

INVITATION OF THE MUSES 缪斯之约

欧美艺术
博物馆
智识体验



THE INTELLIGENT LIFE
OF EUROPEAN
AND
AMERICAN ART MUSEUMS

刘鹏
著

INVITATION OF THE MUSES 缪斯之约

欧美艺术
博物馆智
识体验

THE INTELLIGENT LIFE
OF EUROPEAN
AND
AMERICAN ART MUSEUMS

图书在版 (CIP) 数据

缪斯之约：欧美艺术博物馆智识体验 / 刘鹏著. --
上海：同济大学出版社，2016.3
(缪斯之约书系 / 那泽民主编)
ISBN 978-7-5608-6229-3

I. ①缪… II. ①刘… III. ①艺术—博物馆—欧洲、
美国 IV. ①G269.569 ②G269.712.69

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 037845 号

缪斯之约：欧美艺术博物馆智识体验

主编策划	那泽民
著 者	刘鹏
责任编辑	那泽民
装帧设计	整体设计  润泽书坊十文文理
责任校对	张德胜
出版发行	同济大学出版社 (上海四平路 1239 号 邮编: 200092 电话: 021-65985622)
网 址	www.tongjipress.com.cn
经 销	全国各地新华书店
印 刷	上海丽佳制版印刷有限公司
开 本	787mm×1092mm 1/16
印 张	19.5
字 数	487000
版 次	2016 年 3 月第 1 版
印 次	2016 年 3 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5608-6229-3
定 价	68.00 元

刘鹏兄的新书《缪斯之约：欧美艺术博物馆智识体验》将付梓，嘱我写几句，以充序言。我认真拜读了全书，颇多心得，也颇多思考和感慨！

刘鹏这一新书，涉及的博物馆相关知识，尤其是一些新知识理论很多很广，有对博物馆、美术馆与社会之间的关系相关理论的译介，也有根据自己的考察、阅读、实践而展开的思考与论述，如对“知识生态学”、博物馆的“游牧”、“后摄影”与博物馆、新媒介与策展、“博物馆的诗学”等理论与知识的译介和论述，并且，书中较多的篇幅涉及国外博物馆的公共教育项目及工作方式，提供了不少新经验。当下中国的博物馆、美术馆开始重视公共教育工作，政府也不断倡导公共文化服务体系的建立和完善，但是，毋庸置疑，无论从公共文化的理念和认知，还是具体的实践经验和手段等，都处于“社会主义初级阶段”，亟需尽快提升，而这需要有相关的国际经验和新知识的介入，刘鹏在本书中的译介及理解与体会，无疑，对当下中国的博物馆、阶梯训练美术馆行业是非常重要的和及时的。

最近，我参加“2015中英博物馆论坛”，论坛的主题是“美术馆的社会角色”，我演讲的题目是“美术馆的‘文化民主化’角色”，希望从另一个层面对美术馆的公共文化作为及长远的目标提出一些思考。

“文化民主化”的定义，按法国作家安德烈·马尔罗（André Malraux）的说法是，“让更多的人接近艺术作品和精神产品”，我觉得在这样的基础上，可以补充为，让更多的人以主动和最佳的状态接近艺术作品和精神产品。“主动”，即是任何人在美术馆里享有主人公的姿态和权利。博伊斯说，“人人都是艺术家”，人人也都应该是美术馆的主角。

那么，人人要成为美术馆的主角，那他们如何获得和分享美术馆的“权威”和“权利”呢？我们说，美术馆是知识生产的场域，而“知识”是一种结构，结构及建构着“知识”的权威、权利，是某种权利的象征与模式。但是，“知识”更是一种协商，协商体现着权利的重新分配，而获得一种新的结构和权利关系。“知识的公共性”则在于强调“知识”在协商、参与的过程中形成一种新的建构和解构的关系，同时也获得“知识”的一种新的结构和权利模式。

文化的“民主化”或多元诉求，并不意味着文化的扁平化和世俗化，这也就要求应该重视于“知识”的“结构模式”的建构，“知识”是来自人类理性的需求及对于外部世界的欲望，知识的建构过程自觉地体现着这样的理性和欲望，从而也构建了一个“知识”的积木式的大厦。“知识”是在这样的结构和高度中体现其作为“文化”的价值和意义。

“知识”是对已然“知识”的挑战、怀疑、批判，以不断地获得重构。也就是说，“知识”的“认知模式”，或“结构模式”，本身应该是一种开放的系统，“模式”系统的开放性决定着“知识”建构的当下和未来，以及可能的广度和高度。“解构”这样的现代理论表述方式，标示的正是“知识”的“建构”和“解构”的双重性，“知识”本身就存在着这样的双重性。而知识又是开放和平等的，每个人都有获取知识的权利，并且，具有对权威质疑和批判的勇气和精神，才能在追求真理和知识的道路上走得更远。

因此，从这样的角度讲，美术馆“知识生产”的建构与解构，怀疑与消解、协商与平等的特点及理想状态，对于美术馆如何扮演“文化民主化”的社会角色具有重要的意义。而从操作和社会的层面上讲，美术馆的“文化民主化”问题，包括了公共文化机构的职责职能、纳税人的权益、社会的民主程度等等，更关系到一个进步的开放的社会对待文化的态度和观念。

