



联合国教育、科学和文化组织
United Nations Educational,
Scientific and Cultural Organization

235

全球中文版 2007年11月

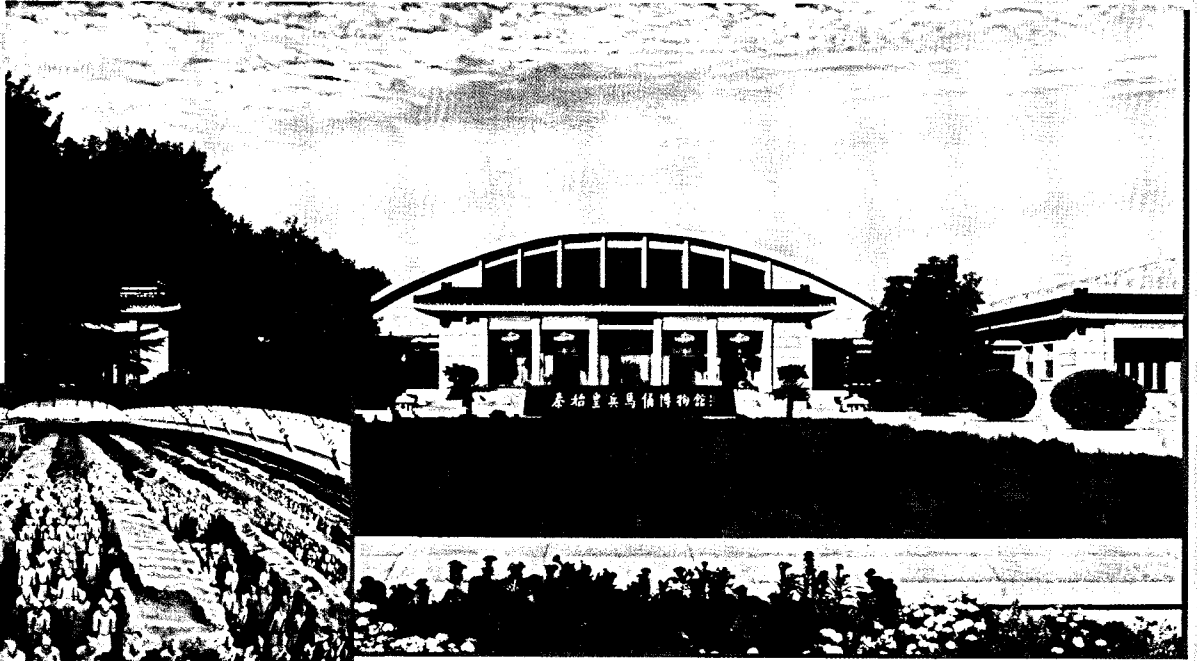
museum

INTERNATIONAL

国际博物馆

21世纪
收藏的风险

一号坑外景



一号坑内景

秦始皇 兵马俑博物馆

The Museum of Emperor Qinshihuang's Terra-cotta Warriors and Horses

秦始皇兵马俑博物馆是建立在秦始皇陵兵马俑陪葬坑遗址上的大型遗址博物馆，位于陕西省西安市以东约35公里处。秦兵马俑的出土被誉为“20世纪最伟大的考古发现”，有“世界第八大奇迹”之美誉。1987年秦始皇帝陵(含兵马俑坑)被联合国教科文组织列入“世界文化遗产名录”。

Situated 35 km east of Xi'an city of Shaanxi province, the Museum of Emperor Qinshihuang's Terra-cotta Warriors and Horses is a large archaeological site museum which is built on the site of the pits of terra-cotta figures attached to the Emperor Qinshihuang's mausoleum. The discovery of the terra-cotta figures is called as "the greatest archaeological discoveries of the twentieth century" and "one of the eight world wonders". In 1987, the mausoleum (the terra-cotta figures included) was inscribed by UNESCO on the World Heritage List.



高级军吏俑



铜车马

图书在版编目(CIP)数据

国际博物馆: 2007年, 第2辑 / 联合国教科文组织编.
南京: 译林出版社, 2007.11
书名原文: Museum International
ISBN 978-7-5447-0392-5

I. 国... II. 联... III. 博物馆-概况-世界-丛刊
IV. G269.1-55

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第169651号

书 名 国际博物馆(2007年第2辑)
作 者 联合国教科文组织,《国际博物馆》中文版编辑部
责任编辑 张 遇 许冬平
特约编审 赫俊红
原文出版 Blackwell, 2007
出版发行 凤凰出版传媒集团
译林出版社(南京市湖南路47号 210009)
电子信箱 museum@yilin.com, yilin@yilin.com
网 址 <http://www.yilin.com/cn/MI/>
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
印 刷 南京爱德发展有限公司
开 本 880×1230毫米 1/16
印 张 7.5
版 次 2007年11月第1版 2007年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-0392-5
定 价 35.00元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换



联合国教育、科学和文化组织

国际博物馆

第 235 期

全球中文版 2007 年 11 月

| 21 世纪收藏的风险

封面:

21 世纪收藏的风险

© Graphic design by Marina Taurus



学术顾问(按姓氏笔画排列)

马自树 冯骥才 许嘉璐
吕章申 阮仪三 苏东海
张文彬 陈燮君 郑欣淼
单霁翔 章新胜 龚良

出版人 顾爱彬

主 编 刘 锋

主任编辑 张 遇

责任编辑 张 遇 许冬平

特约编审 赫俊红

© UNESCO 2007

Co-published by the United Nations
Educational, Scientific and Cultural
Organization (UNESCO),

7 place de Fontenoy, 75007 Paris, France
And

© Yilin Press, China 2007

ISBN 978-7-5447-0392-5

The choice and the presentation of the facts contained in this publication and the opinions expressed therein are not necessarily those of UNESCO and do not commit the Organization. The designations employed and the presentation of material throughout this publication do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of UNESCO concerning the legal status of any country, territory, city or area or of its authorities, or the delimitation of its frontiers or boundaries.

本出版物由联合国教科文组织和译林出版社合作出版。版权所有,未经允许不得转载和翻印。

4 | 编者的话:21 世纪收藏的风险

9 | 收藏的他者性和哲学
旧金山、墨西哥与特奥提华坎壁画

凯瑟琳·贝林 | 9

一个喀麦隆村镇的收藏及其背景

斯蒂文·尼尔森 | 22

工作的场所

迈克尔·鲍德温,查尔斯·哈里森,梅尔·拉姆斯登 | 31

准表演实践和晚期现代主义:论当代艺术与博物馆

马修·杰西·杰克逊 | 41

52 | 对“普遍性”的再思考

“普遍性”概念引言

罗兰·雷什特 | 52

艺术现象学:艺术品的位置与收藏品的空间

埃里克·马里昂 | 59

博物馆:一个普遍的设施

让-路易·德奥特 | 68

收藏行为的伦理道德:对普适性的质疑

塞西尔·马尔索 | 80

88 | 中国的声音

历史与文化视野中的博物馆和收藏

杨志刚 | 88

中国:悠久的收藏国度,新兴的博物馆大国

史吉祥 | 94

103 | 编读往来

《国际博物馆》233—234 期合刊(中文版)读后

苏东海 | 103

《国际博物馆》中文版 2006 年导读

史吉祥 | 106

保护文物不怕争议

曹兵武 | 114

116 | 编后记



COVER:

The Stakes of the Collection in
the Twenty-First Century

THE STAKES OF THE COLLECTION IN THE TWENTY- FIRST CENTURY

© Graphic design by Marina TAURUS



4 | EDITORIAL

9 | ALTERITY AND PHILOSOPHY OF THE COLLECTION

San Francisco, Mexico, and the Teotihuacan Murals

Kathleen Berrin | 9

Collection and Context in a Cameroonian Village

Steven Nelson | 22

A Place to Work

Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden | 31

Para-performative Practices and Late Modernism: on contemporary art and the museum

Matthew Jesse Jackson | 41

52 | RETHINKING THE UNIVERSALITY

Introductory Remarks on the Notion of Universality

Roland Recht | 52

The Phenomenology of Art: the locus of the work of art, the space of the collection

Éric Marion | 59

The Museum, a Universal Device

Jean-Louis Déotte | 68

The Ethics of Collecting: universality questioned

Cécile Marceau | 80

88 | VOICE FROM CHINA

Museum and Collection in the Context of History and Culture

Yang Zhigang | 88

China: an ancient country of collection, a new country of museums

Shi Jixiang | 94

103 | FROM OUR READERSHIP

Reflection on the Reading of *Museum International* No. 233–234
(Chinese Version)

Su Donghai | 103

Introduction to *Museum International* (Chinese Version) of 2006

Shi Jixiang | 106

Contradiction on the Way of Preserving Cultural Relics

Cao Bingwu | 114

116 | POSTSCRIPT

DIRECTOR OF THE PUBLICATION:
Françoise Rivière

EDITOR-IN-CHIEF:
Isabelle Vinson

EDITORIAL ASSISTANT:
Atieh Asgharzadeh
Sandra Acao

ENGLISH TRANSLATION:
Renée Champion

ADVISORY BOARD:
Amareswar Galla, AUSTRALIA
Nicholas Stanley-Price, Director-
General, *ex officio*, ICCROM
Yani Herreman, MEXICO
Nancy Hushion, CANADA
Jean-Pierre Mohen, FRANCE
Stelios Papadopoulos, GREECE
John Zvereff, Secretary General
of ICOM, *ex officio*
Michaël Petzet, President, ICOMOS,
ex officio
Tomislav Soła, REPUBLIC OF CROATIA

DESIGN AND LAYOUT:
Taurus Design, 93800 Épinay

© UNESCO 2007

Published for the United Nations Educational,
Scientific and Cultural Organisation by Blackwell
Publishing.

Authors are responsible for the choice and the
presentation of the facts contained in signed
articles and for the opinions expressed therein,
which are not necessarily those of UNESCO
and do not commit the Organisation. The
designations employed and the presentation of
material in *Museum International* do not imply
the expression of any opinion whatsoever
on the part of UNESCO concerning the legal
status of any country, territory, city or area or of
its authorities, or concerning the
delimitation of its frontiers or boundaries.



贵霜时期昆都士(巴克特里亚)Chaqalaq Tepe 出土的陶制马头

在喀布尔阿富汗国家博物馆被盗。

国际刑警组织登记编号:2003/56291-1.653

国际博物馆协会(ICOM)宣布第四批濒危文化遗产红色名录——阿富汗
濒危文物红色名录(2006)

参见 <http://icom.museum/redlist/afghanistan/en/index.html>

此处的图片来自阿富汗国家博物馆文物目录,1931—1985。

(弗朗辛·蒂索编,UNESCO,2006)。

参见 <http://publishing.unesco.org/details.aspx?Code-Livre=4511>

编者的话:21 世纪收藏的风险

艺术是世界性的吗?在近来国际遗产界和博物馆界的争论中,该问题的当代相关性已经超越了专业领域,以至引起了政府部门的关注。对于博物馆的使命和支持它们的政府来说,这一问题有着深远的隐含意义。事实上,博物馆真正的未来即维系于这一关键性问题之中。

《国际博物馆》于 2007 年 2 月 5 日在联合国教科文组织发起了这场公开讨论¹,而作为补充,本期杂志研讨了 21 世纪的收藏理念。从学术传统内固有的视角出发,我们将检视收藏的宗旨和实践,以及作为这些活动之基础的博物馆的重要意义。

我们邀请了伊莎贝尔·蒂耶霍(Isabelle Tillerot)作为客座编辑,来引导我们就这些问题进行思考。伊莎贝尔·蒂耶霍以其所受的正规训练及一系列出版物,代表着盎格鲁—撒克逊和法国的两种学术传统。她拥有巴黎第十大学(Université de Paris X - Nanterre)的博士学位,2002 年至 2004 年期间,她还获得了(美国)洛杉矶盖提研究院(Getty Research Institute)的博士前奖学金。目前,她在加州大学洛杉矶分校(UCLA)讲授 18 世纪法国艺术。

关于 21 世纪的收藏,有哪些政治、道德、艺术以及哲学方面的问题?这便是本期《国际博物馆》的主旨。收藏的意图总可以归于积淀、保存和展出——去昭示,去解释。然而博物馆的性质与角色之间的区别已经历了重要的演化,迫使我们要重新研究如何在当今解答曾在过去解答过的关于世界性(universality)的问题。例如,藏品回归已经掀开了博物馆历史的新篇章,这是不容回避的。正是因为如此才会有收藏方向上的变化,我们也正是带着这个问题来反思收藏活动的机制和目的。由艺术品回归所引发的视角转变比以往任何时候都要求我们去理解支配收藏活动的原因。

这意味着去追问收藏是如何在西方思想体系内创生的,以及这一理念又面向其他文

化再现了什么。描述来自其他文化的藏品的具体性质促使人们意识到藏品价值的变化,并使得它所能构成的例外得以恢复。本期第一部分致力于对当代藏品的功用、范围与角色的研究。藏品之间的重要关系与差别源自其各自具体的历史,还有在该词最宽泛意义上的大写的“历史”,更老的藏品的发展条件及其在当今发展的作用机制。

这就是为何对藏品的实践与概念之间的趋同和分歧的连接处进行决断是很重要的,那或许可以更好地理解它们在艺术品地位中引起的变化。我们是否能从当代例证中分辨出藏品的新模式,并为当前及未来的实践推测出行之有效的范式?

本期开篇由凯瑟琳·贝林论述 1981 年墨西哥国家人类学与历史研究所和旧金山美术博物馆之间达成的一项前所未有的协议。这一合作与回归的历史体现了当国家法律与艺术品所有权产生摩擦时,博物馆人士能够超越差异,并决定交换与租借的可行原则。

非洲,特别是喀麦隆,代表了与西方模式截然相反的一面。斯蒂文·尼尔森描述了发生在 20 世纪初的殖民时代里两起相互交织的历史与政治事件:巴蒙艺术向欧洲的首次输出,以及非洲大陆上两家博物馆的创立。

接下来两篇文章重申了当代艺术实践与承纳它们的博物馆之间的纽带关系。理论小组“艺术与语言”的三位作者分析了艺术家对博物馆的响应,以及艺术家—博物馆长的出现和艺术家的创作从工作室搬到博物馆所带来的结果。马修·杰克逊则研究了将博物馆整合起来的艺术新形式,还有在构成当代艺术藏品的不同模式之内日益增长的论艺术的话语空间。

我们本期的目的还在于评说收藏的基础、目标和重要意义,这便是本期第二部分的话题。一方面是私人与公共领域之间的关系,另一方面是维系在藏品的过去和现在之间的关系,两者都很值得关注。与之类似,藏品的单个历史与博物馆的整体历史之间的联

系,还有本地艺术与世界艺术观念,都是在一个经过了重要修正的政治与文化语境之中,探讨当代公共藏品之意义时所面临的主要话题。

卢浮宫是第一个怀有世界博物馆之梦想的机构,因而也成为锐意进取的博物馆的楷模。近来发布的《关于世界博物馆之价值与重要性的宣言》无疑便是源自这样的雄心。尽管如此,我们如何在面临藏品回归的合法性质时,去追随心中的理想呢?一批收藏的不可让与性(inalienability)在何种程度上可以保护其所包含的艺术品?收藏行为除了取,还包括舍,而且还前所未有地受到收藏所容纳的作品的机动性的支配。因此,很重要的一点是得重新思考关于单件艺术作品、关于艺术的普遍优点,以及关于阐发这些价值的观念。

艺术、法律和哲学的历史为我们解答这些问题提供了思路和观点。

艺术与博物馆的普适价值,一个自启蒙时代就有的乌托邦理想,在罗兰·雷什特的文章中得到了分析,他检视了关于下列问题的讨论:处于原位的艺术品和陈列于博物馆的艺术品、在对文化遗产的意识的历史遗址的方位和功用、特定于艺术品的象征价值以及在其不确定的普适性地位中博物馆的作用。

塞尚的绘画和海德格尔的哲学引人深思艺术品的存在与场所。一件画作在一批藏品中的影响以及它所确立的声望使得埃里克·马里昂得以解释艺术品在一批收藏中的不同意义及其所历经的变迁。衡量一下将艺术品与藏品分开的距离,便可揭示它们更深层次的意义。

让-路易·德奥特提出了一种诠释,并依据了20世纪上半期的收藏理论家的说法。博物馆已成为一种能够组织制造和展出的装置,它将艺术品的神圣价值及其特定的年代放在一边,并重造出一种可供分享的敏感性。

塞西尔·马尔索的论文则反思了艺术品和博物馆的商业命运及其所导致的对普适价值的侵蚀。作者将上文提到的《宣言》发表后引发的论争及阿布扎比卢浮宫的创建与国家观念联系起来,以检视博物馆领域内的权威危机。艺术品从某种意义上说成了理解每个国家所提出的“世界”的意义的途径。

与文选不同,一本杂志不可避免地会厚此薄彼。然而这一偏向——内在于这类出版物的选题范围——却对 21 世纪的收藏宗旨有所启迪。收藏的概念不再一成不变了。这其间的差异要归于多种因素,而这正是本期的作者们所着力描述和探讨的。

收藏的品质在于其不完整性,在于其吐故纳新的能力。一批藏品中的一件艺术品所被赋予的价值,要归结于凝望它的目光。艺术品在接受人们的想象和敏感的凝视时,便具有了吉拉德·瓦克曼(Gérard Wajcman)所谓的艺术的“普适的独有性”(the universal singularity)。

本期包括了三整页插图以表现文字的律动。在让-吕克·戈达的电影《局外人》(Bande à part/The Outsiders)中,收藏是一方离散、悬浮的天地,且作为其使命的前奏发挥着功能。电影里那几个似乎对博物馆最无敬意的主人公,或许却为之道出了最好的颂扬:在西塞罗、老普林尼慷慨陈词反对私家将艺术品占为己有之后两千年,终于又有一处开放的、面向所有人的空间。具有思想偏向的收藏是处于时代的心脏的,于眼下或长期都是如此。公开的收藏便是招纳艺术、招纳处于进步中的艺术品的空间。这也解释了杜建新(音译, Jian-Xing Too)的作品为何会出现于此,因为正是在被收藏和展出的艺术品中,新品才会崭露头角,并由此在藏品中寻求到自身的位置。

伊莎贝尔·蒂耶霍

(韦清琦 译)

| 注释

1 参见其网站 www.unesco.org/culture/museumjournal/publicdebate2.



©让-吕克·戈达《局外人》

1. 让-吕克·戈达的电影《局外人》中快速走过卢浮宫的场面。

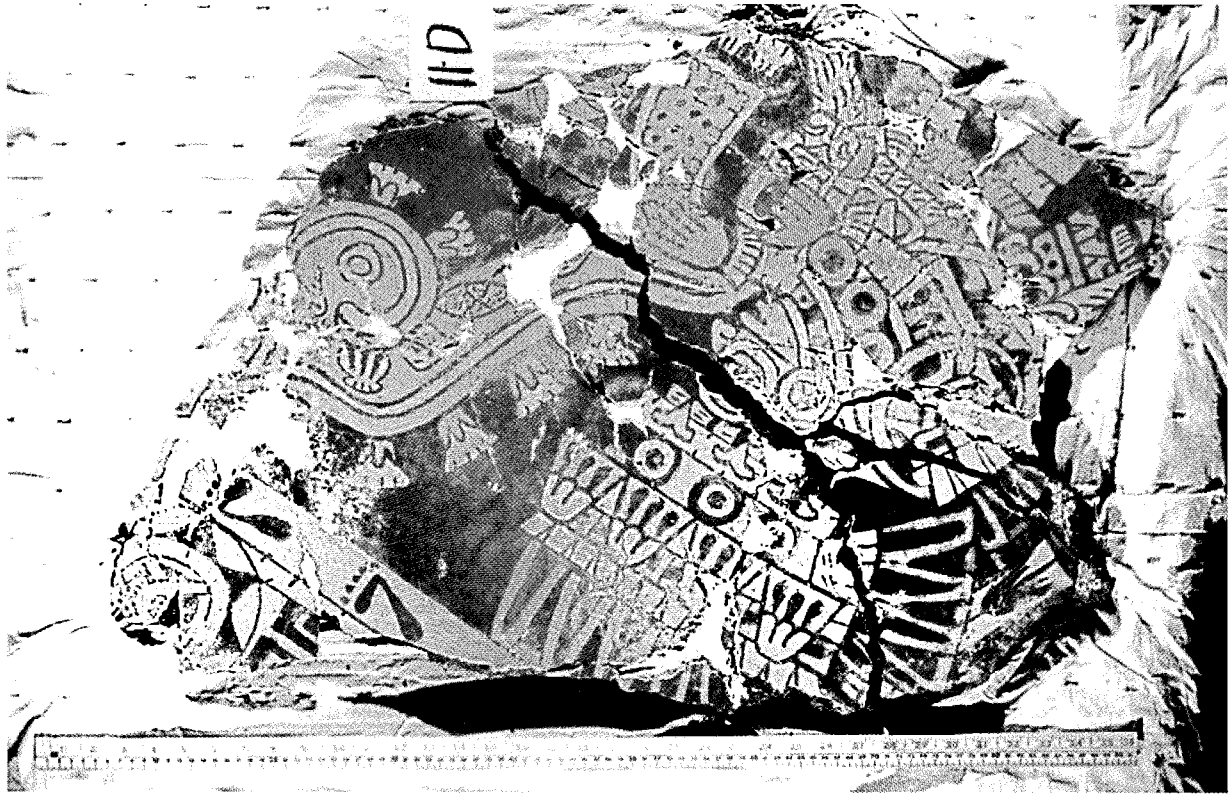
旧金山、墨西哥与特奥提华坎壁画

凯瑟琳·贝林

凯瑟琳·贝林(Kathleen Berrin)是旧金山艺术博物馆非洲、大洋洲和美洲艺术部主任。她在1986年曾获得墨西哥政府国家人类学与历史研究所(INAH)奖,以表彰她为特奥提华坎(Teotihuacan)壁画项目所做的长期努力。

几乎很少有哪件赠品比瓦格纳遗赠的七十多块出自特奥提华坎的古代壁画更令人惊愕。这意外的捐赠发生在1976年,当时我在德杨博物馆(M. H. de Young Memorial Museum)的非洲、大洋洲和美洲部主任助理。¹

我第一次看到特奥提华坎壁画残片时,它们约有300平方英尺(28平方米),被摊展在已故的哈罗德·瓦格纳(Harald J. Wagner)家几个房间的地板上。哈罗德·瓦格纳(1903—1976)将一生的大部分时间倾注在许多门类艺术的收藏上,尽管我们博物馆的员工都不曾见过他。当我站在他家里、注视着这些壁画残片时,看到在厚厚的、各种大小的砖坯断壁上,用真实的笔触表现出的清晰图像。它们描绘的是一些戴头饰的贵族、唱圣歌的牧师、勇猛的鸟、有羽毛的毒蛇,以及人格化的美洲虎和小狼。有一小部分图像被托置在软木板上或用石膏填充间隙,但它们在很大程度上无法得到撑托,壁画残片的尺寸不等,有的大如咖啡桌面,有的小如面包块。大部分碎片暂时搁在地板上,好像有一位不知名的人,稍事休息后接



©詹姆斯·麦德里

2. 包装箱运抵时用石膏修复过的瓦格纳壁画残片。

着再玩的一个巨大的智力拼图玩具。

博物馆管理部门指派我彻底研究瓦格纳壁画藏品的来源、真实性、存贮和保护等方面的情况。瓦格纳的房子不久被卖掉用于支付其财产的管理费用，而几周后这些壁画也被包装入箱，运抵我们博物馆保存。我们很快了解到在这件事上并无先例可循。在美国和欧洲仅有十几家收藏机构藏有特奥提华坎壁画，这些早在 20 世纪 40 年代分别得自于特奥提华坎遗址的壁画，其数量比瓦格纳留下的要少得多。

壁画收藏及其所引发的道德、政治、哲学和艺术等方面的问题是如此繁多、令人窘迫，有时甚至是相互矛盾，我们只得缓慢前行，反复核验我们搜集的资料。我们意识到博物馆方面不能等闲视之，除了要考虑到藏品的物质本身外，也应预想到其他相关问题，这包括从微妙的法律或物权问题，到历史或图像阐释问题，到壁画碎片的正确保存问题，国际协议、政府代理等问题，以及藏品最后应该如何处置的问题。我们预计墨西哥方面会认为壁画是非法从其领土上

流失的,因此应当是该国的遗产。我们博物馆也认为它们是世界艺术的瑰宝,虽不幸被劫掠,但按照美国法律它们在美国的存在是合法的,而且加利福尼亚法庭宣布它们归旧金山市的德杨博物馆。接下来的是发生在旧金山与墨西哥间的有关特奥提华坎壁画管理养护、保存和处置等方面情况的综述,以及近三十年来双方在其他项目上合作情况的概述。²

哈罗德·瓦格纳与特奥提华坎壁画

要理解特奥提华坎的重要性及其壁画传统需了解一些背景情况。³历史上,特奥提华坎曾是一个古代强权集团(0—600),是一个有着宽阔街道、纪念性建筑和两千多聚居区构成的有规划的城邦。许多古居址的房屋内墙上都绘有壁画,根据居址主人的地位不同,有些壁画的制作要比其他的精细些。大约公元600年左右,特奥提华坎发生了一场内战,城中心被夷为平地或被焚毁。大部分住在城中心之外的特奥提华坎人逐渐重新落户;而古建筑皆破败、坍塌,多年来地上、地下的自然界外力作用对它们产生着影响。数世纪以来瓦格纳壁画都一直埋藏在地下,未被触及。到了现代,人们在这些被遗忘的废墟上建造房屋,又生成了另一人类的居住和生活层。直到20世纪中期,农民建造房屋开挖地基或在其土地上种植龙舌兰、仙人掌时,这些壁画才得以发现。

再说哈罗德·瓦格纳,他孩童时代生活在俄勒冈州的福斯市(Falls City),1927年来到旧金山时还是一个年轻人,他在颇有声望的布利斯与菲韦尔(Bliss & Faville)建筑公司得到一份画草图的工作。在贤明的威廉·菲韦尔(William Faville)的影响下,瓦格纳对绘画和线图产生了浓厚兴趣,继而成为收藏家,在美国艺术家亚瑟(Arthur)和露西亚·马修斯(Lucia Matthews)的作品以及多种类型的亚洲艺术品收藏方面颇有成就。

哈罗德·瓦格纳经济宽裕,且深谙世故,20世纪50年代初次到墨西哥旅行。也许是一见钟情,瓦格纳在墨西哥待了半年,能说一口流利的西班牙语。他在哈利斯科州(Jalisco)买下了一座墨西哥革命时被毁的庄园,并满怀热情地计划修整这座庄园。那时他迷恋于哥伦布发现美洲大陆以前的艺术、西班牙殖民绘画和各种水彩画。从20世纪50年代中期到1976年去世,他在旧金山和墨西哥两地都有寓所。⁴

瓦格纳留下的销售凭据表明,他在1963年至1968年间热衷于收藏特奥提华坎壁画。在那些年,特奥提华坎壁画残片到处可见并能随便购得,在公共市场也能容易地发现,是很不错的收藏品,只因它们较脏,又往往破碎不完整并很难处理,人们一般不

愿意收藏这类壁画。而瓦格纳因倾心于艺术,又接受过建筑学的训练,便致力于收集这些被忽视的壁画残片,并想尽可能多地保存它们。他梦想着不断地收集并最终复原它们。无论其意图怎样,瓦格纳于1966年至1967年间把这些壁画碎片运到了旧金山。之后的两年中,他向他的许多朋友展示过。

壁画一经运抵旧金山,瓦格纳及其朋友曾零星地对壁画碎片进行加固和修复。显然瓦格纳计划成组地出售壁画。在1967年至1972年间,他设法向各博物馆售卖,但从未找到一家买主,也许是因为他拒绝拆分这些藏品,坚持将这些藏品作为整体一并收存。也许对瓦格纳来说,另一个困难之处在于20世纪70年代早期对于被劫掠遗址和考古珍品的不安,以及不断觉醒的公众意识。瓦格纳因日益年迈衰老,加之又未能找到买主,他断然决定把所有的壁画残片留给德杨博物馆。他在一份手写的遗嘱中表达了其愿望,却从未将其遗赠藏品的计划告知博物馆。⁵

墨西哥与特奥提华坎壁画

随着20世纪中期的到来,特奥提华坎变成了重要的旅游目的地,一处声名远扬的考古遗址,一个极好的游览胜地,同时也是最重要的国家象征。到1963年,该遗址已变得很重要,根据总统令,它被扩

大到现有大小范围的两倍。这是一个涵盖研究和修复主要考古遗存的庞大工程。还需要修建环形高速公路以最大限度地让公众进入这个重新扩大的遗址。

20世纪60年代早期墨西哥的文化机构发生了许多变化。1964年墨西哥市国家博物馆落成。在邻近的已确定的特奥提华坎区,墨西哥政府买下了原属于附近居民和镇区的土地,以扩展特奥提华坎考古公园。按照墨西哥法律,所有自然资源和考古物品都属于墨西哥政府所有,因此壁画即使离开了原地也不甚紧要,不论它们出现在哪里,它们皆被看作是墨西哥的国家财产。

20世纪70年代晚期,一个专家组从艺术史和考古学等方面对瓦格纳的壁画进行了研究,发现这批壁画具有不一般的品相,许多碎片有内在联系,且能形成组群。然而,鉴于这一空前的壁画捐赠(就其规模和重要性而言),以及墨西哥关于文化遗产的态度,我们博物馆希望主动与墨西哥政府接洽,并能开展关于壁画研究与修复的合作项目。

我们博物馆制定了明确的计划。我们认为将壁画中的重要部分主动返还给墨西哥在伦理上是正当的和重要的。我们还打算挑选一组特奥提华坎壁画永久保存在旧金山。我们希望通过举办一个旨在讲述壁画故事和阐释保护破损碎片意义的教育性展览

来教育公众,唤起对文物劫掠问题的关注。我们计划通过墨西哥和美国的文物保护人员合作举办一个公众保护展览。

按照美国而非墨西哥的法律,壁画留在加利福尼亚无疑是合法的,我们博物馆面临的棘手问题是该与墨西哥的什么机构联系。像许多美国博物馆一样,德杨博物馆尽管属于旧金山市,但高度自治,而墨西哥的文化机构和藏品都归国家所有。若没有墨西哥政府几个部门的介入,没有哪家博物馆能代表墨西哥。世所公认的代表国家负责文物的主要代理机构是墨西哥的国家人类学与历史研究所(INAH)。⁶

首先,我们面临的突出问题是一家城市博物馆与墨西哥政府间的沟通协商。为了跨过这道障碍,我们提请美国驻墨西哥市大使馆出面帮助。这样便能进行政府间的交流,使我们之间的关系保持平衡。但也有些议案及文化上的差异问题需要解决。⁷

关于这些棘手问题的谈判历经数年之久,包括博物馆董事会的理事、主管和职员,旧金山市的代理律师办公室,墨西哥国家人类学与历史研究所的政府官员都参与其中。美国与墨西哥关于壁画所有权的相反态度是问题的真正症结所在。

谈判双方都出于文化和政治方面的敏感,最终在所有权问题上不得不接受不同观点。然而,就壁画收藏的重要性的必要性而言,双方同意合作保护和保存壁画,而这成为双方协作的基础。有许多协议文本,都是数月面对面的、来来往往的、用西班牙语和英语谈判的结果。

1981年7月双方终于签署了一个史无前例的《主要联合协议》。在协议中,我们的理事们同意主动归还墨西哥至少50%的壁画,以便产生一种积极的道德舆论和范例。国家人类学与历史研究所同意支付壁画运回墨西哥的费用。双方商定,我们博物馆将负责筹集资金用于支付壁画的保护费用,而墨西哥国家人类学与历史研究所将从丘鲁武斯科(Churubusco)选派保护人员到旧金山共同开展保护工作。

复原瓦格纳壁画碎片

有关壁画藏品保护的最关键问题是研究弄清碎片间的内在联系,并与世界各地现存的其他碎片进行比较。图书馆式的研究收效甚微,因为很难找到相关的研究材料。少数有关特奥提华坎壁画的出版物内容有限,且比较浅显,又多是图像。即便是研究哥伦布发现美洲大陆之前的史学专家对特奥提华坎壁画的了解和知识也很有限。

艺术史家和考古学家加入到了对壁画残片的研究之中，并试图对其进行复原。由于这些碎片被装箱，不容易取用，所以打开包装后必须寻找大范围的存放空间。我们最后找到的可用空间也很有限，但我们约定了一个时间段，在此期间将壁画从包装箱中全部取出，以便让每位有需求的人都能看到全部的壁画。我们在墨西哥的同行们也来到旧金山。最后，每位与瓦格纳财产有关的人都看到了这批壁画，包括博物馆的理事、政府官员、瓦格纳的朋友及学者等都受邀来过。

一旦壁画被拆包并予以研究，有关壁画的知识就快速增多，我们就能了解到表明碎片间连接或相关的细微证据。可以说，后来我们最令人振奋的研究出现在 1983—1984 年，当时雷内·米伦（René Millon）和国家人类学与历史研究所的考古学家对特奥提华坎遗址中他们推测出瓦格纳大部分壁画的来源的部分进行了地表分析。我们博物馆从未直接参与考古工作，但我们首次为米伦的田野工作提供了考古资金。由于这一支持，国家人文学科基金（the National Endowment for the Humanities）、罗切斯特大学（the University of Rochester）人类学系、墨西哥的国家人类学与历史研究所以及考古学家和保护人员等组成的研究小组能够继续从事这一工作。通过对特

柴南提投拉（Techinantitla）地下遗址区盗坑表层植被的清理、地表壁画残片的仔细收集及盗坑的研究，该项目人员确定了瓦格纳收藏中大部分壁画的原初位置。⁸

藏品的保存问题与解决办法

《主要联合协议》的签署花费了四年时间。但在藏品的保护策略上仍有一些复杂的问题要讨论。自 1976 年以来，墨西哥所有发掘出的特奥提华坎壁画一般由墨西哥的保护修复师来保护，他们会去除所有的附着在用于支撑壁画表层的脆弱的石灰层下的土坯，代之以一种新的永久性人造支撑物，它是由聚苯乙烯颗粒、环氧树脂和火山灰构成。结果，壁画越发变薄和退色，但防止了壁画破碎的可能，这种方法容易实施，壁画也容易保存。

另一些保护修复师认为，这种不可逆的保护方法是绝对要避免的，尤其是当对壁画进行特殊的改变和仔细处理时。对于较大块的残片，他们则建议根据其大致的周长订制一种铝框。相关联的壁画残片，比如一块 14 英尺（4.27 米）长的描绘带羽翼的大毒蛇的壁画，应该通过焊接接点和用于支撑的结构夹来支撑。⁹



3. 来自墨西哥丘鲁武斯科中心的保护人员。德杨博物馆,1984。

关于去除或保存壁画背后土坯层的不同观点给我们的联合保护项目造成了巨大的压力,该项目计划在1984年启动,以形成一个包括墨西哥和美国保护人员在内的公众保护展览。¹⁰为此,双方在旧金山和墨西哥曾举行多次面对面交流的会议,但最终未能形成折衷的意见,而且双方更加对立。我们决定通过行政渠道来协调冲突。一位墨西哥国家人类学与历史研究所的代表被派到旧金山来居中调解这种冲

突。他会见了我们,最终形成了1985年2月7日的联合提案。该提案记述了前两种不同的保护方法,并认为“某些壁画在进行修复时可能需要特殊的考虑和几种可能的选择。如果我们在一种技术上观点不同,那么被修复壁画最终保存在哪家机构,就按照该机构保护人员的意见实施”。¹¹

正当第二阶段的合作要在几周后进行时,这一保护提案被恰到好处地确定了下来。接着,对壁画藏品进行划分,确定哪些归还墨西哥,哪些留在旧金山。

起初我们认为对藏品的这种分配处理可能会遭到质疑,但结果却表明,在瓦格纳藏品的数量和内容品质的分配问题上,要比在藏品的保护程序等问题上更容易达成一致意见。我们分配藏品的原则是基于几方面的因素。藏品中涉及12个“主题”,一般一个既定的主题有几个例子,因此便有可能分割财产、划分藏品,使双方都有某一主题的代表性收藏。我们始终认为,最重要的、最高质量的艺术史上的范例应该留在旧金山,对作为一个致力于展示美术多样性的博物馆机构来说,这是我们的使命。而且我们很坦率地向墨西哥表明了这一观点。我们也知道在墨西哥已经有数百件特奥提华坎壁画未能被公开利用,它们既未被展出,人们也难以接近。我们认为这类壁

画在墨西哥已经有如此丰富的收藏,而美国则很少,因此,将瓦格纳藏品中最重要的艺术史上的范例留在旧金山的做法是合适的。

1984年如期在德杨博物馆著名的楼上画廊举办的公众保护展上,保护人员就好像在玻璃鱼缸中工作,但观众却很喜欢。在1986年2月,所有的保护工作一完成,属于墨西哥的那部分便在庆祝仪式上归还给了墨西哥国家人类学与历史研究所。不久,该所与墨西哥国家人类学博物馆举办了一个题为“特奥提华坎壁画回归展”,此展于1986年2月19日在墨西哥国家人类学博物馆开幕。

后续的合作

关于特奥提华坎壁画,我们博物馆与墨西哥方面已经合作了近二十年,我们还积极筹划有关特奥提华坎所有艺术形式的展览,展品主要来自墨西哥的国家收藏。特奥提华坎壁画项目为我们以后的工作铺平了道路,尽管双方之间存在着较大的障碍,有着许多不同之处,但彼此的关系在很大程度上是友善的,令人满意的。我们结交了许多墨西哥朋友。尽管文化方面的领导随任期的更换不断变化,但我们已经培养起了牢固的、可信赖的关系,双方都有极大的诚意来解决将来遇到的不可避免的问题。

这样便产生了举办题为“特奥提华坎:来自众神之城的艺术”展览的想法。我们在1987—1993年间进行了多方面、各层次的沟通协商。由此,我们清楚地知道,要想急切地从墨西哥借得展品(我们称之为艺术品,墨西哥叫国家遗产),就必须向墨西哥提供某种互惠或与之进行交流。作为回报,旧金山最终支持墨西哥国家人类学博物馆关于特奥提华坎新影片的拍摄。我们也为新的特奥提华坎壁画遗址博物馆提供主要的机构运行支持。

1988年,根据墨西哥总统令成立了一个新的机构——国家美术委员会(CONACULTA)。尽管我们最初并不清楚国家人类学与历史研究所和该委员会间的关系,但这个松散的机构一直都具有较重要的地位。我们再次依靠美国大使馆的指导和帮助,以便明晰政治形势。我们甚至需要会见更多的政府官员,此外还要有更多的创造力。十八年后的今天,国家美术委员会与国家人类学与历史研究所仍共同致力于保护墨西哥丰富的古代遗存和艺术资源。

1993年的展览和目录“特奥提华坎:来自众神之城的艺术”是双方合作的结晶,墨西哥方面积极参与了展品的双语故事解读或阐释,以及展览书目文章和展品说明条目的写作。¹²我记得在墨西哥城享



©旧金山艺术博物馆

4. 庆祝壁画回归的展览。国家人类学博物馆,1986。

有盛誉的国家人类学与历史博物馆举行过多次有关此项目的会议。尽管合作过程比较复杂,但所付出的努力是很值得的,因为它使得我们超越各自的立场来看问题,促使我们工作起来更加相互理解,以取得圆满的结果。

在走向成功的这些谈判过程中,美国驻墨西哥市大使馆发挥了重要作用。展览中的大部分艺术品此前从未在墨西哥境外展出过。而旧金山的这次展览颇为重要,我们甚至接待了墨西哥总统卡洛斯·塞

林纳斯·哥特瑞(Carlos Salinas de Gotori)到旧金山的私人访问。

在20世纪90年代,我们不断访问墨西哥,并保持着我们之间的友谊。当时有一个获得藏品的机会。1999年有人提供给我们博物馆一方出处不明的玛雅石碑,它可能源自玛雅中部地区,但很可能在墨西哥或危地马拉。经过数月的辛勤研究,我们确证石碑当源于今天墨西哥或危地马拉的某地,而按美国法律该石碑却已经合法地保存在美国。我们的馆长征

得理事会同意后,几次抵达危地马拉和墨西哥,与文化部门领导进行直接交流,以确保两国都不会反对石碑被流入地收藏。两国都感谢我们以坦诚的方式将此事提到他们的议程,并最终同意我们继续办理此事。我们目前在旧金山展出了这方石碑,并在说明牌上标注出它是墨西哥或危地马拉国家遗产的一部分,同时我们对两国深表谢意。¹³

