

目錄

林怡秀/ 解放銀幕：重回影像辯士體系下的內容轉譯／意

<http://www.cinezen.hk/?p=9042>

林怡秀/ 影像檔案的再返與再創作：關於 TIDF「時光台灣」

http://www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=497

詹子琦/ 為教育策展的美術館：當代藝術的公共性與教學計畫。博物館的教育轉向

詹子琦/ 為溝通而創作：博物館的藝術介入與駐村計畫

<https://artouch.com/view/content-11447.html>

洪芷寧/ 藝術可以教嗎？藝術家作為講師的陪伴之路。不在展場的藝術家遇見不在學校的青少年

<https://artouch.com/view/content-11430.html>

洪芷寧/ 荷蘭篇 <https://www.oranjeexpress.com/>

藝術落腳並非偶然：跟著 Motel Spatie 走進六〇年代商場內的唯一非營利空間

樓梯.工作室.船：荷蘭揚凡艾克學院中的文化工作記憶

在城市中看見攝影，鋪陳觀眾視角：探訪荷蘭布雷達攝影節的導覽與推廣規劃

聽說空間內部的變化與資訊：1646

〈解放銀幕：重回影像辯士體系下的內容轉譯／意〉

作者/ 林怡秀

1895年6月，首任台灣總督樺山資紀在台北城內舉行始政式，正式宣告日本對台灣的統治，同年12月，盧米埃兄弟（Lumière Brothers）於巴黎卡普辛大道（Boulevard des Capucines）14號大咖啡館地下室進行史上第一次的電影公開放映。從近代歷史的角度來看，電影的誕生與治理的技術、殖民現代性之間的關係似乎也自此開始彼此纏繞。藝術家陳界仁曾於〈從《蔣渭水—台灣大眾葬葬儀》紀錄片，談異議音像「從對抗策略到再質變運動」〉（文章內容改寫自2011年陳界仁於杭州美院的演講記錄稿）一文中以台灣的歷史視域出發，將電影的誕生與殖民現代性視為一種「非純粹偶然性的孳生關係」，他提到：「我們只要稍微檢視這種孳生關係，即會發現被殖民者總會從各種治理模式的斷裂處，發展出溢出治理模式外的其它想像與抵抗方法。」

陳界仁在此所指的例子，主要是在1926年由「台灣文化協會」成立的電影巡迴放映隊「美台團」中，受過訓練的台籍默片辯士藉由「曲解」電影內容的策略，向台灣觀眾傳播反帝、反殖與反資的意識。陳界仁以「謠言電影」形容這樣的放映過程，他認為在美台團辯士的行動裡：「人民通過詩性的語言、歌謠和虛構的敘事策略，對掌握統治機器的權力者與具體的社會問題，進行介入與干預，並藉此生產出不同於統治者觀點的各種異議史觀、想像與技術。」若由此例回看東亞地區的近代歷史，除了台灣，在1910年成為日本殖民地的朝鮮同樣也受到日本的影響，引進了講解默片的「弁士」（べんし，韓文為변사）系統，而當時有部分朝鮮辯士會藉由放映的機會，在台上宣達個人對民族獨立的支持與嚮往。回溯日治時期下朝、台兩地默片辯士將政治宣傳與革命思想偷渡至面向在地公眾的影院，這種以言說、文字對既定或歷史影像進行重讀的方法，至今也可在某些藝術家的創作中窺見，而這類藉由語言轉譯／意出有別原始電影內容的講述系統，亦可謂是一種重構影像與解放銀幕的創造性過程。

默片的聲音

在電影問世最初的十年間觀眾尚未習慣電影的影像敘事前，默片時期的解說者在各國是伴隨放映現場的普遍現象。對此，1908年美國《電影世界》雜誌的文章中便曾指出，當時的作品若沒有解說員的講解，每五十部電影大概只有一部能夠被觀眾恰當地理解。[1]然而在此不久之後，歐美國家的默片解說者便隨着幕間字卡與字幕的加入，以及1920年代後有聲片興起的洪流而快速消失。但這樣的現象在第三世界國家或非西方地區影響較小，因為語言與文化差異之故，這些國家的電影解說者發展有些甚至延續到有聲片興起之後。

