

中国美术馆学概论

zhongguo

meishuguanxue

gailun

卢忻◎著

上海书画出版社

中國美術館藏 書畫精華

卢忻 著



上海书画出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国美术馆学概论/卢炘著. —上海:上海书画出版社, 2008.6

ISBN 978-7-80725-668-7

I. 中… II. 卢… III. 美术馆—研究 IV. J-28

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第077101号

扉页题字 刘 江
责任编辑 张春记
技术编辑 杨关麟
责任校对 周倩芸
版式设计 杨关麟
封面设计 徐丽娟

中国美术馆学概论

卢炘著

◎上海书画出版社

出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcppl@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 890×1240 1/32

印张: 7.5 印数: 1-2500

2008年6月第1版 2008年6月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-668-7

定价: 60.00元

本书为
全国艺术科学 规划课题(国家年度课题)05BF056
上海文化发展基金图书出版专项基金2007年度资助项目

中国美术馆学概论

序 美术馆事业需要理论支撑(李松)	3
导言	6
第一章 美术馆学理念探索	16
第一节 美术馆与公共性	
第二节 美术馆定义与职能	
第三节 美术馆与史学研究	
第四节 美术馆的意义	
第五节 美术馆办馆新理念	
第二章 滞后的中国美术馆事业	42
第一节 我国美术馆溯源	
第二节 近代美术馆扫描	
第三节 民国时期美术馆点击	
第四节 新中国美术馆的初创	
第五节 美术馆的发展和现状	
第三章 美术馆学术定位	81
第一节 特色定位	
第二节 收藏定向和经费筹措	
第三节 美术馆定位的科研支撑	
第四章 美术馆藏品保护	108
第一节 藏品征集与鉴定	

目录

	第二节	藏品登记与管理	
	第三节	藏品预防性保护与动态管理	
第五章	美术展览与传播		130
	第一节	策展人与课题研究	
	第二节	展示方式与效果分析	
	第三节	优化传播媒介	
	第四节	多媒体和信息化管理	
第六章	观众至上与教育服务		156
	第一节	美术馆观众分析	
	第二节	贴近观众做好服务	
	第三节	实现美术馆的教育宗旨	
第七章	美术馆建筑		169
	第一节	美术馆建筑选址与环境	
	第二节	内部功能空间的营造	
	第三节	建筑造型的隐喻分析与批判	
	第四节	美术馆建筑的营造程序	
第八章	人才积聚与培养		193
	第一节	职业道德培养	
	第二节	学习型美术馆的创建	
	第三节	人才积聚与美术馆可持续发展	
第九章	美术馆运营与管理		210
	第一节	激活美术馆运营机制	
	第二节	目标化管理和岗位责任制	
	第三节	美术馆评估体系的建立	

参考书目

后记

美术馆事业需要理论支撑 ——读卢炘《中国美术馆学概论》

卢炘曾长期从事美术馆工作，亲身参与，见证了中国近世美术馆事业的发展、变迁，以其所历、所见、所闻、所思、所感，升华为理论思考，著成《中国美术馆学概论》一书，以应中国当代美术馆建设之急需，值得美术馆工作人员、研究者、关心美术事业人士以至文化事业的决策者一读。

中国现代美术馆的兴起肇始于上个世纪二三十年代，曾经受到文化界、美术界前辈蔡元培、鲁迅、林风眠、徐悲鸿、刘海粟等人的关心，到五六十年代，陆续成立了一些由政府兴办的公立美术馆。到八九十年代，随着市场经济的发展，美术馆建设呈现出快速发展的势头，其作用正如卢炘在书中引述冯远的见解：“当代中国美术由美术家协会、画院、美术院校、美术研究所与美术馆构成的美术生物链之中，美术馆是五环中重要的终极链环。……对于一个功能设施齐全的完整意义上的美术馆而言，它是最终直接面对公众、面对历史、面对当下、又面向未来的必不可少的一环。”美术馆的兴建，令人鼓舞。然而也还存在不少的问题，无论在办馆理念、场馆建设、收藏与陈展、学术研究等诸多方面，距离“功能设施齐全”的目标还相去甚远。例如：有的美术馆建设还属于政绩工程，建馆之初缺乏充分的论证；只有展厅，没有库房，连参观路线、进出通道都没有设计好，是美术陈列馆还是展览馆也未搞清楚。有些大馆在人性化服务方面，也做得不好，就连最起码最简单的展品说明都不为观众考虑，不为观众提供方便。卢

