

策展简史

A Brief History of Curating

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特

(Hans Ulrich Obrist) 著

任西娜 尹晟 译

策展简史

A Brief History of Curating

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特

(Hans Ulrich Obrist) 著

任西娜 尹晟 译

图书在版编目 (CIP) 数据

策展简史/ (瑞士) 奥布里斯特著; 任西娜, 尹晟译.

—北京: 金城出版社, 2012. 11

书名原文: A brief history of curating

ISBN 978-7-5155-0609-8

I. ①策… II. ①奥…②任…③尹… III. ①艺术—展览会—策划—文集

IV. ①G245-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第227710号

Copyright©2013 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归金城出版社所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*

©2009 JRP|Ringier Kunstverlag and Les Presses du réel, Zurich

2009, ISBN: 978-3-905829-55-6

策展简史

作 者 [瑞士] 奥布里斯特

译 者 任西娜 尹 晟

责任编辑 雷燕青

开 本 720毫米×960毫米 1/32

印 张 12.5

字 数 180千字

版 次 2013年1月第1版 2013年1月第1次印刷

印 刷 北京蓝迪彩色印务有限公司

书 号 ISBN 978-7-5155-0609-8

定 价 48.00元

出版发行 金城出版社北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013

发 行 部 (010) 84254364

编 辑 部 (010) 84250838

总 编 室 (010) 64228516

网 址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

序

克里斯托夫·舍里 (Christophe Cherix)

汉斯·乌尔里希·奥布里斯特曾向费城艺术博物馆 (Philadelphia Museum of Art) 前馆长安妮·德·哈农库特提问：“如今的博物馆多了几分流行，少了几分实验性。面对这种状况，你会给一个刚刚涉足其间的年轻策展人什么样的建议？”哈农库特不无钦佩地回忆起吉尔伯特与乔治 (Gilbert & George) 对艺术的著名献辞：“我的建议跟他们差不多，就是观看、观看、观看、再观看，因为没有什么可以代替观看……我不想借用马塞尔·杜尚 (Marcel Duchamp) 的术语‘视网膜艺术’ (retinal art)，我不是这个意思，我是指通过观看和艺术在一起。吉尔伯特与乔治一语中的，‘相伴艺术，足矣’。”

人们如何与艺术在一起？换句话说，在这个充斥着各种话语和结构的社会中，受其影响的人们如何体验艺术？

吉尔伯特与乔治的答案将艺术奉若神明：“啊，艺术！你从何而来？谁孕育了你这灵性的存在？你为何人而生：意志薄弱、精神空虚者还是丧失灵魂的迷途者？你是大自然的鬼斧神工还是雄心勃勃之人的巧夺天工之作？你来自于艺术世家吗？每位艺术家似乎都有迹可循，我们从未见过少年俊杰。成为一名艺术家意味着重生，抑或只是一种生活状态？”¹“人性雕塑师”不无幽默地说：艺术不需要仲裁，因为艺术家至高无上，策展人和博物馆都不得横加阻碍。

如果说现代艺术评论家的形象自狄德罗（Diderot）和波德莱尔（Baudelaire）以来就已渐趋丰满，那策展人存在的原因仍尚不明确。尽管如今的策展研究蓬勃发展，但真正的方法论和明晰的理论遗产却还未建立。我们会在下面的专访中看到，策展人的角色早就在已有的艺术职业中诞生了，如博物馆馆长和艺术中心总监 [约翰内斯·克拉德斯（Johannes Cladders）、让·里尔宁或者弗朗兹·梅耶]、艺术品商人 [如赛斯·西格尔劳博

1. 吉尔伯特与乔治，《相伴艺术，足矣》（*To Be With Art is All We Ask*），引自《艺术无疆界》（*Art for All*），伦敦，1970，第3—4页。

(Seth Siegelaub)] 或者艺术评论家 [露西·利帕德 (Lucy Lippard)]。“界限是不固定的。”维尔纳·霍夫曼 (Werner Hofmann) 这样说道。他又说在他的出生地维也纳更是如此，“你会以尤利乌斯·冯·施洛塞尔 (Julius von Schlosser) 和阿洛伊斯·李格尔 (Alois Riegl) 的标准来衡量自己。”

