

# 從品味到真假：

鑑賞家在西洋藝術史中角色發展之觀察

From Taste to Authenticity:

Observations on the Role of the Connoisseur in Western Art History

吳介祥

Wu Chieh-hsiang

國立彰化師範大學美術學系助理教授

Assistant Professor, Department of Fine Arts,  
National Changhua University of Education

專題：美術館的當代性

## 摘要

從有美術館以來，世界各美術館發生過多起藝術品作者歸屬 (authorship) 疑雲，究竟是誰和何種養成訓練，能夠回答釐清這類的問題？藝術史學家、鑑賞家 (connoisseur)、藝術評論？歐美相對於個別鑑賞家的文獻相當多，但並未串聯，也未做比較，因而引發了研究者以下的研究動機：鑑賞家在現今是否還有功能角色？鑑賞是藝術評論的前身嗎？藝術史學為何沒有取代鑑賞知識 (connoisseurship)？鑑定科技驅逐了鑑賞家嗎？本研究欲從文獻和案例中，探討鑑賞家的發展歷程，以觀察鑑賞家與鑑賞能力之特質，以及在現今藝術領域的位置及在藝術真實性問題上之角色。

---

關鍵字：鑑賞家、藝術真跡、藝術鑑定、藝術偽作、藝術評論

## Abstract

Disputes over authorship and authenticity have a history as long as that of art museums themselves. Which professionals and what kind of professional training offer the authority to settle such disputes? Are art historians, art connoisseurs, art appraisers or art restorers qualified? There are mountains of research on individual art connoisseurs in the West; however, few studies have integrated these findings. This study aims to find out: What is the role of art connoisseurs today? Is art connoisseurship a prerequisite for art criticism? Why hasn't art history replaced art connoisseurship? Have technologies of value appraisal replaced art connoisseurship? Through case studies and reviews of existing literature, this study attempts to clear up the role, capacity and nature of art connoisseurs and their importance for determining authenticity in today's art world.

---

*Keywords:* connoisseur, authenticity of art, art appraisal, art forgery, art criticism

## 一、前言

美國紐約大都會美術館於1985年的卡拉瓦喬 (Caravaggio) 特展時, 做了這幾乎完全一樣的兩幅畫, 卡拉瓦喬的 被蜥蜴咬傷的男孩 (*Boy Bitten by a Lizard*, 1953-54) 的深入研究, 一件藏於英國國家美術館, 一件位於佛倫斯的隆吉 (Longhi) 收藏 (圖1、圖2)。展館並用卡拉瓦喬的另一件作品 (*Doria Magdalen*, 1594-95) 做X光的筆觸比對。當時認為兩件作品表面下的筆觸不同。當時義大利藝術史和卡拉瓦喬專家葛瑞果麗 (Mina Gregori) 也撰文陳述兩者除了筆觸, 風格也不同 (Carrier, 2003: 159)。這個比對結果足以引起學術界和收藏界對隆吉之作是否是仿作之猜測。然而英國國家美術館修復部門主任凱斯 (Larry Keith) 於1998年的研究發表, 認為之前的X光影像判讀有誤會, 而導致兩件作品筆觸互異的判讀 (Keith, 1998: 39-40)。

這個案例事關收藏機構和藝術市場最關心的真實性和價值問題, 但也透露出辨別真假, 是高難度的議題。無獨有偶, 荷蘭的林布蘭特研究計畫 (The Rembrandt Research Project, RRP) 漫長的任務, 更說明了鑑定藝術作品作者歸屬是極具挑戰性的, 這個計畫花了42年 (1968-2012), 鑑定工作由藝術史學家和曾任職國家藝術修復中心的瓦特林 (Ernst van de Wetering) 主持 (1990後接掌), 將林布蘭特的240件作品鑑定完成。其中有一件在柏林國家美術館的作品被改歸類為「出自其工作室」之作,



圖1 卡拉瓦喬 (Caravaggio), 被蜥蜴咬傷的男孩 (*Boy Bitten by a Lizard*, 1953-54) 英國國家美術館 (National Gallery London), 資料來源: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Caravaggio\\_061.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_061.jpg)



圖2 隆吉 (Longhi) 收藏, 佛羅倫斯 (Florence), 1593, 資料來源: [http://allart.biz/up/photos/album/B-C/Caravaggio/michelangelo\\_caravaggio\\_7\\_boy\\_bitten\\_by\\_a\\_lizard\\_1594\\_1596.jpg](http://allart.biz/up/photos/album/B-C/Caravaggio/michelangelo_caravaggio_7_boy_bitten_by_a_lizard_1594_1596.jpg)

一件在海牙國家美術館的作品被從原作目錄中刪除。而在英國皇室收藏的一件 扁帽自畫像 (*Self-portrait in a Flat Cap*), 曾在1982年被館長懷特 (Christopher White) 列為十八世紀的仿作, 現在被改列為1642年的真跡<sup>1</sup>。

2011年德國爆出重大藝術偽造案, 一個偽作集團在數十年間賣了幾十件偽造繪畫, 作品以德國表現主義為主, 買主包括重要的拍賣公司如連培茲 (Lempertz)、佳士得 (Christie) 以及德國境內有地位的美術館如慕尼黑藝術家協會美術館 (Münchner Haus der Kunst) 和史賓格勒美術館 (Sprengel Museum) 等。為了不進行對作品有侵害性的調查, 其中一些偽作, 如仿佩赫斯坦 (Max Pechstein, 1881-1955) 之調查並未動員X光、紫外線和紅外線等儀器, 而是以鑑賞家模式 (connoisseurship) 偵破。破案的關鍵人物是專攻佩赫斯坦的鑑賞家和史學家絲蔻亞 (Aya Soika) 和柏林警政署的犯罪科主任阿洛之 (René Allonge)<sup>2</sup>。

## (一) 研究動機與研究目的

究竟是誰和何種養成訓練, 能夠回答釐清這類的問題? 藝術史學家、鑑賞家、藝術鑑定師、藝術修復師? 必須回答的問題是多層次的, 首先是藝術家自己的重複作品,

1 <http://www.theartnewspaper.com/articles/Rembrandt-Research-Project-ended/23044> (瀏覽日期: 2012/05/17)

2 [http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/kunstfaelschungen-das-auge-des-kunsthistorikers/v\\_detail\\_tab\\_print/6207448.html](http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/kunstfaelschungen-das-auge-des-kunsthistorikers/v_detail_tab_print/6207448.html) (瀏覽日期: 2012/05/17)

專題：美術館的當代性

還有如何和徒弟、門生區分的問題，再者如何和同時代之仿作區分，最後還有如何和後世的偽作區分等。而在科技儀器的輔助下，如何做正確的判讀，又是另一種專業。這些判讀的工作，屬於藝術史學家、修復專家、藝術鑑定師、犯罪鑑定師，還是西方美術館仍稱為鑑賞家的「辨識能人」(Kunstkenner)？本研究發現在西洋藝術史中的這種辨識鑑定任務，鑑賞家扮演了重要的歷史角色，研究同時發現鑑賞家在藝術史中的定位和專精是有所變遷的。

然而現今還有鑑賞家嗎？或鑑賞家在現今只是一個懷舊用詞？(Hope, 2002: 69)歐美相對於個別鑑賞家的文獻相當多，但並未串聯，也未做比較，因而引發了研究者以下的研究動機：鑑賞家在現今是否還有功能角色？鑑賞是藝術評論的前身嗎？藝術史學為何沒有取代鑑賞知識？鑑定科技驅逐了鑑賞家嗎？本研究欲從文獻和案例中，探討鑑賞家的發展歷程，以觀察鑑賞家與鑑賞能力之特質，以及在現今藝術領域的角色關係。

## (二) 鑑賞力 鑑賞家之字義簡述

寇文(Brian Cowan)考證了藝術鑑賞家(connoisseur)原字的發展，此字來自法文之知識和專門之一字同義connaissance。隨即被英文化為connoisseurship。這個字在英國首先出現於來自荷蘭的移民曼德維(Bernard Mandeville)所著的《蜜蜂的寓言》(*The Fable of the Bees*, 1714)，其中鑑賞家意為評論繪畫作品者。這個字取代了之前，英人借用了義大利文的virtuosity，而virtuosity隨後這個字逐漸少見。相較於virtuosity、virtuoso、connoisseur、connoisseurship的內容更廣也更多層次，特別是除了從前代表的「欣賞美好精緻文物者」外，還包含了判斷力。(Cowan, 2004: 151)在德文區相當的字眼則是Kenner-Kennerschaft / Kennertum，但同時connoisseur也在德文區普遍被使用。

寇文進一步分析了十七、十八世紀英國境內鑑賞家和愛好者virtuoso之差別。認為鑑賞家一詞在英國出現時，對照於愛好者，是為了強調其知識性和視覺上的敏銳度。(Cowan, 2004: 152)而在藝術史逐漸成形的十八世紀後，藝術史學家和鑑賞家的用字是並用的，很少文獻有做區分。

哈特(Michael Hatt)和克倫克(Charlotte Klonk)介紹的藝術史研究方法，從

黑格爾對藝術品的特質 (characteristic) 開始, 接下來便談到鑑賞力。早期的鑑賞家是能在沒有簽名的作品中, 做出作者歸屬 (attribution) 的辨識者。而隨後鑑賞力是從風格 (manner, style) 分析發展到辨認原創 (originality) 和原跡 (authenticity) 的專門能力。鑑賞家一字在十七世紀時已相當普遍, 而在十八世紀後出現了不少諷刺鑑賞家的漫畫, 將鑑賞家視為吹毛求疵、沉溺官能的藝術觀賞者, 但這種諷刺漫畫概念下的鑑賞家, 指的是權充內行的藝術愛好者。(Hatt/Klonk, 2006: 40-41) 而在藝術市場上, 鑑賞家扮演的是「行家」的角色。

