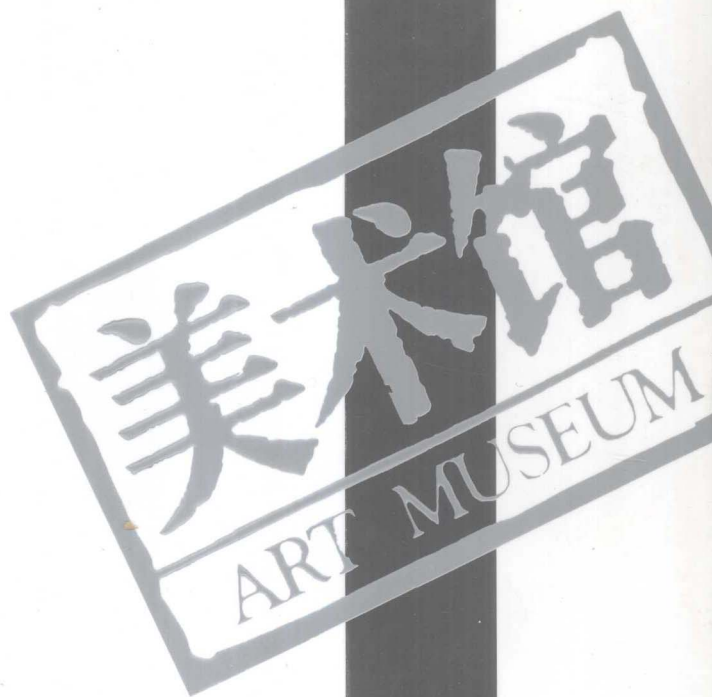




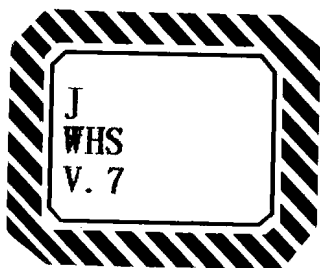
美术馆
总第七期

XI'AN NORMAL UNIVERSITY PRESS
西师范大学出版社

美术馆

ART MUSEUM

美术馆
总第七期



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

美术馆总第七期/王璜生 主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2006. 3

ISBN 7 - 5633 - 5924 - 9

I. 美... II. 王... III. 艺术—丛刊 IV. J-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 112245 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市育才路 15 号 邮政编码: 541004)
网址: <http://www.bbtpress.cn>

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

山东人民印刷厂印刷

(山东省泰安市灵山大街东首 邮政编码: 271000)

开本: 787mm × 1 092mm 1/16

印张: 20 字数: 310 千字

2006 年 3 月第 1 版 2006 年 3 月第 1 次印刷

定价: 36.00 元

如果发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

卷首语

由广东美术馆主办的“2005 广州国际摄影双年展”的主题是“城市·重视”，研讨会则聚焦于“社会变动与视觉再现”的主题，希望通过包括社会学、美学、文学、艺术史学、文化人类学、艺术表现等不同学科与领域的各个角度来探讨都市摄影与社会变动之间的种种复杂关系。我在会议上的发言谈到，都市摄影的社会性功能是不言而喻的，问题在于对这种功能所涉及的种种复杂的意识形态观念、权力意识、差序格局等方面的研究却远未足够，都市摄影——尤其是当代中国都市摄影的社会学与政治学研究仍有许多问题值得思考。在本期的《策展前沿》栏目中，我们选发了一组围绕着摄影、视觉文化与都市问题进行多学科研究的文章，就是为了要引起学者们的关注与兴趣，使大家一起来把中国都市化进程中的视觉图像问题的研究向前推进。顾铮先生的论文中说到，摄影的这种“光学无意识”的视觉特性，使得它被赋予了关注现代都市社会的“结构与细胞组织”，记录错综复杂的空间与密集粘连的人际关系，观察人与周遭环境的相互关系，再现由堆积了无数细节与形象所营造起来的都市空间中的丰富信息等各种要求。我想对于都市摄影的研究也应该有这样多重的意识，都市摄影研究因之可以成为当代“中国研究”中的重要方面。