20 世纪 90 年代晚期,我们认为有必要与墨西哥合作联合举办一个玛雅展览并制作出版物。¹⁴“古代玛雅的礼仪艺术”便是我们馆与华盛顿特区国家美术馆联合策划的展览,展品需要包括一些最重要的古代玛雅纪念碑和礼仪器用,而这些藏品皆由墨西哥政府提供。作为交换,墨西哥政府请求借用三百件旧金山永久收藏的非洲艺术品,在墨西哥市国家人类学博物馆展出。我们当时在金门公园重建新的德杨博物馆,许多馆藏品被打包装箱,所以墨方提出请求的时机比较好。墨西哥方面指派的非洲裔馆长几次来旧金山挑选藏品。我们在出借三百多件非洲艺术品两年后举办玛雅展的合同才最后签订。2002 年 9 月,颇为引人瞩目的题为“非洲”的展览在墨西哥国家人类学与历史博物馆开幕,福克斯(Fox)总统出席了开幕式。次年该展在墨西哥的蒙特雷(Monterrey)巡回展出。¹⁵

在其他情况下,旧金山还向墨西哥出借了一些重要藏品。2004—2005 年间,我们向普布拉(Puebla)的埃姆帕罗博物馆(Museo Amparo)出借展览“美国口音”(American Accents)。从洛克菲勒收藏中挑选的一幅绘画被典雅地置放在这家著名的博物馆中。在 2004—2005 年间,我们博物馆还在加拉帕人类学博物馆(the Museum of Anthropology in Xalapa)举办了亨利·摩尔(Henry Moore)雕塑和绘画的大型展览,这家博物馆尽管在美国不为人知,但却可与墨西哥市的国家博物馆相提并论。

2004 年,位于金门公园新的德杨博物馆按计划重新开馆,我们的馆长请求墨西哥方能出借一件纪念性艺术品以庆贺新馆的落成典礼。我们提议借一件公元前 1200 年的大体量的奥尔麦克人(Olmec)头像,该像质地为玄武岩,6 英尺(1.85 米)高,重达 10000 磅(4600 公斤)。墨方欣然接受我们的请求,不久便批准同意。

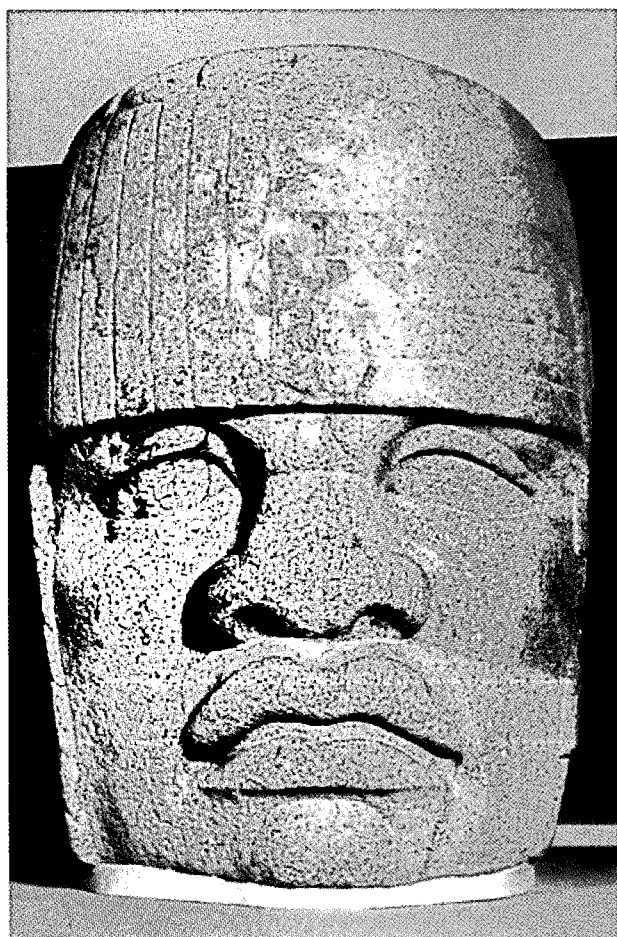
来自韦拉克鲁斯州桑·洛伦佐市(San Lorenzo, Veracruz)的奥尔麦克人第四号巨型头像,是墨西哥国家文物中最大、最重要的藏品,它被借展在旧金山,为期十四个月。一百六十多万名游客有机会参观了这一令人惊叹的珍品。当然,我们从审美和象征意义的角度,在博物馆的中心位置布展我们有关古代

美洲艺术的永久性藏品。在我们开馆的第一年,第四号巨型头像成为博物馆最受欢迎的有特色的艺术品。

总之,在 20 世纪的最后二十五年间,瓦格纳收藏的特奥提华坎壁画在旧金山与墨西哥之间引发了一系列多米诺骨牌似的合作和来往,这些交流使得有关各方都感到非常愉悦和满意。回顾以往,我们也看到在互惠合作中也许有其他的历史因素。比如,适逢两国间国际关系的日益改善。双方的经济需求为 1993 年达成北美自由贸易协定(NAFTA)铺平了道路。我们有着共同的愿望,即通过国际展览的方式来改变现状,引起社会关注。

哈罗德·瓦格纳遗赠的特奥提华坎壁画改变了我们博物馆的历史,但我们在 1976 年并不知道这一点。多年的合作结果改变了我们,重塑了我们机构的形象。这些项目促进了美国各界对墨西哥艺术的研究或了解,影响了美国其他博物馆与墨西哥后续关系的建立。这些项目也改变着我们的自我认知和我们在全球博物馆体系中的位置。

当然,这些合作带给我们的收获既是可见的,也可以说是无法估量的。我们有一个特殊的永久性的特奥提华坎展馆,它旨在见证旧金山与墨西哥方面



5. 正在旧金山展出的桑·洛伦佐市奥尔麦克人第四号巨型头像。由墨西哥国家人类学与历史研究所加拉帕人类学博物馆出借,展期为 2005 年 8 月至 2007 年 11 月。

的空前合作,长期供游客参观。我们准备了许多学术出版物和公共电子信息或电影胶片,它们记录着以往的这些项目及我们的关系。早年应特奥提华坎壁画项目之需的相关工作最终演变成了一种全职的非洲、大洋洲和美洲艺术的保管员,成为自 1983 年以来一直保留的一个重要职位。合作谈判也使我们博物馆的收藏得以适时调整,在 1983 年我们增加了一

份七页的附录,即“确保在符合法律、道德和伦理上获得物品决定的原则”。

此外,这些项目还带给我们许多无形的收获。特奥提华坎壁画项目使我们的非洲、大洋洲和美洲部更加注重学术研究,有助于我们更好地理解藏品本身的问题,而藏品的物权将是我们在 21 世纪面临的主要挑战。有关特奥提华坎壁画的谈判以案例的形式,教会了我们遇到不同藏品问题的解决方法。这些不断积累的经验也告诉我们要尊重各种不一致的观点,倾听外界的种种建议,收集尽可能多的信息,用坦率的方式处理涉及到文物的棘手问题。我们了解了在法律和伦理行为之间的不同,而通力协作会产生意想不到的效果。也许,在 21 世纪我们大部分人对于藏品问题会有更清晰和更趋一致的理解。而且我们将会在今后更加珍视我们与墨西哥之间非同寻常的关系。

(赫俊红译)

| 注释

1 德杨博物馆(M. H. de Young Memorial Museum)位于旧金山金门公园,是旧金山美术博物馆两座建筑之一,美术博物馆的另一座建筑是加利福尼亚荣誉宫,位于林肯公园内。

2 像这样的项目往往涉及到大量富有才干的人,由于人员众多在此不便一一列出。我有幸担任项目主管或协调人;然而,瓦格纳壁画谈判的成功并非是单个人的作用,而要归功于特定的历史背景及项目组人员的群策群力。对于我们当初情况的详细记述,见巴巴拉·布劳恩(Barbara Braun)“通过外交巧妙解决的一个监管案例”,《艺术新闻》,夏季号,1982年。

3 我们博物馆出版过一本记录瓦格纳壁画项目各方面情况的书,见凯瑟琳·贝林(与克拉拉·米伦·雷内·米伦·埃斯特·帕斯坎、托马斯 K. 塞利基门等合编)《带羽毛的毒蛇和开花的树:复原特奥提华坎壁画》,旧金山美术博物馆,1988年。

4 喜欢调查研究的记者罗恩·拉塞尔(Ron Russell)写了一篇关于哈罗德·瓦格纳的文章,颇有见地。见“劫掠:来自墨西哥的古遗址中盗掘的珍贵壁画,被一位爱好者捐赠给了德杨博物馆”,旧金山周刊,25卷,第31期,2006年8月30日至9月5日,第17—23页。

5 见凯瑟琳·贝林的《重建破碎的墙:一位瓦格纳壁画收藏守护人的历史》,in Berrin, op. cit, 第24—44页,1988年。

6 INAH 或国家人类学与历史研究所(the National Institute of Anthropology and History),是对墨西哥史前、考古、人类学、历史及古生物等遗产负有研究、保存、保护、传播等职责的联邦政府机构,创设于1938年,隶属于公共教育部。1970年,关于国家文化遗产的联邦法律又加强了它在墨西哥的建筑与可移动的考古出土物方面的法律地位。今天,研究所在全墨西哥(包括国家、地区、当地、遗址、社区)有三百四十八个博物馆,六十万件考古出土物,一百五十万件照片档案和手稿资料。

7 我们主要的联络人、也是我们要非常感谢的贝莎·西·艾赤尼克

(Bertha Cea Echinique),现在是驻墨西哥市美国大使馆高级文化事务专家。

8 见雷内·米伦(Millon, René)“他们从哪里来? 瓦格纳所藏特奥提华坎壁画的来源”,in Berrin, op. cit, 第 78—113 页,1988 年。

9 见莱斯利·波恩(Lesley Bone)的“特奥提华坎壁画项目”,WAAC 通讯,1986 年 9 月;另见莱斯利·波恩的“墨西哥特奥提华坎的墙体中楣支撑系统”,《保护研究》,保护历史和艺术品国际协会,1988 年。其他有用的资料是蒙特罗·瑟基欧·阿特罗(Montero, Sergio Arturo)的 Un nuevo soporte para pinturas murales, Boletín del INAH, (Churubusco Centre, Mexico), 第 27—34 页,1967 年。

10 见凯瑟琳·贝林,“从事展览的博物馆工作人员”,《博物馆新闻 63 (2)》,第 26—29 页,1984 年。

11 见凯瑟琳·贝林“跨越国界的支持:保护、政治和实践的两难困境”,座谈会 86,《加拿大保护研究所所刊》,第 90—96 页,1986 年。

12 见凯瑟琳·贝林和埃瑟·帕斯坎(Esther Pasztory)等编《特奥提华坎:来自天国的艺术》,托马斯和哈德逊,旧金山美术博物馆,1993 年。

13 见凯瑟琳·贝林“旧金山美术博物馆获得的玛雅石碑”,《前哥伦布时期艺术研究所通讯》,第 28 期,第 6—8 页,1999 年 6 月。

14 见玛丽·米勒(Mary Miller)和西蒙·马丁(Simon Martin)(与凯瑟琳·贝林,馆长)《古代玛雅的礼仪艺术》,旧金山美术博物馆和华盛顿特区国家艺术馆,托马斯和哈德逊,1994 年。

15 见墨西哥国家美术委员会和国家人类学与历史研究所(CONACULTA-INAH)的 África:Colección de los Museos de

Bellas Artes de San Francisco. Coordinación Académica: Raffaella Cedraschi. Mexico City, Instituto Nacional de Antropología e Historia; 又见 África, una propuesta Museográfica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.2002 年。

一个喀麦隆村镇的收藏及其背景

斯蒂文·尼尔森

斯蒂文·尼尔森(Steven Nelson)是洛杉矶加利福尼亚大学研究非洲及非裔美国人艺术史的一位副教授。他曾写过《从喀麦隆到巴黎:非洲内外的穆斯古姆建筑》(2007年芝加哥大学出版社出版),最近正在准备他的又一著作《达喀尔:一个非洲大都市的形成》。

1971年保罗·格鲍尔(Paul Gebauer)发表了一篇文章回忆自己1931年游览巴蒙王国(Bamum Kingdom)首府丰班(Foumban)的经历。在那篇文章里他写道:“早在世纪之交,德国人遭遇国王恩乔雅(Sultan Njoya)的时候,巴蒙艺术就已扬名千里。这位非常开明的君主在丰班的宫殿里有一座私人博物馆。同样在丰班,还有一座博物馆则位于工艺品一条街的显眼位置。巴蒙艺术和手工艺制品的精湛在这两座博物馆里被淋漓尽致地呈现出来,无论是内行或是外行的参观者都能从中获益颇多。”¹

格鲍尔那篇文章的可读之处就在于他告诉我们迄今为止在喀麦隆一个叫丰班的小城镇上有着两座博物馆。为什么当时在丰班这样的小城会建两座博物馆而不是一座?为什么那里其中的一座博物馆与王室无关,而是一个迎合艺术家和观光者需要的公共场所?这样的状况对于揭示丰班博物馆及内部馆藏的重要性又有何帮助呢?

关于非西方文物收藏的一些讨论通常聚焦于那些物品是怎样从诞生地来到西方国家转而成为艺术

品,手工艺品或是文化遗产的。记载文物收藏的一些文献,无论是非洲人自己写的或不是非洲人写的,除了会提到当时殖民者的活动外,也几乎从来不关注收藏本身的由来和它们在自己国家政治上的重要性。大多数时候人们会发现,关于非洲博物馆的介绍都致力于揭示其馆藏与某个所谓真实传统之间的关系,或是其怎样处于当地民众活动的核心地位,抑或是给当地的发展带来什么益处。这样一来人们就失去了解这些收藏复杂本质的机会,特别是非洲大陆非洲人的收藏。今天,和西方国家博物馆收藏品一样,非洲博物馆的收藏对于构建文化遗产起着积极的作用。在这种构建中,过去的观念也依照现今的想法和意愿不断被修正。所有的收藏品也都在叙述着这样一个事实:一个个体,一个群体,一个社区或是一个现代的国家的确实需要拥有具有生命力的“文化”,而观者能够通过收藏品本身衍生的世界来认识这样的文化。

全世界(包括非洲)有无数博物馆,有些博物馆的收藏把人们带回奇异的、有异国情调的昔日时光,还有些博物馆则显示出藏品收藏家们的作用和地位。这篇文章并不是对非洲博物馆藏品的综合论述,也就是说并非讲述了非洲和西方或其他地区国家一样,在以博物馆为主题的种种讨论中焦点的变化。这篇文章以位于喀麦隆大草原的丰班为个案研究,试图思考其博物馆形成的复杂缘由及其在殖民与后殖民时期的作用。

格鲍尔在其文章中提到的丰班的两座博物馆现在依然对外开放。其中的皇家博物馆(Palace Museum)位于巴蒙王宫的第二层,由恩乔雅国王在1917年至1922年间建成。另一座巴蒙艺术风俗博物馆(Museum of Bamum Arts and Traditions)位于丰班艺术品一条街,由摩西·耶亚卜(Mose Yeyab)建于20世纪20年代。² 尽管在占地和馆藏方面皇家博物馆要超过后者,但两座博物馆都使人们对处于法国殖民时期的巴蒙王国的收藏活动和它在意识形态方面所起的重要作用有了更深的认识。就像恩乔雅国王在所著《巴蒙历史与习俗》(*Histoire et coutumes Bamum*)中写的,它们帮助我们了解丰班当代艺术并构建巴蒙文化遗产。

从1886年到1933年,国王恩乔雅统治下的巴蒙王国经历了兴盛与衰败。他在位时发明了巴蒙文字书写法,他的革新精神大大影响了巴蒙王室艺术和建筑风格。然而他最大的才能表现在他数十年保卫自己的国家不受试图征服他的外敌侵犯。面对1894年恩乔雅母亲的仆人多米布(Gbetkom Kdombu)发动的叛乱,这位年轻的统治者恳请邻国富尔贝(Fulbe)君主帮忙镇压。作为回报,国王和他的母亲(Njapundunke)给了富尔贝人很多礼物,并和其身边的人开始信奉伊斯兰教。³

恩乔雅借用他人力量保卫自己的王国,使自己



©斯蒂文·尼尔森

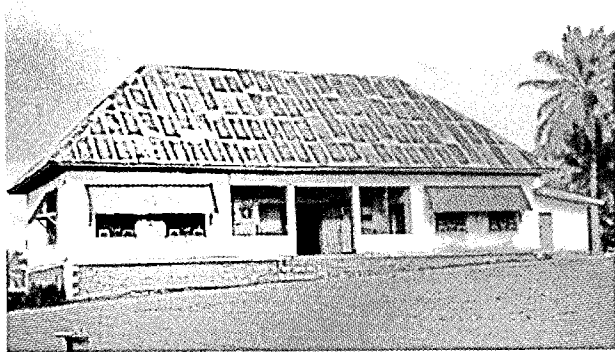
6. 喀麦隆丰班的巴蒙皇家博物馆,恩乔雅国王建于1917—1922年。

的统治合法化的策略在未来的二十多年里很是成功。1902年当德国殖民者踏上这片土地时,恩乔雅明智地选择和他们结盟而不是极力对抗。在他自己的文章中他把保存巴蒙民族的功劳归功于自己。他这样写道:

一天白人来到了这个国家。巴蒙人说:“我们和他们开战吧。”“不!”恩乔雅阻止道,“我的梦告诉我白人并不会伤害我们巴蒙人。但如果我们跟他们开战,他们和我们都将灭亡,幸存的巴蒙人将寥寥无几,这样一点好处也没有。”恩乔雅一把夺过人们手中的箭、标枪和火枪。巴蒙人听从了恩乔雅的话,不

再对白人充满敌意。正是恩乔雅拯救了巴蒙民族,使他们继续过着平和安宁的生活。⁴

德国人统治期间,巴蒙王国渐渐繁荣起来。恩乔雅始终与德国殖民者保持着良好的关系。尽管德国人不允许恩乔雅绝对统治他的王国,但他们也几乎从不干涉他。正是因为德国人对恩乔雅的这种自由放任的态度,恩乔雅和德国人还联合起来组织军队攻打邻国恩索王国(Nso Kingdom)。恩乔雅的父亲恩沙古(Nsangu)当年就是在同恩索王国的战争中被杀害的,恩索国王一直把其头颅当作战利品保存着。不敌联军的恩索王国与德国人签订了停战条约,其中



7. 喀麦隆丰班的巴蒙艺术风俗博物馆。

斯蒂文·尼尔森

一条就是要将恩沙古的头颅归还给巴蒙王国。就像克里斯特雷德·吉尔里(Christraud Geary)注意到的那样,恩乔雅父亲头颅的回归更合法化了他的统治。在德国人的统治下,恩乔雅得到了不少好处,除了这件事外还有不少别的事情,有了德国人,巴蒙王国不再惧怕草原上其他邻国的威胁。⁵对德国人而言,他们把这些事情理解为友好的表现,与恩乔雅同意他们拿走任何一件喜欢的王室艺术品,让自己的军队穿上和德军一样的制服,改革贸易和统治一样,都是出于珍惜双方的友谊。⁶

吉尔里认为,恩乔雅这段统治时期(1902—1915)中最重要的一点就是非巴蒙人开始收藏巴蒙艺术品。她认为这个时期是巴蒙艺术意义转变的开始,标志着巴蒙艺术从纯王室物品衍生到工艺制品。之所以出现这样的转变原因是恩乔雅的宗教信仰的改变和喀麦隆草原上不断变化的殖民形势。⁷

第一次世界大战中为了躲避英国人,德国人于

1915年离开了巴蒙王国首府丰班。在英国人短暂的占领之后,1916年法国人的到来标志着巴蒙国王恩乔雅统治时代的终结。德国人眼中的开明君主恩乔雅在法国人看来却成了非洲专制者的最坏典型。⁸尽管在刚开始的几年里恩乔雅与法国统治者维持着还算勉强关系,但1919年陆军中尉普里斯塔特(Prestat)出任丰班长官之后,恩乔雅的地位就岌岌可危。根据克劳德·塔迪兹(Claud Tardits)的叙述,普里斯塔特到达丰班之后就开始攻击当地的奴隶制和一夫多妻制,以此来瓦解恩乔雅的统治。⁹普里斯塔特这样写道:“巴蒙王国完完全全地属于国王和一千两百多个贵族……我们再也找不到任何一个地方像巴蒙这样奴役着民众。贵族们每人最少也有一百多位妻子,而国王后妃的人数竟超过一千两百个。”¹⁰

到达丰班不久,普里斯塔特就找来了摩西·耶亚卜做他的翻译并负责调解巴蒙人和法国人之间的各项事宜。耶亚卜是恩乔雅的一个远亲,他一直反对恩乔雅登上王位。1906年他被送往一所教会学校就读并很快成为一名出色的学生和虔诚的基督徒。后来他把一些德国的圣经文章翻译成巴蒙语,再后来留在了那个学校当老师。据塔迪兹描述,德国人离开后整个王室都信奉伊斯兰教,唯独耶亚卜依旧忠实于基督教。结果,他被迫离开王宫。他反对王室统治的部分原因也在于此。离开丰班的耶亚卜来到了杜阿拉(Douala),在那儿他学会了法文,随后他进入了法国政府部门。¹¹回到丰班又受雇于普里斯塔特的耶

亚卜势必会协助法国人，在削弱恩乔雅势力的同时扩张着自己的势力。

时间一天天过去，法国人的攻势也越来越强。他们继续抨击国王的一夫多妻制，反对巴蒙种植园的奴隶制，严禁在巴蒙“恩谷”(ngoun)节日期间向国王提交贡品。同时他们还设立了新的行政职务如地方长官(chefs de region)和高级长官(chefs superieurs)来管理巴蒙，这一系列举措成功地削弱了恩乔雅的经济和政治力量。到1924年，恩乔雅已很少在丰班出现，大部分时间他都待在巴蒙一个叫曼特姆村庄(Mantum)的种植园里。¹²

恩乔雅的没落就像一部传奇剧，里面充斥着殖民主义、王室阴谋和被法国人利用的地方纷争。怀着对控制欲的渴求，法国人推翻旧王国建立新王国，进行着一场长达数十年的分割统治活动。喀麦隆草原上的王国也未能幸免。在这一过程中，一些收藏品乃至博物馆之间如何处于争斗状态是人们关注的焦点。吉尔里对皇家博物馆及其馆藏变化的详细研究为我们打开了一扇门，使我们能理解在非洲这个特定地点的博物馆文化。与苏珊·斯图尔特(Susan Stewart)的文章相比，这篇文章认为每一件收藏品都有它存在的理由，都是为了满足各种各样的欲望。¹³

普遍的观点都认为几个世纪以来王室珍品一直保存在王宫的宝库中，但这些收藏(我们暂且这么称

呼)却是巴蒙和殖民者共同力量的成果。尽管恩乔雅一直是丰班艺术方面最主要的赞助人(他对象征王权王室标记和符号的使用也有着控制权)，他王室的很多贵族也有着各自的收藏宝库。同样，摩西·耶亚卜的贵族也不例外。不管这些情况是否属实，耶亚卜开始大量收集巴蒙王室物品，成就了巴蒙艺术在现代的第一次聚合。到1920年耶亚卜已经把他的收藏放置在一个泥制的房子里，最终那里成为了巴蒙艺术风俗博物馆。¹⁴

在当时，作为社会上层阶级显示自己与平民或奴隶之间差别工具的巴蒙艺术及工艺制品，除了在王国一年一度的节日里发挥作用以外，它的影响力也因其被收藏而与日俱增。严格来讲，耶亚卜创立自己的收藏并把它们展出是一种激进行为，是对王室的一次公然对抗，以此揭开王室珍品的神秘面纱。在这个过程中，这些物品丧失了它们作为个体存在的重用性。就像斯图尔特说的那样，每一件物品自身的作用不再重要，关键在于作为整体收藏中的一个部分它是否能起到应有的作用。¹⁵在改变参观者包括国王自己的意识形态模式，使其能更好地理解巴蒙艺术和君主制方面，耶亚卜的收藏，与其说它是艺术品倒不如称之为政治武器，通过曝光王室艺术削弱国王的地位和他的统治。

此外，耶亚卜还集结当时的翻译和殖民者等收藏人士。到1925年为止，耶亚卜所拥有的除了藏品

外,还有一批曾为国王工作过但对现状不满的工匠。这充分表现了耶亚卜试图在支持他的殖民地官员帮助之下积蓄自己的力量。吉尔里对此简要地叙述如下:

欧洲的一些评论家通常把耶亚卜的收藏活动看作是法国式思维下开明的做法。也有人将之解释为耶亚卜效仿巴蒙历代国王来掌控人们视觉领域的策略,通过发掘物品的力量为他自己创造领导巴蒙王国内外所必需的条件。¹⁶

耶亚卜的收藏是一个改变人们意识形态的自我扩张的武器。这些物品聚集在一起创造了一个世界,在那里人们可以看到远亲之间的较量和一个巴蒙人与法国人的共谋。

然而,耶亚卜的收藏只是其一,吉尔里认为对皇家博物馆形成的认识也要和耶亚卜的收藏联系起来。国王恩乔雅用人们口中常说的“王宫之物”建造了一个博物馆,通过这个博物馆和馆藏同耶亚卜进行着激烈的较量。以自己的收藏来反击对手的收藏,恩乔雅改变了惯有的交战方式。他自己就是这个意识形态武器的绝对统治者,作为一个私人空间,这个博物馆试图给巴蒙艺术,甚至是巴蒙君主制重新蒙上一层神秘的面纱。

在这个全新的环境中,在这个被重新神秘化的

世界里,所有的藏品散发出新的力量。和耶亚卜的收藏一样,恩乔雅的收藏也向人们讲述着它们的创造者,展示着这个国王与法国人之间恶劣的关系以及想要保全自己王国,抑或是保住他更为看重的王位的强烈愿望。收藏品的战争在法国帝国主义刺激下愈演愈烈。

尽管恩乔雅的收藏是出于对耶亚卜的反击,但我们同样可以将其看作是一个自我扩张的举措,对他自我形象和在法国人眼中形象的树立都很重要。在恩乔雅的文字里,他自己是巴蒙王国的中心人物,拥有着众多身份:外交家、勇士、知识分子、艺术家和建筑师。比如,他为自己建造了非凡的宫殿而感到自豪。他这样写道:“巴蒙王国的国王恩乔雅在巴蒙建造了一座王宫。这座王宫的出色超过喀麦隆任何一个建筑。在喀麦隆再也找不到与之媲美的建筑了;它拥有四十一个房间。”¹⁷

尽管恩乔雅在自己的文章里从未提及他的收藏本身,但在20世纪20年代末的那些日子里收藏成了他生活的全部。从这个意义上来说他的收藏就和他的《巴蒙历史与习俗》具有同等的作用,只不过一个是由物品构成,一个是用文字写成。收藏标志着他的地位,展现了他掌控巴蒙王室象征物的才能和主体地位,尽管一切都已趋于衰败。此时,收藏所起的作用就和他的王宫一样,都表现了这位君主的兼容并包和在视觉艺术上的独特品位。

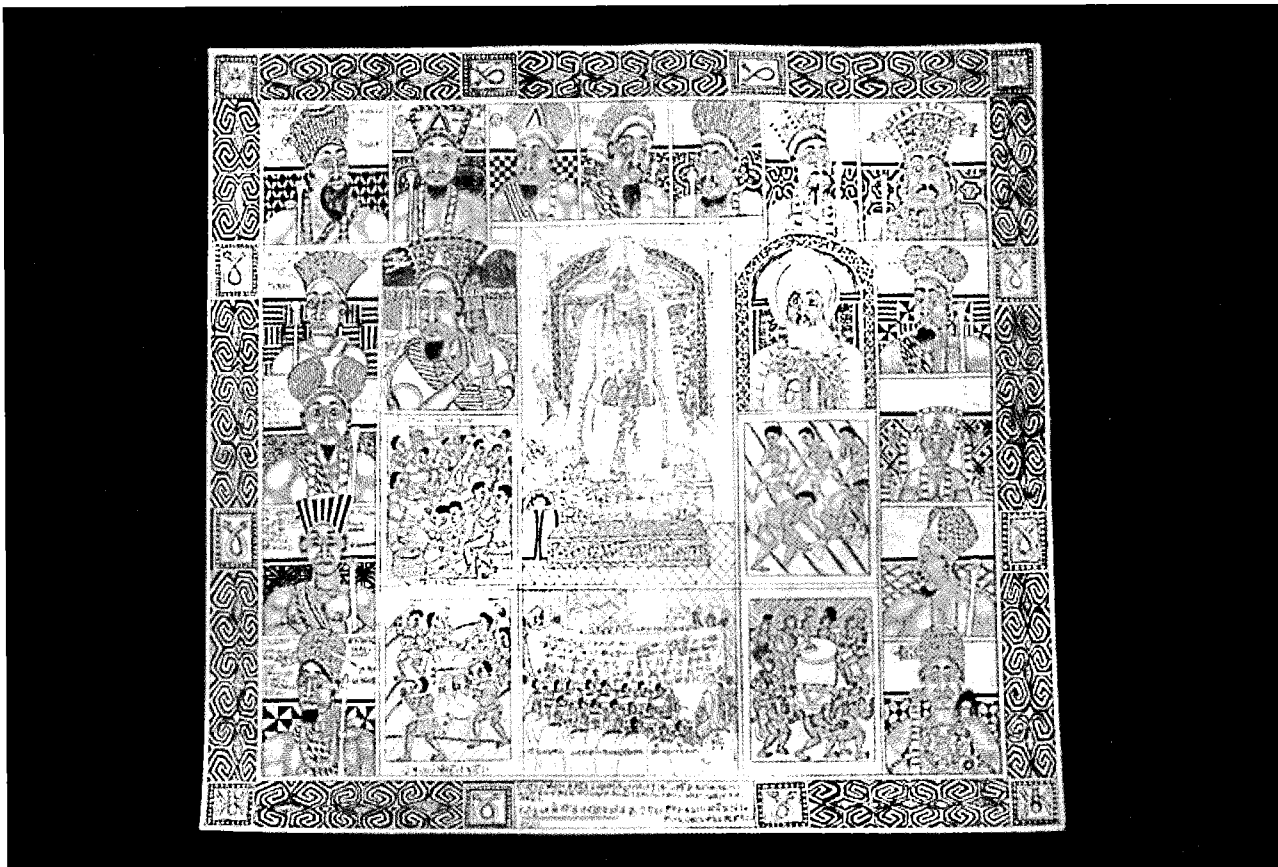
最终,国王恩乔雅还是输掉了这场收藏之战。在他的统治末期,他废除了限定王室物品买卖和使用的法律。他的势力也日渐衰落,到 20 世纪 20 年代末期,在德国人的统治下他的地位已名存实亡。1931 年恩乔雅被流放到当时的首都雅温得(Yaounde),1933 年在那里死去。为了彻底地揭去国王恩乔雅和巴蒙王室宫廷生活的神秘面纱,法国政府在耶亚卜的帮助下公开展出了宫廷和一些秘密团体的全部物品。在吉尔里看来,这种做法是“破坏性的”,无可挽回地改变了巴蒙王国。公开展出的物品中包括恩乔雅的私人收藏。“这么做终结了传统的宫廷生活。”吉尔里最后说道。¹⁸

博物馆内收藏品为人们讲述着当地人之间的冲突,殖民者的压迫和干涉,而这些大多被写进历史成为宝贵的文化遗产。巴蒙艺术风俗博物馆的特色是详细介绍馆藏文物创造者对王室的贡献。1947 年耶亚卜死去之后,该博物馆先由法国政府管理,而后又转交给当地政府。在这个过程中,耶亚卜的收藏从一个改变法国殖民者压制文化下的意识形态的工具变成了仅仅表现巴蒙历史的展览。这样一来,这些收藏就不再属于一个普通巴蒙人,而属于那个具有悠久历史且显赫一时、尽管遭受了法国的殖民统治但很大程度上至今依旧完好无损的王国。

现今的皇家博物馆和世界上其他艺术博物馆在

布置上并无区别,并声称此馆是对巴蒙历史最完整的记录。然而事实却并非如此,就好像王宫前端坐的国王恩乔雅的雕像,作为丰班小规模旅游业中吸引游客的历代国王介绍和绝大部分都是王室成员出版的书籍,皇家博物馆的陈列物品和巨幅图片向我们展示的也都是恩乔雅统治下巴蒙历史上的鼎盛时期。在博物馆里人们可以感觉到馆藏布置者的巧妙技艺,精心构建的巴蒙王宫史毫无保留地呈现在参观者眼前。所有馆藏反映的只是恩乔雅统治时期取得的成就,却没有让人看到巴蒙被殖民的那段历史。走在馆内,人们看不出它与当地另一个艺术风俗博物馆之间的联系,看不到法国殖民统治下恩乔雅的遭遇。更重要的是,人们没有办法对当时处于世事纷乱的 20 世纪的巴蒙王国建立一个清晰的认识。整个馆藏向我们展现的就是一个看上去统治了巴蒙很长时间且取得巨大成功的君主,这里面没有耶亚卜的对抗也没有法国人的干扰。事实上,当阿布巴卡尔·恩加斯·恩乔雅(Aboubakar Njiase Njoya)宣称皇家博物馆创建于 1892 年时,他就已经抹去了殖民主义和与耶亚卜之间的纷争这两个促成博物馆存在的因素。¹⁹从这个角度来说,或许耶亚卜仅赢得了当年的馆藏之争,而国王恩乔雅却是最后的赢家。

恩乔雅的存在对现代巴蒙人自我身份认同起着重要的作用。和当年的国王一样,现代巴蒙人把历史看作是建构自我的一种积极力量。尽管馆藏的文物反映的是巴蒙文化中最高阶层的历史,但展出这些



©斯蒂文·尼尔森

物品让所有人都能看到，就是为了给人们创造一次昔日巴蒙之旅，在这个旅行中没有奴隶，人人都是王室成员。通过旅行人们会认识到，无论是古代巴蒙人还是现代巴蒙人，对他们来说馆藏的文物在建构其身份和归属感方面都起着重要的作用。

(杨丹译)

参考文献

Geary, Christraud M. (1983) *Things of the Palace*. Franz Steiner

Verlag, Wiesbaden.

Geary, Christraud, M. (1996) Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum art in the twentieth century. In: Mary Jo Arnoldi, Christraud M. Geary and Kris L. Hardin (eds.), *African Material Culture*. Indiana University Press, Bloomington. pp. 283—307.

Gebauer, Paul (1971) The Art of Cameroon. *African Arts*, 4 (2), Winter, pp. 24—35, 80.

Nelson, Steven (2007) *From Cameroon to Paris: Mousgoum architecture in and out of Africa*. University of Chicago Press.

Njiassé Njoya, Aboubakar (1992) The Royal Museum of Fomban — life of a local museum. In: *What Museums for Africa? Heritage in*

21 世纪收藏的风险

the Future, pp.75—77. ICOM, Paris.

Stewart, Susan (1993) *On Longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Duke University Press, Durham.

Sultan Njoya (1952) *Histoire et coutumes des Bamum [History and Customs of the Bamun]*, (trans. by Pasteur Henri Martin). Memoires de l'IFAN, Cameroon.

Tardits, Claude (1980) *Le Royaume Bamoun [The Bamoun Kingdom]*. Armand Colin, Paris.

| 注释

1 保罗·格鲍尔 (1971)《非洲艺术之喀麦隆艺术》(*The Art of Cameroon. African Arts*) 第 24—35 页, 第 80 页。

2 克里斯特雷德·吉尔里 (1996)“艺术、政治和意义的转变:20 世纪的巴蒙艺术”(Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum art in the twentieth century), 收录在 Mary Jo Arnold, Christraud M. Geary 和 Kris L. Hardin 编辑的《非洲物质文化》(*African Material Culture*) 第 294 页, Indiana University Press, Bloomington。

3 克里斯特雷德·吉尔里 (1983)《王宫之物》(*Things of the Palace*), 第 61 页, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden。

4 恩乔雅 (Njoya, Sultan) (1952)《巴蒙历史与习俗》(*Histoire et coutumes des Bamum*) (trans. by Pasteur Henri Martin), 第 134 页, Memoires de l'IFAN, Cameroon。

5 克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》, 第 67 页。

6 同上, 第 63—70 页。

7 参见克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》和克里斯特雷德·吉尔里“艺术、政治和意义的转变:20 世纪的巴蒙艺术”一文中相关内容。

8 克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》第 72 页。

9 克劳德·塔迪兹 (1980)《巴蒙王国》(*Le Royaume Bamoun*), 第 245 页, Armand Colin. Paris。

10 参见塔迪兹在《巴蒙王国》里所引用的普里斯塔特 (1919)《1919 年春丰班统治区官员报告》, 第 245 页。

11 同上, 第 246 页。

12 克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》, 第 73 页。

13 参见苏珊·斯图尔特 (1993) *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, 第 152 页, Durham, Duke University Press。

14 克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》, 第 15 页。

15 同注 13, 第 158 页。

16 克里斯特雷德·吉尔里“艺术、政治和意义的转变:20 世纪的巴蒙艺术”, 第 294 页。

17 恩乔雅《巴蒙历史与习俗》, 第 258 页。

18 克里斯特雷德·吉尔里《王宫之物》, 第 15 页。

19 参见阿布巴卡尔·恩加斯·恩乔雅 (1992)“丰班皇家博物馆——当地博物馆记事”(The Royal Museum of Fomban—life of a local museum) 一文, 收录在《非洲需要怎样的博物馆? 未来的遗产》(*What Museums for Africa? Heritage in the Future*) 一书中, 第 75 页。ICOM. Paris。

工作的场所

迈克尔·鲍德温,查尔斯·哈里森,梅尔·拉姆斯登

“艺术与语言”体现了迈克尔·鲍德温和梅尔·拉姆斯登的艺术作品以及他们与查尔斯·哈里森(随后加入该团体)合著的文学和理论作品。“艺术与语言”近期在伦敦利森画廊(the Lisson Gallery)、卡尔斯鲁的新媒体艺术馆(ZKM)以及马德里的第四区(Distrito Cuatro)举行过展会。2006年春,集“文学与语言”四十年创作大成的展览在法国南特(Nantes)附近的伯纳西堡(the Chateau de la Bainerie)举办。《艺术—语言》杂志于1969年由“艺术与语言”创刊。“艺术与语言”近期出版的论著包括一部作品集(2005)——收录了自1980年以来的文章和专著《来自家园的家园 II》(*Homes from Homes II*)——该书与苏黎世的米果斯博物馆(the Migrosmuseum)联合出版。装置艺术作品《来自家园的家园 I》(*Homes from Homes I*)最近曾在巴黎蓬皮杜中心展出。查尔斯·哈里森与他人合作编撰了《理论中的艺术》(*Art in Theory*, 布莱克维尔出版社, 1998—2002)一书,并且是《概念艺术与绘画:再论艺术与语言》(*Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, 麻省理工学院出版社, 2003)和《描绘差异:现代艺术中的性与观众》(*Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art*, 芝加哥大学出版社, 2005)两书的作者。他是英国函授大学艺术史与艺术理论教授。

“艺术与语言”(Art & Language)这一实践团体的名称源自60年代中期至后期现代主义绘画和雕刻艺术所经历的重要变革。这一剧变的影响之一便是,绘画与雕刻的物质性传统不再为美术的权威分类提供保障,而博物馆的运作原本正是以这些分类为基础的。这是通常被称作“新媒体”(new media)的扩张所带来的一种结果,即物理的或真实的壁垒或框架不再标明或体现能将艺术作品与机构区分开来的域界或边际。事实上,认为这些边际和域界及其可以察觉的符号只是长久确定的传统,这一观点现在遭到了质疑。对“框架”的抨击受到了如下力量的推动:与极简抽象主义相联系、具有字面意义的现代

性；各种能够产生并利用矛盾的实践活动——这些矛盾正是与框架可以部分例证的传统有关。在相当长的一段时期里，博物馆在意识形态上享有的地位是一处远离世界的丑陋的避难所，而今它又因与“种族主义、战争和压迫”²不相为谋而成为关注的焦点。

在很多艺术家看来，对“框架”的抨击与对更大范围的机构的批判是不分彼此的，无论该机构等同于一般意义上的资本，还是指其任何一种结构或上层建筑的形式。以前，作品是在工作室里产出的，而画廊和博物馆只是保存、展出和消费的场所。艺术家与机构之间的关系样式是一种交易，以可转移、便携的物体为中心，其概念性内容相对而言不受语境变迁的影响，其涉及的种种关系极少模棱两可。博物馆的职责在于保存作品的物质特性，并以对其最有益的方式加以展出。博物馆的建筑结构在很大程度上反映出这一目的，而“最有益”则意味着使得作品显得端庄肃穆，于是适当的建筑形式便能表示出永久、坚实和安全。

然而，随着 60 年代后期和 70 年代早期后极简抽象主义艺术的出现，一种新型交易开始取代艺术家、画廊和机构之间的关系。一旦成功地对传统上自治化(autonomizing)的边际和框架提出质疑，作品与机构间的分界就成为一件可以辩论商谈及具有偶然性的事情。作品产出的真正地点从工作室移向机构或画廊。艺术家现在有机会执掌博物馆，而博物馆长

则扮演起艺术家的角色。

这一后现代的角色安排创造了不断扩大且常常令人迷惑的困难和机遇，由此艺术家和机构的利益都受到了影响。一种典型机遇可以是如下描述的情形：赞助人、博物馆机构与艺术家之间的一种合伙关系——即一种共谋。博物馆机构(比如泰德现代博物馆[Tate Modern])得到了吸引大众的法宝以及伴随着盛大场面而来的宣传效应；赞助人分享到了表示革新与高雅文化的名声；而艺术家也可以有机会以一种隆重显赫的姿态进行创作，并由此变得小有名气。这种关系有多种其他形式。事实上，我们可以说一段时间以来，艺术世界的结构已经主要由这些关系组成了。

这是我们自身的实践得以产生的条件，并为我们提供了属于自己的最初的机遇。这里的新机遇包括：事业的发展；工作的形式与物质方面的拓展；因批评复杂性而带来的美学发展；因艺术家从单纯的可以电话订购的专业技能中解脱出来而获得的向社会上层发展的机会，有机会利用机构具有的分配潜能并发展新的管理与组织技巧。与此同时，艺术家与机构间利益的有效趋同导致了与艺术作品的自主性和约束性相联系的优先权遭到侵蚀，随之而来的是沃尔海姆式的绅士——“具有充分敏感性、见多识广的观众”³被取代，其作为对艺术体验中的重要性及价值的首席评判者的角色不复存在。有什么不对劲

的地方呢?

