

1. 伊娃·海瑟 (Eva Hesse), 《延展的延展》(Expanded Expansion), 1969, 作品中的玻璃纤维、聚酯树脂、乳胶等材质不可避免地老化, 图片来源: 所罗门·R·古根海姆博物馆

## 当代艺术的非实物保存策略

### ——基于“元数据”与“数据载体”的艺术博物馆收藏理论

Strategies for Non-physical Preservation of Contemporary Art Theory of Art Museum Collection Based on “Metadata” and “Data Carriers”

沈森 Shen Sen

**摘要:** 在数字技术极速迭代的当下, 当代艺术的发生为艺术博物馆的收藏与保护工作带来了冲击与挑战, 传统博物馆学中基于“实物(原作)”的收藏和保存模式, 与基于时间性、动态性、互动性、可变性的当代艺术表达并不匹配, 在此背景下, 博物馆学界针对“元数据”和“数据载体”而延伸的收藏理论提供了一种新的思考路径, 后者以博物馆保存当代性和文化记忆为视角, 延伸出一套以数据标准化和非实物保存为策略的博物馆收藏模式, 为当代艺术的迁移、模拟和重新阐释提供了理论和实践的讨论。

**关键词:** 博物馆, 美术馆, 当代艺术收藏, 元数据, 文化记忆

**Abstract:** With the rapid iteration of digital technology, contemporary art has brought impact and challenge to the collection and protection work of art museums. The collection and preservation mode based on "material objects (original works)" in traditional museology does not match the expression of contemporary art based on temporality, dynamics, interactivity and variability. In this context, museum scholars have put forward the methods of "metadata" and "objects as data carriers" for the collection of contemporary art. From the perspective of preserving contemporary and cultural memory, the new theory expands the museum collection model with data standardization and non-physical preservation as strategies, and provides theoretical and practical discussions for the migration, simulation and reinterpretation of contemporary art.

**Keywords:** museum, art gallery, contemporary art collection, metadata, cultural memory

#### 当代艺术收藏: 困境与现实

自现代艺术博物馆制度逐步完善, “实物(原作)”始终是美术馆所围绕的中心事业。博物馆围绕“实物(原作)”履行其传统的三大功能, 包括保存、交流和研究物质遗产与艺术品。从严格的博物馆学的角度来看, 当某物从它的自然环境或文化环境中转移成为博物馆的“物品”, 它也就进入博物馆领域, 博物馆收藏着经得起时间考验的物品和艺术, 而这些“物品”可以成为服务于国家、民族和历史的物质材料证据, 并成为现代民族意识宣传工具的重要一环。于是, 对“实物(原作)”的收藏与保存自然而然成为博物馆工作的重心, 自现代主义以来的体系中, 博物馆都被认为是以教育、研究和欣赏为目的, 获取、保存、研究、传播和展示人类和其生活环境的物质和非物质遗产的公共文化机构。

但是, 与古物收藏不同, 博物馆对当代艺术的收藏与保护是比较新近的话题。随着后极少主义和概念主义在20世纪70年代之后成为一种主要的艺术潮流在全球传播, 当代艺术的创作媒介、技术类型、观念形态都发生了剧变, 并以装置、影像、摄影、观念和数字形式呈现出多形态的媒介风格, 博物馆也陷入了一系列收藏、保护以及重新展示的难度, 从而在过去半个世纪以来引起了艺术机构对当代艺术的收藏危机。这些问题的原因是复杂的, 包括新自由主义经济学在全球范围成为一种主导性的政治模式, 博物馆行业的全球资本化开始将大型展览活动视为主要产出的“产品”, 这使博物馆和当代艺术的讨论几乎完全集中在展览和观看关系的领域。罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)在《晚期资本主义博物馆的文化逻辑》(The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum)中谈到当代博物馆在收藏态度上的转变, “博物馆就像一个已经退出收藏的空间”, <sup>[1]</sup>在极少主义之后的艺术发展中, 博物馆空间成为一种具象化和体验性的实体被关注, 而那些仍在展示早期的绘画和雕塑等永久藏品的博物馆, 在当代艺术制造展示奇观的面前变得微小和无关紧要。罗莎琳·克劳斯援引了菲利普·韦斯(Philip Weiss)在《出售藏品》(Selling the Collection)一文观点, 后者描述了博物馆行业的这一巨大变化, 包括博物馆