本期《开放的学科》栏目中的两篇长文分别从资本主义起源和无产阶级革命文艺的角度论述了不同论域中的现代性建构问题，恰好是在两大意识形态论域中对现代性问题的累积和裂变所作的知识言述和价值分析。在我看来两者之间具有某种深刻的内在关联，如中国革命文艺中的阶级意识与斗争意识的发生、演变正是受以怨恨论为核心的现代性伦理所支配。可以说，本刊一直关注从现代性问题的论域出发研究中西方近代以降思想文化和艺术层面上的专业课题，我们期待有更多的学者在这方面有所言说、惠赐新作。

美术馆在历史上的起源及发展过程中包含有极其复杂多样的涉及思想史、文化史、学术史以及社会史等领域的问题，尤其是在当代文化中，美术馆的存在方式和意义已经成为

人类体验和历史书写的重要方式。斯蒂芬·巴恩和瓦尔特·格拉斯肯普的论文都重点论述了美术馆作为心灵体验与历史书写的权力性质及其现实作用,它们对于认识和理解美术馆在当代文化建设中的作用有着很丰富多样的启发意义。

在《馆藏研究》栏目中过去常见的只是对馆内藏品的具体研究,对于何谓“收藏”、何谓“藏品”等概念难得进行观念史的清理、分析。本期李军先生的论文通过对古今收藏历史进行观念史的追踪,把关于“收藏”的观念问题的探索引向对于人性深度的人类学考察,这是很值得推荐给读者的。事实上,“馆藏”的问题还涉及到极其广阔的论域,如馆藏研究中的公共性问题、赞助机制问题、资源共享问题等等,都是我们期望得到关注和讨论的论题。

由于种种原因,本期的出版延误了很长时间,这是必须向读者致歉的。但愿它所带来的思维的乐趣能够弥补延宕的缺失,而我们自己当然会更奋发和更有效地工作着。

李公明

2005年5月7日

C O N T E N T S 目 录

当代文化中的美术馆 Art Museums in Contemporary Culture

艺术史与博物馆/[英]斯蒂芬·巴恩 常宁生译 | 3

Art History and Museums/Stephen Bann Translated by Chang Ningsheng

论文献展与艺术史之缔造/沃尔特·格拉斯坝普 梁超译 | 24

For example, documenta, or, how is art history produced?

Walter Grasskamp Translated by Liang Chao

现状与展望——浅论国内外美术馆的发展问题/周飞强 | 35

Current Conditions and Expectations— Brief Discussion over the Development of

National and Oversea's Museums/Zhou Feiqiang

美术馆展墙色调与绘画作品展示关系/丁宗江 | 44

Exhibit Relationship of Museum Wall's Color Hues and Art Works/Ding Zongjiang

开放的学科 A Subject of Open Nature

现代资本主义起源的三种理论/汪民安 | 55

Three Theories on the Origins of Modern Capitalism/Wang Min'an

革命文艺:在文化实验与政治工具之间/单世联 | 75

Revolutionary Culture and Art; Between Cultural Experimentation and

Political Instrument/Shan Shilian

101 | 活的“文化”与死的“遗产”/流 马

Existing“Cultures”and Deceased“Inheritance”/Liu Ma

112 | 现代心理学的艺术心理研究一瞥/许春阳

A Glimpse at Study on Artistic Psychology in Modern Psychology/Xu Chunyang

125 | 理性绘画与‘85 美术运动/舒 群

Rational Painting and Art Movement in 1985/Shu Qun

策展前沿 The Latest News of Exhibition - Planning

143 | 当代的媒介/代德尔·斯坦因·格瑞本 史亭玉译

The Medium of the Moment/Deidre Stein Greben Translated by Shi Tingyu

150 | 城市中国:可见的与不可见的/顾 铮

Urbanization in China: The Visible and the Invisible/Gu Zheng

174 | 城市镜像:一种物质—视觉—心理相互置换的过程/杨小彦

Mirror of the City: A Process of Interchange of Material, Vision and Psychology/Yang Xiao
Yan

