

现代中外
美术交流

美术馆

ART MUSEUM

总第十四期(2008年A辑)



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

现代中外美术交流



总第十四期 (2008年A辑) ART MUSEUM

图书在版编目 (C I P) 数据

美术馆：现代中外美术交流 / 王璜生主编. —上海：同济大学出版社，2009. 5

ISBN 978-7-5608-3998-1

I. 美… II. 王… III. 美术—文化交流—中国、外国—20世纪 IV. J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第054946号

美术馆——现代中外美术交流

主 编	王璜生
责任编辑	那泽民
责任校对	徐春莲
整体设计	王璜生 润泽书坊
出 版	同济大学出版社
发 行	同济大学出版社
地 址	200092 上海四平路1239号
网 址	www.tongjiupress.com.cn
经 销	全国各地新华书店
制 版	上海精英彩色印务有限公司
印 刷	同济大学印刷厂
开 本	787mm×1092mm 1/16
印 张	17.5
印 数	1—2 100
字 数	437 000
版 次	2009年5月第一版 2009年5月第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5608-3998-1
定 价	45.00元

卷首语

20世纪中国美术研究的一个重要论域是中西美术的影响、交流问题，所关涉的是中国现代美术从传统艺术中脱胎、转型的历史之途和价值选择。本辑收入了以20世纪中外美术交流为中心的一组论文，由此我们自然想到了一位在大半个世纪以来一直为推动和研究中西美术交流作出了杰出贡献的迈克尔·苏立文教授，我们愿意以这组出色的论文向苏立文教授表示敬意。

迈克尔·苏立文(Michael Sullivan)1916年生于英国，早年毕业于英国伯克里奇大学建筑系，后入伦敦大学学习中文。1940年至1946年来中国工作，任职于成都华西大学博物馆，与中国艺术家和文化人多有交往。1952年获美国哈佛大学艺术史博士学位。退休前为牛津大学圣卡特琳学院教授。作为国际著名艺术史家，苏立文教授的主要研究领域是中国美术史和东西方美术交流史，出版有《中国艺术引论》、《20世纪中国美术》、《中国山水画》、《中国山水画的诞生》、《山川悠远——中国山水画艺术》（有中译本）、《日本和中国的美术》、《麦积山石窟》、《中国美术史》、《中国美术新发现》、《中国诗书画三绝》、《东西方美术的交流》（有中译本）等著作。在本辑中收入的《走进中国》和《中国现代艺术——关于环·苏立文与迈克尔·苏立文收藏作品的介绍》都是出自苏立文本人的口述或自撰，均为首次以中文发表，是研究20世纪中西美术交流的珍贵史料。

在这组论文中，水天中、沈揆一和陈瑞林诸位教授的大作分别从两个不同的地域与时段考察了中外美术交流的具体史实，从画家的人员交流到作品流传一直到经济介入艺术交流的模式，都作了深入的探讨。与前述苏立文教授的《走进中国》及其收藏作品介绍进行对比阅读，可以发现历史叙事的宏大角度与个人经验的微观记忆之间总有着种种联系。由是想到，关于历史研究与文化记忆的关系早在三十多年前就受到来自历史学、社会心理学、文化研究等领域学者的高度关注，1999年在美国召开的一次国际研讨会（Traditions/Transitions Communicating History and Presenting the Past）上，互动、文献、图像与空间成为了20世纪历史与社会记忆研究的核心命题。在20世纪中外美术交流与影响研究中，我相信这种研究方向与路径会对研究者大有启发。

与20世纪美术交流与影响相关涉但又被延伸到当下的是本土文化中的美术发展与全球化的关

系问题。汉斯·贝尔廷的《全球时代的当代艺术与博物馆》以艺术博物馆在当代的境遇为切入角度，但所昭示的核心问题仍是本土文化在融入全球化世界进程中的自身改造与发展问题；他在该文的结语中提到的两个命题也很值得我们思考：本土文化在面临全球化世界的时候必须获取新的意义；艺术博物馆必须综合双重的功能，保持独立性与批判性。

伊凡·盖斯凯尔的论文《衰颓艺术世界中的大度与偏执》以艺术博物馆为轴心，描绘了一幅艺术界人际关系的心理与行为图景，为我们打开了一扇新的考察当代文化中的艺术博物馆的窗口。作者把艺术博物馆看作是面对艺术界这个实则是拥有大量相互依存关系的复杂系统的对应物，从而把专业志趣、利益分享、成就竞争、尊重和鄙视、友谊与纷争等因素都纳入一张复杂的网络中进行考察。这对于我们正在建构中的美术馆学无疑提供了一个很重要的学术维度。