刘鹏对美术馆公共教育问题的提出，其深层的意义正是文化的民主化，这是一个新的，也比较敏感而艰难的课题，路很远很远。

共勉之。



2015 年冬至长夜

王璜生

中央美术学院教授

中央美术学院美术馆馆长

中国美术家协会理事

全国美术馆专业委员会副主任

著名策展人、艺术家

序 二

在北大求学期间，刘鹏就开始在欧美博物馆研究方面用功尤勤，不仅用心考察国内外的一些著名博物馆，而且，其博士论文也是择取美国艺术博物馆而展开的专题研究。正是有其学术上的一贯积累和不倦思考，兼之毕业后南下入职江苏省美术馆，从事相关的策展和研究工作，作者的思路就变得更为活跃，更为多向度，同时，也更为贴近和深入博物馆的实践了。

近几年来，有关博物馆的反思确实越来越显出其特殊的分量。一方面，欧美学界将其与美术史的研究联系起来进行考察，认为博物馆有关艺术品的陈列方式就是对美术史的一种阐释方式的具现，与此同时，基于博物馆与艺术原作不可分的关联，博物馆的所有“阐释”也形成了一种有别于“大学的美术史”的所谓“博物馆的美术史”，越来越显现出不可替代的价值面相；另一方面，博物馆与新兴技术（尤其是数字化技术）的姻亲使得博物馆的活力以及面临新的挑战得以井喷，而新的研究课题，从策展、布展到教育推广等，就更有令人应接不暇的紧迫感了。呈现在读者面前的这本书正是作者因应这样的情境，入乎其内而又出乎其外地对博物馆的方方面面进行扫描、对比和分析的结果。

显然，有关博物馆的理论及其表述，无论是从“生态”的观念到类似好莱坞大片的“巨型展览”，还是从公共教育到“游牧馆”等，作者都不陌生，但是，他更喜欢结合博物馆的具体实践来谈问题。因而，这本书尽管包含的学术广度及其相关的信息量都异乎寻常，却始终能以一种与读者为友的态度，事无巨细，条分缕析，娓娓道来，从不拒人以千里之外。同时，作者也从不满足就事论事，而是以特定观念或学说为参照，进行具有针对性的细致梳理和深入概括。因而，为读者进一步思考博物馆问题，建立了不少有价值的关注点。无疑，这是一本弥满启迪性意义的博物馆研究专著。

对于有些博物馆，作者显然是有偏爱的。因为，他一旦觉悟到了它们的独特魅力和鲜明特色后，就情不自禁地倍加赞赏。事实上，大凡有自己的发展理路和个性的博物馆都是颇令人向往的。以我个人的有限经验，像海牙的莫里茨皇家美术馆（Mauritshuis Royal Picture Gallery）、纽约的弗里克收藏馆（the Frick Collection）、利物浦的列芙女士美术馆（Lady Lever Art Gallery）、伦敦的华莱士收藏馆（the Wallace Collection）以及米兰的波尔蒂·佩佐利博物馆（Museo Poldi Pezzoli）等，都实在是令人倾倒的好去处。同样，在这里，那些小博物馆也常常是作者津津乐道的谈论对象，似乎其魅力并不亚于赫赫有名的大型博物馆，如卢浮宫或大英博物馆等。这是很耐人寻味的，因为，对于热爱逛博物馆的人而言，如何找到最适合自己的参观路线，常常是最为首要的。作者可如此以身说法，读者当然会乐意追随的。

21 世纪的欧美博物馆面貌已经越来越跃出人们的惯常想象了。其涌现数量之多，发展速度之快，形态变化之巨，都是前所未有的。显然，当代中国的博物馆也开始有相似的发展情势。对于今天的中国博物馆人而言，如何面对未来，缔造博物馆的新文化地标，如何让观众获得饱满、不带什么偏见的世界艺术的印象与激赏，诚然不是什么丁点小事。人类的艺术创造理应是共享的对象，而

当国内外的艺术博物馆自然地成为我们文化生活中不可或缺的一部分时，我们就一定不是一个没有强大而又丰富的精神力量的民族。写到这里，不由得想起了法国作家雨果的一句名言：“长久的记忆造就伟大的民族。”那么，大大小小的艺术博物馆所构成的伟大记忆真的要比一般的文化点缀要有意
义得多！



2015 年 乙未年岁尾

丁宁

北京大学艺术学院教授

中国美术家协会理事

北京国际双年展策划委员

教育部美术学科指导委员会副主任委员

序 三

自从我上大学以来，美术馆一直在我的生活中占有重要的位置。记得上世纪八十年代初读建筑系的时候，周末常常从西郊骑自行车到市中心的中国美术馆看展览，有时自带午餐，一直到天黑才回校。那时的展览，以学院派和传统艺术居多，也看到变化中的东德绘画，还有美国艺术家劳生伯格（Robert Rauschenberg）的大型展览，记得当时我在似懂非懂之间受到很大的震撼。

真正开始学习西方现当代艺术，应该是九十年代初我在北德克萨斯大学视觉艺术学院读研究生时期。在离大学半个多小时车程的达拉斯美术馆，我第一次看到西方艺术史中许多耳熟能详的大师原作。蒙德里安（Piet Mondrian）在由具象走向抽象的过渡时期的一幅很小的油画，成了我理解现代主义的一个典型标本。美术馆另辟有当代展厅，我在那里遇到了许多重要艺术家的作品，从极少主义大师唐纳德贾德（Donald Judd）的雕塑、沃霍尔（Andy Warhol）的丝网绘画、珍妮荷尔泽（Jenny Holzer）的装置到我的恩师弗农费谢尔（Vernon Fisher）的三联作；记得在“相遇”系列展览中，当地艺术家特雷西希克斯（Tracy Hicks）的装置和英国的达米恩赫斯特（Damien Hirst）的“药房”形成了有趣的对话。在达拉斯美术馆的公共讲座系列中，我得以亲聆艺术史家唐纳德卡斯匹德（Donald Kuspit），艺术家苏珊罗森伯格（Susan Rothenberg）和文化批评家乔姆斯基（Noam Chomsky）的阐述。图书馆里的研读、美术馆的体验、课堂上的辩论、工作室的实践，构成一个年轻艺术家成长的完整历程。可以毫不夸张地说，我在艺术博物馆学到的，远远比在教室里多。

