

ART MUSEUM

美术馆

ART MUSEUM

法国学者吉利奥·康博尼(Gilio Conbani)曾经这样让我觉得深究的是那些发生在博物馆和艺术品收藏事件。尽管不少博物馆具有公共的性质,但是进入博物馆的参观者大都是特殊的群体,或者说是人群中的一部分成员。因此,这些参观博物馆的人往往处于这样的意愿,即有意识地去看那些珍贵的艺术藏品,他们通常对艺术藏品也持有观察欣赏的态度。因此,进入博物馆的人们大体上应当是崇尚文化和艺术的群体,他们相信,正是,博物馆内的破坏事件却又确实地深不可测的。所以,有必要对人们的博物馆行为的认识,以寻求对策的机会。

首先,进入博物馆或从事其他文化活动的意愿,正如我们画想像的那样单纯而又复杂,它是多种的甚至相互矛盾的兴趣、欲望、期望和信念,与参观目的复合体。

其次,在过去的几十年之中,科学、技术、文化、政治和经济的深刻转变极大地提升了博物馆观众的种类,博物馆发挥着更为多样化的作用。另一方面,正如专家的研究所表明的那

样,发生在博物馆中的艺术品毁坏事件有增无减!这不仅是因为现代社会中的人们所承受的压力较诸以往的更大,而且也与这样一个事实有关,即博物馆的参观者中有一部分就是一些缺乏参观的自觉和自觉的人。

因此,因为感受更多的压力,现代的艺术在博物馆中获得更多的展示的机会,因而一部分具有文化修养的观者就更为频繁地遇会那些珍贵的艺术收藏品和珍贵的展品,令他们的审美期待时有落空或变为幻解。所有这些情况都有可能削弱那种博物馆语境为博物馆营造的基调,从而也使博物馆内的情况变得前所未有的复杂。

第四,更为关键的是,鉴于博物馆依然不失为一个具有权威和标准的文化空间,其收藏和展示的艺术品是公众注意力的一个中心,那么选择博物馆作为破坏艺术品的场所就具有获得最大影响面的特殊功效。于是,博物馆就不各地屡屡成为艺术品遭受破坏的一个伤心地。



2003年B辑
美术馆



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

 美术馆
2003年B辑
ART MUSEUM

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

美术馆. 2003 年. B 辑 / 王璜生主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2004. 7 (2004.11 重印)

ISBN 7-5633-4741-0

I. 美… II. 王… III. 艺术—丛刊 IV. J-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 058775 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.com>)

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

广西师范大学印刷厂印刷

(广西桂林市临桂县金山路 168 号 邮政编码: 541100)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 19.75 字数: 340 千字

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 11 月第 2 次印刷

定价: 38.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

P卷首语

reface

当代学术思考与写作的一个重要的语言特征是多语性，各种思想观念、学术概念之间的争辩在很大程度上与意义的语际漂移有深刻的联系。从1980年代中国学术界开始大规模移译西学典籍以来，积沙聚塔，成绩斐然。但是，其间发生于语义之间、形神之间的交锋、冲突又何止一二。译界贤达因而常有对于种种概念译名的推敲、斟酌之议，然而究其根本，则远非词语之辨，而在于对由不同的文化语境、历史文脉以及现实权力所汇成的错综复杂的意义的思想之辨——这种工作无法不打上“重写”、“延异”以及对权力的操纵与反操纵等思想的烙印。因而，所谓“一名之立，旬月踟蹰”者，实在是一盘思想史写作的难局。