186 | 中国人的城市化/陈映芳

Urbanization in China/Chen Ying fang

191 | 中国语境下的城市及其“原罪”/吕新雨

Cities and Their“Original Sin”in the Language Environment of China/Lu Xinyu

196 | 摄影与城市的关系——在“2005 广州国际摄影双年展”学术研讨会上的发言/陈丹青

Relations of Photography and City—Speech at“2005 Guangzhou International Photo Biennial”Semi-
nar/Chen Danqing

199 | 影像之外,城市之中:对“2005 广州国际摄影双年展”的一些思考/孙善春

Beyond Images, Within Cities:Some Thoughts towards“2005 Guangzhou International Pho-
to Biennial”/Sun Shanchun

215 | 视觉“互文”、身体想像和观看的政治——丁玲的《梦珂》与“后五四”的都市图景/罗 岗

Visual“Intertextuality”, Bodily Imagination and Politics of Watching—Ding Ling’s
Mengke and Post-May 4th Movement Urban Scenes/Luo Gang

227 | 摄影·广东——自 1839 年以来的回顾/蔡 涛

Photography · Guangdong—Retrospect since 1839/Cai Tao

馆藏研究 Research of Museum Collections

“收藏”的观念/李 军 | 245

Concepts of “Collection”/Li Jun

沿溪岸而行——一场围绕《溪岸图》的讨论/李若晴 | 269

Walking along the Creek—Discussion about *Riverbank*/Li Ruqing

书林中的多元视角 A Polycentric Review of the Books

“子承父业”还是“弑父”？

——诺曼·布列逊的《传统与欲望：从大卫到德拉克罗瓦》/林承琳 | 281

“Inheritance” or “Patricide”？ —Norman Bryson’s *Tradition and Desire*：

From David to Delacroix/Lin Chenglin

“唤醒中国”的政治与艺术/胡 斌 | 286

Politics and Arts that “Awoke China”/Hu Bin

附录：美术馆信息库（2004 年 1 月至 6 月） | 296

A Collection of Art Museum Information (January – June 2004)

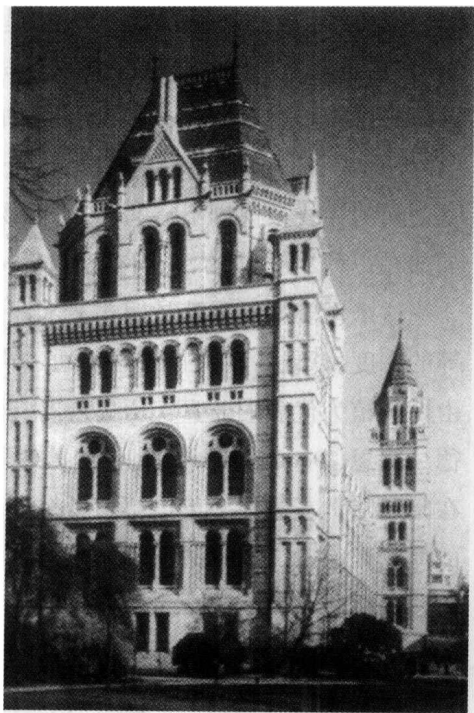
当代文化中的美术馆 | Art Museums in
Contemporary Culture

艺术史与博物馆

[英]斯蒂芬·巴恩 常宁生 译

博物馆的普及与流行是目前最引人注目的现象之一。的确,统计数据表明参观博物馆的人数已经开始赶上出入娱乐和休闲场所(电影院和体育馆)人数的总量。1994年英国新闻界报道了一个令人震惊的现象:共有一亿一千万(110 Mil-

lion)人参观了博物馆和美术馆,这个数字无疑是超过了看电影和足球赛的观众人数的总和。^①回想过去似乎有点奇怪,大约也就在半个世纪之前法国作家莱昂—保罗·法尔格(Leon—Paul Fargue)曾对一窝蜂涌入“弥漫着汗味的电影院”充当“平庸演员干巴巴的语言”所取得的巨大胜利的见证者的那些人大加嘲讽,相反他却对自然史博物馆内孤独的欣赏者大加赞赏:“我本人和少数一些人继续留在那里,我们在巨大的古生物梁龙(Diplodocus)面前尽情地遐想着……大量新鲜氧气,这些氧气使他膨胀得像一艘齐柏林飞艇。”^②



