

# 博物館面對當代藝術的兩難 ——從「公共性」談起

陳逸淳<sup>1</sup>

## 摘要

博物館在選擇蒐藏與展出作品的決策過程中，不可避免地會面對以下的兩難：該選擇已獲得社會認可、符合公眾品味的作品，還是選擇最為創新但卻可能是公眾無法接納的作品？換言之，博物館（特別是由公家資金所支持的博物館）是否必須成為肩負甚至是擴大「公共性」的空間，才不辱其使命？如果我們把「公共性」一詞在當代民主制度下所被賦予的、近乎社會先驗的正面價值先懸擱起來，而去探究所謂的「公共性」或「公眾」等概念的可能性條件及其社會效果，我們就會發現，在博物館服膺於「公共性」的同時，可能也削弱了藝術創新的可能，因為若以「公共性」為依歸，就會去傾向選擇符合大眾品味、順從既有的知識與分類的作品。公眾就是市場，同時也就是既有的宰制知識的再現者、實作者與擁護者。當我們在歌頌「公共性」的同時，可能也掩蓋了在「公共性」的定義與想像的背後所隱含的各種象徵鬥爭。本文的目的在於剖析「公共性」之中所包含的宰制的文化，並分析博物館在面對「公共性」這個當代制度下的道德訴求時，可能面臨的挑戰與兩難。

關鍵詞：公共性、公眾、宰制、象徵鬥爭

---

<sup>1</sup> E-mail: chenychun.tw@gmail.com

「它本質上曾是貴族的據點，但在今天已經成為路上的人們相遇的地方了。」

——《博物館作為文化的樞紐：論博物館在集體性的發展中所扮演的角色》，聯合國教科文組織 (UNESCO)

法國藝術社會學家 Natalie Heinich 曾說過一個小故事 (Heinich, 2009: 177-178)。法藍西藝術行動協會 (AFAA) 是一所隸屬於法國外交部及法國文化部的藝術協會，其宗旨在於協助並獎勵國際藝術交流及發展。Heinich 的一位朋友是該協會的委員會委員之一，負責執掌新銳藝術家的作品審核以及旅外獎助金撥發的相關事宜，通過審核而獲選的作品，便可獲得在公家博物館展出的機會。這位委員是當代藝術的專家、蒐藏家，同時也是知名的策展人以及藝術評論家。他在審核作品的時候從容不迫，但也絲毫沒有一絲猶豫，他對這個工作早已習以為常。他將審核完成的作品分成三類，拒絕的作品放在左手邊，接受的作品放在右手邊，有待重審的作品放在中間。這是作品審查的第一個步驟，為最後的決定作出初步的審核。

在審核的過程中，他看到一幅抽象的彩色畫作，眼光忍不住停了下來，評論道：「這個作品很好，應該大有前途。」接著，他毫不遲疑地將這件作品擺在他的左手邊，也就是拒絕的作品那邊。此舉讓站在一旁的 Heinich 非常訝異，問道：「既然這個作品這麼好，為什麼要拒絕它？」審查委員回答道：「這件作品絕對能獲得畫廊的青睞，它根本不需要我們的協助！」

## 公共性的兩難：補償原則抑或是多元論？

上述這位委員的審核標準，可說是

目前法國的官方藝文機構面對當代藝術時的一貫態度，也就是所謂的「補償原則」(compensation)。官方的藝術獎助目的在於補償那些缺乏立即市場的作品，也就是那些最為前衛、未獲藝廊青睞，亦即缺乏市場價值、缺乏公眾認可的作品。補償原則是以公部門的名義，亦即代表全體的公共權力、以國家來代表公共性和公眾，給予那些缺乏機會但具可能性的作品一些機構性的補償與支持。在補償原則之下，所著眼的重點是：「公部門所提供的資源是否多餘、是否僅是錦上添花？」由於補償原則的目的在於補助資源與機會匱乏的作品，為那些被市場排除在外的作品提供一些市場之外的機會，因此，代表「公共性的支持」的國家機構，也僅被視為是藝術場域中諸多資源掌握者及運作成員之一。

然而，這樣的標準並非沒有爭議。另一種與此相對的看法則是所謂的「多元論」(pluralisme)。多元論的觀點認為，不論作品是否前衛、是否創新、是否符合市場以及大眾的品味、是否挑戰了既有的知識界限，只要品質達到一定的水準，所有類型的作品都必須擁有等同的展出機會和補助；如果我們都認同國家政策必須具有所謂的「公共性」，亦即必須展現出公眾之中所存在的多元與殊異性，那麼，國家的補助與支持就不該獨厚那些尚未得到公眾與市場青睞的作品。多元論的觀點所著眼的是公平的原則：不論任何藝術風格、流派、技法、精神，都應該要擁有等同的公共資源。而在民主制度之下，國家機構既然作為公共性的代表者，那麼國家所提供的資源與機會也應當公平地分配給在公眾之中所存在的一切異質性。

以上兩個觀點，都是在民主制度之下，以「公共性」為名義而出發的觀點，但是其所訴求的方向卻大相逕庭，在這兩個相反的原則之下所抉擇出來的作品也會完全不同。而這正是「公共性」的

兩難，也就是所謂的「民主的芒刺」(épine démocratique)。面對上述這個兩難，在民主社會的精神下，不論是理論上或是實際的行政上，都不存在完美的抉擇。事實上，這兩個觀點也都各自有其重大的風險。補償原則在面對當代藝術的不確定性與創新特質時，必然會面臨某種斷裂的風險，例如無法對應公眾以及市場的需求、與公眾的道德以及社會的背景脈絡有所衝突、使得國家排擠其他藝術資源的提供者，甚至在公平性遭受質疑的狀況下使得國家所代表的公共性遭受挑戰……等等。而多元論的觀點則必然面臨資源的投注缺乏確切方向的危險，而使得公部門資源的利用缺乏實質效果，甚至是將資源投注於不需要的地方，造成行政資源以及公共資源的浪費(Heinichi, 2009)。

## 公共性：當代的定義

上面這個兩難的例子，已經簡單地點出了當代藝術場域在面對「公共性」及其代表(亦即國家)所面臨的困境。而這樣的困境從何而來？我們必須先釐清「公共性」是什麼，並進一步探討當代藝術的「公共性」其可能的條件是什麼。