明治29年（1896年）11月，電影首度傳入日本，成為亞洲地區現代化過程中率先引入電影產業的國家，現仍在日本任職中的電影辯士片岡一郎在訪問中表示：「早期電影的片長非常短，為了填充短短的放映時間，於是誕生了講解電影的人，另一方面，因為這些電影大多是拍攝國外的風景，觀眾需要有人來協助解釋影片中的畫面，這樣的翻譯／發聲裝置就是初期辯士的功能。」[2]日本默片解說者的演出方式（甚至早期的日本電影內容）延續了來自文樂（ぶんらく）或歌舞伎（かぶき）等戲劇模式的影響，日本在十六世紀發展出文樂（人形淨瑠璃），其演出現場除了操偶師，還有負責演奏三味線的樂師，以及位在舞台右側為觀眾進行說唱敘事的解說者「太夫」（たゆう）。十七

世紀之後，歌舞伎的演出中也有如太夫般的「竹本」（たけもと），負責向觀眾說明戲劇背景、人物與角色的心理狀態等。在默片時期來臨後，日本由這類傳統舞台中的相關配置，發展出獨具特色的默片辯士系統，並且隨着帝國殖民的觸角將此系統帶入台灣與朝鮮。與歐美國家的默片解說者相比，日、台、朝電影院中，辯士的個人魅力甚至有左右票房的能力，這種媲美銀幕明星般的辯士演出幾乎成為當時電影體驗的核心之一。片岡一郎表示，在默片時代的末期（1920-1930 年代），全日本執業中的辯士約有 7600 多人（而今日本僅有約十位左右的辯士仍在這個行業中），許多辯士不但比銀幕上的演員更為出名，有時甚至會為了配合自己的敘事劇本，而去改變電影的放映速度或對影片段落進行重新剪輯，雖然後來亦有評論者批評這樣的做法可能限制了當時電影本身的美學表現與創作發展，但由此的確可以感受到當時辯士一角對電影的影響甚巨。

回顧電影發展初期，世界各地都曾有類似的解說者角色，有別於台、朝兩地因政治因素的影響，位處東亞及東南亞的泰國、香港則是在商業考量下發展出配音員、解畫人。泰國首次的電影放映發生在 1897 年 6 月 9 日，由 S. G. Marchovsky 帶領的電影巡迴放映隊在曼谷 Mom Chao Alangkan 戲院播放兩部盧米埃兄弟拍攝的短片，此次放映成為泰國電影的開端。泰國早期的電影活動主要由皇室成員推動，民間則有來自國外的放映隊每年在曼谷進行公開放映，當時，泰國人將來自歐美的電影稱為 nang farang（西方的皮影戲），直到 1905 年日本電商 Watanabe Tomoyori 在泰國建立了第一座電影院後，電影才逐漸成為一般民眾的日常娛樂，自此，泰國人也開始將這種娛樂方式稱為 nang yipun（日本的皮影戲）。1927-1932 年，泰國迎來本國默片生產的全盛時期，但同時有聲電影也在此時問世，為了因應這樣的風潮，泰國各影院在 1930 年左右開始進行相關的硬體改造。在這個資金與設備仍未及有聲電影規格的階段，部分泰國電影公司開始尋求其他解決辦法：在默片放映時搭配藏在幕後的配音員、管弦樂隊進行同步演出。泰國最早關於默片配音員的紀錄為 1928 年，當時，曾在日本留學、在 Pattanakorn 電影院工作的 Tuan Yawaprapas 提議引進辯士系統來向有聲電影競爭，經影院老闆同意後，Tuan 成為第一位拿着擴音器在銀幕旁講解的泰國辯士。辯士除了為默片妝點聲音色彩，也成為外國語言的翻譯者，這些配音電影後來也由票房證明了它們與有聲電影一樣受到歡迎。