序

圻在书中开宗明义先着重探讨美术馆学理念,从美术馆与公共性、美术馆定义与职能、美术馆与史学研究、美术馆的意义、美术馆办馆新理念五个方面展开论述,对中国现代美术馆的建设、发展有着具体的针对性,与导言同为本书的主旨所在。

卢圻是一位有丰富实践经验的博物馆学者,曾长期担任杭州潘天寿纪念馆馆长工作,参与了该馆从筹建到改建、发展的全过程;在有几十家书画名家纪念馆结成的联会中,由于他的识见与热心,被公推为秘书长。本书以作者实践经验与调查研究为立论的基点,多方比较,从实际出发,不尚空谈,提出许多切实可行的建设性意见,是实实在在的学问。

信息量大也是此书的重要特色。卢圻是一位有志、有心之人,关注并记下了中国近代美术馆、博物馆前进中的每一个印迹,其中有些是很珍贵的史料。例如在第三章“美术馆学术定位”第二节“收藏定向和经费筹措”中所引1957年傅雷致时为浙江省文化局局长黄源长信,缕述黄宾虹身后捐赠作品及收藏给国家的曲折经历和建立黄宾虹纪念馆的六项建议,不仅是关系到美术馆事业发展历程的一项重要史料,也从中反映出中国画和中国画家在中国近现代社会地位的升沉变化,是现代美术史研究的实证文献之一。此书第二章,追溯中国美术馆渊源,点击民国时期美术馆,回顾新中国美术馆的初创,展现美术馆的发展现状,包含着大量翔实的史料。就我浅见,美术界人士中如此熟悉并系统研究、记述当代美术馆史实者,尚未见有别的人。他曰,卢圻若能将其调查研究所得的有关资料进一步加以梳理、补充、增益,可以写出一部内容生动、丰富的中国美术馆发展简史。

他山之石,可以为错。此书中很多地方谈到美国、法国、德国、日本等国美术馆的情况,广泛涉及美术馆、博物馆的场馆建设、经费筹措、藏品来源、管理制度、策展、人才培养、学术活动等诸多方面,从与国内现状的参照比较中发现很多可资借鉴的好经验,其中包含着许多生动具体的事例。如书中讲过的一件小

事,那是在慕尼黑市的维拉斯多克博物馆,“在布展中我们看到工作人员戴手套将所有的展品都搁在架子上和工作台上,地板上始终干干净净,镜框搁在木架上之前先铺一层橡胶垫,靠墙一边则垫一块塑料泡沫,这样既保护了展品又保护了墙面。在墙上用电钻打孔,即使一二毫米的孔,生怕钻屑飞溅而用纸折成袋状,用不干胶粘在下方墙上接屑末。尽管是布展,展厅依然一尘不染,分门别类,有条不紊地工作着”。卢旸感慨:“这使我们深深体会到只有具有全局观念的职工才能自觉严格遵守规范,而且不断在工作中创造新的规范来提高工作质量。”由此,也使我想起前些年在选画、布展场所的见闻:许多画狼藉地堆放着或摊在地上,有的折了角,有的扯破了,有的赫然留下工作人员的脚步——那泥污的脚步像个大问号,久久留在记忆中,挥之不去。我们的美术馆和画廊等,有多少亟待改进的环节、亟待建立的规章制度啊!外国美术馆在长期的发展中,从政府立法(如鼓励捐赠的税法制度)到具体运作有许多行之有效的做法,凡可以为我所用者,均不妨采取“拿来主义”。

