔，是全国最富盛名的美术学府，以曾为奥斯曼帝国苏丹王设计和建造了300多座清真寺、伊斯兰学校、军械库、桥梁的一代建筑设计大师米玛尔·锡南的名字命名。

“土耳其视觉艺术展”是2013年中国“土耳其文化年”框架下的重要展览项目，是文化年的收官之作，也是对2012年中国文化部在伊斯坦布尔举办的“印象敦煌——中国文化大展”的回访。中国与土耳其互办文化年，是两国领导人达成的重要共识，并写入了2010年发表的《中华人民共和国与土耳其共和国关于建立和发展战略合作关系的联合声明》。

2012年，包括敦煌大展在内的中国文化年在40座土耳其城市举办了85项活动和400多场表演，吸引了超过100万土耳其观众。今年以来，土耳其文化年走进了中国的12座城市，来自戏剧、美术、电影、芭蕾舞、手工艺、民间舞蹈、传统艺术及古典音乐等多个领域的土耳其艺术家们为广大中国观众演绎了土耳其灿烂的古代文明和优秀的现代艺术作品。今天《土耳其视觉艺术展》的成功举办，将为中国“土耳其文化年”系列活动划上完满的句号。

文化交流，贵在交心。希望此次为期两个月的展览，能为中国观众打开一扇窗，在欣赏土耳其艺术家杰作的同时，了解和感受土耳其文化艺术的特点和魅力，从而增进两国人民之间的友好情谊。

衷心祝愿此次展览取得圆满成功！

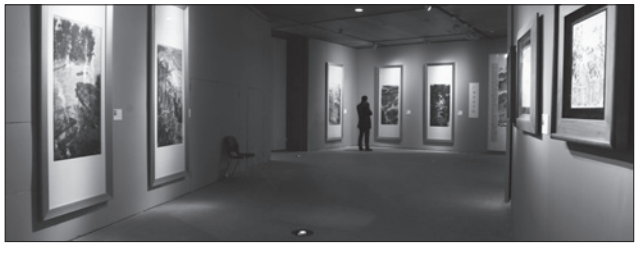
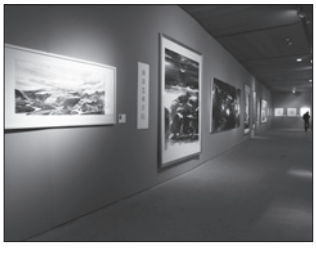
衷心祝愿中土两国文化交流与合作不断结出新的硕果！

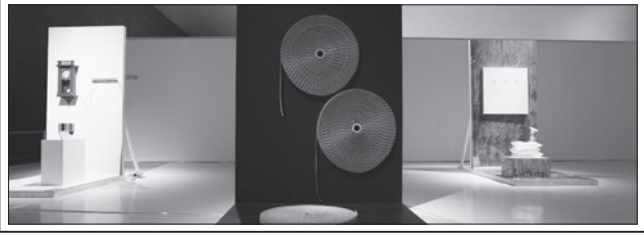
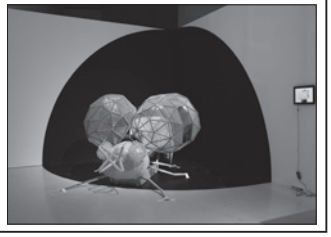
2013年12月

附录：展览档案（2013年）

序号	2013.001
展览名称	青春万岁：中央美术学院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展
展览时间	2013年1月18日至2013年2月26日
展览地点	中国美术馆1层、7号展厅
主办机构	中国美术馆
联合主办	上海美术馆/江苏美术馆/广东美术馆/陕西省美术博物馆/湖北美术馆/深圳关山月美术馆/北京画院美术馆/中央美术学院美术馆/浙江美术馆
作品数量	约82件（组）
作品种类	中国画、油画、版画、雕塑
参展艺术家	中央美术学院培养出的艺术家、教师
学术活动	媒体发布会、讲座等
展览图片	

序号	2013.002
展览名称	芳草长亭：李叔同油画珍品研究展
展览时间	2013年3月1日至2013年4月25日
展览地点	中央美术学院美术馆2A展厅
主办机构	中国中央美术学院
承办机构	中国中央美术学院美术馆
协办机构	日本东京艺术大学
作品数量	2件油画，7件书法复制品
作品种类	油画、书法
参展艺术家	李叔同
学术活动	媒体发布会、讲座、公共教育活动等
展览图片	

序号	2013.003
展览名称	为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览
展览时间	2013年3月1日至2013年3月29日（教师展） 2013年3月1日至2013年3月17日（学生展）
展览地点	中央美术学院美术馆（教师展）、教学展厅（学生展）
主办机构	中央美术学院中国画学院
承办机构	中央美术学院美术馆/炎黄艺术馆
邀请单位	中国美术学院/中国艺术研究院研究生院/清华大学美术学院/西安美术学院/天津美术学院/ 广州美术学院/南京艺术学院/山东艺术学院/广西艺术学院（排名不分先后）
作品数量	约300件
作品种类	中国画
参展艺术家	中央美术学院中国画学院教师、学生
学术活动	媒体发布会、研讨会等
展览图片	

序号	2013.004
展览名称	时间！时间设计、设计时间
展览时间	2013年3月7日至2013年4月10日
展览地点	中央美术学院美术馆3B展厅
联合主办	中央美术学院/中央美术学院美术馆/意大利米兰三年展设计博物馆
作品数量	约74件（组）
作品种类	设计、装置、影像、玻璃等
参展艺术家	达明·赫斯特、米歇尔·桑斯等
学术活动	媒体发布会、展览开幕式等
展览图片	

序号	2013.005
展览名称	卡洛斯・克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展
展览时间	2013年3月9日至2013年4月10日
展览地点	中央美术学院美术馆1层及3A展厅
主办机构	克鲁兹-迭斯基金会/中国青年出版社/法国ZBL艺书版权公司
联合主办	中央美术学院美术馆/中国美术学院美术馆/上海视觉艺术学院/香港科技大学艺术中心
作品数量	41件（组）
作品种类	雕塑、装置、建筑设计、多媒体
参展艺术家	卡洛斯・克鲁兹-迭斯
学术活动	媒体发布会、讲座、现场导览等
展览图片	

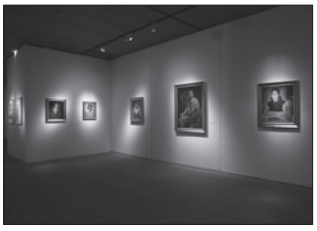
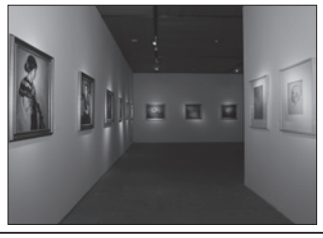
序号	2013.006
展览名称	镜像・韩家英设计展
展览时间	2013年4月5日至2013年4月25日
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/中央美术学院城市设计学院/中央美术学院设计学院
协办机构	华・美术馆
作品数量	105件（组）
作品种类	海报设计、书籍设计、VI导视设计、品牌形象塑造、装置艺术
参展艺术家	韩家英
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、工作坊等
展览图片	

序号	2013.007
展览名称	2013届中央美术学院研究生毕业展
展览时间	2013年5月2日至2013年5月17日
展览地点	中央美术学院美术馆1F、2F、3F展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/中央美术学院研究生处
作品数量	300余件（组）
作品种类	中国画、油画、版画、壁画、雕塑、实验艺术、设计、动漫、摄影、建筑、城市规划及风景园林等
参展艺术家	中央美术学院造型艺术研究所、造型学院、中国画学院、设计学院、建筑学院、城市设计学院等院系毕业生274人
学术活动	媒体发布会、讲座等
展览图片	

序号	2013.008
展览名称	靳尚谊经典作品版画展
展览时间	2013年5月15日至2013年5月26日
展览地点	中央美术学院美术馆4F展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院版画系/中央美术学院美术馆
作品数量	35件
作品种类	版画
参展艺术家	靳尚谊
学术活动	展览开幕式、赏画会等
展览图片	

序号	2013.009
展览名称	格里玛尼萨・阿莫罗斯：镜像连接
展览时间	2013年6月2日至2013年6月22日
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅
主办机构	中国文化部与秘鲁大使馆
承办机构	中国对外文化集团公司/中央美院美术馆
作品数量	1件
作品种类	雕塑、影像和灯光创作
参展艺术家	格里玛尼萨・阿莫罗斯
学术活动	讲座等
展览图片	

序号	2013.010
展览名称	另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展
展览时间	2013年5月19日至2013年5月25日
展览地点	中央美术学院美术馆3B展厅
主办机构	中国壁画学会/中央美术学院/中国美术家协会壁画艺术委员会/陕西省文学艺术界联合会
承办机构	中央美术学院壁画系/中央美术学院美术馆
作品数量	300余件（组）
作品种类	摄影
参展艺术家	武普敖
学术活动	媒体发布会、研讨会等
展览图片	

序号	2013.0011
展览名称	大地之美——余本写生作品展
展览时间	2013年5月23日至2013年6月19日
展览地点	中央美术学院美术馆2A展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/广东画院/莞城美术馆
作品数量	97件（组）
作品种类	油画
参展艺术家	余本
学术活动	媒体发布会、展览开幕式等
展览图片	           

序号	2013.012
展览名称	赤子之心——纪念阿里吉・沙梭诞辰100周年回顾展
展览时间	2013年5月24日至2013年6月18日
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/阿里吉・沙梭和海伦・奥利弗基金会
承办单位	北京缤缔文化发展有限公司
作品数量	147件
作品种类	油画、壁画、陶艺、版画和素描
参展艺术家	阿里吉・沙梭
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、讲座等
展览图片	

序号	2013.013
展览名称	直面——对全球气候变化的文化回应
展览时间	2013年5月28日至2013年6月19日
展览地点	中央美术学院美术馆3A展厅
主办机构	中央美术学院/伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	近40件
作品种类	绘画、摄影、版画、装置、影像等
参展艺术家	参加了2007年和2008年北极高地探险和2009年安第斯山脉探险的25位艺术家
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、讲座等
展览图片	

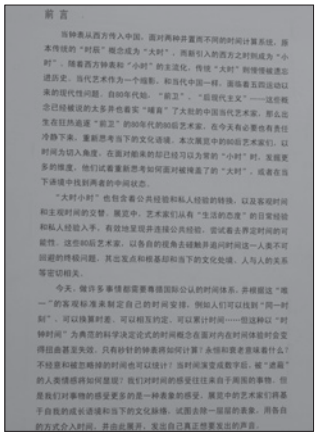
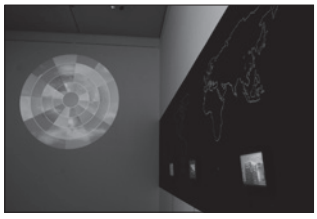
序号	2013.014
展览名称	记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展
展览时间	2013年5月31日至2013年6月19日
展览地点	中央美术学院美术馆3B展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	143件
作品种类	摄影
参展艺术家	翁乃强
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、媒体专访等
展览图片	

序号	2013.015
展览名称	中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）
展览时间	2013年6月6日至2013年12月1日
展览地点	中央美术学院美术馆4F展厅
主办机构	中央美术学院
承办单位	中央美术学院美术馆
作品数量	约40件
作品种类	中国画
参展艺术家	郑锦、陈师曾、王梦白、姚华、徐悲鸿、林风眠、齐白石、张大千、黄宾虹、溥心畬、于非闇、宗其香、李可染、李苦禅等国画大家30余人
学术活动	媒体发布会、系列讲座、公共教育活动等
展览图片	

序号	2013.016
展览名称	千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展
展览时间	2013年6月25日至2013年8月25日
展览地点	中央美术学院美术馆
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	155件（组）
作品种类	中国画、油画、版画、雕塑、设计等
参展艺术家	中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院、城市设计学院及人文学院各专业155位本科和硕士毕业生的优秀毕业作品
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、公共教育活动等
展览图片	

序号	2013.017
展览名称	韦启美的素描课
展览时间	2013年9月3日至2013年9月22日
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	近300件
作品种类	素描
参展艺术家	韦启美
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、公共教育活动等
展览图片	

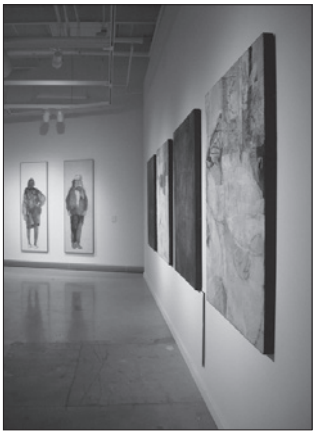
序号	2013.018
展览名称	“社会雕塑：博伊斯在中国”展览
展览时间	2013年9月7日至2013年11月15日
展览地点	中央美术学院美术馆2A展厅、3A展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆/昊美术馆
协办机构	北京大学视觉与图像研究中心/K11 艺术基金会/歌德学院（北京）
作品数量	280余件
作品种类	照片、海报、明信片、装置、视频
参展艺术家	博伊斯
学术活动	媒体发布会、系列讲座、公共教育活动等
展览图片	

序号	2013.019
展览名称	中央美术学院美术馆“项目空间”第八回——大时小时
展览时间	2013年9月7日至2013年10月9日
展览地点	中央美术学院美术馆3C展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/中央美术学院人文学院
支持机构	吴作人国际美术基金会青年策展人专项基金/布兰施艺术基金会
作品数量	4件（组）
作品种类	摄影、装置、影像等
参展艺术家	孙秋晨、王希、张小迪、赵邦
学术活动	展览开幕式等
展览图片	      

序号	2013.020
展览名称	信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展
展览时间	2013年9月20日至2013年10月15日
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/中央美术学院设计学院
承办机构	亚洲设计出版工程/北京星月吉祥国际文化发展有限公司
协办机构	英国大使馆文化教育处
作品数量	20余件
作品种类	可视化艺术设计领域的代表性作品
参展艺术家	信息艺术家和设计师
学术活动	论坛等
展览图片	

序号	2013.021
展览名称	“安迪・沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展
展览时间	2013年9月29日至2013年11月15日
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅、4F展厅
联合主办	中央美术学院美术馆/中国对外文化集团/安迪・沃霍尔博物馆
作品数量	101组
作品种类	绘画、摄影、丝网印刷、素描以及雕塑等
参展艺术家	安迪・沃霍尔
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、讲座、公共教育活动等
展览图片	

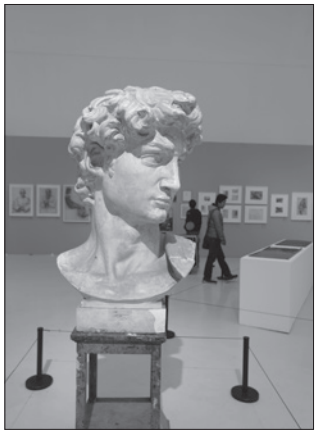
序号	2013.022
展览名称	庆祝中央美术学院建院95周年:笔墨传承——张立辰教学四十年
展览时间	2013年9月29日至2013年10月16日
展览地点	中央美术学院美术馆一层大厅、3B展厅、教学展厅
主办机构	中央美术学院/中国美术学院/中央文史馆/中国美术家协会
承办机构	中央美术学院中国画学院/中央美术学院美术馆
作品数量	约200件
作品种类	中国画
参展艺术家	张立辰和他部分学生的作品
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、讲座等
展览图片	

序号	2013.023
展览名称	千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013）
展览时间	2013年10月4日至2013年11月22日
展览地点	美国费城德雷塞尔大学列奥纳多·皮尔斯坦美术馆
主办机构	中央美术学院/德雷塞尔大学媒体艺术与设计学院
承办机构	中央美术学院美术馆/德雷塞尔大学列奥纳多·皮尔斯坦美术馆
作品数量	60余件
作品种类	油画、国画、版画、雕塑、影像、装置等
参展艺术家	中央美术学院2012至2013年优秀毕业生作品
学术活动	展览开幕式等
展览图片	         

序号	2013.024
展览名称	中央美术学院美术馆“项目空间”第九回——历史之力：汇流·回流——“威尼斯双年展与中国当代艺术20年”文献的搜集呈现
展览时间	2013年10月19日至2013年11月19日
展览地点	中央美术学院美术3C展厅
主办机构	中央美术学院美术馆/中央美术学院人文学院/成都当代美术馆
支持机构	吴作人国际美术基金会青年策展人专项基金
作品数量	40幅在场摄影、20余件文献和1个纪录片
作品种类	视频、摄影、手稿、书信、出版物、论文等文献资料
学术活动	讲座等
展览图片	

序号	2013.025
展览名称	灵光与后灵光—— 首届北京国际摄影双年展
展览时间	2013年10月24日至2013年12月7日
展览地点	中华世纪坛
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	101组
作品种类	以摄影为主要媒介方式的影像、多媒体、装置等
参展艺术家	国内、国际摄影家
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、学术论坛、研讨会、讲座等
展览图片	

序号	2013.026
展览名称	千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展
展览时间	2013年11月1日至2013年11月18日
展览地点	中国美术学院美术馆（南山校区）
主办机构	中央美术学院/西安美术学院/中国美术学院/鲁迅美术学院/四川美术学院/广州美术学院/天津美术学院/湖北美术学院/清华大学美术学院
承办机构	中国美术学院/中央美术学院
作品数量	270件（组）
作品种类	中国画、装置、油画、摄影、服饰、雕塑等
参展艺术家	中央美术学院、鲁迅美术学院、中国美术学院等全国九大美术学院2013届本科毕业生
学术活动	开幕式等
展览图片	

序号	2013.027
展览名称	岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展
展览时间	2013年11月2日至2013年11月15日
展览地点	中央美术学院美术馆3B展厅
主办机构	中央美术学院/中央美术学院附中
组织机构	“岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展”组织委员会
作品数量	500件左右
作品种类	实物、档案、图片、视频、作品和简要文字等
学术活动	媒体发布绘、展览开幕式等
展览图片	         

序号	2013.028
展览名称	CAFA教师——中央美术学院教师创作特展・2013
展览时间	2013年11月22日至2013年12月15日
展览地点	中央美术学院美术馆
主办机构	中央美术学院
作品数量	近300件（组）
作品种类	国画、书法、篆刻、油画、版画、雕塑、影像、装置、数码多媒体、交互设计、平面设计、产品设计、首饰设计、时装设计、动画设计、建筑设计、景观设计等
参展艺术家	中央美术学院教师
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、讲座等
展览图片	

序号	2013.029
展览名称	一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展
展览时间	2013年12月22日至2014年1月5日
展览地点	中央美术学院美术馆2B展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院美术馆
作品数量	约120件
作品种类	油画
参展艺术家	曹力、曹立伟、朝戈、季云飞、高天华、李宝英、刘长顺、刘溢、马路、施本铭、王忻、王沂东、夏小万、杨飞云、谢东明（特邀）
学术活动	媒体发布会、展览开幕式等
展览图片	

序号	2013.030
展览名称	土耳其视觉艺术展
展览时间	2013年12月24日至2014年2月16日
展览地点	中央美术学院美术馆1F展厅、2A展厅
主办单位	中华人民共和国文化部/土耳其共和国文化旅游部
承办单位	中国对外文化集团公司/中央美术学院/土耳其米玛尔·锡南美术大学
作品数量	近200件
作品种类	绘画、雕塑、陶瓷、动漫、摄影、多媒体、美术设计、建筑设计、舞台美术等
参展艺术家	土耳其当代优秀艺术家
学术活动	媒体发布会、展览开幕式、研讨会等
展览图片	

序号	2013.031
展览名称	桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展
展览时间	2013年12月24日至2014年2月16日
展览地点	中央美术学院美术馆3A展厅
主办机构	中央美术学院
承办机构	中央美术学院造型学院/中央美术学院美术馆
作品数量	60余件
作品种类	油画
参展艺术家	中央美术学院造型学院油画系第一工作室师生
学术活动	展览开幕式等
展览图片	

图书画册出版发行一览表

序号	书名	出版时间	主编/作者	出版发行	装帧设计
2013.001	《镜像——韩家英设计》	2012年11月	韩家英	湖南人民出版社	韩家英设计
2013.002	《发现：百年江丰文献集》	2013年2月	余丁、江文	江苏美术出版社	wx-design、侯颖、张超
2013.003	《为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览教师作品集》	2013年2月	陈平	河北美术出版社	丘挺
2013.004	《时间！时间设计，设计时间》	2013年3月	西尔瓦娜·安妮齐亚里柯；简·凡·罗森	意大利米兰设计博物馆	帕特里西亚·乌奇奥拉、奥码尔·索萨
2013.005	《中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）》	2013年3月	王璜生	中国青年出版社	贺建林、伊毅
2013.006	《中央美术学院美术馆年鉴》（2010年）	2013年4月	王璜生	中央美术学院美术馆	伊毅、张蓝天、宋亮
2013.007	《靳尚谊经典作品版画图集Ⅱ》	2013年5月	靳尚谊	靳尚谊工作室	卢樱、张特
2013.008	《色彩的呼喊》	2013年5月	阿里吉·沙梭	中央美术学院美术馆	杨林青、陈溪桥
2013.009	《千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展》	2013年6月	徐冰	湖南美术出版社	伊毅
2013.010	《2012-2013千里之行中央美术学院毕业生优秀作品收藏展》	2013年9月	王璜生	中央美术学院美术馆	伊毅
2013.011	《社会雕塑：博伊斯在中国》	2013年9月	王璜生	中国青年出版社	wx-design、侯颖、韩文斌
2013.012	《灵光与后灵光：首届北京国际摄影双年展》	2013年10月	王璜生	中国摄影出版社	wx-design侯颖、韩文斌、杜潇潇

2013.013	《千里之行：中国重点美术学院2013届毕业生优秀作品集》	2013年10月	王赞、徐冰	河北美术出版社	陈华沙
2013.014	《青春万岁·新中国美术的青年时代：中央美术学院美术馆藏品专题集》	2013年10月	王璜生	中国青年出版社	贺建林、纪玉洁
2013.015	《大学与美术馆：作为美术馆的“声音”》	2013年11月	王璜生	同济大学出版社	润泽书坊
2013.016	《土耳其当代视觉艺术展——米玛尔斯南美术大学》	2013年12月	YayinaHazirlayan	米玛尔斯南美术大学	米玛尔斯南美术大学

纪录片档案

序号	片名	片长	策划	监制	编导
1	“韦启美的素描课”展览纪录片	约30分	余丁、唐斌	唐斌	丁怡
2	《王府井陈列馆历史》纪录片	约30分	唐斌	唐斌	丁怡
3	《桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展》纪录片	约40分	徐冰	苏新平	丁怡
4	《走向百年》校庆宣传片	约30分	中央美术学院	中央美术学院党委宣传部、数码媒体工作室	丁怡、中央美术学院宣传部、数码媒体工作室
5	《新中国美术的青年时代——青春万岁》专题片	约20分	王璜生	唐斌	丁怡

数字美术馆档案

序号	展览名称	展览时间
2013.001	芳草长亭：李叔同油画珍品展	2013年3月1日至2013年4月25日
2013.002	安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展	2013年9月29日至2013年11月15日
2013.003	“社会雕塑：博伊斯在中国”展览	2013年9月7日至2013年11月15日
2013.004	千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展	2013年6月25日至2013年8月25日
2013.005	赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展	2013年5月24日至2013年6月18日
2013.006	韦启美的素描课	2013年9月3日至2013年9月22日
2013.007	记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展	2013年5月31日至2013年6月19日
2013.008	CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013	2013年11月22日至2013年12月15日
2013.009	中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）	2013年6月6日至2013年12月1日
2013.010	一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展	2013年12月22日至2014年1月5日


“北平艺专
与
民国美术”
学术研讨会



Ⅳ 学术活动及研究

一 学术会议及研讨会

教育系统微博工作交流研讨会纪要

时　间：2013年1月22日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主持人：续梅（教育部办公厅副主任、新闻办主任）

为深入学习贯彻党的“十八大”精神，有效利用新媒体手段加强和改进教育新闻宣传工作，1月22日，由教育部新闻办公室、教育部新闻宣传中心主办，由我院承办的教育系统微博工作交流研讨会在我院举行，会上成立了教育系统官方微博联盟。我院入选教育系统官方微博联盟首批成员单位。来自全国各省、自治区、直辖市教育厅（教委）以及部属高校的120多位代表参加了此次研讨会。（图1 ）

研讨会邀请了新媒体研究领域专家做了关于有关微博发展趋势以及如何运用新媒体做好教育宣传工作的辅导报告，与会代表就教育系统官方微博工作的开展进行了研讨和交流。研讨会由教育部办公厅副主任、新闻办主任续梅主持，我院党委书记高洪出席会议并致辞，党委副书记孙红培在会上做了题为《“微美院”传递大能量》经验交流报告。

之后，代表们进行分组讨论。联盟工作小组组长续梅正式开启教育系统官方微博联盟，工作小组成员共同为教育系统官方微博logo墙揭幕。

（辛培/文；宋曼青/图）



图 1 高洪书记讲话

中国文化语境与中国油画——“黑白东西：朱乃正艺术思行研究展”学术研讨会纪要

时　间：2013年2月21日
地　点：中央美术学院美术馆多功能会议室
主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）
　　尹吉男（中央美术学院人文学院院长）

2013年2月21日，正是“黑白东西：朱乃正艺术思行研究展”的最后一天，学者们纷纷从各地赶赴我馆参加朱乃正先生展览的学术研讨会，会议主题为“中国文化语境与中国油画”。

研讨会于9:30开始，王璜生馆长主持并邀请潘公凯院长及徐冰副院长分别致辞。潘院长称朱乃正油画中的中国意境和西方意境相互融通，在黑、白、灰的关系处理上取得了很有成果的探索。徐冰副院长感叹朱乃正先生对艺术与生俱来的领悟能力，特别提及那幅他学生时代的“断臂维纳斯”素描，认为是那个时代所有艺术学生为之赞叹的优秀习作。待两位院领导致辞后，朱乃正先生起身感谢到场的各位，介绍中国美术家协会常务副主席吴长江先生为此次会议主题发言的主持人。（图1 ）



图 1 研讨会现场图片



图 2 尹吉男院长主持研讨会

第一位发言的是中央文史研究馆副馆长冯远，他以“中西联璧与人文形胜：解读朱乃正的艺术”为题，分析和探讨了朱乃正先生各个阶段的艺术成果。特别是他在研究了几十年西方艺术之后，在他的后期对中国画的领悟颇多。接着，中国艺术研究院水天中先生谈到了“黑白东西之间的朱乃正”，称朱先生坚持的书法和水墨并没有使他的作品简化。北京画院孙克和中央美术学院薛永年先生探讨了“乃正书画与黑白东西”，认为朱先生达到的书法成就是值得骄

傲的，他是一位不愿当书法家的书法高人。而后，中央美术学院人文学院院长尹吉男、中国美术馆徐虹、中央美术学院钟涵分别以“庶民时代与写实语言”、“艺术思考与生命质感”、“60年一悟：朱乃正的通汇与平正”为题展开了精彩的发言。最后，中国美术馆馆长范迪安谈到朱先生这一代人的追求是与其大时代相关的，带着文化理想的，力求艺术学养上的通畅表达。

中午，各位嘉宾用过午餐后，在策展人曹星原女士的主持下，唐斌、刘小东、余丁等美术界内人士纷纷自由发言。

14:00后，第二场主题发言开始，由尹吉男院长主持。专程从上海赶来的独立艺评家谢春彦首先献上他为朱先生编写的顺口溜，然后谈及“乃正艺术的文化意义”；接着，中国美术馆刘曦林、中国艺术研究院美研所牛克诚分别讨论了朱先生作品中的黑白与五色及“黑白东西”之东。中央美院人文学院副教授曹庆晖播放幻灯片阐释了“朱乃正创作视角衍变中的中西问题”。（图2 ）

短暂的茶歇后，朱乃正的博士研究生李荣林就“朱乃正的写生与造境刍探”为题，以朱先生的具体画作为例进行系统解析。另外，曹星原女士及北京大学教授朱青生各自发表了“书法用笔：朱乃正的绘画悟性之灵泉”、“墨性二重：朱乃正先生对笔墨的历史性贡献”相关解说。

会议尾声，孙景波等老先生们踊跃讨论发言，让研讨会的气氛变得活跃、热烈。他们的精神让这样的聚会显得格外珍贵。

（何一沙/文；董慧萍、全晶/图）

为中国画：中国高等艺术院校山水画教学研讨会纪要

时　间：2013年3月1日14：00

地　点：中央美术学院电教学术报告厅

主持人：陈平（中央美术学院中国画学院副院长）

张志民（山东艺术学院）

许骏（中国艺术研究院）

2013年3月1日14:00，“为中国画：中国高等艺术院校山水画教学研讨会”在中央美术学院电教学术报告厅举行。本次为期两天的研讨会围绕山水画临摹、写生、创作的教学展开。与会代表汇集了各高校山水画教学的中坚力量。（图1 ）

第一场

3月1日14:00，在中央美术学院中国画学院副院长陈平的主持下，研讨会正式开始。

研讨会首日的主要内容是各校嘉宾代表介绍本校山水画教学的基本情况、主要特点，以及办学理念。

中央美术学院中国画学院的院长唐勇力和老教授张立辰作为东道主对兄弟院校的踊跃支持表示了感谢，并指出了“为中国画”即为中国传统文化奋斗的主题，表明了各兄弟院校作为一个大家庭的立场。（图2 ）

在接下来的两个小时的时间里，中央美术学院的崔晓东教授、中国美术学院的张捷教授、清华美院的韩敬伟教授、南京艺术学院的张友宪教授、广州美术学院的陈钠教授、西安美术学院的赵晓荣教授、天津美术学院的方勇教授、广西艺术学院的阳山教授、山东艺术学院的张志民教授、中国艺术研究院的许骏教授分别介绍了各自学校在山水画教学上的思路和特点。将各院校的教学模式同时呈现、同时交流探讨，这将对各校未来教学的完善起到积极的推动作用。



图 1 研讨会现场图片

会议的最后，广西艺术学院的黄格胜先生和南京艺术学院的方骏教授分别谈了自己多年教学和实践的感受：黄格胜先生提出希望各院校能在中央美术学院的龙头带动作用下将此次展览和交流分头继续下去，坚持这种好的交流方式。而方骏先生在回顾了南京艺术学院多年的教学历史后，指出现代分科教学和资源配置的优越性，并再一次对此次活动的学术性和实践价值予以肯定。

第一天的研讨会一直持续到傍晚六点，各校介绍教学基本情况为第二场的自由讨论打下了良好的基础。

第二场

3月2日9:30开始的第二场研讨会，以自由发言的形式，围绕传统与现代，临摹、写生与创作的关系，当代山水画多元化，以及山水画教学改革等议题展开讨论。（图3 ）

本场研讨会由山东艺术学院的张志民和中国艺术研究院的许骏主持，十八位嘉宾作了精彩的发言，最后由东道主——中央美术学院的崔晓东教授和陈平教授做了总结发言。

首先发言的是中国美院的卓鹤君先生，卓老先生指出了山水画中笔性的核心意义，强调了山水画临摹以及青绿山水画学习在山水画教学中的重要意义。他主张山水画要回到原点，对现在中国画专业的素描、水粉教学提出了一些疑问，积极提倡在教学中放弃理念的传授而重技法的指导。



图 2 唐勇力院长主持研讨会并发言



图 3 研讨会现场图片

接下来发言的是南京艺术学院的方骏先生。方先生指出，学生从小以来接受的教学和考试的体系问题导致了当代传统中国画的缺失，对中央美术学院将传统中国文化引入专业课堂的做法大加赞赏。

第三个发言的陈向迅先生，他主要强调了当代学生在数字化、网络化的文化背景中缺少传统文化人文关怀的问题。精英文化的缺失以及大规模扩招带来了问题，这就对导师在山水画教学中的表现提出了更高的要求。

几位老先生的发言还是对传统给予了很高的关注，这在当代背景下的山水画教学中很值得思考。

会议继续进行，来自清华大学美术学院的陈辉先生进一步介绍了清华美院以设计性为特点的背景下所带来的开放性和包容性。陈先生的讲话在实验水墨和多元文化方面给大家提出了很好的启示。

上半场最后一个发言的是张捷先生，他将重点放在了学生对传统的理解、研究生的传统修养，以及师生作品在风格上“近亲繁殖”的问题上，并在讲话结尾提出学生“实践学习要舍近求远，理论学习要小题大做”的重要观点。

在下半场的发言中，各位先生都用简短的语言表

述了自己主要的学术观点。

关于山水画教学中的临摹、写生和创作的问题，很多先生都给予了高度关注：南京艺术学院的张友宪先生提出对于临摹的作品，不仅是一幅画，而更是真实的自然景色；王保安先生强调了在教学中要向学生传授方法，从而使学习成为一种长期的事情；广州美院的陈钠先生以自己的教学经历为例指出了学生在创作中个人想法与传统方式的一些矛盾；而广西艺术学院的阳山先生则在“临摹、写生和创作”这三个环节中突出了写生的重要性。

另外，讨论中还引出了一些新的值得思考的话题。

顾伟玺先生强调了在学习中梳理山水画发展史的重要性，并提出山水画应超越技法，反对文人画；王保安先生提出了学生和导师之间建立双向选择有助于学生学到自己适合的表现方式；魏云飞先生指出在本科教学中要传授基本技能，解决阶段性问题，让学生有能力在毕业之后面向社会；而姚鸣京先生则指出在现代教育的背景下，教师的引导对学生的重要意义；钟涛先生在讲话中提出要培养学生对中国画的使命感和宗教感；丘挺先生则对各学院自身的小传统有着深刻的理解，对清华美院的开放性，以及对水墨的宽容态度表示赞同；另外，阳山先生又提出了各院校应立足本省自身的自然特色展开教学和创作的想法；何加林先生指出在作品上应拉大教师与学生、学生与学生之间的距离，培养独立的艺术家；在此基础上，张彦先生和张谷旻先生建设性地提出了将此次师生作品展在全国院校巡展和进一步完善山水课徒稿的建议。

在会议的最后，中央美术学院的崔晓东先生和陈平先生作了总结性发言，两位先生对与会嘉宾的到场再一次提出感谢，总结了本次研讨会的主要成果，强调了要坚持中国画的完整性和边界，倡导各院校要有地域特色，学生应具有独立思考的能力，提议将巡展和课徒稿的编绘正式纳入议题。

（夏文婧/文图）

“北平艺专与民国美术”学术研讨会纪要

时　间：2013年4月6日至7日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

按：该研讨会综述曾在2012年年鉴中发表过。

2013年4月6日至7日，由中央美术学院人文学院以及美术馆共同主办的“北平艺专与民国美术”学术研讨会于中央美院美术馆学术报告厅举办。此次会议由中央美院人文学院院长尹吉男教授、美术史系副主任曹庆晖副教授以及美术馆馆长王璜生教授共同策划，共邀请到二十七位美术史界知名学者担任发言人，八位学者担任评议人，共同对北平艺专的历史与民国美术的概况进行研究性报告，展示了最新的研究成果。

6日8:50，会议正式开始，潘公凯院长，尹吉男教授以及王璜生馆长先后致辞，他们表示这场汇集到众多学术力量的会议是一份纪念央美建校九十五周年的礼物，对于梳理央美校史，进行美术史宏观建构很有必要。（图1）

第一场：关键词“早期师资”

首先，由澳门艺术研究院陈继春老师发言：“郑锦日本生涯初探”。郑锦在担任北京美术学校校长之前曾一度留学并生活于日本，他主要梳理了郑锦回国前的经历。评议人薛永年先生认为这一报告从史料出发，



图 1 开幕式现场图片，潘公凯院长致辞

纠正了一些原有错误，由于现在关于郑锦在日本的研究较少，此项研究可以填补空白。

接着，中国艺术研究院郎绍君老师做了“北京艺专国画系主任萧俊贤”演讲，他认为美术史上关于萧俊贤的研究较少，而且普遍低估了他的地位。郎老师分析了他在1918年到1928年间担任北平艺专国画科教师的背景以及其人品性格。他认为从风格而言，萧俊贤的作品自成一家，与陈师曾一家相交甚密也应引起大家关注。薛先生在评议时首先肯定了郎老师的看法，但认为材料还需再寻找。

接下来，中国艺术研究院郑工老师进行了“绘画中的细节——读李毅士的《陈师曾像》与《王梦白像》”发言。郑老师从这两件绘制于同一时期的作品入手，希望从民国美术圈社会关系看艺术史发展。他认为人际交往可以消解风格差异，同样的爱好也会促成新交际圈，从而影响艺术家的风格和创作道路。薛先生认为郑老师的方法新颖，思路清晰，只是在“篆刻当代五大家”这一点上需提出质疑，郑老师接受了薛先生的宝贵意见。

第二场：关键词“画坛与师资”

短暂的茶歇后，曹庆晖老师宣布第二场主题发言与研讨开始，由中国美术馆刘曦林首先做了题目为“北平艺专史事二则”的报告。他从北平艺专王子云老师的一封来信说起，讨论了关于北平艺专的两场学潮，后又对“伪艺专”进行分析，认为不能仅凭伪政权就随意使用此名号，应该用“留守艺专”较为合适。评议人郎绍君先生同意刘老师的说法，他承认“伪”字确实是一个在政治文化史上引起争议的字，应引起重视，但他同时指出口述历史还需考证，因此刘老师应继续深入研究。

随后，中国艺术研究院杭春晓老师做了“‘国’的想象与表述——傅心畬的‘自我假定’与‘主体重构’”演讲，他主要应用西方语言学分裂的能指概念来研究皇族遗民画家傅心畬的身份主体想象，从他与陈师曾的交往通信以及后期绘画题诗等都能看出他内心中“国”的概念变化。

接着，中国艺术研究院华天雪老师做了题为“徐悲鸿的一九四九”发言，她分析了1949年北平艺专档案，发现徐悲鸿虽然解放后保留地位但实权已失，这之后的美育主要被强大的中共政权掌握，因此徐悲鸿在美育史上的地位值得再次商榷。郎先生认为后两位老师的思路不落窠臼、敢于创新，刘老师运用新方法研究美术史并花费大量精力收集一手资料，实属难能可贵，而华老师敢于挑战传统，从档案出发，为我们提供一条研究的新思路。

第三场：关键词“校史与画坛”

午休后，第三场主题发言与研讨于13:50开始。首先，上海大学美术学院潘耀昌老师做了“盛世修史——美院校史准备好了吗？”的演讲，他通过比较央美与浙美，提出几大修史问题，包括对传承关系、首届校长以及“文革”时期历史的处理。评议人刘曦林先生肯定了他的几大疑问，他认为这些问题很有启发性。

接着，广东湛江师范大学彭飞老师做了“国立北平艺专与民国北京画坛”的报告，他完全从史料出发，

从宏观角度梳理北平艺专在学科、留学、研究院、作品、展览等方面的特点，简要概括当时学校与画坛的情况。

随后，清华美院陈瑞林老师随后做了“国画复活运动、国立北平艺专、齐白石与新中国化的建构”发言，他认为国画复活运动不是单纯的回归，而是中国文化在外来文化的影响下的自然反应，他以齐白石与外国友人交往为例，寻找到西方风格对中国画的影响。刘先生认为外来影响不仅存在艺术界，所以陈老师可以以其他领域变化为新角度进行切入。

最后，《美术研究》张涛老师做了“齐白石与国立北平艺专”的演讲，他在年表的基础上对齐白石艺术生涯逐步分析，通过比较齐白石生活水平与态度变化，总结出前人未研究到的齐白石对物质的追求。刘先生认为此文章角度很好，但是关于为何齐白石的地位在当时与江丰、徐悲鸿等人相同？恐怕需要进一步研究。

第四场：关键词“资源与作品”

首先，上海大学美术学院李超老师首先做了“张弦和北平艺专——中国近现代美术‘南北线’资源问题”的发言，他通过分析张弦好友庞薰琹、傅雷对他生平与艺术的记载，找到大量南北方不同地区的资料，指出在分析资料时要注意其不同的地域性，从而带出一个几近被人忽略的民国艺术家。评议人陈瑞林先生虽然肯定这一说法，却对“南北线”提出质疑，李老师表示这种线性划分涉及人们的文化心理。

接着，首都师范大学美术学院莫艾老师做出题为“徐悲鸿民国前期形式探索的再观看与理解”的演讲，她分别分析徐悲鸿的国画、油画发展脉络，认识到他的油画作品曾影响到国画，但最终却在社会语境下放弃了曾喜爱的西方历史画经验。

随后，北京画院吴洪亮老师做了“求其在我——读孙宗慰的作品与人生”的报告，他挖掘出另一位不为人所知的艺术家孙宗慰，他的画风独特，具有当代性，始终保持朴素的艺术理想，却因为个人性格在教学过程中屡遭不顺，以至于被埋没。陈先生在评议时认为莫老师与吴老师的研究颇为新颖，莫老师对徐悲鸿的论述打破了以往的符号性描述，又结合社会学理论进行研究，因而值得讨论。而吴老师更从个人心理角度研究艺术创作，这在美术史研究上较为少见。

第五场：关键词“美术教育”

7日8:50，“北平艺专与民国美术”学术研讨会第二日的议程开始。首先，由中央美术学院《美术研究》副主编、研究员张鹏的学生代其宣读她的论文：《严修父子与中国近现代美术教育》。严修是近代著名的教育家和学者，是变革封建教育、倡导新式教育的先驱者。张鹏老师对严修父子如何“开启民智与普及美育”、“考察、动议、实施津埠各类博物馆和美术馆”等活动做了详实的梳理考证。评议员潘耀昌先生表示对于严氏家族的研究有利于中国近代校史的梳理。该论文充满了问题意识，严修父子作为当时社会的精英，由他们的思考可见民国时期上层社会对于近现代美术教育的思考和共识。

接着，由中央美术学院人文学院美术史系副主任曹庆晖发言，主题是“民国北京中国画学教育体系演进

初探”，他从徐悲鸿进行中国画学教育改革入题，谈到中国画进步价值说：“中国画学教育”以及中国画衰败改良论：“写实主义”等问题。评议员潘耀昌先生认为“中国画学体系”这个词很重要，中国画在发展中对西画的写实主张和国画传统均有所舍取，我们现在所说的中国画都是被“中国化”改造过的。

接下来，南京博物院艺术研究所副研究员万新华的主题“也谈国立中央大学师范学院艺术学系的中国画教学”，万新华老师认为徐悲鸿的地位和作用被人为神化，有些史事的演绎也存在着以讹传讹的现象。他表示梳理国立中央大学师范学院艺术学系的中国画教学活动的本意，也即是揭开遮蔽，辨明误解，还原真相。评议员潘耀昌先生表示他认同万新华的观点，民国时期南京的美术教学经过很多人的努力，不能简单地归于徐悲鸿的影响。同样，徐悲鸿的思想理论和具体实践在不同时期也是在改变的。

第五场最后发言者为中央美术学院美术学研究所讲师刘礼宾，他发言的主题是“国立北平艺专之民国雕塑的发展——事件发生以及其深层意义”，谈及蔡元培对“雕塑”的定位及他与徐悲鸿对雕塑家的提携，其中有两位中国近现代史重要的雕塑家便是滑田友和王临乙。评议员潘耀昌先生表示刘礼宾老师对民国雕塑材料做了很详实的收集整理，这对于我们认识中国雕塑的传统和发展，中国雕塑的创作以及雕塑教育有很大的启示。

第六场：关键词“图案教学”

短暂茶歇后，第六场发言开始。首先，由中央美术学院《美术研究》执行主编、研究员殷双喜主讲“实用与审美——国立北平艺专的图案学科”，谈及清末美术教育的西化转型与实用美术主流。殷双喜老师重点提到国立北平艺专的校长严智开（1894—1942）的教育举措、东京美术学校与早期中国美术教育的相关事件。评议人许平老师指出殷双喜老师提供了丰富的信息，形成了客观的学术成果。

随后，中央美术学院设计学院讲师周博的主题是“北京美术学校与中国现代设计教育的开端——以北京美术学校《图案法讲义》为中心的知识考察”。周老师个人收集了七本北京艺术大学时期的图案法讲义，通过对现存的七本北京美术学校《图案法讲义》的内容和知识来源的梳理，以小室信藏的《一般图按法》为桥梁，联系19世纪末20世纪初日本和英国的设计教育和知识状况，从知识和思想传播的角度考察了北京美术学校与中国的现代设计教育的知识起源问题。

接下来，由湖北工程学院美术与设计学院副院长李中华发言：民国早期“北京模式”之图案教育研究。李中华老师对20世纪以来，我国高等艺术设计专业教育所经历的“图案——工艺美术——艺术设计”的发展演变进行了梳理。民国早期，从北京美术学校到国立北平艺术专科学校实施的“图案”专业教育，是我国探索高等艺术设计教育模式的初始阶段。此外，李中华老师还介绍了这期间先后施行的“中等”、“专门”、“大学”和“专科”等四种层次的“图案”教育模式。

第七场：关键词“油画与国画”

14：00，第七场主题发言开始，首先发言的是广州美术学院美术史系李公明教授，主讲“徐悲鸿的写实

主义与中国画改造”。李公明老师的研究论题是：徐悲鸿的写实主义艺术思想和实践与1949年以后美术界的新中国画改造运动具有怎样的联系与区别；如何从“社会主义美术新传统”的角度评价这种现象。

随后，广西艺术学院刘新教授主讲“从国立到中央——中国早期西画演进的北方路线及中心格局的再发现”，阐述了“国立”在当时所处的地位：因为学校设在北洋政府的所在，加之文艺环境都优于上海和广州的艺术学校。

接下来，中央民族大学副教授吴雪杉先生演讲，主题是：“新国画”——徐悲鸿与“新兴作家”的出场。吴雪杉教授指出徐悲鸿的“新国画”作为“从前的国画改造运动”的一部分，“只知从形式技法上着眼，很少注意到内容的改造问题”，最后“不可避免地失败了”。但徐悲鸿所塑造出的“新兴作家”们却留在北平艺专，随后是中央美术学院，为其后中国画人物画的教学奠定了基础。

最后，中国艺术研究院研究所副研究员朱京生做主题发言：道路之争——从三教授罢教事件及相关中国画的争论。围绕由于在中国画教学上与校长徐悲鸿的严重分歧，艺专秦仲文、李智超、陈缘督三教授于1947年10月2日开始罢教事件展开。

第七场评议人为中央美术学院教授李树声先生。李树声先生总结了四位的发言，他表示本场议题已转入绘画领域内的探讨。李树声先生谈及当时留学生的使命是很明确的，即救国，不要总是被动挨打。

第八场：关键词“馆藏与设计”

短暂茶歇后，第八场主题发言开始。首先，由广州美术学院艺术学研究所副研究员蔡涛主讲“抗战初期



图 2 与会嘉宾合影

中日之间的美术宣传战——从中央美术学院美术馆藏王式廓《武汉大壁画草稿》谈起”，发言分析了有关王式廓画稿绘制年代的几点疑问，1938年黄鹤楼大壁画的两个版本等问题。

接下来，由中央美术学院研究生处长许平教授发言：“一组不能忘记的历史影像，一组不能忘记的历史影像——中共早期革命活动的平面设计人和事 ”。许平教授指出正如哈贝马斯在论述“公共领域的结构转型”时所强调的：“要想提炼一个具有特殊历史意义的概念，就必须把它在一个十分复杂的社会现实当中所具有的一系列典型特征描述清楚。”许平老师以中国早期共产主义运动杰出的平面设计人物柳溥庆及其周边活资料为例，从这组以往很少在设计史研究中被关注的人事影像，分析复杂的社会关联对于中国设计文化生成的影响。

最后，中央美术学院图书馆副馆长安永欣主讲“战难收善果，艺好灿奇葩——矢崎千代二的艺术生涯”，安永欣说到中央美术学院美术馆馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）的展览中的两幅作品：《北海》和《故宫角楼》，作者为日籍画家：矢崎千代二。中央美术学院美术馆收藏了矢崎千代二上千余幅作品，再加上他是央美史上仅有两位日本教员的其中之一，安馆长认为很有研究价值。

闭幕式

4月7日17:30，由中央美术学院人文学院美术史系副主任曹庆晖主持闭幕式，中央美术学院人文学院院长尹吉男先生、中央美术学院美术馆馆长王璜生馆长致辞。至此，历时两天共八场主题发言的“北平艺专与民国美术”学术研讨会顺利结束。（图2 ）

（孙天艺、余娅/文；董慧萍、全晶/图）

“从绘画再赏传统，从保护关注当今”研讨会纪要

时　　间：2013年5月19日14：00-17：00
地　　点：中央美术学院美术馆三层展厅
主 持 人：李化吉（曾任中央美术学院壁画系主任）
与会嘉宾：侯一民、袁运生、薛永年、杨先让、常沙娜、潘世勋、蒋彩萍、娄家本、何家英、唐一禾、张一民、王颖生等

2013年5月19日14:00，主旨为“从绘画再赏传统，从保护关注当今”的研讨会在中央美术学院美术馆3B展厅举行。该研讨会是“另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”系列学术活动之一。研讨会中，一批为中国壁画事业做出贡献的老一辈艺术家、活跃在创作教学一线的中青年艺术工作者和山西省文联的同志围坐在美术馆展厅现场，就壁画研究和学习，以及中国壁画历史发展等问题进行了热烈探讨。研讨会主持人为曾任中央美术学院壁画系主任的李化吉先生，与会嘉宾包括侯一民、袁运生、薛永年、杨先让、常沙娜、潘世勋、蒋彩萍、娄家本、何家英、唐一禾、张一民、王颖生等，大家先后表达了自己的看法。（图1 ）

一、如何保护和继承壁画传统

在座谈中，主持人李化吉先生认为，今天对壁画的研究、学习和探讨，不仅是壁画的问题，还是怎么看待中国壁画历史的问题。侯一民先生把这次展览的主题提了出来，把壁画保护问题放在了一个很重要的位置上。他觉得古代壁画被破坏得太严重了。常沙娜先生结合敦煌文物保护的经验，提出对于传统文物的保护，要坚持因循梁思成先生提出的“民族的、科学的和大众的，并古为今用”的宗旨。娄家本先生强调：对于壁画，不仅要有传承，还要有发展。袁运生先生认为，只有教学才能够把这种传统留存下来，也才能够使传统发挥作用。只有发展才会有后路。侯黎明先生



图 1 研讨会现场图片

再次强调了文物保护重要性的问题，他认为：对于文物的保护，必须发挥政府的行为。王颖生教授也谈到了对于壁画或文物的保护问题，他认为不仅要在文艺圈呼吁，还要跟政府争取条件。张一民先生希望靠壁画家的努力，通过创作自己的经典作品，用好作品提升不搞壁画的那些人对壁画的关注。何家英先生认为这种对于中华民族文化的责任和担当意识，对保护好我们的文化遗产是非常重要的。他强调：其实，这便涉及到保护的问题和传承的问题。齐喆是广州美术学院的记者。他认为古代壁画要让它活下去，要让年轻人理解它，而且能够绘画，能够产生对接。这样更有利于对于壁画的保护。所以，他认为对于壁画的保护应该落实到研究和教学上面。吴作人基金会认为首先武普敖先生能够将古代壁画用照片拍摄下来，就是一个很好的保护措施了。其次，我们应该多研究一下古代壁画。再次，我们应该多应用我们的传统艺术创作作品。（图2 ）



图 2 研讨会现场图片，侯一民先生发言

二、如何认识和定位本次展览中的山西壁画

首先是敦煌艺术研究院美术研究所的侯黎明先生发言，他认为山西的这批壁画应该是汉代的。里面虽然可以看到牟尼教的一些因素，但这还不是佛教的因素。杨先让是中央美术学院的老教授，他介绍说，山西不只是壁画，下一次应该搞一个雕塑展览，会更精彩。中央美术学院的潘世勋先生看了展览后很激动，他说，本次展览对年轻人在认识传统上有很大的启发。他也谈到了怎样保护和继承中国传统的问题。蒋采萍先生感叹道，今天的展览很好地保护了我们的文物，是一个伟大的工程。娄家本先生也觉得今天展览的壁画就像交响乐一样，非常有分量。袁运生先生看了本次展览后很受教育。他从“中国梦”的角度谈到，文化上要实现“中国梦”，迫切需要我们不仅要把传统的优秀作品保存下来，更要继承其背后的精神和人文价值，这需要美术创作、美术教育和美术研究领域多方面人士的齐心合力。何家英先生谈到，我们从这个展览中学会了一种对我们民族文化的责任，一种担当。中华民族的传统文化，需要大家共同承担。（图3 ）

三、需要重写历史和美术史

中央美术学院的薛永年先生谈到如果要重写美术史的话，壁画是很重要的一个版块。常沙娜先生认为，本次展览上的很多摄影照片已经是文物了。除了保护之外，还要进行多方面的研究。她也提到确实应该考虑重写我们的历史和美术史了。新闻出版总局出版司的王然谈了三点感受：一是感受到了中华民族文化的博大精深；二是感受到了艺术之美；三是感受到了一种强大的人文精神。唐小禾先生首先评价了这次展览是一个



图 3 研讨会现场图片，蒋采萍先生发言



图 4 研讨会现场图片，常沙娜先生发言

具有崇高的文物和文献价值的展览。他认为中华民族的传统和记忆是需要保护和传承的。这不仅是文化界的事情，更是全世界的问题，是中国梦的一部分。张敏杰来自中国美术学院壁画系，他希望传媒或出版集团能够将这些重要的作品出版开来，公布于世。任世民先生认为我们不要只做梦，我们要还原我们的自尊。要尊重自己的人格，而识家珍便是认识自己文化重要性的一个方面。李化吉先生最后做了总结发言。他认为我们的本土壁画在元明以后还是有发展的，虽然没有突出的风格，但是把代表人物凸显出来了，而且继承人的水平已经相当高了。这一点我们还是要遗留的。（图4 ）

大家对于摄影家武普敖先生历时三十年的壁画作品拍摄，对于侯一民先生倾心策划的展览，表示了由衷地敬佩。大家一致认为，本次展览充分实现了“从绘画再赏传统，从保护关注当今”的初衷，不仅受到理论学术界的广泛关注，还让普通群众在欣赏中国传统壁画精品的同时，唤起了大家参与保护传统文化和弘扬当代文明的意识。希望今后有更多类似这样的艺术实践活动，保护和发扬光大华夏传统文化和当代文明。

（李莎/文；董慧萍、全晶/图）

“im交互与信息创新论坛”纪要

时　　间：2013年9月23日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办机构：中央美术学院/北京国际设计周

2013年9月23日9:00，“im交互与信息创新论坛”在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。今年的主题是“数据（DATA）”——数据时代映射了社会存在的本质，它是交互和信息创新的基础。数据制造、数据消费和数据传播构建了我们这个时代的重要形态。2013“im交互与信息创新论坛”从信息、交互、产品、用户、技术、艺术、教育七个分类方向探讨基于数据的研究、设计、创新实践的思想、方法、过程和结果。

论坛由中央美术学院、北京国际设计周主办，IxDA（国际交互设计协会）、IxDC（交互设计专业委员会）协办，中央美术学院美术馆、中央美术学院设计学院、中央美术学院国家数字媒体创新设计研究中心承办，国家艺术发展战略研究协同创新中心作为学术支持。“im交互与信息创新论坛”意在从社会趋势出发，以社会观察者、研究者和实践者的身份参与中国社会创新与教育实践中。未来，im将成为全球交互和信息创新理念的新代表，im既作为社会趋势的观察者和平台，又作为社会创新的参与者、实践者和推动者而存在。

论坛正式开始前，首先由中央美术学院设计学院王敏院长发言，他对大家的出席表示了感谢。王敏院长谈到：作为中国最高的艺术学府，中央美术学院大力发展设计教育的过程中一直在关注新技术、新事物所对这个社会带来的巨大变化。希望我的设计能成为生活创新的动力，成为社会新发展的一个工具，因此今天的论坛对于我们而言就具有了很重要的意义。（图1）

论坛正式开始，分为信息、交互、产品、技术、用户、艺术、教育七个方向。每个方向四位嘉宾对谈，每位嘉宾以10分钟快速图文演讲的形式进行专题分享，随后为20分钟的讨论环节，每组嘉宾、听众围绕主题进行开放性讨论和提问。其中发言人为信息方向：英国皇家美术学院信息体验部主管凯文·沃尔克（Kevin Walker）、英国皇家美术学院信息设计工作坊的带头人凯琳·冯·奥姆特达（Karin von Ompteda）、北京服装学院设计院院长詹炳宏、加意网CEO郭宇；交互方向：德国卡尔艺术与设计大学数字媒体艺术系教授米歇埃尔·别列茨基（Michael Bielicky）、Fonckel CEO 菲利普·罗斯（Philip Ross）、Ark Design创始人张文新、小米科技用户体



图 1 论坛现场图片，王敏院长发言

验负责人唐沐；产品方向：艺有道创始人邱丰顺、I health东成维新创始人肖军涛、联想创新设计中心设计总监李凤朗、LKK创始人贾伟；技术方向：戴姆勒大中华区投资公司奔驰中国研发部高级工程师薛玮、格灵深瞳科技技术公司创始人赵勇、Microsoft技术顾问总监夏鹏、新车间创始人李大维；用户方向：西门子中国研究院用户界面设计中心经理李智昊、豆瓣设计总监简·恩盖（Jane Ngai）、因为设计创始人吴卓浩、Thougt Works中国首席设计师熊子川；艺术方向： ZKM卡尔斯鲁厄艺术和媒体技术中心音乐和声学研究所负责人卢德尔·布鲁默（Luder Brummer）、中国美术学院跨媒体学院教师吴珏辉、新媒体艺术家徐维静、帕森斯设计学院计算机和媒体设计助理教授本杰明·培根(Benjamin Bacon); 教育论坛：中国传媒大学张林、浙江工业大学交互设计研究副所长所张劲松、同济大学教授张效华、清华大学美术学院教授徐迎庆。28位来自不同行业的与会嘉宾，就各自参与的主题进行了发言和广泛的交流讨论。（图2 ）

19:00，原定于18:00结束的论坛在延迟一小时后结束。至此，2013年“im交互与信息创新论坛”于中央美术学院美术馆学术报告厅圆满落下帷幕。



图 2 论坛现场图片

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会纪要

按：作为“百年辉煌工程”重要组成部分，《国际高等美术院校教育质量比较》调研项目自启动以来，旨在全面梳理学院发展脉络，总结成果经验，了解国际美术教育现状。通过比较，提炼形成符合艺术教育规律的“高等艺术院校教育教学质量评价体系”，提出我院未来五年的建设目标和发展规划。根据学院部署，调研项目于2012年11月启动，到今年8月结束。调研组分别对欧美17个具有代表性的美术院校进行了实地考察。

第一场

2013年10月17日下午，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第一场——“国内外高等美术院校招生研讨会”在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。调研组成员首先介绍了欧美高等美术院校的招生考试及录取情况的调研成果，对考试环节、考试方式、录取原则等问题进行了介绍，分析了不同政治经济体制下的美术院校招生类型。招生办公室主任钟平重点介绍了我院十多年来的招生情况及改革成果，同时与国内八大美术院校的招生考试情况进行了比对。与会的招委会委员及教师围绕中央美院应该培养什么人、招收什么学生、招生改革思路等问题展开讨论。



图 1“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会现场图片，谭平副院长发言

副院长谭平表示，时代的变化为美术教育带来无限机遇与挑战，高等艺术院校都应做出积极应对。他要求招生委员会要拓宽思路，深入思考，进一步完善学院的招生制度。（图1 ）

党委书记高洪在总结研讨会时谈到，本场研讨准备充分，通过考察研究、进行再判断、再讨论，以严谨的工作思路营造了良好的学术氛围，为今后的系列研讨开了个好头。他希望招生委员会就本场讨论内容做进一步梳理，形成具体方案。（图2 ）



图 2“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会现场图片，高洪书记发言

作为学院95周年校庆活动之一，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会将陆续召开，涉及“教学资源共享”、“基础教学”、“工作室教学”等专题。欢迎全院师生积极参与，为学院建

设发展献计献策。

（卫艳/文）

第二场

2013年10月31日，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第二场召开，围绕“中央美术学院的教学资源共享”展开讨论。

调研组介绍了国外美术院校公共资源管理与使用情况的调研成果，围绕国外技术工作室现状与类型、操作与管理情况及教育创新模式等方面进行了介绍与分析。教务处处长王晓琳重点对我院教学资源及管理的现状做了整体介绍，包括对近几年教学资源方面的经费投入、设备购置、实验室面积、教学资源的使用情况及人员配备情况进行了比较分析。会议还介绍了我院申报“国家级虚拟仿真实验教学中心”的准备工作，为与会者提供讨论教学资源管理模式的新思路。

随后，大家就目前教学资源使用及管理存在的问题以及如何实现全院的教学资源共享等，从全院技术工作室的设置与信息公开、教师与技师队伍的建设、设备的最大化使用与管理、管理模式的探索等方面开展讨论并提出具体建议。

副院长董长侠认为学院的教学资源应包括四个方面：学术资源和名师的资源、教学空间的资源、设备与实验室的资源及其他校园资源，目前学校应考虑如何在更大范围内共享这些资源、如何调整使用好这些资源，改变管理滞后的局面。

副院长谭平谈到，应该在借鉴国外院校的经验基础上，寻求美院的一个合理化方案。通过不断的研讨，我们将逐渐走向解决问题的核心，要构建符合美院发展的新模式。

党委书记高洪最后总结时提出，今后的工作思路应归纳为：教师资源——老师就在学生身边；空间资源——师生拥有自己的空间也拥有所有的空间；硬件设备——技术帮助学生取得艺术的成功。要创新管理模式，加强队伍建设，提高管理水平，有效利用现有空间，确实做好五年规划，推动学校发展。

（朱玲/文）

第三场

2013年11月13日，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第三场召开，与会的老师围绕“国际高等美术院校基础教学专题”展开讨论。

调研组介绍了“国外美术院校基础教学情况”，包括国外基础课程设置和教学结构的比较分析研究以及欧美艺术学院美术造型基础教学的分析研究。教务处处长王晓琳阐述了我院基础教学概况，详尽分析了全院大基础教学、专业基础教学和公共课教学的教学结构和课程设置情况。

通过国内国外的比较分析，与会老师深感本次国际高等美术院校比较调研带来的丰硕成果值得肯定和思

考。同时，对于我院基础教学如何定义、教学内容的设置、跨专业课程的开设与选修方式、教学时段的调整等方面提出了很多建设性的意见。

党委书记高洪表示，基础教学是教学中的重要组成部分，存在“两个奠基”——“学生未来专业学习的奠基”和“学生未来成长的奠基”。面对目前美术教育发展和整个国际国内的发展，未来艺术家的成长，有新要求、新挑战，也对我们进一步完善我们的基础教学提出了新课题。

副院长谭平总结时指出本次国际美术院校比较调研所得来的成果来之不易，在对国际国内教学进行比较分析的基础上进行的研讨更具有全局性的考虑。基础教育的作用是“启蒙”，而在教学中需要逐渐调整思路，以“学生的需要”来构建教学内容，以“全院的角度”来思考基础教学未来的发展方向。

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会将于近期展开新的讨论，欢迎全院师生积极参与，为学院建设和发展出谋划策。

（朱玲/文）

第四场

2013年12月9日，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第四场召开，与会老师围绕“人文类公共（必修、选修）课教学专题研讨”展开讨论。

调研组介绍了国外美术院校相关教学情况，阐述了对欧美国家艺术院校人文学科公共课程的教学内容、课程结构、学时比例等方面的比较研究，并针对其特点进行了深度剖析。教务处处长王晓琳对近年来我院人文类公共必修课、选修课教学的整体情况做了概述和分析，并介绍了哈佛大学通识教育的课程结构。结合国内国外的横向比较，大家对我院未来如何构建公共课程体系、如何调整课程及教学内容、教学时段和比例的调整等方面提出了很多具体的建设性意见。（图3）



图 3“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会现场图片

副院长谭平总结时指出，通过国际美术院校比较调研中对于人文类公共课教学的研究发现：人文学科的课程，已经在很大程度上成为艺术学生知识结构的一部分，这对于中央美术学院所致力的精英教育培养目标是非常重要的。我们既要构建具有更多维度的课程来满足学生的选择，同时又需要这些课程具有理论与实践紧密结合的丰富内涵和具有创新性的教学方法。这将是学院人文类公共课程未来的发展方向。

（朱玲/文）

第五场

2013年12月13日，“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第五场召开，与会老师围绕“工作室教学专题”展开讨论。

调研组首先在教学展厅观看了“工作室教学案例展”。参展工作室负责人分别介绍了工作室的建立背景、教学思路与特色、支撑课程和教学成果介绍以及工作室未来目标的展望。随后，调研组介绍了“国外美术院校工作室教学情况”，汇报了国际艺术院校造型学科工作室教学总体现状与趋势的比较研究情况、国际艺术院校设计学科及建筑学科工作室模式和教学状况。教务处处长王晓琳对我院工作室教学的整体情况做了概要介绍。

与会老师首先对“工作室教学案例展”给予充分肯定，同时对我院工作室教学的现状进行了深度剖析，并提出具体建议，比如建立合理的工作室及导师评审机制和竞争机制等，对工作室教学模式、教学内容和课程设置也展开了深入讨论，并在导师工作室和课程工作室的建设等方面提出了很多具体意见。

副院长谭平总结时指出，通过国际美术院校比较调研可以看出：欧美艺术院校的工作室教学经过百年的发展，其教育理念发生了转变，教学模式也呈现多元化趋势。目前美院工作室数量已经发展到八十多个，工作室教学的发展，需要在自身“专精”的前提下，构建多种形态的教学模式，营造融合、多元的学术氛围，提倡开放和活跃的教学景象。

至此，本学期的“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会已基本结束。

（朱玲/文）

全国高等美术院校建筑与环境艺术设计专业教学年会纪要

时　间：2013年11月23日至24日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

2013年11月23日至24日，第十届“全国高等美术院校建筑与环境艺术设计专业教学年会”在我院举行。副院长谭平到会致辞，中国建筑工业出版社副总编张惠珍就十年来的年会进行了回顾，建筑学院院长吕品晶就本届年会的主旨“协同创新”的意义进行了阐述。（图1 ）

参加这届年会的代表来自国内外三十九所高校，是历届年会最具代表性的一次，会议的内容包括主题发言、院长论坛、分组研讨三个部分，参加主题发言的代表有欧洲建筑教育联盟主席卡尔·奥托·埃勒夫森（Karl Otto Ellefseen）教授、荷兰代尔夫特理工大学建筑学院林·凡·杜因（Leen van Duin）教授、挪威奥斯陆建筑与设计学院佩尔·奥拉夫·菲尔德（Per Olaf Field）教授；参加院长论坛的有十大美院建筑与环境艺术设计领域的院长或专家；分组研讨由建筑学院基础部主任和各教研室主任主持。年会期间，中外代表各抒己见，充分交流，取得了良好的成果。

（建筑学院/文）



图 1 全国高等美术院校建筑与环境艺术设计专业教学年会现场图片

“艺与脑：艺术管理思考”研讨会纪要

时　间：2013年11月27日

地　点：中央美术学院美术馆多功能会议室

主持人：余丁（中央美术学院人文学院副院长）

2013年11月27日，人文学院艺术管理学系成立十周年学术活动之一，“艺与脑：艺术管理思考”国际研讨会在我院多功能会议室召开。

艺术管理学系成立十年来，作为中国艺术管理学科发展历史的缩影，自身学科发展已进入到一个关键阶段，即从方法论的层面回归到本体论的层面，回归到对文化与艺术本身的反思与重新认识上。此次国际研讨会的要旨，就在于和国内外的艺术管理学科领域的同仁们共同探讨这一基本问题。

我院院长潘公凯、人文学院院长尹吉男、中国艺术管理教育学会会长谢大京出席并致开幕辞，他们回顾了在过去十年中国艺术管理学科界及中央美术学院艺术管理学系的发展历程，并对未来中国艺术管理学科的发展提出了美好的展望与期许。（图1 ）

人文学院副院长、艺术管理学系主任余丁教授担任此次研讨会的主持人。来自原德国柏林自由大学文化与传媒学院、意大利博洛尼亚大学、日本神户大学、美国纽约大学以及加拿大蒙特利尔大学5位国际艺术管理学学者讨论了在不同的文化背景与视角之下的艺术管理学科的现状，以及未来的发展趋势。来自国内及港澳台多所高校艺术管理学科领域的教授结合了中国当今独特的政治文化背景，对如何更好地发展完善中国的艺术管理学科展开了热烈的讨论。（图2 ）

此次国际研讨会为国内外的艺术管理学者提供了一个良好的交流平台及思想交锋的机会，中央美术学院艺术管理学系作为中国艺术管理学科的先行者，也将继续积极推动中国艺术管理学科的发展与建设。

（陈洁/文）



图 1 研讨会现场图片



图 2 余丁教授主持并发言

第八届中国艺术管理教育学会年会纪要

时　　间：2013年11月29日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办机构：中国艺术管理教育年会/中央美术学院

承办机构：中央美术学院人文学院艺术管理学系

2013年11月29日，第八届中国艺术管理教育学会年会在中央美术学院美术馆学术报告厅隆重开幕，本届年会是由中国艺术管理教育学会、中央美术学院主办，并由中央美术学院人文学院艺术管理学系承办。

中国艺术管理教育学会于2006年由中央美术学院联合15所院校发起成立，并于同年举办了首届年会，在中央美术学院和其他院校的共同努力下，学会已经成为了中国艺术管理教育走向规范化的领导者。作为学会的发起单位和常务理事单位，中央美术学院在艺术管理学系建系十周年之际，再次承办中国艺术管理教育学会年会，意义重大。

本届年会的主题是“新十年：面向未来的艺术管理学科定位与规划”。年会面对当前我国发展和振兴文化产业、深入推进文化体制改革的宏观背景，邀请了国内外知名学者及业界翘楚共聚首都，深入探讨当前艺术市场和艺术管理所面临的焦点议题。研讨会分为“艺术的边界与产业发展”、“艺术管理专业规划与学科布局”、“艺术管理学科的文化推动力”三大主题板块，年会以专家论坛、学者沙龙的形式展开。会议旨在继承历届艺术管理教育学会年会的基础上，为我国高等院校艺术管理专业的师生提供观点沟通、信息交流的平台。同时，与国际知名的艺术管理专家和优秀的业界实践者展开讨论、集思广益，对艺术管理事业的未来发展方向做出合理的规划和展望。

开幕式上，中央美术学院党委书记高洪首先致辞。他结合十八届三中全会新的历史发展阶段的路线方针，对本次艺术管理教育学会年会寄予厚望。高洪同时强调，值此中央美术学院建校95周年之际，希望借此机会和兄弟院校切磋成果、广泛交流，作为此次会议的承办方，中央美院将尽最大努力为各位来宾提供热情周到的服务。（图1 ）



图 1 现场图片，高洪书记致辞

随后，文化部艺术司诸迪副司长和教育部高等教育司刘贵芹副司长先后致辞并向第八届中国艺术管理教育学会年会的召开表示祝贺。二人同时提出，中国文化艺术的发展需要一大批有着新观念和新知识的艺

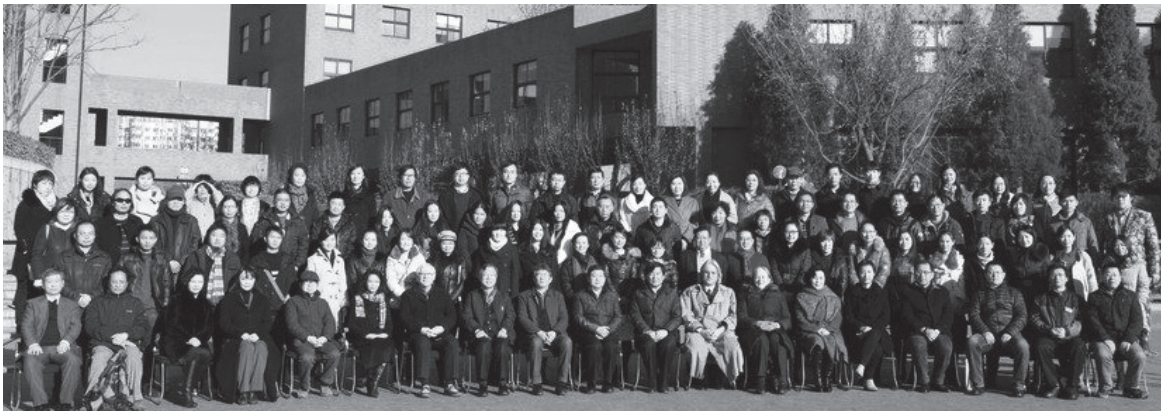


图 2 现场图片，与会嘉宾合影

术管理和经营人才，时代为艺术管理学科的发展提供了一个广阔的天地，高等艺术管理教育面临着难得的机遇。正如本届年会的主题：“新十年：面向未来的艺术管理学科定位与规划”一样，对于未来十年的规划与发展，我们应充满信心和希望。

本届年会由一系列活动组成，包括主题研讨会、2013年全国大学生艺术创意创业项目大赛总决赛以及常务理事会议等。创业项目总决赛于11月30日举办，来自全国19所高校的21支参赛队伍共同在大赛中角逐。

此外，作为中央美术学院艺术管理系成立十周年的重要学术活动之一的 “艺与脑：艺术管理思考”国际研讨会已于2013年11月27日在中央美术学院成功举办。该研讨会为国内外的艺术管理学者提供了一个良好的交流平台及思想交锋的机会。成立8年的中国艺术管理教育学会，也将继续积极推动中国艺术管理学科的建设与发展。（图2 ）

（艺术中国/文）

国际艺术学院院长网络（IPAM）研讨会纪要

时间：2013年12月5日至6日

地点：中央美术学院美术馆

2013年12月5日至6日，由中央美术学院院长潘公凯、美国芝加哥艺术学院校长托尼·琼斯发起并担任会议主席的“国际艺术学院院长网络（IPAM）研讨会”在中央美术学院美术馆举行。十六位来自世界各地的一流艺术学院院长齐聚一堂，围绕“全球化趋势下的多元化艺术教育”话题展开讨论。（图1）

第一场

在12月5日的研讨会上，国际艺术学院院长网络联席主席托尼·琼斯首先简单介绍了会议的情况，希望通过建立良好的网络项目，让各个院校之间有更好的交流和合作。国际艺术学院院长网络联席主席，中央美术学院院长潘公凯在发言中指出，全球化时代信息传递的复杂性、迅速性和广阔性导致了各个地区信息发展的多元化，在信息传递与本土文化互动中呈现了三种态度：照搬、融变和抵抗，并以中央美术学院的发展为例进行了详细阐释，十年来美院的发展策略是现代性传递和全球化的结果，也是与本土产生融变的结果。同时，传递和融变正是全球化和传递性的结果。

对于现场提出“传统如何完成现代化转型”的问题，潘院长认为，在研究西方当代艺术的同时，也要深入研究本国传统艺术的内在结构，并找到价值生长点，进一步指出中国绘画的书写性可能是传统向现代转型走出的新路。徐冰副院长表示，中国文化有很多特殊性，对符号的重视，喜欢把复杂的东西程式化，与西方倾向寻找新方式不同。中国价值观中与自然的共处，借助自然来完成作品，实现中国笔墨的特殊性，这点是



图 1 现场图片

西方缺失的，也是可以和西方对话的地方。

本届国际艺术学院院长网络论坛在“全球化趋势下的多元化艺术教育”的主题下，设置了“身份与特色——新办法”和“新传统——好办法”两个板块进行主题发言：

冰岛富克雅未克冰岛艺术学院院长弗里达·英格沃斯多蒂（Frida Ingvarsdottir）女士简要介绍了冰岛艺术现状和冰岛艺术学院的基本情况，该校鼓励学生发挥自身特点进行艺术创作，支持艺术与实践活动生产相结合进行特色式教学。跨学科的艺术研究是该学院目前的教育重点，并指出艺术院校的责任是把艺术推广到公共领域之中，而不是只做学术研究。

印度安贝德卡大学文化与创意传达学院院长施瓦吉·潘尼卡(Shivaji Panikkar)表示，在过去的二十年当中，艺术实践的发展已经远远超过了艺术教育的发展，这也是全球化发展的双刃剑所造成的。“学校的目标就是实现融合”，不同的艺术形式之间要进行创造性的融合，理论和研究同等重要。同时鼓励学生使用新的表达方式，教学中注重新媒体、新技术的使用，使用跨学科的方法和视角。

英国雷文斯本艺术学院院长罗宾·贝克（Robin Baker）介绍了他如何改造和发展设计学院的过程，融入了他对教学方法的探讨，并提出了对未来学校运行方式的思考。在数字技术的冲击下，当代艺术教育发生了巨大的变化。艺术学院需要看到这种变化，并在这种变化下积极转型，引导学生适应、改变和自我突破。

加拿大艾米丽卡尔艺术与设计大学校长罗恩·伯内特（Ron Burnett）以自己学校为例，说明了艺术校园的选址与建筑搭建，对校园文化的建设和公众文化的传播都有十分重要的影响。随着多元化特点的突显，教学基础在发生改变，学生的学习要求在变化，社会智能化发展，需要有一种相适应的策略进行改革与发展才能够适应这种变化。

伦敦艺术大学副校长克里斯·温赖特(Chris Wainwright)认为，全球化的进程导致学生构成的国际化，这也为艺术教育带来了全新的挑战。他介绍了如何借鉴、摸索发展艺术学院的经验，还提出学科发展受技术的变化、信息的获取和全球化的影响。

澳大利亚新南威尔士大学美术学院院长罗斯·哈雷（Ross Harley）表示，信息化时代带来了新的概念和想法，艺术院校要根据这些新的概念和想法，对艺术教育进行挑战和改革。同时具体分析了教职员工的改革与发展，提出了前进的目标。

美国马里兰艺术学院院长弗雷德·拉扎勒斯（Fred Lazarus）对本院的艺术教育模式进行了介绍，并表示新的教学模式和结构的建立，使学生不仅可以了解本专业的知识，也可以受到跨学科和跨专业的艺术教育。同时传统与新教学方法相结合，使学生能够多实践，为此要在教师结构和多学院合作中找出路。

英国爱丁堡艺术学院副院长艾伦·默里（Alan Murray）指出，不同专业的院际之间的合作在目前的艺术教育中尤其重要，跨学科的合作也可以促使艺术教育者进行有益的反思。另外还谈到董事会和学术机构对学院的作用，以及对领导班子的问题进行了阐述。

中国美术学院副院长王赞在发言中说到，艺术院校最大的困难是“体制性管理的约束带来的校园内部结

构性矛盾”。这种约束对艺术院校管理带来很大的挑战，并提出学科和专业建设核心是人才，而学科和专业带头人的引进和推出机制很难得到人事自主的调整和保障，这是一个机制和体制上的矛盾。希望结合协同创新计划对现状加以改进。

研讨结束后，各位院长参观了美术馆正在举办的CAFA教师展，此次参观由潘公凯院长及徐冰副院长和各专业负责人导览，王璜生馆长还向大家介绍了美术馆明年将举办的第二届“CAFAM未来展”项目。

第二场

12月6日，国际艺术学院院长网络研讨会进入第二天，各位院长以圆桌对话的形式，围绕“如何培养学生，以及如何成为有创造力的领导力”话题展开讨论。

印度安贝德卡大学文化与创意传达学院院长施瓦吉·潘尼卡(Shivaji Panikkar) 再次提到了艺术教育中跨学科训练的重要性，并说到在艺术教育的课程设置中必须要注意各课程之间的内在联系。徐冰副院长指出，学校需要发掘学生的“顽童品质”，以平衡艺术教育众多的理性训练；与此同时，学校也要注意学生个人性和社会性之间联系的培养，让学生学会合作，终而成为以艺术为生的人。潘公凯院长则认为，现在学生的知识面很广，有很多新鲜的想法；但是却普遍缺少深入研究问题，解决实际问题的能力。这也是艺术教育中应该加以重视的问题。

关于“领导力”问题的讨论，潘公凯院长指出随着世界变化越来越快，学院趋同也越来越明显。而学院领导能做的，就是根据所在地区的条件与资源，决定该学院的目标与定位，并建立稳定的基础教学。保证稳定的基础教学，强调知识领域内部的专业性，是培养高精学生的基础。跨学科不能“表面的跨过去”，而要以专、精为基础。流于表面的跨学科只能为了好玩，很难对人类文化做出真正贡献。英国伦敦皇家美术学院副院长奈伦·巴菲尔德（Naren Barfield）提出应对 “领导力”的概念进行再思考，使其能够保持一种透明性和开放性，特别是当下，更应该倾听受教育者的声音。英国伦敦伦敦艺术大学副校长克里斯·温赖特(Chris Wainwright)则将领导力归纳为影响力和追随者。澳大利亚悉尼新南威尔士大学美术学院院长罗斯·哈雷（Ross Harley）希望，能够建立起某种更加综合性的领导方法，使得美术院校能够坚持自身原则，同时保持一个开放的态度，要和其他人进行更多的沟通和交流。托尼·琼斯最后总结到，在座的世界顶级美术学院院长们，需要从国际层面来分享自身体验，考虑如何打造一种合适的教学模板。同时，也要在学生、董事会以及上级主管等层面上开展对话，创作一个机会来互相分享，互相学习。

为期两天的“2013国际艺术学院院长网络研讨会”到此画上句号。关于艺术教育现状面临的问题以及如何解决，是这次会议讨论的重点。各位国际院长以自己学校为例，将自身的相关经验和大家分享，试图探讨解决问题的可能性。通过本次会议，展示各个艺术院校发展的近况，也为各自院校的发展提供了探索的基础和国际化的视野。

（叶圆凤/文）

“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊2013年国际研讨会纪要

时　间：2013年12月14日至15日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊[简称美国博物馆与网络协会（Museums and the Web）]2013年国际研讨会，于12月14日至15日在中央美术学院美术馆学术报告厅召开。本次国际论坛汇集了世界顶尖学者、艺术家及博物馆美术馆专业从业人员，针对数字文化遗产、创意实践、交互设计、混合媒体及新兴科技等课题进行探讨。在研讨会的开幕式上，中央美术学院美术馆公共教育部副主任任蕊，美国驻中国大使馆（北京）文化参赞耿欣（Lisa Heller）和美国博物馆与网络协会联合主席南希·普罗克特（Nancy Proctor）分别致辞。介绍了本次国际研讨会的情况和安排，希望能开拓更多相关的论坛和活动，促进博物馆更好的发展。(图1）（图2 ）



图 1 海报图片



图 2 任蕊副主任致辞

本次研讨会由主题演讲和工作坊两个部分组成，12月14日以主题演讲为主，12个来自欧美博物馆技术方面的研究学者通过一系列演示和案例分析，讨论当下博物馆技术管理的关键问题，如网站、在线展览和社交媒体，教育工具、开放数据和开放的文化、客户关系管理(CRM)事件和筹款、档案和数字化项目等。（图3 ）（图 4）

美国博物馆与网络协会联合主席及The Broad 艺术馆副馆长里奇·彻丽（Rich Cherry）就“构建网络化博物馆”进行了发言，指出大都会博物馆官网每天的浏览量高达13万人，居全球第一，博物馆应该成为连接全球网民的节点，而不是象牙塔或者灰尘仓库。博物馆通过建立网络系统让更多的人可以参观作品，更好与观众发生互动。

主讲人美国博物馆与网络协会联合主席南希·普罗克特（Nancy Proctor）和嘉宾们在“文化产业的销售策略与实践”的讨论上，分享了他们在文化产业的销售与不同类型的博物馆进行合作中的相关经验，以

及他们在美术馆领域中的工作心得。

在“数字时代的策展”的主题发言中，美国Peabody Essex博物馆中国与东亚艺术馆策展人王伊悠（Daisy Yiyou Wang）、美国史密森亚洲太平洋中心数字与新媒体策展人阿德里尔·路易斯（Adriel Luis）、澳大利亚维多利亚博物馆特殊项目策展人及香港城市大学研究员萨拉·肯德丁（Sarah Kenderdine）、尤伦斯当代艺术中心馆长田霏宇、英国泰特美术馆藏品研究部主任珍妮弗·穆蒂（Jennifer Mundy）分别发言。谈论了互联网的数字化时代背景给策展带来的影响与转变。

在“博物馆公共教育——从介入到变革”的座谈会中，美国高艺术博物馆公共教育部前总监帕特里夏·罗德瓦尔德（Patricia Rodewald）详细讲解了高美术馆针对年青人开发的导览程序的过程，以及该应用程序的一些特点。也对应用程序的使用者反馈进行了总结和分析。中央美术学院美术馆馆长王璜生介绍了该馆公共教育的特点：重视年轻观众；与非艺术大学联合，吸引非艺术领域大学生走进美术馆；为社区服务；艺术家、策展人参与到导览录音；关照特殊人群。

而在“移动美术馆”的讨论中，主讲人美国博物馆与网络会联合主席南希·普罗克特（Nancy Proctor）首先对目前博物馆常用的地理定位技术进行了总结，介绍了每种技术的利弊，并强调用户的体验和内容，而不仅仅是技术。美国保罗盖蒂信托基金网路与新媒体发展董事助理杰克·禄登（Jack Ludden）介绍了移动技术在盖蒂讲解导览系统盖蒂指南（Getty Guide）中的使用，他们还针对不同类型的观众，设计了一些互动参与的小游戏。The Broad艺术馆副馆长里奇·彻丽（Rich Cherry）在发言中介绍了



图 3 现场图片



图 4 现场图片



图 5 现场图片



图 6 现场图片

进入式的体验，他以圣地亚哥一个公园的的导览系统为案例，该公园利用移动设备语音留言、接受详解介绍等，帮助游客更好的游览。

最后，英国谷歌艺术项目及谷歌艺术研究所的劳伦·内莫罗夫（Lauren Nemroff）和谷歌（中国）战略合作发展部姚佩希（Pearl Yao）介绍谷歌艺术项目概况以及谷歌艺术研究所与其他机构的协作成果与反响。劳伦·内莫罗夫（Lauren Nemroff）谈到互联网的影响：可及性；技术上的改进，使博物馆和受众的互动性提高；教育性；保护性。姚佩希（Pearl Yao）补充了在保护作品版权上Google的做法，保持技术上领先等。为数字博物馆合作平台的发展提供了建议。

12月15日，通过工作坊活动为与会者提供机会，为相关机构的发展提供具体意见和发展思路。工作坊主题包括：跨平台数码设计、数字出版、数字美术馆建设、北京国际设计周与北京数码设计市场、美术馆公共微信平台的服务与语音导览、“视频制作101”项目分享、数字化合作新形势、数字博物馆的“沉浸式”体验、文化遗产的数字化应用与研究、未来的数字美术馆等。（图5 ）（图6 ）

其中，由美国保罗盖蒂信托基金网络与新媒体发展董事助理杰克·禄登（Jack Ludden）和美国史密森亚洲太平洋中心数字与新媒体策展人阿德里尔·路易斯（Adriel Luis）主讲的“工作坊: 跨平台数码设计”，主要讨论时下热门的交流平台，为了得到更好的用户体验，越来越多的博物馆运用“反馈式设计”来呈现网页内容。杰克·禄登（Jack Ludden）以盖蒂博物馆为例，介绍为了得到更好的用户体验，他们的团队针对电脑、平板电脑、手机开发了大、中、小三种设计方便浏览，这涉及三套代码。他认为谁会用和为什么用是要弄清楚的问题。

美国博物馆与网络协会联合主席南希·普罗克特（Nancy Proctor）和美国独立顾问与研究员苏珊·丘恩（Susan Chunn）对克利夫兰美术馆的Gallery One与艺术镜头项目进行了一次“深度观察”。这一环节以南希·普罗克特（Nancy Proctor）和苏珊·丘恩（Susan Chunn）的对话形式配合投影展开，深度介绍了革命性的展示项目Gallery One。该项目包括培根油画（The Beacon），活动区域（Studio Play），（镜头）The Lenses，（图片墙）

Collection Wall， iPad应用（Artlens App）五个部分，其中图片墙是美国最大的多触点屏幕，除了前期准备以及员工工资以外，该项目花费了一千万美元。南希·普罗克特（Nancy Proctor）希望更多的中国观众可以了解这项目。

由美国纽约现代艺术博物馆（MoMA）研究部总监萨拉·博丁索恩（Sara Bodinson）和北京博物馆顾问及美国高艺术博物馆公共教育部前总监帕特里夏·罗德瓦尔德（Patricia Rodewald）主讲的“工作坊:数字化合作新形势”。萨拉·博丁索恩（Sara Bodinson）以MoMA为例子讲述美术馆如何采用协作与交互的方法进行研究、设计、发展以及开展数字化跨平台项目。工作坊还将强调导向性的观众调查在项目发展过程中的重要性，并举出具体事例探讨用户反馈如何在循环周期中对数码产品的发展造成持续性的影响。

作为首届我国美术馆界举办相关领域的学术论坛活动，其重要的历史与现实意义不言而喻。来自世界不同国家和地区的跨学科先驱就文化遗产视觉化、新兴科技以及博物馆设计的新媒体等一系列前沿课题展开交流与讨论，不仅让参与者了解到了当下博物馆与新技术应用的情况，也为各自的发展提供了更多可能性。（图7 ）

（叶圆凤、陈佩华/文）



图 7 与会人员合影

“中国与土耳其文化关系”研讨会纪要

时　间：2013年12月25日

地　点：中央美术学院美术馆多功能会议室

主持人：马瑞青（中国对外艺术展览有限公司国际一部总监）

2013年12月25日14:00，中国与土耳其文化关系研讨会在中央美院美术馆多功能会议室举行，中国对外艺术展览有限公司国际一部总监马瑞青担任主持。王璜生馆长应邀出席了此次研讨会。（图1 ）