长和受托人可以冷静地把博物馆保存的物品称为“资产”。这种态度正将“从把收藏视为文化遗产的一种形式或文化知识特定的、不可替代的体现, 转变为把收藏的内容视为大量的资本——视为股票或资产”, 这似乎是新自由主义经济学带来的直接结果, “博物馆作为公共遗产守护者的概念已经让位于博物馆作为一个企业实体的概念, 它拥有高度市场化的库存和增长的愿望。”<sup>[2]</sup>

如果不考虑上述因素, 在习惯于处理历史物质遗产的博物馆行业, 也很难应对和判断正在发生的当代艺术, 后者本身不断变化的特征挑战了传统艺术博物馆的概念。从历史上, 博物馆一直是旨在保存和展示经受时间考验的机构, 在时间中检验艺术品似乎是博物馆判断艺术品品质的最可靠的方式。因此, 对艺术品的收藏判断是以排除新事物为标准的, 并建立在博物馆对待久经考验的杰作之间的关系之上。最后, 所有的围绕当代艺术收藏的问题还有一个核心, 即博物馆保存它们的能力。提出这样问题的原因是当代艺术的对象通常是由容易变质和会随着时间变质的材料制成的。此外, 使用的媒体材料容易获得使得当代艺术容易被复制和重新解释, 加剧了保护的挑战。因此, 博物馆必须优先考虑自身的储藏和保护条件, 同样重要的是, 他们必须制定一个计划, 在不久的将来如何重新实现和展示这些作品, 以确保博物馆收藏和展示连续性。

随着艺术家们在作品中不断探索新的材料和技术, 当代艺术品的保存和保护问题变得越来越紧迫。例如当代艺术家在作品中广泛使用合成材料, 这些材料很难长时间地保持稳定性并维系艺术品的完整性。最著名的例子之一是约瑟夫·博伊斯(Joseph Boyce)创作的《毛毡西装》(The Felt Suit, 1970), 在伦敦泰特现代美术馆的展柜中被大量的蛀虫蚕食, 这一典型的案例说明了某些材料在时间和自然因素面前的脆弱性。另一个例子是伊娃·海瑟(Eva Hesse)的作品《延展的延展》(Expanded Expansion, 1969), 因为时间的流逝导致树脂材料变暗、纤维硬化和破损, 在古根海姆博物馆的仓库中腐烂, 这凸显了当代艺术品储存设施和条件的苛刻, 以及博物馆和画廊工作人员定期检查和维护当代艺术作品完整性的必要性。保存和保护

的问题在新媒体艺术、装置艺术以及其他使用新技术的作品中也尤为突出, 这些新艺术经常依赖于专有的软件和硬件, 当这些软件和硬件过时, 就很难使用或不可能更换, 如果没有专业的技术人员和软硬件的储备, 博物馆很难做到为后代保护这些作品。总之, 当代艺术品的保存和保护是一项复杂而持续的工程, 不得不同时面对来自社会、制度、技术和美学判断的多重挑战。

#### 1. 作为文化记忆与“数据载体的对象”

但是, 对当代艺术的收藏与保护仍然是重要的, 博物馆作为记忆的场所, 既是文化记忆的守护者, 也是生产者, 它肩负着再现过去和塑造现在的任务。在这方面, 博物馆是历史的陈列室, 也是当代实验的发生场, 它通过文化记忆的物质化来确保话语的生产和制度的延续, 也通过保存文明的遗产来维系社会的发展与当代的传承。于是, 博物馆对当代艺术的保护有助于当代性的延伸, 并可以促进批判性对话、艺术实验和新思想的发展, 以及引起未来的公众对这个时代思想和文化的关注。从这个意义上说, 博物馆对当代艺术的收藏在塑造文化记忆方面有着至关重要的作用。

