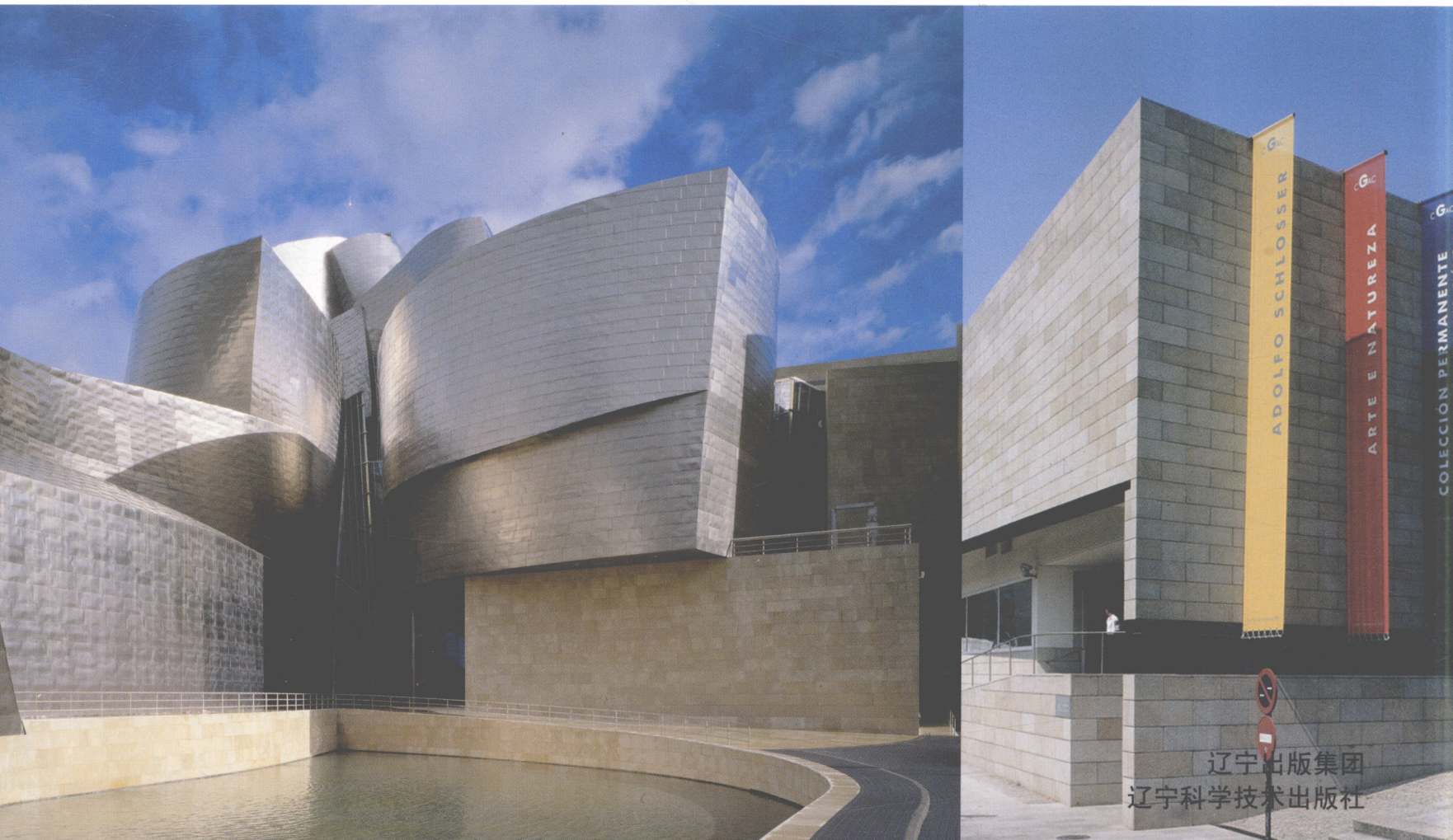




世界博物馆建筑

World Museum Architecture



辽宁出版集团
辽宁科学技术出版社

世界博物馆建筑

概念设计建筑

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼

安格里·萨克斯 编著

弗雷德里克·阿赫莱特纳·柯林·阿墨瑞, 约翰·马·阿姆兰德, 瑞特·卡佩佐图, 路易斯·费南德斯·加里亚诺, 肯特·福斯特, 肯尼思·弗兰姆敦, 凯瑟琳娜·弗里奇, 玛索·今西正男, 保罗·格尔德伯格, 鲁斯·汉尼其, 海尔曼·柯迪亚克, 简·罗西·阿惠爱塔, 拜尼蒂克·罗得海, 雅克·卢肯, 吉尔哈德·梅茨, 米塞尔·摩尼卡, 卢卡·墨理纳利, 约翰·莫洛, 琼·欧克曼, 肯尼思·鲍威尔, 塞巴斯蒂安·雷德克, 托马斯·福特·瑞斯, 卡罗尔·迈克米歇尔·瑞斯, 安吉利·萨克斯, 佛朗兹·舒尔策, 乌尔里希·马克西米利安·舒曼, 沃尔夫冈·索纳, 迪耶·萨迪奇等撰写

本书共 224 页正文, 其中配有 182 页彩色图片和 223 页黑白说明

当代博物馆建筑是其设计者建筑理念最纯粹的体现, 不仅作为功能性建筑吸引了众多目光, 而且也是建筑文化的“测震仪”。本书详尽地介绍了由国际著名的设计师们设计的正在建设中或过去十年间已经建成的 25 座博物馆, 包括伦敦新泰特美术馆的设计。