再放而观之，当代艺术语言／策略／机制等等物事的传播、挪用、生成等过程又何尝不是与文本的“翻译”如出一辙，误读之后的生成、建构和反客为主贯穿了一部中国当代艺术发展史。本期“开放的学科”专栏中刊登了一组由陈永国教授提供并亲自翻译的围绕着“翻译”问题的译文，意即为思考现今越发复杂的文化位移现象提供参照。文本在上，翻译在下，或者是上下移位，一切语际间、文化间的穿越疆界、播撒意义总是充满着如胶似漆的诱惑与若即若离的痛苦。这些都还不能被轻易地视为在理论花巷中的求欢撒野，因为在文化和美学的全球化市场中，“生产”的重要前提就是资源共享、权利共生，谁也无法独自贪欢。兹事体大，难怪从本雅明到德里达都试图在远为严肃和深邃的意义上探索“翻译”的互补性，一种从穿越到新生的创造性。

从语言、意义的云层降落到地面，那里无处不是文化研究的营地。的确，正如单世联研究员的论文所言，“除了‘后学科’的‘文化研究’，我们还能有什么言说方式来面对这一彻底‘文化化’的世界？”尤其是我们意识到文化研究作为一种反抗权力压迫的姿态，它所具有

的批判锋芒和道德勇气已成为一种现实世界中的宝贵精神资源,它的感召力就不会枯竭。“文化研究代表了回归日常实践、重构社会生活的努力,它肯定人类生活本身就是引人入胜的,一切都可以也应当成为研究的对象”,这似乎容易被人讥为空泛之学,但是笼罩在这片领域上的弥漫硝烟已足以说明它的无比尖锐和深刻的现实意义。我们不无忧虑的倒是,当它被学术体制彻底招安之日,是否就是颠覆性冲动完全消磨殆尽之时?

文化研究的广泛影响在许多专业性较强的研究课题中也明显存在。丁宁教授的《捣毁艺术:视觉文化的一种逆境》“旨在揭示视觉艺术作为文化一分子的复杂意味”,因而作者提到了在席勒的《威廉·退尔》中,盖斯勒的帽子作为一种权力符号的文化转换问题:“它曾是暴政的工具,且让它成为自由的象征。”这对于我们思考保护还是捣毁某类文化专制时期的公共艺术品不是也很有启发意义吗?

在学科的边缘地带同样喧哗、沸腾的美术批评也面临着危机。詹姆斯·埃尔金斯《一种对当代美术批评的批评》清晰而又客观地揭示了危机的状况与原因,最后提出了救治的方法以及关于“好的批评”的标准特征,文中的许多描述和观点恰似针对中土艺坛而发,尤其发人深思。与此相关的是中国艺术家和策展人对策展与艺术创作等方面的关系作了具有“批评与自我批评”精神的自觉探讨,其中也涉及到美术批评的机制与功能等问题。

本期的“馆藏研究”与“书林中的多元视角”分别讨论了几个专业性较强的课题,艺术史研究的中外交流氛围比较浓厚,都是值得关注。

由于种种延误,这本2003年B辑送到读者手上的时候恐怕已是今年的5月份了。5月的鲜花开遍了原野,对于我和我的同代人来说,5月最使人战栗的是原野上的记忆之花竟然还在悄然绽放。

李公明

2004.4.15

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

2 大型展览——关于类型分析的构思

Large Exhibitions - A Sketch of a Typology

简-马克·潘索特 著 梁超 译 Jean-Marc Poinot Translated by Liang Chao

开放的学科 A Subject of Open Nature

28 翻译的延异

The Difference of Translation

戴维·B·埃利森 著 陈永国 译 David B. Allison Translated by Chen Yongguo

40 关于翻译的问答：游移

Questioned on Translation: Adrift

加亚特里·查克拉沃蒂·斯皮瓦克 著 陈一 译 Gayatri Chakravorty Spivak Translated by Chen Yi

49 全球市场上的翻译

On Translation in a Global Market

艾米莉·阿普特 著 陈永国 译 Emily Apter Translated by Chen Yongguo

59 围绕巴别塔的争论

Around and About Babel

约瑟夫·F·格拉海姆 著 陈一 译 Joseph F. Graham Translated by Chen Yongguo

67 当代西方“文化研究”的四个关键词

Four Key Words in Cultural Research in Contemporary West

单世联 Shan Shilian

89 评几位艺术史家对“古典主义”与“意识形态”及“权力”问题的讨论

Critiques on Discussions of Issues on Classical Modernism, Ideology, and Powers by Several Art Historians

