

當代博物館歷史之觀念化的兩個模型

孫曉嵐

前言

在本文中，作為探討中心的文本是 Norton Batkin 所著之〈當代博物館歷史之觀念化：論 Foucault 及 Benjamin〉(Conceptualizing the History of the Contemporary Museum: On Foucault and Benjamin)¹。作者 Batkin 在這篇文章中，提出討論現代博物館歷史的兩個觀念模型，這兩個模型的觀念則分別源自 Foucault 與 Benjamin。本文將對此篇文章進行第二序研究，除嘗試解讀作者意向，並將對其所提出的觀點加以檢視及探討。

I. 兩個模式

作者 Batkin 在〈當代博物館歷史之觀念化：論 Foucault 及 Benjamin〉一文中，提出了學界在討論現代博物館歷史的兩套觀念模型。

首先，第一個模型的觀念是從 Foucault 的理論中衍生而來的，並且在近來許多關於博物館歷史的寫作中相當受到重視並實際加以運用，² 其所使用的觀念主要來自於《事物的次序》(The Order of Things) (1966；英譯，1970) 以及《知識考古學》(The Archaeology of Knowledge) (1969；英譯，1972)³ 這兩部著作中，有關「話語形構」(discursive formation)、「考古分析」(archaeological analysis) 以及「知識領域」

¹ 本篇文章原題名為〈博物館的兩個模型〉，發表於 1995 年六月於布拉格所舉行之「現代性及其後」(Modernity and After) 會議中，由中央歐洲大學的藝術及建築歷史暨哲學部所贊助。本文所使用的文本則是發表在《哲學問題》(Philosophical Topics) (Arkansas: University of Arkansas) Vol.23, no.1, spring 1997, pp.1-10。

² 這條研究博物館歷史的進路，在最近的博物館研究或是自稱所謂對博物館之「後現代」的評論文章中都有出現。在本文本中，Batkin 主要是對 Eilean Hooper-Greenhill 的著作提出質疑。而 Batkin 也提出其他使用這個模型的博物館學研究及評論，如 Eilean Hooper-Greenhill, 《博物館與知識的形塑》(Museums and the Shaping of Knowledge) (London: Routledge, 1992) 及 Douglas Crimp, 《關於博物館的遺跡》(On the Museum's Ruins) 一書中同名文章〈關於博物館的遺跡〉(Cambridge, Mass.: MIT Press, 1980)。另外，其他也呈現受 Foucault 所影響之博物館評述之著作，尚有《製作及消滅藝術：博物館文化中的現代美國藝術》(Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums) (New York: Oxford University Press, 1991)。三部著作中的共通點在於 Crimp 稱之為「博物館蒐藏之絕對異質性」(the absolute heterogeneity the museum gathers together)。

³ 法文書名分別為《Les Mots et les choses》以及《L'archéologie du savoir》。

(episteme) 的概念。其中關於辭彙之意涵及運用方法，本文將在後節中介紹。

第二個模型，Batkin 特別聲稱是他基於「實踐的」(practical)、「教育上的」(pedagogical)，也是「哲學上的」一些理由而提出的，其中主要的概念則衍生自 Walter Benjamin 在著名的文章〈機械複製時代的藝術作品〉(The Work of Art in the Age of Mechanical) (1936；英譯，1969) 中所提出的「展覽價值」(exhibition value)。Batkin 並指出，這篇文章雖然在視覺藝術的討論中廣泛地為人所引用，但是卻從未被當作任何博物館歷史研究的基礎。⁴

在進入實質討論之前，Batkin 做了一番聲明，表明他對於以上所述之兩個模型的興趣，是基於「這兩個模型乃各自強調一個不同的博物館實踐的面向」這樣的一個事實，而並不是要證陳其中任何一個是正確的研究模式；⁵ 而這兩種模式都提供我們不同的視野來理解現代社會中博物館的角色與重要性。

II. 關於 Foucault 模型之應用

關於藝術史與博物館歷史研究模式的兩個提問

Batkin 首先以兩個問題來開始討論博物館歷史研究的第一個模型，也就是衍生自 Foucault 之理論的模型。首先，Batkin 認為，「視覺藝術作品的語彙並不作用有『話語的功能』」(works of visual art are not “discursive functions”)，這句話中提示了我們一個 Batkin 文中預設的前提，也就是他認為視覺藝術的「語言」或「邏輯」並不同於一般使用的「語言」或「邏輯」，因此並不能用以一般的「語言」作為分析對象的方法，來分析視覺藝術作品，也因此，我們應不能直接應用這種以「話語形構」，特別是書寫文本為基礎的研究方法，來探究視覺藝術品的歷史。他因此質疑，Foucault 的方法及概念——特別是他稱之為「話語轉型的歷史分析 (historical analysis of the transformation of discourse)」——可以被應用在視覺藝術的歷史，或者，這些方法及理念可以被應用在

⁴ Batkin 認為其理由之一應是在博物館研究的領域中，Benjamin 著作中一些辭彙應用，並沒有受到應有的重視，例如 André Malraux 在《寂靜之聲》(The Voices of Silence) 書中之〈無界之博物館〉(Museum without Walls) 一文所得之盛名，因而被掩蓋住其光芒。然而，Batkin 雖然認為 Malraux 的著作在某些面向上可與 Benjamin 的媲美並列，但並沒有對於視覺藝術及博物館提供一個具有洞見的分析。

⁵ 但其實，他在論證的過程中，仍然有不少地方著墨攻擊第一種模式對於博物館機構之研究的不適用。見本文第二節「關於 Foucault 模式之應用」。

藝術史研究的歷史 (the history of art historical inquiry) 上嗎？在接下來的提問中，我們同樣可以發現奇隱含的前提在結構上也是相似的，也就是 Batkin 認為「物件」(objects) 的「語言」也是不同於一般使用的「語言」，那麼，Foucault 的方法及理念是否也可以被應用到作為一個典藏、展示、教育等等的機構之博物館機構上嗎？

