

「教鐘欽欽

# 广州何时能有世界一流的美术馆

■梁志钦(资深媒体人)

最近两地新添美术馆的信息又刷屏行内,一座在上海,一座在武汉。

日前的上海,出自法国当代著名建筑师让·努维尔之手的浦东美术馆正式面世,这个表面含蓄内敛的“白盒子”蕴含着无限的期待能量。

开馆仪式上,携“蔡国强:远行与归来”及“与未知的相遇”“媒材的远行”而来的艺术家蔡国强感慨,浦东美术馆是堪比世界一流美术馆品质和水准的建筑和展览空间。

上海在拥有龙美术馆、民生现代美术馆、余德耀美术馆、西岸美术馆等多家极具影响力的机构之后,再添“堪比世界一流美术馆品质”的场馆,再引行内关注。

好的美术馆,除了场馆建筑能有好的设计师加持,关键还有好的作品(包含合作借展),而总建筑面积面积近4万平方米,设有13个展厅的浦东美术馆让人羡慕的

是,展览方面得到了国际著名美术馆——泰特美术馆的大力支持,拿出了100多件珍贵藏品,并将持续三年展览合作。

为何上海文化艺术产业具有如此的爆炸性发展?当地政府的文化政策是一个地方非常重要的部分。比如说,政府可以释放大量的土地营建民营美术馆,民营美术馆体量大,大活动便相应增多。当然还包括资金的活络、政策的引导等等。上海目前拥有各级各类美术馆50余家,办展层次逐年提高,国际大展越来越多。

据《广州当代艺术现状分析及对策研究》调研报告,在连续的五年内,上海市每年投入文化创意产业财政扶持资金2.8亿元,累计撬动社会投入160多亿元。在264个获得上海市文化创意产业扶持的项目中,资金高达2.9亿元,市区两级扶持资金总量则为4.1亿元,直接撬动社会资金投入21亿元。其中,针对民营企业的扶持力度更加突出,民营企业的项目占全部项目总数近七成。

通过数据,进一步证实上海对文化创意产业的扶持力度确实不一样。虽然另一个城市——武汉的相关数据并未获悉,但从那片土地诞生起来的,能让人关注的美术馆着实也不少,在拥有武汉大学万林艺术博物馆、合美术馆这样无论是建筑自身的设计还是展览都足以让人驻足打卡的场馆之后,又添一个外形上便能吸引流量的机构——琴台美术馆,作为目前国内最大的清水混凝土单体民用建筑,也是世界上首个地景式复杂双曲面清水混凝土建筑,整个美术馆屋盖结构任何一块区域的曲率均不一致,形态高低起伏类似山体,整座屋面如同一片银白色的“梯田”,俨然成为融入都市空间的作品。

回望广州,似乎也有广州K11购物艺术中心、广东时代美术馆、维他命艺术空间等,但行内都知道,这三所机构似乎很少跟广州本土的艺术圈发生关联,后二者更被形容为艺术界的“空中楼阁”,可望不可及,而且三者的独立体量、展览内容均难以跟

上述的美术馆同日而语。

如此看来,广州真正能够向外地推介的有代表性的美术馆,包括建筑设计上有来头、展览内容上有看头、组织策划上有话题的民营美术馆,尚未出现。

同作为中国的第一梯队城市,在传统意义上来说,广州和上海有不少共性,但在文化艺术的推动上,近十多年,广州确实少了点什么,回想蔡国强所言的“堪比世界一流美术馆品质和水准的建筑和展览空间”,何时会在广州出现呢?



■武汉琴台美术馆

「藝思藝語

## 看中国艺术,要有一双超越形象的眼

■朱良志(著名学者)

刘有定《衍极注》中记载一个故事,说王献之一次在会稽山遇到一位异人,披着云霞,从天而降,左手持纸,右手持笔,赠给献之。献之受而问道:“先生尊姓大名,从何而来,所奉行的是何等笔法?”那人答道:“吾象外为宅,不变为姓,常定为字,其笔迹岂殊吾体邪?”这个“象外为宅”,很有象征意义。中国艺术家其实大都是以象外为宅的。

清恽南田说:“当谓天下为人,不可使人疑。惟画理当使人疑,又当使人疑而得之。”这个“疑”真是说得好,艺术就是要使人有嚼头,有味道,里面有天地。他说,他作画,“聊写我胸中萧寥不平之气,览者当于象外赏之”,就是这个意思。不能停留在形式上,对这个形式要生“疑”心,在“疑”中走向象外之世界。

