

西谚说：既然上路，不要回头。我们怀着理想上路！

# 无墙的美术馆

MUSEUM OF ARTS  
WITHOUT WALLS

美术馆



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

无墙的**美术馆**

MUSEUM  
OF ARTS,  
WITHOUT WALLS

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

### 图书在版编目(CIP)数据

无墙的美术馆/王璜生主编. —桂林:广西师范大学出版社, 2004. 1

ISBN 7 - 5633 - 3900 - 0

I . 无… II . 王… III . ①美术馆 - 世界 - 文集  
②艺术史 - 中国 - 现代 - 文集 IV . ①J1 - 28②  
J120.97 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 110045 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)  
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010 - 64284815

中煤涿州制图印刷厂印刷

(河北省涿州市范阳西路 21 号 邮政编码:072750)

开本:787mm × 1 092mm 1/16

印张:22.75 字数:234 千字

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

印数:0 001 ~ 3 000 定价:45.00 元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

## 前言

由广东美术馆主办的《美术馆》从2001年7月开始创办，至今已出版四期。由于种种原因，前面的三期在发行上不得受到限制，难以在更广大的读者群中发生影响。在另一方面，经常有全国各地甚至海外的朋友和不相识的读者来信相询。为了改变这种状况，今年4月我们与广西师范大学出版社联系，双方决定共同编辑出版《美术馆》。今年9月，《美术馆》2003年A辑正式出版，马上在读书界产生了良好的反应，其学术化、人文化、专业化的特色赢得了国内外同行的广泛好评。

为了使广大读者能够对前三期的重点内容有所了解，现特从前三期中挑选出学术分量较重的文章组成精粹文集出版。

感谢广西师范大学出版社对当代艺术研究的关注与支持，尤其是对于郑纳新先生的学术眼光和专业精神深表敬佩；同时也很感谢北京大学出版社谢茂松先生的热情引荐。

我们衷心期待着专家学者和广大读者能对我们的工作给予指导和批评。

广东美术馆

2003年11月1日

## 内容简介

作为广东美术馆馆刊,《美术馆》杂志自2001年出版以来备受文化界关注。其基于美术馆研究体系的建立和拓展,以及大人文框架下美术馆文化的探讨,一方面试图着力于美术馆文化理论的研究探索,一方面又密切关注着广义美术空间及相关领域的前沿动态,努力推进当代文化建设。

本书精选篇目既探讨了当代文化中的美术馆的源流、现状、问题以及建设问题,又在大人文的视野下对作为公共领域的文化与艺术等诸多问题作了深刻独到的思考与解读,同时也对中国实验艺术十年历程作了十分深刻的总结与讨论。

全书关注美术馆以及与之相关的艺术文化主题,而每一个主题的展开又无不与现实生活丝丝入扣——既站在学术的最前沿来深刻反思中国的当代文化,又不务虚而与当代文化建设、个人生活等紧密相关。因此,它既是一本立意颇高的文化论集,是一本不可多得的当代艺术理论佳作,也是一本面向国际前沿的思想时尚读本。

## 美术馆

主 办: 广东美术馆  
出 版: 广西师范大学出版社

主 编: 王璜生  
执行主编: 李公明  
副 主 编: 陈洁全 郑纳新

MUSEUM OF ARTS,  
WITHOUT WALLS

**当代文化中的美术馆：**探讨人文文化语境下美术馆的意义功能、起源发展，国内外美术馆类型、运作机制等问题。这些问题的深入揭示触及思想史、社会政治史、文化人类学等诸多领域。

**开放的学科：**以一种严肃而开放的姿态，从美术馆研究延伸到广阔的人文社科领域，直面中国当代文化与世界文化问题，探讨艺术与文明，探讨文本与话语，在美术馆与当代学术前沿之间建立一种兼有思想活力与严谨学术价值的创新式关联。

**策展与阅读：**解读中国实验艺术十年历程，探讨世界艺术史写作理念。



策 划：郑纳新  
责任编辑：周青丰 胡斌  
装帧设计：高海云  
版式设计：肖 敏

# 当代文化中的美术馆

## 目录

Art Museums in Contemporary Culture

**2** 当态度变为形式——关于展览 哈罗德·泽曼等著 郭西萌 译

When attitudes become forms: about exhibitions

Szeemann, Harrison & Burton

**15** 论公共领域中的艺术博物馆 李行远

A discussion on the art museums in public Li Xingyuan

**19** 博物馆的起源与发展 杰弗瑞·艾布特著 李行远 译

The history of museum Jeffrey Abt

**32** 博物馆：艺术经典的意义流变 丁宁

The changes in meaning of the classical works of art in museum

Ding Ning

**51** 全国美术馆工作座谈会专家发言节录

Extracts from an expert's statement at "The National Art Museum Symposium"

