

历史、
艺术与
话语机制

美术馆

ART MUSEUM

总第十八期(2010年A辑)



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS



历史、艺术与话语机制



总第十八期 (2010年A辑) ART MUSEUM

图书在版编目（C I P）数据

美术馆：历史、艺术与话语机制 / 罗一平主编. —上海：同济大学出版社，2011. 7
ISBN 978-7-5608-4580-7

I. ①美… II. ①罗… III. ①美术馆—研究 IV. ①J-28
中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第097424号

美术馆——历史、艺术与话语机制

主 编	罗一平
责任编辑	那泽民
责任校对	徐春莲
整体设计	润泽书坊
出 版	同济大学出版社
发 行	同济大学出版社
地 址	200092 上海四平路1239号
网 址	www.tongjipress.com.cn
经 销	全国各地新华书店
制 版	上海精英彩色印务有限公司
印 刷	苏州望电印刷有限公司
开 本	787mm×1092mm 1/16
印 张	20.75
字 数	542 000
版 次	2011年7月第1版 2011年7月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5608-4580-7
定 价	48.00元

主 办	广东美术馆
出 版	同济大学出版社
主 编	罗一平
执行主编	李公明
副 主 编	王 嘉
执行编辑	胡 斌

卷首语

随着美术馆免费时代的逐步降临，艺术与公共社会的关系必将更为紧密地呈现在美术馆事业的发展过程中，美术馆学研究中的社会学、政治学、法学等视角的研究因此而尤为显得重要。

本辑“当代文化中的美术馆”专栏中，罗伯特·科尔斯的《艺术博物馆与社会压力》从种族与社会的角度探索艺术博物馆在社会性疗救中的性质和作用，对于我们当下的公共社会建设尤其现实意义。为什么光是“可以自由地进出艺术博物馆”就使许多来自底层社会或遭遇挫折人生的观众在第一次步入艺术博物馆时会产生强烈的内心震撼？那些杰出的艺术品如何影响着这些人的心灵？作者以大量的在精神福利机构工作的观察和经验追问：难道博物馆只有那些受过良好教育和家境富裕的人才能去，或者只有他们才感觉合适？难道“艺术”是资产阶级的财产？文章中引用了一个12岁的工人家庭的孩子谈参观艺术博物馆的经历和体验，那两段话所包含的内容就是关于艺术博物馆的政治社会学的核心问题：阶级出身与艺术教养的关系、金钱与权力对艺术博物馆的宰制力量、美术馆的公共政策与社会政治现实变化的关系、在各个社会群体中谁对于美术馆的发展方向更具有优先选择权等等。作者并非简单地鼓吹美术馆应该如何敞开大门，而是强调应该如何真正对改变底层社会的精神生活有所贡献：鼓励那些并没有受过良好教育的成千上万的人自己做些有意义的思索，虽然他们对“艺术”、“人文”、“博物馆”这些概念可能一无所知，但应该鼓励他们以自己的方式，在视觉这一感知方式上寻求理解和契合。

李雪曼和爱德华·B·亨宁撰写的《艺术品、艺术观念及艺术博物馆》从艺术与历史研究的广阔背景上，重新审视了艺术创作的本质价值观念与艺术博物馆的种种错综复杂的关系。“既然只有在历史、文化语境中才能判别出艺术的优劣，那么艺术博物馆与艺术史之间有什么本质关联”，这样的问题看起来很宏大，实际上充满了对精审的史实分析和深刻的价值思辩的期待。作者指出：“对视觉艺术所提供的丰厚资源加以重新审视、不断比较、重新估价，为判断提供基础，而艺术博物馆为完成这一过程起到首要作用，并使当下与历史实现平衡。如果没有博物馆，不可阻挡的当代浪潮会冲走过往的一切，不管其多么有理由存在。”这的确是对于艺术博物与艺术及当代生活的关系的一种深刻洞察。从艺术的领域转向公共社会的领域，在民主价值观念的形成与培养过程中同样存在着艺术的作用。作者认为，“全面展现历史是博物馆民主的最大体现”，通过艺术可以激发人们的审美潜能，产生的是宽容、多样性等等价值观念，而这些都是民主社

