

孙彦青 编译 Translated and Edited by SUN Yan-qing

# 作为艺术品和艺术品环境背景的艺术博物馆

罗伯特·文丘里的博物馆设计理念

## The Art Museum As a Setting for Art as Well as A Setting as Art

The Museum Design Idea of Robert Venturi

**摘要** 文丘里的艺术博物馆设计理念在其专题演讲以及实践作品中表达得非常清楚：反对抽象的表现主义，要以具有弹性的普通大空间建筑来满足现代博物馆的使用要求，而其设计手段就是手法主义。体现世俗生活和人文精神的平面装饰艺术趣味，以及对美国商业文化的认同，构成了解读文丘里作品的基石。

**关键词** 艺术博物馆；手法主义；抽象表

现主义；人文精神；平面装饰；商业文化

**ABSTRACT** The museum design idea of Robert Venturi is articulated both in his lecture and buildings. He advocates the generic loft space for art museum in our age by means of mannerism instead of abstract expressionism. To understand his works, one must know the dimension of humanism and American commercial culture, which is embodied by

decoration and signagture in his works.

**KEY WORDS** Art Museum; Mannerism; Abstract Expressionism; Humanism; Decoration; Commercial Culture

**中图分类号：**242.5(191.1): TU206

**文献标识码：**A

**文章编号：**1005-684X(2006)06-0038-04

**编者注：**本文是根据文丘里关于博物馆设计的讲演稿“The Art museum as a setting for Art as well as a setting as Art”和他的两个博物馆项目所做的编译。

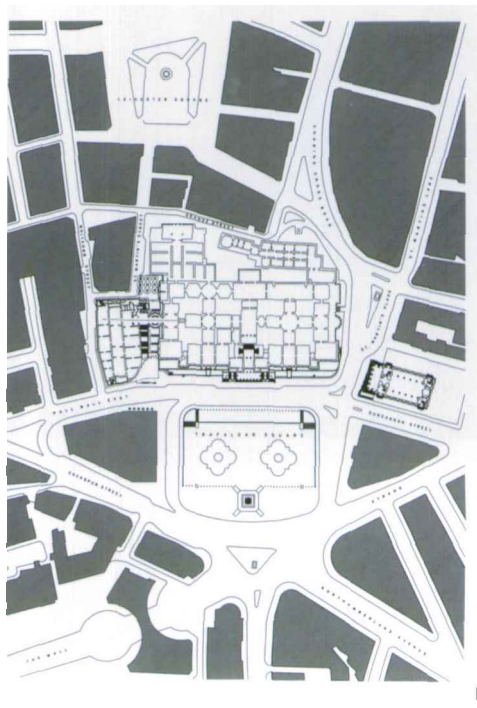
### 1 作为艺术品和艺术品环境背景的艺术博物馆<sup>[1]</sup>

最近，在美国一直有大量的关于新艺术博物馆建筑的出版物，涌现了很多此类的学术文章和书籍。顾名思义，新艺术博物馆，一定要“新”，这与新千年人们对新东西的迷恋有关，但这只是一种对不惜一切代价激进巨变的迷恋，却不是现实的渐进的变化。

针对新艺术博物馆的各种观点，文丘里认为目前主要有两类。他比较认同第一类，即当今的艺术博物馆是重要的大众化平民机构，在社区内它的个性鲜明生动，范围广阔而复杂，这是因为它不仅包含了众多的维度：公共、社会、政治、教育、多种族多元文化、商业、旅游、都市等等，还要容纳大量的辅助设施：储藏、管理、服务、安全、环境机械设备、维护等；同时它还是个会堂、一个社会交往空间。在如今大多数的博物馆设