**65** 大规模扩建中的艺术博物馆 布雷克·艾斯金著 胡震 译

The incredible growing art museum Blake Eskin

## 开放的学科

A Subject of Open Nature

**78** 福柯论权力和主体性 彼特·丢斯著 汪民安 译

Fucault's argument on power and subjectivity Peter Duce

**102** 疯癫与艺术——兼论福柯的非理性主义艺术观 汪民安

Insaneness and art: Also discussing Fucault's non-sensible art concept Wang Min'an

**121** 东洋、民族主义和大正民主：内藤湖南的《中国绘画史》 阮圆著 陈永国译  
The East, nationalism and Taisho Democracy; Nait Konan's  
*History of Chinese Painting* Ruan Yuan

**139** 理解公共领域：文本与导读 肖滨  
To comprehend the public sphere; text and interpretation Xiao Bin

**166** 艺术品修复：一种独特的文化焦点 丁宁  
Art restoration; a peculiar cultural focus Ding Ning

**193** 回到未来：关于激浪派艺术 安德里斯·海森著 张朝晖 译  
Back to the future: Fluxus in context Andreas Huyssen

**207** 王国维与现代性的分裂 单世联  
The scholar Wang Guowei and modern division Shan Shilian

**241** 艺术史、艺术批评和解释 迈克尔·鲍德温等著 易英 译  
Art history, art criticism and interpretation Baldwin, Harrison &  
Ramsden

**270** 笔墨因缘：陈树人与日本美术的关系补正 李伟铭  
Predestined relationship in painting; a supplement to the research of  
the relationship between Chen Shuren and Japanese art Li Weiming

**291**

## 策展与阅读

Exhibition-planning and Reading

**292** 《首届广州当代艺术三年展·重新解读：  
中国实验艺术十年（1990—2000）》图集论文摘录  
Extracts from theses in the album *The First Guangzhou Triennial ·  
Reinterpretation: A Decade of Chinese Experimental Art(1990—2000)*



**313** 《首届广州当代艺术三年展·重新解读:

中国实验艺术十年(1990—2000)》导论 巫鸿

The introduction to *The First Guangzhou Triennial Reinterpretation: A Decade of Chinese Experimental Art(1990–2000)* Wu Hong

**331** 图文展示与美术馆的知识性功能

——以“世界美术大系图展”为例的阐释 关述枚

Display of pictures associated by texts and the intellectual function of art museum: An explanation based on the “An Illustrated Exhibition of the History of World Art” Guan Shumei

**335** 现代中国艺术史研究的一次飞跃?

——中国与美国近年来的相关出版物 郭适著 钟文睿 译

A great leap forward for modern Chinese art history? Recent publications in China and the United States: a review article Ralph Croizier

**343** 历史视域中的“红色经典”

——读《新中国美术图史(1949—1966)》 姚玳玫

“Red Classics” in the view of history: My comments on *An Illustrated History of New China Fine Arts(1949–1966)* Yao Daimei

**348** 艺术通史的撰写范式:何谓“世界的”

——修·昂纳、约翰·弗莱明《世界艺术史》读后 李行远

The example of writing a comprehensive art history: how to interpret “world” — My comments on *A World History of Art* written by Hugh Honour and John Fleming Li Xingyuan