黄笃 Huang Du

99 “物派”运动与日本现代艺术的危机

Mono-ha and Japan's Crisis of the Modern

建田哲 著 吴宝妍 译 Akira Tatehata Translated by Wu Baoyan

111 捣毁艺术：视觉文化的一种逆境
Art of Demolition: Adverseness in Visual Art
丁 宁 Ding Ning

143 父权制的产物：一种关于女性和设计的女性主义分析
Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design
谢里尔·巴克利 著 林 森、丁亚雷译 Cheryl Buckley Translated by Lin Sen
and Ding Yalei

策展与批评 Exhibition-Planning and Critiques

164 “中国人本——纪实在当代”大型摄影展前言
Foreword of “Humanism in China – A Contemporary Record of Photography”
王璜生 Wang Huangsheng

168 “批评与自我批评”会议综述
Comprehensive Narration of “Criticism and Self-Criticism”

184 “‘长征’——一个行走中的视觉展示”现场批判会
Spot Critique of “The Long March: A Walking Visual Display”

197 一种对当代美术批评的批评
What Happened to Art Criticism?
詹姆斯·埃尔金斯 著 陈 蕾 编译 James Elkins Translated by Chen Lei

馆藏研究 Research of Museum Collections

212 从彩绘雕塑到单质雕塑——对古代雕塑审美趣味的一种历史性误会
From Colored Sculptures to Mono-Based Sculptures – Historical Misconception
toward Ancient Sculpture Aesthetics
常宁生 Chang Ningsheng

223 如何“看”油画
How to Look at An Oil Painting
詹姆斯·埃尔金斯 著 丁译林 译 James Elkins Translated by Ding Yilin

目录
Contents

- 229** 1930年代混杂的个体记忆——试析郭建英漫画中的个体意识及其相关问题
Mixed Individual Memory in 1930s – Attempted Analysis of Ideology on
Individuality and Related Issues in Guo Jianying's Cartoons
邬佳 Wu Jia

- 243** 略论广东美术馆的展览档案
Brief Review of Exhibition Archives of Guangdong Museum of Art
郭慧 Guo Hui

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

- 248** 亚历山大·C·苏伯《北朝的皇家石窟：供养人，受益人与断代》
一文的评述
Review of “Imperial Cave – Chapels of the Northern Dynasties: Donors,
Beneficiaries, Dates” Alexander C. Soper
吴晓明 Wu Xiaoming

- 257** 文化整合、趋同与艺术的传统——评倪兰《成都平原的遗产》
Cultural Conformity, Assimilation, and Art Traditions – Review of “Ancient
Sichuan: Treasures from A Lost Civilization” by Michael Nylan
邵军 Shao Jun

- 264** 《西方中国绘画史研究专论》参考文献目录
Essays on “History of Chinese Painting by Overseas Scholars”
谢柏轲 编 郭伟其 译 Silbergeld Translated by Guo Weiqi

美术馆信息库 (2003年1月至6月) **282** A Collection of Art Museum Information (Jan. – June 2003)

刘亦农 整理 Liu Yinong

封面人物：安哥
On Cover: An Ge



当代文化中的美术馆

Art Museums in Contemporary Culture

大型展览

——关于类型分析的构思

→ 简·马克·潘索特 著 梁超译

当代艺术正通过博物馆陈列的媒介向我们扑面而来。艺术史的现状表明，当代艺术向另一方面的加速发展趋向是使得其自身更加颓废、更加向本源复归，并据此而试图摆脱艺术作为精英文化必须备受瞩目这一传统观念的桎梏。

