

作为场景建构/解构的艺术介入：跨文化展览语境下洪堡论坛康熙宝座陈列研究

陈睿哲

厦门大学经济学院, 厦门 361005, 福建, 中国

摘要：本文立足跨文化展览分析的研究视角，在博物馆学与艺术史研究的框架下以个案研究为基本方法，考察一组战乱年代自中国流失海外的康熙宝座及其屏风：它们由达勒姆亚洲艺术博物馆迁入深陷殖民历史争议的洪堡论坛，并获得了全新的陈列方式。本研究着重探讨在艺术介入之下展品与公众相连接的情境化手段。在探索阶段，洪堡实验室达勒姆项目中的“权力的游戏”提供了多种版本的阐释，最终促使博物馆改变原有的场景复原方案，转而邀请中国著名建筑师王澍完成屋顶装置。在建构与解构之间，艺术作品的场景介入为跨文化差异的呈现建立起结构性描述，并以其诗性的、拉开距离的阐释容纳来自不同立场的伦理张力，同时为在历史与当下的交汇处理解民族国家的多重面向提供了一种共享的语言。

关键词：康熙宝座；洪堡论坛；艺术介入；场景建构/解构；跨文化展览

Artistic Intervention as Scene Construction/Deconstruction: An Analysis of the Display of the Kangxi Throne in the Humboldt Forum in the Context of the Cross-Cultural Exhibition

RuiZhe Chen

School of Economics, Xiamen University, Xiamen 361005, Fujian, China

Abstract: Based on the research perspective of cross-cultural exhibition analysis, this paper takes case study as the fundamental methodology under the framework of museology and art history research in order to analyse the new display of the Kangxi throne and its screen, which were lost overseas from China during the war years and have been transferred from the Museum of Asian Art in Dahlem to the Humboldt Forum, which is deeply involved in the controversy of its colonial history. This study primarily focuses on the situational methods in which the exhibits were connected to the public under artistic intervention. In the exploratory stage, the “Game of Thrones” project in the Humboldt Lab Dahlem programme offered multiple versions of interpretations, which ultimately prompted the museum to change the scene restoration plan and invite the famous Chinese architect Wang Shu to complete the rooftop installation. Between construction and deconstruction, the artwork’s scenic intervention creates structural descriptions for the presentation of cross-cultural differences, and accommodates ethical conflicts from different sides with its poetic, distanced interpretations, while providing a shared language for comprehending the various facets of nationhood amidst the intersection of history and the present.

Keywords: The Kangxi throne; Humboldt Forum; Artistic intervention; Scene construction/deconstruction; Cross-cultural exhibition

一、场景建构：康熙宝座陈列方式的更新

（一）亚洲艺术博物馆机构变迁所带来的新课题

2021 年，建于柏林王宫原址之上的洪堡论坛向公众开放。这座被称为德国最重要也最昂贵的博物馆项目、耗资约 5.95 亿欧元的机构，整合了民族学博物馆与亚洲艺术博物馆两馆的藏品。两馆原本均位于柏林西南远郊的达勒姆，不利于吸引观众；洪堡论坛同时还接收了洪堡大学等其他机构的珍贵收藏。艺术博物馆与民族学博物馆的源头都可追溯至普鲁士古老的珍宝陈列室，1873 年德意志帝国国王威廉一世在此基础上创立了皇家民族学博物馆。20 世纪初，其东亚藏品被分立为东亚艺术博物馆，印度藏品被分立为印度部（后称印度艺术博物馆），后者于 2006 年与东亚艺术博物馆合并为亚洲艺术博物馆。2020 年，它又与来自非洲、美洲、大洋洲和亚洲的民族志收藏合并，形成非欧洲文化的聚合体，并以 18 世纪德国启蒙运动最具标志性的两位人物——亚历山大·冯·洪堡与威廉·冯·洪堡兄弟命名。