博物馆总是处在一定的社会和城市环境背景之中, 是建筑师和使用者以及参与决策的政治家相互妥协的产物。

《世界博物馆建筑》按照时间顺序为您介绍过去十年中设计或建成的最重要最具表现力的艺术博物馆。本书为您详尽地描述了诺曼·福斯特设计的尼姆市卡里艺术中心, 雷姆·库哈斯设计的卡尔斯鲁厄德国新媒体艺术中心, 彼得·卒姆特设计的布雷根茨茨简约主义艺术中心, 伦佐·皮阿诺设计的里恩拜尔勒博物馆, 扎哈·哈迪德设计的辛辛那提当代艺术中心等建筑, 并配以实际建筑草图、模型和照片。

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼和斯坦斯洛斯·凡·莫斯的文章介绍了博物馆设计的各个领域。三位国际知名的艺术家——约翰·马·阿姆兰德、凯瑟琳娜·弗里奇和吉尔哈德·梅茨阐述了艺术家们对于当代博物馆建筑的观点。丰富详尽的资料和信息以及建筑师和艺术家简介使本书成为有关 20 世纪最后十年的博物馆建筑历史的全面参考, 从最原本的形式中考察当代建筑中所有的重要趋势。

世界
博物馆
建筑

编者

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼
安格里·萨克斯

引言作者

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼

随笔作者

斯坦斯洛斯·凡·莫斯

其他作者

弗雷德里克·阿赫莱特纳，柯林·阿墨瑞，约翰·马·阿姆兰德，瑞特·卡佩佐图，
路易斯·费南德斯·加里亚诺，肯特·福斯特，肯尼斯·弗兰姆敦，
凯瑟琳娜·弗里奇，玛索·今西正男，保罗·格尔德伯格，鲁斯·汉尼其，
海尔曼·柯迪亚克，简·罗西·阿惠爱塔，拜尼蒂克·罗得海，雅克·卢肯，
吉尔哈德·梅茨，米塞尔·摩尼卡，卢卡·墨理纳利，约翰·莫洛，
琼·欧克曼，肯尼思·鲍威尔，塞巴斯蒂安·雷德克，托马斯·福特·瑞斯，
卡罗尔·迈克米歇尔·瑞斯，安吉利·萨克斯，弗朗兹·舒尔策，
乌尔里希·马克西米利安·舒曼，沃尔夫冈·索纳，迪耶·萨迪奇

译者

赵欣，周莹，陈默，赵晶旌

辽宁科学技术出版社
沈阳

Title of the original edition:
Author: Vittorio Magnago Lampugnani Angeli Sachs
Title: Museums for a New Millennium; Concepts Project Buildings

©Prestel Verlag, Munchen Berlin London New York, 2004

Chinese language edition arranged through HERCULES Business&Culture Development GmbH,
Germany

©2006, 简体中文版版权归辽宁科学技术出版社所有

本书由德国 Prestel Verlag 授权辽宁科学技术出版社在世界独家出版中文简体字版本。
著作权合同登记号: 06-2005 第 220 号

版权所有·翻印必究

图书在版编目 (C I P)数据

世界博物馆建筑 / (德) 维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼等编著; 赵欣,
周莹等译. —沈阳: 辽宁科学技术出版社, 2006.7
ISBN 7-5381-4774-8

I. 世... II. ①兰... ②赵... ③周... III. 博物馆—
建筑设计—世界 IV. TU242.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 068954 号

出版发行: 辽宁科学技术出版社

(地址: 沈阳市和平区十一纬 25 号 邮编: 110003)

印刷者: 深圳中华商务安全印务股份有限公司

经销者: 各地新华书店

幅面尺寸: 237mm × 300mm

印 张: 28

字 数: 50 千字

插 页: 4

印 数: 1~2000

出版时间: 2006 年 8 月第 1 版

印刷时间: 2006 年 8 月第 1 次印刷

责任编辑: 陈慈良

封面设计: 李 凯

版式设计: 袁 殊

责任校对: 王晓秋

定 价: 180.00 元

联系电话: 024-23284360

邮购热线: 024-23284502

E-mail: lkzsb@mail.lnpgc.com.cn

<http://www.lnkj.com.cn>

世 界
博 物 馆
建 筑

主编

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼, 安格里·萨克斯

编辑

安格里·萨克斯, 爱达·卡姆本, 托马斯·穆勒

版面编辑

瑞塔·文特

翻译

荷兰语: Arthur Payman; 法语: David Radzinowicz Howell; 德语: Peter Green, Elizabeth Schwaiger, Robert H. Thomas; 意大利语: Marguerite Shore; 西班牙语: Silvija Danielson

封面: 奥斯瓦德·森德·施翁格尔斯, 当代艺术画廊, 汉堡。仰视中央大厅玻璃天棚 (摄影: Stefan Müller)

10页: 吉恩·努维尔, 卡蒂亚当代艺术基金会, 汉堡。外部楼梯 (细节) (摄影: Phillippe Ruault)

封面设计: Fritz Lüdtke, Atelier59, 慕尼黑

国家图书馆分类卡片编号: 99-65366

图书在版编目 (CIP) 数据

新千年博物馆: 概念设计建筑; [应2000年2月至2003年11月在欧美各地举办的同名展览之机出版; 从安特卫普的黑森休斯 (2000年2月4日至4月30日) 到日本镰仓的现代艺术博物馆 (2003年8月24日至11月23日)] / 维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼, 安格里·萨克斯主编; 引言作者维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼; 随笔作者斯坦斯洛斯·凡·莫斯; 其他作者弗雷德里克·阿赫莱特纳…… [翻译: 荷兰语: Arthur Payman; 法语: David Radzinowicz Howell; 德语: Peter Green, Elizabeth Schwaiger, Robert H. Thomas; 意大利语: Marguerite Shore; 西班牙语: Silvija Danielson]. - 慕尼黑; 伦敦; 纽约: Prestel, 1999