圖 01：1896 年 1 月 18 日《華字日報》上香港最早的電影放映廣告

在香港則將默片解說者稱為宣講員、解畫人、解畫佬，不同於上述國家，電影在港的發展並非來自日本的影響。關於電影進入香港的時間，自 1896-1898 年間的說法皆有，其中，最早的相關資訊來自 1896 年 1 月 18 日《華字日報》上的一則廣告，其內容為：「戰仗畫景奇觀 茲由各西國帶來各國戰爭形圖令看者儼然隨營觀戰及各國奇巧故事數百套無不具備每日擺列六十套日夜更換……」。在電影研究者周乘人、李以莊所著的《早期香港電影史（1897-1945）》一書中，作者對此資訊進行查證，判斷當時的活動可能並非動態的「電影」而是幻燈片放映，而電影正式登陸香港的時間，則是在澳洲學者法蘭·賓（Frank Bren）從英文報紙資訊的梳理中，找到 1897 年 4 月 26 日薩維特教授（Professor Maurice Charvet）乘坐秘魯號從舊金山抵港、預備在大會堂放映電影的這項線索（放映時間由 4 月 27 日到 5 月 5 日）。薩維特教授在港放映電影後的 1899 年，香港本地開始出現商業性的電影放映活動，地點由一般空地開始，再進入到露天廣場、室內茶樓，最後才正式入駐戲院（早期在戲院映演時，放映順序多是接在粵劇正本後當作另一場戲的加映演出，當時稱為「奇巧洋畫」）與專業影院。

香港最早的解畫人出現於 1916 年，此資訊刊登在《華字日報》1916 年 9 月 2 日的廣告中，香港影畫戲院為當時第一座配有解畫人的影院，首次講解的作品為美國喜劇片《奇士東諧畫》。香港解畫人的作用主要是在一般民眾識字率仍有限的年代裡，為無法跟上字幕的觀眾講解劇情，當時如位於

廟街與甘肅街交界處（現為油麻地停車場），九龍區首間影畫院「廣智戲院」（1919年開業，1968年7月結束營業）早期播放默片時便有解畫人坐在影院二樓左右翼專門解畫。在余慕雲所著的《香港電影史話》第一卷中，曾描述解畫人的形象：「當時的解畫人，多數坐在電影院旁邊，離地不太高的牆邊特設的座位來講解劇情，個別則在二樓正中前面的座位來講解。曾有個別戲院用兩個解畫人解說劇情，『娛樂戲院』還試過用『譯意風』（耳筒）形式，讓觀眾聽取解畫人講解劇情。」這門行業自1916年開始盛行至1930年代有聲片出現之前，除了需要語言翻譯的西片，香港本地生產的武俠電影與解畫人的聲音演出也是極受觀眾歡迎的一環。

朝鮮，殖民地時期的電影與辯士

圖 02：1913年11月23日《每日申報》中美英菸草公司的捲煙廣告，文中表示攜帶空煙盒即可兌換活動寫真觀覽券

回看19世紀末、20世紀初日本殖民地的電影發展，據《韓國電影100年》一書作者金鐘元的研究，電影最早進入朝鮮的時間點應為1897年10月10日，他引述1897年10月19日《倫敦時報》（London Times）的記載，指出英國人阿斯頓·豪斯（Astor House）在忠武路泥岬（今首爾忠武路二街）租借中國人的棚子三天，利用瓦斯燈放映與朝鮮菸草株式會社（The Korean Tobacco Company）共同購買、來自法國百代電影公司的紀錄短片，觀眾可以透過提供朝鮮煙草的空菸盒免費看片。而在朝鮮當地，電影放映的首次書面紀錄出現在1903年6月23日《皇城新聞》的廣告中，內容為：「除了週日、陰天、雨天之外，東大門電氣會社每晚8點到10點放映活動寫真，內容是歐美各國有名的城市風貌。門票為銅貨10元。」朝鮮最早擁有簡易放映設備的電影場所，便是廣告中提及的東大門電氣會社器械廠（1906年被命名為東大門活動寫真所）。