廣義來講，指涉及多數人或集體的，乃是「公」，只屬於個人的則是「私」。歷史上，西方的「公私之辨」可以上溯到希臘羅馬時期，希臘哲學家曾熱衷於探討「公益」的意涵，羅馬的法學家則奠下了劃分「公法」與「私法」的基礎。「公法」規範了政府的組織、司法的運作以及國家宗教儀式活動，「私法」則包括關於身份、家庭、繼承、財產、契約及侵權等方面的法律。到了資本主義興起後，「公」通常指國家機關或是政治領域，「私」的範圍則轉為以市場或經濟領域為主。而到了更晚近的時期，

由於「政府失靈」及「市場失靈」的狀況反覆出現，有愈來愈多的西方學者重新檢視「公／私」這組概念的含義，使得「公共」概念更接近了「社會」的範疇，而不再完全由「政府」所壟斷(顧忠華, 2000)。

從這樣的脈絡出發可以確定的是，「公共性」一詞所指稱的意義在當代社會之中其實已經具備了多重的歧異性，因此，公共性的概念在現今可以說含括了集體、國家、政府、社會，甚至是公眾、大眾(le public, le populaire, le peuple)等範疇。這一點，可以從Habermas在晚近以來對「公共領域」所下的經典定義看出端倪(Habermas, 1989)：「(公共領域)是公共論壇(forum of public)，在這裡，私人匯聚而成為公眾，並在任何時候準備好要使公共權威在輿論的合法性基礎上運作。」而在這樣的定義裡頭，我們可以抽離出「公共領域」的四個基礎要素(李丁讚, 2003)，亦即私人、公共論壇、匯聚、公共權威。「私人」和「匯聚」指的是，所謂的「公共性」是由許多的「私人」所匯聚而來的，而人們匯聚在一起的目的則是為了獲得以私人利益為基礎的公共利益，且人們匯聚在一起所進行的公共事務的討論以及活動必須具有可以互相指涉(inter-referring)的特性，亦即參與其中的討論與活動是必須有共通可理解的脈絡可循，更重要的是要包括一種相互對焦或相互照會(mutual orientation)的態度和努力，也就是一種想要對話的努力。而「公共論壇」則意指，參與其中的所有人都可以發表意見、參與討論。而公共權威指的是，公共意見必然要經過公共權威來執行，進而造就集體性的行動。因此，公共意見必然指向某種公共權威。而這裡的公共權威主要是指國家(the state)，但並不僅限於國家，其他諸如工會、學校、部落、公司等，都能構成某種公共權威(李丁讚, 2003)。

從 Habermas 這個對「公共性」的當代經典定義來看，我們可以發現，「公共性」一詞在當代所承載的意義含括了「個人匯聚而成的集體」、「在公開的地點進行集體的議論」、「以國家為代表的公共權威」等等。

上述當代意義下的「公共性」，在民主社會可說已成為某種制度性的典範。在政治上，公共性的展現是民主社會運作的制度性基石；而在社會領域，「公共性——市民社會——民主」這樣三位一體的共構關係，除了已經在現實上被認定為當代民主社會的道德基礎之外，也已經成了民主制度下各個不同領域，諸如法律、政治、文化、種族、社會，甚至是日常生活中的秩序，都必須回應的當代世界的知識型 (épistémè) 之一。

## 博物館與公共性

上述當代社會對於「公共性」的要求，博物館當然也無可避免地必須有所回應。事實上，回顧博物館的歷史，我們可以發現，早期博物館的公共性並不受到重視。博物館在 17 世紀左右才開始對公眾開放，西元 1683 年英國牛津大學成立愛希摩林博物館 (Ashmolean Museum)，成為第一所對大眾開放的博物館（行政院研考會，2011；引自秦裕傑，2003）。西元 1753 年英國國會購買漢斯·史隆爵士 (Sir Hans Sloane) 的龐大蒐藏品成立大英博物館 (The British Museum)，是世界第一座國家博物館（行政院研考會，2011；引自 Wilson, 2002）。法國也在法國大革命之後，將皇室宮殿的羅浮宮與蒐藏轉化成公共博物館，在 1793 年對大眾開放（行政院研

考會，2011；引自 Schubert, 2000）。17 世紀末至 18 世紀，受到啟蒙時代的影響，博物館開始提供民眾參觀使用，成為博物館史上一重大變遷。相對於歐洲博物館由私人蒐藏逐漸演變成開放給大眾參觀的歷程，亞洲的博物館似乎很快的就成為公部門體系的一部分（行政院研考會，2011）。此外，儘管博物館的定義隨著時代轉變而迥異，但對「公共性」的要求隨著時代而越發受到博物館的重視，乃是無庸置疑的事。

## 文化實作與公共性的相遇：兩難的開端

上述這種對公共性的普遍性要求，在民主制度的社會中會受到進一步的強化。換句話說，「公共性」與「民主」這兩個概念，在民主制度的實作中存在著某種同構關係。

舉個具體的例子，法國從 60 年代開始，藝術或文化實作 (pratique culturelle) 在「公共性」方面的要求獲得了進一步的深化與擴張，到了 80 年代，在左派政府的執政方針下，藝術在民主化 (démocratisation)<sup>2</sup> 方面的要求更得到實質性的進展，也因而開始出現了對於「文化上的機會平等」(Égalité d'accès à la culture) 的呼聲。這個呼聲主要的訴求正是來自於「公共性的拓展」這樣的理念，亦即要使文化或藝術能夠成為公眾都可以親近的事物，使能夠親近藝術文化的人不再僅限上層階級或中產階級。這波「文化上的機會平等」的浪潮，不僅帶來了「文化實作」與「公共性」兩者的正面相遇，也使得這兩個概念在現實中的矛盾被徹底地展現出來，同時也帶來

<sup>2</sup> 在此須注意的事，法文的「民主化」(démocratisation) 一詞所指涉的意義，與臺灣所使用的「民主化」一詞所必然指涉的政治脈絡是相當不同的；法文的「民主化」一詞所指的更偏向於「使某事物普及」這樣的意義。在本文之中，「民主化」一詞請以法文中的脈絡來理解。