然而, 面对保护当代文化记忆的难题, 博物馆学还有其他的讨论空间吗? 如果博物馆对当代艺术的收藏与保护以保存当代性为根本, 那么艺术作品中存有的观念与信息是否与艺术作品本身同等重要? 或者, 就博物馆的收藏与保护而言, 保存的方式是否必须以“物”的形式存留, 还是扩大博物馆收藏和保存观念的外延, 将文化与社会记忆的保存作为根本? 在这些设问中, 博物馆面临着重新考虑其收藏和保存当代艺术方法的挑战。

收藏的根本仍要回到博物馆对“物”的理解上, 2005年, 布鲁斯·阿特舒勒(Bruce Altshuler)主编的《新收藏: 博物馆与当代艺术》(Collecting the New: Museums and Contemporary Art)一书, 集结了博物馆机构的研究人员和专业人士围绕博收藏理论的新近研究成果。格伦·沃顿(Glenn Wharton)在《当代艺术保护的挑战》(The Challenges of Conserving Contemporary Art)<sup>[3]</sup>一文中, 追溯了博物馆对物的“真实性”(True Nature)的保护传统, 根据1984年国际



2. “重见天日：理论与实践的仿真”（*Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*）展览现场，图为约翰·F·西蒙（John F. Simon, Jr.）的《彩色面板1.0》（*Color Panel v1.0*）在1999年创作的原版，与媒体迁移后的2004版本
3. 梅格·韦伯斯特（Meg Webster），《棒状螺旋》（*Stick Spiral*），1986，在古根海姆展出的版本，图片来源：艾伦·拉本斯基

博物馆协会（ICOM）的规定，修复者的保护“是了解具有历史和艺术意义的物品的物质方面，以防止它们腐烂”“保护伦理的基础是这样一条戒律：你不应该改变物品的本质。”<sup>[4]</sup>1983年，英国保护研究所（UKIC）对保护的定义是“保存物品真实性的方法”，“一件物品的真实性质包括它的起源、它的原始构造、组成它的材料以及用于制造它的技术的信息。在美术保护中，物品的完整性或真实性质‘艺术家的意图’和作品的原始（真实的）外观有关。保护研究的重点是艺术意图以及用来实现这些目的的材料和方法。”<sup>[5]</sup>

然而，博物馆学是否可以发展一种更加“开放的方法”，包括超越传统博物馆收藏的趋势？博物馆学家彼得·范·门施（Peter van Mensch）认为在一般博物馆学研究中“物”的“逻辑”是在特定的学科背景下生成的，这些学科如艺术史、考古学、人类学、博物学，这些学科通过自身的研究方法来研究“物”的内容。在其研究中提出了“作为数据载体的对象”（Objects as Data Carriers），在这一理论中，彼得·范·门施将博物馆之“物”的理解扩展为对一系列数据信息的理解。后者引介安娜·格雷戈罗娃（Anna Gregorová）的观点：“博物馆之物是一份档案，不仅记录了它自身的存在，而且记录了某种活动、现象或在更广泛联系中的功能。”<sup>[6]</sup>从这样一个角度，博物馆之物可以被认为是值得保存

的任何元素，无论是在原址或移出原址，或是通过信息档案的方式保存。

彼得·范·门施将博物馆之“物”理解为“数据的载体”，进一步说，“物”本身镌刻着文明和文化的遗传密码，他曾发出警告，不要将“物”简单化为实物，“今天博物馆之物被认为是漂亮的物品，由于它们的功能以及创造它们的意图和野心，它们已经失去了所有真实的、固有的、曾经拥有的意义的痕迹。”<sup>[7]</sup>彼得·范·门施提出了对“物”的收藏与研究的新模型，并细分了物的三层数据结构，分别是：“结构特性”（Structural Identity）、“功能特性”（Functional Identity）、“语境特性”（Contextual Identity）。其中，“结构特性”暗示了物的物理特性，它包括材料、结构与构造，是物的构成、构造与各个部分的组成关系，也包括物的形式、风格与装饰；“功能特性”是指物的效用、意义和价值的一般表现，是它的预期用途、功能与目的；“语境特性”指物发生的物理和观念环境，也是物与文化、历史和社会背景的联系。