象外为宅,艺道贵疑。晋代有一位著名的诗人郭璞,他有诗云:“林无静树,川无停流。”他的朋友、诗人阮孚读了之后感叹道:“泓峥萧瑟,实不可言,每读此文,辄觉神超形越。”朋友的诗,将他的心灵带到了渺不可知的世界中去了,感受到超言绝象之美。清代的方士庶说,作画,要“于天地之外。别构一种灵奇”。艺术之妙,在具象之外。他评赵子昂一幅《秋猕图》:“人自一人,马自一马,有目者共见之,但其精神充足,溢于笔墨之外,又焉得见人人而告之。”看中国艺术,要有一双超越形象的眼。

在中国艺术中,有两个世界:一是“可见”的世界,表现在艺术作品中的画面、线条、语言形式等方面;一是“未见”的世界,那是一种看不见摸不着的世界,是作品的艺术形象所隐含的世界。从广义的角度看,前者是“象”,后者可以称为

“象外之象”。

中国美学象外之象的学说,由形神理论衍生而出,但与形神理论又有不同。以形写神、传神写照理论侧重于艺术品的创造,在艺术创造中斟酌形神二者,以形为基础,以神为引导,神为主,形为辅。而象外之象说,则是就艺术鉴赏而言的,它强调的是在艺术鉴赏中,审美对象具有超出于形式之外的意味世界。

中国美学有象外之象、韵外之致、含不尽之意如在言外等等的论述,象外之象是象的意义的决定者,是美的本源。有形的象只是一个引子,一个使鉴赏者走入到深深艺术世界的引子。中国美学重含蓄蕴藉,重象外之趣。惟有含蓄,故有象外之期待;惟有象外之趣,才能使含蓄而不流于晦涩,深藏而能达到显现。(据《中国美学十五讲》,题目为编辑后拟,原文有删减。)



■立石丛卉图(明)唐寅

「藝術逸聞

## 画家笔墨受书法影响从赵孟頫开始

■徐小虎(著名美术理论家)

早期文人画亦即士人画的一个显著特征,是参与者未受限于设定的主题,事实上也未受限于特定的风格或技巧。有李公麟的白描、苏轼表兄文同无轮廓线的“没骨”竹画风格、驸马王诜传说中的渲染山水风格、米芾的可能相当无定形和非线性的水墨渲染风格,以及苏轼自己可能比较干但可能同样非线性的风格,有些有树瘤纠结、枝干扭曲的老树,与竹、石的画被归于其名下。

东坡运动的主要论点展现为对自发性的强调、对技巧实验的兴趣、自由挥洒的精神、风格的多变性,以及对母题神髓的追求。他们有一项共同的特征,就是全都瞧不起皇家画院里职业画家的谨慎细微,避免使用勾勒填彩的技法,以及对追求形似的蔑视。

从文献记录和现存传称之作中可以发现,不论在技法还是表现上,这些文人彼此都有所差异,而且除了都喜欢水墨、纸本胜于设色、绢本外,在当时再没有能够精确定义所谓“士人画”的风格或图像了。

北宋职业画家所创作的画包括以细笔勾勒填彩、被称为“工笔”的职业性人物画与青绿山水。此时也能看到被称为“白描”的纯墨色作品的兴起,以及巨幛式山水伴随着皴法的发展达到精神性艺术的巅峰。整体而言,宫廷绘画显得拘谨、繁复,注重由细心的写实带来的一种对大自然的崇拜与爱惜。水墨画的兴起标志着在属于士人的时代中,对线性的兴趣超越了早先更强调色彩并以设色、晕染为导向的风格。

新的士人画带来了极为不同的走向:现存的文献和传称之作中指出的都

相当简短粗率。苏轼、文同和米芾父子给人的印象就是相当的非线性。也就是说,当单纯使用墨色时,似乎就绝少使用院画家的皴法,而更依赖于使用湿墨渲染,或一种较富绘画性态度的干墨。

然而,因为赵孟頫,中国的文人画从强调自由挥洒和创造的宋代绘画理论,转向一种明确的学者态度,将干的线性笔墨在纸上的潜能爆发出来。元代的山水和花鸟文人画在绘画方面打开了一条通往历史决定论的道路。笔墨第一次依照书法的原则来摄取形式。赵孟頫对后来中国艺术的影响是:像董其昌这样的17世纪画家和理论家,大都是经由赵孟頫的评论来了解中国绘画史。而以充满生命力的表现自然来抓住天地之能量的观念,早已随风而逝了。(据《南画的形成——中国文人画东传日本初期研究》,题目为编辑后拟,原文有删减。)



■天降时雨图(北宋)米芾(传)