中国社会科学院王林聪研究员、土耳其米玛尔·锡南美术大学阿赫迈特·塔萨基尔教授、西塔雷·图兰·巴基尔教授先后做了题为“中土文化关系：交流与互鉴”、“突厥与中国早期关系概述”、“中国对土耳其陶瓷的影响”的精彩发言。王林聪研究员在发言中提出繁荣丝绸之路文化带的建议；西塔雷教授则以她卓越的研究描述了元明时期中国制造的莲花、牡丹瓷盘为Iznik所仿制，并深深影响了奥斯曼时期的瓷器。

短暂的休息后，中国社会科学院毕健康研究员、米玛尔·锡南美术大学泽伊内普·阿伊根教授、土耳其海峡大学亚洲研究中心吉拉斯·佩林切克·卡拉维特研究员分别就“中国人的土耳其印象”、“中土文物保护”、“艺术的流动性”等主题发言。卡拉维特研究员引用托普卡帕宫收藏的艺术作品，认为其绘画材料与手法来源于辽金壁画、山西寺庙、敦煌壁画，以实际案例分析了中国艺术对土耳其艺术的影响，而她表达的主旨是在绘画里没有任何东西是稳定的。

研讨会最后的交流环节，专家们围绕中土文化关系的主题展开深入的对话。

（杜隐珠/文；董慧萍、全晶/图）



图 1 现场图片

“创作问题：CAFA教师论坛”纪要

按：“创作问题：CAFA教师论坛”是“CAFA教师——中央美术学院教授创作特展·2013”的系列学术活动之一。所以，虽然本次论坛举办的时间在2014年1月9日，但是为了保证本次活动的完整性和连续性，将本次展览纳入2013年年鉴之中。

时　间：2014年1月9日
地　点：中央美术学院电教学术报告厅
主持人：徐冰（中央美术学院副院长）

2014年1月9日13:30至17:00，“创作问题：CAFA教师论坛”在中央美术学院电教学术报告厅举办。中央美术学院高洪书记、潘公凯院长、徐冰副院长，以及各院系的专业教师参加了谈论会。主持人徐冰介绍了此次讨论会的议程，首先由高洪书记和潘公凯院长发言，随后进行“中华文明历史题材美术创作工程”入选作品表彰仪式，最后是CAFA教师创作问题讨论。

高洪书记强调建设CAFA品牌的重要性，CAFA教师展是品牌建设的重要一项，此次展览是教师创作和教学成果的展示，有助于推动中青年教师的成长。他表示，希望本次学术研讨会能发现我们自身的问题所在，继而推动教师创作，更好的建设CAFA品牌。（图1 ）

潘公凯院长就“创作问题”进行主题发言。他指出此次CAFA教师展具有多元的面貌，整体水平很高，但是还要加强学术和学理的研究。学术研究应提倡反思和争论，这有利于造就新一代著名的艺术家和设计师。另外，中国艺术如何往前走，应该研究中国传统艺术和西方现代艺术。在CAFA教师展上可以看到很多教师在这两方面的研究，但是还不够深入，我们不仅要知其然还要知其所以然，结合相关的艺术氛围、社会形态、当下语境等进行比对。中国当下是多元、活跃的美术界，这与改革开放以来，中国注重传统的基础造型训练以及开放的环境有关。多元是基础，更要在此基础上加强学术和学理的研究，发挥中央美术学院在全国美院和美术界的领头羊作用。

随后，唐勇力介绍“中华文明历史题材美术创作工程”的情况，本次中央美术学院共有21件教师作品入选，在全国艺术院校中名列前茅，但也有不足，很多教师都没有参加。唐教授表示，这样的活动得到了国家的高度重视，对学院有一定的重要性，同时对艺术家个人发展也是重要的挑战和机遇，希望大家能积极投入，为美院争光。高洪书记、潘公凯院长和徐冰副院长为“中华文明历史题材美术创作工程”入选者颁发入选证书。

在CAFA教师创作问题讨论环节，刘礼宾代表科研处汇报了CAFA教师科研创作调研情况。本次调研围绕三个问题展开：艺术创作与研究现状；最想做的事；遇到的困难。从收到的114份教师问卷中，总结了以

下几个学术关注点进行了详细的分析：1.传承与创新；2.艺术与社会；3.CAFA创作科研与国际环境的关系；4.材料、媒介、技术；5.创作科研与教学的关系；6.专业提升。同时也提出创作科研面临的实际问题主要集中在时间、资金、人员关系的协调上。刘礼宾总结到，CAFA教师的学术关注点具有较强的时代性，但同时也带有明显的个人痕迹，希望各位教师以问题为核心，定期举办交流会、展览、讲座，促进教师思考的继续深化。

人文学院研究生团队介绍了“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展”观众调查情况。调查通过建立四种不同类型的受众群（美院人、考前班学生、艺术行业工作者和普通观众）发现，CAFA教师们有先声夺人的号召力，展览广受关注。作为央美精神的重要传播载体，同时观众们希望教师展能更好地体现CAFA教师们的水平，展览能呈现出更多的兴趣点和受益点。

最后是与会者自由讨论环节。唐勇力教授指出，本次CAFA教师展虽然呈现出了多样化的面貌，但是央美绘画传统不是太突出。当前中央美术学院的学术高度是各位老师需要继续努力的地方，老师们不要过多被市场因素牵扯，应把更多的精力投入到学术研究中。孙为民教授对新一代中青年教师提出了殷切的希望，教师们应该有危机感。孙景波教授希望大家保持清醒的意识，要有积极性和主动性。苏新平教授则从个体强、整体强的角度出发，希望建立更加符合个人发展，体现每个人的价值平台，从而增强美院的影响力。也有教师指出，此次展览感觉有点散，没有相对的主题，没有体现出学院艺术家和职业艺术家的区别，以及与校外展览的差别……

CAFA教师展作为中央美术学院教师们最广泛的交流平台，其意义自然重大。在场的教师也更多从展览存在的不足和缺点出发，找出我们自身存在的问题，从而更好地促进CAFA教师的成长进步，更好地建设CAFA品牌以及百年辉煌工程。

（叶圆凤/文）



图 1 现场图片

附录：研讨会一览表

按：“北平艺术与民国美术”学术研讨会因属于中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（西画部分）的重要组成部分，在2012年年鉴中已经有所呈现。本册年鉴又将其收入，主要是考虑到本次活动的重要性和价值。另外，“创作问题：CAFA教师论坛”是“CAFA教师——中央美术学院教授创作特展·2013”的系列学术活动之一。所以，虽然本次论坛举办的时间在2014年1月9日，但是为了保证本次活动的完整性和连续性，将本次展览纳入2013年年鉴之中。

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
1	教育系统微博工作交流研讨会	续梅、高洪、孙红培等	2013年1月22日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约120
2	中国文化语境与中国油画——“黑白东西：朱乃正艺术思行研究展”学术研讨会	王璜生、尹吉男等	2013年2月21日	中央美术学院美术馆多功能会议室	约60
3	为中国画：中国高等艺术院校山水画教学研讨会	陈平、张志民、许骏等	2013年3月1日至2日	中央美术学院电教学术报告厅	约80
4	“北平艺术与民国美术”学术研讨会	尹吉男、曹庆晖、王璜生等	2013年4月6日至7日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
6	“从绘画再赏传统，从保护关注当今”研讨会	李化吉、侯一民、袁运生、薛永年等	2013年5月19日	中央美术学院美术馆三层展厅	约200

7	im交互与信息创新论坛	中国、德国、荷兰、英国等国的30位专家	2013年9月23日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
8	“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会	调研组成员、高洪、谭平等	2013年10月17日、10月31日、11月13日、12月13日	中央美术学院美术馆、中央美术学院	共五场，每场约60人
9	全国高等美术院校建筑与环境艺术设计专业教学年会	谭平、张惠珍、吕品晶等	2013年11月23日至24日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
10	“艺与脑：艺术管理思考”研讨会	潘公凯、尹吉男、谢大京、余丁等	2013年11月27日	中央美术学院美术馆多功能会议室	约100
11	第八届中国艺术管理教育学会年会研讨会	余丁、高洪、诸迪、张朝霞、刘贵芹	2013年11月29日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
12	国际艺术学院院长网络研讨会	潘公凯、托尼·琼斯以及十六位来自世界各地的一流艺术学院院长	2013年12月5日至6日	中央美术学院美术馆多功能会议室、学术报告厅	约400
13	“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊2013年国际研讨会	任蕊、王璜生、汪民安等来自世界不同国家和地区的跨学科学者	2013年12月14日至15日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400

14	“土耳其视觉艺术展”研讨会	王璜生、马瑞青等	2013年12月25日	中央美术学院美术馆多功能会议室	约60
15	创作问题：CAFA教师论坛	高洪、潘公凯、徐冰等	2014年1月9日	中央美术学院电教学术报告厅	约100

二 讲座

没有特定的界限
——“新媒介在当代艺术中的拓展”讲座综述

时　间：2013年3月1日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：宋冬（艺术家）

2013年3月1日下午，由中央美术学院和佩斯北京共同主办的“新媒介在当代艺术中的拓展”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。讲座原定邀请了德国卡斯鲁尔市科技媒体艺术中心总策展人-伯尔尼哈德·希瑞(Bernhard Serexhe)与艺术家宋冬一起出席，但由于伯尔尼哈德·希瑞身体不适，故未能参加讲座，并改由宋冬主讲。

宋冬的作品代表了新锐的媒体艺术与传统社会题材相结合的创作，是被观众广泛理解和认可的范例作品。宋冬在讲座的开始就讲到：“在我认为，新媒体并没有特定的界限，任何媒体都可以成为新媒体，只要是你没有接触过的，只要它与你所表达的方式是相符的，它就是新媒体。”而在讲座过程中，宋冬主要介绍了他的几件作品。（图1 ）

首先被介绍的作品是宋冬1997年创作的《抚摸父亲》，他认为这件作品实际上是他用艺术这种方式在化解生活中的矛盾，缓和他与父亲的关系。从小他与父亲的关系像君臣一样，不敢对父亲说不，直到30岁时，与母亲聊天，才了解到自己所没有看到过的父亲对自己的关心。于是这件作品的创作，也给了自己表达对父亲的爱的一次机会。



图 1 现场图片，宋冬演讲

其次，艺术家宋冬展示了其与母亲一起创作的作品《物尽其用》。他母亲曾讲过一个关于物尽其用的故事，一张纸写字画画是它的第一次被使用，第二次可以当作草稿纸，第三次用来陪孩子折纸玩，第四次可以擦桌子擦地，第五次可以引火。他也从这里面得出关于生活的一些感悟，从生活的感悟中做出独特的艺术创新。在展览中，他母亲的一箩筐肥皂十分抢眼，

这是专属于那一时代的产物，在物资紧缺的时代，母亲所积攒的东西，承载着母亲对儿子深沉的爱。

然而，对于在德国卡塞尔文献展上的新作品，宋冬认为他想表达的是跟《物尽其用》完全不同的观点，他想表达一种做了与没做没有什么区别的观点。在卡塞尔文献展上的《白做园》装置是在公园中心区建造一个六米高的小山丘，山丘由花草覆盖并用中文写着“不做白不做，做了也白做，白做也得做”的霓虹灯点缀。整座作品诠释的也是他在生活中对于资源的消耗、浪费和再生的理解。

宋冬的作品《画壁》是他模仿达摩禅师，安静地面壁十天。作品《家庭成员照相馆》更是利用新媒体呈现的艺术与观众的互动，让观众自由选择想要成为的家庭成员，参与到艺术中，用影像的方式把艺术永久地保留下来。作品《三十六历》是他透过绘制挂墙年历去叙述他记忆中自1978年至2013年，共三十六年的历史，题材均围绕社会政治历史、个人经验以及艺术史等宋冬一直所关注的议题。

艺术家宋冬作为当代重要行为艺术家之一，用其艺术作品展现了新媒体在当代艺术中鲜活可爱的表现力，真正创造了一种物尽其用的境界，给艺术欣赏者带来了全新的感受。

（刘鑫/文；董慧萍、全晶/图）

阿瑞艾尔·何梅乃斯谈《卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩的思索》
——“卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩环境与模糊”展览讲座纪要

时　间：2013年3月9日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：阿瑞艾尔·何梅乃斯（西班牙艺术评论家、历史学家兼艺术修复大师）

主持人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

2012年3月9日14:00，由中央美术学院美术馆、克鲁兹-迭斯基金会、中国青年出版社以及法国ZSL艺术版权公司联合主办的讲座“卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩的思索”在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。讲座由美术馆王春辰老师主持，西班牙艺术评论家、历史学家兼艺术修复大师阿瑞艾尔·何梅乃斯主讲。本次讲座是为配合“卡洛斯·克鲁兹-迭斯:色彩环境与模糊”展览而举行的，围绕着从中世纪开始的色彩思想发展以及卡洛斯的艺术生涯而展开，引领大家更好地理解卡洛斯先生的艺术。

主持人王春辰老师认为色彩在艺术中的地位非常重要，而“光谱艺术”正是利用并依靠色彩的流派，将视觉上色彩的地位又向前跨出一步。在观看“光谱艺术”代表人物卡洛斯先生的作品时，观众需要亲自融入

其中。作为卡洛斯巡回展的第一站，王老师表示很高兴能请来卡洛斯先生、何梅乃斯先生为我们谈谈对色彩的思考。（图1 ）

艺术史中的色彩：走向独立

何梅乃斯先生从西方美术史入手，图文并茂地介绍了色彩是如何被认识和应用的。他认为若要了解西方对色彩的认识，就要从中世纪时期开始说起。大家似乎有一个普遍的看法，即艺术是对现实的模仿，而在中世纪的一些作品中，我们却很难看到真实的现实。他以一张西班牙中世纪版画为例，画中的色彩平铺直叙、纯净明艳，这些色彩此时带有符号性质，比如看到红色衣服，就想到耶稣，里面的宗教与精神意义使色彩能够保持独立。（图2 ）

但是随着文艺复兴的兴起，人们对于结构的认识逐渐成熟，色彩变成了依附于物体之上的附属。因此，尽管色彩也带有一定想象的成分，它原本的符号性质变成为了创造虚拟空间的一部分，更不用说颜色本身的纯粹性与具体性。波提切利的《圣报图》就充分地说明了这一点，色彩的目的有了新宗旨：创造三维空间。



图 1 现场图片，王春辰老师主持讲座



图 2 现场图片，何梅乃斯先生演讲

如果要对上述理解进行追溯，恐怕要回到古希腊的亚里士多德那里。亚里士多德认为事物的本质和偶然属性都是人类的一部分，但本质是不会改变的。比如说一把红椅子，“红”是可以被轻易定义的，而“椅子”却是真理般的存在。亚里士多德去世后，卢克莱修也提出了相似观点，他认为万物由原子构成，色彩是原子互动的辅助产物，但物质却是不变的，就好像瞳孔看到的是可变的，而触摸到的却真实存在。

达·芬奇在此基础上也继承了两人的观点，他在著作中指出：色彩是瞬间感知，是表层次的，如果要使作品具有视觉的力量，就要改变事物的体积和形状。这种观点在之后的几个世纪中一直占主导地位，但是仍然有主张色彩的艺术家主动站出，与主张图形的艺术家分庭抗礼，比如提香与达·芬奇，鲁本斯与普桑，德拉克洛瓦与安格尔等。但是，所有上述艺术

家都没有真正走出以图形为主的模式，鲁本斯等人也并没有希望靠色彩创造出一个画派。这种情况一直延续到19世纪。此时，牛顿的宇宙机械论开始走向衰退，以电磁电流为依托的现代物理发展起来，艺术家发现透过棱镜的光是独立存在的，因此色彩也是物质形式的。

在19世纪，艺术界产生的三个流派最终让色彩的地位占到上风。首先就是浪漫主义，色彩在作品里被赋予情感因素，无论是弗里德里希的人物还是特纳的风景。接着，现实主义主张对现实的反映，从题材到手法基本全部还原眼睛所见之物。最后一个就是印象派，印象派的艺术家更注意光线，他们抛弃了现实主义对题材上的要求，仅追求在当时是艺术本体的东西。他们走到户外，采用自然光线，由于需要捕捉转瞬即逝的色彩，艺术家用笔极其迅速。因此，原来占主导地位的图形变成简单的草稿，作品的主要内容称为丰富的色彩。

到此时，文艺复兴开始图形占主导的模式已经走到尽头，后印象主义的梵高、高更，立体主义的毕加索、克拉克都对色彩进行了更加深入的探索，而抽象艺术最终将色彩回归到中世纪般的纯粹。

卡洛斯的艺术：色彩的感应与饱和

在分析完艺术史中的色彩后，何梅乃斯先生进入了下一个主题：卡洛斯·克鲁兹-迭斯的艺术。他首先简要介绍了卡洛斯先生的艺术经历：卡洛斯之所以投身于艺术就是因为对色彩的热爱，在委内瑞拉度过大学时期的卡洛斯，阅读了大量有关色彩的著作，同时也发现抽象艺术最能表现自我意识，因此便对自己的艺术道路有了初步思考。他在当时考虑最多的是：如何解放色彩？如何让色彩更加自由独立？

上述的两个问题在卡洛斯不断的探索中得到深入。1954至1959年，卡洛斯从照片原理和设计上汲取灵感，发现两种颜色可以给人的视觉带来不同感受。1963年，卡洛斯根据之前的探索，做出了“色彩感应”的一系列作品，作品拥有后来被称为“视幻觉”的特点。1965年，他又做出了“色彩饱和”的作品，这一系列作品在何梅乃斯先生看来是能够最完美体现卡洛斯探索，也是最具总结性的作品。卡洛斯将红、绿、蓝打在空间里，观众在进入空间后，会看到变化微妙的色彩弥散在空间以及摆放的几何形体上，这种微妙与丰富脱离了形体的束缚，正是卡洛斯希望我们能感受到的。

正如莫奈当年绘制看到的睡莲一样，卡洛斯也在对真实世界做出描绘，只不过他针对的是现实生活中的光线。实际上卡洛斯正是在继承了这种传统色彩观的基础上，才能做出这一系列的作品，并将色彩的独立推向极致。

在何梅乃斯先生演讲过后，进入了问答环节。有学生希望了解卡洛斯先生是如何看待那些与他作品风格相反的单色建筑的。卡洛斯认为之所以单色建筑会流行，有一部分原因是单色也能够反射不同的色彩，这并不说明色彩是被排斥的，相反，色彩仍旧是存在于建筑表面的。接着，又有人希望了解卡洛斯先生创作中最看重的东西以及怎么认识艺术与生活。卡洛斯微笑地表示，对自己而言最重要的就是寻找到艺术语言和思想，一旦找到，就要坚持走下去，而至于艺术与生活，自己的艺术就是生活的一部分。（图3 ）

由于时间关系，讲座在观众热烈的掌声中落下帷幕。据悉，中央美术学院“卡洛斯·克鲁兹-迭斯:色彩环境与模糊”展览展至4月10日。

（孙天艺/文；董慧萍、全晶/图）



图 3 现场图片

“另一种现代性——潘公凯院长对谈汉斯·贝尔廷&阿克曼”讲座纪要

时　　间：2013年3月21日
地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
对谈嘉宾：汉斯·贝尔廷（德国艺术史学家、ZKM顾问）
　　阿克曼（歌德学院创始人、汉学家）
　　潘公凯（中央美术学院院长）

2013年3月21日 18:30，中央美术学院院长潘公凯与德国艺术史学家、ZKM顾问汉斯·贝尔廷，歌德学院创建人、汉学家阿克曼之间的对谈“另一种现代性”在中央美院美术馆学术报告厅举行，国际合作与交流处副主任徐佳担任翻译。

讲座现场火爆，短短数分钟的推迟却带来更热切的期待，当三位学界大腕一起现身时，观众席间响起热烈的掌声。

潘公凯院长在开场致辞中介绍了远道而来的两位嘉宾。作为歌德学院创建人的阿克曼先生对中国非常熟悉，十分了解中国艺术的发展。而贝尔廷先生著名的论点“艺术史的终结”在中国具有非常大的影响，“他是世界几乎最重要的美术史家”。潘院长和两位嘉宾在此次对谈中共同探讨了现代、当代和全球语境下的艺术发展问题。（图1 ）

汉斯·贝尔廷先生以英文进行他的演讲，语调柔和。他首先澄清了大家对他的《艺术史的终结》一书的误读，他说“我的书经常会与另一本很有名的书——阿瑟·丹托《艺术的终结》混淆”，贝尔廷先生认为他与丹托唯一的共同点是“我们是不同的”。他不认同“艺术的终结”这一说法，并阐释了他的“艺术史终结”的观点，他认为对当代艺术的评论是线性的，并非艺术终结，而是谈论艺术的叙事方式的终结。贝尔廷先生对19世纪出现的“艺术史”这一概念本身传达的线性进步史观所代表的普世性的假设表示质疑。关于“艺术史”，贝尔廷先生谈到意大利画家、美术史家乔治奥·瓦萨里和德国哲学家、思想家黑格尔，他认为现在我们谈论的西方当代艺术无非是19世纪浪



图 1 现场图片，潘公凯院长、阿克曼和汉斯·贝尔廷对谈

漫主义早期的艺术观。他指出现代艺术不是纯粹的观念也不是纯粹的实体，两者不可分。回到“艺术史的终结是关于什么”这一话题，贝尔廷先生认为丹托谈论的是传统艺术的终结。他在演讲的最后说：艺术史走到了一个关键的时间点，艺术向更多的可能性打开，而关于“艺术”的定义比艺术本身更有意思。

在贝尔廷先生的演讲结束后，潘院长谈到：贝尔廷先生强调的“艺术史的终结”开放了对于未来的艺术的新的理解、新的“叙事”可能性。

高大的阿克曼先生操着流利的中文讲述了他对70年代以来中国艺术发展变化的看法。他认为“现代”是一个无处不在的概念，甚至是争执的核心。作为旁观者，阿克曼先生谈到上世纪90年代后，中国人开始反思自己的传统，反对盲目地仿造西方，而中国艺术市场化的过程和速度是不可思议的。他认为西方艺术的某些方面亦是中国当代艺术特性的一部分。

潘院长指出贝尔廷先生与阿克曼先生的发言中探讨的核心是“叙事”，在以往几百年的历史发展中，我们需要“叙事”来梳理事实，而“叙事”具有相对性，随着时间的推移，“叙事”显示了不能适应性。当线性的“叙事”走向终结的时刻，我们如何看待未来的发展？新的可能性将怎样开启是三位共同思考的问题。或许是一种巧合，在一个几乎相近的时刻，上世纪80年代末90年代初，贝尔廷先生提出“艺术史的终结”；丹托提出“艺术的终结”；潘公凯院长也在一篇论文中提出不同于丹托的看法：艺术没有终结。潘院长谈到：“艺术的发展在当代经历了巨大的变化，未来的艺术创作、艺术景观是否还可能建构一个整一的叙事？我将这个问题转换成正在今日美术馆展出的我的一个展览的题目‘弥散与生成’。”他指出当代文化和艺术景观的趋势走向解构、拼贴、碎片化、匀质化，这带来全球化“弥散”景观下的学术困惑，并期望在“弥散”的全球化背景中有所生成，认为以往线性的宏大叙事不会再出现，但较小的叙事是有可能生成的，这种叙事的生成建立在对于差异的关注的基础上。

接下来的提问环节，有同学提到“现代性”、“现代化”和“中国当代艺术”之间的区别和联系问题。阿克曼回答说，贝尔廷先生的书让我理解“现代”、“现代性”只是一种叙事方式。当问到：2012年令大家印象最深刻的艺术事件时，贝尔廷说，这个问题很简单，应该是卡塞尔文献展。而且贝尔廷先生与大家分享了他对当下艺术的三个趋势的看法：曾有的普世性不复存在；当下的艺术也不复是传统的一部分；而新媒体的发展开启了艺术的新自由，成为艺术新的载体。有人提问：“弥散大背景对艺术家个人意味着什么？”潘公凯院长回答道：我们都生活在全球化的大背景中，全球化把世界带入现代化的生活方式，但也带来新的思考：每个人在全球化趋势中能做些什么？我们在走向“弥散”的大背景中能否有新的结构、新的体系得以生成。正是差异和新的生成使得全球化景观中的多元生态得以保持。

三位学者的深度对谈带给观众一种思想的训练，在不同角度、不同文化的跨度中，我们思考着共同的问题。

（杜隐珠/文；董慧萍、全晶/图）

“拉夫·吉布森：我的摄影生涯”讲座纪要

时　间：2013年3月26日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：拉夫·吉布森（Ralph Gibson）

主持人：谢东明（中央美术学院油画系主任）

2013年3月26日9:30，受中央美院油画系之邀，美国著名摄影家拉夫·吉布森（Ralph Gibson）题为“我的摄影生涯”的讲座在中央美院美术馆学术报告厅举行。此次讲座由中央美院油画系主任、造型学院副院长谢东明主持，中央美院油画系周翊老师担任翻译。

吉布森用一个小时的时间讲述了他长达五十年的摄影生涯及其对于“纯粹”的追求，并在讲述后答观众问。吉普森生于美国洛杉矶，其父亲曾作为希区柯克的助理，在好莱坞制片厂工作，这样的成长环境对他的摄影产生极大影响。吉布森13岁左右时父母离异，16岁时成为海军，出于偶然原因去摄影学校学习，却再次被退学。17岁时他重返摄影学校，决心要做摄影师。21岁之前在他的海军生涯中，他曾尝试学习所有摄影技术上的知识。后来吉布森去旧金山美术学院学习，给著名摄影大师多萝西娅·兰格（Dorothea Lange）做助理，他曾把自己的作品给多萝西娅看，她说他的问题在于没有出发点，向他解释出发点就是拿着相机有目的地去拍摄。1961年在他21岁时，吉布森用莱卡拍下了第一张照片，从此以后他决定只用莱卡拍照和做一名纪实摄影师，此外图案感的线条是他的兴趣所在。（图1）

吉布森用幻灯片向大家展示了他早期的作品，以让观众理解他的摄影如何走到今天这一步。回到洛杉矶后，吉布森为平面设计师工作，但仍然想做纪实摄影。1967年他来到纽约，拍“编辑式”的照片。而后，他进入迈阿密的一家机构工作，此时经济拮据。渐渐地，他的照片多了一些复杂性，图案的特征也愈来愈明显，他凭借相机找到了像梦一样的现实，对纪实的真实感慢慢失去兴趣。随后吉布森筹划出版一本书，名为《梦游者》，每一张照片的出发点都关于梦。期间还曾与导演罗伯特·弗兰克（Robert Frank）合作。在幻灯片播放中，有一张起火的理发店照片，他解释道：他的父母离婚后，母亲曾开过一家美容院，之后死于美容院的火灾。他说，他在母亲的葬礼上并没有落泪。几年过后，他偶然间在纽约街头看见一家美容院正在着火，刚准备拍摄，眼泪便簌然落下。当



图 1 现场图片，拉夫·吉布森演讲

时他知道自己不可能再做一名商业摄影师，他在摄影的媒介中找到了自己。

《梦游者》的出版使吉布森迅速成名，很快他开始到处参展、讲演，并自己设立奖项、基金。他出版的第二本书是关于日常生活中仿佛曾经见过的景象，他开始尝试使用“联画”的方式展示作品，使两张不同照片的距离与照片内部的距离对等，改变观者观看图片的眼光。他说，书籍这种呈现摄影的方式可以把观众统一起来，建立平等的观看方式。他出版的第三本书是关于海军经历的回忆，之后还跟吉他演奏家合作出书。他描述道：在法国进行摄影时，建筑的影子成为他感兴趣的内容，他找到了新的出发点，即将拍摄的对象限定在1米之处。对他来说，框的作用成为思考对象，他尝试把人放在摄影框的边缘，暗示框外人的活动。幻灯片中，身着西装的男人的胸前局部图像是他的代表作之一，他认为框的四条边缘将对象压缩，让图片表面像紧绷的鼓面一样。对他来说，那些什么都不是的照片，正是媒介本身、摄影本身。随后，他展示了他再次去法国所拍摄的照片，以及去意大利、巴西等地拍摄的照片，谈论他在各地的不同感受，依据在各地的感受，罕见的彩色照片也应运而生（他认为彩色照片不像黑白照片那样有戏剧性，因此大部分照片为黑白）。在埃及时他曾追随帆船的形状进行拍照，形状成为新的出发点。他认为每一张照片都是发现，即使是一面砖墙。他表示自己并不介意去很知名的旅游景点拍照。

在回答观众提问中，吉布森指出，摄影时思考两点很重要：第一，你要拍什么；第二，当你决定要拍什么时，在什么样的位置去拍。当谈到商业摄影师与纯艺术摄影师的区别时，他认为没有好坏之分，大概商业摄影师为钱而工作，而为纯艺术工作的摄影师花钱来拍摄作品。当谈到当今摄影媒介的变化时，他认为好的摄影师应从媒介内部发现未知。至于绘画对他的影响，他说他希望艺术品带给他新的眼光，正如福楼拜曾说过的：“没有唯一的真理，只有视角。”

观众希望吉布森给中国学生一些建议，他表示他注意到这一代人对成功有些亟不可待，有时这是好的，有时这会伤害你，真正的问题在于：你在为谁创作？是为自己还是为别人？吉布森说他是为自己创作，因为他需要这些作品给他的感受。他认为所有伟大的艺术家都有自己的一条路。他在观看中国学生的作品时发现很多作品反映出了摄影师所在的社会，他提醒中国学生思考，自己与前人的作品有什么联系，是想反映中国，还是创造新的范式。

（段子迎/文；董慧萍、全晶/图）

“李天祥：弄懂写生色彩——条件色”讲座纪要

时　间：2013年4月3日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：李天祥（上海大学美术学院教授）

主持人：高天雄（中央美术学院造型学院基础部主任）

2013年4月3日15:30，由中央美术学院造型学院基础部和中央美术学院美术馆共同举办的“认识美院系列讲座”第一讲在中央美院美术馆学术报告厅举行。此次邀请来的嘉宾中央美院油画系李天祥老先生为大家带来一场关于艺术学习的讲座。

本次讲座由高天雄教授担任主持人。高老师首先感谢85岁高龄的李天祥教授到场，他提到今年恰巧是建校95周年，学校一方面进行校史整理，另一方面举办此系列讲座，希望借此让大家对美院有新的、更全面的认识。他指出培养优秀艺术人才也是培养知识分子的一部分，中央美院希望把这些年积累的文化遗产全部交给学生，锻炼大家的艺术能力和自觉性。最后，他也介绍了李天祥老先生，作为1953年留学苏联的第一批中国艺术生，李教授先后任教于中央美院油画系第二、四工作室以及上海大学美术学院，为中国艺术教育作出了巨大贡献。（图1 ）



图 1 现场图片，高天雄老师主持并发言



图 2 现场图片，李天祥先生演讲

李教授起身演讲，并风趣地表示自己与大家的同学关系，希望这层关系能够帮助同学们更好地交流提高。关于为什么要以“条件色”作为此次讲座的主题，李教授着重讲述了自己在苏联的留学经历。在他留学前，徐悲鸿先生就曾嘱咐过他要抓好色彩关，回来再教学。刚到苏联的李教授最初并未了解这番话的意义，直到后来与其他苏联同学一起作画时才发现中国油画与国际油画的差距，这一差距不在“形”上，而在“色”上。李教授引用俄国著名画家柯罗伦的名言“色彩就是关系”来说明自己是如何一步步地认识

到自身的不足的。当时，他除了问同学、老师外，还参加了老师组织的风景写生。这次经历让李教授的色彩得到极大提升，他发现要画好油画，必须要找到黑白灰关系，再在这三层中寻找冷暖关系，最后同类层次再进行色调比较。这种一边观察，一边比较的方法既提升了他的速度，又让作品生动起来。同时，他还注意到色彩拥有两种重要的特性：生动性和珍贵性（即我们平时说的高级性）。这些都让他在短短四年之间对色彩掌握程度更娴熟，并能够绘制出更好的油画作品。（图2）

李教授提到以往有很多同学认为这样对绘画方法进行总结，是否过于死板，把艺术当科学了？他否认了这一点，虽然艺术的道理是要符合科学规律的，但这并不意味着两者等同，这就是为何西方绘画能够创作出不朽作品的原因。相比起来，中国以及其他绘画种类更注重固有色的表达，因此使作品更主观，也更好看，但恐怕丧失了真实性。当然，李教授认为这种观看方式不仅在中国艺术中有体现，在文学等方面也有表现，如《三国》中对刘关张三人脸色的描写分别为“冠玉”、“红枣”、“锅底”，非常简单。不同的是，诗人李白和白居易在诗句里引用的色彩则描绘出宏大的色调关系，让人浮想联翩。

接着，李教授直接就近分析了学术报告厅内部环境的色彩。他指出亮处与暗处的大关系，一语中的。他认为，没有油画中的条件色，就不会有优秀的作品诞生。一味想要找出所画对象的每块色彩是不可能的，因为除了光线，还要考虑到空气距离等因素，所以创作的时候一定要寻找条件色。他特别提到伦勃朗的一幅作品，这件作品是艺术家在《夜巡》官司失败后穷困潦倒之时的自画像，其中蜡烛光为作品增色不少。除此之外，李教授还提到作品是如何表达画家的精神世界的，画家表情亦笑亦哭，似乎已看透整个世界，这种情绪与中国八大山人绘画中表达的情绪相仿。李教授认为好的艺术不只是技术，更涉及到艺术家的道德、人生经历以及情感，当真理从文人作品中流露出时，会更有力量。

李教授接着拿出画册，讲解了自己绘制的几件作品，其中《永恒的怀念》是他最为印象深刻的一件。这件作品创作于“文革”结束后，此时他来到四川参观革命遗址，被烈士们的故事和精神深深感动，随后绘制了这件作品，虽然自己采用了油画的方式，但仍旧表现出中国人的精神世界。李教授一再表示中国油画与西方油画的差距，他非常钦佩像俄国这样的国家，在西方现代主义开始发展之际，仍旧有一部分人致力于研究传统油画表现手法。他希望除中国油画外，传统中国画也需要有一批人去继续钻研努力，早日将传统文化发扬光大。

在提问环节，有同学想了解老先生怎样认识油画中的素描。李教授首先肯定了素描的基础地位，他说在苏联留学时期，解剖课是人数最多的课之一，正是由于对解剖的熟悉，那里的学生才能在绘画之初就把整体形象掌握好，因此素描是不可缺少的。另一位同学希望老先生给一些外出写生的建议，李教授提到三点，一是注意时间，要选早晚，这能够最好的训练他们对色彩关系的敏感度；二是选择西北、东北、正北三个方位；三是多画速写，抓大形和精神气度。

由于时间关系，李教授只回答了两个同学的问题。高老师在念了其余的问题后，再次感谢李教授的到来，本次讲座在同学们的热烈掌声中结束。

（孙天艺/文；董慧萍、全晶/图）

“出击”+“给我一支毛笔”
——“阿德尔·阿卜杜勒-萨马德对话杨诘苍”讲座纪要

时　间：2013年4月19日
地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
主讲人：阿德尔·阿卜杜勒-萨马德（法国艺术家）
　　杨诘苍（中国艺术家）
主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）
　　杨天娜（策展人）

2013年4月19日晚18:30，由中央美术学院美术馆主办的 “‘出击’+‘给我一支毛笔’”讲座在美术馆学术报告厅举办。本场讲座由王璜生馆长与策展人杨天娜主持，围绕着阿德尔·阿卜杜勒-萨马德与杨诘苍两位艺术家展开。

讲座开始，王馆长简要介绍了这两位艺术家。阿德尔出生于阿尔及利亚，后来又在法国里昂美术学院接受教育，毕业后主要在法国进行创作。而杨诘苍毕业于广州美术学院，之后就去了法国。两位艺术家同为移民，具有身份的模糊与相似性，两人在当代艺术界影响同时都很大，他期待着这次跨越中西的对话带给我们的启发性。（图1 ）

杨天娜女士表达了相同的看法，她本人与这两位艺术家共同工作多年，深刻了解二人的作品感染力。阿德尔是一位十分重在参与的艺术家，而杨诘苍的作品又是中国文人式的水墨构成，她希望此次讲座可以提供一个中西交流的良好契机。杨女士同时也负责本次讲座中阿德尔的翻译工作。



图 1 讲座现场图片

随着图片的放映，阿德尔开始介绍他的作品与艺术道路。他首先放映了一件《吹笛子的男人》，这是一件录像作品，一位裸体穆斯林男人在不停地吹笛子，这件作品让当时的阿德尔费了很长时间找到合适人选，正是通过这件作品，他认识到自己可以在艺术之路上继续走下去。此后，他发现自己越来越偏向通过行动来实现佛洛依德的“白日梦”，同时也是自己对艺术上的“白日梦”。这种“行动”不是“行为”，它涉及的不仅仅有自己的参与，同时也有其他的方式。

阿德尔展示了一些关于自我参与的作品，讲述了自己的几种工作方法。《直升飞机》与《大海》是他的行为作品，带有一定的危险性，他分别将自己吊在直升机下面，和放置自己于漂浮的小筏上。在第二件作品中，他为了一边抵抗摇晃，一边防止被水浸泡而写出“政治上的准确性”，从而达到对政治的讽喻。他的另一种方式是通过动物遗体来创作，《不要相信我》和《工厂》是两件迥然不同的作品，阿德尔用“个体犯罪”和“集体犯罪”来描述这两件作品，而《谁怕大灰狼》是一件由动物头部拼贴的作品，阿德尔强调动物的痕迹，他认为这种通过艺术表现的痕迹能够带来强大的震慑力，他从环境的角度出发，思考人与自然的关系。阿德尔的第三种行动是通过绘画或雕塑，在《大游行》中，他直接使用原始壁画图形，而《用头撞》则取自著名照片，阿德尔做了两件尺寸与材质不同的《用头撞》，对阿德尔个人而言，这张球星齐达内在球场上顶撞马特拉齐的照片象征了自由和人性的阴暗面，他之所以选择用不同材质与大小重塑这张照片的景象是因为照片的符号性，它带有一种象征意义在内，已超出了普通图像的范畴。

阿德尔特别提到一件作品《母亲怎么样，儿子就怎么样》，他认为他的艺术道路离不开自己的记忆。在他的印象中，自己的母亲因为要管一大家人，所以总是根据经济情况决定做什么菜肴，而自己慢慢地也变得和母亲一样，一方面他采用身边能接触到的材料，而不是刻意寻求；另一方面，他一直坚信“无论输赢都要重新开始”，这使他的作品总具有新鲜感。阿德尔认为自己是“图像艺术家”而非“观念艺术家”，他一直在对视觉上的美进行追寻，虽然他的艺术形式多样，但始终围绕着“自我行动”与“视觉”两个因素，这是他与许多当代艺术家的最大不同点。

阿德尔的演讲结束后，杨诘苍开始了对自己艺术的阐释。他首先给大家放了一部录像作品《Oh My God》，祖籍广东的他将广东话与英文互相翻译，再倒着写出两种语言的英文形式，整件作品充满趣味性和语言的符号感，杨诘苍希望通过这件作品强调语言的转化以及语调的力量。这件作品之后，他讲到自己大学之后的个人经历。同阿德尔相似，杨诘苍同样有一件让他印象深刻的“首次创作”，这是他的大学毕业作品，取名为《屠杀》，由于此件作品当时违反了国内“真善美”的主流论调而被许多人反对，但对杨诘昌个人而言，这件作品却激发了他继续做艺术的动力。

到了法国之后，杨诘苍一直坚持使用毛笔创作，他认为中国的水墨传统具有世界当代艺术中缺乏的闪光点。他的灵感来源于自己多年的书法训练，这使他被“大地魔术师”策展人发掘并得以在蓬皮杜艺术中心参展。《千层墨》是他的成名作，杨诘苍直接将其解释为水墨的“三矾九染”，这个用于工笔的方法被艺术家使用，他将墨的色泽一遍遍加深，最终得到如镜子一般发亮的效果。在此之后，他还用千层墨的方式画了自

己的指甲与指纹，象征着他对生命与个体的认识。

对杨诘苍而言，他总会用艺术的方式处理自己所遇到的问题。当他不知道如何处理死亡时，他创作了《遗嘱》；在他身处法国，思念国内的朋友或家人时，他抄写他们的名字，每一次抄写都能让所思之人立于面前。除此之外，他对广东文化在中华文明中的位置也有思索，在《我们什么都会，只是讲不好普通话》这件充满戏谑味道的作品中，杨诘苍思考一种被排斥的地域文化的合法性，同时也思索自己在国内外的个人身份。

在讲座接近尾声之际，两位艺术家分别接受现场观众的一些提问。最后，王馆长再次感谢了两位的到来与精彩的讲演，讲座在大家的掌声中结束。

（孙天艺/文；董慧萍、全晶/图）

从绘本到图画书——“被图画书改变的人生”专题讲座纪要

时　间：2013年5月11日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：阿甲（绘本艺术家）

熊亮（绘本艺术家）

杨忠（绘本艺术家）

五月十一日下午，由中央美术学院美术馆与三联绘本馆共同主办的“被图画书改变的人生”专题讲座在中央美院美术馆举行。讲座由著名绘本艺术家阿甲老师，熊亮老师和杨忠老师主讲，三联绘本馆的张志军老师同样为我们分享了自己的想法和理念。

讲座分为三个部分进行，阿甲老师用自己的亲身体验为我们生动讲解什么是图画书？为什么一本图画书却能改变人生？在接下来的环节里，杨忠老师分享他的创作心得，最后来自三联绘本馆的张志军老师作为绘本馆传播平台的工作者告诉我们一个为绘本创作的工作者的计划和思考。

讲座在阿甲老师有趣的提问中开始，“什么是图画书？”这个问题看似再简单不过，但是图画书的历史呢？什么样的书就算是图画书了呢？我们都看过什么样的图画书？这些问题在阿甲老师深入浅出的讲解下渐渐有了清楚的解释。那么到底什么是图画书，可能并没有一个权威的规定，任何新出现的作品都有可能打破原有的定义。可能对图画书的定义比我们想象的要更加主观，一些约定俗成的观念可能就决定了一本图画书。而图画书的定义只是为我们更深入的理解“一本好的绘本如何改变人的一生”这个概念。在接下来的时间里，阿甲老师旁征博引，以世界上很多著名的绘本和它的作家作为实例，分析了蕴藏在每一部作品后面的

故事，给我们每个人中的绘本填上了美好的注脚。最后以著名绘画家桑达克的故事引发我们深入的思考，好的绘本从我们童年起，真的可以改变一个人的人生。

杨忠老师则主要和我们分享了自己从最初接触绘本到如今对绘本创作的感想，绘本是一个外来的概念，既不同于中国的小人书，连环画，又不完全是没有语言的漫画，绘本以自己独有的魅力给孩子们的成长上了十分之重要的一课。杨忠老师还很坦诚地介绍我们的绘本创作需要更多的关注和精力投入，希望更多好的绘本能唤醒我们童年的思绪给下一代创造新的绘本。

最后，来自三联绘本馆的张志军老师用图文并茂的方式介绍了绘本的创作，她介绍到他们的创作团队时这样说道：“我们到底缺什么呢，是缺创作者吗，是缺写故事的人吗，是失去了传统的文化吗，是价值观没有吗，不是，我们找到了一个形式，一种能整合社会上各种各样的创作资源的方式，而我们就是连接创造和价值的纽带。”作为一个出版平台，可以实现内容创制，也可以连接创作者，然后覆盖小众和中众不光你是一个人，还是一群人，都朝向一个目标向前。

在三位老师的生动讲解下，讲座现场气氛热烈，取得了圆满成功。同时本次活动有志愿者同学们协助进行了活动事宜安排，感谢他们的付出和努力。

（刘鑫、胡桐伟/文）

“朗西埃对话中国当代艺术界：当代艺术重汇聚”讲座纪要

时　间：2013年5月13日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：雅克·朗西埃（法国哲学家）

主持人：何迟（《艺术时代》编辑）

2013年5月13日14:00，由《艺术时代》杂志社与尤伦斯当代艺术中心主办，中央美术学院美术馆协办的“朗西埃对话中国当代艺术界：当代艺术重汇聚”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。本场讲座延续5月12日在尤伦斯的“当代艺术时间”主题，法国哲学家雅克·朗西埃与多名中国艺术家及理论家一起探讨当代艺术的种种问题。（图1）

中央美院美术馆学术部蔡萌首先致辞，欢迎大家参与此次讲座，并邀请《艺术时代》主编康学儒介绍本场讲座。《艺术时代》编辑何迟担任主持，同济大学欧洲文化研究院副教授陆兴华担任翻译。

对话开始时，主持人何迟特别强调了朗西埃的“平等”这一观点，他希望这场讲座能够“以平等为起

点，所有到场嘉宾都能在这一平等的基础上进行深入对话”。

当代艺术的时间

在讲座开始，所有的对话仍围绕着提问与回答的形式展开，朗西埃为各位嘉宾解答了一些关于当代艺术的时间性的问题。艺术家汪建伟率先提问，他指出既然当代艺术与现在并不共时也并不稳定，那么如何通过现有知识的修正使不稳定变得更稳定。朗西埃在回应中首先表示自己仅仅是一名闯入艺术界的人士，无论是作为哲学家或评论家，他认为我们必须要抛弃“现代主义”与“后现代主义”两种说法，更多的转向对人类本身的观察，这种“独特的时间”因此并不存在，他特别指出像艺术家陈界仁的《工厂》这件作品就体现了任何艺术的共时化倾向，这样的艺术是一种永久实验。

艺术论坛主编杨北辰接着提问，他认为当代艺术的时间既是预示性的又是回溯性的，因此当代艺术如何进步并与现代艺术做出区分？朗西埃指出，“当代”与“现代”仅仅是一个指称而已，这种预设的时间经常会吓倒我们自己。在现代艺术中，运动成为中心，而当代艺术中的时间往往被突出出来，因此出现了很多利用这一特点但并不成功的艺术作品。朗西埃还指出，如果说到现当代艺术的不同，现代艺术更关注个人，而当代艺术更注重创造形式并帮助我们质问：什么是正常时间？

汪建伟继续发言，他曾阅读到朗西埃的“喘息的时间”这一概念，认为非常有道理，这一事件的概念是否是对知识化的抵抗？朗西埃同意汪建伟的说法，但他认为自己更多关注的是当前的时间，现在艺术界中有很多作品会使用几年前的事故素材，这对观众来说产生了一个敏感——麻木——敏感的效果。也就是说，我们的这种情绪往往是轮番而来的，这就要求建立一个新的关于时间的框架。

革命与中国当代艺术

讲座的下半部分，嘉宾逐渐脱离了关于“时间”的对话，更加转向艺术本体与美学方面。学者铁鹰与杨北辰就“占领华尔街”事件向朗西埃提问，他们希望知道朗西埃是否认为这一运动在达成共识后会发生分



图 1 现场图片

歧，“感性的分配”又何以变得可行？朗西埃认为共识是正常主导的框架，它在表象上是事实，异感则是“同意对方的不同意”，无论是如何占领，这种“异感”已经产生并发挥效应。

汪建伟根据自己的经历指出，当一切在同一个环境展开，就同意让人丧失思考的可能性，这无论是在社会中还是当代艺术领域都是如此，我们占领的是对环境的忠诚。朗西埃认为我们首先要理解“平等”的含义，对这一领域的每个人而言，我们都是从同一智力水平出发，表现不同而已，无论是艺术、理论还是哲学，他们都是“研究”，在法语中，这个词代表“寻找”，因此它就使未知与已知相联。朗西埃认为无论当下环境如何，我们依旧要不停地“寻找”。

艺术家吴小军与何迟就是否还有革命以及“文化大革命”的可能性提问。朗西埃认为所有的革命都是从一无所有的状态而来的，当我们认识到“我在这里，我们在一起，我们要呆在这里”时，革命的基础就形成了，因此未来的革命并非没有可能性。而至于艺术领域的“文革”，朗西埃表示并不是指要发动运动，而是从自己做起，放弃自己专家的位置，进入无知者的地位。陆兴华表示他所认同的艺术领域的“文革”应当是革“已知的贫乏”，革“算计合法化”的“学术”。

提问与讨论

讲座的最后，台下观众向朗西埃踊跃地提出问题。有人认为在共同体内部维持一个统一的审美很难，那么如何去维持它？朗西埃指出，我们不能将共同体等同于简单的集合，他应当是形式、话语、图像的集合，所有东西都是非个人化的，我们要打破结构的可见性，打破主流并对之重构，一个共同体首先存在于我们体内。

另一位同学对意识形态、革命与异见的关系提出问题，朗西埃认为我们很难正确理解身边的环境，这就造成对自我认识的误导，人之所以无法反抗主要是以为自己难以理解社会结构，因此我们就要思考一个关于如何跳出自己身份可能性的问题。他举了一个关于工人自我寻找休闲时间的例子，他认为这就是“异见”的开始，工人们重组自己的时间，解放了单一的身份。

由于时间关系，各位嘉宾陆续对本场讲座做总结，讲座也就此结束。

（孙天艺/文；董慧萍/图）

“博物馆与城市文化建设和文化遗产保护”系列讲座纪要

时　间：2013年5月13日、2013年5月15日
地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
主讲人：单霁翔（故宫博物院院长、中国文物学会会长）
主持人：潘公凯（中央美术学院院长）
　　朱小地（北京市建筑设计研究院总建筑师）
　　吕品晶（中央美术学院建筑学院院长）

2013年5月13日至15日，由研究生会主办的博士学术论坛拉开帷幕，邀请故宫博物院院长、中国文物学会会长单霁翔为美院师生带来三场专题讲座。

潘公凯院长、北京市建筑设计研究院总建筑师朱小地和建筑学院院长吕品晶担任了讲座主持人。潘公凯院长代表学院向单霁翔先生的到来表示欢迎和感谢，对其研究与工作给予高度评价，并希望与故宫博物院共同肩负起振兴中国民族文化的历史使命。（图1）



图1 现场图片，单霁翔老师演讲

单霁翔结合自身工作经历与研究成果，分别从城市文化建设、文化遗产保护、博物馆功能价值以及故宫管理发展等角度阐述了自己的独到见解。单霁翔指出，“文化遗产”比“文物保护”具有更广泛和深刻的内涵和外延，城市发展应逐渐从“功能城市”向“文化城市”过渡，更强调文化遗产保护的重要性。他强调，作为城市文化的象征，博物馆承担着提升百姓精神生活质量的重要作用，新时代博物馆应实现从“数量增长”向“质量提升”，从“馆舍天下”向“大千世界”的两大转变，凸显自身价值和特色。

本次讲座是我院学习贯彻十八大精神和习近平总书记五四重要讲话精神，深入开展“中国梦·艺术梦·百年梦”学生主题教育活动的一项重要内容，同时也是中央美术学院建筑学院十年院庆学术活动和国家一级学科城市规划学学术活动，旨在教育引导广大师生坚定艺术梦想，为社会主义文化建设贡献力量，让文化艺术成为实现中国梦的内生动力。

（张冬凯/文；董慧萍、全晶/图）

“认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”纪要

时　间：2013年5月16日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：靳之林（中央美术学院教授）

主持人：高天雄（中央美术学院造型学院基础部主任）

5月16日，“认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。此次系列讲座由我院造型学院基础部主办，当天讲座由造型学院基础部主任高天雄主持。

20世纪40年代，靳之林先生因观看徐悲鸿先生《箫声》内心受到极大震撼，这幅画作以油画形式营造出中国画的意境，整幅画作弥漫着优美的箫声，将靳先生真正引入艺术殿堂。

进入美院后，靳之林先生师从徐悲鸿等先生。他详细讲述了当时的学画经历、课程设置。他说，徐悲鸿先生提倡不泥古，师造化，主张中西结合，但仍以中国文化为主，重视学生的中国文化艺术基础，强调对生活的感受。这对当时艺专的学生产生了极大影响，在系统学习素描、雕塑的同时，中国画更不能被忽略。徐悲鸿先生认为，作为一名中国画家，一定要有中国传统文化素养。“在中国最高的艺术家是文人，以追寻道为艺术目的。在西方，最高境界的艺术家则是称为巨匠，以模拟自然为宗旨，”靳之林先生如此解释道。（图1 ）

毕业后，靳之林先生开始探寻自我风格，受古元版画《菜圃》影响，他前往黄土高原进行创作。在此，他讲述了他与民间艺术的深厚渊源。在陕北的窑洞，他感受到民间艺术的魅力：看到老百姓手中剪刀一挥，活灵活现的形象便跃然而出；老百姓的老虎枕头、绣花被子的炫丽色彩，浓厚的生活气息里充满了艺术感。他认为自己从陕北窑洞剪纸的老大娘手中拿到两把金钥匙，即“生生”和“阴阳”。“生生”是指生生不息，是对生命的赞美和热爱。体现在剪纸中，就是娃娃等题材；“阴阳”指繁衍，在剪纸中多表现为结婚等题材。他表示，群体文化艺术是基础，应纳入高等艺术院校教学体系。



图 1 现场图片，靳之林先生演讲

以北平艺专为起点，博取众长，到后来从民间艺

术中汲取营养，逐渐打开民族本源文化的宝藏、人类本源文化的宝藏，这就是靳之林先生艺术道路的缩影。讲座尾声，靳之林先生以三句精辟的话语生动地概括了他的艺术生涯：悲鸿恩师的油画《箫声》引我进入艺术殿堂；古元同志的版画《菜圃》送我到达黄土高原之乡；陕北窑洞里的老大娘交给我两把金钥匙——“生生”与“阴阳”。

（孙峥/文；董慧萍、全晶/图）

“认识中央美术学院”系列讲座之“靳尚谊：静下心来做学问”纪要

时　间：2013年5月24日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：靳尚谊（原中央美术学院院长）

主持人：高天雄（中央美术学院造型学院基础部主任）

2013年5月24日下午，由中央美术学院造型学院基础部和美术馆共同主办的“认识中央美术美院”系列讲座第四场在美术馆学术报告厅举行。本场讲座由学院原院长靳尚谊教授主讲，他与大家畅谈了学院20世纪80、90年代的教学变革。党委书记高洪出席讲座活动，造型学院基础部主任高天雄主持讲座。

从学院的教学传统谈起，靳先生回顾了中央美术学院的前身北京美术学校和北平艺专。他谈及了中国画和油画这两个中西方画种的历史悠久性。他说，美院作为辛亥革命后建立的美术学院，是一所典型的“西方式美术学院”，故研究学院传统就必须研究油画在中国的发展。从抗战时期的油画教学争论，到建国后结合自身学习油画的经历，靳尚谊强调：绘画风格具有丰富的多样性，但都需具备坚实的写实基础。“要充分理解历史和传统，具备分辨能力，全面深刻地了解西方美术教学体系，掌握基础、规律性教学。”此外，他认为“重视基础”和“重视创造”是优秀艺术家的必备品质。（图1）

20世纪80、90年代，改革开放的春风使中华大地再次焕发了活力。中央美术学院在此背景下继承传统，勇于创新，使教学达到了新的高度：素描研究更加深入，基础教育更加深化；画风多样，古典、现代等风格皆备；当代艺术开始在学院生发。1979年，靳尚谊前往德国考察，基于对欧洲经验的冷静分析以及国内形势的精准判断，归国后靳先生对学院教学开始了系列改革调整，于90年代中期成立设计系（含建筑专业），并随后建立了基础部和工作室。此举不仅为当时的学院注入了新活力，还为今天的“多学科、大美术”格局奠定了坚实的基础。



图 1 现场图片，靳尚谊先生演讲

谈及央美未来的发展，靳先生从西方艺术发展脉络谈起。他认为，西方进入工业时代后，现代艺术盛行，无论是库尔贝的写实主义还是印象主义，皆反映当时的社会状况。现代绘画反映当代生活。艺术品的功能也发生着变化，由实用性（宗教绘画、肖像绘画和历史画等）向欣赏性转变。当下的中国发展迅猛，现代艺术具有很大的发展空间与前景。靳先生认为，当代学生不缺当代意识，缺少的是专业水平。他强调，绘画是靠一种说不出的感觉，而这种感觉是不断积累、总结才会出现的，要多看多画。“扎扎实实，明辨观念，放慢自己，静下心做学问是每个学生应该做的。”

高洪书记在讲座结束时与大家分享了自己的感受，他表示，靳尚谊先生为美院学子怎么学和学什么指出了方向，同时也为学院在走向“百年辉煌”的进程中如何找准自身位置指明了道路。

（孙峥/文；董慧萍、全晶/图）

“艺术与全球气候”讲座纪要

时　间：2013年5月28日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：克里斯·温怀特（伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院院长）

大卫·巴克兰德（“法韦尔角”项目创始人）

2013年5月28日，国内首个气候变化主题展：“直面——对全球气候变化的文化回应”展于中央美术学院美术馆开幕，为配合此次展览，两位策展人：伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院院长克里斯·温怀特（Chris Wainwright）和“法韦尔角”项目创始人大卫·巴克兰德（David Buckland）作为主讲的“艺术与全球气候”讲座于当天18:00在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。（图1）

本次展览的策展人，“法韦尔角”机构的创始人大卫·巴克兰德介绍了本次展览的主办方——“法韦尔角”项目机构14年前创立的起因与构想。他通过一段多媒体展示了该项目几次远征北极的影像资料以及科学家与艺术家们在严酷的自然环境中进行科学实验与艺术创作的场景。在展示了北极神奇美丽的自然风光的同

时，大卫·巴克兰德通过不同时间的照片对比，呈现了北极在15年间冰川融化的严峻程度。

接下来，大卫·巴克兰德放映了正在中央美院美术馆三楼“直面——对全球气候变化的文化回应”展中展出的部分代表作品，并对每件作品的创作动机、创作手段、作品背后的故事和作者想要表达的思想逐个进行了阐述。

在讲座中，大卫·巴克兰德表示希望有更多的媒体与机构能够关注和支持“法韦尔角”项目，以实现该机构的公益宣传和文化创意的双重意义。同时，他还强调，“气候”并不是局限于科学界的概念，也不是局限于政客所谈论的话题，其更广泛的文化意义在于我们自己，所以我们要考虑未来我们怎样走以及走向哪里。

此外，大卫·巴克兰德还透露了“法韦尔”项目接下来的远行计划——出征俄罗斯的北极，并希望能够有越来越多的国际艺术家尤其是中国艺术家能参与到他们的艺术当中。

随后，克里斯·温怀特在下半场的讲座中提出了三个疑问。站在艺术家的角度，他认为艺术家有责任向公众表达自己看待全球性问题的视角与观点，而艺术工作的表达自由性决定了艺术家们可以提出更具挑战性的问题。由此，克里斯·温怀特提出自己的第一个问题——艺术工作者在气候变化的议题当中扮演怎样的角色？从自己的另一身份出发，克里斯·温怀特又对艺术教育者的责任进行发问。他认为，今天的艺术教育决定了未来的文化创意者们对文明进步、文化发展的影响方向。身为“法韦尔角”项目总监，克里斯·温怀特提出的第三个问题，是如何尽我们所能来支持像“法韦尔角”这样的艺术机构，让更多人参与进来，鼓励更多人改变我们现在生活方式，并通过文化创意产业本身的影响力去改变金融和政界所做出的负面决策。

讲座的最后，克里斯·温怀特向现场的观众发出了远征北极的邀请，但同时他也表示，艺术创作是没有空间和地域的局限的，重要的是让艺术成为影响未来的方式。

（张诺然/文；董慧萍、全晶/图）



图 1 现场图片

“秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯”讲座纪要

时　间：2013年6月5日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：格里玛尼萨·阿莫罗斯（秘鲁艺术家）

主持人：张国龙（中央美术学院实验艺术系教授）

2013年6月5日14:00，由中央美术学院美术馆主办的讲座：“秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯”在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。本次讲座由中央美术学院实验艺术系副教授、硕士研究生导师张国龙教授主持，主讲人为秘鲁艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯。

格里玛尼萨·阿莫罗斯（生于秘鲁，利马）是一位跨领域的艺术家，她在社会史、科学研究和批评理论领域的众多兴趣对她的作品影响巨大，她运用雕塑、影像和灯光创作的作品为我们阐明了对个体与团体观念的理解。日前，艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯的《镜像连接》装置艺术展正于中央美术学院美术馆展出，展期持续至6月22日。（图1）

作为一名极具个性的女性艺术家，格里玛尼萨·阿莫罗斯的讲座形式也与众不同，她采取了口述与影片播放相结合的方式，更为生动地为大家介绍了自己艺术生涯中的代表作品。讲座正式开始前，主持人张国龙教授首先发言，他表示：作为当代艺术特别是后现代艺术的代表，格里玛尼萨·阿莫罗斯的作品有其突出的特点，即公共性和参与性。此外，除了对高科技手段的运用，格里马尼萨·阿莫罗斯的作品还包含着某些神秘因素以及民间传统的烙印。

讲座正式开始，格里玛尼萨·阿莫罗斯首先提到她在香港与巴沙艺术合作的项目，该项目中艺术家将镜面泡泡装置安置在距离地面大约34英尺的天花板上，格里玛尼萨·阿莫罗斯表示镜面的使用，能起到有一定的反射作品，通过这个反射又能看出人与作品之间的互动关系。关于自己艺术作品中“泡泡”形象的由来，格里玛尼萨·阿莫罗斯给大家播放了一段介绍影片：艺术家来自于秘鲁东南角的一个岛屿，这个岛一直悬浮在水面上，当地人利用芦苇在这个岛屿上建造临时住宅的房子。格里玛尼萨·阿莫罗斯表示，结合漂浮岛屿和芦苇草这两个因素，她制作了“泡泡”这个灯光装置，泡泡就是代表那些漂浮这个岛屿，花纹即代表那些芦苇草和当地海水流动的样子。



图 1 现场图片，格里玛尼萨·阿莫罗斯演讲

接下来，格里玛尼萨·阿莫罗斯为大家介绍了她近期在以色列Litvak画廊做的展览，展览中艺术家为展览场地专门设计了五件灯光装置作品，并在展场后方的影像放映厅播放了自己今年年初才拍摄完成的影像作品。该部影像作品中，格里玛尼萨·阿莫罗斯将自己的脸部作为虚拟对象，通过脸部不停地变化和外部色彩地蔓延，艺术家赋予了该部作品强烈的神秘色彩。

格里玛尼萨·阿莫罗斯随后继续介绍了她在墨西哥做的雕塑作品，该作品放置在一个很高的空间内，从展场地面到顶部大致有70英寸的距离。格里玛尼萨·阿莫罗斯介绍道，该作品的展出现场还邀请了墨西哥当地的舞蹈演员在这个装置中进行舞蹈，她希望这件作品同样是具有互动性的作品。为了更好地展示这个作品，格里玛尼萨·阿莫罗斯为大家播放了该作品制作和展览现场的影片。格里玛尼萨·阿莫罗斯表示：“每当我看到这些影像，看到人们像舞蹈般得在帮助我搭建作品，我总会感到十分的高兴和激动。”

此外，格里玛尼萨·阿莫罗斯还介绍了她与纽约某服装品牌合作的作品，艺术家通过考虑四季的变化，在该品牌的旗舰店内第一次将塑胶这种材料运用到了“泡泡”之中。格里玛尼萨·阿莫罗斯还提到了令她印象深刻的美籍华人策展人陆蓉之，格里玛尼萨·阿莫罗斯表示陆老师是一个非常有想法的策展人，她每次都会非常明确地告知艺术家应该将作品放置于何处。

最后，格里玛尼萨·阿莫罗斯还提到她在纽约街区做的一个项目，即Hudson river health center，格里玛尼萨·阿莫罗斯让一辆专门用来宣传健康知识的车来往于纽约街区，她专门为这个车做了一个灯光装置。另外，这辆车的内部还设了一个牙医诊所，艺术家将每一个孩子张开嘴进行检查时的作品放在车上并定期更换，格里玛尼萨·阿莫罗斯表示，通过这样的方式，这件作品也同时成为了一个与社区居民具有互动性的作品。

讲座最后进入观众提问环节，格里玛尼萨·阿莫罗斯与现场观众进行了热情的交流与讨论。

问：特别想看看您在创作之前的手稿或者草图，不知道您方不方便展示？

格里玛尼萨·阿莫罗斯：有的，我给大家看看我在香港为芭莎艺术做的项目草图。作品开始之初，首要的是知道预算有多少，如果你不知道预算多少，根本没有办法开始艺术创作。这个预算决定了作品的尺度大小，用什么材料，这个预算限制也会影响艺术家的创意。在一开始的时候，人们不一定信任我能掌控这么大的空间，掌控这么大装置，我需要更加努力地工作，更加努力地画草图，只有这样才能让对方知道我的实力，他才能放心地把这个项目交给像我这样的女性艺术家。我非常感谢也非常崇敬各行各业的合作者，台下就坐的张国龙教授，还有我多年好朋友田威老师，他们也都是艺术家，我与他们也有过多次的交谈，我希望在美院与学生们分享我的艺术作品，能够给学生们带来更多灵感。

问：作为一名女性艺术家，您是怎么坚持下来，并一步步走到今天的？您能否给中国女性艺术家一些建议？

格里玛尼萨·阿莫罗斯：这个问题非常好，我觉得作为一个女性艺术家有极大的乐趣，我每天一起床，就不去想有多少项目要去做，有多少会议要去参与，我只想每天都要做到最好，一定要更加努力。我11岁

的时候，就开始做些小的艺术品，当时我觉得自己和别人不同。在我看来，每一个人年轻的时候，都要学会去尝试不同的事情。我在尝试了以后，就决心一定要把艺术做好，我也就是本着这个最基本的想法坚持了下来。还有一个，大家一定要考虑到自己的健康，健康相对于时间才是第一位，我希望在座的女性朋友们都能够生活得更加智慧，这才是作为女性需要去完成的使命。

（余娅/文）

徐小虎讲座纪要

按：2013年6月15日，由《艺术新闻（中文版）》、中央美术学院美术馆、北京画院联合主办的徐小虎“结构与笔墨”中国书画系列讲座在我馆学术报告厅举行。本次系列讲座共举办了两场，其主题分别是“视角在时代中的移动：再看看（传）董源《潇湘图卷》”和“涂鸦与补笔——中国古代书画的整型”。

第一场 视角在时代中的移动：再看看（传）董源《潇湘图卷》

时　间：2013年6月15日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：徐小虎（艺术史家）

2013年6月15日13:30-17:00，由《艺术新闻（中文版）》、中央美术学院美术馆、北京画院发起的“结构与笔墨——徐小虎谈中国古代书画系列讲座”之央美第一场——《视角在时代中的移动：再看看（传）董源〈潇湘图卷〉》在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。此次讲座中，徐小虎在结构分析法的基础上着重介绍了自己多年来以视角的高低进行书画断代的新方法，重新梳理现存中国山水画的发展脉络，并以此为依据对传为董源的《潇湘图卷》发表了个人看法。（图1）



图 1 现场图片，徐小虎演讲

徐小虎(Joan Stanley-Baker)，英国牛津大学东方研究所博士。生于南京，受中德父母影响，从小接受东西方多元文化的洗礼。于普林

斯顿大学进修中国艺术史，为往后四十多年书画断代与艺术评论奠定坚实的基础。五十岁始前往英国牛津大学攻读硕士、博士学位。1975年担任加拿大维多利亚美术馆首任东方艺术部部长。1980年任教于台湾大学外文系，并引进“小西园布袋戏团”。1987 – 1990年，任教于澳洲墨尔本大学艺术系，授中国与日本艺术史课程，并荣任“Fellow of Trinity College”。1991 – 1994年担任台湾清华大学艺术中心主任。1996年任台南艺术大学教授，首任学务长，在书画断代鉴定上获得新发现。

在讲座中，徐小虎首先提出艺术史研究不同于一般艺术欣赏，必须在判定出作品的准确年代后才能开展进一步研究工作，书画断代始终是艺术史研究的重要问题。而中国自古以来的文化传统致使人们过于追求名家的名字而不是作品本身，艺术史在中国出了大问题。很多所谓的“假画”实际应该是假款问题，拿掉假款书画本身还是好作品。她风趣地引用自己在意大利的小教堂里一个牧师悄悄向其展示一枚所谓的耶稣十字架上的钉子的例子，告诉听众当面对一幅作品的时候先不要迷恋名家或者名作的名字，以免失去个人的真实判断。这也是千年董源现象出现的原因，即后人对于董源名号的一味推崇和争相模仿，致使我们可能并不能看见董源的真实面貌。

徐小虎过去数十年来一直在探讨中国画作品的时代特征，她的主要研究方法论概括为以下三点：一是从整体结构考虑，即使用结构分析法观察作品中地平面的角度改变；二是层次母题，即从形态学(morphology)比较事物彼此间的形态与功能；三是从笔墨行为中考量。从这三个方面出发，徐小虎认为形态及笔墨行为的演变相对比较直线化，如树的种类和色彩越来越多，树群中所含的树木从树干到树顶越来越清晰。皴法机制从萌芽到顶峰的形成过程中，使用皴的数量越来越多，而皴的种类越来越少。只有结构的变化是螺旋式的，这也导致我们曾经把17世纪的作品误认为是14世纪之作。

徐小虎认为我们可能混淆了几个概念，“后人之作”并不可能都是摹本、临本、抄本或拓本，这些词都假设作品与原本真迹曾有直接的视觉关系。但实际上，后人中的很多人可能没有机会接触到原作，但他们对于这些有名人记录的书画作品仍会产生强烈的摹仿愿望。徐小虎对“后人之作”的概念进行了正名，将真正“书画艺术史”的作品分成了四类：第一类近似原迹，即我们试图透过时代与个人特征找出大师的近似真迹。第二类徐小虎称之为演进的面目，指那些十分熟悉原迹或近似原迹的后人所做的仿本，他们能反映出部分大师的构图与笔墨，却会在不知不觉中添加自己时代的特质和个人特色。如沈周画《富春山居图》，他几乎将作品完整地背下来，但仍然加入了自己的喜好，如倪瓒的点等。第三类是变形面目，即艺术家有可能未见过原作，只见过改变过的作品，以大师为基础，同时不压抑自己的灵感与大师同在，清楚地表达了个人特色。最后一类就是捏造之作，即艺术家自由发明构图形式与笔法，不被大师所左右。

以此为基准，徐小虎试图判定赵孟頫1295年由北方带回传为董源的《河伯娶妇图》卷、《夏景山口待渡图》与《潇湘图》的关系与年代。她对比了10世纪末燕文贵《江山楼观图》、12世纪初王希孟《千里江山图》等，从地平面的视角和皴法来观察，《潇湘图》不可能与北宋真迹同时。16世纪下旬为书画结构之极大转变，山水立轴的地平面往上延伸，造成山脉连续往上冲突。她将传为董源《夏景山口待渡图》与杨铉

的《山口待渡图》利用简单的图片处理技术加工后拼成一张完整的作品，推论这两张作品应该同属于一个摹本。另外通过对比传为戴进、吴伟等稍晚时期的作品，最后得出结论：《潇湘图》至少晚于董其昌的年代。

讲座最后，同学们就感兴趣的问题与徐小虎老师进行提问与交流，中央美术学院人文学院教授邵彦就同学提出的问题与徐小虎展开了简短的讨论。邵彦引用古希腊哲人的一句话为徐小虎精彩的演讲做结束语，“我可以不同意您的观点，但我用生命捍卫您的发言权”，书画鉴定就好像侦探破案，需要用证据去层层接近真理，学术研究可以有不同的观点，但学者的发言权是需要坚决捍卫的。

（周杨洋/文；胡志恒/图）

第二场 涂鸦与补笔——中国古代书画的整型

时　间：2013年6月15日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：徐小虎（艺术史家）

2013年6月15日18:00，由艺术新闻（中文版）、中央美术学院美术馆和北京画院共同主办的“结构与笔墨——徐小虎谈中国古代书画系列讲座”之央美第二场在美术馆学术报告厅进行，继同日举办的上一场讲座“视角在时代中的移动——再看看（传）董源《潇湘图卷》”后，徐小虎先生带来的第二场讲座题为“涂鸦与补笔——中国古代书画的整型”。

讲座开始后，徐先生直接引入主题，与听众共同观看宋代郭熙《早春图》这幅有着朝代之争的画作，将其局部放大来看，可以看到画中巨石中未被补笔的树的画痕。同时，巨石旁边，有两位爬山者，笔触较快，都可以推断是原画中所没有的，推测都为明代的补笔。关于补笔的问题，日本学者岛田修二郎在《正仓院绘画》较早提出这一概念，为书画研究开启了新的思路。

徐先生认为研究绘画的第一步应当研究其构图结构，每个时代都具有独特的精神特征，画作的构图和结构会透露其独特的质感和味道，所以在观者心灵的最深处，会有不同的体验，即神会。她与听众共同检验了两张北宋立轴真迹：（传）巨然《溪山兰若图》和郭熙《早春图》，通过结构分析、细节查看等方法了解哪里有后人的补笔，而补笔又是如何影响了画作的时代风格面貌的。

徐先生首先为观众分析巨然的《溪山兰若图》，她认为与其考虑派别，不如参考北宋山水画的结构以便确认本画品的时代归属。传世的巨然立轴画花样较多，徐小虎将多幅立轴排列来看，从中可以看出作品结构呈现出来的演变过程。将其与范宽的《溪山行旅图》做对比，此画被认为是世界艺术中世纪的巅峰之一，也是天地人关系在视觉艺术上的典范，前景、中景、远景分明，这体现了北宋宇宙观精髓，人在画前，感受到宇宙的安静，仿佛能听到呼吸声。由此来看十一世纪中国山水画技术——笔法。徐先生讲到北宋山水中所运用的各种皴法从唐朝已经有萌芽，经过五代，能够清晰地看到从一种粗糙的渲染法逐渐转向用笔尖执行的

不同样式，以描述不同的山石、土壤等个别的肌理模式。她以结构、高度排列四张典型的北宋画轴，进而发现：在结构上能看见主山在时间轴线上逐渐萎缩；中景、中山逐渐扩大，沾上主山的威严；前景、中景跟画家、观者中的距离逐渐拉近。通过较多细节比较，可以推定《溪山兰若图》是北宋约1030年代六扇屏风的第五幅，但全身被后人补笔加上建筑物和树草等，改变了原画的性质和气质。经过一系列的比对，可以看出两种相对的笔墨行为：一种是早期绘画笔墨行为：多层次、少动作的、缓慢渗透画面的“按下去”；另一种是明代以来的加速行为，运用手腕的力量在画面上“擦过去”。所以说，笔墨行为之动态和速度能在一定程度上反映出制造的时代。徐先生详细地为大家分析、解说了画中的山、水、石、树和小房子结构等等细节，使大家更进一步了解了不同时代的涂鸦和补笔。

再看郭熙的《早春图》，北宋绘画的结构前中后景分明，中、后景的雾气强调山与山之间的距离，暗示深不可测的肃静与尊严的空间，山本身具有宇宙神般的尊严，似乎能听到大自然缓慢的呼吸。但《早春图》却使人的视线蹦来蹦去，并没有那种高耸威严感，结构排列似乎并不符合宋朝观点。徐先生详细比较了画中的很多细节，观众从另一个全新的角度认识了《早春图》。徐先生总说：“要试着检查‘不必’的性质、功能与时代，不一定完全成功，但毕竟得试试看。”她认为这样可以较易窥见古人原作的面貌，了解时代需求的演变。通过排列、比较这些画作，可以看出它们在各自时代预设的原面貌。她总结道，“不必”至少有两类，一种为弥补曾经淡化或脱落的笔迹；一种为了增加补笔者所处时代的喜好，态度多是“这样比较好”，《早春图》就是这种情况，而补笔加错就会对画作时代风格造成很严重的障碍。

徐小虎先生带领大家通过判断作品的绘制年代，分析笔墨行为的差别来判定原迹与补笔，最后追溯到南宋元代江南传统的形成，使听众对中国古代书画的“整型”问题有了全新的了解。讲座后，徐小虎先生与听众进行了精彩的互动探讨。

（孙峥/文）

与国际院长面对面：美国三所艺术学院院长座谈会纪要

时　间：2013年6月20日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：潘公凯（中央美术学院院长）

托尼·琼斯（美国芝加哥艺术学院院长）

杰夫·南辛（美国纽约视觉艺术学院教务长）

南茜·伍舍尔（美国西雅图柯尼士学院院长）

主持人：谭平（中央美术学院副院长）

2013年6月20日18:30，讲座“与国际院长面对面”于中央美术学院美术馆报告厅举行，本次讲座亦是三位美国艺术学院院长来我院进行学术考察与交流的行程之一。本场讲座由中央美术学院副院长谭平主持，主讲人为中央美术学院院长潘公凯、美国芝加哥艺术学院院长托尼·琼斯、美国纽约视觉艺术学院教务长杰夫·南辛、美国西雅图柯尼士学院院长南茜·伍舍尔。讲座嘉宾与现场观众以问答的形式，就教学等相关经验进行了广泛而深入的交流讨论。

作为本次讲座的主持人，谭平副院长首先简单介绍了三位美国艺术学院院长，并对他们的到来表示感谢。随后，美国纽约视觉艺术学院教务长杰夫·南辛、美国西雅图柯尼士学院院长南茜·伍舍尔、美国芝加哥艺术学院院长托尼·琼斯以及中央美术学院院长潘公凯先后发言。

美国纽约视觉艺术学院教务长杰夫·南辛先生首先与大家分享了参观央美毕业生作品以及教学交流后的些许感受。杰夫·南辛表示中央美术学院的毕业生作品很精彩，作品的陈列效果也很不错，令其印象深刻。他还指出中央美术学院相较于世界其他艺术院校的不同之处在于，央美并不封闭和孤立自己，而是在潘公凯院长的带领下，广泛派遣人员到各地进行交流和学习，这一点是值得鼓励和大家学习的。杰夫·南辛深情地表示：“中央美术学院值得美院人为之感到骄傲！”此外，杰夫·南辛还简单介绍了美国纽约视觉艺术学院：美国纽约视觉艺术学院目前有学生四千三百余人，今年毕业生为一千一百余人；学院的专业学科设置与中央美术学院大致相同，但更侧重卡通与动画领域；学院现有22个研究生专业，学生中有20%的留学生。

随后，美国西雅图柯尼士学院院长南茜·伍舍尔女士发言，她表示同意杰夫·南辛院长的话，中央美术学院确实值得美院人为之感到骄傲。关于美院的毕业生作品，南茜·伍舍尔谈到，作品在技术和技法层面上水平很高，同时也颇具想法。这种技法与个人思考的平衡，在央美学生毕业作品中得到了很好的体现。南茜·伍舍尔还介绍到美国西雅图柯尼士学院规模相对较小，目前有学生八百多人，学院的专业设置不局限于艺术设计，还有表演设计等。此外，因地处西雅图这样一个美国的创意产业基地，美国西雅图柯尼士学院更强调学生的独立创造、创业能力，而今天她在中央美术学院的毕业生作品中，也看到了这一点。

关于美国芝加哥艺术学院，院长托尼·琼斯先生谈到其具有的“独特性”，这个独特性在于芝加哥艺术学院“跨学科”式的管理模式，即不要求学生有任何专业，如果你问一个学生他的专业，他可能回答“我没有专业，但我有5个副业”。托尼·琼斯认为艺术家和设计师们应该在不断“跨学科”的过程中找到属于自己的方法。托尼·琼斯笑言：“正因如此，芝加哥艺术学院充满活力和能量，但也极难管理。”此外，托尼·琼斯院长还表示，他不相信世界上有唯一的顶尖艺术学校，但有若干最活跃、各自不同的艺术院校。我们应该尊重学院之间的差异，这种“差异性”正是衡量一个艺术学院好坏的标准之一。

最后，由中央美术学院院长潘公凯发言，潘公凯院长对三位国际院长来我院考察期间认真敬业的工作态度表示敬佩和感谢。潘公凯院长指出三位院长都有过人的洞察力和思维能力，他们多年的办学经验以及全球眼光，对于中央美术学院日后的办学将给予莫大的帮助。

简短发言之后为观众提问环节，到场嘉宾就教学体系、学生创新能力、青年教师培养等问题接受了现场观众的提问。

问：请问三位远道而来的院长，通过在央美的交流考察，您们从CAFA能带回什么？

杰夫·南辛：我可以从美院带回到自己学校的有两点：一是，中央美术学院是一所软硬件设施都非常好的学校，值得推荐给大家；二是，学校的领导层们积极与世界其他艺术学院深入交流学习的行为也具有深远意义。之前，谭平副院长也带领了央美的老师，来我们学校进行了交流学习，我觉得世界上很少有如此主动，以及带有“侵略性”地去了解世界上其他艺术院校的学校，这值得我们去学习。

南茜·伍舍尔：我得到了两点启发：一是，在中央美术学院的邀请之下，西雅图柯尼士学院很有幸地也加入了“国际艺术学院校长网络”，我觉得对于全球艺术院校的这种深度调研是非常有价值的。二是，更值得思考和关注的是，如何将这种全球调研结果转化到日常的教学实践中，这又是另一个需要进一步讨论的问题。

托尼·琼斯：你可以设想一下自己是一位公司的老板，你是会愿意招聘一位能力比自己强还是比自己弱的职员呢？在我看来，一个公司老板如果能录用比自己能力更强的人，那么这个公司才能变得更强更成熟。而目前，中央美术学院正在做的事情正是这种态度，中央美术学院是一所很伟大的学校，这一点，我们知道，相信你们自己也知道。但是，我们何以认为自己就是最伟大的学校，这就需要不断的实地考察。中央美术学院没有满足于此，而是不断地在学习，正是这种作风使得美院更加强大。

问：请问托尼·琼斯院长，芝加哥艺术学院在本科和研究生阶段，各能为学生带来些什么？

托尼·琼斯：我们的本科课程是不划分学科的，基本上是包涵了基本的美术和设计学科，鼓励学生去自由探索，去探索自己所追求的艺术理念。我们学校的留学生比例很高，占据了23%，其中有一百多名中国留学生。相对于本科，研究生的课程更加的专业化，因为研究生的学习意味着他需要在一个相对较小的领域进行研究，我们会更加强调学生的自我驱动能力。

问：请问潘公凯院长，对于青年教师，中央美术学院是如何进行培养的？

潘公凯：首先是在教师队伍的建设方面，我们对于年轻教师不仅仅是保护，而更多的是公平公正的对待。在教师的职称评选上，我们有非常严格民主的制度，会通过不记名的方式共同参与评选。这也使得老师明白，在中央美术学院必须把自己的专业教学工作做好，才是有前途的。当然，我们也会为年轻的教师多提供一些出国考察和学习的机会，包括这次由谭平副院长带领了全院20多名老师的考察团，也前往美国各大艺术院校进行了深入的交流考察。

（余娅/文）

“丰子恺艺术进校园——丰子恺的艺术人生”讲座纪要

时　间：2013年6月22日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：宋菲君（中国当代物理学家、书画艺术家）

2013年6月22日，丰子恺艺术进大学活动在北京中央美术学院拉开序幕，活动展出了丰子恺的绘画艺术精品代表作以及其各种艺术作品。作为首展，本次活动还特邀丰子恺外孙，也是丰子恺的第三代传人，中国当代物理学家、书画艺术家宋菲君亲临现场，为广大师生以及社会各界热爱丰子恺艺术的朋友，从一个倍受疼爱的晚辈以及丰子恺艺术的传承人的角度，进行了一场别开生面的演讲。（图1）

据悉，丰子恺后人以及丰子恺纪念馆携手各地高校，组织进行“丰子恺艺术进大学”活动，旨在让更多的人了解这位开创了中国“漫画”艺术先河的一代宗师。该活动通过邀请丰子恺后人及其“书画”传人，沿着丰子恺当年的足迹，走访全国百所高校，把丰子恺艺术带到当代大学生的生活中来，让更多的人熟悉和了解丰子恺的绘画、书法、散文、音乐、诗歌等艺术，同时也让更多的人走进丰子恺，感受丰子恺的人格魅力。



图 1 现场图片，宋菲君教授演讲

丰子恺的漫画艺术，抒写古诗意境，表达对社会现实的感官；捕捉儿童神态，抒发真善美；描绘大千世界，体察人间温情，用简洁清爽的笔墨，勾勒出一幕幕妙趣横生的日常琐事。他的《護生画集》又从人间大爱的角度出发，尊重生命，包容万物。“以出世的态度，成就入世的辉煌。”

又是一年毕业季，又将有一批学子迈出校门投身社会各个领域。在他们离开校门之前，把丰子恺的艺术和他的人格风骨带到学生们中间，让当代大学生不仅仅能从此次丰子恺艺术进校园的活动中近距离接触丰子恺的绘画艺术，更可以通过一件件展品，一幅幅画作，一场场讲座中，跨越时间和空间的阻隔，零距离的感受丰子恺高尚的人格魅力以及甚为艺术大师的气节与风骨。

有研究者说，丰子恺“在新文学艺术史上是少见的”。同样，在中国漫画发展史上，丰子恺先生也是“少见的”。“子恺漫画”早已成为我国漫画界非常熟悉并载入史册的专用名词。朱光潜与丰子恺，当年一起在上虞白马春晖中学共事过，曾用一句话评价丰子恺：“他老是那样浑然本色，无爱无嗔，既好静又好动，没有一点世故气……子恺从顶至踵，浑身都是个艺术家。他的胸襟，他的言谈举止、待人接物，无一不是艺术的，无一不是至爱深情的流露。”

（徐忠义/文）

“作为‘传染’的艺术：关于艺术的生产、传播，接受机制”讲座纪要

时　间：2013年6月26日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：大卫·艾略特（国际知名美术馆馆长、策展人、批评家和学者）

主持人：王璜生（中央美术学院美术馆馆长）

2013年6月26日18:30，国际知名美术馆馆长、策展人、批评家、学者大卫·艾略特（David Elliott）的讲座“作为‘传染’的艺术：关于艺术的生产，传播，接受机制”（Art as a virus)于中央美术学院美术馆学术报告厅举行。

作为本次讲座的主持人，中央美术学院美术馆王璜生馆长首先对大卫·艾略特进行了简单的介绍，并对艾略特的到来表示欢迎和感谢。大卫·艾略特（David Elliott）于1976-1996年，担任牛津现代美术馆馆长；2001-2006年，担任日本森美术馆首任馆长；2007年，担任伊斯坦布尔现代艺术博物馆首任馆长；2008-2010年，担任瑞典斯德哥尔摩现代美术馆馆长。他曾任“第17届悉尼双年展”艺术总监，“首届基辅国际当代艺术双年展”艺术总监。（图1）

本次讲座大卫·艾略特（David Elliott）主要从更为广阔的历史、地理和政治视野出发，来探讨艺术的生产与接受等问题。其出发点是探究艺术观念如何一直以来像病毒一样地通过文化来传播，并在此过程中又生

成出新的刺激动力。由此，大卫·艾略特（David Elliott）进一步从社会和艺术家的角度分析了在西方普世价值与全球化意识形态下，包括土著文化、殖民地艺术、内蒙古、巴西、中国、日本等在内的文化艺术状态，以借此表达对艺术平等性与独立性的尊重。（图2 ）

讲座正式开始，大卫·艾略特（David Elliott）首先谈到艺术与病毒的相通性。病毒是一种疾病诱因，也是进化的重要机制，它在这里作为隐喻，指风格和母题是如何被传播的。同时，病毒也成为好与坏、腐朽与复兴等冲突性观念，因为根据环境，病毒的效果可能被解释为对于其主体既是有害的，又可能是有益的。大卫·艾略特（David Elliott）称，如今我们常把艺术赋予某种“颠覆性”的特质，尤其是在传播和传染角度，即像病毒一样，具有很强的不可预知性和不可控制性。艺术能反映社会变革，但又与病毒一样，往往被冠以负面的思考角度。大卫·艾略特（David Elliott）提到1938年希特勒专门在“德意志艺术展”对面举办的“退化艺术展”，他表示这个旨在打压非官方艺术形态的展览，最终却并未达到希特勒所预期的目的。这就是因为艺术就像病毒一样，它的传播与繁衍是难以预测的。



图 1 现场图片，王璜生馆长主持并发言



图 2 现场图片，大卫·艾略特演讲

正因为艺术在传播和繁衍上难以预测的特点，大卫·艾略特认为艺术“隔绝说”是完全错误和有害的。他表示，即便当今世界的文化或多或少的都受到西方普世价值的影响，但全球仍有21%的贫困人口以及59%勉强温饱的人口，很显然对于这些人口和地区而言，西方的“现代性”价值是不可能得到普及的。大卫·艾略特（David Elliott）还强调，即使西方不断地以普世主义为幌子，四处强化自己的价值体制，但各民族和地区仍有其特有的文化系统，而这种系统又是很难受西方价值体系所控制的。此外，大卫·艾略特（David Elliott）还指出，现在世界正处于权力更迭的时期，曾经的西方霸权体系将逐渐被各地势力的均衡发展所取代，那么这种所谓的文化霸权也将更难以存在。

关于土著的文化艺术形式，大卫·艾略特（David Elliott）随后为大家展示了一些相关艺术家的作品，其中包括：受土著艺术影响的波洛克（Jackson Pollock）的行为绘画；澳大利亚原住民艺术家帕迪·贝德福德（Paddy Bedford）反映土著风情