19 世纪末和 20 世纪的艺术与艺术展览史之间有着千丝万缕的联系。按照今天的观点，20 世纪头二十年间先锋艺术取得的突出成就，可被视为是一系列共同的藏品和展览。这些艺术团体追随前辈的足迹，让越来越多的新兴艺术家充任他们自身的代言人。1972 年，伊恩·邓洛普 (Ian Dunlop) 曾说：“我们忘记了一百年前展出新作品有多难。那时候，在西方大多数国家的首都举办的年展——不管是官方的还是半官方的——都被自封正统的艺术派系垄断了，他们从工业革命之后的收藏风潮中受益，真是再惬意不过了。无论在哪个国家，这些展览都不能满足新一代艺术家的需要。年展要么分裂出新的艺术类型（比如美国），艺术家们要么以各自的方式对抗展览，比如法国印象派、新英国艺术俱乐部

(New English Art Club) 和奥地利维也纳分离派。”¹

纵观 20 世纪，展览史和现代主义精品收藏密不可分，而艺术家们在这些收藏品的创建中扮演着不可或缺的角色。弗拉迪斯洛·史特里泽敏斯基 (Wladyslaw Strzeminski)、卡塔尔齐娜·考布罗 (Katarzyna Kobro) 和亨里克·斯塔泽维斯基 (Henryk Stazewski) 合力创建了波兰罗兹 (Lodz) 的茨图基博物馆 (Muzeum Sztuki)，并于 1931 年向公众展出最早的先锋派艺术藏品。正如华特·霍普斯回忆的那样：“凯瑟琳·德赖尔 (Katherine Dreier) 是个关键人物，正是她和杜尚、曼·雷 (Man Ray) 一起创办了美国第一座现代博物馆。”不管怎样，策展人地位职业化的趋势变得显而易见。很多现代艺术博物馆的创始馆长都是策展界的先驱——从 1929 年纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 首任馆长阿尔弗雷德·巴尔 (Alfred Barr) 到 1962 年维也纳 20 世纪艺术馆 (Museum des 20. Jahrhunderts/MUMOK) 的创始人维尔纳·霍夫曼，无

1. 伊恩·邓洛普，《新的震惊：七场历史性的现代艺术展》(The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art)，美国遗产出版社 (American Heritage Press)，纽约、圣路易斯、旧金山，1972，第 8 页。

不如此。一些年后，随着哈罗德·塞曼掌管伯尔尼艺术馆（Kunsthalle Bern）和卡尼斯顿·麦克希恩（Kynaston McShine）接手犹太人博物馆（Jewish Museum）和纽约现代艺术博物馆，大多数有影响力的展览都交由职业艺术人而非艺术家组织。

在 20 世纪的漫长岁月中，“展览已经成了大多数艺术为人所知的首要渠道。近年来，不仅展览的数量和规模一日千里，同时博物馆和画廊，比如伦敦泰特现代美术馆（Tate Museum）和纽约惠特尼博物馆（Whitney Museum），也将永久馆藏作为临时展览向公众开放。展览是艺术的政治经济价值的首要交易所，意义在这里得以建构、维系乃至解构。展览（特别是当代艺术展）既是景观，又是社会历史事件和建构手段，它创建和支配了艺术的文化意蕴”。¹

过去十年间，我们已经开始深入地考察展览史，但仍有一大片处女地未曾开发——互联宣言在策展人、艺

1. 雷萨·格林伯格（Reesa Greenberg）、布鲁斯·W·弗格森（Bruce W. Ferguson）、桑迪·奈恩（Sandy Nairne），《思考策展》（*Thinking about Exhibitions*）引言，劳特里奇（Routledge）出版社，伦敦、纽约，1996，第 2 页。

术机构和艺术家之间创建的纽带。正因为这个原因，奥布里斯特的这些访谈的用意并不在于强调个别人物的突出成就——比如蓬杜·于尔丹的三联展（“巴黎—纽约”“巴黎—柏林”“巴黎—莫斯科”）、让·里尔宁的“街道：聚居的方式”（*De straat: Vorm van samenleven/The Street: Ways of Living Together*）和塞曼的“当态度变成形式：活在脑中”（*When Attitudes Become Form: Live in Your Head*）——而在于拼凑出“碎片之图”和勾勒出艺术社区内新策展实践之间的关系网络。这样一来，策展人共有的影响力就可以被追溯出来。一个个先驱的名字会为读者所熟知，比如汉诺威（Hannover）艺术博物馆（*Provinciaal Museum*）馆长亚历山大·杜尔纳（Alexander Dorner）、巴塞尔艺术馆（*Basel Kunstmuseum*）馆长阿诺德·鲁德林格（Arnold Rüdlinger）和阿姆斯特丹市立博物馆（*Stedelijk Museum*）馆长威廉·桑德伯格（Willem Sandberg）。不过，最吸引历史学家注意的还是那些鲜为人知、尚未进入这个行业集体意识的策展人。克拉德斯和里尔宁回忆了克雷菲尔德（Krefeld）市豪斯朗格博物馆（*Museum Haus Lange*）馆长保罗·文贝尔（Paul