艺术品的博物馆陈列放弃其原初的、装饰性的陈列方式已经很久了，它开始转而主张一种约束于策划者个人趣味范围内的、美学上的中立原则。而在艺术家，甚至是架上画家，这种约束现在已经转化成了他们自己美学思维中的一个密不可分的组成部分。

值得注意的是，博物馆陈列早就不复传统意义上的、仅仅是为它的那些展品提供一个美学上的场景而已的旧观了。它对于创造这些展品的艺术家也必然有所影响。很明显，这些新兴的艺术家们风格更加强劲，在更大、更综合的展览中更容易吸引关注的目光。毫无疑问，他们的这种在思考美学模式中所提出的主张，将会成为艺术史发展的崭新内容、甚至有可能成为艺术世界的乌托邦梦想。^[1]

这种艺术展览发展的新现状无疑在展品的数量、质量、年代和其所属文化区域的交互等等各个不同的方面大大丰富了博物馆学的内容。从理论上讲，任何博物馆的收藏——只要不致过度的孤立和分散藏品，在被组织陈列起来的时候，总是能够在一定程度上构成具有某种标准寓意的、文化语境的再现。对于材料和创意的最大程度发挥表明了博物馆陈列中并不存在某个永恒不变的价值尺度，它们能够在短短的一瞬间里精炼出博物馆内、书本中、历史上和艺术理论里那些无穷无尽过去时光的总和。这种“文化瞬间”的本质特征注定了它不能以尺度或者意义等等这样的标准予以衡量，

它只是一种亟欲将迄今为止孤立的、分散的，但却又是暗自关联的和同质的那些因素组合起来、并且将它们的能量进行重新分配的需求，就是这种需求给予了博物馆陈列以理论价值，并且令它们成其为“博物馆陈列”。^[2]

这种崭新的职能从某种意义上来说宣判了一些过于保守的博物馆陈列学原则的死刑，我们看到，在早期的一些展览里，设计者有意地切断观众与“事实”之间的联系和对话，而将他们置放于一个孤立的、强加于人的“计划秩序”之中。与其他所有的陈列方式相比，这些展览的主题在很大程度上也完全不受艺术家美学思想的干扰而独立运转。

这种博物馆陈列学的“零度冻结”局面必然导致了上世纪60年代自由艺术家的群起声讨，^[3]以及随之而来的、在博物馆学发展前途上的疑窦丛生，随着意识形态由透明向不透明^[4]的转化，博物馆学陈列中那种剔除异己观念的极端霸权主义原则也必然会得到改善。差不多在同一时期，那种博物馆学的乌托邦梦想也由“一种附属的功能建筑”——这是一种对于完全不考虑艺术品意义、并试图消弥展品之间的各自特性的旧式博物馆陈列学原则的隐喻——转向“一种具有明确界定的、森严秩序的和永恒性、象征性价值的世界奇迹”。

针对对于博物馆及其陈列过度投资的局面，亟需一次对于博物馆需求容量的调查，并对本文所涉及企业对与博物馆事业的资助行为开列出一份详尽的、真实的、条理清晰的清单，以供探讨和论证。我所希望把握的内容是：在同时记述一个以上的博物馆陈列事件时，受限于有限的基本概念、各异的价值标准和对于“艺术真实”的不同切入模式，我们又将采取何种方式的评价和表述行为来尽量达到万无一失呢？

一、以陈列描述历史

1980年前后，有一些博物馆和艺术展览的策划人提出了“以全新方式阐述历史”的必要性，他们计划通过重新组织和评价历史遗存和历史事件的方法来实现这一点。蓬皮杜中心开放以来，从1977年到1981年已经陆续举办了数次这种大型文化尺度的展览，例如“巴黎和纽约”、“巴黎和柏林”、“巴黎和莫斯科”，还有“巴黎和巴黎——缔造法兰西（1937~1957）”。^[5]等到这—个展览系列结束之后，科隆的“历史知识和历史事实——西方艺术（1939）”展览策划了它自己的西方艺术史的表述方式，