与白人残酷屠杀的作品《美冠鹦鹉梦》（Cockatoo Dreaming）(2000)；艺术家克里斯汀·汤姆森（Christian Thompson）的作品《以撒》（Isaac）(2008)，该作品画面中男子身着苏格兰裙，夸张滑稽之中又是对殖民主义的另类反抗；流浪艺术家博·迪克（Beau Dick）的作品 《水怪》（Waterspirit）（2009）以及温哥华艺术家希娜·里斯（Sheena Reece）的行为作品等。大卫·艾略特（David Elliott）指出，从他们的艺术中可见土著居民与殖民者之间的紧张关系，以及当代艺术对土著文化的重新捕捉与展示。随后，大卫·艾略特（David Elliott）把目光转移到西方，他简介了西方对于世界各地文化的吸收情况，并为大家进行了举例展示：1720年至1721年马托斯·丹尼尔（Matthaus Daniel）根据自己的幻想设计了他眼里中国人的居住场所《水宫》（The Water Palace)；1760年英格兰时装表演中对中国皇帝服饰中“明黄”色的运用；1757年出版的，威廉·钱伯斯（William Chambers）来中国考察后完成的建筑著作等。大卫·艾略特（David Elliott）谈到，也许这些外国艺术家并没有真正意义上了解中国文化，但是通过学习，他们对于中国以及世界其它地区的文化还是给予了自己的理解和反映。

随后，大卫·艾略特（David Elliott）还指出西方的艺术表现手法也影响了日本、中国、印度以及巴西等地的艺术形式。对此，大卫·艾略特（David Elliott）为大家列举了几幅日本艺术家的作品，其中包括：Kuroda Seiji的作品《湖边》（Lakeside）(1897)；Kawara On的作品《我还活着》（I am still alive）(1979)；Hokusai Katsuhiko的作品《从年轻的松树树苗》（From Young Pine Spling）(1824)；以及九十年代日本本土艺术家柳美和（Yanagi Miwa）的作品 《奇怪女人：老小女剧团》（2）（Windswept Women：The Old Girl’s Troupe 2）(2009)等。大卫·艾略特认为从这些日本艺术家的作品中，我们一方面可以看到艺术家对西方技法的吸收，另一方面也可以看出艺术家对殖民主义的反抗。此外，大卫·艾略特（David Elliott）还谈及几位令他印象深刻的中国艺术家，其中包括：1993年大卫·艾略特（David Elliott）在牛津现代艺术博物馆策划展览《沉默的能量》时认识的艺术家谷文达；1993年在纽约共同举办展览的徐冰和艾未未；以及对西方传统绘画进行数字化重构的艺术家缪晓春和表现中国20世纪90年代初学习英语狂潮的摄影家王庆松。大卫·艾略特（David Elliott）表示，这些中国艺术家都以自己所独有的方式表达了对西方的某些理解，我们也应该明确一点，文化的传播并不是单向的，而是一个错综复杂的过程，中西方艺术正是在这种双向交流中得到了进一步传播与繁衍。

讲座尾声，大卫·艾略特（David Elliott）总结到：我们的艺术界从20世纪90年代初开始加速变化，艺术已不再是一个封闭的体系。伴随着艺术形式的日益数字化和多媒体化，艺术不再可能受控于单一的势力，而是在更为广泛的领域得到了理解和接受，艺术在今天已发挥着不可替代的作用。此外，至于艺术该如何发生作用则是难以预测的，因为这还取决于不同文化领域之下受众的理解能力与接受程度。

讲座结束后为观众提问环节，大卫·艾略特（David Elliott）还就中国当代艺术及市场、艺术数码化、艺术的大众接受等问题接受了现场观众的提问，现场观众反响热烈。

（余娅/文）

“岩村和朗谈图画书创作”讲座纪要

时　间：2013年9月13日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：岩村和朗（日本图画书作家）



图 1 现场图片，岩村和朗先生演讲

2013年9月13日，中央美术学院美术馆的一场主题演讲正在如期举办——这场演讲的特别之处是，演讲主嘉宾，是来自日本著名图画书作家岩村和朗。参加这一特别演讲的，有中国著名儿童文学作家、画家、翻译家，演讲现场，各位嘉宾相互交流，一起探讨自然、儿童在图画书创作中的地位和作用。（图1 ）

岩村和朗1939年出生于日本东京，著有《14只老鼠》《7只老鼠》《小猴子坦坦》《青蛙小弟青蛙小妹》《两只小兔》等图画书。这闻名遐迩的图画书由中国接力出版社先后引进出版。岩村和朗的作品以工笔画般的细腻画风见长，其作品被翻译成英、法、韩、意等15种文字，并多次荣获各种大奖。

在岩村和朗的众多作品中，最为让人称道的他的“14只老鼠”系列，总销量突破了1000万册。在这个由爷爷、奶奶、爸爸、妈妈和10个孩子组成的大家庭中，14只老鼠团结合作，其乐融融。它们的年龄、个性、能力都不同。为了生活他们团结合作，发挥特长、互相照顾，齐心协力克服种种困难，过着和谐美满的家庭生活。

能否区分描绘出14只主人公的性格，是决定这个系列魅力的一个重要因素。岩村和朗表示：“要说这个孩子是个什么样的孩子，如果仅仅使用语言来说明，什么温和的孩子啦、活泼的孩子啦，就会形成生硬而片面的看法。温和的孩子也有生气的时候，活泼的孩子也会打蔫。所以我就想，不要用语言去记录，而是想着身边的孩子们的样子，让那一只只小老鼠的主人公在我心里鲜活起来。”就是凭着这样的创作理念，14只老鼠在岩村和朗的笔下被描绘得惟妙惟肖，岩村和朗也被很多小读者称为“最会画老鼠的画家爷爷”。

今年是“14只老鼠”系列诞生30周年，演讲活动临近尾声时，头戴老鼠头饰的14位小朋友忽然现身，向画家岩村和朗送上生日蛋糕，祝愿这位“最会画老鼠的画家爷爷”画出更美好的明天。

（方敏儿/文；董慧萍/图）

场域中的视觉——一场将视野视觉化的斗争”讲座纪要

时　间：2013年9月17日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：弗拉基米尔·可可利亚（捷克当代艺术家）

2013年9月17日，中央美术学院美术馆公共教育部邀请捷克当代艺术家弗拉基米尔·可可利亚在美术馆学术报告厅举行讲座，讲座名为“场域中的视觉——一场将视野视觉化的斗争”。

主持人首先邀请捷克共和国驻华使馆的马京博士对讲座做了进一步的介绍。弗拉基米尔·可可利亚是捷克最重要的当代艺术家之一。这次捷克大使馆与中央美术学院美术馆合作，邀请可可利亚对他的作品进行讲解，阐释他在绘画创作中独特的“视场”观念。

弗拉基米尔·可可利亚这次演讲的主题是关于“视场”，这一概念是他自创的。在讲座刚开始，他首先给大家展现了一幅他小时候的画作。画面上描绘了一棵没有树叶的树，旁边两个手牵着手的小孩正对着观画者站立。弗拉基米尔·可可利亚的此幅作品中包含了两个视点：一个是正面的视角，即两个小孩的动态是通过正面的观察描绘的。另一个视点则在树底，树的形态是通过在树底的观察记录下来的。由此他引出了关于“视场”的基本话题：1.每个人都有视场，那么如何将“视场”可视化？2.每个人的视场都不一样，画家的难题便是如何表现人们普遍的“视场”，即大多数人是如何去看的。（图1 ）

随后，弗拉基米尔·可可利亚围绕着他不同阶段的作品展开了对于“视场”的探讨。在他早期的创作中，他致力于探索如何去更清晰、更完整地表现他所看到的对象。在这幅描绘人体的习作中，他将不同视角下身体的各个部位并置在画面中，肌理毕现。他希望画面中的人是尽可能完整的。可是他对于这一时期的探索并不满意，他认为自己这一时期的作品是很愚蠢的。



图 1 现场图片，弗拉基米尔·可可利亚演讲

弗拉基米尔·可可利亚在成熟时期的创作大致可以分为三个类型：第一个类型是一些黑色签字笔勾勒的线描画。在第一类作品中，弗拉基米尔·可可利亚描绘了一个小孩的多个“视场”，而这些“视场”却不由他自己掌控，而是被周围的事物所侵略。这个类型的作品画面比较简洁，并且在形式上有点类似于漫画。弗拉基米尔·可可利亚在讲述中提及：不少人认为他这一时期的作品中包含了政治因素。他否认了这一说法，他强调他只是在画他所看到的，包含个人主

观情感的东西，和政治毫无关系。

第二个类型的作品主要是一些几何图案拼凑成的抽象形式的作品。弗拉基米尔·可可利亚在这副画中表现的是对树的感觉。他认为“视场”是辅助认识事物的重要方法，但是单单观察事物的一个方面不足以构成可信度高的认知。如果想要清晰地认识事物，应该要从各个方面去观察。这些绿色的小方块便是他所感受到的树的不同的绿。弗拉基米尔·可可利亚还提到不少人认为他的画类似于蒙德里安的作品，从画面结构来说的确与“风格派”创始人蒙德里安的作品有几分相似。但是弗拉基米尔·可可利亚解释说：他认为自己的绘画更加类似于莫奈，所表现的都是对于事物瞬间的印象。画面采取的方格的形式是代表构成事物完整结构的不同方面。而蒙德里安形式语言的依据则是他的“纯粹造型艺术”，即只有纯粹的造型才能表现普遍的真实。在他后期的创作中，甚至把自己的形式语言限定在三个原色（红、黄、蓝）、三个调子（黑、白、灰）和两个方向（水平、垂直）上，用这些最纯净的元素来构建和谐与整体。由此对比可以看出，可可利亚的艺术与蒙德里安的探索是截然不同的。

第三个类型的绘画则是对于“视场”源头的追问。画面中反复缠绕的线段没有源头。你无法确定哪根直线是起始点。任意选择一条线段，它可能存在于最表面的平面，也可能存在于重叠空间中的第一百层。因此在这批绘画中，弗拉基米尔·可可利亚试图对视野的边界进行追寻，而这样的跋涉却依旧是在路上，视野的终点是不可及的。

弗拉基米尔·可可利亚的讲座与其说是一种传授式的教育，不如说是建立在平等交流基础上的探讨。他的创作始终围绕着“视场”这个核心概念。每个时期所关注的方面又不尽相同。他一直在问自己：“我到底看到了什么？”这个问题如此简单，却又始终没有答案。在讲座的最后，记者采访时询问他所想要表现的是可视的事物的外在，还是事物本质上的真实？他回答道：我不知道什么是真实，我只是在画我所看到的，我所想到的。因为我并不知道别人的想法，也许这就是对他艺术的最好诠释。

Q&A环节：

问：在您的整个讲座中都没有提及对于造型技法的运用，请问您是如何去利用线条和颜色的？

弗拉基米尔·可可利亚：这个问题我很少去思考。比如色彩，在长时间的积累之后，我并不会去刻意思考该用什么颜色，很多时候颜色会喷涌而出。我不需要斟酌，在绘画的时候，潜意识便会提醒我该用什么颜色。

问：在你80年代的线描画里，很类似卡通画，这些绘画是否受到社会环境的影响？

弗拉基米尔·可可利亚：在那个时候，我的画总是被人从政治的角度去理解。我可以接受，但是我到现在仍然希望：我们的创作是出于自我，而不是抱怨。仅仅去处理自己的“视场”是一个非常安全的角度，我不希望自己变得危险。

（张高珊/文）

“笔墨传承——张立辰教学四十年”展览系列讲座之“笔墨传承”中国画写意精神三人谈讲座纪要

时　　间：2013年10月17日
地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
对谈嘉宾：张立辰（中央美术学院教授、博士生导师）
　　薛永年（中央美术学院教授、博士生导师）
　　姜宝林（中国艺术研究院博士生导师）
主 持 人：李洋（中央美术学院中国画学院副院长）

本次讲座是“笔墨传承——张立辰教学四十年”展览的系列学术讲座之一，于2013年10月17日晚，在中央美术学院美术馆学术报告厅举行。中央美术学院中国画学院主办了本次讲座，邀请到张立辰先生、薛永年先生和姜宝林先生共同就“中国画写意精神”这一主题展开讨论。讲座分为两个部分：首先是三位先生就“中国画写意精神”进行对谈，其次是现场听众进行提问。（图1 ）

中央美术学院中国画学院副院长李洋主持了讲座。李洋教授首先向大家介绍了将要进行对谈的三位嘉宾。薛永年先生和姜宝林先生是张立辰先生几十年的好朋友，艺术上的同道。薛先生曾就张立辰先生的创作写过多篇学术论文，从理论高度提升了张先生的学术成就。姜宝林先生经常跟张立辰先生一同创作，共同研讨艺术问题。（图2 ）

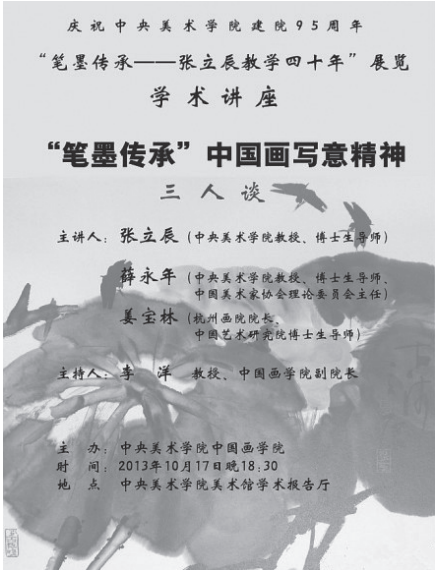


图 1 讲座海报图片

首先是张立辰先生就“中国画的写意精神”发言，张立辰先生用一种十分谦逊的态度对待自己的创作和教学，他多次提到自己始终处在学习的阶段，鼓励大家提出批评意见。他认为中国画是博大精深的、带有综合性的艺术，所以我们研究它必须拿出毕生的经历进行探索和研究。教学是为了贯彻落实中国画最基本的规律和中国画发展相关问题。虽然中国画的形式在不断变化，但是张立辰先生始终努力认识中国画和研究中国画的思想。在讲座中，张立辰先生向大家解释了他所提出并实践的“笔墨结构论”。他认为这是中国画的核心，带有认识论和方法论的因素。他进一步做出了解释：具体而言，中国画是由高质量的一笔一墨构成的组合关系的“笔墨结构关系”，来表现中国画的画体。



图 2 讲座现场图片，李洋教授主持讲座



图 3 讲座现场图片，张立辰先生演讲

《林泉高致》中所讲的“画有画体，山有山体。”那么，中国画的画体是什么呢？张立辰先生认为就是由中国笔墨结构组合而成的山水、花鸟、人物，工笔、写意，大写、小写，墨骨……各种形式的画体。这些画体都是有中国特殊的笔墨结构来组成的。张先生的“笔墨结构论”在20世纪80年代产生时，就得到了薛永年先生和姜宝林先生的支持。薛永年先生从理论上给了张立辰先生指导，姜宝林先生认为张立辰先生的笔墨表现有如下特点：有传统笔墨，现代思维。两位先生的参与讨论，给了张立辰先生很多启发，让他的想法越来越全面和深入。同时，这十几年来，张立辰先生也一直围绕这个问题从理论和创作实践两个方面进行了探索。（图3 ）

其次是薛永年先生就中国画当下的状态和它的历史背景和文化背景简要地谈了中国画的发展问题。薛永年先生认为：写意精神跟写意画是有联系的。写意画是一种形态，可以是精雕细刻的工笔画，也可以是洗练概括的写意画，这是讲画法。从写意精神方面，实际是讲中国画的艺术精神最主要的方面，讲写意其实有两个针对性：一个是相对于古代的“传神”来说，有人说我们为万花写照、为百鸟传神。这是讲描绘对象的生命和特质。而“写意”是讲画家主体这一方面，贯穿到作品中去的审美感情、境界、格调等。另一个是相对于现代的“写实”而言。而二十世纪以来，“写实主义”在中国画领域里面确有引进，而且取得了收效很明显。比如说在人物画方面，极大地提高了造型能力，刷新了人物画的面貌，扩大了人物画的题材和规模。但是由于“写实”的提倡，在学校教育中，某种程度上把素描作为一切造型艺术的基础，对中国画的基本功训练有缺失，这就有所遮蔽了中国画的写意精神，或者时而清醒时而糊涂。

那么，在薛永年先生看来，中国的写意精神有两个方面：一个方面是“载道”，是“文以载道”的“载道”，可以是天道也可以是人伦。另一个方面是“畅神”。他认为“载道”是一种群体意识，表达某一群体（如族群、民族、社会群体等）的需要。而“畅神”是满足个体的需要，艺术家个体或者观赏者个体的需要，是自己在艺术创作或者欣赏作品中，获得精神的提升和精神的超越。那么，“写意精神”就是以“畅神”为主，但是其中也容纳了载道。所以叫“寓教于乐”。“写意”实际上是在画家实现主客观的统一，使

自己的精神自己的生命跟所谓的宇宙精神做到天人合一。在这种情况之下就达到了一种精神的自由。他不是被对相关所束缚，正如苏东坡所讲“寓意于物，而不是留意于物。”从而，就可以给所画的花鸟画、山水画或人物画灌注更多的精神内涵、更高的境界、更高的格调。其实，“写意精神”也就是石涛讲的画有三个特点：一者，画者从于心者也。二者，画者借笔墨写就万物而陶咏乎我也。三者，画者天下变动之大脉。关于“写意精神”，薛永年先生认为“写意精神”表现的是和谐文化。因为艺术在根本上还是解决人的精神归宿问题，而不是只是一般的反映现实，艺术有更高的要求。

具体而言，薛永年先生又结合张立辰先生的创作教学阐释进一步阐释了“写意精神”。他说，观看张立辰先生所画的静物，如樱桃、葡萄等，观察的精微程度和颜色，西画能表现的张立辰先生的画也能表现。而且比西画的静物画还要洗练。这样才能达到写意精神的要求。这是从造型观来讲。不仅有象内意，还有象外意。还要给别人更多的想象联想启示。所以，大写意画就把书法写心的能力纳入到画画中来了。不仅有状物。所以，薛永年先生认为：张立辰先生的笔墨结构论，简单来说，就这么几个方面：一是笔墨要状物，二是笔墨要写心，三是笔墨本身独立的美，四是笔墨如何实现这一过程。最后，薛永年先生总结说，写意精神是中国画艺术精神的一个很重要的方面。如果能够把写意精神把握住并加以发扬光大，那么，在当前多元文化的时代就能够使中国画甚至中国美术得到发展。因为中国美术的核心是中国画，中国画掌握好了，就可以用到其他加上艺术里面去，也可以用到中国的当代艺术里面去，在世界上就可以做出别的民族不能做出的贡献，与他们共享。

再次，姜宝林先生就他自己的中国画创作经验谈了“中国画的写意精神”。姜宝林先生是中国画界很著名的山水画家和花鸟画家，他在中国画创作方面取得了很高的学术成就。

之后，李洋教授又请张立辰先生就“重写意而致精微”，谈了“写意”与“精微”的关系问题。李洋教授总结道，我们今天请到三位先生就自己的真知灼见给大家分析了中国画的写意性。大家深受启发。在提问互动环节中，张立辰先生、薛永年先生、姜宝林先生依次发表了对于中国画写意精神的实践、论述，受到与会学者、老师和在学校生的热烈欢迎。接着，三位先生对于与会者所提出的问题，一一做了准确、细致、全面的解答，与会者报以热烈鼓掌，感觉学到了许多精辟的新见解，有了很大的收获。

（李莎/文）

“从1993年出发，穿越北京、柏林”讲座纪要

时　间：2013年10月25日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：施岸迪（策展人）

2013年10月25日19:00，由《艺术界》和中央美术学院美术馆共同策划的讲座“从1993出发，穿越北京、柏林——‘中国前卫艺术展’，一个展览史研究案例”在中央美术学院美术馆开讲。此次讲座的主讲人是1993年在德国世界文化宫策划“中国前卫艺术展”的策展人之一施岸迪。

1983年至1986年，施岸迪曾到中国的浙江美术学院（现为中国美术学院）中国画学院学习过书法。施岸迪在讲座中谈到，在中国生活的那段时间里，他接触到了许多中国当代优秀的艺术家，如郑重宾、张培力等人。这些人的艺术创作在当时受到人们关注的同时，也招致了许多批评。不过，这些都并不妨碍他对这些中国当代艺术家的浓厚兴趣。在这些友人的引领下，他还曾参加过中国的一些艺术家团体的聚会。这些参加聚会的艺术家往往属于不同的艺术圈子，可能是作曲家，可能是摄影家，也有可能是画家。相对比而言，在当时的德国，不同的艺术活动圈子相互是不会有交集的。所以，在中国的这些细微生活经历令他印象深刻。

施岸迪留学中国时，正是“85新潮”艺术运动蓬勃发展的时期，但是，他表示并未感觉到当时躁动的艺术氛围，所有的一切都好似自然而然地发生并发展了，这就好比在风暴中心的人们往往感受不到风暴所带来的巨大影响一样。（图1）

彼时，中国当代艺术家以不同的创作手法、创作理念使中国当代艺术展现出其蓬勃的生命力。与艺术实践同时发展的还有艺术理论，范景中等人以《新美术》杂志为中心，通过译介西方一些经典的研究成果，进一步推动了中国艺术的发展，其代表译作——贡布里希的《艺术的故事》至今都拥有着广泛的影响力。



图 1 讲座现场图片，施岸迪演讲

施岸迪指出，中国当代艺术有其独特的发展轨道和艺术魅力。因此，在1986年离开中国时，他产生了把中国的当代艺术介绍到德国去的想法。而他并不是唯一一个有这样想法的人。同样都曾留学过中国的德国学生中，岳恒在1960年代就来到了中国，当1988年离开中国时，他对中国艺术与文化保持着极大的兴趣；而在1986年留学于南京的戴汉志则非常系统地收集有关于“85新朝”艺术运动的相关杂志与其他文字信息等资料。当这样三个有着相似经历和相同兴趣的

人相遇时，他们一拍即合。这为中国当代艺术在德国展出提供了可能。

但是，施岸迪强调，要将想法诉诸于实践是要面对重重阻碍的。在展览组织、策划过程中，由于一定的原因，德国的许多艺术机构对中国的当代艺术不甚了解，他们也并没有兴趣承接这样一项展览活动，这使得施岸迪他们大伤脑筋。最终，“世界文化宫”这个在1991年新建立的艺术机构答应为展览提供相应的支持。此后，施岸迪等人向全球中国当代艺术家发出了邀请，最后收到了150份左右的回复。但仍受制于场地和资金，施岸迪他们只选择了16位艺术家参展。不过，为了在一定程度上弥补展览本身这方面的不足，施岸迪等人花费更多的精力和时间编订了与展览相关的画册，收入了相当丰富的作品，其中许多是未能在展览中展出的。在讲座之中，施岸迪展示了一些关于展览的照片。在照片之中，我们可以看到当时的艺术作品之中既有绘画艺术，又有装置艺术，具有了相当丰富的艺术表现形式。

施岸迪高兴地说，当时展览的开幕式十分成功，这是他们自己也未曾料想到的。展览不仅受到了广泛的社会关注，还吸引了大批国际媒体对此进行报道。在这些报道中，大多数是积极和正面的评价，但仍有部分的报道显示出当时西方对于中国当代艺术认识上的匮乏，甚至有不少当时在德国的东方学家对于中国当代艺术也抱着不能理解的态度，在他们的观念中，中国艺术似乎就只有水墨。

“中国当代艺术展”的成功使得施岸迪他们可以更进一步地将中国当代艺术带进西方各国。展览在5月15日结束后，又陆续在英国、丹麦等国进行了巡展。巡展过程中，有的艺术作品也随着展览地点的变更而有了新的变化。如装置艺术等可能受展览空间的影响，需要有新的装置方式；同时，艺术家针对自己的艺术创作也会有不同的、新的想法出现，这些都使他们的艺术创作发生新的变化。

1993年前后，一批类似“中国当代艺术展”的展览在世界各地涌现，社会各方都逐渐开始关注中国以及中国的当代艺术。而与此同时，一些收藏家也开始积极地收藏中国的艺术品。

在演讲的最后，施岸迪强调到，中国的当代艺术在1991年至1998年间发生了巨大的变化，而在这个变化的过程中，金钱等其他因素都不是最重要的，艺术家本身所扮演的角色才是最重要的。

在随后的互动环节中，现场观众十分踊跃地向施岸迪提问。针对“策展人如何才能避免卷入资本市场的炒作”的问题，施岸迪回答到，这是一个相当复杂的问题。他说，他于前不久在香港参加了一个主题为“如何在全球范围内策展亚洲艺术”的研讨会，研讨会期间，他遇到了一位伦敦金·史密斯学院的教授，这位教授提出这样一个问题：“如何让策展人不去‘策展’”。这里的“策展”实际是指对于展览的“干预”，而这种“干预”的情况并不少见。在一些大型的展览策划中，如威尼斯双年展、卡塞尔文献展等等，一些不同的画廊巨头、资本巨头都会运用一定的手段希望对展览进行干预，从而产生有利于他们的影响。所以，不可否认的是，作为策展人是难以完全避免与资本直接接触的，但是策展人自己如果对此有所意识，则可以在自己的职能范围内尽自己最大的努力，减少其他因素对于展览本身的干预。施岸迪笑言，这也是他一直在努力做的事情。

之后，施岸迪针对其他的问题也一一作了回答，如“怎样定位前卫和怎样定位前卫艺术”、“中国当代

艺术初期发展是受到“文革”压抑情绪重新释放的影响，还是时代前进所带来的艺术滋生品，又或是西方艺术产物在中国的延伸”等等。21:15，虽然还有许多的观众希望能与施岸迪进行互动，但由于时间渐晚，讲座最终在大家热烈的掌声中圆满结束了。

（陈逸斐/文）

“对话威尼斯”座谈纪要

时　　间：2013年10月30日

地　　点：中央美术学院美术馆多功能会议室

主 持 人：王春辰（中央美术学院美术馆学术部副主任）

对话嘉宾：苏典娜、温成、宋建树、段少锋

中央美术学院美术馆“项目空间”第九回展览“汇流·回流——一个当代艺术文献的搜集呈现”的公共美术教育项目“对话威尼斯”，于2013年10月30日在中央美术学院美术馆多功能会议室举行。此时距离第55届威尼斯双年展开幕已近四个月了。这段时间以来它得到的讲评未曾停止过，溜须拍马的、语重心长的、望洋兴叹的、尖锐指责的，当然也会有无端闹事的。艺术家说，批评家说，不是艺术家也不是批评家的更在说。这次公共教育活动的目的并不是尝试给威尼斯双年展做一次审判，而是通过对“加入威尼斯”话题的讨论，揭开如今的中国艺术工作者在与西方价值体系交流时所呈现的态度。更长远的意义在于展望中西文化交流中意识形态的流向。（图1 ）



图 1 对谈会海报图片

1993年，中国当代艺术第一次参与威尼斯双年展。时至今日，在20年的参展经历当中，威尼斯在一定程度上见证了中国当代艺术不断显化发展的过程。可以说，这段时期是中国当代艺术的剧变时期，中国及中国艺术家、中国当代艺术在对外交流的过程当中，都发生了显著的变化。这种变化是一种意识形态的转变，并集中体现在艺术家的思想及其作品当中。

基于此，本次座谈旨将艺术家和策展者作为讨论这一发展过程的主体，探讨与威尼斯的亲密关系。让曾与威尼斯双年展亲密接触过的艺术工作者总结这一过程，使未曾加入过威尼斯双年展的艺术工作者构想这种接触的可能性和身份态度。本次座谈会上将艺术家和策展人分为三组参与讨论：第一组为参加过本届或往

届威尼斯双年展的策展人和工作人员。本组邀请嘉宾为第55届威尼斯双年展中国馆策展助理苏典娜；第二组为亲临威尼斯参观过威尼斯双年展的艺术家。本组邀请嘉宾为青年艺术家宋建树；第三组为只通过媒体和艺术圈子了解过威尼斯双年展的艺术家及策展人。本组邀请嘉宾为青年策展人段少锋。这三组座谈者对威尼斯双年展有着不同深度和不同角度的了解，这种形式的对谈可以使“加入威尼斯”这个讨论话题得到较为丰满和立体的阐释。



图 2 王春辰老师主持并发言

此次活动特邀第55届威尼斯双年展中国馆策展人王春辰做主持人及特邀发言人。活动初始由王春辰教授讲述策划中国馆展览“变位”（Transfiguration）的过程。从展览构思、艺术家选择到数次的方案策划及修改，我们可以清楚感受到一个展览从雏形到呈现的全过程。在讲解过程中，王春辰教授展示了许多珍贵的文献图纸，让听众清楚地感受到展览背后细微之处的努力。（图2）

随后，第55届威尼斯双年展中国馆策展助理苏典娜以“图像的在场与空间的对话”为题做了发言。她指出“第53届威尼斯双年展总策展人丹尼尔·伯恩鲍姆曾言，‘双年展的出现不是要讨人喜欢的，而是要引起人们的讨论，’这样的评价同样适用于本届双年展，它不是最称奇的，也不是最具争议的一届，但展览用扩展图像领域的方式提出了艺术的边界问题，以及对图像本身的思考，回归到了对艺术本体的追问，在当下‘什么都是艺术，什么又都不是艺术’的鱼龙混杂局面中，让人看到艺术的可能性和多样性以及艺术的意义所在。”

而青年艺术家宋建树则从自己的角度对展览做出了阐释。通过作品和空间的展示，他为观众讲解了比利时馆、美国馆、俄罗斯馆和中国馆的作品。在讲解中他特别提到，观看威尼斯双年展使他意识到艺术家和策展人的沟通格外重要。好的合作关系可以大大地提高作品的展示能力，从而让文本阐释和审美感受在空间中得以协调，而观众也可以在其中获得最大程度的观看体验。

最后一个发言的是青年策展人段少锋。段少锋通过自己在国内观看新闻及做自媒体平台的经验，讲解了信息的传播和沟通中可能出现的问题。在此，他特别提到了媒体的重要性，并引申出“媒体人的素养”。也就是说，一个好的媒体不仅要做到客观报道，更要在客观报道的基础上加以有学术含量、有文化洞见的思考。媒体不能只是做简单的“传话筒”，而是要做到在提供基础信息的同时激发读者的思考意识。

最后，主持人王春辰教授指出：在国际平台上，中国策展人和艺术家遇到的机遇和挑战，他认为一个好的展览必定是值得推敲，经得起放大，并且有能力在更大的舞台上接受考验的。最后，他还特别分享了几本在国外发现的好书给听众，鼓励大家从更深的角度思考双年展与文化展示的问题。

（徐梦可/文）

“人人都是收藏家”嘉宾对谈活动纪要

时　　间：2013年10月31日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

对谈嘉宾：靳宏伟（摄影收藏家）

陈展辉（马达思班创办合伙人、执行总裁）

荣荣（三影堂摄影艺术中心创办人）

谢尚晋（中国民生银行艺术品投资顾问）

李蓓（易拍全球副总）

主 持 人：蔡萌（中央美术学院美术馆学术部）

2013年10月31日15:00，由中央美术学院美术馆和易拍全球主办、21ART 协办的以“人人都是收藏家”跨界收藏对话在中央美术学院美术馆学术报告厅举办，此次活动也是与中央美术学院美术馆正在进行的“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”展览相呼应的系列公共教育活动之一。本次对话由蔡萌担任学术主持，邀请了Sipa图片社最大股东、摄影收藏家靳宏伟，马达思班创办合伙人、执行总裁陈展辉，三影堂摄影艺术中心创办人荣荣，中国民生银行艺术品投资顾问谢尚晋和易拍全球副总李蓓担任嘉宾。（图1 ）

本次对话总共分三个议题：个人如何按体系收藏当代艺术、当代艺术收藏的趋势分析、关注当代艺术的未来新星。嘉宾们围绕这三个议题展开讨论，发表各自的看法。五位嘉宾精彩的发言和真诚的讨论，给到场的观众很大启发，并提供了很多专业指导。



图 1 现场图片

个人如何按体系收藏当代艺术

靳宏伟首先谈到他的收藏体系的三个关键词：稳、准、狠。“稳”即主要收藏20世纪西方摄影大师的作品；“准”指的是收藏中国当代已经确立地位的艺术家的作品，如排名前10位的摄影师；而“狠”是指可以适当多买自己看重的很多低价的年轻艺术家的作品。靳先生还与大家分享了收藏20世纪摄影大师作品的“四项基本原则”：看重大师的地位、作品本身的分量、升值空间（是否限量）以及对作品未来的判断。

荣荣谈到，在今天人人都是摄影家的时代，如何建立中国当代摄影作品的收藏体系是值得深思的一个问题。荣荣简单谈及他当年初到北京中关村的日子，以及后来创建三影堂摄影艺术中心的经历。荣荣的作品几乎全部都是由外国人收藏的，而中国本土的收藏家则很少涉及摄影界。因此他强调，我们本土的摄影体系需要依靠我们每一个人去推进。陈展辉则讲述了自己的收藏故事，根据个人兴趣收藏建筑手稿，同时参与策划一系列推动年轻摄影家的展览和论坛等活动。谢尚晋谈到，自己学艺术出身，又有金融学硕士的知识背景，在拍卖和基金行业的工作经历成就了现在的视野，从最初1500元的藏品到如今书画、当代艺术等领域的收藏，其中还包括收藏王璜生馆长上世纪70年代的一件花鸟画，全是根据他个人喜好建立的一个收藏体系。

当代艺术收藏的趋势分析

靳宏伟指出，在世界范围内，许多当代艺术家都跨界涉猎摄影作品，包括达明·赫斯特、杰夫·昆斯、大卫·霍克尼等在内的许多艺术家。如果有一天，中国的当代艺术家也开始创作摄影作品并在市场上流通，那么，摄影的黄金时代就真正来临。荣荣认为，现在是收藏摄影的最好时机，我们从星星画会到“85新潮”再到1989现代艺术大展，都没有出现摄影作品，因此摄影在中国范围内的价格都处于低谷。同样是买艺术作品，买一件当代绘画的资金可以去买更多高水准的摄影作品，因此正是买家进入的最好时机。李蓓则从交易平台的角度，提供了当代艺术以及摄影作品在世界范围内交易情况的相关数据，表明了当下是艺术市场的好时机。

关注当代艺术的未来新星

本次对话的第三个议题为关注当代艺术的未来新星。每一位嘉宾都推荐了自己认为未来很有潜力的摄影艺术家，其中，荣荣推荐的是张晋和任航，靳宏伟则推荐了张巍和付羽。

在最后的互动环节，听众对嘉宾们提出了有关收藏标准的问题，靳宏伟用了最精辟而又通俗的词“卖相”来回答；荣荣则认为作品和自己能产生共鸣是首要条件。靳宏伟回答一位提问者的问题时，用这样一句话来总结了自己的生意和艺术之间的关系：用艺术的手法来对待生意，用生意的手段来对待艺术。颇具深意的是，当他谈到收藏将来的归属时，身为美籍华裔的靳先生说：“假如有一天我捐作品了，那一定与自己的国家有关。”

（叶圆凤/文；董慧萍/图）

“大学美术馆如何运行——台湾关渡美术馆的经验”讲座纪要

时　间：2013年11月11日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：曲德益（台北艺术大学关渡美术馆馆长）

主持人：曹庆晖（中央美术学院人文学院美术史系副主任）

2013年11月11日18:30，由中央美术学院人文学院和中央美术学院美术馆联合举办的学术讲座：“大学美术馆如何运行——台湾关渡美术馆的经验”在中央美术学院美术馆学术报告厅如期举行。本次讲座的主讲人是台北艺术大学关渡美术馆馆长曲德益。讲座由中央美术学院人文学院美术史系副主任曹庆晖主持，他介绍说，曲馆长此次讲座的主题是向中国大陆的美术馆的专业从业人员以及广大艺术领域的工作者介绍和汇报台湾关渡美术馆自成立以来，在美术馆建设及发展方面所做出的努力和具体的工作，并尝试就美术馆的活动运营与大陆进行一次有益的交流和对话。

曲德益馆长首先播放了一个视频，他为大家直观地介绍了台北艺术大学这所年轻而充满朝气的学校。关渡美术馆作为台北艺术大学的美术馆，于1996年成立，2700平方公尺，拥有7个展厅。在成立之初也经历过一系列争论，最后定位为专业美术馆。关渡美术馆在第四至五层的复式空间里只展出一件作品，即“one piece alone”。包括艺术家的小稿和创作过程，为的就是凸显艺术家的工作，从而区别于画廊空间的策展模式。更有趣的是，在此空间里展出作品的艺术家要选定下一个展出的艺术家，为此，关渡美术馆还特意制定了一系列规范来保证这个展览公平顺利地进行。另外，关渡美术馆双年展也是美术馆的一大亮点。它试图突破一个策展人带领一群艺术家的模式，在举行第一届展览时，就要求每个艺术家自己找策展人。这样，一个展览就有十个左右的策展人，这是与以往很不一样的。（图1 ）



图 1 讲座现场图片，曲德益馆长演讲

提到美术馆的功能，“版图展”就是一个很好的例子，不仅展出作品而且还展示“版”。利用大学美术馆的学术优势，号召各国艺术家把“版”捐给美术馆，为艺术的传承做出贡献。其他的展览，例如“我有一个梦”、“记忆的整合”、“艺想世界”、“超旅程2012”等展出了一系列非常新锐的作品。这个平台不仅是艺术家的交互平台，还是策展人的交互平台，更是一个美术馆的交互平台。正因为这一系列的展览，关渡美术馆和新加坡、澳洲、日本、英国的美

术馆等都建立了良好的交流。而对内，亚洲当代艺术论坛、“驻馆创作、研究计划”则是针对台北艺术大学自身背景而举办的一系列活动。曲德益馆长特别强调由台湾文化局资助下的“驻馆创作”项目坚持进行每年的大事记录，所谓：“凡走过必留下痕迹”，对于艺术家及作品的品质都会有所甄别和坚持，从而杜绝了关系户。而且每个举办展览的艺术家还要进行后续的讲座和与学生的交流。

曲德益馆长总结说：作为一个大学美术馆，我们一直在思考和一般公立美术馆之间的区别以及我们所能达到的最大的艺术可能性。

在提问环节，大家就关渡美术馆各个方面提出了很多问题，也表现出大家对台湾方面美术馆发展的极大的兴趣。

（李璠/文；全晶、彭芃/图）

“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——潘公凯论艺术的边界与艺术的终结”讲座纪要

时　间：2013年11月12日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：潘公凯（中央美术学院院长）

2013年11月12日18:30，由中央美术学院院长潘公凯主讲的“艺术的边界与艺术的终结”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。此次讲座由中央美术学院学生会主办、学生会学习实践部承办，是庆祝中央美术学院建校95周年的系列活动——“直面名师之院长论坛”的第四场。此次活动拥有超高人气，在讲座开始前半个小时就已经座无虚席了。

边界问题在20世纪美术研究中的位置

“艺术的边界与艺术的终结”是20世纪主流艺术界和美术界的中心话题，关于这个问题潘院长谈到了杜尚1917年的作品《泉》和安迪·沃霍尔1964年的作品《布里洛盒子》。这两件作品引起了美国著名艺术哲学家、美学家阿瑟·丹托的关注和讨论。阿瑟·丹托先后在《艺术的终结》和《艺术终结之后》一书中指出，杜尚不仅提出了“何为艺术”的问题，还提出了“为何某物恰好不像自身时它就是艺术品了”的问题。而安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》则提出了深刻的哲学问题“它们何以是艺术品，虽然沃霍尔的盒子和商业盒子有区别，但是显然不能解释艺术与现实的差异”。（图1）

在阿瑟·丹托看来，杜尚的《泉》和安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》等作品的出现，打破了艺术的边界，因为艺术与生活的界限模糊了，所以丹托认为“艺术终结”了。那么艺术终结之后怎么办？阿瑟·丹托提出了“第三领域的美”：在于思想，在于哲学——直接为生活服务。但什么是“第三领域的美”，丹托并没有细说。

德国艺术史学家汉斯·贝尔廷在1987年的《艺术史的终结》一书中，也提出了问题，艺术究竟是否有一个发展的历史，如果有，那它究竟是什么样子？他认为艺术史学科的可能方向应注重艺术与生活的连接。

潘院长指出，阿瑟·丹托很早就敏感地意识到艺术的边界问题，并带来了警示意义，但是“艺术究竟有没有边界？”、“边界在哪里？”，这些问题并没有确切的答案。

《论西方现代艺术的边界》

《论西方现代艺术的边界》是潘院长在1992年至1994年赴美国伯克利大学研访时的论文。文章中的“错构”理论正好回答了阿瑟·丹托关于“艺术与现实的差异”和汉斯·贝尔廷关于“艺术史终结”的问题。

“错构”是事物或者人内部结构、与周围环境、存在时间上的非逻辑导致的错构、错置和错序，即错误的时空结构。潘院长认为艺术与现实的差异在于：错构和孤离。艺术作品是一种非常态的构成，是一种非逻辑结构，即错构；人生活在常态的逻辑之网中，而艺术家的“属意”（艺术作品必须要有作者赋予的非实用的特殊意图）是非常态的意图，使艺术品从逻辑之网脱落、孤离出来。潘院长最后指出艺术品的定义：艺术品是生活的一种非常态形式，其必要条件是：形式的错构 + 意义的孤离。

潘院长从原始艺术、古典艺术、现代艺术、当代艺术中，发现了艺术史演进的历程：具有模仿与象征特征的原始艺术以形式的错构为前提；古典艺术是更吸引人的错构，是更为有效的孤离；回到原始与自由的现代艺术，以形式语言的纯化建构起一个视觉意志的非现实；开辟更为广阔领地的当代艺术，即杜尚之后出现了很多现成品与观念、行为艺术。潘院长认为这个历程有一线贯穿的原则——“错构”。



图 1 现场图片，潘公凯院长发言

潘院长在《论西方现代艺术的边界》一文中提出了结论：艺术始终没有成为生活，生活亦始终没有成为艺术。在西方历史上有两条平行流淌的河流：一条是以基本生活需求为目的人类生存发展之路，即执著于生活常态的历史——这是人类生活的入世史，亦即社会史；另一条是人类企图摆脱生活常态，寻求精神自由和超越的历史——这是人类生活的远世史，亦即艺术史。互补相生、不可离弃；互不混淆、泾渭分明。

中国文脉中的审美叙事“转念”

在讲座的最后，潘院长指出，《论西方现代艺术的边界》一书中还隐藏着另一种叙事——中国文脉中的审美叙事。虽然全篇文章一字不提西方以外的世界，但其背后处处是中国的审美叙事，正是从另一种文化视角才看清西方艺术脉络的内在结构，从而引出了另外一种“文化”——中国文脉中的审美超越路径。

在西方文脉中，艺术研究的中心是“美”，而中国艺术研究的中心是“审美”。“美”是客体化的领域，重视物质化的作品；而“审美”是主体化的领域，重视过程化体悟。因此潘院长提出，西方文脉重点是用常态观看非常态的过程，即为“错构”；而中国文脉重点是用非常态观看常态的过程，即为“转念”，后者有点像禅宗。

潘院长举例了他的作品《This is my work 这不是我的作品》，从西方文脉来看，这是标准、精致装置作品（宇宙登陆舱运用到了现代航空材料，制作非常考究），符合“错构”理念；而从中国文脉来看，只是对逝去时间留下来的痕迹进行包装（潘院长在1993年将作品的图稿存在美国曹星原家里，他把这二十年用的办公桌、眼睛、手表和文件等生命痕迹的东西封存在作品里），即所谓的“转念”。正是在这两种文脉和两种叙事的交叉点上，潘院长希望他的“飞行器”能穿过杜尚的迷雾（杜尚是西方文脉发展到现代转折上的一团迷雾），飞向一片丛林之境。

（叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图）

“当代学术开放讲堂：何为艺术——由安迪·沃霍尔引发的讨论”纪要

时　间：2013年11月14日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：宋晓霞（中央美术学院教授）

2013年11月14日10:00，“当代学术开放讲堂”于我馆学术报告厅正式拉开帷幕。本次系列讲堂由中央美术学院学术委员会、中央美术学院美术馆、中央美术学院人文学院主办，中央美术学院青年教师协会协办，由刘小东教授、王璜生馆长及尹吉男院长担任总策划，宋晓霞教授任学术主持兼任第一讲主讲人，首讲题目为“何为艺术？——由安迪·沃霍尔引发的讨论”。来自中央美术学院各院系的学生和北京各高校学子以及社会文化公众参加了讨论，现场座无虚席。

在讨论开始前，“当代学术开放讲堂”的总策划王璜生馆长和人文学院尹吉男院长、学术主持人宋晓霞教授分别发言。王璜生馆长指出，“当代学术开放讲堂”富有深刻含义，在当下文化碎片化、平面化的背景下，我们作为高等院校和美术馆，有责任开放学术思想，开拓文化高地，希望通过开放性的讲堂交流形式，为中央美术学院和文化界带来新的内容和新的信息。尹吉男院长则提出了要求，中央美术学院应该有高度的精英意识，我们应打造成一个思想的“中央”而非地理或其他意义的中央，在“开放”的理念下不断进行新的知识生产。宋晓霞教授认为，“学术开放”有双重的含义：一是开放的艺术学科在与当代学术的互动中，以全球的视野向当代中国开放；二是创造一种真正思想碰撞的讲堂形式，构成大家一起分享思想的乐趣、创作的困惑的空间。她说“当代学术开放讲堂”是开放的，在这里无论专业问题还是流行文化都可能讨论到，然而这里的一切讨论都是在“学术”的范畴里。（图1）（图2）（图3）



图 1 现场图片，王璜生馆长发言



图 2 现场图片，尹吉男院长发言



图 3 现场图片，宋晓霞老师发言



图 4 讲座现场图片

本次讲堂围绕以下五个问题展开讨论：为什么安迪・沃霍尔的作品是“艺术”？安迪・沃霍尔的创造在哪里？1970年代美国波普艺术解决了什么问题？波普艺术在中国是什么情况？安迪・沃霍尔对中国当代艺术有什么意义吗？

在宋晓霞老师的引导下，台上台下的同学就以上五个问题展开了激烈的讨论：安迪・沃霍尔的伟大之处是提供了看待艺术的新方式，给观众带来了刺激；安迪・沃霍尔利用大众文化嘲弄传统精英阶层；安迪・沃霍尔之所以闻名天下，是历史的机缘，是西方美术史选择了他，成就了他；安迪・沃霍尔的思想打破了精英文化和通俗文化的界限，并把艺术和商业完美结合；安迪・沃霍尔非常真实，上世纪六七十年代，美国经济属于滞涨时期，作为商业插画师，他真实表现人生观和对世界的看法；美国绘画有写实的传统，有对内在传统的继承，安迪・沃霍尔表现当时美国商业社会，打破原作的界限，提出了复制的形式；安迪・沃霍尔作品有视觉冲击力，在图像上有创造力，甚至把自己塑造成明星；安迪・沃霍尔是多元、复合的艺术家也是表演艺术家，用艺术装饰自己，时时刻刻在表现自己，形成了强大的表现力。此外，大家也就安迪・沃霍尔和博伊斯的艺术观念对中国当代艺术的影响进行了热烈的讨论，并结合自身专业特点以及艺术创作理念表达了不同观点和意见。

对于在场同学和社会公众的发言，宋晓霞老师也提出了自己的看法：安迪・沃霍尔和波普艺术家的取材，都是欧洲人当时拿来嘲笑“美国文化”的笑料。这些最大众化的图像，当它们被放置在新艺术的语境下，经由文化的转化凝聚为一种力量，艺术家完成了对欧洲美学传统的背离，创造出独特的美国艺术。这是值得我们研究的问题。另外，她还介绍了1990年10月7日至1991年1月5日在美国纽约MoMA展览《高与低：现代艺术与流行文化》，她希望大家通过展览的图录看到安迪・沃霍尔艺术的上下文脉，以及当时艺术家所面临的问题，并在参照对比下讨论什么才是我们时代遇到的问题。每个人都有自己的知识背景和研究方法，通过大家的讨论也生发出越来越多的问题，甚至引发对中国文化的根源性等深层次问题的探讨。（图4 ）

首讲“当代学术开放讲堂”就是这样一场“学术开放”的实验，无论是台上的讲者、人文学院博硕研究生，还是学术报告厅里来自青教会的老师、中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院等学院的同学们和

校友，以及北京各高校学子和社会文化公众，所有在场者用现场构成的方式成就了一个不断生发出思想可能性的生动“场域”。

（中央美术学院艺讯网、美术馆公共教育部/文；董慧萍、全晶/图）

“中国博物馆的发展与展望”讲座纪要

时　间：2013年11月15日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：宋新潮（国家文物局副局长、中国博物馆协会理事长、国际博协亚太地区联盟主席）

2013年11月15日14:00，由中央美术学院研究生会学术部与美术馆主办的研究生论坛系列讲座第三场“中国博物馆的发展与展望”，在中央美术学院美术馆学术报告厅举行，主讲人是国家文物局副局长、中国博物馆协会理事长、国际博协亚太地区联盟主席宋新潮博士。我馆学术部主任王春辰主持了讲座。（图1 ）（图2 ）

宋新潮指出，中国现在正处于一个博物馆的快速发展时期，然而绝大部分中国人甚至包括许多专业人士，对于博物馆的定义及其社会意义，仍存在一些理解上的误区。他首先对美术馆、博物馆和科技馆这三个概念进行了区分，并对中国博物馆的定义及发展状况作了详细的说明。本次讲座从四个方面展开论述，即博物馆的产生及社会意义；中国人怎样认识博物馆；中国博物馆的发展历程；对中国博物馆的展望。



图 1 海报图片

博物馆的雏形最早可追溯到古希腊时期，真正产生是在文艺复兴时期，当时人们出于对古希腊罗马的崇敬和追溯，出现了一些藏宝阁、珍奇馆，来对自然和人类社会进行探索。经过启蒙运动的推动，直到资产阶级革命时期形成了真正现代意义上的博物馆，如1793年建立的卢浮宫博物馆，不仅做到了面向公众而且保持了政治和宗教的中立性。18世纪欧洲许多国家都建立了博物馆，以提高公众对国家的认同感和公民意识的确立。

宋新潮又讲到了博物馆的社会意义，核心有三个方面。第一个是对人的培养，第二个是作为国家统一文化的代表，第三个是对工业革命的经济文化产生的影响。他举了欧美国家的博物馆实

例来说明其意义，如80年代英国开设艺术治疗门诊；美国的博物馆致力于公共艺术教育，移民国家借此来形成一种整体民族意识；又如波兰、巴西等国的博物馆，起到了近代国家概念整合的作用。除了政治方面的意义，博物馆还对社会经济的发展产生影响，对设计人才和艺术人才的培养也起了不小作用。例如1802年以后，法国政府决定在十五个工业城市的设计学校旁边建立博物馆，培养设计者和艺术家；1836年英国人意识到工业竞争力落后于法国，组建小型委员会对法国、德国进行考察，后建立了阿尔布莱特博物馆，即世界上最大的设计博物馆；随后欧洲的许多国家都建立了工业设计博物馆和科技博物馆，而其中最好的是德意志博物馆。像法国的卢浮宫、英国的大英博物馆，都推动了当地的旅游产业和经济文化发展。

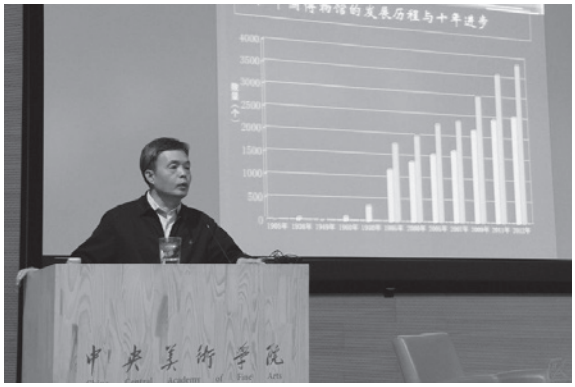


图 2 宋新潮博士演讲

中国人对博物馆的认识经历了一个漫长的过程，从1840年以后走出国门看到国外的美术馆，到1868年法国人在上海徐家汇建立了侨民的博物馆，再到1905年张謇在自己家乡建立了南通博物院，1912年建立了历史博物馆，直到1925年故宫博物院的建立，中国才有了第一个真正有影响的博物馆。宋新潮又说故宫博物院以皇室建筑为基础，这在世界上也不乏先例，如法国的卢浮宫、凡尔赛宫、枫丹白露宫、俄国的冬宫等，然而相比之下，故宫却缺乏适于展览的场地。他还比较了北京和台北两地故宫博物院的馆藏差别，指出从数量上看台北故宫远不及北京故宫（168万件），而从种类上看两者相差无几。他还补充说有两个人对中国博物馆的认识特别深刻，一个是蔡元培，他曾到德国莱比锡参观了很多博物馆，提出了“以美育代宗教”。另一个人是北大的杨忠健，1945年到美国考察学习，指出欧美的博物馆对公共教育所起的重大作用。1936年中国博物馆协会成立，发刊词上强调了“博物馆是一个文化机构，不是一个专为保管古物的仓库，是以实物论证专为做教育的组织以及探讨学问的一个场所”；1949年之后，五六十年代认为博物馆是一个科学研究机关、文化教育机关；七十年代把意识形态置于更重要位置，认为是宣传教育和科学研究机构；九十年代编纂大百科全书时，也认为它具有爱国主义教育和社会主义教育的性质。

从1905年南通博物院建立到现在，我国博物馆发展大体经历了三个时期：1926至1937年，是中国博物馆从无到有的一个时期。第二个发展时期是1949年之后，有两件事情推动了博物馆的建立，一是周恩来发表文章《向科学进军》，各省市把博物馆建设作为重要任务。二是受苏联影响，促使我国到文革之前共建立了120多所博物馆。第三个时期是改革开放以来，1980年全国有180多所博物馆，并以每年100所的速度增长。我国博物馆发展的原因在于两个，即经济的快速发展和改革开放。中国博物馆真正的发展时期是在近十年，或仿照苏联模式或基于古代建筑，呈现出跨越式发展的态势。宋新潮在这里指出了五个方面，一是各级博物

馆新一轮的建设，他例举宁波博物馆和广东的中山故居纪念馆，来说明如何调解博物馆建设与公共利益和社会价值的冲突；二是行业博物馆的纷纷建立，他举出上海的烟草博物馆、正阳门的铁道博物馆以及农业博物馆、中国法院博物馆等实例，指出博物馆成为自我宣传的工具，阐释如何保持博物馆中立性的问题；三是中国的遗址博物馆，如兵马俑博物馆、三星堆博物馆、西安的半坡博物馆，中国的遗址博物馆在某种程度上走在世界前列，长江三峡的白河梁水下博物馆是世界上唯一的水下遗址博物馆；四是生态博物馆，20世纪60、70年代人们意识到工业革命的负面影响，一些专家提出在原生态的条件下建立博物馆，后来扩大为城市博物馆，我国在这方面重视与国际合作，比如贵州、广西、云南建立的生态博物馆；五是民办博物馆，我国现有647座，如建川博物馆、观复博物馆等，它们是整个博物馆发展的新契机，与国有博物馆相比形成一种变化和特色。

最后宋新潮对我国博物馆的整体发展状况做出了评价和展望，他指出我国近几年的重点工作是博物馆的免费开放问题，由此引发了观众数量的大幅提高和博物馆人员结构的改变，以及陈列展览数量的大幅增长。他还提出对博物馆评估时，要强调博物馆的社会贡献率，由此便会提高博物馆的总体专业化水平。同时我国还注重增加国际交流，过去的交流是单向的而现在成为双向的。另外还加强了管理和教育方面的国际合作，比如与美国博协、非洲博协、国际博协开展合作，与其建立密切联系，中国博物馆专家更是走向了世界博物馆舞台。另一方面，宋新潮也指出了我国博物馆发展存在的不足。中国博物馆发展至今整体上数量并非很大，仍不及欧美等国，而质量上也存在问题，体系过于单一。这就对我国博物馆的发展提出了要求，即如何通过政府力量建立博物馆。我国需要国家的自然历史博物馆，也需要一个包容、开放的当代艺术博物馆来扶持艺术家，同时还需要考古人类学博物馆，来整合成中华民族情感、消除民族分裂基因，并且我国也需要一个设计的博物馆，因为设计是产业的灵魂。总之，博物馆必须明确收藏的界定和宗旨，坚持博物馆的公共服务性质，在社会经济文化及建立学习型社会中发挥博物馆的积极作用。

（李晨/文；闫龙娇/图）

“实验艺术大讲堂”之“速写中国——从《小武》到《天注定》”讲座纪要

时　　间：2013年11月18日
地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
对谈嘉宾：贾樟柯（导演、编剧）
　　林旭东（纪录电影研究学者、电影评论家、艺术家）
主 持 人：吕胜中（中央美术学院造型学院实验艺术系主任）

2013年11月18日18:30，由中央美术学院实验艺术学院（筹）和中央美术学院美术馆主办的“贾樟柯与林旭东对谈：《速写中国——从〈小武〉到〈天注定〉》”在中央美术学院美术馆学术报告厅拉开帷幕，本次实验艺术大讲堂吸引了许多听众，现场人气爆棚。（图 1）

主持人吕胜中教授用幽默的言语介绍了本次对谈的主题和两位教授，吕胜中认为速写过去是记录生活的方式，在今天这个大艺术的时代，速写已经不仅仅局限于传统意义上的速写，还包括摄影和录像。虽然贾樟柯是享誉国内外的著名导演、编剧，而在吕胜中教授看来，贾樟柯是一个思想者、艺术家，同时也是实验艺术系的教授。贾樟柯追求影像对现实表象的穿透力，对中国社会最基层群众赋予强烈人文的关注，其电影显示出厚重的文化责任，即天下之大命。林旭东是著名的纪录电影研究学者、电影评论家、艺术家，他同时也是1985届版画系研究生，曾在中国传媒大学讲授纪录片创作课程，担任了众多国际电影节的评委。在两位教授的深层次探讨中，我们能够理解到贾樟柯电影鲜为人知的另一面，也颠覆了公众对其电影的表面认识。



图 1 现场图片

林旭东教授从他与贾樟柯的相识谈起（两人1998年合作拍摄《小武》，林旭东担任电影的顾问和剪辑指导），他首先指出了贾樟柯电

影中的一个特征，采用了大量的流行歌曲，却不用自己喜欢的摇滚乐。贾樟柯对此解释说，他真正接触摇滚是在90年代初，当时在他生活的环境中，喜欢摇滚的人群很小，因此他认为摇滚的声音是孤独的，是属于他自己的精神世界。而他生活中的熟悉人群是他想要拍摄的对象，但这些人的世界里没有摇滚乐。贾樟柯指出，不应该把艺术家的主观性强加入电影，电影应该把生活的真相重新描绘，在这个过程中去理解当下所经历的事情。

对于林旭东提出贾樟柯电影中表现的都是小人物的日常故事。贾樟柯却比较排斥“小人物”这个称呼，因为他电影关注的是社会中的大部分人群，确切的说，电影的主角是非权力的拥有者，这些人无法掌握自己的生活，十分被动地生活在权利的笼罩之下，但想办法要发出自己的声音。贾樟柯认为“日常”非常重要，我们就生活在真实生活中，电影没有必要描绘成戏剧性、传奇、高度紧张和对抗性的世界。在新中国成立以后，中国电影变成了革命文艺，强调通俗性，并形成类型，银屏上的日常生活被抽空，因此贾樟柯特别渴望电影里的真实。

电影是对日常自然状态的呈现，贾樟柯认为这既是他情感上的选择也是美学上的选择，短暂的美术经历带给他材料的自觉性，因此学习电影，他自然考虑到了电影的美感，这种对艺术本体的思考是没有尽头的。电影开启了戏剧性的传统，同时是前所未有的呈现世界自然状态和物质复原的艺术。电影提供了生活再发现的过程，在自然状态里重构一种诗意和美，这就是记录美学，而记录美学不是原始记录，记录的是生活呈现出来的美感，是建立在对现实理解基础上的高度想象力，是对生活的捕捉能力，也是一种创造力。

林旭东紧接着指出贾樟柯电影与现实的密切关系，能够同步地把中国的现实纳入到电影当中。贾樟柯认为我们生活在快速变化的社会中，那么对快速的时代应该要有快速的反应，美术、音乐、文学具有表现现实的直接性，而电影本身这种工业的模式就会有现实的障碍，平均一年半到两年的周期，如何与时代做出同步的反应是一个值得深思的问题，因此，拍摄本身具有一种行为性。《小武》、《站台》、《任逍遥》、《世界》、《三峡好人》、《二十四城记》、《天注定》等影片内在的关联和两年一部的密度，连接成真实的中国社会和贾樟柯个人感受中的中国社会。

两人对话结束后，吕胜中教授对他们的言谈发表了自己的看法，他认为贾樟柯的电影记录了中国的现实，但并没有对反映的现象做出一个定论，而是给人留下反复思忖的命题。贾樟柯的影片践行着一个思想，不是简单表现对故乡的眷念，而是一种有意识的选择，把自己的定位、视野和公众社会连接在一起，解决了其当代艺术与社会公众的关系。因此可以说贾樟柯的影片属于地道的当代艺术范畴。

在最后的提问环节，场下和外场的听众递交了很多提问单，由于时间的缘故，贾樟柯没有一一作答。吕胜中教授笑言，贾樟柯曾说来美院教学是一种进修，那么他也将带着这些纸条回去进修，由此，本次对谈也在一片欢声笑语中结束了。

（叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图）

“校庆95周年“直面名师”系列讲座之院长论坛——徐冰谈‘如何创作’”讲座纪要

时　间：2013年11月19日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：徐冰（中央美术学院副院长）

2013年11月19日18:30，由中央美术学院学生会，中央美术学院美术馆主办，学习实践部承办的直面名师系列讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅如期举行。本场讲座的主讲人是中央美术学院副院长徐冰。讲座主要是围绕徐冰教授个人的创作经历和具体作品展开。徐冰教授希望通过对自身艺术之路的剖析和思考，为青年艺术家在艺术创作方面所面临的问题提供一些有益的指导和借鉴。

徐冰教授一如往常，开门见山地说道，题目可能有些宽泛了，提出这么一个新题目是因为每个做艺术的人都会遇到这样一个问题：如何做艺术。其中既包含了属于每个人的个性，又包含了作为艺术家群体这样一类人的共性。更进一步地说，如何处理个人与大的社会国际关系，找到西方艺术系统中缺失的且属于我们的东西。（图1）

徐冰教授以自己的成长经历为例，提出一代人有一代人自己特殊的背景，而对于他而言，就是“文革”的影响。“文革”后期，徐冰到农村插队，他加入到业余文艺创作的行列，参与杂志《烂漫山花》的编辑工作，他负责题头尾花和文字排版。这些经验对日后的艺术创作极其有帮助，让徐冰有大量的机会去研究文字结构，加深对文字结构的体会。虽然这一代人没有接受完善的文化教育，当时整个社会环境就像一本大书，如果有心，就能读到很多东西。他说：这些东西就像我艺术的注解，记录了我最早的艺术起源。

进入到学院学习时期后，徐冰开始接受相对系统的训练，但他也提到他画的素描以风景居多，他认为人体需要画得很具体，具有一定局限性。在较长时间的学习和实践之后，他发现，作为每一个中国艺术环境成长下的艺术家都有这样一个特殊性，中国艺术家在学习西方这件事情上花了很多功夫，问题是自己画的这些东西到底怎么和当代艺术的创造发生关系？怎么从这些东西转化到当代艺术？虽然这些素描有他的局限性，但是这种严谨的训练可以使一个粗糙的人变成精致的人。所有艺术效果就是所有细节的堆积决定的，正是这样严格的素描训练提升了美院人的视觉敏感的高度。这就涉及到基础训练和创造的关系。长期研习西方艺术成为了中国的一个传统的事实，一方面由于我们近代史以来对西方文化的崇拜，另一方面，和西方人相比，我们在空间的感知和理解上确实是存在差异。今天诸多有成就的艺术家在从事着各种形式的创造，但这些艺术家都来自于同一个艺术教育的背景。徐冰教授强调，这样的艺术教育是有局限性的，但是关键是如何把人无我有的民族特性进行转化。

接下来，徐冰教授以自己几个具体的作品为例展开论述，《芥子园山水卷》这件作品，是对传统中国画的绘画方法进行拼贴而创作的一幅长卷。《芥子园画谱》是非常程式化的东西，也非常符号化。就像字典的部首一样，通过选取和组合来表达一个属于画家的品格和境界。中国的艺术是一种符号和象征。他开始意识到，诸如此类的符号和象征的确是与其他民族不同的、非常特殊的存在。又例如，戏曲、四字成语等等都是中国思维中非常特别的程式化的东西。

《背后的故事》用特殊的方法复制了中国山水画，当人们走到背后看到全部是用一些抹布、垃圾等制作出来的效果。大家看到的是光构成的绘画，而并非纸墨。为什么要有光的绘画？这涉及到艺术本体和艺术语言。光是最丰富的，它可以非常细腻地表达一些景象。通过这件作品，徐冰先生也随即谈到了灵感问题。他总是把灵感来临的瞬间记录下来。当一个想法每每被想起来的时候，都使人兴奋并且有新的补充和发展，那就是一个值得深入下去的灵感。也正因为如此，作品展示的是一个人所有的性格、品味和所有知识储备，这些都和自身成长的历史背景相通，这是藏不住的。这便是每一个人的个性和创造的关系。

随后，徐冰教授也介绍了《烟草计划》、《凤凰》、《地书》、《汉字的性格》、《桃花源的理想一定要实现》等一系列近年来所创作的作品。不仅向大家展示了作品创作的台前幕后的工作，也向大家条分缕析了整个思维过程，以及作品在实际展示过程中所接受到的多层次反馈。这些作品的精彩之处恰恰在于戳中了中国文化传统的精髓，也都植根于对自身文化的思考和如何有效地与西方当代艺术进行对话。他认为，对于青年艺术家的创作而言，没有艺术概念和规范性恰恰有助于找到艺术的本质。

（李璠/文；董慧萍、全晶/图）



图 1 现场图片，徐冰副院长演讲

“汉斯·奥布里斯特谈21世纪策展”讲座纪要

时　间：2013年11月25日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（Hans-Ulrich Obrist）（英国蛇形美术馆总监）

主持人：王春辰（中央美术学院美术馆美术部主任）

2013年11月25日10:00，在中央美术学院美术馆学术报告厅举办了一场关于21世纪策展的讲座，主持人王春辰老师对汉斯做了简要介绍。主讲人是世界知名策展人汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（Hans-Ulrich Obrist）。汉斯·乌尔里希·奥布里斯特1968年出生于瑞士苏黎世，拥有丰富的策展实践，23岁时就在自己的厨房里策划了一场包括克里斯蒂安·波坦斯基(Christian Boltanski)等著名艺术家在内的展览。现任英国蛇形美术馆总监，并于去年在北京发布了他主导的“后匆匆主义”。（图1 ）

小汉斯这次演讲主要回顾了他的整个策展生涯，而在叙事性描述中又结合了理论性的思考，从侧面反映了整个策展史的发展历程。他从20世纪90年代开始从事策展，“策展”在当时是一个含糊的概念，他的父母都不理解他所选择的事业，甚至以为策展属于医学某个领域。事实上，策展发展到今天已经广为人知，定义也比较清晰，并且适用于各个领域，包括服装、音乐、日常销售等，都广泛应用到“策划”这个概念。小汉斯认为策展的功能主要体现在三个方面：1.保持：策展具备延续记忆的作用。2.收藏：给予收藏下来的作品新的意义。3.生产：对艺术史的总结以及对知识的更新。而策展人在策展中主要担当艺术的媒介，他是连接展览与艺术家的中介。小汉斯策展的灵感受到了其他领域（如文学）的滋养。他认为在全球化的今天应该要关注差异，而不仅仅是消除差异，并且认为展览应该与生活贴近。目前一切形式都在扩展当中越做越大，但是正如一个越南作家所说：“你可以不断扩张领土，但你失去了专注。”所以在展览越做越大的大环境下，依旧有许多艺术家鼓励小汉斯在小的空间做展览。于是汉斯一直利用房间，将其转化成艺术性形态，在小的空间内做展览的尝试和探索。



图 1 现场图片，汉斯·乌尔里希·奥布里斯特演讲

早期小汉斯的展览重心一直和空间相关，2000年之后重心转向时间。他在伦敦有一个著名的“Marathon”访谈项目，在特定的空间内与艺术家们进行对话。访谈内容非常丰富，包含绘画、建筑、音乐等等。参与访谈的听众们目的不一，主要针对建筑或者艺术。访谈是一个汇聚知识的形式，如何把这两

类观众都吸引过来是值得思考的重心。小汉斯采用的方式是将访谈项目与建筑艺术相结合，在后期不仅利用空间做访谈，甚至邀请艺术家在此进行表演活动，访谈成为了一个反思的场所，结合了对话、建筑、艺术、数码媒体等各种形式。比如中国艺术家艾未未在2012年将对话空间进行了改造，建造了一个与记忆相关的建筑，从这个项目出发，将访谈的主题定为“记忆的遗存”，该话题产生于这样一个背景：当今世界处在一个信息时代，但是我们所接纳的信息越多，记忆反而越少。如何拒绝遗忘，保存记忆是一个值得深思的话题。

最近小汉斯主要在策划的项目名为“89+”，所谓“89+”是指出生于媒体时代的89后艺术家，这个项目属于一个合作项目，项目灵感来自于美国艺术家瑞恩·马卡顿所绘制的“89+”艺术家地图。在未来的二十年，将出版相关书籍、举办展览来介绍89后年青艺术家的作品。至今为止，在“89+”项目网站已保存了超过3000个艺术家的信息及其档案，建立了一个庞大的数据库，其中也包含许多优秀的中国艺术家。展览最后，小汉斯播放了一段关于“89+”项目的视频，让观众更加深刻的体会到这个项目的趣味性。

小汉斯以其开放的视野和渊博的学识就“21世纪策展”做了一个精彩的阐释。从个人的探索中总结出了许多理论性的成果，让听众受益匪浅。

(张高珊/文；杨延远/图)

“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——谭平谈‘跨界创作’”纪要

时　间：2013年12月3日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：谭平（中央美术学院副院长）

2013年12月3日18:30，由中央美术学院学生会学习实践部举办的“直面名师之院长论坛”系列讲座第七场在中央美术学院美术馆学术报告厅举办，此次讲座邀请来的主讲人是中央美术学院副院长，著名艺术家谭平教授。主持人对谭老师进行简要介绍后讲座开始。

谭平老师的讲座主要围绕着他的作品展开，在诠释作品的同时阐述他的创作方法和艺术理念。谭老师在大学时期主修的专业是铜版画，腐蚀铜版画的技法十分复杂，这其中时间的设定是关键，时间的长短会决定作品的效果。在一次创作中，由于一些突发因素使得他在制作版画过程中腐蚀时间过长，最后得到的作品与预想的效果有很大差距。画面的边框被腐蚀，并且图像也与原稿不一。但这个偶然结果却大大启发了他，令他在创作思路上产生了很大的转变，他之前关注的都是方框内部，在这之后开始将注意力转移到边缘，因为

当把作品放入更大的空间时作品的外形非常关键。于是他从此把目光从具象绘画转向了抽象绘画，开始探索画面的不可控性。（图1 ）



图 1 现场图片，谭平副院长演讲

谭平于1989年赴德国柏林大学深造。在这5年学习中他主要收获了两点，一是对基础课的重视。二是在创作中充分列入时间概念。他的毕业作品《时间》便是将一块铜板每半小时腐蚀的结果呈现出来，依次排列，清晰展现时间的作用。在前年根据日本福岛核辐射事件创作的作品《核辐射》中，他在画布上缓慢倒了50罐红色丙烯颜料，颜料倾倒的形状都是圆点，谭平在每一个圆点的颜料用量以及形状、大小的控制上都竭力维持一致。最后他把这五十个点拍摄下来以动画的方式展示，幻灯片的时间间距控制在半秒，最后观众会看到白色方格中红色圆点缓慢蠕动的景象，既美丽又恐怖。

在2012中国美术馆展出的作品《一劃》中，他用圆刀刻了一条40米长的线制作成一幅版画。谭平由于在德国留学的受极简主义影响颇深，他在创作中一直致力于用最少的形式表达最丰富的内涵。这幅版画的形式主要是根据主展厅来设计的，他在考察展厅之后发觉这种表达能带来最令人震撼的视觉和心理冲击。此外在这幅作品中还包含了童年的美好回忆，每个人在小时候都有边走路边用树枝划墙的经历，《一劃》体现了这种童心的延续。在对工具的选择上他也做了一番考量，先后尝试使用了多种刻刀，最后感觉圆刀刻画出的线条最饱满，和篆书的感觉很像。

2013年4月，他又创作了作品《覆盖》。这件作品最终呈现的画面结果并不是重点，作品的意义在于创作的过程。谭平把整个过程录制下来以影像的形式展现给观众。他在2米 × 3米的画布上绘制抽象图形，画完一遍再用颜料覆盖重新开始画，这个过程中每一遍限定为20分钟，持续了3天。这其中很多次都产生了完整美丽的画面，但是每一次都会被覆盖。谭平相应想要借用这个行为表达对于艺术的思考：打破传统观念与形式的艺术探索过程永无止境，而在这种破坏中往往能催生出不可预估的新创造力。这就像是一场未知的探险，无始无终却风光无限。这件作品到现在依旧放在工作室内，它可以一直画下去，这种覆盖是没有尽头的。

谭平非常热衷于抽象艺术，他认为抽象艺术是一种向内看的表达方式，抽象的画面往往蕴含了更加深刻的意义，能更好的激发人的形象力，与观众的交互性也更强。谭老师的探索饱含对艺术的热忱和对未知的期待，当代艺术令很多人迷惑，也没有一个固定的评判标准，但是艺术本就不需要纠结于好坏和优劣，历史的选择总会给出答案。活在当下，所有无畏的、认真的探索都值得被人尊重。

(张高珊/文；董慧萍、全晶/图)

“当代学术开放讲堂：今天我们怎样做艺术？”讲座纪要

时　　间：2013年12月13日
地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅
参与讨论嘉宾：孙景波（中央美术学院教授）
徐冰（中央美术学院副院长）
隋建国（中央美术学院教授）
尹吉男（中央美术学院教授）
西川（中央美术学院教授）
邵亦杨（中央美术学院副教授）
陆亮（中央美术学院教师）
彦风（中央美术学院教师）
吴帆（中央美术学院教师）
主　持　人：宋晓霞（中央美术学院教授）

2013年12月13日15:30，由中央美术学院学术委员会、中央美术学院美术馆、中央美术学院人文学院主办，中央美术学院青年教师协会协办，并由刘小东教授、王璜生馆长及尹吉男院长担任总策划，宋晓霞教授任学术主持的“当代学术开放讲堂”第二场在中央美术学院美术馆学术报告厅开讲，第二讲的题目为《今天我们怎样做艺术？》。来自中央美术学院的老师：孙景波、徐冰、隋建国、尹吉男、西川、邵亦杨、陆亮、彦风、吴帆，和到场的中央美术学院各院系的学生，北京各高校学子以及社会文化公众共同参与讨论，现场人气爆棚。（图1）



图 1 讲座现场图片

讲座开始前，主持人宋晓霞教授介绍了本次讲座的9位主讲人，她提到，此次讲座趁着

“CAFA教师展”呈现之际，和大家一起分享老师们创作的一些思路。虽然这是一场学术开放讲堂，但是听众们还是希望能多听几位主讲老师讲述他们的艺术观点。随后，主讲人分别就自己的创作和研究领域讲诉了各自的观点和创作心得。（图2 ）

孙景波教授首先发言，他说到此次讲座活动的现场让他有一种久违的感觉，即老美院的讲座上大家对知识的那种渴望，令人感动。他和大家重温了中央美术学院的历史，指出老美院是上世纪中国美术史的浓缩，并影响着本世纪中国美术的走向，同时中央美术学院也践行着与时俱进，吸收多元文化的精神，这是央美人的骄傲。（图3 ）

隋建国教授讲述了自己的艺术历程：从跟随国家和集体的潮流到逐渐建立自己的个人位置。其中重点介绍了自己艺术创作的两个转折点，一是六四事件，让他找到了个人做艺术的方法——把自己的生命和时间慢慢耗费，那么眼前的材料就会变成一件作品；另一个是当雕塑系主任的经历，让他收获和明白了“什么是雕塑”。雕塑是与时间、空间有关的艺术，离不开人或者观众在这个坐标中的感觉。（图4 ）

邵亦杨教授指出，创作一定要有尖锐的想法，“CAFA教师展”有很多有想法的作品，但是不够尖锐和强有力，这也是当下艺术界遇到的问题。艺术应该提出问题，要注重艺术语言和社会批判性。（图5 ）

徐冰教授认为其创作更多是探讨当代文化关系问题，在努力寻找中国文化的特殊性中，试图触摸中国人普遍的思维方式，并探讨今天中国现状形成的原因。关于艺术家如何做艺术，或者让艺术作品变得尖锐则涉及到艺术家本行的问题，首先应该解决现阶段的问题。（图6 ）

尹吉男教授表示，当下是“赵本山时代”，连大



图 2 宋晓霞教授主持并发言


图 3 孙景波教授发言


图 4 隋建国教授发言



图 5 邵亦杨副教授发言



图 6 徐冰副院长发言

师都喜欢调侃，大师和赵本山的界限模糊，但是社会荒诞性和尖锐性没有在年轻艺术家中体现，有时赵本山的调侃比艺术家还要尖锐。一个好的艺术家首先证明自己活着，其次是有思想，第三是社会批判性。他还认为中国艺术市场的混乱是因为只有投资者而没有欣赏者。

彦风老师认为，现在作品的概念和以前区别是双向性的，作者要参加到作品中去。另外技术对艺术和设计起了一定的推动作品，但是看不到技术的作品才是最好的作品，技术只是一种表达方式和工具。其创作过程经历了从简单到复杂，又从复杂到简单的过程，虽然感觉创作特别难，但是特别开心。

吴帆则从设计师身份角度出发，讲述了在美院教学让他重新体会到设计师的独特价值。设计没有既定的表达方式，要放弃全部的内容和形式，投身到严酷的环境中，但也刺激他更多的思考。

西川教授保持一贯言辞谨慎的态度，一再强调是从诗人的角度说文化界的事，可处处反映出艺术圈的现实。他指出，在当下这个杂要的时代，充满着各种垃圾。对现实的理解能否直接变成艺术，各种垃圾是否可以成为艺术语言，这些是对艺术家的巨大考验。面对急速发展和残酷的社会，艺术家要扛得住又不把自己戏剧化。在努力成为一位好艺术家的同时，艺术史向你敞开了另一扇门，吉姆·柯林斯（James C. Collins）说过“优秀是伟大的敌人”，这时艺术家彻底慌神，就像写作一样进入了一个黑洞。艺术家在现实生活中应有自己的坐标，明确自己的对象。

陆亮老师表示，做艺术要有指向性，要明确艺术服务的对象，归根结底就是寻找自我的存在价值。他所感兴趣的主题与日常生活相关，但是却得不到公众的回应，因此他认为，在中国大格局中，艺术是被割裂的。

由于时间有限，9位老师简单阐释了关于各自创作的方法，关注的角度，以及当下艺术圈面临的诸多问题。在首场“当代学术开放讲堂”中，所有在场者用现场构成的方式成就了一个不断生发出思想可能性的生动“场域”，第二场则有些不同，在场听众更多希望听到主讲人解答自己关于艺术的疑问。

(叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图)

“杨飞云：绘画的深度”讲座纪要

时　间：2013年12月19日

地　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主讲人：杨飞云（中国艺术研究院中国油画院院长、博士生导师）

2013年12月19日18:30，由中国艺术研究院中国油画院院长、博士生导师杨飞云主讲的“绘画的深度”讲座在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。此次讲座由中央美术学院团委、中央美术学院美术馆和中央美术学院研究生会主办，中央美术学院研究生会学术部协办，是中央美术学院研究生论坛“先验”系列学术讲座第二场。

杨飞云首先强调了绘画艺术的重要性。他指出，油画艺术在世界上有六百多年的历史，在中国也有一百多年的积淀。虽然古老但是仍然有生命力，并占据着重要的地位，因为绘画的表现力和巨大能量，是其他画种无法取代的，只要人类存在，绘画艺术会一直传承下去。他指出，绘画经历了近代文明、文艺复兴和现代主义哲学等洗礼，以及科学的介入，使其不断有变化和发展。中国人的悟性、灵性和绘画能力是其他民族无法比拟的，中国的绘画吸收了中外各个时期绘画的精华，已经发展到了一定程度，但是在深度上还需要探索，今天讨论更多的是如何走下去的问题。（图1）

对于绘画应该如何往下走，杨飞云认为，绘画艺术必须具备两点：一是要突破一般水平，如果没有真正在高度上有所认识，那么一切就毫无意义；二是要有新鲜的活力和生命力。另外，研究历史和绘画的本体才能使绘画有所深入。他指出，绘画只有发展到新时代的高度才能算传承，重复不可能有高度，更谈不上传承。



图 1 讲座现场图片，杨飞云教授演讲

杨飞云总结到，现在文化越来越成为消遣和娱乐的东西，没有起到净化灵魂，提升境界和激发追求美好事物的作用，这是大家要警惕的地方。绘画是艺术门类的重要科目，如何在作品中表达个性，纯粹的语言探索是远远不足的。大师的作品之所以感人是因为其中的精神感染力，所以绘画是由生命力里生发出来的，离不开内心、天性、热爱和情感。他还表示，伟大的艺术家都没有变来变去，才达到了一定的深度和高度，所以绘画要专注，而艺术家朝着伟大的方向走，要注重挖掘艺术中最精微的妙处。

在随后的互动环节中，主讲人杨飞云教授和中

央美术学院油画系第一工作室的研究生代表徐紫迪同学进行对谈。杨飞云追忆了改变命运的1978年，“文革”后首次招生，全国渴望知识的热潮至今还让人十分怀念。杨飞云坦言，在美院的学习生涯中，尤其是进入一画室之后，受到了靳尚谊先生最为直接和有效的影响，靳先生对绘画规律和原理的纯粹性追求对其影响很深。

临摹大师作品有何意义？对于学生提出的疑问，杨飞云认为，所有大师都是从最基础的学习出发，临摹不是复制，只有临摹才能贴近艺术具体性的表达。艺术家要想提高就要专注和执着，在经典里找力量。杨飞云还谈到，古典是一种精神，是人类延续下来的经典的高度。中央美术学院油画系第一工作室注重的是传承，从乔托到塞尚的优秀传统，我们都要去研究和品味其精神。

而关于写实油画在传统教学中扮演什么角色的问题。杨飞云表示，文艺复兴涌现的一大批巨匠，留下了伟大的作品，因此专业的学习非常重要，专业让艺术更有表现力，没有技术的支持，艺术作品不可能达到一定高度，但是技术不是目的，技术也不等于艺术。最后，杨飞云指出，艺术的提高很难，一名真正的艺术家千万不要盯着市场，应在艺术本体上多努力。

（叶圆凤/文）

附录：讲座一览表

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
1	新媒介在当代艺术中的拓展	宋冬	2013年3月1日	中央美院美术馆学术报告厅	约300
2	“卡洛斯·克鲁兹-迭斯:色彩环境与模糊”展览讲座：“卡洛斯·克鲁兹-迭斯:色彩的思考”	阿瑞艾尔·何梅乃斯	2013年3月9日	中央美院美术馆学术报告厅	约300
3	另一种现代性？——“潘公凯——弥散与生成”美院专场讲座	潘公凯、汉斯·贝尔廷、阿尔曼	2013年3月21日	中央美院美术馆学术报告厅	约400
4	拉夫·吉布森：我的摄影生涯	拉夫·吉布森	2013年3月26日	中央美院美术馆学术报告厅	约300
5	李天祥：弄懂写生色彩——条件色	李天祥	2013年4月3日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
6	伊朗裔艺术家——西丽·娜沙特北京演讲	缪晓春、西丽·娜沙特	2013年4月12日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
7	“出击”+“给我一支毛笔”——阿德尔·阿卜杜勒-萨马德对话杨诘苍	阿德尔·阿卜杜勒-萨马德、杨诘苍	2013年4月19日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
8	从绘本到图画书——“被图画书改变的人生”专题讲座	阿甲、熊亮、杨忠、张志军	2013年5月11日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
9	朗西埃对话中国当代艺术界——当代艺术重汇聚	雅克·朗西埃	2013年5月13日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
10	单霁翔系列讲座之“城市文化建设与文化遗产保护”	单霁翔、潘公凯	2013年5月13日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
11	单霁翔系列讲座之“把壮美的紫禁城完整地交给下一个六百年”	单霁翔、朱小地	2013年5月15日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
12	“认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”	靳之林、高天雄	2013年5月16日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
13	“认识中央美术学院”系列讲座之“靳尚谊：静下心来做学问”	靳尚谊、高天雄	2013年5月24日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
14	艺术与全球气候	克里斯·温怀特、大卫·巴克兰德	2013年5月28日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
15	“墨西哥壁画”专场讲座		2013年5月29日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
16	秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯	张国龙、格尼玛尼萨·阿莫罗斯	2013年6月5日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
17	徐小虎“结构与笔墨“中国书画系列讲座	徐小虎	2013年6月15日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
18	与国际院长面对面：美国三所艺术学院院长座谈会	潘公凯、谭平、托尼·琼斯、杰夫·南辛、西茜·伍舍尔	2013年6月20日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
19	丰子恺艺术进校园——丰子恺的艺术人生	宋菲君	2013年6月22日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
20	作为“传染”的艺术 关于艺术的生产，传播，接受机制	大卫·艾略特	2013年6月26日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
21	“博伊斯在中国”展览系列讲座第一场：博伊斯，为什么？——KAF青年艺术家对话	王春辰	2013年8月20日	中央美术学院美术馆多功能会议室	约60
22	“博伊斯在中国”展览系列讲座第二场：我所知道的博伊斯	米歇尔·博格	2013年9月8日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
23	岩村和朗讲座	岩村和朗	2013年9月13日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
24	场域中的视觉——一场将视野视觉化的斗争	弗拉基米尔·可可利亚	2013年9月17日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
25	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第一讲：丹青碎影——艺专的先生们和他们的画儿	曹庆晖	2013年9月18日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
26	“博伊斯在中国”展览系列讲座第三场：博伊斯的超常反省	朱青生	2013年9月18日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
27	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第二讲：朽者不朽——陈师曾的人文世界	宋晓霞	2013年9月25日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
28	“博伊斯在中国”展览系列讲座第四场：博伊斯与战后德国艺术	李黎阳	2013年9月26日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
29	“中国的新博物馆”讲座	克莱尔·雅各布森	2013年9月27日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
30	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第三讲：林风眠的艺术与人生	郎绍君	2013年10月9日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
31	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第四讲：传播与误读——以齐白石为例	郎绍君	2013年10月16日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
32	“笔墨传承——张立辰教学四十年”展览系列讲座之“笔墨传承”中国写意精神三人谈	薛永年、张立辰、姜宝林	2013年10月17日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
33	“博伊斯在中国”展览系列讲座第五场：当代艺术绘画的趋势——博伊斯和沃霍尔之后	易英	2013年10月18日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
34	“博伊斯在中国”展览系列讲座第六场：社会缺了艺术，如同人类没有灵魂	比扬·诺格	2013年10月22日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
35	“博伊斯在中国”展览系列讲座第七场：约瑟夫·博伊斯与乌托邦——欧亚大陆	奥根·布鲁姆	2013年10月23日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
36	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第五讲：松窗叠影——溥心畬的“传统”与转化	杭春晓	2013年10月23日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
37	从1993年出发，穿越北京、柏林	施岸迪	2013年10月25日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
38	对话威尼斯	王春辰等	2013年10月30日	中央美术学院美术馆多功能会议室	约60
39	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第六讲：黄宾虹的画学思想	王鲁湘	2013年10月30日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
40	“人人都是收藏家”嘉宾对谈	靳宏伟、陈展辉、荣荣	2013年10月31日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
41	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第七讲：徐悲鸿的一九四九	华天雪	2013年11月6日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
42	大学美术馆如何运行——台湾官渡美术馆的经验	曲德益、曹庆晖	2013年11月11日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
43	潘公凯论跨界创作	潘公凯	2013年11月12日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
44	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第八讲：蒋兆和与《流民图》	刘曦林	2013年11月13日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
45	当代学术开放讲堂：何为艺术——由安迪·沃霍尔引发的讨论	宋晓霞	2013年11月14日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约350
46	中国博物馆的发展与展望	宋新潮	2013年11月15日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
47	“实验艺术大讲堂”之“速写中国——从《小武》到《天注定》”	贾樟柯、林旭东、吕胜中	2013年11月18日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
48	校庆95周年直面名师院长论坛——徐冰	徐冰	2013年11月19日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400

序号	题目	演讲者（主讲人）	时间	地点	参加人数
49	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第九讲：吴作人的人生艺术及其艺术方法	朱青生、陈雅蓉	2013年11月20日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
50	21世纪策展	汉斯·乌尔里希·奥布里斯特	2013年11月25日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
51	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第十讲：传统派与传统主义——以潘天寿为例	潘公凯	2013年11月27日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
52	校庆95周年直面名师院长论坛——谭平谈“跨界创作”	谭平	2013年12月3日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
53	“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第十一讲：一叶知秋——北京画院美术馆关于20世纪中国美术的研究与展览	吴洪亮	2013年12月4日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约300
54	当代学术开放讲堂：今天我们怎样做艺术?	宋晓霞、孙景波、徐冰、隋建国等	2013年12月13日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400
55	研究生论坛：杨飞云讲座	杨飞云	2013年12月19日	中央美术学院美术馆学术报告厅	约400

三 学术研究

变位—— 中国艺术方式的威尼斯显现

文/王春辰

“变位”之义

第55届威尼斯双年展的主题是“百科宫殿”，它意指一座包容全部人类的知识的虚构博物馆，汇集着人类的伟大发现与发明。它是一场人类的梦想，描绘了世界文明的奇思异想，艺术家置身其中，去构造一个图像世界，以展现它无尽的变幻和内涵。艺术家用个人色彩的宇宙观，去阐释、表现宇宙与自我、个体与群体、特殊性与普遍性、个人与时代之间的交织与矛盾，以人类的视觉理性来传递人类的智慧。

因此主题之故，我们选取“变位”一词去表达中国馆的主题和意义，它指向当代艺术变化与思维转换的术语，特别指向了生活与艺术间隔的跨越、生活到艺术的转化、物品到艺术品或艺术行为的转化、非艺术与艺术之间的转化等等，它包含了当代艺术的实质之一。

“变位”来自英文“transfiguration”，它在西方美术史上的应用，最初指基督显容，也就是基督转变出人物的形象，是由一种信仰的观念变为具体的图像，进而这个词汇泛指变化、转变、变形等。在20世纪后半叶，这个词汇又被美国哲学家、艺术理论家阿瑟·丹托用在他的艺术哲学著作《普通物品的转化（The Transfiguration of the Commonplace）》中，而成为一个与当代艺术有关联的词汇。因此，这样一个来自美术史的古典词汇，又成为当代概念，变得古今通用，而意思指向各异，容传统和当代于一体，而且它本身又包含着“形象”、“图像”，契合着本届双年展所大力提倡的“人类梦想与图像的汇合”的精神。

“变”成为当代国际社会的突出特征，不仅仅是中国在巨变，世界也因为全球化而在改变。作为艺术，它的特质之一也是反映、回应着时代之变；第55届威尼斯双年展主题“百科宫殿”如前述，强调了当代社会的艺术梦想与图像之变和汇合，这个主题受到德国美术史家汉斯·贝尔廷的美术史新概念“图像人类学”的启发，它指向图像与形象之变和发展构成了人类的视觉文明和知识。从这个角度讲，人类文明是由两个系统构成的，一个是文字构成的抽象思维文明，一个是由图像构成的视觉文明，即图与文是人类知识文明的两个维度。我们选取Transfiguration（变位）就暗含了这样的意义，因为这个词汇其含义一目了然——变物为形即是图像、即是艺术；中文“变位”虽然看不到“图”的明确含义，但“位”也具有位置、位于、爻位等地理、空间和图形概念，“变位”实际上也是位置、空间及图形的改变，进而在精神上契合着“百科宫殿”的实指。

中国！中国！——变位中的国度

“变位”对于中国馆而言，是一次当代中国艺术及其文化的地理旅行：由中国移向欧洲，出现在文艺复兴的意大利。而中国正处在新的文化创新时期，如何凸显中国在21世纪的文化意识也是中国人所关心、世界所好奇的事情。艺术所能承载的，不仅仅是一种图像或一个物件，而是折射、反映着时代的变迁、社会发展

的动态。变位也是转换角度和位置来观看他者和对方，这个他者永远是变位中的他者，而不是不变的他者，或者对于当代的文化思维来讲，是换位思考，也是求同存异、以对方的视角来反观自身。这也是文化旅行的规律，也是世界文化发展的特征。

从威尼斯双年展来讲，所有到达这里的国家馆和艺术都是一种变位，都是从一种文化语境来到意大利威尼斯这个特定场域的位移。其目的就是同台表达各自的文化艺术和当代特征，来显示当代世界的文化多样性和思想多样性。

就中国馆而言，变位也意味着中国在新的世纪里要以新的姿态来展示自己、回望自己并预示自己，虽然它无法全面呈现中国的当代艺术全貌，但它可以举一反三，以点带面，主线条地勾勒出一种中国的艺术生态特征，也以此昭示中国的未来艺术走向，即便不是必然的走向，也是一种象征。

变位对于中国，是传统走向当代的转换，强调了事物变化的关系，是中国三十年来改革开放的社会发展写照。“变位” 意味着中国在近代以来的社会进程发展的情势和状态，不断追求自身发展的探索和努力，不仅在经济上，中国历经变化和实践，而且在文化形态上，中国也是百年激荡、变化多多。迄于今日，今天的中国文化艺术形态日益多元，引发了社会意识的极大回响和交锋。“变位”还指向中国当代的文化艺术在孜孜以求的实践——如何发展中国今天的文化艺术、如何展示、回应、承载、体现中国的文化诉求与价值。变位对于文化艺术，意味着创新、创举、创意、使自身处在变化发展之中，如果说中国的文化有其悠久历史，但在今天，我们面对的实现和面临的全球文化对话，我们更强调文化的创造和变化。

对于中国，今天之变，是有其根基之变，是遵循创造之变，是守护与发展之变；其位置、其地理、其所处环境与条件，也因创造而变“位”。是以说，变位就是中国向着文化繁荣的方向发展的趋势，是中国与世界同在一起共同发展的趋势。

在今天，对待人类的世界家园，不唯中国要付出努力，而是世界共同的行动，中国的发展和创新也即是对世界的贡献。作为中国文化的新意识，是融汇世界文明的发展，是海纳百川的创新，它的历史动势是自身的需要，也是全球文化互动的必然。中国的姿态，在信息快捷、交通便利的全球化下，必然是相融其中，取精用弘，奋发努力，创造新知。

在科学技术上，中国融于世界的科学技术发展中，如集中中国科学家的智慧创新建设了北斗导航定位系统，这是一项巨大的科学技术工程，它的成型意味着中国在科学技术创新上的新进展。同样，在文化艺术上，中国也在积极作为，中国的艺术家便是明证。他们来自不同方面，各有千秋，其艺术语言不同、表达媒介不同、思想观念呈现不同，但他们探索世界的视觉表现的决心和信心是相同的。他们不乏守成者，但同时也更多地涌现出变革者、创新者，他们不仅让传统媒介焕发新的表现力，也更是着力去发展新媒介、创新新媒介，如中国艺术家对数字艺术的创作与实验就充分体现了他们对当代最前沿的技术的艺术应用，体现了他们应用新技术的敏锐和能力，也因此我们相应地提出“虚拟艺术工程”这样的理论概念。从知识生产上，这是当代中国艺术在努力的一个案例。

艺术的未来和变位

中国的当下艺术也因此获得了五彩斑斓的面貌，它们不仅表达了中国艺术家对世界的深切关注，也表达了他们的态度和观念。艺术家不仅仅是图像的创造者，实际也是态度与观念的表达者，也因为如此，才在当代的中国艺术领域里产生了众多鲜明、鲜活、丰富的艺术作品和活力十足的艺术家。有了艺术家的存在，才使得中国的当代艺术变得丰富、包孕着巨大的变化可能性，也因为艺术家的创造和活力与丰富性，我们面对这个世界才不再孤单、不再陌生，他们的艺术及其表现才将这个世界的意义再现出来、揭示出来，以至它们提出问题，以促进我们的思索，它们虽然不是答案，但它们是探索问题的知识创造。

中国艺术家因为中国之变而变得更加积极和主动，他们努力去展现他们的视觉智慧，去思考他们在社会中的意义。在这个意义上，“变位”成为一种概念，更成为一种行动。它指向艺术的时候，就更加提示我们艺术是一种表达，是一种反映社会情形的视觉智慧。因为中国的艺术家深知，艺术是一种双向交流，甚至多向，他们力求不再封闭，也不再悬置起来，而使之具有社会关切的直接性和当下性，也因中国之变，它的社会广泛性和民间性也更加具足。变位是一个过程，它指向未来；变位是一种方式，它指向多种可能，艺术因之而富有多层意义。这也是当代的艺术所可能产生的价值，也是当代情境下，艺术之所以多义性的前提。

中国今天的艺术命题不再是一条单向线，它纵横交错，承载了这一时代中国人对世界的认识，它们汇聚着所有的情感与思想以及挑战，它们本身即是社会存在与心理症候的体现，随着中国之变的深入，它们也在继续变位着、继续深化着。这种变位必是中国艺术的国际视域的拓展和交汇，必是前行中的再再努力，不仅是为了艺术，也是为了一个有意义的世界的敞露。

当设计管理遇上美术馆
——关于东西方美术馆设计管理的思考

文/纪玉洁

当下，伴随着中国快速发展的经济，设计行业的职业分工已经相当精细，想要一个设计师精通现代设计的每个环节已不可能；相反，除了设计专长，设计师还需要具备一定的市场、管理、营销方面的知识，才能够胜任分工合作过程中的定位和协作任务。设计师不再总以独立的个体而存在，而是依照管理的要求，成为设计产业链条、设计生产流水线上的员工。这种改变，使得“设计管理”上升为一种使组织高效和管理优化的手段，被不断提上历史日程。在中国，我们有不同层次、不同类型的美术馆，由于组织结构和资金供给的差异性，美术馆的设计管理也呈现出不同的特点，本文以柏林与北京的美术馆设计管理作为对象，来比较两者的共同性与差异性，并以中央美术学院美术馆的设计管理为实际案例来剖析，试图找到适合当下发展要求的设计管理方法。

一、什么是设计?