本辑的“开放的学科”园地一如既往地以开放性和批判性为其宗旨，所收入的以存在与遗忘为主题的哲学论文、关于精神分析与女性主义的关系以及西方人对中国“龙形象”的解读可能等论题，都把当代文化的前沿焦点作为研究关注的出发点；这也是本刊创办伊始一直坚持的努力方向。

李公明

2008年7月9日

目录 Contents

卷首语 Preface

当代文化中的美术馆

Art Museums in Contemporary Culture

全球时代的当代艺术与博物馆 汉斯·贝尔廷 (周飞强 白燕清 译) 002

Contemporary Art and the Museum in the Global Age

Hans Belting Translated by Zhou Feiqiang and Bai Yanqing

巴特农神殿与帝国的占用 威廉·圣·克莱尔 (丁宁 译) 017

Imperial Appropriations of the Parthenon William St. Clair Translated by Ding Ning

衰颓艺术世界中的大度与偏执 伊凡·盖斯凯尔 (傅巧玲 译) 043

Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World Ivan Gaskell Translated by Fu Qiaoling

“当代公共文化中博物馆、美术馆的管理及教育互动”专题培训活动 050

(美文 整理)

“The Management of Art galleries and Museums along with Interactive Education in Contemporary Public Culture” Academic Conference Mei Wen

开放的学科 A Subject of Open Nature

现代中外美术交流专题 Modern Fine Arts Communications Feature

走进中国 迈克尔·苏立文 (戈登·巴勒斯 笔录翻译 李公明 校) 054

Go Into China

Michael Sullivan Dictated Translated & Recorded by Gordon Burroughs Proofread by Li Gongming

中国现代艺术——关于环·苏立文与迈克尔·苏立文收藏作品的介绍 063

迈克尔·苏立文 (何为民 译)

Chinese Modern Art—A Introduction about Sullivan Couple's Collections

Michael Sullivan Translated by He Weimin

俄苏美术对中国当代美术的影响 水天中 076

The Influence of the Russian Art on the Chinese Contemporary Art

Shui Tianzhong

20 世纪的缤纷画卷——梅洁楼藏画叙略 郎绍君 083

A wonderful Epitome of the Twentieth Century Art

—A Brief Introduction of the Collections in Mei Jie Building

Lang Shaojun

20 世纪初的中国美术新格局 梁江 102

The New Situation of Chinese Fine Art in early 20th Century Liang Jiang

- 114 澳门早期美术与历史记忆 陈瑞林
Early Fine Art and Historical Memories of Macao Chen Ruilin
- 133 19 世纪晚期和 20 世纪初上海与日本之间的美术交流 沈揆一
The Art communication between Shanghai and Japan At the turn of the 19th and 20th Century Shen Kuiyi
- 142 万劫危楼，淡鸦残照——《镇海楼》与 1926 年的高剑父 赖志强
A Historic Architecture against a Pale Yellow Sun
—Zhen HaiLou and Gao Jianfu in 1926 Lai Zhiqiang
- 167 被遗弃的存在 让·吕克·南希 (胡继华 译)
A abandoned Being
Jean-luc Nancy Translated by Hu Jihua
- 178 龙，还是 Dragon？这不是一个问题 葛岩 秦裕林 李公明
Long or Dragon? It's not a Question Ge Yan Qin Yulin Li Gongming
- 186 国际超先锋派 阿奇烈·伯尼托·奥利瓦 (严泽胜 译)
International Sur -avant-garde Achille Bonito Oliva Translated by Yan Zesheng
- 192 精神分析与女性主义 詹尼·盖洛普 (严泽胜 译)
Psychoanalysis and Feminism Jenne Gallup Translated by Yan Zesheng
- 206 阐释与文本——当代艺术研究的现实问题 缙梦媛
Interpretation and Text — Practical Matters in Contemporary Art Research
Gou Mengyuan
- 219 谁之批判？何种现代性？
——当代艺术批评的价值重思与实践检省 (1990—) (下) 鲁明军
Who's Criticism? Which Modernism? — the Reflaction of Value and Review of
Practice in Modern Art Criticism Value(1990—) (II) Lu Mingjun