“首届广州当代艺术三年展”现场

并举办了一次扫荡性的、巨无霸型的大型陈列。这种纪念性质的大型展览有时候也可以适用于一些更短暂的历史时段，例如阿姆斯特丹的史蒂德李克博物馆，为了实现自身价值就特别策划了一次题为“六十年代~八十年代”的、以1960~1980年历史时段为内容的、特别着重暂时性的展览。出于对这些展览——特别是“六十年代~八十年代”、“西方艺术”以及“巴黎和巴黎”的特别关注，一个对于那些暂时性的当代艺术团体进行明确指挥和领导的现代艺术中心开始逐渐形成并且付诸运行。^[6]

1、对于历史的直观认识

举办“六十年代~八十年代——态势、观念和理想”这一展览的目的，并非是要以图解的方式来描述视觉艺术在主题所示的时间段里的发展历程。它乃是一种对于历史的再现，它试图反射出这两个时代夹杂于喧嚣的20世纪艺术世界中的一点特殊回忆。我们不仅要在相关的创意和特殊个性之间造成对话和对抗，还要因此而唤醒对于未来发展的无穷憧憬。^[7]

在这篇序言的开头寥寥数语里，艾迪·迪瓦尔德就开宗明义地阐述了他的主张：决不能借“阐释”为名，去抽干新鲜艺术的活力。迪瓦尔德也不愿自居“业外观察家”的身份，他主张首要注重艺术品自身价值的自然外向投射。他与另一位展览设计师艾德·派德森同时强调不受干扰的艺术品展览，即是必须保护艺术品不致被其他的信息所干涉，而造成理解上的模糊。他们都意识到了所选择的断代史中具有无比丰富的史实资源，但是要条分缕析地解释它们也是相当困难的。批评意见主要集中在“无法清晰地反映时代”，他们也都信奉这样一条准则，即更为彻底的遴选比更为详细的描述更有价值。而艾德·派德森所独自坚持的重要观点是，艺术正在从它的传统母体中割裂出来，而转向开辟更广阔的新领域。

为了实现沟通，一位艺术家必须选择一种最适合他（她）创意特点的表述、媒介和表达模式。照相、电影、摄像、音乐、表演、舞台剧和舞蹈，所有的形式殊途同归，

都可以被统一到艺术实践的概念上来。(艾德·派德森)

怀疑艺术家在参考意见面前大都固执己见的观点是没有道理的。艾德·派德森声称他所选取的那些新颖特例都可以说是标志着先锋艺术家脱颖而出的特殊作品,而不是将每位艺术家的创作范围都缩小到艺术史所需要的空间里来。与艺术家不同,艺术品的存在不受历史规律的尔虞我诈的影响,它只是屈从于时光的流逝。

我坚持给博物馆陈列或多或少地赋予一些依靠年代顺序的排列方式,这在外延上能够赋予艺术品展览以更自然、更清晰的基本秩序,而不是在结构仅仅屈从于主观感觉的一味胡搅蛮缠。(艾德·派德森)

这样,时光的流逝自然就成为了那些美学事实粉墨登场的天然舞台,这些美学事实自在而自为,它们脱离了那些艺术生活中的点点滴滴(例如展览和评论等范畴)的骚扰。求助于普遍的历史发展模式,由于在历史的发展中,历史遗存本身及其描述上的事实作为一种信息资源,已经丰富到了难以置信的地步,一种符号化了的陈列方式能够保证它们与其他的那些“历史”陈列的简单并列原则保持距离,并且能够有效地做到避免混淆、在符合历史发展规律的文本描述和合理空间分配的艺术品陈列之间左右逢源。