**353**

**附录:《美术馆》总第1期创刊辞,第2、3期卷首语**

Appendix: prefaces of the first, second and third volume of MoA

Art Museums in Contemporary Culture

当代文化中的美术馆

美术馆

# 当态度变为形式——关于展览

◎ 哈罗德·泽曼 查尔斯·哈里森 S.波尔顿著

◎ 郭西萌 译

◎ 黄冰逸 黄 笃 校

编者按：以下三篇文章选自1969年英国伦敦当代艺术研究所(ICA)举办的展览图录《当态度变为形式的时候：作品—观念—过程—情景—信息》(When Attitudes Become Forms Works—Concepts—Processes—Situations—Information)，题目为编者所加。这是在西方现代艺术发展史中最具影响的展览之一。著名当代艺术策划人哈罗德·泽曼当时任该展策划人。因此，这里选取了泽曼的概括性短文和另外两位艺术评论家的精辟论述。对于广大美术爱好者和读者而言，这无疑了解20世纪60年代末西方现代艺术美学转向的重要文献。

## 态度与形式

哈罗德·泽曼 (Harald Szeemann)

“当态度成为形式的时候”(作品—观念—过程—状况—信息)这个展览显得缺乏统一性，看起来奇怪而复杂，就像用第一人称讲述的故事梗概。可以问这样一个情理中的问题：我们这里是在关注一种新版的抽象绘画法、主观性的艺

术，还是对近年来占超绝地位的几何倾向作一个回应呢？当然，这里展出的多数艺术家可视为马塞尔·杜尚（Marcet Duchamp）先验的创作过程的艺术发展的一部分，波洛克手势的强度，以及60年代早期偶发艺术中物质、身体和时间的统一等艺术的发展同出一源。但是对其中的一些艺术家来说，创作的欲望并非来自纯粹的视觉经验。嬉皮哲学、摇滚乐和毒品吸食，不可避免地会最终影响年轻一代艺术家的立场。更重要的一点是，一些主要的参展人来自美国的西海岸，那里对东海岸的影响尤其宽容。很多反社会的观点，一方面有冥想的倾向，另一方面通过行动来歌颂生理和创作的自我，都体现在这些新的作品之中。在欧洲，我们则看到另外的一些规律：真正中心的缺失使更多的艺术家留在他们的故土，与那些他们身处其中的想法和准则作斗争。同样清晰的是他们要打破从工作室、画廊到博物馆的艺术操作的三角桎梏的愿望。

不像波普、欧普和极少艺术那样很快被类别化，至今还没有人给这个复杂的现象一个满意的名称和归属。像“反形式”、“微情艺术”、“可能艺术”、“不可能艺术”、“观念艺术”、“贫穷艺术”、“大地艺术”这些名称，每种类型的艺术只描述了风格的一个方面：譬如与形式的明显对立；高度的个人情感投入；把以往不被视为艺术的东西宣称为艺术；情趣上由结果向艺术创作过程转移；平凡材料的使用；作品和材料间的互动；大地成为媒介和工作场地，沙漠成为观念。

值得注意的是他们在使用材料时的绝对自由，以及对作品自身物理和化学特质的考量。虽然在两年前，聚酯纤维和计算机强烈地吸引了进步艺术家们并同时主宰了表现的领域，如今在最新的艺术中媒介却不再重要了。对技术的信仰被对艺术创作过程的信仰所超越。当今艺术的主要特征不再是空间的阐释，而是一种人的活动，所以艺术家的活动成了决定性的主题和内容。我们正是应该从这个层面上来理解此次展览的标题（它是一句话而不是口号）。在过去，艺术家的内心世界从未如此直接地转化到作品中。很自然，那时的转化一成不变。蒙德里安和波洛克赋予其内在世界以形式，但是以完成的作品，或自立的物件的方式。而我们本次展览中的艺术家们，不再是“作品”的制造者。相反，他们追求从作品中的解脱，并以此深化作品的含义，揭示那些超出作品以外的意义层面。他们希望使艺术创作过程体现在最终的作品之中，并在我们的展览会上呈现。很有意义的是，这些艺术家自己的身体、作为人的行为的力量扮演了重要的角色，并创造出了新的“形式和材料的字母表”（Trini）。

一大批艺术家，如“大地艺术家”，他们的创作不表现为作品而是信息，而“观念艺术家”提交的是工作方案，它们并不需要进一步施行。这种观念艺术轻松地利用已经存在的系统（电话、邮政、印刷、制图学）来进行创造。这种方式最终会导向新的系统，而阻碍了对他们起点的所有讨论。

