

后现代 艺术理论



总第十期(2006年A辑)

—— 瑟尔里·戴·拉蒙《图像与语言》

图书在版编目 (CIP) 数据

美术馆. 后现代艺术理论 / 王璜生主编. — 上海: 上海书店出版社, 2007. 5

ISBN 978-7-80678-715-1

I. 美... II. 王... III. 后现代主义—艺术理论—文集

IV. J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 055082 号

美术馆——后现代艺术理论

主 编 王璜生
责任编辑 那泽民 张 轶
整体设计 润泽书坊
技术编辑 张伟群 丁 多
出 版 上海世纪出版股份有限公司 上海书店出版社
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
地 址 200001 上海福建中路 193 号
网 址 www.ewen.cc www.shsd.com.cn
经 销 全国各地书店
制 版 上海精英彩色印务有限公司
刷 上海展强印刷有限公司
开 本 787 × 1092mm 1/16
印 张 20
印 数 2000
版 次 2007 年 6 月第一版
印 次 2007 年 6 月第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-80678-715-1/J · 335
定 价 45.00 元

新视觉艺术

主 办 广东美术馆
出 版 上海书店出版社
主 编 王璜生
执行主编 李公明 王为松
副 主 编 蒋 悦 那泽民
执行编辑 胡 斌

上海书店出版社



卷首语

进入 21 世纪以后，关于前一世纪的全球性学术文化思潮的分歧、辨析、意义等等论争不仅没有消歇，反而更为发展。有关后现代主义文艺与现代主义的关系就是其中之一，断裂或继承，就像历史上所有重要的文化运动都会遭遇“继承或是开新”的争议一样，所关涉的不仅是历史渊源的梳理，更重要的是性质上的判别。本期刊出罗伯特·威廉姆斯《艺术理论：历史引论》（2004 年）中的“后现代艺术理论”部分，作者指出：“随着时间的推移，后现代主义逐渐显露出它不太像是一种彻底的断裂，而更像是现代主义的某种延续和强化——一种高级或超级现代主义，它的最重要的成就仍然可以被归属为一种批判事业的观念，即使它同样对批评性分析的可能性提出质疑。”所谓的“批判事业”首先就是指文化批判——在 20 世纪主要是以法兰克福学派为核心。文中进一步提到了马克斯·霍克海默和泰奥多·阿多诺的工作成果，“对我们幼稚地称之为‘大众文化’的现象进行了一种深刻而有力的分析性批判：在当代垄断资本主义的统治下——如同是在法西斯主义的统治下——确切地说‘文化’根本就不是‘大众的’，而是一种经过精心策划和处理的大众运作形式……文化产业和它所产生的这种‘肯定/积极的文化’是资本主义用以巩固自身和再生产的一种工具，即通过电视广告人为地刺激消费者的欲望，并逐渐地建立起一种有关生产率和谦恭顺从的伦理标准或道德体系，从而无情地暗中破坏了个人对任何不同事物、任何更好的事物所具有的想象能力”。我认为，尽管文化批判的这些经典观点我们已经耳熟能详，但是在当下重温仍有现实的针对性。作者对霍克海默和阿多诺的艺术观的概括也令人感奋：在他们看来，艺术“永远都是某种政治评论的方式，一种含蓄的批判性分析”；艺术“过去一直是、而且现在也一直是人类抵抗来自专横的社会习俗、宗教及其他方面之压力的一种反抗力量，相当于对它们的客观物质基础所进行的某种反思”。因此，他们“把艺术的功能重新定义为社会批判”。当然，与法兰克福学派相比，福柯、德勒兹、鲍德里亚、罗兰·巴特、德里达等等后现代思想家在思想与学术层面掀起的颠覆性巨浪与当代艺术的发展有着更为内在的密切联系，如作者所言：“后现代主义提高和加强了我們对于艺术的基本理论本质的认识，它揭示了这样一个事实，即对于从事文化活动的艺术来说理论是十分重要的，是艺术的基础；我们甚至可以这样说，后现代主义已经使我们能够用我们自己建立理论的方式来为艺术下

定义。”

本期的“开放的学科”栏目中还收入了拉克劳的《政治和现代性的边界》、曼纽·卡斯特尔的《城市的意识形态》、当娜·海洛维的《后现代身体的生命政治学：免疫系统话语中自我的构成》、苏珊·桑塔格的《走近阿尔托》等重要文章，汇成了一组多元维度的现代性与后现代性问题的讨论。另外，梅格安·C·麦克肖恩的《平衡现实的生活和现实的时间：与创伤性记忆相关的超现实主义游戏的功能》揭示了战争经验与超现实主义观念形成的内在关系，使游戏、自杀、无聊等核心概念获得了实证性研究。

“关键词”是自本期开始设置的新栏目，本意是通过对艺术学研究中的核心概念进行系统梳理的方式，厘清基本概念，并引起关于词源、词义以及其发展衍变的研究。格拉尔德·梅尔莫兹等的《艺术史》是一个很好的范例，本身就是一篇简明的艺术史学史。青年学人鲁明军的《“当代艺术与社会”关键词》在汇集相关概念和进行梳理方面也作出了初步的研究。在“当代文化中的美术馆”栏目中，史蒂芬·丢查尔的《谁的艺术史》虽然读来有点费劲，但他从大学学者与博物馆以及观众的身份冲突来认识艺术史书写的权力，其中的复杂性多有启示。