会的关键所在；这种社会观念的产生可以追溯到意大利文艺复兴时期，追溯到在马基雅维利的著作中已讨论过的问题。因此，作者强调“艺术博物馆在艺术史、多元性、语境、品质方面做出的贡献，得益于我们从文艺复兴和启蒙运动中继承的优秀遗产”，这是美术馆学与思想文化史研究结合的重要课题。

似乎是对于上述美术馆理论研究课题的回应，本辑的“广东美术馆专题”以正处于发展转型中的展览个案分析了中国当代美术机构的实践经验，如罗一平、王嘉撰写的《文化视野中的城市地标》一文以广东美术馆与广州这座现代城市的协调发展为课题，对“美术馆与现代城市的协调发展”进行了具有实践性质的探讨。

本辑“开放的学科”专栏收入多篇值得一读的思想性文本。德里达的《谎言的历史》乍看之下满纸玄虚之语，实则是对谎言的传统定义和所由产生的各种心理语境以及相关的价值批判进行了深度反思，揭示了“说谎”这一意向性行为的多元性、复杂性和异质性。马里翁的《无限的形式理性》强调“一个不反思无限的理性——不仅反思它，而且依循它的要求——不成其为理性。不向无限过渡，就没有理性”，对于我们的艺术研究而言，艺术创作中“无限”的不确定性、偶在性和不可理解性更是理性思考的艰难的、然而是不可抛弃的重要维度。蒂姆·迪恩的《作为一种生活方式的猎艳》探讨的虽然是现代性中的性伦理问题，但是深入触及都市文化中的人际交往以及政治民主化等核心问题，不言而喻的是，这些探索不仅具有对主流话语的挑战性，甚至对于处于边缘亚主流文化也深具挑战性。与“猎艳”分析有点相似的是汪民安关于垃圾的历史—文化学分析，在垃圾与商品、商品与人类的欲望之间所建构的使用与废弃逻辑折射出人类文化的无数密码，垃圾成为了人类存在的最真实的文化密码本。大卫·莱维·斯特劳斯的《摄影和宣传——理查德·克劳斯和约翰·霍格兰：在中美洲、在新闻里》在向两位牺牲在工作现场的具有理想主义信念的摄影记者表达敬意的同时，揭示了在当代政治中摄影与宣传复杂关系，而顾铮的《制度与制度外的制度》则强调了“只有能保持对于制度的警惕，才能产生不断地超越制度的局限的想象”，是在中国语境中对于规训与反抗的制度化思考。另外，甘安娜对于秘鲁华人的民族主义和身份认同的研究、庄明中结合艺术创作的实践谈乡土题材中的文化意味问题，都有助于读者思考文化身份与当代生活的关系。

在当代美术馆学研究中，我们当然更应该关注在中国语境中艺术展览方式与社会转型和公民社会建构的内在联系，当然应该为中国的新艺术观的确立和新艺术史书写提供来自展示和传播维度的评价体系。在这方面，黄笃为澳大利亚一家美术馆的建馆而撰写的文章为读者提供了较为清晰的艺术与政治叙事思路。的确，“只有在语境中、在实践中和在预想中，才能拓展我们对艺术的新视野”——这也正是本刊多年来自觉肩负的责任。

