

<<美术馆>>

图书基本信息

书名：<<美术馆>>

13位ISBN编号：9787560839981

10位ISBN编号：7560839983

出版时间：2009-5

出版时间：同济大学出版社

作者：王璜生 主编

页数：272

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

内容概要

20世纪中国美术研究的一个重要论域是中西美本的影响、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。

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。

书籍目录

卷首语当代文化中的美术馆 全球时代的当代艺术与博物馆 帕特农神殿与帝国的占用 衰颓艺术世界中的大度与偏执 “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（美文整理）开放的学科 现代中外美术交流专题 走进中国 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 俄苏美术对中国当代美术的影响 20世纪的缤纷画卷——梅洁楼藏画叙略 20世纪初的中国美术新格局 澳门早期美术与历史记 19世纪晚期和20世纪初上海与日本之间的美术交流 万劫危楼，淡鸦残照——《镇海楼》与1926年的高剑父 被遗弃的存在 龙，还是Dragon？这不是一个问题 国际超先锋派 精神分析与女性主义 阐释与文本——当代艺术研究的现实问题 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）策展前沿 独立策展人的制度化与中国化 蒋文博书林中的多元视角 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） 人类设计体系的重新定位——评《人类设计思潮》

章节摘录

当代文化中的美术馆全球时代的当代艺术与博物馆一、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西方仍起作用的所有已有艺术定见的存亡。

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。

在进入博物馆大门之前，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”）。

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。

<<美术馆>>

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，让就我们在天主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，从而根除了活着的宗教。

博物馆因而变成了整个文化赅续的一个威胁，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入人种志博物馆还是艺术博物馆而展开。

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）。

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。

<<美术馆>>

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，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”（thirdworld）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对。

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。

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。

正因此，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。

编辑推荐

《美术馆(总第14期2008年A辑)》由同济大学出版社出版。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>