Batkin 並補充說明，此處的「等等」(and so on) 是要維護「博物館做什麼 (what it is that museums do)」這個問題的開放性——更精確地說，即是要維護它們(設立)目標 (ends) 為何的開放性。Batkin 考量博物館是一個社會機構，因此社會的、文化的、經濟的及政治的力量都有可能參與博物館設立目標的界定，這些力量可能影響博物館本身並且決定是否參與作用到博物館日常功能的活動中。例如，一個博物館在不同的時間，以不同的方式，在意識形態上都可能設有不同的目標，來執行典藏、展示以及教育的任務；這些在不同時空下、以不同的執行方式所設定的目標可能是民族主義的 (nationalistic)、政治的或藝術史的 (或者，可能也還有其他的目標)，但是，這些目標並不全都是博物館「透過其所典藏及展示的藝術及人工製品」所欲達到的目標。

既然藝術史研究與博物館起源的探索總歸而言在本質上都是歷史的，兩者甚至可能是相當糾結不清的，那麼，Batkin 分離出這兩個問題的用意為何？以下是他的說明：

有一個原因是，雖然藝術史與博物館兩者都可被當作「機構」(institutions) 來談論，但它們顯然地是不同類型的機構。藝術史是一門知識學科，主要是由寫作上的成就來界定的。博物館是一個典藏及展示的機構，也就是說，它的活動是關乎特定物件 (particular objects) 的操控 (manipulation) (意指操作 handling of 或照應 care for) 以及配置 (disposition) (意指設置 setting out 或安排 arrangement)。當然，博物館也會將它們所展示的物品編制目錄，出版相關記錄以及配合解釋和物件名條來展示。但是一個博物館的典藏與展示，雖然它們可能相伴有文本 (texts) 以及又被文本所解釋，但它們本身並不是文本，至少它們在一個最直接的意義上並不是文本，例如一個說明條即是一個文本。⁶

藝術史 (或者應說藝術理論) 與博物館兩者被稱之為「機構」的最主要原因，應是將「機構」意指被確立或建構而歷經有一段時間的社會實踐或常規。Batkin 提出藝術史與博物館是兩種不同的「機構」，尤其是針對兩者的基本實踐行動類型，一個是針對藝術品「寫作文本」，另一個則是「操控」藝術品，因此並不能對兩者加以等同視之。然而，若我們再進一步探索 Batkin 所出的這兩種「機構」，在它們對藝術品所採取的實

⁶ 引文為筆者翻譯文本原文，原文引自 Norton Batkin 〈Conceptualizing the History of the Contemporary Museum: On Foucault and Benjamin〉《Philosophical Topics》(Arkansas: University of Arkansas) Vol.23, no.1, spring 1997, pp.2。以下本文以“Conceptualizing”指本文閱讀之文本。

踐行動背後，其實是相同的基本結構，也就是一種對藝術品「命名」的行為：藝術史（或藝術理論）和博物館（或者應該是美術館，即 *museums of fine arts*）中的典藏與展示都展現了其在社會中可以決定「什麼是藝術品」的權力。就算放棄「藝術」的「指定行動」這個「特別」的實踐例子，以「歷史寫作」與「博物館」兩者相比，在實踐行動上，「歷史寫作」與「典藏、展示」都隱含有「排序」（*order*）以及「評價」（*evaluate*）的行動，以決定何者進入歷史，何者進入典藏及展示。Batkin 雖然同意藝術史與博物館兩者皆是「機構」，但基本上，他的用意是要強調出「博物館並不是一種『書寫出的文本』」這一點。在此，筆者先摘要他的看法做一個小結，對於回應他所提出的兩個問題，他的回答是「就算對於藝術史可以運用第一個模式來進行歷史的研究，但博物館由於並不是文本，不是最直接意義上的文本，也就是書寫出的文本，因此它並不適用於以 Foucault 理論為基礎的第一種模式」。

Batkin 接著展開他對於 Foucault 理論的解讀，試圖來加強他的論點。Foucault 的書《知識考古學》（*The Archaeology of Knowledge*），提供了他最早的三本書⁷中涉及之歷史方法論的一般性說明。他認為將 Foucault 所稱之「考古學」從其他的歷史性分析模型中給區分出來的，乃是藉由「界定其研究的特殊對象」。以上升的次序羅列，Foucault 所關注的模型分別是「話語形構」（*discursive formations*）、「知識」（*knowledge, savoir*）、「考古領域」（*archaeological territories*）以及「知識領域」（*the episteme*）。考古分析的最基本的單位是「話語形構」，以最簡單的辭彙來說，也就是一群陳述或者聲明（*statement*）。Batkin 認為，藝術史既然是關於藝術品的論述組合，顯然即是 Foucault 所謂考古分析的一個候選者。然而，對他而言，一座博物館雖然可能是一個某些話語形構從以產生、作用或轉型的機構，但是一座博物館——若理解為一個典藏與展示的機構——本身並不是一個話語形構。他並且提到 Foucault 在《知識考古學》分析這些模式，藝術史比較接近於思想史（*the history of ideas*）而不是考古學。思想史提出「起源來歷」（*originality*）與「順序」（*precession*）的問題，而分析話語形構，也就是陳述之間的關係之考古學，並不關心所謂「價值」（*merit*）（誰提出一種想法或實踐，或誰只是跟從）。此外，思想史尋求「凝聚／一統的原則」（*principles of cohesion*）——意識之潛在形式的概念，「週期」（*period*）及「傳統」——而考古分析著眼並描述話語形構之中或之間的矛盾。因此即使在某些方面上，藝術史可能是一個考古分析的候選者而博物館不是，藝術史之考古學將會是一種非常不同的研究——在對象、方法及結果上——而與藝術本身的研究不同。⁸

