



1. 路易斯安那现代美术馆在乡间开放时，一位游客端着一杯咖啡享受着海边美术馆的气氛，1958
2. 另一位年轻的游客正走过丹麦艺术家亨利·赫普鲁（Henry Heerup，1907-1993）的作品前，1958

片刻与持续——刍议国际乡村美术馆发展的四个类型

Transiency and Continuation: On Four Developmental Modes of Rural Art Museums in the World

刘希言 Liu Xiyan

摘要：随着城市化进程的加快以及城市美术馆的饱和，乡村美术馆在近年来成为大众缓解城市焦虑、探寻个性化参观之旅的一个新选择。尽管乡村美术馆并不是本世纪的新产物，但它确实随着现代艺术的兴起、交通科技的推动等原因正处于发展高峰期。并且，受到乡村地缘文化的属性影响，乡村美术馆在迅速发展的过程中又呈现出复杂且多样的方向，它们或拓宽了现代艺术的可能性，或振兴了当地的旅游业和服务业，或自发成为地区记忆的保存与传承者等。可以说，乡村美术馆为学界研究美术馆与社区、地区的关系展开了一个新的视角，也为思考美术馆如何与不同的受众群体建立联系提供了可供参考的大量样本。本文旨在使用新博物馆学的研究方法，对国际范围内的数个乡村美术馆进行考察和分类，在尝试归纳出乡村美术馆的四个发展类型的基础上，从艺术、地区、人的角度对这四个类型的利弊影响进行剖析。

关键词：乡村，美术馆，地区，居民，旅游

Abstract: With the acceleration of urbanization and the saturation of urban art museums, rural art museums have become a new option for the public to relieve urban anxiety and explore personalized tours in recent years. Although the rural art museum is not a new product of this century, it is indeed in its booming with the rise of modern art and the promotion of transportation technology. In addition, influenced by the geo-cultural attributes of the countryside, rural art museums have shown complex and diverse directions in the process of rapid development, either broadening the possibilities of modern art, revitalizing the local tourism and service industries, or becoming spontaneous preservers and transmitters of regional memory, etc. It can be said that, the rural art museum has opened up a new perspective for academics to study the relationship between art museums, communities and regions, and also provides a large number of samples to consider how art museums can connect with different audience groups. Applying a neo-museological research approach, this article aims to examine and classify several rural art museums in an international context, and based on an attempt to summarize the four developmental modes of rural art museums, analyze the pros and cons of the implications of these four modes from the perspectives of art, region, and people.

Keywords: rural, art museum, region, inhabitant, tourism

18世纪，叔本华曾为本质的显露提供了一条“从世事中脱离一些片刻”^[1]的道路。一个有趣的联想是，这似乎也可以套用在今天从城市来到村落的人们身上，他们从固定的生活圈子和常见的城市美术馆中暂时地抽离片刻，在城市边缘、山海环绕之地，拥抱自然、探寻本真。由土地、记忆、民俗、景观、物品、建筑构成的“乡村美术馆”，成为了一个人们尝试触摸本质的新空间。这一方面是城市化发展的必然产物，注重繁华、协调的城市，一定程度上牺牲了分散的、差异的个体生活经验，^[2]正如当布瓦尔和佩库歌^[3]准备做属于自己的事情时，他们首先回到了乡下；另一方面，乡村之于集体记忆保存、地域文化身份建构和经济发展方面的巨大潜力也在这个过程中逐渐显露，包括英国利弗夫人美术馆（Lady Lever Art Gallery）、日本里山现代美术馆（Museum on Echigo-Tsumari）在内的一些位于乡镇和城郊的美术馆，在为当地形成别具一格的文化形象后，也推动了地区旅游业等相关产业的发展。

不过，乡村美术馆也并不是一个新产物，早在19世纪，就有在乡村、户外的各类地志博物馆、民俗美术馆、遗迹博物馆、民族志博物馆存在，比如建于1894年的、位于比格迪（Bygdøy）半岛的挪威文化史博物馆（Norsk Folkemuseum）；20世纪下半叶以来还出现了许多雕塑公园，像是位于丹麦厄勒海峡（Øresund）的路易斯安那现代美术馆（Louisiana Museum of Modern Art），在其乡村别墅展厅外面的花园里展示了40余件雕塑；1969年日本神奈川县的箱根雕刻之森美术馆（The Hakone Open-Air Museum）在草地中展示了120

余件雕塑。而随着当代艺术介入乡村、新博物馆学拓宽了美术馆的研究维度，以及交通和科技发展水平提高、区域政策扶持等内外因的综合助推，乡村美术馆确实在近年来较之以往在受关注程度和发展态势方面进入了一个蓬勃期。并且，乡村美术馆在定义和范围上存在多样性：如果从地理位置出发，乡村美术馆可以泛指城市之外的各类美术馆和艺术机构；如果从展示内容来看，乡村美术馆又可以将具有艺术属性的物品和自然环境的体验纳入展示范畴中。因此，乡村美术馆不仅仅包含传统意义上展示艺术作品的美术馆，还包含将记忆、遗产、生态、体验等融合在一起各类艺术机构。^[4]