Wember); 霍普斯提到了旧金山“现代艺术的策展先驱”麦卡吉 (Jermaine MacAgy); 安妮·德·哈农库特想起了芝加哥艺术学院 (The Art Institute of Chicago) 20 世纪艺术策展人 A·詹姆斯·施派尔 (A. James Speyer) [密斯·凡·德罗 (Mies van der Rohe) 的高足]。

梅耶曾说：“如果策展人被历史所遗忘，主要原因是他们的成就带有时代性。尽管影响很大，但过了那个时代仍会被遗忘。”然而，布鲁斯·阿尔什那 (Bruce Altshuler) 在 20 世纪 60 年代末提到的“作为创造者的策展人的崛起”¹ 不但改变了我们的展览观念，而且要求更全面地记录策展史。如果说艺术作品的表现语境总是至关重要，那 20 世纪下半叶就告诉我们：艺术品与其首展之间的联系是如此系统，以至于首展文献的缺失会将艺术家的创作意图置于被人误解的危险境地。本书中的 11 篇专访为深入拓展和研究当代艺术做出最重要的贡献，这也是原因之一。

1. 布鲁斯·阿尔什那，《展览中的前卫：20 世纪的新艺术》(*The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th century*), 纽约 Harry N. Abrams 出版公司, 1994, 第 236 页。

目 录

- 1 华特·霍普斯 (Walter Hopps)
- 41 蓬杜·于尔丹 (Pontus Hultén)
- 78 约翰内斯·克拉德斯 (Johannes Cladders)
- 98 让·里尔宁 (Jean Leering)
- 118 哈罗德·塞曼 (Harald Szeemann)
- 160 弗朗兹·梅耶 (Franz Meyer)
- 181 赛斯·西格尔劳博 (Seth Siegelaub)
- 203 维尔纳·霍夫曼 (Werner Hofmann)
- 228 瓦尔特·扎尼尼 (Walter Zanini)
- 260 安妮·德·哈农库特 (Anne d'Harnoncourt)
- 304 露西·利帕德 (Lucy Lippard)
- 373 关于将至事物的考古学
- 380 致谢

华特·霍普斯 (Walter Hopps)

1932 年生于美国加利福尼亚，2005 年逝于洛杉矶。

这篇专访 1996 年完成于得克萨斯州休斯敦 (Houston)，《艺术论坛》(Artforum) 1996 年 2 月首次刊出，题为《华特·霍普斯，霍普斯，霍普斯》。

以下是初版前言：

在卡文·托姆金斯 (Calvin Tomkins) 1991 年为《纽约客》(New Yorker) 撰写的人物传略《触摸当下》(A Touch for the Now) 中，策展人华特·霍普斯被塑造成一个特立独行的怪人。我们了解到他青睐的日程表 (黄昏开工，清晨收工) 和近乎神秘的行踪 [早在 20 世纪 70 年代担任华盛顿特区科克伦美术馆 (Corcoran Gallery) 馆长之时，他就诡异地迫使雇员制作刻有“华特·霍

普斯 20 分钟后到” 字样的小徽章]。不过，正是这种绝不妥协的完美主义（工作人员总会回想起：无论自己多么努力，霍普斯总免不了连声抱怨“不对，不对，不对”）才巩固了这位策展人反复无常的传统破坏者形象。霍普斯极富传奇色彩的反传统行为也许会让其策展成就相形见绌，但这种独立精神实在不能说与其成就毫无关联。出入博物馆界的四十年职业生涯中，霍普斯策划了 100 余场展览，向来视行政逻辑或惯例为无物。霍普斯担任国家美术收藏中心（National Collection of Fine Arts）——现名美国国家艺术博物馆（National Museum of American Art）——高级策展人时曾说，为官僚机构工作就像穿过速可眠气层般令人恹恹欲睡。现在看来，霍普斯不仅是位完美的局内人，更堪称典型的局外人。

