不可阻挡的“变形”
——评述《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》

The Inevitable “Metamorphoses”:
Review of *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*

潘 煜
Pan Yu
（山东大学文化遗产研究院，青岛，266237）
（Institute of Cultural Heritage, Shandong University, Qingdao, 266237）

内容提要：博物馆怀疑论与公共博物馆相伴而生且经久未衰，在不同时代呈现出不同的价值取向。大卫·卡里尔的《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》（以下简称《博物馆怀疑论》）一书厘清了博物馆怀疑论的发展轨迹，以中立立场辨析了怀疑论者的合理性，是研究博物馆怀疑论“百科全书式的”经典之作。该书既是博物馆怀疑论的变迁史，也是艺术博物馆的变形史。卡里尔将艺术博物馆视为艺术史的具象，以公共艺术博物馆为切入点，剖析了对挪用的误解以及艺术阐释的必要性。本文以“变形”为线索，串联卡里尔繁复的理论与案例，回答博物馆怀疑论的内核、怀疑论的自身矛盾、博物馆的未来走向三大核心问题。

关键词：大卫·卡里尔 《博物馆怀疑论》 艺术博物馆 博物馆阐释

Abstract: Museum skepticism has coexisted with public museums and has endured over different eras, presenting varying value orientations. David Carrier’s *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries* clarifies the development of museum skepticism, impartially analyzing the rationality of skeptics, making it a classic work of museum skepticism. This work serves as both a history of the evolution of museum skepticism and a narrative of the “metamorphosis” of art museums. Carrier regards art museums as the concretization of art history, using public art museums as a focal point to dissect misconceptions of appropriation and the necessity of artistic representation. This article, guided by the “metamorphoses”, interconnects Carrier’s intricate theories and cases, addressing three core questions: the essence of museum skepticism, its inherent contradictions, and the future prospects of museums.

Key Words: David Carrier; *Museum Skepticism*; art museums; museum representation

一、引言：不止“怀疑论”

博物馆的公共开放带来了对欧洲中世纪以及来自其他文化的艺术作品中有关原语境、民族性等问题的再思考，同时现代艺术博物馆的激增也迎来了对当代艺术价值的评判。在此背景下，大卫·卡里尔（David Carrier）[①]的《博物馆怀疑论》[②]应运而生。本书首次出版于2006年，中译版于2009年出版（图1），再版于2021年。该著作始于卡里尔1998年对公共领域艺术分析的思考，随后在盖蒂博物馆担任研究员期间，他进一步将艺术理论落脚到博物馆机构及其展览，致力于二者的结合研究。卡里尔的友人兼译者丁宁认为当今艺术博物馆不仅要关注布展等单纯技术层面，还应对自身秉持的文化理念及实践有所研究，该著作确为研究公共艺术博物馆馆藏内涵与展览理念的“翘楚”[1]380。在国内外对该类议题的理论研究较薄弱的背景下，如此具备理论深度的著作不仅能够填补这一空白，其关于博物馆“挪用”、阐释行为不同观点的评述，以及对艺术史变迁与艺术博物馆“变形”的剖析，为研究博物馆发展史，特别是艺术展览史提供了新的思考路径。值得关注的是，中译本提供的中英对照的参考书目也有助于对公共艺术博物馆的进一步研究。