策展前沿 The Latest News of Exhibition-Curation

- 238 独立策展人的制度化与中国化 蒋文博
Institutionalization and Sinicization of Independent Curators Jiang Wenbo

书林中的多元视角

A Polycentric Review of the Books

- 260 人文的迷思：“诸神之争”，抑或“诸神共舞”？
——读查常平《当代艺术的人文追思 (1997—2007)》(上、下卷) 明军
The Lost of Humanism: Gods' debating or dance?
—Impression of A Humanistic Memorial Ceremony for Contemporary
Art(1997—2007) by Cha Changping Ming Jun
- 270 人类设计体系的重新定位——评《人类设计思潮》 刘兵兵
Redefine the Design System of Human
—Comment on *Design Wave of Human* Liu Bingbing

封面设计: 宋志升 兰晓升 杨毅全

ISBN 7-302-11217-2 定价: 25.00元(含邮费)

当代文化中的美术馆

ART MUSEUMS IN COMTEMPORARY CULTURE

全球时代的当代艺术与博物馆

[德] 汉斯·贝尔廷 (周飞强 白燕清 译)

一、引论

长期以来,艺术博物馆被视为具有天生的保藏性,确保其所承担的艺术展示的安全,甚至要为艺术提供必要的显现的仪式。然而现如今,即我们所说的全球时代,博物馆也面临着一个新的挑战。在西方,尽管艺术博物馆依然被看作一个至少有着两百多年历史的机构,也正在迎接着全球化的时代。世界范围内,并没有一个普遍认同的观念能够适用于所有社会。下文中我要重点论及的当代艺术,更是带出了诸多棘手的新问题。一方面,艺术生产作为当下的一种实践在全球范围内扩张;另一方面,近来的扩张已经明显地威胁到在西方仍起作用的所有已有艺术定义的存亡。当然,新的艺术博物馆正在世界的许多地方兴建起来,但是这些博物馆能在这种扩张中幸存下来吗?当代非西方艺术在双年展和私人收藏中的出现,并非明确意味着其也被允许进入永久的公共收藏。相反,新的艺术产品势必破坏博物馆的外延。在世界的其他地方,艺术博物馆或者历史不长,或者遭受着殖民化的历史。总之,我将根据我称其为全球艺术(global art)的当代艺术(contemporary art)这一支脉来分析博物馆。

不过首先让我简要介绍准备这篇论文的诱因。2006年,罗马梵蒂冈博物馆为其500周年纪念举办的研讨会论题为:“博物馆的观念:特征、职能和前景”。由此使我有机会去思考作为一座现存的宗教机构的天主教堂,为何首先被看作了艺术博物馆。从历史上的争论看,答案是不难找到的。总的说来,梵蒂冈不仅是一座现存的、可使用的教堂,同时也是一座博物馆。她拥有藏品,也充当着原址的凭吊之所。然而,该馆的问题值得作更进一步的考察。梵蒂冈博物馆的收藏并非是从教堂珍宝开始的,而是那些对教堂来说稍显奇怪的古代雕塑。这些古代神祇的雕像不再用于区分异教徒,而是被重新定义为艺术作品。然而,其收藏的初始目的是为了建

构一种“艺术”的新观念，以至于准予观看裸体的异教徒神像。在收藏的名录上，为了获取其艺术属性，首先排除它们的实用性是很有必要的；同时，其艺术特性也依赖博物馆的属性。

让我从其他视角来考察一下梵蒂冈这一现象。在进博物馆大门之前，教会从不会愿意让现有崇拜的圣像进入艺术行列中。他们用一种信仰的眼睛来观看它们，而不是那种艺术的意味。好几个世纪以来，罗马一直是基督教的圣地(Mecca)，每个基督徒都被要求在他们一生中至少瞻仰一次圣彼得大教堂的圣容——“真正的圣像”(the “true icon”)。^[1]如今，对此类图像，比如都灵的“耶稣裹尸布”(Holy Shroud)，除了全球性的吸引力之外，已经少了许多对其本身重要性的关注。但是基于对一种新图像的重视，教会也重新发现了把他们的行为视觉化的需要。在西方，改革和反改革带着黑暗的记忆抑或惊慌，已经偏离了现代化的进程，艺术甚至被重新认定为正在动员信徒结成新的联盟。