新年伊始，我们希望在今年能将编辑和出版的工作更努力地做好。

李公明

2007年1月8日于广州

目录 Contents

卷首语 Preface

当代文化中的美术馆

Art Museums in Contemporary Culture

谁的艺术史? —— 20 世纪八九十年代英国的博物馆馆长、
大学学者和博物馆观众 002

史蒂芬·丢查尔 著 陈晶 译 范玉楷 周飞强 校

*Whose Art History? - Curators, Academics, and the Museum Visitor in
Britain in the 1980s and 1990s*

Stephen Deuchar Translated by Chen Jing Proofread by Fan Yukai, Zhou Feiqiang

向传统博物馆体系发出挑战的“改革者” —— 20 世纪 70 年代以来
西方博物馆的变革 钱婧 010

The “Reformist” to Challenge the Traditional Museum System - the
Reform of the Museum System in the Western Countries from 1970s

Qian Jing

现代艺术的生成: 金钱、市场、博物馆 辛西娅·弗里兰 著 高天民 译 022
The Generation of Modern Art: Money, Market, Museum

Cynthia Freeland Translated by Gao Tianmin

“亚洲美术馆馆长论坛——东盟中日韩主题会议”发言摘录 034

The Speech Extract of “the Forum of Curators of Museums in Asia - the Conference of China, Japan and Korea, ASEAN”

开放的学科 A Subject of Open Nature

后现代艺术理论 (上) 罗伯特·威廉斯 著 常宁生 邢莉 译 044

Art Theory in Postmodernism (I) Robert Williams Translated by Chang Ningsheng Xing Li

将“妇女”理论化 白露 著 余莉 译 074

Theorizing Woman Tani Barlow Translated by Yu Li

走近阿尔托 (上) 苏珊·桑塔格 著 周泉 译 李兵 校 100

Approaching Artaud (I) Susan Sontag Translated by Zhou Quan Proofread by Li Bing

后现代身体的生命政治学: 免疫系统话语中自我的构成 118

当娜·海洛维 著 小童 译

*The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune
System Discourse*

Donna J. Haraway Translated by Xiao Tong

无望的拯救——里希特的绘画观念和实践 朱其 149

*Desperate retrieval - The concept and practice of painting of
Gerhard Richter*

Zhu Qi

- 158 城市的意识形态 曼纽·卡斯特尔 著 陈静 译
Ideology of Cities Manu Casterl Translated by Chen Jing
- 169 政治和现代性的边界 拉克劳 著 胡继华 译
Politics and the Limits of Modernity Laclau Translated by Hu Jihua
- 185 平衡现实的生活和现实的时间：与创伤性记忆相关的超现实主义游戏的功能
 梅格安·C·麦克肖恩 著 蔡香玉 译
Balance the Realistic Life and Time: the Function of Superrealism Game Related to Wounded Memory
 Megryn C. Mikesean Translated by Cai Xiangyu
- 203 陈立先生晚年阅读波普尔的启示 杨思梁
Chen Li's Revelation of Reading Karl Popper's Articles in His Senectitude
 Yang Siliang

关键词 Keywords

- 210 艺术史 韦恩·R·戴恩斯 格拉尔德·梅尔莫兹 汉斯·德维舍 著 王景 译 李行远 校
Art History
 Wayne R. Dynes Gerard Mermoz Hans Devisscher Translated by Wang Jing Proofread by Li Xingyuan
- 231 “当代艺术与社会”关键词 鲁明军 编撰
The keywords of "Contemporary Arts and Society" Lu Mingjun

策展前沿 The Latest News of Exhibition-Planning

- 246 “从‘极地’到‘铁西区’——东北当代艺术展1985-2006”前言 王璜生
The Foreword of "From 'Polar Region' to 'Tie Xi Qu -Exhibition of Contemporary Art in Northeast China 1985-2006" Wang Huangsheng
- 250 “渗：移景与幻想——第二届当代水墨空间展”策划人语
The Curators' words of "Infiltration: Idylls and Visions-the Second Space for Contemporary Ink Work"
- 256 “地缘与城市文化语境中的当代艺术”学术研讨会纪要
The Summary of the Seminar of "The Contemporary Arts in Regional and City's Culture"

馆藏研究 Research of Museum Collections

- 272 梁锡鸿：被遮蔽的风景 蔡涛
Liang Xihong: the wrapped Landscape Cai Tao

美术馆信息库 A Collection Of Art Museum Information

- 300 美术馆信息库（2005年7月至12月） 高婷 整理
A Collection of Art Museum Information (July-December 2005) Gao Ting

当代艺术中的美术馆

——20世纪八九十年代中国的美术馆发展及其对当代艺术的影响

朱青生 著 李军 译 李军 校

大约十年前，随着中国当代艺术在国际上的崛起，中国当代艺术界开始关注美术馆的发展。美术馆作为展示当代艺术的重要场所，其发展状况直接关系到当代艺术的传播和接受。本文旨在探讨20世纪八九十年代中国美术馆的发展及其对当代艺术的影响。

美术馆的发展与当代艺术的传播密切相关。在20世纪八九十年代，中国美术馆经历了从传统到现代的转型。这一过程中，美术馆不仅成为展示当代艺术的重要平台，也逐渐成为推动当代艺术发展的关键力量。

美术馆的发展不仅体现在数量的增加，更体现在质量的提升。许多美术馆开始引进国际先进的展览理念和管理经验，使得当代艺术的展示更加专业和多元化。同时，美术馆也开始承担起艺术教育和社会服务的功能，成为连接艺术与公众的桥梁。

在20世纪八九十年代，中国美术馆的发展呈现出明显的阶段性特征。从最初的单一展示功能，到后来的多元化发展，美术馆的角色日益重要。这一时期的发展为中国当代艺术的繁荣奠定了坚实的基础。