⁷ 這三本書分別是：《瘋狂與文明》（*Madness and Civilization*）（1961；英譯，1965），《臨床醫學的誕生》（*The Birth of the Clinic*）（1963；英譯，1973）以及《事物的次序》（*The Order of Thing*）。

⁸ Batkin 認為所謂視覺藝術的歷史本身便是不連續、斷裂而有限的，因此若對視覺藝術進行話語形構之研究，乃是將藝術品視為「話語的」（*treat them as discursive*），也就是擁有溝通與交換的

這一段文字中，Batkin 先重複之前的論點，再次強調 Foucault 模式對於博物館而言並不適用，但是，他的理由從「博物館不是書寫的文本」轉到了「博物館不是話語形構」這一點上。他並在註釋中提到，在 Foucault 的理論中，所謂「考古學」是一種對於已說過的事物之研究，而不是（直接）對於機構的研究。⁹ Batkin 在之前以「書寫的文本」作為條件而區別了藝術史與博物館兩者，藝術史由於是一種「書寫的文本」並且確實是一種「已說過的事物」而是一種「話語形構」，因而成為考古分析的候選者，反之，博物館因為不是「書寫的文本」，且它並不是一種話語形構，因此不適用於考古分析。筆者試將他的論證簡單地以下列圖示：

假設 A：適用於考古分析

D：是一個話語形構

W：是一個書寫文本

M：是博物館

<p>(a) $(x) D_x \square A_x$</p> <p>(b) $(x) M_x \square \sim D_x$</p> <hr style="width: 100%;"/> <p>(c) $\therefore (x) M_x \square \sim A_x$</p>	<p>(d) $(x) W_x \square A_x$</p> <p>(e) $(x) M_x \square \sim W_x$</p> <hr style="width: 100%;"/> <p>(c) $\therefore (x) M_x \square \sim A_x$</p>
---	---

這兩組論證在結構都是有效的，但論證的前提是否合理？

Foucault 的《知識考古學》中，有以下幾段描述，可以幫助我們更深入地去分析 Batkin 的論證：

一旦我們可以描述一批「聲明」間這一離散的體系，一旦我們定義事物間、「聲明」類型間、觀念間，或主題選擇間的規律性（一個秩序、相互關係、地位和功能、轉化），我們就可說我們在研究話語的形構（discursive formation）。

在這樣的方式（筆者註：指考古分析）下，我們試著去發現，「聲明」中所重視因素如何能重現、分離、重組，在發展或局限中有所得，被吸收到一新的邏輯結構中，且於另一方面獲得新的語意內容，以及在其間組合成各局部組織。…是要描述觀念在作品、書籍、全集中莫可名狀的分散狀態。這種分崩離析的狀態突現在一個話語的形態，而它不僅定義觀念之間的演繹、來源、連貫的形式，也定義其

模式。但 Foucault 所謂的「話語形構」並不建立在一種本質的關係上，也就是並不假設「物件」（objects）本身擁有溝通與交換的性質，所假設的是「有關係存在」，但並不一定就只有「溝通」或「交換」的模式。

⁹ 原文為：“Archaeology” is a study of things that have been said, not (in the first place) a study of institutions.

間齟齬、交錯、代替、排斥、輪替、變位等形式。所以，這樣一個分析是在先念（preconceptual）的層次上，關注各種觀念可以共存的範圍，以及這一範圍所臣屬的規則。

這一元素的組合是由一話語運作在正規的方式下所形成，對一科學的構成也是不可或缺的因素，可以被稱之為知識——雖然這些元素不見得一定要導致一個科學的產生。知識是我們可在話語運作中談論的東西，而且知識也可經此事實被詳加說明。由不同的話語對象所組成的領域。知識也是一個空間，在其中主體也許會採取一個地位，而且言及在他的話語中會處理到的客體。（由這個觀點來說，臨床醫學的知識是一整個醫學話語中的主體所運用的觀察、質疑、解難、記錄，及決定等功能的集合）。知識也是「聲明」相互連結及依屬的一個場地，在其中觀念出現，被定義、運用及轉變（在這一層次，十八世紀「博物學」的知識並非是被「說明」出來的事物總和，而是一整套的模式與場所，按照這一模式或場所，我們可將每一新的「聲明」融合到已經說過的事物中）。最後，知識是由話語所有種種運用及挪用之可能性來定義。…所有的知識都必須擁有一特殊的話語運作；而且任何的話語運作都可由它所形成的知識來定義。¹⁰

我們必須要考量的是 Batkin 所強調的「博物館不是話語形構」這一個前提。Batkin 堅稱博物館是一個不同於藝術史的「機構」，並且由於在它之中被操縱的那些實質存在的「物件」（object）擁有一套不同於「語言系統」的獨特「物件的邏輯」，因此不適用於研究話語形構的考古學探究，這樣的說法，乃是誤解了話語形構的內涵，而將語言邏輯與話語形構相提並論。語言與話語形構的確有相似之處，它們也都有系統性的結構和一套約定俗成的運作邏輯，它們也都是可敘述的，且包含的一整套的聲明（statement）；然而，這並不表示兩者相等。在 Foucault 的概念中，知識是透過話語運作而展現，考古研究的方式是透過研究事物被運用的模式以其彼此之間的關聯性，來理解在某一個時間上，事物以及它們之間的關係所組成的知識空間；事物被呈現的模式之中，書寫文字可能是最直接的一個切入點，但是，這只是所有呈現的一個部分。

