

論藝術博物館*蒐藏的意義

余青勳**

摘要

藝術博物館是運用藝術機制對藝術歷史和藝術現實進行知識性陳述的場域。蒐藏是博物館意圖下的選擇，動態地被藏品影響著，同時博物館也主動影響周遭的價值觀。在啟蒙運動主義思潮的影響下，博物館開始系統化與知識化，藝術的學術化使藝術博物館成為了藝術品的殿堂、菁英的學術中心。1970 年代以來的新博物館學不斷強調博物館的營運基礎，由原來的以「文物」為主，逐漸變成以「觀眾」為主之際，博物館的蒐藏政策與制度被視為博物館權力的蘊釀來源，透過蒐藏品進行知識的生產與訊息的傳播，建構博物館成為權力與價值的核心。本研究從藝術蒐藏的歷史、物質文化研究和新博物館學等取徑，探討藝術博物館蒐藏的意義。在文化批判思潮的背景下，博物館的未來和其敏捷性與能動性息息相關。當代藝術博物館一方面要結合傳統藝術史蓋棺論定之傳統博物館的特性，另一方面又要能夠融入當代的藝術思潮。二十一世紀的藝術博物館不只是藝術作品的存放之所，更是充滿動能的資料庫與新藝術發展的平臺。

關鍵字：藝術博物館、蒐藏、物質文化、新博物館學

* 在歐美文化中，「藝術博物館」(museum of art / art museum 或 art gallery) 一詞包涵了藝術、美術、工藝等造型藝術或視覺藝術的蒐藏館，其中「美術館」(museum of fine arts) 被視為是藝術博物館底下的一支，其蒐藏專注在美術類文物，如繪畫與雕塑等；但是在漢語的用法中，「美術館」比「藝術博物館」的用法更為普遍，而且在通俗語法中，美術館幾乎等同於藝術博物館一詞。

** 臺南市美術館副研究員

A Discussion of the Meaning of Collection in Art Museums*

Yu, Ching-Shiun**

Abstract

An art museum is the venue where intellectual statements are made on art history and art reality via the institution of art. In this sense, collection is an intentional series of selection by the museum, dynamically affected by the collection items. At the same time, the museum also actively influences the surrounding values. Under the influence of the Enlightenment, museums underwent the process of systematization and intellectualization. Such academicization of art transformed art museums into almost a palace of art, or an academic center for the elite. The new museology since the 1970s has continuously emphasized the operating basis of museums. As the focus shifted from the "cultural relics" to the "audience", the museum's collection policy and system can be regarded as the source of the museum's power. By producing knowledge and disseminating information through the collection of items, museums in turn construct their role as the core of power and value. The present research explores the significance of art museum collections from the perspectives of art collection history, material culture, and new museology. In the context of cultural criticism, the future of museums is in fact closely related to their agility and flexibility. On the one hand, contemporary art museums must incorporate the characteristics of traditional museums as determined by traditional art history; on the other hand, they must be able to integrate into contemporary artistic trends as well. In other words, art museums in the 21st century are not only a site to store art works, but also a dynamic database and a platform for the development of new arts.

Keywords: Art Museum, Collection, Material Culture, New Museology

* In European and American culture, the term "museum of art", "art museum", or "art gallery" encompasses collection sites for plastic arts and visual arts (e.g. arts, fine arts, and crafts). Among them, "museum of fine arts" is regarded as a branch of art museums, and its collection focuses on fine arts and relevant cultural relics such as paintings and sculptures. However, in Mandarin Chinese, the term "museum of fine arts" is more commonly seen than "art museum", and in colloquial language, the two terms are essentially equivalent.

** Tainan Art Museum associate curator

一、前言

隨著時代演變與博物館角色的變化，蒐藏與博物館的關係也逐漸改變。1984年美國出版了博物館界的重要文獻《二十一世紀的博物館》（*Museum for a New Century*），書中提及「蒐藏係博物館的心臟，而教育則是博物館的靈魂」¹。只有心臟而無靈魂的博物館，其存在意義值得商榷。到了二十一世紀，在新博物館學不斷強調博物館的營運基礎，由原來的以「文物」為主，逐漸變成以「觀眾」為主之際，博物館的蒐藏政策與制度仍被視為博物館權力的蘊釀來源，透過蒐藏品進行知識的生產與訊息的傳播，建構博物館成為權力與價值的核心。²

自史前時代開始，人類為了殯葬儀式的需求，於是蒐集物件，將具有特別意義的、有價值的物件放在墓室中，讓亡者可以攜往另一個國度。這些墓葬的附屬品或廟堂的寶物，都是宗教儀式的物件，它們將日常生活中理性的感知，聯結到超乎理性的、象徵的意義，希望將不可見的可見化，可見的物件不可見化，即將其抽象象徵化。博物學家波米安（Krzysztof Pomian）研究曾經指出：「蒐藏的本質在聯結可見與不可見的世界」³。如此一來，即使當時的陪葬品並不具有今日藝術的特徵，但其物質崇拜的形式，不僅是藝術蒐藏的起源，更是藝術知識的根源。

藝術博物館是運用藝術機制對藝術歷史和藝術現實進行知識性陳述的場域，同時也是文明的秩序和結構之再現。兩百年的博物館發展史可視為西方現代性的歷史、物質化的文化政治語言，藝術博物館展示的是現代知識體系，而藝術作品則是文明的證據。在啟蒙運動主義思潮的影響下，博物館開始系統化與知識化，自十九世紀開始，藝術的學術化使藝術博物館成為了藝術品的殿堂、菁英的學術中心，知識造成了一種疏離，而蒐藏品作為文化再現的載體，「疏離化、客體化、美學化」便成為此時期藝術博物館的重要特徵。

美國資深博物館學者威爾（Stephen Weil, 1928-2005）分析今日博物館蒐藏不同以往的社會因素大致可分為三點：第一，1960年代以來，博物館的管理方式更加現代化了，過去由於缺乏明確的蒐藏方針，致使許多藏品無法獲得適當的照顧，

¹ CMNC. *Museums for a New Century*. Washington D.C.: The American Association of Museums, 1984.

² David Carr, "Balancing Act: Ethics, Mission, and the Public Trust." *Museum News*, no. Sep./Oct. 2001 (2001): 30.

³ Krzysztof Pomian, *Der Ursprung Des Museums*. (Klaus Wagenbach, 2013), 44.