后来，我多次到了纽约，逛画廊和美术馆成了我耗费大量时间和精力主要活动。我带着朝圣般的虔诚，也带着困惑和怀疑，在感受和思考中受到触动和启发。我在长年艺术教学中信手拈来的艺术家和他们的具体作品，来自无数次往返于曼哈顿、布鲁克林和皇后区之间，在罗马、伦敦、芝加哥、洛杉矶和旧金山，在美术馆和画廊看到的无数展览的积累。从画廊展览你或许能了解许多艺术家一个系列或一个时期的作品，或者最新的尝试；从美术馆的大型回顾展则可以全面理解一个艺术家整个创作生涯和思想，并且置之于艺术史的上下文中来考察。在曼哈顿下城的苏荷或切尔西艺术区看完像走马灯一般的画廊展览，在地铁那带有紧迫感的节奏中北上，经过中城的现代艺术博物馆（MoMA），到达上城82街的大都会艺术博物馆，你也许会感觉到，经过川流不息的匆匆过客和一个时代的里程碑，你好像到达了艺术的终点站。在大都会艺术博物馆，穿过古希腊、古罗马和欧洲古典绘画的展厅去看一个当代艺术的展览，我会不自觉地放慢了脚步，感到时间的纵深和空间的广阔，艺术的源远流长。在历史的长廊中，你将和谁交谈、共鸣、呼应，能否发出属于你自己的声音？群星闪烁的天空，你能否留下自己的轨迹？

但是在博物馆的贮藏室里，许多作品也许就像图书馆里无人问津的沉睡的书籍一样，被束之高阁。古老的艺术博物馆就像欧洲历史久远的天主教堂一样，被圣徒的遗体 and 遗物占据了空间。早期的现代主义潮流中，激进的未来主义者把美术馆当作陈腐的学院或传统的代表而大加抨击；在当代文化

批评中，也常常听到对于美术馆保守、缓慢、一成不变、无所作为提出的激烈的批评，和对于现有文化机构的权力结构的质疑。始于六十年代的“机构批评”（Institutional Critique），带有观念主义的倾向，成为艺术创作中的一个颇具影响的方向和种类；艺术家和学者不再存在明晰的界线，对藏品的再梳理、再解读，对所谓貌似中性或客观的所谓“高尚趣味”背后的历史语境和社会条件的揭露，对机构（包括美术馆、画廊、出版社、学校等）的运作方式的系统化探寻，对现有知识和传统背后的意识形态的批判和颠覆，这些都成为艺术实践的动机和主题，成为试图从艺术机构的内部进行革新的方式。约瑟夫科苏思（Joseph Kosuth）对特定美术馆传统陈列方式的打破和对藏品的重新组合，以文字资料对历史上下文的强调，凸显了文化物品有时受到遮蔽的含义（比如种族主义、殖民意识等等）。汉斯哈卡（Hans Haacke）1971年在纽约古根海姆美术馆的展览计划《沙普尔斯基等在曼哈顿拥有的不动产》以社会调查的客观化方式暴露了一个阶层（包括美术馆董事会成员在内）在社会经济结构中的垄断性地位，和同一都市空间里不同阶级的截然不同的生活环境；它因为触及美术馆本身所依赖的财政基础（即捐助人）的利益而最终被馆长取消了展览，成为具有社会参与性的艺术和艺术机构发生冲突的重要案例，发人深省。

今年，我应邀成为旧金山亚洲艺术博物馆展览和出版委员会的成员，有了服务社区的机会。我因此得以更多地了解美术馆内部由董事会、捐助人、馆长、策展团队、公关团队、社区成员等组成的运作体系 and 自我评估体系。在会议上讨论的题目几乎无所不包：博物馆相对于全国各地类似机构的个性和强项、展览主题和地域性的多样、不同种族和文化的兼顾、空间分配和布展效果、每个展览的预算、门票收入和捐赠、收支的平衡情况、观众人群的构成、参观的人（次）数量、展览的人均成本社会媒体的报道和关注、专业人员和公众的评价等等。我更加强烈地意识到，美术馆是社会文化生活中的重要环节，属于公共事业的领域，它应该代表不同社会群体的文化诉求和政治诉求，同时担负美学和道义的双重职责。博物馆是历史物证和人类创造的庇护所，是文化阐释和传播的教室，是多元文化、政治思想和意识形态共存的公共论坛，同时也可能是守旧的堡垒和权威，因而成为艺术革新的敌人。当今的多数美术馆，已经以参与的、实验的、运动的姿态打造新的形象。许多老牌的美术馆也推出了新人和新方向系列、网络和新媒体艺术项目、在线空间以及与观众互动的种种途径。艺术博物馆远非一尘不染的象牙塔，它常常处于权力的阴影、商业和财富的渗透之中；它所应当具有的非盈利性、学术性和公信力并非先天决定的品质，而是长期不懈努力的结果。在健康的文化生态中，美术馆必须受到全社会和公众的支持、关注和监督。