自然史博物馆,英国伦敦,1868—1880年。

到了20世纪末,假如电影院已经变成了个人作白日梦的场所,而博物馆却越来越明

① 伦敦《独立报》(*The Independent*),1995年1月2日,12页。

② 莱昂—保罗·法尔格,《巴黎的步行者》,巴黎:伽利马尔,1982年,119页(译者的翻译)。

确地把自己界定为为大型观光活动提供服务的机构,那的确是一个非常离奇的大颠倒。然而,这显然就是文化批评家们极力向我们陈述那种大颠倒,这些文化批评家们企图对这种博物馆体验的性质做出解释。例如,翁贝托·艾柯(Umberto Eco)认为博物馆是一种“极度真实”的表现形式:在美国,无论如何“想像力所需要”的环境和条件是,“游戏与幻觉之间的界线是模糊不清的,艺术博物馆由于新奇百怪的展览而变得污秽不堪,而不实之词却在一种‘充分’的,恐怖空间(Horror Vacui)的场合中得到了欣赏”^①。

这毫无疑问几乎就是旧式艺术评论家评价新式体验活动时所体现出来的一种高人一等的态度。不过,新式批评家们通过声称旧式批评家们在某种更大程度上已经不再抵抗由博物馆为代表的非真实历史观的支配地位来回敬这一指责。当澳大利亚社会学家唐纳德·霍恩(Donald Horne)将他的著作取名为《伟大的博物馆》(*The Great Museum*)时,他是在暗示欧洲在整体上已经不再抵抗一种受大众旅游业的推动,但实质上是根据谋求私利的博物馆业的需求来决定的历史观:“随着旅游业的发展,参观博物馆的人数激增。各类博物馆回应了我们想要重新发现某件往事的要求。它们通过为人们提供一部历史的方法满足了我们的这一需求:一部反映那些经营和拥有这些博物馆的人认为应该优先研究和解决的问题的历史。”^②若企图调解着迷于历史作为奇观的虚假本质的旧式批评家与在欧洲大门口制定同样批评标准的新式批评家之间的这场争论的话,那将是毫无意义的。但问题却不可避免地产生了:如果这些名曰博物馆的社会机构如同吞噬历史并以适当加工过的形式出现的巨大怪物一样,那么生产出它们的历史又是怎样的呢?我们能否使一种严格意义上的博物馆历史摆脱这种据说是由博物馆扶植和培育出来的历史的极度真实?艺术史是否由于它的历史以及它解决这一极其敏感的任务而被特别赋予了某种内在的能力?

本文的重点就是要对这些问题做肯定的回答。但是,我们首先要勇敢地面对一个具体的编史方面的热点问题,因为它支配和制约着其他问题。这是艺术史自身用组织形式拥有权益的热点问题,而博物馆,特别是艺术博物馆已经使这种组织形式具

① 翁贝托·艾柯:《旅行在超现实中》(*Travels in Hyper-Reality*),伦敦:皮卡多出版社,1987年,8页。

② 唐纳德·霍恩:《伟大的博物馆:历史的重新描绘》(*the Great Museum: the Re-Presentation of History*,伦敦,普卢托,1984年)封底。我详细论述了这本书的论点,并在我的论文《论生活在一个崭新的国家》(本文被收进由彼得·韦尔戈主编的《新博物馆学》,伦敦:Reaktion,1989年,99—118页)中将它与帕特里克·赖特的《论生活在一个古老的国家》(伦敦:韦索,1985年)中的想法加以比较。彼得·韦尔戈编辑的这部论文集对于博物馆的研究和批判性分析的不同方法提供了一个有益的概述。最近由马西亚·波因顿编辑的《分离的艺术:英格兰和北美的艺术机构和思想体系》(曼切斯特大学出版社,1994年)是更多地以对历史的研究为基础的文集,它明显地补充了彼得·韦尔戈的《新博物馆学》。