1910年日朝合併、進入日本殖民後，如京城高等演藝館（1910年）、優美館（1912年）、黃金館（1913年）等電影院開始在京城林立，默片辯士的時代也正式來臨。從1910年開始，到有聲電影還沒登陸的1930年代中期為止的廿五年，是辯士一職在朝鮮最活躍的時期。雖然早期的短片電影不需要辯士解說，但隨着劇情電影的出現與電影片長的增加，辯士的存在便逐漸浮上檯面。[3]在當時的殖民政策下，京城被劃分為日人居住區與朝鮮人居住區，最初如京城高等演藝館開館時，觀眾的日人與朝鮮人比例差距不大，日本弁士與朝鮮辯士會一同上台輪流進行說明。但這些影院後來開始以清溪川為界，一側服務於日人，一側則以朝鮮人為客群（在朝鮮人專用的優美館中，便設有朝鮮籍辯士解說西方默片，日人專用的大正館則是直接延續日本辯士系統中的聲色辯士、喜劇辯士）。有別於日本在台灣的現代化治理策略，當時日人在朝鮮施行高壓殖民統治、人們在民族階級與社會地位上差異很大，針對此時期電影院的分眾機制，研究者金倫辰表示：「劇場是殖民者和被殖民者同時聚在一起的空間，所以在劇場裡隨時會發生爭端或騷擾，所以當時有必要隔離兩個民族的觀眾的。」[4]他以當時在京城高等演藝館放映的電影《拳擊和柔道之對抗賽》為例：「勝敗難分之時，朝鮮觀眾給西方拳擊選手加油吶喊，日本觀眾則給日本柔道選手加油，雙方氣氛高漲。最後片日本柔道選手勝利，觀眾席間謾罵與吵鬧聲頓起，有些人還動起了拳頭。在平北義洲，觀看關東大震災影片時，日本觀眾表示憐憫與同情，朝鮮觀眾卻相反，看完後感到非常高興暢快，影片不得不中途停止放映。」[5]

而除了民生娛樂的作用外，日本政治家伊藤博文（1841-1909）在電影最初引進日本時就留意到影像對大眾宣傳的影響力，在其任職首任朝鮮統監時就曾委託日本「橫田商會」（よこたしょうかい）

情緒的表現，而怕事的日本警察，便時常在這裡配置高等刑事，監視着這間劇場。」而在 1927 年 1 月 25 日《中外日報社》的報導〈海州署以「侮辱警察」罪名拘捕辯士〉便以「辯士禍從口出」為副標題，寫道：

日前，海州劇場所屬的辯士李某被拘留在警察署，造成熱映中的電影無法放映，只好暫時休業。而這位辯士被逮捕的理由，則是因為前一天在解說電影時，有個歹徒以手槍指着警官的畫面，而辯士則毫不猶豫地脫口解說：「警官了不起嗎？被我的手槍一『砰』，就甚麼也不算啦。」就因為這句解說，就被以出言不遜、輕視警官的罪名逮捕拘留。

圖 04：1927 年 1 月 25 日《中外日報社》報導

這類朝鮮辯士的發言與演出，成為當時失去國家的民眾抒發悲憤情緒的出口，除了蘊涵着民族反抗意味的本地作品《阿里郎》，美國電影《賓漢》（Ben-Hur）的放映也是一例。這部電影描繪在羅馬統治下苦不堪言的猶太民族，片中處處有關猶太民族的愛國台詞，其中最鮮明的一幕是羅馬軍官揮着鞭子對着在軍船底下划着槳的猶太人奴隸說：「這場戰爭關係到羅馬的命運。」而這時有位奴隸正面頂撞道：「我們手中握着讓祖國獨立的悲願！」這個極具反抗性的段落在彼時日本人對辯士台詞審校制度下肯定無法過關，當時，團成社的宣傳負責人兼檢閱負責人李龜永便和辯士套好招，遇到「有問題」的場景時李龜永就去跟日本警察搭話、扯開話題、蓋過辯士的嗓音，讓審查在日本人的監控下通過。而本片後續上映的現場，據《東亞日報》描述：「《賓漢》實際上映時座無虛席，不過每每來到這有問題的場景，辯士便按捺不住興奮之情，令全場氣氛轉換成民族悲憤的熱鍋，讓這部電影連日一票難求。最後才得知實情的日本帝國，又出手重新檢閱，甚至發展成官民亂鬥劇。雖然今日所有藝術都如此，電影則令時代更加成長。」[8]

