

# 21世纪博物馆

概念 项目 建筑

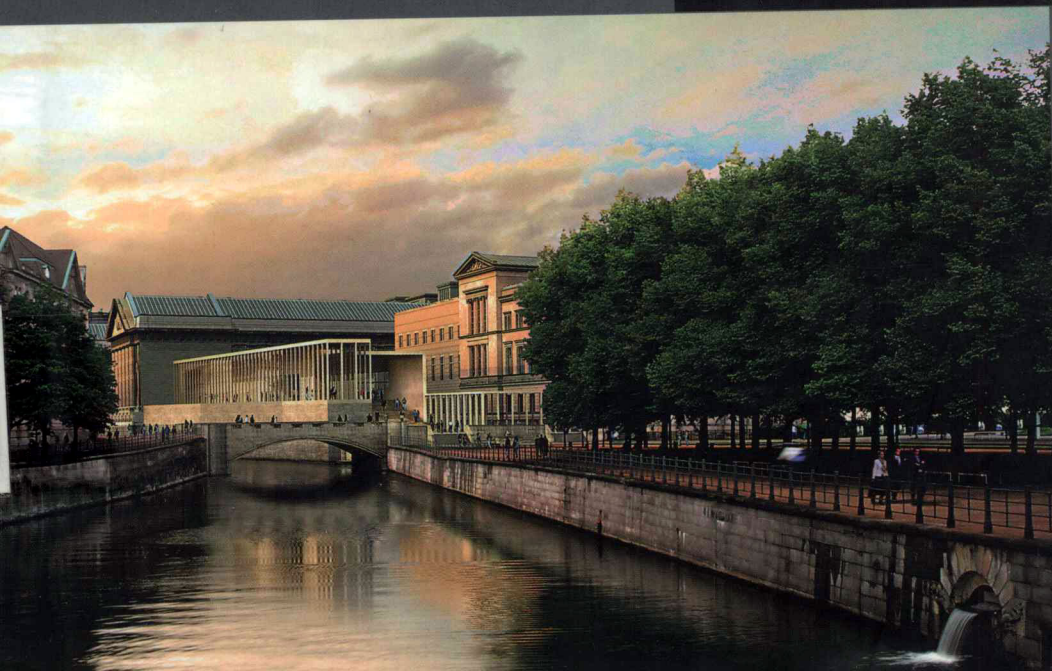
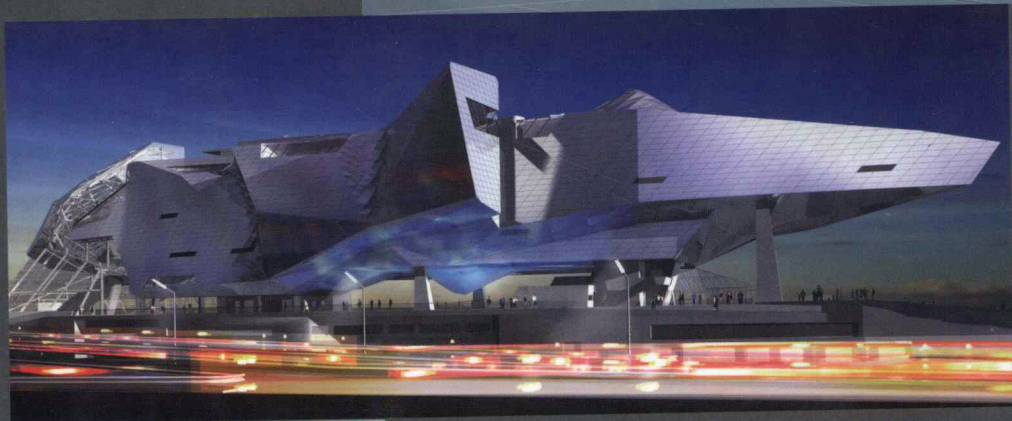
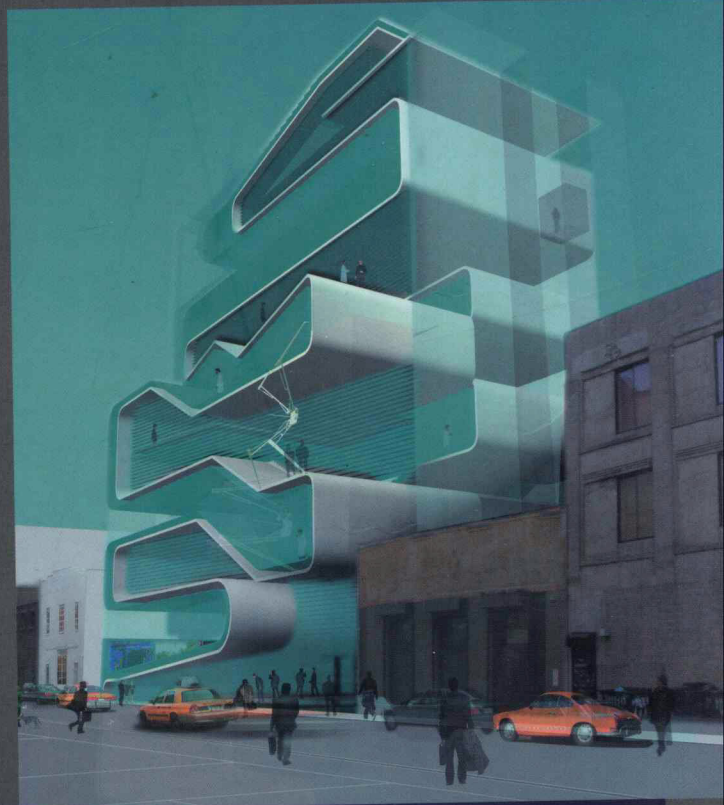
## Museums

in the 21st Century

*Concepts*

*Projects*

*Buildings*



Suzanne Greub 编  
Thierry Greub

大连理工大学出版社

Suzanne Greub 编  
Thierry Greub

# 21世纪博物馆

概念 项目 建筑

## **Museums**

in the 21st Century

*Concepts*

*Projects*

*Buildings*

大连理工大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

21世纪博物馆: 概念、项目、建筑/(德) 格鲁伯  
(Greub, S.), (德) 格鲁伯 (Greub, T.) 编; 常玲玲  
等译. —大连: 大连理工大学出版社, 2008.4

书名原文: Museums in the 21st Century: Concepts  
Projects Buildings

ISBN 978-7-5611-4045-1

I.2… II.①格…②格…③常… III.博物馆-建筑  
设计-作品集-世界-现代 IV.TU242.5

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第041189号

---

出版发行: 大连理工大学出版社

(地址: 大连市软件园路 80 号 邮编: 116023)