体化。沃尔夫冈·恩斯特(Wolfgang Ernst)在考察新古典的收藏馆变成了现代博物馆这一性质上的关键转变时期时,他已经对这一艺术史上“盲点”的意义和重要性进行了有效性的评论:

艺术史或多或少地认为,自18世纪以来在公共收藏馆陈列历史上的艺术作品已经从一种传统的相当混杂的储藏室展览风格/方式变成了一种更具有艺术史意义的范式(即以进化论的、非永久性的、风格上的发展观为依据来陈列艺术作品,以便体现出一种不断增长的历史意识),是理所当然或天经地义的事。然而,在这种对知识进行全面分类的启蒙理想与19世纪浪漫主义/历史循环论时代所形成的对艺术的一种历史认识和印象之间出现的一种认识论方面的断裂所进行的艺术编年史的表述上,存在着一个盲点:它的潜在的范式——关于艺术史发展的假设——本身已经给予、更确切地说是以为已经给予这类历史以特权,它简单地这类历史描述为一种研究的结果。^①

这里的确存在一个需要从一开始就认真对待的问题。当我们回顾博物馆的历史时,我们大约会根据概念上非常明确的两个阶段来解释这一历史,这将是不可避免的。一般说来直到18世纪末,第一个阶段有资格被称作“史前”阶段,这主要是从这一时期艺术作品的收藏和陈列好像应对的并不是根据风格、流派和分期进行收购和布展的明确原则角度来说。第二个阶段所代表的几乎是一个过于强大而不可抵抗的时期,在这一历史阶段博物馆已经形成并完善了它自身收购和布展原则,尤其是通过根据流派和分期理论规定空间分配的做法来形成和完善其自身的收购和布展原则。

这是一种绝对的区别,抑或能够找到一些例外吗?从一个阶段过渡到另一个阶段远远不是一种泾渭分明或一刀就分开的断裂,关于这一点几乎没有必要予以强调。亚历山大·勒努瓦(Alexandre Lenoir)毫无疑问是以一系列的“世纪”居室为单位对他收藏的若干纪念性雕塑作品进行分类的第一位博物馆馆长,这些雕塑作品被安置在以前的珀蒂—奥古斯坦(Petits - Augustins)修道院内,它们是由革命公会(the Revolutionary Conven-

^① 沃尔夫冈·恩斯特:《发挥作用的模式:新古典主义时期英国的博物馆学的想像力和历史话语》,载《艺术公报》75.3,1993年,481页。最近和最切题的关于在艺术史话语形成过程中德国和法国大型博物馆的作用方面的著述,尤其要参见安德鲁·麦克莱伦的《创造卢浮宫:艺术、政治和18世纪巴黎现代博物馆的起源》(剑桥:剑桥大学出版社,1994年)和亚历克西斯·约阿西米德斯、斯文·库拉、维奥拉·瓦尔森和尼古拉斯·伯诺等人编辑的《博物馆策划:艺术馆机构的历史》(Museuminszenierungen: Zur Geschichte des Institution des Kunstmuseums Die Berliner Museumslandschaft 1830—1990)(柏林:艺术出版社,1995年)。

tion) 交于他自行处理的。^① 然而, 根据王政复辟时期新政府的命令, 勒努瓦的博物馆在 1816 年已经被关闭, 此时约翰·索恩爵士 (Sir John Soane) 继续认真地研究他自己在林肯法学院运动场 (Lincoln's Inn Fields) 北侧的博物馆的历史发展, 这一研究被沃尔夫冈·恩斯特准确地形容为“无历史记载的‘新古典的’”。^② 关于亚历山大·勒努瓦根据年代顺序进行分类的博物馆已经不复存在, 而与此同时约翰·索恩爵士那座各种类别的作品异乎寻常的、“毫无时间感的”并置一处的博物馆却幸存下来这一事实, 具有很强的说服力, 它使我们想起在这一过渡时期博物馆的复杂经历。不过, 它不应该使我们无视这一事实, 那就是从长远来看勒努瓦的类型学代表着获胜的一方。