然而我认为这不是一个明智的选择。事实上，日常生活中大众传媒的视觉呈现已经改变了世界，教堂近来也正在承受着这种压力。前任主教极好地通过电视来呈现他自己的肖像，而这个进程是无法逆转的。事实证明，大部分出自美国人之手的电影已经成为全球传教事业中的一股强劲力量。媒体时代的预言者，虔诚的天主教徒马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)，梦想着“古登堡星系”(the Gutenberg Galaxy)的瓦解，把它视为改革的遗产，并宣称随着包含一切的、视觉上的，以及整体基督教的消亡，一种新的媒介文化将会兴起。^[2]艺术不再是此类视觉的一部分。我现在回过头要讨论的博物馆，也在此路途的另一个终结点上。

二、民族艺术

为了展开我的主要论题，让我就我们在天主教教堂已经遭遇到的所谓民族艺术的凶险命运，从活生生的实践和博物馆存在两个方面，作一个危险的展开和关联。当然，我不想冒误解和过分简单化的险，但是不太可能不去忆及这么一个现实：在西方的认知中，民族工艺品从没有被看作是“艺术”的创造。他们以多种形式开展民族(宗教)仪式，被看作是一种本土的宗教。此类物品的盗窃众所周知，连同殖民传教热，最终被西方收藏，从

^[1] 汉斯·贝尔廷：《写真与在场》，芝加哥，1994年。

^[2] 德里克·德·科克霍夫：《影像基督教文明》，巴黎，1990年，参考麦克卢汉。

而根除了活着的宗教。博物馆因而变成了整个文化赓续的一个威胁，艺术世界则还是企望多宗教的实质陶冶。

甚至在民族工艺品的原产国，当它们进入殖民地类型博物馆时，也显得不伦不类并遭滥用。比如当面具失去了与身体的关联后，当地的参观者不再认得出来；以前的所有者失去了对此物保护意义的控制后，似乎这成了收藏的无用之物。而且，问题是当本土的记忆只能在实时的表演中幸存的话，与西方纪念性策略的碰撞将具体化和对抗化。引用马玛杜·迪阿瓦拉(Mamadou Diawara)的观点，可通达性的消失被理解为一种剥夺，殖民博物馆变成了无生气之物的坟墓。在后殖民时代，相反的战略已导致了所谓“人民的博物馆”(people's museums)的博物馆新贡献。正像博古米尔·耶希维基(Bogumil Jewsiewicki)在其海地(Haiti)和刚果(Congo)两个方案中所描述的，这也正是如“还博物馆于民”此类活动的目的所在。但并不能确保当地参观者想回到他们并不是最关注的博物馆里去。

同样是在西方，民族艺术作为一种艺术外币被介绍，博物馆的问题也变成一系列无休止的论争。两种类型的博物馆很快互相作着不利于彼此的证明。问题依然是就一个漂亮面具该进人种志博物馆还是艺术博物馆而展开。^[3]一种情况是，从“世界艺术”的立场而拒绝其艺术的位置；而另一种情况，则因为它丧失了与原初文化的联系而变得与地方性的意义无关了。经过长期热烈的争论，其结果是凯布朗利博物馆(Musée du Quai Branly)发明了令人怀疑的中性称谓，即所谓的“早期艺术”(Arts premiers)——一个“原始艺术”(primitive art)的新标签。她接收了原殖民地博物馆(Musée des Colonies)的藏品，也有一些来自人类学博物馆(Musée de l'Homme)。^[4]这个新博物馆是有些许伪装的艺术博物馆，它掩饰了原先存在于两种类型的博物馆之间的鸿沟。在它开放之后，巴黎的存储面貌有了不同特色机构的清晰区分。这座新博物馆汇集了非洲和太平洋的遗存，吉美博物馆(Musée Guimet)则展示亚洲艺术。卢浮宫拥有包括埃及等地的古物，法国人把它们当成了自己的遗产，而新设的伊斯兰部则向更大的世界打开了一扇窗。

新博物馆的位置尚居于人们头脑中的殖民地图上，某些东西的空缺肯定没人会注意。我所言及的是，殖民或前殖民时期生产的手工艺品这些地

^[3] 汉斯·贝尔廷：《展示文化？》，引自《当代艺术与博物馆》，第164页。

^[4] 贝尔纳·杜拜尼(Bernard Dupaigne)：《真实的历史：原始艺术轶事》(Le scandale des arts Premiers, La véritable histoire)，巴黎，2006年。