问题出在了这里。这一自由的时刻,也是许多人们不希望也无法承受的决断蜂拥而来的时刻。在艺术家以某种模式被重新塑造成光彩照人的白领人物时,他们加入了机构管理人的行列之中。他们不但不再批判机构,而且相反,还串通一气制造了这样的谬误,即机构是治疗的处方而非病痛——对现代艺术机构的批判应最好留给其职能官员。这些职能官员也许是异己分子,来自先前的文化思潮信仰,但这并不意味着机构负面的社会效应会得以克服。管理提供了一种话语性及实践性的框架,人们只能在其工具化的闭合体系之内理解种种好奇心和质询。于是与之保持一致且可预知的单一思想的艺术作品便被欣然用来服务于这些目标。其后果便是艺术家/博物馆管理人与机构间形成了一种病态的契约关系。机构要求某种可预测的肆意无度的形式,以粉饰或助长其支配性利益,而艺术家/博物馆管理人也不再严于律己,而是尽量提供这样的形式,力争比自己的上一次亮相表现得更加出色。

这里不存在失败的可能。只要某商品有详细的描述和确切的规定,就保证用不着担心被出让或价格降低,除非其呈现出低劣的面貌。机构曾显示过其民主的力量。机构抛弃了所有关于教育、预算紧缩及批评的消极记忆,以名流云集之地的新身份而掌控了一批(为此也曾尽了一份力的)艺术家。拥有众多

公共关系的艺术家也在等待分享那种盛宴的成果,亦或,假如他/她有办法在这方面凌驾于机构之上,则也能通过其地位的进一步巩固而得到满足。

当代的艺术机构仍然认为自身是要不断扩张的。随着各种多媒体及影视手段加入到博物馆展出空间之中,对新技术和房地产的需求也显现出来。当然,很难明确地判断这种扩张的驱动力量是来自艺术家的要求及创作——其相对独立于机构的推动,还是来自机构内部扩张主义势力的压力,但是,毫无疑问,像“批评艺术集合”(Critical Art Ensemble)这样的艺术实践团体是存在的,他们将自己视为是社会上与政治上的“批评派”和“对立派”,而扩张性的博物馆以及其所庇护的艺术扩张论为他们提供了众多机会,服务于其非瓦格纳式的目的。这些艺术实践,其对抗性的声音依赖于机构的框架限度。以“批评艺术集合”为例,其抨击的目标大多是些团体。它将自身视为“艺术性”,其主要理由正是因为作为机构框架的艺术博物馆或有名的画廊提供了资金和平台。于是与这一框架相联系的特权成为了对抗的目标。但是同样的情形也给那些绝不可能被认为是对抗性的实践团体提供了结构上大致相同的机会:纽约的古根海姆博物馆和伦敦的皇家艺术学院都为时尚品牌阿玛尼举办过展览。

机构有能力容纳两种截然不同的展览类型,这既透露出其自由主义的自我形象,又显示出其权力。

当然,为了扩张的需要,某些情况下自由与权力必须达成平衡也是当代艺术机构的一种生命形态。一旦这种扩张进程开始启动,失败则只可能导致赞助与支持方的大幅退潮。先前扩张本是服务于资本利益的,此时资本就会简单地将其慷慨投向别处。

毫无疑问当代艺术机构的扩张冲动与诸艺术媒介——这些专门的分类传统上发挥了抑制博物馆雄心的作用——之间界线的消蚀密切相关。我们也可以看到高等教育机构中也在发生类似的进程。在那里,扩张使学科特色受到侵蚀并弱化了通常所需要的具体研究,人们更热衷于能够对市场推动做出积极回应的时事性、跨学科性以及专题性研究。同样,此处扩张的失败将致使声誉及资助受损。不论是在博物馆还是在高校机构里,对专门化要求的压制都打着“民主”的意识形态旗号,并由此而名正言顺的。这种压制事实上取决于分配与商业要求,取决于自私自利的资本行规,即消费者需要的才是可以消费的,对此谁都无法姑妄评判。正如当代艺术机构对某些艺术形式所具有的通货紧缩力量有所担心,并倾向于通过无足轻重的主题化对其加以伪装,高等教育机构也担忧伴随专门化而来的困难,并由此作出回应。在前者中,博物馆的担心是会失去观众,于后者则是学生数量的减少。两种情况都是紧缩的症候和起因。这些无法逃避的状况是如此之普遍,已令最坚定的西奥多·阿多诺的支持者感到绝望。

就在我们写作此文时,全球各地的艺术品双年展的数量正急剧增长,在越发不可思议的场所正建立起艺术博览会。控制并经常光顾后者的高档消费者慷慨解囊,他们的捐资来自将艺术博览会与机构联系起来的基金会。由这么一个名流团体控制的基金会专门收购伦敦斐列兹博览会(Frieze Art Fair)上的艺术品并将其捐给泰德现代博物馆。如今,艺术家常常把自己最富雄心、最大最壮观的作品留到艺术博览会上展出——这个现象无疑是受到软弱无力的后现代鉴赏能力(既有来自艺术机构,也有来自某些大学文化研究专业)的影响。

我们自己也卷入这一发展进程中,无论是在对绘画和雕塑的典范地位的批判还是对与美术相关的观众身份和消费的类型批判中都如此,而在对支持以上两者的、对博物馆的种种理想化描述中更是这样。换句话说,我们被卷入了一直以来称作“概念艺术”(Conceptual Art)⁴的那个重要时刻。概念艺术——它起初认为自己具有高度的轻便性和分配性,对传统艺术市场及其相连的展览和陈列模式无动于衷甚至有些敌意——面临的困境之一是机构已经开始认识到其中一些特性,而大多数艺术或者不能够或者不情愿去预测。像纽约现代艺术博物馆的威廉·鲁宾(William Rubin)这样的批评家就表示过这样的担忧,即后极简抽象主义运动将导致博物馆的消亡——事实上该运动的某些参与者的确作过如

此遐想。不过与此同时,一些艺术家也在欧洲大陆找到了与其意气相投的画廊,在欧洲大陆仍坚守着一种善于思索的亚里士多德派(逍遥派)前卫传统——尽管相对于艺术,它们与文学和政治学有着更多的联系。无独有偶,关于建立国家级现代艺术博物馆的想法也在欧洲各地传播,纽约在两次大战间隙设立的现代艺术馆被视为成功的典范。考虑到这些情况,后极简抽象主义或概念艺术是艺术历史上见证的最完全国际化的前卫潮流,是具有巨大吸引力的事业。于是,我们目睹了这样一场运动,其生存的理由在于一种假定的对特权和独立的批判,这受到了博物馆的欢迎,因为后者总是被迫要表白它们对新艺术发展承担的使命是严肃的、全球性的,它们也最终认识到概念艺术是不会退潮的。

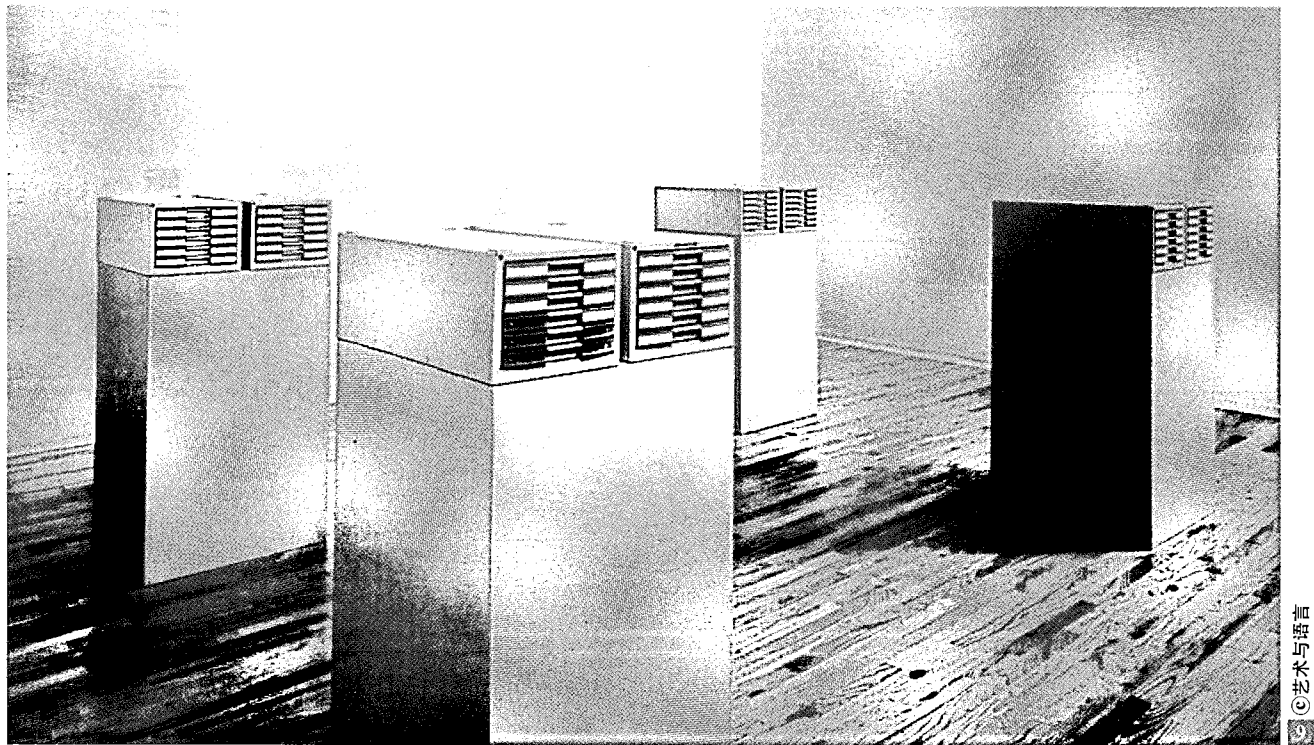
我们也许可以这么说,一方面,对1917年的记忆以及对马塞尔·杜桑(Marcel Duchamp)创作的小便池的拒斥,以及另一方面,60年代对同样这位艺术家的尊崇备至,使得现代艺术更加如火如荼。现代艺术博物馆被赋予这样的机遇,既能够重新体验昔日的风采,又可以在今日为其正名。出于一些理由——在很多事例中,这些理由有着充分的正当性——上述的机构高层管理人员在概念艺术中看到了一定程度上而言其文化中具有报道价值和话语性的神清气爽的力量——它吸收了所关注作品中的某

些在体制上的批判性内容。

然而,实际上概念性艺术并不低劣而让博物馆将之拒之门外,一旦明确认识到这一点——正如80年代的情形——敌对势力在智识和物质资源以及依据上便都——至少说——衰竭了。可能的情况是,在博物馆机构内部有一批人,他们或明确地或直觉地、模糊地在概念艺术中觉察到对于其机构扩张而言必不可少的催化剂,即他们在概念艺术中发现一种特质,它对于消融那些先前阻碍机构扩张的范畴界线是必要的。还可能存在的情况是,仍是这些人或其他个人及机构认识到,这些也是博物馆馆长的作用大幅提升和向上层经济社会地位迈进的前提条件——博物馆馆长将成为具有前卫形象的超级实践者(über-practitioner)。

在此情况下,似乎有不计其数的东西摆在了眼前可供选择,而对于那些将赌注压在概念艺术上——即创建一种前卫的地位或标识(一种基于对持续的艺术史的粗略判断而形成的可预期的成就)——的人尤其如此。如果艺术家确实创建了一种标识,那么自由的现代艺术博物馆就会在分配和扩张的过程中全程供给其成功所需的一切。

在博物馆的这种文化与政治的发展中,也潜藏着艺术家不愿看到的影响:限制自我的改变,以及限制其引起的前后矛盾的风险;对内在复杂性类型的阻碍,而后者在当今快速分配、流通和消费的状况下



9. “艺术与语言”，索引 01(“文档索引”)，1972。8 只档案橱柜，48 台直接复印机，4 个方形底座。装置的尺寸可变。苏黎世达若斯(Daros)收藏。该装置展出于“失业的艺术家：艺术与语言 1972—1981”(The Artist out of work: Art & Language 1972—1981)PS1, 纽约, 1999 年。

日子已经很难好过了；将艺术品的所指力量及其创作的精神状态认同为机构本身的生命力，这样一来，以某种方式独立于机构的控制范围之外的艺术实践中产生的任何艺术品都很容易被贬损为失败之作。随着艺术品制作的场地由工作室移向机构，艺术家被剥夺了创作的私密性和相对独立性，没有这些，机构对艺术品的评判就容易失真——在最坏的情况下甚至导致对欺诈行为的默认。

事实上，如今那些曾源于自由美学的艺术实践已能够与自由市场的正统学说相适应，并且在很大程度上是通过艺术博物馆的中介作用实现的。机构

已获取了一种能够强行决定艺术家的作品形式的权力。我们不想假惺惺地说实际上可能存在一种对该决定权绝对的、无条件的抗争。而有条件的抗争意味着什么也许还是个问题。

我们自身对这些艺术实践的主导形势的逐渐知晓，是与 1972 年的“文档索引”(Documenta Index)(索引 01)的制作与展出，以及与 70 年代概念艺术运动(这一发展在当代的最高峰便是以“概念艺术”这一术语来指认任何一种或多或少非绘画也非雕塑但具有或被视为具有某种前卫外表的作品)⁵日益得到的承认和扩张是步调一致的。促成“索引”的关键

命题之一涉及艺术身份的固定形式, 这类形式一直很难消除, 即便像杜桑那类的工艺物品早已作为艺术物品的典范占据了一席之地。“索引”的意图是, 话语性实践非但可能, 而且持久, 只要所涉及的交流具有一种必要的循环维度, 即关乎其本身过程和内在境遇——对其在世情形的意识状况——的性质。这里存在着话语的可能——一种交流语用学——它不包括在博物馆的公共目的之中, 即便这种交流的某部分能够具化或被肢解, 作为可以展示的样本来邀请造访的公众参与其间, 并赋予作品更大的空间。

“文档索引”自带注解和索引的交流所暗示的社会学维度或许很难驾驭——交流空间不一定就是一种可运转的社群模式。尽管如此, “索引”造就的实践习惯、需求和倾向看来还是非常值得保持的。由此推断所需要的便是一处工作场所。当然工作室作为意识形态构成物与物理位置同样重要, 工作室的形象或对它的描述总是映射了艺术家的自我形象, 无论那是真实的还是虚构的。我们的这个工作场所在一些方面是虚拟的。不过它至少可以因与博物馆显见的不同而得到区分。这种区别不是简单地体现为实际地点, 而是它对交流性或评论性的实践的欢迎以及对那些对其充满敌意的实践的反对的一系列的决断。

当然, 大部分艺术家拥有“把活儿搞定”的工作室。然而在博物馆热衷扩张的时代, 这“活儿”普遍地具有一种较为简化和机械的意义: 要么是敲钉子、拉

锯子之类, 要么是实现某种职业意图。在典型的与博物馆保持活跃关系的艺术家的工作室里, 除该艺术家外, 只要有另一人在场, 此人很可能便是一位助手, 亦或企业家、代理商或博物馆馆长。这样, 其谈话要么以指令的传递为特色, 反映了劳动等级分工; 要么突出的是展示、分配及消费等问题, 反映了机构的目标和意图。但“文档索引”暗含的意义为“艺术与语言”目前的实践建立的模式则是: a) 交谈远不止是那一实践的偶然的副产品——在只有一人在场的工作室里是无法想象会有充满生产力的一刻(除非是机械化生产)的; 以及 b) 为了与实践相关, 这样的交谈扮演的必要角色或是作为作品或作为其产出中的媒介, 或批判性地向其展出、分配及消费状况施加影响, 要么两者皆备。(我们谈另一者在场时, 不一定是实际的在场, 而是虚拟的在场, 只要我们所描述的谈话类型能够为该实践提供持久的精神力量。)

必须承认, 由此产生的实践及其机构形成的是一种效率低下的关系, 他们无法由管理的角度加以解释。极少有人会冒险去描述我们塑造的某件作品——更不用说该作品所参与的那种艺术活动了。在一种被口号和目光浅近的行话束缚的艺术文化中, 我们对复杂性的自我解构的倾向很容易被视作是令人费解的, 而且这种超专业的形式也容易展现失败威胁的所有特征想象。机构觉得有义务, 必须认真对待源自一种恒久不变的职业的作品——往往以



加德与米松 ©

10. 艺术与语言。索引:卫斯理广场 3 号的工作室,口部作画之一及之二,1982。贴在油画布上的纸质墨水画,343×727 厘米,私人收藏。布鲁塞尔。

具有鉴别力的公式“位居概念艺术的创建者之列”为开端——与此同时我们所谈到的作品则毅然拒绝认真对待自己,于是满足了始终坚守的浪漫主义的需求,而后者还仍然是艺术家与资本间的纽带。

有一个例子或许可以用来厘清这一情况,并寻找到 1972 年的“文档索引”与之后的一种工作室实践的传承关系(无可否认是磕磕碰碰地)。1982 年,我们制作了两幅画,定名为“索引:卫斯理广场 3 号的工作室,口部作画之一及之二”。⁶这是一件吸取了“艺术家工作室”流派风格(基因)的作品,在比例及表现力上特别参照了 1855 年居斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet)的“艺术家画室”(Atelier de l'artiste)。库尔贝将自己的作品形容为“一个真实的寓言”,展示了“降临于我的画室供我描绘的整个世

界”。⁷在那时,它是一幅代表了崇高的历史意义的作品,艺术家对自己工作室的思考被描绘为一种高雅的风格类别。我们的工作室绘画被平庸的指数化长期困扰——“以口作画”,由此触发的想法是艺术家受到了损害,而且该风格类别的地位被降低了。艺术家受到物理损害意味着他可能因此丧失了从技术层面上完成作品的 ability,任何可以察觉的扭曲或失真可能不会被视为有意识的表现,而是偶然或不幸的,艺术家也不会被视为具有浪漫主义和英雄主义,而是无能和可怜的。该风格类型沦为某种目录,为圣诞卡片(由“口足艺术家”制作,为慈善目的而出售)做广告。事实上,对一种具有远大志向的艺术风格而言,以口作画也许暗示着全面的损失,远不仅是平庸。“卫斯理广场 3 号的工作室”仅仅是种模仿练习?



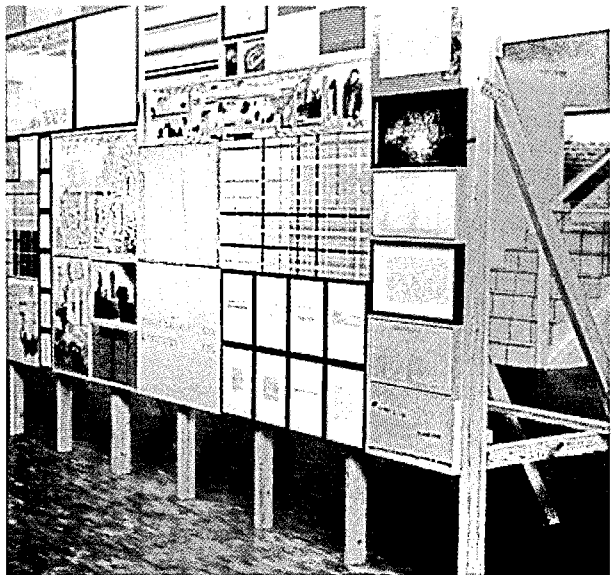
11. 艺术与语言,“失业的艺术家:艺术与语言1972—1981”墙上装置,PS1,纽约,1999。

展览还会严肃地看待这些作品吗?自然它们看上去是严肃的——尺幅巨大,上面布满了形体和具有提示作用的细节,但这是否出于艺术家的胡闹,而没有什么严肃的目的呢?

艺术的对话和评论的实践一直是在与损害和毁形进行斗争。而且,这样的实践总是由在短时间内看起来像个整体残缺的碎片,它们最终会因其畸形而面临被抛弃的危险——所组成。虽然这些碎片可以被放置在机构之内,但是它们永远是一些徒劳地力求为自身提供语境(虽然成功的例子很有限)的事物。最近几年,我们已经在不同的当代艺术机构中举

办了这些碎片的展览,最著名的有1999年巴塞罗那的安东尼·塔皮基金会展(Antoni Tapies Foundation),纽约的PS1展和2002年维尔诺夫达斯克市里尔现代艺术博物馆展(Musée d'art moderne Lille Metropole at Villeneuve d'Ascq)。为了响应回顾历史的要求,这些展览的设计思想是展示艺术作品的拼接或再现,我们把每件作品都摆放得能为碎片的内在交流提供一种机构无法提供的潜在的语境,而毫无疑问这些碎片置身其中感觉良好。⁸

(韦清崎 李钟涛译)



12. 艺术与语言,房子中的房子I和II,2000—2001,“太暗了看不清:1965—2002年艺术与语言主题回顾”之局部。维尔诺夫达斯克里尔现代艺术博物馆,2002。

| 注释

1 “艺术与语言”是20世纪60年代由概念艺术家们组成的一个团体,并以此署名发表一些合作作品。

2 1970年5月,“艺术工作者联合会”在纽约上演了一场“艺术反对种族主义、战争和压迫”的表演,同时在各大博物馆外面都举行了游行示威。

3 参见理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)(1987)《作为艺术的绘画》(*Painting as an Art*),第22页及之后,伦敦/普林斯顿(新泽西):泰晤士及哈德逊。

4 关于这一卷入的性质,我们曾作过详细讨论,参见“变声:反思概念艺术”(Voices Off: reflections on Conceptual Art),载《批评探索》(*Critical Inquiry*,芝加哥),卷33,2006年秋季第一期,第113—135页。

5 “文档索引”——另作“索引 01”——是在1972年夏卡塞尔首展后得以如此称呼。从物理方面看它由八只基于四个方形底座之上的档案橱柜组成。橱柜承纳了87个文本,其作者都与“艺术与语言”或《艺术—语言》杂志(*Art-Language*)有着联系。四周的墙壁上贴了一幅打印下来的索引的放大复印照片。在这87个独立条目的每一条下,其余的文本都根据三种可能的与所引用的文本的关系列了出来:兼容的关系,不兼容的关系或转换的关系,这意味着相关的文件没有共享相同的逻辑/伦理空间,也就不能在某种理念上的转换之前受到比较。“文档索引”的展览涉及了十个人的名字,尽管并非所有人都参与了设计或安装工作。采用集体责任制不仅仅是面向公众的一种策略。“艺术与语言”在与其交换意见的一开始便有个不成文的推想,即话语的质料可以自由地在更广大的范围内得以演变而不是仅听命于作者。在设计该“索引”时,这种不成文的推想被提升到一种组织原则的地位。

6 两幅画双双于1982年夏在“文档7”(“*Documenta 7*”)进行了首展。

7 见于1854年写给尚弗勒里(Champfleury)的一封信中,出自卢浮宫,未标明日期的署名手稿,1978年最先出版的《居斯塔夫·库尔贝1819—1877》,为在巴黎大皇宫国家美术馆(*Grand Palais*)展览目录。英文译本见于1998年由查尔斯·哈里森(Charles Harrison)、保罗·伍德(Paul Wood)和杰森·盖格(Jason Gaiger)编辑的《艺术理论1815—1900》一书,第370—372页,布莱克维尔出版社(Blackwell Publishers),牛津/迈尔顿(Malden),马萨诸塞州。

8 关于现代博物馆更多的论述,请参见我们《失败的市镇规划》一文,是作为对约瑟普·蒙泰纳(Josep Montaner)及乔迪·奥利维拉斯(Jordi Oliveras)1986年发表在《国际艺术》(*Artscribe International*)(1987年3/4月第62期)上的《上一代的博物馆》一文的评论,再版收录于2004年出版的《艺术和语言文集》,第143—148页,马德里。

准表演实践和晚期现代主义： 论当代艺术与博物馆

马修·杰西·杰克逊

马修·杰西·杰克逊(Matthew Jesse Jackson)是芝加哥大学艺术史和视觉艺术副教授。本文较早的一个版本曾于2005年2月在佐治亚州亚特兰大举行的“大学艺术协会年度会议”上宣读。

哪些当代艺术作品属于博物馆？用什么样的方式收藏和陈列，才有可能保证今后人们能以最合适的方式接触到这些作品？对于这些难题，负责当代艺术的策展人自然都很熟悉。艺术机构日渐热衷于收藏近期艺术作品，有的是借此提高参观流量或吸引年轻观众，有的则只是为了勾画当前文化生产的图景；无论目的如何，博物馆已经日渐深入那块不确定的机构领域。¹在此背景下，博物馆管理者面临着如下这些恼人的问题：如何确定哪些行为将产生当代最重要的艺术作品？在国际艺术界已经历结构性转型、传统的艺术媒介正在衰落之时，人们不禁要问，展示具体的艺术作品抑或是其变化的图像序列是否还应当是博物馆的主要任务？

一次理论装置

那是2004年。以德国弗赖堡为中心的艺术团体“杰克逊·波洛克吧”(Jackson Pollock Bar)在洛杉矶的盖蒂中心(Getty Center)举办了一次表演，名为《关于费尔巴哈的提纲》，参加者有彼得·西斯林斯基(Peter Cieslinski)、马丁·霍恩(Martin Horn)、安娜·沃特斯(Anna Wouters)和克里斯蒂安·马蒂森



©克里斯蒂安·马蒂斯

13. 杰克逊·波洛克吧表演“艺术与语言小组的《关于费尔巴哈的提纲》”：小组陈述环节，理论装置，洛杉矶，2004年2月。

(Christian Matthiessen)。这次表演属于新的表演艺术类别，杰克逊·波洛克吧称之为“理论装置”。关于“理论装置”，他们写道：“理论家的理论，实际上包括理论家本人，都不再为美学提供中立、抽象的背景。他们已经发展为其内容。‘美学’已经具备‘话语’特性，而‘话语’也成了‘美学’。”²这份宣言本身回应了马克思的《关于费尔巴哈的提纲》，马克思在文中惋惜“唯心主义不知道真正现实的、感性的活动本身……仅仅把理论的活动看作是真正人的活动”。³

“关于费尔巴哈的提纲”表演在一个小厅里举行，厅里放着一张会议桌，那似乎是为查尔斯·哈里森(Charles Harrison)、迈克尔·鲍德温(Michael Baldwin)和梅尔·拉姆斯登(Mel Ramsden)等人而设的(他们都是“艺术与语言”这一概念艺术组的长期成员，参见前文)。然而，这张桌子前坐的却不是艺术与

语言小组的人，而是杰克逊·波洛克吧的成员。他们坐下之后，录音开始播放，他们就开始对口型。观众最后发现，播放的录音是艺术与语言小组成员在讨论当代艺术世界里的生产条件问题。(实际上，那是雇来的演员在读艺术与语言小组的一个脚本。)更有甚者，就在他们表演“理论装置”的时候，艺术与语言小组的成员却在观众里观看。然后，杰克逊·波洛克吧的成员和语言与艺术小组的成员共同参加另外一场专题讨论(panel discussion)，观众提出关于刚刚“表演”出来的专题讨论的问题，他们做出即席回答。表演结束之后，观众都有离奇(但极为满足)的感觉：他们刚刚不是又看了一场艺术世界里的表演，而是看了被表演出来的艺术世界。这次活动很有艺术性，但却很难用当前的艺术词汇加以描述。正因为如此，它才让人想到托尼·史密斯(Tony Smith)某个晚上在新泽西一段尚未开通的高速公路上开车时“神灵



14. 杰克逊·波洛克吧表演“艺术与语言小组的《关于费尔巴哈的提纲》”：问答环节，理论装置，洛杉矶，2004年2月。

显现”的离奇经历，迈克尔·弗里德(Michael Fried)曾在《艺术与物性》⁴里提到这件事，现在已经是众所周知了。然而，这次活动也让我想到托马斯·克劳(Thomas Crow)——盖蒂研究所所长、艺术史学家——不经意间说过的那句话。

冲浪，音乐，艺术

克劳曾不无讽刺地说过一句话，大意是：“我喜欢冲浪多于音乐，但是我喜欢音乐又多于艺术。”⁵这句话似乎没什么特别的，但我却认为这是解释杰克逊·波洛克吧表演的关键所在，因为克劳随口说出的文化形式的等级划分，或多或少复制了马克思在《提纲》中所说的从纯粹感官活动到能动的理论实践的发展进程。总之，对克劳来说，“太平洋九月的浪”才是最好的。歌手在自然的背景节奏下自由歌唱，当然

很好。不过艺术呢——啊，艺术可不一样。我想我们要弄明白这是为什么。

冲浪和流行音乐的一个共同点，就是它们所组织的经验都位于静态的、确立的环境之外。为了方便起见，我们可称之为“博物馆环境”。冲浪和流行音乐超出了机构话语，否则机构话语便会将它们分离出来，进行分析、讨论和评价。换句话说，博物馆、画廊、捐赠者、策展人、管理者以及那些一本正经的机构装备，对学术活动和博物馆展览必不可少，对冲浪和流行音乐来说，却毫无必要。实际上，如果冲浪和流行音乐在那种环境下出现，马上就会丧失其原有的吸引力。

这里，专题讨论似乎是个关键因素。查查谷歌(Google)这个时代精神的晴雨表吧：“专题讨论”和“当代冲浪”(运气好的话会有一项结果)；“专题讨论”和“当代音乐”(大约两万五千项结果)；“专题讨论”和“当代艺术”(十三万项以上)。你当然可以就冲浪或音乐搞个专题讨论；可以通过PPT、讨论者的话或者热烈的“问答环节”来展现它们的结构特性，但这样做常常没什么效果。实际上，最初激发我思考这个问题的，正是查阅“专题讨论”和“当代音乐”所得到的两万五千项结果。

音乐的问题

独立录音传奇人物史迪夫·阿尔比尼(Steve Albini)1993年撰写那篇标志性的论文“音乐的问

题”⁶时,想到的正是“专题讨论”这类现象。阿尔比尼认为,一种寄生的、促销的基础设施正在毁灭当代录音。阿尔比尼说,威胁“另类音乐”(alternative music)的,不是过度商业化或大众化的贪婪,而是“A&R 代表”(Art and Repertoire Representative A&R 代表即“艺人与曲目代表”,就是音乐产业里的星探)无处不在的影响。阿尔比尼认为 A&R 代表很可恶,不是因为他们不理解或不懂得欣赏音乐,而是因为他们从不质疑自己的赏乐。在 A&R 代表们看来,音乐在一个冷漠的、都市的大文化中扮演着固定而明显的角色。而阿尔比尼认为,这个“明显的”角色,这种批判性反思的缺乏,正是“音乐的问题”之所在。

同阿尔比尼一样,克劳也觉得,流行音乐最核心的形态要在文化那转瞬即逝的裂隙中——常常是酒吧或密室——才能够繁荣发展;当代艺术实践和博物馆空间扎根于行政机构,而这些场所则截然不同。在这方面,克劳的级别体系——冲浪、音乐和艺术——证明了西奥多·阿多诺(Theodor Adorno)很多年前所描述的“美国式”审美。阿多诺曾在洛杉矶住过,他写道:“在美国,我从对文化的天真信仰中解放出来,获得了从外部看文化的能力……在中欧和西欧,一切知识行为都要面对恭敬的沉默,在美国不是这样……没有这种尊敬,就导致了批判性反思的精神。”⁷换句话说,这种情形的悖论是这样的:托马斯·克劳如果不是喜欢冲浪和音乐多于艺术,他就不会成为一位见识不凡的艺术史学家。这些边缘的喜

好,一直激励他对艺术的可能性和文化的意义进行批判性反思;用阿多诺的话来说,这种力量成为玩耍似的、反文化的因素,使一种自省的、成熟的文化成为可能。

快感和表演

戴夫·西奇(Dave Hickey)的艺术评论广受好评(尤其是《空中吉他:艺术与民主论文集》中的文章)。他的评论轨迹与阿多诺完全相反,虽然他全面讨论了各种文化现象,范围之广犹如克劳的冲浪、音乐和艺术。⁸西奇以前是纳什维尔的词曲作者;对他来说,观赏艺术和在当地的酒吧沙龙里观看音乐表演并没有什么大的差别。西奇认为,对于艺术观赏者的能力,并没有什么特别的要求:无论你知道什么,你所知道的都有可能足以让你“获得艺术”,因为——这是西奇的一个主要观点——首先就没有什么东西特别重要,要一定去“获得”——至少作品中的任何东西,观赏者都可以通过创造性的“误观”予以超越。在西奇的世界里,艺术要靠不合适的解读和不规则的运用才能繁荣。对西奇来说,艺术就是用对的方法“搞错”。这背后的模式就相当于一个世俗的人看一幅宗教画,他对其中的宗教意义毫无兴趣,却爱上了那幅画。

西奇的方法很有吸引力:质朴自然,反对等级观念,也没有令人畏缩的讥诮嘲讽。西奇赞扬独立的解释者:对博物馆墙上的文本嗤之以鼻的反叛观众;喜

欢无政府主义的感性知识、憎恶教育者学究式教导的阐释学叛逆。然而，西奇在作品中一直没有抓住的东西，克劳却在关于冲浪、音乐和艺术的随意谈话中抓住了：艺术不能和我们追求快感的娱乐消遣混为一谈。这并不是说艺术就没有令人愉悦的一面。尽管如此，艺术首先不是寻求感官消遣或激发随意的价值判断；同样，艺术也不能屈从于所谓无限解释的可能性，那只是个虚构的假设。⁹

我认为，艺术在对抗单纯的自我满足时才会获得真正的意义，因为艺术的表现最为灵巧多变，不会囿于个人陶醉式的、强烈的唯我主义。相反，艺术必须进入适度的论辩领域，杰克逊·波洛克吧在“艺术与语言小组的《关于费尔巴哈的提纲》”中所探讨的就是这种领域。这种持续的否定性是当代艺术生产的核心，也是西奇所忽略的：艺术能让人坐在空空如也的房间里，听着絮絮叨叨的演讲，但却能让人真诚地说：“我喜欢这样做。”在当代各种文化活动中，只有艺术能够产生十三万六千项“专题讨论”。

“艺人与曲目”美学

北美和西欧研究生院的扩展，尤其是与艺术相关领域的各种硕士培养计划，造就了一个更年轻、更专业化的艺术世界。¹⁰这个团体往往用对待电影、服装和音乐的思维方式对待艺术，而不是把艺术与文学、历史和哲学并列。结果，过去几年内讨论最多的

作品当中，有一半探讨的既不是绘画、雕刻，也不是录像，甚至也不是表演，而是源自电影、服装和音乐的各种话题和形式的大杂烩。而且，艺术家们现在已经把史迪夫·阿尔比尼的“音乐的问题”看作“艺术的问题”：既然管理者、策划者关于市场、推广和战略定位的修辞，已经压倒了艺术的批判性话语和理论上的复杂性，¹¹那我们该如何继续呢？

很多年轻艺术家作出了回应。他们现在对待作品，不像西奇所说的随心所欲的审美叛逆，倒像阿尔比尼批判的“A&R 代表”所扮演的角色。由雅各布·芬格(Jakob Fenger)、比约恩斯特尼杰·克里斯特安森(Bjornstjerne Reuter Christiansen)、拉斯摩斯·尼尔森(Rasmus Nielsen)三人组成的丹麦组合 Superflex 把成立自己的唱片公司当作一个艺术项目；艺术家戴夫·穆勒(Dave Muller)组织“三天周末”活动，其中一项就是邀请艺术家和客人参与一项机构活动；在吉奥尼(Massimiliano Gioni)和萨伯特尼克(Ali Subotnick)的帮助下，毛里齐奥·卡泰兰(Maurizio Cattelan)建立了“错误画廊”(The Wrong Gallery，一个小小的展示空间，总是在寻找更大的地方)，并把它当作一个艺术项目——这些艺术家都在使用成功的A&R 星探所用的技巧：发现人才、提供合适的场所、保障正面宣传的能力。哈瑞尔·弗莱彻(Harrell Fletcher)的合作展也体现了类似的机制，比如他2004年的画廊装置，就是完全献与艺术家肖恩·奥代尔(Shaun O'Dell)在附近举办的展览的。这种例

子还很多:安德里亚·弗雷泽(Andrea Fraser)的短片《小弗兰克和他的鲤鱼》(*Little Frank and His Carp*)讲述了艺术家与毕尔巴鄂古根海姆博物馆(Guggenheim Bilbao)的“声音之旅”之间类似性爱的关系;帕尔多(Jorge Pardo)那些建筑/设计/艺术的空间项目,老套得受人争议,比如纽约的迪亚艺术中心(Dia Center for the Arts),还有利亚姆·吉利克(Liam Gillick)的会议室和公共场所,设计得可以举行——而且相当合适——专题讨论。

我们看到的这些做法都挪用了让公众接触艺术的各种过程,但并不把这种过程当作“机构批判”的一种形式。今天,艺术品要让人看到,要依赖于很多“东西”,就像流行音乐必须通过“艺人和曲目”机制才能让人听到。这些艺术家没有否定侵入艺术创造和艺术观赏中的事实,而是拥抱了 A&R 美学:眼下,销售、促销、评价、展示不再是达到美学目标的手段,它们就是艺术的主要媒介。杰克逊·波洛克吧这样写道:“传统秀,或者说展览,并不一定和展览这个过程相联系。”他们认为,“理论模式形成了对自身定位的意识……必须开始注意让它们受人观察的具体方法。”¹² 这又让我们回到了展览展示、公共艺术言论和专题讨论。

准表演性

只要去找,就能发现在近期艺术史上专题讨论

无处不在。有温哥华的“现代主义和现代性”会议,纽约现代艺术博物馆(MoMA)的“集合艺术”论坛,“毕加索与布拉克论坛”上恶名远扬的符号学论争,新斯科舍的杜尚会议,等等。¹³ 罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)回忆说,她和克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)第一次见面是在 1963 年的一次“专题讨论”上。西德尼·蒂利姆(Sidney Tillim)也描述了 1966 年一次“特别的专题讨论”,当时迈克尔·弗里德被指派为格林伯格的接班人。托马斯·克劳说,他对现代主义的思考开始于 1980 年一次“专题讨论”上的发言。甚至布兰登·约瑟夫(Branden Joseph)最近关于劳申伯格(Rauschenberg)艺术的研究,一开始也是描述劳申伯格如何无法适应专题讨论的约束。¹⁴ 还请注意圆桌讨论如何成了《十月》(*October*)杂志的主要特征。¹⁵ 在更广泛的意义上讲,在二三十年代,文字曾在艺术创作中显赫一时,后来就几乎消失了,¹⁶ 现在也许我们应该把专题讨论和艺术家谈话当作被压抑的文字领域的复兴。专题讨论也可以解释为现代主义网格(grid)在行政机构上的延续,是对波洛克的表演性的一种结构主义挪用。罗莎琳德·克劳斯是这样论述网格的:“我们对网格的经验越来越广泛,于是我们发现,网格最现代主义的地方,就是它能够作为反发展、反叙事和反历史的范式或模型。”¹⁷ 显然,专题讨论体现了所有这些特点:它的模式是反发展的、中立的,几乎一成不变;它将对立的语言和视觉信息科学地叠放在一起,敌视宏大的叙事;它也没有意识到自身形式的历史性。也



15. 杰克逊·波洛克吧：“作为机构的机构批判”，问答环节，理论装置，英国利兹，2006年4月。

就是说，我们很少看到对专题讨论本身的专题讨论。这样看来，专题讨论似乎就成了视觉艺术中现代主义的最后堡垒。

换句话说，1970年前后，现代主义还没有消失。1964年罗伯特·莫里斯表演“21.3”，他播放自己朗读的欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)的《图像研究与图像学》(*Iconography and Iconology*)的录音，然后自己对口型。从莫里斯的表演，到90年代安德里亚·弗雷泽以艺术家为中心的各种专题讨论活动，¹⁸到艺术与语言小组，再到杰克逊·波洛克吧最近的理论装置——至少有一个特征在这些活动中得以延续、发展，那就是，专题讨论似乎成了视觉艺术中定

义性的后现代主义媒介，就像后结构主义理论成了这个年代文学试验的主要领域一样。¹⁹如果像罗莎琳德·克劳斯所说的那样，“现在学生读的巴特(Barthes)和德里达(Derrida)是作家，不是评论家”，那么，学生现在想看的难道不正是克劳斯已经成了表演艺术家而不是艺术史学家吗？沿用克劳斯的词汇，我们可以把她占据的领域描述为晚期现代主义的准艺术空间。

艺术家—史学家和艺术博物馆

人们常常说，60年代的很多艺术家表现得好像艺术史学家一样。而实际上，他们很多是艺术史学生。²⁰然而，几乎没有评论家由此推演出一个更大范围内的类似情况：如果说60年代的艺术家成了自己创作作品的艺术史家，那么，同样不是也可以说艺术史家开始成为表演艺术家，并通过讲座、专题讨论和其他公共表演模式扩展了现代主义的视域吗？最终我们甚至会发现，这些艺术史家在调用“现代主义历史”，将其本身就作为某种艺术媒介。²¹

克莱门特·格林伯格1953年有一篇文章，题为“文化的困境”(The Plight of Culture)。其中有一段人们引用得很少：“在这种情况下，我能想到的文化的唯一出路，就是将其重心从快感上移开，将文化直接放到工作之中。既然它不再依赖快感，那我建议的这个东西结果是不是就不能称之为文化呢？我所建议

的东西,它的结果我无法想象。”²²今天,格林伯格“无法想象”的结果实际上已经显露出来了:那些活动以前只是艺术作品边缘的、实用的体力劳作,现在终于占据了当代艺术的中心。机构和评论者——以及艺术宣传和艺术教育的喉舌——终于从冷漠、中立的旁观者,慢慢演变为积极主动、有创造力的实体。²³

借用文学理论家尤里·提尼亚诺夫 (Yuri Tynianov) 的说法,我们这里讨论的是新“艺术事实”的演化——就像提尼亚诺夫所描述的从文字材料到新“文学事实”的历史转型一样。²⁴提尼亚诺夫认为,文学常常采用一种在语言中发现的、单纯的“社会事实”(如 18 世纪的友人书信),然后将其从文学外的形式转变为“文学事实”(例如,作者们逐渐把友人书信作为文学材料纳入他们的作品中,最后便产生了书信体小说这一文类)。实际上,根据提尼亚诺夫的观点,文学复兴之所以发生,往往正是因为文学外的文字材料被引入文学情境之中。当代艺术领域中似乎也有一个类似的过程。

三十多年来,艺术与语言小组的查尔斯·哈里森一直跨于两个领域,他既是概念艺术家又是现代主义艺术史家。不过,从上述角度来看,我们或许最终能够明白,这样做的也许不止他一个人——也许他只是比大多数人更早地意识到了,更早地把自己所处的奇怪位置说了出来。也就是说,我们一直所面对的,或许不是一代艺术史学家,而是一帮艺术家 /

史学家。未来数年内,博物馆肯定会搜集、展示一批新的艺术事实,包括理论装置的语言戏剧表演,也包括艺术家 / 史学家的准表演实践。

(周小进译)

| 注释

1 最近,位于纽约州水牛城 (Buffalo) 的阿尔布莱特—诺克斯 (Albright-Knox) 艺术画廊为了增加当代藏品,出让了其古代藏品“中世纪及文艺复兴艺术”中的核心作品。此事引起的争议便是一个例子。参见 Randy Kennedy (2007). *Buffalo's Pain: Giving Up Old Art to Gain New*. *New York Times*. 14 March.