定义的多样性，决定了乡村美术馆发展面貌的复杂，如果再加上不同的地缘属性，似乎会出现千村千貌的情况。但即便如此，如若将视野拉至更广阔范围的乡村美术馆，研究者仍能发现其中存在一定的趋同性，譬如位于美国得克萨斯州玛法（Marfa）、日本直岛（Naoshima）的乡村美术馆是大地艺术、实验艺术的重镇；挪威文化史博物馆和英国的卡斯尔柯克艺术之家（Castlekirk Arthouse）是邀请游客深度介入体验地区文化的露天美术馆；意大利帕尔玛玛村的赫克托·瓜泰利基金会博物馆（Fondazione Museo Ettore Guatelli）更注重对个人藏品的展示与个体记忆的认同；还有如英国金士顿莱西（Kingston Lacy）庄园这样坐落于乡村的家族收藏美术馆。这种情况也契合新博物馆学提出的一种研究方法，即通过对不同乡村美术馆的同一情境综合分析，甄别其中的趋同性和差异性，以此分析某一类型发展的模式特征与利弊效应。其结果或将为我国美术馆从业者制定乡村美

术馆发展策略的过程中提供参考，也可能有助于参观者理解乡村美术馆中的“哪一个片刻”吸引了他们，而他们将为其可持续发展带来怎样的可能性。

基于此，本文将应用新博物馆学的研究方法，打破地域、时间、形制、内容的限制，对不同乡村美术馆的同一情境综合分析，尝试提出国际乡村美术馆的四个发展类型（实验型、服务型、自发型、经典型），在列举案例的同时亦将对其的良性效果、隐患问题逐一剖析。

一、乡村美术馆作为现代艺术的实验场

自20世纪下半叶现代艺术以一种经典艺术叛逆者的姿态出现后，现代艺术家就始终在寻找用什么样的展示空间来承载自己的宣言。传统的、“木乃伊”式的美术馆^[5]肯定不是这些时代艺术的容身之所，一批新的白盒子式的美术馆（比如美国纽约现代艺术博物馆、法国蓬皮杜现代美术馆、德国法兰克福现代艺术博物馆等）虽然为现代艺术的展示作出了让步，但也被一些艺术家敏锐地指出，白盒子正形成了一种新的空间安排套路，较少考虑作品在其中的具体需求^[6]。现代艺术家所关注的永恒展出、不确定的回应、对经典的质疑、对自我的审视让他们最终将视线移至自然、户外、郊野之中。在丹麦路易斯安那美术馆的雕塑公园里，亨利·摩尔（Henry Moore）、让·阿尔普（Jean Arp）和恩斯特（Max Erns）等人的作品面朝着厄勒海峡，美术馆创始人詹森（Knud W. Jensen）对此解释道，现代装置/雕塑经得起时间的考验，并最好不与其他作品产生关联，可以在户外园林中展示它。^[7]



3-5. 威尔·贝克尔，《恢复》



6-7. 角屋与《时之海》

日本早期户外艺术展（Out of Bounds—Contemporary Art in the Seascape, 1994）的举办宗旨也有类似的观点：“现代艺术正是要放在辽阔的大自然之中，才能发挥出其本来的力量”。^[8]值得注意的是，这一展览所在的直岛及其所处的濑户内海区域，在日后成为日本乡村美术馆的一个重要聚集点，包含地中美术馆（Chichu Art Museum）、李禹焕美术馆（Lee Ufan Museum）在内的众多极简艺术、欧普艺术、大地艺术、环境艺术作品在此展出，作品的对话者是天地环境、是万物有灵，如果有参观者恰好进入此处，他们在美感的震撼之余，也会随着作品的视角重新审视周遭，对自我与他者进行一次“片刻”的探寻。

在现代艺术介入乡村的基础上，形成户外艺术机构、建筑美术馆、雕塑公园的乡村美术馆在世界范围内并不是少数。位于比利时斯泰克纳（Stekene）镇郊的韦贝克基金会艺术机构（Verbeke Foundation），在室内展厅之外，该机构在12公顷的土地上展示了大量知名与新锐艺术家的场域作品。它还特别注重利用当地的环境创作出与自然生态紧密交织的作品，荷兰艺术家威尔·贝克尔（Will Beckers）利用柳树创作的环境作品《恢复》（Re-cover）就在这里展出，这批濒临销毁的柳树在2011年被基金会救治，委托给艺术家利用生物多样性重新创造出生机。贝克尔的创作理念在于探讨生命的短暂与自然世界的再生，乡村美术馆提供的土壤让他的实验得以在此生根发芽。位于西班牙的CDAN（Centro De Arte y Naturaleza）以一系列艺术与自然项目为其所处的韦斯卡（Huesca）郊区提供了一