ISBN3-7913-2219-2

©Prestel Verlag, 慕尼黑·伦敦·纽约, 巴塞尔艺术中心, 1999

第二版 2001

同名展览:

黑森休斯, 安特卫普 (2000年2月4日至4月30日)
摄影美术馆, 汉堡 (2000年6月1日至9月10日)
艺术馆, 布雷根茨 (2000年8月6日至2001年1月3日)
贝伦文化中心, 里斯本 (2001年2月1日至4月29日)
瑞沃里美术馆, 瑞沃里/都灵 (2001年5月25日至8月26日)
城市美术馆, 斯图加特 (2001年9月21日至11月16日)
沃思堡现代艺术博物馆, 得克萨斯州 (2002年1月11日至4月14日)
密尔沃基艺术博物馆, 威斯康辛州 (2002年5月10日至8月4日)
哥伦布艺术博物馆, 俄亥俄州 (2002年8月30日至11月24日)
里约热内卢现代艺术博物馆 (2002年12月20日至2003年3月23日)
当代艺术博物馆, 墨西哥蒙特利 (2003年4月18日至7月20日)
现代艺术博物馆, 日本镰仓 (2003年8月24日至11月23日)

展览策划:

苏珊娜·古尔巴, 巴塞尔艺术中心, 瑞士

目录

- 7 序
维多利亚·马尼亚戈·兰普尼亚尼
安格里·萨克斯
- 9 前言
苏珊娜·古尔巴
- 11 维多利亚·马尼亚戈·兰普尼亚尼
艺术的建筑：20世纪90年代的博物馆
- 15 斯坦斯洛斯·凡·莫斯
博物馆大繁荣：部分概述
- 艺术家观点
- 28 约翰·马·阿姆兰德
- 30 凯瑟琳娜·弗里奇
- 32 吉尔哈德·梅茨
- 博物馆
- 34 诺曼·福斯特
卡里艺术中心，尼姆市，1984—1992
肯尼思·鲍威尔
- 42 理查德·迈耶
J. 保罗·盖提博物馆，洛杉矶，加利福尼亚，
1984—1997
托马斯·福特·瑞斯，卡罗尔·迈克米歇尔·瑞斯
- 50 奥斯瓦德·马蒂亚斯·翁格尔斯
当代艺术画廊，汉堡，1986—1996
乌尔里希·马克西米利安·舒曼
- 56 罗伯特·文丘里，丹尼斯·斯科特·布朗
圣迭戈当代艺术博物馆，拉荷亚，加利福尼亚，
1986—1996
保罗·格尔德伯格
- 62 维多利亚·格里高蒂，曼努埃尔·萨尔加多
贝伦文化中心，里斯本，1988—1993
鲁斯·汉尼其
- 68 阿尔卡罗·西扎
CGAC，西班牙圣地亚哥当代艺术博物馆，
圣地亚哥-德康博斯特拉，1988—1993
路易斯·费南德斯·加里亚诺
- 76 马利奥·博塔
旧金山现代艺术博物馆，加利福尼亚，
旧金山，1989—1995
肯尼思·弗兰姆敦
- 84 雷姆·库哈斯
ZKM，德国新媒体艺术中心，卡尔斯鲁厄，
1989年一等奖作品，1991年终稿
雅克·卢肯
- 92 李格瑞塔
MARCO，现代艺术博物馆，蒙特雷，
墨西哥，1989—1991
约翰·莫洛
- 100 丹尼尔·利伯斯金德
犹太人博物馆，柏林，1989—1999
安吉利·萨克斯
- 108 阿尔多·罗西
伯尼芳坦博物馆，马斯特里赫特，1990—1995
海尔蒙·柯迪亚克
- 116 彼得·卒姆托
美术馆，布雷根茨，1990—1997
弗雷德里克·阿赫莱特纳
- 124 弗兰克·盖瑞
古根海姆博物馆，毕堡，1991—1997
肯特·福斯特
- 132 约瑟夫·保尔·克莱修斯
当代艺术博物馆，芝加哥，1991—1996
佛朗兹·舒尔策
- 140 约瑟·拉斐尔·莫内欧
现代艺术与建筑博物馆，斯德哥尔摩，1991—1998
瑞特·卡佩佐图

- 146 吉恩·努维尔
法国卡蒂亚当代艺术基金会，巴黎，1991—1994
塞巴斯蒂安·雷德克
- 154 伦佐·皮阿诺
拜尔勒博物馆，位于巴赛尔附近的里恩，1992—1997
拜尼蒂克·罗得海
- 162 圣地亚哥·卡拉特拉瓦
密尔沃基艺术博物馆，密尔沃基，威斯康辛州，
1994—2001
卢卡·墨理纳利
- 168 乔治·葛拉西
新博物馆，1994年柏林竞赛一等奖
沃尔夫冈·索纳
- 174 大卫·奇珀菲尔德
新博物馆，1997年柏林第二次竞赛一等奖
柯林·阿墨瑞
- 180 雅克·赫佐格，皮埃尔·德穆隆
泰特现代艺术博物馆，伦敦，1994—2000
迪耶·萨迪奇
- 188 包德维格
奥尔塔米拉石窟博物馆，桑提亚纳德玛，从1995年开始
简·罗西·阿惠爱塔
- 194 安藤忠雄
现代艺术博物馆，沃思堡，得克萨斯州，从1997年开始
玛索·今西正男
- 200 斯蒂文霍尔
贝勒艺术博物馆，贝勒，华盛顿，1997—2000
琼·欧克曼
- 208 扎哈·哈迪德
当代艺术中心，辛辛那提，俄亥俄州，1998
米塞尔·摩尼卡
- 214 建筑师简介