2 杰克逊·波洛克吧与本文作者的通信,2005 年 1 月 24 日。

3 卡尔·马克思 (1978)“论费尔巴哈”(1845), 收于 Robert C. Tuck (ed. & trans.). 《马克思恩格斯读本》第 143 至 145 页, Norton. New York.

4 参见 Fried, Michael (1998) *Art and Objecthood*. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. pp.148—172. University of Chicago Press.

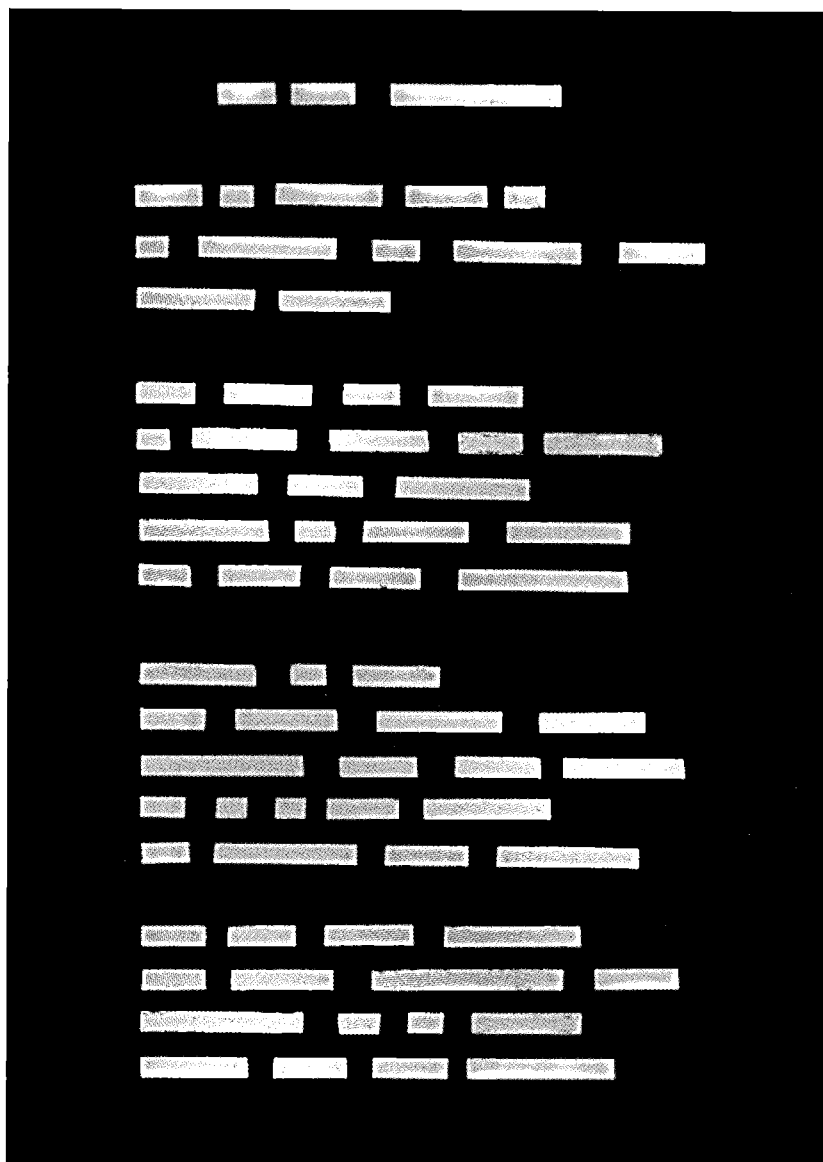
5 托马斯·克劳与本文作者的谈话,洛杉矶,2004 年 6 月 18 日。

6 Albin, Steve (1997) *The Problem with Music, Comodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*, pp. 164—176. Norton. New York.

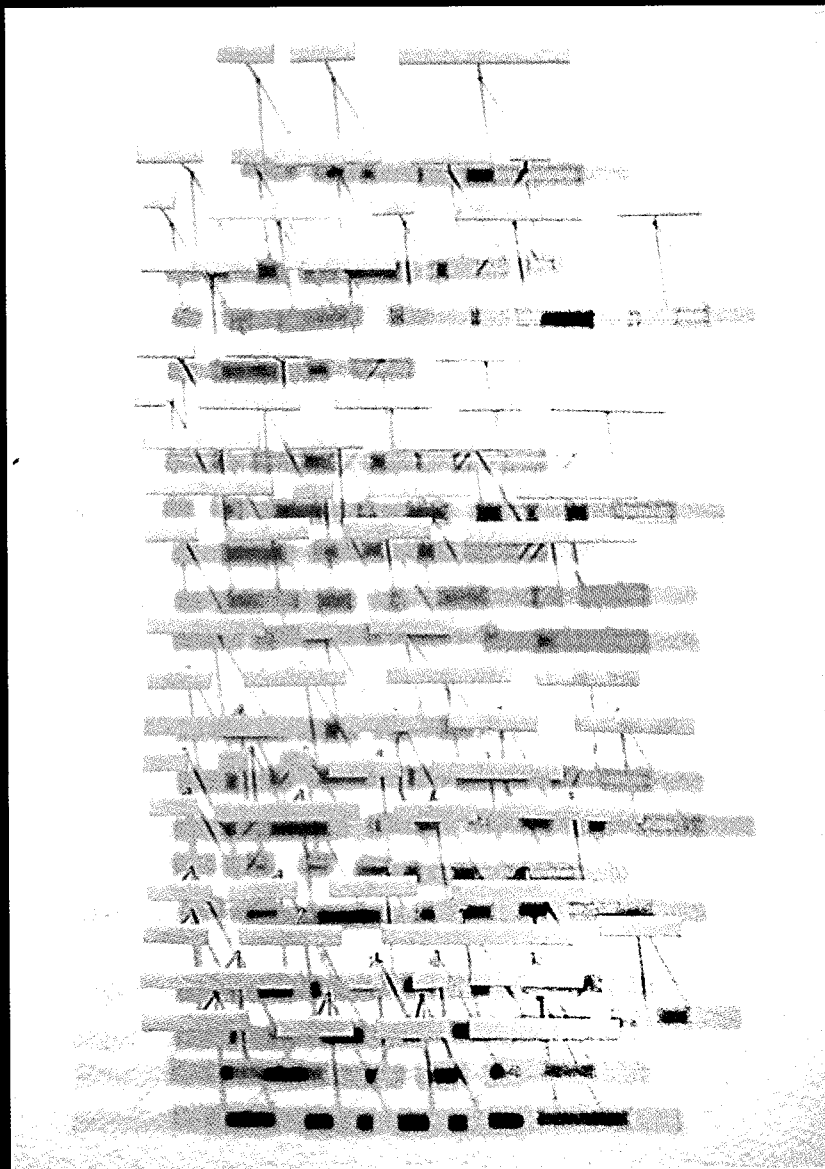
7 Adorno, Theodor (1998) *Scientific Experiences of a European Scholar in America*. in Henry W. Pickford (ed. & trans.). *Critical Models: Interventions and Catchwords*. p. 239. Columbia University Press. New York.

8 Hickey, Dave (1997) *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Art Issues Press, Los Angeles.

- 9 蒂埃里·德·杜弗(Thierry de Duve)在《杜尚之后的康德》(*Kant after Duchamp*)一书中对此有中肯的论述。(MIT Press, Cambridge, Mass., 1996)
- 10 要对此情况有简明的了解,可参阅 Singerman, Howard (2001) *From My Institution to Yours. Public Offerings. MOCA, Los Angeles*。
- 11 关于这一话题,可参阅本期文章《工作的场所》(*A Place to Work*)。
- 12 “杰克逊·波洛克吧”与本文作者的通信,2005年1月24日。
- 13 关于此类活动的总览,可参阅 Newman, Amy (2000) *Artforum, 1962—1974. Soho Press, New York*。
- 14 参见 Joseph, Branden (2003) *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. MIT Press, Cambridge, Mass.。
- 15 迈克尔·弗里德的《艺术与物性》有个不为人注意的特点,那就是它的特殊结构。文字读起来,就像是唐纳德·贾德(Donald Judd)、格林伯格和罗伯特·莫里斯(Robert Morris)之间的专题讨论的录音稿,迈克尔·弗里德则是一个高高在上的主持人兼讨论者。
- 16 桑德勒(Irving Sandler)很久前就写道,文字和视觉的结合,曾是超现实主义潮流的定义性特征,而纽约学派(以及战后美国现代主义)的一个主要创新,就是将其分开。参见 Sandler, Irving (1970) *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. Praeger, New York。
- 17 Krauss, Rosalind E. (1985) *Grids, The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, p.22. MIT Press, Cambridge, Mass.
- 18 关于安德里亚·弗雷泽的活动,可参阅 Dziewior Yilmaz (ed.) (2003). *Andrea Fraser, Works: 1984 to 2003*. DuMont, Cologne。
- 19 见 Krauss. “Poststructuralism and the Paraliterary”. 前引书,第 295 页。
- 20 一个具体的例子:雕刻家唐纳德·贾德和罗伯特·莫里斯都是艺术史方面的优等生。
- 21 波伊斯(Yve-Alain Bois)和罗莎琳德·克劳斯 1996年在巴黎的蓬皮杜中心举办“无形者:使用指南”(L'Informe: mode d'emploi)展览,明白无误地表示要把现代主义历史当作一种媒介。这一点,展览的目录文章介绍得很清楚:策展人要“用无形者筛分现代主义的作品,我们要把它抖一抖——也就是说,要让它整个儿动一动。”Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. (1997) *Formless: A User's Guide*, p. 40. Zone Books, New York。尽管人们理所当然地把艺术史文本当作这个学科最基础的材料,但我们甚至可以认为,那些文本也许再现了被压抑的艺术历史表演,因此可以重新加以解释。我们还要考虑到,《十月》杂志偏爱与艺术史家的职业活动紧密相联的艺术实践,比如马塞尔·布鲁塞尔斯(Marcel Broodthaers)策划艺术展;丹·格雷厄姆(Dan Graham)在艺术杂志上刊登材料;詹姆斯·科尔曼(James Coleman)的系列幻灯片展示;汉斯·哈克(Hans Haacke)调查原始记录;迈克尔·阿舍(Michael Asher)印刷目录册;安德里亚·弗雷泽的画廊谈话,等等。本杰明·布赫洛(Benjamin Buchloh)曾把这些作品统称为“行政的审美”,不过也许称之为“艺术史家的审美”更加准确。
- 22 Greenberg, Clement (1961) *The Plight of Culture. Art and Culture: Critical Essays*, p. 32. Boston, Beacon Press.
- 23 古姆布莱希特(Hans Ulrich Gumbrecht)认为,人们对“解释”和“意义—综合体”有很深的偏见,因为这一偏见,学术界不能描述由学术过程激发的审美经验。Gumbrecht, Hans Ulrich (2004) *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford, Calif.
- 24 参见尤里·提尼亚诺夫(1971) *On Literary Evolution*, in Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska (eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. MIT Press, Cambridge, Mass.



16. 杜建新,《无题(曼·雷,声音诗)》,2005,物影照片(铝裱明胶银版)。



©杜建新

17. 杜建新,《无题(曼·雷,声音诗)》,2005,面条和大头针。

“普遍性”概念引言

罗兰·雷什特

罗兰·雷什特(Roland Recht)是法兰西学院院士、法国国家学术院(Collège de France)教授。

是什么让一件艺术品获得普遍性的地位？认为所有伟大的艺术品都有某种普遍的特征，这种观点源自18世纪。启蒙时代的哲学家们对知识和进步抱有信仰，艺术品在这些价值的传播中自然占有重要的位置。不过，有三个事件，虽然表面看来历史价值不同，都在很大程度上导致了对艺术的全新定义。

首先是约翰·亚奥布姆·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann)的《古代艺术史》(*The History of Art in Antiquity*)于1764年出版。在这本书里，作者为了解古人留下的艺术证物而做出了史无前例的努力，他从艺术作品的形式特征着手，试图根据一套系统的方法对它们加以分类，最后找出把作品和作品所产生的社会联系起来的主要原则。温克尔曼通过卓越的努力进行分析和解释，催生了一种艺术史。这之所以成为可能，用弗雷德里希·席勒的话来说，当然是因为众神都离开了庙宇，虽然庙宇在我们眼里依旧神圣。后来卡特梅勒·德昆西(Quatremère de Quincy)批判博物馆夺去了联系艺术作品(现场创作的时候)与其创作环境的“知性和谐”，他就是受到了温克尔曼作品的启发。

其次是法国革命及其影响。革命爆发时，在卢浮

宫开辟出一个大博物馆的计划已经启动。各种定义很快成为关注的焦点：革命催生的博物馆应该收藏什么？王朝的压迫和教会的愚民政策有各种各样的证据，它们在博物馆中应该处于什么位置？应该只展示艺术作品呢，还是也可以包括技术和工业的发展证据？最后，艺术作品应该按照什么原则进行展示，是只要让观者快乐呢，还是应该同时给予指导？所有这些问题激发了理论上的争论。在1793年的《关于如何盘点与保存的指示》中，达齐尔(Félix Vicq d'Azyr)说人民是“该财产的所有人，这个大家庭有权参与”。但是，博瓦西·德安格拉斯(Boissy d'Anglas)却认为要“保存艺术、科学和理性的纪念物……它们是多个世纪的特权，不是我们的私有财产：对它们的处理，必须要保证它们得以完好保存”。

决定一件艺术品价值的，不再是其原来的功用，而是该艺术品在存在中逐渐获得的普遍性特征。路易斯·埃默里克—大卫(Louis Emeric-David)建议开放一个博物馆，以展示“各种艺术领域内活着的熟练工人的杰作”。他是这样看待他的选择的：“建立我所提议的博物馆，是个简单而可靠的方法，可以鼓励艺术，引导艺术通过效仿和毁灭所有体制达到最高成就；可以向整个欧洲展示我们艺术家的天才从而为共和国增光；可以提升人民的修养；可以促进与艺术相关的商业；拥有一个迄今尚无先例的伟大宝藏，可

以使民族更加富饶。”

而且，达齐尔认为，他所说的“模仿的艺术”——建筑、绘画、雕塑——应该旨在“延续有用行为的记忆，让人们对人类恩人的记忆永不衰竭”。这就是后来夏多布里昂在《墓中回忆录》中阐述的思想：“伟大的纪念物是一切人类社会之辉煌的核心部分：它们承载着一个民族的记忆，超越这个民族自身的存在，让记忆与移居废弃之地的子孙后代共存。”

德昆西和米希勒(Michelet)都把博物馆当作阻碍对艺术作品理解的机构。不过，米希勒没有德昆西那么严肃，因为他给了珀蒂·奥古斯坦(Petits Augustins)修道院中的亚历山大·勒努瓦(Alexandre Lenoir)“库藏”一个特别的地位。¹和其他博物馆不同的是，这个“Musée d'ambiance”(我们今天会称之为“氛围博物馆”)对他来说，是真正的历史情感的大熔炉。对米林(Millin)来说，博物馆甚至会引起某种“甜美的惆怅”。米希勒觉得，勒努瓦知道如何恢复中世纪的真实历史图景，让存放在那儿的作品重获新生。矛盾的是(这一点必须提一下)，这新生命的萌发，正是因为博物馆(讲故事的特点)在那儿被推到了极限。

卡特梅勒显然无法认可这种热情，他是主张把艺术作品放在原处的。对这位《致米兰达将军的信》

的作者来说,博物馆是由艺术史家建造的,并且是为他们建造的,目的是服务于他们的批判评价。艺术品只有保留在原地,与创造艺术品的地方有机相连,才能够触动我们。移动艺术品就是犯罪。拿破仑·波拿巴将军(后来成为国王)的军队把从北欧、中欧城市里获得的珍宝运到法国,托伦蒂诺(Tolentino)条约签署之后,又运来更多艺术品,于是巴黎成为世界的中心。人们可以在此欣赏远古和现代的伟大艺术作品。1814年,就在大量艺术品归还的前夕,英国画家托马斯·劳伦斯(Thomas Lawrence)把博物馆描述为“迄今为止呈现给世界的、人类天才之作的最高贵藏品”。掠夺者们相信,他们为了人类的共同福祉,合法地拥有人类精神最奇妙的创作成果。导致艺术新定义的第三个事件就是历史纪念物的创造。我们没有必要一一回想在纪念物的定义、保护和保存中,一些最激进的政治家——吉佐(Guizot)、维特(Vitet)、梅里美(Mérimée)——所扮演的角色。直到1820年至1830年间,民族遗产意识的出现还缺乏一个重要的环节。除了对古代文物几乎排他式的兴趣(这在今天的主要保护措施的选择上还非常明显)之外,还应该增加对中世纪的考虑,尽管早在17世纪初期,迪舍纳(Duchesne)修道院就已经选了中世纪的建筑,不仅因为它们“古老”,也因为它们很美。19世纪20年代,诺曼底古董商受到英国同行的启发,在他们的影响下,人们对罗马艺术品的兴趣日渐浓厚。革命年代

以来,对哥特式建筑的喜爱在“非宗教”的人中间传开,“非宗教”人士自己不从事建筑,也没有机会弄明白,哥特式建筑对以雅克-日尔曼·苏夫洛(Jacques-Germain Soufflot)为榜样的现代建筑师们,有着什么样的意义。

尽管如此,历史纪念物在机构中诞生,和保护民族财产的情感需求密切相关。遗产意识表明,整个民族有责任传播艺术和象征的价值,而这一行动本身肯定有普遍性的价值。

在《巴黎圣母院》(1831)中,对维克多·雨果来说,“这幢可敬的古老建筑,每一块石头、每一个表面,都是一页国家历史,也是一页科学和艺术史。”雨果又写道,在巴黎圣母院这个幻想的有机体当中,“在这些没有作者名字的大块石头上,人、艺术家、个体都被擦掉了,人类智力得以总结、合计。”雨果总结了启蒙哲学家的最后期待,而这也是五十年前歌德从事写作的原因。站在斯特拉斯堡(Strasbourg)大教堂前,歌德说:“多少次我该回来,品尝这既属于天上又属于尘世的快乐,拥抱作品中体现出来的、我们前辈们的伟大精神。”

人的作品与上帝(或自然)的作品接近,这一观点英国景观理论家威廉·吉尔平(William Gilpin)也



18. 马塞尔·杜尚, L.H.O.O.Q. (蒙娜丽莎), 1930, 国立近代美术馆, 蓬皮杜中心, 巴黎。

曾提到过：“人们很少把美丽的遗迹当作个人独有的财产，以便借用遗迹发挥他毫不节制的异想。相反，人们应该认为遗迹是存储在那儿的，是租借了某个物品，为了子孙后代的愉悦和欣赏，我们必须把这个物品保存好。遗迹甚至是神圣的……与其说它是艺术的创造，不如说它是自然的杰作。”正是由于这个原因，雨果才会宣称“纪念物属于其所有者，但纪念物之美属于每一个人”；也是由于这个原因，1964年

的《威尼斯宪章》才会通过规定，确立现代社会我们对于历史纪念物的义务。

然而，“纪念物”(monument)的概念还要悠久。1691年，查尔斯·德维勒(Charles d'Aviler)就将其定义为“建筑：用于保存建造者或为其所建者及其时代的记忆”。德扎利尔·达让维尔(Dezallier d'Argenville)认为纪念物有三个功能：“保存过去事情的记忆，使某位英雄永垂于世，或阐释某个民族。”米林在此基础上又增加了艺术价值。建筑的纪念功能日后将逐步消退，其消退程度与法兰西历史纪念物委员会的兴趣直接相关。现在，纪念物的艺术价值已经压倒其他功能，艺术价值暗示了理性的努力，约翰·拉斯金(John Ruskin)对此持完全否定的态度。他认为，对这些纪念物不应该进行干涉，以此表达我们的敬意：“保存过去的纪念物，不单单是便利或情感的问题。我们没有权利去触摸它们。它们不属于我们。它们一方面属于建造者，一方面属于我们的子孙后代。”对拉斯金来说，至少在古代欧洲，纪念物是面对所有人的；而在威廉·莫里斯(William Morris)看来，纪念物保护的应该拓展，要包括所有艺术证据，包括远古文明的遗物。

一件人类的艺术品能获得普遍性，我们可以列出很多原因。常被提到的原因是它的美学品格，当然

© Estate of Marcel Duchamp/ADAGP, Paris
© Photo CNAN/NAM Dist. RMN/© Rights reserved

还有它的历史价值,它所支撑的伦理或哲学价值,还有其自然规律学上的价值,也就是它随着时间的推移呈现在我们面前的具体形态,有助于它刻入我们的集体记忆。我的列举肯定不完全。然而,一件艺术品要通过以上品格而获得普遍性,那全人类都必须认同它赖以构建的价值观念。这显然是不可能的。如果我们说某件艺术品拥有普遍性的本质,实际上这个判断的基础是几条不可能成立的假想。在文化层面上,这就意味着假想有些符号所有民族古往今来都能够认同。显然,这就是说我们的价值观念能够成为整个世界的参考。这只是法国革命和法兰西帝国的乌托邦而已。

如果一件艺术品,能够让无论其源自何处的人类回归到人性的某个核心部分,这时候谈普遍性似乎可行。但实际上这又是个幻想。凡·高后期创作的一幅画,不可能用同一种方式打动所有人——画家所使用颜色的象征意义、被诅咒的艺术家的神话,都会决定性地影响西方人对这幅画的解释。非洲或大洋洲的面具、雕像无法对欧洲人“说话”,除非作为猎奇的对象,就像他们对待独角鲸的长牙或树枝晶一样。现在我们一般把非洲来的物品当作艺术品,但是20世纪前十年,欧洲艺术家开始对非洲物品发生兴趣时,他们的动机完全不同。例如,毕加索就批评马蒂斯(Matisse)对于非洲物品的魔力,不像他自己一

样敏感。毕加索本人不是把它们主要当作艺术品,在他看来,它们和杜瓦涅·卢梭(Douanier Rousseau)的绘画是不一样的。

有些人能轻易接触到不熟悉的国家的遗产(以前只是通过阅读或电影了解),但这些人的流动性日益增加,这没有让很多物品获得普遍性的地位,只让它们获得了一种熟悉感,而这种熟悉感却逐渐抹杀了它们的特性和内在的象征价值。旅游产业确立的固定路线参观,并没有让人们更好地了解作为艺术或文化证物的纪念物:景点如同一本遗物的选集,在参观中被神化,但其内容却被过度消费了,带来了我们现在所意识到的一切有害结果。我们可了解的作品数量并没有增加,知名度最高的作品往往被参观得最多。人们常常参观的博物馆总能吸引越来越多的游客。

人们越来越努力地、理性地提供遗产保护和修复服务(包括纪念物和博物馆藏品),但另一方面,又对这些遗产进行经济的甚至产业化的包装和运作,这两者之间的冲突在今天显得尤为突出。负责的政府官员往往有足够的权力,随意决定一份遗产的生与死。博物馆的储藏库房被最不尊重它们的人打开,他们只把那里的物品当作他们潜在的财源。

文化产业的全球化才刚刚开始，但早在 1992 年，弗朗索瓦·乔伊(Francoise Choay)就在《遗产的寓言》——一本值得读两遍的书——里提请我们注意其阴暗面。十五年后，我们必须承认，越来越明显的迹象表明，全球化可能会抹杀我们所说的一件伟大艺术品的普遍性，因为作品的普遍性不是一个可以后天逐渐获得的东西，尽管这看起来有些离奇。以图示为主的博物馆持续地、常规地减弱对艺术作品的照明。久而久之，艺术作品就沦为一个简单的意象，平淡得失去了慰藉的幻觉，失去了接触的价值。这就是说，艺术品只作为纸上或屏幕上的复制品而存在。最近一幅宣传海报，印的是博物馆的内部，画面的前景上有十几部手机，屏幕上都是绘画作品。这幅宣传海报不是为手机公司做宣传，它宣传的恰恰是卢浮宫博物馆！只要有小小的屏幕，就可以消费文艺复兴大师们的作品，而这种消费方式却被认可为参观的正当理由。

用一本書记录建筑从所罗门神庙到巴洛克纪念物的演变过程，这个计划在克里斯托弗·雷恩(Christopher Wren)和菲舍尔·冯·埃拉赫(Fischer von Erlach)等建筑师中成形。1721 年，冯·埃拉赫出版了《历史建筑学方案》，后世(直到 20 世纪初期)很多人要展示一批普遍性的杰作、容纳所有人类文明，都以这本书为典范。艺术通史方面的书籍和手册使

一些作品成为举世公认的名作。如果这些书的作者只提到不为人所知的作品，读者都不熟悉，他们很快就会陷入疑惑。这些书成为多个参照点，而实际上很少有人能够接触到参照点后面那个更大的面。到博物馆去参观，如果看到类似的作品，就可以证实一下这些参照点的正确性。如果没有类似作品，他们就会失去方向。很多著名的博物馆之所以成功，很大程度上就是因为给观众提供了证实这些参照点的机会。可以说，参观者发现自己来到了熟悉的领域，很高兴在画廊里证实了他们对艺术史或全部艺术的知识。马尔罗(Malraux)曾表扬过图示性博物馆的优点，其实那不过是一堆明信片，复制了历史上最著名的艺术作品。就在今天，一些老师还梦想着让学生阅读手册，看看里面一百来幅“代表性”作品的照片复制品，为学生上一堂有关名作的权威课，帮助他们理解各种风格理念和艺术史。这种“顶尖”艺术源自于一种极其有害的艺术史观，在学生的大脑里引入并确立了一种标准化审美模式和一部唯目的论艺术史。

最后，还有一个因素需要考虑到。对过去遗产的看法，不是固定的，也没有定义性的解释。我们所见证的艺术给了我们一个看待过去的新视角，不管我们自己有没有意识到这一点。名作的概念已经失去了原来的意义，不仅和中世纪的行会相关，也和多数审美标准相关。和以前各个时代一样，我们这个时代

的艺术也生产出优劣不齐的艺术作品，需要一段时间才能够判定这些作品的创意、兴趣和预期的力量。20 世纪下半叶的作品，哪些现在能说拥有普遍性的价值呢？由于信息便捷，艺术作品就更多、远离作品原地的人就更容易欣赏到了吗？当然不是。不过，艺术作品拥有一种毫无争议的力量：它们会让“普遍性”成为一个相对的概念。

(周小进译)

| 注释

1 编辑附注：法国大革命中，1791 年 6 月 3 日，巴黎公社任命玛丽—亚历山大·勒努瓦监护帕蒂—奥古斯坦修道院的艺术作品“库藏”（修道院的所在地就是今天的国立高等美术学校）。实际上，“库藏”中包括公开拍卖、国有化财产和皇家充公物中所有能移动的物品。一个由知识分子组成的委员会受命对其进行分类和保管，勒努瓦（常常要冒着生命危险）负责保护这批藏品，使其免受掠夺和火灾。参见 Fierro, Alfred (ed.) (1989) *Patrimoine Parisien 1789—1799. Destructures, créations, mutations* (《巴黎遗产 1789—1799：毁灭、创造、损伤》). Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

艺术现象学：艺术品的位置与收藏品的空间

埃里克·马里昂

埃里克·马里昂(Eric Marion), 哲学教授。

“色彩——请仔细听好了——是思想的、也是上帝的璀璨光辉,是玄秘的透明度和法律的彩虹色。它们珍珠般绚丽的微笑使得无意识世界那张了无生气的脸又有了生机。我们的昨天都去哪里了?我曾见过的平原和山岳又去了哪里?它们在这里,在这幅画里,在这些色彩里;甚至比你们诗句中所提及的还要多,因为有更多具体的感观参与画作中,世界的意识通过我们的油画得以延续存在。画作标示着人类的各个阶段,从洞穴壁画上的驯鹿到肉店墙上挂着的莫奈(Monet)所绘的悬崖断壁,我们可以追寻人类的历程。”¹

约阿希姆·加斯奎特(Joachim Gasquet)如上讲述了自已与保罗·塞尚(Paul Cézanne)的交谈。世界在拉斯科岩洞(Lascaux)的墙壁上、在莫奈的一幅画的空间(space)里得以延续。塞尚的艺术道路将世上不断繁衍生息的众民族的漫长旅途延续下去。于是,探究塞尚谈话中所强调的世界与艺术品的关联显得极其重要。艺术作品是怎样与现实中的一切存在相关联的?绘画作品的位置(locus)或者空间是什么?参观完某一画展的人们很可能惊呼:“事物原本是那样的!‘事物’(something)!”他们不正是在表明:他们之前所目睹的与“事物”(thing)无关?这里所说的“事物”就是我们通常所指的现实世界整体中的任何一部分。的确,在某种意义上,艺术作品不是现实世界

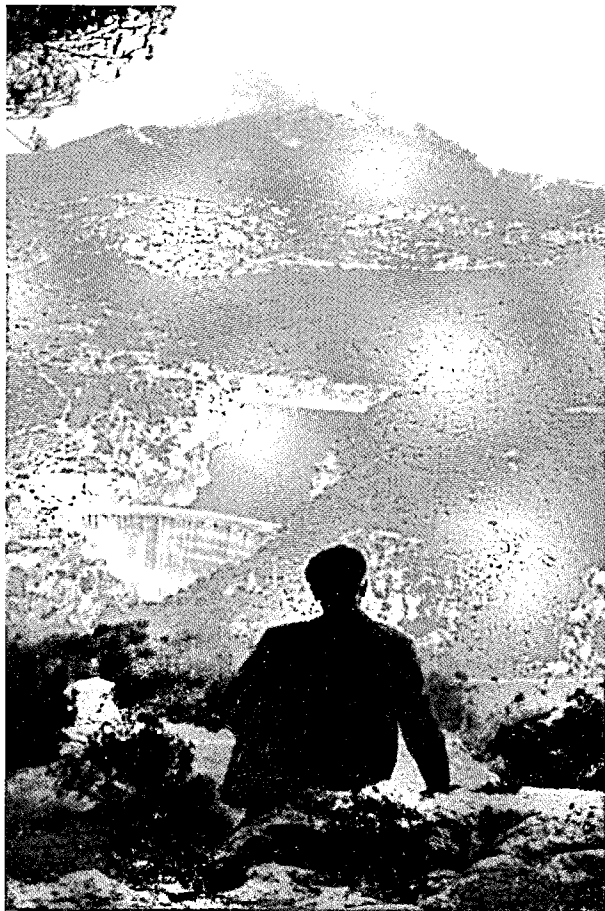
的一部分。画中的那只驯鹿,莫奈所画的悬崖或干草堆,塞尚的苹果或山脉都不属于“现实世界”这一类。这并不是因为艺术作品涉及到“再现”、再创造或者模拟,甚至效法“现实世界”的问题,而是因为“现实世界”给我们展现了一个远比客体世界更为浩瀚的世界。同样地,正如存在于世上的一切,绘画似乎的确延伸到了空间。然而,绘画作品内在的延伸(expansion)、它自身的膨胀(dilation)、展示(displayment)却绝不能简化为我们惯常言及的三维空间。“绘画作品首先提供给我们的应该是以下这些,”塞尚再次向加斯奎特吐露,“一份和谐的温暖,一个目光所陷入的深渊,一个无声的萌芽过程。为了爱上一幅绘画作品,人首先必须全身心投入其中。他得失去意识(consciousness),跟着画家沉入事物黑暗隐秘、纠结混乱的本质,然后随画中的色彩重新浮现,再在色彩附近的光线里成熟。”²

艺术作品犹如夜曲的一个音程,它是一个回归黎明的旅程、一个坠入事物本原的玄奥过程。马拉美(Mallarmé)和魏尔伦(Verlaine)谈及地球的展开,即“层层叠叠”,而诗人的职责就是“用玄奥的方式解释这个地球”。³ 绘画沉入世界的最本原,逃离开我们通常很少经历的事物。如此确立起来的艰难的回归历程摒弃几何空间的形状和图形,以便融入一个本原的、不为人察觉的空间性。

因此,在现代世界的初期,人类所掌控的世界(即伽利略和牛顿研究的世界)的空间,接收了笛卡尔(Descartes)的形而上学的决定论。思想源自主观,广度、长度和深度上都是外物物象化(reification of

external things)的属性;那些事物的存在时段(duration)、秩序(order)和范围(measure)构筑其属性的模式。“表面”,笛卡尔写道,“在广度、长度和深度上,构建物体的本质。”这种专门针对物体的表面,始终受到所有计算结果和测量法的影响,它构成现代科学研究规划的前提。但这样的变化显然不会妨碍我们了解人与世界的关系中发生了什么样的关键转变,而且,不会阻碍我们弄清是什么(这个几乎不消说)导致了这一关键转变。事实上,处于主观外围的一切,正如以此为出发点所再现的,呈现为整个客体(objectum)世界,此处涉及的客体可以被全面分析、测量。这种延展涵盖任何一种现世的客体,它绝不偏向任何地方或者场所,揭示一个绝对统一的维度。无差别、无味、无色的物体,因其定量测定,基本上保持原样。这个测量、分析我们周边所有事物的计划,使我们全面转变所有事物的活动得以循序渐进地开展起来,该转变将被用来为人类服务,并且为人类所用,人类已然成为万物之主,或者按照《方法导论》(*Discourse on Method*)结论部分的表述:“人类已成为自然的主人和所有者。”这一表述,在延续了经院哲学的一贯传统的同时,还保留了上帝凌驾于其创造的万物之上的权利,但是也断然向人的主体性大步行进了,人类正成为能够被再现的一切事物的中心。因此,世界由原先一个适宜的空间,被转变成一个热衷精确研究及不断利用一切存在的欲望。

显然,这个基于解析几何学而构想的独特空间,并非画家想象中的空间,他想编织的是“一张由蓝色和棕色的各种色度构成的无垠的网”。⁴ 艺术家对他



©费迪耶,该照片的发表已获得马丁·海德格尔(Martin Heidegger)的财产受益人的许可。



©费迪耶,该照片的发表已获得马丁·海德格尔(Martin Heidegger)的财产受益人的许可。

19—21. “1968年9月3日,星期四,傍晚5至6点钟。我们从瓦克鲁斯(Vaucluse)出发,来追循‘塞尚的道路’。这条路沿着毕贝缪(Bibemus)采石场一直延伸到照片上的这面陡峭的山坡。山坡在林中空地上陡然铺展开,那里也就是圣·维克多瓦山(Mont Sainte-Victoire)的耸立之处。海德格尔静默了很长的一段时间,眺望着。”——弗朗索瓦·费迪耶(Francois Fedier)

自己的时代(同时也基本上是我们的时代)表示强烈不满,让我们来聆听一下他的怒斥,“他们,其他所有的人,怎么可以认为我们有了铅垂线、高等学校及预先确定的、凝滞不变的测量法,就能够捕捉到瞬息万变的彩虹色的事物?……这些人变得愚蠢、冷酷、顽固……变成脑子里的一个堵塞物、一扇窗、一张几何图。”幽幽发光的物质、向往光的冲动、塞尚画中的彩虹色(才是彩虹色的)。而塞尚的彩虹色不同于某一物质的彩虹色,因为对后者进行的化学和几何分析

将是对该物质的结论性信息。恰恰相反,物质本质上属于某个原始光的彩虹色,属于光彩夺目的事物的原有样貌,属于源自源头的透明清澈。塞尚的物活论(hylozoism)并非始于实验室里的研究。他画作中的物质和色彩很宏伟奢华,而这不是遐想的托词,或对某个寓言故事的结局或开端的探索。除了真理,画家实质上从没作任何承诺。⁵ 艾米尔·贝尔纳(Emile Bernard)如是引用了塞尚有次与她邂逅时说过的话:“如同关于科学的思考,对现代艺术的思索(它是



©费迪耶,该照片的发表已获马丁·海德格尔的财产继承人许可。

(familiarity)。艺术作品呈现的是一个掩盖住由熟知的事物构成的世界的本质现象(phenomenon),且世界依赖它而存在。马丁·海德格尔(Martin Heidegger)在其一生的思想发展过程中,都一直强调这个本质的现象,他的思想发展植根于一个被公认和塞尚相似的体验。“我在这里找到了通向保尔·塞尚的路径,”1958年在普罗旺斯省的埃克斯市(Aix-en-Provence),他写道,“由始至终,我自己的思路都在某种程度上与塞尚的相似。”⁷弗朗索瓦·费迪耶(Francois Fedier)提醒我们,海德格尔在二战结束后不久就邂逅了塞尚的作品,之后在1970年,他为勒内·夏尔(René Char)写了一篇名为《塞尚》的文章。这种相似性同样可以由下面的一段文字推断出来,这段文字取自他1952年夏天所作的演讲,名为“何为我们所谓的思想?”(What Do We Call Thinking?):“现在我们意识到了浩瀚无际的物质世界的影响力,并非从其地理构造或地理位置的角度,而是从它的在场(Anwesen)。”⁸世界最本原的现象就是它进入在场(presence)中的现象。艺术作品使得在场的到来这一现象变得清晰明了。犹如思想的所在之处,艺术的位置在人类期望精确性的过程中尚未被忘却,它是对真理的履行,它勉强得以从客观世界的空间逃到真理的疆域。塞尚不认为他所看到的圣·维克多瓦山(Mont Sainte-Victoire)是种呈现在他眼前、有待再现或将要根据画家的想象力再被捕捉到油画布上的事物。它就是那座存在着的山脉,呈现、展布在我们眼前。为了赞美它,为了将其带到可视的临界点、带入其应得的可读性,画家欣赏它,他的眼睛所