方的当代艺术的缺席。这种缺失的原因众多，其中最重要的是拒绝本土的当代艺术家被归于民族艺术类别之中。无论如何，在艺术领域暴露的这个全球问题表明了隔阂的存在。近来才被“囊括进”艺术市场的非西方艺术家应该归属于何处？我愿在全球语境中冒险谈论当代艺术，打破早先民族艺术品的处境。这种讨论会遭到许多可能的误解。我不是说民族艺术产品目前需要我们承认其为艺术，从而进行简单地延续。那些本土传统被耗尽和阻断，另一方面，某些仍需重新界定的当代非西方艺术通常还进不了博物馆。这两方面的鸿沟也在被拉大。

三、当代艺术

为什么我要择取今天的大多数艺术博物馆仍没受到严重关切的现象？同时当下的当代艺术如何区别于二十多年前的当代艺术？我们已经目睹了过去五十多年来许多艺术品被重新定义。1960年代有过一次被某些人视为第二次现代性的重大反叛。在“白立方”(white cube)画廊举办的经典艺术展被贬抑，^[5]行为艺术则成为艺术世界的主要活动之一。接着，我们就看到诸如影像装置等的新媒体艺术被介绍出来。然而直到原“第三世界”(third world)的新生艺术家在活动中占主导时，这些类型的艺术在西方艺术世界中才变得普遍起来。在西方此类艺术品至少还没有显示出影响艺术市场的重要性。仅有中国的艺术品侵入西方，并得到藏家们的热烈追捧。

为了分析这种现象的意义，让我描绘一个观念与主题经常以互为矛盾的方式相关联的图景。现代性矛盾的发展史，目前遭遇了抵制和公开的反。艺术家们经常有争取夺回对西方传统支配权的要求，对那些不能在现代性历史中找到自己任何位置的后来者，现代性更是成了不受欢迎的负担。许多人从传统中寻求出路，或者从所提供的可能性中寻找可以选择的谱系。现代性经常作为保护西方艺术不受种族和流行艺术污染的屏障，并因地区艺术品的非职业性而对其进行排斥。作为回应，非西方艺术有时以与现代性与生俱来的普适性立场来充当其对立面。

现代性作为一种观念，试图成为一种普适的权威，因此实际上是在宣扬殖民霸权。现代派艺术(Modernist art)被恰当地描述为反映了线性发展、征服和新奇观念的先锋艺术(avant-garde art)，从而证明其反对过去所固有

^[5] 布赖恩·奥道赫蒂 (Brian O'Doherty):《在白立方之内》，纽约，1984年。

的老朽的和不受欢迎的文化。我们应该明白，先锋最初是军事术语，却使得检验艺术语境的发展和革新成为了可能，因而艺术史变成了必需。相应地，也需要艺术博物馆来展示艺术史的材料和研究成果。^[6]史学方法和藏展机构同时出现，且其出发点和目的都是现代的，因此也不太可能简单地把它们移植到其他文化中而不丧失任何意义。艺术史与民族学(ethnology)就像一块硬币的两面。它们正如黑格尔所谓的“历史的藩篱”(Pale of History)，涵盖着被明确区分开的世界，而其意思是：历史仅存在于西方。^[7]正因于此，非西方的博物馆不会去照搬西方的模式。

现在让我介绍一下当代艺术，因其含义仍有非常多的混淆，过去一般都把它看成和大部分现代艺术中最近的作品一样；至少在西方，还反对用后现代的概念来区分年代学和先锋派之间的差别，却在相当晚近的时候仍沿前说。而在西方之外，当代艺术有着很不一样的含义，正在慢慢渗透进西方艺术领域。它因被视为从现代主义的遗产中挣脱的自由而受到欢呼，同时被看成与近来源起的本土性艺术激流相一致。在此情形下，基于西方意义上的艺术史和反种族传统，在全球语境中就如同是地域文化的牢笼，因而产生了对它们的反抗。这双重反抗背后的原因值得我们关注。