兩者間的大量衝撞與囂聲不絕於耳的各種爭議。

這些爭議主要是來自於以下兩個方面。一方面，根據 Pierre Bourdieu 從 60 年代開始進行的一系列對於藝術、文化與社會階級的相關研究，所謂的「文化資本」(capital culturel) 在相當程度上乃是由宰制階級所壟斷的；面對所謂的「文化」及其相關事物時，大眾階級 (classe populaire) 可說是完全被排除在外、完全無力掌握和親近的，他們是文化資本最為匱乏的一群，不僅缺乏手段、缺乏工具，也缺乏親近文化的意願。而中產階級對文化相關事物的愛慕，雖然展現了某種親近文化的意願，但是這是一種仿效的行為。因為正當的文化定義被宰制階級所壟斷，因此中產階級儘管為了獲得更多的文化資本而仿效複製上層階級所定義的文化，但是卻永遠無法成為正當的文化定義者，其仿效行為也再一次強化了宰制者所定義的文化的宰制效力。簡言之，不論廣大的公眾面對文化活動時所採取的態度是抵抗還是順從或仿效，文化與文化資本的定義權仍然僅由宰制階級所壟斷。也因此，「文化實作的公共性」如果存在的話，也從來不是真的屬於公眾；或許可以說，文化實作的公共性只是宰制文化的普遍展現，以及公眾對此宰制文化的順從表現而已。這一點在本文之後將會進一步討論。

而另一方面，如果我們把討論的焦點聚集於當代藝術上，可以看到的是：由於當代藝術所具備的違抗 (transgression)(Heinich, 1998) 以及前衛 (avant-garde) 的特質 (Heinich, 2004)，當代藝術的本質原本就傾向於去打破既有的、過去的事物秩序，去挑戰當下社會的道德規範，去逾越當前的社會界限；也因此，當代藝術注定會挑戰公眾的價值觀與道德，注定要去挑戰社會所展現出來的共識與公共性，以及這樣的公共

性所要保衛的同一性 (identité)；當代藝術追求新的、不同的事物，也因此註定要去跨越人們眼中所存在的一切既定規範。而公眾及其所籲求的「公共性」既然處於藝術場域之外，未參與藝術場域中的遊戲與再生產法則，也因此，公眾面對當代藝術時，通常若不是不得其門而入而被排除在外，就是對當代藝術採取無視甚至是敵視的態度。在這一方面，我們也許可以這麼說：當代藝術本身的特質原本就註定與廣大的公眾及其所代表的公共性以及普遍的、共享的道德判斷與價值觀，有所殊異且有所斷裂。

因此，一旦文化實作，特別是當代藝術，遭遇到對於「公共性」有強烈道德要求的當代民主制度時，必然會遇到某種兩難的矛盾狀況：由於當代藝術本身就具有傾向於違抗現狀的特質，而挑戰既有的社會與道德界線與權威，正是當代藝術所具備的現代性 (modernité) (甚至是後現代性) 特徵；當代藝術在本質上就是背離公眾，且無視共識、集體，甚至是國家所代表的集體權威所提出的「公共性」要求。

## 面對兩難：當代藝術博物館在政策上的抉擇

面對這個當代藝術與公共性的兩難困境，在政策面的運作上，博物館究竟該如何挑選作品？如何決定要讓怎麼樣的作品得到展出的機會？如何決定「公共性」在文化領域之中究竟該擁有多大的決策影響力？面對「公眾」、「公共性」這樣的道德訴求，當代藝術博物館究竟是該努力迎合公眾的標準，還是該捍衛當代藝術的創作自主性？

博物館以及以國家為代表的權力機關面對這樣的兩難，一般可能採取四種不同的政策傾向來 (Heinich, 2004)。

## 自由放任政策

第一種政策是一種相當常見的政策，也就是無視或否認這個兩難問題的存在，並且對於藝術創作的發展採取自由放任的態度。這樣的政策傾向所需要的代價最為低廉，也是最自由、最符合市場經濟機制的方式。也因此，這樣的政策傾向在表面上看起來似乎是「爭議最少」、「最不會引來反對聲浪」的。然而追根究底，其爭議最少的原因其實是在於，在當代社會裡，「自由」與「市場機制」已經成了某種道德上的標準答案，「自由」、「市場」似乎代表著某種正面且難以挑戰的真理。

然而，這樣的政策傾向並非沒有缺點。在公共性方面，自由放任、毫不介入的政策並無助於引領大眾階級進入當代藝術的殿堂。面對艱澀難懂、經常充滿了後設寓意的當代藝術，自由放任的政策必然會使得那些原本就對於當代藝術毫不關心的人，或者是那些自認為缺乏親近當代藝術的能力的人，繼續將自己排除在這種原本就與自己毫不相干的文化實踐之外。簡而言之，面對當代藝術，博物館或決策官方若採取自由放任的態度，或者把創作者丟到自由市場中任其生滅，必然會造成大多數公眾的自我排除，使得原本就對此漠不關心的大眾持續地缺乏親近當代藝術的動機。

另一方面，在藝術場域的自主性方面，自由放任的政策並無力支持原本就缺乏市場青睞的新銳創作者；把藝術的價值判斷交給自由市場來決定，等於就是要求作品以立即的經濟價值來衡量；實際上，若要求立即以作品當下的經濟價值來決定作品的絕對價值，這對於藝術場域自主性的建立，也毫無正面助益。

而且在藝術創作的「市場價值」方面，值得一提的是，藝術場域的市場經濟原本就與一般的市場經濟邏輯有所不同。藝術場域的市場經濟是一種倒反的經濟世界 (*un monde économique à l'envers*)(Bourdieu, 1992: 139)；這指的是，創作者若在經濟場域中立即地獲得其地位（亦即其創作可以立即為他帶來大量的經濟資本），將可能減損他們在藝術場域的象徵地位。例如，一位廣獲一般大眾青睞、擁有可觀的立即性經濟活動的創作者，通常會被賦予其他的稱號，例如「暢銷作家」、「著名插畫家」、「流行音樂創作者」，而這所意指的是廣獲大眾認可的創作者，而非嚴格意義下的藝術家。也就是說，在「純藝術」做為藝術場域的價值判準的遊戲規則之下，創作者必須避免藉由其創作來立即且大量地獲得經濟報酬，否則其創作以及行為將不符合「為藝術而藝術」(*l'art pour l'art*)<sup>3</sup>的藝術標準，也就不是藝術。在這種倒反的經濟邏輯之下，通常愈能賣錢、愈受大眾歡迎的作品，就愈庸俗，就愈遠離藝術（陳逸淳，2009）。

總而言之，由於「自由」、「市場」的道德大旗掩蓋了自由放任、避免干預的政策實質缺陷，也因此，這樣的政策所帶來的缺憾儘管在表面上並不引人注目，但是其後果卻是最糟糕的：不論是在公共性的提昇方面，或者是當代藝術場域自主性的提昇方面，都可說毫無正面助益。