计任务书中，只有三分之一面积是要求作为艺术品展览使用的。于是，博物馆不在是为绅士们专门建造的精英殿堂，而是每年有百万大众光顾、喜爱的场所。

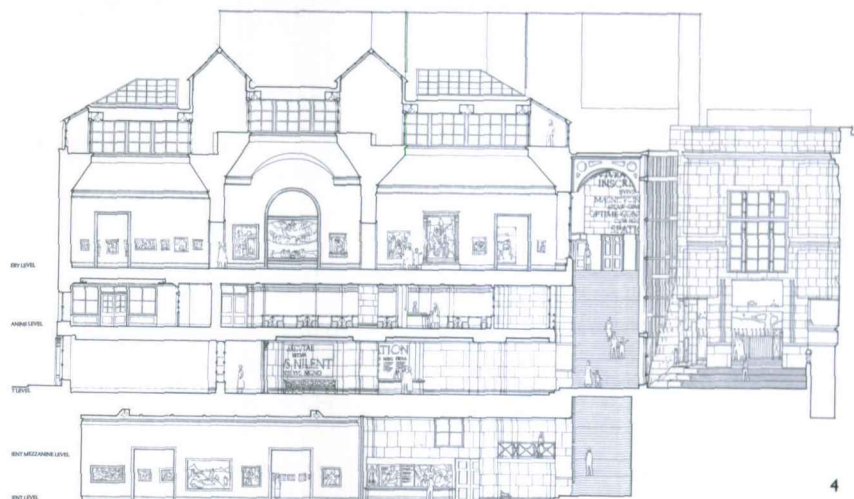
然而，文丘里对第二类观点感到不安，因为在这类观点中美学部分与功能发生了对抗，于是博物馆作为各种艺术品环境背景的理念最终被否定。从本质来说，现在总体上统治着我们这个时代的建筑美学也支配着艺术博物馆的设计。在这里现代博物馆，成为建筑抽象或工业化表现主义的工具，从而推动了外部为抽象雕塑形式的标签式建筑；同时，在建筑内部通过灯光照明设计产生了雾蒙蒙的光环境空间。这种20世纪中期抽象的表现主义的复兴和现在人们对它的执迷，造成了建筑内部的空间灰暗和外部装饰工业化的倾向。而对于承认艺术品的重要性大于设计者自我表现的人来说，这种博物馆设计并不适合。还有不足的就是在这种博物馆的内部，建筑空间的自身占据主导地位，缺少弹性，而它在本质上只能作为某一种艺术品的背景，于是博物馆只能为有限的艺术品服务。雕塑家是由外





1. 伦敦国家美术馆总平面
2. 伦敦国家美术馆塞恩斯伯里翼外观，右侧是旧馆
3. 伦敦国家美术馆铁门栏杆的造型被平面化处理
4. 伦敦国家美术馆剖面
5. 伦敦国家美术馆内家具

1. Site plan of the National Gallery, London
2. View of Sainsbury Wing, addition to the National Gallery, London
3. Detail of the iron gate of the National Gallery, London, treated as a kind of flat decoration
4. Section of the National Gallery through Sainsbury Wing
5. A furniture of Sainsbury Wing of the National Gallery, London



而内地设计，但是对建筑师来说，则应该从内而外和从外至内两个方向同时设计。

这一现象，某种程度上正被当今一些夸张的表现主义的支持者所认可。当他们提供设计建议时，他们的做法是将通常设计为像LOFT<sup>[2]</sup>开敞的大空间博物馆建筑的内部服务空间进行改变，原来为各种艺术品设立的这种服务空间应该是屈尊的态度，是一种提供服务的形式而非展出各种藏品所具有的形式，于是最后的结果就是连服务性空间也变成了展示空间。

现在可能会有人争辩：在西方典型的传统博物馆中，其内部为艺术品营造的辉煌背景同样喧宾夺主，功能上也没有弹性；从文艺复兴到19世纪的一些艺术形式，如绘画、雕塑和装饰艺术等，在这种（当代表现主义建筑）壮丽的环境中仍然可以找到合适的位置，并且事实上那可能正是艺术家所期待的。然而文丘里则坚持认为，现在辉煌瑰丽的博物馆曾经是，到最后还会是一种普通的大空间建筑，它能够在经久不衰的使用和感知过程中优雅地提供不同程度的弹性。