一方面，在世界的大部分地区尚没有艺术史，因而也不能有现成的艺术史可适用。另一方面，民族艺术和手工艺就如同殖民地的老师和藏家最喜欢的孩子，只是为世界旅游者准备的纪念品，却不再是继存下来的活的传统。引用谢利·艾林顿(Shelly Errington)一本书的题目——“真正原始艺术的死亡”，它打开了当代艺术带来两个方面冲击的新视域：作为向西方致敬的后历史性(post-historical)和向自身环境致敬的后民族性(post-ethnic)。^[8]我所说的，不是在描述是什么的问题，而只是描述当下艺术家们如何感受。看起来对西方艺术家来说，艺术的历史就如同民族传统对非西方艺术家所意味的那样是个负担。我也不是说历史仅在西方，而传统只在其他地方。但是这两个标签已经在建构不同意识形态上起到了巨大的作用。从两方面看，一个新的情况已经来临。因此在许多情况下使得当代艺术被理解成了全球艺术的同义词。援引提交给《代达罗斯》(Daedalus) 2000 年讨论主题的话说，全球主义因为分散了一体化和单向性的世界观，并允许“多样的现代性”，事实上已经成为了普世主义的对立面。这也意味着在艺

^[6] 汉斯·贝尔廷：《现代主义之后的艺术史》，芝加哥大学出版社，2003 年。

^[7] 阿瑟·C·丹托：《艺术的终结之后》，《当代艺术与历史的藩篱》，普林斯顿，1997 年。

^[8] 谢利·艾林顿：《真正的原始艺术与其他进步神话的消亡》，加利福尼亚大学出版社，1998 年。引自 Sally Price：《开化地的原始艺术》，芝加哥 1989；R. 科贝(R. Corbey)：《部落艺术的交互》，阿姆斯特丹，2000 年。

术中，“现代”的概念变成了历史的含义，从而丧失了普适模式的权威。甚至显得是与西方相关的过时的东西，就像其他文化看待他们自己过去的历史一样。

现在我们上到了一个讨论的平台，“现代(或现代主义)的”、“当代的”和“全球的”都变成了和博物馆相关的概念，特别是一个新的发现是：非西方地区的博物馆不得不从他们的收藏品和为了当地参观者这两个方面来表现这些概念。他们和双年展这样的艺术展览会有着不同的景况。双年展是由各自的策展人组织、服务于各自的藏家，并遵循市场法则的。它们可以在方向上与之前的展览相抵牾，却不必去解释变化的短暂事件。博物馆却正相反，原则上必须证明其藏品收藏的合理性，表现的观念也要超越于个人口味。既然是官方机构，他们也就要服从于公共压力，还必须寻求基金会的支持。在这种情况下，他们因而必须呈交一份计划，澄清“现代的”、“当代的”和“全球的”整体和局部的含义。

四、现代主义神话和纽约现代美术馆

回顾现代主义的历史，我们无法忽视博物馆在此观念扩张中所起的重要作用。我宁愿中断全球性事件编年化的分析，虽然它提供了现代主义历史发展中机构所起作用的明证。既然大约七十多年前纽约现代美术馆就建构了现代主义艺术的规范，那么它就是一个挺好的选择。在2004年当它重新开放其美术馆时，纽约现代美术馆发现了它自己的过去。与此同时，现代主义也变成了一个神话。^[9]正如其在纽约被称呼的，“现代”，引用阿瑟·丹托的评论来说就是，“使我们现代了”。^[10]但是我们必须区别战前(prewar)和战后(postwar)现代主义的不同。前者出现在一座美国的博物馆时，其中心还位于欧洲。战后现代主义则只在美国发生。仅在战后时期，我们可以说“西方现代主义”作为普遍主义的平常之物，也充当了美国霸权的伪装。纽约现代美术馆试图成为既是世界的，又是美国的博物馆。^[11]

当纽约现代美术馆在2004年重新开放它的美术馆，其所创制的双重规范在它的主要美术馆呈现了一个征象。一层收藏欧洲的现代主义，另一层则略带异议地展示着美国的现代主义。在其改革期间，大部分的收藏品被送往柏林，并在那里组织了德国历史上最伟大的展览之一。这个展览仅