## 文化行動政策

第二種政策是「文化行動」(*action culturelle*)政策。這個政策與上述第一種

<sup>3</sup> 「為藝術而藝術」的理論為19世紀法國巴赫納斯詩學運動 (*Le mouvement du Parnasse*) 的主要內涵，由法國哲學家 *Théophile Gautier* 於1853年首先提出，目的在於把藝術從政治與宗教層面解放出來（陳逸淳，2009）。

政策一樣，同樣都盡力否認或無視這個兩難問題的存在，但是其否認的方式卻是不一樣的。「文化行動」政策認為，凡是與文化有關的事物，其中當然也包括當代藝術，就必然是所有的人都能夠親近、能夠欣賞的；文化與藝術所能賦予人們的價值是不分階級、不分出身的；也因此，所有的人都有權享有高品質的文化事物，當然也包括當代藝術的作品。這是一種「意願主義」(volontariste)的政策觀：這樣的政策觀認為，由於文化與藝術是不分階級、是所有人所共享的文化財產，因此，只要任何人有意願親近藝術文化，他們就有權利享有高品質的文化與藝術作品。

這樣的政策傾向，對於當代博物館的立場與實際的營運方式，有著極為巨大、不分國界的廣泛影響力。而且，博物館在採取這種政策的同時，也能夠直接地回應當代社會對於「公共性」的要求：相關決策機關應該儘可能地提供資源給博物館，而博物館則應盡力提供高品質的展出作品，並同時以低廉甚至無償的方式向廣大的公眾開放；這就是當代博物館政策所認定的「公共性」的所在，也是促進公共性最直接的方式。

儘管「文化行動」政策在世界各地獲致極大的成功與廣泛的迴響，但卻也遇到了明顯的缺點與侷限：一方面，由於「意願主義」的政策端視公眾本身親近文化與藝術的意願，因此，那些原本就拒絕接近藝術與文化的人，仍然可能繼續拒絕藝術與文化。相關的公家資源儘管在這樣的政策支持下獲得可觀的挹注，但享用到這些資源的人卻可能並未增加，也因此並沒有達成「讓所有的人都親近文化與藝術」這樣的普遍性目的。

另一方面，由於「文化行動」政策只著重於文化與藝術作品的提供與開放，卻未能為那些原本就拒絕文化事物的人提供親近藝術與文化的誘因或動機，也因此，那些「自認為無能力親近

文化事物」的人，可能仍然由於認為自己身上缺乏相關的文化標誌，或者是由於缺乏相關的社會脈絡及引領入門者，而對艱澀難懂的當代藝術裹足不前。

## 民粹主義政策

第三種政策並不否認上述兩難問題的存在，但卻在問題出現之前就已經做出更為激進且逃避問題的選擇。民粹主義(populisme)的政策藉由頌揚大眾文化，來逃避藝術以及較為高深的文化實踐所面對的公共性的兩難問題。

民粹主義政策訴求的基本立場是「文化的多元性」，認為既然「文化」無所不包且內容龐雜，那麼任何事物當然也都可以成為「文化」或「藝術」的一部分；而且由於認定不同事物所擁有的文化價值都是平等的、不分高下的，進而否認了文化事物的階序性與其在社會中所被賦予的等級差別。在這樣的脈絡下，民粹主義政策乃藉由將某些原本僅屬於「大眾娛樂」範疇的事物賦予新的價值，而使這些民粹的、大眾化的娛樂活動升格成為所謂的「藝術」或「文化」。

在這種民粹主義訴求之下，許多原本不屬於「藝術」或「文化」的事物，在廣大公眾的認同、公共性代表機關的普遍默許，以及立即性的市場價值等三位一體的推波助瀾，很快就獲得了大量的象徵資本與經濟資本，很容易地就能夠確立起其在公領域之中的普遍正當性。

讓我們舉個當前熱門的實例：由街頭塗鴉、卡通人物所衍伸而出現的所謂的「公仔」，在今天的藝術場域中已獲得足夠的正當性；這種由大眾文化、娛樂文化所衍伸出來的所謂「當代藝術」（先假設這個稱號在此例中具有足夠的正當性），既能獲得來自於私部門的資

源，也能獲得公部門相關藝術博物館的青睞，進而獲得公開展出的機會<sup>4</sup>；更不用說的是，這些大眾可及、廣受媒體報導且無須深厚的知識背景就能夠欣賞與理解的作品，早就已經在市場中獲得極大的成功，相關商品的蒐藏家、販售商店也是與日俱增。結果就是，「公仔」的相關創作物從原本僅止是某種受到廣大公眾所認識、認同、欣賞，且具備市場價值的商品，在公家機關、博物館資源與展演儀式的加持下，晉升成為某種「藝術」、某種值得受到藝術博物館象徵性加持的事物。

上述的這個例子只是在民粹主義的政策之下，由大眾文化、娛樂文化晉升為「當代藝術」的具體成功案例之一而已。事實上，一旦民粹主義政策獲得了官方的正當性，大眾文化、娛樂文化晉升為上等文化或藝術的例子也將會愈來愈多，因為既然一切事物皆可稱為文化，那麼一切事物也就都可以成為藝術；再加上大眾文化或娛樂文化有易於理解、擁有可觀的立即市場、代表「公共性」的種種特質，也因此一旦這些大眾文化或娛樂文化獲得了公部門的認同，其獲取象徵資本的社會煉金術 (*alchimie sociale*)，也就特別容易獲得迅速的成功。

民粹主義政策所回應的「什麼都是文化，因此什麼都可以是藝術」這樣的價值判斷，其所帶來的相關社會效益是相當可觀的。由於如此一來，「文化」、「藝術」這些詞彙的所指對象，可以是任何受到大眾所認可和歡迎的事物，因此許多商品也就利用這點，藉由各種積

累象徵資本的管道與方式，來使自己的商品攀上「藝術」之名，而得以獲得更高的經濟價值。舉例來說，法國的精品及珠寶品牌卡地亞 (Cartier) 便非常善於此道。該品牌在 1984 年創立了「卡地亞當代藝術基金會」 (*Fondation Cartier pour l'art contemporain*) 在世界各地補助各種創作活動，接著又在 1994 年委託知名建築師在巴黎建造了一棟極為新穎前衛的現代建築做為基金會的位址，該位址除了不定期地展出受到該基金會支持的、來自世界各地的當代藝術作品之外，也舉行各種服裝秀等時尚商品的展出，更定期廣邀社會上層名流參加由該公司所舉辦的時尚派對。其商品在攀附「藝術」的制度性形式（例如擁有展出的場地、長期補助藝術作品……等等）的同時，除了商品的經濟附加價值可以大為提高外，更能夠獲得廣泛大眾的認可而獲得更多的文化資本，並透過由此獲取而來的「風雅」、「脫俗」等象徵，而與其他大眾文化的商品有所區隔、獲得某種秀異 (*distinction*) 的象徵，而成為真正的「上流」。