而快速增加的藏品數量，也造成博物館龐大的經濟負擔；第二，博物館蒐藏文物的法律條文也在此時大量被制定出來，特別是在蒐藏非本國的物件方面，受到了種種限制；第三，博物館本身歷經改變，從「藏品導向」轉型為「公眾與社區導向」的機構。⁴以上改變又以第三點最為關鍵，從「藏品導向」轉型為「公眾與社區導向」的博物館正面臨「蒐藏去中心化」的問題。⁵雖然各個博物館進行「蒐藏去中心化」的程度上有所差別，然而，在「蒐藏去中心化」的進展中，長期以來被視為博物館存在目的的蒐藏，應如何面對此改變？「蒐藏」如何體現在新博物館為公眾服務的「手段」呢？

面對博物館蒐藏使命的改變，如何達到博物館的宗旨與目的，成為當代博物館蒐藏的關鍵思考。由於博物館在臺灣的設立是一種從無到有的過程，相關的蒐藏與保存制度，也多半是移植西方的經驗而來。⁶當代藝術博物館的蒐藏往往面臨各種材質的變異，藝術的定義與界線隨著時代變遷而挪移，使得既有的知識無法滿足問題解決的需求。⁷在目前多樣且充滿變革風氣的藝術博物館風貌中，許多關於博物館存在的基本概念和統一定義已經產生動搖。本文爬梳圍繞在藝術博物館蒐藏的定義及歷史發展，期能為藝術博物館蒐藏實踐的未來導引出更多可能性。

二、十九世紀藝術博物館的特徵

（一）博物館知識的系統化與機構化

藝術蒐藏的過程是一連串知識有組織地被聚集、被系統化、被機構化及被使用，其發展可以當作嘗試的歷史來描寫。博物館發展成資料中心，其特質從一個「再現機構」變成為「知識與教育機構」，而作為知識與教育機構的博物館，一開始只有對專家開放，但很快地便對全民開放了。第一個具有現代意義的博物館可追溯至英國十七世紀成立的阿什莫林博物館⁸，不過，作為英國第一個新時代的博物館，它蒐藏的不是藝術品，而是自然科學的展品。這些展品代表了自然科

⁴ Stephen E Weil, *Making Museums Matter*. (Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2002), 141-142.

⁵ Weil, *Making Museums Matter*, 147-148.

⁶ 漢寶德，《博物館管理》，臺北：田園文化，2000。

⁷ 余青勳，〈為未來而蒐藏——當代美術館之蒐藏政策與挑戰〉，《博物館學季刊》（臺中：國立自然科學博物館，2012），43-53。

⁸ Peter Vergo (ed.). *The New Museology*. (London: Reaktion Books, 1997), 6-7.

學研究的精神，而非美學的或審美的需求。阿什莫林博物館（Ashmolean Museum）蒐藏了來自自然界各式各樣的標本，而這些自然界的標本是「百科全書式蒐藏」的一部份，這種務實的、依編年排列的物件展覽陳列方式，深深地影響了其他歐洲博物館。

基於啟蒙的教育思想，到了十八世紀中期，學者專家將藝術與自然蒐藏公開展示使用。萊布尼茲（Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1646-1716）曾經是俄國彼得大帝聖彼得堡博物館的諮詢顧問，他在一份給沙皇的備忘中提到，博物館與藝術蒐藏不應只是一般消遣，而是完美化的藝術與知識。他認為不只有學者專家的訪客可以從中受益，就連其他職業的小團體，例如手工藝匠、農夫等，也應該享有在博物館再教育的可能性。⁹在此概念之下，博物館發展成「樣本收集」之處，這表示不只有用於展示的物件被蒐藏，理想的一般生活物件也可以被蒐藏。蒐藏的目的除了學術研究之外，更在於優化工藝與早期的工業產品。同時，在工業時代的博物館亦培養出自我意識逐漸高漲的市民階級，博物館因此而變成了教育場所，是工作與學習的地方，而不只是個招待參觀之地。

當工業化生產開始對博物館發生影響力時，蒐藏重要的藝術作品仍然勝過於知識的展品及應用藝術。雖然早在博物館蒐藏樣本的觀念產生之前，在藝術的領域中，即存有教育的目的，例如梅第奇家族建立藝術博物館展示其蒐藏，目的是為了讓年輕藝術家了解偉大藝術創作者是如何進行的。¹⁰只要有藝術品作為樣本範例，而藝術博物館作為存放這些作品的資料庫，那博物館機構及其所蒐藏的藝術作品，則始終具有明顯的社會地位與意義。

博物館作為樣本資料庫，某程度上克服了自封建體系繼承而來的疏離化政策，樣本資料庫提供博物館作為教育機構的素材，並藉此連結藝術世界與生活現實。然而當十九世紀藝術的定義開始改變，藝術自物質解放之後，博物館以往明確的立場就顯得不再那麼確定了。藝術品作為實用目的的典範，並成為特定目的的工具，以便與生活實踐產生連結，這將剝奪了藝術自主的地位。借用康德（Immanuel Kant）的話來說，這樣的作品就不能被當作是藝術來看待，因為它一開始就是為了服務特定目標而準備，不是「無利害關係的」。¹¹

⁹ Erich Donnert, *Peter Der Grosse*. (Leipzig: Koehler & Amelang, 1988), 197-198.

¹⁰ Germain Bazin, *The Museum Age*. (New York: Universe Books, 1967), 167.

¹¹ 康德（Immanuel Kant, 1724-1804）將藝術從生活分離，提出藝術自主論，並以「無利害關係之愉悅」（das interesselose Wohlgefallen/ the disinterested pleasure）作為藝術自主的基礎。康德在

（二）藝術的學術化

文藝復興與巴洛克時代的蒐藏，以自然物件和視覺的機器設備為主，藝術品只是裝飾，其目的是為了視覺愉悅，這時藝術品並不被視為學術性評論中的再現。十八世紀啟蒙時代，博物館面對日益增加的蒐藏數量，有必要將所蒐藏的物件進行系統化的管理。加上受到理性化時代思潮的影響，學者、專家及蒐藏者試圖要用一種普遍的原則，將世界清晰、明確地置於其秩序之下。於是在十八世紀末，伴隨著法國百科全書派、唯物主義哲學家狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）的理想，博物館逐漸發展成百科全書式的資料庫。藝術蒐藏在十八世紀末時所出現的系統化的分類，依某種線性發展的線索，將藝術依內容的、歷史的或風格的，以及主觀美學評論的方式加以分類，因而產生了藝術的歷史。而在藝術史的影響下，藝術博物館也開始產生變化。

自十九世紀開始，在費德勒（Conrad Fiedler, 1841-1895）、李格爾（Alois Riegl, 1858-1905）、沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）等研究者的努力下，藝術史成為系統性學科，而藝術作品則成為藝術史的物件。這些研究者從藝術作品中，發掘特色作為歷史的風格標記，藉此將藝術作品予以系統化，並發展出一套用以描述的專業術語。華堡（Aby Warburg, 1866-1929）及他的繼承者潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）將興趣轉向時代背景，並在藝術作品的時代背景中，發掘藝術家的創作語彙，因而產生了圖像誌（iconology）。藝術與知識透過博物館的展示，則更加緊密地聯結在一起¹²。二十世紀初的博物館改革運動中，「學術化」

其重要的美學著作《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft/ the Critique of Judgment*）中，主要討論的是觀者的美學感受力，意即人們對藝術感受到多少，也就是品味仲裁的問題。康德審美觀的特點是無利害感，審美愉快與一切感官快適的、實用功利的滿足感不同，審美愉快是直觀該對象時在主體裡引起的純粹無利害關係的愉悅感。反之，其他愉悅感都與對象的存在有關，是以人的慾求為依據的。美的鑑賞帶來的愉悅感是唯一無利害關係的、自由的快感。由於「無利害」，所以人們感到自己不受拘束的自由。