近几年来,中国美术创作空前繁荣,国际文化艺术交往日益频繁,中国的美术馆、博物馆与外国不少重要的艺术博物馆有了更多的对话、交流机会。建立、健全能与中国作为文化大国、文化古国相匹配的现代化的美术馆是时代的要求。令人欣慰的是当代中国美术界“已经自觉担起了美术馆现代转型,以发展新时代美术馆事业的重任”。

美术馆事业的发展需要理论的支撑。卢旸的《中国美术馆学概论》作为一家之言,也许还有可商榷之处,但它作为中国现代美术馆事业发展的重要成果,不仅是当代美术馆工作的理论总结,也将引发美术馆学理论研讨的深入开展。

中国美术家协会理论委员会委员、编审,中国美术馆顾问

李松

2007年5月于北京

导 言

现代意义的美术馆（亦指艺术博物馆）源自西方，其发展历史已相当久远。从18世纪中晚期开始，艺术逐渐脱离了宗教、神话、历史及政治等的束缚，成为具有独立价值体系的自足之物。现代意义上的艺术体系随着市民社会和公共领域的形成而建立起来。艺术批评体系也随着现代艺术体系的建立而形成。美术馆则作为主要的艺术品收藏机构和艺术批评中的一元，也渐渐地从综合性博物馆中脱离独立或新建起来。从现代主义艺术的帷幕开启以后，现代艺术及后现代艺术更加异彩纷呈，美术馆在数量上更随之急速增加。

从世界范围来看，博物馆所受到的关注无疑是史无前例的。一方面，除了公共权力、资金等纷纷致力于博物馆的筹建外，民间组织和基金也积极涉足其中。美国艺术博物馆协会的报告显示，1990年到2000年，兴建美术馆的资金增加了43.8%，该协会成员增加了29%。如今仅美国就有大约66个美术馆正在计划兴建，总耗资为51亿美元^①。另一方面，公众也渐渐把参观博物馆当成了一种重要的生活休闲内容。统计数据甚至显示出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。如1994年英国新闻界甚至报道了一个令人震惊的现象：共有1.1亿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^②。而到了2000年,“美国的美术馆和博物馆有史以来第一次吸引了10亿以上的参观者”^③。这些数字有点难以置信,但参观者激增也是不争的事实^④。

荷兰的博物馆学家彼得·冯·门施说:“现代艺术博物馆与当代艺术博物馆在整体上比其他类型的博物馆拥有更多的固定的观众,它拥有年轻的、受过高等教育的并对艺术非常感兴趣的忠实观众,最重要的一点是这些人非常具有判断力。”

不仅发达国家美术馆数量急剧增加,在一些发展中国家同样如此。布雷克·艾斯金在《艺术新闻》上撰文说:“美术馆建筑工程的激增是一种全球现象。”^⑤

在我国,新中国成立以来,就有像上海美术馆(1956)、广州美术馆(1957)、中国美术馆(1962)等各级各类美术馆建成。改革开放以来,随着经济的发展,各地博物馆、美术馆的数量更是大量增加,新建、改建、扩建的美术馆工程纷纷拟建或完工。据不完全统计,仅在“九五”期间就兴建了12个大型博物馆,“十五”期间将有30多家包括国家博物馆及各省市博物馆在内的新博物馆开工建设,还有11家大型博物馆将进行改扩建。^⑥北京至2008年要达130所,上海今后五年将新建100所。如能实现,上海和北京将成为拥有美术馆、博物馆最多的世界城市之一。^⑦目前我国已有2300家以上博物馆,年观众在1.5亿人次以上。