目录 Contents

卷首语 Preface

当代文化中的美术馆

Art Museums in Contemporary Culture

艺术品、艺术观念及艺术博物馆 李雪曼 爱德华·B·亨宁 著 薛墨 译 002

Works of Art, Ideas of Art, and Museums of Art

Sherman E. Lee Edward B. Henning Translated by Xue Mo

艺术博物馆与社会压力 罗伯特·科尔斯 著 薛墨 译 028

The Art Museum and The Pressures of Society

Robert Coles, M.D. Translated by Xue Mo

美术作品交易市场规制问题研究 赵书波 046

Study of Art Trading Market Regulations Zhao Shubo

美术博物馆绘画藏品维护中的熏蒸处理 丁宗江 069

Preservation and Maintenance of the Art Collections with

Fumigation Ding Zongjiang

广东美术馆专题

Features of Guangdong Museum of Art

文化视野中的城市地标——广东美术馆白皮书 罗一平 王嘉 076

Landmark in Cultural Horizon ——White Paper of Guangdong

Museum of Art Luo Yiping Wang Jia

由单一空间走向多元开放空间 罗一平 093

From a Single Space to Diversified Open Space Luo Yiping

“第二历史”：改造历史的历史 巫鸿 098

“A Second History” : A History of Reshaping History Wu Hong

知觉的身体：一个自我及当代现实交织的场域 蔡昭仪 117

Bodily Perception: A Field of Ego Mingled With

Contemporary Reality Cai Zhaoyi

开放的学科

A Subject of Open Nature

谎言的历史（绪论）（上） [法]雅克·德里达 著 王立秋 译 128

History of the Lie Prolegomena(I) Jacques Derrida Translated by Wang Liqiu

无限的形式理性 (法) J.L. 马里翁 著 杜小真 译 153

Infinite Formal Rationality J.L. Marion Translated by Du Xiaozhen

火车上的社会等级 张杰 166

Social Class on A Train Zhang Jie

- 178 作为一种生活方式的猎艳 蒂姆·迪恩 著 何磊 译
Cruising as a Way of Life Tim Dean Translated by He Lei
- 210 论垃圾 汪民安
Of Garbage Wang Min'an
- 224 摄影和宣传——理查德·克劳斯和约翰·霍格兰：
在中美洲、在新闻里 大卫·莱维·斯特劳斯 著 董丽慧 译
Photography and Propaganda: Richard Cross and John Hoagland in Central
American and in the News Date David Levi Strauss Translated by Dong Lihui
- 239 制度与制度外的制度——从中国当代摄影的制度创新说起 顾铮
System and the System Outside the System——System Innovation in Chinese
Contemporary Photography Gu Zheng
- 244 扬子江邂逅亚马逊：重温 1930 年代秘鲁华人民族主义——1929 年西湖博
览会 甘安娜 著 寇少丽 译
The Yangzi Meets the Amazon: Placing Peruvian Chinese Nationalism in the
1930s ——1929 Xihu Exposition Ana Maria Candela Translated by Kou Shaoli
- 258 叙事台湾——“有鱼”系列创作的田野研究与图像研究 庄明中
Narration of Tai Wan ——Field Study & Image study of you yu Collections
Zhuang Mingzhong

策展与批评

Curation and Criticism

- 272 当代艺术的话语探索——2010—2011 年 A4 当代艺术中心
青年策展人计划 崔灿灿等
An Exploratory Study of Contemporary Art——A4 Contemporary Art Center
Young Curators Programs 2010-2011 Cui Cancan
- 283 作为一种当代艺术工作方式的“生理实验” 胡斌
“Physiological experiment” as a Working Manner of Contemporary Art Hu Bin
- 296 当艺术史终结和身份危机之后——关于中国当代艺术的思考 黄笃
After The End of Art History & Identity Crisis ——Thought on Chinese
Contemporary Art Huang Du

书林中的多元视角

A Polycentric Review of the Books

- 308 阿尔卡迪亚式的乌托邦图景——读威廉·莫里斯的《乌有乡消息》 麦静虹
Arcadian Utopian view——A Review of William Morris' News from Nowhere
Mai Jinghong

当代文化中的美术馆

ART MUSEUMS IN CONTEMPORARY CULTURE

艺术品、艺术观念及艺术博物馆

李雪曼 爱德华·B·亨宁 著 薛墨 译

以艺术一词开篇有充分理由：它位居艺术博物馆这一术语之首，而第二个词(博物馆)却非常具体，容易界定。建造或毁坏一所博物馆相对比较容易，但创造或毁灭艺术则不易。因为对一般人来说，艺术是难以言喻的，而且它比实体博物馆具有更丰富的内涵。如果没有博物馆，艺术亦可以存在于人们的头脑中；但没有艺术，艺术博物馆就难以想象了。

在第一所真正意义上的艺术博物馆——卢浮宫——出现之前，已存在大量艺术珍藏所，如石窟、庙宇、宫殿、教堂等场所因不同目的都收藏过艺术品。卢浮宫的出现，既归功于法国大革命，也归功于拿破仑；它显示了欧洲帝国对美术的态度。在此之前，虽已存在艺术珍藏所，但卢浮宫及后来出现的众多博物馆却有着新的目的。它们对艺术产生了自觉意识，把艺术看作既是当代也是历史的产物，同时认为有责任向公众展示那些被认为是艺术的作品。文艺复兴和现代文明对后人的影响是产生了对艺术家及其艺术和艺术品的自觉意识，这在19世纪工业革命之前变成了普遍的公众意识。如果说在西方，天才观念和高雅艺术首先与文艺复兴相联系，那么艺术博物馆观念则是启蒙思想稍晚的产物。由专业协会曾对博物馆这个专门机构做过界定，但时至今日无人对此概念加以严肃思考。专业协会是这样界定：