回到正題，民粹主義的政策傾向儘管非常容易獲得廣泛的大眾認可，以及由此產生的由公家機關與博物館的資源所賦予的「公共性」上的正當性，但是其所造成的後果卻是值得爭議的；包括可能使得「大眾的品味」與「市場」主宰整個藝術場域的資源分配與公部門的決策，以及使得由大眾文化所衍伸而來的商品，與純藝術創作作品之間的界線混淆不清。

<sup>4</sup> 近年來此類型的展出愈來愈多，而且創造了驚人的市場。例如 2010 年 7 月 25 日至 9 月 12 日於臺中國美館展出的「搖滾基因」特展。該特展結合了流行歌手與插畫作家，展出一系列與卡通人物有關的公仔創作，帶來了前所未有的人潮。諸如此類的還有 2011 年 6 月 25 日至 9 月 18 日於華山藝文特區展出的「一克拉的夢想」當代藝術特展，展出的創作者包括流行歌手、插畫家、攝影師、平面設計師、服裝設計師等。

## 菁英主義政策

第四種政策和第三種政策相同，並不否認上述兩難問題的存在，但卻在問題出現之前就已經做出另一種逃避問題且預設立場的選擇。菁英主義 (élitisme) 政策選擇無視大眾的品味、忽略當代社會對公共性、民主的相關要求，而致力於回應當代藝術對於前衛、創新、跨越界限的要求。在菁英主義政策之下，當代藝術的價值在於「新」、「差異」、「與眾不同」。這樣的觀點經常認為所謂的公共性、公眾都只是既有的價值觀和現存的秩序的展現而已；如果藝術服膺於公共性，把自己定位在致力於為大眾服務，那就是在服從既有的秩序，順服當前社會中的宰制權力。而這些既有的事物、道德與權力，正是當代藝術所要質疑和挑戰的東西。

在這樣的脈絡下，菁英主義政策鼓勵前衛的、小眾的、不同的創作，也間接地鼓勵了那些在當下的社會價值中仍難以被大眾接納的創作，甚至是挑戰禁忌的創作。也因此，菁英主義政策可以說是站在當代藝術的兩難之中的其中一個極端，也就是「純藝術」、「為藝術而藝術」的那端。菁英主義政策的價值判斷脈絡十分符合於當代藝術場域對於「純藝術」判準的要求，也因此，那些最為前衛創新的創作者，在當代藝術場域對於「純藝術」、「為藝術而藝術」的遊戲規則下，是相當有利的；不論是在創作者的創作空間與作品的可能性方面，或者是創作者在場域中的象徵資本的積累方面，抑或是對於整個當代藝術場域的場域自主性方面，菁英主義政策都提供了其他三種政策所難以提供的巨大可能性。

然而在另一方面，菁英主義的政策卻十分不利於藝術在公共性方面的發展，這也就造成了大多數所謂「當代藝術」的創作的極小眾特質；這些服膺於

前衛精神、逾越精神的「當代藝術」、「前衛藝術」、「行為藝術」等創作，由於其價值觀與終極精神都註定要「與眾不同」，也因此這樣的當代藝術是註定不利於「公共性」、註定與大眾疏離的。甚至推到極端來說，這樣的當代藝術精神由於要求「為藝術而藝術」、「純藝術」，亦即藝術的手段與目的都必須僅限於藝術本身，因而甚至可能會抗拒國家與公部門的一切介入。這樣的當代藝術精神，一方面既對於當代藝術場域有自主性的要求，希望藝術場域能夠儘可能地避免政治、經濟等其他場域的干涉；另一方面也是當代藝術場域自主性的展現：它表達出藝術可以不用受到公眾、公部門、政治權力、經濟權力的干涉，甚至要對這些當代社會中的宰制權力擺出抵抗到底的姿態。

然而，儘管在菁英主義及當代藝術的前衛精神脈絡下，當代藝術似乎具備了一種桀驁不馴、只為了藝術而藝術的氣質；然而，當代藝術真的可以擺脫社會、公共性、市場和公部門而蓬勃地自生嗎？

面對這個問題，答案似乎是否定的。當代藝術儘管傾向於展現出一切可能的「新」(nouveau)，表現出對現有的一切事物與秩序的叛道離經，來展現出創作者與作品的自主性與生命力，然而，這樣的藝術終究需要得到認同：如果不能獲得「這當然也是一種藝術」的廣泛認同，以及諸多公部門機構（諸如博物館、學校、文化部門）的加冕來「賦予價值」(valorisation)，任何創作終究還是難以成為所謂的「藝術」的。

事實上，當代藝術所面臨的這個困境，正是其所具備的其中一種歧異 (ambiguïté) 的特質：當代藝術必須遠離大眾，但同時又需要大眾。當代藝術必須與廣泛的大眾品味、為大眾所接納的既有風格與行為模式區隔開來，因為所謂藝術必須「前所未見」、「標新立異」、

「與眾不同」，否則就是陳腐的、過時的、價值耗盡的、受限於傳統教條的、趨炎附勢的、有藝術之外的企圖的不純粹的藝術。這樣的當代藝術精神傾向於鄙視大眾的庸俗，也鄙視資產階級那種粗暴的文化合法性的控制手段；他們試圖立於大眾與宰制階級的兩極之間，一方面展現出對宰制的激烈反抗，又展現出遠離大眾的超然距離。然而，他們與世俗決裂的態度卻不能使他們自外於社會的法則，他們仍須與經濟與文化權力有所關連：他們必須努力標示出自己對於藝術之外的一切權力的反抗；越是積極展現其反抗的自主性，他們就越可能得到更高的文化象徵報酬。而所謂的文化象徵報酬，卻仍必然來自於藝術場域之外的認可，包括大眾的推崇與認同、無產階級或革命者的仿效、非主流媒體的認可與傳播，都能使他們獲得更多象徵資本（陳逸淳，2009）。如此一來，他們由此所獲取的諸如「藝術家」、「藝術創作」這樣的正面稱謂，也就得以更加穩固而難以挑戰。

既然菁英主義的政策以及當代藝術的性格之中，存在著這種面對「公眾」、「公共性」時欲拒還迎的歧異特質，這樣的當代藝術在現實上當然也就難以真的逃離所有的文化實作在積累名聲的過程中，所必然面臨的「社會煉金術」的社會法則。事實上，在菁英主義政策的精神之下，當代藝術對「新」、「逾越」、「反叛」、「挑戰」的追求，其實仍然僅對那些已積累了大量名聲的創作者有利，而對那些原本就缺乏名氣的新興創作者的處境，反而經常是更加不利的。