到了十九世紀末、二十世紀20年代間卻出現利益不中立和酬庸誘惑的問題, 而使鑑賞家一詞有時被視為服務藝術商業的人, 因為貶抑的意涵, 而使這個用詞逐漸少被使用 (Carrier, 2003:159)。而隨著藝術領域的範圍分工和專業化, 鑑賞家的概念在20世紀後最常出現在美術館的鑑識任務上 (Faries, 1998: 77), 以及美學教育的範疇中, 代表對於美感具有深刻且敏銳的欣賞與評論能力者 (Hope, 2003: 69)。

## 二、鑑賞與藝術理論

從鑑賞家相關的文獻中, 本研究發現鑑賞家與鑑賞力的理論是逐漸形成的, 且形成時間比藝術史早, 發展過程與藝術史和藝術評論有重疊之處, 卻在某些面向上分流。以下分兩小節討論之。

### (一) 鑑賞與藝術評論之關係

有論述發表的收藏家, 巴洛克時期有曼其尼 (Giulio Mancini, 1558-1630), 他的著作《關於繪畫的思考》 (*Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621) 對於同時代藝術家有精細描述, 特別是對卡拉瓦喬和卡拉齊 (Annibale Carracci) 的了解成為重要的文獻。相較於瓦沙利 (Giorgio Vasari) 以藝術家生平的單線進行的撰寫方法, 曼其尼的書寫分成三項: 藝術性、作者、原作, 而辨識藝術性則被視為鑑賞家最重要的能力 (Gibson-Wood, 2000: 180)。

鑑賞家成為專門稱謂的濫觴, 應屬藝術家兼收藏家, 並且替法王路易十四採購藝術品的德·皮爾 (Roger de Piles, 1635-1709), 其著作《完美畫家的概念: 我們必須關注以作為評價的作品》 (*L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que*

專題：美術館的當代性

*l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, 1699) 首先提出分析流派 (school) 和鑑定作者何人的關鍵性，德皮爾的理論已是寫給有藝術知識的內行人，而非一般的大眾藝術教育，是早於溫克爾曼 (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768) 的藝術史學的概念。而當時的鑑賞家也常常收藏有大量的印刷品做為比對的證據。到了十八世紀上半期，除了畫商為了擴充收藏顧客群之作外<sup>3</sup>，法國作者阿尚維爾 (Dezallier d'Argenville) 出版的《畫家生平摘要》 (*Abrégé de la vie des peintres*, 1745) 對鑑賞知識有所貢獻，特別是他特別重視鑑定時代之流派和作者，認為比較法是鑑賞的不二法則，並針對少數幾位藝術家特色的細節提出鑑定作者的建議，如帕爾米賈尼諾 (Parmigianino) 的細長手指頭、羅曼諾 (Giulio Romano) 從右到左的創作過程、林布蘭特作品人物的不規則輪廓來自反覆修潤的筆觸等。這種類型的鑑定分析，可以說直覺運用多於科學化、客觀化的方法，教導鑑賞者發展對作品的直接觀察，對整個畫作表面整體結構、肌理之比較的眼力 (Barasch, 1990: 51)。

有組織地討論鑑賞知識的應可說始於英國人理查森 (Jonathan Richardson, 1665–1745)。理查森的著作《雙論述》 (*Two Discourses*, 1719) 分為兩部分，前者為鑑賞力之培養，後者為鑑賞做為學科之論述<sup>4</sup> (*An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*)，包括真偽鑑別的部分「真跡還是複製？」 (Whether it's an Original, or a Copy)。前者提出繪畫藝術雖然是賞心悅目之物，但不只是日常之裝飾，而是紳士的訓練，此訓練應包括對歷史知識的素養，且是區分雅俗的能力，此紳士的教養包含了對藝術的知識，既是收藏家的鑑賞力養成，也是對創作者傑出的觀念思想之理解 (Gibson-Wood, Carol, 2000: 145-146)。

理查森不是藝術史學家，而是鑑賞家，他的藝術鑑賞理論有七個重點：發創、表達、構圖、用筆、設色、手法、優雅及偉大 (Grace and Greatness)，以及崇高 (Gibson-Wood, 2000: 149)，與當時的古典藝術理論一致，理查森認為藝術不是製造自然，而應是理想化、美化它 (Richardson, 1719: 25)，但同時認為好的鑑賞家應該中立、沒有成見，鑑賞家不是藝術評論家，也不會優先特定的風格。 (Richardson, 1719: 66)。

理查森談鑑賞前，談到了藝術的批評力，鼓勵他的讀者保持一樣的精神，將藝術欣賞視為精神性的、哲學思辯式的活動，而不再只限於描述的、審美的、收藏式的鑑賞 (Richardson, 1719: 33-34 / Gibson-Wood, 2000: 183)。論述對於鑑賞家有比藝術愛好者或個人修身養性更嚴謹的要求，即對於對象物保持理性態度，而非受內在的品

3 於三、(二)說明。

4 *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting* 及 *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* 兩篇。

味、自己的藝術家經歷或熟人的意見等所左右(Gibson-Wood, 2000:184)。在沒有圖像輔助的條件下,理查森以手部動作(Knowledge of Hands)為題,提出藝術家手感習慣和運筆特質來判斷流派和作者,同時也要求鑑賞家要明辨模仿者或同門徒弟的差異。理查森並提到模仿拉斐爾(Raphael)的提摩(Timoteo da Urbino, 1469-1523)和佩勒里諾(Pellegrino da Modena)、模仿達文西(Leonardo da Vinci)的卡薩爾(Cesare da Sesto, 1477-1523)等師徒模仿,以及子承父風範的例子等(Richardson, 1719: 105)。理查森所闡述的手的知識,即是指藝術家獨特的身體動作和思考形態會影響運筆和筆觸疏密,形成具個人特色的畫面紋理和風格特質,且應該是平均地分配在整件畫作上,而這是無法兩人完全相同的。而鑑別方式主要來自比較,卻並非只是物件本身的物理特質的比較,而是畫家風格和創作理念同時呈現的比較(Gibson-Wood, 2000: 193-194)。

從藝術史之始的文藝復興以來,藝術創作是有所規範的,有些理論家,包括神學家和鑑賞家,也企圖影響畫家。理查森對於文藝復興及巴洛克時代有所論述,任務與藝術史學家相似,但他認為鑑賞家不是佈道者,也不做價值上的比較。鑑賞家並不主動去影響藝術的發展和未來性,因此相較於文藝復興和巴洛克時期,鑑賞家到了18世紀的角色比藝術評論家式微。而隨著當時啟蒙出現之藝術教養和藝術觀眾群的出現,理查森僅著墨於過去作品,對於他同時代之藝術家的忽視,也使鑑賞家相較於藝術評論家,在當時逐漸失重要性(Gibson-Wood, 2000: 149)。從理查森所分析之鑑賞家知識,一樣從構圖、設色、風格、肌理、筆觸出發,基本能力與藝術史學家相同,可說鑑賞的專精化與藝術史學和評論方法有共同的開端,或說藝術史學建立之初,在方法上與鑑賞同源而在此分流。

藝術鑑賞的對象是原跡作品,且必須以文獻資料為憑,相較之下,藝術評論的出發點則較為主觀。法國作家德聖晏(La Font de Saint-Yenne, 1688-1771)和狄特羅(Denis Diderot, 1713-1784)被認為是藝術評論奠基者,德聖晏於1747年匿名出版了《法國當前繪畫現象形成知反思》(*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*),因為他首開對同時代藝術品的類型、特色和成就的評論,同時做出對藝術品的最自然而然的判斷(Kunsturteil),而開啟了與藝術史不同的書寫模式。(Dresdner, 1968: 129)狄特羅提出了「第一印象」、「直覺」的藝術欣賞觀念(Funt, 1968: 16),以及對觀眾創意性、想像的觀賞建議,與藝術史和藝術鑑定的證據模式略有不同(Holt, 2000: 21)。

辛白拉斯 (Zembylas, 2011) 整理了十九世紀在歐洲藝術評論，點出評論和藝術史或藝術鑑賞之不同處，在於當時的藝術評論者認為評論必須基於作者的主體性，如波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821–1867) 所言，藝術評論必須主觀、有立場、有熱情，將喜好表達出來。而王爾德 (Oscar Wilder, 1854–1900) 則認為藝術評論是自成一格的、有創意的論述，且評論者基於自己的偏好而下筆，不可能中立客觀 (Zembylas, 2011: 6-8)。

德勒斯登納 (Albert Dresdner) 認為藝術評論比藝術史學家更仰賴本能、幻想力和類型聯想力，但比鑑賞家更需要做出主觀的判斷 (Urteil)，他對於歐洲藝術評論之發展做出整理<sup>5</sup>，認為藝術評論與藝術史之不同處在於評論可以稍為脫離歷史脈絡，且評論的影響範圍更靠近觀眾，也更注重詮釋藝術品的作用 (Wirkung) (Dresdner, 1968: 5-8)。和鑑賞家一樣，藝術評論家需要廣覽作品的經驗，且必須仰賴一定的直覺，在沒有歷史脈絡的情況下依然能做出直觀的「首判」。狄特羅認為評論者可以被藝術感動、召喚，在藝術裡找尋對話、和創作者辯論等，他開啟的藝術評論模式是與同時代的對話、主觀的論述類型 (Dresdner, 1968: 192-193)。鑑賞與藝術評論都需要一般性藝術知識，都是為了陳述藝術品的特質，但藝術評論是從評論者的時代性出發，重視主觀的意見，著眼於藝術品的作用和對觀眾的影響，而鑑賞家的重點則是在作品上，其主要任務在於對作品本身做精細的描述。而與二十世紀的藝術評論家相比，卡瑞爾 (Carrier) 觀察鑑賞家的特質和任務，認為鑑賞家和藝術評論之間還存有工作模式的差別，即兩者雖都對藝術品的藝術性做出評論，但藝術評論可以比較不同的藝術家做出優劣之辨，而鑑賞家主要是在於從他們選擇之藝術家出發，再和其他藝術家的作品做比較 (Carrier, 2003: 162)。