在“鉴赏意大利”这个展览^[8]中,参观者必须同时面对并感受创作事件的自由排列(这乃是创作过程的再现,通过橱窗和面板上装置的文本来描述)和表现艺术家创作过程的场景模型^[9]这两方面的信息。这样,在陈列品区或是目录印刷品上积累了足够多的文本信息之后,参观者就能够充分理解到,时光的流逝(创作过程的层层推进)对于艺术品的意义。处身于真实流动的時光之中,这种表现形式由是而可以真正地、无需构造一个精确过程地组织起参观者们如丝如缕的回忆。为了做到这一点,他们尽可能利用了测量时光最自然、也是最行之有效的方法:日历。^[10]

2、对于历史知识和专史知识

“西方艺术(1939)”以及“巴黎和巴黎”这两个展览举办于同一年,彼此之间也没有什么重要联系,但它们不约而同地都决心要表现出20世纪中期的艺术创作状况。两个展览都是从描述历史着手,也都是表现出了历史与艺术发展密不可分的牢固关系。我认为,除了它们内在的精密结构之外,没有任何因素能够体现出两者截然不同的特性,这在相当程度上可以说,是它们自己的努力造就了它们自己。

“巴黎和巴黎”设计了一条基于圆形走廊的参观路线,走廊的墙壁上布满了艺术

作品，然后导入一个巨大的、静寂的和纷繁琐碎的展示空间之中。这房间与走廊彼此之间没有强烈的关系，房间的内部风格造成的效果是，突如其来地展开了一个繁复入微的、众多艺术品彼此整合的华丽画面，因而给参观者们带来了一种相当线性但却又宛如迷宫的、谵妄的路径体验。

“西方艺术”的设计者们发展了经典博物馆空间学的内部结构原则。他们构建了一系列连续的巨大空间，在侧面横向为主地放置物品。由于场景时而显得太明亮了，参观者可能会对于其持久性产生困惑，^[11]而柱子和厚墙的存在则打消了这种疑虑，而给人带来一种脚踏实地的殷实之感。浅色调的墙和散射的灯光相结合，使得整间房间看上去比实际的要大一些。17世纪的艺术品，被安放在一个个分割开的然而却排列得间不容发的展室之中；当代的作品则被放置在与此列平行的一列展室中，每间展室以一种特定的角度通向下一间，但彼此之间没有走廊。无论是作为个体的无结构空间还是作为群体的统一点阵，这种分割有序的明亮空间所造成的疏缓节奏，都超越了这些展室本身固有结构。作为一种对于历史遗存的松散性原则的隐喻，难道还有更恰当的方式吗？这种环形结构^[12]及其中艺术品的列举模式强烈而丰富地烘托出了艺术品作为其历史情境中一员、它们所处时代的特殊环境气氛，以及它们（这些历史情境）彼此之间的微妙差别。^[13]

由于其设计主题方面的原因，“巴黎和巴黎”展览在筹备的过程中吃足了苦头。这种力图表现文学、音乐、造型设计、艺术理念争论及其环境等等零零总总各个方面的、莫衷一是的设计方针，在空间分配上将展览设计领入了疲于琐碎的进退维谷之中。这里面包含着两方面的难度，即区别对待不同种类的展品时必须保证其差异性，但是在总体设计上则要将它们统一起来。这乃是一种暗含对抗的模式，其在形态的演进上更加接近于文化区的概念，个体作品和描述文本是彼此分离的。这样，受到政治史发展的影响，或者作为那个时代的美学冲击的艺术品，就比起在正常方式下以游离状态“组成”历史更加具有人文意义，它们（这些展品）被紧密地排列在暗色无对比的背景之上，以一个整体的态势与描述文献（例如图表、文案、摄影、复合文档资料、目录等）保持频繁接触。符合条件可供选择的艺术品车载斗量，那种设计中的群组模式就更加丰富化了（如贾柯梅蒂的暗色调作品放在一个白色的大厅里，而杜伯费特的明亮作品则挂在昏暗的墙上），而且熙熙攘攘的参观人群也无疑在某种意义上增加了这些历史群组的现实性。这一设计理念恰如硝烟飞散的战场刺激了毕加索创作《格尔尼卡》的意愿那样，无论是贾柯梅蒂、杜伯费特还是毕加索的艺术作品，都必然能在