当代文化中的美术馆

ART MUSEUMS IN COMTEMPORARY CULTURE

（本文主要基于其）对当代艺术的发展及其对美术馆的影响进行了深入研究。文章指出，美术馆在当代文化中的地位日益凸显，成为推动艺术创新和传播的重要力量。通过分析不同国家和地区的美术馆发展案例，文章揭示了美术馆在当代文化中的多样性和复杂性。

美术馆的发展与当代艺术的传播密切相关。在20世纪八九十年代，中国美术馆经历了从传统到现代的转型。这一过程中，美术馆不仅成为展示当代艺术的重要平台，也逐渐成为推动当代艺术发展的关键力量。

谁的艺术史？

——20世纪八九十年代英国的博物馆馆长、大学学者和博物馆观众

史蒂芬·丢查尔 著 陈晶 译 范玉楷 周飞强 校

^[1] 1999年10月6日，伦敦的泰特美术馆宣布，将要于2000年3月24日在米尔班克地址上建设成为泰特不列颠美术馆；于2000年5月12日在其新的班克赛德地址上建立泰特现代美术馆。泰特的人员结构已作了很大的重组以适应其博物馆在伦敦的扩展。展览、展示和解释的项目比以前更趋完整，它们在概念上有很大的进步，由各新馆地址上的新馆长群体来领导，而中央展馆群体与各自独立的馆长群体密切共事。

^[2] 我要提出这个持续了大约十年的争论的关键内容（在我所关注的领域）：“艺术史和‘一鸣惊人’展”（*Art History and the ‘Blockbuster’ Exhibition*）（社论），《艺术公报》（*Art Bulletin*）69，第3期（1986年9月），第358-359页；“博物馆和大学”（*The Museum and University*）（文选），《博物馆》，第1期（1987年）；“关于艺术史和‘一鸣惊人’展”（S. J. 弗瑞德伯格、吉维斯·杰克逊·斯戴普斯和理查德·E·斯庇尔的讨论）（S. J. Freedberg, Gervase Jackson-Steps, and Richard E Spear）《艺术公报》70，第2期（1987年6月），第295-298页；彼得·沃格（Peter Vergo）编辑，《新博物馆学》（*The New Museology*）（伦敦：Reaktion，1989）；尼尔·麦克格利高（Neil MacGregor），“学术和公众”（*Scholarship and the Public*），《博物馆管理和馆长的职位》（*Museum Management and Curatorship*）9，（1990年），第361-366页；“博物馆的学术”（*Scholarship in Museums*）（社论），《柏林敦杂志》（*Burlington Magazine*）32，第1052期（1990年11月），第759页；“走出馆址，走出心灵”（*Out of Site, Out of Mind*）（社论），《艺术公报》74，第1期（1992年1月），第551页；莎拉·弗斯与弗洛拉·S·凯特兰（Sarah Faunce and Flora S. Kaplan），“成长的痛

大约一年后，我将开始担任泰特不列颠美术馆[Tate British]（目前尚未用此称谓）的主管。此馆是由现在坐落在伦敦米尔班克[Millbank]的泰特美术馆[Tate Gallery]于2000年（本文发表于1999年度的Clark Conferences——译注）发展建立（与此同时，泰特现代美术馆也将在泰晤士河下游的班克赛德[Bankside]开放）。目前我们正试图从老的建筑物中改建出一个新的博物馆来。届时泰特不列颠美术馆将独一无二地重新展示作为其主体的英国艺术；待此工程完工后，它也会通过陈列那些提供和解释艺术的展览项目与出版物，运用当前对于艺术史的争论和泰特不寻常的公众想象力，来和谐地开辟出一片新天地。^[1] 这双重的目标——或许有人会说是两个相冲突的目标，它们之间的关系近段时期加剧了英国博物馆与大学之间的辩论（尤其是关于博物馆角色和展览风格），在研讨会上提出这一问题在我看来更意义非凡。

但是，在考察了近二十几年来究竟是什么类型的艺术历史博物馆应该出现的争辩之后，难道我所得出实际上仅有数量相对有限的地区，且只是一些非举足轻重的人物参与论争的结论是不恰当的？^[2] 首先，我注意到鉴赏家们以宣扬艺术的神圣性作为一种变化的方式来抵御学院理论（甚至是观念学）的挑战。然后，我发现大学学者们疲于应付独立于文化语境之外的客观美学价值，其启示（当然）极其可信地传达给了那些认为博物馆并非以实物为限的人。我也看到，感觉到并憎恶自己与博物馆馆长的思想距离的教育者们，认为经由艺术的可达性及对它的经验而实现的公众理解力，远胜于馆长的阐释或学者的置疑。还有一些主管，则被政府与大众两股孪生市场强力的疯狂驱使，或追求哗众取宠、或经营礼品商店等；这使得他们得不到学术性的启示，而远离真理。许多额外的细小的身份特征也在这场论战中起了作用：馆长反对大学学者，后者也反对前者（两者都宣称有全面的视野；而两者都有明显的不可预知的缺陷），等等。应该宽恕这种具有讽刺性的画面，但我很

有兴趣去探求这场参与者众多的论争的核心是什么；以及领导者们如何决然地拒绝表面上增多的参观量——而博物馆的参观群体在我们想来该是他们最关心的。^[3]