“设计是把一种计划、规划、设想通过视觉的形式传达出来的活动过程。”简单定义，“设计就是一种‘有目的的创作行为’”。更详细定义：第一步：理解用户的期望、需要、动机，并理解业务、技术和行业上的需求和限制。第二步：将这些所知道的东西转化为对产品的规划（或者产品本身），使得产品的形式、内容和行为变得有用、能用，令人向往，并且在经济和技术上可行。（这是设计的意义和基本要求所在）这个定义可以适用于设计的所有领域，尽管不同领域的关注点从形式、内容到行为上均有所不同。[1]

二、设计与美术馆的关系

“设计之于美术馆”的功能，设计对于美术馆的形象具有驱动作用：做为知识生产的美术馆，其展览本身就是学术活动，既包含着知识的生产，也包含着对知识生产过程的显现 [2]，现代美术馆的任何一次展览都是穿透了美感和装饰，以一个问题作为主题，然后对之进行全面的调查、研究、结合原始材料，特别是视觉形式的原始材料，会同文字、影像、各种新兴媒体可能记录传播的所有机制，来对这次研究做一个全面的呈示。[3] 而且还会借助请柬、折页、画册等使得这个研究的主题得到推进。从另一个层面讲，就是美术馆需要将自身形象传播给公众，这里的形象包括两方面：“感官形象”和“非感官形象”，感官形象中的视觉形象是知识传播最直观、最快速的因素。“对”（这里的对，指的是准确）的视觉形象设计可以准确传达美术馆的定位、方向、功能，助力美术馆打造品牌形象；“对”的设计可以提升美术馆的展览品质，有效传播展览信息，从而达到传播美术馆形象的功能。反之，不“对” 的设计，将会影响美术馆的形象，错误传递美术

馆的信息，影响美术馆知识生产和传播，甚至造成负面影响。然而，在中国，设计在美术馆的行业标准还没有确立，需要更多的优秀设计者来共同努力完成。

三、什么是设计管理[4]?

英国设计师Michael Farry于1966年首先提出“设计管理”的概念，“设计管理是在界定设计问题，寻找合适设计师，且尽可能地使设计师在既定的预算内及时解决设计问题”。他把设计管理理解为一种功能——“解决问题”，侧重设计的导向，而非管理的导向。

Michael farry是站在设计师的角度提出定义的，而另一种理解：企业层面的的设计管理则指的从企业经营的角度对设计进行的管理，是以企业理念和经营方针为依据，使设计更好地为企业的战略目标服务。主要包括：决定设计在企业内的地位与作用，确立设计战略和设计目标、制定设计政策和策略，建立完善的企业设计管理体系、提供良好的设计环境和有效地利用设计部门的资源，协调设计部门与企业其他部门以及企业外部的关系等。

从以上两种理解可以看出，设计管理研究的是如何在各个层面整合、协调设计所需的资源和活动，并对一系列设计策略与设计活动进行管理，寻求最合适的解决方法，以达成企业的目标和创造出有效的产品（或沟通）。

“Design management is the effective deployment by project managers of design resources available to an organization in the pursuance of its corporate objectives.”——Peter Gorb.

四、什么是美术馆的设计管理?

在美术馆的设计管理，包括制定适合美术馆发展的设计战略和设计目标设计原则，制定设计策略，用设计为美术馆及其展览寻求最合适的视觉解决方案，协调设计部门与美术馆其它部门的关系，更好的完成美术馆的视觉输出。

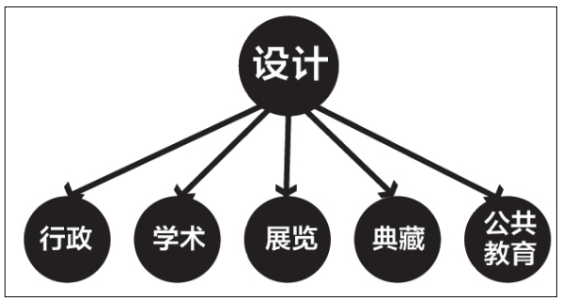


图 1 设计与其他部门的关系图——中央美术学院美术馆

设计是服务于美术馆的各个部门：以中央美术学院美术馆为例。

从图1可以看出，在中央美术学院美术馆，行政部、学术部、展览部、典藏部、公共教育部都需要设计，设计要为这五个部门服务，并对他们负责。具体来说：对于行政部：日常公文的设计规范，媒体宣传的视觉设计，相关交流接待活动的视觉呈现等。学术部与展览部：展览设计，包括展览形象设计请柬、海报、折页、画册、展览空间设计等；设计监理，具体

的设计方案的实施过程等。典藏部：藏品相关展览的设计、收藏证书的设计等。公共教育部：各类公共教育活动（讲座、论坛）的视觉宣传。在中央美术学院美术馆，设计工作涉及的类型比较多，工作也相对繁杂，在具体的工作中，有些设计工作在时间上是叠加的，不是靠一两个人就可以完成的。所以，建立一个完善的设计管理体系（包括设计团队的建立），来规范和梳理设计工作就显的尤为重要。

五、柏林与北京的美术馆设计管理比较

5－1 美术馆设计管理在柏林

1.特点：“委托设计”为主，“自主设计”为辅。

2.表现：在柏林，大多数美术馆都采取“委托设计”的形式；美术馆相关负责人以雇佣设计公司、设计工作室或自由设计师的方式来实现展览的设计。设计效果由美术馆馆长或相关负责人把控。

3.原因：1_源自欧洲强大的社会分工，一个社会发展的程度越高，它的社会分工就越细，社会分工的质量也会越高。欧洲的设计资源更专业，对美术馆而言，将设计工作委托外源，是一个节约人员成本，节约时间，还会取得高品质视觉效果的事情。2_欧洲的设计行业已经发展比较成熟，设计价格也很透明，雇佣设计的性价比会比较高（柏林的设计价格相对其它欧洲国家比较低廉，展览视觉设计的费用：2000欧元，较之中国略低）。











图 2 柏林画廊　　图 3 犹太人博物馆







图 4 博物馆岛



图 5 中国美术馆，搜尽奇峰——20 世纪中国山水画选展



图 6 中央美术学院美术馆，钻石之叶——全球艺术家手制书展



图 7 今日美术馆 10 周年答谢晚宴

5－2 美术馆设计管理在北京

1.特点：“自主设计”为主，“委托设计”为辅。

2.表现：在北京，大多数官方美术馆采取自主设计的原则，展览的设计主要由美术馆的设计师或设计团队来完成，部分展览采取委托设计的方式。而一些非官方的美术馆和画廊，则主要采用委托设计的方式。

3.原因：官方美术馆的资金来源多是政府的财政拨款或政策性财政资助；在运作资金的分配上会倾向于展览策划，展览运输、保险等等，虽然展览设计已经引起重视，但实际情况是，在资金不足或紧张的情况下，设计费用会被首先削减。决策者不会认为，设计水准的降低会对展览的效果产生太大不利影响，或者认为影响甚微。

非官方的美术馆和画廊，他们有较强的资金支配能力，在设计规模上也不及官方美术馆，所谓：“船小好掉头”。而且，设计工作室和自由设计师数量与日剧增，因此，委托设计和自主设计比较而言，他们更倾向于委托设计。

问题：每年，在北京，艺术展览的数量是惊人的。一个建筑面积为18000多平方米的中国美术馆，一年的展览数量100多个：其中20至30个展览是美术馆自主策划的。中国美术馆的自有设计师是四位。20至30个展览意味着每个月有大约2个展览呈现，这就需要4位设计师加班加点完成，这样的展览更迭速度在欧洲是无法想象的，在展览设计发展还不是很成熟的北京，这些展览的视觉质量可想而知。

那么这些美术馆设计人员的工作状况是怎样的呢？加班和熬夜是经常的事情，频繁的展览压得他们喘不过气来，有的设计师甚至病倒，还有个别领导者在招聘设计师时会要求是“男性”，因为男性设计师比女性设计师在体力上更具备优势。

通过柏林和北京的美术馆设计管理的比较，可以看出，任何一种组织形态的出现都是由国家政策，经济发展的现实状况决定的，柏林美术馆的设计管理是符合柏林当地美术馆的具体情况的，如果“移植”到北京，可能会“水土不服”，因为我

们的体制与西方不同，我们的美术馆发展还处于初级阶段，中国社会对美术馆的认识及美术馆自身的文化意识还比较薄弱，还不具备完善的专业规范，以及较充足的资金供给。所以我们要具体问题具体分析，寻找一条符合中国美术馆实际情况的设计管理方法。

六、中央美术学院美术馆的设计管理

6－1、中央美术学院美术馆的职能

中央美术学院美术馆隶属于中央美术学院，是一座专业美术院校的美术馆，中央美术学院美术馆新馆于2008年10月落成，是中国最具现代化标准的美术展览馆之一；它以中央美术学院学术研究为基础，策划与国际接轨的各式展览及学术活动，目标是使美术馆成为国内外艺术交流的平台，为美院师生、公众以及中外艺术家提供一个观摩、学习以及展示的开放、自由、学术的实际空间。

6－2、设计管理方式

设计管理是对设计过程的控制，好的设计是产生好的过程的前提，而当过程控制达到“美妙”的境界，设计管理就成了一个艺术行为。[5]

“Good Design = Good Process = Art”

设计目标：通过设计将美术馆崇尚学术、自由、开放，面对社会、面对文化界学术界的国际化美术馆的特点传播给公众，体现学术性、公共性、国际性。

设计策略：以自主策划的展览设计为主，非自主策划的展览设计为辅，实验性与学术性相结合；结合中央美术学院的学术资源，积极和学校的相关专业合作，做到人力资源共享，在完成美术馆设计任务的同时，也给学校教学提供良好的实习机会。

设计原则：根据展览的特点， 强调“无设计”的设计，最大限度地体现展品的重要性，将设计“隐”在展品之后，体现学术张力，反对“过度设计”和“形式主义”。

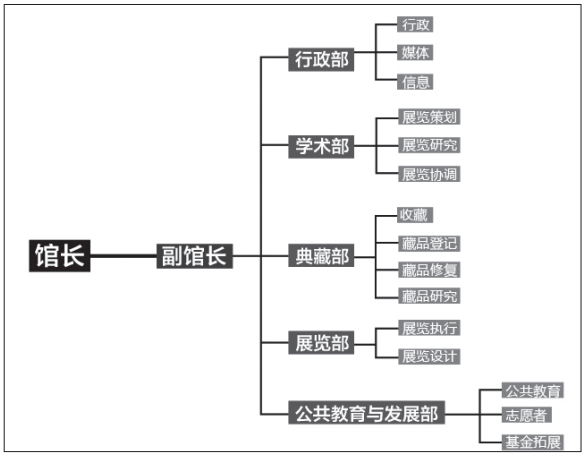


图 8 中央美术学院美术馆的部门职能图

6-3、一个美术馆的设计管理者具备的素质

A.管理协调能力：这是最基本的要求，是基础，也是条件。做为 “预算至上”的美术馆，除了对项目、人员要有良好的把控之外，认识能力和实践能力，美术馆职业道道，精准的预算控制也是做为设计管理者必备的能力。

B.良好的专业背景和专业良知：人品人格，对专业的情感和精神。可以让管理游刃有余，有的放矢。

美术馆设计执行工作流程

序号	工作内容	执行人
	执行前	
1	前期沟通和工作计划 (1) 做什么？ –项目介绍 / 策略要点 / 要求 / 目的 / 效果 / 喜好 / 禁忌等 (2) 怎么做？ –指导思想 / 创作原则 / 参考风格和资料等 (3) 谁来做？ –确定执行人员、划分工作组、明确分工和协调办法 (4) 时间？ –时间要求，初稿、定稿及完稿的具体步骤	有设计任务的部门 + 设计部
2	开工作单：将以上内容落实到工作单上	流程负责人
3	工作单讲解：向执行人详细介绍项目情况和工作内容	项目负责人
4	资料收集、整理并汇总到执行人	项目负责人
	执行中	
1	设计执行	设计师
2	执行中的必要沟通： 针对执行过程中可能出现的偏差进行必要的沟通、调整，发现问题，及时调整。	项目负责人
3	执行确认并校对 (1) 一校，设计师从色彩、结构、文案层次、尺寸、等角度对作品进行整体校对，确保作品能忠实地还原策略，并兼具视觉美感，具有实用性和可执行性。 (2) 二校，在一校基础上对作品进行整体审核，细化到文字、基本信息等内容，如发现问题，及时调整。 (3) 三校，设计总监、项目负责人对策略要点、文字内容、设计要素等进行全面审核。	设计师 设计总监 项目负责人
4	方案提交	项目负责人
5	定稿（校对–定稿–确认签字–回传–定稿）	
6	完稿	完稿设计师
7	交付制作前的校对 (1) 一校，完稿设计师和设计师对照客户定稿文件，审核作品细节和制作手法，确保内容完整、准确、统一并符合完稿和后期制作规范 (2) 二校，项目负责人对完稿文件（特别是文字内容）进行最终审核	设计师 + 完稿设计师 项目负责人
	执行后	
1	制作监控：对应原稿和工作单内容监控色彩、尺寸、材料、内容等	设计师 + 制作监理
2	作品收集、整理、拍照、印刷品实物收集和管理	项目负责人 + 制作监理
3	文件名规范，存档、备份；给行政和项目负责人各一份（jpg 格式）	设计师

图 9 美术馆设计执行工作流程图

中央美术学院美术馆常规展览设计内容

序号		内容	数量
1		形象设计	
	1.1	主形象概念	1 款
	1.2	视觉跟随延展	1 项
	1.3	中英文字体规范	1 款
2		形象设计延展	
	2.1	宣传海报：700x1000mm	1 款
	2.2	户外海报：1120x2720mm	1 款
	2.3	开幕背景板：5050x4200mm	1 款
	2.4	大厅内海报：1400x3000mm	1 款
	2.5	咖啡厅展览形象	1 款
	2.6	邀请函（纸质 / 电子）	各 1 款
	2.7	杂志宣传广告	2 款
	2.8	美院官方网站及其他艺术类网站海报	2 款
	2.9	会场主背景画面	1 款
	2.10	现场活动内容及视觉导示	1 款
3		展览设计	
	3.1	展主视觉在空间的氛围营造	多项
	3.2	展览主形象及主题阐述	多项
	3.3	序言 / 前言设计	1 项
	3.4	鸣谢墙设计	1 项
4		展览小册子 / 折页	
	4.1	封面、封底设计	1 项
	4.2	内页设计	具体 p 数
	4.3	内容辅助编辑整理及印前输出	1 项
5		展览画册	
	5.1	资料辅助编辑及整理	1 项
	5.2	书籍装帧概念设计	1 项
	5.3	封面封底设计	1 项
	5.4	内页设计	具体 p 数
	5.5	书籍设计稿输出文件制作	1 套
	5.6	书籍设计稿印刷跟踪	1 套

图 10 中央美术学院美术馆常规展览设计内容

C.建立设计团队的能力：任何展览设计都不是设计者个人完成的，它需要各个不同专业人员的合作来通力完成。以下是建立团队必须具备的条件：

1.建立信任和尊重

2.言而有信

3.组织所有员工参与讨论会

4.正确利用意见和分歧

5.团队把关聘用新成员

6.重视团队成员的深造和知识的再补充

D.设计沟通能力：是指客户与设计师彼此尊重、相互配合的一种双方互动的关系。沟通是解决问题的良好途径，只有有效的沟通，才能快速解决问题，提高工作效率。评价设计沟通是否有效可以透过以下几个方面来判定[6]：

1.沟通是否有凝聚力，有一个共同的设计目标

2.信息发送和接收是否精确无误

3.渠道是否合理和畅通

4.沟通是否达到工作目的

5.信息是否对称

E.执行能力：执行力也是行动力，需要有实战能力，而非纸上谈兵。

6-4、中央美术学院美术馆的设计现状

现阶段，中央美术学院美术馆的全职设计师有两名，一名设计师的工作职能为：设计管理和设计执行（入职时间：2010年7月）；另一名设计师的工作职能为：设计制作与设计监理（入职时间：2013年2月）；还有一名兼职设计师（在校硕士研究生，入职时间：2013年9月），工作职能：设计执行。

2013年，中央美术学院美术馆展览数量为：29个，其中由美术馆自主设计的展览有12个，美术馆委托外部设计资源的展览有2个，其余15个展览的设计不由美术馆负责。自主设计的展览中，主要有三种类型：一是馆藏作品展；二是美术馆自主策划的展览，如“青春万岁：中央美院美术馆藏‘新中国美术的青年时代’作品专题展”、“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”、“韦启美的素描课”等；三是外来展览，如“直

面——对全球气候变化的文化回应”等。委托外部设计资源的展览是：“社会雕塑：博伊斯在中国”和“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”；其中后者的展览地点在中华世纪坛。不由美术馆负责设计的展览，其类型主要是合作性质的展览，中央美术学院美术馆主要负责提供场地和人力，比如：“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”、“镜像——韩家英设计展”、“时间！时间设计、设计时间”等。

2013年的展览设计工作量较2012、2011和2010年已经有所下降，按照现有的设计师数量，和实际的工作情况，2013年的设计工作任务与设计工作完成状况属于基本平衡状态。但想要 “精而准”的展览设计，还需要在自主设计的展览数量和展览类型上加以控制，选择性的来做设计，给设计师相对充分的时间，可以让展览主题表达得更充分、更准确，也可以在展览的宣传推广上更加有力，甚至有些时候，展览的设计也可以成为展览传播的一个话题。

一般来说，美术馆一个展览的主要设计任务有：展览形象设计、展览请柬设计、展览海报设计、展览折页设计、展览画册（出版物）设计、展览宣传广告设计、展览公教活动的视觉设计、展览空间设计及设计监理等。若以上设计任务只由一个设计师完成，需要的时间为1.5-2个月（设计品质高）。但现实是：展览时间紧迫，设计师数量少，设计任务重，留给设计的时间不到1个月甚至更少的时间，这就需要设计师加班或者寻找学生志愿者来协助完成。 短时间的设计和长时间经过深思熟虑推敲过的设计，其效果和质量肯定不同，这种工作模式短期来看，似乎可以解决时间与工作量及人数的矛盾，但是长期来看，并不利用建立美术馆高品质的视觉形象，不利于美术馆形象的传播和发展。

图10为中央美术学院美术馆常规展览设计内容， 图11是一个大型展览（第二届CAFAM双年展）的设计工作内容，该展览是由外请设计公司（北京王序文化发展有限公司）完成，所用设计师人数为：5人；时间为：2个月；价格为：182，000元（人民币）。通过比较可以看出，现阶段中央美术学院美术馆如果想要更好的设计质量和降低设计成本，就需要有一个至少4人的设计团队，团队成员的构成也要多元化，就专业方向而言，需要平面、动态、空间的设计师，从具体执行上需要设计管理、设计执行和设计监理。由于美

“第二届 CAFAM 双年展”视觉及物料设计内容

序号		内容	数量
1		双年展形象设计	
	1.1	主形象概念	1 款
	1.2	视觉图形延展	1 项
	1.3	中英文字体规范	1 款
2		形象设计延展	
	2.1	双年展 gif 动画	1 款
	2.2	双年展宣传海报：700x1000mm	1 款
	2.3	双年展户外海报：1120x2720mm	3 款
	2.4	大厅开幕背景板：5050x4200mm	1 款
	2.5	大厅内海报：1400x3000mm	1 款
	2.6	咖啡厅展览形象	1 款
	2.7	双年展邀请函（纸质／电子）	2 款
	2.8	双年展杂志宣传广告	5 款
	2.9	摄影周公交车站广告、地铁平面广告：2 款	2 款
	2.10	美院官方网站及其他艺术类网站海报	3 款
	2.11	微博宣传视觉规范	1 套
	2.12 系列活动	会场主背景画面	1 款
		现场活动内容及视觉导示	5 款
3		展览设计	
	3.1	配合策展人安排及调整六个展区空间的布局规划及参观动线	多项
	3.2	双年展主视觉在空间的氛围营造	多项
	3.3	双年展主形象及主题阐述	1 项
	3.4	双年展序言设计	1 项
	3.5	双年展鸣谢墙设计	1 项
	3.6	六个展区的视觉规划设计，主题墙及策展人介绍	6 项
	3.7	美术馆空间的布局规划及导览图	多项
	3.8	双年展 4f 工作坊空间设计	1 项
	3.9	工作坊展览文献辅助整理及展板设计	多项
	3.10	六个展区的展签排版规范	6 款
	3.11	展览现场跟踪	1 项
4		双年展小册子	
	4.1	封面、封底设计	1 项
	4.2	内页设计	60p
	4.3	内容辅助编辑整理及印刷输出	1 项
5		双年展画册	
	5.1	资料辅助编辑及整理费用	1 项
	5.2	书籍装帧概念设计	1 项
	5.3	封面封底设计	1 项
	5.4	内页设计	600p
	5.5	书籍设计稿输出文件制作	1 套
	5.6	书籍设计稿印刷跟踪	1 套

图 11 中央美术学院美术馆第二届 CAFAM 双年展设计内容

术馆处于高校体制内，自由组建设计团队难度还比较大。所以只能采用以自主设计为主、外请设计为辅的方式，优化自主设计展览的类型和数量，加强自主设计的专业水平，强化设计管理。

七、设计管理在美术馆的可能性

美术馆的设计管理更具有专属性，其专属性也恰恰给予了更多的可能性。我们可以从以下几个方面去探讨：

7-1、设计的管理意识

设计作为美术馆存在和发展的必要环节，没有管理意识，设计为美术馆服务的只能是不能顺利实现的。因为在设计过程中，设计者必然要与美术馆各部门相互合作，彼此互动，有效完成设计目标，同时设计的过程也只有纳入整体美术馆管理过程中，成为美术管理系统中的一个重要元素，才能够最终实现其价值。

7-2、管理的设计意识

美术馆的设计管理和一般的管理不同，它需要管理者带着“设计意识”去管理，这种“设计意识”是一种思路和想法，也可以说是一种思维方式。要了解设计首先解决的是问题，然后才是美的范畴。

7-3、设计管理的学术意识

设计管理作为一门新学科的出现，既是设计的需要，也是管理的需要。美术馆的设计管理是构成“设计管理”的一个方面，它有理论性，但有更强的实践性和专属性。

7-4、设计管理的发展意识

任何事物都是发展变化的，设计管理也是如此。在中国，尽管设计水平还与西方发达国家有距离，美术馆的设计管理也处于初级阶段，但随着中国经济的发展，未来，美术馆的设计管理一定会为美术馆的发展发挥举足轻重的作用。

2013年12月于中央美术学院美术馆

注释：

[1] 摘自百度百科

http://baike.baidu.com/link?url=d0YetcDI0zlqPh--O00_yCYYDIecYth3mF4lX9_emrtXBL1bEEJkItIyd1pqHIiQ]

[2]《作为知识生产的美术馆》王璜生，p3,中央编译出版社，出版时间：2012年11月

[3]《作为知识生产的美术馆》王璜生，p3,中央编译出版社，出版时间：2012年11月

[4]《DESIGN MANAGEMENT》，作者：徐人平，出版时间：2009年9月

[5] Ron Newman，澳大利亚籍、教授，在欧洲和澳洲从事了近30年的设计工作；从2002年起开始担任澳大利亚悉尼大学艺术学院的院长。致力于在高等教育中实现设计与商业恰当融合，以及为设计项目管理和学术活动提供商业敏感。

[6] 1.0 1.1 1.2 1.3 万艳萍、周丽丹，“有效设计沟通管理的体系的建立”《中国商界》，2008年10期

埃莉诺·安廷与朱蒂·芝加哥：最早的女权主义者们在工作

格伦·菲利普斯和帕特里克·斯蒂芬／文，郭红梅／译

格伦·菲利普斯（以下简称GP）：你们两个在美国不同的地方长大成人——朱蒂，你在芝加哥，埃莉诺是在纽约——但是在60年代你们都是作为年轻艺术家来到洛杉矶。你们当时对洛杉矶是什么印象呢？

朱蒂·芝加哥（以下简称JC）：1957年，我才来到UCLA（University of California at Los Angeles,即美国加利福尼亚大学洛杉矶分校——译者注）。我记得是在联合车站下得火车，并且还看到这些就像是轻轻地漂浮在空中的白色低层建筑。在UCLA中，到处可以看到桉树和橙子树，建筑物并不多，头顶上是湛蓝的天空。我毕业于1964年，随后在欧文作兼职教师。当时的洛杉矶就像个天堂，与现在迥然不同。而且当时的生活成本很低，一个月有四、五百美元不但可以生活的很好，还能租一间很大的工作室。

埃莉诺·安廷（一下简称EA）：我是十年之后来到这里的。我记得当时从飞机上向下看，看到了似乎是几潭池水……还有成千上万闪烁着无穷无尽蓝色光线的巨大磷酸盐石块！我接着去了圣地亚哥，因为我的丈夫大卫在那里工作。当时，我们两个人都拼命想离开纽约。可是在这之前，我们在纽约却是有着一段令人难以置信的兴奋时光……我们的好朋友遍及极少主义者、波普艺术家、贾德森剧场成员……然而，一段时间之后，我们还是开始觉得厌倦了纽约的生活。艾伦·卡普罗提议请大卫去经营圣地亚哥的UCSD画廊——后来它成为实验音乐中心。于是，我们决定带着一岁半的孩子迁居此地。正是在罗伯特·肯尼迪被暗杀的当天我们到达了圣地亚哥，在那之前24小时，安迪·沃霍尔和他的意大利朋友马里奥·阿马娅遭到了瓦莱丽·索拉纳斯的枪击。

帕特里克·斯蒂芬（以下简称PS）：看起来美国当时是一个危险的时代，尤其对于一个艺术家来说更是如此。

EA：对于任何人来说那都是一个危险的时代，马丁·路德·金就在肯尼迪遇刺之前的一个月被射杀（实际是两个月前，罗伯特·肯尼迪的遇刺时间是1968年6月5日，马丁·路德·金被暗杀的时间是1968年4月4日。——译者注）。那是一个奇怪的年代，在很多方面与我们今天的时代不同……

JC：对于一位女性艺术家那是一个艰难而又令人兴奋的时代，女权主义艺术运动也正是在此时开始的。我记得当时还读了瓦莱丽·索拉纳斯的SCUM宣言（Soeiety for Cutting UpMen，即摧毁男人社会宣言——译者注），我不敢相信她竟然真的将一切都说了出来。在那个年代，这些可是彻头彻尾的禁忌啊！

GP：尽管如此，你当时依然与纽约的艺术圈保持着联系？

JC：1959-1960年，我休学了一年，生活在纽约。我清醒地意识到当时是什么事情正在纽约发生，但是我是在南加利福尼亚将之表现了出来。我来这里的时候还是一个学生，也正是在这里我尝试将我的第一个想法表达出来。

EA：我通过一些画廊与纽约联系，但是经由苏珊娜·莱西和阿琳·雷文我很快就卷入了女权主义运动，



图 1 埃莉诺·安廷《“……这里？”》



图 2 莉诺·安廷《没有世界的男人》

1973年，在妇女大厦，面对观众我开始了第一次表演。一天，克雷格·考夫曼问我是否愿意到加州大学欧文分校教学，于是我便去那里作了两年教师，之后成为加州大学圣地亚哥分校的永久教师，到现在已经30年了。Bas Jan Ader当时也在欧文……当我们离开学校度暑假时，我问Bas Jan Ader秋天他是否会回来，他说：“我正在做这件事，我不知道，希望如此……”我也不知道他说的是什么意思。于是，我们握手告别，之后我再也没见到过他。（图1）

JC：你的故事暗示了当时的大学是多么地开放，也正是因为这个原因，我才有可能在弗雷斯诺开设了加州大学的第一个女权主义艺术课程。如今的大学艺术课程要刻板得多，这些课程中多得是竞争或对抗，而缺少了彼此之间的互惠性。

GP：南加州的大学课程曾经是极其开放的，但我并不认为这会减轻当时对于一位妇女来说仅仅为举办一次展览就会遭遇的艰难程度。埃莉诺，我已经看过了如今存放在盖蒂研究院的你的档案，里面记载着你为了举办一次展览而进行的艰苦斗争，这令我非常震惊……

EA：那就是为什么我要给那些在他们的展览中不接受我的作品的人写了那么多令人讨厌和难堪的信。我热爱做这件事！我给一些学校写非常恶心的信，称他们是“男性至上主义猪”！（图2）

JC：尽管我也是一位作家，但是那时我从来没有想过要那样做！

EA：我当时将自己视为一名观念艺术家，我想现在依然是，但是我拥有比这个概念的含义（指观念艺术家——译者注）要宽广得多的思想，并且我的作品也完全是叙事性的，在那时这可不是件流行的事情，戏剧效果位于我的作品的中心地位。我直追自己的心意，而置其他于不顾。我的作品中充满了女权主义的暗示，但是它们看起来并不像约瑟·科苏斯或者丹·格雷厄姆的作品，也许从某些方面来说更像是约翰·巴尔代萨里的作品，因为我的作品中同样具有喜剧性。在我1971的作品《家庭和平方案》中，我完全将坚果视为gallerists！迈克尔·索纳邦花费时间向我解释我的线条是多么的感觉迟钝，他给我看一幅约翰斯的素描，他说“你看，这有一条线”，我想他快要哭了。

PS：朱蒂，你并没有写过那些令人厌烦的信件，但是却破坏你的作品。

JC：我毁坏早期作品是有一些原因的。当时，我在自己毕业的学校已经惹了一堆麻烦。受Rico Lebrun美学的影响，他们所有的人都喜欢赭石、yucky green这样让人讨厌的颜色。我开始是学习绘画，继而转向

了雕塑，只是因为我的各位男老师们憎恨我对象牙色、蓝绿色和粉红色的敏感。最终我毕业时得到了绘画和雕塑两种硕士学位。于是，当离开学校之后，我从作品中剔除掉了任何性别的暗示，并且开始创作大型的极少主义雕塑作品。但是，我当时太年轻，还不能进入艺术圈子。例如，当我的作品《彩虹皮克特（1965/2004）》在纽约的“原始结构”展展出时我竟然对此毫无所知，可是我原本应该登上飞机去参加开幕式的。后来我开始致力于创作所有这些肿胀的穹顶，一天，我请欧文·布鲁姆来看看这些作品。他所说的只有一句话：“哦，维伦多夫的维纳斯！”我的作品完全不被接受。因为沃尔特·霍普斯的缘故，我毁坏了《彩虹皮克特》，过去他常常光顾我的工作室，但他甚至拒绝看这件作品一眼，我的心都碎了。

GP：让我们谈谈历史吧，因为这在你们的作品中占据了很大的一个部分。朱蒂，你的作品是关于修正历史和转变重点的，然而，埃莉诺，你的作品是关于将历史掌握在你自己的手中并且以一种更适合你的想象的方式重新书写的。

JC：我并不认为我们的动力有什么不同。他们只是两种不同的表现方式。对于我来说，这与尝试将有关在历史上被抹去了（这是不公平的）的女性的历史信息结合到我的作品中相联系。

EA：我确实是将历史拿来讨论。我在犹太文化和布尔什维克主义之间建立起令人难以置信的联系，那时这两者都风光不再而是正要走近自己的暮年。苏联激起了我的热情。那曾经是我母亲的生活中心。我的母亲曾是波兰犹太舞台上的一位演员，同时她也是一位激情洋溢的斯大林主义者。那时，我经常上跳舞和艺术的课程，我热爱那时的每一刻。你知道，我是一个浪漫的人，在历史的中心经常是一种忧郁，因为时光已经远去。即使是滑稽可笑的——我总是在戏剧中看到讽刺的意味——它也依然是一种犹太的事物。欢笑和眼泪，悲悯和喜剧。

JC：我也同样来自一个左派的背景，我父亲对历史的激情给予我的观念是要深入观察历史，从而检验女人对历史没有做任何贡献这样的观点是不是正确的，这种观点正是我在大学时被教授的东西。此外，在那时，在博物馆或美术馆甚至一位女性也没有！（图3）

EA：书本中没有女人。例如，我记得在所读过的龚古尔兄弟的《18世纪法国画家（1859-1875）》（应为19世纪——译者注）一书中，就没有Vigee Le Brun。

JC：那正是我所谓的女性在历史中被抹杀。对一些人来说，历史能够被胁迫，而我却心怀世界能被改变的信念挺身而出。

GP：我们理所当然地认为男性艺术家经历的竞争是他们工作的一部分。但是，我确实看到在今天的女性艺术家之间也存在着许多竞争。你们对此有什么经验呢？

EA：竞争是如此重要么？我来自纽约，那是一个竞争非常激烈的舞台。在那儿的人们彼此之间充满竞争，但是对于我来



图 3 朱迪·芝加哥《枪烟》

说这不是要点。当女权主义运动在加州这里开始，它得到了支持，当然是以一种不同的方法。

JC：当我还是一名年轻艺术家时，无论何时，只要受到恶劣地对待，我便认为这仅仅是因为我是一个女人，从某种程度上说，这也是正确的。然而，我从来没有过这样的想法：那些男性艺术家有时也会遭到恶劣对待仅仅因为他们是艺术家。很长时间之后我才意识到这一点。我是一个非常天真的、理想主义的年轻女孩，当我在巴尼的小饭馆与这些家伙们一起消磨时光时，我被吓坏了，因为他们彼此之间存在令人难以置信的竞争。我总是相信一个团体中的成员应该互相支持。当我决定在我的艺术创作中进行根本的改变，并且开始勾勒如何进行女权主义的艺术实践时，我提出了一套有关相互协作和支持的价值，这与那些似乎在纽约的男、女艺术家之间所接受的东西大不相同。这也许是破坏了我与米丽亚姆之间关系的因素之一：她不但有着强烈的竞争意识，并且也同样不能想象除了竞争彼此之间还会有别的关系。后来，1979年当《晚宴》这件作品诞生之后，有一些人不能应付基于共同协作、彼此支持、感谢并且给每一个人提供空间这些女权主义原则的艺术品。这是一个完全不同的范例，它一直以来成为我的承诺——无论是在我的工作室中还是在世界中。

EA：我认为《晚宴（1974-1979）》是我们这个时代最卓越的行为艺术之一，这是我如何看待它的，作为行为艺术。

JC：谢谢你！

EA：对纽约的看法我与你差别很大，也许是因为我是以一个艺术家的身份出现，所以我没有注意到这些事情。但是让我最不痛快的事情来自一个女人。那正是我创作《100只靴子（1971-73）》的日子。那些天我在纽约参观美术馆。一天，我遇上了恰好在同一个美术馆参观的卡尔·安德烈，正当我俩聊天时，这个女人走进来了。她是一个观念艺术家，她一看到我转身就走！卡尔介绍我们认识，但她拒绝和我说话却大拍卡尔的马屁！她就是李·洛扎诺，那时我还不知道她正在进行她毕生的创作方案《决心联合一致与女人断绝关系》，在她的余生中再也不会与女人进行交谈。但是我只是在数年之后的名为“WACK”的展览上看到这件作品的一个电视剧片段才得知这些。那时我才恍然大悟：我在毫无所知的情况下成为了这件始于1971年到结束时已经持续了27年之久的艺术作品中不情愿的一部分。尽管非常有趣，但这依然是件令人厌恶的作品，我就是其中的受害者之一！

PS：让我们将注意力放在当下吧。《太平洋标准时间》是一件大事，不知何故这件事使得你们两人在许多展览中集中展示的这种对话成为可能。那《太平洋标准时间》对于你来说又是意味着什么呢?

EA：这是一个极其重要的事件。我重新发现了一些迷人的作品，尤其是在MOCA的展览“在大黑太阳之下：加州艺术1974-1981”中和在OCMA的展览“心灵状态：1970年前后的新加州艺术”中的一些作品。描述独创性很重要，我们在这里拥有自由和开放，这就是加州。我认为这件事很重要，因为我们正在挑战纽约的霸权，或者说是纽约过去所代表的形象。我们已经在这里发出了特别的声音，并且被历史所记载，这很重要。在一个更为个人的层面上说，我是通过“整形男孩们”这件作品重发现了这个效果。我在盖蒂看“太平洋标准时间：洛杉矶绘画和雕塑中的相反趋势，1950-1970”这个展览，作品太棒了！我过去常常被他们所

激怒，并且我还将他们视为敌人……

PS：那你为什么将他们视为敌人呢？

EA：他们是这样的一些人：他们的作品总是在洛杉矶的各个美术馆和博物馆被展出，但是你如果读了他们现在的访谈之后就会发现，这些人明显认为自己当时不被重视，这太滑稽了！因为在那时我认为他们已经拥有了整个世界，而我们，这些新媒体和观念艺术家们，却是人人可以踩上一脚的对象！

JC：如果《太平洋标准时间》挑战了当代艺术中占主流的男性中心叙事，那么它将会获得真正的成功。但是现在这样说还为时太早。当然，迄今为止我们在《太平洋标准时间》中所看到的是得以进入主流的各种机构和美术馆的作品不一定是最好的作品。我个人对《太平洋标准时间》怀有强烈的感情。在《晚宴》被布鲁克林博物馆永久收藏之后，我的整个事业向东方转移，我的档案文件和许多作品一起留在那里。结果是，我在加州的根被慢慢斩断了。尽管洛杉矶的艺术圈在60年代和70年代对女性来说是极其不友好的，可是仍然有一种自我革新的精神使得像我和其他不符合主流叙事的艺术家这些人能够开花结果。我也非常感激《太平洋标准时间》已经开始打破这样的观念：我过去只是作过《晚宴》这件唯一的作品。通过研究艺术史中的女性我得以知道，在艺术史中，感性地将女性的作品压缩到一个很小的部分，这种做法很普遍。《太平洋标准时间》正在为我改变这个状况，这也是我的高兴之处。

（发表于《世界美术》2013年第2期）

附录：

馆员学术活动一览表

王璜生馆长与易英教授、朱青生教授等开会研究“社会雕塑——博伊斯在中国”展览策划事宜。同日，与易英教授、余丁教授等探讨“第二届CAFAM双年展”策展事宜。2013年1月7日。

我馆学术部副主任王春辰在四川美术学院新校区小剧场做主题为“艺术的开放与独立动画”的讲座。2013年1月10日。

王璜生馆长与策展人侯瀚如、余丁教授等讨论“第二届CAFAM双年展”策展事宜。2013年1月11日。

王璜生馆长应邀出席在中国艺术研究院举行的“中国青年艺术提名奖”颁奖典礼。2013年1月14日。

王璜生馆长参加在广州时代集团的“国际单位艺术中心”举行的“首届CAFAM未来展：亚现象·中国青年艺术生态报告”（广州展）开幕仪式。2013年1月19日。

王璜生馆长组织“首届CAFAM未来展：亚现象·中国青年艺术生态报告”的部分艺术家等到世界文化遗产“开平碉楼”参观。2013年1月20日。

王璜生馆长应邀参加在时代美术馆举行的学术委员会年度会议。2013年1月22日。

我馆学术部副主任王春辰被确定为“第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆策展人，他的策展主题是“变位”。2013年2月22日。

我馆学术部副主任王春辰接受“新浪收藏”专访，介绍 “第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆筹备的更多细节。2013年2月25日。

我馆学术部副主任王春辰接受《京华时报·艺术品投资周刊》专访，介绍 “第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆展览方案的细节。他表示，此次展览对艺术家的选择是从策展主题“变位”出发，选择的参展作品反映了当下社会“变化”的过程。2013年2月28日。

唐斌副馆长出席在我院图书馆报告厅举行的“教育系统党风廉政建设工作视频会议”。2013年3月1日。

王璜生馆长与中国美术馆馆长范迪安一同主持“当代视野中的多种可能性”学术研讨会。2013年3月14日。

“千里之行——中国重点美术学院2012届毕业生优秀作品展”在石家庄美术馆开幕，我馆副馆长唐斌出席了开幕式，并致辞。2013年3月16日。

王璜生馆长在欧洲的首个个展“los.ge.ost”（游·象）在德国柏林WIE KULTUR文化传播中心特展空间Wie am WASSER盛大开幕，本次展览由中央美术学院美术馆和德国柏林WIE KULTUR文化传播中心主办。2013年3月22日。

王璜生馆长应邀在德国柏林中国驻德国大使馆举办讲座，主题为“国际艺术交流的通约性和独特性”。2013年3月23日。

王璜生馆长接受《德华世界报》、《欧洲新报》等媒体专访。同日与波兰斯德丁当代艺术馆馆长康斯坦

茨·克莱纳（Constanze Kleiner）进行会谈，交流与波兰文化互动工作。2013年3月24日。

王璜生馆长参加在武汉美术馆举行的“青春万岁：中央美术学院美术馆藏‘新中国美术的青年时代’作品专题展”开幕仪式。2013年4月2日。

王璜生馆长应邀出席全国美术工作会议。北平艺专（西画部分）获“2012年全国美术馆馆藏精品展出季”活动中被评为优秀展览。2013年4月18日。

王璜生馆长主持在中央美术学院美术馆学术报告厅举行的著名艺术家阿代尔与杨诘苍的对话会。2013年4月19日。

王璜生馆长应邀出席“2012年度当代艺术权力榜”晚会，并领取“年度展览”奖。2013年4月24日。

“无边——王璜生作品（2009-2013）”展览在浙江省美术馆5、6号展厅开幕。本次展览由中央美术学院美术馆和浙江省美术馆主办。2013年4月28日。

我馆学术部副主任王春辰抵达威尼斯，开启威尼斯中国馆布展。2013年5月17日。

王璜生馆长在广东省博物馆主讲“文化是一种精神气质：王兰若先生与广东美术”讲座。2013年5月19日。

王璜生馆长参加香港在香港举行的“艺术巴塞尔24小时”活动。2013年5月20日至21日。

王璜生馆长参加北京展洲国际艺术园区开园仪式。王璜生馆长主策划得两个展览：“中国中青年雕塑邀请展”和“德国新表现主义与当代艺术”开幕。2013年6月15日。

王璜生馆长参加由托马斯主持的国际策展人会议，并参与讨论长沙梅溪湖美术馆开馆展览方案。同时参加会议的还有：策展人侯瀚如、张颂仁、李向阳及几位国外馆长策展人。2013年6月21日至22日。

王璜生馆长应邀赴波兰考察斯德丁当代艺术馆。同日，与中国驻德国文化参赞陈平先生及朱青生教授、柏林亚洲艺术博物馆馆长CLAK先生等讨论文化交流问题。2013年6月29日。

王璜生馆长应邀在德国海德堡大学举办讲座，主题为“中国策展机制的发展与21世纪美术馆的状态”。胡素馨教授主持了本次讲座。2013年7月1日。

王璜生馆长参观法兰克福美术馆，并与该馆馆长和国际部主任一同探讨未来合作的可能性问题。双方希望将来能够在中央美术学院美术馆举办蒙克或丢勒的艺术展览。2013年7月3日。

王璜生馆长到德国威斯巴登拜访收藏家博格先生，并进一步讨论“社会雕塑：博伊斯在中国”展览事宜。2013年7月4日。

王璜生馆长在海德堡席勒画廊举办对谈会，主题是“线与当代中国画”。赵洲博士担任主持人，参与嘉宾有胡素馨教授、曾蓝莹教授等，一些海德堡大学的学生也参与讨论。2013年7月6日。

王璜生馆长在丹麦国家美术馆馆长及策展人、丹麦文化局官员等陪同下参观了丹麦国家美术馆，详细了解了丹麦国家美术馆的收藏定位和学术方向。2013年7月8日。

王璜生馆长参观了属于丹麦国家美术馆的石膏馆。2008年，在中央美院美术馆新馆开馆前，该馆代表丹

麦皇家赠送给中央美院一批石膏模型，现在存放展示在中央美术学院美术馆的石膏馆里。2013年7月8日。

王璜生馆长参观丹麦皇家艺术学院美术馆，该馆馆长接待并介绍了美术馆的情况。2013年7月10日。

“废墟——李纲水墨方式的再解组”在陕西省美术博物馆开幕。本次展览由中央美术学院美术馆和陕西省美术博物馆主办。2013年7月10日。

王璜生馆长参加在中央美术学院美术馆召开的首届北京国际摄影双年展的策展会议，与会人员还有：顾铮、李媚、荣荣、蔡萌和巴斯等。2013年7月16日。

王璜生馆长在上海博物馆做了两场讲座，主题分别是“李叔同油画与留学东洋”和“形态与观念：水墨艺术的演进”。2013年8月18日。

王璜生馆长应邀参加“侯登科纪实摄影奖”评选活动。评委还有顾铮、李媚、刘立宏、王征，主持人是于德水。2013年8月20日。

王璜生馆长参加在中央美术学院美术馆召开的“第二届CAFAM双年展”策展人与学术委员会会议，并定下主题为：“无形的手：策展作为立场”。2013年8月29日至30日。

我馆典藏部副主任李垚辰代表我馆参加在韩国光州举行的AASN CASia Atrs Space Network、亚洲艺术空间网络国际会议。2013年9月3日至5日。

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览在中央美术学院美术馆开幕，王璜生馆长主持开幕式并讲话。2013年9月7日。

唐斌副馆长应邀出席全国高校博物馆育人联盟第二次会员大学并发言。2013年9月15日。

王璜生馆长荣获“北京市优秀教育工作者”荣誉称号。2013年9月9日。

王璜生馆长应邀访问美国威廉·帕特森大学，并与大学第一副校长、艺术学院院长MOOR和副院长、美术系主任等见面交流，还向60多位学生教授介绍了中国水墨画。2013年10月2日。

王璜生馆长前往美国费城德雷塞尔大学美术馆，参加“千里之行”国际巡回展览开幕式和讲座活动。2013年10月4日。

王璜生馆长应邀参观了威廉姆斯学院美术馆、麻州当代艺术馆、克拉克学院和美术馆等。同日，在威廉姆斯学院举办讲座，向威廉姆斯学院美术史的学生交流中央美术学院美术馆和广州三年展等。2013年10月7日。

王璜生馆长应邀在威廉帕特森大学艺术学院做题为“中国水墨画的演进”的讲座。2013年10月9日。

王璜生馆长应邀在中国国家博物馆主持“时间简谱：陈琦艺术展”研讨会。2013年10月18日。

王璜生馆长应邀在湖南长沙岳麓书院论坛上做“美术馆与城市名片”的演讲。参加论坛的专家和艺术家还有托马斯、范迪安、陈建明、张晓刚、周春芽等。2013年10月20日。

我馆学术部主任王春辰参加泰特美术馆亚太艺术研究中心国际研讨会，在会上作“从变位到再访中国”为题的发言。2013年10月21日。

王璜生馆长接待美国芝加哥艺术博物馆馆长来访并会谈。2013年11月9日。

王璜生馆长参加“三亚艺术节新锐奖”评选活动。2013年11月10日。

王璜生馆长出席在中国美术馆举行的“蒋采萍从艺60周年画展”开幕式。开幕式上，我馆王璜生馆长向蒋采萍颁发捐赠证书，感谢她将创作于1996年和2002年的代表作《叶浅予先生》、《老芭蕉与小芭蕉》、《教室》捐赠给我馆，感谢她对国家美术事业的无私奉献。2013年11月13日。

王璜生馆长在河南省美术馆做题为“美术馆与当代文化”的讲座。2013年11月15日。

王璜生馆长与小汉斯在CCAA空间进行对话活动，讨论策展问题。2013年11月23日。

王璜生馆长应蒙德里安基金会的邀请，赴荷兰参观访问。此次活动期间，考察了梵高美术馆、荷兰皇家艺术博物馆、阿姆斯特丹市立美术馆、哈里斯美术馆、“DE APPLE”机构、Groninger美术馆、阿姆斯特凡的Cobro美术馆、Van Abbe 美术馆、Bonnefanten美术馆、Van Eyck 艺术学院、“文化创意学院”建筑研究中心、鹿特丹美术馆、阿姆斯特丹艺术学院等。2013年11月24日。

王璜生馆长应邀赴德国柏林霍夫曼艺术收藏馆进行学术交流。同日与著名国际策展人大卫·艾略特在霍夫曼艺术收藏馆进行对话活动，共同讨论中国水墨艺术。2013年11月29日。

王璜生馆长参加在刚落成的山东美术馆举办的“2013全国美术馆工作年会”。2013年12月13日。

我馆“馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”在文化部主办的 “2013年全国美术馆馆藏精品展出季”活动中被评为优秀展览。唐斌副馆长代表我馆上台领奖。2013年12月14日。

馆员发表论著一览表

《艺术简史》（上海人民美术出版社，2013年）作者：(美)斯托克斯塔德，柯思伦；译者：王春辰等

《艺术的民主》（中央编译出版社，2013年）作者：王春辰

《图像的政治》（中央编译出版社，2013年）作者：王春辰

《变位——中国艺术方式的威尼斯显现》[马拉蒂出版社（意大利），2013年] 作者：王春辰

《观念维新——中国当代影像简史》（中国青年出版社，2013年）作者：王春辰

《二十世纪早期视觉文化研究：以魏玛时期的德国为例》（光明日报出版社，2013）作者：郭红梅

馆员发表论文一览表

“李叔同《半裸女像》的重新发现与相关研究”（《美育学刊》2013年第4期）

作者：王璜生；李垚辰；徐研

“中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列(西画部分)”（《中国建筑装饰装修》2013年第3期）

作者：王璜生；唐斌

“解密美术馆”（《读者欣赏》2013年第4期）作者：王璜生

“社会雕塑:博伊斯在中国”（《画刊》2013年第10期）作者：王璜生
“北平艺专精品陈列(中国画部分)”（《美术文献》2013年第4期）作者：王璜生
“担负起历史重任”（《中国美术馆》2013年第5期）作者：王璜生
“知识生产：美术馆的发动机”（《中国艺术报》2013年1月9日）作者：王璜生
“触摸和体验思维之物”（《文艺报》2013年10月16日）作者：王璜生
“一方水土一方情”（《中国艺术报》2013年3月8日）作者：王璜生
“美术馆的公共性与展览——美国美术馆的一段考察”（《美术》2013年第4期）作者：王春辰
“心灵世界：构建虚拟艺术工程——关于中国独立动画的理论意义”（《东方艺术》2013年第1期）作者：王春辰
“批评的现场和学术的高度”（《美术观察》2013年第5期）作者：王春辰
“变位——中国艺术方式的威尼斯显现”（《艺术评论》2013年第10期）作者：王春辰
“艺术的未来”（《东方艺术》2013年第7期）作者：王春辰
“绘画能否思考”（《东方艺术》2013年第23期）作者：王春辰
“为什么阅读丹托?”（《颂雅风·艺术月刊》2013年第9期）作者：王春辰
“归来的否定:威尼斯之后——艺术的未知与可能性”（《东方艺术》2013年第13期）作者：王春辰
“艺术是一道题”（《东方艺术》2013年第5期）作者：王春辰
“艺术被水包围——威尼斯手记”（《东方艺术》2013年第11期）作者：王春辰
“逆推艺术研究”（《东方艺术》2013年第15期）作者：王春辰
“艺术史是一种文明”（《中国文化报》2013年2月24日）作者：王春辰
“基础与研究——从中央美术学院美术馆的几个藏品专题展览谈美术馆典藏工作资源的挖掘与整合”（《艺术空间》2013年）作者：李垚辰
“寻求发展才是关键”（《山东美术》2013年第4期）作者：李莎
“编后记”（《大学与美术馆》第4期，2013年11月）作者：蔡萌
“埃莉诺·安廷与朱蒂·芝加哥：最早的女权主义者们在工作”（《世界美术》2013年第2期）译者：郭红梅
“插画工作室”（《世界美术》2013年第3期）作者：郭红梅
“她的？关于当代青年女性雕塑艺术家的思考”（《首届当代青年女雕塑家》吉林美术出版社，2013年3月）作者：郭红梅
“渗：一种文化姿态”（《无边：王璜生作品2009-2013》中国青年出版社 2013年7月）作者：郭红梅
“新女性的雕塑力量”（《VISION》2013年第8期）作者：郭红梅


二〇一三年 六月六日 ～ 十二月一日



V 藏品动向及研究

一 2012年度收藏档案

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《妙法自然》	韩家英	2011	180 × 120	布面喷绘
2	《暧昧》海报	韩家英	2003	84 × 57	纸本印刷
3	《IN CHINA》海报	韩家英	2005	70 × 50	纸本印刷
4	《美光》海报	韩家英	1992	80.5 × 58	纸本印刷
5	《沟通》海报	韩家英	1996	85 × 60	纸本印刷
6	《头巾少女》	余本	1955	51 × 41	板面油彩
7	《树丛小屋》	余本	1978	20 × 28	纸本油彩
8	《乡间庙堂》	余本	1949	29 × 38	纸本水彩
9	《1966年五·一国际劳动节，在北京劳动人民文化宫群众演出的“海岛民兵舞”》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
10	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
11	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
12	《1966年10月1日，参加游行的群众挥舞红宝书拥向天安门》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.7	数字喷墨打印照片
13	《1966年11月3日，在天安门西观礼台各地来京的青少年见到毛主席时的表情》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
14	《1966年8月18日，在天安门前等候毛主席检阅的红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
15	《见到日夜盼望的毛主席》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.8	数字喷墨打印照片
16	《1966年10月1日，游行队伍的先前方队》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.4	数字喷墨打印照片
17	《解放军战士捧着毛主席著作行进在天安门前》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.2	数字喷墨打印照片
18	《参加接见红卫兵在天安门城楼的党和国家领导人》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49	数字喷墨打印照片
19	《1966年10月1日，涌向天安门的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.4	数字喷墨打印照片
20	《她见到了毛主席》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.4	数字喷墨打印照片
21	《毛主席到天安门城楼的西南角向群众致意》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
22	《毛主席回应群众：人民万岁！》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.5	数字喷墨打印照片
23	《在天安门前的红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨打印照片
24	《1966年11月3日，在天安门西观礼台各地来京的青少年见到毛主席时的表情》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.7	数字喷墨打印照片
25	《1966年10月1日，涌向天安门的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 51.2	数字喷墨打印照片
26	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 52.2	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
27	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.5	数字喷墨打印照片
28	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.5	数字喷墨打印照片
29	《在北大荒采石场劳动的知青，运石车上写着“备战备荒为人民”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
30	《哈军工红卫兵在串连的路上，在江西农村水利工地上为农民工宣传演出》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.3 × 51.4	数字喷墨打印照片
31	《南下串连的红卫兵在火车上进行学好毛泽东思想的宣传》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
32	《大串连时一位女红卫兵在石桥上为后续队友留下联络信》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.2 × 53.3	数字喷墨打印照片
33	《云南中甸新联大队藏族红小兵组织毛主席语录学习小组在学习》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
34	《到江西井冈山串连的红卫兵在登上黄洋界的征途中》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
35	《登上黄洋界的红卫兵高声朗读〈毛主席语录〉》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.2 × 51.2	数字喷墨打印照片
36	《到北大荒852农场的知青在进行秋收劳动》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
37	《北京的戏校红卫兵到焦庄户串连，民兵队长在为他们讲抗日战争进行地道战的故事》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
38	《北大荒知青迎着朝阳进行“早请示”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 52.3	数字喷墨打印照片
39	《北大荒知青在秋收后进行“颂扬会”，颂扬学习毛主席老三篇后的心得》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
40	《云南中甸新联大队红卫兵进行串连》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
41	《到北大荒的北京知青到湿地开发新的知青点》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
42	《红卫兵走长征路到达黄洋界》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.3 × 49.9	数字喷墨打印照片
43	《到北大荒的知青在讲用会上发言，讲学习毛主席著作后的心得》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 48.4	数字喷墨打印照片
44	《北大荒老大娘在向青年讲述日本侵略者在这里犯下的罪行》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
45	《知青们割茅草盖新房》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
46	《北大荒女知青牧马人》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 47.3	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
47	《1966年7月16日，毛主席第畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达紧跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
48	《红卫兵在天安门广场东南角画的宣传画》	翁乃强	1969年底片 2013年制作	76.4 × 50.8	数字喷墨打印照片
49	《在北京什刹海举行畅游江河的活动》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
50	《1966年7月16日，毛主席畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达要跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.3 × 51	数字喷墨打印照片
51	《1966年7月16日，毛主席畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达要跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 68	数字喷墨打印照片
52	《红卫兵在天安门广场东南角画的宣传画》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
53	《国际友人参加反修游行》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	66 × 66	数字喷墨打印照片
54	《乒乓外交：科恩与美国乒乓球队员在清华大学交流》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 51	数字喷墨打印照片
55	《毛主席纪念堂正厅》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
56	《中国女队员在赛场上为中美乒乓比赛精彩表现鼓掌》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 50.1	数字喷墨打印照片
57	《在北京工人体育场举行反苏修大会的招贴画》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	66 × 66	数字喷墨打印照片
58	《美国乒乓球应邀访问中国，成就了中美建交的乒乓外交，图为美国乒乓球队员科恩与清华大学钱伟长教授交谈》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	70.2 × 50.2	数字喷墨打印照片
59	《中国乒乓球队女队》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 51.1	数字喷墨打印照片
60	《中国乒乓球男队员在观战》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 50.1	数字喷墨打印照片
61	《1976年在北京首都体育馆举办了工农兵万人继续革命合唱大会》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	76.3 × 50.8 2	数字喷墨打印照片
62	《1976年10月24日，北京市民庆祝打倒“四人帮”胜利，一直游行到深夜》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 64.4	数字喷墨打印照片
63	《1976年10月24日，北京市民庆祝打倒“四人帮”胜利，一直游行到深夜》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
64	《国庆游行的文娱方阵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
65	《北京东长安街的大字报与卖小报的盛况》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
66	《1970年10月1日，天安门广场之夜》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	66 × 65.8	数字喷墨打印照片
67	《国庆之夜红卫兵在天安门广场欢庆》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
68	《国庆游行花车》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
69	《北京天安门举行打倒“四人帮”胜利大会，群众举着毛主席和华国锋同志的画像》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨打印照片
70	《音乐工作者在天安门广场教群众唱歌》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
71	《北京天安门举行打倒“四人帮”胜利大会》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨打印照片
72	《1966年10月1日》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.4	数字喷墨打印照片
73	《红卫兵毛泽东思想宣传队在天安门广场宣传演》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 61.5	数字喷墨打印照片
74	《1977年9月9日，毛主席纪念堂落成，纪念堂夜景》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.1 × 54.8	数字喷墨打印照片
75	《高举毛主席画像的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49.2	数字喷墨打印照片
76	《文革时期山东棉区所见》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
77	《河北省海河流域霜县麦收时农村小学生参加劳动》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
78	《山东渔村渔民学习毛主席语录》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
79	《河南辉县农民在县委书记郑永和带领下治理农田水利、交通，改造建设工程，这是农民到洪州城农地时的情景》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
80	《北京西单路口拍摄的从塞外草原赶往大红门的羊群》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.2 × 48.4	数字喷墨打印照片
81	《广州电业局女子带电作业班在进行高压线带电作业》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	68 × 55.8	数字喷墨打印照片
82	《广州电业局女子带电作业班在进行高压线带电作业》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨打印照片
83	《海南女民兵》	翁乃强	1975年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
84	《毛泽东号机车司机长在开车》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.2	数字喷墨打印照片
85	《1971年10月1日天坛举行庆祝中华人民共和国22周年纪念大会》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.2 × 51.8	数字喷墨打印照片
86	《獐子岛38号渔船在海上捕虾》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
87	《“九大”后，林彪当选毛主席的接班人，图为美院师生游行队伍》	翁乃强	1969年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
88	《艺校红卫兵在创作群雕》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49.8	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
89	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 52.4	数字喷墨打印照片
90	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 52.5	数字喷墨打印照片
91	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.3 × 49.7	数字喷墨打印照片
92	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨打印照片
93	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50.2	数字喷墨打印照片
94	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨打印照片
95	《1966年11月25日 毛泽东主席在叶剑英同志陪同下第八次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
96	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 53	数字喷墨打印照片
97	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 53	数字喷墨打印照片
98	《海军女兵高举毛主席语录的游行队伍》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
99	《美院雕塑系教授曹春生、司徒兆光、赵瑞英为张志新塑像，请张志新妹妹张志勤提意见》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨打印照片
100	《1964年10月，中国第一颗原子弹爆炸成功》	翁乃强	1964年底片 2013年制作	76.4 × 50.5	数字喷墨打印照片
101	《1966年12月，中国第一颗氢弹试验爆炸成功》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 51.8	数字喷墨打印照片
102	《黄洋界》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 44.4	数字喷墨打印照片
103	《1966年北京北海团城的大字报》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨打印照片
104	《毛主席接见红卫兵时在天安门城楼参加大会的党和国家领导人》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨打印照片
105	《成立广东省革命委员会在顺德农村为村民发送“红宝书”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨打印照片
106	《广东农村家家户户设立宝书台》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	67.3 × 51	数字喷墨打印照片
107	《1972年上海环保工作者测水》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨打印照片
108	《邱杨》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
109	《翁嵘在跳舞》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
110	《云南中甸》（香格里拉）	翁乃强	1970年制作	6.9 × 5	明胶银盐照片
111	《北京十渡》	翁乃强	1989年制作	20.9 × 13.8	明胶银盐照片
112	《121辽宁海城地震后，人们在抢修水库堤坝》	翁乃强	1975年制作	23.8 × 13.5	明胶银盐照片
113	《司徒兆光为非洲留学生上人体雕塑课》	翁乃强	1989年制作	23.4 × 15.8	明胶银盐照片
114	《日本画家加山又造为美院国画系学生上课》	翁乃强	1989年制作	20.3 × 13.5	明胶银盐照片
115	《凌子峰导演》	翁乃强	1988年制作	13.6 × 9.8	明胶银盐照片
116	《张仃教授》	翁乃强	1978年制作	13.9 × 11.7	明胶银盐照片
117	《1976年4月4日，悼念周总理》	翁乃强	1976年制作	24.5 × 11.6	明胶银盐照片
118	《家庭照，越华一家人》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
119	《长安街汽车站》	翁乃强	1982年制作	14.8 × 9.6	明胶银盐照片
120	《翁嵘、翁铮》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
121	《吴作人、萧淑芳与他们的学生们》	翁乃强	1986年制作	16.1 × 11.1	明胶银盐照片
122	《曾竹韶老师》	翁乃强	1976年制作	16.3 × 10.7	明胶银盐照片
123	《翁嵘照相》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
124	《常沙娜教授》	翁乃强	1994年制作	22.3 × 15	明胶银盐照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
125	《吴作人院长在作画》	翁乃强	1990年制作	19.3 × 13.8	明胶银盐照片
126	《天安门观礼台下，北京第一家私营商店》	翁乃强	1979年制作	20.7 × 14.1	明胶银盐照片
127	《北京十渡》	翁乃强	1989年制作	24 × 14.3	明胶银盐照片
128	《版画系摄影班在上速写课》	翁乃强	1993年制作	28.7 × 19.2	明胶银盐照片
129	《版画系摄影班在画人体速写》	翁乃强	1993年制作	28.3 × 19	明胶银盐照片
130	《加拿大美术家介绍加拿大美术》	翁乃强	1995年制作	30 × 20.3	明胶银盐照片
131	《司徒兆光在指导学生》	翁乃强	1994年制作	28.7 × 19	明胶银盐照片
132	《校领导检查教学》	翁乃强	1994年制作	29 × 22	明胶银盐照片
133	《“美院世纪展”贵宾与院教工合影》	翁乃强	1992年制作	30.2 × 20	明胶银盐照片
134	《萧淑芳教授》	翁乃强	1978年制作	29.4 × 23.7	明胶银盐照片
135	《老美院“U字楼”版画系与雕塑系办公室外》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
136	《吴作人院长在作画》	翁乃强	1990年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
137	《叶浅予教授》	翁乃强	1992年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
138	《吴作人、詹建俊、黄永玉谈“牛”》	翁乃强	1986年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
139	《在中国画院成立大会上作画的李可染》	翁乃强	1981年底片 2013年制作	40.1 × 27.1	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
140	《老美院大门（校尉胡同5号）》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
141	《康克清到美院看雕塑〈八女投江〉》	翁乃强	1985年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨打印照片
142	《新美院一角》	翁乃强	2002年底片 2013年制作	15.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
143	《老美院大门（校尉胡同5号）》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
144	《朱乃正教授在课上》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
145	《校尉胡同5号老美院大门》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
146	《美院油画系在研讨教学》	翁乃强	1993年底片 2013年制作	40.1 × 27.1	数字喷墨打印照片
147	《老美院》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
148	《老美院版画系铜版工作室》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨打印照片
149	《老美院石版工作室》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨打印照片
150	《恢复高考〈在考场上〉》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	20.7 × 14.1	明胶银盐照片
151	《马踏飞燕》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76 × 62	数字喷墨打印照片
152	《詹建俊》（91/99）	靳尚谊	2012	77.2 × 80.4	综合版画

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
153	《甘南藏女》（91/99）	靳尚谊	2012	47×57	综合版画
154	《高原情》（91/99）	靳尚谊	2012	47.5×58.3	综合版画
155	《双人体》（91/99）	靳尚谊	2012	95.3×87.9	综合版画
156	《梳理》（91/99）	靳尚谊	2012	73.3×78.5	综合版画
157	《宝物》系列之二	施明鸿	2013	7×8×1	首饰设计
158	《宝物》系列之一	施明鸿	2013	3×3×1	首饰设计
159	《知竹常乐》	王喆	2013	180×65×65	综合材料
160	《知竹常乐2:1模型》	王喆	2013	90×30×5	综合材料
161	《鸟》1	郑敏	2013	尺寸不定	综合材料
162	《鸟》2	郑敏	2013	尺寸不定	综合材料
163	《鸟》3	郑敏	2013	尺寸不定	综合材料
164	《异位1》	游宇	2013	96×122	水印版画
165	《记忆之永远的失去》	孟祥霞	2013	130×200	布面油彩
166	《碎片》	朱莉	2013	15×20（尺寸可变）	丝网版画
167	《色》系列No.Ⅲ-1	崔鹂 CHOI-RXE	2013	140×70	水印版画
168	《色》系列No.Ⅲ-3	崔鹂 CHOI-RXE	2013	140×70	水印版画

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
169	《色》系列No.Ⅲ-4	崔鹏 CHOI-RXE	2013	140×70	水印版画
170	《色》系列No.Ⅲ-13	崔鹏 CHOI-RXE	2013	140×70	水印版画
171	《无题》	朴美丽	2013	64×160	综合材料
172	《通向远方之二》	邱飞	2013	60×91	木刻综合材料
173	《通向远方之五》	邱飞	2013	60×91	木刻综合材料
174	《虫》	吴梦诗	2013	220×300	动态装置
175	《生长》	王珅	2013	60×75	铜版单色
176	《春》	王珅	2013	60×75	铜版单色
177	《小千世界》	伍琳	2013	95×120	木版单色
178	《听禅》	黄鸣芳	2013	77×108	丝网套色
179	《向右看齐》系列之一	李军	2013	85×60	木版单色
180	《向右看齐》系列之三	李军	2013	85×60	木版单色
181	《冷血动物》系列之二	田琦	2013	50×40	综合材料
182	《冷血动物》系列之三	田琦	2013	50×40	综合材料
183	《聚集的大多数》	鞠婷	2013	不等	布面丙烯
184	《粉红冰块》	王欣	2013	120×80	综合材料
185	《你好吗》	杜鹏骄	2013	200×200	布面油彩
186	《水》	高超	2013	170×300	布面油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
187	《和平的声音》	郑成俊 JEONG SEONG JOON	2013	87×200，时长：8’	布面油彩、新媒体艺术
188	《P.H》之三	苏艺	2013	50×150×2件	混合性水性材料漆
189	《幻》系列之一	韩亚菲	2013	180×180	布面油彩
190	《冬天——人物肖像系列》	李想	2013	120×150	布面油彩
191	《我感到桌子是一种不必要的障碍横在我的头发和这个悲伤的陌生人的手之间》	鲁秋墨	2013	100×300，170×300	布画油彩
192	《糖尼boy》之二	张生华	2013	110×80	布面油彩
193	《名山入海》	李宁	2013	44×40×4	纸本水墨
194	《名山入海》	李宁	2013	44×40×4	纸本水墨
195	《名山入海》	李宁	2013	44×40×4	纸本水墨
196	《名山入海》	李宁	2013	44×40×4	纸本水墨
197	《重回故园》系列之一	黄三胜	2013	220×100	综合材料
198	《时光驿站》	谭斐	2013	210×315	纸本水墨
199	《蜉蝣楚楚》	周晓路	2013	220×100	综合材料
200	《惊蛰》系列之四、之五	周璐	2013	223×77×2	纸本水墨
201	《山境系列之一：虎丘剑池》	邱丽娟	2013	188×55	纸本水墨
202	《日出》	郑格	2013	230×250	纸本水墨
203	《文明接力》	刘利波	2013	200×200	绢本重彩
204	《路边的树》1	李洋	2013	39×29	石版手绘

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
205	《路边的树》2	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
206	《路边的树》3	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
207	《路边的树》4	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
208	《路边的树》5	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
209	《路边的树》6	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
210	《路边的树》7	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
211	《路边的树》8	李洋	2013	39 × 29	石版手绘
212	《园中风景》	戴怡添	2013	150 × 120 × 2件	布面油彩
213	《苏和》	刘恺	2013	70 × 70 × 130	综合材料
214	《空巢-4》	金孝淑	2013	120 × 30 × 25	综合材料
215	《毛主席像》	王伟	2013	89 × 60 × 70	铸铜雕塑
216	《这个世界清静了》	李展	2013	100 × 40 × 25	木雕
217	《苏州园林系列之二》	孙勇	2013	75 × 215	纸本水墨
218	《梦宴》	王之言	2013	200 × 300	纸本水墨
219	《山水》	周名德	2013	97 × 180	纸本水墨
220	《版纳风情一》	闫媛园	2013	248 × 62	纸本水墨
221	《版纳风情四》	闫媛园	2013	248 × 62	纸本水墨
222	《行书创作》	刘其龙	2013	283 × 56	绢本墨笔
223	《行草创作》	付珊珊	2013	295 × 73	纸本墨笔
224	《束》	鲁楠	2013	190 × 65 × 50	综合材料
225	《弧》	刘韩	2013	75 × 70 × 65	不锈钢

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
226	《契息》	国振斌	2013	尺寸可变	综合材料
227	《节气赋》1	张婧雅	2013	80 × 80	绢本喷绘
228	《节气赋》2	张婧雅	2013	80 × 80	绢本喷绘
229	《节气赋》3	张婧雅	2013	80 × 80	绢本喷绘
230	《入口》1	郄莉	2013	6 × 7 × 4	综合材料
231	《入口》2	郄莉	2013	6 × 7 × 4	综合材料
232	《开合之间》	吴同	2013	12 × 16	金属银
233	《水卷——“漫游”雨具》2	刘著名	2013	85 × 67 × 54	综合材料
234	《水卷——“漫游”雨具》1	刘著名	2013	85 × 67 × 54	综合材料
235	《微笑的女孩》	杨松	2013	48 × 33 × 22	泥塑
236	《尘埃落定DustoDust》视频	杨松	2013	58’51”	视频影像
237	《马头》	杜英奇	2013	75 × 40 × 45	综合材料
238	《觑》	许载舟	2013	92 × 44 × 4	布面油彩
239	《自我净化》	徐宁歆	2013	40 × 50 × 3、 150 × 244	综合材料
240	《窥》	史成栋	2013	342 × 205	布面油彩
241	《专注系列之一》	贺英伦	2013	150 × 130	布面油彩
242	《觅……》	赵宁	2013	66 × 40， 29 × 58.5， 71 × 38	凹版
243	《夜游之二》	韩青臻	2013	122 × 122	纸本
244	《水中曲》系列1	郭军	2013	49 × 39.5	墨池法、拼贴

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
245	《水中曲》系列 2	郭军	2013	49 × 39.5	墨池法、拼贴
246	《水中曲》系列 3	郭军	2013	49 × 39.5	墨池法、拼贴
247	《水中曲》系列 4	郭军	2013	49 × 39.5	墨池法、拼贴
248	《墨池法》视频	郭军	2013		视频影像
249	《窗口里的晚餐》	孟松林	2013	6’21”	视频影像
250	《眩惑》系列之一	李慕华	2013	28.5 × 28.5	石版画
251	《眩惑》系列之二	李慕华	2013	25 × 24	石版画
252	《眩惑》系列之三	李慕华	2013	27 × 27	石版画
253	《眩惑》系列之七	李慕华	2013	24 × 24	石版画
254	《“葵”之一》	王子今	2013	123 × 121	木版单色
255	《“葵“之三》	王子今	2013	123 × 130	木版单色
256	《一棵沉默的树NO.2》	周腾蛟	2013	54.5 × 46.5	木版画
257	《一棵沉默的树NO.3》	周腾蛟	2013	44.5 × 54	木版画
258	《一棵沉默的树NO.5》	周腾蛟	2013	55 × 45	木版画
259	《生命的幻象・孕之一》	罗艳	2013	27.5 × 24	木刻版画
260	《生命的幻象・孕之二》	罗艳	2013	29.5 × 22	木刻版画
261	《生命的幻象・孕之三》	罗艳	2013	33.5 × 32.5	木刻版画
262	《童年系列》	李欢	2013	23 × 27， 28 × 19.5， 9 × 7.5，6 × 5， 6 × 5，8 × 4.7， 9 × 8，11 × 5.3， 9.7 × 8.5， 9.3 × 19	木刻版画

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
263	《灵魂的虚实》	魏嘉明	2013	90 × 120	综合材料
264	《灵魂的虚实》	魏嘉明	2013	90 × 120	综合材料
265	《灵魂的虚实》	魏嘉明	2013	90 × 120	综合材料
266	《一间北房·电子读物》	张传祥	2013	38’	影像
267	《隐秘3》	孔祥云	2013	30 × 30	纸本素描
268	《隐秘4》	孔祥云	2013	30 × 30	纸本素描
269	《遇·灵》	陈锐	2013	100 × 100	木板坦培拉
270	《遇·灵》	陈锐	2013	37.5 × 37.5	木板坦培拉
271	《麻虎系列之——梦一场》	兰岚	2013	150 × 150	布面综合材料
272	《理想国——寂念》《《理想国——融》《理想国——柱1》《《理想国——柱2》《理想国——破》	于雨田	2013	20 × 80， 20 × 80， 20 × 20， 20 × 20，20 × 20	木板综合材料
273	《无题2号》	陈亚楠	2013	200 × 130	布面油彩
274	《那个世界》	左振杰	2013	400 × 100	布面 综合材料
275	《缝出来的家具》	王亮	2013	60 × 60 × 75	棉布
276	《头像》	奥弗·勒路石（以色列）	2013	高32厘米	泥塑
277	《眩惑》系列之八	李慕华	2013	27 × 27	石版单色
278	《银鬃马与水兵》	于凡	2008	242 × 250 × 76	综合材料
279	《时间简史》	陈琦	2010	60 × 45 × 4	纸本

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
280	《窗前菊花》(1/4)	李宏仁	1955	28 × 35.5	石版喷雾
281	《旧城早晨》	李宏仁	1955	27.5 × 39.5	石版套色
282	《老人像》(1/3)	李宏仁	1955	25.5 × 35	石版单色
283	《草垛》(6/10)	李宏仁	1960	88 × 65.5	石版单色
284	《湖岸柳色》	李宏仁	1980	27 × 39	石版单色
285	《稻田》（1/3)	李宏仁	1963	27 × 39	石版单色
286	《总理逝世》	李宏仁	1979	37.5 × 50	石版单色
287	《老人像》(3/5)	李宏仁	1978	26 × 27	石版单色
288	《赵一曼》(6/10)	李宏仁	1981	52 × 34	石版套色
289	《石版工作室》(4/4)	李宏仁	1982	29.5 × 15	石版单色
290	《童年》(4/10)	李宏仁	1981	45 × 34	石版套色
291	《少女像》(8/11)	李宏仁	1981	54.5 × 39.5	石版套色
292	《迎春》(2/14)	李宏仁	1981	39 × 54	石版套色
293	《湖边小船》(1/3)	李宏仁	1983	56 × 76.5	石版套色
294	《阳光》(3/5)	李宏仁	1983	56 × 76.5	石版套色
295	《大连造船厂速写》	李宏仁	1984	39 × 54.5	纸本铅笔
296	《大连造船厂速写》	李宏仁	1984	63 × 43	纸本铅笔
297	《大连造船厂速写》	李宏仁	1984	35.5 × 78	纸本铅笔
298	《旭日东升》(1/14)	李宏仁	1984	79 × 54.5	石版套色
299	临摹作品（船、黑烟）	李宏仁	1958-1960	31 × 42	石版单色
300	临摹作品（造船厂）	李宏仁	1958-1960	35 × 42	石版单色

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
301	《女人体》(5/12)	李宏仁	1988	28.5 × 38	石版单色
302	《石版工作室》(7/29)	李宏仁	1993	27.5 × 38.5	石版单色
303	《阳光下的紫叶》(A/P)	李宏仁	1990	79 × 57.5	石版套色
304	《我的英国朋友像》(A/P)	李宏仁	1983	56 × 76.5	石版单色
305	《绿茵》(8/25)	李宏仁	1994	29 × 38	石版套色
306	《穷人》连环画系列（共22张）	李宏仁	1981	79 × 54	石版单色
307	《封胶和涂抹沥青的步骤方法规程图解》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
308	《腐蚀所用的药品材料和腐蚀步骤规程图解》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
309	《光面版墨画的制版方法》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
310	《画稿定稿和转到石版版面的规程，及石版药墨的研磨方法》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
311	《石版铅笔在砂目版的制版规程》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
312	《石版印刷机部件结构图》	李宏仁	1970年代	54 × 39	纸本墨笔
313	《点燃的游行》	王春犁	2013	27 × 25 × 10	综合材料
314	《白夜沉思》	王春犁	2013	27 × 24.5 × 17	等综合材料
315	《甚至联想到未来的杜尚的历史》	王春犁	2013	24 × 42 × 22	等综合材料
316	《不被注册的城市》NO.7	蒋鹏奕	2010	150 × 207	彩色照片
317	《不被注册的城市》NO.8	蒋鹏奕	2010	150 × 208	彩色照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
318	《OH，NO之一》	曹晖	2011-2012	58 × 33 × 26 × 22	综合材料
319	《叶浅予先生》	蒋采萍	2013	67 × 67	纸本设色
320	《教室》	蒋采萍	2013	160 × 160	纸本设色
321	《大芭蕉与小芭蕉》	蒋采萍	2013	160 × 161	纸本设色
322	《流莹》	秦璞	1995	66 × 40 × 15	综合材料
323	《逐季》	秦璞	1995	66 × 40 × 15	综合材料
324	《雅安-雅安》	孙景波 王颖生	2012	250 × 650	纸本素描
325	《趋光·曾经打开的门》	李辰	2013	162 × 114	综合材料
326	《凡鱼》	李帆	2006	250 × 90	布面丙烯
327	《石版系列人物》1	刘丽萍	2013	20 × 15	石版、柯罗版
328	《石版系列人物》2	刘丽萍	2013	20 × 15	石版、柯罗版
359	《石版系列人物》3	刘丽萍	2013	20 × 15	石版、柯罗版
330	《豆腐》	贾涤非	2012	50 × 60 × 4	布面油彩
331	《赤岩》	杨澄	2013	130 × 210	综合材料
332	《旷日》	陈淑霞	2011	180 × 305	布面油彩
333	《茶马古道——滇藏路上的马帮》	廖勤	2012	93 × 243	纸本水墨
334	《痛》	章燕紫	2013	97 × 247	纸本水墨
335	《欲望的青春》	乔晓光	2009	96 × 177	纸本水墨
336	《古镇桥头》	孙家钵	2013	35.9 × 92 × 42.6	铸铜
337	《篆书四言对联》	徐海	2010	136 × 34 × 2	宣纸墨笔

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
338	《他们知道自己的身份》	姜杰	2006	尺寸不定	综合材料
339	《杜尚，小便斗，喷泉》	强勇	2013	50 × 40 × 30	玻璃钢上色
340	《无题》	刘文涛	2009	200 × 200	布上铅笔
341	《游·象系列》9	王璜生	2011	123 × 125	纸本水墨
342	《景观——景山》	周吉荣	2013	50 × 60	综合颜料
343	《景观——天坛》	周吉荣	2013	60 × 75	综合颜料
344	《景观——鼓楼》	周吉荣	2013	75 × 60	综合颜料
345	《景观——碑》	周吉荣	2013	60 × 75	综合颜料
346	《璀璨/韵》	赵斌	2011-2012	50 × 15 × 30	漆器
347	《北京ICOGRADA世界设计大会相关设计》1	何君	2009	尺寸不一	海报 册页 徽章 环保袋等
348	《北京ICOGRADA世界设计大会相关设计》2	何君	2009	尺寸不一	海报 册页 徽章 环保袋等
349	《度过NO.1》	康剑飞	2012	103 × 82.5	木刻
350	《我的城邦》	周至禹	2013	28 × 44 × 27 展开长度不小于600	作者自创小说及木刻插图读本
351	《三角体集合》	吕智强	2012	55 × 88	纸本水彩
352	《立方体集合》	吕智强	2012	55 × 88	纸本水彩
353	《黄河纤夫》	陆阳	2008	20 × 30	布面油彩
354	《渡》	陆阳	2008	20 × 30	布面油彩
355	《自言自语》	彦风/吴帆	2013	尺寸不定	多媒体装置
356	《雪后访梅图》	姚璐	2012	137 × 97	艺术微喷