序

当代博物馆，尤其是艺术博物馆，不仅是社会中最重要、最显著的建筑项目之一，而且也是建筑观点异常完美的体现。在这些艺术殿堂里，人们可以清楚地了解到当代建筑的发展——这些发展潮流的趋势快速地交替变化，时而并驾齐驱，时而背道而驰。这样一来，艺术博物馆就成为了建筑文化的“测震仪”。与此同时，对这些建筑史上的里程碑必须在它们的可用性方面加以研究。博物馆是必须能够反映出代表性的美学要求，同时又能在城市设计和功能方面满足具体要求的建筑物。而后者又因为它们受到建筑物内展出的艺术品的指引。

这本书和所附的展品反映出近十年来以及目前正在建设中的最有意义、最吸引人而且质量最高的博物馆工程的典型代表。显然，每个实例都是片断的，而且从某种程度上说是不完整的。我们集中探讨现代博物馆建筑中最精美的部分，虽然不一定是那种建筑类型中最漂亮的，但一定是最具象征性的。首先，它们都应该反映出建筑趋势、城市或乡村位置、规模容量以及文化上的要求。本书中的 25 个实例应该成为到 20 世纪末为止博物馆建筑史复杂全貌的缩影，同时能够大致预测出新千年的潮流。

此次展出是由苏珊娜·古尔巴带领下的巴塞尔艺术中心发起的。我们接手了这个计划以及目录的构想和学术支持。随着这本关于当代博物馆建筑一书的出版，一段紧张集中的工作就告一段落。在这段时期里，许多人和机构为展出和本书的成功作出了贡献。首先最重要的，我们要感谢苏珊娜·古尔巴和她在巴塞尔艺术中心的同事们，是他们以伟大的献身精神全身心地投入，完成了本次展出庞大复杂的组织工作，收集了必要的资料，这是非常不容易的。

如果没有参展建筑工作室真诚的合作与支持的话，展出和

目录就都不可能完成。他们除了在日常工作中准备好展出和目录所需要的材料之外，还为此次项目特别准备了一些材料。巡回展出之所以成功，多亏了众多承办博物馆多年来积极地参与。我们向许多著名的作者约稿，大多数作者与他们进行建筑分析的对象有着长期深入的联系。他们对一个建筑项目和其建筑师及建筑观点进行了多方面的分析，同时解答了有关文化和城市背景的疑问。值得一提的是，各位翻译者和讲解者的工作当然也并不轻松。尤其是为德文版进行翻译的鲁斯·克兰普。在 Prestel 出版社，Sabine Thiel-Siling 和 Rainald Schwarz（负责出版）竭尽所能通力合作支持本书的出版。最后衷心感谢我们自己的项目团队，爱达·卡姆本和托马斯·穆勒，苏黎士联邦工艺协会的建筑历史理论协会，感谢他们不懈的工作。

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼

安格里·萨克斯



前言

在巴塞尔艺术中心的展览工作和我与众多博物馆颇具成效的合作过程中，我遇到这样的情况：这些机构已经盖起了新的大楼或者计划好了扩建，或者正在大规模地修缮现有的展览空间。我自问怎样给越来越多的博物馆以及博物馆活动的这种趋势找一个正当的理由，同时想知道这些新的建筑会是什么样子。从一开始我就有这样一个想法：把本世纪末和迈入新千年时囊括博物馆建筑最重要趋势的展览调查汇总起来。这里存在一个问题：这些发展是否表明了未来的博物馆是艺术交流的公开场合。

没有相应的专业支持，此类项目就不可能实现。因此在1998年初，我就求助于苏黎士联邦工业协会下属的建筑城市规划部门的维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼教授。令我高兴的是，他同意和他的同事安格里·萨克斯女士一起，作为博物馆馆长和目录的发行者为此次项目提供学术支持。他们的专业能力和支持，以及项目组的其他同事爱达·卡姆本和托马斯·穆勒的帮助，尤其是在展出、本书和项目的选择，以及展出组成部分和所有与目录有关的贡献上，都极具价值。

参展的建筑师们借给我们珍贵的材料，没有他们的允许，这次展出就不会实现。此外，个人建筑工作室成员们高效的合作也为此次活动的成功作出了极具意义的贡献。

巴塞尔艺术中心的同事们——马格瑞斯·赫尔齐克，弗朗西斯·亨吉和苏珊·鲁斯，也作出了他们最大的贡献。他们不知疲倦地进行繁重苛求的工作，为展出和本书收集了必备的资料。