当然，公众包含着多样性——明显地隐含了大学学者和馆长的说服能力——无法简单地概括，而且，没有任何两个博物馆的公众在特征和构成上是完全相同的——这是不言而喻的（也明显地经常被忽视）。^[4] 例如，我不知道，参观华盛顿的国家肖像画廊（National Portrait Gallery）的与参观哈佛大学的佛格艺术博物馆（Harvard University's Fogg Art Museum）的大部分公众（在那两方面——译注）是不是完全或很少有相同之处——但是我理应提防任何馆长声称的可以找到给予解释的两全其美的办法。回顾英国的博物馆界过去二十年中大学学者和馆长之间观念的紧张情况，有一些可参考的特例（大部分是关于英国艺术、伦敦的展览和18、19世纪的艺术）；因此，当我在思考以往的一些教训和泰特不列颠美术馆未来发展可能也有的相关状况时，并不必假装全面或客观。

20世纪80年代初期，在英国出现了对传统馆长实践职能的三个潜在挑战。首先，一项我们称之为撒切尔主义（Thatcherism）的政治任务启动了。一方面，它鼓励公众为艺术集资；另一方面，根据博物馆的工作效率和成果所得到的更切实的产品，以获取和使用这笔资金。其次，在部分而非仅有的回应中，出现了一种更公开的平民化、商业化的运作方法来陈列和策展，[比如，以“经验”（experience）展览所聚焦的伦敦博物馆（the Museum of London）或自然历史博物馆（the Natural History Museum）的创始为导引]，并为纯粹的馆长式的教条提出了显然可行的解决方法，其目的主要在于“为自己辩解”。最后，那种慢慢地控制了英国大学许多系科的所谓“新的艺术史”，也开始扣敲博物馆的大门，并期待它的回应。^[5]

前两个挑战已经在泰特美术馆得到了证实；但是第三个挑战直到1982年，在18世纪英国的风景画家理查德·威尔逊（Richard Wilson）引人注目的作品展览中才更加明晰又稍微有点不真实地显现出来，其经过美国艺术史家大卫·索肯（David Solkin）^[6] 遴选和阐释的作品成为一个重要的学术目录而迅速地被认可。受当时认可威尔逊的学者的委托来策划此项展览，在项目运作过程中，泰特才发现他（指索肯——译注）的学术立场导致了其政治上

苦”（Growing Pains），《博物馆新闻》（*Museum News*）（1992年1月/2月），第49-51页；“理论和实践”（Theory and Practice）《博物馆新闻》（1992年1月/2月），第36-39页；朱迪思·凯利（Judith Kelly），“共同作业”（Working Together），《博物馆杂志》（*Museum Journal*）（1992年7月），第32-33页；马克·霍沃思·布斯和莫瑞斯·霍华德（Mark Haworth-Booth and Maurice Howard），“项目与客体交换”（Exchanging Objects for Projects），《博物馆杂志》（1993年4月），第18-19页；查尔斯·萨莫雷斯·史密斯（Charles Saumarez-Smith），“在维多利亚和艾伯特博物馆实践调查”（The Practice of Research at the Victoria and Albert Museum），《博物馆管理和馆长的职位》12，（1993年），第349-359页；黛博拉·约翰逊（Deborah J. Johnson），“艺术中心和艺术史争论（和其他争论）？”（Is Art Central to Art History (and other Debates)?），《博物馆管理和馆长的职位》第12期，（1993年），第91-94页；“艺术史和博物馆”（Art History and the Museum）（社论），《柏林敦杂志》（*Burlington Magazine*），137，第1107期（1995年6月），第355页；伊凡·加斯克尔（Ivan Gaskell），“书写（与）艺术史：反对书写”（Writing (and) Art History: Against Writing），《艺术公报》78，第3期（1996年9月），第403-406页；露西·凯林顿（Lucie Carrington），“最大的技巧杀伤力”（The Great Skill Overkill），《博物馆杂志》（1996年2月），第21-24页；Gorel Cavalli-Bjorkman，“博物馆研究，必定很好！”（Research in Museums, a Necessary Good!）《国家博物馆的艺术公告》（*Art Bulletin of the National Museum*），斯德哥尔摩，第4期，（1997年），第79-80页；以及Per Hedstrom，“博物馆-研究-艺术史论：国家博物馆会议的报道”（Museum-Research-History and Theory of Art: Report from a Conference at Nationalmuseum），1997年11月14日。《国家博物馆的艺术公告》，斯德哥尔摩，第81-86页。我感谢马丁·麦荣（Martin Myrone）提供的这些参考书。

^[3] 菲利普·赖特 (Philip Wright), “在艺术博物馆中体验的‘参观者的素质’”(The Quality of Visitor's Experiences in Art Museums), 《新博物馆学》(New Museology)(1989年), 第119-148页, 在博物馆实践和公众利益之间潜在的矛盾方面的经典内容值得认可。

^[4] 例如, 参见尼克·梅里曼 (Nick Merriman), “作为文化现象的博物馆参观”(Museum Visiting as Cultural Phenomenon) 《新博物馆学》(1989年), 第1149-1171页。

^[5] 20世纪80年代期间对所做的新艺术史的发展: 17、18世纪的英国艺术研究中进行说明, 参见迈克尔·凯特森 (Michael Kitson) 对埃利斯·沃特豪斯 (Ellis Waterhouse) 的介绍, 《英国的绘画》(Painting in Britain), 第1530-1790页 [《新黑文》(New Haven) 耶鲁大学出版社, 1994年], xi-xxvii。

^[6] 大卫·H·索肯 (David H. Solkin), 《理查德·威尔逊: 反映的背景》(The Landscape of Reaction), 展品目录 (伦敦: 泰特美术馆, 1982年)。