历史的演进中找到他们的艺术表演。

支配这次展览的历史的大一统思想观点明确地提出了这样的一种表述方式：即将艺术品的大部分涵义转化成文本并将它们插入预定的上下文位置中。这乃是一种分门别类的系统化结果，它将一种普遍的价值标准分别赋予了同一时刻的各种遗存，例如历史事件、影片、厨房用具，还有非此即彼的艺术家创造的不同作品等等。这种历史学的观点已经在蓬皮杜中心的综合研究制度中得到重申。通过各种展览五花八门的陈列方式，现在博物馆学的设施和理论表明，对待现代艺术品的正确态度是将其还原到历史情境中去，历史比艺术更重要，至少和艺术同等重要。历史学原则起源于综合研究法（multidisciplinarity），其观点就是绝不放过能够构成经典的任何瞬间，哪怕那只是历史上的一鳞半角。因为就经典历史学来说，这些大都不受重视的历史瞬间虽然能在时光的流逝中找到了自己的一席之地，并被打上了历史的烙印，但是它们却多半无缘参与成为构成历史的一部分。它们至多只是边缘而已。

“西方艺术”展览的情况则是，尽可能地剔除了那些艺术以外的历史事件的分量，它所采用的年代谱系中着重突出了历史上艺术品和艺术家倍受考验的发展历程。艺术品就不再是仅仅作为“历史的”——而非“艺术的”一个组成部分被提及。^[14]这样一来，“西方艺术”展览其实是步了沃尔夫林所创造的形式传统的后尘，就是在他的指挥下，纽约现代艺术博物馆飞速发展并且始终与现代艺术的发展保持步调一致。这些展品的陈列，必须在处理上同时达到美观、符合创造史发展脉络以及符合材质结构分类学等诸方面的要求。而当一件作品被作为某个整体的一个部分被认识时，其价值和意义就要被全部重新认识。有一点可以肯定的是，在这些展品中，你找不到一件不具有美学意义的物体。这个展览所表现的，是不舍昼夜的历史长河中某一部分的特定时光，从另外方面讲，它们也拥有它们自己的、基于非此即彼的艺术家所创造的五花八门的各种艺术品的特殊发展史。^[15]

“西方艺术”的举办借鉴了“巴黎和巴黎”展览成功的一点经验，蓬皮杜中心在举办“巴黎和巴黎”的展览时特意选取了上一个展览“巴黎和纽约”举办的周期时间，在陈列外观的处理上也与上一个展览有所联系。这一成功经验所造成的有趣效应是，参观者被紧密联系于一个构思中的表述“整体”之中，它在结构上表现为博物馆表述上的“连续模式”。并时而将参观者设身处地地置于某一特定时刻、对于某一位特定艺术家的口诛笔罚之中。这乃是一种相互引证的系统，对于这两者（博物馆表述上的连接以及表达特殊意见的特殊场合）都可以通过不同展览的联系比较来予以实现，



第50届威尼斯双年展国家馆现场

“西方艺术”展览联系了好几个过去有影响的大型展览,较为可圈可点的有奥尔登伯格举办于1938年的“国际超现实主义作品收藏和汇展”。

这种效应造成了一种风格上的潮流,一时间大量当代艺术家都以他们的作品去迎合这些展览的行事原则。这也能解释那些将20世纪艺术史重新分割

并且群雄割据的各种展览,它们何以能够成为某些作品粉墨登场的华丽舞台,这一点已经成为了一种文化现象。这种对于艺术史进行观点鲜明、结构清晰的重构是可行的,因为那是一种相对于某个单一作品的、在其外延上的一种全新扩张。当然,这一举动所造成的必然结果是因为过度强调展览的引人入胜、在展品外延上的过度延伸而造成的展品本身创意上的削弱和稀释,然而与此同时展览主题整体的上下文关系对于个别展品的意义要求却依然是存在的。^[16]例如,福特利尔作者的《Otages》在“巴黎和巴黎”展览上一经展出就立即倍受关注,风头压过了许多其他展室的其他艺术家的其他作品,在这种情况下,历史学的严肃表述可能会因为美学愉悦的特殊满足感(福特利尔的其他几件参展作品虽然不能明确地表达这一方面的意思,但也从某些方面证明了历史学和美学的丰富性原则相分离的事实)而网开一面。