印 刷: 恒美印务(广州)有限公司

幅面尺寸: 235mm × 310mm

印 张: 13.75

出版时间: 2008 年 4 月第 1 版

印刷时间: 2008 年 4 月第 1 次印刷

策 划: 房 磊

责任编辑: 王 培 张昕焱 杨 丹

封面设计: 苏儒光

责任校对: 王艺璇

---

书 号: ISBN 978-7-5611-4045-1

定 价: 200.00 元

发 行: 0411-84708842

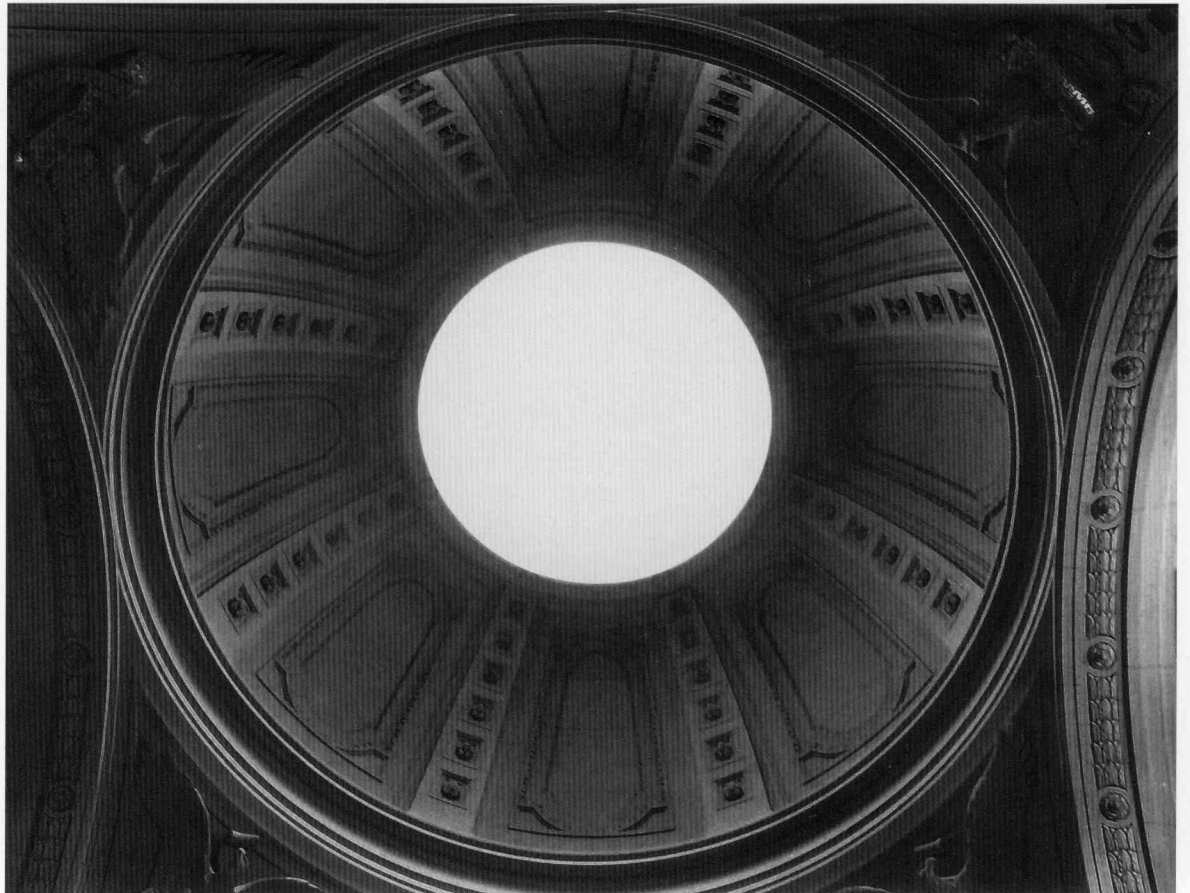
传 真: 0411-84701466

E-mail: a\_detail@dutp.cn

URL: <http://www.dutp.cn>

# 目录

序	2	保罗·克利中心	98
前言	3	凯布朗利博物馆	104
当代建筑之博物馆篇	4	奔驰博物馆	110
对21世纪初博物馆建筑的反思	7	21世纪国立当代艺术博物馆 (MAXXI)	116
日本博物馆建筑：2004年的尝试	12	新卫城博物馆	122
现代艺术博物馆的扩建	16	Musée des Confluences博物馆	128
地中海美术馆	22	希腊世界博物馆	134
青森县立美术馆	28	博物馆岛	140
国立新美术馆	34	美国制造：个人文化博物馆	154
岛根县古代出云历史博物馆	40	Corcoran艺术陈列馆	158
梅斯的蓬皮杜中心新馆	46	Eyebeam艺术与技术博物馆	164
澳大利亚的艺术博物馆建筑：日新月异的建筑成果的见证	52	杜克大学纳希尔艺术博物馆	170
澳大利亚当代艺术中心 (ACCA)	58	丹佛艺术博物馆扩建项目	176
史前巨石阵游客中心和解说博物馆	64	纳尔逊—阿金斯艺术博物馆扩建项目	182
变化的危险：崭新的欧洲博物馆建筑	71	密歇根大学艺术博物馆扩建项目	188
MART，罗韦雷托现代艺术博物馆	74	宝马博物馆的新设计	194
德国慕尼黑现代艺术陈列馆	80	人物简介	199
瓦鲁斯（条陀堡）战场/卡尔克里泽考古博物馆及公园	86	参考文献	204
格拉茨现代美术馆	92	图片鸣谢	212



# 序

## 展会地点

- |  |   |
|--|---|
| 1 April 2006–25 June 2006<br>K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,<br>Düsseldorf, Germany                           | 20 June 2008–14 Sept. 2008<br>Louisiana Museum of Modern Art,<br>Humleæk, Denmark             |
| 21 Sept. 2006–29 Oct. 2006<br>MAXXI (Museo nazionale delle arti del<br>XXI secolo), Rome, Italy                      | 10 Oct. 2008–11 Jan. 2009<br>National Museum of Art, Architecture<br>and Design, Oslo, Norway |
| 23 Nov. 2006–19 Feb. 2007<br>Lentos Kunstmuseum, Linz, Austria   | 6 Feb. 2009–3 May 2009<br>University of Michigan Museum of Art,<br>Ann Arbor (Michigan), USA  |
| 16 March 2007–17 June 2007<br>Musée des Confluences, Lyons, France   | 29 May 2009–23 Aug. 2009<br>Frist Center for the Visual Arts,<br>Nashville (Tennessee), USA   |
| 13 July 2007–7 Oct. 2007<br>MART (Museo di Arte Moderna a<br>Contemporanea di Trento a Rovereto),<br>Rovereto, Italy |   |
| 2 Nov. 2007–3 Feb. 2008<br>Caixa Geral de Depósitos Culturgest<br>Lisboa, Lisbon, Portugal                           | 其他地点计划在美洲、亚洲和澳洲。  |
| 29 Feb. 2008–25 May 2008<br>Kulturforum, Staatliche Museen, Berlin,<br>Germany                                       |   |

# 前言

博物馆还在繁荣着。人们在对旧的博物馆进行改扩建并使之旧貌换新颜的同时，也在不断建造新的博物馆。以瑞士和列支敦士登的几个博物馆为例：如2000年11月开放的由Morger、Degelo和Kerez所设计的列支敦士登艺术博物馆；2002年10月开放的位于布格多夫的弗朗茨·盖尔茨博物馆；由赫尔佐格 & 德梅隆和莱米·苏格于2003年10月所扩建的阿尔高美术博物馆。2002年6月，由著名建筑师伦佐·皮亚诺设计的克莱中心在波恩东部边界开放；苏黎世市立美术馆在经过四年的改造后又重新开放；在巴塞尔，古耶+吉贡对市立美术馆的改扩建目前正在进行中。

毫无疑问，掀起这股博物馆建造热潮的关键事件是1977年由伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯设计的蓬皮杜艺术中心在巴黎竣工。这个博物馆对外声称它是一件艺术品，它面向大街的部位是下陷的，它还可以被看做是一个博物馆或者一个展台。博物馆至此失去了它一贯哀婉动人的标准模式。随后这股热潮的顶峰时期是在20世纪末，弗兰克·盖里在毕尔巴鄂设计了古根海姆博物馆（1991~1997年）。随后产生的“毕尔巴鄂效应”证明了这样两件事情：第一，一座城市，甚至整个地区都会因为一座新博物馆的落成而受益；第二，博物馆建筑最终会从它内部展览的艺术品的桎梏中解放出来。

巴塞尔的艺术中心从1984年以来就计划和组织了国际建筑艺术巡回展，它的首次建筑展——“新千年的博物馆：理念、设计方案和建筑”，汇集了1990年到2000年的博物馆建筑，建筑展获得好评，以至于艺术中心以后又进行了一系列的建筑展。1999年，有25个前瞻性设计方案在建筑艺术展览中展