这一机构转型见证了西方在定位世界文化、从事知识生产方面的逻辑变迁：从前现代时期珍宝陈列室所展示的包罗万象的宇宙，到在辨识与分析过程中逐步形成的现代学科边界——后者在各民族文化与主体之间预设了潜在的等级划分；而新时代的洪堡论坛则进一步试图复兴洪堡兄弟探索未知、崇尚平等的世界主义精神，从而在超越文化与知识边界的同时开辟一个反思与交流的空间。然而自筹建之初，这座博物馆便饱受争议：建筑本身的帝国殖民史与同样植根于帝国时代的非欧洲藏品之间的契合，似乎与其去殖民化的愿景难以调和。

因此，身份的转变实质上给亚洲艺术博物馆的展览策划带来了两类棘手问题。其一，当一处审美场所在专注跨文化陈列的机构中重新与民族志藏品相遇，博物馆势必要承担起更为深入地探究藏品历史与文化语境的责任。长期以来，艺术展览与民族志展览在策展倾向上最明显的分歧之一即在于对文化语境的处理。自美国人类学之父 Boas 提出“每一种文化都只能被理解为一种历史性的生长，它由每个民族所处的社会与地理环境、以及该民族发展其自外部获得或经由自身创造而来的文化材料的方式所决定”以来，与之相应的民族志策展理念——以组合的方式陈列藏品以描绘使用者的生活方式，从而使藏品在语境中获得意义——便逐渐成为民族志藏品陈列的重要准则 [1]。本文所讨论的场景建构正是文化语境可视化的一种代表性策略。例如 BOAS 曾为美国自然历史博物馆西北海岸厅开发出一种称为“生活群像”的特殊陈列技术，以结合模型人物与器物的三维布景装置凸显部落生活形态，并成为民族志呈现的传统符号。相反，作为艺术陈列主流模式的“白立方”把现代主义艺术不断自我定义的执念推向极端 [2]，倾向于通过让观众聚焦于作品的审美价值而去语境化或弱化语境。尽管艺术家、艺术批评家与策展人不断肯定突破这一孤立模式的价值，两门学科之间的根本矛盾仍迫使新开放的亚洲艺术博物馆在评估与探索场景建构方面直面难以回避的跨学科挑战。

此外，洪堡论坛暧昧的愿景把亚洲艺术藏品带入更广阔的去殖民化背景和更为复杂的现实情境。被定位为“论坛”对该馆的自我辩护至关重要，因为这表明了它拆解 Duncan Cameron 所谓“神庙式博物馆”那种权威身份的根本意图，并意图把不可避免的“张力”本身转化为博物馆意义生产的起点。于是，静态的、说教式的传统策展空间设计路径不再适用，因为它所营造的文化景观在性质上更接近一种“动物园式的多元文化主义”。作为一个致力于跨文化讨论的平台，洪堡论坛应当为一个持续进行的过程提供动态框架；正如两馆新展览的设计者 Ralph Appelbaum Associates (RAA) 及其合作方 malsyteufel 在联合声明中对设计基本理念的阐述，它不仅要容纳历史学家的声音，也要邀请来源社区与当代艺术家在彼此不同、有时相互张力的文化视角之中，共同反思我们所身处世界的复杂性 [3]。

（二）作为漆器家具与权力中心的康熙宝座

依照机构史以及西方艺术史的传统，亚洲艺术博物馆原有的藏品被自然地划入两大展览：“来自东亚的艺术”与“来自南亚、东南亚与中亚的艺术”。洪堡论坛又进一步把亚洲藏品划分为六个展览单元，其中“北方丝绸之路”单元作为亚洲两大区域之间的纽带，涵盖来自中国西部地区的佛教艺术藏品；其余以中国中原文化为主、门类涵盖古代青铜器、陶器、玉器、漆器、书画等的中国藏品，则分置于三个关于东亚艺术的展厅。

题为“中国与欧洲”的展厅同样以中国宫廷艺术为主。它又因设计者而被称为“王澍厅”，或径称“宝座厅”——后者的名称来自一组清代康熙时期的皇帝宝座及屏风（图1）。从达勒姆到洪堡论坛，这组器物始终是中国宫廷艺术陈列的焦点。据博物馆的资料，这组漆器以珍贵的紫檀木制成，饰以金银箔与螺钿镶嵌。清宫家具的显著特征之一，便是能够与不同工艺相结合以营造出华美的装饰效果 [4]，但由于工时耗费巨大，清宫制作的大型黑漆螺钿家具并不多见。宝座中央绘有道教“西方极乐世界”图景，象征皇权神授并寄托帝王对长生的向往。该器物于1924年由一位法国商人自其中国旧藏者手中购得，1972年被纳入该馆的藏品体系。作为中国古代封建帝王的权力图腾，宝座较之其他类型的家具承载着更高的政治与文化意涵。其制作须严格遵循礼制要求，其陈设也须严格遵从中国传统建筑中的方位等级。