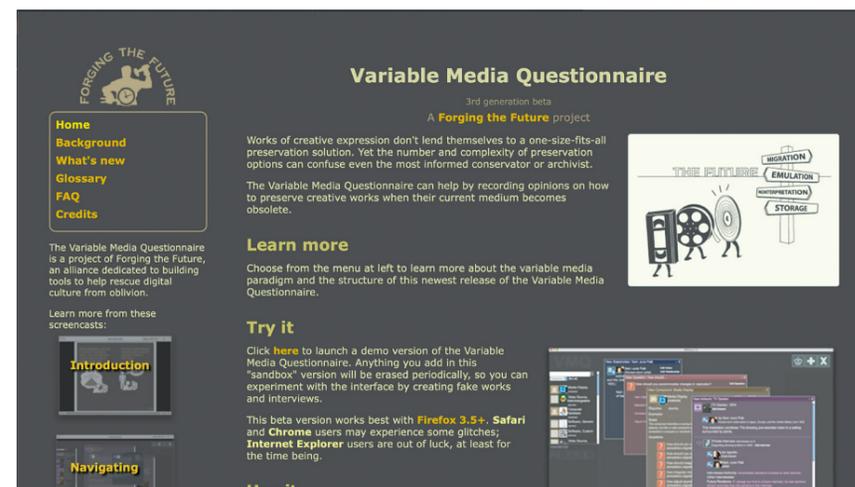
通过考虑这三层数据结构，博物馆可以更全面地了解其藏品中的信息，包括它们在文化遗产中的功能价值与语意价值。这反过来也为博物馆藏品保护工作以及展览和解释提供了不同的策略。如果说，在传统博物馆、美术馆领域，收藏和保存建立在使用技术手段阻止自然和非自然力量对藏品的破坏的基础上，是主要针对于物的“结构特性”

的保护，那么对物质结构特征的保护可以被视为对“一级博物馆材料”的保护，而“物”的“功能特性”和“语境特性”通常是“二级博物馆材料”的范畴，包括对物的研究与信息材料、视听装置和设计物料等。这些通常只是在博物馆展览展出的过程中的辅助材料，这种二级材料并不是严格意义上的传统博物馆收藏和保存的范畴，或者不被博物馆机构认为具有文献价值，然而却是彼得·范·门施认为具有重要数据意义的保存对象。

如果将这一传统博物馆学的收藏观念应用于当代艺术时，就像上文所讨论的，可能会有不一样的结果。在当代艺术作品的特殊情况下，艺术作品的物质材料本身并不代表作品的全部价值。换句话说，当代艺术的价值并不总是与审美判断有关，艺术创作的观念、过程、语境具有同样的信息价值。这一点上，瓦尔特·本雅明为“原作”的辩解似乎成为当代艺术质疑的对象，前者在论述传统文艺衰亡的过程中，有力地批判了19世纪以来的复制技术在艺术生产中形成的垄断，艺术的真实性受到干扰，机械复制令艺术失掉了“光晕”而沦为大批生产摹本和赝品（Kitsch）。而就当代艺术而言，对“物”的分离主义在接下来的时间里走得更远，当代之后的艺术创作证明了现成品与机械复制时代的艺术品的价值，这部分价值可以不依附美学、不依附于原作合法地表达思想和前卫立场。换句话说，当代艺术正是在这样的发展过程中，逐渐远离了对物质主义的崇拜，成为可以迁移、模拟和重新阐释的对象。

## 2. “元数据”：一种非实物保存的当代策略

如上文所述，在非实物的保存策略中，保存文化客体的语境关系是关键。在这个方向上，一些当代收藏理论并不专注于文化的最终产品，而是从艺术的诞生中寻找并保存正式的和非正式的文化记忆。随着近年信息技术的快速发展，不仅艺术作品正在快速实现数据化，记录文化记忆的工具和技术——档案、信息、储存、管理系统——也持续地数字化，并且它们的数字化程度更高。在数字技术的大环境下，许多博物馆正在投资开发新的数字工具和平台，一些博物馆还与艺术家、技术人员和其他专家合作开发新形式的虚拟展览和在线收藏，并探索数字技术的