台灣，以民眾教育為目標的辯士

圖 05：1918 年 5 月 8 日《台灣日日新報》，右下角建物為台灣最早放映電影的十字館。

在台灣最早關於電影映演的資訊，來自 1899 年 9 月 8 日《台灣日日新報》的一則廣告：「台北的十字館，將在八日晚間起至十日放映美國愛迪生發明的活動電氣寫真，內容關於美西戰爭等。」[9] 而後，盧米埃兄弟的電影機（Cinématographe）便從日本引進台灣[10]，電影自此開始在台發展。早期影院中的辯士經常由戲院內的辦事人員兼任，最早多為日本人，而後因部分影院以台灣觀眾為多，需要台灣辯士加入說明，其中最早成名的辯士是 1923 年開始從業的王雲峰。而除了戲院、影院中常列於銀幕左側，以一張小桌、檯燈放置劇本的辯士外，移動放映的電影巡演隊也會安排辯士在場說明。

圖 06：1926 年 4 月 18 日《台灣民報》報導文協活動寫真部出世。

1921 年 10 月，由林獻堂、蔣渭水、蔡培火、楊肇嘉等人在大稻埕創立台灣文化協會，由協會推廣出的多項活動在台各地展開。但在當時的台灣一般大眾中文盲仍多、對活動內容理解力有限，1924 年協會於台中召開總會時便已議定成立「活動寫真部」[11]，以更為通俗易懂的影像來傳達概念。1925 年，蔡培火由東京購入十數卷社會教育影片與美國製攜帶式電影放映機一部，這種手提式電影放映機是 1920 年左右從美國大量輸入到日本，這項技術的躍進使得原本僅能安裝在劇場或影院內的大型放映機有了更為靈活的移動可能，只要攜帶機器、取得電燈光源，電影就可以在任何地方放映。在器材購入後，1926 年 4 月活動寫真部首演從台南大舞台開始連映兩夜（後又加映一場），因為巡

演獲得極大迴響，同年 9 月文協再增設一班活動寫真人員並添購影片。[12] 1927 年文協內部分裂，離開協會的蔡培火另成立美台團，延續原活動寫真部的概念在台巡迴放映至 1933 年。[13]

圖 07：1926 年 8 月 1 日《台灣民報》報導放映活動被迫中止事件。

不同於一般電影院中的辯士，文協訓練出的辯士除了影像演說外，也會積極地將電影內容與觀眾所處的現實環境、政治宣講等進行連結，希望藉由影像做為民眾文化啟蒙與思想的推手。有別於其他以娛樂為目的的放映活動，美台團以傳播知識、啟迪民智為目的，選放的影片多是包含教育意義或增廣文化見聞的內容，而辯士也會在此之中鼓勵民眾獨立思考。另一方面，台灣總督府則是自 1926 年 10 月開始實施「辯士考照許可」制度（7 月頒布「活動寫真影片檢閱規則」，與朝鮮總督府發佈時間相當）[14]，欲任職者須通過各州警察保安課應試，內容包含筆試、口試等，通過者授與解說許可證，被認定有危險思想者則喪失檢定資格。但即便如此，美台團辯士仍經常藉由影像劇情闡述政治意識形態，與臨場員警產生衝突、導致電影中途停止放映的場景屢見不鮮，而執法者也不需對此給予理由。據 1926 年 8 月 22 日《台灣民報》報導文協活動寫真部辯士被當局命令中止之事，表示當時在電影院現場監督的日警、臨監者因不通台語，「只能依着閱覽者拍手之有無，為注意或中止的根據，這種態度怎不會惹起閱覽者的激昂呢？所以是日之過在誰，不辯自明了。」

當代創作下的影像再譯

圖 08：郝敬班《被嫌棄的風景》與辯士片岡一郎合作完成。刺點畫廊提供

是戰爭第一次把攝影機吸引到這片一度叫做滿洲的土地上。[15]

2018 年底，藝術家郝敬班於香港刺點畫廊推出以 1930 至 1940 年代滿洲國為背景，追溯滿洲映畫（及其後的長春製片電影廠）影像的個展「不速之客」。在此次展覽中，作品《被嫌棄的風景》重新剪輯了拍攝於 1940–1950 年代與滿洲國有關的紀錄片與政宣片、1975 年黑澤明導演的《德蘇烏札拉》、1961 年小林正樹導演的《何以為人》（人間の条件）等影像，並與目前仍在執業中的日本辯士片岡一郎合作，試圖藉由辯士的解說重新詮釋這些被政治反覆疊加的過往風景。