刘鹏老师从在北大攻读博士学位时开始致力于美术馆研究，在江苏省美术馆有多年的工作经验，广泛游历欧美重要艺术博物馆，他的新书既包含了丰富而详尽的资料，也有深入的理论介绍和探讨，对于国内正在迅速兴起的美术馆事业具有十分及时的现实意义，堪称一大幸事，令人感奋。去年我访问南京艺术学院时我们有幸结识，对许多问题深有共鸣；新近命我为新书作序，我作为艺术实践者本来对美术馆领域和史论了解粗浅，只能梳理一下自己与美术馆相关的经历和体验，有感而发，实在不足以为序言，聊以表达对同仁多年努力的敬意。

谢晓泽

斯坦福大学（Stanford University）终身教授

旧金山亚洲艺术博物馆（Asian Art Museum of San Francisco）

展览和出版委员会委员、著名艺术家

谢晓泽

目 录

序一

序二

序三

引论

艺术博物馆生态系统：一种新的替换模式 009

危机与对策：对“巨型展览”的反思 026

媒体时代的策展人何为？ 044

一位馆长的独自 060

“谷歌艺术计划”的启示 068

一副画的奇妙旅行 076

回溯与展望：以观众为中心的博物馆的兴起 080

梦娜·丽莎“经典化”的启示 088

伦敦国家美术馆艺术展的陈述方式 099

后摄影博物馆的兴起与衰落：论艺术的技术与变革 113

《博物馆怀疑论》读后 126

艺术博物馆的诗学 133

赢得观众的心：大都会艺术博物馆的公共教育策略探析 144

波士顿艺术博物馆里的“艺术探险” 155

普世化之路：华盛顿国家美术馆的创立过程及其公共教育项目 159

伊莎贝拉·加德纳博物馆的公共教育项目 173

克利夫兰艺术博物馆的 Gallery One 评价 179

华盛顿特区菲利普斯收藏馆的公共教育 197

乖戾的收藏家——巴恩斯基金会作品悬挂方式 200

费城艺术博物馆的公共教育项目概览 213

纽约现代艺术博物馆的公共教育项目掠影 217

亨廷顿美术馆的公共教育理念 221

加州盖蒂博物馆的公共教育项目 226

属于公众的“游牧馆”：蓬皮杜艺术中心公共教育项目评析 230

为未来而收藏——佩吉·古根海姆的博物馆之梦 243

一切为了观众：卢浮宫博物馆的发展趋势摭谈	254
以变取胜：略窥奥赛博物馆发展之路	264
橘园美术馆里的光与色	274
吉维尼花园里的“隐居者”：浅析莫奈晚期画风	282
佛罗伦萨斯特罗齐宫展览策划理念管窥	291
后记	299



弗拉泰利·阿里纳利 (Fratelli Alinari), 《乌菲兹和韦基奥宫塔楼》(Uffizi and the Tower of Palazzo Vecchio), 蛋白印相 (albumen print), 34.3 cm x 25.0 cm, 1865年, 乔治·伊斯门故居纪念馆 (George Eastman House, Rochester, New York, USA.)

在法国大革命期间, 路易十六的政权被推翻, 卢浮宫遂由国王的私人乐园变为一所公众博物馆, 并成为教育大众的工具。卢浮宫由新成立的共和政府管辖下的教育部门管理, 为博物馆提供了一个崭新的运作模式。除了一个星期天预留给艺术学生专用外, 卢浮宫向所有人士免费开放, 官方特意为那些蜂拥而至的观众制作了廉价的展览目录, 亦为外国游客提供翻译版本, 一些课堂甚至在展览厅内进行。博物馆由国王专用的玩乐场地, 摇身一变成为对群众开放的学校。让加拉尔 (Jean Galard) 为卢浮宫参观者编造的那部“选集”汇集了 1793—1993 年之间各个时期参观者的书信、记叙和日记中的话语。他在序文中这样写道: “要想研究 200 年间卢浮宫参观者的历史, 资料是既少又多。数字方面的信息来源少得可怜, 然而参观者所写的文字却数不胜数, 散落在大量的书籍里。有些讲述的是他们参观这一神奇之所的感受, 有些描述的是对卢浮宫的印象, 也有些是对其他参观者的描写。”¹

克洛德更进一步福尔多指出, 在整个 19 世纪, 对卢浮宫参观者发表评论的人, 无论是法国人还是外国人, 也无论是普通参观者还是作家、外交官、政客, 都经常赞叹参观者构成之复杂 (有士兵、有学徒、还有一家老小一起来的……)、人数之多 (星期天时会有 2 万—3 万人), 表现之多姿多彩 (有表示敬佩的、有赞叹不已的、有一脸困惑的、也有愚昧无知的……), 免费开放之奇效 (引来了各阶层的人、促进了平等交往、热闹非凡……)。无独有偶, 1750 年左右, 法国画家夏尔—安东尼·夸佩尔 (Charles-Antoine Coypel) 公开反对用“公众” (public) 这个词去描述蜂拥而入卢浮宫观看沙龙展览的人们。在他看来, 沙龙里面的“公众”一天变换二十余次 (包括特定的观者、带有偏见的观者)、反复无常的观者、充满妒忌的观众、盲从于时髦的观者……)。如此一来, 对“公众”的解释会导致无尽的迷惘与困惑不安。²

巧合的是, 欧美博物馆学界的不少人士指出, 对观众的研究是一个“软肋”。德语国家的博物馆研究者往往聚焦于一些理论化的探讨, 少有对观众参观体验的经验分析。英语国家中, 在博物馆学研究重镇之一的不列颠, 2006 年出版的《博物馆研究指南》(Sharon Macdonald: *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing) 里, 共收入 86 篇重要论文, 其中仅有 2 篇谈及观众研究。美国学界

1. 克洛德·福尔多著, 流马译, 《卢浮宫的参观者观察所》, 载《美术馆》(2007 年 A 辑) 第 40 页。

2. 详见 Andrew McClellan, “A Brief History of the Museum Public”, note 1, Andrew McClellan (ed.), *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Blackwell Publishing, 2003.