此外,美术市场开始繁荣,也对美术馆起了催生作用。2003年下半年至2004年美术市场在“非典”以后突然红火,拍卖此起彼落,现当代名画家的作品价格直线飙升。山水画名家陆俨少百开《杜甫诗意图》以6930万元的身价拍出;吴昌硕《花卉十二屏风》以1650万元成交;傅抱石八开《毛主席诗意图册页》也高达1980万元,《茅山雄姿》则创单幅2090万元记录。2006年徐悲鸿油画《愚公移山》以3300万元成交,傅抱石《雨花石颂》以4200万元成交。社会资金大量流向艺术品市场,由此带来假字画大肆泛滥。美术品价格上扬和有些鱼龙混杂的拍卖会促使许多人自觉地进了美术馆,由此让我们深切感到了物质第一性的厉害,经济的驱动比形而上的教育更直接,也更见效。

如此轰轰烈烈地掀起建造美术馆的热潮,是美术事业发展和市场需要的产物,也显然是各国各地区间激烈的经济、文化竞争的反映。美术馆的发展离不开美术事业的发展,两者在某种程度上正是相辅相成的关系。美术(或者更大意义上的艺术)是文化领域里较为活跃的因子,它与社会大众的精神世界相联系。而美术馆恰恰是连接两者的重要一环。冯远在2002年全国美术馆工作会议的发言中谈到:“一个健全的美术馆理应成为当代重要艺术成果的展示场所,成为国际文化交流的一个财富聚集地,也是传播艺术知识,并开展审美教育的神圣殿堂。”美术馆是代表一个国家、民族文化自信度的名片,“如果说当代中国美术的生态是由美术家协会作为艺术家团体形成生产力主体的组合方式,由画院承担艺术品

创作生产,院校承担培育新人、研究探索新作品的任务,美术研究所发挥社会评价和专业理论研究作用的话,那么美术馆可以说是集其大成。由这五个链环构成的美术生物链,我更倾向于认为美术馆是五环中重要的终极链环,美术史将由这里延伸出去,收藏、研究、保护、陈列、展览交流、审美教育等等。对一个功能设施齐全的完整意义上的美术馆而言,它是最终直接面对公众、面对历史、面对当下、又面向未来的必不可少的一环”^⑥。

与一般综合性的博物馆不同,美术馆直接参与到艺术生产过程之中,参与艺术品的选择评价、展览传播及收藏保护。尤其在我国,许多美术馆独立于博物馆而建立发展起来,具有先天藏品不足的缺陷,所以更加需要注重当下,更多面向未来。只有这样才能提高自身的学术水准和增加艺术精品的收藏。而一般综合性博物馆大多对已有定论的有历史性、科学性、艺术性的“过去之物”开展收藏保护、科学研究和社会教育。这也可以解释为什么美术馆的发展如此受到艺术家和艺术史家等的重视,因为美术馆处于美术生物链的“终极链环”,或者说“枢纽”上,不仅对美术史进行整理,而且参与美术史的创造。

一

1993年夏天,美国哈佛大学政治学教授亨廷顿(Samuel P. Huntington)发表了轰动西方学术界的《文明的冲突》,认为在冷战结束后,今日世界的主要矛盾是文化的矛盾。虽然像汤因比等人早就认识到了这一点,但是亨廷顿却把它政治化、实践化了。在经济全球化大潮的冲击下,各个国家、民族有了丧失自己传统文化的担心,各国试图保持自身既有传统文化独立性和独特性的要求显得突出强烈。诚然,文化领域脱离不了意识形态的冲突,毕竟文化是社会历史发展的产物,受到既有历史传统价值的影响。博物馆、美术馆的存在正强化了一个国家、一个地区自身的文化传统,于是乎,世界各地都掀起了美术馆建设的热情。西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆由于著名建筑师弗兰克·盖瑞(Frank Gehry)的建筑设计而名扬天下,每年都吸引上百万观众参观这家美术馆,每年给该市带来1.47亿美元的生意。然而即便如此,它仍然遭到当地乃至西班牙艺术家们的强烈反对,因为他的存在将压抑地方艺术的发展,并强化艺术的美国化。不是因为古根海姆收藏西班牙艺术家的艺术品不多,而是人们担心这种艺术选择的国际化、美国化会加重艺术的单一化。经济强势压迫下对文化多元发展的焦虑由此可见。