清代学者凌廷堪所著《礼经释例》有载，堂上之位以南向为尊；《论语·雍也》亦记“子曰：雍也可使南面”，意即孔子认为冉雍具备治国之才。《吕氏春秋》进而阐述：古人以为天子建国当居天下之中，宫室之位当居国中，宗庙之位当居宫中。“中”乃统摄全境之最高权威的方位，故绝大多数宝座均严格置于正殿中央，坐北朝南；两侧尚设有宝象、香筒或其他焚檀香之器，背后环以屏风。这一陈设组合本身即被称作“宝座间”。



Figure 1 The Kangxi Throne and Screen Displayed in Dahlem

图1 陈列于达勒姆的康熙宝座与屏风

来源：柏林国家博物馆

据清内务府造办处档案记载，造办处下属作坊为清宫制作了大量宝座，其中许多陈设于紫禁城、皇家园林及各处行宫。这些宝座形制相近，但在装饰与尺寸上各具特色 [5]。中国最负盛名的宝座之一，即紫禁城内等级最高的建筑太和殿七层台基之上那件雕龙涂金的宝座。该宝座在袁世凯当政期间散失，1947年故宫博物院曾尝试以其他清代所制龙椅替代，但均难与屏风及宏伟殿宇相称。20世纪五六十年代，故宫博物院寻回原座并加以

修复，最终重新陈列，使建筑恢复了昔日的辉煌 [6]。因此在某种意义上，宝座应被视为宫殿建筑的一部分——它对皇权的表征依赖于礼制规范之下宫殿空间的结构性关联，而宝座的在场也替代了时常缺席的皇帝，完成了宫殿的权力显现。故而当帝王宝座脱离其原初语境进入博物馆场域，语境线索便成为它超越单件漆器家具审美陈列的有力策略。

从此前那座主要“由鉴赏家为鉴赏家而设”、按艺术流派分类并以常规方式陈列藏品的博物馆，到致力于跨文化与跨学科讨论的洪堡论坛，康熙宝座迎来了更新其呈现策略的契机。这组康熙宝座是欧洲博物馆中唯一附有配套屏风的宝座收藏，因而其陈列与“宝座间”的概念更为契合。博物馆指出，该宝座原置于河北蓟县（今属天津）盘山的一处行宫，为满清皇帝赴承德避暑山庄途中所用。《钦定盘山志》记载，康熙曾四次入盘山，其孙乾隆则到访三十二次，并在此营建了仅次于承德避暑山庄的第二大皇家园林，后毁于二战期间的日军之手。就康熙宝座的语境化呈现而言，洪堡论坛认为原初建筑已不复存在，问题因而转向展览设计方法的探索。此外，作为神权与世俗统治的象征，宝座对不同文化背景的观众而言都易于理解。1935 年中国文化遗产首次在海外举办大规模展览时，一件并不为中国专家所看重、被归入“杂项家具”的皇帝宝座，却出人意料地深受西方公众喜爱 [7]。因此，如何把宝座的潜力从达勒姆的传统展厅中释放出来，超越把它视为仅代表宫廷漆器与传统封建帝国的扁平符号，并将其作为跨文化交流的桥梁，让西方观众对中国文化与社会形成更为全面的理解，便成为洪堡论坛策展人所关注的问题。

二、实验：转型期上演的“权力的游戏”