在 Batkin 引的這些博物館歷史之研究中，他所指稱的「研究博物館」這一個行爲，指的正是「研究博物館中的知識結構」；在博物館中的話語模式，正是博物館在包括了典藏、研究、展示、教育等等方面的實踐行爲中所蘊含之話語形構的操作模式，除了物件本身以外，還包括了物件在實質空間以及意義上的各種關聯性，所有書寫出來的文本當然也是話語形構運作呈現的一個部分，考古研究基本上就是在定義事物之間各

¹⁰ 以上之引文，摘錄自《知識的考掘》（《知識考古學》之中譯本，王德威譯，桂冠出版社，第六版，1998），pp.116, 147, 323-324。

層各類的關係，這些關係的整體樣貌便是「話語形構」。Batkin 會認為不適用的原因，應在於他將話語形構的要件視為一種「語言」的產品，也就是一般語言的產物，可以製成書寫的文本或檔案；但是，他的另一個隱含前提是他認為「物件」(objects)的「語言」與一般的語言是不同的，博物館中的語言在他認為就是不同於一般語言的「物件的語言」，因此博物館並不能視為一種書寫的文件，而不能適用於他認為是研究書寫文件的考古分析。

然而，這一點並不是 Foucault 在應用考古研究方法上的原意，考古研究的內容乃針對「事物之間的話語形構」，而非針對書寫文本；書寫文本自然是一種話語形構的形態，但將之作爲「適用」的必要條件便是一種錯解了。因此，Batkin 所持不適用的理由其實並不能成立。

傾向典藏的研究模式

接下來 Batkin 引介 Eilean Hooper-Greenhill 的《博物館與知識的形塑》。在這本書中，Hooper-Greenhill 將 Foucault 「有效的歷史 (effective history)」的方法及結果應用在博物館的歷史上，幫助讀者發現早期對於博物館「起源」研究的一些缺點，說明了這些研究使用自己專業領域中的字彙（包括「起源」(origin)等）以及它們本身從藝術史而來的特別關懷（例如，連續性）。Hooper-Greenhill 挑出這些研究所提供的對於某些公認的現代博物館前身之簡化而扭曲的敘述：十五世紀的 Medici 皇宮；十六世紀末及十七世紀的「世界的寶物閣 (cabinet of the world)」，包括布拉格城堡內 Rudolph 的藝術閣 (Kunstammer)；十七世紀末皇家貴族的寶庫 (Repository of the Royal Society)；還有在 1792 年以法蘭西博物館 (Museum Français) 之名建立的羅浮宮及其他等等不同的歷史根源。其中，她並指出現代對於藝術、科學的概念，和現今將博物館區分為美術館、自然史博物館等等的這些方式，使得早期博物館歷史的研究者忽略了現代博物館前身之所以會產生在典藏上的興趣，是相當不同於現在我們自己的時代在理解自然與藝術的方式。

Batkin 並說明他對於 Hooper-Greenhill 的討論所產生的主要問題在於，她是以在這些早期的典藏例子（「寶物閣」、寶庫等等）中找出 Foucault 的「知識領域 (epistemes)」的要素這樣的方式，來應用 Foucault 的概念（也就是說，在十五世紀 Medici 家族及十六世紀末、十七世紀初「世界的寶物閣」的例子中尋找「文藝復興的知識領域」(the Renaissance episteme)；在皇家貴族的寶庫一例中找尋「古典的知識領域」(the classical episteme)；在羅浮宮的例子中尋求「現代的知識領域」(the modern episteme)）。當她「分析」每一種典藏類型時所產生的種種複雜狀況，也使她注意到將 Foucault 的「知識領

域」應用到個別典藏種類上的困難。但是這些複雜性都只是細節問題。Batkin 認為 Hooper-Greenhill 的分析過分單純化的理由在於，典藏本身並不是「考古的」(archaeological)。例如，她並沒有考量她論及的這些個別典藏如何可能自身產生或轉化一個「知識領域」的元素；亦即，它們如何影響個別話語形構的發展。更確切地說，她將典藏當作已在別處，在外於這些典藏的場域界定之「知識領域」的表現或例示(exemplification)。方法上，她將一個「知識領域」的概念當作一個思想史中的概念來使用，一個差不多相同於一個「世界觀(world view/Weltanschauung)的概念。

在此，我們對照 Foucault 的一段話，來幫助我們進一步理解 Batkin 的看法：

這種探討話語形構、實效性、知識與認知形象與科學間之關係的分析，是被稱之為「知識領域的分析」(the analysis of episteme)，以有別於其他科學的歷史之可能的形式。這種「知識領域」可能會被誤疑為是像「世界觀」之類的東西。這類所謂「世界觀」的東西像是一歷史的橫切面，與知識的其他分枝無異，而且強加於每一分枝上同樣的準則與假說，理性的一總括的階段，一個籠罩某一時代每個人的思想結構——一個約定俗成、一勞永逸的立法的總和。其實所謂「知識領域」指的是在某一時期，連結那些(衍生認知形象、科學、或可能形式化系統)話語運作間之關係的總和。或指的是在每一個話語形構中，過渡到知識論化、科學性，及形式化的座落及運轉的方式；指的是這些門檻的分配情形，門檻之間可以重合、從屬，或成為時間的轉移而劃分離開的情形；指的是在知識論形象或科學屬於相鄰但相異的話語運作範圍下，可能存在於它們之間的旁生關係。「知識領域」不是一(專業)知識的形式或理性的形態。知識領域是一各種關係集合的總體，這些關係在某一時代當我們在話語規律性的階層上分析各種科學時，可在它們之間得見。¹¹