出。在2000年到2005年之间，建筑艺术展在三个大洲、十个国家的18个博物馆进行，最近的一次是2005年夏天在首尔的国家当代艺术博物馆举行的。

“21世纪博物馆：概念、项目、建筑”这本书在本质上具有同样的国际品位，它选取了2000年到2010年四大洲卓越的、面向未来的博物馆建筑。继沃纳·欧克林博士（苏黎世ETH大学的教授）写的介绍性文章和蒂埃里·克尔巴博士（巴塞尔艺术中心）写的关于“今天的博物馆”这一主题的反思性文章之后，又有四篇独创性的文章回顾了亚洲的日本（日本东京大学的建筑史教授，铃木弘之博士）、澳大利亚（堪培拉大学建筑设计学院的副教授，里昂·巴洛西恩博士）、欧洲（慕尼黑南德意志报的高芙雷·克耐普博士）和美国（AIA的詹姆士·S·拉塞尔）的博物馆建筑史。本书通过近距离观看26座建成的博物馆建筑或目前正在建的博物馆建筑方案，对当前的博物馆建筑进行了广泛的研究。每座博物馆建筑都以它独特的方式成为当今建筑潮流的标准。

本书所选的博物馆建筑方案主要是那些创新的、有代表性的博物馆建筑，目的是为了保持亚洲（日本）、澳大利亚、欧洲和美国建筑作品的均衡。遗憾的是在这一章节有两个公司没有参加：赫尔佐格 & 德梅隆（巴塞尔）是由于时间限制；SANAA（妹岛和世+世泽立卫联合事务所，东京）是由于他们一向不参加总结性的展览。

我们应当感谢所有对此书和巡回展览做出贡献的人。尤其要感谢我们的工作人员克里斯汀·吉辛（项目经理），他以旺盛的精力和热情承担了此书和展览的全部组织工作，还有建筑公司的建筑师和员工们，他们

曾设法把我们安排在他们的建筑工地旁，我们最后要感谢本书目录里所有文章的作者。他们成功地运用令人钦佩的、犀利简洁的笔锋描写出本书所选建筑物的艺术魅力所在。

作为组织者，我们要特别感谢承办这次展览的博物馆馆长们。他们的承诺和对展览的浓厚兴趣给我们带来了莫大的喜悦，并鼓舞着我们在未来继续进行其他展览。

2005年于巴塞尔  
苏珊娜·克尔巴  
蒂埃里·克尔巴  
瑞士巴塞尔艺术中心



# 当代建筑之博物馆篇

## 1. 当今的大教堂

19世纪，随着城市如雨后春笋般发展起来，一些主要的城镇变为城市，并配以与城市相关的设施来使它们充分发挥社会生活的核心作用。这些设施主要是公共建筑。20世纪初，随着城市发展到了鼎盛时期，当代建筑也面临着迄今为止最为关键的转型期，即向现代主义建筑的转变。格罗佩斯在1913年指出“工业建筑”应当符合新的“外在形式美”的要求。德意志制造联盟将车站、工厂和商店都建成崭新的高大建筑物，这正如赫曼·慕特修斯同年所说的那样，这些建筑物是“建筑师的建筑”，也就是说，从里到外不带任何矫饰的建筑师的作品。卡尔·沙弗在他的著作《大都市的建筑》（1913年）中称新的大都市建筑风格是“现代实用主义的里程碑”。他随后又补充道，工厂是“崭新的大教堂”。他认为，“人们能够在工厂建筑中找到比在其他新的雄伟建筑物中更为成熟的艺术”。<sup>1</sup>

因此，尽管建筑的形式和风格迥异，人们仍要继续谱写不朽的建筑历史篇章。任何时期一座引起轰动的新公共建筑落成之后，人们都会在报纸上看到“新式大教堂”这类惹人瞩目的评语。新建的卡拉特立瓦法律图书馆在2004年开放时，苏黎世报纸就有题为“奢华的学问教堂”之类的文章。但是，仁者见仁，智者见智。有些人认为，辉煌的建筑不像城镇规划工程那样鲜有人问津，而是受到了过多的关注。另外一些人，如德国汉堡建筑中心的人则坚持“雄伟的建筑会产生轰动效应”，“文化工程会成为城市发展的驱动力”。人们都熟知古老的“为了面包和马戏（panem et circenses）”。它们是一些

开天辟地、引人注目、最能体现现代城市主义的建筑。霍尔格的智利大厦于1924年在汉堡开放，当时伟大的名建筑录（金字塔、亚历山大灯塔、土耳其哈利卡纳索斯的莫索洛国王陵墓等）已经包括了埃菲尔铁塔和勒·柯布西耶的北美谷仓。从这个角度我们就可以看出，建筑奇观的历史篇章会永不间断地续写下去。

毫无疑问，博物馆建筑在名建筑录中占据着举足轻重的地位。人们也许会喋喋不休地争论是参观足球馆的人多还是参观博物馆的人多，但真有这样的人文主义潮流和对艺术孜孜不倦的追求吗？人们不禁怀疑博物馆这一艺术建筑正在逐渐成为徒有躯壳的雄伟建筑，按现在的流行说法，正在逐渐成为一件雕塑品。难道我们回到了以欧兹凡特和吉纳瑞特的文章 *Sur la Plastique* 为起点的精神物理学当中，把建筑结构看做精神和物理的统一体了吗？那么博物馆建筑中的艺术在哪儿呢？

不可否认，作为“当今的大教堂”和艺术机构的博物馆将这两个世界有机地结合了起来。供需机制在其中运行得也很好。是什么原因导致博物馆繁荣起来的呢？是由于博物馆能真正或真正地吸引成群的参观者来表达他们对艺术的渴求吗？这一点还有待商榷。如果你经常阅读质量日报，你就会看到艺术收藏品似乎占了主要的篇幅。人们的艺术收藏品是在近几十年多起来的，当人们的收藏品达到一定的数量时，它们就会需要一个储藏室来使它们得以保存下去。长期以来，在成堆的艺术收藏品中一直存在着激烈的竞争。那么博物馆一般收藏什么样的有价值的艺术品呢？对于艺术收藏品过剩的问题，人们还有没有其他的解决办法呢？当

然，博物馆良好的发展前景一定会令它们无限地繁荣下去。

## 2. “这是一个人人都收藏的时代”

但是仅仅这样就够了吗？有着雕刻外观的博物馆建筑是否掩盖了艺术和收藏之间存在的问题呢？这显然是一个老生常谈的问题。早在1923年约瑟夫·斯特泽哥维斯基在发表他的专著《人文学的危机》时，就已经断言“一股收藏的热潮”会阻碍艺术的发展。他说“这是一个人人都收藏的时代”。没有哪个领域的发展会在受到极力吹捧的同时还会受到同样的贬低。他相信忽略整体的精神和认为艺术从属于权力和财富的观点会流行起来。他发现，博物馆已经为“为艺术而艺术”留有一席之地，这是令人欣慰的，但同时博物馆在对真正体现艺术发展的作品进行诠释时，却变成了极其恼人的机构。约瑟夫·斯特泽哥维斯基进而又谴责道：“博物馆建筑空间的设计”完全是为了炫耀那些“未经科学方法证实的”<sup>2</sup>艺术品。这一指责间接地批评了博物馆把管理的重心放在了博物馆建筑上。随着博物馆逐渐地发展起来，越来越多的人开始考虑博物馆该如何跨越艺术和收藏之间的障碍，使二者恰当地结合起来。这基本上说明了为什么博物馆建筑必须继续向前发展，不断寻求解决问题的新途径。

达姆施塔特的海因里希·瓦格纳教授在他所著的关于建筑的完全手册（1893年）里编写了一个博物馆建筑大纲，该大纲成了“教育、学术和艺术的建筑”的一部分章节。他把博物馆看做是一个国家的“文化标准”<sup>3</sup>。这只不过用来强调博物馆要不断为此



完善馆藏和设施。如果我们能清楚地发现博物馆建筑具有比其他建筑更好的发展态势，那么我们就需要考虑是否是“文化标准”这一方面的因素在起作用。博物馆的建筑结构往往要比它的馆藏更能发挥“文化标准”的作用，这是不容忽略的，而且建筑结构更能美化博物馆建筑。无论怎样评价博物馆建筑，作为建筑任务的博物馆还会继续发挥其文化主导作用。