乔凡尼·保罗·潘尼尼 (Giovanni Paolo Pannini), 《古代罗马》(Ancient Rome), 布面油彩, 1721 cm x 229.9 cm, 大都会艺术博物馆藏品

乔凡尼·保罗·潘尼尼 (Giovanni Paolo Pannini), 《现代罗马》(Modern Rome), 布面油彩, 1721 cm x 233 cm, 大都会艺术博物馆藏品

也是如此。³ 本书所尝试探讨是西方艺术博物馆语境下的“公共性”问题，尤其是他们如何开展、设计公共教育项目的问题。至于观众研究，一方面需要长期的理论准备和资料积累，另一方面，恐怕还需要在所研究的机构中进行实地考察。只要随便翻阅一下近几年的一些相关学术成果，均附有大量的访谈、调查问卷和相关数据分析，因此在国内做这方面的研究是不可行的，至少说有相当大的难度。

在撰写本书时，萦绕在笔者脑海里的是这样一个策略，与其费尽心思去探讨理论问题，还不如用一种朴素的方式，去了解一下一些著名博物馆的案例，以此作为未来研究的基础，似乎显得更为可行。因此，除了理论探讨之外，还尝试展现一些世界著名艺术博物馆如何利用典藏，向普通观众而非专业人士进行“阐释”的问题，换言之，就是他们的具体做法和措施。

这使得我不由地想起《谁的缪斯？艺术博物馆和公信力》(Whose Muse? Art Museum and the Public Trust) 这本书，其标题太富有想象力和启发性了，论文的作者分别来自前大英博物馆、国家美术馆、哈佛大学艺术博物馆、盖蒂博物馆、芝加哥艺术学院美术馆、大都会艺术博物馆的掌门人，他们本身也是大学者，此书就艺术博物馆的社会责任、艺术鉴赏、公共教育、藏品删减等问题展开了热烈而有益的讨论，虽然这个会议召开于十余年前，但这些论文对今天的美术馆建设仍有借鉴意义。⁴ 显而易见，“缪斯”、“缪斯神殿”等均与博物馆联系在一起，西方学术界提出了当下的博物馆已经从“圣殿”过渡为“集市”，意指博物馆的公共性已经是大势所趋。在此意义上，“谁的缪斯”这个标题含有隐喻色彩，即强调公众的重要性。多次通读此书之后，我获得了不少启发，各位馆长抛出的问题太重要了，对当下的博物馆、美术馆诸多方面仍有借鉴意义和价值。换言之，此书的隐喻色彩在今天仍未褪色。

在此意义上，我们有必要对“缪斯”(muses) 这个关键词所指涉的内容及其意义的转化进行一番简单梳理。据学者考证，在古希腊时代，处于萌芽阶段的博物馆被称作是“缪斯们的土坯建筑物”(adobes of the Muses)，源自希腊语“museion”(意指被称为缪斯女神们的庙宇)。⁵ 万神之王宙斯(Zeus)和记忆女神摩涅莫辛涅(the Goddess of Memory, Mnemosyne)生了九个女儿，分别是：

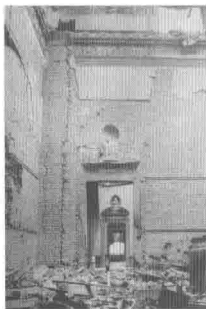
3. Volker Kirchberg and Martin Tröndle, "Experiencing Exhibitions: A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums", Curator: The Museum Journal, Vol. 55, No. 4, pp. 435-452.

4. James Cuno, *Whose Muse?: Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press and Harvard University Museums,

5. Burcu Günay, "Museum Concept from Past to Present and Importance of Museum as Centers of Art Education", *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 55 (2012) 1250 - 1258.

被战火摧毁的杜尔维奇
绘画馆 (Dulwich Picture
Gallery), 1944 年

20 世纪 60 年代的杜尔
维奇绘画馆 (Dulwich
Picture Gallery) 展厅



饱受战火摧残的维
也纳艺术史博物馆
(Kunsthistorisches
Museum) 第十五展
厅, 1945 年

6. Ibid, p1252.

7. 据李军教授考证, 九位缪斯女神在荷马时代籍籍无名, 第一次获得正式认可是在赫西俄德的《神谱》里面, 在古罗马时代晚期, 她们的影响才逐渐扩大。他在此文中也指出, 缪斯作为文艺女神的主要身份是“诗神”, 与今天我们所熟知的造型艺术毫不相干。缪斯所保护的文艺更多涉及“自由艺术”(les arts libéraux)而非“手工艺艺术”(les arts mécaniques)。同样, 早期的缪斯神殿很可能是哲学家聚会的场所, 毕达哥拉斯学派的哲学家们在里面谈天说地, 争论不休。由此说来, 早期的缪斯神殿其实是一个诗歌、音乐和哲学兼而有之的圣地。详见李军,《从缪司神庙到珍奇室: 博物馆收藏起源考》,《文艺研究》2009 年第 4 期。