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
357	《世界小极了》1、2、3、4	周岚	2013	176 × 58 × 2	艺术微喷
358	《暮》	王伟	2013	89 × 60 × 70	青铜、木
359	《慢性》	卢征远	2011-2013	尺寸可变	黑色大理石
360	《溪山清秋之一》	王子锟	2012	300 × 120	纸本水墨
361	《春和景明》	马晓腾	2011	146 × 240	布面丙烯
362	《五花马》	吕胜中	2013	140 × 110	数码微喷
363	《被缚的奴隶》	王华祥	2008	300 × 200	布面油彩
364	《宁东综合楼设计》	吕品晶	2008	尺寸不定	模型、照片等
365	《理想#理想》	孟君毅	2013	160 × 361	纸本水粉、书等
366	《历史这间系列》1	於飞	2013	120 × 150	彩色照片
367	《历史这间系列》2	於飞	2013	120 × 150	彩色照片
368	《白墙》	孙逊	2013	220 × 310	综合材料
369	《节气赋》4	张婧雅	2013	80 × 80	绢本微喷
370	《囚》系列之留守儿童	王蕊	2013	22.5 × 15	木版套色

二 藏品陈列展览

青春万岁：中央美术学院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展

展 览 时 间：2013年1月18日至2013年2月26日；2013年3月26日至2013年5月12日；
2013年5月27日至2013年6月27日

展 览 地 点：中国美术馆、武汉美术馆、石家庄美术馆

主 办 机 构：中国美术馆

联合主办机构：上海美术馆/江苏美术馆/广东美术馆/陕西省美术博物馆/湖北美术馆/深圳关山月美术馆/北京画院美术馆/中央美术学院美术馆/浙江美术馆

参 展 藏 品：52件（详见下文表格内容）

展 览 介 绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《拐杖的老人王大爷》	靳尚谊	1956	71.6 × 61.3	铅笔纸本
2	《场院（创作稿）》	魏传义	1957	69 × 67	布面油彩
3	《地下工作者》	侯一民	1957	210 × 176	布面油彩
4	《钢铁工人》	俞云阶	1957	143 × 72	布面油彩
5	《孤儿（原名：中朝一家）》	高虹	1957	139 × 160	布面油彩
6	《起家》	詹建俊	1957	140 × 348	布面油彩
7	《远方来信》	汪诚义	1957	144 × 228	布面油彩
8	《十三陵雷雨》	艾中信	1958	100 × 138	布面油彩
9	《收获歌》	袁运生	1959	110 × 209	布面油彩
10	《雪后老屋》	朱乃正	1960	13.5 × 17.7	板面油彩
11	《晨》	李秀实	1961	101 × 301	布面油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
12	《夯歌》	王文彬	1962	156 × 320	布面油彩
14	《因特纳雄维尔一定要实现（宁死不屈）（国际歌）》	闻立鹏	1963	243 × 199	布面油彩
15	《下战表》	徐启雄	1960	95 × 154	纸本设色
16	《文姬归汉》	范曾	1962	98 × 272	绢本设色
17	《清晨》	周思聪	1963	80 × 119	绢本设色
18	《保卫世界和平签名》	邓澍	1950	127 × 189	绢本设色
19	《群英会上赵桂兰》	林岗	1950	176.5 × 213.5	纸本设色
20	《收获季节》	郑爽	1962	32 × 23	石版套色
21	《窑前日色》	钟涵	1962	32 × 24	纸本油彩
22	《摔跤图》	胡勃	1980	49 × 575	绢本设色
23	《迎亲图》	杨刚	1980	36 × 542	绢本设色
24	《造车图》	朱振庚	1980	79 × 426	纸本墨笔
25	《洗发女》	陈丹青	1980	54 × 68	布面油彩
26	《阿佤山人》	孙景波	1980	180 × 100 × 5	布面油彩
27	《男人体》	杨飞云	1981	120 × 80	布面油彩
28	《我的老家沂蒙山之一给娘捎个信》	王沂东	1982	184 × 170	布面油彩
29	《布里亚特婚礼》	刘大为	1980	72 × 223	绢本设色
30	《画家蒋兆和》	韩国榛	1980	133 × 192	纸本设色
31	《青铜时代》	聂鸥	1980	123 × 225	纸本设色

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
32	《三联幅之一黄河怒》	杨力舟、王迎春	1980	235 × 125	纸本设色
33	《三联幅之二黄河在咆哮》	杨力舟、王迎春	1980	235 × 305	纸本设色
34	《三联幅之三黄河愤》	杨力舟、王迎春	1980	235 × 125	纸本设色
35	《何时了》	广军	1980	44 × 60	木版设色
36	《搬家》	吴长江	1982	66 × 90	石版单色
37	《两个小藏孩》	吴长江	1982	68 × 88	石版单色
38	《晨》	谭平	1984	52 × 52	布面丙烯
39	《灯光之六》	孙为民	1986	100 × 80.3	布面油彩
40	《川》	喻红	1988	130 × 140	布面油彩
41	《冥系列1》	王玉平	1989	190 × 150	布面油彩
42	《小城一瞥》	曹力	1989	80 × 90	布面油彩
43	《发廊系列-1》	申玲	1990	150 × 190	布面油彩
44	《时空一击》	唐晖	1991	244 × 362	板面油彩
45	《油漆工》	刘小东	1991	160 × 91	布面油彩
46	《鲁南人家》	田黎明	1991	83 × 110	纸本设色
47	《一条大河》	徐冰	1987	53 × 73.5	木版单色
48	《有山的地方》	徐冰	1988	53 × 72.5	木版单色
49	《高原系列之二》	王华祥	1988	51 × 76	木版套色
50	《寂静的小镇（之一）》	苏新平	1989	53 × 68	石版单色

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
51	《寂静的小镇（之三）》	苏新平	1991	53×68	石版单色
52	《1995.13》	方力钧	1995	92×63	木版单色

芳草长亭：李叔同油画珍品研究展

展览时间：2013年3月1日至2013年4月25日

展览地点：中央美术学院美术馆2A展厅

主办机构：中国中央美术学院

协办机构：日本东京艺术大学

承办机构：中国中央美术学院美术馆

参展藏品：1件（详见下文表格内容）

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《半裸女像》	李叔同	约1909	91×116.5	布面油彩

记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展

展览时间：2013年5月31日至2013年6月19日

展览地点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院美术馆

参展藏品：143 件（详见下文表格内容）

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《1966年五·一国际劳动节，在北京劳动人民文化宫群众演出的“海岛民兵舞”》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
2	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
3	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
4	《1966年10月1日，参加游行的群众挥舞红宝书拥向天安门》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.7	数字喷墨 打印相片
5	《1966年11月3日，在天安门西观礼台各地来京的青少年见到毛主席时的表情》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
6	《1966年8月18日，在天安门前等候毛主席检阅的红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
7	《见到日夜盼望的毛主席》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.8	数字喷墨 打印相片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
8	《1966年10月1日，游行队伍的先前方队》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.4	数字喷墨 打印相片
9	《解放军战士捧着毛主席著作行进在天安门前》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.2	数字喷墨 打印相片
10	《参加接见红卫兵在天安门城楼的党和国家领导人》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49	数字喷墨 打印相片
11	《1966年10月1日，涌向天安门的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.4	数字喷墨 打印相片
12	《她见到了毛主席》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.4	数字喷墨 打印相片
13	《毛主席到天安门城楼的西南角向群众致意》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
14	《毛主席回应群众：人民万岁！》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.5	数字喷墨 打印相片
15	《在天安门前的红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨 打印相片
16	《1966年11月3日，在天安门西观礼台各地来京的青少年见到毛主席时的表情》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.7	数字喷墨 打印相片
17	《1966年10月1日，涌向天安门的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 51.2	数字喷墨 打印相片
18	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 52.2	数字喷墨 打印相片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
19	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.5	数字喷墨 打印相片
20	《1966年8月18日，毛主席首次接见红卫兵，红卫兵挥动手中的小红书，高呼毛主席万岁》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.5	数字喷墨 打印相片
21	《在北大荒采石场劳动的知青，运石车上写着“备战备荒为人民”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
22	《哈军工红卫兵在串连的路上，在江西农村水利工地上为农民工宣传演出》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.3 × 51.4	数字喷墨 打印相片
23	《南下串连的红卫兵在火车上进行学好毛泽东思想的宣传》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
24	《大串连时一位女红卫兵在石桥上为后续队友留下联络信》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.2 × 53.3	数字喷墨 打印相片
25	《云南中甸新联大队藏族红小兵组织毛主席语录学习小组在学习》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
26	《到江西井冈山串连的红卫兵在登上黄洋界的征途中》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
27	《登上黄洋界的红卫兵高声朗读〈毛主席语录〉》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.2 × 51.2	数字喷墨 打印相片
28	《到北大荒852农场的知青在进行秋收劳动》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印相片
29	《北京的戏校红卫兵到焦庄户串连，民兵队长在为他们讲抗日战争进行地道战的故事》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
30	《北大荒知青迎着朝阳进行“早请示”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 52.3	数字喷墨 打印相片
31	《北大荒知青在秋收后进行“颂扬会”，颂扬学习毛主席老三篇后的心得》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
32	《云南中甸新联大队红卫兵进行串连》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
33	《到北大荒的北京知青到湿地开发新的知青点》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
34	《红卫兵走长征路到达黄洋界》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	76.3 × 49.9	数字喷墨 打印相片
35	《到北大荒的知青在讲用会上发言，讲学习毛主席著作后的心得》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 48.4	数字喷墨 打印相片
36	《北大荒老大娘在向青年讲述日本侵略者在这里犯下的罪行》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
37	《知青们割茅草盖新房》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印相片
38	《北大荒女知青牧马人》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 47.3	数字喷墨 打印相片
39	《1966年7月16日，毛主席畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达緊跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印相片
40	《红卫兵在天安门广场东南角画的宣传画》	翁乃强	1969年底片 2013年制作	76.4 × 50.8	数字喷墨 打印相片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
41	《在北京什刹海举行畅游江河的活动》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印相片
42	《1966年7月16日，毛主席畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达要跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.3 × 51	数字喷墨 打印相片
43	《1966年7月16日，毛主席畅游长江从此每年到此日子各地群众组织游泳活动，表达要跟毛主席在大风大浪中前进的决心》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 68	数字喷墨 打印相片
44	《红卫兵在天安门广场东南角画的宣传画》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印相片
45	《国际友人参加反修游行》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	66 × 66	数字喷墨 打印相片
46	《乒乓外交：科恩与美国乒乓球队员在清华大学交流》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 51	数字喷墨 打印相片
47	《毛主席纪念堂正厅》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印相片
48	《中国女队员在赛场上为中美乒乓比赛精彩表现鼓掌》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 50.1	数字喷墨 打印相片
49	《在北京工人体育场举行反苏修大会的招贴画》	翁乃强	1967年底片 2013年制作	66 × 66	数字喷墨 打印相片
50	《美国乒乓球应邀访问中国，成就了中美建交的乒乓外交，图为美国乒乓球队员科恩与清华大学钱伟长教授交谈》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	70.2 × 50.2	数字喷墨 打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
51	《中国乒乓球队女队》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 51.1	数字喷墨 打印照片
52	《中国乒乓球男队员在观战 》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.3 × 50.1	数字喷墨 打印照片
53	《1976年在北京首都体育馆举办了工农兵万人继续革命合唱大会 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	76.3 × 50.8 2	数字喷墨 打印照片
54	《1976年10月24日，北京市民庆祝打倒“四人帮”胜利，一直游行到深夜 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 64.4	数字喷墨 打印照片
55	《1976年10月24日，北京市民庆祝打倒“四人帮”胜利，一直游行到深夜 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印照片
56	《国庆游行的文娱方阵 》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印照片
57	《北京东长安街的大字报与卖小报的盛况 》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
58	《1970年10月1日，天安门广场之夜》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	66 × 65.8	数字喷墨 打印照片
59	《国庆之夜红卫兵在天安门广场欢庆》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印照片
60	《国庆游行花车 》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
61	《北京天安门举行打倒“四人帮”胜利大会，群众举着毛主席和华国锋同志的画像 》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨 打印照片
62	《音乐工作者在天安门广场教群众唱歌》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
63	《北京天安门举行打倒“四人帮”胜利大会》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨 打印照片
64	《1966年10月1日》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51.4	数字喷墨 打印照片
65	《红卫兵毛泽东思想宣传队在天安门广场宣传演 》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	68 × 61.5	数字喷墨 打印照片
66	《1977年9月9日，毛主席纪念堂落成，纪念堂夜景》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.1 × 54.8	数字喷墨 打印照片
67	《高举毛主席画像的游行队伍》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49.2	数字喷墨 打印照片
68	《文革时期山东棉区所见》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
69	《河北省海河流域霜县麦收时农村小学生参加劳动》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
70	《山东渔村渔民学习毛主席语录》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
71	《河南辉县农民在县委书记郑永和带领下治理农田水利、交通，改造建设工程，这是农民到洪州城农地时的情景》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
72	《北京西单路口拍摄的从塞外草原赶往大红门的羊群》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	76.2 × 48.4	数字喷墨 打印照片
73	《广州电业局女子带电作业班在进行高压线带电作业》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	68 × 55.8	数字喷墨 打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
74	《广州电业局女子带电作业班在进行高压线带电作业》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	68 × 56	数字喷墨 打印照片
75	《海南女民兵》	翁乃强	1975年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
76	《毛泽东号机车司机长在开车》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 50.2	数字喷墨 打印照片
77	《1971年10月1日天坛举行庆祝中华人民共和国22周年纪念大会》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	76.2 × 51.8	数字喷墨 打印照片
78	《獐子岛38号渔船在海上捕虾 》	翁乃强	1971年底片 2013年制作	68 × 67.9	数字喷墨 打印照片
79	《“九大”后，林彪当选毛主席的接班人，图为美院师生游行队伍》	翁乃强	1969年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印照片
80	《艺校红卫兵在创作群雕 》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 49.8	数字喷墨 打印照片
81	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 52.4	数字喷墨 打印照片
82	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 52.5	数字喷墨 打印照片
83	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈 》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.3 × 49.7	数字喷墨 打印照片
84	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨 打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
85	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈 》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50.2	数字喷墨 打印照片
86	《中央美术学院部分党员到北京天安门广场人民英雄纪念碑为张志新献花圈》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50	数字喷墨 打印照片
87	《1966年11月25日，毛泽东主席在叶剑英同志陪同下第八次接见红卫兵》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印照片
88	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 53	数字喷墨 打印照片
89	《中央美院雕塑家们为毛主席纪念堂前的群雕创作场面 》	翁乃强	1976年底片 2013年制作	68 × 53	数字喷墨 打印照片
90	《海军女兵高举毛主席语录的游行队伍 》	翁乃强	1970年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨 打印照片
91	《美院雕塑系教授曹春生、司徒兆光、赵瑞英为张志新塑像，请张志新妹妹张志勤提意见》	翁乃强	1979年底片 2013年制作	76.2 × 50.8	数字喷墨 打印照片
92	《1964年10月，中国第一颗原子弹爆炸成功》	翁乃强	1964年底片 2013年制作	76.4 × 50.5	数字喷墨 打印照片
93	《1966年12月，中国第一颗氢弹试验爆炸成功 》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 51.8	数字喷墨 打印照片
94	《黄洋界》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 44.4	数字喷墨 打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
95	《1966年北京北海团城的大字报》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.3 × 50.8	数字喷墨 打印照片
96	《毛主席接见红卫兵时在天安门城楼参加大会的党和国家领导人》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨 打印照片
97	《成立广东省革命委员会在顺德农村为村民发送“红宝书”》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨 打印照片
98	《广东农村家家户户设立宝书台》	翁乃强	1968年底片 2013年制作	67.3 × 51	数字喷墨 打印照片
99	《1972年上海环保工作者测水》	翁乃强	1972年底片 2013年制作	76.2 × 51	数字喷墨 打印照片
100	《邱杨》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法 彩色照片
101	《翁嵘在跳舞》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法 彩色照片
102	《云南中甸》（香格里拉）	翁乃强	1970年制作	6.9 × 5	明胶银盐 照片
103	《北京十渡》	翁乃强	1989年制作	20.9 × 13.8	明胶银盐 照片
104	《121辽宁海城地震后，人们在抢修水库堤坝》	翁乃强	1975年制作	23.8 × 13.5	明胶银盐 照片
105	《司徒兆光为非洲留学生上人体雕塑课》	翁乃强	1989年制作	23.4 × 15.8	明胶银盐 照片
106	《日本画家加山又造为美院国画系学生上课》	翁乃强	1989年制作	20.3 × 13.5	明胶银盐 照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
107	《凌子峰导演》	翁乃强	1988年制作	13.6 × 9.8	明胶银盐照片
108	《张仃教授》	翁乃强	1978年制作	13.9 × 11.7	明胶银盐照片
109	《1976年4月4日，悼念周总理》	翁乃强	1976年制作	24.5 × 11.6	明胶银盐照片
110	《家庭照，越华一家人》	翁乃强	1975年制作	40.1 × 27.1	发色显影法彩色照片
111	《长安街汽车站》	翁乃强	1982年制作	14.8 × 9.6	明胶银盐照片
112	《翁嵘、翁铮》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
113	《吴作人、萧淑芳与他们的学生们》	翁乃强	1986年制作	16.1 × 11.1	明胶银盐照片
114	《曾竹韶老师》	翁乃强	1976年制作	16.3 × 10.7	明胶银盐照片
115	《翁嵘照相》	翁乃强	1975年制作	11.8 × 7.8	发色显影法彩色照片
116	《常沙娜教授》	翁乃强	1994年制作	22.3 × 15	明胶银盐照片
117	《吴作人院长在作画》	翁乃强	1990年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
118	《天安门观礼台下，北京第一家私营商店》	翁乃强	1979年制作	20.7 × 14.1	明胶银盐照片
119	《北京十渡》	翁乃强	1989年制作	24 × 14.3	明胶银盐照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
120	《版画系摄影班在上速写课》	翁乃强	1993年制作	28.7 × 19.2	明胶银盐照片
121	《版画系摄影班在画人体速写》	翁乃强	1993年制作	28.3 × 19	明胶银盐照片
122	《加拿大美术家介绍加拿大美术》	翁乃强	1995年制作	30 × 20.3	明胶银盐照片
123	《司徒兆光在指导学生》	翁乃强	1994年制作	28.7 × 19	明胶银盐照片
124	《校领导检查教学》	翁乃强	1994年制作	29 × 22	明胶银盐照片
125	《“美院世纪展”贵宾与院教工合影》	翁乃强	1992年制作	30.2 × 20	明胶银盐照片
126	《萧淑芳教授》	翁乃强	1978年制作	29.4 × 23.7	明胶银盐照片
127	《老美院“U字楼”版画系与雕塑系办公室外》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨打印照片
128	《吴作人院长在作画》	翁乃强	1990年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
129	《叶浅予教授》	翁乃强	1992年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
130	《吴作人、詹建俊、黄永玉谈“牛”》	翁乃强	1986年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨打印照片
131	《在中国画院成立大会上作画的李可染》	翁乃强	1981年底片 2013年制作	40.1 × 27.1	数字喷墨打印照片

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
132	《老美院大门（校尉胡同5号）》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨 打印照片
133	《康克清到美院看雕塑〈八女投江〉》	翁乃强	1985年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨 打印照片
134	《新美院一角》	翁乃强	2002年底片 2013年制作	15.8 × 11.8	数字喷墨 打印照片
135	《老美院大门（校尉胡同5号）》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨 打印照片
136	《朱乃正教授在课上》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	17.8 × 11.8	数字喷墨 打印照片
137	《校尉胡同5号老美院大门》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨 打印照片
138	《美院油画系在研讨教学》	翁乃强	1993年底片 2013年制作	40.1 × 27.1	数字喷墨 打印照片
139	《老美院》	翁乃强	1995年底片 2013年制作	25.4 × 16.4	数字喷墨 打印照片
140	《老美院版画系铜版工作室》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨 打印照片
141	《老美院石版工作室》	翁乃强	1994年底片 2013年制作	25.4 × 17	数字喷墨 打印照片
142	《1977年恢复高考〈在考场上〉》	翁乃强	1977年底片 2013年制作	20.7 × 14.1	明胶银盐 照片
143	《马踏飞燕》	翁乃强	1966年底片 2013年制作	76 × 62	数字喷墨 打印照片

中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）

展览时间：2013年6月6日至2013年12月1日

展览地点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院

参展藏品：41件（详见下文表格内容）

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《狐狸》（轴）	郑锦	年代不详	172 × 84	绢本设色
2	《山水册》	陈师曾	1917或1923	11.5 × 17 × 16件	纸本水墨、纸本设色
3	《花卉走兽图》	王梦白	1924	140 × 40	纸本设色
4	《花卉》	方舟	1926	76 × 33	纸本设色
5	《花卉四条屏之一：松》，花卉四条屏之二：竹》，《花卉四条屏之三：梅》，《花卉四条屏之四：兰》	余绍宋	1947	129 × 36 × 4件	纸本水墨
6	《红梅》	姚华(茫父)	1928	137 × 69	纸本设色
7	《大寒莲华庵》	姚华(茫父)	1928	136 × 69	纸本设色
8	《梅花》	凌文渊	1923	134 × 33	纸本设色
9	《花卉》	陈年(半丁)	年代不详	85 × 22 × 4件	纸本设色
10	《松》	汤定之(汤涤)	年代不详	101 × 32	纸本水墨
11	《秋嶺(岭)归云图》	萧谦中	1936	142 × 57	纸本设色
12	《花卉草虫册》	齐白石	1924	43 × 39 × 12件	纸本设色
13	《松鹰》	齐白石	1935	150 × 63	纸本墨笔

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
14	《双鸟》（轴）	潘天寿	年代不详	48×34	纸本水墨
15	《人物》（轴）	吕凤子	1946	59×38.5	纸本设色
16	《墨笔山水》	溥儒(心畬)	1948	128×44.5	纸本墨笔
17	《人物》（轴）	陈缘督	年代不详	59×55	纸本设色
18	《峨嵋》（横披）	张大千(爰)	1945	81×161	纸本设色
19	《仿王蒙山水》（轴）	张大千(爰)	1937	136×60	纸本水墨
20	《山居图》（轴）	黄宾虹	1948	68×46	纸本墨笔
21	《秋山行旅》（轴）	吴镜汀(熙曾)	年代不详	95×37	纸本设色
22	《秋声》（轴）	吴光宇（显增）	1939	120×33	纸本设色
23	《松》（轴）	秦仲文(浴)	1947	108×45	纸本设色
24	《葡萄虫》（轴）	王雪涛	1946	103.5×32	纸本设色
25	《花鸟》（轴）	于非闇、颜云霖	近代	242×117	纸本设色
26	《山水》（轴）	李智超	1947	97×33	纸本设色
27	《三鸡图》（轴）	徐悲鸿	1937	84×50.5	纸本设色
28	《钟馗》（轴）	徐悲鸿	1939	112×55	纸本设色
29	《女半身像》（单片）	林风眠	约20世纪40年代	37×41	纸本设色
30	《女半身像之四:品茗》（单片）	林风眠	约20世纪40年代	29.5×32	纸本设色
31	《咏梅图》（轴）	李可染	年代不详	69×49	纸本设色
32	《荔枝》（轴）	李苦禅	年代不详	64×34	纸本设色

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
33	《藏牦》（轴）	吴作人	1948	76 × 56.5	纸本设色
34	《成都风光》（轴）	叶浅予	1948	54 × 36.5	纸本设色
35	《天桥人物之一：母子》，《天桥人物之二：小买卖》，《天桥人物之三：磨剪刀》，《天桥人物之四：拿筐人》（竖片）	李桦	1948	之一:44 × 27, 之二:46 × 27, 之三:46.5 × 27.8, 之四:46 × 27.5	纸本水墨
39	《嘉陵江上》（横披）	宗其香	1947	112 × 199	纸本设色
40	《儿之娇睡》（竖片）	黄均	1948	44.5 × 27.5	纸本设色
41	《窃听图》（轴）	卢光照	1947	69 × 43	纸本设色

三 藏品对外交流展览

20世纪中国美术之旅——留学到苏联

展览时间：2013年3月1日至2013年3月28日

展览地点：中国美术馆

主办机构：中国美术馆

参展藏品：20件（详见下文表格内容）

展览介绍

2013年是新中国公派青年美术家留学苏联60周年，为纪念这具有重要意义的历史时刻，中国美术馆于2013年3月1日推出“20世纪中国美术之旅——留学到苏联”美术作品展。此次展览作为留苏一代美术家群体的首次集中亮相，得到众多留学苏联艺术家的大力支持，纷纷提供昔日佳作。“留学到苏联”也是中国美术馆建馆50周年的重要学术项目。

新中国成立伊始，为发展祖国的美术事业，国家决定公派留学生赴前苏联学习美术。从1953年第一批青年美术家“留学到苏联”至今，时间已过去了整整60年。这一代青年在留苏的日子里与祖国共命运，肩负历史使命和事业重托，刻苦学习、研究和创作，取得了丰硕的成果，也留下了难忘的青春与艺术岁月。归国以后，这批艺术家为新中国的美术创作、理论建构和美术教育事业辛勤耕耘，成就卓著，影响深远，书写了新中国美术崭新而重要的一页。

如今，在新的历史条件和文化发展形势面前，举办“20世纪中国美术之旅——留学到苏联”美术作品展，旨在通过展示30余位美术家留学苏联期间的作业与作品及大量图片、手稿、实物等文献资料，立体地反映他们学习、研究、创作的成果，真切再现那段特殊年代里的火热生活和艰苦奋斗的求艺之路，进一步认识留苏美术家群体对新中国美术事业的贡献与作用，加强对新中国美术发展历史的研究，也让广大公众欣赏和感受那一代中国美术家的创造华彩。此外，重温与回顾这段历史的精神实质，对当代美术教育和美术创作都具有重要的借鉴意义。

据悉，此次展览将400多件优秀作品，600多件珍贵文献汇聚一堂，“20世纪中国美术之旅——留学到苏联”也将成为20世纪中国美术史上研究留苏美术群体的典型案例。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《女演员别·安奇波芙娜·斯特列托娃》	李骏	1958	60 × 50	布面油彩
2	《缅希柯夫在贝列佐夫镇》	李骏	1962	169 × 205	布面油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
3	《老妇人马洛左娃像》	李骏	1961	101 × 83	布面油彩
4	《静物（水杯・水果）》	李骏	1962	53 × 72	布面油彩
5	《尼德兰女行政长官伊莎贝拉公主的女伴》	李骏	1961	64 × 49	板面油彩
6	《虔诚的古俄罗斯（局部）》	李骏	1962	196 × 90	布面油彩
7	《浴女》	李骏	1962	92 × 72	布面油彩
8	《在那波里湾》	李骏	1962	64 × 80	布面油彩
9	《男人体》	司徒兆光	1964	135 × 88	纸本铅笔
10	《试耳环的少女》	林岗	1960	36 × 31	布面油彩
11	《坐在靠背椅上的老妇》	林岗	1960	107 × 79	布面油彩
12	《兰衣女站像》	林岗	1957	106 × 68	布面油彩
13	《女人体》	林岗	1959	140 × 105	布面油彩
14	《女人体》	李天祥	1957	90 × 79	布面油彩
15	《苏联老人》	李天祥	1957	99 × 78	布面油彩
16	《玩纸牌的吉普赛女郎》	苏高礼	1961	64 × 50	布面油彩
17	《忏悔的玛利亚・玛格达丽娜》	全山石	1959	120 × 98	布面油彩
18	《拿帽女人》	冯真	1962	88 × 69	布面油彩
19	《天鹅公主》	冯真	1962	142.5 × 92	布面油彩
20	《塔西提岛的妇女》	冯真	1962	90 × 70	布面油彩

捕捉瞬间——叶浅予、陈丹青表演艺术速写展

展览时间：2013年3月29日至2013年4月16日

展览地点：中国国家大剧院

主办机构：中国国家大剧院

参展藏品：50件（详见下文表格内容）

展览介绍

2013年3月29日，由国家大剧院主办的“捕捉瞬间——叶浅予、陈丹青表演艺术速写展”在国家大剧院北水下廊道东展厅拉开帷幕。

本次展览从叶浅予和陈丹青这两位艺术家分别创作的千余张表演艺术速写中，精心遴选出200幅原作首次进行集中展示。其中，叶浅予的速写偏重民族舞蹈，陈丹青的速写则包括中国传统戏曲、西洋歌剧、舞蹈，以及他多年来在世界各地采风所绘，特色鲜明。陈丹青介绍，这也是他第一次“亲眼目睹”叶先生的速写真迹。叶浅予、陈丹青都是我国知名画家。叶浅予(1907-1995)是中央美院教授、国画名家，他的创作生涯由漫画开始，成就表现在漫画艺术、速写和以舞蹈、人 物为主的中国画上。陈丹青是当代最具影响力艺术家、学者，他以创作油画《西藏组画》享誉海内外。在陈丹青的学画道路上，叶浅予是他视为一生的“先生”，他在《向叶浅予先生致敬》一文中提及，小时看过叶老的画后五雷轰顶：这就是速写，我也要这样画，“这是我听说的第一位中国画家：叶浅予，从此等同‘速写’二 字。”

展览持续展出至4月16日。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《速写》	叶浅予	20世纪50年代	12.4 × 18.2	纸本铅笔
2	《北平艺专音乐系毕业考试》	叶浅予	20世纪50年代	18.2 × 12.4	纸本铅笔
3	《速写》	叶浅予	20世纪50年代	16 × 12.6	纸本铅笔
4	《二堂献杯》	叶浅予	20世纪50年代	16.1 × 12.8	纸本铅笔
5	《苏联专家导演话剧》	叶浅予	20世纪50年代	14.5 × 19.3	纸本铅笔
6	《云南傣》	叶浅予	1980	14.7 × 21.2	纸本铅笔
7	《速写》	叶浅予	1977	12.2 × 17.3	纸本铅笔

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
8	《速写》	叶浅予	20世纪80年代	16 × 21.3	纸本铅笔
9	《云南舞蹈》	叶浅予	1980	14.7 × 21.2	纸本铅笔
10	《鞑靼歌舞团》	叶浅予	1960	15 × 19.7	纸本铅笔
11	《茶馆》	叶浅予	1980	20 × 15.2	纸本铅笔
12	《川剧捉舌头》	叶浅予	1963	11.8 × 17	纸本铅笔
13	《桐庐迪斯科》	叶浅予	1985	15.4 × 21	纸本铅笔
14	《板胡独奏》	叶浅予	年代不详	15.2 × 20.3	纸本铅笔
15	《速写》	叶浅予	年代不详	15 × 20.3	纸本铅笔
16	《速写》	叶浅予	年代不详	15.1 × 20.2	纸本铅笔
17	《速写》	叶浅予	年代不详	15.1 × 20.3	纸本铅笔
18	《速写》	叶浅予	年代不详	15.1 × 20.3	纸本铅笔
19	《雷电的道路》	叶浅予	1959	18 × 24.8	纸本铅笔
20	《先白后红》	叶浅予	1977	12.3 × 17.2	纸本铅笔
21	《离风凌空》	叶浅予	1978	14.6 × 21.2	纸本铅笔
22	《赵燕侠》	叶浅予	年代不详	15.1 × 20	纸本铅笔
23	《京剧汾水弯》	叶浅予	20世纪80年代	17.5 × 24	纸本铅笔
24	《编钟乐舞》	叶浅予	1988	15.3 × 20.7	纸本铅笔
25	《姚珠珠》	叶浅予	20世纪80年代	23.2 × 16.7	纸本铅笔
26	《日本歌舞伎》	叶浅予	1977年后	17.4 × 12.9	纸本铅笔
27	《川剧》	叶浅予	1959	17.9 × 24.5	纸本铅笔
28	《凉山巨变》	叶浅予	1965	16 × 21.5	纸本铅笔
29	《速写》	叶浅予	1977	12 × 17.3	纸本铅笔

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
30	《日本歌舞伎》	叶浅予	20世纪80年代	13.2 × 17.2	纸本铅笔
31	《评剧新凤霞》	叶浅予	20世纪80年代	23.5 × 16.7	纸本铅笔
32	《速写》	叶浅予	20世纪80年代	17 × 10.6	纸本铅笔
33	《速写》	叶浅予	20世纪80年代	17 × 10.6	纸本铅笔
34	《伊索话剧》	叶浅予	20世纪80年代	17.1 × 22.8	纸本铅笔
35	《捷克音乐家》	叶浅予	20世纪80年代	12.5 × 17.7	纸本铅笔
36	《凉山歌手》	叶浅予	1963	11.9 × 17	纸本铅笔
37	《速写》	叶浅予	1962	16.7 × 12.9	纸本铅笔
38	《断桥》	叶浅予	1978	14.8 × 21	纸本铅笔
39	《内蒙歌舞团》	叶浅予	1962	16 × 21.6	纸本铅笔
40	《民族歌舞团》	叶浅予	1963	14.8 × 19	纸本铅笔
41	《龙江颂》	叶浅予	1964	14.9 × 19.5	纸本铅笔
42	《安徽花鼓灯》	叶浅予	1980	20.2 × 15.1	纸本铅笔
43	《印度鼓手与琴师》	叶浅予	20世纪80年代	12.2 × 18.5	纸本铅笔
44	《舞蹈学校胶州秧歌》	叶浅予	1980	14.8 × 20	纸本铅笔
45	《东北二人转》	叶浅予	20世纪80年代	12.4 × 16.7	纸本铅笔
46	《桐庐迪斯科》	叶浅予	1985	15.3 × 20.7	纸本铅笔
47	《桐庐迪斯科》	叶浅予	1985	15.3 × 20.7	纸本铅笔
48	《藏族舞蹈画稿》	叶浅予	年代不详	44.5 × 30.7	纸本铅笔
49	《印度舞画稿》	叶浅予	年代不详	42.5 × 28.8	纸本铅笔
50	《画稿》	叶浅予	年代不详	42 × 29	纸本铅笔

抱朴自然——秦宣夫艺术展

展览时间：2013年4月20日至2013年4月27日

展览地点：中国美术馆

主办机构：中国美术馆/中国美术家协会/江苏省文化厅/南京师范大学美术学院
秦宣夫艺术基金会

参展藏品：3件（详见下文表格内容）

展览介绍

由中国美术馆、中国美术家协会、江苏省文化厅、南京师范大学美术学院、秦宣夫艺术基金会联合主办的“抱朴自然——秦宣夫艺术展”于4月20日在中国美术馆开展。

展览展出秦宣夫先生200余件作品，跨越油画、水粉、水彩、素描、速写、独幅版画等多种艺术门类，囊括了秦宣夫先生20世纪30年代直至90年代主要艺术作品。作品和大量学术文献、实物一起，全面立体地向观众展示秦宣夫先生作为“学者型”画家的不凡艺旅。本次展览持续至4月27日。

秦宣夫先生1906年生于广西桂林，1998年病逝。中国美术馆馆长范迪安撰文介绍：秦宣夫1929年毕业于国立清华大学外语系，1930年留学法国并改习美术。他在巴黎高等美术学院学习油画，在卢浮宫学院和巴黎大学艺术考古研究所研习西方美术史。他在学期间的作品《卡邦齐夫人》、《宫女》等即入选法国春季沙龙、独立沙龙等展览并受好评，体现了中国留学生掌握西方绘画方法达到的优秀水平，也是中国画家参加巴黎画坛艺术活动的重要记录。1934年秋，秦宣夫先生回到祖国，开始了绘画、著述、教学与投身社会美术活动同时并举的生涯。秦宣夫先生的作品在当时就受到徐悲鸿、傅抱石、林风眠等名家的激赏，而他在介绍和传播西方美术史上所投以的心力，则使他成为中国西方美术研究领域的开拓者之一。解放后，秦先生长期在南京师范大学任教，仍然在油画、水彩创作和美术史研究与教学两个领域潜心致力，培养了大量人才。直至晚年，他仍然双管齐下，于绘画中表达宽阔的人生境界，追求中国传统艺术品格与西方表现技巧的结合，作品散发出一种自由绽放、意象烂漫的光华。

本次展览举办之际，秦宣夫先生的亲属向国家捐赠包括油画《宫女》在内的23幅作品，极为珍贵地填补了中国美术馆20世纪中国美术收藏的空白。其中，秦志宁女士将其所藏秦老留法时期最具代表性的油画《宫女》捐赠国家，丰富了上世纪30年代留法艺术家作品的馆藏序列，对国家美术收藏事业也具有深远意义。秦志燕女士作为秦家长女，在此次捐赠义举中率先垂范，将其所藏先父重庆凤凰山时期的重要油画《战时校园》捐赠国家。秦家次女秦志云女士、三女秦志钰女士之子秦翊先生也分别捐赠《铸模》、《葛岭拉网》等秦老代表之作，丰富了作品品类，使此次捐赠作品能完整诠释出秦宣夫先生“抱住人生，搂定自然”的艺术信念。

范迪安表示，此次展览，是对秦宣夫先生艺术人生的回顾与追怀，也包含着中国美术馆对秦先生亲属联手捐赠义举的深切感谢。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《王合内像》	秦宣夫	1939	53 × 43	布面油彩
2	《王临乙像》	秦宣夫	1945	39 × 27.5	纸本色粉
3	《灯下（李家珍像）》	秦宣夫	1945	27 × 39	纸本色粉

锦绣前程——金鸿钧从艺60周年回顾展

展览时间：2013年8月4日至2013年8月14日

展览地点：中国美术馆

主办机构：中央文史研究馆/中国和平统一促进会/中国美术家协会/中国美术馆
中央美术学院/中国画学会

参展藏品：2件（详见下文表格内容）

展览介绍

8月6日，由中央文史研究馆、中国和平统一促进会、中国美术家协会、中国美术馆、中央美术学院、中国画学会共同主办的“锦绣前程——金鸿钧从艺60周年回顾展”在中国美术馆方厅内举行了开幕式。据获悉，该展览已于8月4日在1号展厅内向公众正式开放，共展出了金鸿钧从艺60年以来的百余幅工笔画作品。在展厅内，我们不仅可以欣赏到金鸿钧不同时期的工笔画作品，还可通过展柜内陈列的文集、创作手稿等文献和实物全面了解金鸿钧从艺60年的绘画历程。

此次展出的百余幅作品涵盖了金鸿钧三个创作时期，第一时期是从1977年到80年代初，这时期金鸿钧努力钻研传统技法，并以传统题材为主创作出了《万紫千红》《锦绣前程》等一批作品。 1982年到1990年是金鸿钧的第二个创作时期，这时期金鸿钧开始在日常生活中发掘新的题材，尝试花鸟与山水背景的结合，采用双勾与没骨并用，重彩与水墨淡彩互融等技法，创作出《芦塘野趣》《枫叶白鸽》等作品。第三时期是1990年往后的十年中，在此期间，金鸿钧深入深入热带雨林地区写生，开始创作了以雨林中榕树根藤为主要题材的作品，这批作品在构图、笔墨、色彩上都有更大的突破，创作了如《生生不已》等大幅的创作，来表现大自然生生不息的生命力量。

展览在中国美术馆1号展厅呈现给广大观众，时间持续至8月14日。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《国色天香》（片）	金鸿钧	1962	113 × 127	绢本设色
2	《新绿》（轴）	金鸿钧	1984	82 × 99	绢本设色

在时代的“现场”——全国写生美术作品展

展览时间：2013年7月29日至2013年8月10日

展览地点：中国美术家协会

主办机构：中国文学艺术界联合会、中国美术家协会

协办机构：中央美院美术馆/北京市黄胄美术基金会

参展藏品：16件（详见下文表格内容）

展览介绍

由中国文联、中国美协主办，中央美院美术馆、北京市黄胄美术基金会协办的“在时代的‘现场’——全国写生美术作品展”29日在中国人民革命军事博物馆举行，展览从80余年来的优秀写生作品中遴选了140位具有代表性的400余件作品集中呈现。

本次展览以“写生与人文”、“写生与思想”、“写生与自然”、“写生与社会”为主题，还专门为常年坚持写生的张仃、刘秉江、刘大为、许江、杨飞云、孙景波、忻东旺、谢东明、李翔、刘进安、李象群、田黎明等12位画家做了个案陈列。

中国美术家协会分党组书记、常务副主席吴长江表示，“写生”是我国美术创作的优秀传统。此次展览，旨在倡导“写生”，目的正是为了恢复画家“在现场”直面现实的感受力，使当代美术始终保持与现实生活的密切关联。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《静物》	常书鸿	1942	46 × 61	布面油彩
2	《王合内像》	秦宣夫	1939	53 × 43	板面油彩
3	《灯下》	秦宣夫	1945	27 × 39	纸本色粉
4	《北海溜冰》	萧淑芳	1935	46 × 30	板面油彩
5	《灌县风景》	孙宗慰	1943	65 × 85.5	布面油彩
6	《斑鸠》	艾中信	1946	27 × 43	板面油彩
7	《紫禁城残雪》	艾中信	1947	38 × 70	板面油彩
8	《评剧新凤霞》	叶浅予	20世纪80年代	23.5 × 16.7	纸本铅笔

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
9	《苏联专家导演话剧》	叶浅予	20世纪50年代	14.5 × 19.3	纸本铅笔
10	《速写》	叶浅予	20世纪50年代	12.4 × 28.2	纸本铅笔
11	《速写》	叶浅予	年代不详	15.1 × 20.3	纸本铅笔
12	《姚珠珠》	叶浅予	20世纪80年代	23.2 × 16.7	纸本铅笔
13	《工地》	王式廓	1958	18.5 × 43.5	纸本铅笔
14	《德国老太太》	王式廓	1958	41.5 × 30	纸本铅笔
15	《模范青年工人》	王式廓	1958	44 × 38	纸本炭笔
16	《沉重的凭吊》	王式廓	1958	38.5 × 51.5	纸本炭笔

时代肖像——当代艺术30年

展览时间：2013年8月18日至2013年11月10日

展览地点：上海当代艺术博物馆

主办机构：上海当代艺术博物馆

参展藏品：9件（详见下文表格内容）

展览介绍

上海当代艺术博物馆在2013年8月18日至2013年11月10日举办时代肖像展。

本次展览将以“时代肖像——当代艺术30年”为题，为期3个月。参展艺术家为115人（组），作品数量在300件/组左右。这是上海当代艺术博物馆开馆后独立组织策划的大型展览。展览以肖像为主线索，涵盖绘画、雕塑、装置、录像和摄影等作品形态，全景式呈现改革开放30多年来中国当代艺术的发展历程。

本次大展分为主题展和特别项目两大部分，主题展由5个分支单元构成，另设3个特别项目。主题展：一、具体的人。二、身体语言。三、内心世界。四、社会形象。五、未来生存。本展还附设了3个特别项目：“大芬肖像”、“30年小事记”和“艺文中国”，把历史视角、文化背景和社会关怀引入这个视觉艺术展览，进一步拓宽“时代肖像”的深度和广度。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《冥系列》	王玉平	1989	190 × 150 × 4件	布面油彩
2	《发廊系列》	申玲	1990	150 × 190	布面油彩
3	《1999.3.1》	方力钧	1999	424 × 726	木版套色
4	《快餐》	李松松	1996	178 × 218	布面油彩
5	《洗发女》	陈丹青	1980	54 × 68	板面油彩
6	《时空一击》	唐晖	1991	244 × 362	板面油彩
7	《雕塑家李象群》	胡建成	1998	80 × 200	布面油彩
8	《人体》	葛鹏仁	1988	190 × 180	布面油彩
9	《坐着的女人体》	靳尚谊	1998	100 × 80	布面油彩

绵绵瓜瓞——冯真教授和她的民间艺术收藏展

展览时间：2013年8月17日至2013年9月1日

展览地点：炎黄艺术馆

主办机构：炎黄艺术馆

协办机构：中央美术学院美术馆

参展藏品：4件（详见下文表格内容）

展览介绍

炎黄艺术馆于8月17日举办冯真教授民间美术收藏展，这些绚丽多彩的民间艺术品，是中央美术学院的冯真教授多年来倾注了全部心血整理出的中华民族民间美术作品。这些作品集中体现了五千年中华文明的发展轨迹，也可以说它是中华民族民间文化艺术的缩影，是老一辈艺术家、教育家热爱人民事业的心声再现。

在炎黄艺术馆展出的冯真教授收藏的民间美术品，正是她数十年来高度的文化自觉性和责任心的成果。也正是她代表了一批“伯乐”专家在非遗保护工作中立下的丰功伟绩。

《冯真收藏民间美术展》，既不同于一般的民间美术收藏展，也不同于一般的个人美术展。而是“来自民间，学习民间，回到民间”的展览，是一批“伯乐”专家保护“非遗”（民间美术）的缩影代表展览，起着“展示、典范”的作用，其意义和影响是重大的。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《拿帽女人》	亨利·马蒂斯作/冯真（女）临摹	1962	88 × 69	布面油彩
2	《天鹅公主》	米·亚·伏卢贝尔作/冯真（女）临摹	1962	142.5 × 92	布面油彩
3	《塔西提岛的妇女》	保罗·高更作/冯真（女）临摹	1962	90 × 70	布面油彩
4	《女坐像》	涅斯切洛夫作/冯真（女）临摹	1961	47 × 61	布面油彩

2013年度曾竹韶雕塑艺术奖学金展览

展览时间：2013年9月28日至2013年11月30日

展览地点：和阳美术馆

主办机构：中国美术家协会/中央美术学院/中国雕塑学会/大同市政府

参展藏品：1件（详见下文表格内容）

展览介绍

2013年9月28日上午，2013年大同国际雕塑双年展开幕暨2013年度曾竹韶雕塑艺术奖学金颁奖仪式在大同古城和阳美术馆举行。

总策展人孙振华提出双年展“延伸”的主题，是对2011年首届双年展主题“开悟”的呼应和延续，双年展引入策展人制，唐尧、何桂彦和刘礼宾分别作为单元策展人策划其中的三个部分，探讨雕塑这种艺术形式与以传统佛教造像知名的大同古城如何发生关系。

与大同国际雕塑双年展同时进行的2013年度曾竹韶雕塑艺术奖学金颁奖仪式上，包括中国美术学院、中央美术学院和鲁迅美术学院的五位青年雕塑艺术家获得今年的优秀作品奖，据多位评委的观点，如今青年艺术家的雕塑创作进一步模糊传统意义中的雕塑概念，“动”成为很大一部分艺术家作品呈现的倾向。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《苏和》	刘恺	2012	70×70×130	综合材料雕塑

国风——中国油画语言研究展

展览时间：2013年10月19日至2013年12月18日

展览地点：国子监油画艺术馆

主办机构：国子监油画艺术馆

借展藏品：共计8件（详见下文表格内容）

借展机构：北京国子监油画艺术馆

展览介绍

《国风——中国油画语言研究展》于2013年10月19日举行，此展是以油画的语言风格演变为线索，从一个新的视角阐述中国油画百年演进、变迁的历程，从研究中国油画发展的几个重要的转折点出发，选择了百年油画史中具有代表性艺术家的部分作品展出，展出作品的艺术家有李铁夫、徐悲鸿、刘海粟、吴作人、董希文、罗工柳、吴冠中、韦启美、靳尚谊、詹建俊、全山石、钟涵、闻立鹏、张祖英、闫振铎、尚扬、许江、杨飞云、罗中立、刘小东等众多著名艺术家不同时期具有代表性的作品。

展览分为四个部分：1.引进与起步；2.现实主义与写实方法；3.思想解放与艺术开拓；4.新世纪的探索。阐述具有空间、体积、色彩、材质等基本语言的独立画种在表现形式上的创造和探寻的历程，梳理中国油画发展脉络，为百年以来中国油画的艺术语言风格的变迁和发展提供重要的研究史料，为我国油画的探索和进一步的发展做出积极的贡献。

展览展至12月18日。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《男人体正侧面速写》	徐悲鸿	1924	52 × 44	纸上油彩
2	《捉虱子》	冯法祀	1942	151 × 114	布面油彩
3	《雪里送炭》	艾中信	1947	72 × 88	布面油彩
4	《海湾》	艾中信	1956	35 × 46	布面油彩
5	《中朝一家》	高虹	1957	139 × 160	布面油彩
6	《远方来信》	汪诚一	1957	144 × 228	布面油彩
7	《夯歌》	王文彬	1962	156 × 320	布面油彩
8	《草原的云》	龙力游	1984	125 × 140	布面油彩

“中国油画院油画家系列研究展——钟涵”作品展

展览时间：2013年11月2日至2013年11月18日

展览地点：中国艺术研究院中国油画院

主办机构：中国艺术研究院

借展藏品：共计7件（详见下文表格内容）

借展机构：中国艺术研究院

展览介绍

中国艺术研究院中国油画院主办“中国油画院油画家研究系列——钟涵”作品展，于2013年11月2日在中国油画院学术大讲堂隆重开幕。

此次展览是“中国油画院油画家研究系列展”的持续。展出钟涵先生素描和油画三百七十余件及其发行相应作品集；并从他多年的文字积蓄中精选近百件，以上下两册共五卷的《钟涵艺术文稿选》作为参展用书。展览包括钟涵先生近五十年艺术生涯的所有主要作品，展览全面体现了他的艺术思想和艺术实践的品质和果实，体现其深思熟虑和不懈探索。

钟涵作品展是“中国油画院油画家研究系列展”开始以来规模最大的展览。艺术家本人对作品和方案的反复斟酌，最长的准备时间和更为全面的学术资料，构成此次展览的特色，也展现中国油画家系列研究更加宽广的学术空间。展览展期至2013年11月18日。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《裸女》	莫底格里昂尼，钟涵临摹	1981年临摹	111 × 69.5	布面油彩
2	《父亲肖像》	雅各布·施密茨，钟涵临摹	1981年临摹	72 × 61	布面油彩
3	《老妇人像》	安索尔（比）作，钟涵临摹	1881年作，1980年临摹	75 × 60	布面油彩
4	《自画像》	安格尔作，钟涵临摹	1861作，1981年临摹	62 × 51	布面油彩
5	《静物》	安索尔（比）作，钟涵临摹	20世纪80年代	77.5 × 96	布面油彩
6	《枣园后院人家》（窑前日色）	钟涵	1962	24 × 32	纸本油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
7	《场院》	钟涵	20世纪80年代	25×38	纸本油彩

厚土人文——钟涵艺术展

展览时间：2013年11月24日至2013年12月4日

展览地点：中国美术馆

主办机构：中国美术馆/中央美术学院/中国美术家学会/中国油画学会

借展藏品：共计7件（详见下文表格内容）

借展机构：中国美术馆

展览介绍

2013年是中国美术馆建馆50周年，适逢钟涵先生从艺60周年、从教50周年之际，中国美术馆策划举办“国家美术捐赠与收藏系列”之“厚土人文——钟涵艺术展”，全面回顾钟涵先生在融合外来艺术、建构中国油画时代精神上取得的突出成就。

钟涵先生是当代杰出的油画艺术家和美术教育家，中央美术学院资深教授。作为学者型艺术家，他以宏观的综合识广比较中西艺术之异同，在会通古今的文化自觉中，走出了一条画、论相长的艺术之路。60年来，其创作伴随艺坛的风云变幻，鲜明地反映了20世纪后半期以来中国社会变革大背景之下的文化理想。

“厚土人文——钟涵艺术展”在梳理钟涵先生艺术历程的基础上，形成若干学术主题以反映其创作成果，其中包括其成名作《延河边上》及创作稿和黄河系列，他以细腻的生活情愫创作的画室题材系列，蕴含历史感与人文哲思的《白鹤梁》等系列作品，近300件作品将完整而系统地展现其真挚而浓郁的历史意识与现实关切，体验他“抹去重来”的严肃艺术态度。展览举办之际，钟涵先生将《沙尘暴之履涉》等10件（套）作品捐赠中国美术馆，体现出老一代油画家无私奉献的精神。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《裸女》	莫底格里昂尼，钟涵临摹	1981年临摹	111×69.5	布面油彩
2	《父亲肖像》	雅各布·施密茨，钟涵临摹	1981年临摹	72×61	布面油彩
3	《老妇人像》	安索尔（比）作，钟涵临摹	1881年作，1980年临摹	75×60	布面油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
4	《自画像》	安格尔作，钟涵临摹	1861年作，1981年临摹	62×51	布面油彩
5	《静物》	安索尔（比）作，钟涵临摹	20世纪80年代	77.5×96	布面油彩
6	《枣园后院人家》（窑前日色）	钟涵	1962	24×32	纸面油彩
7	《场院》	钟涵	20世纪80年代	25×38	纸面油彩

桃李不言——造型学院油画系第一工作室教学研究展

展览时间：2013年12月17日至2013年12月26日

展览地点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院造型学院

借展藏品：共计26件（详见下文表格内容）

借展机构：中央美术学院造型学院

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《旅顺港内》	吴作人	1956	50×72.5	布面油彩
2	《雪里送炭》	艾中信	1947	72×88	布面油彩
3	《男肖像》	靳尚谊	1955	46×38	布面油彩
4	《斯屈拉森之一》	艾中信	1956	35×46	纸板油彩
5	《船》	王征骅	1984	40×55	布面油彩
6	《特等劳动英雄李永像》	吴作人	1950	128×160	布面油彩
7	《静物》（白芍）	戴泽	1982	39.8×54	布面油彩

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
8	《风景》	戴泽	1946	64.5 × 50	布面油彩
9	《江雪》	韦其美	1979	73 × 100.5	布面油彩
10	《紫禁城残雪》	艾中信	1947	38 × 70	木板油彩
11	《十三陵雷雨》	艾中信	1958	100 × 138	布面油彩
12	《少年骑手》	倪绍舜	1964	149 × 203	布面油彩
13	《农忙》	唐惟藻	1962	136 × 223	布面油彩
14	《高粱红了的时候》	曹德兆	1963	178 × 169	布面油彩
15	《回放——毛主席第一次接见红卫兵》	翁乃强	1966年拍摄，2013年打印	68 × 67.9	数字喷墨打印照片
16	《青年女歌手》	靳尚谊	1984	74 × 54	布面油彩
17	《洗发女》	陈丹青	1980	54 × 68	布面油彩
18	《姐妹》	杨飞云	1982	140 × 118	布面油彩
19	《灯光之六》	孙为民	1986	100 × 80.3	布面油彩
20	《晚年黄宾虹》	靳尚谊	1996	115 × 99	布面油彩
21	《高高的塔什干》	张群	1987	97 × 73.5	木板油彩
22	《秋实》	吴小昌	1984	38 × 46	木板油彩
23	《舞蹈者》	李宇	1996	227.5 × 191	布面油彩
24	《女人体》	朱春林	1992	113 × 160	布面油彩
25	《嘉娜》（一）	石良	1988	60 × 45.5	布面油彩
26	《雕塑家李象群》	胡建成	1998	200 × 80	布面油彩
27	《午后一》	王光乐	2000	170 × 60	布面油彩
28	《牛场》	艾中信	1956	31 × 24	纸板油彩

千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展

展览时间：2013年11月1日至2013年11月18日

展览地点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院/西安美术学院/中国美术学院/鲁迅美术学院/四川美术学院/广州美术学院/天津美术学院/湖北美术学院/清华大学美术学院

承办机构：中国美术学院/中央美术学院

参展藏品：32 件（详见下文表格内容）

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《梦宴》	王之言	2013	200 × 300	纸本水墨
2	《山水》	周名德	2013	97 × 180	纸本水墨
3	《版纳风情一》	闫媛园	2013	248 × 62	纸本水墨
4	《版纳风情四》	闫媛园	2013	248 × 62	纸本水墨
5	《行书创作》	刘其龙	2013	300 × 80	绢本墨笔
6	《行草创作》	付珊珊	2013	295 × 73	纸本墨笔
7	《觑》	许载舟	2013	92 × 44	布面油彩
8	《自我净化》	徐宁歆	2013	40 × 50、150 × 244	金属综合材料
9	《窥》	史成栋	2013	342 × 205	布面油彩
10	《专注》系列之一	贺英伦	2013	150 × 130	布面油彩
11	《觅……》	赵宁	2013	66 × 40、29 × 58.5、71 × 38	绢本手绘
12	《水中曲》系列	郭军	2013	40 × 50 × 4件	墨池法、拼贴

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
13	《墨池法》视频	郭军	2013	3’50”	影像
14	《眩感》系列(之七、之八、之二、之三、之一)	李慕华	2013	25×25、29×29、27×27、25×25、25×25	石版画
15	《“葵”之一》《“葵”之三》	王子今	2013	122×122、122×130	木版单色
16	《生命的幻象·孕之一》《生命的幻象·孕之三》《生命的幻象·孕之二》	罗艳	2013	27.5×24、29.5×22、33.5×32.5	木刻版画
17	《童年系列》	李欢	2013	23×27、2×19.5、9×7.5、6×5×2、8×4.7、9×8、11×5.3、9.7×8.5、9.3×19	木刻版画
18	《灵魂的虚实》	魏嘉明	2013	120×90×3件	综合材料
19	《囚》系列之留守儿童	王蕊	2013	22.5×15×12件	木刻版画
20	《遇·灵》	陈锐	2013	100×100、37.5×37.5	坦培拉
21	《麻虎系之——梦一场》	兰岚	2013	150×150	综合材料
22	《理想国——寂念》《理想国——融》《理想国——柱1》《理想国——柱2》《理想国——破》	于雨田	2013	长条：31×81×9×2 方形：21×21×9×3	综合材料

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
23	《无题2号》	陈亚楠	2013	200 × 130	布面油彩
24	《那个世界》	左振杰	2013	100 × 100 × 4	综合材料
25	《微笑的女孩》、《尘埃落定 DustoDust》视频	杨松	2013	75 × 40 × 25	泥塑
26	《马头》	杜英奇	2013	75 × 40 × 45	石膏雕塑
27	《理想≠理想》	孟君毅	2013	160 × 375	综合材料装置
28	《缝出来的家具》	王亮	2013	60 × 60 × 75	综合材料
29	《束》	鲁楠	2013	尺寸不定	综合材料
30	《弧》	刘韩	2013	尺寸不定	不锈钢
31	《契息》	国振斌	2013	尺寸不定	综合材料
32	《节气赋》	张婧雅	2013	80 × 80	绢本微喷

千里之行：中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013）

展览时间：2014年6月3日至2014年6月12日

展览地点：加拿大温哥华英属哥伦比亚大学亚洲中心礼堂

主办机构：中国对外文化集团/中央美术学院

参展藏品：28件（详见下表）

展览介绍：参见“展览及研究”。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《苦闷与快乐》系列之《苦闷一》《苦闷二》，《快乐一》《快乐二》	张梦圆	2012	150×120×4件	综合材料
2	《大象》系列	张一凡	2012	55×41、55×55、55×47、55×55	数码版画
3	《增减》系列	伍伟	2012	110×170	纸本
4	《未完成的村庄》	于瀛	2012	6M	影像
5	《空白的生长》	孙谋	2012	200×120	布面丙稀
6	《关系》1	孙文一	2012	216×110	布上综合材料
7	《零》	李杨	2012	13' 20 "	影像
8	《白日梦》系列	张爱娜	2012	150×80×65	综合材料
9	《颤栗》二	周海苏	2012	210×160×100	不锈钢
10	《Parane For A Dead Rose》 No.1，No.2	李致仁	2012	65×90×2	丹培拉
11	《一一》	王启凡	2012	65×182×20件	纸本水印

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
12	《雾中风景·裴波那契山》	叶秋扬	2012	24×42×12件	纸本铅笔
13	《窗口里的晚餐》	孟松林	2013	6’21”	影像
14	《一间北房·电子读物》	张传祥	2013	38’	影像
15	《鸟》	郑敏	2013	尺寸不定	综合材料
16	《碎片》	朱莉	2013	15×20×47件	丝网版画
17	《虫》	吴梦诗	2013	220×30	动态装置
18	《小千世界》	伍琳	2013	95×120×2件	铜版画
19	《向右看齐》系列之一、三	李军	2013	85×60×2件	木刻版画
20	《聚集的大多数》	鞠婷	2013	尺寸不等	布面丙稀
21	《你好吗》	杜鹏骄	2013	200×200	布面油彩
22	《和平的声音》	郑成俊	2013	87×200　8分钟	布面油彩、视频
23	《P.H》之三	苏艺	2013	50×150×2件	混合性水性材料漆
24	《时光驿站》	谭斐	2013	210×315	纸本水墨
25	《惊蛰》系列之四、之五	周璐	2013	223×77×2件	纸本水墨
26	《路边的树》	李洋	2013	39×29×8件	石版手绘
27	《空巢·4》	金孝淑	2013	120×30×25	综合材料雕塑
28	《这个世界清静了》	李展	2013	120×40×25	木雕

艺彩纷呈——全国美术馆发展扶持计划成果展

展览时间：2013年12月12日至2014年1月12日

展览地点：山东美术馆

主办机构：文化部艺术司/全国美术馆专业委员会

承办机构：山东美术馆

参展藏品：7件（详见下文表格内容）

展览介绍

由文化部艺术司、全国美术馆专业委员会主办，山东美术馆承办的“艺彩纷呈——全国美术馆发展扶持计划成果展”，于12月13日在山东美术馆拉开帷幕。展览包括来自全国53家美术馆的优秀展览项目及优秀公共教育推广项目。展览作品包括吴昌硕、刘海粟、关山月、庞薰琹、王式廓、胡一川、孙滋溪、赵无极、吴冠中、罗中立、韩美林等名家原作。

此次在山东美术馆举办的“艺彩纷呈——全国美术馆发展扶持计划成果展”，是文化部艺术司及全国美术馆专业委员会从三年来的112个扶持项目中，精选出来的53个项目，包括优秀展览、学术研究成果项目32个，优秀公共教育推广项目21个。“通过这次展览，展示这一计划实施以来取得的丰硕成果，促进各美术馆之间的交流合作，进一步推动美术文化惠民。”

本次展览采取展板展示为主，辅以部分作品原作、画册、影像等文献资料的展示方式进行。优秀展览、学术研究成果项目主要展示项目展览海报、展览画册、参展的主要作品图片、部分参展作品原件等内容。公共教育推广项目主要展示项目相关海报、活动现场图片和影像资料，以及为该项目所开发的相关素材(教材、画册、衍生品等)等内容。

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
1	《观者不见》	蔡远河	2011	38 × 61	木刻版画
2	《话者不语》	蔡远河	2011	40 × 61	木刻版画
3	《不被注册的城市》（NO.7）	蒋鹏奕	2010	150 × 207	摄影
4	《不被注册的城市》（NO.8）	蒋鹏奕	2010	150 × 207	摄影

序号	作品名称	作者	年代（年）	尺寸（cm）	材质
5	《萌》（2）	袁堃	2011	210 × 280	布面油彩
6	《心之度》	占研	2012	70 × 70 × 40	综合材料
7	《诺曼底》	朱玺	2011	220 × 110	纸本水墨

四 藏品研究

李叔同《半裸女像》的重新发现与相关研究

文/王璜生、李垚辰、徐研

一、李叔同《半裸女像》的重新发现

2011年中央美术学院美术馆与北京大学共同策划“民国时期的人、艺、事”展览，拟前往澳门展出[1]，在这一过程中，我们对中央美术学院民国时期藏品做了认真细致的整理，在中央美院美术馆的藏品库房里发现并确认了像李毅士、吴法鼎、张安治、孙宗慰、齐振杞等人的多件作品，其中有些作品尺寸很大，是艺术家的代表之作。这些发现，引出了有关中央美院的前身北平艺专的一些“人、艺、事”。如李毅士的作品，画的是他的同事、当时北平艺专的两位教授：陈师曾、王梦白，张安治的1936年巨幅作品《群力》（129×222.5cm）是当年徐悲鸿点名收藏的，等等。不过，最重要的是，2011年底，被长期认为“不见了”或“不知在何处”的李叔同油画代表作《半裸女像》的重新发现。（图1）

这件作品在画面上目前没有发现有署名。



图 1 李叔同《半裸女像》油画

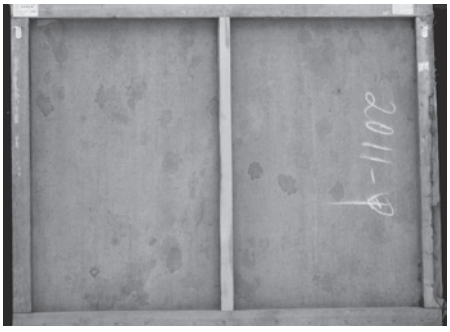


图 2 作品背面图

据中央美术学院“图书馆陈列室物品登录簿（总括）”（手抄账本）登记：“品名：吴法鼎半裸女像，布 / 登记号：2011-甲 / 凭单号：1 / 西方艺术--艺术--册：1 / 西方艺术—其他—金额：500:00”。[2]

数据库电子账本登录为：“欧洲作品登记表 / 序号：72 / 总号：2011 / 柜架号：2-3-8 / 名称：半裸女像 / 材质：布 / 尺寸：90×116”（其他的“分类号”、“作者”、“国籍”、“画种”、“年代”栏都没有填写）。[3]

两种登记的品名并不一致。登记的尺寸与实际尺寸略有出入，实际尺寸为：91×116.5 cm。

从作品状况看出，画面保护基本完好，有几处卷折及色彩脱落的痕迹，色彩较灰暗及有灰尘积存的痕迹，无外框，内框较旧，但好像不是原框；背后画布较旧，但基本无损坏；画布边缘有个别处破损，并有多处钉眼，可以看出画作曾经多次更换过内框，背面有较大的白色笔书写的登记号“2011-甲”，内框贴有两处纸质库房标签。（图2）

内框左上角标签为：“中央美术学院陈列馆藏 / 柜架号：2-3-8-（136）/ 题目：半身裸女像 / 作者：空 / 年代：空/规格：90×116.5 / 质地：麻布 / 总帐号：2011 / 分类号： 空 ”。

右上角标签：“总帐号：2011 / 题目：女人体半身像 / 作者： 空 / 排架号：3--油—1（下）”。

这件作品一直存放在“外国作品”区域，所登记的“柜架号：2-3-8”，即“欧洲作品”库架。因此，库房工作人员一直以为这是一幅佚名的外国作品。

这次在整理民国时期作品的过程中，工作人员觉得这件“半裸女像”似曾相识，画法上也有民国早期油画的一些特点，便查找相关文献求证。经过我们查阅大量相关的文献和史料，发现这幅作品与李叔同1920年发表于《美育》第一期（中华美育会发行）上的《女》（油画，上海专科师范学校藏）应该是同一幅画。我们又进一步做了较详细的查证和比对、检测，确定它就是日后为许多中国美术史论著所一再提及、论述和介绍的李叔同的代表作《半裸女像》。[4]

这幅1920年就发表于《美育》杂志，并且发表的当期当页上明确注明是“上海专科师范学校藏”的作品，怎么最终存放在中央美术学院的库房里？它是什么时候归于中央美院的？整个经过怎样？如何通过技术检测和比对获取证据，认定此幅作品为李叔同所作？我们将在下边的文字中介绍关于这幅作品来龙去脉的考索和查证，以及中央美术学院美术馆关于此作品的研究成果。



图 3《女》

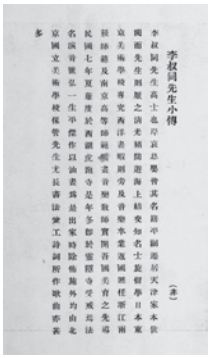


图 4《美育》

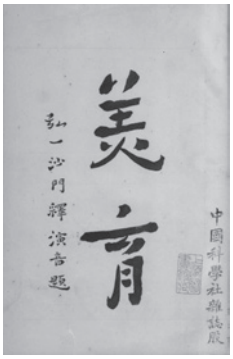


图 5《美育》

二、李叔同《半裸女像》流传经历的考证及相关记载

1.就目前查阅到的资料看，这件作品最早刊登于1920年4月20日在上海发行的《美育》第一期第二页上，该画下端注明的标题、画种、藏处和作者为：“《女》（油画，上海专科师范学校藏）李叔同先生笔”。[5]（图3）并附有由“非”（即吴梦非）撰写的“李叔同先生小传”。（图4）《美育》系中华美育会发行，由吴梦非、丰子恺、刘质平——李叔同的三位门生创办，此一期《美育》的封面“美育”两字为李叔同所书。（图5）《美育》杂志开本较小，约高22公分，宽15公分。

2.李叔同1918年农历七月出家，据李叔同在1922年农历四月初六日写给他侄儿李圣章的信说，“戊午二月，发愿入山剃染，修习佛法，普利含识，以四阅月力料理公私诸事。凡油画，美术书籍，寄赠北京美术学校（尔欲阅者，可往探询之。）；音乐书赠刘子质平；一切书杂另物赠丰子子恺（二子皆在上海专科师范，是校为吾门人辈创立）。布置既毕，乃于五月下旬入大慈山（学校夏季考试，提前为之）。七月十三日剃染出家，九月在灵隐受戒……”[6]

3.李叔同是1918年农历七月阳历8月19日出家，而在一年半后《美育》杂志创刊号刊登《女》这件油画作品，作品藏处是“上海专科师范学校”。《美育》杂志是李叔同的“门人辈”丰子恺、吴梦非、刘质平等三人于1919年发起的“中华美育会”的刊物，李叔同为该刊题写“美育”两字；上海专科师范学校也是李叔同这三位门生：丰子恺、吴梦非、刘质平所办[7]，那么，在李叔同出家不久，于“门人辈”吴梦非等创办的第一期《美育》显要位置上登出这件油画作品，并标明“上海专科师范学校”藏，附有老师的小传，可见，李叔同老师及老师的这件作品，无论对于社会或对于他们自己，都有非同寻常的意义和价值。随后在1920年7月《美育》第四期上又刊登李叔同的另一件油画作品《朝》，标明是“北京国立美术学校藏”。（图6）[8]

4.吴梦非在1959年撰写的《五四运动前后的美术教育回忆片段》一文，发表于中央美术学院的《美术研究》1959年第三期，文章插图便是他当年主编的《美育》第一期上李叔同的《女》那件作品。而此处使用标题为《裸女》，图像的清晰度及制版质量较《美育》上的《女》好，但也有一些模糊，黑白图像（图7）。据《美术研究》这一期的编辑奚传绩教授回忆，吴梦非的文章是他去组稿的，《裸女》图片由吴梦非提供。[9]文章中还特别提到：“李先生曾做油画‘裸女’一幅，此画现尚存于叶圣陶先生处”。[10]文中所说叶圣陶先生处所存“裸女”油画就是指文章插图的“裸女”一画。



图 6 1920 年 7 月《美育》第四期上刊登李叔同的另一件油画作品《朝》

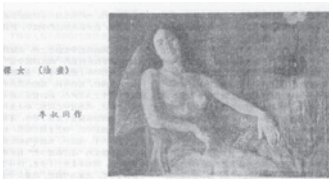


图 7 发表于中央美术学院《美术研究》1959 年第三期的李叔同《裸女》

5.由商金林编的《叶圣陶年谱》1959年8月30日条记载：“作书致吴作人，以弘一法师的裸体油画一帧送中央美术学院，请其保存。”[11]笔者曾致电商金林先生，询问此记载的来源、依据等，商先生称，其资料来源于叶圣陶先生日记。又，夏丏尊先生的长孙夏弘宁在《从艺术家到高僧》一文中说到：“值得庆幸的是，在三十年代，李叔同曾赠送夏丏尊一大幅油画，画的是一安静、媚美、舒适地躺卧着的浴后裸体少女。夏先生生前十分喜爱此画，长年挂着白马湖屋客堂上。夏先生逝世后，这幅油画带往北京叶圣陶先生家珍藏。近读叶老日记：1959年8月13日，叶老致书中央美术学院院长吴作人，将此画送请中央美术学院永久保存。”[12]

6.叶圣陶1982年6月23日作《刘海粟文集》序写道：“我国人对人体模特写生，大概是李叔同先生最早。他在日本的时候画过一幅极大的裸女油画，后来他出家了，赠与夏丏尊先生。中华人民共和国建国之初，夏先生的家属问我这幅油画该保存在哪儿，我就代他们送交中央美术学院。可惜后来几次询问，都回答说这幅画找不到了。”[13]

7.2012年3月27日在中央学术学院美术馆的李叔同《半裸女像》鉴定、研讨会上，中央美术学院现代美术史专家李树声教授提供了这一作品的反转片，他回忆道：1960年至1964年间他们搜集整理“中国现代美术史”资料汇编工作时，曾与摄影人员一道到中央美院陈列馆提取这一作品，进行反转片

拍摄，目前反转片片夹上写明：“李叔同 倦女 油画”。（图8）

8.从二十世纪七八十年代开始，众多的中国美术史论著、图典、李叔同传记等一再提及、论述、介绍、登载了这件李叔同的代表作《半裸女像》。刊出时使用的题名有“女”、“出浴”、“浴女”、“裸女”、“坐着的裸妇”等，名称不一；创作时间也不尽相同，有“1906”、“1910年”、“1910年前”、“1911年以前”等。除转自1920年《美育》第一期登载的图像注明“上海专科师范学校藏”外，都没有注明该作品现藏何处，可能普遍认为该作品“不知在何处”。[14]



图 8 李树声先生于 1960 年代初拍摄自中央美院陈列馆李叔同作品反转片，片夹上写着：“李叔同 倦女 油画”

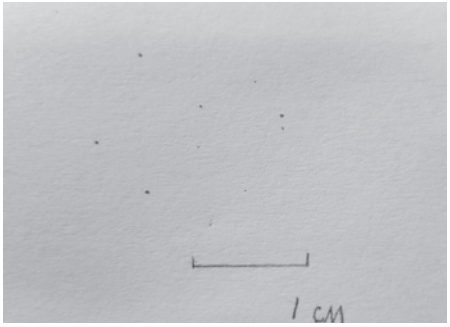


图 9 微小颜色层脱落颗粒与标尺

以上是有关《半裸女像》作品的相关重要节点史料，通过这些史料相关细节的联系和对照，将上述线索串连起来，大体可以勾勒出这件作品——《半裸女像》流传的基本线索：

李叔同《半裸女像》可能作于他在日本留学期间。据刘晓路考证，李叔同1905年抵日本，1906年考入东京美术学校，1911年毕业后归国。[15]这幅画应该作于1906—1911年之间，李叔同毕业归国时从日本带回。1920年前后，这幅画为上海专科师范学校所藏，之后又转到夏丏尊先生处，据夏丏尊先生的孙女夏弘福女士称，20年代初期夏先生在白马湖寓所客厅里就挂着此画。大约在1937年之后，此画挂在夏丏尊先生上海霞飞路寓所。[16]1950年代又由夏的家人转托叶圣陶先生存放，1959年8月由叶圣陶先生代夏丏尊先生后人将此画捐赠给当时吴作人任院长的中央美术学院。之后几十年间，此画就一直静静存放在中央美术学院的库房中，直至2011年底被重新发现。

三、对于《半裸女像》的相关科学技术检测

在2012年3月27日中央美术学院美术馆组织的“李叔同代表作《半裸女像》鉴定及研讨会”后，《半裸女像》作品被移交至美术馆修复工作室，开始了针对这幅作品的保存状况和组成材质的检测研究工作，对作品进行了全面的技术分析。研究的目的是为了解组成作品的材质，包括颜色层的形态、所含媒介剂的性质、颜料的种类、底料层的状况和作品的技法特点等，检测的结果作为对作品进行保护性修复工作的基础，也成为鉴定《半裸女像》为李叔同所作原作的重要证据。

检测分析的工作一直持续到2012年底，半年多的时间里先后在中央美术学院美术馆修复工作室和中国文化遗产研究院材料检测中心进行了非破坏性分析检测，包括作品完整的X射线图像（X-Radiography)；紫外线

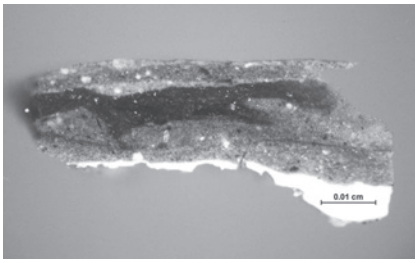


图 10 微小颜色颗粒在电子显微镜下放大 200 倍后的截面图像

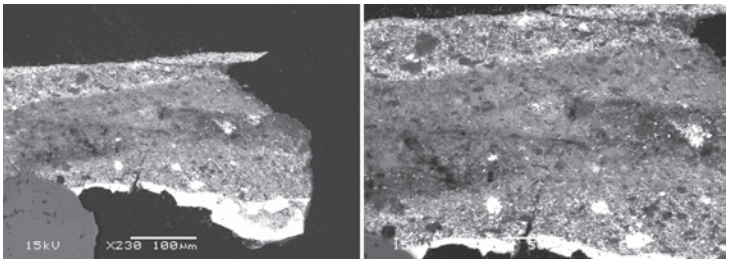


图 11 微小颜色颗粒在 X 射线荧光下的截面图像

荧光图像(Ultraviolet Fluorescence)；X射线荧光检测（XRF); 拉曼光谱分析（Raman micro-spectrometry)和光学显微镜下画布纤维的研究。

随后为了进一步研究作品的材质，我们将作品边缘处收集得到的微小颜色层脱落颗粒0.25-0.6mm(图9)，送往法国ERM材料检测中心进行了如下几项检测分析：光学显微镜下颜色层的形态研究(Optical Microscopy)；基于扫描电子显微镜的观测和化学分析对颜色层横切面的研究（SEM + EDS）；基于傅立叶转换红外光谱对颜料中所含有机黏结剂的研究（FTIR）。

2012年12月份由中央美术学院美术馆修复工作室根据各项检测结果，做出分析结论如下：

1. 作品颜色层中所使用的主要颜料成份分析：
（结果根据扫描电子显微镜、X射线荧光和拉曼光谱的检测得出）（图10、11）

铅白 – 盐基性碳酸铅Pb3（OH）4CO3 ：在取样横切面涂层1至6中均含有铅白颜料成分，在取样中未发现重晶石（BaSO4）等常见添加物，但可能含有少量白垩（CaCO3)的成分。又称为银白（silver white），是19世纪前架上绘画中唯一使用的白色颜料，和含有硫化氢的空气接触会发生反应变黑（硫化铅PbS），而且对人体有毒，在1920年钛白颜料推广使用后被逐渐取替。

土黄 – 氧化铁颜料Fe2O3H2O: 在取样横切面涂层5、6中的黄色颜料颗粒，自古代一直延用至今的黄色，最为常见且价格便宜。

铬黄 – 铬酸铅PbCrO4 ：在取样横切面涂层3、4、5、6中都有铬黄颜料颗粒的存在，说明了在这幅作品中铬黄作为主要的黄色被大量使用。19世纪才开始使用的颜料，以铬酸铅为主要成分，与空气接触久了会变暗（所含硫化物的原因，如凡高的《向日葵》等作品中大量使用的黄色），而且其中含铅，有毒，之后大范围被镉黄所取代。

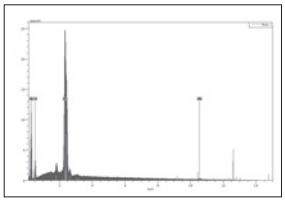
朱砂 – 硫化汞HgS：取样横切面涂层3中的红色颜料颗粒。传统使用的一种主要油画颜料，有变黑的可

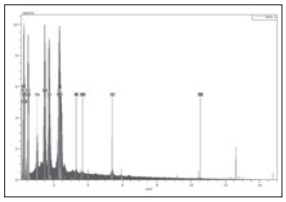
能性，1919年镉红颜料出现后被广泛的替代，20世纪中后期使用量大大的降低。

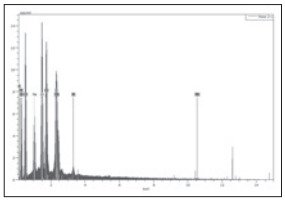
群青 – Na10Al6Si6O24S4：在取样横切面涂层2、6中主要使用的是群青颜料，在涂层3、4中也含有少量群青颜料颗粒。古代使用至今的一种重要油画颜料，天然的矿物颜料价格昂贵，1828年前后开始人工合成生产。

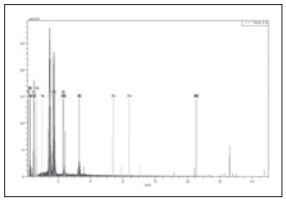
祖母绿 – 乙酰亚砷酸铜Cu(CH3COO)2・3Cu(AsO2)2：取样横切面涂层4中的蓝绿色主要是祖母绿颜料。涂层4中铜（Cu）和砷（As）元素的发现确认了使用的是祖母绿颜料。又称为巴黎绿，在英格兰称为emerald green，1814年德国公司生产后后使用（使用砷元素和铜绿），1830年后特别被印象派和后印象派画家们使用（塞尚偏爱使用的绿色），也在西藏的唐卡画和1900年左右的印度画上发现。这是19世纪著名的“死亡”颜料，在所有的颜料中毒性最大（含砷As,砒霜），在当时甚至用于墙纸、衣服或袜子的染料，因此只使用至1900年前后，到了20世纪中期包括温莎牛顿在内的许多颜料厂商停止生产，现代使用的祖母绿颜料成分已大不相同，只呈现祖母绿的色彩。铬绿（翠绿）颜料在1859年推广使用后逐渐取代了祖母绿。

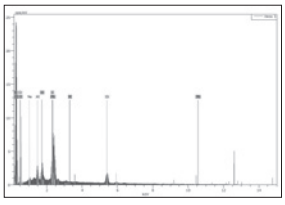
涂层	描述	化学分析	特征分析
1	白色	C、O、Pb（图12）	基于白铅矿的底料涂层（铅白）。
2	颗粒很细的蓝色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Ca（图13、14、15）	铅白+大量群青颜料颗粒（Na10Al6Si6O24S4）的涂层。
3	红色颗粒的颜料	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图16，17）	铅白+朱砂颜料颗粒（HgS, 见图15）和铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4) 的涂层。
4	暗蓝绿色	C、O、Na、Al、Si、As、Cu、Pb、Cr（图18）	铅白+群青+祖母绿（Copper acetoarsenite）的涂层。
5	带红色颜料颗粒的黄色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图19）	和涂层3非常接近的的涂层：铅白+朱砂颜料颗粒（HgS）+铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4）。
6	紫色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图20，21）	铅白+紫色颜料颗粒（群青Na10Al6Si6O24S4）+少量铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4）和朱砂（HgS）的涂层。

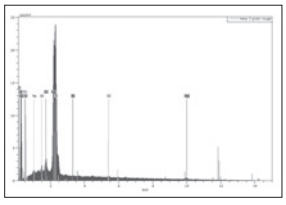

图 12

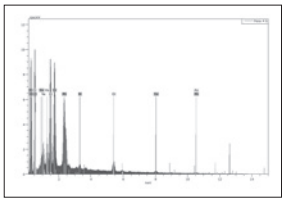

图 13

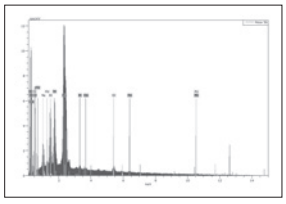

图 14

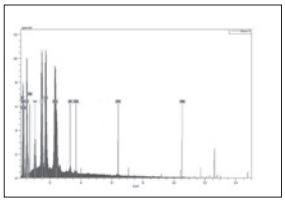

图 15

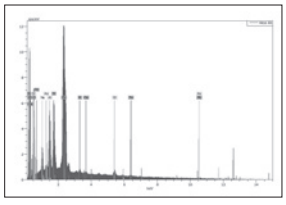

图 16


图 17


图 18


图 19


图 20


图 21

以上检测出的几种主要油画颜料特征较为明显，均表明作品所使用颜料十分“近代”，其中的祖母绿颜料为19世纪出现使用和20世纪初使用的颜料，与此幅作品被认为的创作时间1909年前后相符。

在1912年《太平洋报》中连载的署名“凡民”（李叔同）译述的《西洋画法》1792一文中，“油画”卷里系统详细的介绍了西洋画法，是研究李叔同油画作品材质的重要资料，可与检测结果相互对照：

“油画颜料，英法国最佳。故所列名词皆用法文与英文对照。

白色　Blane dargen　Silver white

……

朱色　Vermillon　Vermilion

……

浅绿色　Vert Veronse　Emerald Green

深绿色　Emerande de Ernld　Oxide of Chromium

……

深蓝色　Bleu Donre Mere　Ultramarine

此外，可以兼用者数种如下：

黄色　Chromedair　Chrome Yellow

色较淡黄色稍深。价较廉。

……

此外，如黑色、赭色、褐色等，皆不可用。

此等颜料，皆盛于铅筒之中。法国制者最佳，日本制者不能用。”

李叔同文中列举的主要颜料名称铅白、朱砂、祖母绿、群青、铬黄都与《半裸女像》中检测出的油画颜料完全相符，尤其有意思的发现是祖母绿颜料（Emerald Green）的使用，无论是在《西洋画法》中的介绍，还是20世纪初此种颜料特殊的生产和使用状况，都可以佐证作品《半裸女像》的创作年代，与李叔同的关系，证实了作品的原作属性。

2. 颜色层的形态：

（结果根据显微镜下Optical Microscopy对颜色层横切面的观测得出 ）（图10）

在取样中由蓝色往上是作品的颜色层，作品的整体颜色层厚0.1-0.2mm，含有多个不同色层，每一色层的厚度：0.02mm-0.06mm。

而且通过取样的横切面图可观察到作品各色层间的过渡，表明作者所用的画法非常直接，颜色各层前后覆盖间隔时间较短（下面的色层尚未干燥）。

3. 底料层的成份及技法分析：

（结果根据扫描电子显微镜SEM + EDS对颜色层横切面的检测得出）（图12-图21）

白色，厚度约0.06mm，和较厚的颜色层相当，像是一次厚涂完成。底料的成分是铅白Pb3（OH）4CO3，纯度非常高，在取样中未发现重晶石（BaSO4）、白垩（CaCO3）等常见添加物的成分。

底料中的黏结剂可能是亚麻油一类的常用干性油。也就是作品使用的是传统的油性底料。这样的底料是非吸收性的，可防止吸油现象的发生。

通过取样的横切面图可见作者直接在白色的底料上开始作画，没有设底色，画法直接，可以最大程度上保持作品色彩的明度。

在作品布边缘处发现残留白色底料痕迹，作者使用的不是刷好底料的成品画布，而是涂抹自己制作的底料的亚麻画布。

在李叔同1910年留学东京美术学校期间曾为上海城东女学校刊《女学生》所撰写《艺术谈（一）》1852一文，其中有一段关于油画画法的描述：

“用彩色油漆与松节油调和，使之深浅浓淡，各得其宜。…… 先将白油漆作地，待其干后，再以彩色涂之。或用几种色者，挨次堆砌，视其深浅合宜为最佳。…… （油漆，日本小川町熊野屋发卖，每小匣洋二元，上海外国书坊亦有之，惟其价目昂贵，不易购买。）”

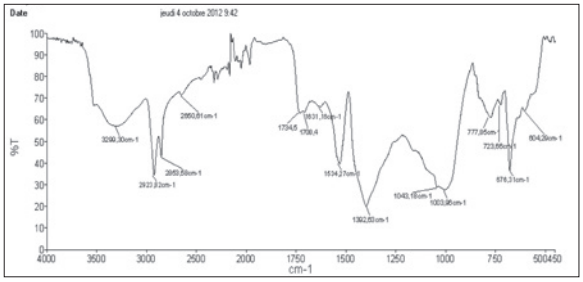


图 22

文中提到的“油漆”指的就是今天的油画颜料，尤其重要的是提到了当时给画布作底料的方法：使用的是传统的油性底料“白油漆作地”，也就是直接用铅白油画颜料厚涂一层，等干燥后再开始上色。与取样横切面图中所见和检测出的结果完全对应，丝毫不差。

关于铅白油性底料：在16世纪的欧洲布面油画所采用的一种打底方法，由铅白（粉状颜料）+ 油类（亚麻油）制成，直至19世纪都是布面油画传统上使用最广泛的一种底料，有各种颜色（在原有基础上加入想要的颜色如：土红等）。

但到了1880年前后出现了商业的吸收性底料（由动物胶+白垩等填充物制成），干燥速度更快，适合于户外写生，哑光效果适应了印象派和之后画家想要的美学效果，开始逐渐取代了油性底料的主导地位。20世纪初期后铅白底料逐渐衰落，国内20世纪中后期至今使用的多是白乳胶底和丙烯底料。

根据《艺术谈（一）》一文，可见当时李叔同学习和采用的就是传统的铅白油性底料。这与《半裸女像》的创作方法可以吻合，底料的线索再次指明了《半裸女像》的创作年代和与李叔同的紧密关系。

4. 颜料中黏结剂（调色油）的性质分析：

（结果根据傅立叶转换红外光谱FTIR对颜色层的检测得出）（图22）

波数（cm-1）		形式/种类
3299	V- OH	乙醇（alcohol）
2924-2854	V- CH2,CH3	脂肪族（aliphatic）
1734	V- C=O	酯（ester）
1708	V- C=O	酸（acid）
1644	V- C=O	酸（acid）
1393		碳酸盐的特征
	（Characteristic of carbonate）	
1043-1004	V- C-O	醚/ 硅酸盐的特征
	（ether/Characteristic of silicates）	
724	Y-（CH2）m	脂肪族（aliphatic）
676	无机填充料的特征	
	（Characteristic of inorganic fillers）	