在“宝座厅”的设计定案之前，洪堡实验室达勒姆的研究与实践在这一过渡中发挥了关键作用。2012—2015 年间在等待迁址的博物馆内举办的洪堡实验室达勒姆，被设想为一间旨在激发创造性协同的“排练室”。该项目的策略在很大程度上与当代艺术家机构批判实践的制度化浪潮相合拍——后者被视为在博物馆所代表的不同学科领域之间建立互动、并以艺术的诗性研究路径质询既有科学研究程序的有力方法 [8]。它因而被用作洪堡论坛塑造“批判性机构”身份的关键策略之一。与此同时，该项目也是对 Marcel Duchamp 所开创的“艺术家即策展人”模式的一次新实验：主要把当代艺术视为能够事先介入策展过程的多元力量，意在为当代语境下新形态的跨文化展览提供灵感，因而其基本路径便是把“后殖民策展与艺术策略同舞台设计与布景的要求相结合”。因此，策展人对创作者的一项重要期待，便是把他们对博物馆藏品陈列情境的自身理解融入艺术表达之中。

据该馆项目负责人所述，“权力的游戏”是洪堡实验室达勒姆借用一部著名美剧之名的早期项目，其出发点是“为宝座及其屏风重建一处历史宫殿建筑”。三位艺术家与一位设计师受邀以宝座及屏风的灰色或白色复制模型为原材料进行创作。此外，他们还获得了展览空间的准模型副本——作品将占据一个被划分为四个区域的展厅中互不干扰的矩形空间。最终，这些模型均被陈列于矩形空间的中轴位置，但朝向各不相同（图 2）。然而洪堡论坛在展览结束后明确表示，这四套方案不会立即纳入该馆的新展厅。看过作品的观众不难理解博物馆的这一决定：工业设计师 Konstantin Grcic 把宝座前的舞台做成一座即兴的迷宫，设置障碍以阻止公众靠近；艺术家 Kirstine Roepstorff 从中国传统灯笼的造型汲取灵感制作灯具，借由光的作用与宝座相互交织；Simon Starling 设计了一件呈现宝座表面细微肌理的影像装置，并使其与宝座面对面放置，令人不禁联想到 Nam June Paik 的名作《电视佛》；而更具颠覆性的是，唯一的中国艺术家赵赵把一道红蜡“瀑布”浇灌于宝座的整个表面，营造出鲜红流淌的暴力场景。