20 世纪 50 年代初期霍普斯就读于加州大学洛杉矶分校（UCLA）时，就开办了第一个画廊：锡德尔工作室（Syndell Studio），并很快因策划新一代加州艺术家大展——“行动 1”（Action 1）与“行动 2”（Action 2）——而声名鹊起。后来，他在洛杉矶开设菲卢斯画廊（Ferus Gallery），注意到了诸如爱德华·基诺尔兹（Ed

Kienholz)、乔治·赫姆斯 (George Herms)、华莱士·柏尔曼 (Wallace Berman) 等艺术家。霍普斯在帕萨迪纳艺术馆 (Pasadena Museum of Art) 担任馆长 (1963—1967) 时, 成功策划了多个展览, 包括美国首次库特·施维特斯 (Kurt Schwitters) 回顾展、美国首次约瑟夫·康奈尔 (Joseph Cornell) 回顾展以及美国首个波普艺术展——“普通物体的新画作” (New Paintings of Common Objects), 更别提马塞尔·杜尚的首次个展了。

另一方面, 霍普斯独立策展的成就也毫不逊色。像“36个小时” (Thirty-Six Hours) 这类展览, 可以算是馆外策展的典范 (两天半展览期间, 任何一位来访者的作品都被展示出来)。如今, 霍普斯仍然扮演着多重身份: 作为休斯敦梅尼尔收藏博物馆 (Menil Collection) 策展顾问的同时, 他还担任 *Grand Street* 杂志的艺术编辑, 也正是他帮助这份期刊成为艺术家展现自我的平台。

霍普斯作为音乐经理人那种对艺术的独到见解与天资, 唯有他策划展览的才能与之相称。正如费城艺术博物馆馆长安妮·德·哈农库特所说, 他的成功源于“对艺术品特质的敏感以及不着痕迹地呈现此种特质的禀

赋”，而霍普斯本人更愿意将策展人视作尽力构筑个体音乐家之间和谐的乐队指挥。（1995年）12月接受专访的时候，他正期待着这个月在惠特尼博物馆举办的基诺尔兹回顾展。那时，霍普斯告诉我，是杜尚教会了他策展的首要准则：策展时，作品不能挡道。

汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（以下简称奥布里斯特）：20世纪50年代初期，您曾是乐队的经理和组织者，后来怎么转行去做策展人呢？

华特·霍普斯（以下简称霍普斯）：这算是同一时期做的事情。高中的时候，我组织了一个摄影社团，做了一些项目和展览。也就是那时候，我结识了沃尔特·阿伦斯伯格和露易丝·阿伦斯伯格夫妇（Walter and Louise Arensberg）。但我有一些好友确实是音乐家，20世纪40年代正是爵士乐革新的时候，能在洛杉矶附近的俱乐部见到比莉·荷莉黛（Billie Holiday）这样的传奇歌手或者查理·帕克（Charlie Parker）、迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）、迪兹·吉莱斯皮（Dizzy Gillespie）这样的乐坛新秀，确实让人激动万分。我所认识的年轻音乐家们开始尝试寻求签约和演出合约的机会，可那时候真的很难。黑人爵士乐可把家长们吓坏了，政府也如临大敌。摇滚也没有这么猛过。黑人爵士乐有一种颠覆的特点。我运气很好，结识了伟大的上低音萨克斯演奏家盖瑞·穆里根（Gerry Mulligan）。后来，一次对对碰约会又让我见到了穆里根的那位天才小号演奏者查特·贝克（Chet

Baker)。你要知道，那些家伙身处的社交圈可跟我们完全不同。我在加州大学洛杉矶分校读书时，组织一个爵士乐队的同时，还在学校附近开了一家小画廊，即锡德尔工作室。

奥布里斯特：那个时代的艺术家很少有曝光的机会。

霍普斯：没错。我年轻那会儿，纽约画派（New York School）在南加州也就展览过两次，评论家对他们还大加谴责。其中一次是包括山姆·库兹（Sam Kootz）在内的纽约画派艺术家群展“内主观主义者”（The Intrasubjectivists），那真是一次难以置信的展览！另一次是在帕萨迪纳艺术馆，我的前任约瑟夫·富尔顿（Joseph Fulton）策划的。他策划了一次美妙的展览，展出了波洛克（Pollock）和恩里科·多纳蒂（Enrico Donati）的杂糅了新美国风和些许超现实主义倾向的作品。德库宁（De Kooning）和罗斯科（Rothko）等艺术家的作品也在其中。

那时我们所能接触到的艺术评论无非就是克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）的——他自负又好