### 3. “文化健康”与博物馆

博物馆为了适应当今的文化消费，改变了人们认为博物馆是教育机构的传统看法。博物馆开设的“购物和咖啡”两用店在成倍地增加，并且占有一席之地。另外一方面，卢浮宫Medici Rubens的系列画作按照惯例应当像其他被列为传统教育大师的艺术家的作品那样要有一个大展厅来陈列，但现在他的作品只能被降格到在“专家”级别的小展厅展出。即使博物馆一直是永久保存藏品的一流场所，它仍然是为博物馆和博物馆文化提供真实鉴定的权威地方，但从基础上说，它还是有所变化的。同时，社会风尚也发生了明显变化，曾一度被忽略的“地方博物馆”又令人刮目相看、印象深刻起来。

人们并不缺少艺术品，他们新的博物馆馆藏或者展览他们收藏的艺术品。但什么是“艺术品储藏室”呢？2003年5月，当赫尔佐格 & 德梅隆在巴塞尔展览他们最近代表“文化标准”的博物馆建筑时，两家苏黎世日报刊登了两篇题为“储藏艺术品的奢侈方式”（苏黎世每日广讯报）<sup>4</sup>和“权力训练营代替了咖啡馆”（瑞士新苏黎世报）<sup>5</sup>的评论。所有这些都说明了博物馆建筑在不断

变化，而这种变化在艺术家们要求“有空间的屋子”、改善“露天场所”和“空地”的布局的呼声中得以产生和维持下去，或者像Nedo Solakov最近在苏黎世美术馆所说的的那样，把博物馆简单地塞满艺术展览馆的剩余物就会使之变为“存放剩余物的博物馆”。<sup>6</sup>艺术品的泛滥和人们对收藏的痴迷最终导致现有的博物馆被塞得满满的，收藏品随处堆放，这就有必要建立新的博物馆以容纳更多的艺术品。法兰克福广讯报的一个评论家建议用一种崭新的、能使参观者产生审美体验共鸣的展览体系来代替已有的绘画艺术品展览体系。<sup>7</sup>

令我们感到振奋的是博物馆能够兼收并蓄二者的优点。我们要把艺术体验融入大教堂中或者反过来把威严的大教堂建成带有感情的建筑物。那么为什么我们不会让领悟艺术的方式随着博物馆外观的变化而变化，反之亦然呢？J. Paul Getty 博物馆不仅开始给参观者提供令人熟悉的长长的语音导读，而且为了确保参观者能够欣赏到正确的画面，还提供一些仪器来显示画面上的微小影像，这种做法引起一阵阵的抗议声。有这样的反应是理所当然的。但是也并不如此理所当然。人们长期以来一直认为正确地识别画面对于艺术的理解是很重要的。“似曾相识”是艺术教育的动力和积极因素。我们希望新颖的艺术作品并且只有新颖的艺术作品才会起到艺术教育的作用，才会吸引观赏者的目光。如果不这样，博物馆就会门庭冷落。但博物馆内拥挤的人群却证明了艺术品之间没有竞争，因为人们不想曲解他们所看到的和所领悟到的艺术。他们在寻找着艺术的真谛。我们是否了解参观者最终把什么样的艺术体验连同图画和文本带回家了呢？至少我

们可以说由于博物馆的持续繁荣，艺术很有可能继续发展下去。我们甚至可以假设艺术最终会发展成为大众化的艺术。

无论如何，艺术仍然是博物馆建筑的核心。如果近看，你会发现博物馆建筑的基本功能还是要考虑最古老的保存功能和安全措施的。这不仅仅适用于在某一关键时期存在问题隐患的雅典卫城或者巨石阵。随着艺术的发展，博物馆面临着全面重组、调动和展览艺术品的艰巨任务。新建的博物馆通常把这作为既定的目标，或者相反，这个目标促进了这些必要的过程，重新安排馆藏或者提供一个“观光电梯”。但是我们不要忘记，当建筑师们着手认真设计博物馆时，他们面临着一项巨大的挑战。博物馆对于建筑师来说是一项最为复杂微妙的建筑任务，它既要代表不断变化的各个艺术侧面又要成为城市地位和身份的象征，是个双向的、复杂的有机体。

### 4. 城市的象征

从这个意义上来看，人们会认为博物馆不像纯粹的办公大厦，要有与其内部办公性质有直接关系的重要外形，博物馆经历了300年的历史发展，形成了一种固定不变的形象。一座现代城市如果没有博物馆，其后果是难以想象的。无论参观者是前来逛商店还是来观赏艺术作品，博物馆还是一如既往地引人注目。因为这么多参观者来观赏的不是这个古老的地方而是这个地方所包含的某些特别的东西或某种内涵，所以博物馆是一座城市长久以来所处的各个关键历史时期最好的写照。建筑师们要用他们所能设计的所有博物馆建筑结构图来达到某种既定的建筑

效果，这对于他们来说是一项极具挑战性的任务，同时也是他们最基本的义务。“为表演而设计”，这句格言来自于艾蒂安·路易·布雷笔下，被认为是由维特鲁威的教诲引起的。达到某一建筑效果是建筑师们的最高目标，这不是从布雷的时代才开始的。这一最高目标如果不用于公共建筑，那么它应当用于哪儿呢？博物馆的建筑师们至今还继续保留着这个传统。他们的建筑作品后来被鉴定在一定程度上已达到了这一特定的目标。

但这个目标能否成功、是否只有博物馆建筑才是一个空间和一座城市的象征，这些问题都有待解决和讨论。在2005年，有人问丹尼尔·利贝斯基德，伯尔尼西部购物中心建设工程的哪些地方令他感兴趣？随后在该工程的建设过程中又有人问了同样的问题，他很实际地回答：“是在这个购物和健康相结合的购物中心中存在着的、某种崭新的具有时代气息的东西”。建筑师必须要像对待一所博物馆那样来认真对待这项任务。简而言之，在这样的建造过程中，建筑师不应当低估这个购物中心。人们需要新的消费形式和商业形式。如果建筑师们不能按照人们所期望的效果建造综合性的购物中心，那么这些购物中心也许在商业上是成功的，但在文化上未必如此。这方面的失败教训虽然在数据方面是难以统计的，但建筑师不应当轻视这方面的教训，巴黎的撒玛丽丹购物中心和柏林的Messel's Wertheim 商厦就是最好的证明。最重要的是，我们也不应当把人们低估为简单的消费者。

利贝斯基德要求建筑师对非博物馆建筑物也要仔细设计。在其上面附加的文化价值能够使非博物馆建筑更好地发挥作用。问题是现在的方程式（利贝斯基德所谈论的关于

建筑物表达情感的形式<sup>8</sup>）是否是充分的，或者建筑物需要一个更加根本的表达情感的途径。有人会立即挑剔地补充到，建筑物仅有壮观的外表是不足以有长远影响的。被一位评论家称为“小古根海姆博物馆”<sup>9</sup>的由弗兰克·盖里在荷尔福特设计的玛尔塔博物馆便是一个很好的例子。博物馆内部的参照系统也许是使博物馆顺利地成为一个象征物的因素之一，但是公共建筑物必须参照自身以外的东西。这是既困难又冒险的。伦佐·皮亚诺曾为里恩的贝乐基金会设计了古典主义博物馆，该馆因为展示古典艺术品而广受好评，后来他在伯尔尼附近设计的克利博物馆又受到报纸以题为“the Klee Hanger”和“文化健康区”的文章的大肆宣扬。建筑形式无论被用在工厂、百货商店还是博物馆，它们的变化和相互间的融合对于被称为“当今的大教堂”的博物馆来说都是冒险的。从这个意义上来说，博物馆建筑的发展前景仍然未卜，人们对它还是会有很多期待的。