谈到像Loft一样具有弹性的博物馆，历史上那些辉煌壮丽的类型并非一定具有真正的弹性；而当今的博物馆重要的是要在空间、照明和声学要求等方面具有弹性，可以容纳不断增加的艺术媒介的种类和范围，艺术的这种状况又认同、容纳了我们的文化、品位和技术的增长，而这些又是现在乃至将来的艺术的特性和活力。在这样的博物馆中，根据活动安排可以提供不断演进的教育项目。在这种情况下，博物馆就成为一个中性的退思之地，一个明确的教化场所。也许20世纪30年代的纽约现代艺术博物馆是第一个在空间和感知上具有弹性的例子。

当然，当今的博物馆本身也必须是个艺术品；但同时，博物馆应该是展示艺术品的背景和护蔽所，而非傲慢地凌驾于它们之上。博物馆必须同时兼具积极和谦逊两种品质，于是就会成为具有个性的场所和适当的背景。这样的建筑应该是细致入微而非夸张轰动，恒常而非新奇，循序渐进而非激进革命，通俗而非雕塑般的个人化标签；这种建筑设计从来不会以看起来

像平凡的房子为耻，它提倡建筑可以戏谑但不能疯狂，因此需要手法主义而非表现主义。（建于1986-1991年的伦敦国家美术馆新馆集中体现了手法主义特点，旧馆立面的古典元素包括其特色的壁柱，在新建筑上被以一种新的意想不到的方式再次使用，并与其它的一些元素一起与老建筑产生对比。比如，大尺度的方形开口来容纳20世纪后期的博物馆使用功能，而小的金





属柱子又在视线高度创造了小尺度的趣味。新建筑的主要立面元素，尤其是壁柱，创造了一种爵士乐的节奏，且逐步向保摩南 (Pall Mall South) 方向过渡、平静下来。非常重要的一点，这种从旧馆向保摩南道路边界的立面上的转变，是以一种波动的标志牌形式被解读，在视觉上这种标志牌与新馆建筑的侧立面和背立面都不同。因此，立面上的历史元素以一种象征和参照的方式表达出来，而非真正的复古 (图 2, 3)。

另一个问题就是艺术博物馆和城市环境的关系，在这里文脉要求设计不使用千篇一律的建筑语汇。标签式的建筑是行不通的，需要的是对文脉敏感的建筑，要随不同场所变化。可以这样做个比喻：建筑师所使用的工作媒介并不像创造沙龙艺术的画家，因为这类画家在画板上的作品适合于任何地方。壁画师倒是与建筑师更相像，因为他们的绘画仅仅适合于特定的文脉中且将成为这种文脉的永久组成部分。(伦敦国家美术馆新馆就是从环境文脉入手的作品，它位于伦敦特拉法加广场的最后的一块空地上 (图 1)，与建造于 1832-38 年的旧馆相连，要求保持自己作为现代建筑的身份。新馆除了满足各种功能要求，还设有一个全新的宏大入口，为整个博物馆提供了出入之所。在东部，一面大玻璃墙后面设计有一个典型的符合城市外部尺度的大楼梯，透过玻璃可以斜看到旧馆和广场。新旧建筑之间在底层以朱比利通道 (Jubilee Walk) 分开，通道的两端分别连接着特拉法加广场和莱斯特广场；但有一座天桥建筑在二层以上部分将新旧两座建筑连接起来，并以此提供了朝向两边广场的观视视野 (图 4)。同时，建筑材料使用了与老建筑一样的波特兰石灰石，且新旧建筑檐口也保持了一致的高度。另一个案例是 1984-1991 年建造的西雅图艺术博物馆，它所处的城

市文脉是在一个美国城市方格网道路系统内，它像其它任何建筑一样沿街布置。这个博物馆并不是以一种特殊的地理位置获得城市的品质，而是通过大与小各种不同尺度的结合、处理达到这个目的。博物馆的矩形空间秩序不论内外，在第一大道与大学街入口处均被打破：建筑平面在此街角处切割成圆角，在正交的方格网道路秩序中产生了这个特例，形成了一种视觉和空间的张力 (图 6-8)。在这样形成的一个户外的市民空间里，乔纳森·波罗夫斯基 (Jonathan Borofsky) 的雕塑作品就放置其中；这个博物馆既是城市的又是市民的。并且，城市的尺度通过一个大楼梯贯穿于建筑内部，它与外面人行道上的楼梯相互呼应，这种处理手法使此博物馆感觉非常的通透、开放、可达。