对科学思索的必然结果),不管出于什么原因,都涉及客观存在的世界。对科学进行思考所得的结果是普遍真理的缺失(absence),而对艺术的思考则是美的缺失……塞尚停顿了一会儿,看着我,眼神中流露着悲戚,我想我看着的那双眼睛里充盈着泪水。之后他突然转过身,我听到——‘我老了……为时已晚……真理就在自然界里,我将要证明这一点’。”⁶塞尚本可以像马蒂斯(Matisse)那样引用德拉克洛瓦(Delacroix)的话,“精确不是真理。”艺术作品的位置避开客体的空间,同时也摆脱客体精确的稔熟性

看到的是贞洁的、根深蒂固的和谐,也正是对在场的去分隔化(departmentalization),它们安排、塑造且集中排列一切用以构筑世界的元素。塞尚声称自己是自然界真理的见证人,自然界的真理正是这份将一切存在的事物导入它们自己的本质的奉献或给予。

希腊人所谓的自然(physis),恰是这种神圣的秩序性的集合。在塞尚看来,“解读自然”亦即绘画中的“观看”(seeing)。“解读(read)”这一词源自拉丁文 legere,该词还有“收集”、“收获”、“收藏”的意思,它继而又与拉丁文中的一个动词 legere 意思一致,legere 同时意指“说法”和“思想”。Logos,在西方文明、西方哲学渐现端倪的时候,是“思想”的同义词。画家的凝视里带着忧思,聚集于在场的展布的中心的一切都被这凝视收藏、接收。绘画作品将世界给予它的构造都吸收并演绎成自己的结构。艺术作品就是接收和收集。而且,汇聚在艺术品中的一切绝对与艺术家的判断无关,而是显现的体现。诗意就是一种沉思默许的情态。画家的意识就是眼睛的祷告。雷欧·拉尔圭耶(Leo Larguier)提醒了我们一句塞尚的话:“艺术是种宗教。”¹⁰ 马蒂斯期望借助艺术表达他对生活、如同他对宗教的敬畏。¹¹

艺术蕴含着真理,艺术作品的位置就是入场进入其中的现象。这种本质的现象构建了世界,它根据一个结构、一个意义、一个可见的秩序(按道理,该秩序定义了整个世界),授予每个客体它们各自的存在。而分配又成就了在场,这一场所绝非简单地意指任何一个包含有客体的场所,而是这样的—一个地方:

其中的每个客体都在一个共同归属(co-belonging)的世界里与自身维系着独立的关系。这种对存在的认可给其中的所有事物留出了更大空间,并使它们和谐共存。继 1962 年 1 月他的“时间与存在”(Time and Being)讨论会之后,海德格尔在其就艺术与空间的问题进行的评论中,大胆提出要聆听语言。“语言中的‘空间’这个词是什么意思?”这让人想起一个空间的间距,即腾出空间(spacing)。意思是:剔除杂草,清理灌木丛。空间的腾出为人类的产生和居住创造自由、开阔和宽畅。¹² 画作的场所(topos)的开放性与宽阔性,释放、接收并留出间距,这种间距是绘画作品为昭示自己而展布其在场的过程中所特有的。这不正是塞尚在谈论以下问题时所述及的吗:“一种营救。灵魂的光芒、凝视、趋向外部的神秘、太阳与大地间的更替、理想与现实的更换,还有色彩的变幻!一个高尚的、色彩斑斓的逻辑突然取代黑暗、呆滞的几何学。树木、田野、房屋,一切和睦融洽。我看清楚了。通过林林总总的色块吗?”¹³

我们每人都可以检验塞尚有过的体验。那么,观众的凝视只有在接收或沉思的状态下才有意义,因而就算在我们有可能欣赏塞尚绘画的情况下,也没有什么比“空间”更有意义或更为重要。

现如今,绘画艺术作品的空间可以在博物馆里、私人或公共收藏品中、展览会上和艺术馆里找到,它们分别以各自的方式将艺术作品汇集在一起,并将之展示给参观者。collectio 这个单词在拉丁语中是收集、收藏、联合的意思,同时还有推理论证的意思。对艺术作品的收藏当然可以仅仅是一个累积的过

程,甚至是个按照绘画日期、来源及作者来归类的历史的或地理的群集。还可以选择其他显然更精妙、更开明、更合理的方法,依照收藏品的美学主题来设定其类别,这建立在对艺术史有着广泛深刻了解的基础上。而博物学意义上的空间用不同的形式收集各个艺术作品,为的是使之成为参观者可得,并且将之收藏保管起来。在被置身于收藏品的移植过程里,艺术品及其位置又怎样了呢?这样的移植或许是被收藏作品的一个重大转变。在其“论艺术品的本源”(Origin of the Work of Art)一文中,海德格尔写道:形形色色的演员、官员、评论家、哲学家、鉴定家、艺术史学家、参观者和商人将艺术作品置于其控制之下,“这一切围绕着艺术作品而忙碌的活动,不管有多广泛、有多公正,永远无法使他们拥有艺术作品,除了它们的存在/客体。”¹⁴因此,成为收藏品中的一部分改变画作的位置并将其安顿在客体的空间里。

事实上,这种客体化的转变并不是明显的、刻意的。艺术客体可见性的空间与现代技术时代开始出现的事物的产生方式不可分割。本质上,现代技术完全没有技巧性,就其本质这一问题的思索(因为我们经常面对它)让我们领悟了存在晦涩难解的意义。技术的本质是个形而上的现象,海德格尔称之为 Gestell,该词在德语里通常意指架子或者有书籍收藏在其中的书橱。Gestell 的意思是安放、安装,它的前缀 ge,就如希腊语中的 syn 以及拉丁语中的 cum,给他增加了一批收藏品、一组、一个集合的意思。Gestell 使得它的整体、它的一切都能被获取。存在着着眼于其他的一些事物,将自身显示为整体的、持久的

可得以及可用。Gestell 是一系列“基于一元化的消费机制”¹⁵而被分门别类的存在的集合。“消费”这个词,cumsummar,当它的意思不被局限于商业上的市场和盈利时,它与 Gestell 意思相近。法语中常选择 arraisonnement 阐释它,意思是易受精密的理性的影响。被置身于上述消费机制中的一切,似乎完全可以在现代技术的研究范围内被估算、分析和利用。Gestell 就是为估测、客体化所掌控的世界的集合。“真实”的圣维克多瓦山,正如一切事物,成为一个能量储备,可为不同的产业可得,是商业及旅游业的资源,是研究的对象或者休闲活动的场所。绘画作品的展览会以及它成为收藏品这一过程将它转变成一个美学客体,任由参观者支配。一元化的消费机制的集合,为了全面利用存在,掩盖、隐藏、封闭了位于在场现象、营救及存在的空间间距的核心的会集。甚至看清存在的本质状态的可能性此时也被剥夺了。所剩余的就是于某个客体前存在的状态,其被展示的地点也是显现的本质现象的丰富性被彻底摧毁的地方。

关于《西斯廷圣母》(Sistine Madonna),海德格尔指出博物馆再现的模式等同于“展览”中千篇一律的一切。这里只有场所(places),不再有位置(locus)。¹⁶收藏品机构和博物馆组织给艺术作品指定了一个场所,此时艺术品成为一个客体,它的场所就替代了作品的位置。就连看清作品的可能性也受到影响,被大大削弱。展览的空间危害到作品和艺术,使其分别沦为可见性的所在地与对真理的履行。接近艺术客体的方式使深思默想的可能性及在场现

象受到威胁。事实上,这种不易察觉的紧张状态最主要源自于各种对抗、一种实质上是全面性的冲突、一种涉及我们与世界关系的无声对抗。这里最危险的就是我们凝视的可能性的存在,比如说,我们在奥赛博物馆(Musee d'Orsay)发现塞尚的绘画作品时,这个场所是事先被计划好的,且它基于那个全面控制着可见性的机制而产生,最终损害了绘画作品自己的位置。这会妨碍我们看清作品。来源于画作的美学享受也因而被控制了,这与对作品所隐含的存在的真理的检验也不协调。

画作处在其场所与位置相冲突的危险境地,且这样的冲突还是全面性的,但这并非意味着:凝视的真理体验就因此完全没有可能。否则,我们何以设立了我们的论点?而海德格尔的脚步又何以沿着塞尚的道路前行?“一个人只有在立于画作前的时候,才会给其以好的评价”,塞尚有次参观卢浮宫的时候如是说。¹⁷诗人罗伯特·马尔托(Robert Marteau)非常崇拜塞尚,他在《半开着的卢浮宫》(*Le Louvre entrouvert*)和《保罗·塞尚的启示》(*Le message de Paul Cezanne*)中,给我们提供了一个深思的机会,深思什么会是博物馆和展览会特有的丰富性。他写道:

展览会的危险之处在于:当巴塞尔(Basle)的《五个沐浴的女人》(1885—1887)被放在来自小皇宫博物馆(Petit Palais)(巴黎)的《三个沐浴的女人》(1879—1882)旁边时,人们发现在展览过程中有些事情发生了。如果因为画中人物数量的关系,我们就更倾向于与原寓言接近的第二幅(画),那么第一幅画就更强调人物所占有的画面空间和人物身体的在

场,这不在于对感觉论的自然主义的理解,而是体现在不朽之作里隐约闪现的诗句中。同时,在《三个沐浴的女人》中,自然,在水和树丛的外衣下,呈现为一个保护那些世俗之躯的宝石匣子,人物身体的光泽尚未开启神灵们所漫游的那部分空间。它不是对某一在光色暗淡的河水中沐浴的场景的再现。实际上,画作的意图在巴塞尔的那幅画中得以充分体现,我们看清了,那就是音乐,是音乐的节奏将人世的场所置于天堂的真实性中。通过各个致力于表现同一主题的画作,我们就能沿着塞尚的路走下去:如果留意听、留意看,那么我们就能够核实慢慢浮现出来的(看似是偶然地显露出来的)、易被忽视的证据,或许它们便是对“我们曾留意了而已”这一举动的奖赏。¹⁸

在参观者面对着如此收藏起来的艺术作品的过程中,由收藏品创造的与艺术品的关联引导观众的接收,以帮助他们领会作品之间的差别和共同之处,并通过指明其中的连续或断裂之处,使他们接受艺术家的作品的全部,而无意中吸引参观者凝视的并非这个外加的关联。“艺术家的作品”这个词组,在它的双重含义(部分和整体)中,被强加了这一后验(*posteriori*)的综合的关联。收藏品的丰富性不在于提供一个精挑细选出来的、对画作的附加的解读,而是以一种不可预测的方式容许画作之间固有的关联、它们永存的朦胧的接近性(绝非明显的相似/异)展现出来。探寻那些艺术作品的创作过程和思路的注视,与比较、评价这一系列绘画作品的注视(哪怕用最好的技巧、有最全面的品位)是截然对立的。期待的凝视不是一个美学家的方式。卢浮宫可以在

某个蒙受天恩的时刻开放、将自己展现给参观者,此时连接着那些艺术作品的固有的、隐藏的关联悄悄地从任何附加的类别或压迫的累积物中自我解放出来。而收藏者的职责便和艺术完完全全相反,因为艺术不产生、提供任何东西,更情愿隐退到创作的线条里。阐释艺术品不仅需要广博的学识,且能最亲近地体验艺术品所展现出的一切,阐释艺术品的这一优点所释放出的东西首先比它所束缚住的多,它还准许那些艺术作品编织(似乎是它们自己编织)相互间的联系,并从这个“芝麻开门”为起点开始交流。卢浮宫的这种“芝麻开门”,将自己显示为一个每次都保持独特的恩惠,反复释放已然存在的事物。

绘画作品间的秘密的交流因而丰富了那个把它们挨个看个仔细的注视。弗朗索瓦·费迪耶告诉我们那个注视的神秘的意义:“为了看到光明,黑夜的眼睛是必需的,为了看事物,留住黑夜的眼睛。”¹⁹ 正相反,白天的眼睛使得它自己被光明中的一切遮蔽了视线,从没有看清光明。在黑夜里,没有什么完全掌控眼睛,没什么把它的注意力从晦涩的事物那里转移开,而后者便渐渐被前者揭露。一直以来凝视画作的可能性就是这个向绘画的光彩敞开的黑夜的眼睛,当它体验着黑夜在艺术作品间铺展开的时候很敏锐。一个共有的在场,勒内·夏尔写道。那些沐浴着的妇女,从艺术作品开始,彼此无声地诉说,也向在聆听她们的人诉说。画家与诗人间对话的源头——塞尚的语言也是诗人的语言——思想家和诗人间、已经被画过的油画布间的对话的源头,都和上面的一样。通过它们的不同之处,艺术作品接收并展示存

在的不易被察觉的、欢快的问候以及在场的进入;在场总是压抑自己,使自己平静。名副其实的收藏是一种共同解读(co-reading),一种无声的交流,并不是博物馆那样的。缪斯的收藏先于博物馆的收藏。

一个人只有在立于绘画前的时候才会给它以好的评价。然而对于塞尚而言,绘画是一种解读,悄悄地“对自然的解读”。并非是展览会和那些机构在保存艺术作品,而是前者在拯救后者,免得我们的世界忘记存在、忘记自然的去分隔化。只有艺术客体能够抗得住时间的影响、被保存下去。然而,拯救艺术作品最首要的并非在于维持其客体状态。恰恰相反,是艺术作品拥有能拯救自己的一切,因为世界的实质在那里获得了永生。绘画作品把自我显露的秘诀收集在它的存在里,它维持了人们事实上必须居住在地球上的可能性。然后画作让注视着它的人所亲身体验到的多于它的自我展现。在只看到客体的凝视里,或者,正相反,在让自己发现画作的展布的凝视里,世界和人类的未来危若累卵。“向(我们科技时代的)奥秘敞开”²⁰的想法,即海德格尔的想法,也提醒我们必须保持警觉,维护艺术作品的真理,将艺术作品的位置从一元的消费机制把我们扔下的地方拯救出去。沉思属于画家,同时也属于诸如弗里德里希·荷尔德林(Friedrich Holderlin)这样的诗人,也属于他们向我们传达的信息:哪里存在着危险,哪里也有“拯救的力量在迅速壮大”。²¹

(张春美译)

| 注释

- 1 P. M. 多兰 (主编):《与塞尚的对话》(*Conversations avec Cézanne*), 巴黎:黑子出版社(Macula), 1978年,第125页。
- 2 同上,第132页。
- 3 S. 马拉美:《关于诗学的信件(1885年11月16日的信)》(*Letter of 16 November 1885. Correspondance. Lettres sur la poesie*), 巴黎:福利奥出版社(Folio), 1995年。
- 4 多兰,在前面所引的书中的第153页。
- 5 弗朗索瓦·费迪耶于1905年10月23日写给艾米尔·贝尔纳的信《我欠你一个关于绘画的真理,我将会告诉你》(*I owe you the truth in painting and I will tell it to you*), 该信被收集于《关注“看清”》(*Regarder Voir*), 巴黎:美文出版社(Les Belles Lettres), 1995年,第26页。
- 6 同上,第164页。
- 7 费迪耶,在前面所引的书中的第19页。关于这些观点,可查阅费迪耶优秀的文章《在阐释的面纱下的“看清”》(*Voir sous le voile de l'interprétation*)。
- 8 M. 海德格尔:《何为我们所谓的思想?》,巴黎:法兰西大学出版社(PUF)/Epimethee系列,1959年,第218页。
- 9 多兰,在前面所引的书中的第36页。引自艾米尔·贝尔纳的话。
- 10 同上,第15页。引自雷欧·拉尔圭耶的话。
- 11 H. 马蒂斯:《一位画家的随笔(1908)》(*Notes of a Painter [1908]*), 见于杰克·弗拉姆(Jack Flam)主编,《马蒂斯的艺术观》(*Matisse on Art*), 纽约:E. P. Dutton出版社,1978年,第38页。
- 12 M. 海德格尔:《时间与存在:艺术与空间》(*Time and Being. Art and Space*)中的第四个议题,巴黎:伽里玛出版社(Tell Gallimard Press), 1976年,第272页。
- 13 多兰,在前面所引的书中的第113页。引自约阿希姆·加斯奎特的话。
- 14 M. 海德格尔:《艺术作品的起源》(*The Origin of the Work of Art*)中的《没有终点的道路》(*Paths that Lead Nowhere*), 巴黎:伽里玛出版社,1962年,第43页。
- 15 费迪耶,在前面所引的书中的第206—207页。
- 16 M. 海德格尔:《对哲学的贡献》(*Contributions to Philosophy*), 弗朗索瓦·费迪耶译,《诗歌》(*Poesie*)夏季第81期,第238小节。
- 17 多兰,在前面所引的书中的第128页。引自约阿希姆·加斯奎特的话。
- 18 R. 马尔托:《保尔·塞尚的启示》,塞塞勒:谷地出版社(Champ Vallon), 1997年,第51页。
- 19 费迪耶,在前面所引的书中的第358页。
- 20 M. 海德格尔:《静谧》(*Serenity*)中的第三个议题,巴黎:伽里玛出版社,1976年,第148页。
- 21 F. 荷尔德林:《帕特莫斯》(*Patmos*), 巴黎:伽里玛出版社/七星书丛系列(La Pleiade), 1967年,第867页。

博物馆：一个普遍的设施

让-路易·德奥特

让-路易·德奥特(Jean-Louis Déotte)是万森纳—圣德丹巴黎第八大学哲学教授。1986—1992年,他与文化部法国博物馆司合作,在巴黎的哲学国际学院主持了博物馆与遗址遗产研究项目。他参加过许多学术研讨会,特别是都灵的欧洲博物馆研究项目会议,蒙特利尔的当代艺术博物馆框架下记忆与博物馆的关系的会议,巴黎高等社会科学研究学院的关于历史博物馆的会议,以及智利和阿根廷的关于致力于政治失踪的记忆之所在等会议。

在《博物馆:美学的本源》¹一书里,我希望说明,要讨论艺术的问题,其惟一的可能性是因为我们称之为博物馆的这一特别机构的存在,是因为博物馆悬置或附带述及膜拜作品的目的,即是说,其创造社区、创造世界的美学功能。由此,艺术品首次被悬置起来后,人们便能对其本身进行美学思考,前提正如本雅明(Benjamin)所说的那样,人们必须离艺术品三米远。

由此而产生的是康德关于一种必要的思考的和不带利害关系的审美判断的思想,因为我的存在不再是作品关心的问题(因此,艺术从一开始就并非为什么人创作的),因为我的存在不依赖于作品的存在,如果是相反,即假使艺术品过去一直是膜拜物,还是真正意义上的装饰品,无论是从神学上,抑或从政治上讲,均仍然是马丁·海德格尔《艺术作品的本源》(*The Origin of the Work of Art*)²分析的一个对象,那么,我的存在倒的确会依赖于作品的存在了。

如此看来,博物馆是一种催生现代美学层面上的艺术设施。但我们先来考虑一下艺术问题吧。只是起始于18世纪末,作为施莱格尔兄弟(the Schlegel brothers)、施莱尔马赫(Schleiermacher)³、诺瓦利斯

(Novalis)等人的耶拿浪漫主义(Jena Romanticism)的一个结果,艺术问题才如此这般提了出来。以前,比如在康德那里,审美判断关注的不是一件艺术品,而是一个自然之物(某种呈现在一批收藏品里的东西,他的《判断力批判》开篇包括的是一批收藏物,它们由用以说明这个或那个概念的许许多多系列的物体组成),该书有关审美的章节结束时的讨论是根据传统上形式与内容的对立而对分级的艺术体系作出的相对学术的重新糅合。

稍早,莱辛(Lessing)在《拉奥孔》里撰写了一篇我们今天所理解的美学导论。《拉奥孔》使空间艺术(尤其是绘画和雕塑)从其传统上对诗歌的隶属中解放出来,因此,该书本身即成为当时艺术的范式。莱辛就此宣告了先前对艺术的装饰,即其膜拜功能的结束,因为他在注定要被膜拜的作品与通过在博物馆里对其进行悬置这一简单的事实而接受审美判断的同一件作品之间做出了区别。18世纪中叶起的全部德国美学事实上均为博物馆美学,从温克尔曼⁴到黑格尔的《美学演讲录》,再到荷尔德林等人那里。法国也一样,比如狄德罗的艺术批评,或者米什莱⁵的历史写作。

在我们问自己,正如现代美国评论家格林伯格(Greenberg)等许多人所做的那样,绘画、雕塑和音乐等的要素是什么的时候,我们决不应该忘记分离出一种“超验的杂质”(transcendental impurity,阿多

诺语),这必定是技术上、体制上的,与此同时,这也开辟出艺术问题的天地,因而处于朗西埃⁶所理解的艺术的“美学政体”(aesthetic regime)⁷的中心。描述博物馆这一设施的特征,我们可以不去说博物馆通过什么物质发明了艺术,否则便总是与我们的经验(艺术并不依赖于这一学科专家们的统一意见)相矛盾的一种愚蠢,而说它分离出那些“物质”(materials)——如果我们正如西蒙东(Simondon)所引用的那样。保留“物质”这一因亚里士多德的形式质料说⁸而印象极其深刻的术语的话。

我们以造型艺术之外、在当代音乐里的“物质”的发明为例。如果自战后具体音乐(musique concrète)⁹以来,“音响”而不再是“音符”是这种音乐的最小元素,那么,我们可以清楚地看到,它与录音机、录音方法以及电子录音棚制品(如CD等)这样的一些当代发明,是无法分开的。

除了美术博物馆,假如不是卡特勒梅尔·德昆西发明遗产,没有与遗址的另一个关系[里格尔(Riegl)],没有福楼拜首先在《诱惑》(Temptation)、尤其是在《布法与白居谢》(Bouvard and Pecuchet)¹⁰中出色展示的暗指图书馆的Sym litterarur这一浪漫理念,那么,“审美政体”便不可能建立了。

正如朗西埃所写的那样,¹¹在成为可说的与可视的之间的一种新关系之前,“艺术的美学政体”暗

含了一种共同感受力(common sensibility)的革命,也即 18 世纪可感知物的分配:暗指了对判断力的平等的认同。这就假设了每个人身上具有同样的判断力:每个人都能够判断,这里没有所属的差别,不管他面对的是艺术作品[18 世纪中叶卢浮宫的卡雷沙龙(the Salon Carré)里举办的展览],还是政治事件(法国革命)。我们的种种现代设施,比如博物馆,并未发明平等,更加似是而非的是,它们发现/发明了它。它们使共同感受力得以形成。从这个意义上讲,我们转向它们是要去发掘出一个世界的创造和一个时代的创造。

当然,人们并未等到 18 世纪末才开始讨论艺术。关于艺术的讨论 17 世纪即已开始,在意大利这样的讨论甚至更早些,当时开办了所谓的美术学校,法国关于色彩主义的争论就是一个艺术讨论的例子。¹²但是,这些关于技巧、绘画与色彩的关系,以及关于内容等争论之所以可能进行,依赖于学者们的一些共识,这构成了那个时代——最大意义上的再现的时代:艺术应该让人相信它应当娱乐他人(普通人,老百姓)。除开朗西埃的确将这一社会的、政治的必要性分析成“艺术的再现政体”以外,这些学者均认同这样的规则:人们必须根据透视画法的标准来表现。总的说来,他们的方案从阿尔贝蒂¹³的《论绘画》(*Della Pictura*)开始就得到了确定:透视画法定下了具象场景正规构成的规则。这才是本体上和技术上的第一要义,景象并非因此才有可能画成的故事(*I' Istoria*)。¹⁴

工匠和 15 世纪以降由工匠成为的艺术家,正如瓦萨里在其《生平传记》(*Lives*)¹⁵中告诉我们的那样,可能会争论这些问题,但是,他们对其艺术的宗旨怀有同样的信念,因为他们是以同样的方式来装备其艺术的。在因而分享着同样的装饰(遵循宇宙原则和秩序的真正意义上的一种规定),也就是均有一种信念,即同样的景象技巧必须置于他们的艺术才干之中心,以便生成一个其期望他们清楚的共同体的时候,他们无法展开与我们今天称为美学的东西相关的争论。因为艺术一旦进入美学的时代,它注定要走向的公众便不清楚了。每件新作品都仿佛置于一个并不存在的公众的眼前,它必须使这一公众变得敏感,从而将它视为一件艺术作品。这里,我们有一个循环的问题。艺术问题牵涉公众的问题,由此出现了围绕着艺术与公众的等同的永恒危机。假设不会有被误解的风险,那么,我们可以说“古典”艺术家的争论是“学术的”,因为理想的话,这些争论可以由裁决来解决,这也足以说明用学术讨论来干预艺术家之间的争论的必要性!结果,不同的“形象的争吵”(比如,拜占庭时期反对圣像崇拜者与赞成圣像崇拜者之间的争论,¹⁶新教改革与天主教反改革之间的争议¹⁷)并非源自我们今天所理解的美学的字面意思,而是源自本体-神学装饰(onto-theocosmetic)——广义上形而上学和技巧的模式。他们的共同之处在于对形象标准的一种假定:化身或体现,而文艺复兴以降,正规的标准是具象的标准,在具象中,这是与它使之正规化为或可视为物体的东西分开的。

因此，只有利奥塔的《论异识》意义上的观点的装饰差异¹⁸能够在两种标准之间存在：没有裁决能够解决争端，从这里出现了拜占庭时代的论争到底和对作品的摧毁，一如在宗教战争中那样。这与现代的先锋派引发的美学争论没有任何关系。有关上帝在形象中引人注目的存在，上帝作为形象或者具象的存在，抑或上帝在明智者那里的缺席或退场等等问题牵涉到不同群体中心的大分裂。这些分裂使得理论的和实践的机构和机构运转起来，因为每当“在一起”(the being-together)定义成问题的时候，共同感受力的定义和普通人(独特性)的定义也就被提及。化身的标准(针对话语的、启示的那些类别)就只能视这种在一起为一整体(body)，具象的标准(针对审慎的话语的那些类别)只能被视为一种理想上讲是理性的物体(审慎的政治)。当代某些绘画雕刻鉴赏家的错误在于，他们收起化身而投奔具象，或以化身的名义批评具象[某个列维纳斯(Levinas)]，在于他们在政治上渴望作为分离(民主)的证据而正规地立起来的社会能够在整体(集权主义)中得到体现。

是像博物馆这样的设施赋予了艺术以平衡，同时将时间性、共同感受力的定义置放在它们身上，就像普通的独特性的定义一样。¹⁹让我们把自己限定在无法与透视投影(perspective projection)分开的现代性之内来看些其他设施的例子：透视画法本身、暗箱、博物馆、摄影、电影、录像等。是这些设施而不是

艺术创造了一个时代。这打破了建立形象的知识的虚假，比如形象的一般符号学，好像你能够比较拉斯科洞穴²⁰绘画和马格里特²¹的画作似的。重要的是研究这一形象及其对铭刻的支持或者是铭刻的表面(利奥塔《话语，造型》，1971)。拜占庭的一座雕像源自一定是技术性的目标性方案：现在制作一座雕像与以前画一幅15世纪意大利理想城市的画可不一样！但是，在这些设施的单子正中，博物馆占有一个特殊的地位：是博物馆阻止了其他设施去完成它们的任务——使一个世界成形并定义一种存在。因此，来源绝不相同的作品能够共处于一种“勇敢者的和平”的美学之中，装饰方面的所有差异消除后，博物馆将会单独实现普遍的和谐。我们应当复原18世纪末以来它所有的和平工程中留下的印记。

但是，让我们回到艺术的设施或者设施系统上来：这样做，我们并不会将艺术降格为物质(线条、色彩等)，多亏了这些划时代的设施，物质才成形。我们讲艺术总是以设施的形式而存在的时候，对这一点应当保持特别的敏感。让我们以绘画为例，看看从15世纪的意大利之后，绘画是如何被透视法的命定的强压在身而成为一种设置的。当时，绘画与这一设施变得无法分开。意大利出现的设计(disegno)²²这一概念就是证明，²³这一概念通过其播撒及多义性向我们表明，绘画不像利奥塔所写的那样仅从属于几何学。事实上，在发表绘画理论的作者那里，从阿尔贝蒂往后，经由瓦萨里到达·芬奇，“设计”这一概

念将会打开一个无法提炼成一个概念的语义天地。“设计”的天地是轮廓的天地,一张纸上的痕迹的天地,构成一个图形的线条的天地,成为对于形成了的图形、对于档案来讲的一个阴影的轮廓的天地,几乎是一种色彩,经过命名的准语言符号,²⁴到绘画——即方案,然后再到艺术天才从一个准柏拉图主义的透视角度投射在作品上的一个先天理念。我们可以清楚地看出,这不是一件与色彩相对、残酷地浸入整个图画世界的绘画艺术材料的问题。相反,透视画法的设施无法正规地被运用、展示、理论化以发挥出最大程度的建构力,除非在墙上勾画出一幅壁画,尤其是在一张纸上,会保留住所有没有使构想实现的、所有那些令人抱憾的东西,这样来为文化记忆和画室里的传播服务。因此,我们不能因为纯粹的分析的原因而将绘画与设施区别开来。“设计”甚至曾是展示设施的条件,一如它是展示一道几何难题那样。作为一种透视画法的设置,“设计”是这一设置的实现,是依赖于不可或缺的支持——纸张——的——这一行为的必要制作。我们无法想象没有纸还能做什么“设计”,这里,纸也摆脱了一种简单材料的条件。纸更多地是从透视法而不是从印刷中保住了自己的最高地位。“设计”位于设施与艺术作品之间:其时间性可真是复杂的。

我们分析过的设施具有一个共性,即它们都是投射性的,正因为此,我们可以说它们是“现代的”。它们将自身区别于服从于化身标准的设施,也区别

于更为古老的设施,比如那些屈从于身上和地上的丈量标准(针对话语、叙事或故事的类别)。这些“现代的”设置也许是一流的:我们可以通过令其具象化来对它们作出分析,因为我们可以将它们完全置放在面前。它们能够使得大脑积极地活动起来从而变得看不见,因此就具有了其后来者(如数字设施)再也不可能具有的补充层面。

设施的原则就是使先前异质的东西变得相似、匹配、等同。博物馆收藏当然完美地体现了这一原则,但所有的设施都这样。因此,对于文艺复兴以降的“现代人”而言,只有当现象可以通过引入一个接受空间的透视法手段被客体化(可以被具象化)才能为人们所了解;这个接受空间是可以数量表示的、同质的、同位的、理性的。始于伽利略的新物理就是从这里而来,同时出现的还有莱布尼茨提出的理性原则。艺术家(画家、雕塑家、建筑师等)也一样,他们只有在这个基础上才能显现世界、发明新的设施。因此,正如上文所说,才有了设计作为一个图形的构思、草拟、设计和完成了的描述的特权,色彩才处于从属地位,尤其是在佛罗伦萨(在威尼斯要稍好一些)。

博物馆常由私人藏品构成。如果我们相信 G.萨勒关于收藏和收藏家的杰作《凝视》的话,²⁵那么,可以说收藏物品有两种方式。萨勒描述过站在一组随意摆放的物品面前的收藏家的表情:他老练的眼睛能够

单凭经验便能看出物品的种种相似性(likenesses),而博物馆馆长呢,他顶多是受过大学教育的艺术史家,他会根据相同(sameness)的图式而诉求于分析性识别的原则。正如萨勒希望人们理解的那样,对于收藏家而言,是肌理原则胜出:他的收藏背后的理由不是分析的。他的藏品有可能属于大不相同的艺术品领域(家具、雕刻、绘画、雕塑),却具有相同的肌理,而馆长收藏到的藏品根据的却是分析的、撰史的标准:同一制作人、同一阶段和同一流派,等等。本雅明在对相似的与相同的、真正的收藏与博物馆收藏进行区分的时候,考虑到了E.福克斯(E. Fuchs)这位德国19世纪的收藏家和艺术史家的情况,他赋予收藏家一种收藏物品的准艺术能力,而这种能力博物馆馆长却未必具有。²⁶

将这一设施区别于其他类似的技术实体(比如决定性条件)的是这一设施发明/发现的时间性,其影响程度之深,甚至对艺术的时间性的分析本身也受到不同设施的限定。如果我们仅仅关注作为艺术的绘画的时间性,正如德里达在《一个盲人的回忆》中在某种程度上所做的那样,²⁷那么,我们将会强调绘画和母题的非即时性。这是因为在绘画中,画家必须注视他那移动的手,而非外在的母题。绘画,画家不能去想什么母题!这样,与母题的现在性相比,绘画总要慢一拍:在母题事件与将这一事件画下来之间,存在着一个耽搁:绘画的时间性大体说来是弗洛伊德学说带来的结果。我们希望描述时间的时候面临

的正是这个问题:希望描述时间一,我却只能让自己与时间一脱离开来,结果被迫使自己处于时间二的状态。

另一方面,如果我只对透视画法的即时性感兴趣,顺着比如说阿尔贝蒂对几何的决定性因素的描述——在这里,因为视锥体中一切都是线条、画面和形状等,所以,结构占据了一个重要的位置,那么,我便会将即时性减缩到阿尔贝蒂发明的即时性上:一幅画即视锥体的一个形状,这一形状只能是即时性的。总之,透视画法发明了一种非同寻常的即时性——瞬间的即时性,这与希腊人非常熟悉的运动连续体的无限的形状完全不同。然而,正如我们已看到的,始于15世纪,透视画法一直就是艺术的条件,其瞬间的即时性被强加上去。那么,博物馆及其即时性的情形又是怎样的呢?

假如说,莱辛以来的美学从即时性的角度来比较艺术(如阿多诺比较绘画与音乐)不足为奇,那么,对于为设施所限定的艺术来讲,就不适合。我们已经区分了那些可以被称作“现代的”设施,它们的共同之处是投射性,共同的前提是透视。这一界定使我们得以从另一个共同的前提或者书画的表面感觉到利奥塔极其珍视的数字和“非物质”,这是另一个时代,即利奥塔式的“后现代性”概念²⁸差不多对其特征作了归纳。这些投射型装置可以根据同时代性的原则被归为对子:处于飞行/暗箱、博物馆/摄影、精

神分析疗法 / 电影院、展览 / 录像这样的独特位置上的透视。

的确,在透视设置的另一端,即其投射和其主观化这一端,还有一个更为古老的装置——不知源自何方,但阿拉伯人已使用了很久的装置——暗箱。其哲学是内在性的哲学(是柏格森而非莱布尼茨),其即时性是无始无终的绵延:现象世界的倒置的形象流过针孔对面的倒置的表面。放在相机中心的吸引观众的独特性保持中性、前主观性,粘牢有必要遮盖住的形象的流动。这两种装置每个方面都是相反的,如同瞬间之于永远的绵延一样。最近,迪迪—于贝尔曼²⁹成功地阐明,内在性和绵延的概念柏格森详加说明与其说是针对他所知甚少的影院,毋宁说是针对 E. J. 马雷³⁰的连续动作摄影(chronophotography)。现在,连续动作摄影最能重新把握住一个世界的非连续性创造的概念,这一创造今天依然忠实于正宗的透视法哲学家笛卡儿所珍重的物理学法则。也许是在影院,我们会发现这一暗箱即时性与菲德里希(Fiedrich)模式的“浪漫的”透视无法分离:索科洛夫的《母与子》,³¹或阿皮夏特朋·威拉斯塔库尔(Apichatpong Weerasetakul)³²的《热带疾病》,还有如费尔坦(Felten)和马辛格(Massinger)的当代摄影作品。

博物馆和摄影构成了后面的一对。它们几乎是同时代的(18世纪末、19世纪初)和投射性的,但是,与此前的设施相关的是,它们代表一种转折,好像投

射的维度和观念为悲伤,甚至忧郁腾出了空间一样。这是个存在于法国革命的中心的悖论:³³不平等的范围越广,《异议》(*La Mécontente*)³⁴中所描写的那些没份儿的朗西埃们就越是要爬向政治舞台,并强行提出新要求因而提出合理的重新分配,人们由于有这样那样的障碍(盲、聋、哑、智力迟钝,甚至痴呆)而越是要获得人性的照拂。因此,一方面,整合与平等的种种条件越是被强调(托克维尔),另一方面,革命合法性的无穷无尽性便变得越明显。当然,据勒福尔(Lefort)所作出的有力分析,权力中心的确必须处于一个空地才理想,但是,从法国国王被斩首和随之而来的政体的名存实亡开始,对本源,即对档案的寻求(带着对构成权威等的起源,开头、基础的理解)造成了投射与其即时性的分离:一方面是革命的意识形态,另一方面是重构的考古学。卢浮宫(以及此后所有的博物馆)将会被认为一方面解放了过去的作品,到那时为止,这些过去的作品均沦为王子的或修道院里的收藏品而湮没无闻,卢浮宫等博物馆将它们拯救出来,让无数的人可以充分地欣赏到,但另一方面,卢浮宫等博物馆又被视作证明了法国政治统一理想的永恒(从此,所有的博物馆都会倾向于肯定人民或国家这样的理念)。戴高乐以后的法国第五共和国总统均会认识到复兴的政治必要性:蓬皮杜会在以某人的名字命名的中心之前列,吉斯卡尔在奥塞博物馆(the Musée d'Orsay)以及拉·维莱特公园(the Parc de la Villett),密特朗在卢浮宫的玻璃金字塔,希拉克在凯布朗利博物馆。然而,博物馆设施的时间

性是悖论式的：“最新的”作品只要能够保存过去就会被吸收进来。这是一种奇怪的逆行，在这一逆行中，最近的作品发现了已经（比如说）在保护区里的东西，并宣布这一发现物是其物质起因。事实上，博物馆的时间循环处于所有历史书写的中心。在某种意义上，这是个确立历史真实的问题，³⁵而我们无法客观地证明历史真实，即使我们拥有所有文档资料（即物质真实）来做这件事情。博物馆确实是这样一种设施，它将一个作品与其先前的目的和装饰分离开来，而将它交给美学，因为博物馆意识到，一个复制品会幽灵般地妨碍思考：追溯“历史真实”。索科洛夫的电影《俄罗斯方舟》(*Russian Ark*)表现的就是这一主题，影片中，先前的事实性的或者目的性的所属物永远在妨碍游览圣彼得堡的爱尔米塔什博物馆室内的“西方”游客在做的美学漫步。

如此看来，博物馆表面上是国家性的，旨在建立起一个地方的和历史的身份，但实际上，情况完全不是这样。如果我们记得作品目的之力量不过是寓于博物馆想象，那么，似非而是的是，博物馆不是一个记忆之所。为将来（而非当下）摆脱一件作品引发记忆的力量控制，最好的办法就是悬置它。因为博物馆是导致遗忘的设施。因此，艺术作品被保存着并能留诸将来，这是因为它们与任何的身份，不管是种族的、政治的，还是社会的，诸如此类的身份分离了。博物馆这一设施产生普遍的、因疏忽而遗漏的一种普遍的东西，而且，博物馆面对接受者（公众），而公众

均有同样的从美学的角度判断作品的能力（这当然并非指以学者的方式来审视作品）。

摄影就不同了，即使在摄影中历史真实由形象提供线索的本质可以证明。是“已经如此”的时间性——巴特从本雅明手里接过来的——强加在它自身之上的。关于这一点，有某种无法抗辩的东西：为使形象存在，以前，一个物体必须反射一束光，让后者在感光的胶卷上将其拍摄下来，尽管有可能擦没，尽管有形象符号学家描述的代码。但是，还有更多的，一张照片拍好了，摄影师，尤其是摄影对象都清楚，他们是为了将来而拍摄的。他们并不是不清楚一个事实，即他们是面对一个将来的陌生客，他们要他们为他们提供某种简单而紧急的东西，他们需要他给予责任的因此也是法则的秩序：为他们命名。他从照片上看着你，必然是从过去，只是指望一件事：你得替他重新命名！每张照片对本雅明来说，都是一个乌托邦，不是从过去走来，而是存在于过去，等待着他们。³⁶

从19世纪开始，不仅是“现代的”艺术作品，即那些受制于投射设施的作品，已经进入了博物馆，而且许多化身的和容纳的艺术作品，比如基督教膜拜的作品，或是更广泛地受制于启示标准（犹太教、伊斯兰教，甚至是佛教等），甚或被我们不适宜地称为“原始艺术”作品，或者巴黎凯布朗利博物馆中的那些作品均已进入博物馆，好像在那里，这才是一件文



© Cahiers du cinéma/Hermitage Bridge studio 收藏

22. 亚历山大·索科洛夫,《俄罗斯方舟》,胶卷摄影,圣彼得堡,艾尔米塔什博物馆(冬宫)一小型聚会上,2002年。

明时代的事情一样。

进入了普世性的博物馆的作品,本质上讲,所有博物馆都是带有普世性质的,因为它们带来了普遍的审美价值观(不像总是特殊的、地区性的装饰),因此,也就都是现代设施(透视画法、摄影、电影、录像),都是化身的设施(祭坛画作、圣像、哥特式启示、彩色玻璃窗等),或者都是“野蛮的”设施(面具、雕塑、织物等);这些“野蛮的”设施不知不觉地也已为博物馆所吸收。在这些作品中发挥作用的目的性力量源于一个事实,即它们处于设施条件下反过来也发现其自身被悬置了。今天,我们会自问在圣母圣婴图前面,我们还会下跪吗?(想象一下卢浮宫保安在