目前,发达国家和发展中国家不管在美术馆数量上还是质量建设上都有着很大的差距。总体上,博物馆主要集中在欧美和日本等少数国家,且在富国和穷国之间的比例非常悬殊。“30年代全世界约7000座博物馆中有6500多座集中在欧洲大陆及英美。

而到了70年代, 仍然有85%在欧洲和北美。”^⑧现在的情况虽然有了很大的改观, 但是在绝对数量和比例上依然没有大改。而且众所周知, 全世界几乎绝大多数的著名博物馆都集中在欧美等发达国家, 这些博物馆几乎收藏了世界上大部分的文物艺术精品。

其实, 文化建设是社会政治经济的反映, 经济水平在很大程度上决定了文化设施建设的水平, 归根结底, 文化竞争只是经济利益竞争的一部分, 文化竞争也最终服从和服务于经济利益的竞争。最近戴维·罗斯科普夫在《华盛顿邮报》上撰文指出: “与亨廷顿相反, 人口问题鸿沟两边截然不同的社会迥异的经济利益是对世界和平的最大威胁。”正好阐明了经济因素在文化冲突中的核心地位。古根海姆博物馆的发展壮大已经使其更像一个跨国公司。它已经在柏林、威尼斯和毕尔巴鄂等地拥有分馆, 并仍继续着它的扩张。现在古根海姆博物馆已经把扩张目标放在了巴西的里约热内卢。该市市长加西亚·马亚 (Gesar Maia) 充满信心地表示, 古根海姆“将推动里约热内卢的全球重要性, 也会使这个城市再次成为文化的中心”。而他的醉翁之意似乎不是在于文化发展, 而是为了以此带动该市经济的发展, 使该市成为另一个毕尔巴鄂。

博物馆、美术馆是不以营利为目的的机构, 它主要发挥着社会教育的职能, 但是除此之外, 美术馆对一个国家和地方的社会和经济效益也能起到极大的促进作用。西方许多著名的博物馆每年都能吸引全世界的观光者, 在带动旅游业繁荣的同时也增进了其他产业的兴旺。和康德对艺术的理解一样, 美术馆同样应该是“无目的的合目的性”。很多人都觉得美术馆能给人以美的启迪, 能给人善的教育, 这是“基于艺术对人有益, 会使人成为更好的人或公民的观念”^⑨。当然要让博物馆在两种不同的目的上达到一致十分不容易。像古根海姆这样的私立博物馆能有这么巨大的热情投入到博物馆的经营中, 很大程度上是因为它自身也能获取收益。如今许多国家都把文化当成一项产业来经营, 这种“经济搭台, 文化唱戏”的方式在全世界范围有愈演愈烈之势。这也一定程度上促使了美术馆建造的大兴: 发达国家容量日趋饱和, 寻求向外扩张; 发展中国家也努力发展自己的美术馆, 抵制文化的侵蚀。值得注意的是, 这些行为有时容易对文化本身造成伤害。

三

对美术馆存在合理性的质疑在20世纪初期开始是从根本性上展开的。意大利未来主义运动的领袖马利奈蒂在1909年发表的第一篇未来主义宣言中就直接号召艺术家们去捣毁图书馆、博物馆等代表历史过去的东西。另外, 除毕加索、本雅明、海德格尔、阿多诺、阿恩海姆、保罗·瓦雷利等一批学者和艺术家都对美术馆流露过悲观的论调。^⑩他们怀疑美术馆把艺术原有的情境改

变了,或者说美术馆根本无法营造和复原艺术品原初的语境。因而美术馆也就不是艺术品存在的最佳场所。显然,事实的发展一定程度上反驳了他们的怀疑,不仅数量增加的惊人,而且美术馆越发显出同艺术的发展及艺术史的研究产生紧密的联系。