其中一個原因是，當代藝術一直以來都面臨著它究竟是「革命」(révolution)還是「詐騙」(arnaque)的爭辯。由於當代藝術追求「新」，追究與既有的價值和觀點決裂，因此也經常變得「什麼都行」，而被批評為「胡搞」、「無人能評價」或「任何人都能評價」；當代藝

術究竟是「實驗」、「顛覆」，還是「惡搞」、「詐騙」，這些相互對立的爭論早已永無止盡，既缺乏標準答案，也不會有標準答案，而且所謂的標準答案本來就是當代藝術想要顛覆的事物之一。面對這樣的爭端，當代藝術的支持者認為，在當代藝術的精神下，創作者可說是擁有了前所未有的自由、作品的可能性具備了前所未有的開放特質；然而反對者卻批評，這種「追求『新』的癖好」已經成為一種當代價值判準的霸權，若不追求「新」，就會被打入反動、保守、過時、無趣、非藝術的那邊；反對者也認為，當代藝術的核心精神之中所內含的這種「(後)現代性」、「進步史觀(或逾越史觀)」實際上並不存在，因為當代藝術在解構了一切事物的同時，「逾越」的可能性同時也就消亡了，剩下的只有無止盡的遊戲而已。

在此，本文並無意深入討論當代藝術在這方面所面臨的相關爭端。然而，在這樣的脈絡下，我們可以確定的是，如果當代藝術缺乏具體的、明確的評判標準，或者是只有「新」、「不同」可以作為評判的標準，那麼，在這樣的判準以及對於藝術場域自主性的高度追求之下，當代藝術場域中的鬥爭就會由於缺乏來自於藝術場域之外的其他判準（例如：公共性、公眾的認可、市場價值）來作為評判優劣及分配資源的標準，而不利於缺乏名聲的新銳創作者。因為既然所追求的是「新」，除了「新」之外也就沒有其他的判斷標準；而當每位創作者都創作出「新」的事物時，究竟誰的創作比較有價值？誰比較值得受到公部門資源的獎助？什麼樣的作品比較值得受到博物館的青睞？面對這樣的評價困境，缺乏名氣的創作者是非常不利的，因為如果原本就缺乏廣泛的認可，創作者不僅難以爭取名聲，可能連獲得公開展出的機會都十分困難。而相反的，在這樣的遊戲規則下，那些已經累積了

一定名聲的創作者所擁有的創作自由度則會變得更大，因為一旦他已獲得制度面或公眾的認可，而被認定為一位「藝術家」，那麼不管他之後所創作的東西如何艱澀難懂、內涵為何，都可以被承認是一件「藝術品」，他過去所積累而來的地位也會愈難愈難以撼動。

這種初期的資本積累非常困難，而在一旦擁有了一定程度的資本就難以動搖的場域邏輯下，藝術場域的新進者似乎只能透過創作之外的其他策略來力爭上游，例如努力拉幫結派以參與聯展、尋求擁有論述能力或資源的策展人的青睞以求公開展出的機會、爭取藝術評論家的眼光來增加在媒體上的曝光機會……等等；其最終目的仍然是追求在博物館等公共場所展出的機會、爭取公眾的目光、爭取公部門相關機構的獎助……等等。而這正是菁英主義政策以及極致的當代藝術邏輯所帶來的另一種有違其初衷的後果。而面對「公共性」、「公眾」時，菁英主義的當代藝術雖採取抵抗、批判、保持距離的姿態，但仍無可避免地需要以另一種迂迴隱晦的方式，來求助於公眾與公共性的認可。

以上我們已經簡述了今天的博物館以及相關的公部門在面對當代藝術所面臨的兩難時，所可能採取的對策傾向。需要注意的是，這四種政策傾向在公部門及博物館的決策之中一直都是同時存在的，彼此之間並不是非此即彼的斷然抉擇。今天我們最常看到的官方政策傾向，一般都是以文化行動政策為主軸，兼容了民粹主義政策與菁英主義政策，自由放任與政府介入兩種方向同時存在；並不存在決定所有政策與資源分配方式的單一政策傾向。官方政策與資源分配的抉擇經常是多方角力的結果；創作者在這些爭取曝光、名聲等象徵資本積累的過程中，除了創作之外，需要使用的策略、所面對的遊戲規則經常極為複雜，而成功與否當然也並非僅取決於創作者

或作品本身的品質而已。

## 博物館、藝術與公共性：一個社會學式的考察

前面我們已經描述了當代藝術面對公共性時所遭逢的錯綜複雜的兩難問題，以及當博物館和公部門面對這些兩難的處境時，所可能採取的政策方向及其可能的侷限。然而尚待釐清的是，在當代博物館以肩負公共性為己任的普遍事實下，「藝術」與「公共性」兩者之間的交會究竟會帶來什麼樣的社會事實(fait social)？例如，在博物館這樣的權力機構、這樣的一個代表公部門的資源分配並肩負教育大眾使命的場所之中，各種藝術與文化事物的展演究竟展現了、教育了什麼樣的「公共性」？而在博物館的象徵之中所映射出來的、我們想像之中的「公共性」及「公眾」的背後，究竟存在著什麼樣的社會機制隱沒於其中？

## 藝術博物館的「公眾」究竟是誰？

首先我們想追問的是，如果當代的藝術博物館肩負著「公共性」的責任，並以為「公眾」提供文化事物為己任，那麼，實際上藝術博物館所面對的「公眾」究竟是哪些人？對於這個問題，法國社會學家 Pierre Bourdieu 曾經針對歐洲地區藝術博物館的公眾進行長時間的調查，並將調查與分析結果集結出版為《藝術之愛：歐洲藝術博物館及其公眾》(L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public) 一書。

根據其調查的結果，「參觀藝術博物館」這項活動，幾乎完全是較高程度的社會階級才會從事的活動(Bourdieu, 1969: 35)。而如果從不同的社會經濟背

景來看的話，在參觀法國藝術博物館的公眾之中，有 1% 來自於農民，4% 來自於工人，5% 來自於工匠與小商人，23% 來自於受雇者及中階幹部（其中包含 5% 的教師），45% 來自於上層階級（表 1）。而在教育程度方面，有 55% 的參觀者具備高等教育資格（即通過大學入學資格會考 (baccalauréat) 者）或者更高的學歷（表 2）；值得一提的是，在當時具備此教育程度的人數僅占全國人口的 15% 而已。