## (二) 藝術愛好的知識化、科學化

理查森著作之第二部分以「科學」一字論述其對鑑賞家的要求，主要是受到啟蒙時期氣氛之影響，他心目中的鑑賞之科學或「鑑賞學科」(Science of Connoisseurship)，是為了闡明如何精確地描述藝術作品，除了文字上的敘述外，最理想的還是配上複製或印刷圖像。而理查森還提到鑑賞家應以肉眼做直接而直覺的觀察，應先於史學家使用的論述和文獻資料，避免先入為主的觀感，因為「歷史通常

5 德勒斯登納原作出版於1915年，討論從希臘羅馬時期以至狄特羅之藝術評論之發展，與現當代跨進文化研究領域之藝術評論範圍不同，但足以提供本研究對18世紀藝術評論環境之理解。本文引用版本為1968年版本。

是抽出了偉大人物的精粹、時代英雄的描述，以闡釋當時代的觀念」(Richarson, 1719: 109)。但是鑑賞家做的判斷不在於觀念的陳述表達，而在於個別作品的優劣，包括同一個藝術家水準不一的作品之判定(Gibson-Wood, 2000: 111-114)。

鑑賞能力在理查森眼中並非只是一種職業能力，而是一種「像哲學家、神聖的邏輯家」的身分(Richarson, 1719: 181)，因為他認為原作、原創和複製、模仿的鑑別，並非只是物理特質的區分，理查森的看法說明了鑑賞家除了筆觸的分辨外，也要能分辨觀念(idea)上的高低，以及辨別作品在氣質方面的差異。而要具備這種能力，必須大量觀察作品，並擁有廣泛的藝術知識。藝術家個人手法風格外，理查森同時也注重表達方式的歷史脈絡。鑑賞家的專業化之初，認為鑑賞力(connoisseurship)既是人文、知性的能力經驗，也是一種身分和素養，是一種少數人能享有之知識上的靈性喜悅。鑑賞家和藝術家一樣，其尊嚴和社會地位的提昇建立在其專業性上(Gibson-Wood, 2000: 205-207)。

在溫克爾曼(Winckelmann)和奇哥那拉(Leopoldo Cicognara, 1767-1834)合著相關之《義大利雕塑史及其復興》(*Storia Della Scultura Dal Suo Risorgimento in Italia*, 1818-1824)文獻中，有一部分是成為藝術史學家應有之專業能力之討論，而鑑賞家一詞也因此再被討論，但未定義。如前所述，鑑賞家(Kenner)一詞之前已被陸續使用，但範圍並未被確定，有時與藝術史學家混用。而到了十八世紀，具廣泛檢視藝術品的經驗、有視覺上敏銳度的鑑賞家，作用範疇逐漸轉移到藝術市場方面，當時有一些畫廊專業和收藏家們開始聲稱自己是鑑賞家。藝術市場上鑑賞家之鑑賞力培養，主要是翻閱大量的拍賣和交易目錄。這時候歐洲拍賣資料累積了從1730至1780年代的目錄，被當成專書出版銷售。目錄內容包括理論性的作品描述、作者歸類、美感價值、真實性(authenticity)，相當於是一份份濃縮版的藝術作品發展說明。而當時的鑑賞家從出版品出發，為自身建立範圍廣泛的圖像和史料知識。同樣的，溫克爾曼的藝術史，也將圖像史說明和交易目錄的描述，並列為藝術史學方法之必備且可交叉運用之知識(Steindl, 1997: 99)。

如前述，兩位藝術史學家皆交互使用藝術交易目錄的文字和圖像，但也是當時藝術史學形成、以及藝術史學家和鑑賞家逐漸區別開來之際。溫克爾曼接收了理查森的對文字描述的要求，進而要求藝術史應將藝術之起源、發展、流變、當地風格和時代特性記錄出來，並在固定範圍內的作品盡量列舉，以做為證據之呈現。而奇哥那拉也認

專題：美術館的當代性



圖3 攝影技術前之藝術品圖錄，蘇路革（Pierre-Louis de Surugue）之柯雷吉歐複製作品，聖夜（*Holy Night*）版畫，1753-1757，刻版師為海涅克（Karl Heinrich von Heinecken）。資料來源：蓋提藝術中心（Getty Center）[http://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/display\\_arthistory/antecedents.html](http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/display_arthistory/antecedents.html)



圖4 柯雷吉歐作品（Correggio），聖夜（*Holy Night*），1528-1530，德國德勒斯登藝廊（Gemäldegalerie）。資料來源：[http://theredlist.fr/media/database/fine\\_arts/arthistory/painting/high-renaissance/correggio/006-correggio-theredlist.jpg](http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/arthistory/painting/high-renaissance/correggio/006-correggio-theredlist.jpg)

為藝術史應該將數個時期（Epochen）的風格並列，做為藝術史分期之基礎，而非直接以政治或文學為分期基礎。奇哥那拉的要求比溫克爾曼的特質分析更進一步，也是將藝術史學和鑑賞能力更明確區分的要求。此區分同時也是兩者差異之界定，即：藝術史學依賴忠實、精確、中立的文字並致力於理論架構建立；而鑑賞則依賴視覺及圖像，以作品和作品之間的比較為主。另一方面，以上這兩位藝術史學家都不特別認為藝術史研究者必須具有原作或模仿品的分辨眼力（Steindl, 1997: 101-105），可說藝術史學研究和鑑賞方法已有所區別。

義大利的作家托瑪索（Niccolò Tommaseo, 1802-1874）在描述奇哥那拉時，則如此界定了鑑賞家：

鑑賞家不只是藝術愛好者，也不是藝術批評；他具有前者的輕鬆，又比後者有感

情。鑑賞家是半個藝術家 半個藝術史學家 半個作家，他既不寫理論、也不創作；既不寫史、也不寫美學（ ）鑑賞家沒有時間寫東西，他們忙著奔走於藝術品之間，在該停的時候走，在該走的時候停。（原文出自Tommaso, 1857: 328-334，翻譯摘自Steindl, 1997: 107）

從此文約可探知當時已有鑑賞家和藝術史學家做區分者。鑑賞家的專長在於從原跡作品的檢視、觀察和比對經驗中，累積大量的視覺記憶，論述則不是他們的主業。「在該停的時候走，在該走的時候停」意味鑑賞家的工作是藝術史學家研究議題的前置作業。而藝術史學家則可以藉由當時之複製技術翻閱大量之藝術品資料，建構與時序性相關之理論。圖3即為當時之版畫複製品，為圖4柯雷吉歐(Correggio)作品之複製資料，也是藝術史學家依賴的文獻。

二十世紀後，潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)建立脈絡式意義詮釋的藝術史架構，他也同時說明鑑賞家和藝術史學家的工作階段是有區別的，即鑑賞代表極銳利之視覺辨識力，是形式上的分析，而詮釋意義則有藝術史之脈絡和圖像學、符號或詮釋學等方法。(Holly, 1984: 168)在潘諾夫斯基的眼裡，鑑賞家不再是論述者，而鑑賞家和藝術史學家在分工有了先後的區別。他對藝術史學家和鑑賞家的區分：「鑑賞家可以說是言簡意賅的藝術史學家，藝術史學家是健談的鑑賞家」(Panofsky, 1955 / Bauman, 2004: 691-701)被廣為引用，可以為現代的鑑賞家之任務做一註腳。

### 三 鑑賞家做為一種新階級

#### (一) 有閒階級的美感社交活動

十七世紀初在英國，藝術已經成為紳士的一般教養的項目之一，詩人及作家比權姆(Henry Peacham, 1578-1644)便把繪畫視為必備技能和知識。比權姆於1622年出版了《紳士之完整教養》(*The Compleat Gentleman*)，論述以素描、水彩為主，認為紳士應與藝術為伍，陳述藝術之影響包括肖像畫的委託，以及繪畫藝術對想像力的作用等(Coombs, 2009: 81)。而從英國到歐陸的外交官艾格里庸比(William Aglionby, 1642-1705)則在進行藝術之旅後，於1685年出版了關於繪畫之用的《附圖之三段對話錄》(*Painting Illustrated in Three Dialogues*)，也呼籲英國人以藝術知識做為貴族及紳士教養的要項。由於當時是英國人開始大量買進歐陸藝術作品的時代，但品

專題：美術館的當代性

味高低不一，艾格里庸比因此呼籲藝術知識是英國有身分地位的人士到歐陸購買收藏品時應具備的教養(Gibson-Wood, 2000: 199-200)。艾格里庸比將義大利文藝復興的藝術介紹給當時藝術程度相對落後的英國，而帶動了鑑賞級人士(virtuosi和connoisseurs)的收藏和委託創作的風氣。作家和英國皇家學院(Royal Society)的創始人之一艾維林(John Evelyn, 1620-1706)也鼓吹對重要人士的肖像畫之收藏，而他和同時代的許多英國的藝術評論人都認為藝術應具有教化的內涵。十七世紀末到十八世紀，英國推動藝術的風氣主要有一些所謂的藝術家寫手(virtuoso writers)，除了上述的艾維林外，還有以刊物培養藝術鑑賞家的作者如桑德松(William Sanderson)出版的《圖說》(*Graphice*, 1658)及溫萊(Humfrey Wanley)教導讀者要注意辨識真偽的論文(1704)等(Cowan, 1998: 160-163)。