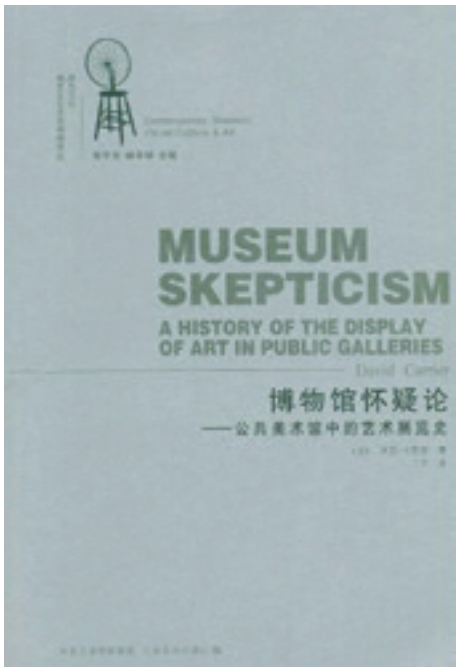

图1 《博物馆怀疑论》书影

博物馆可以被视为艺术史的具象化，彰显不同时期艺术理念的变化，而艺术作品进入博物馆后如何被展示与阐释、引发何变化，以及当代艺术史的书写如何在博物馆中呈现，都是博物馆怀疑论者重点关注的议题，因而《博物馆怀疑论》实则是艺术史与博物馆怀疑论的结合研究。对博物馆怀疑论的梳理与回应是本书的理论核心，以1793年卢浮宫面向公众开放为起点，本书系统梳理了不同怀疑论流派的理论面向，同时兼备美国、欧洲艺术博物馆及亚洲艺术展览的翔实案例。博物馆怀疑论的变迁史映射着公共艺术展览史，着眼于公共艺术博物馆的起源、变迁与当下激烈的转型，卡里尔并不止步于对怀疑论者所持观点的简单归纳，而是以历史分析的基调深度剖析博物馆怀疑论的内核。深受老师阿瑟·丹托（Arthur Danto）“历史阐释具有普遍规律”[2]的启发，卡里尔认为无论是西方语境中不断变形的博物馆，还是当今走出自身特色的非西方博物馆，尽管看似各异，但仍可归纳其共性，最终形成关于艺术博物馆的本质描述[1]5。本书以公共艺术博物馆为切

① 大卫·卡里尔（David Carrier），美国艺术批评家、艺术史学家，曾任卡内基梅隆大学哲学教授、克利夫兰美术学院教授。于博物馆学与艺术评论领域发表文章多篇，出版著作包括《世界艺术史及其对象》（*A World Art History and its Objects*）（Penn State. 2008）、《普鲁斯特/沃霍尔：艺术的分析哲学》（*Proust/Warhol: Analytical Philosophy of Art*）（Peter Lang. 2008）、《当代艺术画廊：展示、权力和特权》（*The Contemporary Art Gallery: Display, Power and Privilege*）（Cambridge Scholars Publishing. 2016）等，其中《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》（*Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*）《艺术史写作原理》（*Principles of Art History Writing*）已有中译本。大卫·卡里尔详细简介参见：http://www.davidcarrierartwriter.com/。

② 本文基于大卫·卡里尔《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》展开评述，因此对卡里尔及其引述的相关学者之观点的引用，如无特别说明皆出自此书。

入点，虽未涵盖所有的博物馆类型，但仍颇具广泛的启发意义，尽管本书的副标题为“公共美术馆中的艺术展览史”，卡里尔仍信心十足地指出：本书不仅完全自足，并且还适合更多研究领域。

卡里尔在开篇便已表明，本书旨在回应一个经久未衰的问题：公众是否仍然能够接近古代艺术？与大众艺术相比，博物馆中的精英艺术与公众仍有距离，当然，这并非指物理可及性，而是指博物馆中的艺术品是否还是最初的那件①。在以“史”为基础的宏大视角下，为了完整呈现这一历史画卷，本书介绍了“博物馆怀疑论”中的不同观点及丰富案例。为保证研究的客观性，卡里尔并未在书中明确表明自身立场，丰厚的论据加之卡里尔自由的文风与“亦正亦邪”的态度，会使读者在初读本书之时稍感困惑。因此，笔者纵观全文，从中提取“变形”②作为关键词，串联博物馆怀疑论的内核、怀疑论的自身矛盾、博物馆的未来三大环环相扣的问题，力求精练且无所遗漏地评述《博物馆怀疑论》这一精彩著作。

二、透视“博物馆怀疑论”：“变形”的艺术

博物馆怀疑论并不只是“一个立场或态度”，它是多重理论的集合。卡里尔区分了不同博物馆怀疑论派别各自的侧重，从中我们可以清晰地看出：一派是对艺术自身的忧思，即挪用造成的前后语境之间的断裂是否会导致艺术变形；一派是关于博物馆是否会曲解艺术的疑虑，即博物馆的阐释是否会使艺术产生变形。二者的观点即“反对挪用”与“质疑阐释”。

1. 挪用、断联与“非原件”

笔者归纳卡里尔的叙述，将对侧重于“艺术本身”的质询分为“脱离语境”与“脱离功能”两层面。卡特勒梅尔·德·昆西（Quatremère de Quincy）是其中的代表人物，他认为从历史语境中挪移出来的古代艺术丧失了其意义[1]71。艺术与原语境有着千丝万缕的联系，而联系的断裂意味着艺术的毁灭，因此昆西对艺术能否在新语境中重获生命持消极态度。此派学者认为对艺术的保护不能只局限于对某件“物”的留存，因为倘若失去了原语境，“完好无损”也与“碎片”等同；但值得注意的是，他们并不否认博物馆能够保存古老的“物”，而是对此“物”能否被称为“古老艺术”发出疑问。在他们眼中，博物馆中存放的拉斐尔的画作已不能算绘画本身，而仅仅是一个古老的物件。