批新的地标，远道而来的游客可以在开阔的环境中寻找到德国艺术家乌里希·吕克里姆（Ulrich Rückriem）、葡萄牙艺术家阿尔贝托·卡内罗（Alberto Carneiro）等人的作品。尤其由巴西艺术家费尔南多·卡萨斯（Fernando Casás）立在当地山峰顶部的作品《树木作为考古学》（*Árboles como arqueología*, 2003），两棵来自附近沙漠地区的树木残骸与8块黑色花岗岩巨石构筑起一个新的纪念碑，铭刻了自然与人类的历史，也提醒着人们思考个体与自然的关系。

除了与自然的互动，现代艺术在乡村的介入还包括对废弃空间的再利用。随着城镇化步伐加快，乡村人口流失、老龄化的情况在世界范围内愈发普遍，人的缺失导致了一系列民用住房、仪式建筑、功能建筑、公共建筑的废弃。创办民俗旅游、定点经费扶持固然是一个振兴乡村的好办法，但它可能只能短暂地生发一些活力，并不一定能真正地激活已经衰落的乡村。现代艺术在此时对废弃空间的接手，反倒提供了另一种可能性。上文提到的直岛，除了建有一些新的美术馆，还有针对废弃房屋、寺庙开展的“艺术之屋”改建计划，大量国际艺术家、建筑师参与了该计划。艺术家的创作考量不仅仅是作品与自然、与地区的关系，还将人的因素容纳了进来。宫岛达男邀请了当地居民参与了改建后的房屋（角屋）中的作品《时之海》（1998）的创作，125个LED数字显示牌在水面上不断闪烁，显示牌的速度由居民设定，快慢不一，似乎也映射了他们对这个时代的不同回应。更多或有趣或沉重的作品在废弃公共建筑里，比如田岛征三利

用学校里的妖怪为灵感重铸了废弃的真田小学；克里斯蒂安·波坦斯基（Christian Boltanski）则带着闪烁的灯光和黑白的气氛将另一座空无一人的废弃小学的失落感放大了；大竹伸朗以各地搜集来的物品重新装修了岛上客源稀少的公用浴室，并为其带来了新的生机。还有上文质疑白盒子空间的极简艺术家唐纳德·贾德（Donald Judd），他利用美国得克萨斯州玛法地区陆军基地的大型废弃建筑，将自己和张伯伦（John Chamberlain）等艺术家的装置作品和环境作品在此地展示。这些现代艺术家在乡村的种种努力，尽管可能是无意识的，但在某种程度上加强了当地环境和居民的联系，让他们对自己居住的村落重拾了信心。空间的再利用是一种对希望的激活，随之而来的现代艺术旅游业也确实为当地的人口流失和经济衰退带来了转好的希望。现在玛法的大地艺术和越后妻友的大地艺术祭、濑户内海的国际艺术三年展都已经成为这些地区新的文化标签。

现代艺术为乡村美术馆带来了振兴与转型的可能性，乡村美术馆也以其绝对的地域优势为现代艺术的理念和实施提供了支持，现代艺术在乡村的状态如韦贝克基金会创始人（Geert Verbeke和Carla Verbeke-Lens）所言：“这里展示的是未完成的、动态的、未打磨的、矛盾的、复杂的、不和谐的、生动的、非纪念性的作品，就像美术馆墙外的世界一样。这里还是一个令人耳目一新的欣赏艺术、并对艺术世界进行微妙批判的地方。”^[9]作为现代艺术实验场的乡村美术馆还促进了旅游业和美育的发展，并为乡村塑造了新的文化形象，那些融入自然的现代艺术作品构成了乡村社会的新景观，进而为地区塑造出新的共同记忆与文化认同。但此类乡村美术馆也在发展过程中面临疲软，首先是作品同质化的疲软，在大地艺术节泛滥的当下，一些杰作会出现在不同地区的乡村美术馆，在为地区带来吸引力的同时，也摒弃了每个地区的独特性。换言之，全球化与在地性的矛盾已经在一些乡村美术馆显露。其次是人的疲软，现代艺术在乡村的实现是依靠当地居民的参与和游客远道而来的参观共同实现的，无法平衡不同群体在其中的不同诉求会使乡村美术馆逐渐失去它生长的土壤，变得与城市中的美术馆相差无

几。最后是对可持续性的担忧，这其实也是所有类型乡村美术馆面临的共同问题，交通、天气、经费的现实问题让乡村美术馆在维持新的创造力、持续地吸引参观者和投资者方面存在很多困难，但归根结底，这可能也不是某座乡村美术馆能解决的问题，而是行业与社会的责任所在。