對康德而言，美的觀察從感性中獨立，不受刺激與擾動干預，而是與認知過程有關。藝術具有自主性，藝術品才能成為有別於生活物件、去脈絡化之博物館蒐藏品。如此強調藝術的無利害關係、讓人感到不受拘束的自由的觀點，更成為藝術博物館的主要特色，也是論述藝術博物館時強調之功能性。博物館是藝術品的殿堂，觀者在參訪藝術博物館時，面對的就是博物館在此思維下進行的蒐藏實踐。然而，民眾與藝術作品之間存在巨大的鴻溝，博物館仍需要透過教育方能讓觀者了解藝術作品的真諦，教育因而在藝術博物館扮演非常重要的角色。參閱古騰堡計畫（The Gutenberg Project）<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft>（檢索日期：2020年8月29日）

¹² 庫德曼（Udo Kultermann）在其《藝術史的歷史》（*Geschichte der Kunstgeschichte/ History of Art History*）一書中，提供一個藝術史學發展的概觀，其中關於藝術史學科部分可參閱第162-164頁，圖像學部分請參閱第201-202頁中的說明。

是邁向現代化非常關鍵的一步，藉由引入學術的評論觀點，博物館從各個不同的蒐藏家品味中解放出來，建立起蒐藏的基礎，並建立自我意識與自覺¹³。在知識的掌握下，藝術之前人人平等，藝術欣賞階級區別化的時代已經過去了，而今藝術欣賞不再是與生俱來的差異，而是開放給所有渴望藝術知識的人們。

儘管人人皆有平等參與藝術的機會，但藝術的學術化卻逐漸發展成為藝術作品與觀眾之間的障礙。早期的博物館館長並不在乎藝術作品與觀眾之間的距離，甚至還存有特別保護作品的排外性。二十世紀初藝評家邁耶－格萊佛¹⁴（Julius Meier-Graefe, 1867-1935）就曾批評藝術品大部分是屬於國家的、國王或城市的，僅有極少部分公開。至於藝術產業，似乎也是閉門造車，觀眾幾乎是六神無主地站在作品前，藝術世界與生活世界疏離的鴻溝仍在，觀眾難以被納入博物館的藝術史學脈絡之中。¹⁵藝術機構的運作繼續獨立於尋常訪客的利益及其資訊處理能力之外，觀眾面對藝術作品依然深感無力。博物館內的展覽介紹與導覽解說也僅止於治標的解決，無法深層解決藝術世界與生活現實的隔閡。毫無疑問的，市民博物館在二十世紀以前，藝術的知識與生產都是在博物館內發生的，藝術史的知識是專家的知識，並非一般人可以懂的語言。因此藝術博物館在藝術史的影響之下，逐漸發展成一個在系統化與學術化秩序裡自主且自我評價的宇宙。

（三）藝術的疏離化

從藝術博物館起源與發展的研究可以發現，早期藝術蒐藏是王宮貴族與學者專家們才擁有的特權，貴族擁有知識的權力，藝術則向菁英靠攏。藝術從尋常事物中脫離出來，藝術因而歸屬於非日常的、不易親近的領域，並非是人人隨時都可以親近的。學術研究的目的是在於深入了解研究標的，在清楚且明確的描述下，而獲得學術研究的方法，此原則同樣也適用於藝術學、藝術史與藝術理論的研究上。因此，藝術作品作為整體，且為了學術研究的目的而加以分析和定義，便成為學術的重要任務。對研究者而言，藝術作品成為某時空下產出的重要證明物件，

¹³ James J. Sheehan, *Geschichte Der Deutschen Kunstmuseen: Von Der Furstlichen Kunstkammer Zur Modernen Sammlung*. (München: Beck, 2002), 15.

¹⁴ 邁耶－格萊佛（Julius Meier-Graefe）是二十世紀初德國的藝術史學家與作家，他為印象派畫家書寫的藝術評論奠定日後印象派在藝術發展中的地位。他尤其強調，藝術不只是為了藝術史而存在，書寫藝評的方式經常是站在觀眾可以理解的方式，深入而淺出。

¹⁵ Tobias Wall, *Das Unmögliche Museum: Zum Verhältnis Von Kunst Und Kunstmuseen Der Gegenwart*. (Transcript, 2006), 56-57.

誠如美國藝術史學家普雷齊奧西（Donald Preziosi）在〈藝術史：創造視覺的清晰〉（*Art History: Making the Visible Legible*）文中所示：

一件藝術品是思想的、象徵的，或是其最初時間、地點和生產境況的一般再現。一切類型的藝術物品在以下雙重意義上都具有歷史文獻的性質：（1）每件物品都假定提供了重要的證據，這些證據通常是獨一無二的、偶爾會深刻地揭示一個時代、民族、個體或人民的特性；（2）其外表是一個歷史環境的合成產物，無論是狹義還是廣義的構成。¹⁶

對研究者而言，越是深入與長期的研究，就能夠累積越多關於這件藝術作品的知識，而與作品的距離就越接近。專業知識越深，便越發精緻細微。在此情況下，如同布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）所言，觀眾須要具備的解碼能力就要越強，以便能看得懂作品所要傳達的內容。¹⁷從布迪厄的理論出發，如果作品所涉的經驗越多，為了理解它所需要的知識就越多。一旦藝術作品所涉的藝術經驗相當獨特時，那就不是一般人可以理解與欣賞的了。¹⁸學術的眼光將藝術的樂趣導向了對藝術的認知，剝奪了藝術的生命力，一旦藝術作品被當作「物件」予以展示和傳達，就與人類世界保持了一定的距離。

十八世紀理性主義時代，博物館向民眾開放，社會的區隔正式被取消，但並非每個人都擁有相同參與博物館的權利。儘管社會的階級不再對立，取而代之的是，觀賞者如何自日常生活中自我抽離，然後進入無主觀意識的沈思中，藉此接近作品、了解作品。自十九世紀開始，學術性將藝術帶入了另一種高貴化，藝術是個物件，或是鑑賞與知識，端看觀者是否具備有相對應的知識可以適切地接近藝術。若何（Alarich Roach）稱博物館為「美學區異的公開化」，視十九世紀成立

¹⁶ Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Edited by Donald Preziosi.

(New York: Oxford University Press, 2009), 13.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie Der Symbolischen Formen*. (Berlin: Suhrkamp, 1974), 175-176.