一群行色匆匆过客中对这样的情景会有怎样的反应?)我们会问我们自己,一件放置于透视画法下的艺术作品仍旧有产生主体性的力量吗?在一幅荷兰油画面前,我们还会进入莫名的感知之流吗?在这张或那张照片面前,我们还总会有等着去命名的感觉吗?再说影院,在当代艺术博物馆里每每已成为设施之一,它还让我们去思考我们如何继续前行,以及在什么样的长序列上继续前进这样的问题吗?还有录像,它还向我们暗示一种感觉,说新的法规法则必须大张旗鼓地宣传,过去的一刻将永远不会再来?就像遗产一样,博物馆的力量在于,它将所有作品,包括人造物——及其可能性的技术的、体制的条件:设施——带入一种普遍被包括在内的范围内。因为这些设施



© Cahiers du cinéma/Hermitage Bridge studio 收藏

23. 亚历山大·索科洛夫,《俄罗斯方舟》,圣彼得堡,2002年。

有意于独特性,在其方向上也有意于共同的存在,博物馆难道不可能成为一种哲学机器吗?其宗旨在于隔离一种东西,即先行于区分(differentiation)或西蒙东在独特性与共同的心理—社会存在之间所描述的“去时期”(dephasing),或者他所谓的前个体存在(pre-individual being)(这是任何区分之前的一种心理—社会的和个人的组织方式)。西蒙东在他1989年的一本书³⁷里描述了技术与宗教之间的重要过程的“去时期”,一种紧随自然界和人类社会的“神奇的”组织之后的“去时期”,他为他所谓的“美学”保留了一个中心的,即“叉点的”位置,即技术与宗教之间的一个位置。对他而言,美学处于技术与宗教之间,它所要完成的任务是诉求对那种失去的神奇的统一

性关注,甚至在未来的恢复。至少,在记住技术与宗教之间的源起和中介的情形下,美学既不可能是完全反技术的,也不可能是完全反宗教的。它必须保留一个基本的部分(这就是悬索桥美之所在,也是牧师主持的仪式的技术性所在)。每一种宗教均始于自身使特殊性归于一般性的能力,这是高度的内部统一性(the in-excess of unity),而将每一种必然的特殊性技术组织起来,不管才干对世界、对他人做出怎样的举动,又都必须不那么统一(the less than unity),在这两者之间,美学确定打造出一个空间,但这一空间是作为种种记忆和潜力,赋予所有已经使或者将要使独特性以及共同存在成形的可能的目的。西蒙东这里所理解的美学与先前一旦其作品进入博物馆所

含有的目的之间,只存在一种非常细微的差异。美学家预想的东西由博物馆保存下来:这样,博物馆美学的确是一种普遍性。它是在两个意义上讲:首先是保存了先前目的的证据,这些目的既是技术的,又是宗教的(指设施)。其次,博物馆又伴随着从宗教和技术(加上理论和实践上的技术本身)延续而来的“去时期”;这些博物馆包括民族志博物馆、工艺品艺术博物馆、技术博物馆、航空博物馆、汽车和太空及海洋博物馆,等等。博物馆构成了一个物质文化的巨大存储和一种历史思考的可能性,一如在现代艺术中那样。而且,博物馆也是文化哲学以及西蒙东所理解的创始哲学的发展;对西蒙东而言,一个技术体完全就是它的创始。

概括地讲,博物馆在悬置所有目的和装饰的过程中,也悬置了它们发明的所有形式的即时性。因此,它让人接触到前个体的即时性;前个体即时性即普遍的即时性,其他所有的即时性均来源于此。这一普遍的即时性当然比普遍和平的景观更有统一性,普世性的博物馆的每一位参观者都能看到这一点。这意味着,逛博物馆的人的即时性,即其短暂的接近的即时性,从某种意义上讲是古旧的;它等同并领取了所有出现和将来还要出现的即时性。

(姚君伟译)

| 注释

1 J. - L. 德奥特:《博物馆:美学的本源》(*Le musée, l'origine de*

l'esthétique),巴黎:L'Harmattan 出版社,2005年。参见 J. -L. 德奥特与 J. -L. 博德里合著的文章,收入《博物馆的理念》(*L'idée de Musée, 1995*),巴黎:L'Harmattan 出版社,瓦朗斯博物馆特刊。

2 J. -L. 德奥特《博物馆藏品是什么?海德格尔与艺术作品的放逐》(拉斐尔的《西斯廷圣母》展览),收入 R. 索梅(R. Somé)编《人类学,当代艺术与博物馆》(*Anthropologie, art contemporain et musée*),巴黎:L'Harmattan 出版社,2007。

3 施莱尔马赫(Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, 1768—1834),德国神学家,现代基督教新教神学缔造者,著有《论宗教:致知识界蔑视宗教者》、《基督教信仰》等。——译注

4 温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768),德国考古学家、艺术史家、艺术上新古典主义的奠基人,著有《希腊绘画雕塑沉思录》、《古代艺术史》等。——译注

5 米什莱(Jules Michelet, 1798—1874),法国历史学家,认为历史就是人类反对宿命、争取自由的斗争史,著有《法国史》、《法国革命史》等。——译注

6 J. 朗西埃(Jacques Rancière, 1940—),法国哲学家、社会学家,现为巴黎第八大学哲学美学教授。他所讨论的影像伦理政体(ethical regime of images)涉及了区别美丑善恶的感觉体系。——译注

7 J. 朗西埃:《美学政治》(*The Politics of Aesthetics*),伦敦:Continuum 出版社,2004。

8 hylomorphism,在亚里士多德哲学中,形式质料说认为原始物质是万物之源,与各种形式相结合便产生各种物体。——译注

9 指一种将自然音响录制后加以剪辑而成的音乐。——译注

10 《诱惑》指《圣·安东的诱惑》;《布法与白居易》是福楼拜最后的作品,作者未完成该作便去世了。——译注

11 J. 朗西埃:《美学里的不安》(*Malaise dans l'esthétique*),巴黎:Galilée 出版社,2004。

12 J. 利希腾施泰因(J. Lichtenstein):《色彩之雄辩:法国古典时期

的修辞与绘画》(*The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*),伯克利:加州大学出版社,1993。

13 阿尔贝蒂(Alberti, 1404—1472),意大利艺术家、文艺理论家、建筑师。——译注

14 历史画讲述“故事”,所以,西方第一部画论作者阿尔贝蒂以 *istoria* (story)给它命名。——译注

15 全名为《意大利杰出建筑师:画家和雕塑家传》,系意大利画家、建筑师和艺术史家乔治奥·瓦萨里(Georgio Vasari, 1511—1574)的代表作。——译注

16 M.-J. 蒙德赞(M.-J. Mondzain):《形象、偶像,经济》(*Image, Icon, Economy*),斯坦福大学出版社,2004。

17 F. 库齐尼埃(F. Cousinié):《基督教画家》(*La peintre chrétien*),巴黎:L'Harmattan 出版社,2000。

18 J. F. 利奥塔《论异识》(*Differend*),明尼苏达大学出版社,1989。

19 见 J.-L. 德奥特:《设施的时间》(*L'époque des appareils*),巴黎:Lignes 出版社,2004;J.-L. 德奥特:《设施与感受力形式》(*Appareils et formes de la sensibilité*),J.-L. 德奥特编的一个论集,巴黎:L'Harmattan 出版社,2005;J.-L. 德奥特:《什么是设施?》,巴黎:L'Harmattan 出版社,2006。

20 拉斯科洞穴(the Lascaux cave),法国多尔多涅省一处前旧石器时代遗址,1940 年发现。——译注

21 马格里特(René Magritt, 1898—1967),比利时超现实主义画家,作品幻崛奇异,代表作有《风云将变》、《财源宝地》等。——译注

22 15 世纪前后,意大利语 *disegno* 的词义是“艺术家心中的创作意念”,一般通过草图具体化,并被斜体定义为“以线条的手段来具体说明那些早先在人的心中有所构思,后经想象力使其成形,并可借助熟练的技巧使其现身的事物。”——译注

23 J. 恰拉维诺(J. Cioravino):《貌似矛盾的艺术:15—16 世纪意大利的设计概念》(*Un art paradoxal: la notion de disegno en Italie*,

XVe—XVIe siècles),巴黎:L'Harmattan 出版社,2004。

24 L. 马林(L. Marin):《关于谈话》(*De l'entretien*),巴黎:午夜出版社,1997。

25 G. 萨勒:《凝视》(*Le Regard*),巴黎:RMN 出版社,1989。

26 J.-L. 德奥特:《福克斯,艺术家也是收藏家》(*Fuchs, l'artiste est un collectionneur*),见《玻璃人,本雅明的美学》(*L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienes*),巴黎:L'Harmattan 出版社,1998。

27 J.德里达:《一个盲人的回忆》(*Mémoires d'aveugle*),巴黎:RMN 出版社,1991。

28 J.-F. 利奥塔:《后现代状况》,曼彻斯特大学出版社,1984。

29 G. 迪迪-于贝尔曼(G. Didi-Huberman):《形象是不可靠之物》(*L'image est le mouvant*),《媒介》(*Intermédialités*)(蒙特利尔),第 3 期。

30 E. J. 马雷(Etienne Jules Marey, 1830—1904),法国生理学家,对研究昆虫、鸟类、动物,以及人类如何活动的问题颇感兴趣。——译注

31 D. 阿尔诺(D.Arnaud):《索科洛夫的电影》(*Le Cinéma de Sokourov*),巴黎:L'Harmattan 出版社,2005。

32 泰国导演。——译注

33 J.-L.《忘掉遗址,欧洲,博物馆》(*Oubliez les ruines, l'Europe, le musée*),巴黎:L'Harmattan 出版社,1995。

34 J. 朗西埃:《异议》(*La Mésentente*),巴黎:伽利略出版社,1995。

35 S. 弗洛伊德:《摩西与一神论》,纽约:兰登书屋,1967。

36 瓦尔特·本雅明:《历史哲学论》,巴黎:伽里玛出版社,2000。

37 G. 西蒙东:《技术物体的存在方式》,巴黎:Aubier 出版社,1989。

收藏行为的伦理道德：对普适性的质疑

塞西尔·马尔索

塞西尔·马尔索(Cécile Marceau)曾在法国勃艮第大学学习法律和政治学,后在布鲁塞尔圣路易斯大学的欧洲法理学院学习法理学。

“博物馆是永久性的非营利机构,它向所有公众开放,为社会及其发展做出贡献。它们获取、保护、传播和展示各民族及其环境的有形和无形见证,以便实现研究、教育和娱乐等目的。”¹

20世纪末,“记忆场所”开始兴起,其中也包括各种博物馆。博物馆的作用在于作为“永久性的机构”,它成为过去、现在和未来世代之间的纽带。这种维系人类记忆的工作在馆藏物品中得以实现。一个民族的文化身份是在这个基础上建立起来的;同时,他们的历史也得到了讲述。在法国,自18世纪末以来,除了私人收藏之外,博物馆是公共史料收藏的主要汇集点。它们成为历史的“旁观者”,保存并传播着文化遗产。今天,关于“收藏”这一概念的研究必须考量博物馆作为一个机构组织的本质特征。这种机构正处于一个现代悖论的核心。虽然每个人都认为,与以往任何时候相比,博物馆的参观者数量都在显著上升,而且博物馆的数量也在增加,形成了所谓的文化“民主化”的西方模式;同时,这种机构的意义或本质却面临着根本性的质疑,而提出疑问的人既包括艺术理论家,也包括马塞尔·杜尚等艺术家。于是,一方面,博物馆大获成功,数量大增;另一方面,博物馆备受批评,其合理性也受到质疑。这种此消彼长的状况

产生了一种张力，它需要我们从不同的角度加以分析。这里，我们之所以要研究这种张力，是因为藉此可以思考博物馆作为一种机构所面临的危机，及其对机构性公共收藏行为和其中的艺术品所产生的影响。博物馆的制度权威所面临的危机的最显著后果之一，就在于一场超越艺术领域的运动。它包含对关于艺术品的流通规则所做出的修改，且通过自我约束和私有化机制的形式得以表现。这些改变是文化交流和市场行为全球化的必然结果，最终改变了主导博物馆创建过程的普适性思想。因此，应该对这种演变加以研究，且首先就应该审视博物馆的“普适性”特征，因为这一点正受到前所未有的质疑。

普适性的印记

如果将博物馆定义为一个维系记忆的场所，那么它也是一个能复兴某种昔日力量的地方。这两个方面并不矛盾；相反，必须对它们进行综合考虑，以便理解这种机构的深层逻辑，理解它的力量与弱点。有关普适性的观念是这种思索的基石，它让我们接受并思考作为机构的博物馆的二重性。不可否认，关于普适性的观念是不能脱离启蒙思想而存在的，它是康德主义哲学的核心；1789年《人权与市民权宣言》是其最初的政治化身。到了20世纪，人们进一步追求这一理想，在第二次世界大战结束后的1948年，发布了《世界人权宣言》，有如一首歌颂和平与博爱的赞美诗。关于普适性博物馆的观念也遵循了同样的路线。²大英博物馆于1753年建成，并于六年后

向公众开放；之后，法国的卢浮宫成为了最早具有革命性的博物馆之一，支持普适化的理想，帮助参观者了解先前属于王室的藏品。³1789年的大革命精神滋养了这种关于普适性的观念，其表达方式则是那种愿意与公众分享百科知识的意愿。

2002年12月，大约有二十位来自欧洲和北美洲的博物馆馆长签署了一份《关于世界博物馆之价值与重要性的宣言》。⁴这是一份具有法律形式的文件，其订立者同时也是它的约束对象，但是它却没有任何真正的约束力。这些馆长是一群并不具备制定国际法律规范权力的个人，因此他们的意愿表达只能是一种意向性的宣言，只具备针对订立者的道德约束力。这种自我约束的过程导致了自我合法化的结果。它尤其旨在替那些大型的博物馆进行辩护，声称它们有权拥有属于其他文明的珍宝，并使它们充当世界文化的“旁观者”的身份得以合法化。它的主要目的在于保护自己在历史上通过较为公开的方式所获得的遗产，而这些珍宝的原始所有者可能或已经提出了物归原主的要求。当然，在这个复杂的领域里，已有关于文化遗产流通的国际法和各国法律，不过，问题恰恰就在于这些博物馆自封的普适性特征，因为它暗示这些博物馆的收藏品是不可让与的。事实上，人们很容易会怀疑这些博物馆的这一判断标准，因为它可能造成将一些机构排除在“普适性博物馆”序列之外，⁵而它们自己却能心安理得地孤芳自赏。如果关于普适性的观念与博物馆一样具有实质性的意义，那么这一标准不应该由少数博物馆所独享，而且人们还应该思考一下，关于启蒙主义的理想

是以何种形式存在于上述宣言订立者的思想中的。那份关于普适性博物馆的重要性的价值的宣言的存在表达了一种恐惧心理，即害怕看到这些大型博物馆的文化遗产被原始物主取回，害怕看到它们的收藏品受到威胁。这种关于可能发生的藏品易手现象的恐惧是博物馆机构面临的权威危机的一种表现。即使博物馆得到了蓬勃的发展，参观者的数字也大幅攀升，⁶但是普适性的基础通过博物馆的方式进行制度化处理，并以民族作为存在的根基，最终却面临着崩溃。在这些破裂的组织结构中，涌现了大量要求藏品物归原主的呼声，而这种要求也是以民族的名义发出的。

通过永久性的收藏行为，博物馆体现了其与国际性展览、展销会和艺术画廊之间的区别。因为这种公共收藏机构能创造一种民族性的文化遗产，其目的就在于产生针对公民(抑或人类?)的普适性。这就是 G. 阿本古用精妙的语言所强调的内容，他认为大英博物馆应该被称为“英国环球博物馆”，这样才能昭示其普适性的特征，超越国境的界限。如果用文化民族主义的观点来看待，这种介于国家和文化遗产之间的关联可能是危险的，但是，如果置于民主逻辑的视野之内，则它又能恢复其自身的意义。那么，在文化国际化的语境里，它又会以何种姿态出现呢？我们在本土性和全球性遗产之间能形成什么样的联系？普适性应该意味着什么？以非洲为例：在原本属于这片大陆的艺术品中，估计有百分之九十已经流落到该大陆之外，因此，理解非洲人所相信的普适性就变成了一项重要的任务。⁷

这里，我们再次面临着一个复杂的问题，即并存着截然相反的思维角度：一方面，若干世纪以来⁸，通过种种途径获得文化遗产的国家关于文化遗产有它们自己的定义；另一方面，在另一些国家里，历史遗迹几乎已经绝迹，而它们仍希望重建自己的文化认同感，尤其是因为，相对于西方博物馆的传统，这种愿望是非常陌生的（这就是非洲大陆所面临的形势）。通过其对立面的反衬，博物馆可能被用来表现一种隐蔽的民族主义，而普适性正是这种民族主义的工具；但是，就在同时，这种民族特征仍然是实现



24. 巴特勒米·多哥,《你姓甚名谁》,2004。

普适性的手段。这一点可以在2001年3月1日澳大利亚国家博物馆(位于首都堪培拉)的开馆仪式中得到证明。创建该博物馆的官方理由是为了纪念澳大利亚联邦独立一百周年。这家博物馆也因此变成了“名正言顺的永久性历史与民族认同感的载体”。⁹这就是为什么在考虑普适性如何跨越其局限性之前,还需要考虑其民族维度的原因。普适性的民族维度本身就是其生存的条件,“因为普适的思想依赖独特性而存在,而所有的普适性文化同时也一定是具有多样性的文化。”¹⁰

关于艺术品和收藏品的知识分享是基本的博物馆因素之一,它让我们有可能接近普适的理想。在我们所生活的这个全球化的社会里,文化商品交流的速度和数量都在提高。基于这些交流的性质,一种新的平衡将会出现。

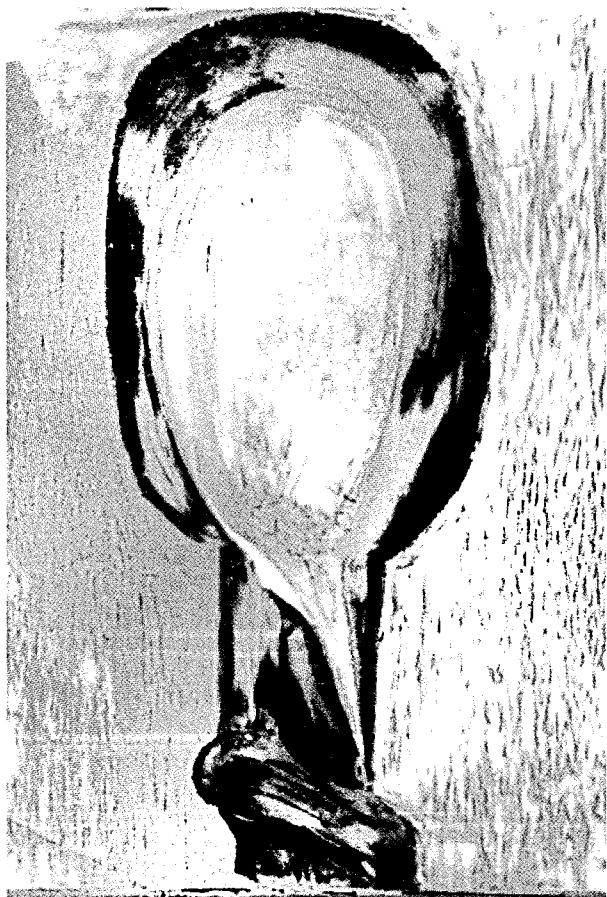
全球化的标志

关于艺术品交流规则的研究仿佛是一面棱镜,它让我们将收藏行为和普适性的观念置于考察的视野之内。最近签署的关于建立阿布扎比卢浮宫的协议,就说明了21世纪艺术品交流的一种类型,这是一个值得我们关注的类型,因为它可能得到大规模的推广。当然,这不是第一次发生博物馆异地建造的情况,例如在位于世界各地的六个国家里,已经进行了一项古根海姆基金计划(包括意大利、西班牙等国)。然而,在源自法国雅各宾时代的中央集权传统中,这个过程就会导致质疑、焦虑,甚至深刻地震惊。¹¹

为什么艺术界(艺术历史学家、博物馆馆长等)纷纷表示不愿意分享博物馆的知识,也不愿意进行艺术品的交流来扩大法国的影响力呢?

另外,在阿联酋创建卢浮宫的行为还代表了一种经济方面的收益,这将被用来为收藏品增添新的珍宝,补充艺术品并开展艺术品的修复工作,以便改善博物馆的展览环境。这个案例尤其能够引起我们的注意,因为这是一家所谓的“世界性博物馆”,而且法国所进行的这次交易的空前性质¹²也引发了许多关于公共收藏行为的疑问:它们到底属于谁,属于拥有它们的国家,还是属于全人类?¹³国家与博物馆之间存在着何种关联?

2007年3月6日,法国和阿联酋(阿布扎比)签署了一项政府间协议,规定了要创建一座新的、将被称为“阿布扎比卢浮宫”的全球性博物馆。因此而引发的争辩可以总结为以下几个方面:为该项目辩护的人强调,法国的影响力将通过其艺术和专家知识的传播而增强,因为这项合作也包括输出博物馆方面的专家¹⁴;同时,也会进行合法而必要的文化商品交流,这也是这座世界性博物馆的基本任务之一。针对该项目的诋毁者则提出,根据世界性博物馆的另一种定义,这次合作项目具有无法保证的特性,因为该协议会令前往巴黎卢浮宫参观的访客无法欣赏到这些国宝,而这座博物馆原本就应该提供这些资源。这种变化可以被视为改变了政府的一项根本性任务,那就是将已取得的艺术品保留在领土范围之内。当然,这些艺术品是有偿出借的,且有固定的租期,不过它们已经不再永久性地陈列于原来的地点了,



布鲁诺·里多尔

25. 布鲁诺·里多尔,《记忆》,1988,纸上蜡笔和木炭画。私人藏品。

因此法国公民也无法鉴赏这些藏品了。不可否认,普适性的印记作为一种全世界的理想而存在,以便让所有人都能鉴赏相同的艺术品。虽然我们可以接受这种交流的终极目的,这种用以规范文化商品交流的方法的具体内容却值得我们去质疑。文化商品是否已经成为无异于其他商品的普通商品?虽然的确可以在公开的市场上买卖艺术品,但是人们一贯认为,一旦艺术品离开了市场,进入公共收藏的领域,那么它就变成了国家文化遗产的一部分。今天,这种观念正面临着质疑。

艺术品的流通受某些内在逻辑所支配:

* 关于去中心化的逻辑:当这种逻辑在一个民族性的语境中发生时,它就被视为合法的逻辑(很少有人会抗议在兰斯建造卢浮宫的分馆),但当这种逻辑超越国境时,它就变成了尖锐批评的对象(例如关于在阿布扎比和亚特兰大建分馆的争议)。

* 关于文化商品全球化的逻辑,这是伴随着公共财产的私营化而发生的。这种观念体现在契约的性质之中:即使是那些用公共法律来约束相关实体的契约,也类似于私人之间签订的私人契约,因为它们都包含一条禁止竞争的条款,¹⁵而且包含规定如何出售卢浮宫的冠名及品牌使用权的条款。事实上,对法国艺术界而言,这种对一个民族的“历史”机构进行复制的行为是一种新现象,而且即使它的灵感来自于古根海姆项目,它也无法与古根海姆基金项目在全世界的许多复制行为相提并论。法国所进行的这次展品转移的性质是不同的,因为上述机构的性质是不同的(卢浮宫是一个公共机构,而古根海姆基金则是一个私人基金会)。应该承认,这项活动遵循了政府间的协议,但也应该预先向国会下院提请商议。事实上,仅凭上议院调查委员会的意见就通过了这项交易。

因此,即使这次建馆项目是基于两国之间的文化协议而产生的,而且法国政府对交易行为保持了

控制权,但是这笔交易仍在许多方面类似于一场商业交易。从公共领域到私人领域的转移当然是有所保证的:由此产生的任何经济收益都将返回公共机构(对此有特定的协议条款加以约束,¹⁶但它也证明了政府的一种意志,即以私人赞助商的身份从文化部门中抽出身来。这种改变并不新奇,但它这一次的规模是空前的。另外,我们需要强调的是,收藏品本身并不是这次辩论的主要问题;人们关注的是关于国家文化遗产的一般概念,而收藏品却已变成了一种讨价还价的工具。这场交易涉及到源于历史的物件,但是将来收藏的艺术品可能又会面临什么结果呢?在这种语境中,我们可能会思考关于艺术品的公共“收藏”的意义:收藏品选择的过程是否应该包括衡量它们的货币价值参数?

返回普适、独特而唯一的艺术品本质

我们可以想象一下,为了更加符合现实的状况,可以用一种新的定义来代替本文开头所讨论的定义。新的定义可以这样表述:博物馆应该是一个没有固定场所的地方,在各地巡回展出,具有多方面的特征,资源可以再生,需要各种资金赞助来展出收藏品,以满足民众的需要。

博物馆机构的永久性特征,尤其是其中的两个关键词——“机构”和“永久性”——也会受到质疑。即便人们不去讨论极端的“非法占有”藏品的情况,避免将问题夸大化,那么,当我们将博物馆原先所具有的高尚使命与主导文化政策的经济问题相比较



26. 布鲁诺·里多尔,《加斯帕德》,1993,纸质油墨画,私人收藏。

时,我们能否论及藏品分散甚至是藏品转移或属性性质改变等问题呢?博物馆所面临的威胁,难道不正是它日益沦为用于展示消费产品的展厅吗?换句话说,博物馆作为一个机构所面临的危机可能代表了一种真正的艺术品危机。一件艺术品的消失可能是世界发生混乱的证据,说明思想已经枯竭,淹没在逐利洪流的恶水中。

然而,即使人们所质疑¹⁷的、由博物馆机构的合法性所引起的纷争会与日俱增,并以各种不同的方式得到表现,博物馆仍会继续存在,一直作为收集和

展示艺术品的地方,而那些最有创意、特立独行的艺术家也总能在此找到自己一显身手的舞台。¹⁸

如果博物馆机构的危机对收藏行为有所影响,那么这一点是否必然导致艺术品本身也受到质疑呢?当代艺术家已经面临这种质疑,而博物馆机构也将继续成为反叛和批评的源头。

虽然马赛尔·普鲁斯特曾将博物馆描述为理想的思考场所,但是保罗·瓦莱里却认为艺术品的并置会损害它们的影响力,而且博物馆会成为“不连贯的房间”,在这里,“我们在一堆同样的、令人眼花缭乱的杂物中穿行,这是对历史上的艺术的折磨。”¹⁹皮埃尔·克劳索斯基的想法更为激进,他设想了一种隐蔽的收藏行为,公众并不知晓,只能通过巧合和闯入才能接近。²⁰

因为艺术品并非是针对现世的,所以我们用以考量艺术品的方法并不重要,而艺术品的力量也不会遭到削弱。“自远古时期以来,艺术品都有一种尚未为人所知的特征,即它们都隐藏在最初的环境之中,获得了隐蔽的庇护。后来,它们所属的世界轰然倒塌,于是它们在其他世界的历史运动中进入我们的视线,这就要求它们以另一种隐秘的方式出现,第一次映入我们的眼帘,成为艺术品,却犹如昙花一现,虽绚烂无比,但又孤寂落寞,关于它们真实身世的秘密精华早已烟消云散,不留此世,惟有四海飘零,无踪无迹。”²¹

(张沫 严志军 译)

| 注释

1 国际博物馆协会对博物馆的定义收录在该组织《道德规范准则》的术语表中,该《准则》于1986年在布宜诺斯艾利斯颁布,后来分别于2001年和2004年经过两次修改。

2 在宗教层面上,普适性的问题已经出现在基督教的思想中。在中世纪历史上的14世纪末,就能发现“普适化博物馆”的踪迹,这一点并不令人感到惊讶。从1391年到1425年当权的东罗马帝国皇帝曼纽尔二世(同时也是一位古代史学家)引入了这样的博物馆。在出访西欧归来之后,他决定将所有的知识重新汇聚在同一座建筑物中,这就是当时的“世界博物馆”,馆长是当时的四位罗马大法官之一。这座博物馆提供哲学和修辞学的教育功能,学者们也在这里刻苦破译古代文本的深刻含义。

3 Krzysztof Pomian 区分出了公共博物馆的四种模式:以获取展品为基础的传统模式[例如艾尔米塔什博物馆(冬宫)、里约热内卢美术馆等],通过革命政权颁布的法令而建立的博物馆模式(例如巴黎的卢浮宫,也包括前苏联和中国通过财产国有化而建立的其他博物馆),通过捐赠或国家获赠的遗产收藏而建立的博物馆模式(例如纽约的大都会艺术博物馆),以及通过购买私人收藏品而建立的博物馆,即被称为“商业模式”的博物馆(例如大英博物馆)。参见 *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI—XVIII siècle*, pp.296—303, Gallimard, Paris, 1987。

4 该协议的签订者名单以及相关的宣言可以在ICOM的网站上查询:<http://www.icom.museum>。

5 关于这个主题,参见 Abungu, George (2004),“宣言书,一个颇具争议的问题”,*les Nouvelles de l'ICOM*, No.1,这是一份关于普适化博物馆的专刊。详细内容见 <http://www.icom.museum> 网站,同时可以发现这些常见问题的相关性:“是不是所有的博物馆都有相同的愿景和工作内容?普适化的博物馆宣称自己具有普适性,这是因为它们的规模,收藏品还是财富等级?”本文作者是一位文化遗产方面的顾问,同时也是肯尼亚国家博物馆的馆长。

6 Bernier, Christine (2002) “全球化的博物馆改造”, 见 *L'art au musée De l'oeuvre à l'institution*, p.243 et seq., L'Harmattan, Paris.

7 Alain Godonou 是位于贝宁首都波多诺伏的非洲遗产学院的院长, 根据他的观点: “博物馆专业人士和有远见的非洲政治家, 如果他们确信不存在有意隐瞒的动机, 他们就会毫不犹豫地赞同文化遗产的普适性观念。”

8 这里, 我们可以发现《关于普适性博物馆的重要性的和价值的宣言》的签订者名单。

9 McIntyre, Darryl (2006) “澳大利亚国家博物馆和演讲文稿: 公共政治在关于国家的文化辩论中的作用”, 《国际博物馆》, 第 232 期。

10 Dubois, Jean-Pierre (2002) “全球化, 普适主义和文化权利”, OIF/IADH(Tunis) 9 月 21 日(<http://www.fidh.org>)。

11 有关在阿布扎比和亚特兰大建立卢浮宫分馆的辩论详情, 可以在“艺术论坛”网站上获得: <http://www.latribunedelart.com>。

12 之前有过一次先例, 但它发生在高等教育领域中, 巴黎索邦大学曾于 2006 年秋在阿拉伯联合酋长国建立了分校。

13 联合国教科文组织 UNESCO 于 2007 年 2 月 2 日举行了一次公众辩论, 其间有一个提问关于“记忆与普适性”主题。参见 *New Stakes for Museums*。

14 为了配合建立阿联酋展馆的过程, 法国专家提出了一项藏品获得策略和相关的伦理建议: 他们的任务将在于传播知识, 以便帮助建立这座博物馆, 该馆将在三十年的时间里达到完全独立自主的地位, 同时将拥有它自己的身份(卢浮宫的馆名将供其使用三十年的时间)。

15 “在协议履行期间, 将不会与下列国家发生相同或类似的、涉及使用卢浮宫冠名权的交易: 阿拉伯联合酋长国, 沙特阿拉伯, 科威特, 阿曼, 巴林, 卡塔尔, 埃及, 约旦, 叙利亚共和国, 黎巴嫩, 伊朗和伊拉克。”

16 该协议规定了三十年内总额达到十亿欧元的交易, 这将为卢浮宫和法国其他的博物馆带来巨大收益, 让其有资金开展新的科研项目, 而不会减少它们的实际预算。

17 从达达主义到行为艺术, 还有“街头艺术”, 这种收藏发生在 20 世纪 60 年代末, 藏品来自一些拒绝将作品交由机构陈列的艺术家。

18 In. Bernard Réquichot 曾发表过这样的论断: “我曾毁掉过一些绘画作品, 因为它们太美了。当我看着这些画时, 我感到害怕, 觉得自己成为了某种变态行为的受害人: 它令人惊奇, 令人困惑, 仿佛具备过高的重要性, 过于秘密, 以至于在展出时我一定会感到羞耻: 深深打动我们灵魂的东西, 却不能以清白的身份面对公众。”参见 Réquichot, Bernard (2002) *Écrits divers*, p. 125, Les Presses du Réel, Paris.

19 瓦莱里, 保罗, “博物馆的问题”, 见 *Pieces sur l'art*, (Pléiade) Vol. 2, pp. 1290—1293。

20 克劳索斯基, 皮埃尔 (1961), *La Révocation de l'Édit de Nantes, Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris. 这种关于“隐蔽收藏”的“克劳索斯基式的假设”在 Wajcman, Gerard(1999) 的文集中有所分析, 见 p.43 et seq., Nous, Caen。

21 Blanchot, Maurice (1971) “博物馆的沉痾”, 见 *L'amitié*, p.60, Gallimard, Paris。

历史与文化视野中的博物馆和收藏

杨志刚

杨志刚,复旦大学历史学博士,现任文物与博物馆学系教授、系主任,复旦大学文化遗产研究中心主任,兼管复旦大学博物馆,并任中国博物馆学会理事、中国人类学民族学研究会常务理事、上海文博学会理事。主要从事文化遗产、博物馆学和中国思想文化史研究。

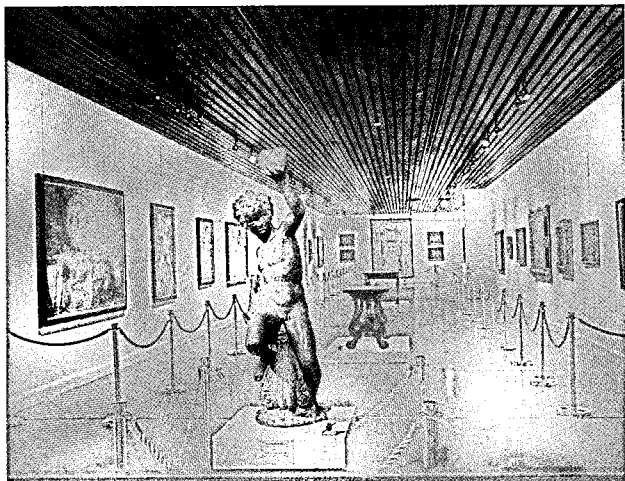
博物馆的“土壤”和中国博物馆的个性

近十年来,中国的一些博物馆学研究者经常会强调,博物馆是“舶来品”。言下之意,当然是博物馆这一现象与特定的历史文化土壤紧密相连,而迄今为止,博物馆虽在中国已走过了一百多年的历程,但还缺少某些适宜于其生存、发展的社会土壤。在明眼人目中,这样的言论其实也就变成了一种叩问:要探讨博物馆的发展吗?仅仅着眼于博物馆内部或其自身,那可是远远不够的,还必须关注支撑博物馆的种种社会条件。这种声音之所以在海峡两岸同时发出,显然与大家共同具有相似的历史文化背景,目前各自社会发展的境遇又表现出某些相似性有关。

在支撑博物馆建设、发展的诸种社会条件中,民间收藏属于一个很重要的方面。从博物馆的诞生地——欧洲来看,文艺复兴以后,民间收藏急速、火爆地发展,表现为:藏品范围不断扩大;藏品量迅速增加;私人收藏家族崛起。有统计说,14—16世纪,仅德、意、法、荷四国的收藏家族就多达千余家。¹1556—1560年,比利时收藏家兼雕刻家葛修斯(Hubert Goltius)在欧洲游历期间,曾拜访了九百六十八位各种身份的收藏家,可见人数之众。²其中有些家族将收藏活动的接力赛,接续传递至今,跨越五六个世纪,如著名的佛罗伦萨的美第奇家族(the Medici)。

几年前,上海博物馆曾举办过《意大利美第奇家族藏品展》。

当年欧洲的这些私人藏品,后大多为博物馆收



27. 上海博物馆举办的意大利美第奇家族艺术品收藏展。

买、征集,或捐赠给博物馆,奠定了那里众多博物馆的藏品基础。有几个标志性的事件,如:1682年,英国贵族阿什莫林将他的收藏品全部捐赠给牛津大学,建立了向公众开放的博物馆,即阿什莫林艺术和考古博物馆(Ashmolean Museum of Art and Archae-

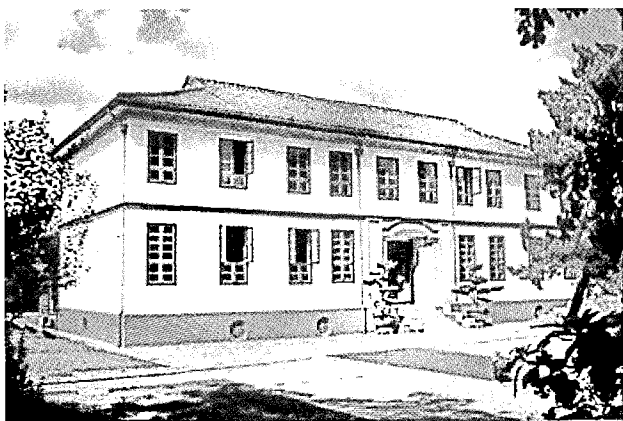


28. 牛津大学阿什莫林艺术和考古博物馆。

ology),一般以为这是世界上第一个具有近代博物馆特征的博物馆,也是从这个馆开始,Museum成为博物馆的通用名称;又如1753年英国医生、博物学家斯隆(Hans Sloane)爵士将其八万余件收藏品捐献给国家。次年英国议会通过了“不列颠博物馆法”,决定设立大英博物馆(British Museum)以陈列斯隆爵士的藏品。该馆于1759年向公众开放。³

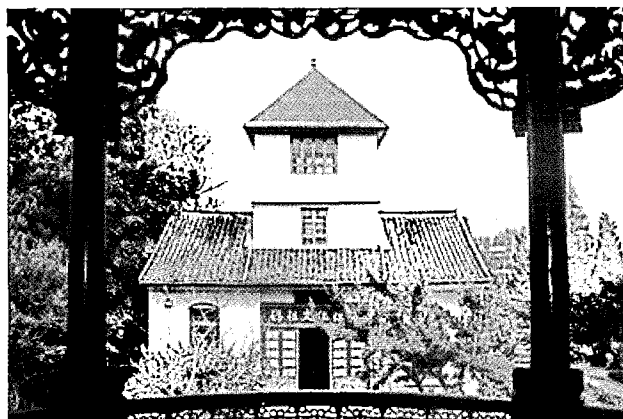
反观之下,中国博物馆的发展走过了一条极具个性的道路。首先,大约到接近19世纪中叶时,中国才开始有人了解博物馆这一文化现象,而在中国最早出现的一批博物馆,清一色又都是由外国人兴办的。如上海的震旦博物院,由法国天主教耶稣会神父韩伯禄(Père Heude)于清同治七年(1868)创建,堪称中国第一。⁴其后,清同治十三年(1874),英国亚洲文会北中国支会在上海靠近外滩的地方,建立“亚洲文会博物院”(又叫“上海博物院”)。这批外籍人士创办的中国早期博物馆,既非中国本土文化演化的直接结果,也“离”中国社会相当远,比如缺少来自中国本土收藏家的有力回应与支持。

中国博物馆全由外部植入的历史,在1905年得到改写。这一年清末状元、南通实业家张謇,自己出资兴建了南通博物苑,成为中国人办博物馆的第一位。创建博物馆的前提条件很多,藏品是最为重要的方面之一。不过直到光绪三十四年,也就是1908年,张謇在《通州博物馆敬征通属先辈诗文集书画及所藏金石古器启》中,还在呼吁家乡的“大雅宏达,收藏故家,出其所珍,与众共守”。⁵无疑的,南通博物苑的苑品征集是富有成效的,很大一部分来自于民间。据1914年编印的《南通博物苑品目》记载,当时博物苑分天然(自然)、历史、教育、美术四部,藏品、标本及



29. 南通博物苑北馆。

植物总共已达 2973 号。⁶至 1933 年,苑品增至 3605 号。但这个现象的背后也反映了,南通博物苑是规划在先,藏品收集在其后,与牛津大学阿什莫林艺术和考古博物馆、大英博物馆的建馆模式——我称之为“藏品基础在先,建馆规划在后”,迥然有别。



30. 南通博物苑中馆。

从 19 世纪中叶到 20 世纪上半叶,中国的博物馆倡导者和创办者,有不少是借助博物馆这一具有强烈新文化色彩的事物,以表达对科学、民主和新的社会理想的追求,改变传统的思想观念以与文明社会相适应。所以,博物馆建设就常常表现为理念在先而藏品的筹划等等在后。在我的印象里,上述南通博