以 Foucault 考古分析的角度作為進路，在方法基本上必須要有「物與物之間是有關係的」這樣的前提。而 Batkin 指出 Hooper-Greenhill 錯用考古分析的方法，將「知識領域」當作「世界觀」的概念來使用。Batkin 所言「Hooper-Greenhill 在十五世紀 Medici 家族及十六世紀末、十七世紀初「世界的寶物閣」的例子中尋找「文藝復興的知識領域」(the Renaissance episteme)；在皇家貴族的寶庫一例中找尋「古典的認識基礎」(the classical episteme)；在羅浮宮的例子中尋求「現代的知識領域」(the modern episteme)的觀察並沒有錯誤，然而，問題在於 Foucault 的觀點中，「知識領域」並不是一個「一統」而發揮影響的概念，而是一個從「集合」中發現的樣態，「知識領域」與「世界觀」

¹¹此段引文摘錄自《知識的考掘》(《知識考古學》之中譯本，王德威譯，桂冠出版社，第六版，1998)，pp.336。

最大的不同處是「作用力」的方向是相反的：「世界觀」是將準則「強加」諸物件上，而「知識領域」則是「集合」物件之間的關係，亦即是一種關係的「集合」，但卻沒有為它們「定向」。因此假設必先有「知識領域」的存在，而後在物件中找尋對 Foucault 的方法而言並不是全錯的，只是要區分出「知識領域」與「世界觀」之間的分別。從一個特定時空中的一組物件裡整理出其「知識領域」的樣貌，是運用以話語形構為研究對象之考古分析的結果。也許是 Hooper-Greenhill 的書寫方式，尤其是斷代定年的方式，使 Batkin 對於她所敘述的「知識領域」與「世界觀」之間有所誤解，然而，這樣的誤解並不來自於 Batkin 所言「典藏並不是考古的」這個理由，因為考古分析的對象自然是「典藏物件中運作的話語形構」而不是「物件」本身，但「典藏不是考古的」這句話可使我們再次理解如前所述，Batkin 在前提設定上與 Foucault 的不同。

Batkin 也提出他認為依照 Foucault 的方法，可以用其他的分析來進行考古研究。他說：

在 Hooper-Greenhill 所論及的之外，還有其他的一些事物可能使我們藉由將 Foucault 對於話語形構及現代控制機構（收容所、醫院、監獄）的分析當作歷史分析的模型，來學習到博物館的歷史。例如，據觀察，在十九世紀末美國所建立的重要公共美術館是「一組公共機構安排中的一項（one term in an organization of public institutions）」，這些公共機構包含有免費的圖書館、大眾醫院（general hospitals）、孤兒院、救濟院、矯治所（houses of correction）；當時推動博物館建立的人通常即是主張這些教育、矯正、及其他「救濟（relief）」機構的同一批人；而這種種機構之任務是以一些相應的辭彙來構想的（conceived in corresponding terms）。公共博物館本意並不是只用來教育的，而是要改善一般下層社會的人民，提供他們道德的範例，而不只是知識。當然，上述觀察所主張的對於當代公共美術館的看法，也是 Foucault 所提出的重要的一個看法。¹²

在此，Foucault 考古分析可應用的對象對 Batkin 而言，仍是他認為不能當作考古分析之對象的「話語形構可從中產生的公共機構」，但是，他並沒有繼續之前的論點，而導向另外一個方向，也是他在文本中的最主要用意，在短短的幾個句子中，Batkin 指出這些研究模式過於傾向典藏而忽略了博物館的其他面向，包括了他將在後面提出的博物館之「展覽」功能。

我認為，Hooper-Greenhill 大部分在他的影響之下而斷代定年（date）的研究，在一個重要的面向上，其洞察的能力（perspective）被限制住了。我在此處所指的，

¹² 見“Conceptualizing”一文，pp.4。

是這部著作大部分是由將博物館視為一個「典藏」的概念起始的，有一件事情是在這部著作中幾乎未有提出，也是將博物館視為典藏的概念顯然排除或模糊掉的，即是展覽（exhibition）¹³的事實與歷史。¹⁴

III. Benjamin 模式之模型——展覽價值之模型

展覽價值

Batkin 說明其所指之「展覽的事實」，即是「視覺藝術作品乃為我們的觀看（viewing）及評斷（judging）所呈現的事實」。Batkin 認為，他所稱之展覽的事實可具有藝術的或評論的或哲學的歷史關鍵接點上之重要性，在這些關鍵接點上觀看或是「評斷」藝術作品成為明確關懷的主題，亦即，在某方面上對藝術家、評論家或哲學家而言成為顯題可論的（problematic）。但這需要根據個例來建制不同的狀況。接下來，Batkin 舉十八世紀及十九世紀的法國繪畫中由 Michael Fried 所發掘的一些繪畫關懷，例如戲劇化（theatricality）及專心（absorption）的概念，可能是產生自或伴隨著一個明確的意識，即注意到繪畫（更明確地說應是可搬運的畫架式的繪畫 easel paintings）是被「呈現」到我們的觀看中，被加以觀看（presented to our view, put on view）。其中關於展覽的事實，有兩個中心的議題：一個是觀看者的視覺，另一個則是藝術物件的可搬運性。

我們應進一步地來思考展覽事實中的視覺現象。展覽非得依賴人的視覺而得以進行，然而，在日常生活中，人卻不一定會對自己的視覺現象加以反省，這種反省的動作通常需要某種特別的關注（interest）、特別的場所、狀況、或者其他特別的誘因作為啓發反省的開端，使人特別意識到自己正在進行的視覺行為。此外，同樣不可忽略的是被觀看的藝術物件的可搬運性，視覺現象同時需要的是觀看者與被看者兩方，人在反省自身觀看行為的當下，形成展覽事實的另一個要件是，觀看者同時也意識到這個藝術物件是被放在我面前來讓我觀看的，在這樣的狀況下，展覽便與普通的審美活動有所區別，展覽的場所對於展覽事實而言也因此成為一項重要的考量。