沃纳·欧克林  
常玲玲 译

- 1 Karl Scheffler, *Die Architektur der Grossstadt* (Berlin 1913), p.160 (here in connection with Behrens's buildings for AEG)
- 2 Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften* (Vienna 1923), p.310
- 3 Heinrich Wagner, 'Museen', in: Eduard Schmitt/ Heinrich Wagner et al., *Handbuch der Architektur*, part 4, 6th half vol., 4th section: *Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen* (Darmstadt 1893), p.173
- 4 Barbara Basting, 'Die Luxusvariante der Kunstvorratshaltung', in: *Tages-Anzeiger* (23.05.2003), p.57
- 5 Samuel Herzog, 'Kraftraum start Konditorei', in: *Neue Zürcher Zeitung* (23.05.2003), p.57
- 6 Nedko Solakov, *Leftovers* (Kunsthau, Zurich 2.9.-13.11.2005)
- 7 Thomas Wagner, 'Vorstand des Verschiebehahnhofs', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7 December 2000), p.53
- 8 Conversation with Daniel Libeskind, 'Den Bauten eine Stimme geben', in: *Neue Zürcher Zeitung am Sonntag* (23.01.2005), p.55
- 9 Klaus Englert, 'Ein kleines Guggenheim', in: *Neue Zürcher Zeitung* (13.05.2005), p.43

## 对21世纪初博物馆建筑的反思



图1 弗兰克·盖里，古根海姆博物馆，西班牙毕尔巴鄂，1991～1997年

由于人们发觉可以把博物馆作为城市对外宣传的一个元素，它就成了建筑师们最想要完成的一项建筑任务。一座雄伟壮观的博物馆有着超出区域界限的吸引人的地方，在其发展的鼎盛时期，它既可以成为城市独具特色的象征，又可以成为市中心。城市的萧条部分或者城市的周边地区都可以通过博物馆得到复兴，还可以通过它与城市的其他区域连接起来，弗兰克·盖里在西班牙毕尔巴鄂设计的古根海姆博物馆（1991～1997年，图1）和赫尔佐格 & 德梅隆在伦敦设计的泰特现代博物馆就是很好的例子。正如Coop Himmelb(l)au在他对Musée des Confluences的概述中所指的那样：“直接充分利用它的动机

不仅使它成为一座博物馆建筑，而且成为一个城市中人们聚会的地方。建筑把博物馆和城市休闲娱乐中心有机地结合了起来。”<sup>1</sup>

一座博物馆建筑可以充当市区或者整座城市和周边地区经济复苏的催化剂。博物馆建筑自身的功能、城市的氛围和它作为城市的象征物，这些因素结合起来使博物馆成为一流的文化聚集地。过去只有绘画或者雕塑才会促使人们往来于不同的博物馆之间。现在，博物馆建筑本身就能使人们这种频繁的往来变得更加有意义。

然而随着新博物馆不断落成，人们对这些新的建筑总是持有保留的态度（连同长远的财政影响）。人们主要批评博物馆建筑喧

宾夺主，它的辉煌使博物馆内的艺术品变得暗淡无光。马库斯在1984年就已经明确地反驳：“博物馆建筑应当有展示自己的能力和其内部的艺术品得以存在，不会被建筑所表现的艺术掩盖住，如果没有博物馆建筑艺术来装点，博物馆内艺术品的处境会变得更糟。”<sup>2</sup>

换句话说，自从20世纪90年代初以来，我们就能够区分两种完全相反的建筑形式。一种是富有表现力的解构主义建筑形式，如扎哈·哈迪德、丹尼尔·利贝斯金德或弗兰克·盖里所设计的博物馆建筑（这里只提到几个有名的建筑师）。他们的作品完成后，很快就有人指责他们的建筑艺术在声势上压

倒了它们内部的艺术品。不可否认，他们的确认为为了强有力地表现博物馆内的艺术品，首先要做的就是使建筑本身吸引人——博物馆内的艺术品不得不与这种卓越的建筑相抗衡，才能提高它们的艺术价值。<sup>3</sup>

另外一种极简主义建筑形式。赫尔佐格 & 德梅隆以边长为24m×8m的立方体为标准在德国慕尼黑设计的戈兹美术馆（1989~1992年）、彼得·祖姆托（布雷根茨艺术馆，布雷根茨，1990~1997年，图2）和 Morger & Degelo（瓦杜兹市列支敦士登艺术博物馆，瓦杜兹，1997~2000年）也采用类似的建筑形式。布雷根茨和瓦杜兹为方盒状博物馆确立了一个完全非彩色、民主的艺术展览的新形式。但当Brian O’ Doherty出版了他的专著《在白色立方体中》<sup>4</sup>时，神秘的非彩色最小立方体就被揭去了神秘的面纱，因为建筑师对这类博物馆建筑已有了明确的要求，不再是没有任何要求的时候了。

我们只有合理地总结这两种截然相反的建筑形式（在它们中间是所有可能的建筑形式），才能避免博物馆建筑的两极分化。矗立在城市中的博物馆建筑连同它内部的各功能展厅要协调好建筑和艺术、建筑和建筑使用者（博物馆员工和参观者）之间的关系。所以，博物馆的展览空间和艺术品成功与否最终是由每一位参观者的艺术体验来决定的。博物馆的未来要靠博物馆自身建设成为一个多元化的空间，既能为参观者新颖、持久的艺术体验提供空间，又能为奢侈或者短期的展品提供空间。<sup>5</sup>

人们从2000年以来所建的博物馆遵循着以下五种趋势<sup>6</sup>：

### 1. 古典朴素

随着1968年以后建立的博物馆成为教育机构，它们成为最迫切需要改革的社会机构，人们开始质疑艺术博物馆的教育价值、展览活动和内容，这就导致了博物馆迫切想从旧的、不合时宜的枷锁中彻底解放出来。

但是人们不要轻易忽略博物馆是有双重责任的，它不可能顾此而失彼。博物馆要一边保存好托管给它们的艺术品，一边还要把它们展览出来，通过为艺术品分类，使每位前来的参观者都能看得懂它们。本着这种想



图2 彼得·祖姆托，布雷根茨艺术馆，奥地利布雷根茨，1990~1997年

法，联合经营建筑公司的布拉德·克洛菲尔把博物馆的责任规定为“一个面向未来、灵活多变的公共机构。”<sup>7</sup>这种回顾过去、展望未来的观点是解决博物馆问题的关键，同时它又是每座博物馆发展的大好机会。无论何时，建筑师们必须回答的两个问题都是博物馆要怎样发挥它的两项功能和博物馆要怎样确定既远离世俗、又贴近日常生活的标准。<sup>8</sup>

建筑师们已经给出了这两个问题的答案：极简主义建筑形式（布雷根茨）或者富有表现力的解构主义建筑形式。但令我们惊

讶的是相当多的新博物馆采用了第三种建筑形式，它是位于两者间的最佳建筑形式。这些博物馆无论从外观艺术还是从它们经过深思熟虑后所采用的古典主义建筑形式，都可以被称为“古典主义博物馆”。

由建筑师Stephan Braunfels设计的、于2002年秋开放的慕尼黑现代美术陈列馆（见80~85页）就采用了古典主义建筑形式。Braunfels有意识地把博物馆不仅看做是建筑物，而且还看做是一种建筑形式，这一举措既遵照了传统，又回到了事物的本源。