……(艺术博物馆是)非赢利性常设机构，尤以教育和提升人类审美能力为己任，由专业人员负责收藏、保存和说明并定期公开展出藏品。(《专业实用手册》，艺术博物馆馆长协会编著，纽约，1972)

艺术

艺术是艺术博物馆这个术语的关键词，但最难界定，因此未有通行定义。所有词典以及多数艺术史或艺术评论家都认为任何对艺术的定义必须包含一个词——技术(skill)。技术一词看似清晰却同样难以界定——创造可视之物的熟练技术，创造智力、情感和想象图像的技术，创造美的艺术品的技术，其所指相互存在差异。遗憾的是，我们今天用更多的词来界定和评价艺术，但定义越长，艺术的概念越混乱不清。

如何看待艺术杰作之中鲜见技法成分，而精湛技术——似为非凡之才——却造就平庸之作？如何看待艺术创作中表现出的明显缺乏技巧和技法娴熟问题？这一点也不是在玩文字游戏，许多晚期重要的中国画和当代西方艺术的诸多精品正是依赖这种结合，才达到其特有的效果和“原创性”（后文我们将会讨论原创性这个重要词语）。如果我们以严谨的态度认定艺术结合了技术、智力、情感、想象以及这些要素的各种组合之间存在联系，并认为这类视觉艺术品通过博学的批评家所做的大量严格比较之后可以使之脱颖而出得到认可，如同棒球领队能断定谁最擅长打前卫，谁是天生的四分卫，那么在历史和实用方面我们就不会犯太大的错误。

艺术与品质

这是任何艺术评论家都会面临的一大难题。对运动员考察，要看最终的表现。各类运动中总有许多技艺精湛的运动员始终无法赢得比赛。对各类艺术来说，不存在类似的最终裁决标准，虽有人通过各种努力想提出一套标准，但都归于失败。没有赢家，不能说明任何问题，持这种观点就如同身处一片陌生、富饶却不知边际的土地，按模糊的规则玩迷人的游戏。

赢得比分的关键可能在于原创之处——“如以前从未做过或出现过”（《牛津英语词典》）。每一件伟大的艺术品都应能吸引观者的注意力，有让观者沉溺其中的非凡力量。但一些模仿物也能产生上述功能——对那些完全不了解乔托后650年绘画史的人来说，报纸漫画中用透视缩短技法画的人像也使他们惊诧不已。两者区别何在？为什么存在这个问题？这显然涉及真理与历史问题。如果前一个问题不重要，那么历史和真理也可不必考虑。如果这是一个重要问题的话，那么它肯定是艺术史的关键所在。最后的问题是：品质和原创性事关重大吗？这些问题不可回避。认为每件作品

不管优劣都是一种原创，这是在耍聪明的语义游戏，实际上毫无意义。历史证明呈现方式、制作方法、装饰法则都在变化，言其变是因为某方面“如从前从未做过或者出现过”的东西产生了。在当时当地，特定艺术结构不可避免地发生了转变，结果是如不考虑这种变化，所产生的作品就无法理解[具体论述参见福西隆(H·Focillon):《艺术形式的生命》，纽黑文与伦敦，1942；库布勒(G·Kubler):《时间的形状》，纽黑文与伦敦，1962]。

同样，没有前辈奠定的基础就不会产生后来的独创——如果不存在承继关系，艺术史家更不为人所注意。某些文化所产生的变化较少且慢；但在另外一些文化中，独创性会受到过分褒奖，导致自我毁灭。然而革新和发展(并非进步)观念是艺术史内在和显明的特点。只有信仰才会否认这一点。此种浪漫想法在托尔斯泰或威廉·莫里斯以及他们的信徒身上表现得尤为突出。他们鼓吹一种大众艺术，这种共同参与艺术的活动毁灭了独创和品质的意义。