作品、观念、过程、状况、信息（我们故意地回避了“作品”和实验），是这些艺术家传达他们立场的“形式”。这些“形式”不是来自预先形成的图像观点，而是来自艺术过程自身的体验。这使材料的选择和作品的形式成为一种姿态。这种姿态可以是私人的、亲密的，或是公开的和广阔的。但是，过程仍然是重要的。它是“书写和风格”。因此，这种艺术的意义即在于整整一代的艺术家在致力于由“形式”向“艺术本质和艺术家”的退让，名之为一种自然过程。

## 变化的意识与全新语境

查尔斯·哈里森 (Charles Harrison)

艺术改变着人类的意识。一件艺术品愈少依赖于特定时段性世界中具体的可辨识的事实和现象（即变化），则愈成为影响这种变化的一种力量。如果艺术与特定的社会或者政治现象批判性地相联系，其最佳的联系不是出于对目前条件的有限进步的追求，而是对生活潜在本质的尊重。

具有独创性的艺术家在他们的工作状态中不得不疏离普通人不能放弃的许多东西。急于在意识里充分感受作品力量的观赏者，应该做好牺牲掉相似属性的准备。为了突出某些想法，我们可能会被迫放弃我们所依靠的其他一些想法。其实，这种放弃只意味着我们要偏离世上某种共识的一线性，但我们由此感受到了不受特定环境限制的各种体验对意识的影响。通过我们身心向这种体验的敞开，我们的意识可能随人生中持久不变的因素重新排列，而不是那些转瞬的不稳定的因素。

具有讽刺意味又不可避免的是，那些准备去探寻人生恒久本质的艺术家们，会发现已经被冲击他们对本质的追寻的环境条件所充斥着。也就是说，当主流文化与艺术家发生抵触时，他们可能会比其他人更加感到环境的绝望和约束。这时艺术家的活动便显得消极、极端和令人费解，他们采用的价值观就会和主流对立。创造性的艺术家的“偏执”并不是不可避免的，在一些人身上，它表

现为一种孤立于别人的人生观的结果，仿佛欲将二者调和的疤痕。在我们的现状中，不用说那些偶然的观众，就连老练的观者也很少对艺术家的创作劳动给予相称的关注。一件艺术品与孕育的社会功能明显无关，有时，与其说看作是对艺术的谴责，不如说看作是对社会的谴责。在这样的时候，艺术家和那些对他们的作品反应太清楚的人们，将尤其难于保持他们对彼此的忠诚和远见。

正如他们通过赞助的官方结构表达自己，我们“放纵的”民主正有效地颠覆艺术的真正权威。对激进艺术的忠诚是一种要改变现状的专注，不论个人生活多么令人满意。“当态度成为形式的时候”这样的展览，可以充当一种鼓舞人心的力量。此次展览花样之多，触及的可能性之广，都形成了极具国际主义的特色。

意识很容易与灰色共鸣而迅速变得浑浊。没有人是完全自由的。但是艺术家能够将我们不曾曾想到的一种意图和潜能给予一个姿态、一种材料、一个过程或一种思想状态，他们扩大了我们行动和反映的潜在范围。这项工作往往是始于消解在特定文化语境下，与事物和行为相关联的特定用途和性质，并代之以其他的联系。通过重新排列自然材料，调整一些思想和行为的潜在性和我们对它们的以前的经验，艺术家强调我们所理解的问题的相对无常性，它与我们借以理解它的机能和我们支配它的意愿的永久性形成对照。一种改变了的生活态度不会影响我们的生存环境，但是会改变我们在环境中表现自我的方式。“感观方式的变化一旦发生，人们不会去观察它，而是用它来看世界。惟一能够辨识出这种变化的时候是发现它的瞬间。然后，我们被它所改变，与此同时也将它吸收。”（罗伯特·莫里斯[Robert Morris]）艺术家不再需要确定作品的领域或形式。它既不需要是可触摸的，也不需要是可视的，只要艺术家的特定意图可以毫无物象提示地进入“精神的空間”，“事件就是永恒的”。（约翰·莱塞姆[John Latham]）

没有什么主题凌驾于我们的展览“当态度变为形式的时候”，而实际上几乎所有参展的艺术家对于把艺术作品看作在限定状态里的特定事物都表示不满，也都摒弃将形式看作强加于材料的特殊身份的概念。被选用的物体倾向于默默无闻和易于被假定的，譬如椅子、桌子和支架等。在最精彩的作品中，材料被尽可能客观地使用，犹如它们的天性代替了它们自身。