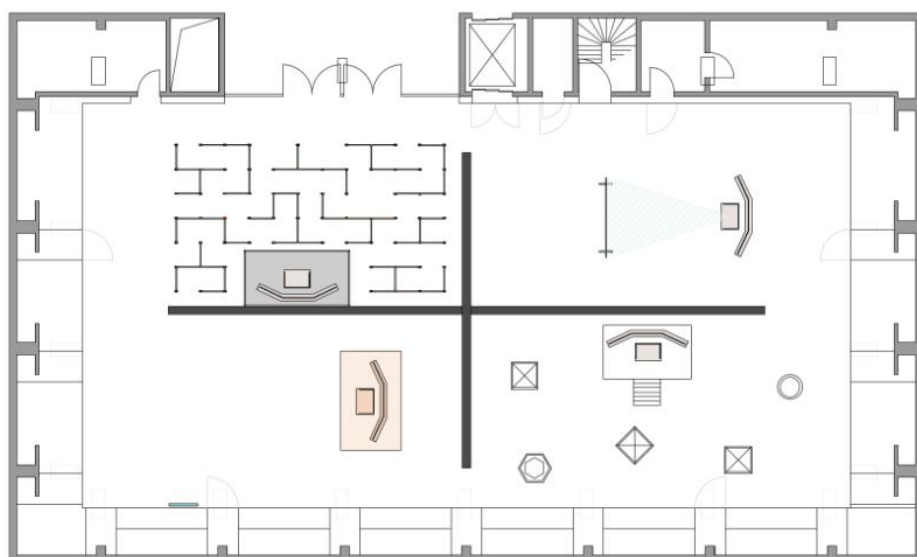


Figure 2 Layout of the “Game of Thrones” Exhibition Hall

图 2 “权力的游戏”展厅平面布局

来源：洪堡实验室达勒姆

艺术家所选择的批判性介入，似乎与洪堡实验室达勒姆启发未来策展的愿景相抵牾。当代艺术观念赋予其超越博物馆意义上的保护与修复工作、越出历史本身的自由意志，并使其得以在迅速提取器物知识精髓的基础上展开横向思考。因此，“权力的游戏”中的作品在艺术家、职业策展人与历史学家之间潜在张力的基础上，指向了对文化情境更具解构性的反思。从起点上看，该项目为四位创作者提供了保有原作形态与尺寸的模型，一方面鼓励创作者专注于器物所占据的物理空间与展厅空间之间的实验性关联，另一方面弱化了“漆器家具”的属性，而如项目名称所示，更直接地指向“权力中心”的象征意涵。与此同时，艺术家对权力中心情境的解构也各不相同。以最具舞台感的作品《迷宫》为例，Grcic 挪用并变形了宝座的原初语境——中国木构宫殿建筑群的嵌套结构，转而以现代机构常用于组织排队的工业钢管构筑出一座极简主义迷宫，邀请观众步入其中走完这条受阻的路径，从而在提供“对公共场所尤其是博物馆陈设之指涉”的同时讽刺宫殿的等级结构，形成了针对博物馆权力本身的批判话语。

从宫殿建筑复原的起点，到对器物及其情境的解构，宝座与屏风围绕模型展开了多个维度的对话与反思。人类学家 Edwards 借用本雅明的“翻译”观来解释博物馆与当代艺术家之间的跨界合作：为了忠实地呈现原作，译者必须离开原作，在原作之外的某物中寻求实现。因此在一定程度上，意义存在于原作与译作之间的空隙之中。既然在西方博物馆中复原一座中国宫殿难以令人信服，那么当艺术创作“拉开距离”的特性把器物的文化语境翻译为多样的、抽象的、多感官的场景体验时，博物馆对物质属性的呈现便得以超越静态的历史切片，引导公众进入更为广阔的阐释空间，在物与人之间更为复杂的结构性关联中判定作品的历史意义，并共同参与对当代社会议题的探讨。因此，正如策展人 Angela Rosenberg 所论，该项目清晰地表明了自身的任务，即考察博物馆中场景化阐释的潜力，并提出观看博物馆藏品的替代性方式。尽管它并未直接为洪堡论坛提供形式上的参照，这一项目最终仍向尚处设计阶段的这座新生博物馆抛出了方法论上的挑战：博物馆能否在宫殿建筑的复原与艺术作品的解构之间找到一条可行的翻译策略。

三、在建构与解构之间：“王澍厅”中的跨文化陈列

如前所述,“权力的游戏”与此后洪堡实验室达勒姆的诸多项目一样,重新审视了当代艺术与策展之间的逻辑相通与相异之处。一方面,由于艺术表达方式高度自由且高度个人化,实验室最终的具体成果在洪堡论坛实际策展工作中显示出显著的衔接障碍。另一方面,就叙事话语的建构而言,当代博物馆作为永恒真理创造者的乌托邦幻象早已破灭。展览的存在更像是哲学家 Simon Critchely 所说的伦理张力的形式化;由于展览中诸种要求彼此失衡,每一场展览都是一部激活无限诉求却又无法完全满足这些诉求的伦理装置。因此,正如 Alfred Barr 所强调的,策展人的职责在于以负责任的方式提供藏品叙事的特定版本,从而“发起并参与富于激发性的讨论”。此外,为吸引观众主动参与讨论,博物馆在空间设计上还应提供某种体验与知识的感性统一。Brückner 和 Greci 直接以 Richard Wagner 的“总体艺术作品”概念作类比,指出当前展览转型的一个重要趋势,是营造同时容纳观众互动的整体性舞台,带来“超越复杂内容或外语障碍的接近与接受的可能”,并使观众把博物馆及其多元藏品判断为“与我相关”。