与“脱离语境”相伴的是对“脱离功能”的忧虑。如今，大量被置于博物馆中的艺术品起初并非为了审美而诞生。卡里尔对此类疑虑做出精辟总结：博物馆将“观看”这一行为强加给了古老艺术品。因为对于祭坛，人们原要做的是“祈祷”而非“观看”。与彼时生活与仪式相关的对象，如今作为一个个独立个体，承载着人们的审美旨趣，被博物馆编织入艺术史的长河中。“反对挪用”的怀疑论者把艺术品与原语境的分离形容为“撕裂”，甚至将其视为一场“屠杀”。他们用血淋淋的词汇将博物馆喻为“屠宰场”“断头台”，甚至是一座“陵墓”[3]，展品在凝视中死去但又“妒意十足地”互相争夺那招魂的一瞥[1]78-79。专注于艺术本身的怀疑论者用悲悯的论调叹惋博物馆中的一切，其结局也注定走向古老艺术与博物馆难以和解的悲凉。

2. 阐释、序列与“非原意”

在卡里尔眼中，传统的博物馆怀疑论者在政治上趋于保守，而晚近的博物馆怀疑论者则跳脱艺术之外，以更为冷峻与

① 这里并不是原件与复制品的关系，而是对处于原语境的物与挪用至博物馆的物是否还是同一件的哲学思考。

② 卡里尔反复引用奥维德（Ovid）的《变形记》（*Metamorphoses*）来形容艺术作品或博物馆的变化，本文主要从三个层面展开论述，首先是博物馆怀疑论者对艺术作品发生“变形”的忧虑；其次是“变形”是否真实发生以及影响是否是负面的，即对博物馆怀疑论的回应；最后是当代艺术博物馆要如何“变形”。

理性的目光审视艺术品的变形。卡里尔引述了卡洛尔·邓肯（Carol Duncan）的观点[3]26：在欧洲，专门用于陈列与观摩的博物馆实际上是一种相对较新的实践，但这却潜在地使人们理所当然地觉得艺术即博物馆的起点和终点。此外，尽管非原作者本意，博物馆的布置却让观众觉得相邻画作似乎暗含关联。如果说前派怀疑论者思量的是艺术品进入博物馆后不再是什么，此派怀疑论者更多地将目光聚焦于艺术品变为了什么——艺术更多地不再指涉自身，而是在历史的序列中承载教诲的功能。

卡里尔认为此类博物馆怀疑论者深受米歇尔·福柯（Michel Foucault）的影响，认为艺术史与博物馆相伴而生。他们更为犀利地指出了博物馆与认同性的关系，如苏珊·皮尔斯（Susan Pearce）与斯蒂芬·阿拉塔（Stephen Arata）认为：博物馆简化了复杂的历史，并提供了“使人安睡的历史感”，呈现出启蒙主义者的进步史观[1]78-79。实际上，博物馆提供的知识框架代表了我们如何在当下理解过去[4]，艾琳·胡珀-格林希尔（Eilean Hooper-Greenhill）指出，不同历史时期的博物馆（或收藏馆）有其各自的参照系，艺术品在不同机构收藏和展示会给其意义带来巨大的变形，对此，卡里尔将其精辟地总结为艺术博物馆新的历史框架与古老艺术之间的矛盾。怀疑论者对博物馆的福柯式解读，更为辛辣地批判了博物馆隐含的非中立立场。

可以说，面向艺术本身的博物馆怀疑论者关注的是艺术博物馆内的“物”是否仍能代表“艺术”，它们是否还存在与过去的连接；而晚近的怀疑论者则考虑展陈与阐释“物”的主体与社会环境，质询了艺术博物馆是否真正为保存艺术而存在。尽管后者中一部分怀疑论者的旨趣可能在于窥视博物馆的社会属性而非对古代艺术的悼念追思，但不可否认的是，他们的确为思考艺术博物馆乃至更广泛的综合机构的叙事合理性提供了独到的思路。

三、怀疑“博物馆怀疑论”：不可阻挡的“变形”