¹⁸ 關於適合的藝術經驗這個議題，藝術教育工作者可能有不同的見解。例如人們不需要親身經歷西班牙內戰才可以看得懂畢卡索的作品〈格爾尼卡〉（*Guernica*）中對戰爭的指控。也因此，布迪厄所提藝術觀賞時需具備的經驗，在上述藝術教育工作者的觀點下，是無法確認的，充其量就是藝術知識多寡造成的距離。從這個脈絡延伸發展，藝術教育工作者也因此特別強調教育的重要性，期待透過教育可以消弭藝術知識多造成的距離。由於藝術教育的觀點與其實踐不是本研究的主要論述焦點，故於此不再延伸討論。

的博物館為「城市的認同空間」，同時也使受教的城市菁英與其他人區隔。¹⁹布迪厄將此現象與民族學類比為「階級民族中心主義」，由此產生實際上的文化貴族與假想的專家。²⁰由此，藝術博物館是兩面的特殊場所：一是特別物件之所，二是特別觀眾之所。而二十世紀的現代藝術產業中，這樣「場所」的關係變動再次成為關注的焦點，因為藝術與非藝術在當代越來越難區分，文化菁英在決定什麼才是藝術物件上，扮演了關鍵的角色。總而言之，專家決定了什麼是藝術，也因此，當代藝術產業存在著「藝術產生菁英，而菁英再次帶出藝術」的境況。

上述藝術生產與鑑賞的封閉性循環，自然會被藝術家所質疑。美國當代藝術家麥考倫（Allan McCullam）便提出，藝術鑑賞已形成一個自給自足的系統，那些得到支持的可以過得好，但這個好是建築在其他人的不公與受苦之上。觀眾在參觀藝術博物館時亦多少能夠感受得到麥考倫的質疑與憤怒，一方面，博物館聲稱它是個受到專家學者認可的、公開且民主的場域，但另一方面，博物館其實是將普羅大眾區隔開來，僅僅展示其美學品味。麥考倫曾在藝術博物館工作，深刻了解博物館蒐藏的決策，他曾經批評博物館存在著由少數菁英完成決策與作為公眾性博物館兩者之間的矛盾。

當我了解到哪些藝術人士來做決定，什麼是進入神聖殿堂的門檻，他們的品味成為我們的品味，他們個人的回憶成為我們的追尋，我心中就油然而生一股厭惡，這是在參觀博物館時得到的體驗。²¹

這樣的矛盾至今依然深刻影響博物館與大眾的關係，因為菁英教育象徵了藝術世界與生活世界的疏離，而此疏離的原則始終還顯而易見地存在藝術博物館裡。

從上述藝術博物館蒐藏的歷史發展與分析可以發現，疏離化、客體化、美學化成為傳統藝術博物館的特徵，這可以歸納出博物館的兩個根本特質：一是藝術世界與生活世界疏離的原則；二是藝術物件化的原則。從希臘時代的 *mouseion*、

¹⁹ Alarich Roach, *Zwischen Museum Und Warenhaus: Östhetisierungsprozesse Und Sozial-Kommunikative Raumaneignungen Des Bürgertums (1823-1920)*. (Athena, 2001), 231.

²⁰ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie Der Symbolischen Formen*. (Suhrkamp), 163.

²¹ Araeen, Rasheed, and Christian Kravagna. *Das Museum Als Arena: Institutionskritische Texte Von Künstlerinnen (the Museum as Arena : Artists on Institutional Critique)*. (König, 2001), 93.

文藝復興與巴洛克時期的珍奇櫃、啟蒙時代的市民博物館到現代的教育機構，博物館已證明其為一個特殊物件的非尋常之所，在此藝術與觀眾兩者互處於疏遠的狀態。

蒐藏機構的基本特徵與社會地位、結構與功能，始終緊密關聯著對藝術的觀念，並影響其蒐藏的物件。在藝術蒐藏歷史的初期，蒐藏的物件多半是因為這些藝術作品具有特殊的價值，例如價值不斐、少見或是深具學術研究的重要性，又或者具有象徵性的意義等，總之這些被蒐藏的物件具備有「物質的」或是「象徵的」特殊性。在理性主義時代，幾乎可說是反向發展，美學作為理性的知識，緊接著就是藝術在認知理論意涵方面的提昇。藝術作品作為一種知識的傳達，既非是日常生活物件，也非學術傳達的可能。

對浪漫主義者而言，觀眾與藝術的邂逅不僅是神秘的觀看，更是充滿熱情地將自己沈浸在精神世界之中，那藝術與生活世界的界線便消失了。這種近乎宗教式的浪漫主義藝術，影響了十九世紀末學術化的發展。評價一件藝術作品，其標準不再是真的、美的或是好的，而是這件作品在藝術知識系統中被賦予的價值定位。換句話說，藝術的學術地位是否能提升，也就是這件作品是否能夠在藝術知識系統中占有一席之地的重要因素。即使有上述這些藝術觀點的差異，終究藝術作品仍被視為物件來理解，藝術物件與觀者的生活是對立的，藝術作品之於觀者是種客體。而為了理解客體的內涵，觀者首先面對的是對客體表象的解讀，也就是美學式的理解，所以了解藝術作品的過程變成了一種美學的經驗。由此，導引出傳統藝術博物館的另一個特徵，即藝術博物館是美學的藝術經驗之所。

上述藝術作品作為與觀者對立的物件、美學化的理解，在到了十九、二十世紀時開始被藝術理論家質疑其有效性。尤其是從事創作的藝術家本身，隨著藝術物件與創作理念的延展，他們打破了藝術物件既有的定義與來源，這使得美學的概念框架因而受到挑戰。

三、從蒐藏反思藝術博物館的功能與角色

（一）藝術品的墳場？

藝術博物館究竟是藝術品的墳場，還是它們的保存之處？自從藝術博物館這樣的機構誕生以來，始終存有這樣的質疑。持負面意見者認為，藝術博物館展示

的藝術品已經被去脈絡化，進入了藝術博物館這個中性的展示空間中，藝術品離開了它們原本被創作與展示的場域與脈絡。此派論點者因而質疑，藝術博物館究竟是藝術的生活空間，還是藝術品的葬身之處？

1796 年法國作家暨藝術評論家德昆西（Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, 1755-1849）把藝術博物館比喻成一個看不到藝術生命力的荒地，他的批判主要是反對機構的作為。由於德昆西當時的年代正值拿破崙戰爭之際，法軍在其所經之地四處搜括藝術品，使得藝術品從其原來產生的環境中被搶走，脫離了原本被蒐藏保存的脈絡。這看在德昆西眼中，原屬於教堂的宗教藝術品進入了藝術博物館，就好比悲涼的木乃伊離開了金字塔一樣。他主張這些藝術品應該存放在其發源地——義大利，否則，只是為了可以生產出藝術的歷史，便將藝術品納入博物館中蒐藏，此舉無疑像是扼殺了藝術的生命。²²即便到了二十世紀，藝術博物館蒐藏的來源已不再是透過戰爭強取豪奪而來的戰利品，但是反對的聲浪仍然受到上述觀念的影響，將藝術博物館描繪為「藝術品的墳場」。

未來主義將藝術博物館是「藝術品的墳場」之主張推上了最高峰，最早發表未來主義宣言（Manifesto of Futurism）的義大利詩人與藝術理論家馬里內帝（Filippo Tommaso Emilio Marinetti, 1876-1944），在其 1909 年發表中明白表示對藝術博物館的仇視：

義大利長期以來一直是二手衣服的經銷商。我們的意思是要將她從無數個有如墓地般覆蓋著的博物館中解放出來。

博物館：公墓！……這麼多不相干的肢體交雜橫陳。

博物館：畫家和雕塑家荒謬的屠宰場，他們兇猛地揮動彩色和線條，挑戰牆壁的長度……²³

馬里內帝將博物館比喻為「墓地」、「屠宰場」，並且主張應該要將博物館、圖書館及各類學院等這些舊社會的代表一併摧毀。這份未來主義的宣言，充分表

²² James J. Sheehan, *Geschichte Der Deutschen Kunstmuseen: Von Der Furstlichen Kunstkammer Zur Modernen Sammlung*. (München: Beck, 2002), 84.