凡勃倫(Thorstein B Veblen, 1857-1929)的《有閑階級論》(*The Theory of the Leisure Class*)從歷史中有閑階級的出現，觀察到消費是具有符號性的社層流動行為。消費讓低階的社層透過看得見的消費行為，做為對上層社群的競逐(emulation)(Veblen, 1899: 27-28)，因此炫耀性的消費更能彰顯這種競逐的效果。鑑賞家的概念也在這種競逐中，從十七世紀後，鑑賞家既有精神性的意義，也是購買力的表達；既讓收藏家獲得聲名，也讓精研藝術知識的畫商擺脫「銅臭」之名。這個時期，在公共領域和社交生活開展的歐洲，鑑賞是一種智性能力，鑑賞家則是一種值得追求的身分和表徵。

倫敦在十八世紀初開始有藝術拍賣，1713年起，英國作家斯維福特(Jonathan Swift, 1667-1745)舉辦了不定期的藝術拍賣會，拍賣會場在當時成為時尚社群聚集的機會。藝術拍賣會除了吸引一些個人收藏家從低價購買重要藝術家作品外，也刺激了英國藝術市場的快速成長，藝術收藏成為有閑階級的新嗜好，而大量的藝術品供給，擴大了一般民眾的收藏市場。英國的藝術愛好者在藝術拍賣場合上找到了建構他們的品味和社交關係的場所，而公開舉牌競標和買下藝術品，也成為當時新貴階級展現品味、炫耀購買力以製造聲名的方式(Cowan, 1998: 154)。

英/愛爾蘭詩人勾爾德史密斯(Oliver Goldsmith, 1730-1774)在他的詩文《維克菲德的牧師》(*Vicar of Wakefield*, 1776)中略用諷刺手法地描述了鑑賞家這種身分(Goldsmith, 2007: 164)，而他之前1760年的文章《世界公民》(*The Citizen of the World*)一文中提到繪畫繼音樂之後，成為一種有時尚感的休閒項目：

繪畫現在變成流行的獨特物件，鑑賞家這個頭銜成了這種時尚的上流社會的通關咒語，以一、兩件收藏品贏得讚嘆眼光，就足以讓這些人士有機會往更上層的社會移動。（引自Goldsmith, 1919: 137）

而勾爾德思密斯也提到鑑賞家，即藝術愛好者和收藏家，且對於藝術品具有浮華的心理需求，也就是同好之間的展示和炫耀，以搏得欽佩之眼光（Goldsmith, 1919: 138）。

啟蒙的十八世紀英國是社交禮儀提升（rise of politeness）的年代，可說同時也是英國的文化藝術啟蒙，當時英國的統治和知識階級同時意識到科學、文化、藝術水準提升的重要，也注意到了藝術在公共社交場合上的作用。英國的文化啟蒙，讓藝術在不同階級間，包括貴族、統治者、學院派、中產階級、藝術家和畫商等，都有所影響。同時在法國，一樣有許多藝術倡議之士如啟蒙哲學家阿尚侯爵（Marquis d'Argens, 1704-1771）提出藝術和美學應為紳士的教養項目，而用了鑑賞家的概念，說明博覽文學藝術的人士。阿尚侯爵眼中的鑑賞家熟悉傳統世故，也兼具學者知識，擁有時代中產階級的先進才智。在他的想像中，鑑賞家的藝術欣賞行為不再只是走馬看花的流覽模式，而是具有鑑賞、分析和評論能力的藝術陶養方式（Klein, 1994: 208）。

藝術知識的展示，美學品味的呈現，也是歐洲自啟蒙以後，隨著公共場所如沙龍（salon）的出現以來，生活情調的外顯和炫耀方式，也是十七世紀中產階級以「品味貴族化」的階級流動之符號性運用。十八世紀受啟蒙影響，對於品味的看法是公民階級（Bürgertum）的個人解放，從布衣市族的身分和身體解放出來，因此品味是流動的，是透過教養塑造的，也會有政治上的影響。而當時思想家認為品味的表達管道是對藝術的感受力（Kunstgefühl），有鑑賞力者和藝術的門外漢由此區分開來。對藝術的鑑賞力和品味，不但是市民階級突顯其和貴族階級差異的符號，也是用於與當時同樣興起但發展為暴發戶之中產階級的「肉體愉悅感受力」的對比與反照（Suck, 1987: 1109-1111）。

中產階級更趨向以藝術教養和品味做自我表述，而同時貴族階級透過藝術表現其知識學養。法國在啟蒙時期的沙龍空間裡，貴族和中產階級交換政經和社會觀點，中產階級在公開的藝術討論中，表達出個人的知識程度和品味水準，以做為社會角色

專題：美術館的當代性

提升的表徵。中產階級透過教養獲得地位，也透過品味展示擺脫固有的階級符號，而對藝術的理解力在這個時期正是品味展現的要項之一。(Suck, 1987: 1104-1108) 狄特羅也在這個時代脈絡下討論了品味與教養的關係，並以評論沙龍藝術展建立其藝術評論奠基者的地位。狄特羅以布雪(Boucher)和夏丹(Chardin)比較了貴族和中產階級的藝術品味，認為夏丹的藝術地位優於布雪，同時也轉換了貴族與中產階級品味的地位(Moscovici, 2010: 46)。

## (二) 藝術商人的階級提升

十八世紀的藝術愛好者透過鑑賞家的概念，不但尋求階級標誌上的突破，也以培養鑑賞力做為才智見識的訓練，同時也是個體自主意識的發展。巴黎畫商吉爾聖(Edme-François Gersaint, 1694-1750)，是畫廊展售空間的創始人，也是知名藝術家華鐸(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)的經紀商，便是以鑑賞家的姿態在顯貴和知識份子之間周旋。吉爾聖勤奮地編輯拍賣目錄和出版描述作品之著作(圖5)，他過世後才出版的《林布蘭特圖錄全集》(1751)，是最早的單一藝術家總錄(catalogue raisonné)。當時也有出版商開始為銷售打報紙廣告；並從廣告節錄下販售資料做成目錄總蒐，賣給藝術交易商和買家，而使目錄成為鑑賞級收藏家的必備素材，也成為日後鑑定作者歸屬的參考文獻(McClellan, 1996: 445)。



### CATALOGUE

RAISONNÉ,  
DES BIJOUX, PORCELAINES,  
BRONZES, LACQS,  
LUSTRES DE CRISTAL DE ROCHE  
ET DE PORCELAINE.

Pendules de goût, & autres Meubles curieux  
ou composés; Tableaux, Dessins, Estampes,  
Coquilles, & autres Effets de Curiosité, pro-  
venans de la Succession de M. ANGRAN,  
Vicomte de FONSPERTUIS.

*Cette Vente se fera, seulement pour la partie des Bijoux,  
dans les premiers jours du mois de Décembre 1748.  
les autres Effets curieux ne seront vendus que le premier  
Lundi de Carême 4 Mars 1749. & jours suivans.*

Par E. F. GERSAINT.



A PARIS,  
Chez { PIERRE PRAULT, Quay de Gèvres;  
{ JACQUES BARROIS, Quay des Augustins.  
M. DCC. XLVII.  
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE.

圖5 吉爾聖(Gersaint),《藝術家總錄》(Catalogue raisonné, Lorangere, 1744), 出版於巴黎/倫敦, 國家藝術圖書館, 維多利亞及阿爾伯特美術館(National Art Library, Victoria and Albert Museum), 資料來源: [http://www.forumrarebooks.com/application/upload/forum/bimages/88S4MNFMRGTG\\_2.jpg](http://www.forumrarebooks.com/application/upload/forum/bimages/88S4MNFMRGTG_2.jpg)



圖6 華鐸(Jean-Antoine Watteau), 吉爾聖的畫廊 (*The Signboard of Gersaint*), 1721, 德國國家美術館 (Staatliche Museum, Berlin, Germany), 資料來源: <http://www.hist.umn.edu/shank/hum004/WatteauGersaint.jpg>



圖7 華鐸(Jean-Antoine Watteau), 航向賽西拉島 (*The Embarkation for Cythera*), 1717, 羅浮宮 (Musée du Louvre), 資料來源: <http://www.paintingall.com/images/P/Jean-Antoine-Watteau-The-Embarkation-for-Cythera-Oil-Painting.jpg>

1721年的作品 吉爾聖的畫廊 (*The Signboard of Gersaint*) (圖6), 表達了自己和吉爾聖嚮往的畫廊空間, 是一個上流社會人士聚集的優雅休閒空間。當時的法蘭西皇家藝術學院積極購買藝術收藏品, 而興建中的凡爾賽宮也需要畫作妝點, 吉爾聖位在巴黎市中心的店鋪成為奉命採辦藝術品之顯貴人士的出入場所。華鐸筆下的畫廊空間有貴族及名流拜訪, 呈現他們閑逸地交談和賞畫的姿態。有如舞台的構圖安排, 讓這個場景令人聯想到華鐸的另一件作品 航向賽西拉島 (*The Embarkation for Cythera*, 1717) (圖7)。藉由神話的隱喻和聯想, 以及對貴族衣履優雅輕盈的表達力, 華鐸不但將畫廊表達為當時令人渴望的社交領域, 且表達出當時代藝術欣賞是有閑和知識階級的炫耀式休閒 (*conspicuous leisure*) 的趨勢。