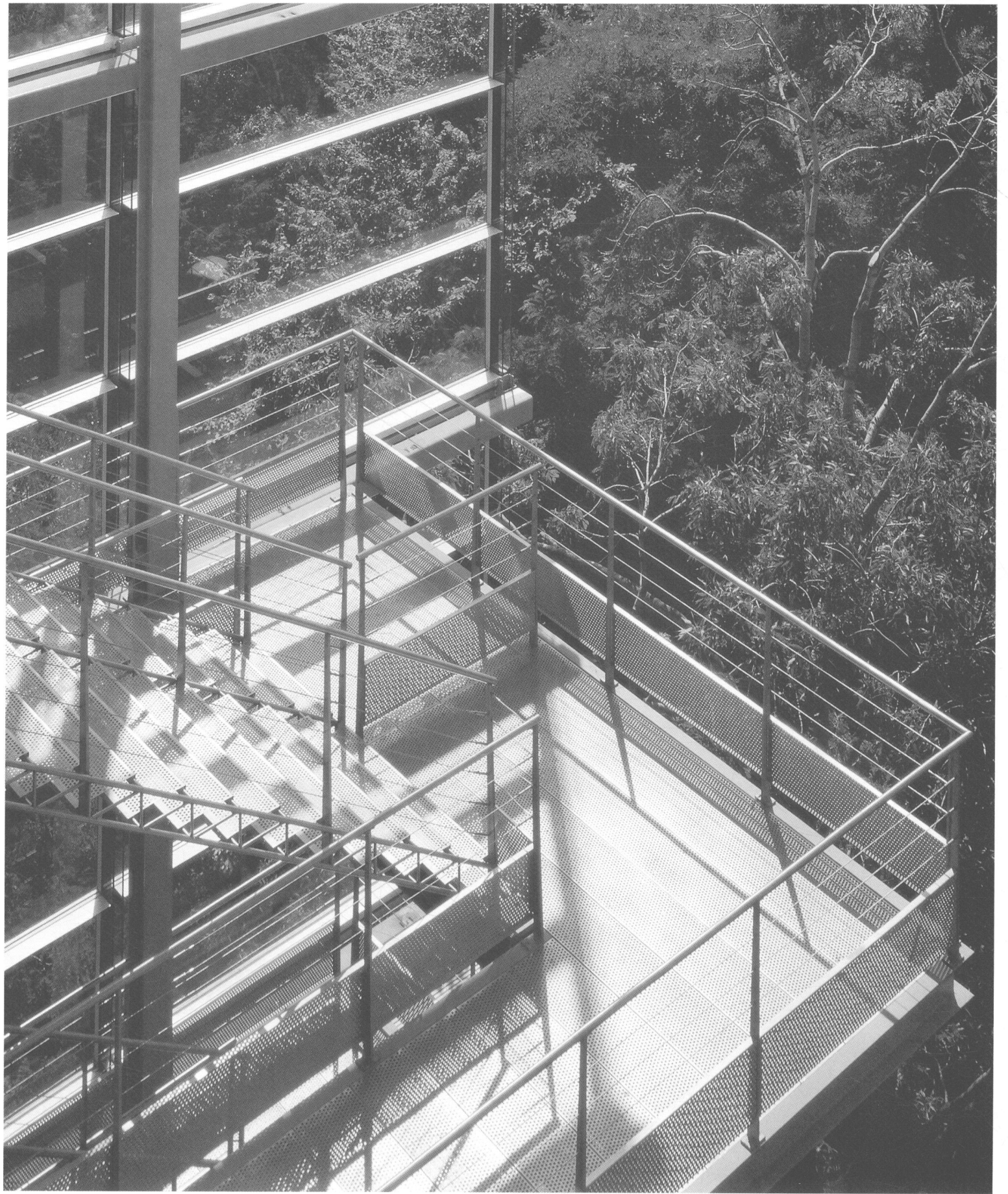
我衷心地感谢在本书和展出中提到的各位朋友，感谢他们的合作与支持。

最后，我要感谢承办博物馆的各位负责人，感谢他们在

这场国际性巡回展出中表现出的兴趣和积极的态度。他们的信任对我来说是一份喜悦，更是一种荣誉。

苏珊娜·古尔巴

巴塞尔艺术中心，瑞士



艺术的建筑

20世纪90年代的博物馆

维多里奥·马尼亚戈·兰普尼亚尼

在本世纪初，菲利波·托马索·马里内特在第一份他要发表的宣言中宣称博物馆只不过是公众的集体宿舍而已。他说，在一个荣耀被速度强化了的世界中，博物馆已经变得多余了。一辆呼啸着疾驰而过的轿车远比胜利女神雕像更加美丽；再也不需要一个地点来存放和展出这件珍品了。马里内特想要将意大利从“学者、考古学家、导游和古董商们如癌细胞扩散般的增多”中解脱出来，也要从“数不尽的教堂墓地般覆盖在意大利领土上的博物馆”中解脱出来。

然而，进行预测是要冒着被接下来的事件推翻的危险的。而且几乎还没有哪一个预测像这样彻底地被推翻。未来主义者声称20世纪会最终清除所有的旧事物。蕴含在艺术先锋派体内的能量短暂的爆发，虽然意义重大但也不过是一场幕间表演。除此之外，20世纪与其他世纪相比更能被当之无愧地称为passatistic，这是一个特别的新词和对未来主义者的侮辱。现代化带来的震惊和两次完全机械化的世界大战带来的恐惧导致了人们对过去的重新珍惜。艺术博物馆正是促进了这次价值观的回归，并成为其象征符号。

建筑师们以不懈的热情完成了这项任务。这项任务不断重复着一种社会需求，你可以称赞它或者批评它，但一定不能否认它。建造新博物馆的工作受到了政治和经济上前所未有的支持，直接受益于建筑师们。这项任务也为建筑师才智的运用创造了一个自由的空间，简单地说，是一种实现建筑师雄心壮志的自由，不论那种雄心是多么的大胆无畏。

首先，20世纪好像会接受马里内特的挑战，不再将城市塞满过时的“集体宿舍”。在本世纪上半叶，建设新的博物馆不是公共领域中优先考虑的事。但有一些例外：瑞特迈尔和Furre在温特图尔建造了充满理性和优雅气质的博物馆（1912—1916