²³ Filippo Tommaso Marinetti, *The Manifesto of Futurism*. Passerino Editore, 2016.

達其對舊思想的憎惡，尤其是對陳舊的政治與藝術傳統的深惡痛絕。他認為博物館對未來主義者而言，是塵封的混亂與不斷重覆的過去歷史，所以馬里內帝反對機構、反智識的目的，是希望最終能夠喚醒人類與生俱來的浪漫天性。間接影響所至，藝術由此發展出新的自我意識，突破傳統與典範的限制而獲得自由。

所以後來杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）在追尋何為藝術的解答時，對藝術與展示機制產生不可磨滅的影響。他展示的藝術與傳統市民認知的不同，藉由展出現成物（Ready-made），將長久以來明顯區隔藝術家創作物與日常生活物件的界線攪亂，讓展示的物件脫離了日常生活的脈絡，例如 1917 年的《噴泉》便是一例。他雖然從未直接批判藝術機構，但他的作為已經反映出對博物館的批判。雖然杜象使藝術與生活的界線變得模糊，但現成物尚不能被稱之為前衛。假如前衛的定義是指將藝術帶入生活之中，那麼杜象的行為則是反前衛的，因為他的作法是將生活放入藝術之中，也因此引發了「什麼是藝術」的熱烈討論。在此，藝術博物館就變得更重要了，因為藝術博物館不是個中立地帶，它決定了什麼是藝術、什麼不是藝術。

藝術欣賞不是觀看物件美的表相。1942 年在曼哈頓中部一個十九世紀的大型義大利豪宅中，杜象設計了《超現實主義的第一篇論文》（*First papers of Surrealism*）展覽，作品以繩子在展間到處捆綁展示的方式，令觀眾必須彎腰才勉強得以觀看（圖 1）。杜象翻轉了慣常的參觀方式，甚至在開幕當天要朋友 11 歲的小孩把展場當成足球場玩耍，在其他訪客不悅時，再說是杜象表示可以在此玩耍的。²⁴在這個展覽裡，觀眾所經驗的不是作品，而是參觀者自身，藝術作品變成了觀眾體驗的工具。

²⁴ Calvin Tomkins, "The Modernist: Kirk Varnedoe, the Museum of Modern Art and the Tradition of the New," *New Yorker* 72, (no.5, Nov. 2001).

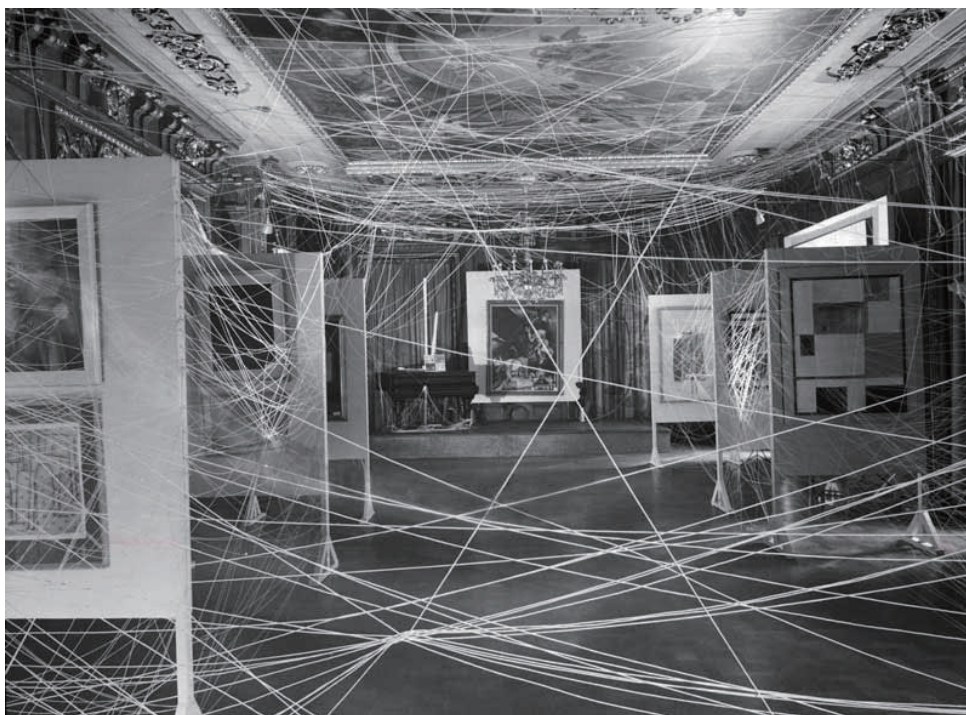


圖 1：約翰·席夫（John Schiff）拍攝的杜象《超現實主義的第一篇論文》展出現場²⁵

藉由這樣的創作，杜象隱微地批判博物館機構的運作。他的創作充滿遊戲感，將生活物件帶入藝術脈絡中，也將日常生活博物館化。1935 年開始，杜象還創作了自己的《可攜式藝術博物館》（Boîte-en-valise），在可提式皮箱中創造了自己的藝術博物館，手提箱中是一本可攜式的微型創作總集，包括杜象創作的 69 件複製品（圖 2）。1935 至 1940 年間，他創造了 20 箱豪華版的《可攜式藝術博物館》，每個箱子都由棕色的皮革製成，但設計和內容略有不同。1950 至 1960 年代，他創建了由六個不同系列組成的後期版本，使用不同的彩色織物作為封面，並且改變了箱子裡的物品數量。每個箱子都有可拉出的直立框架，用以展示杜象的《下樓的裸女》（Nude Descending a Staircase）和其他作品。小型的現成物懸掛在垂直的「畫廊」中，鬆散的印刷品則安置在紙上，然而他卻在每個豪華版的箱子裡都放了一件作品的原件。

透過上述的展覽裝置，杜象強迫觀眾離開與作品保持距離的慣習，以及傳統

²⁵ 圖片來源 <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>（檢索日期：2020 年 8 月 30 日）



圖 2：杜象《可攜式藝術博物館》(Boîte-en-valise)²⁶

展示的框架，進而讓觀眾有意識地感受尋常物件的不同之處。杜象反思性的覺醒，挑戰了長期以來封閉的藝術博物館機構。正如同他的創作，杜象的盒子和他畫了山羊鬍的蒙娜麗莎，都在強烈質疑藝術作品「原初性」的重要性，而杜象的概念在後來則由詩人與藝術家布達艾爾繼續實踐。不論從藝術家或是藝術博物館經營的角度，對當代藝術形式而言，藝術博物館是否為藝術品蒐藏的合宜之所，在這裡被畫上了個很大的問號。