二、乡村美术馆作为可参与的服务复合体

尽管现代艺术为乡村吸引来大量的游客，但由于现代艺术在形制上的相对抽象和阐释上的相对晦涩，对更广泛的大众来说它并不一定是乡村旅游的第一目的。更多的乡村美术馆正试图将自己打造成一个集艺术、遗产、观光、餐饮、休闲、住宿为一体的复合空间。可以从《国际文化旅游宪章》（*International Cultural Tourism Charter*）中对地方旅游业的管理规划中看到这样的指导原则：旅游开发应纳入文化、教育、生态、美学层面，让游客与当地社区进行有益的互动，其结果将为地区发展和文化遗产的保护带来机遇。^[10]在宪章第三条的第四节中还提到应增加适当的设施，以提高旅游的兴趣。简言之，作为乡村旅游一部分的乡村美术馆，较之城市美术馆而言，会更多地考虑通过一些可参与的、可娱乐的服务方式将地区文化艺术传递给公众。正如奥地利博物馆学家阿尔玛·维特林（Alma Wittlin）为博物馆职能的辨明——它不仅仅展示物品（的结局），而是一种为人类及其发展“服务”的手段。^[11]乡村美术馆将这一服务的使命贯彻得更为彻底，它们在关注参观者从美术馆中获得了什么的基础上，更



8-9. 卡斯尔柯克艺术之家的底层展厅与顶层客房

关注这种获得的渠道，一种基于审美文化与衣食住行全方位体验的渠道。

倍乐生之家美术馆（Benesse House Museum）是一个理想案例，这座位于直岛的美术馆长期展示杉本博司、劳森伯格（Robert Rauschenberg）、王广义、张晓刚等艺术家的作品。在艺术展览的基础上，美术馆还包含了酒店住宿、餐饮、温泉、商店、休闲公园与海滩等服务设施。美术馆内部提供了不同主题的房间，馆内收藏的素描、版画、油画作品根据房间主题装饰在墙面上。并且，这些房间还通过窗户和露台，与美术馆内的展示空间、美术馆外的户外艺术及自然空间链接起来，甚至当地的天气和季节变化也为这些房间提供了不同的住宿风景。创办者在阐释其理念时表达了这样的愿景，“艺术不是主角，岛屿和岛上生活的人们才是主角”，^[12]他希望不仅用文字和解说来告诉参观者这些作品是美的，而是用一种全方位的体验为参观者创造观看的机会，让他们能够用心灵去享受。笔者一位在该美术馆住宿的朋友分享过令她至今记忆犹

新的感受，住宿者在晚上可着睡衣游览倍乐生之家美术馆，这是她在各地的美术馆中未曾体验过的。像倍乐生之家美术馆这样将乡村旅游的各个部分容纳进馆的案例还有很多，比如位于英国艾伦（Arran）岛的卡斯尔柯克艺术之家^[13]，这座由教堂改建的机构位于洛赫兰扎村（Lochranza）的海湾附近，山海景色与建筑遗产为其中绘画、陶瓷作品的展示增色不少。游客可居住在教堂屋顶的房间，凹形窗户折射进来的户外风光更为这趟乡村之旅提供了别样的回忆。

不过，基于乡村美术馆的现实条件和空间限制，能够将全部服务容纳进来的馆还是少数。更多的乡村美术馆选择用手工艺术品销售、农场或工厂探访等方式来增加游客在当地的参与感。尤其在一些保留着传统技艺的乡村中，与其相关的互动是必不可少且颇具亮点的一环。通常选用的方式包括：展示介绍、上手操作、亲子体验、产品销售等。比如希腊苏夫利翁的丝绸博物馆（Soufli Evros）和比尔戈斯（Pyrgos）的大理石手工艺博物馆（Tinos）分别对这两种文化



10-11. 倍乐生之家美术馆与其主题客房



12-13. “棚田银行”项目里的游客与《梯田》，日本新潟县，2000

遗产进行了历史演进介绍、生产技术发展历程以及它们的艺术创造；英国坎布里亚郡（Cumbrian）的法菲尔德米尔手工艺中心（Farfield Mill）除了在现场展示了各类纺织艺术的制作流程，也邀请游客体验织布机并购买现场制作的成品；日本新潟县的雪国农耕文化中心，在展示一些与农产品相关的当代艺术作品时，还针对当地的水稻种植特色和失去农民耕种的梯田发起了名为“棚田银行”的活动，邀请外地游客认领或种植一块稻田，并在此收获大米。当游客在田间劳作时，与梯田里俄罗斯艺术家卡巴科夫父子（Ilya & Emilia Kabakov）的作品（《梯田》，2000）形成了一次生动的回应，参观者也在此刻更好地理解了作品中引用的俳句：“挥动镰刀，收获每一颗稻谷。”

在乡村美术馆种种参与式、互动式的体验之中，食物与烹饪是一个值得特别注意的部分。当参观者来到一些有语言障碍或是文化背景迥异的乡村时，食物往往可以作为一种跨越语言的沟通方式，帮助主客双方快速地了解并接纳对方。游客一方面因为旅途的时间长度问题需要正餐和休闲餐的配合；另一方面，食材与其烹饪技法也潜移默化地传递了当地的地缘文化特色。越来越多的乡村美术馆开发了本土菜肴，并与当地的传统食品结合在一起，同在新潟县的里山现代美术馆，就以稻米为核心开发了针对游客的米饭秀；波兰谢尔普茨城镇（Sierpc）的马佐维亚乡村露天博物馆（The Open Air Museum of Rural Mazovia Countryside）根据古早的食谱配方为游客在传统炉灶上烘烤面包。^[14]还有一些美术馆会辟出室内或庭园的空间给咖啡