^[9] 约翰·爱德菲尔：《猜想纽约现代美术馆的未来》，纽约，1998年。

^[10] 阿瑟·C·丹托：《超越布里洛·博克斯》，纽约，1992年。

^[11] 汉斯·贝尔廷：《不可见的杰作》，芝加哥，2001年。

证实了博物馆的神话和现代性作为经典规范的神圣化。在纽约，博物馆屈从于演示房屋历史的诱惑和陈列它的神话。官员们非常清楚他们的所作所为，在一定程度上，缪斯化(musealize)了他们的博物馆。因此他们带着“现代艺术何时开始？一个当下的问题”的相关论题召集新闻发布会。我受邀这个发布会，他们的辞令很大程度上与房屋新的规划实际并不相符。当代艺术在房屋政治的获取上总是扮演着批判的角色，而现代和当代之间迅速产生的裂痕却不再能被消除了。在海报上，筹备主任阿尔弗雷德·巴尔(Alfred H. Barr, Jr.)利用两个发射的鱼雷作为一种理想收藏的两个图表，为1933年至1941年的资产委员会作规划。在后来的年月里“这些鱼雷已经驶向了更远”。

现在我将循着我的编年史中另外一条能允许我们维持相同境遇的路线前进。在1955年现代主义热潮中，爱德华·斯泰臣(Edward Steichen)“创造”了一个“纽约现代美术馆的摄影展览”，正如题目“人类之家”(The Family of Man)所示，它将在全球巡展。^[12]“摄影艺术”首次从编辑工作中独立出来，成为了博物馆展览的主题，同时也冲击了现代派绘画和雕塑的领地。这个展览也通过接收专业之外的业余摄影师而打破了另一条戒律。其目的是为斯泰臣所谓的“人类潜能的一致性”提供一个全球视野。的确，这个展览体现了各种人们所具有的文化，但是稍一回顾，仍可发现那一时期的镜头仍然主要握在西方人的手上。西方的立场依然在文献化的世界中占据着统治地位。来自美国的图片也都明显地冒充清白的理想主义。同年，罗伯特·弗兰克(Robert Frank)在其与肮脏图片的战役中攻击了这个展览。他做了《美国人》(The Americans)的系列展，其出版物一开始就在美国被封杀。^[13]

如今，摄影已是博物馆藏品中很平常的东西。但是从1960年代晚期以来，影像进入了艺术视野；作为基于时间的媒体，它已经远远超越了摄影对博物馆外延的挑战。低成本的影像设备同时已成为个人负担得起的日用品。它的全球扩张受益于相关的西方主流历史，并且在脱离了艺术史的束缚后，使其作为一种媒介变得更加具有吸引力。在埃拉·施奈德(Ira Schneider)和拜瑞·克罗特(Beryl Korot)于1976年编辑的著名文选中，认为剪辑的影像艺术的力量能超越那些长期被禁止用于艺术生产的图像。^[14]那些影像的图片显现出来的活生生的艺术家，或其地域环境，似乎打开了

^[12] 爱德华·斯泰恩：《人类之家》，纽约：现代美术馆，1955年。

^[13] 罗伯特·弗兰克：《美国人》，巴黎1958、纽约：Grove出版社，1959年，重版于苏黎世，1997年。

^[14] 埃拉·施奈德(Ira Schneider)和拜瑞·克罗特(Beryl Korot)编：《影像艺术》，伦敦，1976年。

一个全球的世界，相比于相对同一的技术，它具有着完全不同的视觉文化的完整音域。文集发表后一年，蓬皮杜艺术中心开放。这是一座收藏新媒体艺术作品的新型博物馆，极力地为晚期的现代艺术提供新的维度。然而直到1977年卡尔斯鲁厄的德国艺术与媒体中心(ZKM)才让影像和相关媒介成为博物馆的重要藏品。在当下的情境中，全球艺术的演进受益于天生的全球化的影像和新技术的发展是非常明显的，它也不受制于西方艺术史的谱系。

五、现代主义的式微

相比于上两个著名展览，威廉·鲁宾(William Rubin)再一次用一个补充展览庆祝了现代派的神话，以体现一种对逝去历史的怀旧情绪。我所谈及的伟大的毕加索展览在艺术家逝世六年后的1980年才举行；1984年的“20世纪艺术中的原始主义”(Primitivism in 20th Century)展览，当我看的时候仍激起巨大的无意识的抵制。原始主义的展览能如“毕加索和原始主义艺术”这样简易。^[15]它的目标是使现代艺术和民族艺术这两大主流传统达成和解，但事实上，则再一次重新确认了对“种族艺术”，或同时也称“原始的”艺术的老旧的二元论式的观点；它们的面具和崇拜神依然以“灵感”的方式作用于一百多年来的前卫艺术，以同样的方式对早年的毕加索产生影响。人们照样可以声称在现代艺术史中对民族艺术的占有，表示民族艺术品对现代艺术家的影响，其过程是从宗教化的实践(集体的)向艺术家创造(个体的)的转变。