物苑反映在建馆规划与藏品征集方面的建馆模式,其实是后来一直到今天中国博物馆建馆的一个重要(甚至主要)模式。与广大的社会现实相比,中国的博物馆具有超前性。中国博物馆的发展受制于社会“土壤”的问题,也就不可避免地要产生,并且有时会表现得怵目惊心。这是本文在探讨中国博物馆个性时想关注的第二点。

第三,1912 年,即民国元年,由教育总长蔡元培主持在北京国子监旧址筹建国立历史博物馆。1914 年,内务部在故宫文华殿和武英殿成立古物陈列所。1925 年,故宫博物院成立并开放。其后,一批省、市博物馆纷纷建立。到 1934 年,又在南京成立中央博物院筹备处。⁷由此形成了政府(国家)营建博物馆的强劲势头及鲜明特色。尤其是中华人民共和国成立后,政府包揽博物馆的建设与发展,更逐步成为不二的定式。所谓博物馆事业,几乎成为政府单方面的事情。

此种现象一直延续到上世纪 90 年代才有所变化。在此漫长的过程中,博物馆与民间收藏自然也有一些有效的互动,涌现了一大批乐意捐赠藏品、将一己之私藏化作共有、丰富了博物馆库房和展厅的收藏家。像最近刚走完一百零二岁人生旅途的潘达于女士,就是因为曾在 50 年代,向博物馆捐献了青铜重器大克鼎、大孟鼎及其他两百多件文物,而受到尊重和瞩目。因为有这些来自民间的捐赠,中国博物馆的发展而得到推动。然而总体而言,博物馆(国家)与民间收藏的沟通渠道并不太多,更说不上顺畅。究其原因,自然多多,不过如何从国家与社会之间良性的互动关系深化认识,还有待进一步思考。



©杨志刚

31. 苏州名门潘世恩、潘祖荫之后潘达于女士,其护宝的经历堪称传奇。

中国收藏的“先天不足”与当下态势

中国的民间收藏起源很早,可真正形成气候是到宋代以后。明清时期,受商品经济等因素的影响,收藏文化得到极大发展与繁荣。但是,与欧洲、日本等地区和国家相比,中国的收藏(包括皇室收藏)暴露出其“先天不足”之处。这突出表现为:

1. 历代的“革命”与改朝换代,都对文物造成极大的破坏。从项羽火烧阿房宫(之前的暂且不说),有意识地毁坏前朝的宫殿苑囿始,“收藏”(除了少数古董)在相当程度上便很难跨越朝代。人们可以在日本正仓院看到中国唐朝时的物品,但在中国,要找到唐朝的传世品的可能性则微乎其微,除非它们是从坟墓、窖穴中挖掘出来重见天日。

2. 宋代以后,社会阶层的升降、更替迅速而频繁,所谓“富不过三代”是一个很形象的表达,像欧洲那样繁盛、绵延几个世纪的贵族世家,几乎绝迹。受此影响,收藏家的收藏也极易易手、流散、改换门庭。以明清若干著名藏书楼为例,能为后嗣保有达三代以上者,实为少见。此种情形,势必对收藏业带来不利的影响。

3. 清中期开始,中国逐渐变得积贫积弱,1840年以后,在国际化的背景下更一直处于被动挨打的



©顾文彬

32. 明代范钦创建的宁波天一阁藏书楼,现已辟为博物馆。

局面,大量文物被劫掠、盗掘,或经不正当交易而流失、流散,遭受旷世厄运。⁸

记得20世纪90年代中期,苏东海先生的一篇文章曾引起广泛的注意,题目叫《文物大国的忧患》。该文指出:“现在全国有一千五百座博物馆,拥有藏品的总量约为八百万件。文管所约有两百万件。合起来号称拥有一千万件文物。如果加上全国文物商店所有的文物,全国已知文物、或称可见文物总共也不过两千万件而已。拥有两千万件文物就能称文物大国吗?”⁹

确实,只要和国外的一些博物馆进行比较,我们就会汗颜,比如:国立美国历史博物馆入藏了一千七百万件文物,这超过当时中国一千五百座博物馆馆藏总量的一倍以上;当时艾尔米塔什博物馆拥有两百七十万件艺术珍品,而中国最大的博物馆故宫博物院只有各类文物一百多万件。其余一些省级大馆的藏品大都在几万到十几万件。这就如苏先生喟叹

的：我们怎么能对我国文物匮乏的实际国情不产生深深的忧患呢？怎么还能沉迷在“文物大国”的笼统概念之中而无端自豪呢？¹⁰ 本文在这里想指出的是，中国文物的匮乏，博物馆藏品资源的紧缺，与上述收藏的“先天不足”关系密切。而由此引发的进一步思考则是：当下，我们该如何培育、扶持民间收藏？又如何在民间收藏与博物馆之间建立有效且良性互动的管道，借助民间收藏推动博物馆事业的发展？

1978年改革开放以来，我国已逐步造就了一大批民间收藏家。2002年修订的《中华人民共和国文物保护法》规定，文物收藏单位以外的公民、法人和其他组织可以收藏通过下列方式取得的文物：1. 依法继承或者接受赠与；2. 从文物商店购买；3. 从经营文物拍卖的拍卖企业购买；4. 公民个人合法所有的文物相互交换或者依法转让；5. 国家规定的其他合法方式。¹¹ 与1982年颁布的文物法相比，新文物法对民间收藏的态度发生了重大的改变，概言之，由歧视转为肯定。肯定的出发点，乃是承认民间收藏的必要性、合理性，是看到了其作为“盛世”表征和对博物馆建设的意义与作用。

伴随民间收藏规模与质量的提高，一些收藏家们已逐步走向举办展览，甚至以此为基础兴建收藏馆、博物馆。2004年，“雅观杯首届中国收藏界年度排行榜（2002—2003年）”评选出“十大民间收藏馆”，它们是：北京中国紫檀博物馆，西安金泉钱币博物馆，北京观复古典艺术博物馆，北京古陶文明博物馆，四川建川博物馆，深圳青瓷博物馆，广东东莞石龙家具博物馆，上海包畹蓉京剧艺术博物馆，天津粤唯鲜博物馆，上海四海壶具博物馆。¹² 由此显示出当下中国民间收藏积极、活跃的态势，也反映了其中的

一部分已在向私人博物馆转化。半个世纪以来中国博物馆界“国家所有”的一统格局，正在因民间收藏和私人博物馆的崛起而发生改变。

民间收藏的门类花样繁多、包罗万象，从传统的陶瓷器、玉器、青铜器、书画、古籍、砖石瓦当、石刻碑拓、竹木牙雕、印章、钱币，到近现代的邮品、书报刊、烟标、火花、徽章、彩票、扑克牌、茶酒具、参观券、交通票、体育纪念品、电影海报等等，只要具有一定的纪念性和文化价值，就可以珍藏，成为某一段历史或某一段情感历程的见证，积淀为物质和精神的财富。这种藏品的广博性，不但有效地拓展着遗产的内涵、范围，又恰好顺应了近年来行业博物馆兴起而提出的对各类藏品的巨大需求。

有实力的收藏家，还以其捐赠的义举，让流失海外的文物回归祖国。如澳门何鸿燊先生曾于2003年，购回圆明园建筑构件十二生肖中的猪首铜像。最近又以六千九百一十万元购回同一系列中的马首，捐献给国家。中国人将在自己国家的博物馆中，欣赏这些由我们祖先创造的国宝。

据中国收藏家协会的估计，目前中国许许多多的家庭都有收藏品，收藏爱好者及收藏家的总数在两亿以上。正式收藏大军约5—6千万人，有各级收藏家协会六百多个，分支机构两千多个。由此带动了民间收藏市场的异常活跃和中国文物艺术品拍卖的持续红火。¹³ 进一步调整政策，健全和完善法制，让民间收藏在有序、合法的基础上，蓬勃开展，进而为揭开中国博物馆事业发展的新一页创造条件，是本文作者所期待的。

| 注释

1 据《中国大百科全书·文物博物馆卷》卷首“博物馆”条，中国大百科全书出版社，1993年。

2 徐纯：《文化载具——博物馆演进的脚步》，第31—32页，（台湾）博物馆学会发行，2003年。

3 参见《中国大百科全书·文物博物馆卷》相关条目。

4 有关上海这两个最早博物馆的最新研究资料，可参见《历史上的徐家汇》，上海文化出版社，2005年；王毅：《皇家亚洲文会北中国支会研究》，上海书店出版社，2005年。

5 《张謇全集》第4卷第1278页，江苏古籍出版社，1994年。

6 章开源：《张謇传》第328页，中华工商联合出版社，2000年。

7 参见王宏钧主编：《中国博物馆学基础》第一编第五章，上海古籍出版社，2001年。

8 其直接结果之一，是大量中国文物流向海外。据有关统计，在四十七个国家的两百多家博物馆中，收藏着一百六十四万件中国文物。而世界各地民间收藏家所收藏的中国文物数量，估计是这馆藏数量的十倍。引自2007年9月20日《中国商报·收藏拍卖导报》。

9 收入《博物馆的沉思——苏东海论文选》，第283—285页，文物出版社，1998年。

10 见《博物馆的沉思——苏东海论文选》，第287页。

11 《中华人民共和国文物保护法》第五章“民间收藏文物”。

12 此次活动由中国收藏家协会、《收藏界》杂志社主办。

13 如2004年，中国嘉德、北京翰海、中贸圣佳、北京华辰、上海敬华、上海朵云六大公司春秋两季大型拍卖会一共成交文物艺术品两万三千四百二十四件，成交额达三十点九亿元，比2003年全年春秋两季大型拍卖会成交九点六亿元增长了三倍多。据赵榆、文峰：《2004年中国文物艺术品拍卖市场回顾》，载《中国文物报》2005年1月19日。

中国：悠久的收藏国度，新兴的博物馆大国

史吉祥

史吉祥，吉林大学历史学专业毕业，曾经在吉林市博物馆进行区域历史和文物研究工作，历任文物部主任、馆长助理，后调入吉林大学，历任博物馆学教研室主任、博物馆学系主任，现为吉林大学文学院博物馆学教授、边疆考古研究中心兼职研究员、吉林省博物馆学常务理事。在博物馆学领域发表三十余篇论文，主编《2002：博物馆公众研究》。

收藏是收集和保存的统称，作为一种与动物不同的人类行为，在不同的文化形态下有着不同的目的、性质和内容。因最基本的生存需要而收集、保存火种，是史前人类的重要生活内容。随着生产力的提高，剩余劳动的出现和社会分工的形成，对物质财富的占有或者说收藏成为这一时期人类进步的标志。在独立于以生存为目的的物质行为之后，非物质的音乐、绘画、舞蹈、文学等文化行为繁荣起来，对这些精神财富的收藏成为当代人类文化生活的特点。

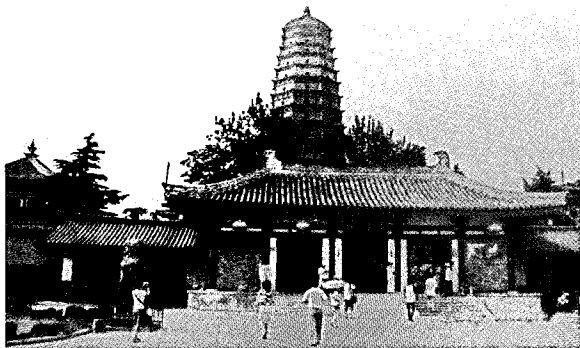
—

中国作为世界上唯一没有中断文明的历史古国，其收藏的历史同样绵绵不绝至今。从收藏的历史进程来看，中国古代的收藏可以分成三大线索，第一个线索是皇族（包括官府）的收藏，第二条线索是宗教的收藏，第三条线索是民间私人（达官显贵士、大夫）的收藏。

中国的古籍中记载：夏朝统治者走到末路的时候，商朝的军队追赶不舍，为的是想获得夏朝统治者所携带的宝玉。从夏朝到中国最后封建王朝清朝皇帝及皇族，都是最多的艺术品占有者。从周朝开始就

在皇宫内设立专门的机构和官员负责收藏各种重要物品。到了清朝,皇帝的收藏被按类编辑、记载,分为前世青铜礼器、玉器、书画、瓷器、文房用具、古书、杂项七类。皇帝个人对收藏的喜好,引领了皇族系统的收藏时尚,在中国历史上占有重要地位。美国斯坦福大学历史系教授康无为指出:皇家(收藏)的风格中,有重要的政治倾向;它加强了专制主义的气氛,使帝王专断的权力既有具体的展现,又有隐喻的象征,并指出清乾隆时将这种纵情恣意的收藏发挥到了极致。¹我以为这种象征体现在两大方面:其一是收藏中的礼器被神圣化,成为“镇国之宝”,具有象征皇权天之所授和“祛邪”保平安之功用;其二是藏品中的艺术品是作为身份、地位与权力的象征物。前者大概是中国不同于其他国家皇室收藏的地方。

自从佛教从东汉传入中国以来,宗教的相关物品开始被信仰宗教的人士顶礼膜拜,收藏也从这里开始。宗教的收藏中最负盛名的就是西安扶风法门寺地宫。法门寺位于扶风县城北约十五公里的风门寺镇,是关中地区历史最悠久的古刹之一。1987年为修复法门寺砖塔而清理塔基时,发现了唐咸通十五年封闭的地宫一座,于是进行考古发掘。地宫总长二十一点二米,面积三十一.八四平方米,是迄今国内发现的规模最大的寺塔地宫。宫内所保存的大批金银器皿、丝绸绫绢及文物,不但等级高、品种多,有的甚至完好如初,成为研究唐代政治、经济、文化,其中包括宗教、工艺美术的重要资料。特别是唐代深藏后遗失千年之久的释迦牟尼指骨舍利和供养舍利的珍宝,引起了佛教信徒的强烈反响。另一个著名的宗



33. 法门寺

教圣地——布达拉宫也是收藏有众多精美物品的场所。布达拉宫在17世纪的修建和以后的扩建中,由西藏地区的优秀画师创作了数以万计题材多样,内容丰富,有表现历史人物历史故事的,有表现宗教神话、佛经故事的,也有表现建筑、民俗、体育、娱乐等生活内容的精美壁画。它是布达拉宫中内容丰富、价值极高的艺术品,大小殿堂、门厅、走道、回廊等处都绘有壁画。另外,布达拉宫还收藏近万幅明清以来的卷轴画和大批石雕、木雕、泥塑等艺术品,贝叶经等历史文物及藏毯、卡垫、经幡、华盖、幔帐、陶瓷、玉器、金银器物等大批藏族传统工艺品,还有大量的经书和其他重要历史文献。它们不仅具有高度的艺术价值,而且反映了一千多年来藏汉等民族友好往来、文化交流的悠久历史。

中国民间的收藏同样也历史悠久。古代的贵族、巨商以及士大夫们都有此嗜好。从文献记载来看,从商代开始,私人的收藏就开始出现,到了春秋战国时期,赝品的泛滥使得收藏活动中有了鉴定和辨伪意识,著名的孔子就是一个鉴定专家。唐、宋是私人收

藏的大发展时期,尤其是宋代,随着商品经济的发展和城市休闲生活的崛起,参与收藏的人越来越多。从宋代至明末,综合性收藏论著记载的藏品分类越来越细致,反映了收藏者对藏品认识的深化,随着时代的推移,收藏者的视野也越来越广。²清代的私人收藏分前后两个时期,前期的私人收藏大都归到皇室,随着清后期皇室收藏的衰落又开始流散到私人手中,社会上出现一大批收藏名家,如吴荣光、吴士芬、陈介祺、顾文彬、潘正炜、端方、罗振玉、庞元济等人。民国之后的私人收藏更是如日中天。从清末到民国,随着中国大门被打开,西方的精神观念纷至沓来,改变了古老中国的面貌;而中国的文物这时开始大量流出国境,在西方引起收藏高潮,这一“进”一“出”的过程直到1949年新中国成立才得以终结。

二

博物馆作为一种文化现象在中国可以从两千多年前的孔子纪念地——曲阜三孔(孔府、孔庙、孔林)算起,历代的庙堂、凌烟阁、昭忠祠等都是博物馆的一种古典形态。到了近代以后,随着王韬、康有为等一批批知识分子到西方考察,西方的博物馆作为一种具有启蒙作用的新奇事物才被介绍到国内来。但这个时候还没有中国人自己创办的博物馆,这个时候的中国的博物馆都是外国人所作所为。这些博物馆大部分由教会主办,主要分布在中国沿海城市,类型上基本都是自然历史博物馆。1868年法国耶稣会士厄德(汉名韩德,又名韩伯禄)在上海创办徐家汇

博物院,藏品主要是中国长江中下游的动植物标本,1930年以后划归同属耶稣会的震旦大学,改名为震旦博物院。1874年英国人在上海建亚洲文会博物院(亦称上海自然历史博物院),由英国皇家亚洲文会北中国支会创办,藏品大部分为中国物品,也有东南亚地区的物品。主要藏品有鸟类、兽类、爬虫类等自然标本,另有部分古文物与艺术品。1904年英国伦敦教会在天津建华北博物院,附属新学书院,主要藏品为地质及矿物标本。同年英国浸礼会教士W. J. 萨瑟兰(汉名怀恩光)建立济南广智院,藏品包括动植物、矿物、生理、天然、农产及古物等十三类,展出实物标本上万件,通过展览,开展传教活动。20世纪初,外国还陆续在中国设立了一些博物馆。主要有天津的北疆博物院(法国,1913年)、台北的台湾总督府民政部殖产局附属纪念博物馆(日本,1915年)、旅顺的关东都督府满蒙博物馆(日本,1917年)和成都华西协和大学博物馆(美国,1919年)等。

中国人自己创办博物馆开始于19世纪70年代,主要是为配合学习西方自然科学技术知识而设立的。1876年京师同文馆首先设博物馆。1877年后,上海格致书院建“铁嵌玻璃房”博物馆,陈列有英国科学博物馆及比利时等国捐赠的各种科学仪器、工业机械、生物标本、绘图照像、水陆交通、天文地理、枪炮弹药、服饰等样品或模型,以供学生观摩,并对外开放。20世纪初,清朝政府推行“新政”,实行“废科举、兴学堂、派留学”等改良措施,为博物馆的建设提供了社会环境。当时不仅地方人士倡议兴办博物馆,江苏、山东、陕西、湖南、广东等省地方官吏也奏

请建立博物馆。1905年,清末甲午科状元张謇,为通州师范学校营建公共植物园。同年,在植物园基础上创建南通博物苑,张謇自任苑总理。南通博物苑是中国人办的最早、最有特色的近代意义博物馆,其建筑按博物馆功能要求进行设计,适宜藏品的收藏、陈列,藏品分天然、历史、美术三部分,是一座集自然、历史与艺术为一体的综合性博物馆。它有一套较为完整的规章制度,既体现了西方博物馆的科学性,又符合中国的具体情况。博物馆内还包含植物园、动物园,并兼作公园,使中国传统的园囿与博物馆的职能结合在一起。

1911年辛亥革命后,中国社会发生了新的变化,中国博物馆事业也出现了新的特点:一、博物馆被纳入国家的社会教育体系,初步确立了国家对博物馆的管理体制;二、建立国家博物馆,封建皇宫及皇室珍藏公开向社会开放;三、制定文物博物馆法令、规章,博物馆收藏与陈列水平明显提高;四、职业意识增强,建立了全国性博物馆团体,加强了博物馆学术研究;五、博物馆数量显著增加,类型趋向多样化。

1912年1月,南京临时政府成立。蔡元培担任教育总长,规定以民主共和为教育宗旨,推行教育改革,其中包括中央教育部设社会教育司,筹办各省的社会教育等内容。在社会教育中,单立一科专门负责博物馆、图书馆、美术馆、动植物园及搜集文物等工作。同年8月鲁迅(后来他成为中国新文化运动领军人物)任该科科长。

中央教育部首先决定在北京建立历史博物馆,

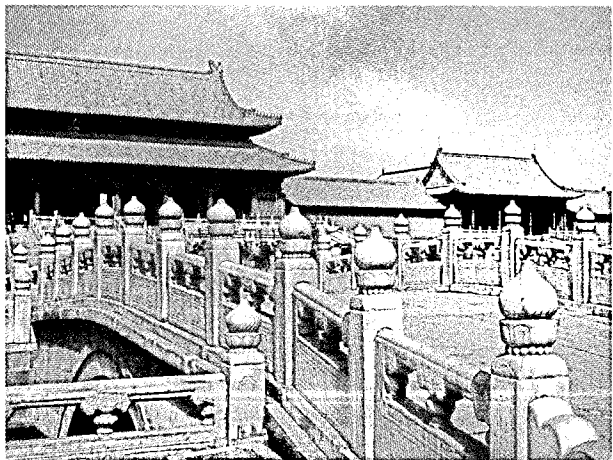
并于1912年7月9日在国子监旧址设筹备处,胡玉缙为筹备处主任,接收太学器皿等文物为最初的馆藏。鲁迅亲自规划筹备工作,并将自己珍存的古物赠送该馆,这是中国近代建立的第一个国立博物馆。

1914年,内政部接收奉天(今辽宁沈阳)、热河(今河北承德)两地清廷行宫的文物古玩,运到北京故宫武英殿、文华殿等处,成立古物陈列所,冶格为所长。这是中国近代第一个以帝王宫苑和皇室收藏辟设的博物馆,首开皇宫社会化先例。1915年在南京明故宫旧址,成立了南京古物保存所,陈列明故宫遗物。

1915年新文化运动蓬勃兴起,民主、科学的观念深入人心,推动了博物馆事业的进一步发展,教育、科学博物馆的数量显著增多。继交通大学成立北京铁道管理学院博物馆(1913年)之后,北京卫生陈列所(1915年)、农商部地质调查所地质陈列馆(1916年)、保定教育博物院(1916年)、江西省立教育博物馆、天津博物院筹备处(1918年)、山西教育图书博物馆(1919年)、教育部教育博物馆(1920年)、岭南大学博物馆(1923年)、江西省立科学博物馆、京兆通俗教育馆(1925年)、湖南地质矿产陈列馆、两广地质调查所地质矿产陈列馆(1927年)等相继成立或筹备。

北京故宫是明清两代二十四个皇帝居住五百多年的皇宫,辛亥革命推翻清朝以后,故宫的一部分辟为古物陈列所。1918年7月,国立历史博物馆迁至故宫前部端门至午门一带。1924年10月,直系将领冯玉祥发动北京政变,提出修改“清室优待条件”,迫

使已退位的清帝溥仪出宫,同时成立“办理清室善后委员会”,点查宫内物品。1925年9月善后委员会通过“故宫博物院临时组织大纲”,组成临时董事会,推选李煜瀛为理事长。1925年10月10日,故宫博物院正式成立,并对外开放,北京城内,当时的媒体报道说“万人空巷,咸欲乘此国庆佳节,以一窥此数千



34. 故宫

年神秘之蕴藏”。

1927年9月,中国国民党改组南京国民政府,教育行政制度采用大学院制,博物馆也多由大学院领导。1928年6月大学院拟定“施政大纲”,其中包括调查全国博物馆状况、整理现有博物馆、制定博物馆条例、筹设博物院以及培养需用人才等任务。1928年冬取消大学院又改称教育部,博物馆事业仍属社会教育司管辖。

在1927—1937年的十年中,各地陆续建立了一批省、市博物馆,主要有:1927年筹设的河南省博物馆(次年改为民族博物院),它广泛收集历史文物、民俗文物和各类自然标本,先后开辟安阳殷墟出土器

物、新郑出土周代青铜器、洛阳古物、服饰民俗、动植物标本等陈列室,是中原地区最重要的博物馆;1928年兰州市立博物馆成立,这是中国西北地区第一座博物馆;同年,南京市历史博物馆成立,年末与图书馆、体育场合并为南京市立第一公园图书博物体育馆管理处;1929年2月广州市立博物馆成立,分古物、纪念、民俗、自然四部;同年10月,四川北碚成立峡区博物馆;11月在杭州西湖博览会基础上筹备成立浙江省西湖博物馆。以后成立的还有中国西部科学院博物馆、天津美术馆(1930年)、广西省博物馆(1934年)等。市立上海博物馆于1934年12月奠基,1935年馆舍落成,1937年1月正式开馆。

这个时期,社会各界还建立了一些各具特色的博物馆,如北平天然博物院(1929年)、国立北平研究院中南海艺术陈列所、静生生物调查所通俗博物馆(1931年)、青岛水族馆(1932年)、北京国剧陈列馆、农商部地质调查所南京地质矿产陈列馆、南京国民党史陈列馆(1935年)及金宝善、董守义筹建的卫生体育博物馆、林惠祥筹建的厦门人类博物馆(1934年)等。

这个时期博物馆的业务活动也进一步活跃。主要表现是:一、藏品征集工作受到重视,藏品数量激增,如北平历史博物馆原有藏品五万七千一百二十七件,到1932年入藏文物已达二十一万五千一百七十七件;二、展览活动增多,努力扩大观众数量,如北平古物陈列所的稀世珍品随时更换,普通展品“或旬月一换或逢令节纪念等日减价期间,分别选择更易”;三、增强与外国博物馆的联系,参加国际展览活

动,如1935年11月故宫博物院、古物陈列所、河南博物馆等机构的文物精品一千零二十二件参加了伦敦中国国际展览会;四、编印出版馆刊,如《历史博物馆丛刊》(1926年)、《故宫周刊》(1929年)、《河北第一博物院半月刊》、《美术丛刊》(1931年)、《浙江省立西湖博物馆馆刊》(1933年)、《河南省博物馆馆刊》(1936年)。此外,还出版了有关博物馆学研究的文集,如陈端志编著的《博物馆学通论》等。1935年9月在北京成立中国博物馆协会,以研究博物馆学术发展博物馆事业,促进博物馆之间的互助,并编印出版了《中国博物馆协会会报》(两月一期)。

这一时期博物馆事业的另一个特点是,开始筹设综合性的大型国家博物馆,如1933年4月成立国立中央博物院筹备处,傅斯年为筹备处主任,分设自然、人文、工艺三馆,分别由翁文灏、李济、周仁负责筹建工作。1936年成立理事会,蔡元培为理事长。

由于博物馆经费的增加,博物馆事业有了较快发展。1937年“七七事变”前,全国博物馆总数达七十七座,是1928年的七点七倍。1936年全国博物馆连同具有博物馆性质的美术馆、古物保存所共二百三十座,是1928年的十三点六倍。

1945年8月,抗日战争胜利,国民党政府教育部召开“全国教育善后复员会议”,决定社会教育机构复员四原则,内迁的国立社教机构大部分迁回原址,抗战时期部办社教机构具有地方性者,留设原地。根据这一精神,故宫博物院、中央博物院筹备处等陆续复员。同时,教育部和各地有关机构对日伪地区的博物馆进行了接收。日本在台湾设立的博物馆,

也回到祖国怀抱。

三

1949年10月1日,中华人民共和国建立,中国政府重视发展博物馆事业,使之成为科学文化事业的组成部分。

政府对旧型博物馆进行了接管改造。中华人民共和国建国初期,旧中国留下的博物馆共有二十四座,其中包括各地的公立博物馆和外国人在中国办的博物馆。各级人民政府在接管各地公立博物馆的同时,也接管了外国人在中国办的博物馆,如先后接收了日本办的山东产业馆、青岛水族馆和旅顺东方历史文化馆,接管济南广智院,改组为山东省博物馆筹备处,接收震旦博物院等,同时对这些博物馆进行了改造,主要是:一、确定博物馆性质,明确办馆方向;二、改造陈列内容;三、对原有藏品进行清理,建立科学保管制度。到1952年基本上完成了对旧有博物馆的整顿改造,从此博物馆发生了质的变化。

20世纪50年代是新中国博物馆的发展时期。这一时期建立了一批省级地志博物馆与一批纪念性博物馆,初步奠定了新中国博物馆事业的基础。

地志博物馆是学习苏联博物馆经验在50年代初开始创建的。它又称综合性博物馆,以当地的“自然资源”、“历史发展”、“民主建设”等三部分为博物馆的主要内容。1954年文化部确定山东省博物馆为试点,进行地志博物馆筹备工作。之后各省陆续筹建这种类型的博物馆共计三十一座。

这期间,纪念性博物馆也有很大发展。并成立了一批人物纪念博物馆,如上海鲁迅纪念馆(1950年)、杜甫草堂纪念馆(1953年)、徐悲鸿纪念馆(1954年)等,到1957年纪念性博物馆达到二十三座。同年,仅文化部门领导的博物馆即达七十二座,除去个别的地区,各省、市、自治区都有了博物馆,在布局 and 类型等方面朝着更为合理的方向发展。博物馆藏品总数已达三百五十多万件,年观众达到一千二百万人次。

1958年先后在北京开始兴建中国历史博物馆、北京自然博物馆等大型专业博物馆。它们的基本陈列代表了国家水平。

50年代后期,全国还建立起一批地区、县、市级的中小型博物馆和各具特色的专门性博物馆,如西安半坡博物馆、泉州海外交通史博物馆、南阳汉画馆、自贡市盐业历史博物馆等。这使旧中国博物馆结构不合理的状况有了很大改变。

1977年至2007年博物馆事业的主要成就有:

一、博物馆在数量、类型和布局上均有了较大变化。1980年至1985年,平均每十天全国新建一座博物馆,1984年,平均每二点四天全国就有一座新博物馆出现。在1949年之前,全国仅有二十一座博物馆,到80年代末,中国博物馆的数量就达到一千多座。20世纪90年代,中国的博物馆数量在稳步提升,据国家统计局统计,1994年全国文物系统的博物馆共计一千一百六十一座。

而进入21世纪的这几年,中国的博物馆建设再次出现腾飞。之所以出现在这个阶段,原因有二:一

方面是中国的经济GDP每年以两位数的速度发展,使得中国逐渐在成为世界的经济中心。因此,地方建设迅猛发展,文化基础设施逐渐成为重点;另一方面,北京获得2008年奥运会的主办权、上海获得2010年世博会的主办权,中国再次成为世界瞩目的焦点。因此,文化基础设施得以迅猛发展,地方城市文化基础设施建设也掀起“狂潮”。据8月15日人民网文章报道:北京登记在册的博物馆总数达到一百四十家,成为全国博物馆数量最多的城市,上海、杭州等地的博物馆也在向百家迈进。据不完全统计,全国的国立博物馆目前已经在两千两百家以上,私立的博物馆也达到百余家。在博物馆类型上,除社会历史类博物馆仍占主导外,民俗、民族、科技、自然历史、园囿、遗址及露天性博物馆都有所发展,地方特色和民族风格得到进一步强调,如临潼秦始皇兵马俑博物馆、北京大钟寺古钟博物馆、中国佛教图书文物馆、贵州生态博物馆群、天津戏剧博物馆、延边龙井县朝鲜族民俗博物馆、自贡市恐龙博物馆、内蒙古



35. 樊建川建设的私立博物馆之一——三寸金莲文物陈列馆。

博物馆、四川的樊建川建设的全国最大的私立博物馆群等。博物馆的布局也有很大改观,县级博物馆,中小城市博物馆发展较快。江西、江苏、广东、陕西等省已基本实现了市市有博物馆。煤炭、纺织、邮电、地质、水利、税务、财政、警察、电影等部门还建立了一批专门性博物馆。据美国博物馆协会统计,1994年美国共有博物馆一点五万座,其中55%是历史博物馆和历史遗址,15%是艺术博物馆,14%是自然和科学技术导向的博物馆,包括动物园和植物园。而全美独立博物馆总数应该是八千九百三十四座(1992年),在这近九千座博物馆中,有75%是小型或微型博物馆。这些小博物馆一般只有两名全职员工,年度预算低于九万美元。这样看来,美国有一定规模的正规博物馆也只有两千多座,与中国大致相当。⁴也就是说,中国正悄然成为博物馆大国。

二、博物馆馆舍和陈列呈现更新高潮。随着国力的增强,博物馆馆舍的扩建、新建在各地城市建设中成为一道靓丽的景观。北京、天津、上海、河南、山东、湖北、四川、山西、陕西、辽宁、内蒙古等直辖市和省会的博物馆,都相继建设了新馆。其他地区的博物馆也在馆舍更新之中。陈列展览是博物馆的中心工作,全国从20世纪90年代末开始每隔两年举办一次精品陈列评选,大大推进了中国博物馆陈列水平的提高。此外,为适应对外开放的需要,中国的博物馆与各国博物馆展览加强了交流活动。先后在美国、日本、英国、法国、加拿大、意大利、罗马尼亚、俄罗斯、澳大利亚等国家举办了中国文物展览,先后引进了玛雅文明、希腊文明、罗马文明、埃及文明、印度文明

的典型藏品来中国各地博物馆展出。

三、藏品保管逐步走向健康发展轨道。中国的博物馆收藏积累了一大批珍贵文物标本。据不完全统计,中国的国立博物馆的藏品有两千万余件,征集范围不断扩大,从天上的陨石到地下的各种代表性物证,从远古的人类遗物到今天中国加入世贸组织的物证,从有形的文化遗产到无形文化遗产。从异地获取到原地保存和展示,藏品的管理和防护也在逐步改进,安全防范技术设备有所加强,藏品管理的计算机检索系统,从中国的实际出发已经进行了初步探索。同时,加强了藏品管理的法规建设,促进了博物馆藏品管理水平的提高。

21世纪以来,中国博物馆事业开始走上适合国情、讲求实效、稳定发展、改革开放的新阶段。博物馆工作取得了很大成绩。但是,整个博物馆事业的现状,同社会建设发展的要求和国民文化生活的需要,还存在很大的差距。博物馆布局 and 结构还不尽合理,类型比较简单的状况变化不大。博物馆管理现代化水平和社会化程度不高。博物馆数量上的“速成”和质量上的“提升”有待协调。特别是藏品的征集、管理、保护问题较多。今后,从中国地域辽阔、经济文化发展不平衡的实际出发,坚持重点发展,讲求实效、稳步前进的原则,加强博物馆自身现代化,不断更新和扩大博物馆的收藏范围,提高藏品利用率,以博物馆特有的优势,对广大公众表现出更大的吸引力。

| 注释

1 康无为:《帝王品位:乾隆朝的宏伟气象与异国奇珍》,《清史研究》,1992,(3)。

2 沈振辉:《元明时期的收藏学》,《中国典籍与文化》,1999,(1)。

3 苏东海:《当代世界博物馆大发展的剖析》,《中国博物馆》,1991,(3)。

4 马自树:《面对博物馆发展热潮,需要一点冷静思考》,《中国博物馆》,2007,(1)。

《国际博物馆》233—234 期合刊(中文版)读后

苏东海

由联合国教科文组织和南京译林出版社合作出版的《国际博物馆》(中文版)2006年出版了两期,今年的第一期又出版了。这是我们获得国际遗产界和博物馆界最新信息的新渠道。这里我就2007年第一期写一点读后感。

一段往事

1985年我受命组建《中国博物馆》(学术季刊)和《中国博物馆通讯》(信息月刊),开始关注国际博物馆信息的采集。那时的《国际博物馆》的刊名是《博物馆》,是我们的一个重要的信息源。1972年在智利举行的“国际博物馆圆桌会议”、1984年魁北克会议及其宣言,1987年在西班牙举行的新博物馆学会议以及决议等信息都是来自这份刊物。1986年《中国博物馆》刊登的一组生态博物馆论文都是译自《博物馆》1985年145期。1989年国际博协第四届亚太地区大会在中国举行,《博物馆》主编阿瑟·吉雷特出席会议并在开幕式上讲话,他才华横溢、妙趣横生。他说中国博物馆的专业人员相当于他度过了童年时代的城镇的人口,他渴望把中国博物馆这个广大领域介绍出去。随后,我为他的刊物组织了多篇稿件陆续刊登。在该刊1990年第4期(168期)上刊登了我写的《〈中国博物馆〉杂志在前进中》,他把题目改为《中国:五年280万字》,并把我们的封面照刊登在刊物的显著位置上。吉雷特与我们编辑部座谈时提

出出版《博物馆》中文版的希望。学会秘书处主持于1991年出版了一册由他主编、由中国对外翻译公司合作的《博物馆》1991年中文版,之后这一工作中断了。现在《国际博物馆》与译林出版社合作出版该刊的中文版,我十分高兴,希望我国读者重视它。

最新信息

《国际博物馆》今年第一期是“移民的文化遗产”专号,国际遗产界和博物馆界把目光聚焦在移民文化和移民文化遗产的保护上是一个新的重要的信息。这期专号里主要是介绍新建的法国国家移民历史中心及国家移民历史博物馆。以十五篇论文充分揭示出法国对移民政治、移民经济与移民文化的新认识,以及新建移民历史博物馆对移民文化遗产保护的新行动。这使我联想到今年5月在美国内华达州以“劳工移民”的新视角而筹建的“美国华工博物馆”。8月29日在庆祝建馆的典礼上,州长吉本斯说,内华达州很珍惜当年中国早期移民为当地的开发、建设和发展作出的巨大贡献,希望博物馆建成后能成为人们纪念和缅怀华工的重要场所。同时他宣布每年的8月29日为当地“美国华工博物馆日”。这与美国其他移民博物馆截然不同,因为这个新移民博物馆是以感恩为基调的。美国一位移民史学家指出:“北美殖民地创建的过程,实际上就是一个新移民社会形成的过程,这是以往的美国史研究中尚不明确的一个概念。”显然,新移民理论的影响正在上升。

移民研究并不是一个新课题,但是20世纪后半叶人类进入全球化发展时代,带来了人口大量的跨国流动,也带来了新的移民群。劳工移民、工作移民、投资移民、技术移民以及各地武装冲突带来的难民潮等等。外国移民涌入带来的政治、经济、文化的种种冲突,出现了大量的、紧迫的移民问题。2005年至2006年法国巴黎郊区的大骚乱就是移民矛盾激化的结果。正是移民问题的激化推进了移民理论的研究,种族融合,认同文化多样性,充分评价移民的历史贡献和现实的价值研究正在上升。法国国家移民历史中心及法国移民历史博物馆快马加鞭地建立正是体现和传播对移民价值的新思维。正如法国国家移民历史中心副主席卢克·格鲁松指出的,法国国家移民博物馆的使命是要回答“如何承认法国历史上移民的地位,承认外国人对这个国家所作的贡献?如何反映变化着的思潮,以便在这个身份问题常导致不安与否定的世界上,令法国形象生辉?”一系列问题,这是法国博物馆参与社会变革最新的一个典型。这使我想起20世纪80年代美国和澳大利亚为缓和种族矛盾而大力宣扬土著文化所作的努力。澳大利亚博物馆学家麦克·迈克尔在“博物馆与社会教育”一文中提出,“博物馆不仅要参与文化教育,而且要参与社会教育。”澳大利亚国家博物馆在提高土著文化的地位、在解决土著居民土地权等棘手的社会问题上作出了博物馆的贡献。1998年我在澳大利亚墨尔本出席国际博协大会时,看到大会的大舞台上表演的是土著歌舞,还有人上台控诉受到的种族压迫,说到伤心处哭了起来,台下为之动容,可见主办方要

发扬土著文化的决心。这次法国政府斥巨资创建法国移民历史中心和法国移民博物馆的大动作以及《国际博物馆》移民文化遗产专号,给我们带来了新的信息,也传播了一种和谐社会建设的新思想。

一点敬意

教科文组织与国际博协是平行组织并无隶属关系,但教科文组织以更加广阔的视野,开展了文化遗产的保护而且不断扩大和深化对遗产的认识,不断有力地组织国际联合行动保护文化遗产。而国际博物馆界一直囿于博物馆本身的视野而在遗产行动上滞后了许多。博物馆曾经是文化遗产的总汇,本来属于博物馆的遗产资源不断分离出去。1996年国际博协副主席帕特里克·博伊兰在纪念国际博协五十周年文章中说,60年代古迹和遗址的保护从国际博协分离出去另组理事会,“这应该说是国际博协二十五年间最为严重的失误”。国际博协逐渐认识到了博物馆自身的价值危机,1999年建立了改革工作委员会,制定了战略规划,提出首要的战略目标是要使国际博协成为“在保护世界文化和自然遗产方面令人尊重的声音”。2001年新一届执委会重申了博物馆的核心价值与历史使命。2007年国际博协大会的主题就是“博物馆和共同的遗产”,进一步统一了博物馆界的步伐,更加紧密地与国际遗产界一起为保护人类历史遗产的神圣使命而共同奋斗。

教科文组织主办的《国际博物馆》和国际博协主办的《博物馆通讯》(*Icom News*)是姐妹刊物。《国际

博物馆》以更加广阔的视野传播着博物馆文化,给我们带来了许多可贵的、新鲜的信息。读后我拉杂的写一点回忆与认识以表达我对教科文组织和这个刊物对遗产保护作出的贡献的一点敬意。