艺术家通过援引不同的优先顺序的可能性，将我们所看到的生活重新排序。在物质按照它们关联的经济、军事或宣传的实用性和它们的缺陷相比进行评估

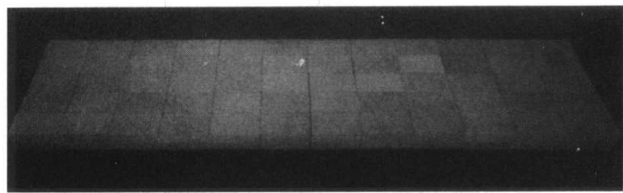
的文化中，卡尔·安德烈（Carl Andre）的雕塑系列用各种金属制成的一模一样的形体，有力地纠正了这种物质文化的平衡。首先，确定你对材料进行了客观的评价；然后，遵循其自然属性来利用它。像任何时代所有杰出艺术那样，安德烈的作品的含义没有被限定在特殊的文化情境之中，而是客观地与之相依附。

这种艺术主要通过隔离来获得效果。艺术家把我们对物质的注意力集中到他定义的语境里，于是，我们可以看到他所能看到的：物质不存在于它通常的角色和作用中，而是作为一种改变了的生活态度的潜在化身。在这些艺术家的手中，被动的材料变得威力无穷。“艺术就是我们做什么。文化就是对我们做了什么。”（安德烈）媒介不过是强调被选择的和观念化的事物的隔离手段。完全以信息的方式自我表明的观念艺术作品，在观点和媒介的关系中也需要和其他作品一样的准确程度。观念艺术作品完全通过信息表达，但是对媒介和想法之间对应关系的准确度，和其他艺术是一样的。观念艺术的有力点在于它的形成和表现保证了与被我们的先验污染的领域的分离。约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）的“分类”，是从分类词典提取而来并不加注释地发表在报纸、杂志或广告牌上。当我们的注意力集中在它们绝对的抽象性和分离性的时候，或者说它们的存在没有什么意义的时候，他的作品才成立。他选择的种类——如“空间”、“一般物质”、“量”等——可能被认为与雕塑有关（肯定不是——而且这很重要——对绘画和建筑来说）；至少它们在艺术情景中是有意义的。“艺术作为如同观念的观念”的可能性（约瑟夫·科苏斯的用语；雷哈特[Reinhardt]的“艺术作为艺术”的参照或者发展）通过现场展示的匿名得以保持。一旦一个想法被接受，我们就可以在艺术里探求它的各个侧面，比如，从“无用性”到“语境”，只要思想可以体会文字和它的含义，而不是语言 and 它所传达的信息。通过一个漂亮的似是而非，科苏斯成功地运用了词语但否定了词语的文学性。构想

一个观念然后将它隔离，不见得一定比创作一件抽象雕塑容易。二者都需要首先去去除对其他事物、状况或想法的参照，因为这些都有可能颠覆它们特殊的身份。

人们应该认为安德烈和科苏斯两人都是工作在雕塑领域里，同时又不应该认为他们任何一个在绘画领域创作（虽然以他们二人为例，他们呈现的东西倾向于平面上的平面展示）。这是目前雕塑作为一个有潜力的领域，相对于绘画的

相等物  
卡尔·安德烈  
1966年  
120块耐火砖  
(12.5 × 27.4 × 57cm)  
英国伦敦萨奇藏品



优先权的一种考量。

美国很多的极少主义雕塑家起初都是画家。很多激动人心的色彩的运用（在很长时间内绘画的传统保留）已经见于雕塑（比如卢奥鲁夫·鲁乌[Roelof Louw]喷涂的管状框架雕塑）。很多最具决定性的绘画观念的拓展，得力于那些原本是雕塑家的艺术家的贡献（如布鲁斯·麦克雷[Bruce Mclean]的“风景绘画”，瓦尔特·德·马利亚[Walter de Maria]在内华达沙漠里的英里长线，苏·勒维特[Sol Lewitt]的墙画等）。