观众对美术馆的观念的转变则直观得多。原来的博物馆、美术馆显得过分庄严肃穆,让人有种冷冰冰不易亲近的感受,导致了许多观众的畏惧、易疲劳等典型的“博物馆感觉”。“然而,讲解和各种教育活动的出现开始改变了这一切,博物馆变得有吸引力了,大批观众走来,其中许多是青少年,这样的事实迫使博物馆工作者把工作着力点从关注器物转向关注博物馆参观的人。这一演变发展到本世纪下半叶,一些博物馆逐渐变为社会文化中心。”^⑧博物馆变得生动起来,许多博物馆建起了自己的讲厅、剧场、商店、餐厅等设施,今天的博物馆除了完成原有的功能之外,“还上演戏剧、放映电影、举办舞会、时装表演、节日庆祝活动及商品展销会等各种丰富多彩的活动。”^⑨然而美术馆的大量增加造成了某些地区或某些美术馆展览空间的过剩。除了加重美术馆之间的竞争,美术馆自身的藏品收藏也是十分棘手的问题。很多有识之士已经认识到,许多美术馆的建筑除了增加一个地方的一个旅游景观,将会暴露其在艺术品收藏上的严重不足,特别是藏品水准的难以确保。许多相对比较有作为的美术馆只能靠不断地举办各种外展来弥补这种不足。据悉,北京国际美术双年展期间,有关当代艺术的外围展有七十多个,由于当代艺术家和艺术创作的不足,许多艺术家只能陆续不停地轮番参加不同的展览。^⑩展览空间的增加无疑有利于艺术创作的活跃,但是许多盲目的低水平展览却会阻碍艺术质量的提高。

在美术馆建筑工程中,各国各地区都投入大把的文化资金,美术馆建筑本身被过分地要求艺术的独特性。由于美术馆建筑本身要求的永久性和社会关注度,许多建筑师也特别愿意驰骋自己的想象,尽情施展才华。可是许多建筑师在不了解一座美术馆的具体定位、具体功能要求和美术馆自身监督机制缺失的情况下,建筑的设计最终在实际运用过程中产生了这样那样的问题,不适用于美术馆正常工作的顺利开展。这种“建筑师获益,博物馆叫苦”的情形,在国内尤其多见。设计西雅图艺术博物馆的建筑师罗伯特·文特里算是比较清醒的一位,他说:“在我们这个时代,博物馆本身必须是一种艺术品,但同时又不能喧宾夺主。作为艺术作品的陪衬,博物馆必须同时具有显性和隐性的双重功能。”^⑪另外,随着当代艺术的发展变化,许多雕塑、绘画、装置作品都对传统的建筑结构和展示空间提出了新的要求,甚至由室内展示走向室外展示,诸如表演艺术、行为艺术、大地艺术等等则直接反叛了美术馆的收藏模式。

一些国家新建的美术馆越造越大,也妨碍了观众的参观,在许多像迷宫一样的房子里不停地穿梭,首先对人的体力就是极大

的考验。美国克利夫兰美术馆的建筑设计就计划在让观众“一天内能够看完整个美术馆”。现代科技的发展,互联网络技术的不断成熟,也对传统的展览空间提出了深刻的挑战。美国纽约国际现代艺术中心利用电脑收集现代美术的信息,并打算在世界范围联网,使美术信息能在电脑中提取出来,成为“电子美术馆”。^⑤

四

美术与美术馆事业的日新月异,都推动着美术馆实践的理论化。关于美术馆学是否能独立成为一门学科,目前尚有争议,这是毫不奇怪的。原因并不复杂:从西方开始形成发展起来的博物馆学学科仅有百余年的时间,是一门相对年轻的学科。而且,学界对博物馆学科的合法性一直存在着不同意见。有学者就认为,博物馆的许多工作只是对其他学科领域知识和技术的单纯利用,不存在学科独立的研究对象和内容。另一种相对宽容的观点认为,博物馆学是解决具体问题的应用性学科,它依赖博物馆工作中所涉及的其他专业学科而存在。不过随着时代的发展,把博物馆学作为独立学科的意愿日益强烈起来,学者们开始逐渐认识到博物馆学是融会多种科学的交叉性“边缘学科”。研究博物馆哲学、博物馆社会学、博物馆历史及博物馆类型等的基础博物馆理论,与博物馆方法学(Museography)等相脱离开来,构建了真正意义上的博物馆学(Museology)学科的理论框架。