“品质”虽常被人们错误地理解，却获得普遍接受，如今受到新先锋派的强烈抵制。此词的定义再次涉及“能力、才智或技术”(《牛津英语词典》)。完全可以认为艺术博物馆的特色与在人们心中的形象取决于它的负责人拒绝还是接受这一词汇。我们建造了民间艺术博物馆(museum of folk art)、绘画馆(gallery of painting)、实用艺术博物馆(museum of useful art)、雕刻与雕塑格里陶德(glyptothek devoted to carving or sculpture)、宗教艺术品博物馆(museum of religious art)、抽象艺术博物馆(museum of abstract art)。它们根据媒介、风格、内容、地域或起源做了不同分类，如果不考虑品质因素，我们只会对所有物品不加选择地做记录、保存。如果保存的东西数量无限，那是不可想象的。在人类发明工具之前，或许这种情况普遍存在；但是发明先进工具的潮流不可逆转。现在我们不得不间接面对这些早期原创成果。

品质、语境、历史

品质可从历史、发展、革新意义上来思考，但在不同历史或其他语境中，它具有不同内涵。从技术上来说，商周到现代，中国青铜器铸造术远远领先于其他国家；文艺复兴时期艺术家的解剖知识显然要高于几千年来其他时期艺术家，这可在艺术品中得到证明。这方面我们有理有据。但如

果背离相对限定的语境，超出地域、年代、类型的特定限制，对审美品质的判断就会遭遇失败。因此，我们能够认识到伦勃朗比玻尔(Bol)优秀，但他并没有超越同时代不同地方的鲁本斯和普桑。随着时代的发展，不同地域的视觉交流成为寻常之事，地理界限已不重要。如果有人希望比较德加、弗里斯(Frith)、塞冈蒂尼(Segantini)孰优孰劣的话，很容易做到；但这样做只会吃力不讨好。

博物馆与古今艺术

既然只有在历史、文化语境中才能判别出艺术的优劣，那么艺术博物馆与艺术史之间有什么本质关联。如果说品质需要在一定语境中加以判断(见下文)，那么艺术博物馆也必然要考虑语境问题。不顾不同语境的主观审美定式是固执己见，或者说是自我陶醉，若从长远来看，毫无意义。历史-语境的立场还给博物馆与今日艺术之间的密切联系致命一击，因为博物馆外的世界就是当下艺术的情境[参见 H·卢森堡(H. Rosenberg)：《现代主义的古老岁月》，载于《纽约人》，1972年8月，第15期，第66-74页]。吉尔森(Gilson)对此作了详细说明，近乎苛刻地认为：“博物馆是古老杰作的家园。”(参见 E·吉尔森：《绘画与现实》，华盛顿 D.C.，1957年，第229页)但桑塔亚娜(Santayana)和普鲁斯特(Proust)对这点很清楚——没必要诋毁当代社会的艺术，而应将其当作那个社会的产物，博物馆(或历史)满足了完全不同但必需的要求。桑塔亚娜轻蔑地写道：

……现代人乐于把(古希腊式)智慧当作情感的一部分，当然这已过时，但仍使他们利用自己丰富的学识去重建一个迷人的往昔图景……这是活着的人给死者追加的生命力，而不是青年和未成年人从长流不断的活水源头汲取而来。[乔治·桑塔亚娜《德国哲学中的自负》纽约，1940年(初版于1916年)第36-37页]

研究过去，对重构昔日图景是件“诱人”的工作，但不要被已揭示的神圣法则扰乱自己的看法，同时要注意到这仅是我们行为和研究的成果。

普鲁斯特的格言是：生活在摩里斯·德尼(Maurice Denis)或爱德华·维亚尔(Edouard Vuillard)这些艺术家时代的公众观看的是他们时代艺术家的

作品，而那些艺术创作者却盯着卢浮宫所展出的古老艺术品。博物馆保存、展示的文物绝不能作为重构历史的直接证据，而仅是过去的经验证明[M·普鲁斯特：《阅读的岁月》(*Journées de Lecture*)，载于《拼贴与混合》(*Pastiches et Mélanges*)，巴黎，伽里玛出版社，1919年，第276-278页]。一定程度上说，是当代艺术家让我们看到了过去，虽然是用一种新眼光。对待历史不是像给一部严肃文学作品套上时尚封套进行“兜售”，而是长期存在供人观览的事实，每看每新。对视觉艺术所提供的丰厚资源加以重新审视、不断比较、重新估价，为判断提供基础，而艺术博物馆为完成这一过程起到首要作用，并使当下与历史实现平衡。如果没有博物馆，不可阻挡的当代浪潮会冲走过往的一切，不管其多么有理由存在——大家一定记得“未来浪潮”，幸运的是这一浪潮已过去——不管是什么，或意味着什么，统统没有存在的必要，或如格里格森(Grigson)用讽刺的语调所说：