然而城市文脉和机构的个性，要求艺术博物馆建筑应具有一种喧闹气氛的市民元素 (a civic element of fanfare)。但是，那种氛围只能有效地在建筑外部大胆使用图像来获得，而不是从那种歪曲、损坏建筑内部空间的抽象的表现主义形式获得。这种图像是装饰性的、信息化的，允许建筑内部成为它想成为的东西，事实就是就是通过符号标志牌来装饰大空间，这样才是信息时代、后工业时代和电子时代演进出来的适合的建筑。(西雅图艺术博物馆立面大量使用了平面装饰，同时通过对大、小不同尺度元素的处理手法，能够使这个因功能要求开窗不多的博物馆从外面看起来更亲切。这种效果在视线的高度，通过建筑的开口和它充满感情的节奏、色彩和装饰被进一步强化 (图 8)。

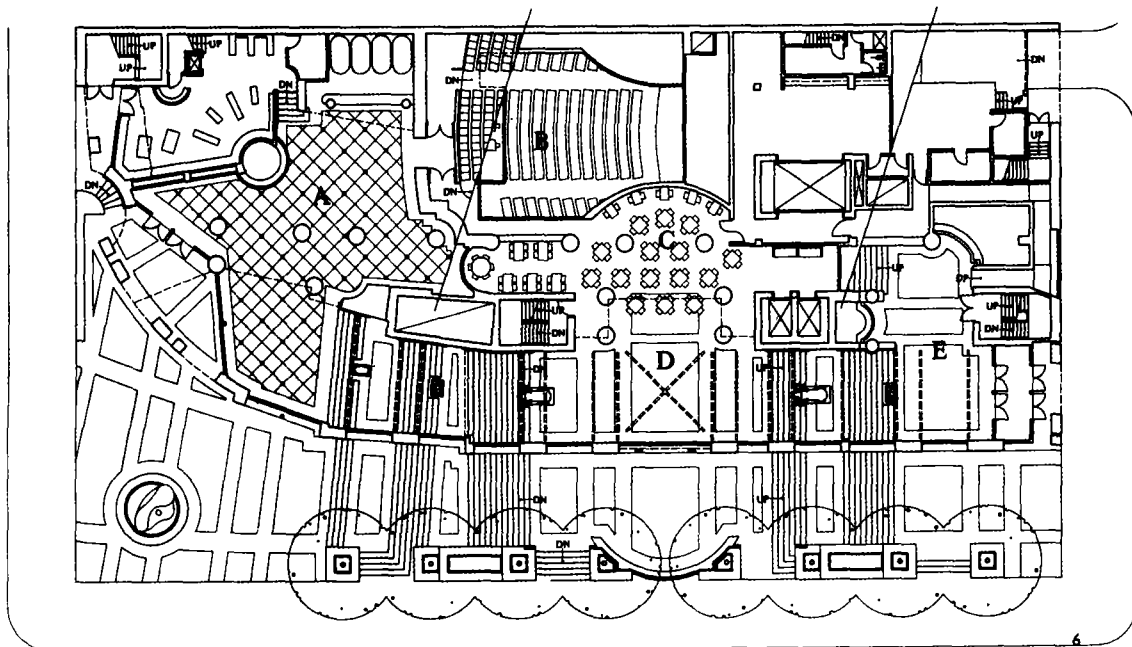
## 2 结语

博物馆建筑是文丘里开业实践中最多的建筑类型之一，集中体现了他的许多理论观点。但是，这位在

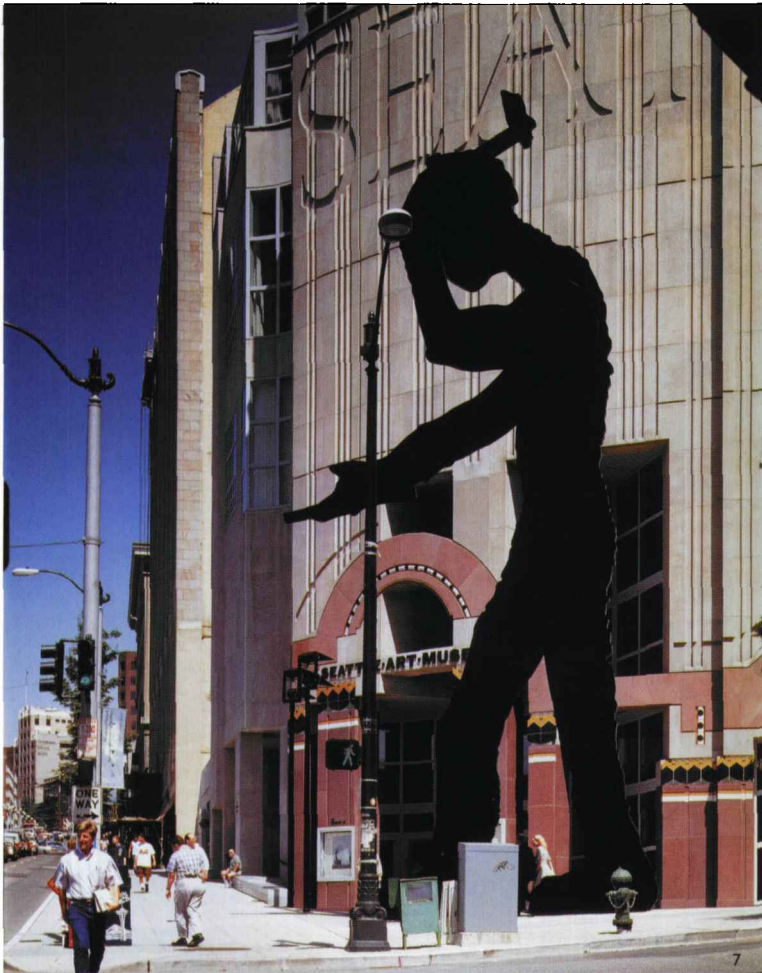
现代建筑史上有着独特时代地位的大师是那样“复杂”，以至于他在 1991 年获得建筑界最高荣誉普利茨克奖 (Pritzker Architecture Prize) 后，学术圈对他的评价还是毁誉参半。被奉为“后现代建筑之父”的他，断然否认自己知道什么是后现代建筑，并坚称自己为现代主义建筑师。他那本经典的理论著作《建筑的矛盾性和复杂性》以及与他夫人斯科特·布朗女士合作的《向拉斯维加斯学习》，使很多人在欣赏他的建筑智慧和理论深度的同时可能又会直言不欣赏他的建筑作品，似乎在文丘里身上表现的“复杂性”使得建筑界对他的理论和实践的评价呈现出了矛盾性。笔者仅根据这几年与文丘里先生的接触提供一些主要的阅读线索。