年），还有约翰·罗素·霍普在华盛顿建造的古典主义的国家美术馆（1936年以后）。现代运动的冲击在某种程度上继承了马里内特的未来主义理念，要为人民而不是为艺术建造房屋。密斯·凡·德罗为一个小镇精心设计的艺术馆（1942年）是一个例外，而不是规则。同样的还有亨利·凡·德·费尔德设计的位于奥特罗的雷格斯博物馆（1937—1954年）。

博物馆建筑业在第二次世界大战后才重新获得声望，很快地，设计被转化成实在的项目和建筑物。在哥本哈根附近汉利贝德市的路易斯安娜博物馆是1958—1959年独一无二的成功。乔根·博和维希姆·弗勒特复杂的空间安排极具特色，以一种令人惊讶的方式融合了艺术冥想的宁静和大自然的平和清澈。在这座建筑中，战后现代主义以一种最自然的方式屈从于在19世纪博物馆建筑业中达到顶峰的谦逊与克制。

尽管与路易斯安娜博物馆属于同一时代，然而由弗兰克·劳埃德·赖特在1942年为纽约市设计的纽约古根海姆博物馆却完全不同。强有力的雕塑般的外形与曼哈顿千篇一律的结构形成鲜明的对比。这座建筑希望成为中心舞台。在博物馆内部，向上的曲折斜面引领游客们走完整个展区，没有选择的余地。内部的墙面不喜欢把画挂在那里，日光透过有机玻璃穹顶照射到中央巨大的圆形门厅，在视觉上极具冲击力分散众多的注意力。在这里，真正吸引人的是建筑，是毋庸置疑的主角。这座建筑并不服务于它容纳的艺术品。

20世纪博物馆建筑业的主旨是随着古根海姆博物馆建立起来的。大多数后继的建筑都是在同一主题下不同程度的变化。密斯·凡·德罗设计的位于柏林的新国家美术馆（1962—1968年），是他早期全透明博物馆之梦的实现，是一种建筑观点最早、最杰出的物质或实物体现，所有的实用需求都被毫不留情

地放在第二位了。突出的镶板钢天花板下面的巨大的玻璃管子对于展出目的来说是一个困难的环境，而在地下室的实际美术馆房间看上去更像是个仅能容身的为了满足设计最初构想要求而后来添加的部分。

路易·康设计的位于沃夫兹堡的金贝尔艺术博物馆（1967—1972年）是另外一种情况。虽然路易·康为康涅狄格州纽黑文市的耶鲁艺术馆设计的扩建部分（1951—1953年）在美学上仍然受到密斯·凡·德罗的影响，但这时康想到了19世纪博物馆建筑开明的解决方法。内部和房间的布局设计尽可能中性化，日光透过最大限度采集自然光的天窗均匀地倾洒下来：这就是现代博物馆建筑的理想模式。

不幸的是，这种模式的追随者比人们希望的要少得多。从时间上看，下一个大规模的项目是由伦左·皮阿诺和查理德·罗杰斯设计的乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心（1971—1977年）。其设计和地址——巴黎的博堡高地——把授权变成了宣言，宣布建筑的一种新的态度，既不像古根海姆那样不可分割，也不像新的国家美术馆那样具有结构上的古典主义，但却是高科技的。其绝对的、激进的钢铁结构与支柱、大梁、悬臂和对角斜拉线给人深刻的印象，不仅在功能上具有结构性，而且具有突出的象征意义。表现在不切实际却又富有革新精神的绘画中的英国“建筑图讯派”美学，60年代英国建筑师的乌托邦，已经到达了巴黎的心脏。这种审美观更多地属于安东尼奥·圣泰利亚，他被马里内特“转化”为未来主义者并被其认同为优秀的未来主义建筑师，倾向于历史对自身的报复。70年代以后，新颖的傲慢的建筑体系到来了，开始表达速度美，应用于“公共宿舍”。

无可否认，这样做的目的是要取悦未来主义运动的发起人，代表一种新的有动力的文化形式，反映在复杂的革新概念中。项目目的和其建筑实现只是观念上的，这是人们有目共睹的。垂直排列的6个展厅被认为是在向完全的变通性致敬，而不是在向艺术致敬，因此很快就被改建了。在轰动一时的《文化机器》一书完成仅仅20年后，令人印象深刻的建筑结构也同样需要一个完整的革新。

虽然蓬皮杜中心声明其本身不过只是一个外壳，是一个对大众的刺激，在那里人们可以以前所未有地赞赏和体验艺术，但是它也同样是一个建筑本身比艺术品更吸引人的例子。无数的游客乘坐观光电梯上楼，但是很少有人会真正地步入展览房间。他们仅仅是站在那里，向这座现代主义的纪念建筑致敬，然后直接来到顶层欣赏历史名城巴黎那令人叹为观止的全景。

博物馆作为艺术家或建筑师们活动场所的高潮出现在20世纪七八十年代。后现代主义为其带来历史的回归，重新确立了博物馆作为建筑任务的中心角色。乘着前所未有的公众支持的东风，博物馆肩负起了一个公共建筑新形式的象征：新的博物馆被称为我们时代的日历，这并不是巧合。很快，每个城市甚至小镇，大声疾呼要求他们自己的“社会催化剂”。无数的博物馆被建立起来，参观者比以前要多得多。