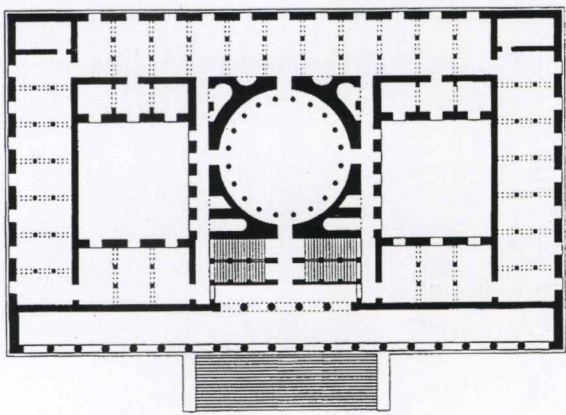


图3 卡尔·弗里德里希·申克尔，老博物馆，德国柏林，1822~1828年。一楼视图（比例：1:1500）

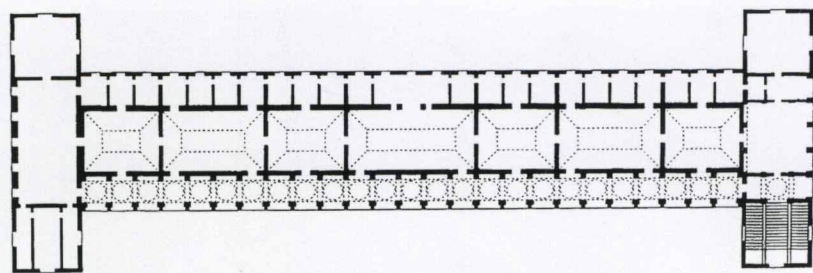


图4 莱奥·冯·克伦茨，老绘画陈列馆，德国慕尼黑，1826~1836年。一楼视图（比例：1:1500）

古典主义博物馆建筑基本上是由一个方形或长方形建筑构成的，中间主要是一个圆屋顶——通常是一个提供照明的圆顶大厅——四周是一连串的长廊和拱顶院落。法国作家让·尼古拉斯·路易斯·杜朗在他1802~1805年的作品《简明教程》中，把这类建筑形式用文字描写出来。他认为卡尔·弗里德里希·申克尔设计的老博物馆（1822~1828年，图3）和莱奥·冯·克伦茨在慕尼黑设计的长方形老绘画陈列馆建筑（1826~1836年，图4）都采用了纯粹的古典主义建筑形式。

在意大利的宫殿和法国的城堡中，例如凡尔赛宫，雕刻和绘画作品最初要被保存在连接两翼或者连接主建筑和公共用地的长廊里。这些在过渡时期储存艺术品的地方——包括古玩厅——是现代博物馆的原型。

与新建的博物馆相比，现存的博物馆建筑经过大规模改造和扩建（与20世纪90年代相比）显得更加朴素（参照谷口吉生事务所对纽约现代艺术博物馆进行的扩建，见16~21页，或者由盖里在华盛顿对Corcoran艺术陈列馆的扩建，见170~175页）。如今，不再只有高大雄伟的新建博物馆才引人注目，现存的建筑物也越来越受到人们的尊重。

但这种改造和扩建现存建筑物的讨论逐渐变得尖锐起来，甚至发展成为剧烈的冲突，如对利贝斯基德所设计的丹佛艺术博物馆建筑进行扩建的讨论（见176~181页），或者这种讨论仍然是更加抑制的、不太张扬

的，如对肯萨斯市由斯蒂芬·霍尔设计的纳尔逊-阿金斯艺术博物馆改造的讨论（见182~187页）。

## 2. 新颖透明

古典主义博物馆建筑的这种质朴和对原有事物的尊重直指20世纪90年代人们对于新颖博物馆建筑的狂热，而人们对透明的博物馆建筑的狂热则直接反驳了那些从1968年甚至更早就大声疾呼的、对古典主义博物馆建筑的指责——也是一种对博物馆建筑所可能采用的新技术所持的公开态度。事实上，博物馆建筑的透明性减少了博物馆内外间的差异。这样做有不同的作用：博物馆可以作为社会机构对外界开放，但主要就参观者而言，博物馆里外的风景就被紧密连接起来。

自从1968年密斯·凡·德·罗在柏林设计的国家艺术博物馆开放以来，它就成为博物馆建筑在开阔性、采光性和外部参考方面的标准。那么Diller, Scofidio+Renfro在纽约Eyebeam新传媒中心是如何更加彻底地达到这种预想的透明度呢（见164~167页）？他们把博物馆建筑周围包上像薄纱一样的外壳，透过这层外壳参观者可以看到博物馆的里面。博物馆建筑看起来只是一个框架。纽约建筑师事务所把这种想法付诸行动，于2002年为瑞士世界博览会设计了一座可从大街直接进入的模糊建筑。建筑因此成了一个虚拟的象征物，彻底模糊起来。

在对圣路易斯当代艺术博物馆进行改造时，布拉德·克洛菲尔清楚地表述道：“这项工程的目的是要建一座城市建筑，使它带有模糊内外界限的立面。人们从大街就可以看到建筑里面的艺术品，并且从大街可直接进入建筑。这就需要考虑迄今一直被艺术博物馆的制度所否决的空间透明度。”<sup>9</sup>他用类似的词语把纽约艺术设计博物馆描写为“一个集灯光、生命和艺术于一体的宽敞而活跃的地方……这个地方应当成为一个可随时扩建的公共场所。”<sup>10</sup>密歇根大学艺术博物馆（见188~193页）也具有同样的特色。

## 3. 新的使命

由希腊Anamorphosis建筑师事务所设计的、位于雅典小亚细亚的希腊世界博物馆是一座具有象征意义的博物馆建筑。它将成为一座完全不用展品、而建筑本身就能展示其艺术魅力的博物馆。丹尼尔·利贝斯基德在他所设计的柏林犹太博物馆<sup>11</sup>的底层楼板和入口就采用了这种建筑方案，结果证明这一设计是极其成功的，该博物馆建筑试图用建筑语言表达一种全然的孤独、无助和难以名状的恐惧。

Anamorphosis的建筑师们想通过空间存在来表述展览的三个主题。建筑集适当的灯光、材料、功能和文献材料于一体，展现它的古老、华丽和现代。例如，为了体现“古老”这一主题，博物馆必须是一座剧院式的



图5 赫尔佐格 & 德梅隆, Schaulager, 瑞士 Münchenstein/巴塞尔, 2000~2003年

半圆形建筑,它由大理石建造而成,透过光线与大自然息息相通。整个建筑蕴含着一个三维空间,它的主旨是改变人们通常看待事物的方式:“这个设计提出用精神分析法来分析希腊历史、分析希腊和小亚细亚之间经常交流的主题,即祖国和自治区之间的交流主题。这个过程被设计成为一个循环不断的空间体验过程,而不是一个截取过去某一历史时段来进行思考的过程。”<sup>12</sup>

例如,由古耶+吉贡为奥斯纳布吕克地区设计的卡尔克里泽考古博物馆和公园,它再现了公元9世纪罗马将军昆克提尼乌斯·瓦鲁斯和他的军团被德国的赫尔曼军队一举歼灭的重要战役,因而受到众人的瞩目(见86~91页)。有关这场战役的所有展品是一幅相关战场的风景画和一些考古发现。

我们不能排除这类博物馆有固化在悲惨或者空洞套路里的危险,然而显然只有这种新式的博物馆才能健康繁荣地发展。

再如,由赫尔佐格 & 德梅隆设计的位于巴塞尔附近Münchenstein的绍拉格博物馆(2000~2003年,图5)正以一种新颖独特的方式来展示当代艺术。按照巴塞尔基金会的要求,这些年展出的当代艺术品不应当消失在储藏室里,而是要按既定计划继续在博物馆陈列柜里展出。此外,在每年展览会召开

期间,艺术品储藏室要对所有人开放。

#### 4. 新的象征主义

Diller, Scofidio+Renfro在设计纽约Eyebeam博物馆时,除了发展旧的博物馆建筑理念以外,还采用了新的建筑理念——Gerhard Mack称之为“一个新的纺织聚合体”。Mack指出,“消费主义、时代精神和店铺设计三者结合起来,产生刺激性的艺术体验”,以至于“人们把建筑看成能够蔽体的外衣”<sup>13</sup>。Mack认为这种“密切关系”是流动在当代建筑中的主旋律,在新的博物馆建筑中人们也可以发现它。这在Eyebeam博物馆中表现得极为明显,在那儿有一条“丝带”蜿蜒在整座建筑中,它既充当楼板又充当天花板。它把两个不同的媒体中心隔开(广播中心、博物馆和影剧院展览中心),而同时又半渗透地把它连在一起。