（二）1970 年代的藝術博物館論爭

十九世紀末古藝術專長的藝術史學家富特文格勒（Adolf Furtwängler, 1853-1907）認為藝術博物館不應該展示當代藝術，他認為藝術作品是為了作為藝術知識佐證的物件而存在，博物館是研究的場所，是保存「死的藝術」的地方。1899 年 3 月 11 日富特文格勒在慕尼黑發表題目為「關於古代與近代的藝術蒐藏」（Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit/ About art collections in old and new

²⁶ 圖片來源 <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>（檢索日期：2020 年 8 月 30 日）

times) 的演講中，批評了那些展出當代藝術的博物館：

我們希望那些展示當代藝術²⁷的博物館在下個世紀消失。如此主張不是因為對當代藝術的反感，而是因為我們喜愛它。博物館是展示死的藝術的地方……在博物館中懸掛的，主要是作為學術研究的材料，我們透過藝術作品得以研究過去歷史。當代藝術不應該像已成為歷史的藝術一樣進入博物館典藏，博物館的首要任務在保存已作古的藝術。²⁸

在富特文格勒眼中，藝術博物館的真正任務在保存昔日的藝術，也就是「死的藝術」，藝術品是歷史的證物，透過研究了解過去的歷史，因而累積的成果也將回饋到未來的研究中。然而相較於悠久歷史的文物，存在時間短暫、尚未經過歷史梳理與選汰的當代藝術，就不具備有這樣深厚的研究基礎了。即使到了二十一世紀，藝術史學者如沃恩克（Martin Warnke, 1937-）還是認為藝術博物館應該等作品在其他私人空間或畫廊展出一段時間後，才能進到博物館蒐藏。²⁹視博物館為保存歷史文化之所，物件必須變成「老古董」後，才得以進入博物館保存的觀念，仍然根深蒂固地存在。

考量富特文格勒所處的時代，正值未來主義與反藝術博物館主義興起的年代，他反對當代藝術與藝術博物館的聯結是可以理解的，不過這時還未涉及前衛藝術家的觀念與展示，特別是他們挑戰藝術博物館的策展與呈現的議題。關於前衛藝術與博物館的矛盾，一直要到了 1970 年代才被廣泛討論。

自 1960 年代開始，文化民主化、反對文化只為少數菁英服務的主張，已漸漸變成社會普遍的共識。例如文化政策學者霍夫曼（Hilmar Hoffmann, 1925-）在《大家的文化》（*Kultur für Alle/ Culture for All*）一書中就指出：文化和藝術應與社會生活結合。

²⁷ 這裡所譯的「當代藝術」德文原為 *die lebendige Kunst*，英文直譯為 *the living art*，顧及上下文脈的意思，故翻譯為「當代藝術」更為貼切。

²⁸ Adolf Furtwängler, *Ueber Kunstsammlungen in Alter Und Neuer Zeit*. Verlag der kb Akademie, In Commission des Franz'schen Verlags (J. Roth), 1899, 29.

²⁹ Martin Warnke. "Für Vergangenheit Und Zukunft-Zurückhaltung in Der Gegenwart?". In *Museum 2000: Erlebnispark Oder Bildungsstätte?* edited by Uwe Schneede, M., 58-64. (Ostfildern DuMont Reiseverlag, 2000), 62.

每位公民應該基本上都要能感受到文化在各個領域及各種程度上的專業化，儘管有時間的限制或是財政的負擔，收入都不應該是障礙。無論金錢或工作時間的分配，家庭、小孩或個人行動力之低落，都不應該長期影響文化與相關活動之參與。³⁰

當時學者對當代各種宰制與壓迫的形式提出尖銳的批判，揭示了科學、科技與理論本身所具有的政治面向，進而對於動盪時代中的社會、文化與思想的宰制形式進行分析。其中，馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）於 1964 年出版的《單向度的人》（*One-Dimensional Man*）便是一例，他在書中分析了資本主義社會中，革命潛能的失落以及新型社會控制的發展。他認為發達工業社會創造出一些「假需求」，透過大眾傳媒、廣告、工商管理與當代的思想模式，將個人統整納入現存的生產與消費體系，結果就會使個人的思想和行為「單向度化」，失去了批判思考與否定思維的能力。³¹

到了 1970 年代，藝術家、觀眾及藝術博物館管理者對於藝術博物館的未來究竟何去何從，已形成各種不同的立場與討論。1970 年適值黑森州立博物館——達姆斯城博物館（Hessischen Landesmuseum Darmstadt）建館一百五十周年，時任館長的博特（Gerhard Bott, 1927-）邀集了 43 位藝術家、博物館工作者與文化政策專家共同撰文出版《未來美術館：43 篇關於博物館未來的討論》（*Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums/ The Museum of the Future. 43 Contributions to the Discussion on the Future of the Museum*）一書，討論未來藝術博物館的不確定性以及關於未來的各種想像。博特指出博物館的未來和其敏捷性與能動性息息相關，觀眾的需求是藝術博物館動力的來源，教育的傳達則是博物館的職責所在。為達成上述目的，藝術博物館的工作不限於博物館空間中，藝術應是生活的一部分，隨處可見。³²斯圖加特國家畫廊（Staatsgalerie Stuttgart）館長拜爾（Peter Beye, 1952-）也抱持相同的觀點，強調在保存與研究

³⁰ Hilmar Hoffmann, *Kultur Für Alle. Perspektiven Und Modelle*. (Frankfurt/M.: Fischer, 1979), 11.

³¹ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. (Boston: Beacon Press, 1970).

³² Gerhard Bott (ed.), *Das Museum Der Zukunft. 43 Beiträge Zur Diskussion*. (Köln: DuMont, 1970).

藝術之外，藝術博物館帶給觀眾各種感知的可能性，尤其是各種新形式的藝術更是如此，正因它們無法被歸類到傳統的藝術類項或以傳統的方式感知，因而連結了當下與傳統的藝術。³³

（三）作為充滿動能的資料庫與新藝術的平臺

博特和拜爾兩人都想要結合傳統與當代藝術博物館的任務：一方面要結合傳統藝術史蓋棺論定的傳統博物館特性，另一方面又希望能夠融入當代的藝術思潮。在他們的觀點裡，博物館的任務是資料中心、也是實驗室。這個目標成為歐洲各藝術博物館持續實踐的使命，例如 2005 年開幕的斯圖加特藝術博物館（Stuttgart Museum），除了展示原有蒐藏，年輕藝術家也得以經常在此展出實驗性新作。對當代藝術家而言，在藝術博物館展出可以增加可見率，並有一種受到肯定的「認證」效果。

1970 年代關於藝術博物館的討論，藝術概念越是發展，越是與傳統物件化的藝術檔案式博物館漸行漸遠。曾是「激浪派」（Fluxus）成員的美學家布洛克（Bazon Brock, 1936-）認為藝術博物館最重要的任務是加深人與藝術的關係。不論站在推廣與教育的出發點，或吸引觀眾參觀的策略，自 1970 年代以來「動手做活動」（hands-on activities）成為博物館經常運用的方式。對此，布洛克在他的《審美傳達》（*Ästhetik als Vermittlung/Aesthetics as Mediation*）一書中批判，只是利用遊戲的方式與藝術產生關係，某種程度上反而阻礙了觀眾從藝術家與學術研究的內容來深入了解藝術。在這類的遊戲中，觀眾受到外在壓力的趨使，且從其他社會的領域中隔離開來，因為沒有自發性的創造和自我實現的愉悅，與藝術的關係顯得既短暫又淺薄。因此他主張藝術博物館不能是遊戲場，不能讓藝術交流退居幕後，藝術博物館不應只是策展人、藝術家的工作場，也應該是觀眾的工作場所，即觀眾與藝術更深層的交流之所。³⁴抱持相同意見的還有策展人休馬倫巴哈（Werner Schmalenbach, 1920-2010），他認為現代藝術博物館文化的危機在於「藝術接觸的淺薄化」，他批評藝術博物館成為廢話一堆的教學場所，而藝術作

³³ Peter Beye, "Aufgaben Des Museums in Der Gegenwart." In *Das Museum Der Zukunft. 43 Beiträge Zur Diskussion*, edited by Gerhard Bott, (DuMont Schauberg, 1970), 17-20.