事實上, 當時的貴族和知識階級對藝術商人抱著不屑態度, 不是認為他們不具仲介藝術品的知識水準, 就是認為商人唯利是圖而將壞品味散播出去, 讓市場上充斥浮濫之作, 而藝術商業空間也被視為扭曲的展覽和俗不可耐收藏家聚集的場所。華鐸的這件作品符合當時貴族收藏家的優雅崇拜 (*cult of honnêteté*), 透露了吉爾聖渴望藉由形象行銷, 扭轉藝術商業空間和畫商形象 (McClellan, 1996: 439-443)。

十八世紀後期, 巴黎的藝術家兼畫商列布倫 (Baptiste-Pierre Le Brun, 1748-1813) 和派列 (Alexandre-Joseph Paillet, 1743-1814) 也藉由鑑賞家的身分, 轉移當時文化界一般對商業的市儈印象。列布倫宣傳藝術收藏的投資效用, 而同時自己也著書和編纂作品目錄, 詳盡介紹歐陸, 包括了荷比低地和德國等地藝術畫派, 表現廣讀詩書和博覽群作的姿態。列布倫以「鑑賞家畫商」同時又是「收藏家畫商」的方式建立藝術仲介的模式, 也維持特定類型和特定藝術家作品的收藏規模, 使得有些畫作的收藏非經由他不可, 或必須向他諮詢, 建立了畫商品牌, 也塑造出「知識型畫商」的形象。這種類型的畫商除了在當時提升了自己的社會形象, 也樹立了現代藝術交易的專業模式 (Pomian, 1990: 62)。

#### 四 鑑賞家從作品鑑賞到收藏市場之角色發展

英國在十七世紀時開始有越來越興旺的藝術交易市場, 而圍繞著這個市場的是一當時一群自認為有見識、有品味之中產階級和知識分子, 由這群品味階級創造出了以鑑賞藝術為題的社交精緻語言。當時在歐洲各地都有藝術品、文物、書籍和藝術交易目錄的銷售據點, 銷售點也包括咖啡館。藝術交易目錄成為一種文藝商品販售, 而許多

不能親自到歐陸在荷比低地的藝術交易重鎮參加拍賣，或未能參觀藝術市場的倫敦藝術交易商和文物收藏家，也會收藏目錄。當時的目錄和廣告宣傳品因應時尚，發展出鑑賞家式的用語，如真品(original)、大師(best master)、珍品(curious)、稀品(rare)等。許多藝術愛好者透過熟記目錄的方法而自封藝術鑑賞家，產生當時流行「有頭銜的消費」模式，這同時也是知識流通的社交模式。(Cowan 2006, 263-282)

德國藝術史學家費歐瑞里歐(Johann Dominicus Fiorillo, 1748-1821)曾經針對鑑賞力(Kennertum)提出看法，認為鑑賞力是藝術史與實務之結合：

鑑賞力應該只能聚焦在特定的幾件作品上，從特定的觀點深入，劃出對象物的範圍、辨認出風格、分析技法，才能有所評價，評價的基本範圍包括辨認出著名藝術家之作品，也就是先從流派著手、然後從流派分辨出個人風格，最後還必須從文獻和藝術史資料中辨認其原創和複製(Originale von Kopien)。(原文 Johann-Dominicus Fiorillo, 1806: 90, 引自 Schulze, 2004: 42)

十七世紀後的歐洲累積了許多藝術交易方面的紀錄，知識資訊支援市場的需求，而交易紀錄又再擴充知識範圍，鑑賞家便是這種資料庫類型之知識的使用者和加工者，而形成一體兩面的功能。鑑賞家一方面輔助藝術史，另一方面串聯藝術家生平的各種相關資訊，整合為原創和複製鑑定的參考資料，也將個人的辨識力和經驗做承傳。

### (一)收藏界和藝術史學之橋樑

如前所述，理查森視鑑賞家為一種身分地位，而吉布森-武德(Gibson-Wood)認為理查森的「鑑賞學科」是將鑑賞力脈絡化的開啟，在此之前，鑑賞家無異為「藝術愛好者」的同義詞。理查森鑒於當時在十八世紀初，倫敦興起的規律頻繁的藝術交易市場上，交易商對販售物件知識不足、信用度低，也鑒於當時的社交新需求，而呼籲鑑賞力的培養，並提出方法以寫成更細緻的實用手冊。這可以說是早期對於藝術品交易的消費者保護的見解(Gibson-Wood, 2000: 180)。

理查森推動鑑賞力科學化，還包括了評分表格的設定。也就是將構圖、設色、手法、用筆、發創、表達、優雅及偉大(Grace and Greatness)<sup>6</sup>各一欄分數，以及進步、

6 理查森同時認為優雅及偉大是無法模仿抄襲的。1719, p. 197

愉快和崇高一項分數。理查森並認為這個打分制應僅限在鑑賞家之間使用，而非公諸於世的評論方式(Gibson-Wood, 2000: 187-189)。

理查森從風格(manner)的分辨談到藝術家對其他大師的模仿和複製，例如義大利藝術家瑞伯拉(Jusepe de Ribera, 1591-1652)以模仿柯雷吉歐(Correggio)獲得成功，卡拉齊(Jacopo Caracci, 1494-1557)模仿杜勒(Albert Dürer, 1471-1528)等。但也有已經是大師級的藝術家模仿其它大師的風格者，如魯本斯(Rubens)也模仿拉斐爾(Raphael)、提香(Titian)等。這些知識幫助鑑賞家分析藝術家的創作階段，這種能力也同時是真、偽；原創、模仿、臨摹的鑑別力(Richardson, 1719: 143)。

在「原創與複製之分辨」(Originals and Copies)一章中，理查森再度強調原創獨一無二的價值。理查森觀察了許多仿作的手法、運筆和風格，包含完全抄襲者和風格模仿者，認為這些複製作品為了求像，會來回修筆。理查森本人擁有一些臨摹大師的仿作，也有魯本斯最後定本的仿作。理查森認為魯本斯的部分算原創，其他部分則是複製。若上過筆的都是大師的話，則屬原創。而複製多出自二流人才之手，且觀念不是出自其手，因此價值劣於原創，因為創作觀念是來自上帝、自然出現的，觀念超越藝術品，而複製之手更無所及(Richardson, 1719: 174-176)。

理查森考慮到複製品是否具有自己的價值時，認為原創須具備兩個條件，手跡和創作觀念，因此無論是臨摹一件著名作品或是模仿大師風格，都缺了其中一個條件，不能算原創。理查森認為拉斐爾在英國、荷蘭、法國等地大量的同題材作品裡應該有一定數量是出自他人之手的複製品。然而理查森拒絕以「宣稱好作品總會有大量的量」來解釋流傳在市場上的特定藝術家之大量作品，因為「這種論點過於簡單，不符合鑑賞家的尊嚴」。鑑賞家應該從作品本身判斷，也就是從手感和筆觸、布局和表達方式等跡象的比較著眼，例如分辨喬凡尼·巴蒂斯塔·佛法朗哥(Giovanni Battista Franco, 1498?-1561)對米開朗基羅(Michelangelo)的模仿手法等。而辨認模仿者和原作之間的差異方面，理查森認為仿作者為了求視覺上的相似度，反而失去了筆調上的自由，沒有靈氣(freedom, spirit, naturalness)。理查森另外還討論了藝術家自己的複製，以及版畫複製品的問題，都是真偽鑑定必備的知識。(Richardson, 1719: 171)

這些必備知識的系統化之始的主力便是鑑賞家。十八世紀開始，歐洲許多藝術鑑賞家開始著手藝術家總錄(catalogue raisonné)的蒐錄和出版，這對於當時鑑賞家和藝術史學都有莫大幫助，而耗時費力的蒐集、編纂、製圖和描述，逐漸讓當時許多鑑

賞家趨向於對單一藝術家的研究。藝術家總錄同時也成為藝術交易的行銷工具。當時巴黎的藝術商人雷秘 (Pierre Remy)、列布倫 (Jean-Baptiste-Pierre Le Brun) 和派列 (Alexandre Paillet) 都會向買家出示藝術家總錄, 以顯示自己的專精, 並當成藝術品的來歷證明 (provenance)。這種行銷方式的流傳散佈, 也使得有被定名的藝術品更有可信度, 讓定名作品更有價值, 也因此藝術品的真實性也更被重視。(Pomian, 1990: 144) 隨著市場和商業利益的出現, 產生很多藝術品歸屬的爭議, 畫商、收藏家、藝術愛好者和鑑賞家之間可能都會有不同看法, 1783年畫商列布倫和派列就曾經在公開買賣的場所起爭議。交易規模擴大, 交易品項複雜, 涉及的知識經驗也更進階, 對藝術的品味、對相關藝術史的理解程度, 以及交易來源是否可靠、交易品真實性等問題, 都是當時畫商的聲名和地位的指標 (Pomian, 1990: 59-60)。

十八世紀時的鑑賞家的作用也不是只針對過去的作品的作者鑑定和水準篩選, 法蘭西皇家術學院教授勾易佩 (Antoine Coypel, 1661-1722) 也曾聲稱美感重於作者是誰的問題, 因為當時收藏家僅注重歷史上已知名的作者, 而忽視當代、在世藝術家, 勾易佩希望透過他的鑑賞家身分, 向收藏家推薦, 提倡購買當代藝術品的風氣。(Pomian, 1990: 450) 這樣的發展, 也使得鑑賞家成為知識和市場之間不可或缺的中介。