《国际博物馆》中文版 2006 年

导读

史吉祥

一、关于《国际博物馆》¹

《国际博物馆》(*Museum International*)由联合国教科文组织于 1948 年创刊,最先是交流有关博物馆专业信息的论坛,20 世纪 90 年代后纳入了文化遗产方面的信息。刊物鼓励在跨学科(包括人类学、考古学、历史学及艺术历史学、社会学、哲学、博物馆学和经济学等)语境下交流专业知识和保护文化遗产的最佳实践,交流如何在不断深刻变化的文化环境下做出政治决策,突出博物馆作为遗产和文化知识反思与生产场所的地位,并提供发生在国际团体中的争论信息。由于这份刊物的重要性,国际上有艺术和人文学科引文索引(*Arts & Humanities Citation Index*)等二十种索引和检索机构收录了该刊。我觉得它是就博物馆和文化遗产进行国际对话最重要的、最基本的阵地,是博物馆学方向和文化遗产方向研究生必读的核心刊物。四年前我向学校图书馆采编部申请,订阅了该刊的英文版。这份刊物还有阿拉伯文、法文和西班牙文版。1991 年中国对外翻译出版公司编辑出版了一期中文版,但后来不知何故这一工作中断了,颇令人扼腕叹息。2006 年 9 月,在译林出版社和联合国教科文组织的共同努力下,《国际博物馆》中文版第 1 期面世,同年 12 月,又出版了第 2 辑(此后每期都改用“辑”)。译林出版社的这个举措,可以说是 2006 年中国博物馆文化现象最重要的事件之一,对中国博物馆事业来说真是功德无量,毕竟在

博物馆学界能够直接阅读英文版的人和订有这份刊物的单位不是很多, 该刊中文版的出版发行顺应了我国博物馆学界的殷切需要, 将有助于我们了解世界各国博物馆的理论与实践, 同时, 每期的“中国的声音”这一栏目也把中国的博物馆理论与实践介绍给其他国家(该栏目的文章将以英文版的形式刊出), 真正起到文化交流的作用。

我从网络上(<http://www.yilin.com/cn/MI/>)购得该刊, 看后第一个感觉就是外观大气考究, 印刷精良, 从内容上说这份刊物和国际上学术性的季刊相似, 也是每一辑都重点突出一个特别主题, 所刊登的文章作者来自各国各个领域, 有高校的教师, 有研究部门的专业工作者, 有博物馆方面的专家, 还有的就是无形文化遗产传承人。从学科跨度看, 可以说覆盖了人文科学、社会科学以及自然科学的多种领域, 真正体现了“博物馆”中“博”字的涵义。鉴于博物馆同人的需要, 现就 2006 年两辑的内容做一简要介绍。

二、《非洲: 充满成就的大陆》导读

第 1 辑是总第 229—230 期的合刊, 介绍了非洲博物馆和文化遗产的现状, 总标题是“非洲: 充满成就的大陆”, 分五个部分。

第一个部分题为“非洲: 充满成就的大陆”, 有四篇文章: 1. “建造开普敦第六区博物馆”(南非开普敦, 西拉杰·拉苏尔, 历史学教授), 2. “肯尼亚国家博物馆组织: 成就与挑战”(肯尼亚, 爱德尔·法拉, 博士), 3. “措迪洛的非物质文化遗产管理”(博茨瓦纳, 菲利普·

塞加迪卡, 博士生), 4. “非洲的文化立法与博物馆”(埃及, 文森特·内格里, 副教授)。第一篇文章介绍了开普敦第六区博物馆建立的历史背景、经过以及第六区博物馆特征表现。第六区博物馆属于社群博物馆, 它有自己的基金会支撑, 这是一个审视、诘问后种族隔离的现状以及根植于其生产和再生产之中的制度、关系和话语的空间, 通过这个空间, 知识与形形色色的思想和文化时间之间的关系被中介和协调, 也是作为一种在文化冲突中愈合和原谅的方式。这座博物馆没有脱离社会现实生活, 这里充满了辩论和讨论, 议题涉及到关于开普敦的未来以及该市的社会复兴过程。政府甚至在这里召开有关土地权方面的会议以解决市民讨论中的分歧, 可以说当地的文化、经济和政治统统和这个社群博物馆相关。第二篇文章作者是肯尼亚国家博物馆组织总干事, 他介绍了独立前后肯尼亚国家博物馆的历史脉络, 还介绍了国家博物馆的法律依据——《肯尼亚国家博物馆法》和《文物与古迹法》。另外, 他告诉我们肯尼亚国家博物馆也经历了从以单一的藏品研究为中心到以观众为核心的藏品研究和观众服务并重的转变。第三篇文章是介绍博茨瓦纳的第一个世界遗产地“措迪洛”(Tsodilo) 保护主动由物质性向非物质性扩展的积极做法和理念。措迪洛坐落在博茨瓦纳的西北区, 是博茨瓦纳的第二高峰, 这里有杰出的岩画遗迹, 还有与岩画相关的历史悠久的土著居民传统文化。作者对国际古迹遗址委员会受世界遗产委员会委托所做的评估意见提出不同看法, 认为这一遗产地的保存和当地社群对措迪洛诸山及岩画艺术的

精神崇敬以及神灵敬畏直接相关,这个是关键性因素,而评估组所提出的地处偏远、人口密度低以及石英岩抗侵蚀的三个因素则是次要的。正因为这样,作者提出了保护措施迪洛的无形文化遗产的主张,并在实践上加以实施。作者是博茨瓦纳国家博物馆考古学与古迹部的负责人,所以能够推动保护计划进行,先是建立了作为解释中心的措迪洛遗址博物馆,这里成为反映当地社群、科研人员以及作为观众体验的一个场所,实际上,保护与利用要在关注当地社群利益上着眼,这座博物馆以举办视觉艺术与表演艺术节的方式来推动当地社群拥有、参与、复兴以及传递非物质文化遗产。以我的看法这就是用生态博物馆的方式来保护物质和非物质的文化遗产了。第四篇是从文化立法方面讨论了博物馆的社会地位和存在基础。所有的非洲国家都确认,文化认同对增强民族认同有着突出的作用,博物馆最能代表和构建共同的文化认同,因而博物馆在非洲各国独立后的一段时间里承载着政治使命和国家意志。现在非洲的情况发生了变化,文化认同、文化多样性和文化权利被同时并重,因此文化立法更多向后者倾斜,国家博物馆下的社群博物馆、私立博物馆在《人权与民族权利非洲宪章》(1981年通过,1986年生效)精神下呈现发展之势,更多体现其文化使命。

第二部分题为“非洲的复杂性”,由四篇文章构成:1.“古迹和传统技术:以廷巴克图的清真寺为例”(马里,阿里·奥德·西迪),2.“作为一项跨国事业的古尔·瓦姆库鲁”(赞比亚,马珀帕·姆通伽),3.“口头语言和文化认同:乍得图普里的口头传统”(乍得,伊

丽莎·菲奥里奥),4.“说故事作为在博物馆中传播知识的途径:以斯嘎那一谋透—谋透为例”(肯尼亚,阿格汉·欧德罗·埃根)。限于篇幅我不一一详细介绍这个板块的文章内容,但是这里所提供的都是我们所不了解的非洲多样文明。尤其是第四篇文章,作者就是说故事艺人,他写这篇文章追忆了自己力倡并参与“炉边故事”原创表演的种种经历,为我们开启了解斯嘎那故事剧这一非物质文化遗产的神秘面纱。

第三部分题为“未来的任务:回忆与发展”,由五篇文章组成。1.“‘非洲2009’:授权非洲”(加丽亚·萨莫瓦—弗雷罗),2.“摩洛哥博物馆面面观”(萨基娜·拉里比),3.“‘作为艺术品的杰内’的起源与结构:世界遗产领域内的利益与风险”(罗贝尔托·克里斯蒂安·加蒂),4.“蒙巴萨耶稣堡博物馆:城乡环境中博物馆的社会网络经历”(姆瓦迪默·瓦兹瓦),5.“联合国教科文组织关于保护濒危可移动文化财产和博物馆发展计划”。这里第二篇文章和第四篇文章比较重要,第二篇文章介绍了摩洛哥的博物馆历史、现状及发展中遇到的问题,摩洛哥的博物馆分殖民地时期和独立后两个发展阶段,现在的摩洛哥有国立博物馆和私立博物馆两大类,从业人员都得到专业训练,藏品开始电脑化管理,也举办了一些有影响的展览。但是这里的博物馆仍旧处于社会的边缘,没有得到政府应有的重视,法律方面也缺乏必要的保障。第四篇文章介绍肯尼亚蒙巴萨的耶稣堡博物馆的情况,此处古城堡被设立为博物馆保护后,现在已经成为非洲遗产发展中心(CHDA)所在地,面向游客和当地居民开放,提供教育、文化和休闲资源,还是一

个举办婚礼、聚会和庆祝节日的场所。文章所介绍的关于该馆为了密切和当地居民的联系所策划举办的耶稣堡四百周年(1993)庆典活动和蒙巴萨老城保护计划(1995)都对其他地区的历史博物馆如何争取民众和外界支持提供了有益启示。

第四部分题为“数字遗产新闻”，有一篇文章，“参与性数字文化内容”(加拿大,凯蒂·格布)。这篇文章介绍了加拿大的遗产信息网络(CHIN)的历史和现状以及这个平台所持有的理念。这里强调交流、互动、参与,兼顾专业和非专业两类用户,用“虚拟博物馆加拿大参与空间”项目旨在提升遗产信息网络的全球影响力。

第五部分是“中国的声音”,这是在出版中文版之前英文版中所没有的部分。随着现代中国国力的增强,中国的遗产越来越引起世界的关注。译林出版社通过和《国际博物馆》编辑部的共同努力,增设了这个栏目,目的在于把中国政府、中国遗产相关部门、博物馆工作者以及关注这方面各个领域专家学者的政策、策略、方法、实践以及理论探索的成就传达给世界。在这期的“中国的声音”中刊发了国家文物局局长单霁翔的“工业遗产保护现状的分析与思考:关注新型文化遗产保护”和同济大学教授阮仪三的“迈向永续发展的历史街区:以苏州平江历史街区保护规划为例”两篇文章。前者回顾了工业遗产保护的背景,阐述了工业遗产价值内涵和保护意义,介绍了中国上海、北京、无锡、乐山等地的保护工业遗产的做法,提出了工业遗产保护与利用一系列设想。后者以苏州平江历史街区保护规划为例,介绍了

历史街区保护规划编制的理念、目标、内容、原则、要素等,提出了规划实施要在“政府的理性执政与主导、专家的科学规划与指导以及社会的广泛参与与理解”三者有机联合形成的新机制下进行。相信对世界其他国家来说,中国的这方面的信息会对其有所帮助。

三、《城市生活与博物馆》导读

《国际博物馆》2006年第2辑(总231期)的中心议题是“城市生活与博物馆”,收录的是城市博物馆征集与活动国际委员会(CAMOC)的首次会议论文。这个委员会的国际博协(ICOM)第三十个专业委员会,2005年4月在莫斯科会议上成立。次年4月在美国波士顿召开了该委员会第一次主题为“城市博物馆:了解城市生活的门户”的国际学术会议。有十五个国家的七十五位代表在这里听取了三十一份报告发言。这辑的文章多数选自这次会议的论文。第2辑分三大部分,第一和第二部分都是会议的论文,第三部分是“中国的声音”。

第一部分题为“城市的博物馆与表现城市的博物馆”,这里刊发了八篇文章:1.“虚拟世界里的真实场景”(美国,罗伯茨·R.阿奇博尔德),2.“城市博物馆:在塑造全球社区中有我们扮演的角色吗?”(英国,杰克·洛曼),3.“历史,民族特征与公民意识:多民族国家中历史博物馆的职责”(加拿大,维多利亚·迪肯森),4.“城市博物馆和城市未来:城市规划的新思路与城市博物馆的机遇”(英国,邓肯·格鲁考克),

5. “博物馆：城市之动脉与激情”（加拿大，弗朗索瓦等四人），6. “城市博物馆及其价值”（俄罗斯，塔季扬娜·戈尔巴乔娃），7. “没有围墙的博物馆”（瑞典，海伦娜·弗里曼），8. “多伦多的人文节：一个项目的故事”（加拿大，丽塔·戴维斯）。第一篇文章的作者是历史学家，他率先发起了美国博物馆协会的“博物馆与社区”项目活动。但他写的这篇文章并非论文，作者和一个曾经做过记者但现在读博物馆学研究生的人共同在圣路易斯旅行开车一天，作者把这一过程所见所闻所思及两人就印度新德里和美国的圣路易斯之间的比较议论用夹叙夹议的方式道来，围绕着“博物馆社会使命是什么”这个话题展开，极具文学色彩，形散意不散。第二篇文章的作者是英国伦敦博物馆馆长，他认为在全球化的今天，对和平进程中文化向心性的认可，对充分自由以及个体与社会表达意义的追求，这些为城市博物馆提供了一个难得的机会，城市博物馆所要扮演的角色就是回应文化的多元性，承认差异对等性，推广不同文化对话渠道，增加彼此之间的理解与宽容。第三篇文章针对加拿大多民族的特点，探讨了多民族国家中历史博物馆的职责。文章介绍了加拿大的民族构成和博物馆为了了解自己的形象和各个民族对博物馆的期待所做的社会调查，作者认为，博物馆的社会职责就是帮助建立并增强不同文化背景的人们的归属感，即多样的文化，统一的国家。第四篇文章作者曾经是洛德文化旅游公司在博物馆与遗产方面的顾问，现在则是英国伦敦大学可持续遗产中心在读博士生。他在这篇文章中回顾了博物馆和城市规划关系的历史，即

在工业革命时代，博物馆在当时被看成文明和教化的力量，是社会改革中文化实际功用的早期表现形式，但在城市规划早期发展过程中，博物馆和展览的作用却罕为人知。在当代，对于城市博物馆而言，城市规划的文化和实践在发生改变，这种变化对博物馆有着不可忽视的影响，在许多方面，学科间的交叉融合使得博物馆建设和城市规划之间呈现相互重合的现象。城市博物馆在城市规划中占有一席之地是由其特殊性决定的，城市博物馆是一个开放、真诚的民主地点，并且从物理上说可以被看成城市的一部分，同时还是城市历史语境中就城市问题进行辩论、商讨和实践的地方。作者对城市博物馆这一功能的论述确实能给我们以有益的启示。第五篇文章是多人合写的，这四个人来自不同领域，可以说是以多种角度透视城市博物馆这一议题。作者们检讨了博物馆学的过去和现在，学习理论的发展以及互联网兴起后城市博物馆应该如何运作，其中关于镜像神经元、情感显现和边缘化的提法属于独特的地方。第六篇文章以莫斯科市博物馆的运作为例，讨论了博物馆与其城市环境间的关系、城市的时代变迁和博物馆与当今社会的关系。作者说城市的扩张使得博物馆不再限定在市中心的一幢楼和一组建筑群，许多城市博物馆都已成为综合建筑群，中心地带为中心博物馆，非中心地带也有该馆的分馆，遗产的概念正取代展品概念，博物馆的保护范围突破了馆内局限。博物馆不再把自己限定在过去的历史，而是密切关注现实，关注城市发展中的诸多问题，作者认为博物馆的社会使命就是在城市社区生活中肯定人道主义

价值观,城市博物馆在保持文化多样性上肩负着不可推卸的责任。第七篇文章是出自北欧瑞典人之手。北欧的文化传统中十分强调公民权利,在这里作者从“生态博物馆”和“大博物馆”的理念出发,认为博物馆必须参与到城市的建筑环境和社会生活的诸多变化讨论之中而不是置身度外。博物馆不仅要通过物品的收集和行为的实证,更要通过观点的交流、沟通和辩论来获取这种功能,博物馆的存在主要是激发市民对博物馆围墙之外城市及世界的好奇和探索之心。最后作者介绍了她启动斯德哥尔摩街区博物馆——一座没有围墙的博物馆项目的前前后后。第八篇文章通过对加拿大多伦多的“人文节”介绍,向我们展示了一种新的城市博物馆所具有的独特魅力。

第二部分题为“当下的姿态”。这里收录了七篇文章。1.“城市博物馆,社会与冲突:贝尔法斯特体验”(英国,迈克·霍利亨),2.“城市环境中以地区为基础的教育”(美国,玛吉·鲁塞尔·恰尔迪),3.“障碍与动力:为澳大利亚墨尔本的移民博物馆争取观众”(澳大利亚,芭芭拉·霍恩),4.“波士顿:处在新城市博物馆建设的前沿”(美国,安妮·D.埃莫森),5.“无形空间:从博物馆到城市——以圣保罗为例”(巴西,阿娜·阿帕雷西达·比利亚努埃瓦·罗德里格斯),6.“谢尔曼诺夫斯基雅马尔—涅涅茨博物馆:前景与挑战”(俄罗斯,谢尔盖·Y.格里申),7.“喀山博物馆中丰富多彩的文化”(俄罗斯,根纳季·斯捷潘诺维奇·穆哈诺夫等二人)。第一篇文章介绍了北爱尔兰贝尔法斯特博物馆的几个展览内容,认为城市博物馆是社区

财产及当代文化发展、对话和表现的场所,对于贝尔法斯特博物馆来说,还要加上是沟通民族之间分歧的桥梁。第二篇文章介绍了美国纽约市下东区的移民构成和该区廉租公寓博物馆的情况。下东区历史上曾经是欧洲移民的区域之一,现在则变成了中国人、多米尼加人、波多黎各人等其他国家人的聚集居住地,这里的人经济条件不是很好,绝大多数属于工人阶级,有超过四分之一的人生活在贫困线以下。1998年把果园大街97号一幢建于1863年的五层楼住宅改建成了博物馆,这座新成立的下东区廉租公寓博物馆的使命就是通过介绍和解释居住在曼哈顿下东区的形形色色移民和流动工人的经历,以增加人们对他们的宽容态度、改变对他们的传统观念。通过调查,博物馆方面已经确认了大约一千七百名曾经居住在这里的住户,重新整修了其中典型五个家庭的旧居,安排导游向游客讲述那些家庭的故事。通过不同家庭的故事讲述,为游客提供五个主题展览,涉及到美国的服装业、移民的权利、文化身份的认同等等问题。作者提出了以社区为基础的教育性质的博物馆要遵循五条原则:1.从历史新视角下描述和阐释地方历史;2.博物馆举办展陈要考察和主题相关的更为广泛的社会问题;3.多样化的视角讲述历史故事;4.让游客们加入诠释;5.点燃游客的行动热情,让游客认识到他们可以做什么、应该做什么来改善自己社区生活的重要意义。这个博物馆对我们中国来说具有很多的启示,尤其是像深圳一类的移民新兴城市。第三篇也是谈移民博物馆的,作者是澳大利亚人,先是介绍了澳洲的移民概况,接着介绍

了墨尔本移民博物馆的使命、开展的一系列观众调查和这所博物馆展陈营销策略和方法。墨尔本移民博物馆的使命有两个，一个是记录并说明来到维多利亚州和澳大利亚的人们的移民经历，另一个就是促使并赞扬这里的文化多样性并最终促成澳大利亚人的身份认同。而作者所介绍的一系列观众调查活动很值得借鉴，澳大利亚是博物馆观众研究开展得比较广泛的国度，这里有专门的机构做这项工作，并且在相关网站上公布他们的调查成果。第四篇的作者策划了波士顿城市博物馆项目。作者对美国博物馆总的情况进行了概括介绍，美国约有一万六千家博物馆，美国的博物馆参观人次达到八点六五亿人次。接着对波士顿进行介绍，波士顿是一座移民城市，为促使不同的移民群体之间相互了解并加深彼此间的信任，作者等人开始筹划建立波士顿博物馆。先是得到政府划拨城市中心地带建设用地的支持，继而是进行科学精细地论证，从博物馆的目标、博物馆所将要面临的问题到博物馆的建筑设计描述，最后还简略介绍了这所将要建成的博物馆所开展的先期游客调查。现在这所博物馆正开展资金募集活动。第五篇文章作者是一位巴西建筑设计师和城市规划师，她先介绍了城市发展的三大模式：渐进模式、文化模式、自然主义模式，接着围绕文化模式就博物馆问题进行探讨。作者的理论素养很高，征引了大量理论性著述来阐明自己的观点，透过这些略显晦涩难懂的理论，我们知道了博物馆语境、博物馆藏品的自由解读、城市无形空间等等有新意的提法。第六篇先介绍了俄罗斯西伯利亚最北端的雅马尔—涅涅茨自

治区的民族、社会、经济和自然的情况，接着介绍了自治区的政治、商业和文化中心——萨列哈尔德市的情况。这是地球上唯一坐落在极圈上的城市，人口三万九千人，但分属一百个民族，然后介绍了这里的博物馆历史。这座博物馆建自1906年，发展到现在已经是一座拥有现代化设施的一流的文化机构，其主要目标是保存、研究、复兴和传播传统的本土文化。它举办了一系列展览，在民族学、考古学、古生物学和民俗学等领域开展研究，有四万三千件藏品，占地面积六千九百平方米。第七篇以介绍喀山博物馆为主。喀山是伏尔加河和乌拉尔地区的主要政治、经济、科技和文化中心，早期这里是保加利亚的行政中心，后来成了金帐汗国最北端的游牧民聚居城市，接着又是喀山汗国的首都，后来成了俄罗斯一个最大省份的中心，如今这里是鞑靼斯坦共和国的首都。这座历史悠久的城市有一百三十家博物馆，其中十五家是国家博物馆，保存着该地区各族人民丰富多彩的文化遗产，并运用了互联网技术建立了数字化博物馆网站。

第三部分是“中国的声音”。登载了浙江省文化厅厅长杨建新的“博物馆：浙江公共文化服务体系的重要环节”和浙江省博物馆蔡琴研究员的“博物馆与建设社区：以浙江为例”两篇文章。杨建新的文章就构建公共文化服务体系进程中政府的职责、博物馆应做的工作进行了论述，介绍了浙江省各级公共财政对博物馆事业的财政支持。浙江省是我国博物馆界最先实行财政补贴博物馆门票免票的省份，真正体现了让人民群众分享改革开放后带来的成果，实

现了博物馆的公共价值。在政府彰显博物馆公益性的同时，对博物馆的管理也在全国率先开始运用评估的方法推进服务水平达到新的阶梯。蔡琴的文章第一段对“社区”概念进行梳理，第二段就博物馆根据不同所在的社区采取不同的对策进行了论述，第三段介绍了浙江岱山博物馆群的情况，围绕这些博物馆，作者论述了社区博物馆特征、社区博物馆模式以及社区博物馆的意义。

四、总体印象

可以说，2006 年出版的两辑《国际博物馆》中文版内容丰富，“社群”、“集体记忆”、“文化遗产”、“文化权利”、“文化交流”、“文化多样性”、“文化认同”、

“文化向心性”、“工业遗产”、“宽容”、“包容”、“社会教育”、“社区服务”、“评估”、“历史与现实”、“规划”、“城市”、“全球化”、“边缘化”、“职责”、“使命”、“角色”、“移民”、“具身化”、“镜像神经元”、“情感显现”、“历史故事”、“展陈原则”、“观众调查”、“无形空间”、“集体想象”、“公共文化”、“政府主导”、“财政支持”、“免票”等等一系列关键词让人难以忘怀，向我们展示了这本国际大刊的国际视野，对推进我国博物馆的理论研究和实践影响深远。

| 注释

1 小标题为编者所加。

保护文物不怕争议

曹兵武

关于文物保护与修复如何进行，应不应该修旧如旧，东方（包括中国）和西方文物保护界一直有争论，1992 年在日本召开的奈良会议及会上形成的《奈良真实性文件》，还有近来的北京会议及其形成的《北京文件》都是为了解决这个问题的。

其实西方内部在这一方面也是存在争议的（《国际博物馆》2007 年第 59 卷第 3 期）。20 世纪 70 年代，一个美国人瓦格纳死时将一批他在 20 世纪 60 年代于墨西哥著名的考古遗址特奥提华坎收藏的玛雅珍贵壁画捐赠给了旧金山的德杨博物馆。尽管按照美国法律，这批壁画属于美国和博物馆的正常藏品没有问题，但是鉴于当时日益觉醒的对于文物盗掘和走私问题的关注，德杨博物馆还是主动地和墨西哥政府就接受捐赠的壁画进行协商，最后达成双方划分并共同持有壁画的框架协议。在瓦格纳壁画藏品的具体分配上没有多少障碍，这个过程中遇到的最大的障碍在于美、墨双方对破碎的壁画在分配之前必须进行的修复上，双方难以达成协议且谁也不愿意让步。

因为自 1976 年以来，墨西哥所有发掘出土的特奥提华坎壁画一般都是由墨西哥自己的保护师来保护和修复的。他们会去除附着在用于支撑壁画表层的脆弱的石灰层下的土坯，代之以一种新的人工合成的化学物品的永久支撑物，这种物品由聚苯乙烯颗粒、环氧树脂和火山灰等构成。这样的结果虽然防止了壁画破碎的可能性，比较容易保存，但壁画却越发变薄和退色，使得重新进行保护和修复变得十分困难。

当时另一种保护与修复思想认为,上述的不可逆的保护修复方法是绝对应该避免的(德杨博物馆的美国人也是这样认为),尤其是当要对壁画进行特殊的改变和仔细处理时。他们认为正确的做法是,对于较大块的壁画碎片,应根据其大致的面积和周长订制一种金属(比如铝)框,然后将相关的壁画碎片按照其内容与位置通过焊接点和用于支撑的结构夹子联系并固定在金属框内。

最后的结果是双方各自修复分给自己的那部分壁画,并在德杨博物馆举办了一个“壁画保护公共展览”,保护人员一边对壁画进行修复以便将壁画连同修复工作向公众展览,公众可以在参观这批著名的壁画作品的同时参观文物保护专家的修复过程与修复成果,以起到普及文物知识和文物保护知识的双重目的。

我们暂且不去评论两种修复理念谁对谁错,而是应该看到美、墨两国的专家在处理这个具有学术与政治争议的问题时坦诚的开放态度与对话的姿态,不仅很有政治智慧地解决了因为修复技术问题而引发的壁画分配难题,而且将有关的争论向学术界和公众公开,引发后续持续的讨论、交流,并且藉于这种坦诚与开放,双方形成了一种相互信任的感觉和很好的合作关系,此后促成了旧金山德杨博物馆与墨西哥著名的文物保护机构和国家层面诸多的后续文物交流与保护合作项目,包括互借展品、合作

进行考古调查发掘及学术研究、出版图书,等等,墨西哥很多从未出国展览的重要文物到旧金山展出,使旧金山成为一个宣传墨西哥历史文化的重要的国际性窗口。比如就在现在,为了庆祝位于旧金山金门公园的德杨博物馆新馆开馆,双方达成一个新的交流协议,源自墨西哥国家人类学与历史学研究所桑·洛伦佐市博物馆的最著名的第四号奥尔麦克巨型头像就正在德杨博物馆展出,这个展品租借期为一年半,从2005年8月到2007年11月,估计期间会有大约一百六十万观众亲眼看到这个著名的头像。

放远了想,其实围绕文物保护同时也是一个与文物和对文物有兴趣的同行及其他人争论和交流的过程。保护文物是为了延长文物的寿命,并使文物尽可能多地传达关于过去人类生活、历史、艺术的真实信息,并让更多的人知晓、利用、欣赏和体验到这些信息。文物保护的具体技术可能有高下之分(它们在使用文物延年益寿和携带信息方面的效果的确有好有坏),但是坦诚、开放以及对科学精神的信守与追求也是一种难得的品质,甚至是作为文物医生的文物保护工作者所必需的一种“医德”,这是确保文物保护工作、技术和效果沿着正确的方向进步的一种更持久的推动力量。

编后记

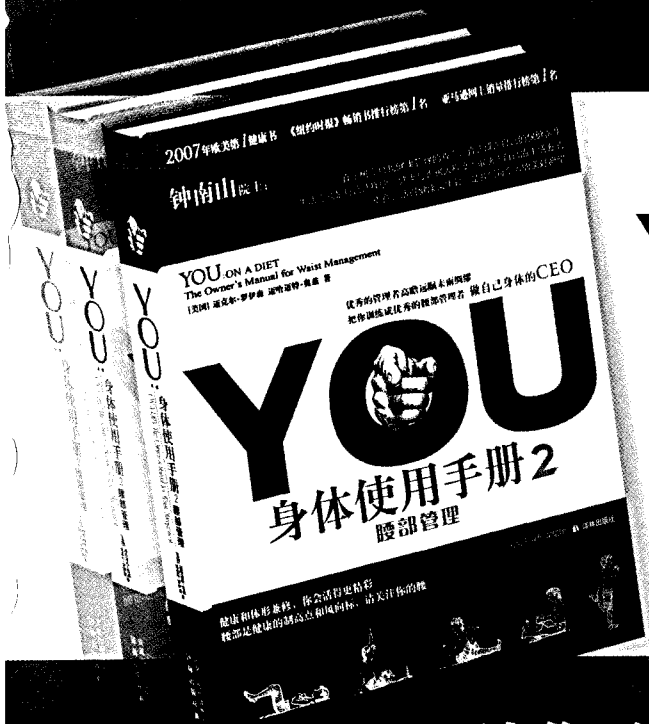
作为博物馆与文化遗产界出版物的“新军”，《国际博物馆》中文版还在尝试与摸索之中——它的引入能不能引起国内学界的注意，获得一些反响？

在我们并没有投入太多精力宣传的情况之下，非常令人高兴的是，近来不断在媒体上看到关注本刊的文章。吉林大学史吉祥先生在博客“博物馆探索”(<http://museology.blog.sohu.com>)上为《国际博物馆》中文版前两辑撰写了导读，文博界著名专家、本刊学术顾问苏东海先生，则在2007年10月24日的《中国文物报》上专文撰述他与这份刊物的渊源并加以介绍；《中国文物报》曹兵武先生也在同期上发表了与本辑有关的杂谈。征得上述几位作者同意，我们在此将这三篇文章作为本辑的特别内容收录。在此感谢史吉祥先生专门为本刊充实了导读的内容，也感谢《中国文物报》给予的支持。

重磅推出 欧美第 健康书 续篇

《YOU: 身体使用手册2-腰部管理》

送给亲友、爱人 新鲜的 贴心 礼物



优秀的管理者高瞻远瞩未雨绸缪
把你训练成优秀的腰部管理者 做自己身体的CEO

YOU

身体使用手册2 腰部管理

仅售
29.80元

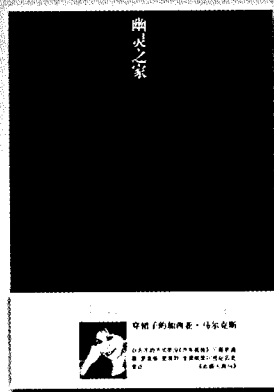
让你了解食物和身体的关系

伊莎贝尔·阿连德

穿裙子的“加西亚·马尔克斯”

她 改变了拉美文坛

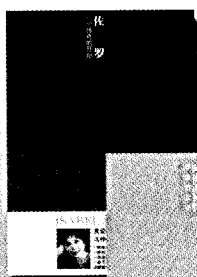
- 1942年，她出生在一个奇妙的大家庭，
家人为她提供了魔幻现实主义的一切素材。
- 1973年，智利发生流血政变，
她的叔叔萨尔瓦多·阿连德总统遇害，
她踏上了流亡之路。
- 1981年，99岁的外祖父决定绝食自杀，
她写给他一封长信，这就是《幽灵之家》。
- 1992年，29岁的爱女因病去世，
文字给了她最深最后的安慰。
魔幻与现实，激情与浪漫，
她孤独地舞着最绚丽的色彩。



《幽灵之家》

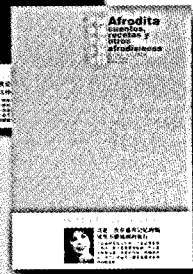
“这本书产生于一种企图，希望恢复失去的一切。正在消逝的世界，过去的世界，回忆的世界，家族的世界，也是我已抛在身后，但又唯恐失去的世界。”

译者：刘习良
(著名西班牙语专家，中国翻译协会会长)



《佐罗：一个传奇的开始》

我爱恋着佐罗，这种爱恋渗透了我的婚姻。



《阿佛罗狄特：感官回忆录》

文字关乎爱、性、美食，一次在感官记忆中的旅行。

译林出版社

社址：南京市湖南路47号(210009)
电话：025-83242700

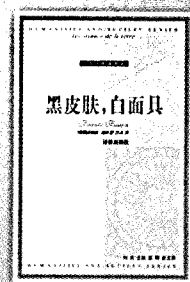
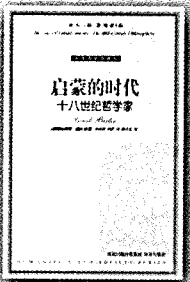
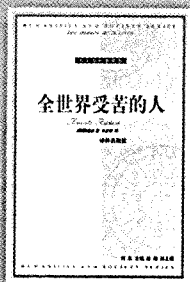
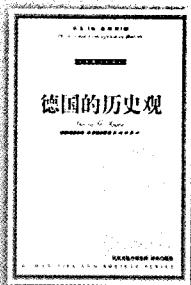
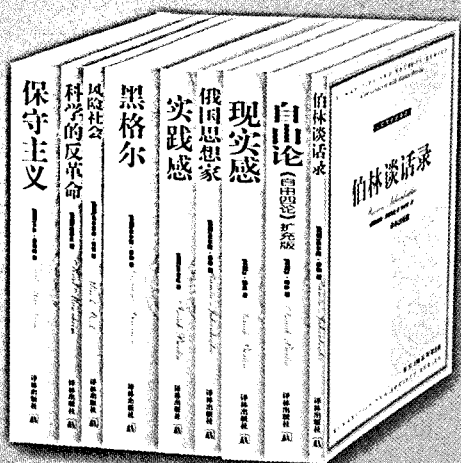
THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES SERIES

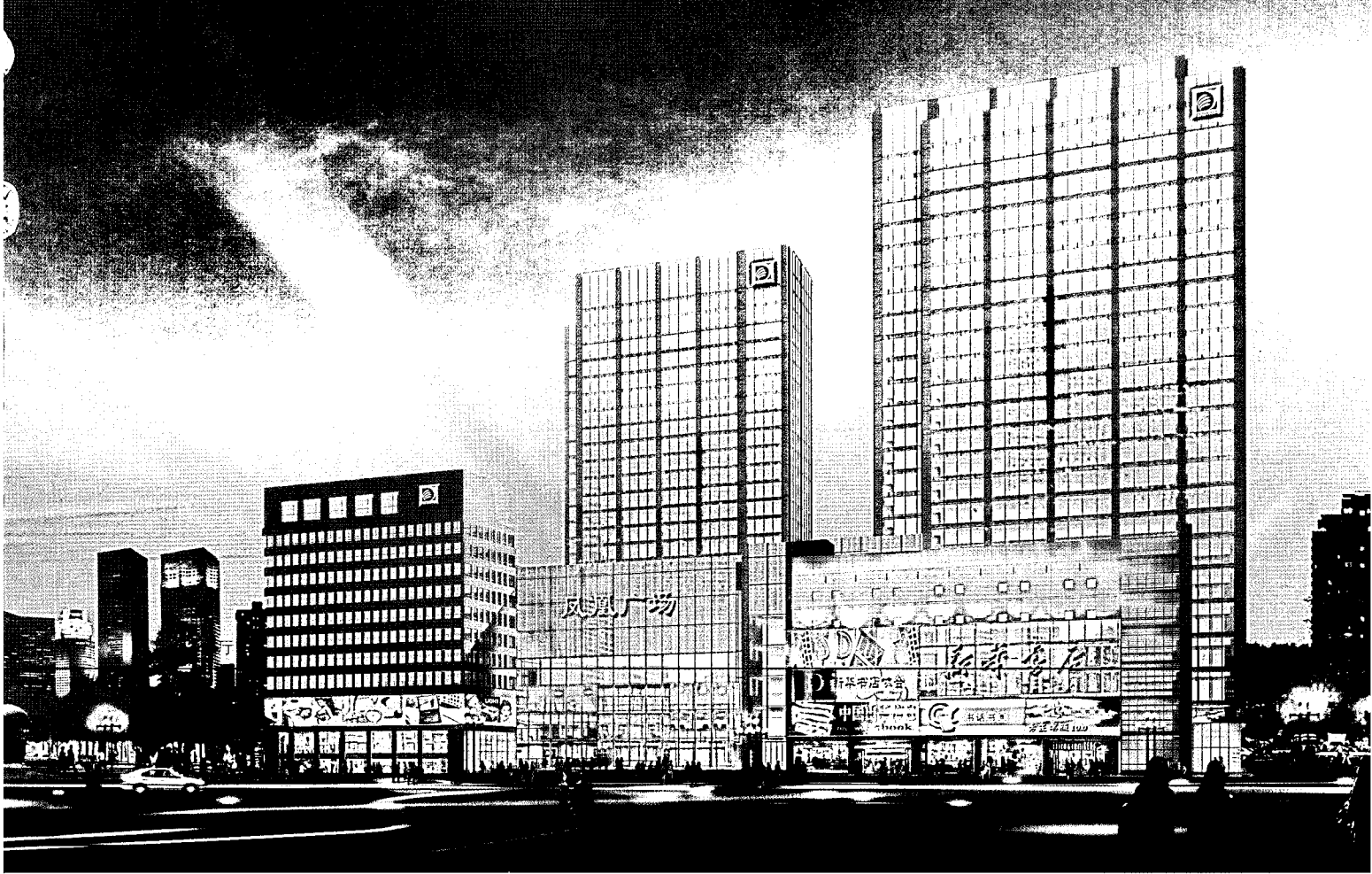
人文与社会译丛

精心遴选国外一流学术名著

被誉为“最有影响力的社科丛书之一”

激活思想 传承学术
心系人文 思入社会





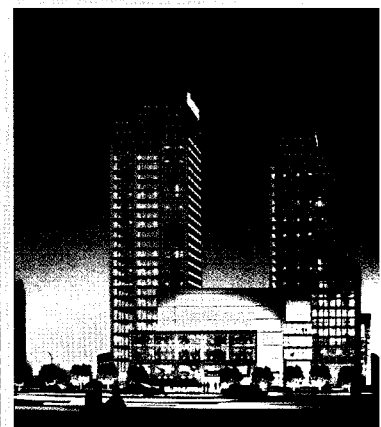
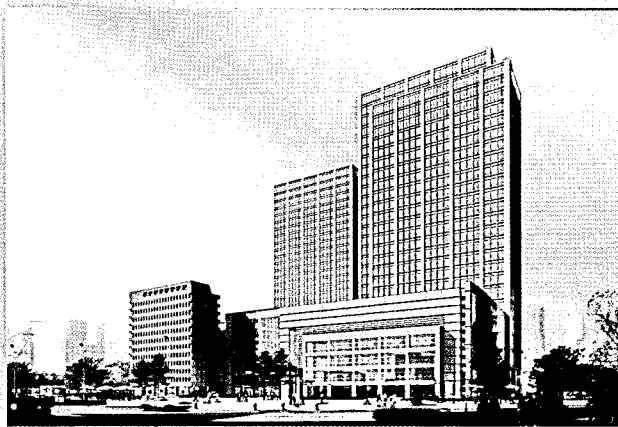
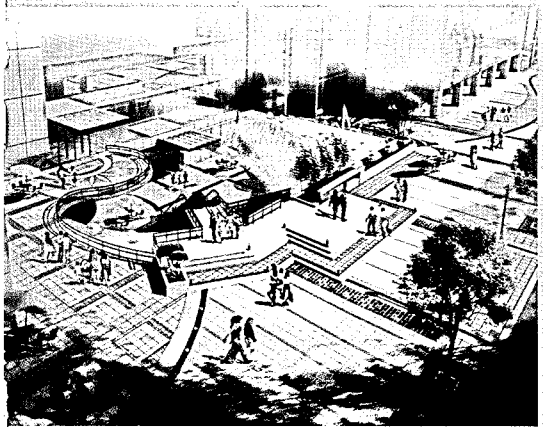
凤凰出版传媒集团

Phoenix Publishing & Media Group

凤凰出版传媒集团于2001年9月成立。集团融图书、期刊报纸和电子音像等出版物的出版、印刷（复制）、发行、物资供应、外贸于一体，多元投资，多元经营，是全国规模、实力都有一定影响的大型新闻出版传媒产业集团之一。

Phoenix Publishing & Media Group was established in September 2001. The group is engaged in publishing, printing and distributing of books, periodicals, newspapers, electronic and audio-visual products as well as printing material supplying and copyright trade. As a result of multiple marketing and multiple investment, it is now one of the most influential publishing and media groups in China.

1
2 | 3 | 4



1. 江苏国际图书中心夜景效果图 2. 中心广场效果图 3. 整体效果图 4. 江苏国际图书中心东面效果图

T
ranslate
ransmit
ranscend

译林出版社

WWW.YILIN.COM

译, 传承, 超越

ISBN 978-7-5447-0392-5



9 787544 703925 >

凤凰出版传媒网: www.ppm.cn

定价: 35.00元