而在“西方艺术”展览的场合,同一件《Otages》的情况便大大不同,它被赋予了某些更加专史化、更加正统意味^[17]上的寓意。无独有偶,1967年举办于巴黎青年画家沙龙的“古龙香”展览精心设计了一个展室,它也更加凸显了这一方面的问题:它过于正统的设计精神中并没有发掘出伯仁、蒙赛特、帕曼提尔和陀罗尼等人在政治史的意识形态方面的耀眼之处。

就是这三个具有代表性的展览,它们的共同之处是在结构和形态上将艺术和艺术作品作为历史的一个并不重要的组成部分来予以表现。^[18]

对于历史直观认识的陈列学原则 (以“六十年代~八十年代”为代表)偏向专注于某一位或几位艺术家的代表作品(即便他们在他们所处的艺术史时代中是非主流的)或是某些艺术品所共同表现的主义和问题,它喜好标新立异的特点决定了它将尽力避免涉及某些业已发生的运动或是盖棺定论的批评。

历史学的陈列学原则 试图完全再现某位画家的肯定;他所受到的、来自于某些

权威（例如批评家、经销商或收藏家）的评论；以及关注他在历史长河的某些特殊时期里所掀起的文化浪潮。

历史学原则的专注之处并非历史事实的美学意义，而是表现出对于其意识形态上的意义格外敏感。

专史的陈列学原则（以“西方艺术”为代表）并不忽视历史事实所造成的影响，它们只是通过重新组合和重新阐述的方法来格外加强其中的独到和创新之处。虽然在形态上与表现单独某位艺术家的风雨历程有所相似，但是在注意力上，它们已经“调焦”到了专注这些艺术家在这一领域中的某一或某几件惊世之作上。

专史原则的大部分精力放在那些特殊范畴的杰作或是明星身上，这一点对于历史学原则而言无疑是难以忍受的异端观点，因为对于它们（历史学原则）这些微不足道的小事，无疑不足以构成历史长河的滚滚奔流。

二、以陈列阐明主题并彰显其美学价值

一、陈列本身即是艺术作品

50年代末期一次奇妙的美学体验，掀起了对于这些机械的、一成不变的、通过展品自行表现主题的正统模式的质疑，通过多次的结构设计和经验累积，设计者们提出了这样的一种全新的陈列设计理念：为观众谋求一席之地。面对克雷恩的《空旷》、阿尔曼的《充盈》还有凯普罗、奥登伯格所创造出来的疑幻疑真的奇境，到访者也不复过去“参观者”的单纯面貌，他们根本无暇顾及陈列以外的事情，从而开始建立了一种完全沉浸的、封闭的奇妙体验。^[19]

将被陈列的艺术品等同于单纯的物性个体的看法已经逐渐被蓬勃发展的新兴陈列习惯所摒弃，这些展览的宗旨是将陈列整体构造成一种活的、互动的美学体验的模式。无论是空旷还是充盈、是迷宫还是摊位，展览地点都是艺术家创作的一部分，在这里观众很难考虑到展览设计以外的事情。

这种另类的描述方式将展览个性化成了一种艺术家对于观众的“布道”。有的艺术家认为通过这种“说教”的环境将某些事实中的细腻感受赋予展览的陈列之中，会使观众最终把握住这些展品的精神。事实证明，这种布展方式使得展品看上去好像呈现出一种“连续系列”的模式，并且以连续课程的全新面貌粉墨登场。^[20]