阿姆斯特丹的UN Studio(本·范·伯克尔和卡罗琳·伯斯)对这一理念稍加改动,采用带状建筑结构。他们在海特库伊的莫比乌斯住宅采用了莫比乌斯带状设计(1993~1998年),在国际上掀起了一股热潮。莫比乌斯住宅和斯图加特的奔驰博物馆都采用了这一带状理念(见110页~115页)。后者使

人联想到奔驰的三星标志,但是它和Eyebeam博物馆一样,包括一个环形的带状地带,而且还借鉴了弗兰克·劳埃德·赖特设计的纽约古根海姆博物馆(1943年,1956~1959年,见111页图3)和勒·科布西耶的理想博物馆的螺旋结构。因为这些形状是可无限持续下去的,所以它们象征着持久,甚至永恒。这样,借由建筑的基本外形结构,由来已久的永恒的象征又悄然进入了建筑的大门。奔驰博物馆的初步草图承载着“永不结束的童话”这一主题。

#### 5. 新的人体参照物

新的博物馆建筑以其典型的特点殷勤地接待着前来的参观者。它们以蕴含和启发的形式使参观者参与到建筑中,事实上是整个人在从里到外兴奋地体验着当代建筑的美感。博物馆通过建筑的外观、建筑的比例变化以及新奇的空间体验,使参观者进入了与建筑进行交流的状态。在有关新博物馆的所有支持和反对、喝彩和惋惜声中,人们通常会忘记没有任何展物的空荡荡的博物馆、象征性的理念和新的人体参照物是与20世纪70年代后的当代艺术有密切关系的。物体艺术、极限艺术、现代装置艺术,尤其是新媒

体世界都可以在20世纪90年代和近十年的表现主义、极限主义和重视人的体验的博物馆中得到体现。从这个意义上来说，空无一物的博物馆正在对目前的虚拟现实做出反应。<sup>14</sup>

21世纪新博物馆的生存之道是加强建筑外观的艺术体验和给参观者以艺术的启发。博物馆是一个最小极限的立方体还是一个透明带，这都是次要的，重要的是它们向参观者所传递的艺术强度能使他们有多角度的艺术体验。正如Robert Kudielka最近在与赫尔佐格 & 德梅隆的通信中所说的那样，博物馆应当是一个思考的空间。这里的思考正如18世纪所赋予的含义那样“是人类思想活动的最高形式，是人们发自于内心的思索。”<sup>15</sup>博物馆实际上会是一个“集观赏、思考和艺术感悟于一身”的地方。<sup>16</sup>

蒂埃里·克尔巴  
常玲玲 译

- 1 Unpublished project description by the architects' office
- 2 Stanislaus v. Moos, in: Vittorio Magnano Lamugnani/Angeli Sachs (eds.), *Museums for a new millennium* (Munich, London, New York 1999), p.15. Cf. the diametrically opposed statements by artist Georg Baselitz (for the subservient neutral museum) and architect Peter Eisenman; Eisenman says "Architecture should challenge art. We must suppress this view of architecture as a subservient profession." In: Georg Baselitz, *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, (Kunsthau Bregenz; Archiv, Kunst, Architektur, vol. 2, Cologne 2000); Baselitz's manifesto is on pp. 11-14
- 3 For the issues relating to works of art and new museums, see Ekkehard Mai (ed.), *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven and Konzepte für das Kunstmuseum von heute* (Cologne 2001)
- 4 Brian O' Doherty, *In der weissen Zelle/Inside the White Cube* (ed. Wolfgang Kemp), (Berlin 1996)
- 5 See Willibald Sauerländer's telling remarks on this point, 'Musentempel und Lernorte. Museen im 21. Jahrhundert', in: idem, *Die Luft auf der Spitze des Pinsels* (Munich/Vienna 2002), p. 155
- 6 It is, I think, important to note that these points are not completely new aspects. Each of them can look back on a long tradition of a sort.
- 7 Project description by Allied Works, Seattle Art Museum Expansion, unpublished
- 8 Gerhard Mack, *Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert* (Basle 1999), p.18. With regard to the traditional duties of museums as institutions (collecting, researching and conserving), cf. Helmut Börsch-Supran, *Kunstmuseen in der Krise. Chancen, Gefährdungen, Aufgaben in mageren Jahren* (Munich 1993), p. 20 ff
- 9 Project description by the architectural office, unpublished
- 10 Ibid., without page reference
- 11 Cf. on the (paragone) theme of genre demarcations and convergences between architecture and sculpture recently; Markus Brüderlin et al. (eds.), *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, exhib. cat. (Fondation Beyeler, Riehen, Ostfildern-Ruit 2004)
- 12 Project description by the architects' office, unpublished
- 13 Gerhard Mack, 'Der Stoff, aus dem die Häuser sind. Die Architekturbiennale Venedig überrascht mit einer Konjunktur des Textilen', in: *Neue Zürcher Zeitung am Sonntag*, 6 October 2002, no. 30, p. 76
- 14 Cf. (along with the elaboration of the subject in Frank Maier-Soljk, *Die neuen Museen* [Cologne 2002]) esp. the essay by Horst Bredekamp: 'Museen als Avantgarde', in: Annette Tietenberg (ed.), *Das Kunstwerk als Geschichts-dokument* (Munich 1999), pp. 192-200
- 15 Robert Kudielka, 'Spekulative Architektur. Zur Ästhetik von Herzog & de Meuron', in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog de Meuron. Naturgeschichte*, exhib. cat. (Centre Canadien d' Architecture, Montreal, Baden 2002), p. 189
- 16 Ibid., p. 189

## 日本博物馆建筑： 2004年的尝试



图1 约西亚·康德，东京国家艺术博物馆，日本东京，1878~1881年

世界各地的博物馆建筑并不都是一样的。有着不同文化的人们对于艺术的理解有不同的看法。因此，容纳各种艺术品的博物馆的建筑风格要根据它们所处的文化区域或所属的文化而有所不同。此外，随着艺术观念的转变，人们会不断探索博物馆新的设计风格。在这里，我想通过叙述由日本建筑师在2004年设计的三座博物馆来总结一下当今博物馆的建筑类型和设计理念。这三座博物馆在展示了当今博物馆设计中存在的困难的同时，也阐述了建筑师为解决这些困难所采用的方法。

在日本，第一座博物馆建于1877年，作为在东京上野公园举行的首届全国工业博

览会的展览馆。1873年，日本首次作为一个独立的国家参加在奥地利维也纳举行的世界艺术博览会，日语表示艺术的词汇bijutsu只比这早四年出现。到那时为止，日语里一直没有对艺术进行全面定义的一般术语，只有有一些特殊的词语来表示艺术的各个种类，如kake-mono(壁式卷轴画)、cha-wan(茶杯和碗)、hori-mono(雕刻品和雕塑品)、saiku-mono(工艺品)等等。

在首届全国工业博览会的展览馆中，各种展品，包括油画、工艺品和工业品一起展出。由于日本正日益发展成为一个现代的工业化国家，所以此次展览的目的是为了反映这个国家的精神。这座展览馆采用的是西

方建筑风格，用砖砌成。它以一个神秘的由三个连成一排的山形屋顶窗组成的立面为特色。从入口的情形判断，它的设计者们有可能采用的是新哥特式建筑风格，所以该建筑物在展览文明的产物的同时，也成为文明的缩影。

四年后，即1881年，东京国家艺术博物馆(见图1)建立，它就在工业展览馆的对面。它是由约西亚·康德设计的。约西亚·康德是来自英国的由明治政府委任的官方建筑师。这座博物馆建筑采用的是伊斯兰建筑风格，包括一连串的拱形结构。为什么曾经受到日本人盛赞的建筑师康德会为东京第一座永久性博物馆选用伊斯兰设计风格，这对于人们来说，始终是一个谜。