^[7] 参见尼尔·马克威廉 (Neil MacWilliam) 和亚历克斯·鲍茨 (Alex Potts), “反映的背景”, 《历史工场: 社会主义者和女权主义者历史学家的杂志》(History Workshop: A Journal of Socialist and Feminist Historians) 第16期 (1983年秋), 第171-175页。

^[8] 威廉·H·楚特内特 (William H. Truettner) 编辑, 《美国式西方, 重新解释边界的图像, 1820-1920》(The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier), 展品目录 [华盛顿: 史密森学会出版社 (Smithsonian Institution Press), 1991年]。关于“美国式西方”的争论, 参见艾伦·瓦拉赫 (Alan Wallach), “关于‘美国式西方’的斗争”(The Battle over 'The West as America'), 收录于《展示矛盾: 关于美国艺术博物馆论文集》(Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States), 艾伦·瓦拉赫编辑, (阿默斯特: 麻省理工大学出版社, 1998年), 第105-117页。

的左倾, 并导引他去理解和探索威尔逊古典式的英国风景画——那是与贵族阶级通过获得它们来寻求荫庇的经济上、政治上和道德上的专权相关联的。也许考虑到察觉展览要旨中说教性的词锋已经太迟而无法变更, 泰特美术馆期待一种回应来安慰自己: 这是新的艺术史首次明显地 (也许是不经意的) 被国家级的美术馆所接纳。^[7]

接下来关于公众反应的讨论和著述已经很多了: 这事实上就像1992年华盛顿“美国式的西方”(West as America) 展览的纷扰场面——类似一种英国服装的彩排。^[8] 我们很多人十分清晰地记得《阿波罗》(Apollo) 对于索肯刺耳的评论, 严斥他是一个恐怖分子, 拼命地迅速毁损威尔逊的名声、美学的价值和参观者的兴趣 (据我回忆, 据说这些都是英国自身建构的)。^[9] 但是很明显, 评论上反复尖刻地指出作为“博士”的客座馆长放弃了其最基本的让当代学者的议程闯入博物馆神圣殿堂的异议——前者把含蓄和政治上的颠覆性相等同, 后者则只是要保持文明社会。此时, 市民们却不顾这种争论, 以大批远离来表达他们的意愿。事实上, 只有很少的人参观那个时代泰特的展览。^[10] 那些反对此论调和意图的人们则会引用这个极差的票房来支持减少学术、甚至反学术, 以及他们知道并倾向的馆长的立场态度; 不久之后有损泰特的展览项目形象的更新型的艺术史也到来了。

但是, 为迎合公众更大的兴趣而任何有意含蓄省略的更褊狭的以物为中心的学说, 确实是有瑕疵的观念——或者至少是有瑕疵的, 除非能够得到证实。^[11] 由美术馆得出的大部分相对来说不甚详尽的观众调查显示, 就关于投入、分类、比较和起源 (也许我可以因此而精炼出馆长的思想核心) 等问题比产出、意义、目的以及更大范围的文化共鸣 (实质上更贴近于大学的立场) 更远离大众的内心。^[12] 明显具有讽刺意味的是仅少数大学学者会承认有可能特别关注“公众想要什么”, 而恰恰相反, 很多博物馆馆长则十分乐意表现出对此的关注。更具讽刺性的是此时把展品和展览都更为公开地转移到公众兴趣上 (部分的原因是由于财政) 的那些博物馆, 可能通过他们提供的“语境”的方法从而接近大学里的占主导性的立场——质疑传统上对展品的内在价值的认可, 就像反对承认被认可的的文化价值一样。^[13]

与此相关的另外三个80年代的英国展览项目值得重点提及。1986年在维多利亚和艾伯特博物馆 (Victoria and Albert Museum)^[14] 举办的由玛西

娅·波恩顿策划的 (Marcia Pointon) 19 世纪风俗画画家威廉·米尔来迪 (William Mulready) 的作品展, 遵循了“威尔逊”模式, 让观众去接受和探索那些我们称之为技巧的东西, 及米尔来迪对于当代生活的画面建构。正如一位著名评论家所指出的, 此展览努力把学术性目录的内容与标签、图表相结合, 是具有“相当说教性的”, 然而, 看上去却可以引发“参观者、学生和其他的观众非同寻常的集中注意力 (用这种方式) 来观看展览。”^[15] 但是一位代表守旧的馆长思想的新闻记者, 却强烈反对他所看到的这些所谓的一种对于“读胜于看”的鼓励。他批评这个展览是对他所称为“职责”的 (对公众来说的) 展览内容的挑战 (“去鉴别图画里有什么, 而不是把一些东西读进画里”); 痛斥他所看到的是暗示性的读物中与生俱来的“政治假象”; 并认为博物馆肯定是被欺骗了才来承办这次展览的。波恩顿则说了最后一句话: “他真的认为自己对某种不确定的本质含混赞同, 并普遍承认经由展览这种渠道而得到的知识从任何方式上来看少有政治性, 或许他写给此杂志编辑的信本身并不是政治行为?”^[16]

对于一个意识到自己的政治理念并宣扬自己的艺术史概念的派别来说, 展览的公众场所越合适, 这个争论就越可以较少地显示朝一个新方向移动的征兆——或者是借此可以致力于公众兴趣的方向而不是正好偶然地站到一个理智的立场。1987年, 这一堡垒甚至可能有了更进一步的发展。以泰特美术馆的“行为与道德” (Manner and Moral) 展览为例, 尽管其标题略有轻微讽刺意味, 但它仍是对 18 世纪早期传统英国艺术广泛而全面的展示。它的目录关注点显然是与理解那些在这个领域的新学者所引起的革命相去甚远。^[17] 对一些观众来说看上去对展览的前提有所犹豫的墙上展示内容, 以及对参观者已十分熟识此展览主题的假设, 激怒了很多批评家。有人提出这样的疑问, “难道这种面临威尔逊展览的负面反馈时对待公众的傲慢态度能归结于懒惰、傲慢自大或是怯懦?”^[18]