4. “可变媒体问卷（VMQ）”项目的官方网站公开展示了相关的理论概念、案例和研究成果

潜力。虽然这些实验方式是多样的，但是他们都指向了博物馆正在通过新的技术手段来收藏、保存和展示新艺术，并在对待博物馆之物的真实性问题上，超越了原作与复制的二元对立，这些转变展示了博物馆正在适应不断变化的新技术格局。

理查德·莱因哈特（Richard Rinehart）与乔恩·伊波利托（Jon Ippolito）的著作《重新收藏：艺术、新媒体和社会记忆》（*Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*, 2014）<sup>[8]</sup>是当代博物馆学中极具讨论价值的样本之一，两位作者在这本著作当中提出了“元数据”（Metadata）在数字技术时代保存当代艺术的可行性与价值。“元数据”是从信息技术领域移植过来的概念，本身指涉“有关数据的数据”（data about data），是将信息结构化的数据。在计算机领域，对于元数据的运用往往来自数据的软件端，元数据揭示着数据内部的最基本的信息，并为数据提供底层的文本，因此，元数据常常用来规范数据的含义，并使数据的含义变得更加明确。

那么“元数据”如何运用于艺术作品的保存？两位学者认为，在当代艺术领域因为数字、网络、行为、装置、观念艺术作品和其他新媒体艺术作品已经成为这个时代最重要的艺术创作中的一部分。“这些艺术形式使过去用于记录和保存的传统博物馆学方

式发生了混乱，因为新艺术是瞬时性的、档案性的、技术性的，并且具有多样性特质，而且因其媒体格式是可变的，很快就会过时。艺术社群不可能使原设备和软件在数个世纪的时间里一直处于工作状态，而且计算机产业也不可能持续生产老式部件或使新设备无限地反向兼容。”<sup>[9]</sup>如果可以提取当代艺术作品的“元数据”，并围绕其制定一套统一的“元数据标准”（Metadata Standards），这将有助于博物馆机构永久的收藏和保护作为历史记录（社会记忆）的艺术与文化。

一个直接与元数据相关的艺术项目是古根海姆博物馆的“可变的媒体问卷（VMQ）”计划，该计划试图针对当代艺术作品的收藏与保存设计出一套程序化的“元数据标准”模型。项目以一系列问题为组成部分，旨在围绕数字艺术、行为艺术、观念艺术与装置艺术等非传统艺术形式，采集作品必要的元数据指令与参数。例如，这个项目针对白南准的录像装置《电视花园》（*TV Garden*, 1974）等当代艺术作品进行了调查。在古根海姆展出的《电视花园》原始版本中，隐藏在灌木丛中大小不一的视频播放器播放着艺术家的影像作品《全球常规》（*Global Groove*, 1973）。作为元数据项目的数据采集和保护的对象，VMQ计划并没有针对艺术家整件作品进行保存，而是针对该作品的元数据，围绕原始媒体文

件、影像设备和安装实施计划进行保护和设问，以确认该作品在未来重新展出时艺术家所允许的数据设备变更和重新安装实施的范围（见表1），对于强调观念性的新媒体艺术作品来说，“可变媒体”计划提供了一种新的收藏思路和变量维度。该项目还包括对梅格·韦伯斯特（Meg Webster）《棒状螺旋》（*Stick Spiral*, 1986）的保存，由于这件作品所表达的是与生态相关的主题，艺术家要求作品在搭建过程中，所需要的树枝树叶材料必须是当地最新修剪遗留下来的，还要求这些拾得的树枝足够具有生命力，在展场中呈现当季植物的叶子和果实。那么这件作品的意义同时存在于创作过程当中，对于博物馆收藏而言，如何保存以及未来的建造和安装都具有挑战性。VMQ同样希望针对这件作品进行元数据的基础采集，包括围绕作品的生态材料、创作的可实施性以及展出制作的方式和环境要求等等，在“储存”“模仿”“移植”“重新阐释”四个维度，对这件作品提出了原始数据的要求（见表1）。<sup>[10]</sup>