8. 爱德华·P·亚历山大, 陈双双译,《博物馆变迁》, 译林出版社, 2014 年 12 月版, 第 5 页。

9. 同上。

10. 同上, 第 6 页。

11. 详见李军,《从缪司神庙到珍奇室: 博物馆收藏起源考》,《文艺研究》2009 年第 4 期。此外, 这方面的文献可详见弗朗西斯·亨利·泰勒著、秦传安译,《艺术收藏的历史》, 北京大学出版社, 2013 年 8 月版。

管音乐与抒情诗的音乐之神欧忒尔珀 (Euterpe)、管爱情诗的埃拉托 (Erato)、管英雄诗的卡利俄珀 (Calliope)、管历史的克利俄 (Clio)、管悲剧的墨尔波墨涅 (Melpomene)、管颂歌的波利许墨尼亚 (Polyhymnia)、管舞蹈与合唱的特尔西科瑞 (Tersichore)、管喜剧与田园诗的塔利亚 (Thalia) 及管天文学的乌拉尼亚 (Urania)。应该看到, 没有一位缪斯主管我们今天所熟知的“造型艺术”, 原因在于, 在古希腊时代, 绘画与雕刻还未被视为纯粹的艺术形式, 仅仅被看作“技艺”。⁶ 建造于公元前 306 年—前 285 年期间的亚历山大里亚图书馆里面设有博物馆部分, 艺术家、哲学家、科学家们得以在里面宴饮、交谈并冥想沉思。⁷ 譬如, 欧几里得当时是这里数学院系的“带头人”,《几何原理》就是在这里写就的。居住在里面的学者们有权使用图书馆、讲演厅、走廊、餐厅、解剖实验室和科学研究实验室。⁸ 美国著名博物馆学者爱德华·P·亚历山大 (Edward P. Alexander) 提醒我们: “博物馆一直被视为藏品储藏室和学习、研究之地。”⁹ 16 世纪, 有两个新出现的词来表达博物馆的概念: 其一“画廊”(英语的“gallery”, 意大利语的“galleria”), 指的是一种宽敞而狭长的展览空间, 在这里主要展出雕塑和绘画作品; 其二“珍奇室”(英语为“cabinet”, 意大利语为“gabinetto”, 德语为“wunderkammer”), 指的是一个正方形房间, 里面充满了填充式动物标本、珍稀植物标本、小型艺术品、人工制品和古董等。这两类博物馆内的藏品几乎很少对公众开放, 主要是王公贵族、教皇和富豪们的玩物。¹⁰

“缪斯神殿”从封闭走向开放的分水岭是上文提及的法国大革命所处的时代, 在此之前, 上文已提及, 以“研究室”、“书房”、“奇珍室”等诸多形式出现的“博物馆”雏形仅限于对少数人开放。¹¹ 在 18 世纪, 博物馆仍然是荣耀权力者、君主文化与传统及教会的空间。直到 19 世纪, 不少欧美博物馆成为面向公众开放的场域。¹² 需要注意的是, 到了 17 世纪, “公众”这个概念的限定性仍然很大, 一般指的是观看剧场表演的观众, 通常情况下该词都蕴含着“具有良好教养”、“文雅”、“精英分子”等潜台词。¹³ 不少学者已经在他们的研究里将“公众”与“国家主义”联系起来, 而讨论的核心问题就是 19 世纪欧洲艺术博物馆的公共教育问题。譬如, 托尼·贝内特 (Tony Bennett) 就运用福柯和安东尼奥·葛兰西 (Antonio



荷兰国立博物馆 (Rijksmuseum) 新馆展示场景



1840 年的伦敦国家美术馆 (the National Gallery of Art, London)



普拉多博物馆 (the Museo del Prado) 展览场景

Gramsci) 的理论来探讨博物馆的问题。¹⁴在他看来, 19 世纪英国的博物馆被视为向公众施加文明力量的机构, 而公众恰恰通过博物馆的陈列、展示来获得教育; 卡罗尔·邓肯在《礼仪文明化: 艺术博物馆的内部》里将英国的国家美术馆与卢浮宫美术馆的创立进行了对比, 她认为英国政府在创立国家美术馆时面临着一种抉择: 究竟国家美术馆要展现英国的国家文化, 还是按照皇家的趣味来界定艺术, 最终国家美术馆成为向公众展现文化权力的公共艺术机构;¹⁵除此之外, 唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 也将福柯的哲学观念运用在博物馆和艺术史研究上面。譬如, 他将博物馆描述为一个“被设计的空间” (choreographed space), 在这当中, 观看者对高度秩序化的展览景观来说是有利害关系的, 他被排除在视觉化的历史与社会叙事之外。普雷齐奥西甚至这样认为: 博物馆将艺术史视为其附属学科。艺术史的工具不外乎摄影、文本、艺术品本身, 它们使得教育者和博物馆的主管们从一个无穷尽的“变形的档案”中重塑往昔, 为适合当时社会政治的需要而创造了艺术史这门学问。他进一步断言, 艺术史和博物馆通过对往昔的虚构 (甚至是组建、捏造) 共同为读者和观者构建了当下。

只要对西方博物馆学研究稍有涉猎的读者会发现, 西方大学与博物馆领域的理论研究十分发达, 已经形成了有效的互动。¹⁶相形之下, 我们国内的理论研究 (博物馆学研究方面) 相对滞后。难以跟上博物馆、美术馆“井喷式”发展的步伐。应该看到, 进入新世纪以来, 中国大陆逐渐出现了新一轮博物馆大发展。¹⁷