对于博物馆怀疑论，卡里尔并未明确表明态度，他脱身立场之外，将其称为“合理的焦虑”的同时，也指出其内在矛盾。可以说，怀疑“博物馆怀疑论”正是本书的独到之处。

1. 被误解的挪用

卡里尔强调，尽管博物馆怀疑论者坚持艺术品与原语境不可分离的观点，正统美术史学家却并不认为展示风格的变化会对艺术品造成影响。他通过对比乔托·迪·邦多纳（Giotto di Bondone）绘于阿雷那礼拜堂的描述耶稣传教时期的六幅装饰画与皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）所绘的《耶稣受洗》从圣塞波尔克洛到伦敦的前后五次挪移，回应了“挪用是否影响艺术品本身”的疑虑。礼拜堂祭坛画中耶稣六次举起右手，即便是同一只手，但在不同语境中代表着不同含义：命令、祝福，或是驱逐。画中单独的手并不能构成意义，它需要出现在神殿、迦拿婚礼、耶路撒冷之门，面对长者、商贩、信教众人之时，即处于具体的语境中时，方可具备意义。《耶稣受洗》被不同机构收藏的经历被一位艺术家通过一组名为《皮耶罗的“基督受洗”的旅行与磨难》（以下简称《旅行与磨难》）的绘画记录，不同于画中的某个元素，《耶稣受洗》作为一件已完成的作品，其自身的意义并未发生变形，《旅行与磨难》记录的只是同一幅作品出现在不同时间、不同地点而已，并不能证明新的语境对作品本身会有影响。

博物馆怀疑论者坚信，一旦离开原语境，博物馆中看似完整的艺术品也只是落入世俗的碎片。卡里尔对此发出疑问：倘若从原语境到博物馆的挪移被认为是神圣坠入世俗，谁又能保证原址一定会永葆神圣呢？他一针见血地指出：尽管艺术博物馆本质为世俗机构，但实际上它是处于包括原语境在内的、整个文化环境的世俗化之中的，这意味着即便留在原地，艺术品也并非就能“存活”。衰败与变形无法阻挡，如今没有人能在

不使用现代工具的前提下进入一栋古老的建筑，当代人也不会为欣赏古代艺术而放弃乘坐现代交通工具。他进一步辨析了留存文化与留存艺术品的本质区别：使文化保持生命力，需要的是与之联系的生活方式的存续；而艺术品诸如画作，维护的是其本身而非环境。博物馆怀疑论者辩解称，艺术品和原文化中生活方式相关联的那些功能随着与原语境的分离而丧失，但事实上，原语境的生活方式也早已发生变形，这实在不能归咎于博物馆。

2. 艺术赖以生存的阐释

怀疑论者对博物馆的阐释深恶痛绝，仿佛博物馆以自身的目的遮掩了艺术品的纯洁。包括艺术博物馆在内，大部分公共博物馆都遵循了以历史与进步为基调的时间模型。卡里尔形象描述了公共艺术博物馆的布局：如同城市中的道路一般，它们由多条线路组成，同时为参观者指明了方向。为展览定调的入口引言、帮参观者确定位置的平面图、满含历史感的展厅氛围，博物馆仿佛一本结构清晰的书，诉说着艺术的历程。

卡里尔指出，博物馆怀疑论有其自身的矛盾性：正如丹托所言，艺术并不等同于油画布或是宣纸这类物质，艺术的存在依赖于理论，“没有艺术世界，就没有艺术”[1]7。卡里尔据此提出：并不存在一种艺术是将自身的意义直接呈现的，艺术离不开阐释。恰恰是阐释，彰显了位于博物馆中的“此在物”与位于原语境中的“彼在物”之间的距离，使人们得以思考博物馆与原语境的差异。更何况，身处当下的我们难以返回历史的语境中，因此只能通过描述性知识去了解那些遥远的艺术。由此看来，不论是基于对艺术自身还是对现实的考量，阐释都是不可避免的。

“有结构的叙事”“在规定之处的沉思”[3]21, 24，尽管博物馆与教堂相似，但卡里尔认为艺术爱好者与普通观众之间的区别远低于宗教信徒与无神论者，因此他质疑了邓肯关于博物馆仪式功能的论述：相对于“启蒙感”，博物馆激起的更多是“反思”。如同《耶稣洗礼》，几经转手才抵达伦敦，即便观看方式数次改变，我们仍能想象其最初被观看的场景。