厅、酒馆、小吃点、流动餐车等，以满足不同类型参观者的需求。

转型为参与和服务复合体的乡村美术馆扩展了美术馆的服务概念，美术馆不仅仅为参观者提供基于展品的知识，还为他们提供地区文化的沉浸式服务。在某种程度上，乡村美术馆不再是一个实体美术馆，它更趋向为参观者提供一种暂时的生活方式、一种复合的体验。当人们提出周末去某个乡村美术馆参观时，可能仅仅是享受回归田园的住宿、别有风味的传统美食和一个放松身心的惬意午后。藏品和展览的必要性在这里相对模糊，但它们也能够为这趟乡村之旅提供一些增值。甚至对某些游客来说，在白盒子美术馆与乡村美术馆欣赏同一件作品时会获得迥异的感受，而这也成为吸引他们前来的一个原因。再看此类乡村美术馆对当地的建设层面，除了旅游业，包括农业、服务业等相关产业也在这个过程中被激发了活力，并且，相较于现代艺术试验场的乡村美术馆的投入与产出比来说，此类馆在经济层面的可持续性发展程度相对更高。

但若细究，这其中依然有诸多问题。表面上来看，一些小型的、由古旧建筑改造而成的乡村美术馆在提供各类服务的时候有许多隐患，像是通风防火问题、客流容纳问题、卫生问题、缺失无障碍通道等，比如卡斯尔柯克艺术之家受到场地限制，只有三个房间，无法满足旅游高峰期游客的需求。从美术馆发展的层面来看，乡村美术馆在放下身份、包容服务的过程中，也渐渐消解着自身传播艺术与文化的初始使命。上文列举的诸多馆实际上并不能全部归类到传统意义上的美术馆，尽管它们也展示艺术作品，但它

们同时兼具地区活动中心、旅店、饭店等不同的身份属性，当与本地其他身份单一的活动中心、旅店、饭店相比时，它们的优势也不那么明显，如果每一样服务都不尽完善且价格更高，那对游客的吸引力只会日渐下降。因此这可能是此类美术馆发展的一个悖论，越是增加参与度和体验感，将越来越多的展示空间转换为服务空间，就越会使其失去“美术馆”的属性。

三、乡村美术馆作为自发型的地区记忆保存中心

乡村美术馆不管是作为现代艺术的实验场还是参与式的服务复合体，它的主体部分仍是游客和旅游。事实上，作为乡村美术馆真正的主人和参与者，本地居民是乡村美术馆中不可忽视的一个主要群体。尽管前两类美术馆也对本地居民在其中的贡献和对他们生活的影响有所提及，但可以发现居民仍然是为现代艺术和城市游客提供服务的次级人群，有时他们还会感到自己的生活节奏在这个过程中被扰乱了。像是一个英国团队试图为新潟县的农产品建造一个网上销售平台时，并没有获得当地农民的认可，农民们仍希望保持通过供销社进行定额农产品销售的生活步调。^[15]有一些乡村美术馆注意到了这个情况，他们尝试从本地居民的需求出发，改变美术馆的策略，相对于乡村的外来者们（不管是外来的艺术家还是到此一游的访客），他们更关注当地社区和长期生活在此的人，这也符合新博物馆学派1984年在《魁北克宣言》（*Declaração de Québec*）中的倡议：博物馆要首先考虑地区的需求，将未来规划与地区公众切实地联系起来。^[16]

而什么是地区真正的诉求与表达呢？它可能不是一件反映当地历史发展的绘画或是一件利用当地资源创作的装置作品，也不是一个普及当地文化遗产发展脉络的展览或是一场可参与体验的手工艺工作坊。因为这些要么相对远离居民的生活，要么在当地来看并没有什么特殊之处。乡村美术馆需要通过一些新的行动来与地区和居民产生联系，一个较为常见的办法是从居民的物品和收藏品入手。乡村美术馆尝试收集并整理居民们手中各类留有生活痕迹的物品，或是为某一个居民的收藏建立完整的展示空间，以它们



14-15. 赫克托·瓜泰利基金会博物馆

作为新的“文字”，重塑地区文化的叙事脉络。这些叙事从不同人物的视角切入，相较宏观历史来说，它是多重的和零散的，也是生动鲜活的和令人好奇的。

许多在乡村建立的“日常美术馆”进行了这样的实践，比如意大利奥扎诺迪塔罗（Ozzano di Taro）地区帕尔玛村中的赫克托·瓜泰利基金会博物馆，收集了当地各种日常使用的物品，人们可以通过物品上磨损的痕迹和标本上的人工痕迹来回味它们所记录的不同人的生活故事，在创始人瓜泰利看来，“每个人都有能力用他所认为美的东西做一个博物馆”。^[17]英国科茨沃尔德地区（Cotswolds）的斯诺希尔庄园（Snowhill）里，是查尔斯·佩吉特·韦德（Charles Paget Wade）的个人美术馆，展示了包括陶瓷、模型、玩具、自行车等各类个人收藏品，他的收藏理念正是为每一样哪怕是日常和淘汰的物品立书，如其铭言——“不要让任何东西灭亡”。^[18]瑞典布登（Boden）市郊的铜绿博物馆（Patinamuseet）在展示富有时代感的地区物品时，还在馆内重塑了这些物品的空间，具有怀旧意味的本地工具店、鞋店、理发店重新出现在美术馆中，让居民在参观的片刻重新拾起自己过去的记忆。