Batkin 接著關心的是：那麼，展覽的事實是否有一個歷史，可以讓我們回溯起源以

¹³ 此處筆者將 exhibition 翻譯為「展覽」而不是「展示」，主要是考量到在 Batkin 對此字的用法中，exhibition 除了可搬運用以「展示」之外，他並強調觀眾「觀看」亦即「覽」的作用，故合併翻譯之。

¹⁴ 見“Conceptualizing”一文，pp.4-5。

及探究展覽發展的變遷呢？Batkin 提示，如果認為，只有當展覽之事實成為意識關懷作品被呈現、被觀看的一個主題時，展覽的事實之歷史才開始，這段歷史在視覺藝術史中的開端將相對地晚些——也許應定在我們首次能談及在一般意義上像一個展覽的事物之時，例如法國沙龍展。在這之前，就算作品被製為可被觀看的，但其中並沒有任何事物是我們可稱之為展覽的概念的。那麼，在某義上，展覽的事實——及概念——可說是擁有一段歷史，並且與戲劇化、畫面一致性、品味、美、無關心等等藝術史與美學上重要概念的歷史緊緊相繫。

Batkin 指出，除了展覽的事實之外，還有其他的意義或方向可供我們追溯展覽的歷史，這樣的研究方式較不是針對展覽之實踐或模式的事實或概念，即作品被展示的具體方式，而是研究在 Benjamin 在文章中所提出之「展覽價值 (exhibition value)」的歷史。Batkin 認為，Benjamin 之所以能具體關注藝術中展覽價值逐漸提升的重要性，也就是關心人類觀看藝術時「將事物帶到『更近之處』(to bring things “closer”)」的慾望，與他對「機械複製 (mechanical reproduction)」工業技術的關心是密切相關的，這個慾望必然因藉由機械複製的工業技術而得以獲得更大的達成或者滿足。

Benjamin 在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中曾對機械複製時代藝術品的展覽價值有以下的描述：

機械應允了藝術作品的複製，要研究這時代的藝術品，必須認真思考這些關連。而這些關連揭示了一項真正關鍵的事，有史以來第一次在世界上發生：也就是藝術品從其祭典儀式功能的寄生角色中，得到了解放。…一旦真實性的標準不再適用於藝術的生產，整個藝術的功能也就天翻地覆。藝術的功能不再奠基於儀禮，從此以後，是奠基於另一項實踐：政治。

對於藝術品的感受評價有各種不同的強調重點：其中有兩項特別突出，剛好互成兩極。一是有關作品的崇拜儀式價值，另一是有關其展覽價值。藝術的生產最早是為了以圖像來供應祭典儀式的需要。…這些圖像的「在場」比它們被看見與否更為重要。…藝術品從祭典功能中解放出來後，這些藝術品的展出機會也比較多了。一座人物胸像可搬來搬去，所以它比神像更有機會展出，而神像卻得待在廟裡頭指定的位置。圖畫比起早先的馬賽克或壁畫也更便於四處展覽。…各種複製技術強化了藝術品的展演價值，因而藝術品的兩極價值在數量上的易動竟便成了質的改變，甚至影響其本質特性。…今天展演價值的優勢給作品帶來了全新的功能，其中有一項我們知道的——藝術功能——後來卻顯得次要而已。¹⁵

¹⁵此段引文摘錄自〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的年代》許綺玲譯（台北，台灣攝影工作室，1998），pp.67-69。

Benjamin 提出「展覽價值」乃作為機械複製時代藝術品由於生產方式的改變，而產生相對於傳統藝術品之「祭儀價值」——擁有真實性與靈光——在質上的改變，不可諱言，這的確是藝術品一項進入工業機械可大量複製的時代後的重大轉變。對 Benjamin 而言，藝術作品與其影像被複製或直接斷然取用，造成藝術作品從儀式中解放，這種「可搬運」使藝術作品的展覽價值相對地被極度地強化，這主要是工業機械複製技術所帶來的重大改變；然而，Batkin 跳過機械複製時代的前提，直接地進入藝術作品的可搬運性。

Batkin 以十八世紀末公共美術館開始建立的情況作為說明。公共美術館集結了源自於不同社會、文化、宗教及政治環境的藝術作品到一個特別的地方以使其為博物館的觀眾所觀看。美術館之所以能這麼做的能力來自於視覺藝術作品是可以被搬運的事實，而且這個事實本身已具有歷史。從畫架式繪畫（easel paintings）開始，可搬運的事實顯示了藝術家們對於一個更為廣泛的觀眾群及（Benjamin 稱之為）「藝術作品的展覽價值」上的關注¹⁶。另外，在典藏作品上，美術館則是利用了所有作為藝術作品展示價值之基礎的關注及動機；也就是，所有使作品被製為可搬運狀態的不同關注——或者說是在吸引特定觀眾的技巧上給予這些作品特定大小或形況或內容的不同關注。博物館或美術館不僅在典藏上，甚至在展覽中，利用的也是這種基於「展覽價值」的關注。而當博物館或美術館利用所蒐集作品中之展覽價值時，它是在一個後來時期裡對於展覽所發生的關注之中來展示這些作品，這種關注亦即是現在博物館觀眾的關注，多少仍帶著一股對於藝術的傳統的懷舊氣息，甚至可在過去的藝術之上，再加以一種儀式的價值。

Batkin 由展覽的事實確實擁有歷史，論及 Benjamin 所提出之「展覽價值」提供了現代研究博物館歷史的另一個切入點，並且由作品「可被搬運的事實」來說明，對於「展覽價值」的關注，的確「值得」研究者投入更多的關注。接下來，他更以現代美術館中，無論在典藏與展覽上，多基於對作品「展覽價值」之關注而運作的「事實」來強化在博物館研究中「展覽價值」的重要。他並指出，Benjamin 所稱藝術作品之「展覽價值」是博物館典藏的基礎，而非博物館展覽的基礎在於「典藏」。為了理解博物館，至少是出現在十八世紀末的公共美術館，Batkin 認為我們必須先理解它在我們對於展覽的關注上的利用及轉型。正是這些關注使得可被「安置」而展示（*put on display*）的作品產生，這些作品必須是可移動的（*moveable*）（「可搬運的」（*portable*）），也因此可被收藏、聚集。