上述的統計數據告訴我們，「參觀藝術博物館」這項文化活動，可說大多是由那些具備較高教育程度者及出身自較高社會經濟地位者所享有。然而，博

物館一直都是對所有人開放的，而且參觀博物館的價格亦不構成參觀上的經濟障礙；在所有的參觀者之中，僅有約 1% 的人認為博物館的票價貴或非常貴，反而有大約 60% 的參觀者認為票價便宜或非常便宜 (Bourdieu, 1969: 204)。因此，那些不參觀或較少參觀藝術博物館的人並不是被制度、相關政策或經濟因素給拒於博物館的門外；事實上，只有當人們將自己排除於這些藝術活動之外時，他們才會真的被藝術博物館拒於門外。簡言之，那些不去參觀藝術博物館的人，乃是自己把自己排除在「參觀藝術博物館」這種文化活動之外。

那麼，究竟是什麼樣的機制造成

表 1. 參觀法國博物館的公眾之社會類屬百分比定

參觀者出身之社會類屬	百分比
農民	1%
工人	4%
工匠及小商人	5%
受雇者及中階幹部 (含教師)	23%(5%)
上層階級	45%
其他 (含拒答)	22%
總計	100%

樣本數 =9226 (資料來源：Bourdieu, 1969: 36；製表：陳逸淳)

表 2. 參觀法國博物館的公眾之教育程度百分比

參觀者之教育程度	百分比
小學或小學以下	9%
初中	11%
高中職或專科	17%
高等教育資格 (bac)	31%
大學或以上	24%
其他 (含拒答)	8%
總計	100%

樣本數 =9226 (資料來源：Bourdieu, 1969: 36；製表：陳逸淳)

上述這種下層階級及教育程度較低者自我排除於文化活動之外的現象呢？Bourdieu 指出，這是因為不同教育程度與不同社會階級的公眾，對於「參觀藝術博物館」這項活動的需求程度不一樣，而這乃是一種「文化需求」的天生不平等 (inégalité naturelle des besoins culturels)。事實上，文化需求和所謂的基本需求 (besoins primaires) 並不相同；基本需求諸如食物、飲水，是與生俱來的、天生的東西，而文化需求則是教育而來的產物，例如追求知識、品味等等。因此，對文化與藝術的需求的不平等，所展現出來的正是教育的不平等：正是教育才造就了文化需求及其不平等，然而也只有教育才能夠滿足這些對於文化的需求，並引領人們對抗這樣的不平等。

上述分析讓我們看到，所謂的藝術博物館的「公眾」可以分成兩個層面。由於博物館是對所有人開放的，因此在理論上，藝術博物館的公眾指的是所有的人，是不分階級、族群、性別的。然而在實際上，藝術博物館所面對的公眾卻幾乎都是擁有較高社會經濟地位及教育程度的人。這是一種自發的階級性的展現：社經背景及教育程度較低者傾向於自我排除於藝術博物館之外，而社經背景及教育程度高的人對於藝術博物館的需求則明顯較為殷切。

也因此，如果藝術博物館一直以來都以肩負「公共性」為己任，那麼實際上，藝術博物館所承載的「公共性」卻是侷限的：只有那些自認為需要藝術與文化的人，才會主動去親近藝術與文化。藝術博物館的公眾正是那些具有「文化需求」的上層階級者和高教育程度者，而其所代表的「公共性」當然也就一定程度地缺乏普遍的、超越社會階級的特性。而那些中下階層的「大眾」，那些缺乏親近藝術博物館的文化需求的廣大群眾，他們展現在藝術博物館的公共性似乎是孱弱的。

## 藝術能力、品味與需求：關於社會階級的考察

如果我們已經確定，對於藝術博物館的文化需求乃是教育的產物，是某個程度以上的社會階級才會具備的文化需求，那麼接下來我們要追問的是：這種「文化需求」的原始動機是什麼？為什麼有些人需要藝術、需要博物館、需要文化，而有些人卻不需要？

關於這點，在這裡我們要從「藝術能力」(compétence artistique) 談起。Bourdieu 在《中等藝術：論攝影之社會用途》(Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie) 一書中，曾經對於「攝影」這項活動在不同的社會階級中的不同用途進行分析。在研究中，他曾經把一張「老婦人充滿皺紋的雙手」的照片拿給不同社會階級的受訪者進行評論。對社會最底層的大眾階級 (classe populaire) 而言，他們完全不關心美感、技巧或美學意義，在他們眼中這張照片就只是一張老婦人的雙手的照片而已。大眾階級認為，所有的照片都應該具有功能，例如記錄、聯繫家庭成員的情感等等。然而，當受訪者的社會階級愈高，他們對於這張照片的描述就愈抽象、愈具有普遍性的意義；例如指出「老婦人雙手的皺紋是飽經風霜、歷經勞動的證明，表達了勞動者普遍的艱辛」；或者甚至會長篇大論地引述各種不同的美學觀點、後設語義來描述這張照片。

這項研究的結果很明顯，如果純就所謂的「藝術能力」來說，普遍來講，愈上層階級的人們在美學上的評價能力也就愈高，他們所擁有的相關知識與涵養也就更深厚。然而，這種「藝術能力」的展現，所代表的是什麼呢？

愈是上層階級的人，不僅藝術方面的評價能力愈高，他們也樂於展現這種能力，而這正是一種社會區別的策略；儘管攝影是一種門檻不高、所有社會階

級都能共享的文化活動，然而面對這種普遍性的文化活動，上層階級仍會尋求區別的策略，亦即拒絕攝影的普遍用途，將之賦予美學意義，進而展現其自身品味、知識與文化上的秀異。而這正是所謂的「文化需求」的源頭：文化資本(capital culturel)的多寡不僅會隨著不同的社會階級而有所不同，事實上不同的社會階級所進行的文化實作也是完全不同的。

對於上層的宰制階級而言，文化實作是一種區別的策略，他們有能力也有權力定義什麼是「有價值的文化」、「高級的文化」、「正當的文化」，並藉此作出有利於自身的「文化」定義，透過各種機制（例如教育、法律、定義優美或正確的用字遣詞、文法……）與機構（例如學校、博物館、教育部、文化主管機關、各種文化獎助、藝術競賽、文學獎……）來將其定義施加於他人，以維持並再生產其宰制的階級地位。文化正是所謂的「象徵鬥爭」(lutte symbolique)的焦點：透過語言及各種文化象徵，來爭奪事物的定義權與發言權、爭奪「真理」的決定權，以確保或擴大自身的象徵資本(capital symbolique)與宰制權力(pouvoir dominant)。