作品所使用的调色油（黏结剂）是干性油类，通过傅立叶转换红外光谱对颜料中所含有机黏结剂的检测，酯基和碳氢长链的存在表明了油性成份的存在，如常用的亚麻油、罂粟油等。

5. 作品的构图变动和技法特征分析：

（结果根据X光射线X-Radiography检测得出）（图23）

我们为《半裸女像》进行了X-Radiography检测，这是鉴定修复作品的重要检测，通过X光射线拍照，我们可以获取到画作底层画面的图像，也就能够了解画家起稿时画面的状况。

通过《半裸女像》的X光图像，我们可以看到作品起稿和完成时，在构图的内容和安排上存有明显的变动、修改。

在X光片中清晰可见—画面底稿中的右侧区域占构图更大面积的花束、玻璃瓶、下移的桌面和放置的书本，是作者最初的构思（图24）。这些最初的构思在完成的画面中被修改和覆盖了。作者之后做出的改动可能是根据画面构图需要和营造画面气氛，想突出画面的主体——裸女，而有意简化画面的背景，使得画面更加恬静、稳定。

在X光片多处局部细节图中，作者特征性的肌理式笔触自然流畅，画面多处位置发现同样技法特点的笔触和肌理效果。

通过X光射线检测基本排除了《半裸女像》为临摹作品的可能性，因为临摹只会将原作画面的表层的可见内容照临下来，在构图和内容的安排上不会做出大的调整，对于原作画面底层的图像也无从了解。

6. 画面的表层状况：

（结果根据紫外线荧光Ultraviolet Fluorescence检测得出）（图25）

作品经过长时间的存放，画布松弛，通过紫外线荧光对画面的检测，画面整体荧光反应较弱，且分布



图 23《半裸女像》x 光图像



图 24《半裸女像》X 光图像局部（画面右上角）



图 25《半裸女像》紫外荧光检测图

不均匀，蓝绿色荧光处表明其中含有油性媒介剂的成分。

在紫外荧光下观测，此幅作品未经过任何的修补，画面的破损与实际可见光源下的实际状况相符。

通过对于画作使用颜料的成份检测，底料的制作成分与方法的分析，X光射线检测，紫外荧光检测等科学技术检测的分析，我们得到大量数据和结论：《半裸女像》是一幅运用欧洲古典技法与颜料创作的作品，是在二十世纪初或之前创作的作品，而且作品所使用的技法与颜料同李叔同文章中所述相符，为我们鉴定和保护、修复《半裸女像》提供了重要支持。

四、《半裸女像》1920年图像与2011年图像对比研究

对于《半裸女像》和《女》究竟是不是同一张画作，我们现在最可靠的证据就是1920年《美育》杂志所刊李叔同《女》的黑白图像和中央美术学院美术馆所藏油画《半裸女像》2011年所拍的高清图片。如果能够证明这两个图像是同一张画作，就可以非常肯定的认定《半裸女像》就是李叔同所作油画，而且是发表在1920年《美育》第一期上的那幅《女》。

为此，我们将从三个方面分析两图（1920年《女》的黑白图像与中央美术学院美术馆所藏《半裸女像》的2011年所拍彩色图像）的共同之处：1、两幅图像中人物及背景的轮廓线的对比分析。2、两幅图像中，画面肌理的对比分析。3、画面当中画布的折痕与破损之处的对比分析。

1.两幅图像中人物及背景的轮廓线的对比分析

我们将《女》中人物与画面其他主体物的轮廓线用红线描出（图26），描完成的轮廓线如图27。之后，将《女》的轮廓线原位覆盖到《半裸女像》的图像上（图28），我们会发现，有90%的轮廓线都可以重合，包括许多细节，花瓶、五官、头发、椅背上散下来布的外形，等等。

但是，细心地观者会发现，《女》的红色轮廓线画面的下半部好像比《半裸女像》的轮廓高一些，位置有些下移，虽然轮廓的走势都一样，却有些错位。这可能是两幅照片拍摄时的现场条件不同所带来的问题，《女》之所以会比《半裸女像》上下略宽一点，原因可能是两图在拍摄时的画作与相机之间角度问题，画作



图 26



图 27



图 28

与相机镜头没有平行，产生了透视，造成了比例上的微变。

针对于此，我们将《女》进行纵向压扁（图29）。稍作调整后我们将《女》的红色轮廓线再次原位覆盖在《半裸女像》上（图30），可以看到，这一次红色轮廓线与《半裸女像》的图像的轮廓完全重合了，尤其是花瓶、头和手臂、肩膀等很难刻画的部分的轮廓都重合了。



图 29



图 30

两幅图像的人物及背景的轮廓线的对比中，我们得出这样的结论：中央美院所藏油画《半裸女像》极有可能和《女》是同一件作品。

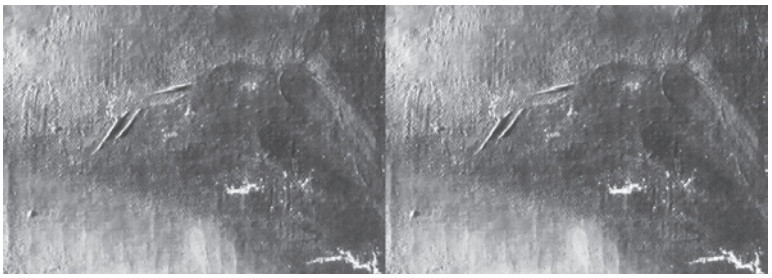


图 31 油画肌理彩色图像与黑白图像对比示例

2.两幅图像中画面肌理的对比分析

油画颜料相较于其他绘画材料（水彩、水粉、丹培拉），可塑性较强，色层会有一定的厚度，颜料干燥后画面上会留下笔触的肌理突起，经过多次绘制的画面，如果后一遍颜色画在前一遍颜色半干或干燥的基础上。表面不仅会留下一些表层的笔触肌理，还会不可避免的留下一些更改过的底层颜料的肌理突起。不同的画作的作画过程不同，作画过程中所留下的肌理就不一样。临摹品和原作哪怕表面效果极为相似，他的作画过程也不可能完全一样，留下的表层笔触肌理，尤其是底层笔触肌理也就不可能完全一样，尤其是画作底层颜料的笔触肌理极难模仿。所以说颜料肌理突起，也是我们辨别油画画作真伪的重要证据。（图31）



图 32



图 33

我们在《半裸女像》中发现了不少这样的肌理痕迹。

选取图B中几处较明显肌理的部分与图A的相同位置来进行对比，发现其中的肌理的都有重合之处。（图32、33）

首先是花瓶的部分（图34）。从《半裸女像》中选出的图中我们可以看到箭头标示出来的肌理部分，从笔触的形状来看应该是作者之前所画的花卉的一部分，可能后来因为画面构图的变化被作者覆盖了，但是留下了之前的笔触肌理的突起痕迹。从《女》中选出的图的同样的位置，我们可以看到一条重色的线，根据之前所举黑白照片中笔触肌理的图像范例，从画面中来看，这个黑线并不是污渍和破损， 而是画面当中的肌理产生的明暗变化所产生的，我们可以看到线的外形与左图中肌理的上部轮廓线一致，我们将重色线的位置用红箭头标明，可以看到左右两个肌理的长短位置都一样。这就说明在《女》中出现了与《半裸女像》的画面肌理是相同的，我们在《女》中找到了和《半裸女像》中一样的画面肌理，而且在这个区域内，这样的肌理不止一处，至少有五六处的对应。

同样的方法，将《半裸女像》的其他五个部位的肌理与《女》的同样位置进行比较，如图中红色箭头所示，我们可以进行一一比对。可以看出中这些颜料突起的肌理在两图中都有对应，而且位置、角度、形状都一致（图35-图39）。这样多的画面肌理的对应，说明了《半裸女像》与《女》是同一张画作。只有同一张画的画面的底层笔触的肌理在相隔九十余年的不同版本的图像中可以如此的一致。

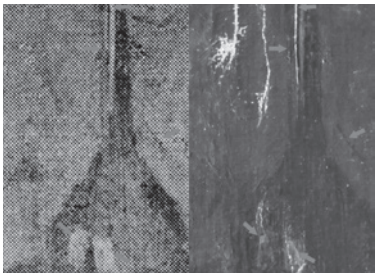


图 34 两幅图像肌理对比

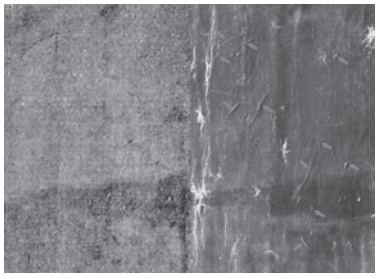


图 35 两幅图像肌理对比

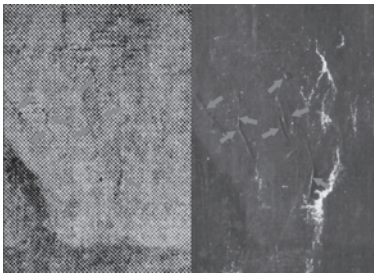


图 36 两幅图像肌理对比



图 37 两幅图像肌理对比

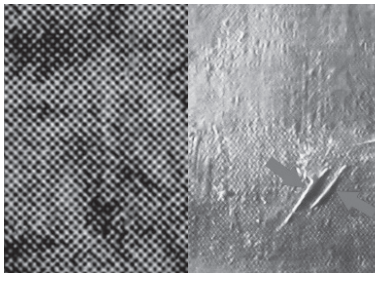


图 38 两幅图像肌理对比

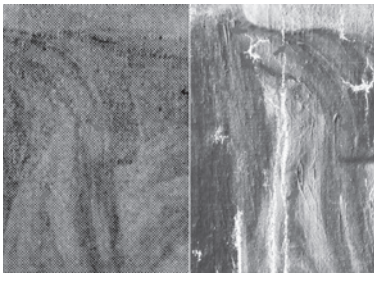


图 39 两幅图像肌理对比

3.两幅图像中画布的折痕与破损之处的对比分析

首先，油画的色层和画布上的底料都有一定的厚度，并且柔韧性比较差，画布受外力作用容易产生折痕和破损，而且颜料层和底料层一经断裂则会留下裂痕或折痕，裂痕和折痕不具有可逆性，而裂痕经过修补会变小却很难消失。其次，两幅不同画作的裂痕和折痕因为自身质量、外部环境和流传经历的不同，不可能完全一样，包括原作和临摹品之间也不可能一样。如果在《女》画面中的裂痕在90年后的《半裸女像》图像图中能够多处对应，则表明，这两个图像其实是同一张画作。



图 40



图 41

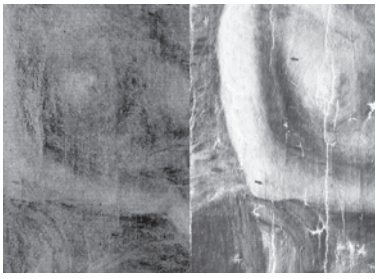


图 42 两幅图像折痕对比

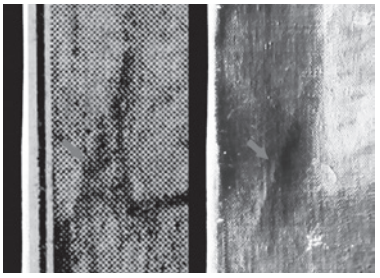


图 43 两幅图像折痕对比



图 44 两幅图像折痕对比

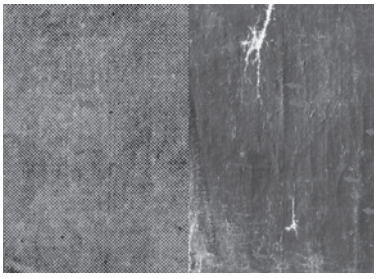


图 45 两幅图像折痕对比

我们选取图中的一些局部来进行比对（图40、41）。首先我们选取手臂部分的图像进行对比(图42），我们可以看到图中红色箭头所指的《半裸女像》中的裂痕，在《女》中的相同位置有同样的明暗变化，是折痕在图像上的表现，位置、斜度、形状等方面都可以吻合。只不过《半裸女像》中的折痕因为有新的裂痕和颜色脱落的出现而变得不太明显，不容易被人察觉。同样我们对两图的画中人物的头部和胸部等局部折痕进行一一对比，通过箭头指示可以看出两幅图像中多个局部的多处折痕的位置形状都可以找到对应。（图42-47）

但是图B中重要的几处大的折痕和所造成的色层脱落，在图A中却找不到明显的对应，这是否会对我们的比对产生障碍呢？在笔者看来，这些明显的折痕是在流传过程中，画作产生了新的损坏和变化，这些新的变化使之前的折痕和裂痕看起来不再明显，也使两个相距近百年的图像看起来有了一些差别，带来一些鉴别上的困难。但是《女》出现在前，折痕具有不可逆性，只要它上面的痕迹在之后的版本上找到对应，就已经能

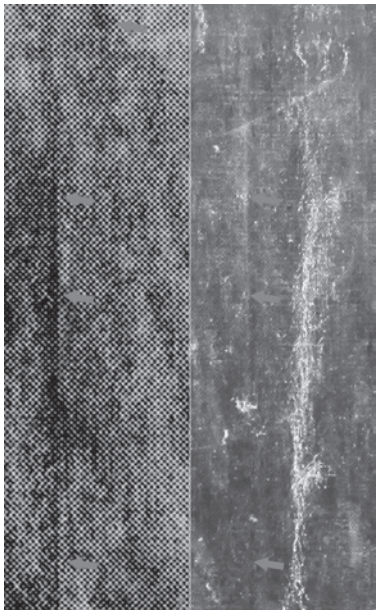


图 46 两幅图像折痕对比

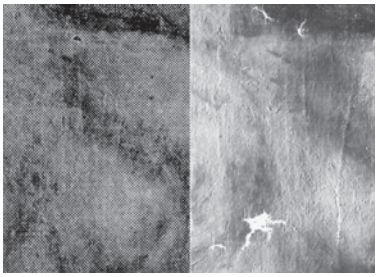


图 47 两幅图像折痕对比

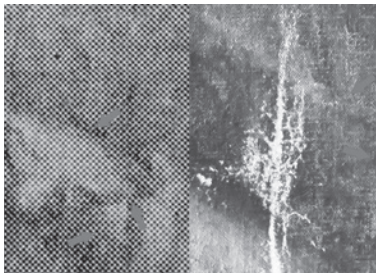


图 48 两幅图像中水渍的图像对比



图 49 李叔同油画《花卉》，曾藏台湾储小石处



图 50 李叔同《半裸女像》布面油彩

够说明两图的一致性。

我们在《女》中发现一处像是水渍的图像，通过在图B中比对，在画面的相同位置，我们也发现了能够吻合的痕迹。（图48）

我们找到的这些折痕和痕迹的对应都不是巧合，只有同一张画作才能有这么多裂痕可以对应、吻合。这就说明了一个问题：《半裸女像》和《女》是同一件作品。

通过对图 A、图B两图轮廓、画面肌理、折痕与痕迹三方面不同层次的图像进行对比与分析，我们找到了足够的证据证明《半裸女像》和《女》是同一件作品。中央美术学院美术馆所藏《半裸女像》就是1920年发表在《美育》杂志上的李叔同的油画《女》。《半裸女像》为一直以来流传的李叔同的代表作。

五、关于《半裸女像》创作年代的推测

《半裸女像》刊出时标注的创作时间不尽相同，有“1906”、“1910年”、“1910年前”、“1911年以前”等，但都基本认为此幅作品为李叔同在日本留学时所作。最早的出版记录——1920年《美育》第一期中也没有记载。

对于李叔同的油画艺术，除去《半裸女像》之外，我们现在能见到的就是日本东京艺术大学藏《自画

像》原作、《美育》第四期所刊的《朝》和储小石所藏《花卉》的黑白图像（图49），通过现有资料的对比，我们可以发现《自画像》与《朝》、《花卉》画面的风格都偏向于印象派当中的点彩派，笔触和色彩的堆积都很明显。而《半裸女像》一画中，画面笔触并不十分明显，整个画面造型相对古典，画面色彩属于古典的固有色体系，并无条件色色彩的介入。根据西方美术史的发展，和西画传入日本的先后顺序，可以推测，李叔同最早接触的应该是相对古典的油画技法，这在他写的《西洋画法》中有所印证，通过学习的深入，才会接触到当时在日本也很新潮的印象派，尤其是印象派色彩分析的观念。所以可以断定《半裸女像》较其他三幅作品的创作年代要早一些。李叔同《自画像》是李叔同毕业时留给母校的作业，画面上明确写着“1911”，所以《半裸女像》的创作年代应早于1911年。同时，仔细研究李叔同《自画像》一画，可以发现，李叔同在画自画像时，笔触潇洒，用色大胆，对于条件色点彩技法的掌握已经非常成熟。对于李叔同这样一个留学学习西画的学生来说，要达到这样的高度，需要相对长一点的时间来实践，应该用年来计算。另一方面，《半裸女像》画作尺幅很大，画面构图完整，造型准确，对形体的理解和塑造都比较到位，而且人物刻画生动、完整，不死板，对画面的掌控游刃有余，用笔十分松动。这不是一个绘画的初学者所能完成的。作者应该是全面学习并掌握西画技法之后，才有可能能达到这样的水平。鉴于李叔同是1906年进入东京美术学校学习西画，1911年他毕业回国，这中间大约学习了六年的西画。

通过比较，由此我们认为《半裸女像》应该是李叔同在日学习中期偏后的作品。在郭长海所编《李叔同集》年表中1909年条，记“本年，作油画《浴女》、《朝》。”其中谈到的《浴女》一画应该就是指《半裸女像》。其后1910年条，记“5月，油画《朝》等三件作品参加白马会第十三回美展。”[17][18][19]

通过分析，我们初步推测《半裸女像》的创作年代应该在1909年左右。

六、结语

中央美术学院美术馆通过对《半裸女像》流传经历和相关记载的梳理，对画作本身材质的科学检测，以及对于画作1920年图像与2011年图像的对比研究，从不同侧面和层面，较全面的考证了《半裸女像》，并确认了保存于中央美术学院的《半裸女像》为李叔同所作，为其传世的油画代表作。李叔同是中国近代文化史上一位极为重要的人物，对于中国近代美术、美育、美术教育都作出了重要贡献，他的油画代表作《半裸女像》的确认，填补了中国近代美术史研究的一个空白，为中国近代美术史的进一步研究提供了重要的材料，为研究李叔同的艺术提供了珍贵实物。

《半裸女像》的重新发现与考证、研究过程历时一年多，研究人员尽心尽力，不畏困难，极富有热情的进行相关的基础研究工作，工作态度严谨而踏实。通过一年的时间，对作品进行了全面的修复（图50）。这期间也得到了相关各界专家学者、《半裸女像》流传过程中收藏者家属的有力支持和鼓励。

并且，通过中央美术学院美术馆与日本东京艺术大学美术馆的共同努力，在2013年3月1日至4月25日在中央美术学院美术馆举办了“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”，将两幅李叔同的珍贵的油画原作——

《半裸女像》、《自画像》与相关研究成果共同展示呈现。此次发现与研究的过程希望也能推动中国美术界对于经典作品的整理、修复与保存工作更加的科学与系统。

参考文献：

[1] 后来因澳门方资金问题，该展览暂没有成行。

[2] 此手工账本据原中央美术学院陈列馆王晓副馆长（1990--2004年主持陈列馆工作）说，他到任时，此手工帐本就存在，但可能是文革后整理的。

[3] 此数据库电子账本为2008年下半年根据实物清点时所登记。

[4] 李叔同《半裸女像》（油画）部分刊登情况（按发表年份排序）

1.1920年

《女》（油画 上海师范专科学校藏） 李叔同先生笔 （《美育》第一期，中华美育会1920年4月20日发行）

2.1959年

《裸女》（油画）李叔同作（吴梦非五四运动前后的美术教育回忆片段，北京市：中央美术学院,《美术研究》1959年第三期，第42页 ）

3.1988年

《女裸》李叔同（1910年）（陶咏白编《中国油画1700-1985》，江苏省：江苏美术出版社, 1988 ，第3页 ）

4.1991年

《出浴》（油画） 一九〇六年作于日本东京（《弘一大师全集》编辑委员会编，《弘一大师全集 7・佛学卷 7》，福建人民出版社, 1991.06 第679页）

5.1994年

《裸女》李叔同（郎绍君等主编，《中国书画鉴赏辞典（豪华本）》，北京市：中国青年出版社,1994.第647页）

6.2000年

近现代李叔同《裸女》（王伯敏著，《中国绘画通史下册》 ，北京市：三联书店出版，2000，第474页 ）

7.2001年

李叔同《坐着的裸妇》1910年前 （苏林编著，《20世纪中国油画图库 1 1900-1949》，南宁市：广西美术出版社,2001，第8页）

8.2002年

李叔同《裸女》，李氏在日本学画时完成（潘耀昌编著，《中国近现代美术教育史》，杭州市：中国美术学院出版社，2002，第19页）

9.2007年

《女》（油画上海师范专科学校藏） 李叔同先生笔（《美育》第一期，中华美育会1920年4月20日发行）（李超著《中国现代油画史》，上海书画出版社，2007年版，第24页 ）

10.2008年

李叔同油画《 裸女》（陈星著，《李叔同出家实证》，杭州市：杭州出版社, 2008 ，第161页 ）

11.2010年

李叔同在日本学习绘画时所作裸女画（柯文辉编著，《旷世凡夫 弘一大传》，北京大学出版社，2010.04. 第071页）

[5] 《美育》第一期，中华美育会1920年4月20日发行，第二页。

[6] 秦启明编注《弘一大师李叔同书信集》，陕西人民出版社 1991年版 第198页

[7] 上海专科师范学校，1919年秋，吴梦非、刘质平、丰子恺在上海筹办，私立性质，并于1920年正式成立，校址在小西门黄家阙路。由吴梦非任校长，丰子恺任教务主任。该校办学目的是培养中、小学美术师资。其学制仿照德国，分普通师范、高等师范两部，以图画、手工、音乐为主科。教材以日本正则洋画讲义为主要参考教材，崇尚写实画风。吴梦非、刘质平，丰子恺三人都是当时浙江省立第一师范学校教师李叔同的学生，吴精手工，刘专音乐，丰长绘画，三人通力合作，各自发挥自己的特长。该校虽然仅开办了7年，却培养了美术师资近800人，是中国一所具有很大影响力的美术师范学校。50年代吴梦非在接受音乐史界的专访时回忆说：“当时我们班的上海专科师范，经常发生经费困难，李叔同知道这个情况，就写了很多字画给我们，叫我们把卖掉字画所得的钱，补贴学校经费不足之用。”（戴鹏海、郑碧英《访问吴梦非的记录》1959年9月，见张延辉《李叔同的艺术教育思想》，《甘肃联合大学学报》2010年第3期）当年吴梦非在《民国日报》上刊登启事：“李叔同先生的书法，海内闻名。顾自出家以来，罕能得其墨迹。去岁敝校筹募资金，弘一师特破例书赠琴条三十幅，俾作慷慨捐助者之酬赠。”可见，李叔同与上海专科师范学校关系之密切。

[8] 见李超著《中国现代油画史》，上海书画出版社 2007年版，第24页

[9] 笔者2012年3月28日电话询问居住在南京艺术学院的奚传绩教授，了解到这一情况。之后，经奚教授建议，笔者又电话咨询当期的发稿编辑李松涛教授，其说法一致。

[10] 《美术研究》1959年第三期，第41页，中央美术学院出版

[11] 商金林编《叶圣陶年谱》江苏教育出版社1986年版，第433页

[12] 《宁波佛教》1995年第1期

[13] 《叶圣陶散文乙集》，北京三联书店 1984年，第606页。

[14] 参见 [4]

[15] 刘晓路《档案中的青春像：李叔同与东京美术学校（1906-1918）》，《美术家通信》1997年第12期。

[16] 2012年3月22日笔者采访夏丏尊先生孙女夏弘福老师。

[17] 郭长海、郭君兮编《李叔同集》，天津人民出版社，2006年版。

[18] 郭长海、郭君兮编《李叔同集》，天津人民出版社，2006年版。

[19] 郭长海、郭君兮编《李叔同集》，天津人民出版社，2006年版。

李叔同油画《半裸女像》的科学检测与材质构成

文/徐研

在2012年三月份美术馆组织李叔同油画《半裸女像》研讨会后，作品被移交至美术馆修复工作室，开始了针对这幅作品的保存状况和组成材质的检测研究工作，对作品进行了全面的技术分析，研究的目的是为了解组成作品的材质，包括颜色层的形态、所含媒介剂的性质、颜料的种类、底料层的状况和作品的技法特点等，检测的结果将作为接下来对作品进行保护性修复工作的基础。

这些检测分析的工作一直持续到2012年底，半年多的时间里先是在中央美术学院美术馆修复工作室和中国文化遗产研究院材料检测中心进行了非破坏性分析检测，包括作品完整的X射线图像（X-Radiography)；紫外线荧光图像(Ultraviolet Fluorescence)；X射线荧光检测（XRF); 拉曼光谱分析（Raman micro-spectrometry)和光学显微镜下画布纤维的研究。

随后为了进一步研究作品的材质，我们将作品边缘处收集得到的微小颜色层脱落颗粒0.25-0.6mm(如图1所示)，送往法国ERM材料检测中心进行了如下几项检测分析：光学显微镜下颜色层的形态研究(Optical Microscopy)；基于扫描电子显微镜的观测和化学分析对颜色层横切面的研究（SEM + EDS）；基于傅立叶转换红外光谱对颜料中所含有机黏结剂的研究（FTIR）。

2012年12月份由中央美术学院美术馆修复工作室做出初步的结论，整理出阶段性的《作品检测报告》，结论如下：

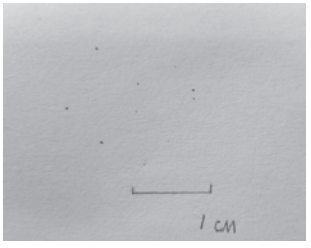


图 1 微小颜色层颗粒

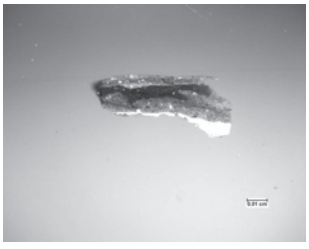


图 2 光学显微镜下的颜色层（X100 倍）

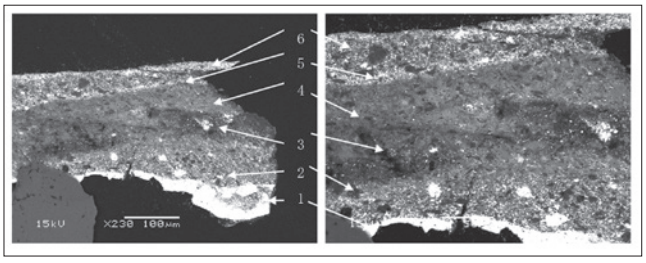


图 3-4 电子显微镜扫描放大图像（背向散射电子图像 BEI）

1.作品颜色层中所使用的主要颜料：

（结果根据扫描电子显微镜、X射线荧光和拉曼光谱的检测得出）（图2-4）

铅白 – 盐基性碳酸铅$Pb_3(OH)_4CO_3$：在取样横切面涂层1至6中均含有铅白颜料成分，在取样中未发现重晶石（$BaSO_4$）等常见添加物，但可能含有少量白垩（$CaCO_3$)的成分。又称为银白（silver white）,是19世纪前架上绘画中唯一使用的白色颜料，和含有硫化氢的空气接触会发生反应变黑（硫化铅PbS），而且对人体有毒，在1920年钛白颜料推广使用后被逐渐取替。土黄 – 氧化铁颜料$Fe_2O_3H_2O$:在取样横切面涂层5、6中的黄色颜料颗粒，自古代一直延用至今的黄色，最为常见且价格便宜。

铬黄 – 铬酸铅$PbCrO_4$ ：在取样横切面涂层3、4、5、6中都有铬黄颜料颗粒的存在，说明了在这幅作品中铬黄作为主要的黄色被大量使用。19世纪才开始使用的颜料，以铬酸铅为主要成分，与空气接触久了会变暗（所含硫化物的原因，如凡高的《向日葵》等作品中大量使用的黄色），而且其中含铅，有毒，之后大范围被镉黄所取代。朱砂 – 硫化汞HgS :取样横切面涂层3中的红色颜料颗粒。传统使用的一种主要油画颜料，有变黑的可能性，1919年镉红颜料出现后被广泛的替代，20世纪中后期使用量大大的降低。群青 – $Na_{10}Al_6Si6O_{24}S_4$:在取样横切面涂层2、6中主要使用的是群青颜料，在涂层3、4中也含有少量群青颜料颗粒。从古代使用至今的一种重要油画颜料，天然的矿物颜料价格昂贵，1828年前后开始人工合成生产。祖母绿 – 乙酰亚砷酸铜$Cu(CH_3COO)_2 \cdot {}_3Cu(AsO_2)_2$:取样横切面涂层4中的蓝绿色主要是祖母绿颜料。涂层4中铜（Cu）和砷（As）元素的发现确认了使用的是祖母绿颜料。又称为巴黎绿，在英格兰称为emerald green，1814年德国公司生产后后使用（使用砷元素和铜绿），1830年后特别被印象派和后印象派画家们使用（塞尚偏爱使用的绿色），也在西藏的唐卡画和1900年左右的印度画上发现。是19世纪著名的“死亡”颜料，在所有的颜料中毒性最大（含砷As,砒霜），在当时甚至用于墙纸、衣服或袜子的染料，因此只使用至1900年前后，到了20世纪中期包括温莎牛顿在内的许多颜料厂商停止生产，现代使用的祖母绿颜料成分已大不相同，只呈现祖母绿的色彩。铬绿（翠绿）颜料在1859年推广使用后逐渐取代了祖母绿。（图5-14）

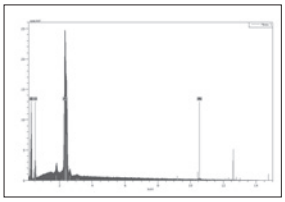


图 5 对颜料横切面涂层 1 的整体化学元素分析

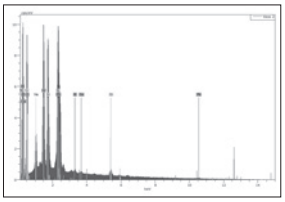


图 6 对颜料横切面涂层 2 的整体化学元素分析

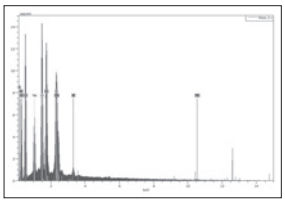


图 7 对颜料横切面涂层 2 中蓝色颗粒的化学元素分析

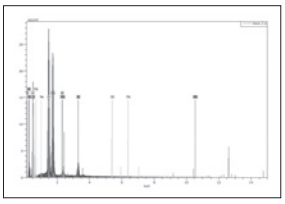


图 8 对颜料横切面涂层 2 中长石族颗粒的化学元素分析

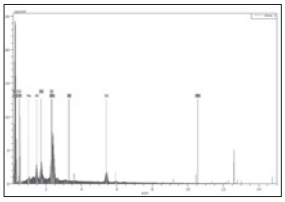


图 9 对颜料横切面涂层 3 中的总体化学元素分析

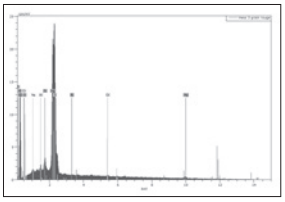


图 10 对颜料横切面涂层 3 中红色颗粒的化学元素分析

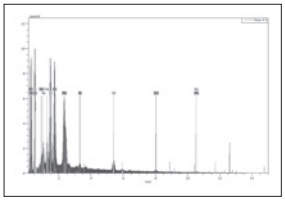


图 11 对颜料横切面涂层 4 的整体化学分析

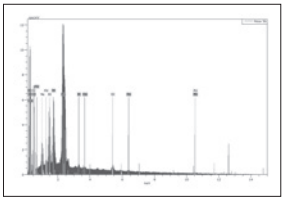


图 12 对颜料横切面涂层 5 的整体化学分析

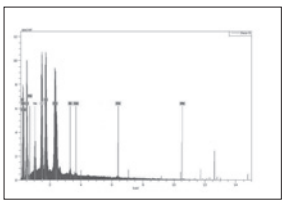


图 13 对颜料横切面涂层 6 的整体化学分析

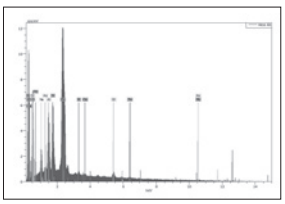


图 14 对颜料横切面涂层 6 的整体化学分析

涂层	描述	化学分析	特征分析
1	白色	C、O、Pb（图表1）	基于白铅矿的底料涂层（铅白）。
2	颗粒很细的蓝色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Ca（图表2、3、4）	铅白 + 大量群青颜料颗粒（Na10Al6Si6O24S4）的涂层。
3	红色颗粒的颜料	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图表5，6）	铅白 + 朱砂颜料颗粒（HgS, 见图表4）和铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4) 的涂层。
4	暗蓝绿色	C、O、Na、Al、Si、As、Cu、Pb、Cr（图表7）	铅白 + 群青 + 祖母绿（Copper acetoarsenite）的涂层。
5	带红色颜料颗粒的黄色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图表8）	和涂层3非常接近的的涂层：铅白 + 朱砂颜料颗粒（HgS）+ 铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4) 。
6	紫色	C、O、Na、Al、Si、S、Pb、Cr、Hg（图表9，10）	铅白 + 紫色颜料颗粒（群青Na10Al6Si6O24S4）+ 少量铬黄颜料颗粒（铬酸铅，PbCrO4）和朱砂（HgS）的涂层。

（图15-17）

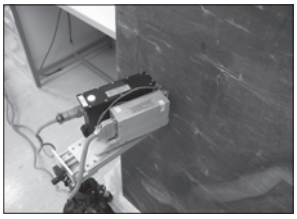


图 15 中为检测所用便携式 XRF 设备

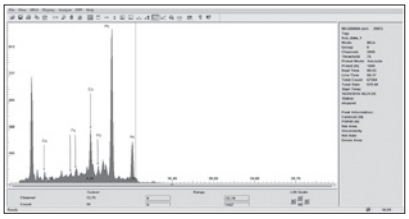


图 16 位置点 4（左手腕黄色）的能谱图，元素：铅 Pb、铁 Fe、铜 Cu、钙 Ca，使用颜料为铅白、祖母绿、氧化铁类颜料。

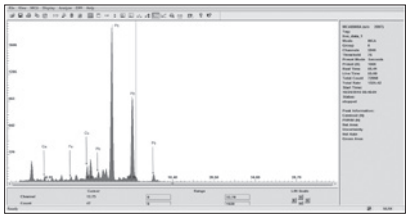


图 17 位置点 6（红色）的能谱图，元素：铅 Pb、铁 Fe、铜 Cu、钙 Ca，使用颜料为铅白、祖母绿、氧化铁类颜料。

以上检测出的几种主要油画颜料特征较为明显，均表明作品所使用颜料十分“近代”，其中的祖母绿颜料为19世纪出现使用和20世纪初使用的颜料，与此幅作品被认为的创作时间1909年前后相符。

在1912年《太平洋报》中连载的署名“凡民”（李叔同）译述的《西洋画法》一文中，“油画”卷里系统详细的介绍了西洋画法，是研究李叔同油画作品材质的重要资料，可与检测结果相互对照：

“油画颜料，英法国最佳。故所列名词皆用法文与英文对照。

白色Blanedargen　　Silver white

…

朱色Vermillon Vermilion

…

浅绿色VertVeronse Emerald Green

深绿色Emerande de Ernld Oxide of Chromium

…

深蓝色Bleu Donre Mere Ultramarine

此外，可以兼用者数种如下：

黄色Chromedair Chrome Yellow

色较淡黄色稍深。价较廉。

…

此外，如黑色、赭色、褐色等，皆不可用。

此等颜料，皆盛于铅筒之中。法国制者最佳，日本制者不能用。”

文中列举的主要颜料名称铅白、朱砂、祖母绿、群青、铬黄都与《半裸女像》中检测出的油画颜料完全相符，且在当时的日本偏好使用的是欧洲（法国）进口的优质油画颜料。

尤其有意思的发现是祖母绿颜料（Emerald Green）的使用，无论是在《西洋画法》中的介绍，还是20世纪初此种颜料特殊的生产和使用状况，都似乎指明了作品《半裸女像》的创作年代，证实了作品的原作属性。（图18-20）

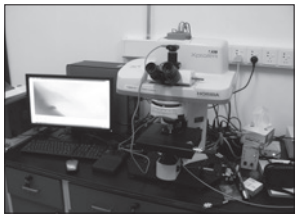


图 18 拉曼光谱分析仪

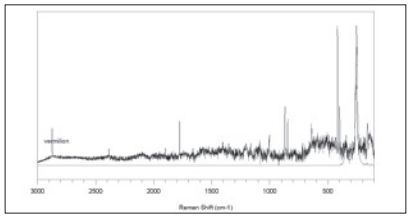


图 19 分析结果：Vermilion（朱砂）

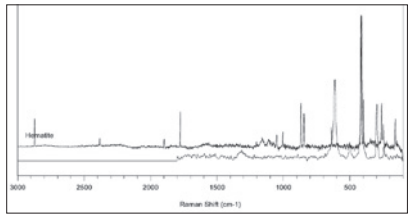


图 20 分析结果：Hematite（赤铁矿）

2. 颜色层的形态：

（结果根据显微镜下Optical Microscopy对颜色层横切面的观测得出）

在取样中由蓝色往上是作品的颜色层，作品的整体颜色层厚0.1-0.2mm,含有多个不同色层，每一色层的厚度：0.02mm-0.06mm。（图21）而且通过取样的横切面图可观察到作品各色层间的过渡，表明作者所用的画法非常直接，颜色各层前后覆盖间隔时间较短（下面的色层尚未干燥）。

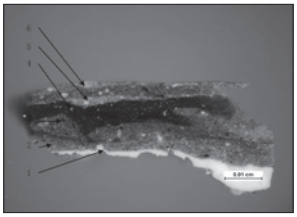


图 21 作品颜色层结构图，最底层白色区域为铅白底料层

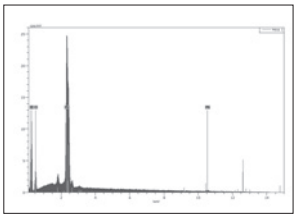


图 22 底料涂层的化学元素分析

3.底料层的成分：

（结果根据扫描电子显微镜SEM + EDS对颜色层横切面的检测得出）

乳白色，厚度约0.06mm，和较厚的颜色层相当，通过观察底料层的横切面图可知底料涂层只有一层，底料的成分是碳酸钙（铅白）。底料的纯度非常高，在取样中未发现重晶石（BaSO4）、白垩（CaCO3）等常见添加物的成分。（图22）

底料中的黏结剂可能是亚麻油一类的常用干性油。也就是作品使用的是传统的油性底料。这样的底料是非吸收性的，可防止吸油现象的发生。通过取样的横切面图可见作者直接在白色的底料上开始作画，没有设底色，画法直接，可以最大程度上保持作品色彩的明度。在作品布边缘处发现残留白色底料痕迹，作者使用的不是刷好底料的成品画布，而是自己制作的底料。

在李叔同1910年留学东京美术学校期间曾为上海城东女学校刊《女学生》所撰写《中西画法之比较》一文，其中有一段关于油画的描述：

“用彩色油漆与松节油调和，使之深浅浓淡，各得其宜。…先将白油漆作地，待其干后，再以彩色涂之。或用几种色者，挨次堆砌，视其深浅合宜为最佳。…（油漆，日本小川町熊野屋发卖，每小匣洋二元，上海外国书坊亦有之，惟其价目昂贵，不易购买。）”

文中提到的“油漆”指的就是今天的油画颜料，尤其重要的是提到了当时给画布作底料的方法：使用的是传统的油性底料“白油漆作地”，也就是直接用铅白油画颜料厚涂一层，等干燥后再开始上色。与取样横切面图中所见和检测出的结果完全对应，丝毫不差。

关于铅白油性底料：

在16世纪的欧洲布面油画所采用的一种打底方法，由铅白（粉状颜料）+ 油类（亚麻油）制成，直至19世纪都是布面油画传统上使用最广泛的一种底料，有各种颜色（在原有基础上加入想要的颜色如：土红等）。

但到了1880年前后出现了商业的吸收性底料（由动物胶+白垩等填充物制成），干燥速度更快，适合于户外写生，哑光效果适应了印象派和之后画家想要的美学效果，开始逐渐取代了油性底料的主导地位。

20世纪初期后铅白底料逐渐衰落，国内20世纪中后期至今使用的多是白乳胶底和丙烯底料。

根据《中西画法之比较》一文，可见当时李叔同学习和采用的就是传统的铅白油性底料。底料的线索再次指明了《半裸女像》的创作年代。

波数（cm-1）	形式/种类	
3299	V- OH	乙醇（alcohol）
2924-2854	V- CH2,CH3	脂肪族（aliphatic）

1734 V- C=O 酯（ester）

1708 V- C=O 酸（acid）

1644 V- C=O 酸（acid）

1393 碳酸盐的特征

（Characteristic of carbonate）

1043-1004 V- C-O 醚/ 硅酸盐的特征

（ether/Characteristic of silicates）

724 Y-（CH2）m 脂肪族（aliphatic）

676 无机填充料的特征

（Characteristic of inorganic fillers）

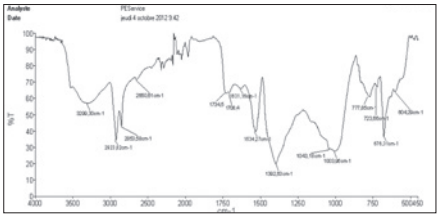


图 23 样本的傅立叶转换红外光谱图

4.颜料中黏结剂（调色油）的性质：

（结果根据傅立叶转换红外光谱FTIR对颜色层的检测得出）

作品所使用的调色油（黏结剂）是干性油类，通过傅立叶转换红外光谱对颜料中所含有机黏结剂的检测，酯基和碳氢长链的存在表明了油性成份的存在，如常用的亚麻油、罂粟油等。（图23）

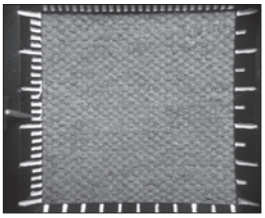


图 24 画布经纬线图

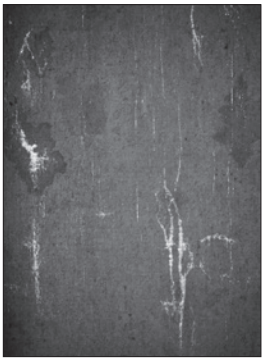


图 25 画布透光检测图

5.作品的支撑物（画布）材质：

（结果根据电子显微镜下的观测得出）

（图24）

作品所用画布是麻布，密度：每1cm2：17（经）X14（纬），厚度：0.3－0.5mm，机织平纹画布，曾被水浸，多处纵向折痕，画布曾被卷起存放，在透光观测下，画布保存状况并不理想。（图25）

画布的纤维在显微镜（X200）下观测，组成纤维的厚度是：20 - 50微米。

（图26-28）

6.作品的构图变动和技法特征：

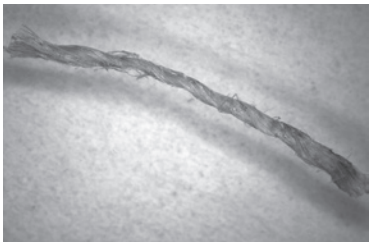


图 26 画布纤维放大图

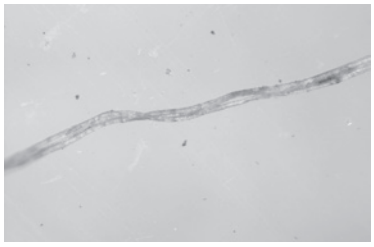


图 27 画布纤维显微图 1（X200 倍）

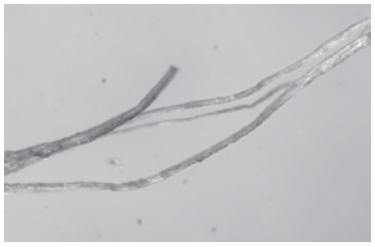


图 28 画布纤维显微图 2（X200 倍）



图 29 作品的 X 光检测图



图 30 X 光局部图 1

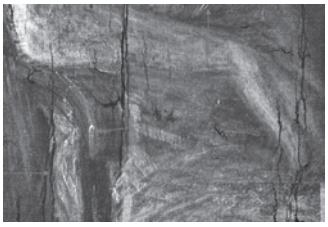


图 31 X 光局部图 2



图 32 X 光局部图 3

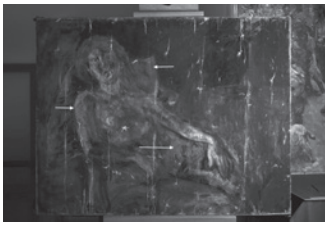


图 33 作品紫外线荧光检测图



图 34 紫外线荧光局部图 1
面部黑色显示区域是颜色层表面受到的磨损

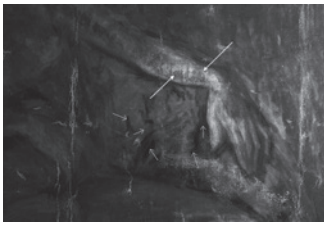


图 35 紫外线荧光局部图 2
手腕处黄绿色污迹为变色发黄的光油

（结果根据X光射线X-Radiography检测得出）

（图29）

作品在构图的内容和安排上存有明显的变动，在X光片中清晰可见—在画面的右侧区域占构图更大面积的花束、玻璃瓶、下移的桌面和放置的书本，是作者最初的设计和底稿。作者之后做出的改动可能是想突出画面的主体—半裸女像，而有意简化画面的背景。

（图30）

在X光片多处局部细节图中，作者特征性的肌理式笔触自然流畅，画面多处位置发现同样技法特点的笔触和肌理效果。

（图31、32）

由此基本排除了《半裸女像》为临摹作品的可能性，因为临摹只会将原作画 面的可见内容照临下来，在构图和内容的安排上不会做出大的调整，对于原作画面底层的图像无从了解。

7.画面的表层状况：

（结果根据紫外线荧光Ultraviolet Fluorescence检测得出）

（图33）

作品经过长时间的存放，画布松弛，通过紫外线荧光对画面的检测，画面整体荧光反应较弱，且分布不均匀，蓝绿色荧光处表明其中含有油性媒介剂的成分。

（图34、35）

在紫外荧光下观测，此幅作品未经过任何的修补，画面的破损与实际自然光源下的状况相符。

以上是此次通过技术检测分析后得出的一些结论和阶段性的成果，并不完整，目前仍有一些问题有待于

做进一步的检测和分析，比如《半裸女像》中使用的调色油到底是哪一种（亚麻油或是罂粟油），布面刷胶层中使用的是那一种黏结剂等信息。这些技法和材质的信息将有助于我们更好的理解和深入研究重新发现的《半裸女像》和李叔同的油画艺术。


中央美术学院美术馆第六届美术馆之夜
CAFAM NIGHT
博伊斯与安迪沃霍尔共舞
DANCE TOGETHER WITH BEUYS AND AND



VII 公共教育及发展

一 公共教育及活动

雷锋日——白家庄小学师生参观美术馆

时　　间：2013年3月5日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院

承办机构：中央美术学院团委/中央美术学院美术馆公共教育与发展部

2013年3月5日，是毛主席发表“向雷锋同志学习”的49年纪念日。下午，来自北京市白家庄小学的三十余名师生参观了中央美术学院美术馆。在中央美术学院团委及中央美术学院美术馆公共教育与发展部的组织下，小朋友们在学院志愿者及美术馆志愿者的导览下观看了正在我馆举办的展览，并在一层大厅接受美院捐赠的绘画纸张。当前在线展览有：“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”；“为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览”；“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）”。（图1）

首先，白家庄小学师生们跟随志愿者的脚步走进展厅，一幅幅油画及中国画映入眼帘，小朋友们在活泼有趣的讲解声中浏览当前展出的作品，并提出疑问，将自己心中对于这些展品的理解与志愿导览员进行交流。对于“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”中的李叔同真迹，同学们都很感兴趣。当得知其中作品是经过修复，同时再对比修复前的作品观看时，大家都惊讶不已。在孩子们眼中，当修复这一工作跃然眼前时，就不再那么遥不可及。美术馆这次展览带给孩子们的也是一种新知识，一种新力量。

小朋友们也会“怀旧”。四层正在展出的“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）”展览展出了大量“北平艺专”时期的文献，其中还有很多已经绝版的美术教学刊物，这些书籍在小朋友的眼中变得很有味道，大家纷纷围在书柜旁仔细观看。



图 1 活动现场图片

在游览中国画部分时，小朋友们在志愿者的讲解下了解到，中国画不一定是上了年纪的老爷爷们的专业，山水画作为传统中国绘画的最重要的画科，一向为历代画家所重视，也在当下文化艺术界备受关注。

最后，在美术馆大厅，我们举办了赠画纸活动，由本校志愿者捐赠出绘画纸张，供这些热爱艺术的小朋友们创作属于自己的艺术作品。本次活动不仅是一次参观，同时也丰富了小学生的课余生活，为孩子们对于艺术的求知欲提供了一片宽广的天地。

为“未来”，继续协助艺术家走出国门

时　　间：2013年3月6日

地　　点：中央美术学院实验艺术系研究生一年级的工作室

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

继续配合我馆“未来展”推动当代艺术的发展并鼓励年轻人的艺术语言探索与新方式的推进的主旨。我馆公共教育与发展部到访中央美院实验艺术系研究生一年级的工作室并参与了他们的定期聚会。（图1 ）

在聚会中，公共教育与发展部的同事们主要按照“艺术家出国直通车手册”的内容次序去讲解，介绍报名申请 “驻留艺术家计划”与各地艺术基金拨款的各种资料与窍门，包括介绍世界知名艺术网站所提供的各国艺术项目资料，如何配合申请把适合的经历与资料放在艺术家简历上，如何更有效地阐释艺术家的创作理念和申请环节需要注意的事项和申请秘笈等等，让艺术家更有把握地去申请国外各种计划与资助，这次交流希望让艺术家们一步一步地把一个模糊的出国交流的想法变成具体可行的申请项目书，而学生们对我们提供的资料非常感兴趣，也踊跃发问各种有关国外“驻留艺术家计划”与各地艺术基金拨款的情况。我们会继续努力，期待与我校、与不同的学校和艺术家们有更多互动与联系。

（方敏儿/文）



图 1 活动现场图片

卡洛斯·克鲁兹-迭斯带我们走进色彩的迷幻世界

时　　间：2013年3月8日

地　　点：中央美术学院美术馆3A展厅

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

二十世纪最伟大的色彩思想家之一的卡洛斯·克鲁兹-迭斯，终于带着“色彩环境与模糊——2013年中国校园巡展”来到了中央美术学院美术馆。为了让参观者更好地理解大师的作品，美术馆的工作人员专门组织了由卡洛斯·克鲁兹-迭斯亲自讲解的导览活动。

2013年3月8日上午，来自北京各大高校的30多名学生与年青艺术家齐聚一堂，聆听由卡洛斯·克鲁兹-迭斯亲自“任教”的艺术欣赏课。一来到展厅，学生们就不由自主地被大师炫目的作品吸引住了，各种由普通颜色交织而制造出的色彩幻觉让人着迷而好奇。卡洛斯·克鲁兹-迭斯亲切地引导学生们去理解他的“色彩附加”系列作品，他说道：“你所看到的色彩并不是真实存在的色彩，它是由其它色彩在空间中交织形成的色彩。”他还问道：“现在你们看到了哪些颜色呢？”学生们争先恐后地说出自己看到的颜色，他回答：“当你们站得更远的时候，你们会看到更多的色彩。”通过这样的互动，卡洛斯·克鲁兹-迭斯让学生亲身体会到色彩辐射的神奇效果。（图1 ）

让学生们印象尤为深刻的是名为“色彩饱和”的作品，在三间比邻的阁室中分别充斥着红、绿、蓝三种颜色的灯光。卡洛斯·克鲁兹-迭斯带领学生们首先走进亮着蓝色灯光的阁间，他解释道：“蓝色这种原色对于眼睛的刺激是很大的，由于我们的眼睛习惯了外面五光十色的世界，这种单一饱和色会让我们觉得很不适应。但是随着时间的推移，我们会发现蓝色的光逐渐减弱直至近似于白色。”学生们纷纷表示确实如此，卡洛斯·克鲁兹-迭斯便带着他们走进旁边的红色灯光房间。在这里，卡洛斯·克鲁兹-迭斯要求学生们看两个房间的交界处，那里是一片近似紫粉色的美丽色彩，他再次说道：“这种色彩并非真实存在的，而是我们的大脑为了适应环境而想象出来的色彩。”在他的引导下，这三件看似平淡无奇的房间顿时产生了魔法般的美妙色彩。



图 1 活动现场图片

随后，卡洛斯·克鲁兹-迭斯与学生们一同坐下来交流讨论。当被问道为什么想到在中国做这样一

个展览时，卡洛斯·克鲁兹-迭斯回答道：“在中国的传统艺术中最重要的是黑白这两种色彩，而在我的艺术研究中所有的色彩都是很重要且需要我们认真体会的。我希望中国的观众能从我的作品中感受到色彩的美妙，我们每一个人都是色彩的演绎者，生活中色彩无处不在。”在学生们的追问下，卡洛斯·克鲁兹-迭斯还道出了他是如何发现色彩奥妙的故事。在儿童时期，有一次他在田野里玩耍，当时正值日暮时分，突然间他看到田野中的各种景物的色彩在空气中形成了一种新的色彩。另一次是在餐桌上，他看到阳光透过彩色的玻璃窗投射在白色桌布上、自己的身上，他瞬间被这种美丽的色彩吸引住了。也许正是这些童年的美好回忆，让他由衷地热爱色彩并投身色彩的艺术创作研究。

通过这次卡洛斯·克鲁兹-迭斯亲自导览的艺术之旅，学生们感受到大师的亲切为人和他对艺术的热爱，色彩也不再是传统艺术创作中被涂抹在画板上的颜色那么简单了，它存在于生活的每一个角落，需要我们细心去观察感悟。

（陈璟怡/文；董慧萍、全晶/图）

在美术馆近距离上一堂近代美术史课

——中国人民大学师生参观我馆

时　　间：2013年3月13日

地　　点：中央美术学院美术馆2A展厅

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

3月13日上午，中央美术学院美术馆刚刚开馆，就迎来了中国人民大学艺术学院2011级的三十余名师生，他们把一场关于近现代美术史的课程搬到了美术馆，在公共教育部方老师的带领下观看正在展出的展览，为学生们更近距离地接触近现代美术作品提供了一片广阔的知识天地。（图1 ）

带队的老师是人民大学艺术学院的王文娟副教授，他告诉我们，近日在报纸上浏览了美院美术馆正在展出李叔同作品的报道，对于展览中《半裸女像》的重新面世感到非常激动与好奇，于是在这份热情下，他带领学生一同来到美术馆一探究竟。在展览的第一部分：李叔同油画《半裸女像》的重新发现与相关研究中，同学们可以看到《半裸女像》的流传经历及相关记载，《半裸女像》的技术检测以及《半裸女像》1920年代的图像与2011年所拍的图像对比研究等展示。除了在出版物上看到这幅作品，这样在展厅内的近距离接触原作，同学们还是第一次。同时，正在展出的“中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）”也是这堂美术史课的重要部分，国立北京美术学校是中国历史上第一所由国家开办的美术学府。此后在中国20世纪早期社会大变革的特殊历史进程中，几经合并、停顿与重建，直到1950年中央美术学院成立。“艺专”时期是中国现代美术教育的重要阶段，奠立了美术教育与教学的最初形态。本次展览，对于中国近现代美术作品的研究也有更深入的了解。



图 1 活动现场图片

活动结束后，我们邀请人民大学的师生留下联系方式，并期待下一次的课堂合作。

（呼晓旭/文图）

“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动

时　　间：2013年3月15日

地　　点：中央美术学院美术馆多功能会议室

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

2013年3月15日14:30，随着热心观众们的陆续到场，“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动正式开始了。经过志愿者们的细心准备，观看“芳草长亭——李叔同油画珍品展”的观众，听着志愿者的讲解，对李叔同的生平及时代背景、艺术精神、人生态度有了初步的了解，也萌发了极大的兴趣。（图1 ）

有了在展厅中的初步认识，大家移步到电影《一轮明月》的放映厅，一起慢慢走近电影世界里描绘的李叔同的传奇一生。

影片按照时间顺序向我们娓娓道来了李叔同的传奇一生。他生于天津豪门富户，很早就在音乐、诗词歌赋、绘画、表演诸方面表现出超人的才华，但是由于时代的局限却只能将一腔忧愤，寄托于风情潇洒间，与坤伶杨翠喜、歌郎金娃娃等人以艺事相往还。后来李叔同考取上海南洋公学，受业于蔡元培，邃觅群科，尤其很认真地钻研法学，在此期间还与黄炎培组织互学会，宣讲进步思想。不久，李叔同的母亲不幸去世了，他运灵回津，并一反陈规陋习，采西式丧礼，自弹钢琴，唱悼歌，感人至深，轰动津门。这一感人至深的场面也让在场的观众看到了除去艺术家身份之外的作为孝子的李叔同形象，为之动容。到了1905年李叔同东渡日本，在东京美术学校开始了他真正的艺术生活。在这里他学习油画，从事音乐、戏剧创作，创刊《音乐杂志》，还发起组织春柳社，演出话剧《茶花女》，还在此期间与日本姑娘雪子相恋结婚。1911年回国后，李叔同主编《太平洋报》副刊，并创作了《送别》等一批优秀歌曲，还在任教的浙江一师首开裸体写生先河，用他先进的教育思想培养出丰子恺、刘质平等一批优秀学生。然而就在他的事业如日中天的时候，李叔同却开始潜心佛学，在1918年遁入空门，法号弘一，开始了他人生的另一端生活。1942年10月13日，伟大的爱国者、中国近代艺术的先驱、南山宗第十一代祖师弘一大师，在悲欣交集中圆寂，完成了他绚烂至极又归于云淡风轻的传奇一生。电影至此而结束。



图 1 活动现场图片

灯光亮起后，观众们似乎还沉醉于李叔同的传奇故事里；带着这份情怀，我们的茶话会开始了。在志

愿者的引导下，许多热心的观众也积极地提出自己对于李叔同传奇一生及其作品的相关问题，与大家一起分享了自己关于此次活动和展览的见解，整个讨论热烈而有序的完成。至此，我们的“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动圆满结束了。通过参与此次活动，观赏《一轮明月》的电影，观众朋友对李叔同的整个一生和艺术活动有了更全面的了解，更对那个时代和中国美术有了更深的体会。感谢所有参与此次活动的观众和所有为活动圆满完成付出努力的工作人员。期待更多的朋友来到美术馆参与“芳草长亭——李叔同油画展”，一起分享李叔同的艺术精神！

（卢雪晴/文）

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”公教活动

走进综合性大学——中国政法大学站

时　　间：2013年3月27日17：00-20：00

地　　点：中国政法大学

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”公教活动走进综合性大学活动是中央美术学院美术馆公共教育与发展部为配合“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”所开展的重要公教活动之一。此次的中国政法大学之行是便是我们公教活动所去到的第一个综合性大学。



图 1 活动现场图片

走进中国政法大学，便能感受到与中央美术学院不一样的氛围，校园所散发出的浩荡与正义之气，与中央美院的个性自由之风的追求形成鲜明对比。作为我们公教活动的第一站，这里的同学们对艺术及此次公教活动都表现出很高的热情，在活动开始的半个小时之前，整个活动的现场就坐满了参与李叔同公教活动的同学们。（图1 ）

活动开始，主持人首先介绍了组织及参与此次活动的美术馆老师和志愿者，并让志愿者按照展览的部分为政法的同学做了简要介绍。接着，播放了主题电影——《一轮明月》。

有趣的交流环节是做为此次公教活动的主要部分：

有同学提问到，如果他们到美术馆做志愿者能够做些什么。因为中国政法大学的志愿者活动部和美术馆有志愿者的对接活动，所以他们经常能参与到美术馆的展览活动中。志愿者参与展览的过程中其实不只只是能做一些基础的工作，还可以在导览、布展和同期的宣传中得到锻炼。在这个过程中，还能了解到与他们平时所接触的专业知识以并受到艺术的熏陶。还有同学对于大学生参与美术馆的志愿者活动的意义提出了自己的见解，他认为参与到志愿者活动的最重要意义不仅仅在于具体能干些什么事情，而在于在这个帮助他人，奉献社会的过程中所获得的自我价值的肯定，付出的快乐。而这一点和我们公共教育部服务社会的最基本宗旨是一致的。这个公众参与的过程就是艺术服务大众的过程，也是每一个参与者丰富自己，提升自己的过程。

这次的政法大学之行为我们的活动打好了坚实的基础并取得了很大的成功。希望我们的“李叔同公教活动走进综合性大学”能够在更多的大学举办下去，也希望更多的大学生能参与到我们的活动中来，把我们的艺术之火更广泛地传递。

（卢雪晴/文）

观看思维，广于世界——绘本的魅力

时　　间：2013年4月2日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

今天是2013年的4月2日，“观看思维，广于世界——绘本的魅力”绘本工作坊在我馆举行。我馆邀请了捷克绘本艺术家瑞娜塔为大家奉上了精彩的演讲，并且和大家绘画进行互动。这次参与者分别有大学生、艺术家、诗人与来自其他行业的人士。

瑞娜塔老师的演讲分为两部分，前半部分是捷克绘本艺术家的创作历史，后半部分主要是梳理了她个人的艺术成长之路。（图1 ）



图 1 活动现场图片

作为一名中国的观众，也许我们之前对捷克的绘本画没有太深的了解。其实，捷克的绘本艺术有着渊

远的历史，并且有着广泛的影响。而捷克的绘本画的风格也在时代大背景之中不断的变化。今天大家在英文中的常用词robot（机器人）是来自一个捷克插画师所创作的故事角色里，这词本意为“多动的”。正是捷克的风趣幽默的绘本画，把这个词介绍到了欧洲乃至全世界。

从整个捷克绘本画的历史，渐渐谈到了她（瑞娜塔）个人的艺术生涯。她笑着跟大家说自己本来也是一个热爱绘画的学生的。偶然的一次机会她的插画被登在了报纸上，出乎意料的受到大家的一致好评，这促使她走上了绘本的创作道路。在她的绘本中我们经常可以看到东方的题材与绘画风格，在她的笔下东方是多彩的神秘世界。相信许多欧洲的孩子也会通过这儿时的绘本对中国古老的文化有所了解，产生兴趣。在这层意义上，瑞娜塔是一个东西方文化的使者，不断地传递着不同文明的同种善意。

瑞娜塔还和我们分享了她的插画原作并与观众朋友们进行了交流。瑞娜塔这次特地带来了很多她的插画原作，其中有许多是风靡欧洲的童话书里面的插画，当她从包裹里拿出第一张画的时候全场观众都赞叹不已。这是一张处女星座的画像，蓝色与粉色的融合，加上金色的星群点缀，整幅画面使人仿佛身处于梦境之中，而对于背景色的效果，瑞娜塔幽默地向我们解释说她是用喷头冲刷出来的。观众们互相传递着一幅幅画作，或仔细欣赏，或拍照留念，虽然和瑞娜塔语言不通，但家对艺术的欣赏与追求确是相通的。

三个小时的活动便在一片热闹的对谈与交流中结束，最后瑞娜塔也留下她的联系方式给大家，她期待著这次的参与者，在工作坊之后，继续创作，且把完成的作品图片寄给她，继续互动，希望在当中能挑选出部份的作品在捷克展出，延续著艺术在文化交流上的意义。

（高旭阳、陈晓悦/文）

“国立北平艺专”展系列活动：绘出童“画”
——与绘本一起赏精品，与孩子一起画插画

时　　间：2013年4月14日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

4月14日15:00至17:00，中央美术学院美术馆迎来了一群可爱的小客人，他们在家长的陪同下参加了由美术馆公共教育与发展部主办的“与绘本一起赏精品，与孩子一起画插画”——“国立北平艺专精品陈列”展工作坊系列活动。（图1 ）

这个工作坊是配合国立北平艺专展与中央美术学院美术馆专门为孩子研发的——《给孩子的第一套艺术鉴赏书》而开设的公共教育活动。这个活动以别开生面的轻松课堂形式展开，由知名教育家、画家李跃春老师担任主讲人。生动活泼的艺术课在短短的两个小时里让孩子们在轻松愉快的气氛中领略了大美艺术。

“国立北平艺专精品陈列”展览是精品展的第一回展，共展出馆藏北平艺专师生的油画精品三十余幅，其中包含中国美术史上的众多重要人物的作品，如吴法鼎、李毅士、徐悲鸿、吴作人等，其中许多作品为国内近年首次展出。本次展览的展品珍贵，视角独特，将是对北平艺专历史的一次回顾、梳理、重新发现和较为系统的展示。希望对于重新认识北平艺专时期的美术，挖掘北平艺专在中国近代美术史上的意义产生积极意义。

活动开始前半个小时，孩子们便陆陆续续地来到了美术馆，对即将开始的活动充满了期待。15:00，李老师便带着孩子们来到美术馆的公共教育区域，在童谣声中开始了今天的课程。李老师按《给孩子的第一套艺术鉴赏书》中的内容引导孩子欣赏名家名作。李老师先耐心地询问孩子们看到什么，接着又开始比较画作与画作之间的区别，最后开始启发孩子们对画家们的画有没有什么疑问的地方。刚开始孩子们都很拘谨，可是在大李老师亲切的笑容和耐心地讲解下都渐渐放松了心情，将天真充满童心的想法大胆说出，引来了家长和老师的微笑和赞赏。李老师循循善诱，引发孩子们思考：为什么作者要画两个男人？为什么画人体不穿衣服？徐悲鸿的画和高更的有什么区别？随



图 1 活动现场图片

着绘本介绍的深入，孩子们的想法也渐渐多样，课堂气氛活跃，吸引了在场的所有人。

接下来李老师带着孩子们走进“展览”，来到了美术馆四楼观赏真实的作品。孩子们各自细心对照手中的绘本，观察欣赏展里的画作。在李老师的讲解下，孩子们加深了对美的理解。期间孩子们和李老师席地而坐共同交谈的画面给在场的人留下了深刻的印象。

到了自己动手创作的时间了！回到公共教育区域，李老师先亲自示范，分别闻了甜的和酸的味道然后在白纸上画出自己想表达的味道。不同寻常的绘画要求显然一下子吸引了孩子们，他们在仔细聆听了老师的要求后，开始了各自的“创作”。在酸味和甜香味的气氛中，不一会儿，小画家们的大作就都基本完工了。每位孩子都很大胆地画出了自己的想法，各有各的精彩。这个色彩鲜艳，那个线条流畅，李老师满意地表扬了大家独立思考绘画的精神。孩子们都坚持着将自己的作品完成，即使活动已经结束。 活动在画作完成后圆满结束，这活动也得到了家长和主办老师的支持，并希望能多开展这样的公共教育类活动让更多的孩子家长受益。

（刘鑫/文；全晶/图）

带着绘本看展览——我们都是小艺术家！

时　　间：2013年4月24日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

4月24日9:30，艺术兴趣大班的70多名小朋友和家长来到了中央美术学院美术馆。随着美术馆展览的衍生品——少儿艺术绘本的诞生，我们的“带着绘本看展览”少儿公教活动拉开帷幕了，迎接他们的是一堂生动有趣的艺术启发课！“小艺术家们”在一楼大厅端坐半圆。准备上课。（图1 ）



图 1 活动现场图片

公共教育与发展部的田老师负责把“小艺术家们”的积极性充分调动起来，包括调动起他们的身体和耳朵。“春天在哪里，春天有什么特点？”“春天的叶子长在哪里？”“看，叶子怎么跑到老师手里了！”“看看老师手里的叶子有什么特别之处吗？说说老师手里和你们手里的叶子有什么不同？”“看，叶子怎么又跑到了书上了，书上的叶子和我们手里的叶子有什么不同那？”田老师由浅入深地提出以上问题，让小朋友一一作答……

接着，幼儿园老师和小朋友们一起唱起了“春天在哪里”的儿歌。

经过一系列的引导，“小艺术家们”兴奋地要去展场找找艺术家画中的叶子都藏到了哪里?

在央美美术馆典藏部副主任李垚辰的带领下“小艺术家们”带着绘本走进了展厅，随着李老师耐心的引导和讲解，“小艺术家们”专注的观察着画面中的叶子，尝试着用自己天真无邪的小脑瓜了解画家都是怎么处理的。

参观后，进入“工作坊——给叶子安家”的环节：“小艺术家们”纷纷拿出手中的叶子和蜡笔，在老师的鼓励下创作出了心目中的春、夏、秋、冬不同的作品。叶子在“小艺术家们”的精心呵护下终于安家了!

（田小芸/文）

CAFAM新设区系列公共教育活动

时　　间：2013年4月至5月

地　　点：中央美术学院美术馆，设计工作室（公司）

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

CAFAM新设区是以中央美术学院美术馆为平台，为艺术设计高校学子及艺术设计爱好者建立的相互交流相互学习的群体，致力于为同学们提供学习空间，交流场所。

在新设区的成长过程中，我们举办策划了各种活动：王一川老师主讲以时间为主题工作坊活动；镜像・韩家英设计展系列公教活动：邀请王序、韩家英、广煜、海军、祝帅、周博开展“设计论坛”；邀请靳埭强、



图 1 活动现场图片

吕敬人、韩家英、何君、李德庚举办“大家分享会”；走访设计工作室/公司，带领大家走访了雅昌集团、早晨设计、韩家英设计公司、靳与刘设计公司、肖勇设计公司、林存真设计公司、王序设计公司；邀请韩家英、周南开展创意工坊“审美倾向的行与思”以及“和韩家英一起做海报”活动。活动开展以来，受到了广大同学和老师等的好评。（图1 ）（图2 ）

CAFAM新设区的建立，就是为同学们提供这样一个学习平台，通过参与活动，聆听设计大师讲课，与设计大师交流，一起学习探讨，走访设计工作室，和在职设计师交流，增加社会经验。我们致力于建立这样一个平台，来推动中国设计的发展，调动同学们的学习激情，通过学习与交流，使大家的思维得到扩散，设计不仅需要设计者本身的想象和创意，更加需要广泛的交流与学习，以更好的开拓思维，激发灵感。

在以后的发展中，我们会进行全方位，多层次，宽领域的开放，以中央美术学院为中心，央美美术馆为平台，联合更多艺术设计高校学子和设计爱好者，我们学习的领域也不断扩大，以平面设计为基础涉及到服装、工业、环境艺术、视觉传达、数字媒体、装饰艺术等更多设计专业，我们的活动层次也会不断增加，设计工作坊，设计论坛，设计分享会，走访设计室，与著名设计师交流共同学习，带领大家去各高校进行交流学习，丰富我们的大学生活，也使我们的设计专业更加充满活力与创造力。



图 1 活动现场图片

“第五季美术馆之夜暨第十三届相约北京之拉美艺术季”闭幕式

时　　间：2013年6月2日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆/中国对外文化集团公司/北京市文化局

第五季“CAFAM美术馆之夜”于2013年6月2日16:30在中央美术学院美术馆璀璨呈现，本次活动由中央美院美术馆、中国对外文化集团公司与北京市文化局共同主办。这次美术馆之夜的主题文化单元活动有：“秘鲁著名艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯（Grimanesa Amoros）的《镜像连接》灯光装置艺术展”、艺术公益微电影、现场表演、装酷工坊、化装舞会等多层次艺术形式的活动呈现。“美术馆之夜”艺术节旨在促进喜爱艺术的大学生、艺术爱好者以及相关艺术从业人员之间的交流与友谊，励志建立“中国最IN、最鲜活的艺术欢聚盛会”。本次活动为美术馆之夜有史以来的第五期，继续秉承上届美术馆之夜活动的宗旨，并配合“相约北京”，作为第十三届相约北京之拉美艺术季”的闭幕式，以拉美艺术活动为中心，呈现出热情奔放的拉美文化。2013“相约北京”之“拉美艺术季”是文化部首次提出以拉美为主题的艺术系列活动，通过演出和展览的形式，集中展示乌拉圭、墨西哥、格林纳达、古巴等18个拉美国家的文化艺术。此次美术馆之夜活动邀请了全国的艺术青年们与热爱拉美艺术的人士，相会在中央美术学院美术馆，让热爱艺术的大学生及社会各界的朋友们在美术馆这个艺术天地中，了解艺术、参与艺术，享受艺术、创造艺术，建立艺术与艺术、艺术与非艺术之间的纽带，开启一个欣赏艺术作品、传递艺术情感与艺术家零距离接触的快乐、有趣的开心之旅！

16:00，受邀嘉宾与自发前来参加活动的朋友们，接连盛装到来。美术馆当日在线展览有“直面——对于全球气候变化的文化回应”“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”“大地之美——余本写生作品展”“记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”“中央美术学院美术馆馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”，此时免费向公众开放。这次美术馆之夜的



图 1 活动现场图片



图 2 活动现场图片



图 3 活动现场图片



图 4 活动现场图片

一个亮点是矗立在美术馆一层大厅的秘鲁艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯的《镜像连接》灯光装置艺术展，它同时也是中央美术学院美术馆一年两度的大型活动“美术馆之夜”的主题活动之一。

按照往届惯例，我们这次推出的特色导览是由“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”的展览统筹徐博对《新京报》的读者进行专业导览，以其专业的艺术鉴赏素养为观众进行展览的分析与阐释，使观众了解艺术作品中蕴藏的文化意义。徐博精彩生动的讲解深深地吸引了在场每一位观众的视觉神经，拉近了艺术与大众之间的距离，受到这群纸媒读者的一致赞赏，同时也充分体现了“美术馆之夜”的主旨和追求。此时，装酷工坊已向观众开放，根据本次活动主题“拉美风”，向各位来访潮人提供各种具有民族风情的服饰和化妆材料等，由大家随意选择喜欢的民族风装饰进行创意化妆、制作个性服装和另类装饰。

下午六时开幕仪式启动，首先由中央美术学院美术馆馆长王璜生致辞：“美术馆之夜作为我馆一年两度的特别活动已经持续到了第五季，这也充分了体现了学院美术馆的年轻和活力。这次活动同时也是“第十三届相约北京之拉美艺术季”的闭幕式，在美术馆这个空间里，拉美文化和美术馆的展览艺术相互交融，别具一番风情。”厄瓜多尔大使何塞·博尔哈对厄中两国的文化交流给予充分肯定，他表示：“环太平洋国家之间的文化交流是十分有意义的，在文化交流的同时也增进了两国人民的情谊，我在此对热情的中国人民包括中央美术学院美术馆在内的全体工作人员对此所做的努力表示深深地感谢。”（图1）（图2）

随后，开场舞即哥伦比亚当代舞“粉红豹”（莎莎舞）闪亮登场，为大家带来了浓郁的拉美风情，在场观众也逐渐沉浸其中。热闹的开场舞过后，是由柯鲁导演并由金灵族剧团的演员们专门为此次美术馆之夜创作的实验戏剧《别怕黑》，演员们以其专业的艺术水准征服了现场观众。之后是激动人心的礼物派送环节，值得一提的是，这些礼物是由本次活动的支持单位包括秘鲁、哥伦比亚、厄瓜多尔和乌拉圭在内的驻华使馆赠送的具有特别意义的纪念礼品，这也充分体现了以上国家与中国人民的友好感情。很快观众们就被活力四射的坤比亚舞所感染，就连在场的王璜生馆长和秘鲁艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯也情不自禁地跳起舞来，

观众们也忍不住手舞足蹈起来，将整台晚会的热烈气氛推向了高潮。紧随其后的音乐家赛露笛用优雅的长笛演奏诠释出意大利浪漫美景，并由舞台慢慢步入格里玛尼萨·阿莫罗斯的装置作品中并与之产生互动。热闹的哥伦比亚当代舞和第二轮抽奖环节后，是本台晚会的最后一个节目，由浪荡绅士为大家带来的原创歌曲联唱，至此，欢乐的“美术馆之夜”已接近尾声。节目演出的同时公益微电影也在同步进行，一动一静相得益彰，同时我们还为观众准备了可口的点心和秘鲁皮斯科酒，为参加美术馆之夜的朋友们补充能量，让大家在此度过一个难忘的美术馆之夜。（图3 ）（图4 ）

看着沉浸在热烈欢快气氛中，而依依不舍离开的人们，似乎在期待下一季的“美术馆之夜”。

（李盈天/文；董慧萍、全晶/图）

自说自画——花家地实验小学儿童公教活动

时　　间：2013年6月28日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办机构：中央美术学院美术馆/花家地实验小学

6月28日14:00，由中央美术学院美术馆和花家地实验小学联合主办的“自说自画——花家地实验小学儿童公教活动”在我馆学术报告厅举行。参加这次活动的学生将近300名，另有几十位家长和十余位老师共同参与，此次活动意在使这些刚启蒙的儿童通过画笔来描述自己身边的人和事，同时注意培养创作表达和思考的能力，这也是美术馆公共教育的一个重要主旨。观众入场后，就立刻被报告厅内的儿童绘画作品所吸引，整个空间洋溢着幸福快乐的童年时光的氛围。本次活动由花家



图 1 活动现场图片

地实验小学艺术组的老师主持，在介绍出席活动的领导和嘉宾之后，观众们开始欣赏大屏幕上滚动播放的儿童绘画作品图片，这也与台上和四周展示的儿童作品有一个呼应的效果。看着这些孩子们的画作，让台下的家长和老师们也联想起了自己的童年。童年是快乐幸福的，是我们一生中最天真烂漫的时光。在孩子的眼中，世间万物都是有趣且生动，亦充满着无限的生命力，孩子们那稚嫩的画作记录着童年最美的时光。（图1 ）

据介绍，这次儿童公教活动筹备的时间长达4个月，一共征集了70余名同学的90余幅作品，并通过小画家自我展示并阐述自己作品的方式与观众交流互动。现场通过随机播放的方式来请部分小画家上台与大家交流，其中王之凡小朋友的作品《画爸爸》，以其生动简明的形象给观众以深刻印象，有趣的是画中的爸爸也来到活动现场，向观众讲述了整个创作过程，即有一天王之凡看到爸爸和姐姐在画画，自己也蠢蠢欲动，于是就问爸爸能不能给自己当模特，爸爸应允后她就拿起画笔在短短几分钟画出了这幅作品。同时爸爸还配合孩子的讲解将自己与作品中的形象予以比较，博得了观众的阵阵掌声和笑声。在这次作品的征集中，有不同的媒介材料和画种，分别表现了身边的亲朋好友、美丽的大自然和可爱的动物。其中，梁若涵同学拿起用手中的DV记录下了妈妈勤奋工作的一天，作品名为《工作着的妈妈》，同时还带来了妈妈所在单位同事加拿大大使的问候和祝愿，使现场观众倍感温暖。

自说自画，即是让这些小小艺术家在展示自己作品的同时，和自己的同伴和观众分享自己的创作构思，自由、平等、开放地去与公众交流对话。在此，美术馆的报告厅就给孩子们提供了一个这样平等交流的空间，公教活动给予孩子们一个实现自我展示的平台。小画家们的自说自画之后，就到了台下学生和家长观摩台上作品的环节了。孩子们排成队有序地参观并与伙伴们相互交流学习，至此，这次儿童公教活动已近尾声。还记得现代艺术的创始人毕加索曾感叹：“每个孩子都是天生的艺术家，我愿意用一生的时间向小孩子们学习画画。”让我们与孩子们一起用一颗纯净的心、明亮的双眼来关注社会和大自然的万千世界吧！

(李盈天/文)

“千里之行”公教活动——为国际幼儿园开启艺术之旅

时　　间：2013年6月28日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

2013年6月28日上午，中央美术学院美术馆迎来了高瞻国际幼儿园的40名小朋友，在老师和央美美术馆志愿者的陪同下，开启了一扇神秘的艺术启蒙大门。

当前的展览是中央美术学院“千里之行”展览项目的第五回，展出包括中国画学院、造型学院、设计学院、建筑学院以及城市设计学院各专业本科和硕士毕业生的优秀获奖作品。其中针对小朋友年龄层和认知的特点，我们挑选了中国画学院和造型学院的部分作品进行启蒙教育。

一进门，孩子们跟随着美术馆的老师和志愿者，一步步走进了央美美术馆的一层大厅，首先，映入眼帘的是白色的石膏雕塑群和绿色的大型木头雕塑，这些雕塑生动活泼的造型让孩子们眼前一亮，纷纷围上来，七嘴八舌地议论：“那个绿色的好像外星人！”“那个白色的像一棵树！不，还像一只小怪兽！”孩子们充分的发挥着想象力，在志愿者的引导下继续向前走。紧邻着两套雕塑的是一间在原始森林中的砖瓦房，古老的灶台真实的存在，让孩子瞬间从幻想的国度又回到了现实中，老师指着一口仿真的灶台提问：“有谁知道这是什么？”小朋友们开始抢答：“这个我在电视中看到过，是做饭用的！”“好大的锅啊！”小朋友们真是思维灵敏又可爱！

接着，孩子们陆续走向二层的国画区，在国画区，小朋友们可以很容易的认出画中的花鸟虫鱼，绕过国画，出现一组黑白的剪影画用画框一样的显示器展示在墙上。老师提问“看，那幅画为什么在动？”这可瞒不住熟悉电视机等各种电子产品的小朋友们，他们又抢着回答“那是显示屏！”

心细的老师有意绕过了实验艺术系一些视觉冲击过强的作品，直接从木雕的彩色人像矗立的三次入口处进入展厅，比现实生活中更加丰富的色彩运用在木雕人像上，各色的眼珠眺望向远方，也吸引了孩子们好奇的目光。“他们在看什么呢？”“哎-那有一只黑狗！”“不，那是黑猫！”志愿者们开心的和孩子们交流着，孩子们的脑子里充满了奇奇怪怪问题和想法。毕加索说过：孩子都是天生的艺术家。

最后来到了三层展厅，艺术作品与这个美术馆最大最独特的空间融合在一起。老师们让小朋友的队伍解散开，去自由地感受，希望能激发他们的各种想象，有笑声相伴，也有安静思考。

我们曾经接待过大学生，中学生，小学生的许多队伍，也接待过聋哑儿童，自闭症儿童的队伍，这次的国际幼儿园队伍，让我们更加深刻的体会到，在小孩子的人格完善中，艺术的教化功能是不可忽视的。追求美与善的统一、情与理的会通、人与自然的和谐。在丰富多彩的艺术世界中，让孩子们从艺术中领略艺术带

给生活的乐趣，体会不同的生命意义，这也是公共教育活动一直在履行的责任与义务！

（田小芸/文）

“韦启美的素描课”工作坊

时　　间：2013年9月13日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆

承办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

2013年9月13日13:30，“韦启美的素描课”现场公教活动在中央美术学院美术馆二层隆重举行。本次活动由活动由央美造型学院基础部的卢征远老师主讲。卢老师不仅为我们导览“韦启美的素描课，”还为我们分享自己绘画的想法和理念，着实为我们上了一场生动的“韦启美的素描课”。（图1 ）

四十名高三年级的美术学生在老师的带领下走入了展区，在展区的引言部分，卢老师就为大家介绍了本次展览的作品的主要构成，展览的意义和目的，并对韦启美老师的绘画风格特点做了简要概述。

步入展厅，卢老师就着墙上的展品给同学们讲解了学习素描人像的一些要点。第一，临摩素描人像千万不要被细节所吸引，而应该着重对整体的把握。画结构相当于盖房子，上线条涂明暗相当于装窗帘，切忌没盖好方子就装窗帘，捡了芝麻丢了西瓜。第二，要想对人体结构有更好的塑造，最好学习一下解剖知识。第三，学习美术一定要遵循客观规律，不要急于求成。听完这一席话，同学们如获至宝。



图 1 活动现场图片

在生动的介绍后，老师给了大家30分钟自由参观临摹。在此期间，老师对一些同学的作画过程亲自指导，指出其存在的不足，让同学们受益匪浅。还有一些同学主动找到老师提出自己学习上的疑惑，交流了自己对素描的看法。

自由参观结束后，老师就他在临摹过程中出现的问题又集中进行了详细的讲解。内容十分丰富，大体概括如下：首先，老师提问大家素描的因素是什么，然后分别解析了答案的四个要素；形体，结构，明暗色调和空间。对于形体，打草稿时要注意使用定位辅助线。人像结构上最重要的是五官，一定要交代清

楚。接下来是明暗色调，这是同学们学习中最容易产生误区的地方。因此，练习中务必主动思考，在理解所画物体结构，明暗的基础上作画，千万不要只知道盲目涂调子。画面上的东西不多的作品不一定不深入，重要的是表现出丰富严谨的层次，抓住最本质的东西。老师还邀请现场同学们踊跃提问，比如说，一个女生问到画照片应该如何处理平光，老师回答说画照片其实很简单，只需要交代结构，抓住少量的暗部认真刻画即可。

最后，和大家分享一些老师提到的美术高考备考的建议。素描人像作为一个必考点，其难点可以用二个词概括，起形和深入。练习时大家可以从五官入手，并结合两种光线以及前左右三个角度，针对自己的弱点有针对性的练习，扎实基本功。在临考前再找到自己目标学习历年考题和范本研究一下，因为不同地区不同大学的风格有所差异。

(王唯佳/文)

“IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”系列工作坊活动

时　　间：2013年9月21日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部/亚洲设计出版工程/星月吉祥

2013年9月21日，中央美术学院美术馆公共教育与发展部、亚洲设计出版工程与星月吉祥携手呈现了IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计工作坊——Studio NAND、Critical Visualisation 批判性可视化。这次的工作坊是“IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”的系列学术公教活动之一。央美美术馆公共教育与发展部的任蕊老师揭开了工作坊的序幕。

此次工作坊分为两个部分，上午工作坊和下午工作坊。上午工作坊由来自德国的互动媒体工作室Studio NAND带领，下午工作坊由来自英国皇家艺术学院信息设计系的老师们带领。在中央美院美术馆VIP会议厅举行。Studio NAND是“IM信息新浪潮”参展作品Emoto的联合创作者，他们通过深入浅出的方式，为到场的信息可视化爱好者介绍了信息可视化软件Processing，以及以编程为基础的信息可视化的思维方式。（图1 ）（图2 ）



图 1 活动现场图片

二十多位参与者聚集在工作坊现场，他们当中既



图 1 活动现场图片

有拥有设计背景的设计学院学生，也有单纯对信息可视化感兴趣的展览观众。Studio NAND首先介绍了他们在信息可视化方面和交互设计方面的创作故事和代表作品，也引出了Processing作为一种常见的艺术设计编程工具，在信息可视化领域的操作和应用范围——他们的作品大多以信息可视化为基础，但呈现形式多样，他们还重点介绍了他们自己开发的感应器，可以把导电体转化为信息收集工具，以生动的方式调动起了工作坊同学们的极大兴趣。

Studio NAND重点向同学们介绍了在“IM信息新浪潮”展览中呈现的互动装置Emoto, 大家在展览上对Emoto的呈现方式已经有初步的体会，而在工作坊上，Studio NAND更深一步地分析了这一作品：包括数据来源、数据分析方式、对可视化的图形元素的思考选择过程、以及最终呈现形式的解读。他们进而介绍了作为Emoto主要创作工具的Processing,同学们使用自己的电脑，开始在Studio NAND的手把手指导下，对Emoto的程序编码进行一步步的分析理解，和带有创新性的发挥和修改。 同学们有些有编程基础，有些只是单纯地有兴趣，Studio NAND选择了非常深入浅出的讲解模式，让Processing编码语言的逻辑结构一目了然，在同学们看来也并无门槛。在很短的时间里，同学已经掌握了基本的结构指令，并开始进行独立地发挥，比如创作平面图形并为其赋予颜色、描边和简单的动态等。

同日下午工作坊来自RCA（英国皇家艺术学院）信息体验系的系主任Kevin Walker，教授Karin von Ompteda为学生带来了一场妙趣横生的信息可视化工作坊。Karin在皇家艺术学院进行批判性可视化工作坊已经有三年的时间，这是她第一次将此工作坊带来中国。下午工作坊主题思想是，信息可视化的呈现形式不一定是数码和电子的，也可以以雕塑、装置等多种实体形式展现出来。学生获取了关于世界20多个国家的数据表，包括国内生产总值、人均国内生产总值、净移民、女性在国会中比例等多方位的数据。Karin提倡学生选取他们有兴趣的数据，用工作坊准备的手工材料进行创作。

在专业的理论基础及项目知识的讲课之后，Karin把学生分成四到五人一组，让大家协同创作。同学们集思广益，在很短的时间里讨论对数据的选择、分析、和呈现方式。经过头脑风暴的“冲击”，场上小组先后

把自己组的想法与老师讨论，在思想的基础上架构本组的信息可视化作品。场内呈现出“分析-讨论-制作”的循环创作状态。同学们还发挥创意，开始利用休息室原有的内部设计和空间结构，将创作与现有空间相结合，休息室门口的白墙也被转化成了一副“世界8个国家人均GDP地图”。而另外一组同学则更大胆地将自己的身体变成了装置的一部分，用自己的身高和左右脚来分别代表数据递进关系和数据类型。

在这次工作坊里，同学们不仅认识到了信息可视化的多种实现形式，也接触到了主流的信息可视化软件，还亲手创作信息可视化的艺术作品。同时，RCA的两位老师对中国学生表现出的能力给予了极高的赞扬。他们认为中国学生对数据有种天生的领悟能力，并且可以在极其短的时间里把团队的创造力发挥到最大值，工作坊课程预定的时间是两个各半小时，可来自于全国各地的专业学子都不愿意简短的结束这样珍贵学习的机会，提出申请为工作坊延长时间，任蕊老师和全体工作人员为大家求学的积极态度很是感动，并为活动增加三个多小时。大家围绕着讲师展开了研讨与学习，并创造出了让人赞叹的作品。Karin会将这次工作坊的成果带回英国，与皇家艺术学院的学生一起分享。