在西方,美术馆大都脱胎于综合性博物馆,它们之间天生就有若即若离的联系,学术上也不作明确的分野。美术馆属于博物馆的一个门类,它同图书馆、水族馆、植物园和动物园等都纳入到博物馆学理论研究的体系中。然而我们国家的美术馆和博物馆似乎归属有别,前者隶属于艺术管理机构,后者属于文物部门管辖。博物馆收藏着国内大部分古代的书法、绘画、雕刻等艺术精品。美术馆则大都收藏近现代和当代的艺术作品。这在客观上造成了两者不同研究主体间的疏离。博物馆的研究主体是一批富有文物工作经验的专家,开始集中在对具体藏品的各项研究上。之后有一批大学的学者开始研究博物馆学的基本理论,引进了一些西方的研究成果,一定程度上解决了原来的仅限于博物馆藏品研究的弊端。美术馆的研究主体主要是一些美术史家,更关注美术馆在艺术发展史中的角色探讨,当下则更注意美术馆在当代艺术展示传播中的作用。他们缺少对美术馆自身属性和本质的认识,相当漠视美术馆的具体技术操作和管理,也不大引进博物馆学理论研究的成果,造成了两者之间理论上的隔阂。

美术馆本质上看隶属于博物馆的范畴,因此对美术馆理论的研究很多可以筑基于博物馆学的基础理论之上。但是,美术馆作为一种专业的博物馆,其内在的特殊性决定了需要有美术馆相关理论的研究,来作为博物馆学科内容的分支,以丰富整个博物馆

学的内容。它们之间既互相依存,又不能相互取代。诸如从公共性角度考察其内涵与历史演变等问题,美术馆与美术史视野下的藏品收藏、展览等问题,美术馆建筑营造及美术馆管理实务等,都构成了美术馆理论研究的关键所在。

可以看见,当代西方博物馆学的理论化倾向日益明显,这给我们国家在美术馆方面的研究提供了很多有益的启示。从20世纪80年代中期开始,西方世界相继出版了许多理论性和思辨性很强的博物馆学著作。这些著作有一个共同特点是从单纯的技术和物的观点上升到理论和思辨的层面,将注意力从博物馆转移到博物馆与社会关系方面,转移到对博物馆生存与发展的战略思考。^⑥“以人为本”的办馆理念,在全球博物馆界引起讨论以来,从研究物(藏品)发展到以研究人如何利用物(藏品)为中心,从关门办馆发展到为公众为社会服务,以“有助于人的发展和愉悦”为发展趋向,一种新博物馆学悄然兴起。随着信息作为与物质和能源并列为三大重要资源的普遍认可,“整个社会的政治、经济和文化以信息为核心价值而得到发展的社会”,即信息社会的到来,人类正在经历一场信息革命。第三次浪潮的波及,博物馆作为信息的载体,博物馆信息化的发展,信息博物馆学正在形成。此外,生态博物馆的倡导,又使博物馆学开出新的分支。

这些理性思考本身就十分有助于我们博物馆、美术馆理念的更新和具体实践工作的开展。在对各种博物馆理论的梳理过程中我们可以看到,各种当代的博物馆学理论都开始特别突出“人”的因素,都试图阐述博物馆在调和人与社会,人与自然和谐相处的重要作用。无论是强调履行博物馆的一种人文主义使命,还是“新博物馆学”的参与社会发展,抑或是后现代主义影响下的某种进化论怀疑主义和文化相对主义对展览方式的影响,无不表明了博物馆实践理念的重大变化,也促使着我们对美术馆理论与实践的研究走向深入!