³⁴ Bazon Brock, *Östhetik Als Vermittlung. Arbeitsbiographien Eines Generalisten*. Köln. DuMont1977. doi: <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54§id=-1#sect>.

品變成文件與參考說明的例子。³⁵上述布洛克的觀點，亦觸及二十世紀末以來，經常被討論的藝術普及化與節慶化的議題。民主化在公共文化機構中扮演重要的角色，博物館民主化成為評價的決定性關鍵。然而以參觀觀眾的民主化程度來評價文化機構，終會導致民主化之失衡，這一點值得我們省思。³⁶

藝術博物館可以保護藝術不受資本主義市場的機制所操控，因為藝術博物館之存在，藝術作品才得以留存下來。藝術家只有在不受限的情況下創作，作品不因市場導向而被干擾時，他的作品才能夠反映社會的真實狀態。觀察現今的藝術生態，傳統上為當代藝術鋪路的畫廊，往往因為市場趨勢而受限，不能為新興藝術推波助瀾。因此藝術博物館的展出與典藏，反倒成為決定什麼是未來藝術發展趨勢的重要指標，而能對於發展中的藝術，提供其與日俱增的社會代表性。就這一點而言，藝術博物館成為「新藝術的自由場域」、「反資本主義機制控制」和「互動的場域」。基於這樣的特色，布洛克因而將藝術博物館定義為藝術家工作室之延伸，獨立於物件導向的交易市場之外。

（四）藝術家對藝術博物館的見解

德國藝術家波依斯（Joseph Beuys）和比利時詩人藝術家布達艾爾（Marcel Broodthaer）兩人對藝術博物館的觀念遠遠不同於傳統，其創作方式與觀念對後來的策展人影響深遠。波依斯對於藝術博物館的思考與他對藝術概念的拓展兩者緊密相關。上述布洛克曾經主張：藝術博物館應該支持新型態的藝術，不再是靜態的物件展示館，而是一個充滿動能的工作場域。對波依斯而言，布洛克所描述的藝術博物館作為還不夠積極，波依斯將藝術博物館分為兩種類型：傳統的或是進步的。進步的藝術博物館不會受限於原來的藝術概念，而是開展出更多元的面向；相反地，傳統藝術博物館則是固守成規、物件化、檔案化的機構。他認為藝術博物館如果只是注重物件，到頭來將只是個特定範圍內的藝術資料室、文化的收納室，變成保存珍貴物品的房子，那麼它的意義便與社會無關了。波依斯同時也感嘆他那個時代的藝術博物館，無法為藝術家的創作或是社會的目的而設。

1969 年法國龐畢度總統（Georges Pompidou, 1911-1974）為紀念帶領法國在第二次世界大戰打敗希特勒的戴高樂總統（Charles de Gaulle, 1890-1970），規劃

³⁵ Werner Schmalenbach, *Kunst! Reden-Schreiben-Streiten*. (Köln: DuMont, 2000).

³⁶ Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum: Eine Erfolgreiche Fehlkonstruktion*. C. H. Beck, 2016.

成立一座跨領域、新型態的藝術文化中心——龐畢度藝術中心。這樣一座繼承了1818年盧森堡博物館（Musée du Luxembourg）的眾多藏品，且以展示現／當代藝術為使命的藝術博物館，依波依斯的見解，仍然沒有以藝術解決教育與政治問題。³⁷波依斯甚至在《德南日報》（*Süddeutsche Zeitung/ South German Newspaper*）批評，龐畢度藝術中心仍以系統化資料庫的架構來呈現藝術，藝術被當成文件資料般對待，是世界上最糟的藝術博物館。在羅浮宮博物館，藝術作品仍是主要的核心，而在龐畢度藝術中心，藝術作品卻像郵票收集一樣被處置著。³⁸

波依斯概念中的藝術博物館已與傳統定義的藝術博物館完全不同。藝術博物館的運作不再像是個資料庫，更像是與社會的真實狀況不斷相遇之後的跨領域交流之地，而他的主張也使藝術博物館宇宙化、無所不包。然而，藝術博物館作為一個有結構的機構，要變成波依斯理想中的藝術博物館，幾乎是不可能的。藝術概念的改變與藝術博物館本身都非主要原因，關鍵因素在於地點。就波依斯而言，人人都是藝術家，只要人們準備好了，任何地點都可以發生藝術，而與社會發生關係，進而改變社會。深入分析波依斯對新時代藝術博物館的建議可以發現，他所主張的藝術博物館其具體工作方式仍相當模糊。當 Frans Haks 提出較為煽動的提問：如果人人都是藝術家，那麼藝術博物館是否多餘了，還有存在的必要嗎？波依斯卻回答：完全不然，總要有個地方可以去看看色彩之類的。³⁹波依斯一方面賦予藝術博物館菁英化的性格，另一方面又強調人人都是藝術家。在主張藝術博物館是所有可能在此對話、在此發生的場域之同時，卻又同意由社會菁英領導藝術博物館。這些言論反映出波依斯是位有遠見的理想主義者，全心全意試圖以政治之力讓世界更好。然而，他對藝術博物館的思考多半反映在語言上，而非具

³⁷ Carel Blotkamp, "Museum In Motion? The Modern Art Museum at Issue = Museum In Bewegung? : Het Museum Voor Moderne Kunst Ter Diskussie." In *Museum In Motion?*, edited by Carel et. al. (Blotkamp's-Gravenhage [Netherlands]: Govt. Pub. Office, 1979), 184.

³⁸ *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 141, 23.6.1977, 9。關於波依斯談論藝術博物館的內容，主要來自1975年他在Düsseldorf的住家與當時的藝術博物館館長 von Groningen, Frans Haks 和幾位朋友討論「藝術博物館在社會中的可能性」時所談到的。不過，波依斯的談話風格往往視場合而定，因此，要建立其一致而完整的藝術博物館觀點有困難。這些對話首次出版在 *Museum in 'motion'* (Blotkamp, 1979)，1992年以德文出版在《藝術博物館：關於其任務、可能性與各個面向的對話》（*Das Museum: ein Gespräch über Seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen/ The Museum: a conversation about its tasks, possibilities, dimensions*）。波依斯很少直接談藝術博物館，因此這些資料顯得特別珍貴。

³⁹ Blotkamp, "Museum In Motion", 184.