## (二) 從品味到真假

隨著藝術市場的活絡和作品增值, 藝術收藏社群對於相關知識的提升, 以及對原跡價值的重視, 藝術品的作者歸屬成為收藏和交易時重要的鑑定事項。十八世紀的歐洲藝術市場上詐欺的行為越來越多, 鑑賞家畫商覺得建立專業和信任很重要, 如前述巴黎畫商吉爾聖 (Gersaint) 企圖和同儕畫商做區別, 而盡量以圖錄和著作文獻說服買家, 並出版類似收藏守則的刊物。吉爾聖告訴讀者必須找有榮譽感畫商, 同時要信賴這種畫商的判斷力, 拒斥為了賣錢而亂標作者名稱的掮客。而對於不確定作者的作品, 吉爾聖也不欺瞞, 只是盡量說服顧客, 宣稱作品本身美感經驗勝於作者是誰的問題。儘管作者歸屬對價值非常關鍵, 吉爾聖認為公開辯論則對商譽和社交圈的形象傷害太大, 畫商應該避免。(McClellan, 1996: 449)

1871年, 德國境內在德勒斯登美術館 (Gemäldegalerie Dresden) (圖8) 和當斯特城 (Darmstadt) (圖9) 各有一幅幾乎一樣的霍爾班 (Hans Holbein) 的聖母像, 引起藝術界對真實性的猜疑, 引起藝術史學家和鑑賞家做深入檢視。當時的藝術

專題：美術館的當代性

史學家沃特曼(Alfred Woltmann, 1841–1880)從美感的角度做判斷,認為德勒斯登美術館的作品是真跡,當斯特城之收藏為複製<sup>7</sup>。但藝術史學家拜耳斯朵夫(Adolf Bayersdorfer, 1842–1901)從使用的顏色之層次、疊色和反光度判斷,認為當斯特城之收藏才是真跡,德勒斯登美術館之作為仿製,不同的結論引發了激辯。這場辯論還引用了審美心理學的實證方法,邀請藝術觀眾做兩件作品何者較美的判斷,當時觀眾一致認為德勒斯登的聖母像美感較高。然而又有其他藝術史學家和鑑賞家繼續深入文獻及圖像學,從筆觸和交易及典藏史料判定當斯特城藏品才是唯一真跡,得到的結果是跟觀眾的美感選擇相反的<sup>8</sup>。幾十年後的科學鑑定,證實了當年鑑賞家以肉眼判讀的筆觸結構<sup>9</sup>。這場辯論可謂「藝術史的危機」,也可以說是藝術史學家的危機<sup>10</sup>。隨後研究者發現德勒斯登聖母像可能是一個世紀後薩布賀(Bartholomäus Sarburgh, 1590–1637以後)根據在當斯特城的原跡所作的仿品,且仿作目的為詐欺。

在德國這場辯論的同時,在英國和法國也出現許多藝術品作者歸屬的爭議,而藝術史學家從這場辯論獲得的教訓是真實性與美感、鑑定法則與意識形態應該做切割。(Bätschmann, 1996: 99)這場辯論落幕之際,歐洲藝術學界鑑於知識交流和各方研究整合的重要性,在1873年於維也納舉行了首度的藝術學研討會(Der Erste Kunstwissenschaftliche Congress),而接著是1874年莫瑞里(Giovanni Morelli)出版了他發創的藝術品鑑定方法的論文,被藝術界廣為引用和討論。這個發展透露出藝術史學與鑑賞方法必然且必要的分工和獨立化,並和個人美感判斷與非專業者之意見必須區分開來。

在1874–1876年之間,參訪歐陸各地的重要藝術鑑賞家莫瑞里以化名出版了許多篇鑑賞藝術的文章,這些文章更像對未具名、覆蓋過或修復過度的藝術作品的作者歸屬之鑑定。莫瑞里發展了一套和之前的鑑賞家都不同的方法,並繪圖說明,其科學性

7 其美感判斷包括後者的神龕顯得太低,且認為聖母帶有人性光輝,因而超越拉斐爾在雲端上的聖母像等諸多說法。然而其他史學家證實,霍爾班(Holbein)這件作品是受梅爾(Meyer)家族之委託,聖母和聖子像乃按照委託者之妻兒像所作。Oskar Bätschmann, "Der Holbein-Streit; eine Krise der Kunstgeschichte," in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 38. Staatliche Museen zu Berlin, 1996, 87-100, 92

8 鑑定結果由多位藝術史學家及鑑賞家簽名: A. Woltmann, M. Thausing, C. v. Litzow, Adolph Bayersdorfer, F. Lippmann, W. Lübke, Bruno Meyer, S. Vögelin, Dr. Th. Gaedertz, Dr. W. Hensen, Julius Meyer, K. Woermann, G. Malss, W. Bode, "Die Publikation der Erklärung," in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 6, 1871, 355.

9 並從文獻追溯出作者為Bartholomäus Sarburgh, 作於1635–1637之間,且為藝術商人Michel Le Blond委託偽造以販售。Oskar Bätschmann, "Der Holbein-Streit. In: Hans Holbeins Madonna im Stadel." *Ausstellungskatalog*, 2004, 97.

10 Bätschmann所言之危機包括當年在國族主義下對霍爾班的推崇,以力圖強調德國文化優勢,並為了以聖母像說明所謂的德式陰柔(die deutsche Weiblichkeit),而造成不中立的藝術美學判准。p. 88,90.



圖8 偽作，德勒斯登聖母像 (*Dresdner Madonna*)，資料來源：[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/04/Darmstadtmadonna\\_dresdenkopie.jpg/220px-Darmstadtmadonna\\_dresdenkopie.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/04/Darmstadtmadonna_dresdenkopie.jpg/220px-Darmstadtmadonna_dresdenkopie.jpg)



圖9 霍爾班 (Hans Holbein d. J.)，當斯特城聖母像 (*Darmstadt Madonna*)，1525-28，資料來源：<http://www.artsjournal.com/realcleararts/Holbein-Madonna.jpg>

專題：美術館的當代性

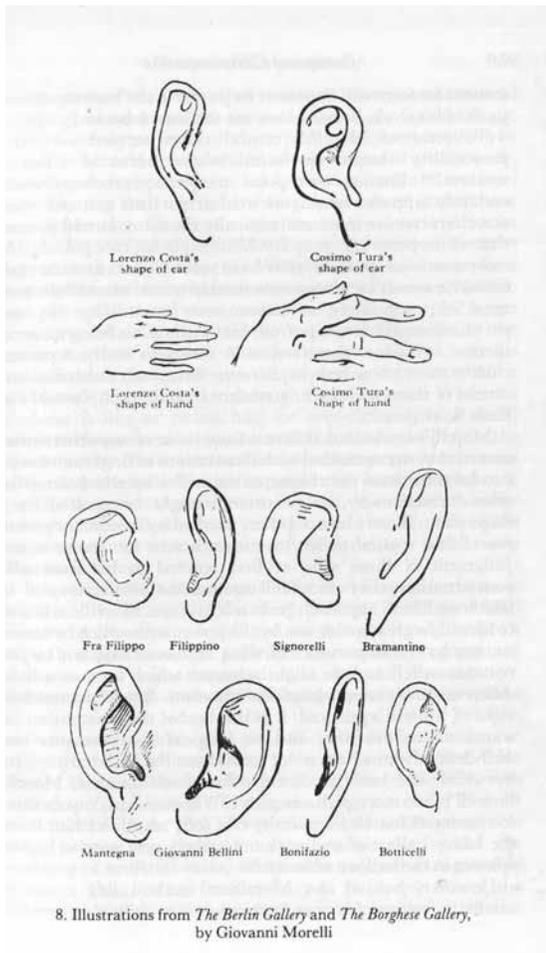


圖10 莫瑞里 (Giovanni Morelli) 之圖示, 1874-1876

較理查森更明顯 (Davin, 1980: 5-36), 因而巾茲堡 (Ginzburg) 認為莫瑞里的方法是  
新典範 (Ginzburg, 1979: 273-288)。和從前的鑑賞技術不同, 莫瑞里認為應該要  
從微小的細節做判斷, 因為這些細節是創作者在較鬆散的狀態下完成的, 比畫面的重  
點處更容易洩漏其心理和身體的特質。莫瑞里以圖說闡釋 (圖10) 這些微小細節包括  
手的指頭、指甲和耳朵的耳蝸、耳垂或腳趾等諸多身體細節部位, 以及畫面邊陲處的  
筆觸等。

莫瑞里用他的方法鑑定而更新了不少作品的作者歸類, 包括當今藝術界很熟悉的奇  
歐及諾 (Giorgione, 1477-1510) 的斜倚維納斯, 原來被認為是薩索費拉托 (Sassoferrato,  
1609-1685) 對一幅提香 (Titian) 已流失的維納斯作品之複製, 是在莫瑞里的鑑定後才  
改認定為出自奇歐及諾之手, 完成於1510年的作品。佛洛伊德 (Sigmund Freud) 曾討論  
過莫瑞里的方法, 認為他所主張的隱晦、鬆懈之處正透露出個人的真實狀態, 與心理分析

相當接近(原文Freud, 1914: 24, 引文 Davin, 1980: 9-10),而他從微觀顯的方法,與小說偵探福爾摩斯(Sherlock Holmes)從犯罪者的疏忽看出其特質的分析方法,也非常類似。因為福爾摩斯的作者柯南·道爾(Sir Arthur Conan Doyle)、佛洛依德和莫瑞里都有醫生的背景,而細部枝節的分析法脫離人體擬態方法(anthropomorphic),更使巾茲堡認為此種研究方法與伽利略(Galileo)類似,將人文與自然科學問題做區別,因而具充分的科學特性(Ginzburg, 1979: 276)。莫瑞里對於鑑定提出方法,將鑑別方法和美感及藝術性問題切割開來,他的方法在當時受到批評,認為是江湖郎中的作法,但從現今角度來看,卻是科學方法必要的分工和中立態度。