然而,在浩瀚的博物馆研究文献之中,当我们想选出专门研究美术馆的文字时,却茫然若失。因为无法理出足够的资料而使之成为独立的系统,成篇的有关美术馆学的文章也仅仅是几大美术馆馆刊中屈指可数的寥寥数十篇文章,有的还是译作。在《中国博物馆学基础》一书中,美术馆没有专门的篇章,甚至片言只语也没有。其中《中国博物馆事略》(1868-1999),1949年以前的美术馆只记了一句话:“1926年私立苏州美术馆在苏州沧浪亭建立。”连1936年南京的第一所国立美术陈列馆也不见记载,也许把它当作展览馆,而一字未提。对于1949年以后中国内地的美术馆,包括中国美术馆、上海美术馆等则一概不记。书中讲到博物馆总数1999年已达2000个时,包括民办的博物馆,也只点了一下炎黄艺术馆的名字,仅此而已。全书再也找不到其他有关专业美术馆的任何文字。美术馆与一般意义的博物馆有着不可割断的渊源和同宗连理关系,但客观上又确实有不同的许多特点和社

会需求,建立独特的美术馆学无疑有益于美术馆发展,也是时代之需。

又由于中国的美术馆与海外的艺术博物馆有共性又有个性,它们的生长环境不同,以至于它们所肩负的职责也不尽相同,这都是需要我们从客观实际出发进行理论探索,由此,“中国美术馆学研究”,重点在于对中国的美术馆的历史研究、现状总结、理念探索和未来的展望。

目前,有许多美术馆的馆刊已开设“美术馆学”专栏,但尚未见到美术馆学专著面世。国家文化部的《美术馆工作暂行条例》,早在1986年就在第八条“研究”中要求,“要围绕美术馆的性质和任务,开展美术馆学的研究”。2002年修订后的第八条“研究”,仍原封不动作了保留。

美术馆学的研究对象,可以有宏观和微观之分。宏观的研究对象,第一是作为上层建筑的形而上的美术馆的定义、性质、功能及与现实社会的诸种关系;第二是美术馆发展的历史和历史作用,从它的渊源、沿革,理出脉络找出规律;第三是针对美术馆的存在,探讨办馆理念、今后的任务和未来走向。

微观的研究对象则类同应用学。首先是研究硬件,如美术馆建筑的投资融资、选址设计、设备购置、功能布局。与此密不可分的是美术馆的归属和特色,或者说定位。不明确定位,硬件研究则无导向,甚至缘木求鱼。其次是研究藏品与传播,藏品可以冠之为藏品学,传播本身就有传播学。将二者联系起来思考和研究,正是体现一种以人为本,以人如何让藏品为自己服务的理念。其中的重点,在策展,在社会交流,在积极地运作。而所有的活动的前提是藏品保护,现有的博物馆藏品保护办法对美术馆多可移用,但以往以藏品为中心的博物馆理念在逐渐以策展交流为中心的新理念所浸润,由此对藏品的保护提出了新的挑战,有待研究新的方法去适应,而不是消极对应。再次,才是管理学,对机构、规章制度、文物法规等等的研究。它与博物馆学研究完全同步,可互补短长。

美术馆学是一门跨学科的科学,它首先是一门社会学。由于博物馆、美术馆的存在意义随着历史的演进大约有过三个阶段:最早建立博物馆、美术馆主要是为了收藏,其次是展示;后来由解释藏品的内涵而进行教育,到了一个新阶段;直到近三四十年提出博物馆、美术馆要随着社会发展而变革,博物馆、美术馆应为社会、社区及发展服务,应该让所有的人都走进博物馆、美术馆。因此美术馆学的社会学研究的重要性开始上升。美术馆的重心由藏品渐渐转向观众。美术馆与社会的关系,美术馆人的认知和交际能力成为美术馆生存意义的重点。研究观众,研究观众心理被提到议事日程上来。

美术馆学自然又是一门涉及美学和艺术心理学的一门科学。藏品作为美术馆的基础,又有藏品的选择、征集等活动均离不开