就国内美术馆的发展来说, 全国美术馆专业委员会主任诸迪在 2013 年 9 月下旬接受采访时指出, 近几年来, 我国的美术馆事业获得了长足发展, 一些大型公益美术馆相继建成使用或已列入建设规划, 美术馆的硬件条件有了很大改善……截止到 2012 年底, 全国文化系统所属美术馆共有 265 家, 主要集中在北京、上海、广东等大城市及东部发达地区。此 265 家美术馆共有从业人员 2782 人, 其中专业人员 1497 人, 平均每馆不足 6 人, 人力资源匮乏, 专业人员尤其缺少。¹⁸

不仅如此, 国内博物馆界的理论研究现状也令人堪忧。2013 年 10 月 9 日—11 日, “《中国博物馆》杂志创刊 30 周年学术研讨会”明确提出了理论研究的重要性。与会者一致认为, 加强对博物馆学基础理论的关注, 推动理论创新, 加强理论武装, 以博物馆学的理论与方法指导博物馆建设和运营, 才能够实现博物馆事业的科学

12. Jennifer Barrett 著, 邱家宜译, 《追求民主: 作为公共空间的博物馆》, 《博物馆学季刊》, 2012 年第 10 期, 第 16 页。

13. Thomas Puttfarcken, “Whose Public”, *The Burlington Magazine*, Vol. 129, No. 1011. (Jun., 1987), pp. 397-399.

14. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge, 1977.

15. Carol Duncan, *Civilizing Rituals: inside public art museums*, London; New York: Routledge, 1995.

16. 2004—2006 年三部大部头的论文集的出版——唐纳德·普雷齐奥西 (Donald Preziosi) 和克莱尔·法拉戈 (Claire Farago) 的《把握世界: 博物馆的观念》 (*Grasping the World: The Idea of the Museum*)、贝蒂娜·卡博内尔 (Bettina Messias Carbonnel) 的《博物馆研究: 关于情境的论文集》 (*Museum Studies: An Anthology of Contexts*) 以及沙伦·麦克唐纳 (Sharon Macdonald) 的《博物馆研究指南》 (*A Companion to Museum Studies*) 标志着博物馆研究时代的到来。详见 Andrew McClellan “Museum Studies Now”, *Art History*, VOL 30 NO 4, September 2007 pp 566-570, Association of Art Historians 2007. Published by Blackwell Publishing. 此外, 对西方大学中对



温斯洛·霍默 (Winslow Homer), 《卢浮宫展厅里的艺术学生和临摹者》(Art Students and Copyists in the Louvre Gallery, Paris), 22.9 cm x 34.9 cm, 1868年, 纸本木口木刻, 鲍登学院艺术博物馆 (Bowdoin College Museum of Art)



1910年的维也纳艺术史博物馆 (Kunsthistorisches Museum) 绘画厅 (Picture Gallery, Hall XIV)

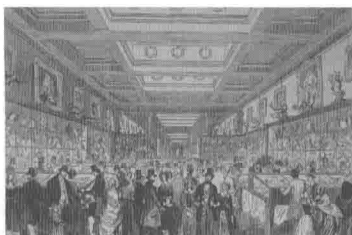
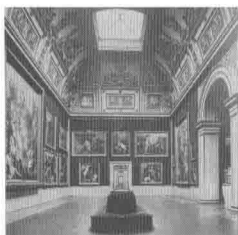
1910年的维也纳艺术史博物馆 (Kunsthistorisches Museum) 绘画厅 (Picture Gallery, Hall VIII)

博物馆学研究历程的精彩描述, 请参阅 Jesús-Pedro Lorente, "The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology", *Museum Management and Curatorship*, Vol. 27, No. 3, August 2012, pp.237-252.

17.2007年开始出现大发展的苗头。2006年新增馆36座, 2007年猛增至105座。2007年11月, 党的十七大提出“推动社会主义文化大发展大繁荣”的号召。2008年1月, 中央率先提出博物馆免费参观的重大举措, 提高了社会对博物馆的认知度和博物馆在文化领域中的知名度。2009年博物馆进入了发展高潮。博物馆总数达到2601座, 新增馆813座, 达到全国每天新增2座博物馆。2010年博物馆总数达到3415座, 新增馆814座, 继续保持全国每天新增2座博物馆的超高速增长。http://www.ccdy.cn/wenhuabao/bb/201302/t20130228_582114.htm

发展。由此, 以下两点显得极为重要: 首先, 积极推动博物馆学研究成果的推广和转化, 促进优秀博物馆学著作的出版、发表, 以及国外博物馆学经典著作的引进。其次, 加强博物馆、高等院校、研究机构之间关于博物馆学专业理论的交流, 加强博物馆学与相关学科之间的交流, 积极通过举办学术会议、专题研讨等形式推动理论研究和学科交流, 鼓励跨学科交叉研究。¹⁹ 由此, 无论是博物馆界, 还是美术馆界, 均感觉到理论研究的重要性和迫切性。诚然, 有些西方博物馆、美术馆的管理模式、运营模式及策展并不完全适用于国内, 但可以肯定的是, 对于公众这一点上, 东西方目前的趋势是共通的, 即让公众与藏品进行零距离的交流, 这也是博物馆、美术馆的重要职能之一。2014年1月下旬, 国家文物局开展的“完善博物馆青少年教育功能试点”工作文件提及了三个指导原则: 第一, 按照“标准化、均等化”的原则, 开发适宜中、小城市及农村地区青少年的博物馆教育项目, 发挥博物馆在思想道德建设方面的积极作用。第二, 把博物馆资源与中小学课程教育、综合实践活动、研究性学习的实施有机结合, 增强博物馆青少年教育的针对性。第三, 充分发挥省级大馆尤其是中央地方共建国家级博物馆的资源优势和引领带动作用, 有效整合区域博物馆教育资源、构建协作共享机制。第四, 建立馆校合作机制, 切实将博物馆青少年教育纳入中小学校日常教学体系。吸纳社会力量、社会资金参与博物馆青少年教育项目。²⁰ 由此可见, 美术馆、博物馆资源共享, 在这些机构里面开辟“第二课堂”是大势所趋。