美國最重要的鑑賞家,在義大利和美國之間往返的貝任森(Bernard Berenson, 1865-1959)直接拜師而承襲莫瑞里的方法,對於許多文藝復興作品之真假和藝術性價值的重做了討論。(Samuels, 1979: 399)值得注意的是,莫瑞里和貝任森的鑑賞家生涯已經是有攝影技術發明的年代了。承襲莫瑞里對身體特質(idiosyncratic)跟筆觸運行有固定關聯的研究,貝任森認為藝術家的筆觸不像寫字那麼容易快速變化,因此以較長時間保存精準的紀錄,供隨時比對之用,將對鑑賞力有很大的助益。貝任森預見了攝影術將是藝術鑑賞和藝術史學的重要工具,能幫助研究者做明度和筆法特質的比對。攝影輔助了藝術品的鑑定,也幫助了專家們研究藝術家畫風、筆法的發展歷程,而鑑賞家更易蒐錄單一藝術家大部分作品,編纂成專集出版。(Peters, 2002: 173, 194)。貝任森在美國美術館收藏歐洲藝術品中扮演重要角色,他曾經鑑定了33件被認為是提香的作品,卻只認定一件為真跡。但哈特和克倫克認為貝任森因利益而做的鑑賞辨識和開具證書的行為,向委託他的畫商收取傭金,鑑定行為可能不中立,公信力有待商榷(Hatt & Klonk, 2006: 56-57)。

十九世紀後期,美國具影響力的藝評家查維斯(James Jackson Jarves, 1818-1888)認為原創與真跡出自藝術家獨特性,而主張鑑賞者必須具有相關的觀察知識,才能體會出原創作品神秘的感性力量。當時許多專家皆認同這個說法,使得真實性變得很重要,原跡的價值也遠超過他人和學徒的仿作或複製品。這使得在當時大量買進文藝復興時期藝術的美國境內,形成了原跡崇拜的風氣。這個時期,待交易和美術館欲購進典藏的藝術品,其真實性的鑑定逐漸變成必要程序。從前被認為是拉斐爾的許多件作品都有了爭議,多件也被轉登錄為其徒弟之作。當時有些美術館欲透過仲介商,從英國購買被認定之拉斐爾作品,卻有幾件在鑑定後被遣回。例如1901年巴爾的摩瓦特美術館(Walters Art Museum)買進歸屬於拉斐爾的作品 坎德布拉聖母(*Madonna of the Candelabra*, 1513)(圖11),但這件作品有多少比例出自拉斐爾之手,或主要為徒弟們所為,在當時是有爭議的(Samuels, 1979: 36-37)。然而也正因為十九世紀

專題：美術館的當代性



圖11 拉斐爾 (Raphael), 坎德布拉聖母 (*Madonna of the Candelabra*), 1513, 巴爾的摩瓦特美術館 (Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, USA), 資料來源: <http://albanium.blogspot.tw/2008/09/raphael-madonna-of-candelabra-ca.html>

末、二十世紀初原跡作品身暴漲，也出現了許多偽作品，有些偽作很可能也賣進了美術館，成為鑑賞家和鑑定專家的新挑戰 (Samuels, 1979: 252-253)。

### (三) 科學鑑定與鑑賞力相輔相成

傅立德蘭德 (Friedländer) 企圖以美學的角度說明仿作和複製者無法達到原創的自由，「原創是有機式的，複製是機械式的」，來做為鑑別原創和仿作的建議。收藏界也意識到了複製和仿作的多重類型，以及出現於當代的偽作的數量變多，鑑識的條件日益複雜，鑑賞家面臨的挑戰越來越高。傅立德蘭德將鑑別力和辨識偽鈔做比較 (Friedländer, 1955: 108)，預見了未來偽作藝術鑑定與犯罪鑑定科學的關係。做過無數次名畫的鑑定的貝任森或傅立德蘭德，儘管闡釋了原跡美學的重要和獨一無二，但當藝術市場交易量大增時，上個世紀的鑑賞家細細品味的鑑賞方式，勢必也會被標準化、科技化的鑑定專業所取代。

然而科學儀器代勞的藝術鑑定工作，是否能全面取代鑑賞家的眼力呢？藝術史學家費爾絲 (Faires, 1998) 在紐約大都會美術館做了兩年早期尼德蘭地區藝術品科學鑑定後，認為X光、紅外線、紫外線和樹木年輪鑑定等方法，並未能代替大部分的鑑賞家的專業和能力。從前鑑賞家肉眼的工作有了精密儀器可以代勞，但這些儀器顯示出來的資訊如何判讀，成為現代鑑賞家的新挑戰。而科學檢測人員應該和鑑賞家的分析交叉進行，雙方才會知道應該檢視的範圍和比對的對象何在。而由於科學檢測資料的

判讀還必須轉化為鑑賞上可用的資訊，仍然還待趕上歐洲三、四百年來鑑賞家累積的經驗，科學鑑定的資訊仍然是慢慢累積的。而鑑賞家、藝術史學家不同的意見和研究方法，若要取得證實，如何轉化為有效的科學鑑定過程，仍然是專業性與敏感度交融的工作，鑑賞家的能力在這個轉化的過程扮演了關鍵角色 (Faries, 1998: 76-77)。

## 五 結論

### (一) 鑑賞知識與藝術史學 藝術評論平行存在

儘管藝術史學的學院化和脈絡化，出現形成在鑑賞家之後，但兩者的專注目標並未共構起來。藝術史學家可以藉由版畫複製品等文獻的輔助，架構出年代風格的分段或圖像符號變遷的理論，而鑑賞家必須持續地在原跡作品之間做比對。如前所述，藝術欣賞在十九世紀逐漸區分為鑑別和評論兩個方向，而鑑別在現代科技的輔助，鑑賞家的責任和專長轉移到專注作者歸屬的判斷 (attribution)，及在大量的作品中找到足為參考標準的藝術品，再由此標準判定其他作品的真跡或複製程度 (Carrier, 2003: 160,162)。鑑賞家以特定的方法檢視作品，他們做的作者歸屬是建立在既存事實上 (fact) 的，相對的，藝術評論的論述不一定要有具體實證，而可以是詮釋，或提出某種主張。藝術評論比藝術史學家更仰賴本能、幻想力和類型聯想力，但比鑑賞家更需要做出主觀的判斷 (Urteil)。

英國哲學家沃爾海姆 (Richard Wollheim, 1923-2003) 於1987年出版的《繪畫做為一種藝術》 (*Painting as an Art*) 欲重新建立鑑賞家式的藝術欣賞態度，他認為藝術史的資訊並非鑑賞藝術的必要條件，而且不認為鑑賞必須從史學脈絡著手，而是主張史學知識也要經過眼睛的測試 (Wollheim, 1987)。可以說是對鑑賞家直觀、人文主義和心理學式藝術欣賞方式的倡議。沃爾海姆認為藝術史學的系統化、脈絡化的發展，並不是接替了較主觀、直覺的鑑賞能力，兩種模式是並存的。而如二 (一) 所提，藝術評論和和鑑賞家雖然有經驗上的相似處，但影響範圍和論述模式不同，鑑賞家做描述，評論家則做個人主觀的價值判斷。

從史料觀察，藝術史學系統化之前，十八世紀鑑賞家致力的「科學化」歷程，從今天來說並非標準化、量化及重複驗證，而是在啟蒙的風氣下，推動者欲建立知識性之藝術欣賞和辨識的模式。而推動者將藝術鑑賞視為君子、紳士的教養要項，主要理由

專題：美術館的當代性

和其他學科教養相似，藝術欣賞帶有主觀性，與啟蒙以來的個人主義的理念是一致的。而鑑賞家一詞又適時地在歐洲中產階級興起及貴族階級轉型時，跟著「品味」和「教養」的符號流動被重用，鑑賞家一詞的也隨著藝術理論的學科化而逐漸被劃定範圍。十九世紀後期以來，對品味以及對同時代藝術做批判的，還是具主體性的藝術評論。鑑賞力的作用轉移到來源 (provenance) 和真假 (authenticity) 問題上時，鑑賞家這個辭彙也變成「懷舊」用字。

## (二) 鑑賞家的科學化與實務化

歐洲自啟蒙以來，藝術品的真假問題變得越來越重要，當時很有社會批判意識的藝術家霍加斯 (William Hogarth, 1697–1764) 也曾評論藝術商人操弄缺乏鑑賞力的買家。也是在這個時期，鑑別力不但對於藝術交易、美術館收藏很重要，也對藝術史學的形成有重要的貢獻。然而由於鑑賞家的定位不明，專業度成為個人的自我認知，而使當時的鑑賞家常被以漫畫嘲笑，形容為在作品面前的細微末節上斟酌磨蹭的人 (圖12)。

傅立德蘭德認為改寫了德勒斯登美術館46件藝術品作者歸屬的莫瑞里的鑑定法



圖12 達爾立 (Matthew Darly) 出版，《發現作品》(The Discovery of Painting), 1771, 紐約大都會美術館 (The Metropolitan Museum of Art), 資料來源：  
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-highlight/DP243024.jpg>

主要還是靠直覺，而非他所稱的科學。然而溫德 (Wind, 1963) 認為繪畫作品裡總是充滿瞬間而隨機 (instantaneous, spontaneous) 的筆觸，鑑賞行為總是部分仰賴感性和想像力的。溫德認為莫瑞里的方法讓藝術鑑賞家成為藝術鑑定家，也是這門學問現代化的關鍵 (Wind, 1963: 31)。