事实上，这样由纷杂的物品（当然也包含艺术作品）组成的日常美术馆会让人联想到16-18世纪在博物馆出现以前的珍奇屋（Cabinet of Curiosities），当时的收藏家将自己对世界的认识通过物的收集与展示表达出来，动植物标本、猎奇物、时间（钟表）、绘画等都在一个相对狭小的空间集中呈现，似乎是航行在大海中的一艘诺亚方舟，^[19]为世界保存着它的文明与

火种。几百年之后，像瓜泰利这样的收藏家在乡村重塑了这样一艘方舟，为城市化、老龄化等浪潮冲击中的乡村保留了它的痕迹与希望。这里特别解释一下“希望”，珍奇屋的另一个常见的名字是好奇物，物品的收藏不仅仅在于满足人类收集的天性，它也是促进学习、催生对世界好奇的基础，正如珍奇屋曾经是知识传播者一样，乡村里的日常美术馆/博物馆也激发着当地居民对生活的种种“好奇”，查尔斯·佩吉特·韦德认为美术馆里一定有某一个房间能激发出参观者的一千种幻想，而这种好奇终将为地区的共同荣誉感并为地区的文化建设带来希望。

除此之外，还有一些乡村美术馆在收集当地物品的基础上，进一步形成了艺术展览，以艺术的故事揭示地区艺术演变中的精彩篇章。比如位于以色列佩塔提克（Petach Tikva）郊区公园附近的佩塔提克瓦美术馆基于20世纪50年代收藏阵亡人士记忆物品的基础上，进一步扩充与地区身份、英雄主义相关的藏品，^[20]以期当地有相关记忆的居民提供一份告慰的片刻。

这些与社区及本地居民联系更为紧密的乡村美术馆，多是基于居民自发的行动，甚至如果从展示物品的角度来说，它们也都是居民在岁月间的自发收藏。以这些自发的、主动的个体记忆组成的乡村美术馆，将建构起独特的、反套路的、充满凝聚力的地区集体记忆，^[21]这也将有助于居民在参观的途中找到自己在历史中的位置，并确认无论是过去的自己还是现在的自己，仍处于事件的连续发展过程中，这会一定程度上缓解他们所面临的时代焦虑和生活困境，重拾对美好生活的期望和信心。不过，这类保存地区记忆的乡村美术馆在某种程度上也受

到了学界的质疑，质疑日常物品中的艺术和知识含量，以及它们是否能支撑美术馆履行对社区教育的基本职能。参观者有时也会陷入“如果我的家中就有一辆自行车，我为什么还要来美术馆看另一辆自行车”的思维怪圈中。过去，在美术馆还具有一层为物品增添灵韵的神圣属性时，物品在美术馆似乎是理直气壮的，但随着博物馆革命以后的美术馆逐渐下放权力走近社区与人，今天的乡村美术馆并不能再为这些物品施展点石成金的魔法了，而挖掘这些日常物品意义的需求将向美术馆和策展人提出更多考验，不然参观者，不论是本地居民还是外来游客，将只会欣赏到杂乱物品构造的“奇观”，而不是它们背后那些动人的故事。

四、乡村美术馆作为经典遗产的传承者

最后一类乡村美术馆其实较之前面的三类来看，在发展道路的特殊性、与地区的紧密联系方面并没有特别明显的优势，但它却以经典、杰作、名家、品牌等关键词为乡村旅游和艺术史研究提供了强悍助力。这就是在村落的各种大师故居美术馆、知名美术馆的分馆等。

因为历史的原因，欧洲许多国家的乡村和郊外有大量的庄园、城堡和别墅，这其中既有一些脉络有序的家庭收藏，比如在英国多塞特郡的一座乡间别墅（金斯顿莱西庄园）里，展示了班克斯家族（Bankes family）自17世纪以来的艺术收藏，这座古典风格的建筑中，有包括凡·戴克（Anthony van Dyck）、提香（Titian）、小勃鲁盖尔（Jan Brueghel the Younger）、皮翁博（Sebastiano del Piombo）、委拉斯开兹（Diego



16. 利弗夫人美术馆，英国阳光港村



17. 罗塞蒂，《被祝福的少女》



18. “庚斯博罗之家”美术馆，英国萨德伯里镇

Velázquez) 等大师的绘画。也有一些收藏家将自己的藏品重新安置在这些乡村里的历史建筑中。上文提及的查尔斯·佩吉特·韦德的收藏就展示在他所购置的斯诺希尔庄园里，当然，在韦德的收藏中，艺术名作不是主体。而像威廉·利弗 (William Hesketh Lever) 等藏家放在英国阳光港村 (Village of Port Sunlight) 的