作为洪堡论坛筹备期所采用的探索手段之一,“权力的游戏”最终促成了宫殿复原初始方案的改变,而舞台设计作为营造“总体艺术作品”之关键路径的意义也得到了进一步确认。因此,亚洲艺术博物馆馆长 Klaas Ruitenbeek 专程前往杭州,邀请中国建筑师、首位获普利兹克奖的中国人王澍完成该展厅的舞台设计,展厅也因此以这位艺术家之名重新命名。在洪堡论坛的常设展厅中,这间 559 平方米的展厅是唯一并非由 RAA 设计的空间,并在洪堡论坛官网上被标注为“必看”。它的魅力不仅来自包括康熙宝座在内的丰富中国展品,也来自悬于展厅上方那面巨大而平缓倾斜、清晰袒露其结构形态的木质屋顶(图 3);柜体、地面、墙面等室内构件亦与屋顶相呼应,形成审美感知上的统一。这一屋顶是王澍所发展并频繁使用的结构。其形态明显借鉴自中国传统屋顶,但传统建筑中承重的梁柱已被 1300 个细小而破碎的构件所取代,构件之间以榫卯结合斜撑的方式相接,并使用了 1500 个螺栓节点。其视觉效果近似于传统建筑中极富装饰性的斗拱,由此展现出以小构件形成大跨度的结构效果。



Figure 3 The Wang Shu Room

图 3 王澍厅

来源: 洪堡论坛

邀请来源社区参与,并把在地传统与当代艺术语言恰当结合,是从洪堡实验室达勒姆到洪堡论坛一以贯之的跨文化呈现策略。这既体现出对在地民众自我表征力量的充分尊重,也拆解了非西方/西方文化之间传统/现代的二元对立。与纯粹的艺术家相比,建筑师更擅长在当代艺术的自由阐释与空间的功能需求之间取得平衡。

中国美术学院建筑艺术学院院长王澍长期追求“重建中国当代本土建筑”的目标，其对传统建筑的思考并非出于“民族主义的空洞象征”，而是深深植根于民族的文化脉络，并与当代建筑的设计理念相契合，为文化传统创造出恒久的生命力。因此，他的设计路径往往表现为在把握中国美学精神与当代建筑观念的基础上对传统建筑的重组。

“王澍厅”的设计恰恰在建构与解构之间，为营造宝座的语境找到了自己的具体方案。首先，与倾向于强调立面的西方建筑不同，中国传统建筑高度重视屋顶。一方面，王澍凸显了以木材这一自然材料构筑屋顶并袒露其结构的传统哲学基础与美学意趣，把中国传统匠人以小材料创造大空间的技艺与精神付诸实践。另一方面，工业材料的创新使用连同细小的构件改变了传统受力方式所形成的原有结构特征，营造出鲜明的现代美学。正如普利兹克奖评审团主席 Palumbo 所言：“王澍的作品能够超越（关于建筑应扎根传统还是只应面向未来的）争论，创造出一种既超越时间、深植于其语境，同时又具有普遍性的建筑。”他的努力使不具备相关文化背景的参观者也能在展厅中感知审美精神，并通过沉浸式体验参与文化之间的对话。

其次，从布局来看，宝座位于展厅中轴线上，以独立的基座与背墙同其他藏品相区隔，并朝向南墙。然而屋顶装置的中轴线与宝座错开 90 度，凸显出建筑师对观众视线与屋顶装置朝向之间审美关系的思考。因此，这件艺术装置主要作为一种特定的文化符号为观众提供空间体验，正如其当代性的扭转形态所示，而非对原初场景空间结构的某种复原。为弥补艺术翻译“拉开距离”的属性，说明牌上还附有一张紫禁城乾清宫皇帝宝座的简单照片，观者由此得以简要了解现实中“宝座间”的陈设以及宝座与建筑之间的场景关联。

王澍的场景并非展厅中唯一的当代艺术。宝座正对面是一幅由清代宫廷画家丁观鹏所绘的大型壁画《说法图》，原藏于民族学博物馆。其宫廷艺术的门类属性与宗教题材的描绘均与宝座相一致。此外，作为 18 世纪最大的中国绘画之一，这幅同样脱离了其原初建筑——西苑万善殿——的壁画，与宝座共同占据展厅叙事的焦点位置，并同样对屋顶装置呈现出明显的情境依赖，这反过来又支撑起屋顶装置与展厅内陶瓷、山水与竹画、铜版画等其余藏品之间的语境关联。为防止光照对作品造成损害，该壁画每日仅偶尔展出；有时则代之以中国艺术家林海钟创作的影像作品，其余时间则在幕布上投映壁画的照片——这种方式仿佛重演了“权力的游戏”中宝座模型的角色，并持续促成传统艺术与新媒体技术之间的互动。