在莱因哈特与伊波利托的认识中，以VMQ计划为基础延伸的“元数据标准”将有助于艺术作品的保存和再创作，并且后者与通过物理手段保存艺术作品的传统方式相比，具有“独立性”（independence）、“可移植性”（portability）、“可访问性”（accessibility）、“可扩展性”（extensibility）和“长期保存”（longevity）的优势，<sup>[11]</sup>因为“元数据”实际上是信息内容的底层代码，本身并不依靠任何软硬件平台的兼容，数据以代码的形式被保存而具有数据“独立性”；同时，数据的“可移植性”是指数据代码能够跨平台、跨系统传输或使用的能力。在当代艺术的背景下，数字艺术能够在不同的设备和平台之间传输和展示信息。而“可访问性”指出了元数据的访问权限的公开有利于机构、策展人、保护人员和研究人员更便捷地了解艺术品的内容，并制定相应策略保存和展示艺术作品。如果元数据的内容格式也是在统一的文档化标准格式下，并且随收藏机构的灵活使用开放数据模型和标准，这将有助于博物馆随时间的变化添加新的字段和元数据信息，也就达到了“可扩展性”。最后，也是有关博物馆保存当代艺术最为重要的目

的，基于元数据保存的非实物保存策略，将有助于艺术作品的“长期保存”和永久保存。

2004年，古根海姆博物馆举办了“重见天日：理论与实践的仿真”（*Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*）展览，对上述基于元数据标

准的艺术保存与展示方法进行了初步的验证。<sup>[12]</sup>展览将罗伯特·莫里斯（Robert Morris）、格雷厄姆·温布伦（Grahame Weinbren）、罗伯塔·弗里德曼（Roberta Friedman）等一些艺术家在技术媒介上已经濒临淘汰的旧作，与利用元数据和可变媒体复制再现的版本并置呈现，并且交由观众

判断原作的精神能否得以延续。该展览以实证的方式对元数据标准下的作品保护与再创作提出了一种工作方案，并模拟了艺术的原始版本和重建版本之间的差异与连续性，但是，展览也显示出了一些问题，比如为了保护原作“精神”而牺牲作品原貌的方式是否会在一定程度上造成策展人和艺术家之间的

观念冲突，以及在艺术家本人参与的再创作过程，是否仍能够达到艺术家的创作标准以及准确的表达作品原初的语意。

所有关于元数据的保存策略和实践仍要回到一个核心的问题，即如何明确元数据的信息层级结构并划定元数据的范畴。因为艺术作品的信息是由不同程度的数据构成的，就像彼得·范·门施针对艺术作品的三层数据模型的构想，基于元数据的保存策略如果在未来能够成为一种通行方案，仍然需要明确其数据制定的标准并形成共识机制，因为不同学科背景的研究者可能会优先考虑不同的数据信息，元数据可以帮助以结构化和可访问的方式捕获和组织这些信息，却不能定义这些信息。当然，一些基础的层级关系是可以优先考虑的，比如包含艺术作品物理特征和属性（材料、设备、尺寸、源文件）的初级数据，还有针对艺术作品背景信息和语言环境（文献、出版、研究、辅助材料）的次级数据，这些数据都是承载信息的实体，<sup>[13]</sup>它们一起组成了艺术作品的档案，研究者可以使用元数据定位他们要研究的艺术作品，保存者使用元数据决定哪件对象需要保护修复和重新制作，并帮助机构艺术作品的评估和管理。从这个层面上，基于元数据的保存研究在当代收藏理论中具有值得进一步探讨的价值和意义。

余论

在上述讨论中，针对博物馆如何收藏和展示仍在发展和变化中的艺术，需要博物馆机构考虑各种因素，包括明确对当代艺术的理解、博物馆保存艺术作品的目的，以及对来自非实物保存观念对博物馆真实性的挑战。彼得·范·门施提出的作为数据载体的博物馆之物的见解，涉及了重新定义博物馆之物的属性与价值，并强调收集有关艺术品的非物理数据，包括艺术作品在整体社会语言环境中的信息价值和重要性。理查德·莱因哈特与乔恩·伊波利托的“元数据”保存观念，是对艺术作品底层信息的捕获和标准化代码的构想，通过使用元数据，有助于博物馆对艺术作品保存和展示的可扩展性和可移植性。