另一个例子是同年在巴比肯艺术中心 (Barbican Center) 举办的“爱德华时代” (Edwardian Era) 展览, 它是由一组大学的客座馆长策划的, 满怀自信地尝试着去证明油画在生活中的光彩, 夸张的表述只有在难得的直接性的“时代”展览展现贫穷和富有、争论与风格这种带有较强政治性迹象的语境中才能看得到。^[19] 这类远离艺术材料的夸张组合, 打破了艺术博物馆在布

^[9] “Une tenebreuse affair,” 《阿波罗》 (Apollo) 117, 第 125 期 (1983 年 1 月), 第 2-3 页。

^[10] 威尔逊的展览吸引了 12006 名参观者, 平均每天 221 名。这可以与在 1980-1981 年的 Gainsborough 展览的 112517 名参观者, 平均每天 1324 名比较。

^[11] “学术和公众” (Scholarship and the Public)。

^[12] 参见赖特 (Wright), “参观者体验的素质” (Quality of Visitors Experiences), esp. 第 122-123 页。

^[13] 国家海事博物馆 (National Maritime Museum) 的 1988 年举办的舰队展 (Armada) 就是一个尝试去打破学术和公众欣赏层次的新天地的例证, 参见 M.J. 罗德里格斯·塞尔多 (M.J. Rodriguez-Salgado) 等人, 《舰队 1588-1988》 (哈门德斯沃斯, 英国: 企鹅, 1988 年)。

^[14] 玛西娅·伯顿 (Marcia Pointon), Mulready 的展览目录, (伦敦: 维多利亚和艾伯特博物馆, 1986 年)。

^[15] 琼妮·海切伯格 (Joany Hichberger), “威廉·米尔来迪的展览” (William Mulready at the V&A), 《柏林敦杂志》第 78 期, 1001 期 (1986 年 9 月), 第 691-692 页。

^[16] 阿拉斯泰尔·兰恩 (Alastair Laing) (信), “在维多利亚和艾伯特博物馆标记米尔来迪” (Labelling Mulready at the V&A), 《柏林敦杂志》79, 1005 期 (1987 年 1 月); 第 28 页; 玛西娅·伯顿 (回应), 《柏林敦杂志》79, 1005 期 (1987 年 1 月), 第 29 页。

^[17] 伊丽莎白·因伯格 (Elizabeth Einberg), 《行为与道德 (Manners and Morals) 展览加斯 (Hogarth) 和英国绘画 1700-1760》展览目录, (伦敦: 泰特美术馆, 1987 年)。

^[18] 瑟琳娜·福克斯 (Celina Fox), “在泰特荒废的机遇” (A Wasted Opportunity at the Tate), 《阿波罗》127, 第 311 期 (1988 年 1 月), 第 45-46 页。

^[19] 爱德华时代 (The Edwardian Era) 展览目录, 简·贝ckett (Jane Beckett) 和狄波拉·绮丽 (Deborah Cherry) 编辑 (伦敦: Phaidon, 1987 年)。

展方面的规则，引起了博物馆传统主义者不同程度的震惊。正如某人所说，它是“女权主义者讨好人的诡计，是一个耸人听闻的方式——由此，大部分由公众基金支持的公共艺术展览正逐渐地成为了左翼的政治舞台。”^[20] 还有，公众在尝试将大学议程而不是传统的馆长的观点提到公众展览上是失策的。同时，展览的布置问题（在合适的位置上不摆设展品和标题）也在老博物馆面临着学院派侵入者在自己的地方举办展览的尴尬处境中给予其适度的微笑。^[21]

“爱德华时代”的展览，野心勃勃地尝试着要把当时大学所关心的事物和体现公众兴趣的展览结合起来；但是可能由于少数媒体不怀好意的评论，一开始可观的参观者人数随后大大减少了——尽管观众表面上十分热情，但试图把此次展览同20世纪80年代的其他一些商业驱使的展览项目联系起来展览策略是十分具有冒险性的。^[22] 或许是以上的尝试使举办者们勇气增加了，泰特美术馆继“行为与道德”展览之后在1991年举办了约翰·康斯特布尔（John Constable）的作品展，目的在于回避当时大学争辩的一些论点；与此同时，美术馆的工作人员也就已经被证实的公众对康斯特布尔所表现的巨大热情做出准备。^[23] 当这件事发生后，尽管这次展览所选定的展示内容在质量上赢得广泛的赞扬，随之而来的热情最大程度地也在为此次展览而组织的会议上激发出来：会议上，老老少少的艺术史论家们都停止争辩现在看来是多么无聊的问题：一个所谓的全体赞助者、传统工业的联盟和反学术的唯美主义者与一个假定的学术界、理论家和癫狂的左派进行对抗。^[24] 根本就没有任何迹象反映出公众对这个夸张的、有争议的、与他们自身有关的问题考虑得这么多^[25]（顺便说一句，他们没有表现出像他们在1976年观看泰特美术馆珍贵的康斯特布尔作品展时那样的全身心投入）。