體有系統的藝術博物館改革計畫。

儘管如此，波依斯的藝術博物館概念仍對研究者深具啟發：（一）說明藝術博物館的功能及地位與藝術的定義有密不可分的關係；（二）在面對藝術定義不斷擴展的同時，就連波依斯這樣勇於接受挑戰的藝術家，都難以完全逃脫傳統藝術博物館定義的枷鎖，他定義藝術博物館為一個變動的相遇之所，以符合他對越來越廣泛的藝術的定義。波依斯鬆動了藝術的定義，而新的藝術定義則鬆動了藝術博物館的意義。

四、結語：二十一世紀藝術博物館的新使命

本文從博物館作為特殊物件儲存之所、陳列戰利品作為權力之象徵，以及博物館作為世界秩序的微觀化再現等角度，探討博物館的起源、意義與象徵。十九世紀開始，藝術日益哲學化與學術化，藝術博物館從而被塑造成為藝術品的殿堂及菁英的學術中心，而蒐藏品則是作為文化再現的載體，「疏離化、客體化、美學化」是此時期藝術博物館的重要特徵。在文化批判思潮的背景下，博物館的未來和其敏捷性與能動性息息相關。當代藝術博物館一方面要結合傳統藝術史蓋棺論定之傳統博物館的特性，另一方面又要能夠融入當代的藝術思潮。

藝術的學術環境與藝術的推廣教育變成藝術存在的兩難，一方面，博物館或各個藝術教育機構試圖透過知識的傳達以拉近藝術與民眾的距離，而另一方面，藝術的學術研究成果累聚更多專業知識的同時，也更加深了藝術與一般觀眾的距離。最後的結果是：學術研究企圖透過更多研究來了解作品，因而形成更多、更深奧的知識，但越多的知識卻使觀眾與藝術作品的距離越遠。從此觀點來看，學術研究與知識傳達分屬兩個不同的極端，在知識型博物館去階級化的空間裡，依舊存在著與藝術作品的距離。這樣的距離，必須透過博物館作為藝術傳達機構與民眾的教育機構而被克服。甚至在 1960 年代的新博物館風潮中，博物館從以往以「物」為中心的思想，變成以「人」為中心的關注。博物館的研究規模越來越大，其中不只是關於藝術的研究，還有觀眾的研究。所以博物館依舊是重要的研究中心，只是研究的範圍從藝術作品本身延展至藝術作品的觀賞者，以及藝術觀賞者所在的環境。因此，核心深處矛盾的當代藝術博物館，除了對藝術品研究、展示與教育之外，觀眾研究也成為跨越上述藝術藩籬所要積極面對的。

從藝術學的發展來看，藝術與生活現實世界的距離透過博物館而機構化了。博物館作為傳達藝術的機構，要盡力提供民眾各種可能性，以克服藝術產生的距離感，而此距離感則是博物館作為研究機構所造成的。這說明了現代藝術博物館既是藝術與觀眾距離的機構化、造成藝術與生活現實世界疏離的機構，但同時也是以縮小藝術與觀眾之距離、降低藝術與生活世界疏離為使命的機構。



五、參考文獻

漢寶德，《博物館管理》，臺北：田園文化，2000。

余青勳，〈為未來而蒐藏——當代美術館之蒐藏政策與挑戰〉，《博物館學季刊》，26(1)，2012，頁 43-53。

Bazin, Germain. *The Museum Age*. New York Universe Books, 1967.

Beye, Peter. "Aufgaben Des Museums in Der Gegenwart." In *Das Museum Der Zukunft*. 43 Beiträge Zur Diskussion, edited by Gerhard Bott, 17-20: DuMont Schauberg, 1970.

Blotkamp, Carel. "Museum In Motion? The Modern Art Museum at Issue = Museum In Bewegung? : Het Museum Voor Moderne Kunst Ter Diskussie." In *Museum In Motion?*, edited by Carel et. al. Blotkamp's-Gravenhage [Netherlands]: Govt. Pub. Office, 1979.

Bott, Gerhard (ed.). *Das Museum Der Zukunft. 43 Beiträge Zur Diskussion*. Köln: DuMont, 1970.

Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie Der Symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Brock, Bazon. *Östhetik Als Vermittlung. Arbeitsbiographien Eines Generalisten*. Köln: DuMont 1977. doi: <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54§id=1#sect.>

CMNC. *Museums for a New Century*. Washington D.C.: The American Association of Museums, 1984.

Carr, David. "Balancing Act: Ethics, Mission, and the Public Trust." *Museum News*, no. Sep./Oct. 2001 (2001): 30.

Donnert, Erich. *Peter Der Grosse*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1988.

Furtwängler, Adolf. *Ueber Kunstsammlungen in Alter Und Neuer Zeit*. Verlag der kb Akademie, In Commission des Franz'schen Verlags (J. Roth), 1899.

Grasskamp, Walter. *Das Kunstmuseum: Eine Erfolgreiche Fehlkonstruktion*. C. H. Beck, 2016.

Hoffmann, Hilmar. *Kultur Für Alle. Perspektiven Und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.

- Kultermann, Udo. *Geschichte Der Kunstgeschichte. Der Weg Einer Wissenschaft*. München: Prestel Verlag, 1967.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1970.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *The Manifesto of Futurism*. Passerino Editore, 2016.
- Pomian, Krzysztof. *Der Ursprung Des Museums*. Klaus Wagenbach, 2013.
- Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Rasheed, Araeen & Kravagna, Christian. *Das Museum Als Arena: Institutionskritische Texte Von Künstlerinnen*. König, 2001.
- Rooch, Alarich. *Zwischen Museum Und Warenhaus: Östhetisierungsprozesse Und Sozial-Kommunikative Raumanweisungen Des Bürgertums (1823-1920)*. Athena, 2001.
- Schmalenbach, Werner. *Kunst! Reden-Schreiben-Streiten*. Köln: DuMont, 2000.
- Sheehan, James J. *Geschichte Der Deutschen Kunstmuseen: Von Der Furstlichen Kunstkammer Zur Modernen Sammlung*. München: Beck, 2002.
- Tomkins, Calvin. "The Modernist: Kirk Varnedoe, the Museum of Modern Art and the Tradition of the New." *New Yorker* 72, no. 5 Nov. 2001 (5 Nov. 2001).
- Vergo, Peter (ed.). *The New Museology*. Reaktion Books, 1997.
- Wall, Tobias. *Das Unmögliche Museum: Zum Verhältnis Von Kunst Und Kunstmuseen Der Gegenwart*. Transcript, 2006.
- Warnke, Martin. "Für Vergangenheit Und Zukunft-Zurückhaltung in Der Gegenwart?". In *Museum 2000: Erlebnispark Oder Bildungsstätte?* edited by Uwe Schneede, Ostfildern DuMont Reiseverlag, 2000.
- Weil, Stephen E. *Making Museums Matter*. Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2002.



臺南市美術館
T A I N A N A R T M U S E U M