这一事实保持不变的程度及范围可以根据另一个例外的奇特性来进行衡量。当英国画家透纳在 1851 年逝世时, 他将自己的私人收藏捐献给了国家前有明确先决条件, 其中的一个条件就是他认为自己最好的两幅作品:《太阳从雾气中升起》和《迪多修建迦太基》(*Dido Building Carthage*), 应该被永久性地陈列在国家美术馆内的法国 17 世纪画家克洛德 (Claude) 的两幅绘画作品的中间。它们注定是要穿行“于海港与磨坊之间”^③。虽然在国家美术馆的这些岁月里它们的位置改变了, 但是透纳的指示却始终没有违背, 目前那两幅 17 世纪的画作和这两幅 19 世纪的画作占据着一个多边形的画廊, 它与展示克洛德绘画作品的展厅只是一墙之隔, 但是与陈列透纳其他藏品的地方却相隔很远, 这些作品是与雷诺兹、庚斯博罗、康斯泰勃以及“英国画派”中的其他杰出画家的作品陈列在同一个展厅的。



博物馆秩序的这一不同寻常的 (虽然不是很严重的)

英国伦敦国家画廊正门

① 关于对这一具有创新精神的博物馆的一则最新综合报道, 请参见弗朗西斯·哈斯克尔的《历史及其图像: 艺术和对往事的阐释》, 纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1993 年, 第 9 章。

② 沃尔夫冈·恩斯特:《发挥作用的模式》, 481 页。

③ 引自伦敦国家画廊展示板上的透纳遗嘱摘录 (北翼, 15 画廊)。虽然这几乎没有被描绘成一种嘲弄传统习俗的气度, 但是它毫无疑问是具有扰乱另外不可改变的根据历史分期和流派进行分类的功效和作用。马克·奇塔姆 (Mark Cheetham) 向我提议说, 这样的功效同汤姆斯·斯特拉斯的照片的功效和作用相类似, 它们使当代博物馆特性的象征牢牢地建立“以史实为依据的”收藏这一语境之上。斯特拉斯的一幅照片被选为一篇合作文章的插图, 在这篇文章里我尝试着详细说明在博物馆参观方面各种各样偶然发生的, 或者反常的经验。参见威廉·艾伦和斯蒂芬·巴恩合作的论文《一种博物馆话语的碎片》, 《艺术与博物馆学刊》(*Kunst & Museum Journal* 2, 6, 1991: 1—6)。

破坏,其目的仅仅是为了满足一个伟大画家的意愿,这很可能是一个孤立的例子。但是它使得我们能够更加精确地判断出,根据年代顺序进行分类的博物馆规范秩序(通常是国别的“流派”)在多大程度上考虑和赞成艺术史家的观点和方法。当然,这里并非指透纳的作品与他仰慕的一位17世纪画家的作品并置在一起。所有的艺术史家无论如何都不会想到要无视透纳作品的这一至关重要的方面。然而,关键是艺术史提供了一个母体,这个母体实质上是历史循环论。更确切地说就是,考虑到一些独特的美术馆为了造成最小的突如其来的编史上的改变而接二连三地受到整顿,它提出对受制于时期和时代因素的艺术作品进行一种全面地分类和安排。这就是说,假定由于意大利原始主义绘画与荷兰风俗画极为接近,就有可能使观众迷失方向。

更有甚者,这种艺术—历史方法把一种更加规范的分类型添加到这一按照年代顺序排列的结果上,它所感兴趣的是流派分类。这意味着,一件创作于18世纪初的德国绘画作品更适合于同另一件18世纪末的德国绘画作品,而不是与在时间上更接近于它的一件法国绘画作品挂在一起。近年来,博物馆馆长们确实已经开始对这一规范的有效性提出质疑,并着手做出适当的改变。例如,伦敦国家美术馆新建的塞恩斯伯里翼廊(Sainsbury Wing)就是把有北方地区特征的“荷兰”画派的代表作品与那些法国及意大利的代表作品陈列在同一个空间。显而易见的是,根据流派进行分类需要将某个时间段(几乎很少是低于一个世纪)的国家级代表作品全部集中起来,这就必然在某种程度上使这种按照年代顺序陈列作品的原则无效。但是,除了神经病患者没有人会提出这样一种博物馆组织形式,即在不考虑艺术作品的其他特性的情况下,坚持按照严格的年代顺序来排列它们。