自从20世纪90年代早期辩论出现两极分化的冬天起，就没有任何春天的征兆吗？诚然，举个例子，在泰特美术馆带有实验性的1996年“描绘黑暗”（Picturing Blackness）的展览中便出现了一种小型的谨慎的尝试，它勇敢地去探索解决诸如在英国艺术中的种族差别的描述这样敏感而广泛的相关问题。^[26] 它凭借一本产生了热情洋溢的反应评价的评论书引起了参观者的广泛投稿。^[27] 并不是所有的一切都值得赞同——或许这个实验最终会失败——但是这本书论证了异乎寻常的广泛的民众在这个项目的学术基础上参与这两种

^[20] 罗宾·西蒙（Robin Simon），“遗憾埃尔加，你已经跑题了。”（*Sorry Elgar, You're out of Tune*）《每日邮件》（*Daily Mail*）1987年10月31日。

^[21] 例如，威廉·菲沃（William Feaver），“奇怪的减速”，（*Strange Slowing Down*）《观察者》（*Observer*）1987年11月15日。

^[22] 例如帕特丽夏·莫里森（Patricia Morison），“艺术的短暂，伪善的长久”（*Short on Art, Long on Cant*），《每日电讯报》（*Daily Telegraph*）1987年11月13日。

^[23] 雷斯利·帕里斯（Leslie Parris）和伊恩·弗莱明·威廉姆斯（Ian Fleming Williams），康斯特布尔（Constable），展览目录。（伦敦：泰特美术馆，1991年）。

^[24] 参见马丁·普斯特（Martin Postle），“不愉快的事：泰特的康斯特布尔作品展专题讨论会”（*Not a Happy Lot: Constable Symposium at the Tate*），《阿波罗》第134期，第355期（1991年9月），第209页。

^[25] 1991年，泰特的康斯特布尔作品展吸引了169412名参观者，平均每天1783名；1976年，泰特的康斯特布尔作品展吸引了313659名参观者，平均每天3872名。

^[26] 保罗·吉尔瑞（Paul Gilroy），《在英国艺术上描绘黑暗，18世纪至20世纪》（*Picturing Blackness in British Art*），展览目录。（伦敦：泰特美术馆，1995年）。

^[27] 这本评论书在过去为泰特教育部门管理，现在被其拥有。

观点的论战。^[28] 具有同样的冒险性，1995年伦敦国家美术馆举办了关于康斯特布尔 1826 年所作的拜占庭风格的作品“麦田”（The Cornfield）的有趣展览。^[29] 这次展览要进一步为三方——大学学院的、馆长的和广泛的公众的兴趣建立起真正的桥梁。尽管要求他们结合的呼声已经很久了，但他们之间仍然彼此孤立。这次展览展出了《麦田》——这是康斯特布尔创作的最为人所知的和最易被复制的作品之一，以及与此相关的、品种广泛的复制品——从大卫·卢卡斯（David Lucas）在 1834 年公诸于世的网线铜版术到经过修饰的窗帘、蛋糕盒、七巧板，它们是 19 世纪和 20 世纪中广泛深入到民族意识的手段。由一位艺术学校的校长科林·佩特（Colin Painter）构想并策划的项目，旨在通过对于其意义和私人个体的协会（它是为那些私人建立的，他们拥有组成这个展览物质基础的复制品）的文雅描述来梳理出图画普及的历史和共鸣。这个项目对那些深信什么是构成了艺术的性质和意义的博物馆馆长理念是一种挑战，敢于把以一种意味深长的低调形式而并不是习惯上对原作进行简单临摹的复制品引入国家美术馆。尽管它很明显地为公众所欢迎，其独创力和别出心裁的魄力为大学的评论家们所赞扬，但最终还是不被当时影响很大的一家报纸的艺术批评家和传统的馆长一派（20 世纪 80 年代至 90 年代英国的一个组织）所接受。^[30] 所以《星期日电讯报》（Sunday Telegraph）宣称这个展览是“长期以来最毫无价值的展览。无论在什么地方它都是个眼中钉，在我们最好的画展的语境中它就是一个耻辱。”^[31] 考虑到对一个展览的意图、影响的厌恶不同于作者在其作品内容中对于美学价值的观点，在艺术报道中几乎并不算是一件稀奇的事。但是，在国家美术馆两年后出版的内容广泛的不列颠学派（British School）目录中，佩特的书或者是书中的主张都没有出现在这个长达七页内容显然丰富的《麦田》条目之中，表明了这个展览最终被认为是一件不起眼的小事，而不是对真正学术的贡献。^[32]

“安全”的展览或展示是依据传统馆长的思想体系、依照现成的馆长的品味（悬挂的规则、墙上文字说明的长度、没有尴尬、也不设定该做什么和不该做什么）而构想的，不管它最终的传播力量如何或是大学力量是多么强大，它确实是一个文化的主要代表。只要题材受到欢迎和认可，而且在艺术展览中博物馆卖座率高——得到批评家支持——从中可看出其呈现出美的绝对优势，可以让人有一种精神的体验（毫无疑问，它能比大学智囊团的主意更

^[28] 参见布里吉特·鲍德温（Bridget Baldwin）和艾莉森·考克斯（Alison Cox），“评论书目：节奏感强的曲调或是要素？”（Comments Books: Hot Air or Hot Stuff）《约定》（Engage）第 1 期，（1996 年秋），第 3-7 页。

^[29] 科林·佩特，《与康斯特布尔的麦田相伴》（At Home with Constable's Cornfield）展览目录，（伦敦，国家美术馆，1996 年）。

^[30] 例如，传统的馆长对佩特作品展的厌恶通过提姆·希尔顿（Tim Hilton）的“康斯特布尔的墙报时期”（Constable's Wallpaper Period）[《星期日电讯报》（Independent on Sunday）1996 年 2 月 25 日] 的言论更清晰的表现出来。