3. 重新审视博物馆：留存与解放

保守的博物馆怀疑论者痛恨变化，认为博物馆破坏了原本和谐的整体，使艺术成为“流浪的难民”，在卡里尔看来，正是这种“老套的浪漫情结”，这种对碎片的执念，使得博物馆怀疑论者将矛头固执又蛮横地指向博物馆。

在卡里尔眼中，博物馆怀疑论与那些譬如“自我不存在”“时间不真实”此类违背直觉的形而上学的观点一般，难以被证明或反驳。古代艺术进入博物馆并不是它们失去生命的理由，与其纠结于艺术品生命力的有或无，不如思考其存活程度。博物馆是否真正造成了分离很难界定，但可以确定的是博物馆减少了衰败。我们不妨关注博物馆对艺术品留存的意义：艺术家将艺术视为实体与精神的统一体，而正是博物馆使得艺术品实体得以留存。卡里尔精辟地指出，倘若物质对象消失，那么艺术也必定无法存在。造访博物馆的意义在于“在此”与“看见”[5]，既然生活方式的变形无法避免，艺术又无法脱离物质而独存，博物馆起码留住了艺术的栖身之物。

艺术博物馆源自西方对珍宝的搜罗与展览，但我们能感受到，在充斥着被晚近博物馆怀疑论者指摘的编排与教化的同时，博物馆也不断有民主的光亮照入。虽然博物馆怀疑论者拒绝承认，但不可否认的是，博物馆是在不断改进的。博物馆的进步在于，它解放了艺术，艺术品得以在公共场合中展示自身，它们获得了“当下性”，永远拥有着鲜活的生命。

四、“怀疑论”的当今面向：博物馆是否会终结

以往，艺术作品与艺术博物馆之间保持着稳定的关系：在史蒂芬·康恩（Steven Conn）看来，艺术博物馆中的艺术作品依赖于艺术史，艺术史关系到艺术作品讲述何故事，艺术史的稳定性意味着艺术陈列构建的叙事始终是相似的[6]。但现当

代艺术冲破了传统艺术史线性的书写框架，博物馆怀疑论也随之转向博物馆在未来将如何“变形”的议题，这里的“变形”与对艺术作品的“价值判断”有关。雅克·朗西埃（Jacques Rancière）的“艺术体制论”与丹托的“艺术终结论”构成了对当代艺术发展的两种态度[7]。先锋运动带来了艺术的自我批判，先锋艺术家用日常之物对“美感”发起挑战，使问题由“艺术本质”转向“艺术品的资格”[8]，而后者则关系到“将某对象理解为艺术”的关系网，即艺术体制。博物馆身处艺术体制的现实层面，需要对“艺术空间”及“艺术展览惯例”做出评判[9]。当代艺术以世俗、包容、多元的姿态生长[10]，作为“外部框架”的博物馆当然难逃“变形”的命运。

不同于传统怀疑论者的“艺术死亡”，丹托基于艺术史提出的“艺术终结论”是指艺术终将被哲学化（philosophization）[11]。即，如今的艺术家可以通过挪用先前的艺术呈现与原作毫无历史或形式关联的展览，譬如杜尚的《泉》、沃霍尔的布里洛盒子，艺术作品与普通物品从外表上难以区分，因此若想区分何为艺术，就要从感官认知转向思想，即从哲学层面理解何为艺术[12]16-20。因而道格拉斯·科林普（Douglas Crimp）认为，艺术史的终结意味着博物馆也将走向终点。在他看来，后现代主义“无序”的理念颠覆了博物馆统一的叙事逻辑，此外，复制技术的运用使得后现代主义缺少灵韵（aura），这也与博物馆的收藏理念相悖[13]。但现实中，博物馆却并没有走向消亡。

因此，卡里尔总结道：终结并不是终点，它只是意味着博物馆的“历史扩展”已经完成，博物馆的未来走向应是一种“激变”而非终尾，博物馆一方面不会放弃延续至今的历史的呈现，同时又会在民主与教育中面向多元。对艺术终结背景下的博物馆转向，丹托提出了“公众艺术”与“公众的艺术”：前者表现为拓展博物馆空间，以公共利益为目的，使博物馆走向公众；而后者则是在超博物馆（extramuseal）①[12]198-207 空间内，使公众拥有更多艺术发言权。艺术终结代表着作为单纯审美机构的博物馆的消亡，被那些与生活更为密切的超博物馆的展览形式取代。在丹托看来，博物馆经历了视觉美感的珍宝柜、审美与学习并行的线性展览，如今已成为将艺术与生活直接联系的场所。因此随着艺术的终结，博物馆必须摒弃前两种模式[12]19-20，走向事件甚至自然。对丹托而言，艺术史的终结代表着一切艺术形式的共存；而对艺术博物馆来说，这意味着打破艺术与社会生活之间的界限[14]，精英文化与大众文化的同台。