觀察十七到十九世紀鑑賞家的專長和方法並十九世紀沒有太大的變動，只是更專精於特定藝術時期或單一藝術家，以及鑑定方法的多重化。十九世紀後期，鑑賞方式更多元化，如筆觸、肌理架構、畫面邊陲位置的觀察分析、心理學和犯罪學。而攝影和科學檢測儀器的輔助，也都有助於擴充藝術鑑定的方法，從前鑑賞家憑肉眼所做的推測，現在可以由科學儀器求證。這段期間，鑑賞家的功能範圍從輔助藝術史架構建立和與藝術評論並列，更將重心轉移到藝術品真實性的判定上。鑑定專長實務化，轉向為配合美術館和藝術市場，特別是做鑑定和出具證明等。但鑑賞家具有的極敏銳辨識力、過人的視覺記憶和直覺，還必須有博覽真跡作品的經驗，則是科學儀器無法取代的。

### (三) 現代鑑賞家

觀察鑑賞家一詞的發展，本研究發現「鑑賞」已隨著制度和科技發展成為「鑑定」。在藝術品的物質性附結程度，是鑑賞家最高，必須就原跡作品做出陳述；其次是藝術史學家，即使沒有接觸到原跡，也必須參考可靠精確的文獻和複製資料。而藝術評論可以較自由地批評、連結和做主觀性的陳述。本研究觀察了藝術史、藝術市場、社群階級及科技等面向，發現了現代藝術領域中，並不一定有專職專任的鑑賞家身分，現代藝術領域也沒有針對鑑賞家的嚴謹定義，但鑑賞家式的廣覽作品經驗和視覺記憶卻還是在藝術史學、美術館和藝術市場各專業中不可缺的能力。鑑賞家不一定是授證或通過考核的鑑定師<sup>11</sup>，但隨著鑑賞能力轉為鑑定能力，其專長也被機構吸收，例評論可以較自由地批評、連結和做主觀性的陳述。本研究觀察了藝術史、藝術市場、社群階級及科技等面向，發現了現代藝術領域中，並不一定有專職專任的鑑賞家身分，現代藝術領域也沒有針對鑑賞家的嚴謹定義，但鑑賞家式的廣覽作品經驗和視覺記憶卻還是在藝術史學、美術館和藝術市場各專業中不可缺的能力。鑑賞家不一定是授證或通過考核的鑑定師<sup>12</sup>，但隨著鑑賞能力轉為鑑定能力，其專長也被機構吸收，例如在美術館裡與購藏及修復等專業之連結，或在藝術交易上提供真偽辨識的參考等。

11 限於篇幅，具鑑定者身分之專家或鑑定師無法在本文中探討。

12 限於篇幅，具鑑定者身分之專家或鑑定師無法在本文中探討。

這種能力都是維持藝術品真實性價值的重要角色。

歷史中的案例也讓鑑賞家知道，藝術品真假的鑑定，應該獨立於美感的判斷、獨立於多數群眾的看法，也獨立於國族主義等意識形態。同時，真實性的鑑定，除了關係著藝術的歷史價值外，也與藝術交易的龐大經濟利益有關，隨著藝術領域對真跡價值之絕對性的重視，鑑定任務逐漸重要，又因為鑑賞家對藝術品金錢價值的影響力，藝術社群便開始要求具有公信力的鑑識工作。替美國美術館鑑定大量買進作品的貝任森，被指責收取傭金，立場難以中立，此觀點也說明了當代標準下，對辨識真品與複製品能力的要求，是應該具有公信力的，這便是鑑賞工作專業化和實務化的時代需求。而沒有具體定義、與證照無關、沒有專業課程、也沒有職業類別，鑑賞家一詞或這個身分在現代似乎是不合時代、懷舊的用法，但這種在直覺和科學之間、在評斷和鑑識之間的能力，還是一直被重視的。

## 參考文獻

### 專書

- Barasch, Moshe (1990). *Modern Theories of Art I: From Winckelmann to Baudelaire*. NY: New York University Press.
- Bätschmann, Oskar (2004). *Der Holbein-Streit. Hans Holbeins Madonna im Städel*. Ausstellungskatalog.
- Cowan, Brian (1998). "Arena of Connoisseurship, Auctioning Art in Later Stuart England." *Art Markets in Europe, 1400-1800*, 153-166. UK: Ashgate Publishing Ltd.
- Dresdner, Albert (1968). *Die Entstehung einer Kunstkritik*. Bruckmann München. (第一版出版於1915年)
- Faries, Molly (1998). "Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies," in *Early Netherlandish Painting at the Crossroad: A Critical Look at Current Methodologies*, ed. by Maryan W. Ainsworth, 70-106.
- Friedländer, Max J. (1955). *Von Kunst und Kennerschaft*. Ullstein Bücher.
- Gibson-Wood, Carol (2000). *Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment*. 145-200. Connecticut: Yale University Press.
- Hatt, Michael & Charlotte Klonk (2006). *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, 40-41. UK: Manchester University Press.
- Holly, Michael Ann (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. NY: Cornell University Press.
- Klein, L. E. (1994). *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth Century England*. UK: Cambridge University Press.
- Krzysztof, Pomian (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*.
- Moscovici, Claudia (2010). *Romanticism and Postromanticism*. Lexington Books.
- Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts*. USA: University of Chicago Press.
- Richardson, Jonathan (1719). *Two Discourses*. UK: Thoemmes Press.
- Samuels, Ernest (1979). *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*. USA: Belknap Press of Harvard.
- Steindl, Barbara (1997). "Zwischen Kennerschaft und Kunsthistoriographie: zu den Werkbeschreibungen bei Winckelmann und Cicognara." *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, ed. by Antje Middeldorf Kosegarten, 96-113. Göttingen: Wallstein.
- Schulze, Elke (2004). *Nulla dies sine linea: Universitärer Zeichenunterricht—eine problemgeschichtliche Studie*. Germany: Speyer & Peters GmbH.
- Veblen, Thorstein (1899). *The Theory of the Leisure Class*. New-York: McMillan.
- Wind, Edgar (1963). "Critique of Connoisseurship," in *Art and Anarchy*, 30-46. USA: Northwestern University Press.
- Wollheim, Richard (1987). *Painting as an Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

### 期刊

- Bätschmann, Oskar (1996). "Der Holbein-Streik; eine Krise der Kunstgeschichte." *Jahrbuch der Berliner Museen*, 38: 87-100.
- Carrier, David (2003). "In Praise of Connoisseurship." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61: 159-169.
- Coombs, Katherine (2009). "A Kind of Gentle Painting: Limning in 16th-Century England." *European Visions: American Voice*, 77-84. UK: British Museum Research Publication.
- Cowan, Brian (2004). "The Peculiarities of Connoisseurship in Early Modern England." *Modern Intellectual History*, 151-183. UK: Cambridge University Press
- (2006). ed. by Neil De Marchi & Hans van Miegroet, *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1800*, 263-284. Turnhout.
- Freud, Sigmund (1914). "Der Moses des Michelangelo, Imago." *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften III*, 15-36.
- Goldsmith, Oliver (1919). "Of the Present Ridiculous Passion of the Nobility for Painting," in *The Citizen of the World*, Gansevoort-Lansing Collection, 136-140.
- Davin, Anna (1980). "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method by Carlo Ginzburg." *History Workshop*, 9: 5-36. UK: Oxford University Press.
- Funt, David (1968). "Diderot and the Esthetics of the Enlightenment." *Diderot Studies 11*.
- Cicognara, L'articolo (1834). "L'articolo Cicognara ou le connoisseur pubbl," in *Le Temps del 7 giugno*, in *Bellezza e civiltà, Firenze*.

專題：美術館的當代性

- Ginzburg, Carlo (1979). "Clues: Roots of Scientific Paradigm." *Theory and Society*, 7 (3) : 273-288.
- Goldsmith, Oliver (1776). "The Deserted Village." *The Complete Poetical Works*. UK: Echo Library.
- (1919 版本) "Of the Present Ridiculous Passion of the Nobility for Painting." *The Citizen of the World*.  
Gansevoort-Lansing Collection, 136-140.
- Holt, David K. (2000). "Denis Diderot and the Aesthetic Point of View." *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 34, No. 1 (Spring), 19-25. University of Illinois Press.
- Hope, Samuel (2002). "Connoisseurship in an Age of Distractions." *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, No. 2, (Summer) , 69-83.
- Keith, Larry (1998). "Three Paintings by Caravaggi." *National Gallery Technical Bulletin*, 19: 37-51.
- McClellan, Andrew (1996). "Watteau's Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris." *The Art Bulletin*, 78 (3) : 439-453.
- Panofsky, E., & Bauman, J. (2004). "Reflections on Historical Time." *Critical Inquiry* 30 (4) : 691-701. USA: The University of Chicago.
- Peters, Dorothea (2002). "Fotografie als "technisches Hilfsmittel" der Kunstwissenschaft," Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 44: 167-206.
- Suck, Titus (1987). "Bourgeois Class Position and the Esthetic Representation of Class Interest: The Social Determination of Taste." *MLN*, 102 (5) : 1090-1121.
- Tommaseo, Niccolò (1857). "Cicognara ou le conaisseur," in: *Belleza e civiltà Firenze*, 328-335.
- Zembylas, Tasos (2011). "Geschichte der Kunstkritik, Kunstkritik und ästhetische Wertungen." *IMS*, Institute für Musiksoziologie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

網路

Retrieved from <http://www.theartnewspaper.com/articles/Rembrandt-Research-Project-ended/23044>

Retrieved from [http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/kunstfaelschungen-das-auge-des-kunsthistorikers/v\\_detail\\_tab\\_print/6207448.html](http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/kunstfaelschungen-das-auge-des-kunsthistorikers/v_detail_tab_print/6207448.html)