¹⁶ 但是，Batkin 並解釋，一個藝術家對於自己作品的展示所產生的關注可以是相當明確的——審美、社會、政治或哲學上的——且與其他的藝術家在其他的時間、不同的環境下對於其作品的展覽所產生的關注是相當不同的。

因此 Batkin 的論證由認為「作品可搬運事實被關注」指示出「作品重要的展覽價值」，而又由於「作品的重要展覽價值」因此「被博物館所典藏」。若簡單地將 Batkin 的論證結構符號化，可以以下圖式作為說明：

假設 P：具有可搬運性

E：受到展覽價值取向的重視

C：被博物館典藏

(f) $(x) P_x \square E_x$

(g) $(x) E_x \square C_x$

(h) $\therefore (x) P_x \square C_x$

論證結構是有效的，前提也似乎合理，但如果我們將論證結構中的 E 與 C 對調位置，論證一樣成立；也就是說，在展覽價值或收入典藏到底何者是必要條件並不能確定的狀況下，Batkin 的論證雖然有效，但並不合理，因為前提不能確定為真。

在這裡我們必須注意的是，在一個博物館中，各項實踐行為（包括展覽、典藏、教育等等）彼此之間究竟有沒有絕對的條件關係。在今日我們通用的語彙當中，我們常會說，這件物品具有典藏價值，或者相當具有展覽的價值，可是這兩項價值並沒有絕對的關係，往往一件值得收藏的藝術品也相當具有展覽價值，反之亦然，但是有時候一個具有相當高度展覽價值的藝術作品，卻不見得值得收藏，一件好的收藏品也不見得在每個展覽當中都具有同樣高度的展覽價值，這中間的關鍵在於價值判準，也就是說，我們必須去了解這件物品它的價值來源在哪裡。在西方的博物館歷史中，許多博物館的前身多是貴族或富有中產階級的收藏，對於個人或家族的收藏而言，收藏品不僅只是倉庫裡囤積的資產，收藏品可能代表了收藏者家族的歷史，並且還可藉由收藏的展示說明收藏者的身分與地位，在這樣的狀況下，典藏價值與展覽價值兩者之間是密不可分的，而以典藏為中心的研究不能說不適合這樣的題材。

我們同樣可以了解的是，在 Benjamin 強調的機械複製時代中，工業複製技術已使得藝術品的展覽價值被抬高到有史以來最醒目的位置，而藝術研究中對於視覺的討論，也達到一個幾乎是極盛的狀態；直至今日，展覽也逐漸從以作品為中心而轉向重視觀眾互動的型態。從種種的這些轉變當中，我們除了可以觀察到，今日博物館中的各項實踐行為已分工相當精細，也建立起各自不同的工作系統，隨之確立的則是不同的價值系統。Batkin 在文章中，已提到他觀察現今博物館學的研究多傾向一種重視典藏的模式，因此，我們也可以發現，正如同 Benjamin 在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，極力表達他對現代攝影及電影等新興藝術媒介的支持並大力「推薦」，Batkin 在這篇文章中強調「展覽價值」取向的用意，筆者認為也多少帶有一種推薦性的企圖，用

意在於提高現代博物館管理人或策展人 (curator) 所認同且強調之展覽的價值。

推薦展覽價值

Batkin 在首段便提及其對於從 Benjamin 文章〈機械複製時代的藝術作品〉中所引用的博物館模型的興趣是「實踐的」、「教育上的」也是哲學上的。他接著在以下的文段中說明他的用意。Batkin 本人目前指導一個訓練當代藝術管理人 (curator) 的研究計畫也在其中從事教學工作。他並提出本身對於博物館活動的觀察，首先，至少在美國¹⁷，對於當代藝術管理者而言，在知識上及實踐上都最令人感到吃力的議題就是有關展覽的議題。在某種程度上，這是因為觀眾議題的重要性提升，¹⁸ 也包括了社會及種族多樣性的議題。但是，這也是在近代博物館及當代視覺藝術的歷史中其他因素的結果。在 1960 年代，博物館財源的新型態，特別是新的聯邦及州政府的援助，使博物館對於一般參觀的觀眾 (attendance) (如果不是一般的大眾 (public) 而是會參與博物館活動之觀眾的話) 產生了新的注意，也促成了新的展覽型態；¹⁹ 同時，欣賞藝術的觀眾增加，加上新的募款可能通常使得藝術家及獨立的藝術專業者發展出新的展覽地點，例如，藝術家的空間 (artists spaces) ——但是也是外於所有博物館或畫廊的地方²⁰，而在 1960 年代之後藝術家所創作 (produced) 的作品本身便常在某方面上反抗傳統博物館展覽型態。然而，就算還有一些展覽是在探討博物館典藏的歷史，或是在博物館庫房中被隱藏²¹的在政治上或文化上有所爭議的物品 (problematic objects)，²² Batkin 指出，展覽仍然是當代藝術管理人的基本關注，而不是典藏。

Batkin 接著論道，從一個實際的觀點，也就是從一個在當代博物館中工作的管理人之觀點來看 (或是在其外 (outside) 或反對 (against) 博物館的身分)，博物館管理工作 (curatorial work) 的主要關懷就是「展覽」。有關於寫作及學術的問題，和機構影響力的問題，全都經由關於展覽的關懷而不是典藏的而傳達。從 Batkin 所提出的這個實際的觀點來看，Benjamin 對於展覽價值的關注——以及將博物館歷史的基礎建立在其