（任蕊/文；董慧萍、李喆/图）

安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”系列公共教育活动

时　　间：2013年9月28日，2013年9月30日

地　　点：中央美术学院美术馆多功能会议室、展厅和公共教育区

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部/安迪·沃霍尔博物馆

为配合正在展出的“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展，由我馆公共教育与发展部与安迪·沃霍尔博物馆联合策划的安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”系列活动分别于2013年9月28日和9月30日在我馆举办。此次活动根据面向的不同人群，共分为三场：第一场面向导览员和我馆馆员，主要内容为“深度导览、丝网印刷工作坊”；第二场面向北京地区的高校专业教师，是更注重专业深度交流的丝网印刷工作坊；第三场面向社会公众，更注重传达安迪·沃霍尔的艺术理念和创作方法，让更多的人去了解并关注艺术家。这次工作坊场场人数爆满，我们在向公众普及



图 1 活动现场图片



图 2 活动现场图片



图 3 活动现场图片

美术知识的同时也获得了大家的赞誉，使得人人都有机会向大艺术家学习，在体验艺术创作的同时向伟大的原创艺术致敬！

9月28日下午两点半，第一场工作坊如期而至。首先，我馆公共教育与发展部任蕊老师对活动流程进行了简要介绍，然后请出安迪·沃霍尔博物馆教育部馆长肖秀（Tresa Varner）和副馆长妮可（Nicole Dezelon）为大家讲述安迪·沃霍尔的艺术人生，分为几个重要阶段为大家娓娓道来。简短的讲座过后，就到了大家一起动手做丝网版画的环节。据肖秀介绍，安迪·沃霍尔的作品多用金波来装饰画面，这和他早期的宗教思想有关，对于安迪来说，他会利用不同媒介来展示他的作品，并通过他的艺术作品批评和重构文化理念。在专家的指导下，导览员和馆员们一起绘制自己的波普艺术作品，并最终通过丝网印刷的方式来完成自己的作品。在场的导览员和馆员们不但了解到许多关于安迪·沃霍尔的专业知识，同时还创作了自己的波普艺术作品，可谓受益匪浅。随后，由安迪·沃霍尔博物馆两位馆长带领大家观看展览并进行深度讲解，使得大家能够更直观地了解到安迪·沃霍尔艺术作品背后更多的故事。导览结束后，大家集体合影留念，记录这个深入认识波普艺术大师安迪·沃霍尔的美好下午。（图1 ）

此外，9月30日上午进行的是针对北京高校专业教师的工作坊，除了与之前工作坊相似的内容之外，更注重的是与教师的专业对话，并经由这些教师使得安迪·沃霍尔的创作方法和艺术理念得以广泛传播。下午进行的是面向公众的工作坊，除了动手体验艺术创作和导览外，还通过讲座的形式向公众传授更多关于艺术家的生平故事和艺术创作思想，使得安迪·沃霍尔的艺术深入人心。快乐的时光总是如此短暂，活动结束的时候大家仍然沉浸在艺术家的创作体验中许久不舍离去。因此，我馆今后还会根据展览的需要，开设不同类型的工作坊使得大家都有机会来聆听艺术、体验艺术，分享艺术带来的快乐！（图2 ）（图3 ）

（李盈天/文；董慧萍、全晶/图）

第六季美术馆之夜

时　　间：2013年10月19日
地　　点：中央美术学院美术馆
主办机构：中央美术学院美术馆

第六季“CAFAM美术馆之夜”于2013年10月19日16:30在中央美术学院美术馆璀璨呈现，此次美术馆之夜秉承历届美术馆之夜活动宗旨，与同期的学术展览相结合，开展了以“博伊斯与安迪沃霍尔共舞”为主题的美术馆之夜。博伊斯作为20世纪后半叶最重要的西方艺术家之一，是战后当代艺术史讨论中无法绕开和回避的一个人物，博伊斯在艺术方面的影响深刻广泛。而安迪·沃霍尔是上世纪70、80年代美国重要艺术家，他的影响力无孔不入地深入到民众中，他毫无忌讳地应用和开拓了多种媒介和表现可能，涉足众多不同的领域，透过丝网印刷手法和不断重复影像将人物转换成视觉商品。“美术馆之夜”艺术节旨在促进喜爱艺术的大学生、艺术爱好者以及相关艺术从业人员之间的交流与友谊，励志建立“中国最IN、最鲜活的艺术欢聚盛会”。（图1 ）

16:00，受邀嘉宾与自发前来参加活动的朋友们接连盛装到来。美术馆当日在线展览“社会雕塑：博伊斯在中国”、“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展此时免费向公众开放。针对此次展览，我们“硕博导览计划”将分作三组，分别由博伊斯及安迪沃策展人、学术主持及人文学院硕博士导览团队在展览区域为观众进行专业讲解。

此时，装酷工坊已向观众开放，根据本次活动主题“博伊斯与沃霍尔的遇见在CAFAM”一进入美术馆的大门就能碰到装扮成波普艺术粉丝的志愿者们，她们向各位来访潮人提供博伊斯形象代表物件黑色毡帽以及代表安迪·沃霍尔的白色和七彩假发，将来宾们装扮成波普味儿十足的文艺青年；另外在馆内也准备了空白面具和丰富多彩的颜料和工具，来宾们可以按照自己的喜好涂绘最有个性的面具。活动开始前，美术馆一楼的大厅内聚集了来自中央美术学院、首都师范大学、中国戏曲学院等各个院校的艺术爱好者，人头攒动，热闹非凡。



图 1 活动现场图片

18:00，第六届美术馆之夜活动正式开始。开场节目



图 2 活动现场图片



图 3 活动现场图片

由肮脏小秘密（Dirty little secret）乐队带来，他们欢快的音乐没有一丝的沉重感，而是用最随意的方式俘虏观众的听觉，好似没有经过任何雕饰的表演，给人一种放松的心态去享受音乐，带给人最平实的快乐。接下来的默剧《十二分钟的循环》根据熊亮绘本《二十四节气》改编而来，在表演过程中，美术馆陷入一片寂静，观众们从艺术家丰富的身体语言中体会到了简单的、还原自然的欣喜。舞蹈《关注》由破界艺术创作团队带来，团队成员包括新西兰的萝西·费尔森(Rosey Feltham)和英国的乔姬·考克本(Georgie Cockburn)以及北京舞蹈学院的博士生、治疗教育专、特殊教育教师和一位原中央芭蕾舞团演员及十几位身心障碍者。他们通过跨领域方式交流呈现不同的人对展览的反响和灵感并转化为舞蹈肢体动作，共同呈现了承载博伊斯艺术思想的个人治疗和社会变化。而由首都警官乐团带来的两支乐曲以萨克斯、黑管与琵琶互动演奏的形式展现了西方两位艺术大师在中国产生的艺术感受与艺术冲击，表演者将灵感化为音乐进行表现，为观众呈现了一个新的视听盛宴。而最后一个节目是由中国戏曲学院研究生会带来的当代戏曲《解·辨》，该剧运用声音、形体、装束将戏曲的符号、元素拆解，再重新整理组合，来进行沃霍尔式的复制与色彩调换，打破传统民族文化中对色彩概念的共有认知。表演者们还将表演区域扩张到整个美术馆中庭区域，打破观演关系，在观众聚集围观的同时，他们也成为艺术作品的一个环节、一个画面，一个部分。演出结束后，场内观众的喝彩声与掌声不绝于耳。活动的最后一个环节则是现场观众最为心动的抽奖环节，观众们在音乐中互相传递海绵宝宝玩偶，以此获得奖励机会，包括2名小朋友在内的的5名幸运观众得到了由美术馆赠送的精美礼物。在主持人的结束语与观众的意犹未尽中，第六届美术馆之夜划上了

完美的句号。（图2 ）（图3 ）（图4 ）

此次美术馆之夜通过舞台表演、现场创意变妆、立拍立得波普秀、艺术&记录看片会以及“我在场”微博互动等多层次的活动形式展现，从丰富多彩的艺术视角全方位诠释了“博伊斯与安迪沃霍尔共舞”的活动主题，让来自社会各界的艺术爱好者们在美术馆中了解艺术、参与艺术，享受艺术，建立与艺术之间的纽带。当“博伊斯”与“沃霍尔”在美术馆遇见，与他们的艺术粉丝们在美术馆之夜擦出了灼目的艺术火花，让我们共同期待下一季的美术馆之夜！

（张尧、李思逸/文；董慧萍、全晶/图）



图 4 活动现场图片

“灵魂生就一对翅膀”诗歌之夜朗诵会

时　　间：2013年11月22日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办机构：中央美术学院美术馆/翼女性出版工作室/北京当代艺术基金会

2013年11月22日19:30，由翟永明 、周瓒策划的“灵魂生就一对翅膀”诗歌之夜2013（《翼》女性诗刊十五周年诗歌影音会）在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。此次活动由中央美术学院美术馆和翼女性出版工作室、北京当代艺术基金会联合主办。在诗会开始之前，翼女性出版工作室让进场的观众在纸条上写下一句话，可以是自己心中的一句诗，可以是当天心情，也可以围绕着“飞翔”的主题。



图 1 活动现场图片



图 2 活动现场图片

《翼》女性诗刊，1998年由诗人周瓒、翟永明等创刊于北京，致力于推介当代女性诗人及其作品。《翼》诗刊经过十五年的历程，共刊行纸质诗刊七期及别册三种，电子诗刊七期及别册两种，并建设网站和网络论坛，推介国内外女性诗人近百位，是国内独立的唯一女性诗歌民刊。2013年是《翼》诗刊成立十五周年，在中央美术学院美术馆举办一场周年纪念诗会，让关注《翼》以及喜欢诗歌的人们再次聚在一起。

此次周年纪念诗会包含 “音、吟、影、应”四个部分：“吟”——20余位诗人现场朗诵最新诗作；“音” ——核桃室乐队现场即兴配乐，诗乐交融；“影” ——外地诗人视频献声影、诗歌剧场及环境舞蹈，舞影相映；“应” ——诗人与现场观众互动，语言与想象力的即兴冲撞。

在核桃室乐队现场配乐下，吕约、巫昂、童蔚、潇潇、程小蓓、徐贞敏、陈鱼、安琪、刘丽朵、黄茜、陈思安、赵元、成婴、张爽、王海威、李君兰、树才、蓝蓝、小安、张耳、周瑛、阿芒、莱耳等二十余位诗人先后现场朗读或者视频朗读自己的诗歌。令人感到惊喜的是，艺术家向京也登场朗诵一首翟永

明的诗《城市法则》，最后压轴登场的翟永明、周瓒和西川分别朗读了《读旧信，想起一位早逝的女孩》、《爱》、《冬天的雪》和《樱桃》。（图1 ）

在最后的观众互动环节，何小竹、周亚平等到场的诗人和观众代表们一起上场，从现场挑选观众写下的句子，一起联句成文。此次诗歌会通过诗人现场朗诵、多媒体朗诵、乐队现场即兴配乐、现代舞配合、观众即兴互动等多种形式，向大家呈现一场别具一格的影音朗诵会。（图2 ）

（叶圆凤/文；董慧萍、全晶/图）

“1978——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”公教活动之我在央美记录幸福时光

时　　间：2013年12月22日AM 9:30-11:30

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

你了解油画艺术吗？你愿意参与油画艺术的互动体验与创作吗？中央美术学院美术馆推出了“我在央美记录幸福时光”少儿系列公共教育活动，让孩子们在游戏与互动中体验油画艺术的魅力！

2013年12月22日9:00，在中央美术学院美术馆西门开始热火朝天地布置场地，准备接待来自不同家庭的十几名天真可爱的孩子。9:30，孩子们陆陆续续随着自己的家长在了美术馆的大厅集合，公共教育与发展部的老师热情地欢迎了小观众们和他们的家长，并结合正在我馆展出的“一九七八”油画展，在展厅进行生动有趣的导赏。孩子们对色彩斑斓的油画充满了好奇，兴奋不已。家长也对美术馆这别具一格的艺术互动、体验方感到非常满意。（图1 ）



图 1 活动现场图片

一个多小时后，孩子和家长们随着老师离开了展览区，走到西门的公共教育区。在我馆西门的公共教育空间中，活泼可爱的孩子们在老师带领下跳起了热身舞。舞蹈的音乐绕梁之时孩子们就沉浸在了艺术创作中，油彩沾在海绵上，涂抹在花纸上，尽情发挥他们的创意。

活动接近尾声时，孩子们兴致很高，积极地帮助老师在教育空间中呈现自己的作品。受楼上老师们的作品启发，孩子们稚气的作品充满活力；想必这也是公共教育的意义所在吧！

（田小芸/文；徐航伟/图）

“靳尚谊艺术网站”上线仪式启动

时　　间：2013年12月26日

地　　点：中央美术学院美术馆学术报告厅

主办机构：中央美术学院/雅昌文化集团

2013年12月26日10:00，由中央美术学院和雅昌文化集团共同主办的“靳尚谊艺术网站”上线仪式在中央美术学院美术馆学术报告厅举办。中央美术学院高洪书记、潘公凯院长、徐冰副院长、苏新平教授、金日荣教授，以及雅昌文化集团董事长万捷等人出席了上线仪式。活动由徐冰副院长担任主持人，潘公凯院长、万捷董事长、靳尚谊先生先后发言。随后高洪书记、潘公凯院长、万捷董事长、靳尚谊先生共同启动了网站jinsy.artron.net。

潘公凯院长在仪式上的讲话中，首先高度肯定了靳尚谊先生在中国当代艺术中的重要地位。在互联网时代，艺术作品和展览可以在虚拟美术馆中，及时和普遍呈现，而艺术原作具有唯一性，并不是所有人都有机



图 1 活动现场图片

会看到，因此艺术家网站的推出，在艺术传播中发挥重要作用，尤其是重要艺术家网站的建设。中央美术学院前瞻性地参与艺术和技术的建设，开展跨界合作，协同创新，把打造艺术家网站作为央美品牌建设的抓手，靳尚谊网站正是这项工作的阶段性成果。相信此网站将在艺术专业人才培养和国民美育方面发挥良好的作用。（图1）

万捷董事长则希望靳尚谊网站能成为艺术家网站的模板，让更多的人欣赏艺术作品，全面地了解艺术家的经历和创作情况，希望雅昌能引入最领先的互联网技术，更好地为艺术家服务。



图 2 活动现场图片

靳尚谊先生回忆了与雅昌合作的渊源，指出建设艺术家个人丰富网站的重要性。期待通过尝试新网络构造的建设，开拓出新领域，为我国的文化建设起到积极的作用和提供有益的资源。

“靳尚谊艺术网站 jinsy.artron.net”由中央美术学院、雅昌艺术网和大学生艺术网联合制作，中央美术学院进行构造设计和内容梳理，建立艺术家的数据标准，雅昌艺术网提供技术支持和服务，大学生艺术网进行网络设计。靳尚谊网站内容丰富、设计新颖，集艺术家作品、研究、生平、资讯等信息于一体，具有广泛性、深入性和开拓性，多角度多层面地呈现了靳尚谊先生一生的艺术历程与成就。同时强化对作品局部细节的欣赏，对作品资料的分类更加完整，统一而又互相呼应，满足不同人群的需求。正如潘公凯院长在发言中所说，靳尚谊网站的建设是一项开拓性的工作，该网站是在线鉴赏、综合研究和咨询的平台，也是一个具有标杆性质的艺术家网站。（图2）

（叶圆凤/文；胡志恒/图）

二 志愿者项目

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”志愿者讲解培训活动

时　　间：2013年3月1日

地　　点：中央美术学院美术馆2F展厅

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育与发展部

2011年底，随着中央美术学院美术馆藏品总登记号“2011年-甲”的藏品被鉴定为李叔同的油画代表作，失去踪迹近半个世纪的《半裸女像》重新浮出水面。自重新发现《半裸女像》以来，经过对这一作品进行大量的论证、研究、检测、修复保护等工作，对于这幅在中国近代美术史上有着重要地位却一路辗转的名作研究终于有了突破性的进展。基于这些新的研究成果，中央美术学院美术馆筹划举办了一个针对早期李叔同油画作品的专题研究性展览——“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”。为了能将这次的研究成果更全面地向世人展出，美术馆专门招募了一批为此次活动进行导览的志愿者，15名志愿者非常幸运地参与其中，并参加了专业的讲解培训。（图1 ）

2013年3月1日星期五9:30，15名志愿者来到了美术馆“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”的展厅外。此时距离正式开展还有一个半小时，里面的工作人员还在紧锣密鼓地做着最后布展工作。这时，一直在展厅里忙碌的李垚辰老师终于从里面走出来，他正是今天为15名志愿者进行专业讲解指导的老师。（图2 ）

李老师带领着15名志愿者从展厅入口的左边开始参观学习，首先映入眼帘的是一张1908年李叔同在日本东京留学时身着日本学生服的黑白照片，与此相对的另一面是本次展览的前言。老师以照片为切入口，简要地为志愿者介绍了李叔同整体的生平概况。

跟随着老师的脚步，接着看到展览的第一部分是对李叔同油画《半裸女像》的重新发现与相关研究。在《半裸女像》的流传经历及相关记载的部分，了解到原来这幅现在名为《半裸女像》的油画有着非常传奇的“生平”。由于《半裸女像》先后被上海艺术专科师范学校、叶圣陶先生、中央美术学院收藏，也经历了作品名由《女》、《裸女》到《半裸女像》的一再变更，尤其是1960年李树声教授等人到美院陈列馆为此画拍摄反转片而导致此后众多专业书籍误登了《半裸女像》被镜面翻转后的图像。这些因素都为此后对该画的研究鉴定带来了重重困难。至于《半裸女像》的技术检测和1920年图像与2011年图像对比研究部分，志愿者们感受到鉴定工作不仅离不开现代科技的



图 1 活动现场图片

协助，更需要严谨的学术研究精神。

接着，是李叔同与早期留日中国学生油画《自画像》部分，或许是由于他们是留日学习西洋绘画的“第一人”，对于西洋画的接触与认识都还不深，所以在油画创作水平和技法上还不甚成熟。但是通过李叔同与其他早期留日中国学生的自画像对比，还是不难从造型的准确度、色彩的运用以及学习印象派的笔触等方面看出，在同时代的留日学生中，李叔同不失为佼佼者。

最后一个部分是李叔同早期艺术活动，主要是李叔同与早期西洋画、李叔同油画作品寄赠北京美术学校一事。至此，志愿者们已经基本了解了本次展览的整体概况。

通过这次培训活动，不仅大家对李叔同及其作品有了更深层次的了解，还增长了鉴定与修复方面的专业知识。我想这都对志愿者们以后的导览工作起到至关重要的帮助作用。

期待这一展览能进一步引发学界对李叔同艺术及中国早期油画艺术等相关美术史问题的研究，也期待所有对李叔同与中国现当代艺术感兴趣的朋友们亲自参与到我们的展览中来！

（卢雪晴/文）



图 2 活动现场图片

走进CAFAM志愿者联盟活动

时　　间：2013年4月21日、23日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆公共教育部/中国美术馆公共教育与发展部

志愿者一直是各大美术馆及公益机构多项工作的重要参与者。中央美术学院美术馆的志愿者多来自于本校与北京各高校的大学生、研究生，具备工作热情高、专业能力强等多项优势。但同时，待人接物、团队凝聚力及“候鸟式”的志愿服务规律使得志愿者工作面临着各种各样的挑战。介于现实的情况，我们公共教育部门策划了联动北京及全国的各大美术馆针对志愿团队建设、志愿服务等呈现系列活动，加强馆际志愿者交流、研究志愿服务的更好发展。

2013年4月21日10:00，中国美术馆公共教育部杨兰亭与美术馆志愿者们专程来我馆参加美术馆志愿者联盟活动。此次活动得到馆领导的特别重视和关注，我馆公共教育部张倩及来自人文学院志愿者卢雪晴为中国美术馆的志愿者们讲解导览“芳草长亭——李叔同油画珍品研究展”。随后，大家在我馆多功能会议室围绕此次参观展览和志愿者导览问题交换了各自的意见和看法。志愿者们纷纷表示了对我馆的喜爱和对展览作品的敬仰、爱慕之意。两馆志愿者认真地就志愿服务的多层面问题进行充分的研究及交流。同时，不断迸发出对志愿者工作热情的火花，为中国美术馆的志愿服务埋下了激情的种子。（图1 ）（图2 ）



图 1 活动现场图片



图 2 活动现场图片

2013年4月23日10:00，中国美术馆公共教育部杨兰亭和志愿者们再次来到我馆，在我馆的公共教育区就志愿者工作进行了细致深刻的交流讨论。中国美术馆的志愿者们和我们分享了他们在中国美术馆志愿者工作中的具体事务、工作中的心得感受、宝贵经验和工作中的困难以及他们对在以后的志愿者工作的期望。此次活动中，我馆典藏部副主任李垚辰特别为中国美术馆的志愿者们导览讲解“芳草

长亭——李叔同油画珍品研究展”。

通过这两次志愿者联盟活动，进一步促进了我馆和中国美术馆的交流合作，也加强了两馆志愿者之间的交流互动和拓展，推动了美术馆公共教育功能的深度。从两次志愿者交流活动中，我们公共教育部在志愿者工作上学习到很多快捷有效的方法，分享到了丰富的实践经验，为我们公共教育部在志愿者工作中提供了良好的启迪。我们会以此次活动为契机，再接再厉将美术馆的公共教育职能加以拓展和推广，培养出高素质的志愿者队伍，为国家的艺术教育做出贡献。

（张倩/文；呼晓旭/图）

博伊斯大展的志愿者导览培训

时　　间：2013年9月5日

地　　点：中央美术学院美术馆

主办机构：中央美术学院美术馆

9月5日16:00，我馆针对博伊斯大展的志愿者导览员培训如期举办，首先由学术部的高高老师为大家上了一场内容丰富的博伊斯之课，主要讲述了博伊斯的艺术生平以及他所取得的艺术成就，并详细阐述了博伊斯关于“社会雕塑”和“人人都是艺术家”的艺术思想，我们的志愿者导览员纷纷感到收获颇丰。

之后由我馆公共教育与发展部老师带着大家去展厅观看博伊斯展览的布置现场，同时结合作品大家生发出很多直观的感受，并在此学习讨论。幸运的是，我们还在展厅巧遇了我馆学术部的负责人王春辰老师，



图 1 活动现场图片



图 2 活动现场图片

王老师又从专业的学术角度重新探讨了博伊斯其人其艺极其伟大的艺术思想，志愿者们也都陆续提出问题与王老师进行互动。愉快的导览讲解很快就结束了，最后大家一起合影留念，真是美好而充实的一个下午！此外，我馆公教部今年将开拓美术馆志愿者服务的新形式，请大家持续关注！（图1 ）（图2 ）（图3 ）

（李盈天/文）



图 3 活动现场图片

附录：

2013年公共教育活动一览表

序号	活动名称	时间
1	芳草长亭——李叔同油画珍品研究展志愿者讲解培训活动	2013年3月1日
2	“新媒介在当代艺术中的拓展——没有特定的界限”讲座	2013年3月1日
3	雷锋日——白家庄小学师生参观美术馆	2013年3月5日
4	卡洛斯·克鲁兹-迭斯带我们走进色彩的迷幻世界	2013年3月8日
5	卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊 2013年中国校园巡展讲座	2013年3月9日
6	在美术馆近距离上一堂近代美术史课——中国人民大学师生参观我馆	2013年3月13日
7	为“未来”，继续协助艺术家走出国门	2013年3月13日
8	“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动日电影放映活动	2013年3月15日
9	走进美术馆——美术馆邀您看展览	2013年3月20日
10	另一种现代性——潘公凯对谈汉斯·贝尔廷&阿克曼	2013年3月21日
11	吉布森——摄影与绘画的关系	2013年3月26日
12	杭州李叔同纪念馆同仁特前来我馆参观李叔同油画珍品研究展	2013年3月26日
13	走进综合性大学——中国政治大学站	2013年3月27日
14	与时间对话（一）	2013年3月27日
15	CAFAM绘本季系列活动之一“观看思维，广于世界——绘本的魅力”绘本工作坊	2013年4月2日
16	“认识中央美术学院”系列讲座首场《李天祥：弄懂写生色彩——条件色》	2013年4月3日
17	“镜像·韩家英设计展”系列公教活动（一）韩家英与中国当代平面设计论坛	2013年4月5日
18	“镜像·韩家英设计展”系列公教活动（二）大师分享会/韩家英设计展系列公教活动（四）——镜像·韩家英设计展论坛	2013年4月6日

序号	活动名称	时间
19	CAFAM新设区系列活动（五）和韩家英一起做海报——审美倾向的行与思	2013年4月11日、4月15日
20	CAFAM新设区系列活动（六）设计工作室探访计划	2013年4月13日
21	与绘本一起赏精品，与孩子一起画插画——“国立北平艺专精品陈列”展公教活动	2013年4月14日
22	小艺术家导览计划——藏在图像里的话语	2013年4月21日
23	美术馆志愿者交流分享会（一）	2013年4月21日
24	志愿者工作坊（二）	2013年4月23日
25	带着绘本看展览——我们都是小艺术家	2013年4月23日
26	我的品牌设计之路李永铨	2013年4月25日
27	中国梦、艺术梦、百年梦——中央美术学院研究生主题演讲会暨在京艺术高校“筑梦行动”启动仪式活动	2013年5月8日
28	CAFAM绘本季系列活动—4讲座：被图画书改变的人生	2013年5月12日
29	TEDxFactory798 2013大会	2013年5月12日
30	陪妈妈一起看展览	2013年5月12日
31	中央美术学院研究生论坛-博士学术论坛系列讲座之一单霁翔先生专场讲座：《把壮美的紫禁城完整地交给下一个六百年》	2013年5月15日
32	绘本分享会：绘我所思	2013年5月16日
33	靳之林讲座：从国立艺专走来	2013年5月17日
34	CAFAM新设区（十三）设计大课堂——地铁空间设计	2013年5月22日
35	靳尚谊讲座：静下心来做学问	2013年5月24日
36	CAFAM（一）中央美术学院电影系优秀作品放映	2013年5月24日
37	CAFAM新设区（十四）探访空间设计工作室	2013年5月24日
38	CAFILM艺术影院（一）《化城再来人》电影放映对谈	2013年5月27日

序号	活动名称	时间
39	CAFILM艺术影院（二）《寻找背海的人对谈》电影放映对谈	2013年5月28日
40	“第五季美术馆之夜暨第十三届相约北京之拉美艺术季”闭幕式	2013年6月2日
41	讲座：镜像连接——格里马尼萨·阿莫罗斯（秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯）	2013年6月5日
42	探索沙梭的色彩	2013年6月16日
43	讲座：“CAFAM新设区（十三）建筑的趋势”王受之	2013年6月18日
44	讲座：“丰子恺艺术进校园——丰子恺的艺术人生”	2013年6月22日
45	“作为‘传染’的艺术关于艺术的生产、传播，接受机制”讲座	2013年6月25日
46	自说自画——花家地实验小学艺术公教活动	2013年6月28日
47	千里之行公教活动——为国际幼儿园开启艺术之旅	2013年6月28日
48	博伊斯大展的志愿者导览培训圆满结束	2013年9月5日
49	“韦启美的素描课”工作坊	2013年9月13日
50	画出最美好的明天 “最会画老鼠的画家爷爷”日本画家岩村和朗央美演讲	2013年9月13日
51	社会雕塑博伊斯在中国之公教活动	2013年9月13日
52	与博伊斯一起动起来——博伊斯展览公共教育活动	2013年9月15日
53	弗拉基米尔·可可利亚主讲“场域中的视觉”——一场将视野视觉化的斗争	2013年9月17日
54	朱青生：博伊斯的超常反省	2013年9月18日
55	IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”系列工作坊活动	2013年9月21日
56	“博伊斯与战后德国美术”讲座	2013年9月26日
57	中国的新博物馆	2013年9月27日
58	安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”	2013年9月28日
59	第六季美术馆之夜	2013年10月19日
60	“社会雕塑：博伊斯在中国”公共教育活动	2013年10月22日

序号	活动名称	时间
61	“艺术记录&CAFAM2013公教看片会	2013年10月19日 至10月24日
62	施岸笛“从1993年出发，穿越北京，柏林”	2013年10月25日
63	视觉特效讲座	2013年10月25日
64	瓦尔达影像颁奖典礼	2013年10月27日
65	乌尔善“让实验精神进入主流”	2013年10月27日
66	跨界演出——“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列公共教育活动	2013年11月9日
67	讲座：曲德益“大学美术馆如何运行？——台湾关渡美术馆的经验”	2013年11月11日
68	直面名师院长论坛——潘公凯论艺术的边界与艺术的终结	2013年11月12日
69	当代学术开放讲堂首讲	2013年11月14日
70	“速写中国——从小武到天注定”讲座	2013年11月18日
71	直面名师院长论坛——徐冰讲艺术创作	2013年11月19日
72	直面名师院长论坛——谭平谈跨界创作	2013年12月3日
73	当代学术开放讲堂：今天我们怎样做艺术	2013年12月13日
74	“博物馆新应用技术”论坛	2013年12月14日
75	“绘画的深度”讲座	2013年12月19日

2013年度参观人数统计一览表

时间(月)	参观总人数(人次)	预约团体数(个)	导览团体数(个)	导览总人数(约人次)
1	14,913	5	6	400
2	7,375	4	5	200
3	25,972	4	5	300
4	17,407	4	5	300
5	57,912	5	5	400
6	23,436	5	5	600
7	25,159	5	5	600
8	18,996	4	5	550
9	41,817	5	5	600
10	79,387	6	7	700
11	62,025	5	5	600
12	29,378	4	6	500
总计	40,3777	56	64	5750

2013年度媒体报道一览表

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
青春万岁：中央美院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展	《老中青艺术家无私献宝，支持学院美术馆收藏》	郭红梅	中央美术学院官网	2012-12-14
	《群珍荟萃——全国十大美术馆藏精品展青春万岁：中央美院美术馆藏新中国美术的青年时代》	何一沙	中央美术学院美术馆	2013-01-08
	《青春万岁：中央美院美术馆 “新中国美术的青年时代”藏品专题展》	朱莉	艺讯网	2013-01-11
	《十大美术馆“秀”镇馆之宝》	李培、吴敏	南方日报	2013-01-22
	《全国10大美术馆藏精品展春节亮相中国美术馆》	/	ZAN8艺术网	2013-01-17
	《青春万岁：央美美术馆藏品专题展将在京展出》	许柏成	艺术中国	2013-01-14
	《青春万岁：“新中国美术的青年时代”藏品展》	何一沙	中国日报	2013-01-20
	《青春万岁：央美美术馆藏品专题展将在京展出》	文凌佳	99艺术网	2013-01-14
	《青春万岁：央美美术馆藏品专题展将在京展出》	/	中国古玩网	2013-01-14
	《青春万岁：中央美院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展》	/	艺术在线	2013-03-27
	《青春万岁：央美美术馆藏“新中国美术的青年时代”》	许柏成	艺术中国	2013-03-29
	《青春万岁——中央美院美术馆藏 “新中国美术的青年时代”作品专题展》	高頔妮	雅昌艺术网	2013-04-09

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
青春万岁：中央美院美术馆藏“新中国美术的青年时代”作品专题展	《青春万岁——中央美院美术馆藏 “新中国美术的青年时代”作品专题展》	高頔妮	雅昌艺术网	2013-04-09
	《武汉美术馆年度大展:中央美院美术馆藏巨作》	/	长江网	2013-04-01
	《大腕艺术家在汉上演“青春万岁”》	卢欢、郭成	长江商报	2013-04-01
	《青春万岁：新中国美术的青年时代》	/	看看新闻网	2013-04-03
	《青春万岁:那些艺术大师们青春时代的作品》	/	新浪湖北	2013-04-03
	《武汉美术馆“中央美院美术馆馆藏作品专题展”》	/	凤凰网	2013-04-08
	《武汉美术馆“中央美院美术馆馆藏作品专题展”》	/	楚天金报	2013-04-08
	《“群珍荟萃——全国十大美术馆藏精品展”亮相中国美术馆》	朱莉	艺讯网	2013-01-21
	《“青春万岁”》	谭宇宏	深圳晚报	2013-03-24
	《“青春万岁”系列展带你看新中国美术史》	文杰	壹号收藏	2013-04-16
	《全国十大美术馆藏精品展——中国美术馆50周年馆庆展览系列首展》	/	雅昌艺术网	2013-01-19
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展	《“芳草长亭”李叔同油画珍品研究展在京举行 》	/	中国艺术网	2013-03-06
	《〈李叔同自画像〉于今日抵达CAFA美术馆，顺利完成开箱上墙 》	段子迎	艺讯网	2013-02-28
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展3月1日开展》	/	中国艺术网	2013-02-26
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	乌蓝	网易	2013-02-26

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展	《芳草长亭——李叔同油画珍品研究展》	/	99艺术网/在线展厅	2013-02-27
	《芳草长亭：弘一法师李叔同两件存世油画央美首聚》	郭毛豆	99艺术网	2013-03-02
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	/	凤凰网	2013-03-03
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展开幕》	/	群贤艺术网	2013-03-01
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展开幕》	/	网易	2013-03-02
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	刘倩	雅昌艺术网	2013-03-01
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	/	雅昌艺术网	2013-02-27
	《回望与交流：从学习走向世界的中国艺术》	冯智军	人民网	2013-03-04
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	/	华夏收藏网	2013-03-04
	《李叔同油画珍品研究展》	叶芳芳、何一沙	新华网	2013-03-03
	《李叔同〈半裸女像〉重见天日，曾尘封半个世纪》	/	新华网	2013-02-27
	《李叔同自画像百余年后首度回国展出》	陈涛	中国日报网	2013-03-01
	《中央美术学院举办李叔同油画珍品研究展（组图）》	陈辉	人民日报市场报·网络版	2013-03-04
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	/	东方视觉	2013-03-05
	《芳草长亭：李叔同油画 珍品研究展温雅开幕》	伊鑫、何一沙	人民网	2013-03-07
	《传世遗珍 百年聚首——新展大观·中央美院美术馆展出李叔同油画〈半裸女像〉〈自画像〉》	徐新立	中央美术学院	2013-03-05

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展	《“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”开幕，存世油画百年来首聚首》	段子迎	艺讯网	2013-03-04
	《李叔同自画像百余年后首度回国展出》	/	北京日报	2013-03-01
	《弘一法师名作〈半裸女像〉重见天日》	李健亚	新京报	2013-02-28
	《李叔同〈半裸女像〉重见天日，曾尘封半个世纪》	李健亚	新京报	2013-02-27
	《李叔同〈半裸女像〉将展出，在库房躺了半个多世纪 》	顾博	京华时报	2013-02-28
	《芳草长亭——李叔同油画珍品研究展》	王源源	中国贸易报	2013-03-12
	《李叔同名画半世纪后离奇现身》(图)	顾明君	每日新报（天津）	2013-03-13
	《两张油画引发的“李叔同热”》	/	中国艺术报	2013-03-04
	《LASTING FRAGRANCE》	廖丹林	环球时报（英文版）	2013-03-05
	《一涟干漪——李叔同名作重现的背后》	钱雪	周末画报	2013-03-16 第743期
	《〈半裸女像〉，重新发现李叔同》	钱梦妮	第一财经日报	2013-03-26
	《旧画重现》	曾炎	三联生活周刊	2013-03-25
	《李叔同油画〈半裸女像〉惊现京城》	/	新民周刊	2013年第11期 总732期
	《芳草长亭：李叔同油画珍品研究展》	叶芳芳	美术报	2013-03-02

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
芳草长亭：李叔同油画珍品研究展	《传世遗珍 百年聚首》	田呢	光明日报	2013-03-05
	《李叔同名画“失踪”之谜》	罗屿	小康（求是杂志副刊）	2013-04
	《他乡月光照故里》	焦萌	颂雅风艺术月刊	2013. 第016期
	《李叔同的两幅油画》	/	外滩画报	2013-04-04、04-10
	《Rareglimpseofpioneeringart》	Deng zhangyu	中国日报（英文版）	2013-04-12
为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览	《全国高等艺术院校山水画教学研讨会举办》	高素娜	中国文化报	2013-03-01
	《为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览》	/	艺讯网	2013-02-28
	《全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展开幕》	徐新立	中央美术学院	2013-03-01
	《全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览在京开幕》	蔡春伟	雅昌艺术网	2013-03-01
	《“为中国画”高等院校山水画教学作品展》	高果果	搜狐艺术	2013-03-01
	《为中国画:全国高校山水画研讨会暨师生展开幕》	/	艺术中国	2013-03-01
	《全国高等艺术院校山水画教学研讨会在京开幕》	李江涛	新华网	2013-03-01
	《为中国画:全国高校山水画研讨会暨师生展开幕》	/	中国日报网	2013-03-02

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
	《全国高等艺术院校山水画教学研讨会在京举行》	赵婀娜	中国日报网	2013-03-02
	《新中国最大规模山水画教学研讨在中央美院举行》	张中江	中国新闻网	2013-03-01
	《为中国画:全国高校山水画研讨会暨师生展开幕》	/	凤凰网	2013-03-01
时间！时间设计、设计时间	《时间！时间设计、设计时间》	/	艺术新闻	2013-03
	《被设计的时间》	/	中外生活	2013-05
	《A contemporary model at just the right time》	/	Beijing Today	2013-04-05
	《时间！时间设计、设计时间将在中央美院美术馆开幕》	/	视觉同盟	2013-01-05
	《沛纳海——“时间—时间设计、设计时间”艺术展》	/	99艺术网	2013-03-07
	《沛纳海「时间 - 时间设计、设计时间」艺术展》	/	Neeu网	2013-03-07
	《沛纳海时间设计展亮相中央美术馆》	/	和讯网	2012-03-07
	《“时间！时间设计，设计时间”在央美美术馆展出》	/	凤凰网	2013-03-08
	《“时间！时间设计，设计时间”在央美美术馆展出》	/	腾讯网	2013-03-11
	《“时间！时间设计，设计时间”在央美美术馆展出》	海量	中国广播网	2013-03-11

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
	《沛纳海时间设计展中国亮相》	/	ManCity男士时尚网	2013-03-11
	《“时间”展览亮相中央美术学院美术馆》	张卉	雅昌艺术网	2013-03-19
卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊2013年中国校园巡展	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊》	/	中国艺术网	2013-03-09
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展在京开幕》	/	中国贸易报网络版	2013-03-11
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯2013年中国校园巡展》	佟雯	雅昌艺术网	2013-02-27
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯2013年中国校园巡展》	许柏成	艺术中国	2013-02-27
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展于央美美术馆开幕》	/	雅昌艺术网	2013-03-09
	《专访色彩魔术师卡洛斯·克鲁兹-迭斯（Carols Cruz-Diez）》	/	雅昌艺术网	2013-03-09
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展中国校园巡展即将开始》	卡洛斯·克鲁兹-迭斯	视觉同盟	2013-03-01
	《“卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊”2013年中国校园巡展开幕》	黄远	中国文艺网	2013-03-11
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊2013年中国校园巡展》	/	东方视觉	2013-03-07
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展亮相央美美术馆》	/	腾讯网	2013-03-11
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯2013年中国校园巡展》	/	和讯网	2013-02-27
	《“色彩环境与模糊”卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展开幕》	/	腾讯网	2013-03-11

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊2013年中国校园巡展	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展亮相央美美术馆》	史立彦	美讯网	2013-03-11
	《“色彩环境与模糊”卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术中国校园巡展启动 》	/	99艺术网	2013-03-10
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊2013年中国校园巡展》	陈兴超	艺术眼	2013-03-09
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展在京开幕》	/	群贤艺术网	2013-03-11
	《克鲁兹-迭斯校园巡展央美美术馆揭幕》	静竹	hi艺术网	2013-03-10
	《卡洛斯·克鲁兹迭斯2013年中国校园巡展》	/	新民网	2013-02-27
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展，感受色彩的缤纷与绚烂》（组图）	陈辉	人民日报市场报（网络版）	2013-03-11
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊——2013年中国校园巡展首站启动》	高思思	艺讯网	2013-03-11
	《90高龄——卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展在央美美术馆开幕》	郑娟	中国艺术新闻网	2013-03-11
	《中央美院美术馆举行卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊。	/	河南文化产业网	2013-03-11
	《“色彩运动艺术之父”京城首展欧普艺术》	陈涛	人民网	2013-03-13
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展亮相央美美术馆》	/	凤凰网	2013-03-09
	《“色彩环境与模糊”卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展开幕》	伊鑫	中国日报	2013-03-14
	《色彩世界》	王珍	艺术汇	2013-04月
	《卡洛斯的光影魔法》	李谦	TimeOut	2013.03.04 -03.17

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊2013年中国校园巡展	《卡洛斯的色彩游戏》	罗颖	Hi艺术	2013-04
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展开幕》	/	京华时报	2013-03-13
	《“色彩运动艺术之父”来京办展》	陈涛	北京日报	2013-03-13
	《克洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩环境与模糊》	栾志超	艺术世界	2013-04
	《在色彩的真实中漂浮》	曾炎	三联生活周刊	2013-03-18
	《卡洛斯·克鲁兹-迭斯：色彩，艺术，模糊》	谭波尔	生活元素	2013-04
	《卡洛斯·克鲁兹：色彩环境与模糊》	齐廷杰	艺术指南	2013-04
	《卡洛斯艺术展巡展中国校园》	段泽林	中国艺术报	2013-03-20
镜像·韩家英设计展	《央美美术馆呈现：“镜像·韩家英设计展”》	吕喆	中国艺术新闻网	2013-04-07
	《“镜像·韩家英设计展”于CAFA美术馆开幕》	高思思	艺讯网	2013-04-07
	《“镜像·韩家英设计展”中央美院开展》	/	群贤艺术网	2013-04-07
	《韩家英与他的“镜像”展》	/	雅昌艺术网	2013-04-07
2013届中央美术学院研究生毕业展	《2013届中央美术学院研究生毕业展开幕》	王帅	雅昌艺术网	2013-04-17
	《2013届中央美术学院研究生毕业展开幕》	/	中国艺术设计联盟	2013-05-03
	《2013届中央美术学院研究生毕业展在CAFA美术馆开展》	/	博宝艺术网	2013-05-03
	《2013届中央美术学院研究生毕业展在CAFA美术馆开展》	史立彦	美讯网	2013-05-05

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
靳尚谊经典作品版画展	《靳尚谊经典作品版画展》	唐莉	东方视觉	2013-05-16
	《靳尚谊经典作品版画展，重新审视版画价值》	孟玉芳	雅昌艺术网	2013-05-16
	《靳尚谊经典作品版画展》	/	群贤艺术网	2013-05-07
	《靳尚谊经典作品版画展在京开幕》	江静	雅昌艺术网	2013-05-15
	《向经典致敬，“靳尚谊经典作品版画展”亮相央美美术馆》	朱国良	99艺术网	2013-05-15
	《捐赠才是艺术品最好归宿》	陈涛	北京日报	2013-05-16
	《靳尚谊首办版画个展》	顾博	京华时报	2013-05-16
	《经典再现：“靳尚谊经典作品版画展”亮相》	徐新立	中央美术学院	2013-05-16
	《“靳尚谊经典作品版画展”于CAFA美术馆开幕》	余娅	艺讯网	2013-05-16
	《版画的新兴意义——“靳尚谊经典作品版画展”隆重开展》	何一沙	中央美术学院美术馆	2013-05-16
格里玛尼萨·阿莫罗斯：镜像连接	格里玛尼萨“镜像连接”展示现代拉美艺术	/	千龙新闻网	2013-06-02
	镜像连接：格里玛尼萨·阿莫罗斯个展	李逦	艺讯中国	2013-06-06
	秘鲁女艺术家格里玛尼萨-阿莫罗斯与央美美术馆“镜像连接”	/	雅昌艺术网专稿	2013-06-03
	格里玛尼萨“镜像连接”展示现代拉美艺术	/	网易	2013-06-04
	《“另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”布展进行中》	杜隐珠	中央美术学院美术馆	2013-05-18
	《另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展隆重开幕》	杜隐珠	中央美术学院美术馆	2013-05-19

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展	《古时“画中仙”央美当“老师”》	陈涛	北京日报	2013-05-20
	《另眼识家珍：山西省百处古代壁画遗址掇英展开幕》	徐新立	中央美术学院	2013-05-21
	《山西百处古代壁画遗址掇英展在北京展出》	孟苗	新华网	2013-05-20
	《山西百处古代壁画遗址掇英展在北京展出》	孟苗	纵横山西	2013-05-20
	《另眼识家珍——山西古代壁画摄影展开幕》	/	艺术中国	2013-05-20
	《山西百处古代壁画遗址掇英展在北京展出》	孟苗、李联军	山西省政务网	2013-05-20
	《另眼识家珍——武普敖先生山西古代壁画摄影展开幕》	高凯翔	99艺术网	2013-05-21
	《另眼识家珍——山西百处古代壁画遗址掇英展在京展出》	吾好	吾艺网	2013-05-21
	《武普敖壁画摄影展“另眼识家珍”将在央美展出》	/	摄影在线	2013-05-17
	《另眼识家珍:山西古代壁画珍品摄影亮相中央美院》	/	中国文化传媒网	2013-05-21
	《中央美院美术馆举办山西古代壁画摄影展》	史立彦	美讯网	2013-05-21
	《第一代留洋画家余本巡展启动》	陈涛	北京日报	2013-05-24
	《大地之美——余本写生作品展》	王海蛟	中国贸易报	2013-05-30
	《余本写生作品全国巡展在央美启动》	段泽林	中国艺术报	2013-05-31
	《大地之美——余本写生作品展》	王珍	艺术汇	2013-07
	《大地之美——余本写生作品展》	吴晓鱼	舒适	2013-07

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
大地之美——余本写生作品展	《大地之美——余本写生作品展》	/	艺术生活快报	2013-07
	《大地之美——余本写生作品展五月央美开展》	佟雯	雅昌艺术网	2013-04-17
	《“大地之美”余本写生作品巡回展》	房学志	雅昌艺术网	2013-05-22
	《“大地之美”巡展回顾余本艺术成就》	言金	文化传通网	2013-05-22
	《“大地之美”余本写生作品巡回展》	/	卓克艺术网	2013-05-23
	《大地之美——余本写生作品展开幕》	/	群贤艺术网	2013-05-23
	《“大地之美”余本写生作品展》	/	出山网	2013-05-23
	《大地之美——余本写生作品展》	赵小棵	99艺术网	2013-05-24
	“大地之美”余本写生作品展央美美术馆开幕	张凡	雅昌艺术网	2013-05-24
	《“大地之美”余本写生作品展央美美术馆开幕》	刘娜	博艺网	2013-05-24
	《“大地写生”余本写生作品展于央美启幕》	/	艺术中国	2013-05-28
	《“大地之美——余本写生作品展”在中央美术学院美术馆启动，将相继在武汉美术馆、黑龙江省美术馆展出》	言金	浙江省文化厅	2013-05-28
	《赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展》	石春月	艺术眼	2013-05-25
	《赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展》（视频	任硕	艺术眼	2013-05-24
	《赤子之心—纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展》	/	群贤艺术网	2013-05-27
	《纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展开幕》	高敬	搜狐网	2013-05-24

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展	《阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展开幕》	/	中国网艺术中国	2013-05-24
	《纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展开幕》	/	腾讯网	2013-05-24
	《沙梭时隔57年“回”央美》	陈涛	人民网	2013-05-25
	《阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展开幕》	/	中国文化传媒网	2013-05-27
	《中国梦：纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展在央美美术馆开幕》	郭毛豆	99艺术网	2013-05-24
	《沙梭时隔57年“回”央美》	陈涛	中国日报网	2013-05-25
	《“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”亮相CAFA美术馆》	董慧萍、全晶	艺讯网	2013-05-27
	《阿里吉·沙梭家人专访：“他为艺术而生”》	孙天艺	艺讯网	2013-05-31
	《阿里吉·沙梭“再续”中国情缘》	王璜生	千龙网	2013-05-28
	《沙梭时隔57年“回”央美》	陈涛	和讯网	2013-05-25
	《阿里吉·沙梭“再续”中国情缘》	王璜生	新京报	2013-05-28
	《吴作人和沙梭等绘制手卷57年后面世》	顾博	京华时报	2013-05-30
	《关于地球变暖，艺术家有话说》	于飞	金陵晚报	2013-05-30
	《国内首个气候变化主题展亮相央美》	/	江南时报	2013-06-02
	《考察壮丽，央美美术馆气候变化主题展“直面”》	郭毛豆	99艺术网	2013-05-28
	《国内首个气候变化主题展亮相央美》	陈涛	新浪	2013-05-29
	《国内首个气候变化主题展：“直面-对全球气候变化的文化回应”于CAFAM启幕》	胡志恒	艺讯网	2013-05-29

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
直面——对全球气候变化的文化回应	《太阳在这里升起，冰川从这里流过》	张凡	雅昌艺术网	2013-05-29
	《令人印象深刻的作品：直面——对全球气候变化的文化回应》	符素影	北京文艺网	2013-05-29
	《“直面——对全球气候变化的文化回应”主题展亮相中央美院美术馆》	李鑫	新华网	2013-05-29
	《“直面——对全球气候变化的文化回应”主题展央美院美术馆开幕》	张越	浙江在线	2013-05-29
	《“直面——对全球气候变化的文化回应”主题展亮相中央美院美术馆》	/	中国玉环新闻网	2013-05-29
	《5件令人印象深刻的作品 “直面：对全球气候变化的文化回应”》	王懿泉	99艺术网上海站	2013-05-29
	《“直面——对全球气候变化的文化回应”主题展亮相中央美院美术馆》	金普	云南低碳经济网	2013-05-29
	《国内首个气候变化主题展亮相央美》	刘娜	节约网	2013-05-29
	《国内首个气候变化主题展亮相央美》	狄丛丛	博艺网	2013-5-29
记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展	《翁乃强捐赠作品展开幕》	/	群贤艺术网	2013-06-03
	《为时代留真，为人民写照》	杨海彤	中国艺术网	2013-05-31
	《翁乃强：记录时代是我的追求》	李琢研	雅昌艺术网	2013-05-31
	《记录时代是我们的追求——翁乃强捐赠展在中央美院美术馆开幕》	李琢研	雅昌艺术网	2013-05-31
	《翁乃强捐赠作品展访唐斌》（视频报道）	王飞	雅昌艺术网	2013-05-31
	《记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展美院美术馆开幕》	何一沙	东方视觉	2013-06-01
	《中央美院美术馆馆藏北平艺专精品展》	段泽林	美术报	2013-06-01

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）	《齐白石等名家画作集体亮相》	顾博	京华时报	2013-06-07
	《近40幅名家画作再现中国画学流变》	许荻晔	东方早报	2013-06-07
	《中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）》	/	东方视觉	2013-06-07
	《国立北平艺专精品陈列展中国画部分于央美美术馆开幕》	郭毛豆	99艺术网	2013-06-07
	《国立北平艺专精品中国画展览》	/	网易 艺术	2013-06-06
	《央美藏北平艺专精品陈列(中国画部分)开展》	王璜生	群贤艺术网	2013-06-07
	《北平艺专精品陈列(中国画部分)展出》	/	新浪 收藏	2013-06-07
	《北平艺专精品陈列（中国画部分）开幕》	何一沙	艺讯网	2013-06-07
	《国立北平艺专精品陈列中国画部分展览开幕》	李梦迪	搜狐网	2013-06-06
	《中央美院馆藏北平艺专中国画首次与公众亮相》		中国网 艺术中国	2013-06-06
	《中央美院馆藏北平艺专中国画首次与公众亮相》	常宁	新华网	2013-06-08
	《中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列(中国画部分)》	罗书银	雅昌艺术网	2013-06-08
	《北平艺专精品展出 徐悲鸿《三鸡图》首出"深闺"》	陈涛	中国日报网	2013-06-06
	《国画回溯，北平艺专历史(图)》	李健亚	网易 新闻	2013-06-07
	《中央美院馆藏北平艺专中国画首次与公众亮相》（视频）	/	中艺视频	2013-06-08
	《齐白石等名家画作集体亮相》	顾博	中国日报网	2013-06-07

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
	《中央美术学院美术馆藏国立北平艺专精品陈列（中国画部分）今日对公众开放》	罗书银	雅昌艺术网	2013-06-06
千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展	《“千里之行”第五回：央美2013毕业生优秀作品展开幕》	羿梅	视觉同盟专稿	2013—6—26
	《“千里之行：中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”拉开序幕》	/	艺讯网	2013-6-26
	《2013“千里之行”毕业生优秀作品展在央美启动》	/	人民美术网	2013-06-26
	《2013“千里之行”毕业生优秀作品展在央美启动》	杜隐珠	中央美术学院美术馆	2013-06-19
	《中央美术学院2013届毕业生优秀作品展拉开序幕》	/	艺术中国	2013-06-27
	《千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展之造型学院》	和筱	视觉同盟专稿	2013—6—27日
	《千里之行：中央美术学院2013届毕业生优秀作品展》	/	浙江在线	2013-6-26
	《“千里之行”中央美院2013届毕业生优秀作》	/	雅昌艺术网	2013-06-27
	《致未来，千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品展第五回》	郭毛豆	99艺术网	2013-6-27
	《韦启美的素描课》	/	东方视觉	2013-09-04
	《韦启美》	CAFA ART INFO	艺讯网	2013-09-04
	《展览“韦启美的素描课”央美美术馆开幕》	秦晶、连品洁	人民网	2013-09-04

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
韦启美的素描课	《韦启美的素描课》	/	中国文化传媒网	2013-09-09
	《【快讯】“韦启美的素描课”展将于9月3日央美展出》	/	雅昌艺术网	2013-08-28
	《“韦启美的素描课”于CAFA美术馆正式开幕》	/	中国网 艺术中国	2013-09-05
	《“韦启美的素描课”开幕 为迄今最大规模素描作品个展》	/	中央美术学院官网	2013-09-09
	《“韦启美的素描课”韦启美素描展》	高頔妮	雅昌艺术网	2013-09-03
	《韦启美素描课——再现央美学风艺风》	/	中国艺术报	2013-09-06
“社会雕塑：博伊斯在中国”展览	《【雅昌带你看展览】社会雕塑：博伊斯在中国》	张凡	雅昌艺术网	2013-09-09
	《社会雕塑：博伊斯在中国》	/	艺术眼	2013-09-10
	《博伊斯展9月亮相北京，数百件作品昊美术馆收藏》	/	艺术中国 中国网	2013-08-19
	《沃霍尔和博伊斯个展9月双亮相央美美术馆》	/	艺术中国 中国网	2013-08-15
	《博伊斯在中国的第一个展览》	/	都市快报	2013-08-22
	《“巫师”的世界(组图)》	Newshoo	搜狐网	2013-09-09
	《“博伊斯在中国”展览在央美亮相》	异和	雅昌艺术网	2013-09-09
	《博伊斯首次中国个展亮相中央美术学院美术馆》	/	雅昌艺术网	2013-09-09
	《“写黑板”开启致敬博伊斯》	李健亚	中国文艺网	2013-09-10

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
“社会雕塑：博伊斯在中国”展览	《“博伊斯在中国”展览在央美亮相》	中江网编辑	中国江苏网	2013-09-08
	《艺术反思：博伊斯“到”中国》	/	新华网	2013-09-15
	《解读博伊斯作品〈如何向死兔子解释绘画〉与〈中国兔子糖〉》	万舒	雅昌艺术网	2013-09-14
	《“巫师”博伊斯到中国》(图)	/	网易新闻	2013-09-10
	《“Social Sculpture ——社会雕塑” Beuys in China - 博伊斯在中国》	/	France Fine Art	2013-09-09
	《“侠客博伊斯”“怪盗安迪·沃霍尔”当代艺术大师在北京对望》	/	台湾设计师入口网站	2013-10
	《“写黑板”开启致敬博伊斯》	robot	新京报	2013-09-10
	《博伊斯400件作品亮相，含大白兔糖纸版画(图)》	陈涛	北京日报	2013-09-10
	《“博伊斯在中国”今日首展 月末“约见”安迪·沃霍尔》	/	证券日报	2013-09-07
	《博伊斯告诉中国人人都是艺术家》	/	京华时报	2013-09-11
	《博伊斯：像做雕塑一样地塑造社会——国内首次博伊斯大型个展在京展出》	朱绍杰	羊城晚报	2013-09-14
	《“社会雕塑：博伊斯在中国”亮相央美美术馆》	/	东方艺术大家	2013.9 上半月
	《社会雕塑：博伊斯在中国》	/	艺术生活快报	2013-09-01
	《社会雕塑：博伊斯在中国》	杨列	艺术商业	2013-9月号
	《德国艺术大师博伊斯展首次来华——西方的大师，中国的“他者”》	段泽林	中国艺术报	2013-09-11

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
“社会雕塑：博伊斯在中国”展览	《萨满的油脂》	钱梦妮	第一财经日报	2013-09-16
	《“博伊斯在中古”今日首展 月末“约见”安迪·沃霍尔》	/	证券日报	2013-09-07
	《我们为什么要看博伊斯？》	李净	北京青年周刊	2013-09-26
	《博伊斯的挑战》	薛冬霞	东方早报	2013-09-30
	《博伊斯作品终于来到中国》	洪鹄	南方都市报	2013-09-19
	《社会雕塑：博伊斯在中国》	/	收藏/拍卖	2013年 第九期
	《博伊斯和韦启美》	罗颖	Hi艺术	2013年10月特刊
	《博伊斯：抬起屁股去行动》	韩见	外滩画报	2013-10-10
	《社会雕塑：博伊斯在中国》	/	典藏	2013-10
	《外国大师展的中国意义》	/	收藏/拍卖	2013年 第十期
	《被扩展的博伊斯艺术》	孙媛媛	艺术与设计	2013/10 第166期
	《作为刺激物的博伊斯艺术》	/	艺术当代	No.9/2013十一月刊
	《我们喜欢或不喜欢的博伊斯》	曾炎	三联生活周刊	2013-09-30
	《“巫师”博伊斯：仰望不如零距离》	黄哲	Time Out北京	2013-09-02

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
	《博伊斯的8个关键词》	/	绅士生活	2013 NOV/DEC
中央美术学院美术馆项目空间第八回——大时小时	《大时小时：CAFA美术馆项目空间第8回举办》	/	中国文化传媒网	2013-09-11
	《大时小时，此时彼时》	郜蜜子	雅昌艺术网	2013-09-09
信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展	《信息新浪潮——英国信息可视化艺术设计展开幕》	/	视觉中国	2013-09-20
	《信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展》	Helen	英国使馆文化教育处	2013-09-26
	《信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展》	/	好戏网	2013-09-04
	《“信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”即将开展》	朱悦嘉	中国文物网	2013-09-18
	《英国信息可视化艺术设计展登陆北京》	欣 闻	中国文化报	2013-09-24
	《“IM信息新浪潮”在中央美术学院美术馆开幕》	/	艺术中国	2013-09-20
	《“追星族”抱怨创作太简单》	陈涛	北京日报	2013-9-30
	《中央美院美术馆展安迪·沃霍尔作品》	高素娜	中国文化报	2013-10-20
	《安迪·沃霍尔：这罐人人爱喝的可乐》	黄哲	Timeout	2013-10
	《安迪·沃霍尔：不止十五分钟的永恒》	郑微	当代艺术新闻	2013-11
	《安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒》	/	世界都市	2014-1

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展	《“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展》	/	北京旅游	2013-9-24
	《“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展在京开展》	黄维、许心怡	人民网	2013-9-29
	《“安迪-沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展央美美术馆开幕》	张凡	雅昌	2013-9-29
	《安迪·沃霍尔：“十五分钟的永恒”回顾展》	/	墙报	2013-9-29
	《“梦露”领衔安迪·沃霍尔展览》	fys	紫风网	2013-10-1
	《安迪·沃霍尔作品在京展出 粉丝抱怨创作简单》	吾欣	吾艺网	2013-9-30
	《安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”北京站9月登场》	许柏成	艺术中国	2013-8-19
	《美国波普艺术教父作品亮相中央美院美术馆》	/	博宝艺术网	2013-9-30
	《安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒》	/	新浪	2013-8-31
	《美国波普艺术教父安迪·沃霍尔作品亮相中央美院美术馆》	李健亚	艺术国际	2013-9-30
	《美国波普艺术教父作品亮相中央美院美术馆》	/	中国新闻网	2013-9-30
	《安迪·沃霍尔作品在京展出 粉丝抱怨创作简单》	梁皓	新浪收藏	2013-10-3
	《安迪·沃霍尔太简单？》	/	凤凰网	2013-10-8
	《观“波普巨星”怎样复制美国》	李健亚	搜狐	2013-10-9
	《安迪·沃霍尔：这罐人人爱喝的可乐》	李谦	财经网	2013-10-29
	《“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展》	Moca Yao	vogue	2013-10-30
	《视频: 笔墨传承-张立辰教学四十年师生展》	/	优酷	2013-09-29

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
庆祝中央美术学院建院95周年 笔墨传承——张立辰教学四十年	《笔墨传承--张立辰教学四十年文献》	/	中国美术家网	2013-09-22
	《“笔墨传承——张立辰教学四十年”师生作品大展央美开幕》	/	99艺术网	2013-09-29
	《笔墨传承——张立辰中国画教学四十年》隆重开幕》	CAFA ART INFO	艺讯网	2013-09-30
	《“笔墨传承——张立辰教学四十年”在京开幕》	黄远	中国文艺网	2013-09-30
	《笔墨传承：张立辰教学四十年教学文献暨师生作品展开幕》	何一沙	中央美术学院	2013-09-30
	《【快讯】“笔墨传承”张立辰教学四十年展览央美开幕》	孟玉芳	雅昌艺术网	2013-09-29
	《“笔墨传承——张立辰教学四十年”央美美术馆开幕》	韩丹	中国网络电视台	2013-09-30
	《“笔墨传承——张立辰教学四十年”教学文献暨师生作品展央美开幕》	孟玉芳	雅昌艺术网	2013-09-29
	《张立辰先生的重大展览》	/	美术报	2013-09-21
千里之行——中央美术学院毕业生优秀作品收藏展（2012-2013）	《“千里之行：2012—2013中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在美国费城德雷塞尔大学美术馆成功举办》	高高	中央美术学院美术馆官网	2013-10-4
	《“千里之行：2012—2013中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在美国费城德雷塞尔大学美术馆成功举办》	/	中国对外文化集团公司	2013-11-06

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
项目空间第九回——历史之力：汇流·回流——“威尼斯双年展与中国当代艺术20年”文献的搜集呈现	《当代中国艺术文献展将在央美举办》	Yszyz	华夏综艺网	2013-10-11
灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展	《“后灵光时代”，摄影如何表达抱负》	张珺	东方早报	2013-10-26
	《北京国际摄影周“聚焦世界”》	喻非卿	中国文化报	2013-10-31
	《摄影大师的光影瞬间》	佟雯	中国艺术报	2013-10-30
	《【快讯】首届北京国际摄影双年展将于24日开幕》	佟雯	雅昌艺术网	2013-10-16
	《“灵光与后灵光”首届北京国际摄影双年展策展人介绍》	首届北京国际摄影双年展 组委会	雅昌艺术网	2013-10-19
	《灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展开幕》	/	艺术中国	2013-10-24
	《灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展》	/	东方视觉	2013-10-28

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
	《灵光与后灵光：首届北京国际摄影双年展盛大开幕》	/	99艺术网	2013-10-24
	《“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”于中华世纪坛开幕》	CAFA ART INFO	艺讯网	2013-10-25
	《蔡萌谈首届北京摄影双年展》	zss	中国摄影家协会网	2013-10-22
	《青年论坛：灵光与后灵光·新摄影新问题》	迦沐梓	色影无忌	2013-10-25
岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展	《【快讯】岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展11月2日展出》	程立雪	雅昌艺术网	2013-10-28
	《岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展》	CAFA ART INFO	中央美术学院艺术资讯网	2013-10-30
	《中央美术学院附中建校60周年纪念文献展在京举行》	谭雪莉	新华网	2013-11-3
CAFA教师——中央美术学院教师创作展·2013	《教师？艺术家？研究者？CAFA教师能量有多大？》	/	中国艺术报	2013-11-27
	《中央美院教师办特展》	叶芳芳	美术报	2013-11-30
	《“CAFA教师”特展打造央美品牌》	高素娜	中国文化报	2013-12-8
	《CAFA教师——中央美术学院教师创作特展2013》	王海蛟	中国贸易报	2013-12-12
	《“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展”开幕》	/	艺术中国	2013-11-23
	《CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013》	/	搜狐	2013-11-22

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
CAFA教师——中央美术学院教师创作展·2013	《CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013》	CAFA ART INFO	艺讯网	2013-11-22
	《“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展”开幕》	/	中央美术学院官网	2013-11-25
	《CAFA教师——中央美术学院教师创作特展开幕》	中央美术学院	视觉同盟	2013-11-26
	《央美三百教师集中展示“得与失”》	/	中国文明网	2013-11-26
	《“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展”隆重开幕》	朱莉	搜狐	2013-11-26
	《中央美术学院95周年校庆“cafa教师特展”重磅登场》	郭毛豆	99艺术网	2013-11-23
	《CAFA教师——一次公开的教学成果汇报展》	王丹艺	大艺网	2013-11-25
	《中央美术学院教师创作特展·2013》	段泽林	中国文艺网	2013-11-27
	《中央美院教师办特展》	叶芳芳	雅昌艺术网	2013-11-30
一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展	《一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展》	中央美术学院	视觉同盟	2013-12-18
	《【快讯】“一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”》	张凡	雅昌艺术网	2013-12-21
	《“一九七八”央美恢复高考后第一届油画班毕业三十年展》	/	99艺术网	2013-12-23
	《中央美院1978级油画系同学毕业30年展开展》	/	和讯网	2013-12-25
	《土耳其视觉艺术展》	/	北京旅游网	2013-12-24
	《土耳其视觉艺术展在中央美院隆重开幕》	/	中国网	2013-12-24

展览名称	文章名称	作者/编辑	媒体名称	出版时间
土耳其视觉艺术展	《土耳其视觉艺术展平安夜北京开幕》	/	新华网	2013-12-24
	《土耳其视觉艺术展开幕，有助增进中土两国人民友好》	/	大众网	2013-12-24
	《“土耳其视觉艺术展”在北京开幕》	/	21CN	2013-12-24
	《土耳其视觉艺术展平安夜北京开幕》	/	中国日报网	2013-12-24
	《土耳其视觉艺术展在中央美院隆重开幕》	/	环球网	2013-12-24
	《“土耳其视觉艺术展”在北京举行》	/	新华网	2013-12-25
	《土耳其视觉艺术展在京举办》	/	和讯新闻	2013-12-25
桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展	《桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展》	中央美术学院	视觉同盟	2013-12-18
	《桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展》	/	群贤艺术网	2013-12-24
	《“桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展”开幕》	/	雅昌艺术网	2013-12-25
	《桃李不言：央美油画系第一工作室教学研究展开幕》	/	中国工艺品网	2013-12-25
	《第一画室研究展亮相央美美术馆》	中江网编辑	新浪收藏	2013-12-25


中央美術學院
CAFA
Art
Museum
SOCIAL
SCULPTURE
BEUYS
IN CHINA

Ⅶ 2013年大事记



一月

6日

我馆召开媒体答谢会，总结2012年中央美术学院美术馆新闻宣传工作，并展望2013年中央美术学院美术馆新闻宣传工作。（图1 ）

7日

王璜生馆长与易英教授、朱青生教授等开会研究“社会雕塑——博伊斯在中国”展览策划事宜。同日，与易英教授、余丁教授等探讨“第二届CAFAM双年展”策展事宜。

10日

唐斌副馆长和人文学院副院长余丁教授一起，到家中看望韦启美先生的夫人赵宜明老师。在交谈中，唐斌副馆长与余丁教授详细地翻阅了韦启美先生的作品图片资料，并就如何做好韦启美先生艺术展览，做一个怎样的艺术展与赵老师进行了悉心的交流和沟通。大家探讨了如何以最理想的呈现方式展开一位中央美院的老教授严谨敬业的一生，期望此次展览能够为美院莘莘学子提供一次珍贵的学习机会。赵宜明老师非常感谢中央美院为韦启美先生筹办这个展览，她也讲到了韦先生为人、为师，教学、生活中的点点滴滴，言语之间流露出对韦启美先生的深情和怀念。（图2 ）

我馆学术部副主任王春辰在四川美术学院新校区小剧场做主题为“艺术的开放与独立动画”的讲座。



图 1 王璜生馆长在媒体答谢会上讲话



图 2 唐斌副馆长和余丁教授看望韦启美先生的夫人

11日

唐斌副馆长前往顺义家中，看望苏高礼先生。交谈中，苏高礼先生向美术馆为他举办的展览和巡展表示了由衷的感谢，对美术馆一年来的展览和活动予以肯定，希望中央美院美术馆为成为北京最重要的艺术中心而努力。唐斌副馆长也向苏先生介绍了美术馆一年来的主要活动和2013年的重要展览项目，并就藏品保护、修复和研究、陈列的情况与苏先生畅谈，听取建议和意见。（图3）



图 3 唐斌副馆长看望苏高礼先生

王璜生馆长与策展人侯瀚如、余丁教授等讨论“第二届CAFAM双年展”策展事宜。

14日

王璜生馆长到美术馆老领导孙滋溪家中探望。王璜生馆长表示作为中央美院的美术馆，整理保存好并以展览的形式呈现老艺术家珍贵的作品是我馆义不容辞的责任。王馆长与孙滋溪先生交谈沟通，高度重视和关心老艺术家的各方面生活，并听取老领导对我馆工作提出的建议和意见。（图4）



图 4 王璜生馆长看望孙滋溪先生

下午，唐斌副馆长陪同徐冰副院长，一起探望王式廓先生夫人吴咸女士。徐冰副院长详细询问了吴先生生活、身体等各方面的情况，对王式廓先生为中央美院教育事业所奉献的一生表示了崇高的敬意和衷心感谢，同时也为吴咸先生和女儿们对美院的作品捐赠再一次表示感谢。唐斌副馆长也表示，美术馆已经在有计划的对馆藏作品，特别是老一辈艺术家的作品进行研究和陈列，让这些珍贵的艺术精品发挥最大的作用。（图5）



图 5 徐冰副院长探望王式廓先生的夫人

王璜生馆长应邀出席在中国艺术研究院举行的“中国青年艺术提名奖”颁奖典礼。

18日

“青春万岁：新中国美术的青春时代”展览在中国美术馆开幕。本次展览是，“群珍荟萃——全国十大美术馆藏精品展”之一。展览展出了新中国以来中央美院美术馆藏的历任教师青年时期作品以及历届优秀毕业生的留



图 6 靳尚谊先生在开幕式上发言



图 7 唐斌副馆长在开幕式上发言



图 8 安迪·沃霍尔博物馆策展人尼古拉斯·钱博斯一行参观我馆



图 9 我院入选教育系统官方微博联盟，成为首批成员单位

校精品。

王璜生馆长在新闻发布会上发言，开幕式由中国美术馆馆长范迪安主持，文化部党组成员、中纪委驻文化部纪检组组长李洪峰，文化部党组成员、副部长董伟，靳尚谊先生，欧阳中石先生，詹建俊先生，刘大为先生，王明明先生，郑欣森先生，文化部艺术司副司长诸迪，常沙娜女士，杨力舟先生，潘世勋先生等出席了开幕仪式。靳尚谊先生在开幕式上的发言中谈到美术馆建设起步很晚，他表示这次中国美术馆构想的十大美术馆的精品陈列是中国正规美术馆建设的开始。（图6）

展览展出至2月26日。

19日

王璜生馆长参加在广州时代集团的“国际单位艺术中心”举行的“首届CAFAM未来展：亚现象·中国青年艺术生态报告”（广州展）开幕仪式。

20日

“千里之行——中国重点美术院校2012届毕业生优秀作品展”全国巡回展在青岛美术馆拉开序幕。开幕仪式由青岛市美术馆郝麒馆长主持，青岛市文化广电新闻出版局副局长王琳在开幕式上致辞。唐斌副馆长作

为“千里之行”项目的总执行，代表展览组委会在开幕式上发言。青岛市文化广电新闻出版局、青岛市教育局的负责人、九大重点美术院校的专家、教授代表与青岛市各美术院校、中学的美术师生及爱好者们近千人参加了开幕仪式。本次参展的90件作品，内容涵盖中国画、油画、版画、雕塑、平面设计、服装设计、环境艺术设计、工业设计以及多媒体等专业的优秀获奖作品。展期至2月25日结束。（图7）

安迪·沃霍尔博物馆策展人尼古拉斯·钱博斯（Nicholas Chambers）参观我馆，与学术部王春辰博士和高高见面，共同商讨将于今年夏天在我馆举办的安迪·沃霍尔展览的相关事宜。同行的还有此次展览的主要赞助方纽约梅隆银行的董事总经理简丰敏女士。（图8）

22日

上午，唐斌副馆长到家中看望翁乃强先生。唐斌副馆长就翁乃强先生向中央美术学院美术馆捐赠作品一事再次表示感谢，并就藏品保护、修复和研究、陈列的情况与翁先生畅谈，听取建议和意见。

“教育系统微博工作交流研讨会”在我馆学术报告厅举行。本次研讨会由教育部新闻办公室、教育部新闻宣传中心主办，我院承办。我院党委书记高洪出席了会议并致辞。会上成立了教育系统官方微博联盟，我院入选该联盟，成为首批成员单位。（图9）

王璜生馆长应邀参加在时代美术馆举行的学术委员会年度会议。

二月

8日

中央美术学院高洪书记、孙红培副书记等学院领导、美术馆唐斌副馆长及部分馆员分别代表学院及美术馆对坚守在服务与保障一线上的工作人员进行了慰问，感谢大家在春节期间放弃与家人团聚，坚守自身岗位，为保证美术馆的顺利运行所做出的贡献。（图10）

22日

中国文化语境与中国油画 ——“黑白东西：朱乃正艺术思行研究展”学术研讨会在我馆多功能会议室举行，共分上、下午两场。王璜生馆长主持了上半场的研讨会，下半场的研讨会由中央美术学院人文学院院长尹吉男主持。潘公凯院长和徐冰副院长分别致辞，朱乃正先生在研讨会上致感谢辞。中央文史研究馆副馆长冯远、中国艺术研究院水天中先生、北京画院孙克、中央美术学院薛永年先生、中央美术学院尹吉男



图 10 高洪书记等慰问美术馆一线上的工作人员



图 11 朱乃正先生致感谢辞

教授、中国美术馆徐虹、中央美术学院钟涵先生、中央美术学院美术馆副馆长唐斌、中央美术学院刘小东教授、中央美术学院余丁教授、独立艺评家谢春彦、中国美术馆刘曦林、中国艺术研究院美术研究所牛克诚先生、中央美术学院曹庆晖副教授、本次展览策展人曹星原、北京大学教授朱青生等分别做了发言。研讨会的气氛活跃热烈，老先生的精神让本次研讨会显得格外珍贵。（图11 ）

我馆学术部王春辰副主任被确定为“第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆策展人，他的策展主题是“变位”。

25日

下午，我馆馆长王璜生及展览部副主任吴鹏参加中央美术学院校史陈列筹备工作组召开的第一次会议。

我馆学术部副主任王春辰接受“新浪收藏”专访，介绍“第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆筹备的更多细节。

26日

现藏于东京艺术大学美术馆的《李岸自画像》抵达我馆，参加“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”。本次是这幅作品第一次离开日本到海外展出。李叔同的这张作品颇受点彩派（新印象派）的影响，作于1911年；其画面保存完好，笔触利落清晰，颜色也较为鲜亮。（图12 ）

28日

我馆学术部副主任王春辰接受“京华时报·艺术品投资周刊”专访，介绍“第55届威尼斯国际艺术双年展”中国馆展览方案的细节。



图 12 我馆与东京艺术大学美术馆工作人员完成《李岸自画像》的拆箱上墙工作

三月

1日

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”在我馆二层展厅开幕。我馆唐斌副馆长主持了新闻发布会，中央美术学院院长潘公凯、我馆馆长王璜生、东京艺术大学美术馆助教芹生春菜、李叔同嫡孙女李莉娟及中国李叔同故居纪念馆馆长沈岩出席了新闻发布会并发言。（图13 ）



图 13 潘公凯院长在“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”新闻发布会上发言

整个展览分为三个部分：展厅的第一部分是图文并茂地呈现了李叔同油画《半裸女像》的重新发现与相关研究。李叔同的油画《自画像》与同时期中国日本留日学生们的一组自画像“面面相对”，虽然这四十余件画像只是高清复制品，却可以从中看到那一个时代的缩影。展览的第三个部分是通过大量的文献资料展示李叔同早期的艺术活动。展览展至4月25日。

“为中国画——中国高等艺术院校山水画教学研讨会暨师生展”在我馆一层大厅开幕。展览由中央美院中国画学院主办，中央美院美术馆和炎黄艺术馆承办。开幕式由中央美院中国画学院山水画教研室主任崔晓东教授主持，参加开幕式的嘉宾有：中央美院院长潘公凯，党委书记高洪，副院长董长侠，副院长谭平，党委副书记孙红培，李可染基金会理事长邹佩珠女士，清华大学美术学院副院长张敢，绘画系主任郑艺，副主任文中言，中央美院美术馆馆长王璜生，中国画学院院长唐勇力，副院长李洋，副院长陈平，中央美院老教授蒋彩苹等。潘公凯院长、高洪书记、邹佩珠先生、唐勇力教授和张谷旻老师分别致辞和发言。远道而来的艺术家、记者和学生们济济一堂，气氛热烈欢快。（图14 ）



图 14“为中国画：全国高等艺术院校山水画教学研讨会暨教师、学生作品展览”开幕式现场图片，高洪书记发言

此次展览邀请了中国美术学院、中国艺术研究院研究生院、清华大学美术学院、西安美术学院、天津美术学院、广州美术学院、南京艺术学院、山东艺术学院、广西艺术学院 的山水教学单位的31位专业教师参加，意在总结新时期山水画教学的经验，深入探讨山水画教学目前面临的新形势，以促进山水画教学的不断发展。展览分为两个展区，教师作品展在中央美院美术

馆二层B区展厅，展至3月29日；学生作品展位于教学展厅，展至3月17日。

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”志愿者讲解培训活动在我馆二层展厅举行。本次培训活动，不仅使志愿者们对李叔同及其作品有了更深层次的了解，而且增长了鉴定与修复方面的专业知识。这对志愿者们以后的导览工作起到至关重要的帮助作用。

唐斌副馆长出席在我院图书馆报告厅举行的“教育系统党风廉政建设工作视频会议”。

“新媒介在当代艺术中的拓展”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座活动由中央美术学院和佩斯北京共同主办，艺术家宋冬主讲。讲座过程中，宋冬主要介绍了他的《抚摸父亲》、《物尽其用》、《画壁》和《三十六历》等作品，展现了新媒体在当代艺术中鲜活的表现力，创造了一种物尽其用的境界，给艺术欣赏者带来了全新的感受。

5日

雷锋日，北京市白家庄小学三十余名师生参观我馆。在中央美术学院团委及中央美术学院美术馆公共教育部的组织下，小朋友们在学院志愿者及美术馆志愿者的导览下观看了正在我馆举办的展览，并在一层大厅接受中央美术学院捐赠的绘画纸张。本次活动不仅是一次参观，而且同时丰富了小学生的课余生活，为孩子们对于艺术的求知欲提供了一片宽广的天地。（图15 ）



图 15 雷锋日，北京市白家庄小学三十余名师生参观我馆



图 16 “时间！时间设计、设计时间”展开幕，嘉宾为开幕式剪彩

6日

我馆公共教育部到访中央美院实验艺术系研究生一年级的工作室，并参与他们的定期聚会。在聚会中，公教部的同事们主要按照“艺术家出国直通车手册”的内容次序去讲解，介绍报名申请“驻留艺术家计划”与各地艺术基金拨款的各种资料与窍门。为“未来”,继续协助艺术家走出国门。

7日

“时间！时间设计、设计时间”展在我馆一层大厅开幕。开幕式之前，我馆在学术报告厅举行了此次展览的新闻发布会。我馆学术部副主任王春辰主持了新闻发布会，我馆馆长王璜生、意大利驻华使馆文化参赞史芬娜、展览总策展（米兰三年展设计博物馆馆长）安妮齐亚里柯、展场设计师乌尔奇奥拉、沛纳海首席执行官白纳迪等相继发言。近200位中外媒体界人士参加了新闻发布会。

15:30，开幕式在我馆一层大厅举行。中央美术学院美术馆馆长王璜生教授主持开幕式，并介绍了出席开幕式的中意方嘉宾。中央美术学院副院长徐冰、意大利驻华大使白达宁以及米兰设计博物馆基金会总监康切拉多分别做了致辞。最后嘉宾们为展览剪彩，宣布展览开幕。（图16 ）

本次展览是中央美术学院以及中央美术学院美术馆携手意大利米兰三年展设计博物馆合作举办，获得沛纳海的支持以及意大利驻华大使馆文化处的协助。展览共展出来自米兰三年展设计博物馆的作品68件（组），在我馆展至4月10日。



图 17 卡洛斯·克鲁兹 - 迭斯为大家讲解“卡洛斯·克鲁兹 - 迭斯带我们走进色彩的迷幻世界”展览



图 18“卡洛斯·克鲁兹 - 迭斯艺术展：色彩环境与模糊”2013 年中国校园巡展开幕式现场图片，嘉宾合影

8日

“卡洛斯·克鲁兹-迭斯带我们走进色彩的迷幻世界”公共教育活动在我馆3层A区展厅举行。来自北京各大高校的30多名学生与年青艺术家齐聚一堂，聆听由卡洛斯·克鲁兹-迭斯 “任教”的艺术欣赏课。通过这次卡洛斯·克鲁兹-迭斯导览的艺术之旅，学生们感受到了大师的亲切为人和他对艺术的热爱，色彩也不再是传统艺术创作中被涂抹在画板上的颜色那么简单了，它存在于生活的每一个角落，需要我们细心去观察感悟。（图17 ）

9日

“卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊”2013年中国校园巡展开幕。展览是由卡洛斯艺术家基金会、中国青年出版社、法国ZDL艺术版权出版公司共同主办，中央美院美术馆、中国美院美术馆、上海视觉艺术学院，香港科技大学艺术中心联合举办，而在我馆开幕的是这次巡回展览的第一站。王璜生馆长主持开幕式，并介绍到场嘉宾：卡洛斯·克鲁兹-迭斯、法国驻华大使白林、中央美术学院副院长徐冰等。中央美术学院副院长徐冰在开幕式上发言。在启动仪式结束后，大家纷纷移步展厅，感受光谱艺术大师带来的别样色彩视觉感受。（图18 ）

卡洛斯的作品是通过思考去创作，并非一笔笔画出来，脱离了传统意义上的绘画，从而传达一种色彩概念。卡洛斯·克鲁兹-迭斯围绕色彩进行了八项研究：附加色彩、物理色彩、色彩感应、色彩干扰、转换色彩、色彩饱和、色彩显像、色彩空间。每一项研究的成果都证实了色彩的不同表现。他的作品向人们展示：当色彩与观众产生互动，色彩就变成了独立存在和不断演化的现实，它可以不依托任何意识侵入空间，没有

象征、没有时间，也不依靠图形的帮助，甚至不依靠任何支撑。

本次展览在我馆展至4月10日。

14:00至16:00，由艺术评论家兼历史学家阿瑞艾尔·何梅乃斯主讲的“色彩的思索”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由中央美术学院美术馆、卡洛斯·克鲁兹-迭斯基金会、中国青年出版社以及法国ZSL艺术版权公司联合主办。我馆学术部副主任王春辰主持了讲座。本次讲座是为了配合“卡洛斯·克鲁兹-迭斯艺术展：色彩环境与模糊”2013年中国校园巡展而举行的，围绕着从中世纪开始的色彩思想发展以及卡洛斯的艺术生涯而展开，引领大家更好地理解卡洛斯的艺术。（图19 ）

13日

中国人民大学艺术学院2011级30余名师生参观我馆，他们把一场关于近现代美术史的课程搬到了美术馆，在我馆公共教育部同事的带领下观看了正在展出的展览。本次活动为同学们更近距离地接触近现代美术作品提供了一片广阔的知识天地。

14日

王璜生馆长与中国美术馆馆长范迪安一同主持“当代视野中的多种可能性”学术研讨会。

15日

“一轮明月耀天心”——李叔同传奇一生纪念活动在我馆举行。我馆专门安排了志愿者给参观“芳草



图 19 “色彩的思索”讲座现场图片



图 20 “千里之行——中国重点美术学院 2012 届毕业生优秀作品展”在石家庄美术馆开幕，唐斌副馆长发言

长亭——李叔同油画珍品展”的观众进行讲解，并在展厅安排了电影《一轮明月》的放映。在志愿者的引导下，许多热心的观众积极地提出自己对于李叔同传奇一生及其作品的相关问题，与大家一起分享了自己关于此次活动和展览的见解。通过此次活动，观众朋友们不仅对李叔同的整个一生和艺术活动有了全面的了解，更对那个时代和中国美术有了更深的体会。

16日

“千里之行——中国重点美术学院2012届毕业生优秀作品展”在石家庄美术馆开幕，我馆副馆长唐斌出席了开幕式，并致辞祝贺展览的成功举办。（图20 ）

21日

教育部副部长杜玉波、国务院学生办副主任黄宝印莅临中央美术学院，并在学院领导潘公凯院长、高洪书记、董长侠副院长的陪同下来到我馆交流工作。潘院长播放PPT介绍学院的教学工作情况，高洪书记也表达了个人对学院的评价和期许。杜玉波副部长赞扬中央美术学院不仅在海内外有很高的声誉，并且对中国的文化艺术发展做出了突出的贡献；他希望中央美院能抓住当下国家推动文化大繁荣大发展的机遇，担起自身的责任，让中国美术与世界对话，内涵式发展，赢得未来。另外，杜部长还特别强调了师资力量的培养，要有出色的教师队伍，才能获得出色的成绩！（图21 ）

另一种现代性？——“潘公凯——弥散与生成”美院专场讲座在我馆学术报告厅举行。潘公凯院长对谈汉斯·贝尔廷和阿克曼。潘公凯院长同两位嘉宾在此次对谈中共同探讨了现代、当代和全球语境下的艺术发展问题。三位学者的深度对谈带给观众一种思想的训练，在不同角度、不同文化的跨度中，我们思考着共同

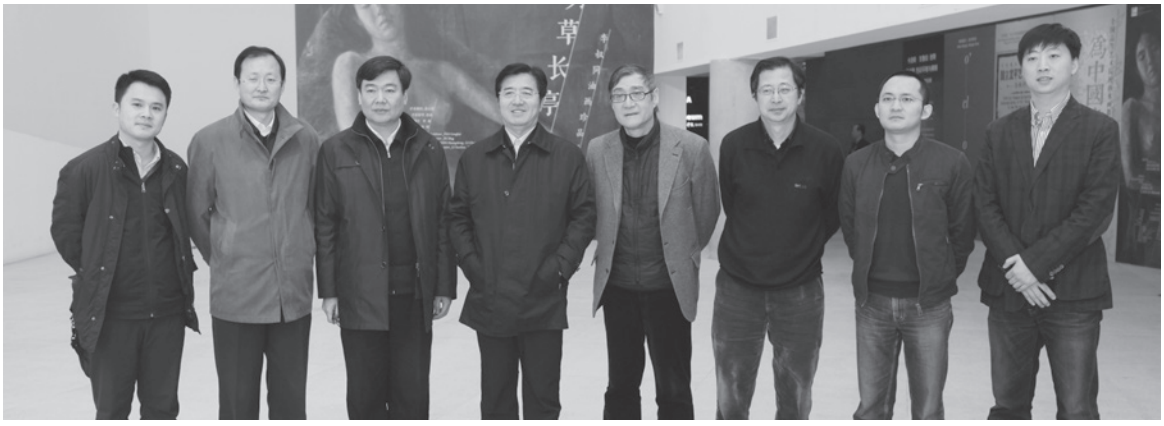


图 21 教育部副部长杜玉波等莅临我馆

的问题。（图22 ）



图 22 另一种现代性？——“潘公凯——弥散与生成”美院专场讲座现场图片

22日

王璜生馆长在欧洲的首次个展“los.ge.ost”（游·象）在德国柏林WIE KULTUR文化传播中心特展空间Wie am WASSER盛大开幕。展览共展出王璜生馆长近作31件：“游·象系列”和“线·象系列”，以及专门为柏林展览度身定制的多媒体作品《日晕》。展览展至5月4日。（图23 ）



图 23 “los.ge.ost”（游·象）展览开幕式现场图片



图 24 杭州李叔同纪念馆同仁特前来我馆参观李叔同油画珍品研究展

23日

王璜生馆长应邀在德国柏林驻德国大使馆举办讲座，主题为“国际艺术交流的通约性和独特性”。

26日

杭州李叔同纪念馆领导苏元元一行四人，前来我馆参观李叔同油画珍品展。我馆副馆长唐斌、办公室副主任袁蕤、典藏部副主任李垚辰接待了苏主任一行，并介绍了美术馆及本次展览的情况。杭州李叔同纪念馆的同仁认真参观了“芳草长亭”展览，对于我馆对李叔同代表作《半裸女像》的挖掘与研究工作表示敬佩和赞赏，并怀着激动的心情瞻仰了两幅李叔同先生的油画代表作《自画像》及《半裸女像》。另外，苏主任还介绍了杭州李叔同纪念馆的相关情况，就与《半裸女像相关的一些史料交流了意见。（图24 ）