事实上，要理解文丘里的作品，很重要的就是要了解文丘里身上的人文精神。在个人信仰方面，文丘里似乎更接近于中国人，把持“不知生，焉知死”的入世哲学，并且热烈而执着地拥抱世俗生活。因此，在他的作品中绝对不会出现关于空间与存在的冥思，而装饰的棚屋 (decorated shed) 才是他由衷喜爱的。在现代建筑运动从道德的角度宣布“装饰就是罪恶”后，是文丘里第一个给建筑装饰重新正名，他甚至因费城老年公寓顶部的金属天线装饰而开始与亦师亦友的路易斯·康在学术上分道扬镳，因此说对建筑装饰的大胆肯定是他身上的人文精神起了决定作用。在建筑主张上，文丘里走向了密斯极少主义以及盖里的抽象雕塑建筑的反面。他很早就旗帜鲜明地与密斯唱起了反调：“少就是烦”、“混杂才是多”等口号以及戏谑的“米老鼠爱奥尼”柱 (1976 年) 成为他对抗现代建筑走向清规戒律的教条主义的宣言<sup>[1]</sup>。因此，他提倡的是多元、混杂和丰富，甚至是自相矛盾。

其次，还需了解文丘里独特的美学趣味，即喜爱



6. 西雅图艺术博物馆首层平面  
7. 西雅图艺术博物馆街景  
8. 西雅图艺术博物馆的主要立面装饰细部  
6. First-floor plan of Seattle Art Museum  
7. Exterior view of Seattle Art Museum  
8. Decoration detail of the main facade, Seattle Art Museum