^[31] 约翰·马克伊万（John McEwen），“毫无价值的康斯特布尔”（The Naffing of Constable）《星期日电讯报》1996 年 3 月 10 日。

^[32] 朱迪·伊格顿（Judy Egerton），《不列颠学派》（The British School）（伦敦：国家美术馆出版社，1998 年），第 50-57 页。

能吸引较多的观众),这样,安全的展览或展示就会销路极广、前景广阔。且不说在那个层次上以五花八门手段举办的展览(如1998年波士顿皇家学院举办的莫奈展就是其中之一),^[33]我们可能称为馆长职位的标准本身就是个错误,严格上说来是它固有的关于概念艺术的荒谬可笑。然而公众总是以强烈怀疑的眼光去看待那些照亮黑暗时代的历史或传记或者仅以最出色的形式表现出来的主题,博物馆的观众也常常会被定期邀请指出展览中的真实和客观现实,例如,人们会忽略某些降低到已经建构好的美学标准之下的作品,尽管它们潜在地阐述了艺术或艺术家所关注的更广泛的自然。随着对展品的进一步理解,我们一定要考虑是否准备好了容许一种更深度的创造力和严肃方式进入了我们为扩大公众的参观量来对艺术进行遴选和包装的计划之中。^[34]

如我所一再详述,如果20世纪80年代撒切尔时代的英国(Thatcher's Britain)在面对令人忧心的保守主义或多或少的与新艺术史和左派相冲突时,给博物馆的同行们带来了极大的鼓励。那么,在90年代末期新工党(New Labour)执政的世界中,此背景在本质上是如何变化的?新政策的启动看上去的确既不是对于国家展览做出评价也不是对其进行扩充(含蓄地让博物馆在相对的缩小文化和种族的群体方面降低保守的程度);它们看上去——至少在一个层面上——与20世纪80年代扩大参观者数量的秘密商业习惯十分不同。^[35]现在,人们已经对用大量的利润进行的文化尝试是一个显然激励性的因素有所怀疑,这点十分清楚:大肆宣扬要在英国开办莫奈作品展的带有讽刺意味的招待会,最终被此次展览正面的积极评论以及它的学术性所压倒就是明证。^[36]尽管如此,适当的产出规范终于幸存下来(如同别处的博物馆一样),并在新的政治气候条件下确实得到了加强。至少在这个领域里,博物馆和大学之间存在一些可以看得见的共同利益之处。80年代观众关注的传统使得当时的学术界对它的“市场”更加敏感(就像学生要上课、读者要买书或者观众要看展览一样)。而后,英国在90年代对于艺术授予权政策的空缺,使得人们大部分的思想意志远离了大学左派的观念,而且博物馆和大学学派两者之间观念上对抗的可能性在近些日子举办的展览中看上去的确将远去。由于要求博物馆和大学学派双方提高水平和公众舆论压力都在不断增大,就像在相对静止的水域里一样(如果不是一潭死水的话),我想这两个“艺术史”能否在博物馆的舞台上保持长时间的争执不休。正如例子所述,

^[33] 保罗·海斯·塔克尔(Paul Hayes Tucker)与乔治·T·M·塞克尔(George.T.M·Shackelford)、玛丽安·史蒂文斯(Mary Anne Stevens),《20世纪的莫奈》展览目录,(新黑文:耶鲁大学出版社,1998年)。

^[34] 奇怪的是,与赖特的关于“在艺术博物馆里‘参观者体验的素质’”(1989年出版)的观点相关的事项在1999年看起来仍然有很大的密切关系。

^[35] 在20世纪90年代末的英国,工党艺术政策背后的哲学清晰度,参见克里斯·史密斯(Chris Smith),《富有创造力的英国》(Creative Britain)(伦敦:Faber & Faber,1998年)。

^[36] 以莫奈作品展的商业动机的怀疑为例,参见《个人观点》(Private Eye)(1999年1月22日)题为讽刺意味的社论:“庞大的队伍已经组成了世界上最大的金钱展览。这些金钱是从世界各地搜刮而来……(这里)开办莫奈画展仅仅为此而已。”对其声望持藐视的态度的例子也有,参见A.N·威尔逊(A.N·Wilson)《标准晚间新闻》(Evening Standard)1999年1月25日载:“这儿怎么了?难道我就被愚弄去买票参观这次展览吗?没有比这600000个傻瓜中没有人可以说出一幅好的绘画作品和一个腐烂的土豆有什么差别这样一件极为简单确切的事情更能刺激人吗?我不知道,但是我渴望它早点结束。”

为改变做出让步进展仍然十分缓慢，这是事实。如继续对这种强制性做出回应的話，展览中可能会取消那些熟悉的语言和真心实意的做法。当然，在泰特美术馆一些在大学学者和馆长之间的新团体已经稳步地举办更多展览，他们认为不断增多的公众评论能力及其潜在的想象力是一个优势，远比无意识地固守馆长的陈腐陋习要好的多。

最后，对于新艺术史前进的敏感警悟和一个可以行之有效、全面革新、与更广泛公众相交流、意义深远的许诺，可以视为是对未来的基本挑战。这个主张或许会持续下去，或许会成问题，但是对于任何一个在博物馆领域工作的人，馆长或者大学学者，现在都应该把此看作是专业的核心指令。

[译自《两部艺术史：博物馆与大学》

(The Two Art Histories: the Museum and the University),

Edited by Charles W. Haxthausen, Sterling and Francine Clark Art Institute