藏品，包含了拉斐尔前派和韦奇伍德瓷器 (Wedgwood Jasperware) 等杰作。对于艺术爱好者来说，这些美术馆周边的田园风光，不仅是让他们放松身心的愉悦环境，还是他们走进经典艺术的前奏。利弗的藏品在阳光港的一座新古典风格的白色城堡里，这里不仅有艺术史中的杰作，比如罗塞蒂 (Dante Gabriel Rossetti) 的《被

祝福的少女》(The Blessed Damozel, 1875-1879) 和勒布伦 (Élisabeth Vigée Le Brun) 的《扮成祭司的汉弥顿夫人肖像》(Lady Hamilton as a Bacchante, 1790-1792)，也有大量关于英国的绘画艺术和装饰艺术。利弗夫人美术馆现在是享誉国际的美术馆，还被纳入利物浦国家美术馆群中，每年吸引着大量远道而来的国际游客。而这座容纳1.2万件藏品的大型美术馆在乡村的落户，也有效地带动了地区旅游业、服务业等相关产业的发展，在为地区增加文化身份的同时为居民创造了更多的就业机会。还有一些乡村为当地的知名艺术家建造了回顾性质的故居美术馆，比如英国的萨德伯里镇 (Sudbury) 为生于此地的18世纪伟大画家庚斯博罗 (Thomas Gainsborough, 1727-1788) 建造了“庚斯博罗之家”美术馆 (Gainsborough's House)，基金会期望这座美术馆既能与艺术家故土的历史资源联系起来，也能给当地的其他艺术家带来良好的影响。^[22]

另外，城市美术馆的乡村分馆计划或是乡村转移计划是探讨乡村美术馆与现代艺术关系的另一个窗口。德国的桥美术馆 (Brücke-Museum) 在20世纪将柏林的展馆转移至格鲁内瓦尔德森林 (Grünwald) 边缘；瑞士的豪瑟沃斯 (Hauser & Wirth) 美术馆在已有诸多都市分馆的基础上，在近年将分馆落户至英国萨默塞特郡 (Somerset) 一处乡村的废弃农场中。这或许是一个值得思考的信号——当代美术馆似乎尝试从乡村景观和地区文化中获取新的灵感。在萨默塞特郡的一个名为“社区实验室：链接的线程”^[23]的项目中，纽约、洛杉矶的分馆与美国博伊金镇 (Boykin) 的女性缝纫联系起来共同完成纺织作品，而这些作品最终在萨默塞特郡分馆展出，通过跨文化、跨地域的方式将一个地区的文化与另一个地区联系起来。也许，乡村美术馆在一定程度上以自然的、纯粹的原生生态度为保存经典的城市美术馆提供了扎根的土壤。

毋庸置疑，此类乡村美术馆以其收藏的杰作或是美术馆品牌的名气，为乡村吸引了更多的游客和关注度，一些藏品也与乡村的自然环境形成了有益的共生，比如庚

斯博罗的人物风景画在风景如画的田园中的展出。但乡村美术馆仍要对商品、流行、大师、网红、名气这些与之相伴的现象保持警惕，它们为美术馆带来流量的同时，也会破坏游客到此参观的初心，并可能形成与城市美术馆无二的美术馆“奇观”，舍弃了乡村本来能够为其增加独特性的原始优势。

小结

在乡村美术馆的四个发展类型中，现代艺术、经典艺术、旅游、地区振兴、参与服务、个人记忆等，是对其产生影响的关键词。不管是哪个关键词起到的作用更大，它们都一定程度上推动了乡村的经济发展和文化遗产的保护，促进了人在此的文化认同或精神释压，为跨学科和跨地域的艺术合作和社会创新创造了机遇。虽然某个关键词被过分放大的话也会影响乡村美术馆与地方的和谐关系，为可持续发展带来一定阻力。不过，总体来看，乡村美术馆是一个发展中的产物，仍存在很多不确定的可能性。尽管本文尝试为其归纳出四种发展类型，但仍有很多馆的情况还没有被考虑进来。从现阶段来看，乡村美术馆的可能性远远大于已有固定运行模式的城市美术馆，甚至从拆解传统博物馆的角度来看，它还预示着一种未来美术馆的发展方向，而让人们在乡村美术馆走进片刻的本质，正是激励这种可能性走向实现的动因。

本文为国家社科基金艺术学项目《我国美术馆未来发展趋势研究》阶段性成果，项目编号：22AF011。

作者简介：刘希言，艺术学理论博士、副研究员，中央美术学院美术馆学术部主任。研究方向为地域美术馆理论、新美术馆学、近现代美术史。

注释：

- [1] 叔本华：《叔本华思想随笔》，译者：韦启昌，上海：上海人民出版社，2005年，第322页。
- [2] Steve Edwards, ed., *Art and Its Histories: A Reader*, Yale: Yale University Press, 1999, p.277.
- [3] 福楼拜：《布瓦尔和佩库歇》，译者：刘方，北京：中国大百科全书出版社，2019年。书中的两位抄写员布瓦尔和佩库歇在获得遗产后，来到乡下投身科学研究。值得注意的是，两位主人公为了作出公正的判断而陷入被迫收集所有资料的行为有时被博物馆学界引用，用来去警示博物馆从混乱中创造意义