艺术评判人因害怕遭到嘲笑而接受荒谬的现实，我们这个时代没有比这更软弱而又如此坚定、典型的声音了。(《相反意见》，伦敦，1974年)

艺术类型与社会需求

全面展现历史是博物馆民主的最大体现。这种展示原则表明存在技术和品质上的等级观念。如果现代托尔斯泰派错误地认为这并非民主，那么按统一标准加以比较只能视为是——以德国、意大利、俄罗斯和中国最近历史来看——集权主义。激发人们的审美潜能，不管个人所产生的结果如何多样；这是民主社会的关键所在。确切地说，这种社会观的产生，不仅仅局限于审美领域，可追溯到意大利文艺复兴时期，尤其是在马基雅维利的著作中已讨论过像宽容、多样性、经验主义、妥协这样的问题——与我们所讨论的内容密切相关——艾赛亚·伯林(Isaiah Berlin)将这些问题的源头追溯到了佛罗伦萨的怀疑主义。

我们选择某种生活方式，是因为我们相信它，承认这种生活

方式是合理的，或者说，如果理性和分析预测只能作为手段或从属结果，而不会是最终结果；如果通过试验后，发现我们心理上还没有准备好接受另外的生活方式（尽管有些人的选择与我们不同），那么我们的生活图景会完全不同于根据唯一正确选择这一古老原则所建立世界。（《马基雅维利的问题》刊于《纽约书评》，1971年11月4日，第31页）

艺术博物馆在艺术史、多元性、语境、品质方面做出的贡献，得益于我们从文艺复兴和启蒙运动中继承的优秀遗产。

历史遗留下来的艺术的多元性，可看成是由不同个人、流派、地区、时期、风格、主题、象征符号、传统等交织而成的广泛、无限的图景。艺术概括性分类可能对艺术博物馆及当前所处的社会地位来说更有意义。

公共艺术

博物馆里的古典艺术之所以广受喜爱，其原因在于它当时是作为公共艺术来创作和欣赏的。精美的檐壁、山墙，户外基座上姿态自然的雕像，让人回想起统治者、将军、哲学家的英姿——它们都有意建在公共场所，受人永世瞻仰。今天，这些古老的雕塑被移入现代重修的博物馆建筑内，供游人观赏。文艺复兴及后来的公共和官方艺术，都是对古典时代所形成主题和模式的重现或变形。博物馆的展览环境似乎就是为波利克莱托斯、多纳泰罗、卡诺瓦而营建；这类公共艺术即使在今天，也有时可能更容易得到人们的认可，它们被看成公共所属之物，而非私人的贪婪品。遗憾的是，今天许多私人和公共博物馆的修建费用和日常支出增长，难以获利，这使收藏公共艺术所占比例越来越少，创作也面临困难。如下文所示，除非对艺术品买进卖出，更换主人，不然购买艺术品就只会成为无法获得补偿的支出——因此，公共艺术总体对博物馆的吸引力很小，因为很少有交易存在。

宗教艺术

第二种重要艺术类型是宗教力量推动下产生的艺术。此类艺术形式丰富多彩，最初用在宗教场合。在博物馆展出这类作品，通常对于真正信教

的人来说如果不是亵渎神灵，也至少感到奇怪。事实上，这类绘画和雕塑作品仅占早期艺术博物馆收藏的较少部分，后来反而逐渐占据了显赫位置，现在成了博物馆中的主要藏品。在我们这个受新教深远影响的美国社会，依然限制拥有过多的基督教艺术品，尤其反对“天主教”艺术。捣毁圣像的声音还没有完全消失，特别是在艺术品收藏评定委员会中，反对之声较多，《悲伤的基督》对某些人来说是粒极苦的药丸，不好吞咽。另外，宗教艺术在艺术博物馆展出的反对之声也在增长，并有充足的理由——很少有艺术手法和目的能像一些杰出的宗教绘画雕塑那样把智慧、情感完美地融合在一起，如锡耶纳圣像、笈多释迦摩尼像。这些作品的意义不容忽视。某些人还一味讨论《哀悼基督》所表现出的“有意味的形式”，好像它可以与痛楚的表情分离，与远古而复杂的观念完全分开，而不会令人信服而有效地从受过教育、熟悉背景知识、感同身受的观赏者角度去分析作品。同时，宗教艺术应该是公开或至少半公共开的，其实质和内容都要求与私人占有欲保持距离。它属于庙宇或教堂——或属于它们现代的继承者，即遭受冷遇的艺术博物馆。