而對小資產階級(petit bourgeois)或中產階級而言，其階級精神則是「仿效」與「力爭上游」。他們由於希望自己有朝一日能夠晉升成為上層階級的一份子，因而會十分認同上層階級所賦予的「正確」的定義，並盡力仿效上層階級的行為，實踐上層階級所定義的「有價值的文化」、「正確的文化」。他們不願自己流於俗媚，因而會鄙視大眾階級的文化實作。

而對於大眾階級而言，由於其在高級文化方面的匱乏，便傾向於拒斥那些由上層階級所定義而來的「文化」。他們認為那些文化實作與自己無關，自己既不懂，也不關心，亦無心仿效。面對

所謂的「有價值的文化」、「高級的文化」，大眾階級是自我排除的一群，他們的自我無能力感使得他們自願把自己排除在這些文化實作之外。

如上所述，所謂的「文化需求」是上層階級為自身的階級再生產所定義出來的遊戲規則，而藝術能力的展現則呼應了這樣的文化需求：為了展現與維繫自身的秀異，因而需要文化、需要藝術、需要參觀博物館，反之亦然。上一節中我們所提及的「文化需求的天生不平等」，其實正是社會階級的某種象徵性的展演，更是維繫或追求自身的區別與秀異之下的產物。

## 當代藝術博物館的公共性：誰的公共性？

最後，回到公共性來談的話，如果我們能說當代藝術乃是藝術菁英主義下的產物，而負責展出的藝術博物館卻又肩負著「公共性」的任務，那麼當代藝術博物館所面對的「公眾」、所肩負的「公共性」，究竟是什麼樣的公共性？究竟是誰的公共性？

依循我們前面的分析脈絡可以發現，「文化需求」是一種追求自身秀異與階級晉升的需求意識，而當代藝術又是一種註定要追求差別與秀異的文化行動，因此，這兩者在其核心精神中所追求的價值，可說在某種程度上不謀而合。如此一來，當代藝術博物館所面對的各種與公共性有關的兩難，也許就可理解了：由於「追求秀異的標誌」正是文化需求的源頭，而當代藝術所追求的正是標示出差異、展示出不同、追求新的事物、新的思考方式的純粹創新；也因此，如果我們都同意，當代藝術博物館一直以來都面臨著前述所提及的公共性的兩難困境，那麼可以確定的是，這樣的兩難困境，正是以追求區別與秀異為精神

的「當代藝術」和以公共性為己任的「博物館」兩者結合時，所必然產生的難題。

儘管當代藝術與文化需求兩者之間，似乎具備了某種註定小眾而追求秀異的同構關係，但是在這種同構關係中，當代藝術博物館對於純粹的、普遍的、跨越階級的「公共性」以及普遍的公眾的追求，仍然是無可避免的，因為公眾除了是可能的市場，是正當的文化、宰制的文化的仿效者之外，同時也是宰制的再現者、實作者與擁護者；那些認同「有價值的文化」的公眾們，他們是自己讓自己被宰制的、是打從心底認同這些事物所展現出來的正當性的；而那些將自己排除在這些文化之外的下層階級

的群眾，他們除了註定匱乏、註定在社會晉升的過程中遭遇重重的困難之外，也幾乎沒有任何對抗這一整套社會煉金術的手段與對策。

當博物館在追求「公共性」的同時，除了就已經掩蓋了在「公共性」的定義與想像的背後所隱含的各種象徵鬥爭外，也同時複製並再次確認了什麼是「正確的文化」，且由於博物館所具備的教育功能與權威的形象，在追求「公共性」的同時，它也教育了人們，定義了「什麼是好的文化」；它造就了人們的文化需求，其功能也在於滿足人們的文化需求。

## 參考文獻

- 行政院研考會，2011。我國國立博物館組織定位與經營模式之研究。
- 李丁讚，2003。公共領域中的親密關係：試談族群對話的一種可能性，全球客家文化會議。高雄：行政院客家委員會。
- 秦裕傑，2003。博物館法難產，博物館學季刊，17(4): 85-95。
- 陳逸淳，2009。藝術在社會中的多重歧異性格，第六次臺灣社會理論研討會：社會理論中的藝術——社會中的藝術與藝術中的社會。
- 顧忠華，2000。臺灣非營利組織的公共性與自主性，臺灣社會學研究，4: 145-189。
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. and Chamboredon, J.-C., 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les éditions de minuit.
- Bourdieu, P., 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les éditions de minuit.
- , 1992. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.
- Habermas, J., 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Heinich, N., 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les éditions de minuit.
- , 2004. *La sociologie de l'art*. Paris: La découverte.
- , 2009. *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris: Les impressions nouvelles.
- Schubert, K., 2000. *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London: One-Off Press.
- Wilson, D. W., 2002. *The British Museum: A History*. London: The British Museum Press.

## 作者簡介

陳逸淳現為巴黎政治學院變遷社會學博士班博士候選人。

## **Hard Choices for Museums in the Collection and Display of Contemporary Art: Resituating the Perspective of Publicness**

Yi-Chun Chen\*

### **Abstract**

The following dilemma inevitably emerges when a museum selects artworks as objects for its collection and expositions: should the establishment endorse widely recognized artworks in conformity with public taste, or should it accept the most innovative yet the least accessible pieces? In other words, should museums, especially those supported by governmental funds, be expected to guard or even expand the domain of “publicness”? If we suspend the a priori positive value judgment conferred by contemporary democracy on the ideas of “the public” and “publicness”, and instead explore the conditions and social effects of these concepts, we reach the conclusion that for museums to comply with the doctrine of “publicness” means limiting the possibility for art innovation. Once the doctrine of “publicness” is adopted, museums tend to select artworks that are most likely to satisfy public taste and conform to existing knowledge and categorizations. The public is THE market and, as such, represents, exercises, and upholds the dominance of doxa. The symbolic struggle taking place behind the definition and conception of “publicness” may therefore be blurred by our quickness to attach positive connotations to it. To this end, the present essay attempts to lay bare the cultural dominance lurking behind the doctrine of “publicness” and to analyze the challenges and dilemmas that museums encounter when facing “publicness” moral claims that are justified by our present political system.

Keywords: publicness, the public, domination, symbolic struggle

\* Ph. D. candidate, IEP de Paris; E-mail: chenychun.tw@gmail.com