平面装饰艺术,他和斯科特·布朗女士首先都是平面设计大师,而他们对平面装饰艺术的喜爱已经到了无所不在的地步,如文丘里事务所的所有建筑设计工作模型都是用各种平面纸板切割制作,甚至配景的人物、树木也是平面造型的,从不追求体量感,建筑渲染图也是如此。文丘里自始至终一直致力于将平面装饰与建筑设计结合起来,这在现代建筑的所有大师中恐怕也是无出其右的。

如果说《建筑的矛盾性和复杂性》以及手法主义反映了文丘里个人的建筑主张,那么19世纪70年代《向拉斯维加斯学习》所倡导的向美国本土商业文化和美国实用主义学习则是他夫妇二人对时代脉搏的准确把握,而图像学就是他们在当今消费社会和图象文化充斥的信息时代提出的建筑对策。

**注释和参考文献:** [1]1999年11月18日,法国巴黎“演进中的博物馆”学术报告会演讲,讲稿在2001年6月4日修改,6月8日在纽约大学研讨会“博物馆:新建与扩建”作为主题发言。本译文有删节,括号内为译者加注编译内容,选自文丘里和斯科特·布朗作品集(1986-1999)的相关作品介绍,设计者为文丘里和丹尼斯·斯科特·布朗(Denise Scott Brown)女士,Stanislaus von Moss, Venturi, Scott Brown & Associates, *Buildings and Projects, 1986-1998*, The Monacelli Press, Inc., 1999, p122-142. [2]著名城市社会学者沙朗·佐京(Sharon Zukin)在19世纪80年代对起源于纽约的Loft进行了深入研究,在她的经典著

作《大空间生存—城市变迁中的文化和资本》中,对Loft做了的简单解释:美国多层工业建筑或仓库中每层相对大的、开敞的空间,国内目前多翻译为“阁楼”。[3]1976年,美国俄亥俄州建成了奥柏林学院爱伦美术馆扩建部分,文丘里在新旧馆相连的转角处设计了倍受争议的“米老鼠爱奥尼”柱。2004年冬,笔者曾就此询问其设计背景和意图,文丘里的回答是:任何建筑师在他的职业生涯中都会设计这样或那样的东西,这样的设计一次就足够了。

### Synopsis

There are two parts to the argument currently expounded on new art museum design. The first part, Mr. Robert Venturi tends to agree, that the art museum of today is an essentially civic and public institution. The second one the aesthetic part as opposed to the programmatic part offends Venturi, because it runs counter to the idea of the museum as ultimately a setting for arts. The fact that many contemporary museum becomes a vehicle for architectural abstract and industrial expressionism reflects the aesthetic which currently dominates our architectural era. But this doesn't work if we acknowledge the significance of the art in a museum rather than the ego of the architect on a museum, because this kind of museum only works for a limited range of art. Architect should design from both the outside in and from the inside out. The museum as palazzo was and remains in the

end, a kind of generic loft that can elegantly accommodate degrees of flexibility in terms of how it is used and perceived over time. The museum for our time must be in itself a work of art but, at the same time, a work of art that does not upstage the art, it is the setting for and the shelter for.

Mr. Venturi's above interpretation of the evolving institution of the art museum involves an architecture that is subtle rather than sensational, conventional rather than original, evolutionary rather than revolutionary, generic rather than sculptural or "signature", naughty rather than nutty, and thereby mannerist rather than expressionist! Another issue for museum is about the civic setting of it where context can require not a universally consistent architectural vocabulary, but contextually sensitive architecture. Because of urban context and institutional identity, to achieve a civic element of fanfare for art museum is necessary. But in our information age, the Post-Industrial Age, and the Electronic Age, that fanfare can derive not from abstract expressionism but from simply but boldly applied iconography outside.

编译者单位: 同济大学建筑与城规学院

编译者简介: 孙彦青, 男, 同济大学建筑与城规学院, 博士研究生

收稿日期: 2006-09-13