本书分为上下篇, 上篇由十余篇研究美术馆的论文组成; 下篇主要围绕精选享有世界声誉的十余座美术馆、博物馆的藏品起源、建馆历史、公共教育项目、特展等问题展开论述。如果说上篇是严肃的问题研究的话, 下篇则采用雅俗共赏的笔调, 配合大量的精美插图, 为国内美术馆专业研究人员、公共教育部门专业人士、大学生、中学美术教师、中小學生、美术爱好者及热衷于徜徉在西方博物馆艺术氛围中的博物馆、美术馆游客提供一个指南。本书能够达到这样的效果, 则作者的写作目的就达到了。应该说, 本书从理论与实践两个角度探讨了欧美国家艺术博物馆、美术馆丰富多彩的艺术教育项目及展览个案。是目前为数不多的向国内读者介绍、研究西方美术馆公共教育的专著, 图文并茂, 既有理论探索, 也有生动、详实及富有趣味的个案分析。



慕尼黑老绘画馆 (Alte Pinakothek) 的鲁本斯展厅 (Rubens Saal), 1926年

大英博物馆的 (the British Museum) 的“动物学展厅” (the Greet Zoology Gallery) 场景, 1845年3月29日《插图伦敦新闻报》(Illustrated London News) 第6卷, 第152期, 第201页, 绘制者为罗伯特·斯默克 (Robert Smirke)

米开朗琪罗 (Michelangelo), 西斯廷礼拜堂天顶画, 湿壁画, 梵蒂冈, 1508-1512年

在这里重提法国学者、作家、博物馆专家安德烈·马尔罗 (André Malraux) “没有围墙的博物馆” (the museum without walls) 在今天仍未过时, 这个概念源于法语——“理想中的博物馆” (musée imaginaire), 本来意思是建立一个属于人的概念性空间: 可以在其中进行想象、认知、思考与判断——进而让博物馆更具有“人文性” (humanist)。传统博物馆窒息了博物馆的真正潜能。马尔罗建议, 与艺术相关的书籍也可被视为“想象的博物馆”之范本。他进而强调, “没有围墙的博物馆”是一种让观众能够自行创造其对展品叙事的概念: 从一种公共的、被构建起来的经验, 转变为一种私人的、具有高度主观性的经验。²¹

虚拟博物馆的出现似乎也回应了马尔罗的上述预见。譬如说, 近几年来, “Web 2.0”被应用于各个领域, 其核心精神是“社群媒体” (social media), 它已经逐渐被运用于艺术博物馆领域。譬如说, Flickr、Delicious、Blog、Wiki、Youtube、Facebook、SecondLife、RSS 等大行其道, 许多西方艺术博物馆及美术馆均已具有具体的应用案例和研究文章出现, 甚至有学者提出了“Museum 2.0”这个专用术语。

“Web 2.0”打破了过去由自上而下的、单向的、单一标准的、大型资讯公司或机构主导的网络结构, 走向了“分散开放”, 聚焦于“集体智慧”。早在 Web 创建之时, 其创建者提姆·伯纳斯·李 (Tim Berners Lee) 早已经指出: “Web 最为原始到创新精神就在于, 便是提供一种双向的、能轻易编辑的、让所有人能够在其上阅读和书写的网络空间。”²²

首先, 艺术博物馆会应用该相信技术丰富、拓展对藏品内容的诠释。剑桥大学考古与人类学博物馆 (University of Cambridge's Museum of Archaeology and Anthropology, MAA) 推动“Blobgect”计划, 应用“Web 2.0”的“社会标签” (Social Tagging) 功能, 邀请具有相关知识的公众, 针对博物馆藏品目录里的各种物件, 用自己的语言为每一个物件加以描述。无独有偶, 大都会艺术博物馆、纽约的古根海姆博物馆等多家艺术机构合作的“Steve. Museum Project”, 同样是让公众用自己的语言为藏品进行阐释。尤为重要的, 这个计划将公众留下的标签用于进行搜集、处理, 希望博物馆在对物件进行登录描述时, 除了使用专业人士的语言之外, 也会酌情采用公众的言辞, 目的是为了使得普通公众在查询馆藏作品信息时候, 使用通俗的用于便会检索到相关藏品。MAA 的“Blobgect”和

18. http://www.ccdy.cn/wenhuabao/yb/201309/t20130923_763817.htm

19. 详见《中国文物报》2013年10月16日3版。国内对博物馆公共教育展开的研究还处于起步状态。笔者仅见闫宏斌、杨丹丹 (主编) 的《博物馆与儿童教育》(文物出版社, 2013年)、中国国家博物馆主编的《博物馆教育体验项目案例分析》(安徽人民出版社, 2012年)、郭俊英、王芳主编的《博物馆: 以教育为核心的文化乐园》(暨南大学出版社, 2011年) 等几本论文集, 尚未在大陆地区看到专门针对西方美术馆公共教育和观众研究的专著、译著。以2012年为例, 周峰在《2012年中国博物馆研究书目》一文中提到, 博物馆学这一类的专著 (含译著) 不过十几种, 详见《博物馆研究》2013年第3期, 第88-96页。