“美”的艺术和精英知识分子传统

文艺复兴以来，具备知识并有读写能力，进入拉尔夫·特纳(Ralph Turner)所称的“精英知识传统”的人数比以前有较大增长，产生了另一种现藏于博物馆但原属于私人室内悬挂的艺术，这种艺术可使人产生微妙而长久的心灵震撼。当然，许多现代(文艺复兴时期及以后)艺术属公共艺术，但也有许多属私人性质的艺术——私人定制、私人占有、私人把玩(希腊化和罗马时期一般也如此，后来均效仿此模式)。并且，许多是世俗主题，深受欢迎。如果一个人无法获得梦寐以求的一幅祭坛画，他会希望拥有一幅夏尔丹、鲁伊斯达尔或莫奈的作品。它们不只体积小、容易亲近，而且较少具公共特征——它们创作时就为私人所有。这些作品在博物馆展出，如果展览设计不当，就会破坏它们的私密性。许多部门主管不得不去应付理事们提出的此类展览设计要求，并且这类问题不只是“私人藏家”所关心的事情。这些作品同时包含着丰富的智性与情感意义。尤其是当它们被挂在艺术博物馆，与那些庄严华丽、更正统的同类艺术品交相辉映时，它们失去了私密性，同时从功利角度看也失去了金钱价值。它们不再是资产，

而是供大家分享的艺术品。

现代历史也为“美”的艺术与“实用”艺术的分化提供了理论基础——因为绘画展厅与雕塑园比实用艺术馆更重要。精美昂贵的装饰艺术并没有停止创造，还在继续。博物馆对它们真正大规模分类保存始于 1852 年，即后来维多利亚暨阿尔伯特博物馆的藏品。但直到威廉·冯·博德(Wilhelm von Bode)在 20 世纪初创建了完全成熟的柏林博物馆群之后，综合艺术博物馆才将收藏“次要艺术”看作是构成历史情境不可或缺的部分。从文化和历史角度看，各类艺术的融合在今天依然是正确之路，也对私有性、专有权、博物馆藏品的物性特征增加了无限内容。依然回到前面问题，如果技术是艺术的主要组成部分，那么，实用和装饰艺术就有充分、合理的理由要求进入艺术博物馆。

民间艺术

与那些极尽奢华、价值连城的公共、宗教、私人艺术相对照的是民间艺术。民间艺术并非都技艺完美，它们是为满足社会中下阶层民众的日常需要而创作，实现了共产社会主义思想家或激进社会改革家的理想——这类人群中有莫里斯、托尔斯泰，也有主张复兴中世纪或原始生活思想的人。这类艺术直接迎合了朴实无华、接近生活的要求，任何参观过东京民间艺术博物馆(Mingei-kan)或佛蒙特州舍尔本市的沙克尔宫(Shaker Room)的人都不会否认这一点。有人甚至设想出一个仅由这类工艺品装点的美好世界，但很快就破灭了。艺术博物馆把民间艺术与其他美术作品直接并列展出，观赏者会立刻认识到，或至少会使他们承认“高雅”艺术和“民间”艺术在品质上完全不同，它们属不同类型，应在不同环境中展出。这样的判断会牵涉到财产价值问题吗？或许不会有意论及此问题，但我想问题是存在的。

艺术作为财产和金钱

我们时常回避把艺术看作财产。今天这个问题尤其值得关注，因为这已成为造成艺术和艺术博物馆组织处于紧张状态的根源。我们曾提到莫里斯和托尔斯泰，不要忽视他们所提出的问题，如果从历史角度思考这些问题的话，就会意识到其合理之处。由教会或国家订制，贵族或资产阶级购买的美术作品，其材质价值通常相当高。中世纪的艺术家常都会因技术精湛而得到丰厚奖赏。文艺复兴时期之后，订制作品所签订的合同一般十