与此同时，后现代主义引入了象征主义和意象研究，与公共对旧建筑任务的欣赏一致。参观博物馆、观看艺术品的程序实际上已经编排好了；敏锐的文化需求在高贵、庄严的具体体现中表现出来。建筑是时尚的，对建筑的胃口永远不能满足。斯图加特国立美术馆的扩建部分，由詹姆斯·史特林设计的新Kammertheater，成为新历史文化的建筑象征。概念上，该设计取材于为杜塞尔多夫的北莱茵—威斯特法伦美术馆和科隆的瓦尔拉夫—里夏茨博物馆（同为1975年）征集的参赛设计图。在一场复杂的智力游戏中，建筑理念利用基本的体积，超现实主义的墙壁开口和满不在乎的公开的历史参考大变戏法。宽敞的房间相对成行排列，占据了艺术馆的地面，而底层为变化的展品提供了空间，还有一个讲演大厅，档案和建筑服务处，都围绕一个圆形雕刻天井排列；在前面，休息室和博物馆咖啡厅徐缓地向外弯曲。史特林创造了一种非凡的美感，这座建筑立即成为来自世界各地的建筑师和建筑专业学生的朝拜圣地。而且，他也创造了一种都市元素，为具有挑战性的都市环境提供了一个充满信心的美丽而又简单的解决方案。

斯图加特博物馆是迅速遍及欧美和日本的新的建筑宗谱

的起始点。其主要特征之一就是“可变通的使用”。也就是说，在为城市的发展设置舞台的时候，餐馆和博物馆商店之类的公共区域成为越来越重要的因素。这些新的建筑是催化剂，是雄心勃勃的美学结构，能够使其各自的作者在建筑（和对历史的认知）中展示他们的特长。

最初的目标是要在一个空间、光线和空气条件都理想的环境中展示艺术品，而这看起来总是被忘记。据说，史特林在他的代表作品斯图加特博物馆的揭幕仪式上曾说过，这座建筑要是没有绘画作品的拖累就更好了。

“好话”不应该被高估了。观察这座80年代的博物馆建筑，很明显的是，为展品创造空间的这一要求经常被当做一个可怜的远亲，排在建筑作为城市建筑提供形式这一首要目的之后。像阿尔多·罗西，乔治·葛拉西，奥斯瓦尔德·马蒂亚斯·翁格尔斯和约瑟夫·保罗·克莱胡斯这样的建筑师们擅长于城市的规划和开发；罗伯特·文丘里和丹尼斯·斯科特·布朗，以及诺曼·福斯特，让·努维尔，伦左·皮阿诺和雷姆·库哈斯为新的用途探索出连贯精确的解决方案；汉斯·霍莱因，贝聿铭，理查德·迈耶，何塞·拉菲尔·莫尼奥和朱安·纳瓦尔·包德维格通过向过去寻求灵感设计出精巧微妙形式上的方案，自由地游弋于遥远过去的历史风格和更近的经典现代主义之间。在像德国美因河畔的法兰克福这样的城市中，新博物馆建筑的概念和规划变成了城市复兴重建的项目，在开始城市革新和完善的同时也给予了城市新的面孔和生命。然而，正是在那些博物馆最初为其建造的房间里，已经出现了些许的革新和进步。这些革新和进步成为了主要存在于公众和评论家脑海中其他策略和尝试的借口。

和过去几十年的建筑一样，很难为90年代的博物馆建筑确立一个普通的风格上的标准，越来越多的不同态度开始并存并且仍然存在着。当代博物馆建筑越来越成为其作者相应的建筑态度的纯粹体现，可以说是其从属的建筑文化的地震仪。当代的博物馆建筑说明了建筑的发展和潮流上越来越快的变化，而这些潮流也许会有共同点，或者，像事情一贯发生的那样，正好完全相反。

90年代见证了这种趋势的延续，但是却有一个显著的变化。除了新的历史主义和高科技的表现主义之外，一种新的情绪继后现代主义和解构主义之后已经进入了国际建筑舞台，那就是极简主义。这种20世纪多元化的变化已经被另外一种方式扩大了。

这是一种新的路径，对博物馆建筑来说似乎具有特别的意义。博物馆建筑最佳传统中最耀眼的标志是沉默寡言，而极简主义的那种克制看上去第一眼就与这种沉默相对应。艺术博物馆的新生代似乎注定了再一次服务于艺术，这是建筑向艺术致敬的最高程度的表达。

第一印象总是会误导人。进一步的观察之后，即使是阿尔瓦奥·西萨·维埃拉莱，大卫·奇珀菲尔德，杰奎斯·赫佐格以及皮埃尔·迪·默龙的代表作，和安内特·吉贡，迈克·盖伊，埃德瓦尔多·苏特·德·毛拉以及彼德·卒姆托的成就，虽然风格极其严谨但却异常精美，外表毫无朴素之感。其自我强加的不肯让步的美学法则必然会导致特殊的甚至是具有侵略性的房间布局，而这样的房间布局会时不时地与它们要满足的要求相冲突。极简主义不一定会产生“恰当”的或者“自然”的结果。

90年代的博物馆散发出一种令人迷惑又无法抵抗的支配感，其中的一个原因就是因为它并不是19世纪理性的复古主义的产物，而是20世纪抽象的现代主义的产物。它建立在一种意图的基础之上，无论是矩形的空间布局还是完整的墙面或是结构上的细节都不能够被掩盖。在这类建筑中，真正重要的并不是其中的艺术而是建筑本身。这些建筑是能够收藏其他艺术的艺术品。设计很少能够缓和这种无法逃避的冲突。建筑物围墙之内的宾客——艺术品，普遍是第二位的。

留给我们的是一种自相矛盾。极端的简化和极端的表现，以及所有存在于这两个极端之间的做法，究其根源都是被同样的动机所驱使，那就是要建立一座凌驾于艺术之上的建筑。20世纪中叶以来，博物馆建筑一直在为建筑师们提供活动的场地。这里也只不过是一个表现新的不一样风格的平台，同样的“自爱”，同样的急切的方式，同样的对存在于建筑任务