假设伊斯兰风格在欧洲是最易理解、采用的非欧洲建筑风格，那么也许康德认为它是构建东西方文化桥梁的一个比较合适的建筑风格，是一个适用于日本这样一个刚刚踏上现代化进程的国家的博物馆的混合式设计。人们认为一座用于储藏东方艺术品的博物馆应当同样地体现东方建筑风格。巴黎的卢浮宫使人们认为博物馆的建筑风格应当体现馆内储藏的艺术品和收藏品的文化发源地。如果我们要了解卢浮宫想要实现什么，就应当重新检查博物馆自己设立的目标。

1833年9月5日的法国报纸《箴言报》报道了巴黎打算把卢浮宫扩建为国家博物馆的计划。报导认为新的博物馆要“收藏那些能把法国历史记录在博物馆建筑中的艺术品，要提升法国辉煌的文化遗产的价值和展示国王路易斯·菲利浦和他的政府对这一文化传统进行传承时所付出的努力。”

重要的不是法国的伟大而是博物馆是一个收藏艺术品的地方，换句话说，首先是建



筑，然后才是建筑里收藏的艺术品。收藏品应当放到一座设计合理、构思巧妙的博物馆建筑中。因此，卢浮宫验证了收藏品和容纳它们的建筑之间的关系。由于它肩负着展示“显赫的国家地位”的重担，博物馆建筑要凌驾于馆内的艺术品之上。其他重要的博物馆，例如俄国圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆（冬宫）像卢浮宫一样也是从以前的皇宫改造过来的，因为这些博物馆的发展符合建立展示国家尊严的有形实体的需要。

相比之下，20世纪建立起来的收藏现代艺术品的博物馆采用了“白色立方体”的展览空间设计，目的是为了不影响所陈列的艺术品的视觉效果。博物馆的现代化进程应以艺术品陈列方式的变化为特点：从按照历史空间的陈列方式到按照非彩色、不影响展品的空间陈列方式。但即使是今天，博物馆也要按照建筑风格和馆藏品相结合的原则来设计和建造。

尽管现代博物馆流行的展览方式是现代艺术品提供非彩色展览空间，但似乎还有一股探索博物馆可能采用的新展览方式的潮流。一种方式是艺术品要适应可用的空间来进行展览，即符合特定地点的制作和展览方式，它的目的是给博物馆提供一个设计新颖独特、布局巧妙的空间。由弗兰克·盖里在毕尔巴鄂所设计的古根海姆博物馆与理查德·塞拉、马里奥·梅茨和理查德·隆的作品就是代表性的尝试。<sup>1</sup>

日本直岛“贝乐思之家”（当代美术馆）就是追寻这样目标的一座博物馆。直岛地中海美术馆由安藤忠雄设计，1992年竣工（见图2和图3，也见23~24页）。它的落成对于直岛这个濑户内海的一个小岛来说，是一个历史性的事件，为它的发展提供了崭新的机会。“贝乐思之家”本着特定的艺术作品有特定的展览空间这一原则，收藏了许多不同艺术家的作品。这一做法最终导致了另外一项实验计划——“艺术馆扩建工程”的实施。为了创造各种有特定地方要求的艺术作品，该工程将博物馆的空间扩展到散布于直岛各处的收藏馆、寺庙和神社。安藤忠雄和詹姆斯·特瑞尔通过研究南寺的佛教遗址创造了一个以明暗为主题的现代博物馆建筑结构（图4），这是这项工程的一部分。“艺术馆扩建工程”鼓励越来越多的艺术家

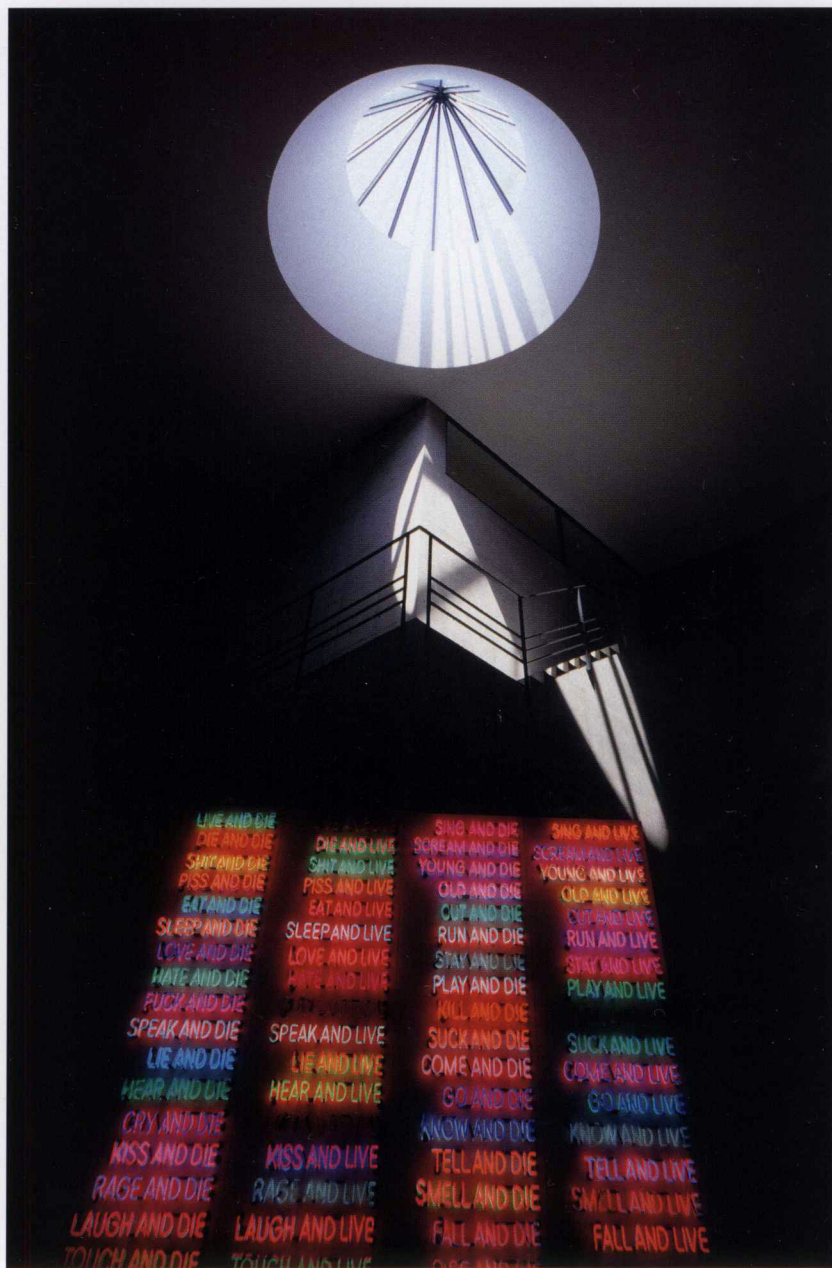


图2 安藤忠雄建筑事务所，“贝乐思之家”，日本直岛，1990~1992年：室内景观

去重新发现被深埋在直岛社区底下和它周围地区的艺术品，去重新发现直岛作为艺术圣地的建筑潜力。

2004年，安藤忠雄在直岛又设计了另外一座博物馆建筑：地中海美术馆（见22~27页）。这座美术馆由三个地下展览空间组成，分别展览三件艺术品。每件艺术品都是为相应的展览空间专门设计的，反过来，每个展览空间都是为了能够容纳相应的艺术作品而特别设计的。换句话说，这三个展厅同

它们内部的三件艺术品是一体的，这三件艺术品又同整座美术馆是一体的。安藤设计地中海美术馆的主要目的是在不影响周围环境固有面貌的基础上建立纯粹的艺术展览空间。因此，这座美术馆所表达的建筑理念与“白色立方体”风格的博物馆所表达的建筑理念是相对立的。

同年在纽约，谷口吉生完成了他对现代艺术博物馆的扩建和改造（见16~21页）。一位日本建筑师被委以重任改造西方一流的