¹⁷ Batkin 認為，在當代視覺藝術的例子中，美國指的是如 New York、Chicago 及 Los Angeles 等的大都會中心。

¹⁸ 特別是在上註中的這些都會中心更是如此。

¹⁹ 例如「超級大展」(blockbuster)。

²⁰ 一個後來的例子便是 Mary Jane Jacob 在 1986 年於倉庫為 Chicago 當代藝術博物館所辦 Jannis Kounellis 的作品展【1986-1987】。在博物館外辦展覽的計畫在歐洲也有出現；例如 Klaus Bussmann 和 Kasper König 的「Münster 雕塑展」(Skulptur Projekte in Münster)【1977, 1987】以及 Jan Hoet 的展覽「朋友的房間」(Chambre d'amis)【Ghent, 1986】。

²¹ 以 Batkin 的語言來說是「被壓制 (suppressed)」。

²² Batkin 特別提出一個例子，是 Fred Wilson 在 Maryland 歷史俱樂部辦的展覽計畫「開採博物館寶山」(Mining the Museum)。

上的可能性——對於一個自我反省的管理實踐工作之形成而言，是相當重要的。Batkin 說：「如果我們要去理解管理者（以及藝術家）在博物館中在做些什麼以及為什麼如此做，我們必須仰仗展覽的歷史，而不是典藏的歷史」。而大略上，立基於 Foucault 理論的博物館模式，至少當其被用以斷代定年時，將我們的注意力導向非展覽的其他地方去了。

從這些分析中，我們可以較為清楚地理解 Batkin 身為一位博物館研究者，以及博物館管理人暨策展人之訓練者，為何要將「展覽價值」提高來談。在現代博物館的研究當中，針對「展覽」本身作為研究對象者並不多，而利用 Foucault 的方法對典藏進行研究者倒不少，這其中除了典藏的歷史遠長過展覽的歷史，而可累積較多的研究材料與研究者外，另外的一個原因應與展覽型態有極快速的發展與變遷有關。展覽活動在作品之外必須關照的部分就是觀眾，觀眾與敘述（narrative）在展覽中已逐漸具有同等的地位；然而關懷展覽的研究在數量上卻無論如何總趕不上展覽舉辦的數量，或者甚至是開發觀眾的研究數量。身為一個研究者與策展人訓練者，Batkin 了解到，許多博物館研究由於受到 Foucault 早期著作中強調再現以及知識的論題影響，因此會強調現代博物館前身的特定類別——特別是十六、十七世紀的寶物閣（cabinets of curiosity），並由於強調典藏中的異質性而忽略了物件「向世界展示」的這個事實。Batkin 也認為大部分的博物館並未彰顯展覽價值的歷史，並沒有揭示它們所展示的作品是如何成為被展示的（how the works they display have come to be on display），²³ 因此將現代博物館研究之角度調整朝向展覽價值，對其而言可說是刻不容緩的。

結論

以一個博物館研究者的身分，我們可以理解 Batkin 的用意，也可以同意 Batkin 認為應提高博物館研究中對於展覽價值的重視。雖然 Batkin 自己也說，他不認為其所提出的以 Benjamin 理論為基礎之模型，相較於以 Foucault 理論為基礎之模型，對於當代博物館實踐而言可以更不受批評或較沒有問題，特別是當我們同意 Benjamin 考量展覽價值中概念的轉型是由機械複製以及特別是攝影而來的。²⁴ 但是，現代博物館（十八

²³ 例如，一位藝術家對於呈現其作品曾經有過的關注，已不再符合於這些藝術品現在所呈現的方式。

²⁴ Batkin 指出，這一點甚至在照相複製技術出現前就已確實如此。在照相複製技術出現之後，對於實際上幾乎是博物館中展示的每一件物品而言，也是如此，而我們也都見到現在博物館中的作品受到了攝影的影響。Batkin 也在他其他的文章中有所探討。例如：〈Photography, Exhibitions, and the Candid〉《Common Knowledge》，Vol.5 (1996): 145-65，以及〈The Museum Exposed〉《Exhibited》(Annandale-on-Hudson, N.Y.: Center for Curatorial Studies, Bard College, 1994)。

世紀末以後)中展覽價值之提升與受重視的現象雖然值得再投入研究,但不見得在十六、十七世紀時的博物館前身便適合於這種角度的切入,畢竟在當時博物館並無一詞,而是私人的收藏,「收藏」的概念當然較「展覽或展示」的概念來的凸顯。我們應將 Batkin 所提出的這個研究方向謹記,嘗試在現代博物館的研究中多加發揮,並針對不同時空中的博物館(前身或現代的實例)釐出適用的研究方法,而不是去放棄任何一種模式。

相較之下,台灣的博物館起步較西方晚了許多,除了概念是引自於西方,「樣本」數也相對較少,尤其許多檔案資料的管理並不理想,以至於資源上也許累積的量仍不多,但從另外一個角度來看,也許應該說是尚待開發。尤其,在研究量不足的狀況下,所謂「東方的收藏觀」尚沒有足夠研究來建制一套系統,東方無論在藝術媒材與收藏觀上,都應與西方不盡相同,西方所謂「博物館」的概念與東方在結構與意義上也應有所差異。同時也必須承認的是,台灣當下雖然無論是展覽的數量或者參觀的人數都已有相當的成長,展覽的型態也趨向多樣而豐富,但現在從事博物館學研究的研究者並不多,整體累積的研究成果也不足,無論是對於展覽或者典藏,的確都需要投入更多的研究工作,這應是目前台灣博物館研究者面對的重要課題。

參考書目

- Michel Foucault,《知識的考掘》,王德威譯,台北,桂冠出版社,第六版,1998。
- Walter Benjamin,《迎向靈光消逝的年代》,許綺玲譯,台北,台灣攝影工作室,1998。