中真正挑战的冷漠，只不过是表现形式不同罢了。

但是建筑师的责任只是一部分，他们的任务是由客户、团体、授权人和博物馆馆长等人安排的，反过来他们要与艺术家和公众协商。因此如果完整地开发这个任务，也就是“项目”的话，其在性质上就是具有社会性的。当代博物馆建筑的弱点和长处就是其为之负责的社会的直接产物。

长处是无可争议的。其中一个长处就是，在所有建筑类型中，博物馆建筑与其他的任何建筑相比，能够赋予建筑艺术更多的人性特征。正是在建筑场地上，建筑思想才能以最纯粹的形式实现；也正是在这里，所有当代的主要潮流趋势才能够统一在它们最原始、最彻底的化身之中。在这个过程中，进行了城市的、建筑的以及形式上的尝试，丰富并促进了这门学科的整体发展。

而当代博物馆建筑最大的弱点正是来自于这个长处。无论其表达是强还是弱，建筑总是超越了其容纳的艺术。这也是一个艺术与娱乐相等的社会的产物。这种对比是明显的，无法跨越的。妥协也是无济于事的。

但是交替的选择是可行的。当代整个社会而不是少数艺术家认为艺术具有刺激性，有时能够感动人，有时又能娱乐人，但总是消耗品。尽管如此，仍有一小部分人坚持艺术只是为了启蒙，别无其他。也应该有为这类人而建的博物馆。

也许在新千年里博物馆面临的巨大挑战，是创造与这样一种狭隘的艺术诠释相适宜的建筑。去设计和建设一种既不是宿舍也不是娱乐中心，只是为感官认识和绝对理性的严肃思考而提供实验室的博物馆，这也许是对马瑞内特的预言最有力的回答。

博物馆大繁荣

部分概述

斯坦斯洛·凡·莫斯

建筑业和形式主题的大发展在弗兰克·盖瑞设计的位于毕尔巴鄂的古根海姆博物馆上达到了高潮（图3），这使许多艺术家、博物馆专业人士和建筑师们赞同他们在博物馆设计中认为的“冒险”，相反又赞同从长远角度看到正确的令人满意的部分。早在1984年，弗兰克·盖瑞时代以前，德国艺术王子马库斯·吕佩尔茨就曾不满地评论过许多“有趣”的新式建筑：“这些博物馆有着漂亮而引人注目的结构，但是像所有的艺术一样，它们与‘其他’艺术形式是敌对的。简洁单纯的绘画和简洁单纯的雕塑不能相比……建筑应该有精神上的慷慨，能起到更大的辅助作用，不能凭其自身的艺术气息而凌驾于艺术之上；更糟糕的是，也不应该将艺术奴役为建筑的‘装饰’。”¹

马库斯·吕佩尔茨也展望了“经典博物馆”（让我们暂时不去考虑他是否真正认为自己的作品是简洁单纯的）的样子：“经典博物馆是按如下的结构建造的：四面墙，自上而下的光线，两扇门，一扇供人进入，另一扇供人出去。”

在过去的几年里，许多博物馆都已经在事实上证明了经典的模式是确实有效的。我最常提到的国家瑞士，为了抵制那些看起来似乎已经成为标准的“专横武断”，更认可这种简洁的新/近现代主义的“盒子”。Goetz收藏室是一座位于慕尼黑的小型私人博物馆（建筑师：赫佐格和德莫伦），就是这种态度的典型代表（图1）²。在形式、历史联系和与内部陈列品的关联上，这类建筑常被认为是“中立”的。“中立性”似乎最能满足众多博物馆专业人士对严谨的展出空间所抱有的期望。

极简主义和“中立性”

然而，Goetz收藏室不是“中立”的。波坚思美术馆作为倍受极简派博物馆设计追寻者欢迎的地方，因为其中立性表现得

过于极端“破坏”了展览部分而遭遇批评。³难道这样的语义上“中立性”的美学标准不应该提醒我们对持怀疑态度的回答保持警惕吗？这是一个大家都熟悉的问题。让·凯索捍卫着“白色”博物馆，即20世纪50年代未经装饰的博物馆“外壳”，认为它是超越所有意识形态的博物馆设计模式；而其他人却理由十足地反驳说，如果只是因为它是一个在西欧和美国冷战时期变得神圣不可侵犯的概念而谴责其他所有的博物馆理念是保守的、反民主的话，“白色”博物馆比任何其他的博物馆设计更具意象性。⁴此后进一步的诠释将会表明，建筑中的“白色”博物馆很少真正是白色的，“极简”也并不一定产生一种“简单”的整体印象。

那么，与其他形式相比，“极简主义”博物馆和展区设计为什么能够通过创造一种只能称之为神圣的气氛来弥补历史内涵的缺失呢？此类建筑复杂的美学清教主义为什么经常被诠释为强加于参观者和展览品之间的独立的艺术主题呢？相反地，“含意丰富”的或“历史化”的设计为什么能够通过它们的结构和复杂性为建筑中的艺术提供呼吸的空间，而同时仍将其自身的复杂性放在最显著的位置呢？

对这些问题的回答可能会使人相对地看待观念上的对博物馆设计的偏见，在提出问题的时候倾向于更精确的美学认知和更大的特异性。有些人可能会提出，博物馆设计存在一种选择，它的建筑外观只不过是“奴隶”或主要是对自身的歌颂（就像理查德·迈耶想要在收藏品还没有到位之前就为法兰克福的手工艺博物馆举行开幕式一样）。那么这种选择就不仅仅是风格的问题，而是态度的问题。还有一些人认为，“极简主义”和“解构主义”的博物馆建筑只是当前博物馆设计潮流的一个极端变化，与视觉艺术有着紧密的合作和对话。