纯粹绘画目前是一种缩减了可能性的艺术形式。不论怎样机智而努力地为其辩解，保卫其地位的企图最终只会是加速它的学院化。通过在平面上调动色彩和线条从来都不足以维持一种模棱两可的局面。对这种平面的强化的研究，使我们忽略了对很多画家更大的实质性贡献的研究。莫里斯·鲁易斯（Morris Louis）的杰出之处在于他精彩的油画过程和“画”所给予我们的视觉刺激。这一过程对体力的苛求和鲁易斯后来在绘画之外的相关发展（如罗伯特·莫里斯的毛毡雕塑），至少暗示了现在绘画的将来，在于它与雕塑潜在地接近，而不在于对其平面性继续的过度开发。

雷哈特（Ad Reinhardt）在以后必定是他那一代画家里最有影响力者之一。他从那些关心密闭的绘画发展的人那里得到的注目相对要少点，也许正因为他的创作激发了从纯粹获得画面愉悦的一种观念解放。

纯粹绘画似是而非地走向了最前卫的雕塑作品停止的地方：一项致力于生产昂贵和“珍稀”物品的活动。罗伯特·瑞曼（Robert Ryman）的绘画意外地证明了一个规律：他对颜料作为颜料的执著和关注材料无法掩饰的特性的雕塑者同出一辙。

通过在分离中的自我批评，遵循格林勃格式（Greenbergian）的发展逻辑，近几年来很多绘画丧失了与理解和思想上更宽泛的变化的联系，而雕塑却因此越来越关注自身。“当态度成为形式的时候”所涵盖的领域，不是绘画和雕塑交汇的领域，而是面向三维作品的广阔的探索空间。“不是说雕塑成了一种扩展了的常规里运用新方法的东西，而是雕塑思想的前提表明了它自身作为文化操作的更健康和相关的基础。”（巴里·弗拉甘[Barry Flanagan]）

视通万里的人们拥有一种自由，就是利用不同层面的时间的自由。既然物体的“静止状态”不再被视为艺术的要点，艺术家们便自由地运用时间和距离的经验，来分离他们希望阐明的某个想法。最近精彩和有力的艺术已经把时间



处理成一种持续状态，而把距离作为通过思想包容的空间来激发时间的方法。道格拉斯·胡埃贝勒（Douglas Huebler）的作品“持续第9号”包括了时间和距离的两个不同方面：一个包裹用6周的时间通过代理局按照美国邮政服务的速度（与这种服务的实际社会功用无关）穿越美国，从加利福尼亚的伯克莱到马萨诸塞州的胡尔；而且这个瞬间要求头脑理解这一观念，并沿同一路线横穿美国。最后真正精彩的行为是以过程的选择作为分离出观念的方式；然后作品完成了自我。在最后的文献里——关于这个包裹途经的证据和说明——为观众考虑，两种时间体系进行了调和。以文献方式呈现的艺术，不一定是有意的体系化或起到说教的作用。胡埃贝勒援引的概念的范围和素朴，印证了人类意志力的一个较难定义的特性。

像这件作品的效果，拓宽了我们想像和概念的范畴。如果我们不是太害怕或是总对那些已被宣称为“严肃”或已被社会接受的事物太忠诚，我们或许更容易对诸如在此参展的艺术家们的邀请产生回应，很自然也很兴奋地被带入一种兴奋和信息充满想像的张力。分离的物体和图像不仅仅将这些经验固定在熟悉的语境里。在向前的靠近中，我们冒使自己陷于后者的危险。艺术必须是非实用的效力。如今，雕塑和绘画的角色太容易被限定。一件艺术作品的角色或功用会将其活动范围限制在已经存在的结构里，因为功用和角色只能归因于相关语境。我们应该永远保持着设想一种全新语境的姿态。我们必须持有开放的观点，去提出无法预知答案的问题。那些答案可能来自一种不同的语言，诉说着不同的语法，不同的系统，变化了意识。

## 说就是创造

S.波尔顿（S.Burton）

“说就是创造。”——塞密尔·巴克斯特·毛利

本次展览聚集了不少艺术家，他们的作品很少相似同时又有很大的共同点。至少在参展的美国人中，他们的相同之处多在智力上，而较少在风格上。我们可以主要分为如下几类：多元形式或非坚硬艺术，代表性的艺术家有：克拉斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）、罗伯特·莫里斯（Robert Morris）、埃瓦·汉