“拉夫·吉布森：我的摄影生涯”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由美国著名摄影家拉夫·吉布森主讲，我院油画系主任、造型学院副院长谢东明主持。吉布森用一个小时的时间讲述了他长达五十年的摄影生涯及其对于“纯粹”的追求，并在讲述后答观众问。他认为所有伟大的艺术家都有自己的一条路。他提醒中国学生思考：自己与前人的作品有什么联系，是想反映中国，还是创造新的范式。



图 25 我馆典藏部李垚辰副主任为观众讲解展览

27日

“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”公共教育活动走进综合性大学——中国政法大学站。李叔同公教活动走进综合性大学活动是中央美术学院美术馆公共教育部为配合“芳草长亭：李叔同油画珍品研究展”所开展的重要公教活动之一。此次政法大学之行为我们的活动打好了坚实的基础，并取得了很大的成功，有更多的大学生参与到我们的活动中来，我们的艺术之火也传到了更广泛的地方。

四月

1日

“镜像·韩家英设计展”设计志愿者培训活动在我馆多功能会议举行。

2日

“青春万岁：中央美术学院美术馆藏‘新中国美术的青年时代’作品专题展”在武汉美术馆隆重开幕。这是继中国美术馆展出后的全国巡展第一站，我馆馆长王璜生亲临现场并致辞。开幕式结束后，还组织了“青春万岁”的艺术沙龙，王馆长在此进一步阐述了展览主题的由来。该展览在武汉美术馆展至5月12日。（图25 ）



图 26“认识中央美术学院”系列讲座首场“李天祥：弄懂写生色彩——条件色”讲座现场图片，李天祥教授演讲



图 27 “镜像·韩家英设计展”系列公教活动（一）论坛现场图片



图 28“镜像·韩家英设计展”开幕式现场图片，王璜生馆长主持开幕式

“观看思维，广于世界——绘本的魅力”绘本工作坊在我馆举行。我馆邀请了捷克绘本艺术家瑞娜塔来做演讲并和大家进行绘画互动。参与本次活动的有大学生、艺术家、诗人和其他行业的人士。瑞娜塔的演讲分为两个部分：前半部分是捷克绘本艺术家的创作历史，后半部分主要是梳理了她个人的艺术成长之路。

3日

“认识中央美术学院”系列讲座首场“李天祥：弄懂写生色彩——条件色”在我馆学术报告厅举行。本场讲座由中央美术学院造型学院基础部和中央美术学院美术馆共同举办，高天雄教授担任主持人，中央美术学院油画系老先生李天祥主讲。这是一场关于艺术学习的讲座。讲座中，李天祥教授针对“条件色”的主题，着重讲了自己在苏联的留学经历。他认为，没有油画中的条件色，就不会有优秀的作品诞生。一味想要找出所画对象的每块色彩是不可能的，因为除了光线，还要考虑到空气距离等因素，所以创作的时候一定要寻找条件色。最后，李教授总结道：好的艺术不止是技术，更涉及到艺术家的道德、人生经历以及情感，当真理从文人作品中流露出时，会更有力量。（图26 ）

我馆多功能会议室进行设备改造。

5日

“镜像·韩家英设计展”系列公教活动之“设计论坛”在我馆学术报告厅举行。中央美术学院设计学院蒋华老师主持了本次论坛活动，论坛嘉宾分别有著名设计师王序、广煜，设计研究者海军、祝帅、周博及韩家英本人。各位嘉宾分享了跟纯设计领域相关的独立观点，其中，王序老师将日本卓有成就的设计师田中一光与韩家英做比较，对韩家英的设计作为给予了很高的评价。而周博老师跳出了韩家英个展的讨论点，对设计的未来走向发表了自己的见解。（图27 ）

“镜像·韩家英设计展” 在我馆一层大厅开幕。王璜生馆长主持开幕式并宣布“镜像·韩家英设计展”开幕，接着他介绍了到场嘉宾：首先邀请中央美术学院副院长谭平先生致辞，谭院长回顾了近几十年前，到韩家英在深圳设计工作室时的场景，并表达自己对于平面设计在中国发展状态的看法；接着中央美术学院城市学院院长徐仲偶对韩家英表示祝贺，称展览是对学术及学院学生很好的推动；韩家英的老朋友著名设计师靳埭强、万科集团副总裁丁长峰也分别上台对艺术家表示祝贺；最后韩家英本人对大家一再表示感谢，并接过热情观众送上的鲜花。镜像·韩家英设计展”在我馆展至2013年4月25日。（图28 ）

6日至7日

“北平艺术与民国美术”学术研讨会在我馆学术报告厅举行。本次研讨会由中央美院人文学院、中央美院美术馆主办。会议策划人分别是中央美院人文学院院长尹吉男、中央美院美术馆馆长王璜生、中央美院人文学院美术史系副主任曹庆晖。此次研讨会发端于正在我馆展出的“中央美院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）”。我院院长潘公凯、人文学院院长尹吉男、我馆馆长王璜生分别在开幕式上致辞。此次研讨会历时两天，共举行了八场主题发言。曹庆晖老师主持了闭幕式，王璜生馆长和尹吉男教授先后上台致辞。除了对所有与会者表示由衷感谢之外，尹老师还提出了自己的期许：将此次多元的材料能多元地利用，各位的论文进一步完善，达到出版的高度。（图29 ）

10日

CAFAM新设区系列公共教育活动：和韩家英一起做海报在我馆多功能会议室举行。



图 29 “北平艺术与民国美术”学术研讨会嘉宾合影

12日

“伊朗裔艺术家——西丽·娜沙特北京演讲”在我馆学术报告厅举行。此次讲座是中央美术学院学术委员会系列讲座的第四回，由中央美术学院学术委员会、中央美术学院美术馆以及林冠艺术基金共同主办，缪晓春老师担任主持人。娜沙特在叙述了自己的生活背景与经历对其艺术理念的影响之后，按创作时间先后，将其具有代表性的作品一一向大家做了展示。讲座之后的提问环节，现场观众不论是对娜沙特本人还是其艺术作品，都充满了好奇。

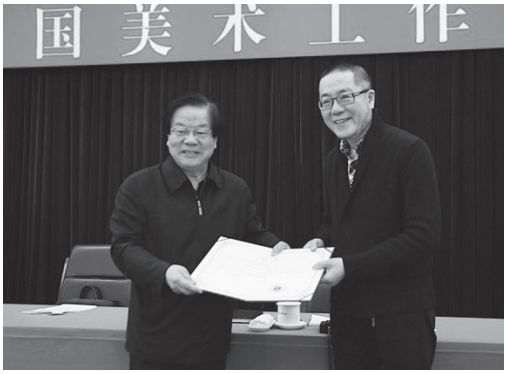


图 30 王璜生馆长受邀出席全国美术工作会议

13日

CAFAM新设区系列公共教育活动之设计工作室探访计划（第一场）：探访雅昌集团、早晨设计和韩家英设计。

CAFAM新设区系列公共教育活动之设计工作室探访计划（第二场）：探访靳与刘设计、肖勇设计和王序设计。

14日

“与绘本一起赏精品，与孩子一起画插画”——“国立北平艺专精品陈列展”工作坊系列活动在我馆公共教育区举行。这个工作坊是配合国立北平艺专展览与我馆专门为孩子们研发的《给孩子的第一套艺术鉴赏书》而开设的公共教育活动。这个活动以课堂形式展开，由李跃春老师担任主讲人。在两个小时中，让孩子们领略了艺术的魅力。这个活动也得到了家长和主办老师的支持，我馆希望更多开展这样的公共教育活动让更多的孩子们和家长受益。

15日

CAFAM新设区系列公共教育活动——审美倾向的行与思在我馆多功能会议室举行。

18日

王璜生馆长应邀出席全国美术工作会议。中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（西画部分）在“2012年全国美术馆馆藏精品展出季”活动中被评为优秀展览。（图30 ）

19日

由阿德尔·阿卜杜勒-萨马德、杨诘苍、杨天娜主讲的“‘出击’和‘给我一支毛笔’”讲座在我馆学术报告厅举行。本场讲座由王璜生馆长与策展人杨天娜主持，围绕着阿德尔·阿卜杜勒-萨马德和杨诘苍两位艺术家的艺术创作展开。

【CAFILM艺术影院】第一场在我馆多功能会议室举行。

21日

中国美术馆公共教育部杨兰亭与美术馆志愿者们专程来我馆参加美术馆志愿者联盟活动。大家在我馆多功能会议室围绕此次展览和志愿者导览问题交换了各自的意见和看法。两个馆的志愿者认真地就志愿服务的多层面问题进行充分的研究和交流。

22日

我馆馆员一同到“十渡”踏青，并交流工作感受。

23日

中国美术馆公共教育部杨兰亭和志愿者们来到我馆，在公共教育区就志愿者工作进行了细致深刻的交流讨论。两个馆的志愿者分享了他们在中国美术馆志愿者工作中的具体事务、工作中的心得感受、宝贵经验和工作中的困难以及他们对在以后德志愿者工作的期望。

24日

王璜生馆长应邀出席“2012年度当代艺术权力榜”晚会，并领取“年度展览”奖。

“带着绘本看展览”少儿公共教育活动在我馆举行。

28日

“无边——王璜生作品（2009-2013）”展览在浙江省美术馆5、6号展厅开幕。本次展览由浙江美术馆、中央美术学院美术馆主办，冯博一策划。展览共展出了王璜生2009至2013年期间创作的水墨、装置与影像作品50余组。 该展以“隔空”、“介入”、“居间”为三个单元，展示了王璜生近年来在水墨与艺术实验方面上探索的轨迹。在展陈结构和设计上，展览的三个单元以“白、黑、灰”三个色调铺陈展开，三个主题、三个色调、三个空间，似乎也是王璜生三种心境和艺术探索路径的表露和展现。展览至5月10日结束。

五月

2日

“2013届中央美术学院研究生毕业展”在我馆隆重开幕。此次是研究生处与美术馆的二度合作，也是中央美术学院研究生人才培养的一次集体检阅与汇报。来自中国画、油画、版画、壁画、雕塑、实验艺术、设计、动漫、摄影、建筑、城市规划及风景园林等十多个专业275位毕业生的300余件作品参加了展出，在展线利用、展场设计方面颇费心思，不同的介质、变化的材料、新鲜的声光电技术以及每一件作品表达的情绪充满了1、2、3层展厅。展览吸引了很多观众，他们中有中央美院本院生和各大艺术院校的学生。在现场的采访中，大家都表示非常喜欢这个展览，认为作品的水准很高，而备受关注的则是作品的创意。展览展至5月17日。

8日

中国梦·艺术梦·百年梦——中央美术学院研究生主题演讲会暨在京艺术高校“筑梦行动”启动仪式活动在我馆一层大厅举行。

11日

从绘本到国画书——“被图画书改变的人生”专题讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由中央美术学院美术馆与三联绘本馆共同主办，著名绘本艺术家阿甲、熊亮和杨忠主讲，三联绘本馆的张志军老师也分享了自己的想法和理念。讲座分为三个部分进行：第一部分是阿甲老师用自己的亲身体验为我们讲解什么是图画书，为什么一本图画书却能改变人生？第二部分是杨忠老师分享他的创作心得。第三部分是张志军老师作



图 31 “朗西埃对话中国当代艺术界：当代艺术重汇聚”讲座现场图片



图 32 单霁翔系列讲座现场图片



图 33 “靳尚谊经典作品版画展”现场图片，靳尚谊先生接受媒体采访



图 34 “认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”现场图片，靳之林教授演讲



图 35 我馆学术部副主任王春辰抵达威尼斯，开启威尼斯中国馆布展

为绘本馆传播平台的工作者告诉大家一个为绘本创作的工作者的计划和思考。

12日

陪妈妈一起看展览——中央美术学院美术馆公共教育活动在我馆举行。

TEDxFactory798 2013大会在我馆学术报告厅举行。

13日

“朗西埃对话中国当代艺术界：当代艺术重汇聚”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由《艺术时代》杂志社与尤伦斯当代艺术中心主办，我馆协办。讲座延续5月12日在尤伦斯当代艺术中心的“当代艺术时间”主题，法国哲学家雅克·朗西埃与多名中国艺术家及理论家一起探讨当代艺术的种种问题。（图31 ）

13日至15日

单霁翔系列讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人单霁翔是故宫博物院院长、中国文物学会会长，主持人分别是我院院长潘公凯、北京市建筑设计研究院总建筑师朱小地和建筑学院院长吕品晶。单霁翔结合自身工作经历与研究成果，分别从城市文化建设、文化遗产保护、博物馆功能价值以及故宫管理发展等角度阐述了自己的独到见解。（图32 ）

15日

“靳尚谊经典作品版画展”在我馆四层展厅开幕。本次展览由苏新平和靳军策划，共展出了靳尚谊先生的35件经典作品的特质版画。靳先生经典作品版画之所以能够还原作品的真实感受，是因为作品的复制过程采用多种技术手段完成的，其中包括传统的复制手段，更重要的的是加入高科技的数字手段。参与工作的人也是由各种人员组成，这是一种新的工作方式，这个过程充满挑战和创造性。这批经典作品版画的推出，拉近了大师作品与普通人的距离，使大家对经典作品不仅是看画册，看展览，甚至可以购买、拥有。展览展至5月26日。（图33 ）



图 36 “靳尚谊经典作品版画展”沙龙活动现场图片

16日

“认识中央美术学院”系列讲座之“靳之林：从北平艺专走来”在我馆学术报告厅举行。此次系列讲座由造型学院基础部主办，当天讲座由造型学院基础部主任高天雄主持。靳之林老师从观看徐悲鸿先生的《箫声》内心受到震撼讲起，详细讲述了自己的学画经历、美院课程设置以及自己对艺术风格的探索过程。讲座中，他跟同学们分享了自己的从艺之路。（图34 ）

绘本分享会“绘我所思” 公共教育活动在我馆多功能会议室举行。

17日

我馆学术部副主任王春辰被选为今年第55届威尼斯双年展中国馆的策展人，抵达威尼斯，开启威尼斯中国馆布展。（图35 ）

18日

“靳尚谊经典作品版画展”沙龙活动在我馆多功能会议室举行。该次沙龙活动由我馆主办，靳尚谊先生、中央美术学院油画系孙逊老师、中央美术学院设计学院靳军老师出席了活动。在活动中，靳尚谊先生同艺术爱好者分享了自己对于艺术的看法，大家收获良多。（图36 ）

19日



图 37 “另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”开幕式现场图片，戴士和教授主持开幕式



图 38 “从绘画再赏传统，从保护关注当今”研讨会现场图片

“另眼识家珍——山西省百处古代壁画遗址掇英展”在我馆3B展厅开幕。本次展览由中国壁画学会、中央美术学院、中国美术家协会壁画艺术委员会、山西省文学艺术界联合会主办，中央美术学院壁画系、中央美术学院美术馆承办，由中央美术学院教授侯一民担任总策划和展览总设计。图片拍摄由中国摄影家协会会员武普敖完成。出席此次展览开幕式的嘉宾有中央美术学院党委书记高洪、老院长靳尚谊、副院长徐冰、老先生邹佩珠、黄永玉、刘大为、常沙娜、袁运甫、欧阳中石、蒋彩萍、沈鹏、范曾、杨晓阳、陈丹青等，此外，还有众多著名画家、美术教育家、青年学子、媒体界人士和艺术爱好者前来观展。中央美院教授戴士和主持了开幕式，侯一民先生，中央美术学院党委书记高洪、副院长徐冰，武普敖先生，陕西省政协常委、文联党组书记张根虎分别致辞。展览展至5月25日。（图37 ）

王璜生馆长在广东省博物馆主讲“文化是一种精神气质：王兰若先生与广东美术”讲座。

“从绘画再赏传统，从保护关注当今”研讨会在我馆3B展厅举行。多位著名画家与美术史专家参与了此次研讨会，研讨会主持人为曾任中央美术学院壁画系主任的李化吉先生，与会嘉宾包括候一民、袁运生、薛永年、杨先让、常沙娜、潘世勋、蒋彩萍、娄家本、何家英、唐一禾、张一民、王颖生等等，诸位先生就山西壁画的保护与继承问题发表了自己的观点，并对武先生所做的摄影工作给予了高度评价。（图38 ）

20日至21日

王璜生馆长参加在香港举行的“艺术巴塞尔24小时”活动。

22日

CAFAM新设区系列公共教育活动之设计大课堂——地铁空间设计在我馆多功能会议室举行。

23日

“大地之美——余本写生作品展”开幕。本次展览由我馆和莞城美术馆共同策划。唐斌副馆长主持了展览新闻发布会，20余家媒体记者出席了此次新闻发布会。展览开幕式在一层大厅举行，由唐斌副馆长主持，并介绍了参加开幕式的嘉宾。中央美院造型学院院长苏新平、东莞市莞城区党委委员张俊华分别在开幕式上致辞。最后的捐赠环节，中央美院党委书记高洪，与余本先生家属代表余锦森先生一起为捐赠作品之一《头巾少女》揭彩，之后，高洪书记向余本先生家属颁发捐赠证书。展览以余本先生多年的艺术历程为线索，按时间顺序分为“香港忆昔”、“南粤写照”、“北方寄情”三个部分，共97件作品，系统而全面地展示了余本先生的艺术成就。展览展至6月19日。（图39 ）



图 39“大地之美——余本写生作品展”开幕现场图片，中央美院党委书记高洪，与余本先生家属代表余锦森先生一起为捐赠作品之一《头巾少女》揭彩



图 40“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100 周年回顾展” 王璜生馆长赠送印有齐白石书法的丝巾给沙梭夫人海伦女士

24日

“赤子之心——纪念阿里吉·沙梭诞辰100周年回顾展”在我馆一层大厅开幕。意大利驻华大使白达宁、意大利文化参赞史芬娜、中央美术学院副院长谭平、中央美术学院美术馆馆长王璜生、中央美术学院美术馆副馆长唐斌、此次展览承办方北京缤缔文化发展有限公司是孙卫星、沙梭夫人及家属等出席了新闻发布会和开幕式。本次回顾展按时间线索完整展出沙梭一生中不同时期的代表作品140余件，是迄今为止意大利境外规模最大的沙梭作品回顾展。（图40 ）



图 41“认识中央美术美院”系列讲座第四场现场图片

由造型学院基础部和美术馆共同主办的“认识中央美术美院”系列讲座第四场在美术馆学术报告厅举行。本场讲座由学院原院长靳尚谊教授主讲，党委书记高洪出席活动，造型学院基础部主任高天雄主持讲座。靳尚谊教授就“静下心来做学问”这一主题，首先与大家回顾了中央美术学院的前身北



图 42“直面——对全球气候变化的文化回应”开幕式现场图片，王璜生馆长致辞

京美术学校和北平艺专，谈到了中国画和油画这两个画种的历史悠久性。其次，靳尚谊先生从中央美术学院80至90年代的教学变革谈起，讲到了央美未来的发展。他认为：静下心来做学问是每个学生应该做的。（图41）

25日

CAFAM新设区系列公共教育活动之探访空间设计工作室举行。

27日

CAFILM艺术影院（一）《化城再来人》电影放映、对谈活动在我馆学术报告厅举行。出席嘉宾有陈传兴、董冰峰。

28日

“直面——对全球气候变化的文化回应”在我馆三层展厅开幕。本次展览由中央美术学院、伦敦艺术大学坎伯韦尔、切尔西、温布尔顿艺术学院（CCW）主办，中央美术学院美术馆承办。展览开幕式由中央美院美术馆学术部蔡萌主持，克里斯·温怀特、中央美院美术馆馆长王璜生、“法韦尔角”艺术机构的创始人大卫·巴克兰德先后致辞。中央美院造型学院院长苏新平、中央美院美术馆副馆长唐斌也出席了此次开幕式。王璜生馆长、大卫·巴克兰德、克里斯·温莱怀教授分别做了开幕致辞。展览展出的24位艺术家的作品，反映了全球气候变化与我们的物质世界和精神世界之间的多重关系。展览展至6月19日。（图42）

CAFILM艺术影院（二）《寻找背海的人》电影放映、对谈在中央美术学院7号楼红椅子报告厅举行。出席嘉宾有宁瀛、林靖杰。

“直面——对全球气候变化的文化回应”展览讲座在我馆学术报告厅举行。克里斯·温怀特和大卫·巴克兰德主讲了本次讲座。大卫·巴克兰德是“法韦尔角”机构的创始人，讲座中，他对展出作品的创作动机、创作手段、作品背后的故事和作品要表达的思想进行了阐述。他希望更多的媒体和机构能够关注和支持“法韦尔角”项目，以实现该机构的公益宣传和文化创意的双重意义。克里斯·温怀特认为艺术家有责任向公众表达自己看待全球性问题的视角与观点，而艺术工作的表达自由性决定了艺术家们可以提出更具挑战性的问题。

29日

墨西哥壁画讲座在我馆学术报告厅举行。

由我馆学术部副主任王春辰策划的“第55届威尼斯双年展中国馆”在威尼斯开幕。本次展览以“变位”为主题，何云昌、胡曜麟、缪晓春、舒勇、童红生、王庆松、张小涛等七位参展艺术家参加展览。（图43）

31日

“记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”在我馆三层展厅开幕。开幕式之前，我馆举办了该展览的新闻发布会。学术部蔡萌主持了新闻发布会，王璜生馆长、唐斌副馆长、翁乃强先生、李帆教授等出席了新闻发布会并讲话。展览开幕式在三层B展厅举行，王璜生馆长主持了开幕式，中央美术学院副院长徐冰在开幕式上致辞，开幕式最后的环节是徐冰教授揭彩并颁发收藏证书给翁乃强先生。展览展出的每一幅作品都具有强烈的历史能量，时至今日，文化大革命中的很多情景很少能这样直观地感受，翁先生为那个特殊年代塑造出视觉典范。（图44 ）

本月，我馆入选2012年度全国美术馆发展扶持计划名单。

六月

2日

“第五季美术馆之夜暨第十三届相约北京之拉美艺术季”闭幕式在我馆举行。本次活动由中央美术学院美术馆、中国对外文化集团公司和北京市文化局共同主办。本次活动为美术馆之夜有史以来的第五期，继续秉承上届美术馆之夜活动的宗旨，并配合“相约北京”，作为第十三届相约北京之拉美艺术季”的闭幕式，



图 43 “记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”开幕式现场图片



图 44 “记录时代是我的追求：翁乃强捐赠作品展”开幕式现场图片



图 45“第五季美术馆之夜暨第十三届相约北京之拉美艺术季”闭幕式现场图片



图 46“丹青碎影浮出——中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）新闻发布会现场图片，安远远处长发言

以拉美艺术活动为中心，呈现出热情奔放的拉美文化。我馆馆长王璜生主持了开幕式并致辞。厄瓜多尔大使何塞·博尔哈也在开幕式上讲话。这次美术馆之夜的主题文化单元活动有：“秘鲁著名艺术家格里玛尼萨·阿莫罗斯（Grimanesa Amoros）的《镜像连接》灯光装置艺术展”、艺术公益微电影、现场表演、装酷工坊、化装舞会等多层次艺术形式的活动呈现。此次美术馆之夜活动邀请了全国的艺术青年们与热爱拉美艺术的人士，相会在中央美术学院美术馆，让热爱艺术的大学生及社会各界的朋友们在美术馆这个艺术天地中，了解艺术、参与艺术，享受艺术、创造艺术，建立艺术与艺术、艺术与非艺术之间的纽带，开启一个欣赏艺术作品、传递艺术情感与艺术家零距离接触的快乐、有趣的开心之旅！（图45 ）

5日

“秘鲁艺术家与她巡回世界的艺术生涯”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由我馆主办，我院实验艺术系张国龙副教授主持，主讲人是秘鲁艺术家格里马尼萨·阿莫罗斯。讲座中，格里马尼萨·阿莫罗斯采用了口述与影片播放相结合的方式，介绍了她的代表作品。

6日

“丹青碎影浮出——中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）在我馆开幕。为展览举行的新闻发布会上，文化部艺术司美术文学处处长安远远、我馆馆长王璜生做了发言。安处长认为中央美术学院美术馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）展览又是一个新的开始展览呈现给大家，同时也祝愿这个展览能够获得观众的好评。（图46 ）

中央美院教师发展中心启动仪式在我馆咖啡厅、多功能会议室举行。启动仪式以“美院·家”为主题，近200位美院教师欢聚一堂，共同见证这一重要时刻。谭平副院长主持了启动仪式。高洪书记在致辞中对中

心的成立表示衷心祝贺。高洪书记、谭平副院长、孙景波、张宝玮、韩光煦等几位老先生及外籍专家六角鬼丈先生共同为“中央美术学院教师发展中心”揭牌。“中央美术学院教师发展中心”将秉承学院精神，以教师为中心，服务教师，服务教学为宗旨，为教师开展学术教学活动提供全方位支持，促进不同专业学科的教师进行教学与创作上的交流，传承经典，凝聚人心，营造美院崇教厚德的良好氛围。（图47 ）

15日

由我馆、展洲国际艺术区、展洲国际艺术馆联合主办的“体积的对话：中国中青年雕塑邀请展”在北京展洲国际艺术馆开幕。此次展览由我馆馆长王璜生和公共教育部主任李纲策划。艺术界、批评界、收藏界、政界及媒体界人士出席了 “体积的对话：中国中青年雕塑邀请展”暨展洲国际艺术区开园典礼。王璜生馆长应邀在典礼上致辞。此外，阎村镇党委书记柳铁良先生、对外友好协会副会长李建平先生、联邦德国驻中国大使馆文化参赞薄瀚德先生、德国艺术与教育国际交流促进会主席黄梅女士也分别在典礼上致辞。（图48 ）

“体积的对话：中国中青年雕塑邀请展”展出了著名艺术家隋建国、展望、傅中望、王中创作的雕塑和装置作品，参展的青年艺术家有：啊东、崔宇、从瓠萁、戴亮、刁伟、董博泉、方镜辉、侯雯、扈俸臣、金钦、寇庆昇、李金国、李悦、李震、刘恺、刘松、刘巍、柳青、马东民、孟福伟、庞永杰、齐佳铭、屈峰、苏驰、唐钰涵、吴永平、武定宇、武豪、谢长敏、熊时涛、杨耸、张春暘、张湘溪、张勇、赵凯、卓凡。

展览展至2013年12月30日。

18日

“CAFAM新设区系列公共教育活动之建筑的趋势”讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人是王受之。

20日



图 47 高洪书记、谭平副院长、孙景波、张宝玮、韩光煦等几位老先生及外籍专家六角鬼丈先生共同为“中央美术学院教师发展中心”揭牌



图 48 王璜生馆长在“体积的对话：中国中青年雕塑邀请展”开幕式上致辞

“与国际院长面对面：美国三所艺术学院院长座谈会”在我馆学术报告厅举行。中央美术学院院长潘公凯，美国芝加哥艺术学院院长托尼·琼斯，美国纽约视觉艺术学院教务长杰夫·南辛，美国西雅图柯尼士学院院长南茜·伍舍尔与现场观众以问答的形式介绍了各自院校的教育模式和教学经验。谭平副院长主持讲座。三位美国艺术学院院长对正在美术馆展出的美院毕业生作品均给予了高度评价。潘公凯院长对三位院长来我院考察期间认真敬业的工作态度表示敬佩和感谢。在之后的观众交流环节，到场嘉宾就教学体系、学生创新能力、青年教师培养等问题接受了现场观众的问题。（图49）

21日至22日

王璜生馆长参加由托马斯主持的国际策展人主议，并参与讨论了长沙梅溪湖美术馆开馆展览方案。同时参加会议的还有：策展人侯瀚如、张颂仁、李向阳及几位国外馆长和策展人。

22日

“丰子恺艺术进校园——丰子恺的艺术人生”讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人宋菲君为广大师生以及社会各界热爱丰子恺艺术的朋友，从一个倍受疼爱的晚辈以及丰子恺艺术的传承人的角度，进行了一场别开生面的演讲。

25日

“千里之行——中央美术学院2013届毕业生优秀作品展”在我馆一层大厅开幕。展览新闻发布会在美术馆多功能会议室举行，中央美院美术馆副馆长唐斌担任主持，中央美术学院副院长徐冰、中央美院美术馆馆长王璜生、人文学院副院长余丁分别发言，北京电视台、旅游卫视、新京报、雅昌艺术网等近30家媒体记者出席。展览开幕式在美术馆一层大厅举行，徐冰副院长担任主持。潘公凯院长在开幕式上致辞，高洪书记和人文学院院长尹吉男分别做了发言。2013年 “千里之行”展览共展出毕业生优秀作品155件（组），展览展至2013年8月25日。（图50）



图 49 “与国际院长面对面：美国三所艺术学院院长座谈会”现场图片

千里之行——践行艺术计划 深圳·水湾1979艺术社区新闻发布会在我馆学术报告厅举行。此计划由我院牵头，联合九大美院并结合社会资源，为入围“千里之行”的部分艺术家搭建与

社会接壤的平台。每年度寻找与制定相应的艺术实践项目；包含学术交流、城市艺术社区实践、艺术项目资助、课题研究、国际艺术家驻留计划等。“践行2013”锁定关于城市公共空间、社区艺术实践的专项课题。刚刚步入社会的艺术家将在这个平台之上，展示千里之行的践行成果，以及美术学院培育出来的艺术家所代表的推动社会进程的艺术力量。

“作为‘传染’的艺术——关于艺术的生产，传播，接受机制”讲座在我馆学术报告厅举行。王璜生馆长主持了本次讲座。讲座中，主讲人大卫·艾略特主要从更为广阔的历史、地理和政治视野出发，来探讨艺术的生产与接受问题。

中央美院教师发展中心首场活动：“美之声——器乐独奏音乐会”在我馆3B展厅举行。此次活动是中央美术学院教师发展中心启动后举办的第一次活动，也是美术馆首次在展场举办音乐会。戎安、王正红两位老师携郁文涛、于宝春和邹声闻三位同学为观众带来了琵琶、钢琴、古琴、二胡等器乐表演，意境优美、结构严密、意味深长，动态精湛的演绎带给观众们美好的视听享受，展示了美院师生们的才华怡情。（图51）

26日

中央美院教师发展中心、建筑学院教师交流会在我馆多功能会议室举行。

28日

“为国际幼儿园开启艺术之旅”公共教育活动在我馆举行。高瞻国际幼儿园的40名小朋友在老师和我馆



图 50“千里之行——中央美术学院 2013 届毕业生优秀作品展”开幕式现场图片，潘公凯院长和高洪书记观看展览



图 51 中央美院教师发展中心首场活动：“美之声——器乐独奏音乐会”现场图片

志愿者的陪同下，开启了一扇神秘的艺术启蒙大门。这次活动让我们更加深刻地体会到：在小孩子的人格完善中，艺术的教化功能是不可忽视的。

“自说自画——花家地实验小学儿童公共教育活动”在我馆举办。该活动由中央美术学院美术馆和花家地实验小学联合主办。这次儿童公教活动共征集了70余名同学的90余幅作品，并通过小画家自我展示并阐述自己作品的方式与观众交流互动。此次活动意在使这些刚启蒙的儿童通过画笔来描述自己身边的人和事，同时注意培养创作表达和思考的能力，这也是我馆公共教育的重要主旨之一。

29日

王璜生馆长应邀赴波兰考察斯德丁当代艺术馆。同日，与中国驻德国文化参赞陈平先生及朱青生教授、柏林亚洲艺术博物馆馆长Clak先生等讨论文化交流问题。

七月

1日

王璜生馆长应邀在德国海德堡大学举办讲座，主题为“中国策展机制的发展与21世纪美术馆的状态”。

6日

王璜生馆长在德国海德堡席勒画廊举办对谈会，主题是“线与当代中国画”。

10日

“废墟——李纲水墨方式的再解组”在陕西省美术博物馆开幕。本次展览由中央美院美术馆和陕西省美术博物馆主办，杭春晓策划。这是我馆公共教育部主任李纲继2012年个展之后的又一次新实验，不再是大家熟悉的架上水墨，而是以全新的方式——影像和装置，表达他对实验水墨的理解和态度。

16日

王璜生馆长参加在中央美术学院美术馆召开的首届北京国际摄影双年展策展人会议，与会人员还有：顾铮、李媚、荣荣、蔡萌和巴斯等。

25日

中央电视台副台长袁正明、中央电视台综合频道总监钱蔚一行来我院参观访问，我院党委书记高洪、副

书记孙红培陪同参观了我馆正在展出的展览。（图52 ）

八月

18日

王璜生馆长应邀参加在上海博物馆做了两场讲座，主题分别是“李叔同油画与留学东洋”和“形态与观念：水墨艺术的演进”。

20日

“博伊斯为什么——KAF青年艺术家对话”讲座在我馆多功能会议室举行。此为“社会雕塑：博伊斯博伊斯在中国”展览的首场讲座。本次活动由中央美术学院主办，中央美术学院美术馆和昊美术馆承办。讲座中，王春辰老师与11位青年艺术家进行对谈交流，其目的是希望更多地贴近中国、贴近我们自己。

29日至30日

王璜生馆长参加在我馆召开的“第二届CAFAM双年展”策展人与学术委员会会议，并定下主题为：“无形的手：策展作为立场”。



图 52 中央电视台副台长袁正明一行参观我馆



图 53 “韦启美的素描课”展览开幕式现场图片，余丁教授致辞

九月

3日

“韦启美的素描课”展览开幕。展览新闻发布会由中央美术学院美术馆副馆长唐斌主持，余丁教授和王璜生馆长分别发言。王璜生馆长主持了开幕式，潘公凯院长和余丁教授都分别致辞，生动地讲诉了韦启美先生在教学中传递出的朴素而高贵的品格，最后韦先生的夫人赵宜明女士感谢所有为展览付出的工作人员，诚邀大家走进展厅感受韦启美的绘画精神。（图53 ）

展厅的布置就像一堂工整的素描课，“课堂”分为五节：一、素描：一种研究世界的特殊方法。二、要哲理，不要图解。三、要酝酿，也要即兴。四、要整体，当然要细节。五、要攀登，不要风头。本次展览旨在通过“韦启美的素描课”，还原韦启美先生素描教学的历史情景，呈现韦启美先生一贯的素描主张，展示韦启美先生自己的素描代表作品和教授学生的素描代表作。通过作品、档案、实物、视频采访相结合的多元化的展览呈现方式，使素描课的知识性与趣味性相融，立体展示。

展览展至9月22日。

3日至5日

我馆典藏部副主任李垚辰代表我馆参加在韩国光州举行的亚洲艺术空间网络国际会议。同时为配合本次会议，加强相互了解和扩大网络的影响力。会议组织者在2013光州艺术博览会会场特设了与会空间的宣传展示区域。我馆展示的CAFAM双年展——超有机项目和未来展项目，获得了广泛关注和好评。

5日

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览志愿者导览培训活动在我馆举行。首先，由学术部高高老师为大家上了一场内容丰富的博伊斯之课，主要讲述了博伊斯的艺术生平以及他所取得的艺术成就，并详细阐述了博伊斯关于“社会雕塑”和“人人都是艺术家”的艺术思想。其次，我馆公教部老师带着大家去展厅观看博伊斯展览的布置现场，同时结合作品大家生发出很多直观的感受，并在此学习讨论。我馆学术部的负责人王春辰老师从专业的学术角度重新探讨了博伊斯其人其艺极其伟大的艺术思想，志愿者们也都陆续提出问题与王老师进行互动。

7日

“社会雕塑——博伊斯在中国”展在我馆一层大厅开幕。新闻发布会上聚齐近50家主流及业内媒体，我馆学术部负责人王春辰主持会议介绍到场嘉宾：中央美术学院美术馆馆长王璜生、昊美术馆馆长尹在甲、德国收藏家米歇尔·博格、北京大学教授朱青生、歌德学院中国分院院长安德思、K11基金会代表傅丹丹及

此次德方策展人庸现和蓝镜。王璜生馆长、朱青生教授、尹在甲馆长、收藏家博格先生和安德思院长都做了发言。展览开幕式由我馆馆长王璜生主持，在王璜生馆长介绍完嘉宾后，中央美术学院院长潘公凯、德国驻华大使馆文化公使薄瀚德、展览的两位策展人朱青生和易英、收藏家博格、尹在甲馆长、安德思院长分别致辞。本次展览的目的是在反省了艺术家的责任之外，是不是可以在超越博伊斯后，让我们的艺术往前走一步？（图54）

展览展至11月15日。

8日

“社会雕塑——博伊斯在中国”展览系列讲座第二场——“我所知道的博伊斯”在我馆学术报告厅举行。本次讲座的主持人是我馆馆长王璜生，主讲人是德国收藏家米歇尔·博格。此次展览的德方策展人庸现和蓝镜女士。整场讲座以王璜生馆长和米歇尔·博格以及庸现、蓝镜的自由对谈为主要形式，期间穿插嘉宾与观众之间的问答互动。米歇尔·博格谈到该展览在中国展出的意义时说，博伊斯曾说过中国是世界的未来，所以，这个展览放在中国展出是非常合适的。（图55）

中央美术学院美术馆“项目空间”第八回——“大时小时”公共教育活动在我馆多功能会议室举行。

9日

中央美院教师发展中心教师节活动在我馆咖啡厅下沉广场举行。



图 54 “社会雕塑——博伊斯在中国”展开幕式现场图片，王璜生馆长主持开幕式

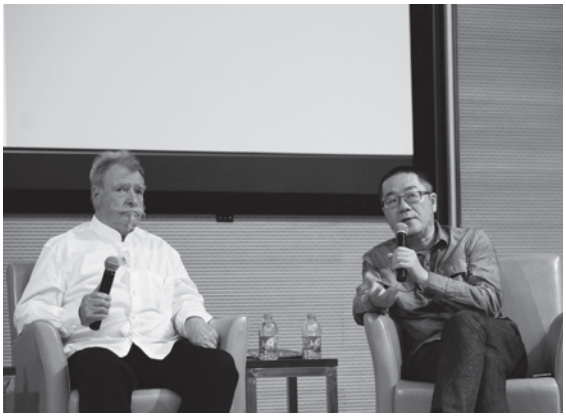


图 55 “社会雕塑——博伊斯在中国”展览系列讲座第二场——“我所知道的博伊斯”现场图片，王璜生馆长与米歇尔·博格对话

王璜生馆长荣获“北京市优秀教育工作者”荣誉称号。

12日

“党的群众路线”听取意见会议在我馆多功能会议室举行。馆里全体党员及中层干部出席了会议。

13日

岩村和朗讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人岩村和朗是一名日本图画书作家。参加本次讲座的还有中国儿童文学作家、画家和翻译家。讲座中，各位嘉宾相互交流，一起探讨自然、儿童在图画书创作中的地位和作用。

北京10余名美术老师来我馆参观“社会雕塑——博伊斯在中国”展，并与我馆学术部的高高就当前的博伊斯大展进行深入的交流探讨。

“韦启美的素描课”现场公共教育活动在我馆举行。本次活动由央美造型学院基础部的卢征远老师主讲。卢老师不仅为我们导览“韦启美的素描课”，还为我们分享自己绘画的想法和理念，着实为我们上了生动的一课。

15日

我馆副馆长唐斌应邀出席全国高校博物馆育人联盟第二次会员大会，并作了主题为：“与中央美术学院共筑百年艺术之梦 ——中央美术学院美术馆2008年至2013年工作成果及经验介绍”的大会交流发言。

“关注”（Take Shape）表演项目在我馆举行。

17日

“场域中的视觉——一场将视野视觉化的斗争”讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人为捷克当代艺术家弗拉基米尔·可可利亚。本次讲座是捷克大使馆与中央美术学院美术馆合作，邀请弗拉基米尔·可可利亚对他的作品进行讲解，阐释他在绘画创作中独特的“视场”观念。弗拉基米尔·可可利亚在创作的分析基础上着重介绍了自己多年来以视觉得角度进行了视野的差异度，是怎样创造了自己独特的艺术领域。他的创作始终围绕着“视场”这个核心概念，每个时期所关注的方面又不尽相同。

18日

“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第一讲：丹青碎影——艺专的先生们和他们的画儿在我馆学术报告厅举行。主持人王璜生首先对讲习会的缘起和筹划进行了简短介绍，特别向参与我馆北平艺专藏品研究项目的曹庆晖副教授在此次策划过程中付出的努力表达了诚挚的谢意。曹教授的演讲以我馆收藏的北平艺专教师的国画、西画作品为对象和线索，并基于此着力考察三千年未有之大变局中，艺专教师如何应对、选择和生存的问题。曹教授的讲演，对历史沿革梳理清晰，将艺专的历史、作品和观念整合一体予以讨论，信息量非常大。（图56 ）

21日

“IM信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”系列工作坊活动第一场在我馆举行。此次工作坊分为两个部分，上午工作坊和下午工作坊。上午工作坊由来自德国的互动媒体工作室Studio NAND带领，下午工作坊由来自英国皇家艺术学院信息设计系的老师们带领。在中央美院美术馆VIP会议厅举行。下午工作坊来自RCA（英国皇家艺术学院）信息体验系的系主任凯文·沃克（Kevin Walker），教授卡琳·冯·昂（Karin von Ompteda）为学生带来了一场妙趣横生的信息可视化工作坊。在这次工作坊里，同学们不仅认识到了信息可视化的多种实现形式，也接触到了主流的信息可视化软件，还亲手创作信息可视化的艺术作品。（图57）

23日

“英国信息可视化艺术设计”交互论坛在我馆学术报告厅、咖啡厅、多功能会议室举行。

25日

“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第二讲：朽者不朽——陈师曾的人文世界在我馆学术报告厅举行。讲座由两部分组成，即：围绕“朽者”介绍陈师曾的艺术生平与交游情况；以及以“不朽”为题讨论陈师曾《文人画之价值》在中国文化遭遇价值危机的时代背景下如何以文人画传统价值标准为主线，开启20世



图 56 “山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第一讲现场图片，曹庆晖老师演讲



图 57 “IM 信息新浪潮：英国信息可视化艺术设计展”系列工作坊活动现场图片

纪中国画的现代转型。讲座中，主讲人宋晓霞教授介绍了她在中国近现代美术研究过程中，对于这位民国北京画坛精神领袖的理解与认识，并在此基础上与在场的听众展开了深入的互动交流。（图58）



图 58“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第二讲现场图片，宋晓霞教授演讲



图 59“笔墨传承——张立辰教学四十年”教学文献暨师生作品展开幕式现场图片，张立辰先生上台深表感谢

26日

“社会雕塑——博伊斯在中国”展览系列讲座第四场“博伊斯与战后德国艺术”在我馆学术报告厅举行。主讲人是中国艺术研究院美术研究所研究员李黎阳。讲座由中央美术学院美术馆学术部副主任王春辰主持。讲座中，李黎阳首先对博伊斯“扩展的艺术概念”和由此而产生的“总体艺术作品”的内涵进行了阐述，而后对“战后”这一历史背景中的德国艺术状况作了详细的介绍与分析，通过对发生于战后德国的艺术现象，例如抒情抽象、非形式艺术、零派、激浪派、“资本主义现实主义”、社会主义现实主义、新表现主义等风格流派的回顾与梳理，为听众展示了战后德国艺术的整体面貌。

27日

“中国的新博物馆”讲座在我馆举行。本次讲座由我馆主办，由我馆学术部副主任王春辰主持，克莱尔·雅各布森（Clare Jacobson）主讲。讲座中，克莱尔·雅各布森（Clare Jacobson）并没有对她的学术进行探讨，而是从一位作者的角度为我们讲述了她的一本书。她对中国现在发展中的美术馆，建筑中的美术馆，或者美术馆中的建筑，进行了一个专著的写作。

28日

安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”第一场在我馆举行。本场活动面向导览员和我馆馆员，主要内容为“深度导览、丝网印刷工作坊”。首先，我馆公教部任蕊老师对活动流程进行了简要介绍，然后请出安迪·沃霍尔博物馆教育部馆长肖秀（Tresa Varner）和副馆长妮可（Nicole Dezelon）为大家讲述安迪·沃霍尔的艺术人生，分为几个重要阶段为大家娓娓道来。简短的讲座过后，就到了大家一起动手做丝网版画的环节。在专家的指导下，导览员和馆员们一起绘制自己的波普艺术作品，并最终通过丝网印刷的方式来完成自己的作品。在场的导览员和馆员们不但了解到许多关于安迪·沃霍尔的专业知识，同时还创作了自己的波普艺术作品，可谓受益匪浅。随后，由安迪·

沃霍尔博物馆两位馆长带领大家观看展览并进行深度讲解，使得大家能够更直观地了解到安迪·沃霍尔艺术作品背后更多的故事。

29日

“笔墨传承——张立辰教学四十年”教学文献暨师生作品展在我馆一层大厅开幕。此次展览通过国画作品、教学文献、展板、视频等方式总结和回顾了张立辰先生的艺术教育生涯，同时该展览还是“庆祝中央美术学院建院95周年”的重要项目之一。由中央美术学院、中国美术学院、中央文史馆和中国美术家协会共同主办，中央美院中国画学院承办。开幕式前的新闻发布会由中央美术学院中国画学院副院长李洋主持，中央美术学院美术馆馆长王璜生、中央美术学院中国画学院院长唐勇力、高等教育出版社艺术分社社长刘建、张立辰等先后发言。开幕式由唐勇力教授主持，到场的嘉宾有中央美术学院院长潘公凯、中央美术学院党委书记高洪、中国美术家协会常务副主席吴长江、中国美术学院副院长王赞、中国美术馆前任馆长杨力舟、中国文史馆馆员冯远等及艺术评论界泰斗邵大箴、袁宝林等。潘公凯院长、王赞副院长、冯远、刘建及张立辰的学生代表都分别致辞，最后张立辰先生上台深表感谢。（图59）

此次展览旨在展现张立辰先生从教四十年的教育理念、教学方法和教学成果。展览采用学术文献展的架构，内容包含文献资料和师生作品。文本部分用画语录、艺术人生图片、影像记录等史料，视觉化地展现张立辰先生艺术创作和教学轨迹的内在脉络——即他坚持倡导的“中国精神”和“写意精神”。师生作品部分用约150人200多幅具有代表意义的中国画，立体地呈现张立辰先生师生间如何坚守中国画的笔墨传统，又求



图 60 “安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”展览开幕式现场图片，嘉宾合影

新图变。通过合理编排，展览内容用三个展场空间来穿插呈现，1层大厅：文本资料；3层B区：张先生艺术人生以及他和部分学生的作品；地下教学展厅：学生作品。

展览展至2013年10月16日。

“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”展览开幕。开幕式前举行了新闻发布会，由王春辰博士担任主持，王璜生馆长、安迪·沃霍尔博物馆馆长埃里克·夏纳、纽约梅隆亚太地区主席利格斯、雪佛兰徐华分别发言。现场聚集了来自电视台、报纸、杂志、网络的众多记者，大家围绕沃霍尔的艺术、拍卖等话题进行了深入的交流。展览开幕式由王璜生馆长担任主持。潘公凯院长、美国驻华大使馆文化参赞耿欣、安迪·沃霍尔博物馆馆长埃里克·夏纳、中国对外文化集团副总经理闫东、纽约梅隆亚太地区主席利格斯、我馆学术部主任王春辰先后致辞。本次展览以沃霍尔的生平纪年为线索，提供了一个迷人而深刻的视角，将呈现安迪·沃霍尔各个创作时期的艺术作品及艺术创作的档案共101组，包括绘画、摄影、丝网印刷、素描以及雕塑等各类形式的作品，以及书信、手稿、创作灵感的来源资料等，其中，为人们提及最多的包括《玛丽莲·梦露》、《金宝罐头汤》、《可乐樽》、《电椅》等。本次展览展至2013年11月15日。（图60）

30日

安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”第二场在我馆多功能会议室举行。除了与之前工作坊相似的内容之外，本场活动更注重的是与教师的专业对话，并经由这些教师使得安迪·沃霍尔的创作方法和艺术理念得以广泛传播。

安迪·沃霍尔“丝网印刷工作坊”第三场在我馆多功能会议室、2B及四层展厅举行。除了动手体验艺术创作和导览外，还通过讲座的形式向公众传授更多关于艺术家的生平故事和艺术创作思想，使得安迪·沃霍尔的艺术深入人心。

WAB国际学校学生参观展览。

9月至10月

我馆展览部设计总监纪玉洁参加由德国柏林自由大学文化与媒体管理学院、中央美术学院、全国美术馆专业委员会和中国美术馆联合主办的“文化管理在中国·高级人才培训与研修计划”（KUMA2013）.

十月

2日

王璜生馆长应邀访问美国威廉·帕特森大学，并与该大学第一副校长、艺术学院院长和副院长、美术系主任等会面交流，还向60多位学生、教授介绍了中国水墨画。

4日

“千里之行：2012-2013年中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在美国费城德雷塞尔大学美术馆开幕。此次展览由中央美术学院与德雷塞尔大学共同主办，中央美术学院美术馆与列奥纳多·皮尔斯坦美术馆联合承办，由中国对外文化集团支持。展览基于中央美术学院美术馆2012年和2013年“千里之行”毕业生优秀作品展的收藏，从中挑选了23位艺术家的约60件作品，包括油画、国画、版画、雕塑、装置、影像等多种艺术形式。学院美术馆王璜生馆长，我院设计学院的王敏院长、版画系的武宏老师和城市设计学院的李悦老师作为教师代表，参加了展览开幕式及相关的交流活动。（图61 ）

7日

王璜生馆长应邀参加了威廉姆斯学院美术馆、麻州当代艺术馆、克拉克学院和美术馆等。同日，在威廉姆斯学院举办讲座，向威廉姆斯学院美术史专业的学生介绍中央美术馆和广州三年展等。

9日

由郎绍君先生主讲的“孤独而美——林风眠的艺术与人生”在我馆学术报告厅举行。这是“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第三讲，由中国艺术研究院美术研究所研究员、博士生导师郎绍君主讲，主持人为中央美术学院中国画学院副教授于洋。主讲人郎绍君开场即指出无论艺术研究还是艺术创作，人生际遇都会对其有重要的影响。具体到林风眠更是如此。讲习会持续两小时有余，郎绍君先生不顾年事已高侃侃而谈，

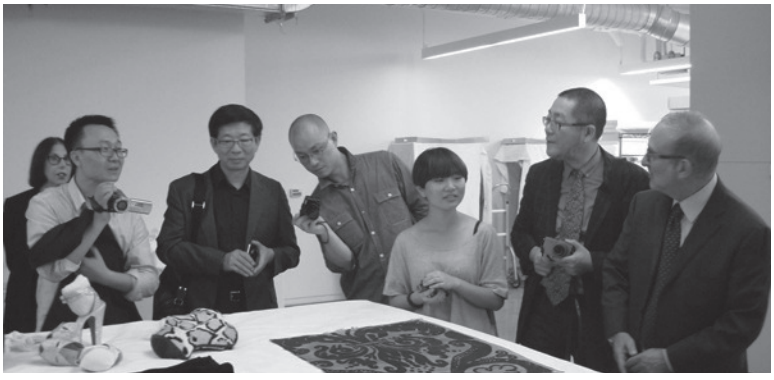


图 61 “千里之行：2012—2013 中央美术学院毕业生优秀作品收藏展”在美国费城德雷塞尔大学美术馆成功举办



图 62“孤独而美——林风眠的艺术与人生”讲座现场图片，郎绍君先生演讲

郎先生对学术、对讲座的态度本身就是对“山高水长”的最好解释。（图62）

王璜生馆长应邀在威廉帕特森大学艺术学院做题为“中国水墨画的演进”的讲座。

11日

儿童创作坊：“我受‘伤’了”在我馆公共教育区举行。本课题主要缘起于对博伊斯的研究和演绎，博伊斯作为“二战”后影响欧美艺坛的重要艺术家，使用艺术的手段表达对人类精神困境的超越，为后来人提供了重要的艺术形式和思想资源。此次以“我受‘伤’了”作为主题，通过艺术的方式来表达每个人伤痛的经验和以艺术的方式对伤害的超越，通过艺术创造的经验帮助孩子重新获得对生活更加深刻的认识和对艺术知识的积累。

13日

宽目客走近艺术系列——“人人都是艺术家”之“按图索迹”在我馆学术报告厅举行。本次活动通过提炼博伊斯“人人都是艺术家”的思想，邀请了3名跨界人士讲述个人经历，收集个人标志性的照片、地图，车票等，甚至于特有的食物包装纸，琐碎的记忆碎片来“按图索迹”。应用ppt、演示、视频及实物展示，并还原当时的天气、场景、事件的过程。每位讲者仅仅5分钟呈现，由王春辰老师提炼“小人生、小格局、小时代”，引出博伊斯“人人都是艺术家”的观点，引导公众对展览的诠释、对艺术的思考，并激发其创造力和感知力。

16日



图 63 李宏仁作品捐赠仪式现场图片



图 64 “当代艺术绘画的趋势——博伊斯和安迪·沃霍尔之后”讲座现场图片，易英教授演讲

“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第四讲，“传播与误读——以齐白石为例”讲座。主讲人是郎绍君。讲座中，郎绍君先生以丰富的事实材料为基础，在具体案例的讲解中循序渐进，把艺术作品鉴赏和美术史研究中存在的误读现象上升到理论层面展开讨论，在就怎样理解误读现象提出自己的观点之外，还介绍了研究误读现象可供借鉴的方法理论。随后，现场观众围绕演讲主题展开了积极深入的交流互动。

我院老一辈版画家李宏仁将自己的33件作品捐献给了我馆。李宏仁先生此次向学院美术馆捐赠作品包括其代表作《抗日英雄赵一曼》、《旭日东升》等多幅李宏仁先生的石版画代表作品、素描及手绘的教学挂图。学院副院长谭平代表学院向李宏仁先生颁发了收藏证书，对李先生的慷慨捐赠表示诚挚谢意，也对李先生多年来对学院教学发展做出的贡献表示感谢。（图63 ）

17日

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第一场——“国内外高等美术院校招生研讨会”在我馆多功能会议室馆举行。

“笔墨传承”中国画写意精神三人谈讲座在我馆学术报告厅举行。

18日

95周年校庆“校友返校日”活动，观看校庆专题片在我馆学术报告厅举行。

“当代艺术绘画的趋势——博伊斯和安迪·沃霍尔之后”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座主讲人是我院易英教授，我馆王春辰主任担任了主持人。讲座内容主要是有关博伊斯和安迪·沃霍尔之后整个二十世纪七八九十年代的绘画发展以及当代绘画的趋势问题。（图64 ）

王璜生馆长应邀在中国国家博物馆主持“时间简谱：陈琦艺术展”研讨会。

19日

“第六届美术馆之夜”在我馆举行。此次美术馆之夜秉承历届美术馆之夜活动宗旨，与同期的学术展览相结合，开展了以“博伊斯与安迪沃霍尔共舞”为主题的美术馆之夜。活动包括：一、硕博导览计划”展览参观。二、化妆——嘉宾、观众普及型。三、美术馆之夜集结盛会开幕式及现场表演。四、特别项目：美术馆的“安迪 沃霍尔”。 五、公众项目。六、艺术&记录（BTV &CAFAM看片会）。“美术馆之夜”艺术节旨在促进喜爱艺术的大学生、艺术爱好者以及相关艺术从业人员之间的交流与友谊，励志建立“中国最IN、

最鲜活的艺术欢聚盛会”。（图65 ）

19日至24日

艺术&纪录——BTV纪实&CAFAM看片会在我馆学术报告厅举行。此次公教活动与北京纪实频道携手奉上纪录片《杰作揭秘》系列的展映，片中展示了安迪·沃霍尔《最后的晚餐》波普作品，还讨论了模仿片中杰作场景。此次活动用影像语言为大家解密艺术创作不为人知的故事。

20日

王璜生馆长应邀在湖南长沙岳麓书院论坛上做“美术馆与城市名片”的演讲。参加论坛的专家和艺术家还有托马斯、范迪安、陈建明、张晓刚和周春芽等。

21日

我馆学术部主任王春辰参加泰特美术馆亚太艺术研究中心国际研讨会，在会上作“从变位到再访中国”为题的发言。

22日

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览学术活动系列六“社会缺了艺术，如同人类没有灵魂”，主讲人是丹麦著名当代艺术家比扬·诺格，主持人是我馆馆长王璜生。比扬·诺格在讲座中强调，他并不是研究博伊斯的历史学家，而是一位艺术家。因为他与博伊斯有过直接接触，所以他来做讲座并讲述一下他和博伊斯一起做展览的情形。期间，比扬·诺格还介绍和阐释了博伊斯的代表作，如《指挥官》、《荒原狼：我爱美利



图 65 “第六届美术馆之夜”开幕式现场图片，大合影

坚，美利坚爱我》。最后，比扬·诺格用“社会缺了艺术，如同人类没有灵魂”来结束本场讲座。（图66 ）



图 66 “社会雕塑：博伊斯在中国”展览学术活动系列六“社会缺了艺术，如同人类没有灵魂”现场图片，比扬·诺格演讲

23日

“社会雕塑：博伊斯在中国”展览学术活动系列七“约瑟夫·博伊斯与乌托邦——欧亚大陆”，主讲人是柏林汉堡火车站当代艺术博物馆馆长奥根·布鲁姆，主持人是我院副院长谭平。本场讲座主要介绍的是约瑟夫·博伊斯在1967年设计的一种带有乌托邦色彩的国际主义，即“亚欧大陆”的国家。奥根·布鲁姆馆长认为博伊斯将地理概念进行改造，赋予其政治色彩和乌托邦式的含义。博伊斯希望将欧亚大陆连接起来，成立一个世界国家，即“欧亚大陆”。在博伊斯的印象作品《贯穿西伯利亚的铁路》中，博伊斯对经济模式给与了诗意的解读，而他的理念大多借鉴了德国铁路设计师李斯特提倡的经济政策。奥根·布鲁姆还介绍了博伊斯作品中的一些象征性形象，如“欧亚大陆之杖”多次出现在博伊斯作品中，代表着将失去的神性能量带回现实生活中。（图67 ）

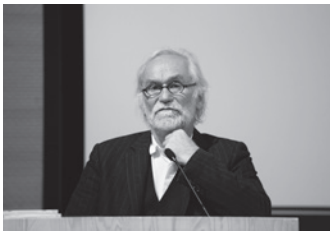


图 67 “社会雕塑：博伊斯在中国”展览学术活动系列七“约瑟夫·博伊斯与乌托邦——欧亚大陆”现场图片，奥根·布鲁姆馆长演讲

杭春晓主讲的“松窗叠影——溥心畬的传统与转化”讲座在我院五号楼电教报告厅举行。这是 “山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第五讲。杭春晓研究员经过四年的研究与整理，通过对溥心畬画作与宋元明时期绘画的大量比对和文献的详细解读，对溥心畬的临摹绘画作出了新的阐释。随后，现场观众根据讲座的主题和杭春晓研究院进行了积极的交流。



图 68 “首届北京国际摄影双年展：灵光与后灵光”开幕式现场图片，王璜生馆长主持并发言

24日

由我馆发起策划的“灵光与后灵光——首届北京国际摄影双年展”在中华世纪坛开幕。双年展的开幕式在南厅二层举行，由本次展览总监王璜生主持，荷兰驻华大使贾高博、以色列驻华公使白文娜、策展人顾铮、蔡萌、荣荣、李媚、巴斯·弗吉（荷兰）等中外嘉宾出席了开幕式。本届双年展的筹备工作已于2013年2月正式启动，并于2013年10月24日至12月7日在中华世纪坛等地展出，是中华人民共和国文化部、北京市政府主办的“北京国际摄影周2013”的主要项目。（图68 ）

本届双年展由“主题展”、“国际展”、“爆名展！”和“收藏展”四

部分组成。“主题展”梳理了自2009年以来的中国新摄影，展览分“溢出的界”、“景观观景”、“深浅日常”、“身体身份”、“反观再照”、“再/在新闻”六个单元，主办方希望通过这六个不同的角度，探讨中国摄影的新趋势；“国际展”汇集了近年来西方摄影中最为活跃的部分，试图表现文化空间的冲突特征；“爆名展！”是以青年摄影策展人提名青年摄影师的方式进行策展，以给青年策展人、青年摄影师展示的平台；“收藏展”主要介绍了靳宏伟和三影堂摄影艺术中心的收藏，旨在推动中国摄影收藏市场的发展。

此外，本届双年展还有学术论坛、研讨会、讲座等学术活动。主办方亦出版《灵光与后灵光：首届北京国际摄影双年展展览集》和《灵光与后灵光：首届北京国际摄影双年展论文集》。

25日

“从1993年出发，穿越北京、柏林”讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人是施岸迪。本次讲座由《艺术界》和我馆共同策划。施岸迪曾在1993年在德国世界文化宫策划了“中国前卫艺术展”。讲座中，施岸迪从1993年开始谈起，讲述了他穿越北京和柏林之间，策划“中国前卫艺术家”的经历过程。

首届北京国际摄影双年展组织参观中央美院美术馆。

25日至27日

2013届瓦尔达影像奖系列公教活动在我馆多功能会议室和学术报告厅举行。

29日



图 69 馆庆五周年晚宴现场图片



图 70 “人人都是收藏家”跨界收藏对话活动现场图片

馆庆五周年晚宴在中央美术学院举行。（图69 ）

30日

“黄宾虹的画学思想”讲习会在我馆学术报告厅举行，此为“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第六讲。主讲人是王鲁湘先生，主持人是曹庆晖副教授。王鲁湘先生根据自己多年对黄宾虹的研究经验为听众们奉上了一次精彩的讲演。讲习会之后，王鲁湘先生与观众就黄宾虹以金石入画与吴昌硕、赵之谦等的异同；黄宾虹的笔墨技法所追求的圣贤气象、敦厚气度以及其政治理想、不仕原因等问题进行了积极深入的探讨交流。

中央美术学院美术馆“项目空间”第九回展览“汇流·回流——一个当代艺术文献的搜集呈现”的公共美术教育项目“对话威尼斯”在我馆多功能会议室举行。此次活动由我馆学术部主任王春辰主持并发言。相继发言的还有苏典娜、宋建树和段少锋。大家通过对“加入威尼斯”话题的讨论，揭开了如今的中国艺术工作者在与西方价值体系交流时所呈现的态度。更长远的意义或是展望中西文化交流中意识形态的流向。

31日

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第二场召开，围绕“中央美术学院的教学资源共享”展开讨论。

“人人都是收藏家”跨界收藏对话活动在我馆学术报告厅举行。此次活动由我馆和易拍全球主办，21ART协办，由我馆学术部蔡萌主持，邀请了靳宏伟、陈展辉、荣荣、谢尚晋和李蓓担任嘉宾。本次对话分为三个议题：个人如何按体系收藏当代艺术、当代艺术收藏的趋势分析、关注当代艺术的未来新星。嘉宾们围绕这三个议题展开讨论，发表各自的看法。五位嘉宾的发言和讨论，给在场观众很大的启发，并提供了很多专业指导。（图70 ）

十一月

1日

“千里之行——全国重点美术院校2013届毕业生优秀作品展”在中国美术学院开幕。浙江省教育厅副厅长鲍学军、中央美术学院党委书记高洪、中央美术学院院长潘公凯、中国美术学院院长许江、西安美术学院副院长贺丹、天津美术学院纪委书记李炳训、广州美术学院副院长吴卫光、四川美术学院副院长张杰、鲁迅美术学院副院长李宝泉、及云辉、湖北美术学院副院长许奋、清华大学美术学院副院长张敢，以及九大美院

教务处的领导，毕业班指导老师、学生代表一起参加了开幕式。开幕式由中国美院副院长王赞主持。开幕式上，我院教务处长王晓琳宣读了教育部高教司司长张大良致“千里之行”展览的贺信，浙江省教育厅副厅长鲍学军、我院党委书记高洪和中国美术学院院长许江分别发表了讲话。开幕式上，还举行了本次展览承办方中国美术学院与下届展览承办单位湖北美术学院的交接仪式。（图71）

开幕式前，“千里之行2013全国重点美术院校毕业生优秀作品展”媒体见面会在中国美术学院8号楼会议室举行。我院教务处处长王晓琳、我馆副馆长唐斌及中国美院相关领导就展览情况向媒体作了通报。

本次展览持续到11月18日。

2日

“岁月回眸：中央美术学院附中建校60周年纪念文献展”开幕。开幕式由策展人戚家海主持，附中校长马刚、原校长张为之分别致辞。学院美术馆馆长王璜生、附中校友、在校生及各届朋友出席活动。该展览是附中60周年校庆重点活动之一，以实物、档案、图片、视频、作品和简要文字的形式，再现附中自建校至今几个重要阶段的历史，展示了附中人艰苦创业、开拓事业的面貌。该展览在中央美术学院美术馆3B展区展出，持续至11月15日。（图72）

“安迪·沃霍尔儿童活动：交换时空”在我馆公共教育区举行。该活动以胡同、前门等有代表性的老北京黑白旧照片为大场景元素，让小朋友通过拼贴的方式，表达对安迪·沃霍尔艺术的认识。

2日至3日



图 71 “千里之行——全国重点美术院校 2013 届毕业生优秀作品展”在中国美术学院开幕，高洪书记参观展览

“安迪·沃霍尔儿童活动：中国梦”在我馆公共教育区举行。该活动以老北京传统食品义利面包为元素，由参加活动的小朋友每人带一两块面包，在现场搭建成长城造型。以此来回应安迪·沃霍尔艺术中大量复制的创作方式及商业化倾向的艺术风格。



图 72“岁月回眸：中央美术学院附中建校 60 周年纪念文献展”开幕式现场图片，马刚校长发言

3日

公教活动：“在未来每个人都可以成名十五分钟” 在我馆公共教育区举行。该活动以一名小朋友举着写有安迪·沃霍尔名言：“在未来，每个人都可以成名十五分钟”的牌子为一个镜头，以数名小朋友在不同行为状态下（发呆、不知所措、喜悦、搞笑等）的影像组成作品，同时用照片记录并组合成照片墙。



图 73“大学美术馆如何运行——台湾关渡美术馆的经验”讲座现场图片，曲德益馆长发言

4日

前外交部长李肇星携外国使者参观我馆、石膏馆。

5日

我馆公共教育部召开志愿者各小组骨干会议。

艺术赞助人评选会议在我馆召开。



图 74“艺术的边界与艺术的终结”讲座现场图片，潘公凯院长演讲

6日

“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会第七讲在我馆学术报告厅举行。本次讲座的主题是“徐悲鸿的一九四九”，由中国艺术研究院华天雪主讲，曹庆晖副教授担任主持人。讲座中，华天雪主要讲述了徐悲鸿一九四九年前后在北平艺专权力方面的转移和艺专内部结构的重组，以及分析这其中的原因。大家通过这次讲座对徐悲鸿的美术教育有了更加清晰和完整的认识，华天雪用学术研究还了历史一个真相。

9日

跨界演出——“社会雕塑：博伊斯在中国”展览系列公共教育活动在我馆学术报告厅举行。本次活动分为“关注”当代舞——对博伊斯作品的思索

和实验戏剧——《无形的片段》两个部分。

当代舞的表演者是来自破界艺术创作团队及十几位身心障碍者和志愿者。这次活动旨在倡导残障人士的权利并帮助他们倡导自己的权利，通过这些艺术项目，帮助残障人士获取舞蹈技能和生产技能。在提供独特和跨艺术的互动，以及舞蹈表演方面，他们独一无二。实验戏剧——《无形的片段》活动的表演者是来自拿大顶剧社的王梓和熊亮。大家通过一系列思维游戏，尝试发现全息之想，想象一个人，如果在没有学习这些语言分类前的状态是如何，说不定接近那些创作者的脑中的景象，这让我们更早一些，回到自我意识发生之前的状态，找到作为头脑中产生概念的第一个语言。

10日

“安迪·沃霍尔：十五分钟的永恒”回顾展儿童艺术工作坊、装置、对谈在我馆公共教育区举行。

11日

“大学美术馆如何运行——台湾关渡美术馆的经验”讲座在我馆学术报告厅举行。主讲人是关渡美术馆馆长曲德益，主持人是我院人文学院副教授曹庆晖。在讲座中，曲德益馆长向中国大陆的美术馆专业从业人员以及广大艺术领域的工作者介绍和汇报台湾关渡美术馆自成立以来，在美术馆建设及发展方面所做出的努力和具体工作，并尝试就美术馆的活动运营与大陆进行一次有意义的交流和对话。（图73 ）

12日

“艺术的边界与艺术的终结”讲座在我馆学术报告厅举行。本次讲座由我院学生会主办，学生实践部承办，是庆祝中央美术学院建校95周年的系列活动——“直面名师之院长论坛”的第四场。主讲人是潘公凯院长。讲座中，潘公凯院长就“艺术的边界与艺术的终结”问题做了分析，主要内容包括：边界问题在20世纪美术研究中的位置、论西方现代艺术的边界、中国文脉中的审美叙事“转念”等。潘院长希望他的“飞行器”能穿过杜尚的迷雾，飞向一片丛林之境。（图74 ）

CAFAM教师作品展作品评审会在我馆多功能会议室举行。

13日

王璜生馆长出席在中国美术馆举行的“蒋采萍从艺60周年画展”开幕式。开幕式上，我馆王璜生馆长向蒋采萍颁发捐赠证书，感谢她将创作于1996年和2002年的代表作《叶浅予先生》、《老芭蕉与小芭蕉》、《教室》捐赠给我馆，感谢她对国家美术事业的无私奉献。（图75 ）

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第三场召开，与会的老师围绕“国际高等美术院校基础教学专题”展开讨论。

刘曦林讲座：蒋兆和与《流民图》在我馆学术报告厅举行。这是“山高水长·艺专的先生们”学术讲习会的第八讲。刘曦林老师的讲座分为两个部分：一是介绍蒋兆和先生的人生际遇以及创作历程；二是围绕蒋先生的《流民图》展开分析。最后，刘老师总结说，《流民图》是抗日战争中灵魂与艺术的代表，表达了对老百姓的同情。而蒋兆和先生在艰难的政治环境下也一直保持着精神的纯真和独立性。刘老师的研究详尽而准确，他不仅还原了美术史的真相，更证明了一代艺术大师的清白。（图76 ）

14日

“当代学术开放讲堂：何为艺术——由安迪·沃霍尔引发的讨论”在我馆学术报告厅举行。主讲人是我院宋晓霞教授。本次系列讲堂由中央美术学院学术委员会、中央美术学院美术馆、中央美术学院人文学院主办，中央美术学院青年教师协会协办，由王璜生馆长、刘小东教授及尹吉男院长担任总策划。来自中央美术学院各院系的学生和北京各高校学子以及社会文化公众参加了讨论，现场座无虚席。

本次讲堂围绕以下五个问题展开讨论：为什么安迪·沃霍尔的作品是“艺术”？安迪·沃霍尔的创造在哪里？1970年代美国波普艺术解决了什么问题？波普艺术在中国是什么情况？安迪·沃霍尔对中国当代艺术有什么意义吗？在宋晓霞老师的引导下，台上台下的同学就以上五个问题展开了激烈的讨论。此外，大家也就安迪·沃霍尔和博伊斯的艺术观念对中国当代艺术的影响进行了热烈的讨论，并结合自身专业特点以及艺术创作理念表达了不同观点和意见。宋晓霞老师希望大家通过展览的图录看到安迪·沃霍尔艺术的上下文



图 75 我馆馆长王璜生向蒋采萍教授颁发捐赠证书



图 76 蒋兆和与《流民图》讲座现场图片，刘曦林老师演讲



图 77 “当代学术开放讲堂：何为艺术——由安迪·沃霍尔引发的讨论”现场图片



图 78 “实验艺术大讲堂”之“速写中国——从《小武》到《天注定》”现场图片

脉，以及当时艺术家所面临的问题，并在参照对比下讨论什么才是我们时代遇到的问题。每个人都有自己的知识背景和研究方法，通过大家的讨论也生发出越来越多的问题，甚至引发对中国文化的根源性等深层次问题的探讨。（图77 ）

15日

由学院研究生会与美术馆主办的“研究生论坛系列讲座”第三场：“中国博物馆的发展与展望”在我馆学术报告厅举行。主讲人是国家文物局副局长宋新潮博士，主持人是我馆学术部主任王春辰。本次讲座从四个方面展开论述，即博物馆的产生及社会意义、中国人怎样认识博物馆、中国博物馆的发展历程和对中国博物馆的展望等。

王璜生馆长在河南省美术馆做题为“美术馆与当代文化”的讲座。

18日

“实验艺术大讲堂”之“速写中国——从《小武》到《天注定》”在我馆学术报告厅举行。对谈嘉宾为贾樟柯和林旭东。这次讲座以“公开课”的方式进行，由实验艺术学院（筹）、中央美术学院美术馆联合策划，由吕胜中教授担任主持，贾樟柯教授、林旭东教授以对谈的方式，回顾贾樟柯教授整个电影创作的历程，和同学一起分享从1998年第一部长片《小武》到新片《天注定》的整个创作思路，一起探讨对电影、对生活的理解。在提问环节，同学们和贾樟柯教授就电影创作中的经验性、高科技在电影中的运用、编剧方法、创作题材、长镜头的使用、电影受众等问题进行了探讨。（图78 ）

19日

“校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——徐冰谈‘如何创作’”在我馆学术报告厅举行。讲座主要是围绕徐冰教授个人的创作经历和具体作品展开。徐冰教授希望通过对自身艺术之路的剖析和思考，为青年艺术家在艺术创作方面面临的问题提供一些有益的指导和借鉴。（图79 ）

20日

“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第九讲——朱青生、陈雅蓉：吴作人的人生艺术及其艺术方法在我馆学术报告厅举行。主讲人朱青生教授是著名的学者、策展人，同时也是北京大学最受欢迎的老师之一。这次他带领助教陈雅蓉同学就吴作人档案和全集编纂工作做一个汇报，同时介绍相应的档案编纂的方法。（图80 ）

21日

2013年度教育部社会科学委员会语言文学、新闻传播学和艺术学部工作会议在我馆多功能会议室举行。



图 79“校庆 95 周年直面名师院长论坛——徐冰”现场图片，徐冰副院长发言

22日

“延展·艺术工作坊”之「书法」主题工作坊在我馆公共教育区举行。

“灵魂生就一对翅膀”诗歌之夜2013在我馆学术报告厅举行。此次活动由翟永明和周瓒策划，我馆和翼女性出版工作室、北京当代艺术基金会联合主办。此次诗歌之夜包含“音、吟、影、应”四个部分。向大家呈现了一场别具一格的影音朗诵会。（图81 ）



图 80“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第九讲现场图片，朱青生老师发言

“CAFAM教师——中央美术学院教师创作特展·2013”新闻发布会和开幕式在我馆举行。发展规划办公室主任岳洁琼主持了新闻发布会，出席发布会的嘉宾有：学术委员会常委刘小东教授，学术委员会常委、美术馆馆长、此次展览执行王璜生

教授，科研处处长宋晓霞教授，油画系副主任、青年教师协会会长孙逊副教授。我馆馆长王璜生、宋晓霞教授、刘小东教授、孙逊教授等先后发言。（图82 ）

新闻发布会后，开幕式在一层大厅举行，徐冰副院长担任主持，他向大家介绍了出席开幕式的来宾。潘公凯院长、姜杰教授等先后致辞。

来自各个院系的290余位专业教师参加了此次展览，作品数量近300件/组，包涵国画、书法、篆刻、油画、版画、雕塑、静态影像、活动影像、多媒体互动装置、平面设计、书籍设计、产品设计、首饰设计、时装设计、动画设计、建筑设计、景观设计等。展览展出至12月15日。

23日

王璜生馆长与小汉斯（汉斯·乌尔里希·奥布里斯特）在CCAA空间进行对话活动，讨论“策展人与美术馆的关系”问题。

23日至24日

“中央美术学院和北京市建筑设计研究院建筑教育合作办学教学模式研究论坛”在我馆学术报告厅举行。

24日

王璜生馆长应蒙德里安基金会邀请，赴荷兰参观访问。此次活动期间，王璜生馆长考察了梵高美术馆、荷兰皇家艺术博物馆、阿姆斯特丹市立美术馆、哈里斯美术馆、“文化创意学院”建筑研究中心、鹿特丹美术馆、阿姆斯特丹艺术学院等。



图 81“灵魂生就一对翅膀”诗歌之夜 2013 现场图片



图 82 “CAFAM 教师——中央美术学院教师创作特展 · 2013”新闻发布会现场图片，岳洁琼主任主持新闻发布会



图 83 校庆 95 周年直面名师院长论坛——谭平谈“跨界创作”现场图片，谭平教授演讲

25日

“21世纪策展”讲座在我馆学术报告厅举行。主持人是我馆学术部主任王春辰，主讲人是汉斯·乌尔里希·奥布里斯特。讲座中，汉斯·乌尔里希·奥布里斯特主要回顾了他的整个策展生涯，而在叙事性描述中又结合了理论性的思考，从侧面反映了整个策展史的发展历程。汉斯·乌尔里希·奥布里斯特以其开放的视野和渊博的学识就“21世纪策展”做了一个精彩的阐释。从个人的探索中总结出了许多理论性的成果，让听众受益匪浅。

中国当代艺术奖评论奖在我馆学术报告厅举行。

26日

国务院办公厅第三局局长参观我馆，并在多功能会议室进行座谈。

27日

艺术管理专业成立十周年纪念暨“艺术与脑：艺术管理思考”研讨会在我馆学术报告厅举行。

“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第十讲——“传统派和传统主义——以潘天寿为例”在我馆学术报告厅举行。主讲人是我院院长潘公凯。讲座围绕潘天寿先生展开，深入探讨中国美术现代主义的一个有机组成部分——传统主义。



图 84 “山高水长·艺专的先生们”系列讲座第十一讲“一叶知秋——北京画院美术馆关于 20 世纪中国美术的研究与展览”现场图片，吴洪亮馆长演讲



图 85 “国际艺术学院院长网络（IPAM）研讨会”现场图片

28日

2012-2013学年奖学金颁奖仪式在美术馆学术报告厅举行，党委书记高洪、副院长谭平、党委副书记孙红培，黄苗子郁风慈善基金会有限公司代表黄大刚、唐薇夫妇，各院系领导出席，辅导员及获奖学生代表参加。

中央美院学工部交流会在我馆多功能会议室举行。

29日

第八届中国艺术管理教育学会年会研讨会“新十年：面向未来的艺术管理学科定位与规划”在我馆学术报告厅举行。

王璜生馆长应邀赴德国柏林霍夫曼艺术收藏馆进行学术交流。同日，与著名国际策展人大卫·艾略特在霍夫曼艺术收藏馆进行对话活动，共同讨论中国水墨艺术。

十二月

3日

校庆95周年‘直面名师’系列讲座之院长论坛——谭平谈“跨界创作”在我馆学术报告厅举行。谭平教授的讲座主要围绕着他的作品展开，在诠释作品的同时阐述他的创作方法和艺术理念。（图83 ）

4日

“山高水长·艺专的先生们”系列讲座第十一讲“一叶知秋——北京画院美术馆关于20世纪中国美术的研究与展览”在我馆学术报告厅举行。主讲人是北京画院美术馆馆长吴洪亮。讲座中，吴洪亮馆长首先介绍了北京画院及其下属机构美术馆，他认为一个小型的美术馆要拥有自己的性格，首先在策略上做减法，从北京画坛已有的资源着手，找到自己的研究与展览的方法——以齐白石为中心，梳理20世纪的中国美术，进而去关注整个世界的美术，即采取以个案勾勒全景的方式。因此吴洪亮馆长把此次讲座称之为“一叶知秋”。此外，吴洪亮还列举了他策划的许多展览，同时分享了他的策展经验。（图84）

5日至7日

“国际艺术学院院长网络（IPAM）研讨会”在我馆多功能会议室和学术报告厅举行。研讨会邀请全球众多著名艺术院校校长围绕“全球化趋势下的多元化艺术教育”话题展开讨论。研讨会上，诸位院长围绕着“身份与特色——新办法”和“新传统——好办法”两个板块的内容进行了发言。从诸多院长的发言中可以看出，全球化的大的趋势当中，不同的国家、不同的地区，由于不同的环境和不同的文化传统，艺术教育形态呈现出各自的特色。通过自我展现与交流合作，为各自今后发展提供探索基础。（图85）

9日

“国际高等美术院校教育质量调研比较专题”系列研讨会第四场召开，与会老师围绕“人文类公共（必修、选修）课教学专题研讨”展开讨论。

13日

“当代学术开放讲堂系列之二：今天我们怎样做艺术”在我馆学术报告厅举行。来自中央美术学院的老



图 86 “当代学术开放讲堂系列之二：今天我们怎样做艺术”现场图片，孙景波老师发言



图 87 唐斌副馆长代表我馆上台领奖

师：孙景波、徐冰、隋建国、尹吉男、西川、邵亦杨、陆亮、彦风、吴帆，和到场的中央美术学院各院系的学生，北京各高校学子以及社会文化公众共同参与讨论。九位老师简单阐释了关于各自创作的方法，关注的角度，以及当下艺术圈面临的诸多问题。在首场“当代学术开放讲堂”中，所有在场者用现场构成的方式成就了一个不断生发出思想可能性的生动“场域”，第二场则有些不同，在场听众更多希望听到主讲人解答自己关于艺术的疑问。（图86 ）

14日

我馆“馆藏北平艺专精品陈列（中国画部分）”在文化部主办的 “2013年全国美术馆馆藏精品展出季”活动中被评为优秀展览。唐斌副馆长代表我馆上台领奖。同时，我馆志愿者李思逸在全国众多的美术馆志愿者中脱颖而出，荣获由美术馆专业委员会评出的“美术馆优秀志愿者”称号。（图87 ）

14日至15日

“博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊2013年国际研讨会在我馆学术报告厅、多功能会议室和五号楼电教报告厅举行。此次研讨会由全国美术馆专业委员会、中央美术学院美术馆及美国博物馆与网络协会共同主办，美国驻中国大使馆赞助，共邀请了来自世界不同国家和地区的跨学科学者包括国内业界同仁，就文化遗产视觉化新兴科技以及博物馆数字化应用新媒体技术等一系列前沿课题展开交流与讨论。开幕式由研讨会策划人、中央美术学院美术馆公共教育部副主任任蕊主持，美国博物馆与网络协会联合主席南希·普罗克特（Nancy Proctor）、美国驻中国大使馆（北京）文化参赞耿欣(Lisa Heller)、美国博物馆与网络协会联合主席、The Broad艺术馆副馆长里奇·彻丽（Rich Cherry）分别致辞。研讨会为期两天，日程安排非常紧凑，由主题演讲和工作坊两个部分组成。所有的与会者都围绕着“技术与艺术”、“美术馆为何要数字化”、“技术如何为美术馆服务”等问题展开了激烈的讨论。（图88 ）



图 88 “博物馆与新应用技术”北京论坛暨工作坊 2013 年国际研讨会现场图片，与会嘉宾合影



图 89 “一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”开幕式现场图片，集体大合影

16日至17日

“公教部工作坊：一位艺术工作者的思考”在我馆多功能会议室举行。

19日

“研究生论坛：杨飞云讲座”在我馆学术报告厅举行。讲座中，杨飞云老师首先强调了绘画艺术的重要性。对于绘画应该如何往下走，杨飞云老师认为，绘画艺术必须具备两点：一是要突破一般水平；二是要有新鲜的活力和生命力。杨飞云老师总结说，大师的作品之所以感人是因为其中的精神感染力。

21日

“民族志之眼：抗日战争时期艺术”项目说明会在我馆多功能会议室举行。该项目会上，胡素馨、曹庆晖、黄宗贤三位教授向与会学者——来自中央美术学院、北京大学、清华大学、北京师范大学、首都师范大学、中国艺术研究院、杭州中国美术学院、南京艺术学院、天津美术学院、西安美术学院、西北师范大学、广西艺术学院的美术史教授们，说明并征询意见和建议，希望藉此开启项目的科研培训之旅。我馆馆长王璜生出席并发言。

“一九七八——中央美术学院恢复高考后第一届油画系同学毕业三十年展”在我馆一层大厅举行展览开幕式。本次展览由中央美术学院美术馆王璜生馆长策划，著名画家陈丹青做学术主持。王璜生馆长主持开幕式，介绍到场的嘉宾。我院的老院长靳尚谊先生、央美党委书记高洪、画家陈丹青、朝戈、谢东明、杨飞云及本次展览支持的代表唐炬分别上台致辞。展厅里的作品按照个人为单元，每人展示出的作品都包括了当年本科时期的习作和近年来的新作品。展览展至2014年1月5日。（图89 ）



图 90 “桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展”开幕式现场图片，靳尚谊先生发言



图 91 “土耳其视觉艺术展”开幕式现场图片，嘉宾为开幕式剪彩

24日

“桃李不言——中央美术学院造型学院油画系第一工作室教学研究展”新闻发布会及开幕式在我馆举行。本次展览由中央美术学院主办，中央美术学院造型学院、中央美术学院美术馆承办；由苏新平教授担任展览策划，殷双喜教授任学术主持。新闻发布会由中央美术学院宣传部秦建平主任主持，苏新平教授、殷双喜教授、中国艺术研究院油画院院长杨飞云、央美造型学院油画系主任谢东明及油画系第一工作室主任胡建成分别致辞。会后，开幕式在苏新平教授的主持下进行，潘公凯院长和靳尚谊老院长声情并茂地向大家道来“工作室”制度的由来和发展。而后，第一工作室代表和主任分别发言。（图90 ）

本次展览梳理了第一工作室的教学沿革情况，展出第一工作室历任教师和学生油画、素描作品共计六十余件，另外展览还展示了大量的珍贵教学档案、历史文献等。

展览展至2014年2月16日。

“土耳其视觉艺术展”开幕式在我馆一层大厅举行。本次展览由中国文化部与土耳其文化旅游部联合主办，中国对外文化集团公司、中央美术学院、土耳其米玛尔·锡南美术大学共同承办。开幕式由中国对外艺术展览有限公司副总经理黄晓刚担任主持，黄先生介绍了与会嘉宾：土耳其驻华使馆公使衔参赞班居·依特古丹、土耳其驻华使馆文化参赞怡珂、土耳其米玛尔·锡南美术大学副校长卡奈尔·卡拉维特、阿赫迈特·塔萨基尔教授、西塔雷·图兰·巴基尔教授、泽伊内普·阿伊根教授、土耳其海峡大学亚洲研究中心研究员吉拉斯·佩林切克·卡拉维特、中国文化部对外文化联络局局长助理李立言、中国前任驻土耳其大使姚匡乙、中国对外文化集团副总经理阎东、中央美术学院党委副书记孙红培、副院长徐冰、美术馆馆长王璜生，外国驻华外交使节、艺术家和新闻媒体。（图91 ）

中国文化部对外文化联络局局长助理李立言、土耳其驻华使馆公使衔参赞班居·依特古丹、中国对外文化集团副总经理阎东、米玛尔·锡南美术大学副校长卡奈尔·卡拉维特、中央美院美术馆馆长王璜生、米玛尔·锡南美术大学阿赫迈特·塔萨基尔先后致辞，几位分别谈到此次展览是土耳其文化年闭幕系列活动之一，并回顾了中土文化年活动中两国之间的交流。

此次展览汇集了土耳其当代优秀艺术家的作品近200件，涵盖绘画、雕塑、陶瓷、动漫、摄影、多媒体、美术设计、建筑设计、舞台美术、装饰彩绘、地毯制作、土文书法、花砖艺术、图书装帧等艺术形式，传达出土耳其的美丽与传奇。

展览展至2014年2月16日。

25日

“中国与土耳其文化关系”研讨会在我馆多功能会议室举行。中国对外艺术展览有限公司国际一部总监马瑞青担任主持。王璜生馆长应邀出席了此次研讨会。中国社会科学院王林聪研究员、土耳其米玛尔·锡南美术大学阿赫迈特·塔萨基尔教授、西塔雷·图兰·巴基尔教授先后做了题为“中土文化关系：交流与互鉴”、“突厥与中国早期关系概述”、“中国对土耳其陶瓷的影响”的精彩发言。中国社会科学院毕健康研究员、米玛尔·锡南美术大学泽伊内普·阿伊根教授、土耳其海峡大学亚洲研究中心吉拉斯·佩林切克·卡拉维特研究员分别就“中国人的土耳其印象”、“中土文物保护”、“艺术的流动性”等主题发言。研讨会最后的交流环节，专家们围绕中土文化关系的主题展开深入的对话。

26日

“靳尚谊艺术网站”上线启动仪式在我馆举行。本次活动由我院和雅昌文化集团共同主办。我院高洪书记、潘公凯院长、徐冰副院长、苏新平教授、金日龙教授，以及雅昌文化集团董事长万捷等人出席了上线仪式。活动由徐冰副院长担任主持人，潘公凯院长、万捷董事长、靳尚谊先生先后发言。随后，我院高洪书记、潘公凯院长、万捷董事长、靳尚谊先生共同启动了网站。（图92 ）



图 92 “靳尚谊艺术网站”上线启动仪式现场图片

31日

“以物易物——艺术品交换第一季”在我馆咖啡厅举行。

本月，我馆喜获“CAFA教师——中央美术学院教师创作特展·2013”捐赠作品58件。





《中央美术学院美术馆年鉴》（2013年）

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　袁　蕤　李垚辰　任　蕊　朱永康　孙　炜
编　　辑：李　莎　何一沙　杜隐珠
校　　对：李　莎　李垚辰
摄　　影：董慧萍　全　晶　陈昱树
摄　　像：丁　怡
设计印刷：北京顶佳世纪印刷有限公司

CAFA Art Museum 中央美術學院 美术馆

中央美术学院美术馆
开放时间：周二至周日（周一休馆）9:30至17:30（17:30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　100002
网址：www.cafamuseum.org
网址：museum@cafa.edu.cn
版权所有　侵权必究