随着信息技术的飞速发展，艺术品正在迅速数字化，博物馆记录文化记忆的工具和技术也在不断地数字化。在博物馆

中保存当代艺术对于当代性的发展至关重要，它有助于我们了解当前社会的普遍人文状态，以及政治与历史的环境。在“元数据标准”的设计中，还有一点值得强调的是，该理论描述了四种对文化类型和对象进行技术拯救的策略，它们分别是“储存”（storage）、“模拟”（emulation）、“迁移”（migration）与“重新阐释”（reinterpretation）。<sup>[14]</sup>在这四个维度，“储存”是今天博物馆机构利用技术手段可以达到的，也是最常用最基本的保存方式，是对实物的储藏与保护也是对内容的存储与数字化，这一方法对于今天不断发展的技术手段而言正在逐渐变得陈旧。较之而言，“模拟”是数字技术的另一阶段，它通过模仿特定系统或软件行为的环境过程，以模拟器和虚拟机的方式，模仿旧内容的特征，使软件或数字内容能够在现代计算环境中运行，模拟的目标是提供一种在原始上下文和环境中运行和交互的可能，其目的是制造对原始对象的仿真。而“迁移”代表着数字保存的第三种方式，虽然迁移指代将数字内容从过时的存储系统或文件格式移动到更新的系统或文件格式的过程，但是，“迁移”往往伴随着新的媒介设备和软硬件环境的更新，是与原始作品的差异化仿真。随着软硬件的环境变化越大，“迁移”对原始作品的改变也就越大；而进入到“重新阐释”（reinterpretation）阶段，是更为激进的美术馆保存阶段，重新阐释意味着博物馆将被允许牺牲掉原始作品的部分属性，甚至允许提供对原作的全新理解。重新阐释对艺术的再创作干预程度最大，往往通过牺牲作品的原始外观以保留艺术家的创作精神。但是，这种保存策略也往往带来原作与新作的边界模糊、艺术作品的语言环境被破坏，进而引发一系列在制度层面、版权层面的问题。显然，所有的理论没有万全之策，基于数据的当代艺术非实物保存策略是本文讨论的重点，但是数字技术本身不是解决办法，它只是各个保存环节中的一部分。新的收藏和保存理论反映了数字时代艺术本身的碎片性、动态性和可变性，在未来，当代艺术的保护、研究和决策将进入新的阶段和领域，文物保护被迫走出博物馆的围墙，成为一种更具参与性的实践，这是由当代文化中的新技术和新理论塑造的。

本文为国家社科基金艺术学项目《国家文化战略视野下的美术馆跨学科发展与新美术馆学研究》结项成果，项目编号：22BF095。

作者简介：沈森，广州美术学院艺术与人文学院，中央美术学院博士，研究方向：新美术馆学与展览史研究，现当代艺术理论与艺术批评。

注释：

- [1] Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, Vol.54, 1990, p.3.
- [2] Philip Weiss, "Selling the Collection", *Art in America*, vol. 78, 1990, pp. 124-131.
- [3] Bruce Altshuler, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005.
- [4] Glenn Wharton, "The Challenges of Conserving Contemporary Art", *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, ed.V. Bruce Altshuler, Princeton University Press, 2005, p.164
- [5] Ibid..
- [6] Anna Gregorová, "Basic paper", *Museology and Museums*, ed.V. Sofka, *ICOFOM Study Series*, Vol.12, 1987.
- [7] Peter van Mensch, *Towards a Methodology of Museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992.
- [8] Richard Rinehart and Jon Ippolito, *Recollection: Art, New Media, and Social Memory*, MIT Press, 2014.
- [9] Richard Rinehart and Jon Ippolito, p.59.
- [10] "可变的媒体问卷 (VMQ)" 项目公开了调研案例与数据。其中，白南准《电视花园》(TV Garden, 1974) 以及梅格·韦伯斯特 (Meg Webster) 《棒状螺旋》(Stick Spiral, 1986) 项目内容见于: [https://www.variablemedia.net/e/case\\_paik\\_tvgar.html](https://www.variablemedia.net/e/case_paik_tvgar.html) 与 [https://www.variablemedia.net/e/case\\_webst\\_stick.html](https://www.variablemedia.net/e/case_webst_stick.html), 访问于2022年2月6日。
- [11] Richard Rinehart and Jon Ippolito, p.61.
- [12] 展览内容见于古根海姆博物馆网站: <https://www.guggenheim.org/exhibition/seeing-double-emulation-in-theory-and-practice>, 访问于2022年2月6日。
- [13] Richard Rinehart and Jon Ippolito, p.58.
- [14] Richard Rinehart and Jon Ippolito, pp.8-10.