的困难。

- [4] 乡村美术馆定义的多样性，也可以从国际乡村美术馆的不同英文名中看出：rural art museum, open air museum, countryside museum, art institutions in rural area、manor museum等名称，有的关注美术馆的地点，有的关注美术馆的户外开放程度。
- [5] 这是纽约现代艺术博物馆的建筑师菲利普·古德温 (Philip Goodwin) 对古典样式的华盛顿国家美术馆的批评。Steven Mcleod Bedford, John Russell Pope, *Architect of Empire*, New York: Rizzoli, 1998, p.200.
- [6] Donald Judd, "On Architecture", 1985. From: Judd Foundation website: <https://juddfoundation.org/artist/writing/>
- [7] 丹麦路易斯安那美术馆官方网站: <https://louisiana.dk/museet/parken/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [8] Akihiko Inoue, Fumio Nanjo, Hiroko Harada, Yuko Nishiyama, eds., *Open Air '94 "Out of Bounds": Contemporary Art in the Seascape*, Okayama: Fukutake Publishing Co., 1994.
- [9] 韦贝基基金会官方网站: <https://verbekefoundation.com/en/over-ons/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [10] 此段文字出自1999年国际古迹遗址理事会 (ICOMOS) 颁发的《国际文化旅游宪章》，原文为 "Tourism itself has become an increasingly complex phenomenon, with political, economic, social, cultural, educational, bio-physical, ecological and aesthetic dimensions. The achievement of a beneficial inter-action between the potentially conflicting expectations and aspirations of visitors and host or local communities, presents many challenges and opportunities."
- [11] Alma Wittlin, *Museums: In Search of a Usable Future*, Cambridge: The MIT Press, 1970, p.157.
- [12] 倍乐生之家美术馆官方网站: <https://benesse-artsite.jp/en/about/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [13] 卡斯尔柯克艺术之家官方网站: <http://castlekirk.co.uk/castlekirk.html> (accessed: 16 Feb 2023)
- [14] Anna Pawlikowska-Piechotka, Natalia Łukasik, Anna Ostrowska - Tryzno, Karolina Sawicka, "The Rural Open Air Museums: Visitors, Community and Place", *Europ. Countrys*, No. 4, 2015, p.201.
- [15] Susanne Klien, "Collaboration or Confrontation? Local and Non-Local Actors in the Echigo-Tsumari Art Triennial", *Contemporary Japan*, Vol. 22, 2010, pp.153 - 178.
- [16] "Declaration of Quebec—Basic Principles of a New Museology (1984)", *Cadernos de Sociomuseologia*, Vol 38, 2010, pp.23-25.
- [17] 赫克托·瓜泰利博物馆官方网站: <https://www.museoguatelli.it/en/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [18] 斯诺希尔庄园美术馆官方网站: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/place/snowhill> (accessed: 16 Feb 2023)
- [19] 有许多当时的珍奇屋被命名为方舟，比如意大利收藏家奥多利科·奥利龙 (Odorico Oillone) 的珍奇屋 (Patrick Mauri è s, *Cabinets of Curiosities* (London: Thames & Hudson, 2011), p.42) 和英国古物学家埃利亚斯·阿什莫尔 (Elias Ashmole) 的珍奇屋 [Katherine Wodehouse, *The Ashmolean Museum: Crossing Cultures, Crossing Time* (Oxford: Ashmolean Museum press, 2015), p.12]。
- [20] 佩塔提克美术馆官方网站: <https://www.petachtikvamuseum.com/en/collections/about-the-collection/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [21] 对于自发博物馆的概念，参考了瑞典博物馆学者 Silvia Colombo 的观点。她将一些基于普通人因好奇、冲动和兴趣自发构成的博物馆归类为一种“自发博物馆” (spontaneous museums)。Silvia Colombo, "Spontaneous Museums in Northern Sweden: Cultural Narrative within norrbottnen", *Museums and Identities: Planning an Extended Museum*, Dorota Folga-Januszewska, Paweł Jaskanis, Piotr Majewski, eds. (Warsaw: Museum of King Jan III's Palace at Wilanów Publish, 2019), p.241.
- [22] 庚斯博罗之家美术馆官方网站: <https://gainsborough.org/about/about-gainsboroughs-house/> (accessed: 16 Feb 2023)
- [23] 项目介绍参考: <https://www.hauserwirth.com/news/40005-community-lab-threads-of-connection-fosters-social-connections-through-artmaking/> (accessed: 16 Feb 2023)

(本文配图来源于美术馆官方网站及作者拍摄)