在挑选艺术博物馆的范例来证明博物馆与艺术史之间的联姻这一过程中,我所选择的理所当然是最显著、最合乎事实的例子。显而易见,自然史博物馆反映了一种完全不同的按照时代顺序陈列展品的进位制,这种进位制提供了其自身不循常规的或平行分类的可能性(例如牛津博物馆就是这样,它主要是根据类型或种类来陈列人工制品的,而不是以综合分组的方式展示来自某个特定地区的所有人工制品)。^①不过,由于本文明确关注的是艺术史和它在性质上与博物馆学相似之处,所以我将继续集中力量讨论那个“盲点”问题:即艺术史家具有将那种陈列方式明确写成博物馆最具权威性状态的危险,而那种陈

^① 关于人种志博物馆“类型学布展与地理学体系”之间重要的区别和差异,请参见尼利亚·迪亚斯的《观看作品:记忆,19世纪人种志展览的启发》,该文被选入由乔治·罗伯逊、梅林达·马什、丽莎·蒂克纳、约恩·伯德、巴里·柯蒂斯和蒂姆·帕特南等人编写的文集《旅行者的故事:家乡和背井离乡的故事》,伦敦:劳特利奇,1994年,164—174页。

列方式一直是取决于艺术史作为一个自觉学科(Self-Conscious Discipline)的形成、发展和成熟。

可供选择的方法是什么呢?难道这样的结论——“偏离常规”的博物馆学现象完全应该被视作对19世纪得以确立的一种规范的偏离和违背——真的是不可避免,还是(如同约翰·索恩爵士的博物馆)它们在相同的文化中产生发展或是属于收藏和陈列人工制品方式的漫长的史前?代之以直接回答这一疑问,我打算在这里列举出艺术史家通过些许关心和思考便可以避免陷入使所有这些各不相同的表现形式与同一理想联系起来这一困境之中的某些方式和途径。如果这要求艺术史家要在某种严格意义上成为一个文化历史学家,或是真的要成为一个所谓“文化诗学”的实践者,那么这就是因为注意力的中心日趋清晰所需要付出的一个小小的代价。