表1

策略	行为	白南准《电视花园》 (TV Garden, 1974)	行为	梅格·韦伯斯特《棒状螺旋》 (Meg Webster, Stick Spiral, 1986)
①	存储	视频《全球常规》的原始录像带是 3/4 英寸的 NTSC 格式。此外，白南准在新西兰惠灵顿授权了第二种安装《电视花园》的手段。保存源文件的最佳方法是什么？	指示	完成安装的说明应该采用纸质总谱或脚本、数字文稿、视频或以上的某种组合形式吗？保存这些指令的最佳方法是什么？除了指令本身，还应该存储什么内容吗？
	模拟	如果源文件被移植到未来的格式，如 DVD 或数字视频，重新制作是否应该强调对观众原始体验的精确再创造，而不是作品媒体的与时俱进？		重新创作者是否应该努力寻找与作品先前版本中使用的相同树种的树枝？
	迁移	如果源文件被移植为 DVD、数字视频等格式，作为媒体更新的结果，观众原始体验的变化是否可以接受？通道的数量如何随安装的大小而变化？		作品的借展方是否应被要求提供证据证明他们遵守了这些指示？证明文件应该采用什么格式？从生态的角度来看，哪些形式的树枝消毒(如杀虫剂)是可以接受的，以保护展览中可能容易受到害虫侵蚀的其他作品？
	重新阐释	装置的大小或通道的数量是否意味着根据艺术家确定的主观标准而变化？如果是这样，将这些标准传达给后代的最佳方式是什么？		为了收集树枝，艺术家对“树枝”、“本地区域”和“最近的时间”的定义是什么？这些要求中哪个最重要？例如： 如果作品被安装在沙漠中，仙人掌算作树枝吗？或者安装人员是否必须四处奔波直到找到足够多的树枝——甚至可能去邻国？ 可以在严寒没有树叶的时候安装作品吗？
②	存储	是否应存储于专用的显示器/外壳？	空间	无论展览语境如何，作品的整体尺寸是否应该在未来的再创作中保持固定？
	模拟	如果阴极射线管不再生产，博物馆是否应该通过将平板屏幕嵌入到过时的监视器外壳中来模仿原始的视频监视器？		安装人员是否应该定制一个匹配作品原始尺寸的安装空间？
	迁移	显示器品牌和类型的选择是否可以因当地供应情况而异？		作品可以在室外或其他非博物馆环境中展出吗？安装规模是否应该按照房间的容积来分配呢？
	重新阐释	如果技术允许，视频能否在二维或三维中投影？		装置大小或形状是否应该根据艺术家对现场具体情况的指示而变化？
③	存储	[无选项]	安装	
	模拟	是否有任何可预见的安装环境，适合定制空间以适应作品？若是这样，再创作应该模仿《电视花园》过去的哪个版本的装置？		
	迁移	植物的选择可以根据当地的供应条件而变化吗？是否应该扩展装置的规模以适应每个新的展览环境？如果是的话，这种扩展的限度是什么？		
	重新阐释	《电视花园》被安装在地膜、碎石或泥土的基础上，还安装了一个供游客行走的平台。应根据什么来确定每个展况中使用的基底和观察视角？		