鲁宾策划的展览与让·于贝尔·马丁(Jean-Hubert Martin)1989年在蓬皮杜艺术中心实现的“大地的魔术师”(Les Magiciens de la Terre)^[16]展览项目相隔仅有五年，这几乎令人无法置信。这个展览第一次在全球范围内割断了较早期的展览项目中作为当代艺术的非西方艺术品与原始种族艺术的联系。马丁不仅选取了来自所谓“第三世界”的15位在世的艺术家，而且让他们与同等数量的西方艺术家在一起进行展示。通过这种并置，他试图不去思考是哪一方“影响”了另一方，而让他们经由一种想象的对话相互关联。马丁以“魔术”一词取代“艺术”，以避免对于混杂概念的混淆和批评。对那些西方破坏了现代艺术的合法性和没有把他们的艺术家推上现代主义

^[15] 威廉·鲁宾：《毕加索》，引自鲁宾编：《20世纪艺术中的“原始主义”》(《种族与现代的姻亲关系》，纽约，1984年，卷一第241—340页。

^[16] 托马斯·麦克埃韦利(Thomas McEvilley)《打开陷阱》(Ouverture du Piège)和奥米·巴巴(Homi Bhabha)《杂交性和当代文化》(Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine)，引自于贝尔·马丁编：《大地的魔术师》，巴黎：蓬皮杜艺术中心，1989年，第20，24页。

顶层的第三世界批评家们，他是深感失望的。他解释他的展览正如“当今世界一项关于创造力的调查”。^[17]作为回顾，我们必须称颂其在推进当代全球艺术新发展的开创之功。

参展艺术家拉希德·阿拉恩(Rasheed Araeen)后来反对这个展览，认为它没有反映“全世界范围内现代主义的文化异质性”，在“现代的、全球视角的自我(self)表现”中稳固了其差异性，而“他者们”(the others)仍受限于“他们民族的起源”。他集中火力在整个第六期的《第三文本》(*Third Text*)杂志对展览进行批评。在两年前的1987年，阿拉恩在所写的第一篇评论中，已经发现了伦敦的周刊“带着为第三世界辨识视觉艺术提供批评性讨论的目标”。^[18]这本杂志为了反映“占支配地位的文化向外围的历史性转向”，并带着批判的眼光重新审视中心文化。在其问世的头十年，《第三文本》正如肖恩·库比特(Sean Cubitt)提醒我们的，主要“致力于揭示艺术世界与被排斥的艺术家这样的制度的终结，这些艺术家开始进入(新的现象)……和其他被同化的情色艺术家进入了新的艺术世界”。一种新型的“艺术制度种族主义”迫使新来者“看见他们的工作被体制所吸收……对许多艺术家而言，此斗争已导致从国际领域的撤退，并返回本土……另一些则已经放弃了共同的艺术概念”，寻求“文化实践的转换类型”以求摆脱艺术世界的同化力量。

另一方面，全球化的空间吸收了优先呈现包括西方世界各种艺术史的历史。这也有破坏艺术世界体系的危险。那些重新出现的原先的失败者，在阿拉恩1987年开始其计划之时尚未在考虑之列。与此同时，艺术地缘也迅速在改变，并将由一套新术语来解释。所谓的第三世界不再是新的艺术地缘的特点。正如伊斯坦布尔双年展创办者贝拉尔·马德拉(Beral Madra)所说的，现在看起来合适于称其为“南半球”(Global South)。“南半球”是相应于新出现的其他经济势力的中心(比如中国)而涌现出来的，在全球维度下他们被视为西方的对手。在这种情况下，全球艺术市场变成了一块哈哈镜。市场的成功并不意味着被当地社会所承认，它们的问题由当地艺术家们掌控着，反之亦是如此。艺术市场和公众认可被奇怪地分开了。市场经常剥夺了艺术家们批评的声音和他们作品的政治意味，他们的批评潜能需要的是那些判断力没有被全球化的艺术批评同化的、“体制外”的主顾。

^[17]于贝尔，同上。

^[18]拉希德·阿拉恩编：《第三文本读者论艺术、文化和理论》，伦敦，2002年。