五、余论：迈向对话的艺术空间

在本书的终篇，卡里尔写道，公共艺术博物馆逐渐变形为被观众填满的“沙龙”，他们在其中自由地探讨与辩论那些往昔辉煌的艺术。如同康德所相信的那样，启蒙会追随自由的脚步而来。但卡里尔理性地将其称为“乌托邦理想”，因为后现代主义艺术更加令人费解，它虽转向通俗，却依旧留有“精英主义的距离感”[15]，难以弥合艺术与观众间的距离。

同时我们也应看到，如今的艺术被想象为文明社会中每一个公民都可及的对象，作为工业社会抵消罪孽的祭品[1]265，艺术博物馆应该为所有人服务。在卡里尔看来，尽管不同群体对博物馆归属或疏离，但任何群体都具备感受时光之旅的可能性，博物馆对记忆界限的拓展是普适的；更不用说，完全对立的世界观是极端的想象，“翻译总是可能的”，因此卡里尔对欧洲与非欧洲、古代与当代艺术品能够平等地共存保持乐观。如今人们不再仅用“进步”的视角看待艺术，更多的是发现不同文化艺术所展现的价值观，并从中找到共性。

① “超博物馆艺术”不针对作为观众的公众，而是参与的公众。

自由的对话是一种善，虽然卡里尔清醒地认识到达成此目标可能需要很久，但至少博物馆使自由对话成为可能。正如他在书中所言：博物馆是否能让精英文化变得同样可以接近目前尚不确定；但可以确定的是，在未来，唯有那些走向开放与对话的博物馆方可存活。

参考文献

[1] 大卫·卡里尔. 博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史[M]. 丁宁, 译. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2021: 380.
[2] 阿瑟·丹图. 叙述与认识[M]. 周建漳, 译. 上海: 上海译文出版社, 2007: ix−x.
[3] 卡洛尔·邓肯. 文明化的仪式: 公共美术馆之内[M]. 王雅各, 译. 台北: 远流出版公司, 1998: 26.
[4] 雅希·埃尔斯纳. 论知识体系的建立: 收藏物件与收藏文本[M]// 巫鸿, 郭伟其. 世界3: 艺术史与博物馆. 上海: 上海人民出版社, 2021: 4.
[5] 唐克扬. 博物馆和记忆之宫[M]// 巫鸿, 郭伟其. 世界3: 艺术史与博物馆. 上海: 上海人民出版社, 2021: 125.
[6] 史蒂芬·康恩, 傅翼. 博物馆是否还需要实物?[J]. 中国博物馆, 2013(2): 4−6.
[7] 任海. 当代艺术的生成式审美: 作为认识日常生活世界模式的社会参与式艺术[J]. 学习与探索, 2018(7): 160.
[8] 唐宏峰. 艺术体制及其批判[J]. 美育学刊, 2014, 5(6): 10−11.
[9] 周逸群, 朱国华. “博物馆怀疑论”及其不满: 格罗伊斯的辩护[J]. 中国文艺评论, 2021(12): 102+105.
[10] SMITH T. Contemporary Art and Contemporaneity[J]. Critical Inquiry, 2006, 32(4): 692.
[11] 刘悦笛. 哲学如何剥夺艺术: 当代“艺术终结论”的哲学反思[J]. 哲学研究, 2006(2): 78−79+81.
[12] 阿瑟·丹托. 艺术的终结之后: 当代艺术与历史的界限[M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.
[13] 道格拉斯·克林普. 在博物馆的废墟上[M]. 汤益明, 译. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2020: 35−49.
[14] 胡斌. 另一种机构实践: 社会参与式艺术中的美术馆[M]// 巫鸿, 郭伟其. 世界3: 艺术史与博物馆. 上海: 上海人民出版社, 2021: 338.
[15] 朱国华. 艺术终结后的艺术可能[J]. 文艺争鸣, 1999(4): 54.