宝座之后是自达勒姆迁来的装置作品《茶室》。其创作者是中国当代艺术家艾未未，其创作立场在学界存在不同解读。作品由大量压制普洱茶砖的立方体与棱柱构成一座“房屋”，地面则以茶叶铺就形成圆形的“草坪”。作品风格具有鲜明的极简主义特征，这是在西方语境中展现中西贸易交流史与中国古代哲学的一种深思熟虑的方式。其平缓的坡屋顶亦与王澍的屋顶相协调。尽管创作者的身份背景各异，这些作品以其当代立场与历史责任感，为王澍对宝座场景的艺术建构与解构增添了更为独特的关联性与可信度，并构成了超越文化交流障碍的当代艺术景观。与此同时，中国艺术家的创造力与国际影响力，也在中国流失文物所隐含的屈辱历史之下，塑造出对当代中国更为强烈的感知。

正如若干学者已经指出的，如果说全球化强调文化的同质性，那么跨文化研究则高度重视差异以及弥合交流鸿沟的方式。相较于常规的陈列布置，博物馆复原宝座建筑场景的意图为这种区别建立起结构化的描述，并进一步弥合了艺术史与民族志之间跨学科的陈列差异。然而，若考虑到博物馆怀疑论者对藏品脱离其原初陈列语境的本质主义质询，这一目的又显得笨拙而低效。在此情形下，当代艺术与建筑“拉开距离”的特性，通过消解“复原”这一终极目标，为建构与解构之间的场景阐释开辟出整体而广阔的感知空间。这在某种意义上提供了正当性，并为来自不同背景的观众提供了一种从当代视角剖析历史的共享语言。正如王澍在访谈中所言，最重要的是让参观者对展览产生感觉，并帮助他们跨越新旧世界之间的障碍。跨文化展览不仅意味着不同传统

之间的碰撞与交流，也能够提供一个在历史与当下的交汇处把握民族国家不同面向的契机。来自当代艺术的诗性介入可以植根于文化传统，并在史学与地理的多元坐标之间移动的同时，容纳来自多重视角的伦理张力，为跨文化的互动与调解创造出流动而多样的认知路径。

四、结论

作为文化上的游牧者，艺术家常被认为在跨学科与跨文化的对话中占据一种元位置，一如哲学家。由于足够超脱且擅长抽象，他们似乎尤其能够抵御地域原教旨主义。洪堡论坛选择了怀抱“重建中国当代本土建筑”之梦并已确立起深厚国际声誉的王澍，来创作一件能够为展厅叙事建立感知与认知统一、并在公众与康熙宝座之间建立语境联结的艺术装置，在该馆多元的当代艺术项目中显示出独特的价值。然而不容忽视的是，在当代艺术高可见度所带来的感知优先性之下，博物馆似乎也掩盖了宝座来源研究的不足——从达勒姆的常规陈列、洪堡实验室达勒姆的展览与研讨，直至洪堡论坛，关于宝座制作、使用、流转等整个生命周期的准确信息呈现始终被削弱。这一问题的严重性，在该馆诸多殖民遗产研究中表现得更为触目。如何真正转变理解世界的方式，仍是身处争议之中的洪堡论坛持续求索的课题。

参考文献

- [1] Ames M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press, 1992.
- [2] Blasi J. *Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende*. Bielefeld: transcript, 2019.
- [3] Hernández-Navarro M. The curator's demands: Towards an ethics of commitment. *Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*, 2010, 2: 5-12.
- [4] 邵亦杨. 跨文化——世界艺术史研究的新坐标——第32届世界艺术史大会综述. *美术观察*, 2008, 4: 121-125.
- [5] 田家青. *清代家具*. 北京: 文物出版社, 2012.
- [6] Trilling D. Has the Humboldt Forum got it horribly wrong? *Apollo Magazine*, 2022, 6: 1-8.
- [7] 徐婉玲. 展览叙事与文化建构之间——伦敦中国艺术国际展览会. *紫禁城*, 2021, 10: 14-37.
- [8] 张路. 展览、旅行与中国艺术书写: 以1935年伦敦中国艺术国际展览会为中心的中西方文化交流与国家形象塑造. *湖北美术学院学报*, 2024(2): 33-47.