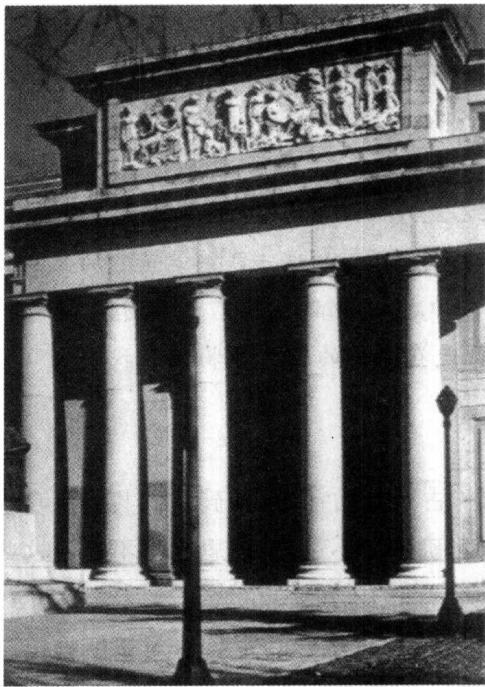
二

我要提出的第一点就是博物馆的“起源”这一令人头痛的问题。虽然这里采纳了(下面还将做进一步的讨论)博物馆是19世纪的产物这一说法,但是我们无法避免这一点:博物馆这一术语的词源把我们引向了(所有西方文化的主要机构均属于这种情况)古代世界。一般意义上的视觉艺术史也不例外,由于对古典时期的不完整和不全面的了解和认识,使得我们不可能肯定地说出最早被冠以“博物馆”这一术语的那些机构组织的作用和角色。然而,毋庸置疑的是,当代历史学的主要兴趣显而易见是由于证据的这种不确定性和难以理解所导致的。根据老菲洛斯特拉托斯(the Elder Philostratus)的名著《想像》(*Imagines*),这一词形变化的现象很可能就是企图重建公元3世纪罗马画馆的尝试,老菲洛斯特拉托斯关于具体绘画作品的描述有意识地涉及到这个画馆。诺曼·布赖森(Norman Bryson)令人信服地证明其中一个最具抱负的重建尝试(这项重建计划是由德国逃亡学者卡尔·莱曼在1941年付诸实践的),不应该被理解为是一项公正的、不偏不倚的事业,而是应该被理解为一种企图捍卫“一个陷入重围的文化论题”的尝试。^①换言之,卡尔·莱曼将古代模棱两可的文本变成了“庞大、稳定的建筑物”的固体存在这一非凡创造力,正是他自己为作为一个因欧洲爆发战争而流亡美国的艺术史家的身份寻找某种意义的背景而无法遏制的需求。

^① 诺曼·布赖森的《菲洛斯特拉托斯与虚构的博物馆》,该文被选入由西蒙·戈德希尔和罗宾·奥斯本主编的文集《古希腊文化中的艺术与文本》,剑桥大学出版社,1994年,278页。

在这一范例中存有一种名副其实的同情。然而,它将会使我们警惕艺术史研究所特有的一种麻烦和问题,尤其是对博物馆历史的研究而言,这一麻烦就是任何关于起源的研究都会面临过分考虑当代主题的文化需求的危险。艺术史,尤其是在以帕诺夫斯基(Panofsky)和莱曼这样的艺术史家为代表的占统治地位的非单一的德国艺术史,其本身就是由于历史的压力而形成的。这种历史的压力使得理想这样的梦幻在当今世界的文化生产的刻板僵硬的环境中简直是太需要了。

如果我们在中世纪和近代初期寻找博物馆以前的发展背景,那么我们会遇到一种形式不同的麻烦问题。在某种程度上,这一问题可以通过采取由最近一篇论文的标题所暗示的方法来解决,这篇论文的标题是《从宝藏室到博物馆:奥地利哈布斯堡王朝的收藏品》。正如托马斯·考夫曼(Thomas DaCosta Kaufmann)所坚持认为的那样(他的这一态



西班牙马德里普拉多美术馆正门

度是具有说服力的),关于“宝藏室”这一尚无定型的概念与中世纪后期的某个大统治者相关联,逐渐地产生出一种更加具体的表现形式,因为那时富人的宝藏室/储藏室不再继续处于一种秘密状态,而是出于炫耀的目的而进行公开展示。^① 皇帝鲁道夫二世的艺术储藏室(Kunstkammer)从16世纪80年代开始在布拉格他的宫殿内创建,在整个欧洲文艺复兴时期它代表着供人参观的最精致和最丰富的艺术品收藏地。另外,它与维也纳作为一个重要的博物馆中心及其艺术史博物馆(创建于19世纪70年代)的最后形成有着一种直接的连续性(密切关系)。早在玛丽娅·特里萨(Maria Theresa)统治时期的18世纪中叶,来自哈布斯堡王朝收藏馆的作品“逐渐更多被欣赏的就已经是它们历史上的

① 参见托马斯·达科斯塔·考夫曼的论文《从宝藏室到博物馆:奥地利哈布斯堡王朝的收藏品》,该文被收入由约翰·埃尔斯纳和罗杰·卡迪纳尔主编的文集《收藏文化》,伦敦:Reaction,1994年,137—145页。这本论文集收录了一系列与博物馆研究有关的、具有实际价值的论文,其中包括米克·巴尔的《表露心迹的物品:关于收藏的一种叙事性视角》(97—115页),这篇论文对苏珊·皮尔斯的《博物馆、物品和收藏品:一种文化研究》(莱斯特:莱斯特大学出版社,1992年)提出了一种尖锐的批评。