與藝術家合作的辯士片岡一郎是目前日本為數不多的活動寫真辯士之一澤登翠（Sawato Midori）的門生，在成為辯士之前，他曾在學生時代參與戲劇、做落語及講談。2016 年，片岡參與第六屆北京國際電影節修復電影放映的現場演出，當時他講解的作品為 1933 年聯華影業公司出品、由阮玲玉等人主演的默片《小玩意兒》。郝敬班在訪問中表示：「這是一部抗日情緒很直接的電影，但在每個時代中都有不同的政治背景下，片岡解說時強調的是其中永恆一些不變的、政治之外的東西。[16] 當影片講到 1927 年四二一事件時，片岡在劇情之外說了一句：『還是和平好，世界不應該有戰爭』，而當時讓我覺得好玩的另一點，是當他在講解的時候，我們會分不出眼前這是中國默片還是日本默片，所以這次做滿映我就想到他。」[17] 1930 年代以來，影像下的滿洲風景都帶有服務於當時的政治宣傳責任，最早隨着滿鐵，日本人進入東北地區拍攝電影，把這片嚴寒的土地拍成欣欣向榮的大陸，成立於 1937 年的滿州映畫在 1945 年日本戰敗後被來自延安的共產黨員接收，在原本滿映的基礎上、結合原本部分日本員工及延安共產黨員，成立了新的電影公司，對此，郝敬班在創作自述中寫道：「關於滿洲的電影就是以這樣的方式拉開帷幕的，在接下來的大半個世紀中，這裡從一片充滿希望的大陸，到英勇與絕望並存的戰場，到象徵着社會主義工農開拓精神的『黑土地』，再到逐漸式微的『東北』地區，這片土地在影像中被反復粉飾、操弄，最終出於各種原因，竟大都成為了一種『被嫌棄』的影像。」她在訪問時補充：「到了 1950 年代，那個地方（北大荒）有一批年輕人

所組成的拓荒者前來開墾，滿洲的風景一直就是被各種政治型態所控制，現在的我們如果要去找所謂『滿洲的樣子』必須跨過很多政治的層面才可以看到。」

圖 09：郝敬班《被嫌棄的風景》展出現場一隅。

《被嫌棄的風景》以「我確定上帝一定不會把天堂建在這裡」、「啊！大豆、高粱」、「不速之客的遊記」三個影像章節所組成，並在開幕當日邀請片岡一郎進行現場演出。郝敬班表示：「我把這些影像原有的敘事從中剝離，留下以風景為主的畫面的蒙太奇，邀請『活弁』在現場重新『說明』這些風景。在這場表演中，政治能否放過這些滿洲的風景？是我想要探索的問題。」片岡一郎談到此次合作最一開始遇到的困難，是默片辯士在一般電影中通常不會特別說明風景，除非是遇到需要以此渲染人心的時刻，但《被嫌棄的風景》全片都是關於風景影像的蒙太奇，畫面上可讀的文字僅有引用的電影作品標題等少數資訊，風景部分能說的東西實在有限。片岡表示：「但影片中不時有人物出現，藝術家也選用了一些政治宣傳的影像，讓作品本身傳達出很強的信息，對此我是可以進行解說的。一般的電影用到風景的部分，主要是表現人物的心情，比如情緒激昂時出現波濤，為了強化人物的感情，但這次我感覺要用不同的方法才行。」

在本文前述的殖民時代下，辯士嘗試在影像中疊入特定的反抗意圖與政治思考，而在當代的創作中，郝敬班的作品則是藉由辯士的演說，將原本覆蓋在風景之上的意識形態層層打開，使影像回到原本關於紀錄的本質。對於這次的創作合作，片岡表示：「我是日本人，在這些影像裡有日本的野心及侵略的歷史，對於現在也還留存在某處的風景，我不觸及這段歷史就無法講述那片風景，但我不會在講解電影時加入自己的政治觀點，我只會用自己的文字、對創作的成份和對作品的理解開始，從人的角度來進行解釋。我平常是用當代的語言給現在的觀眾解釋一些之前老電影中被忽略的場景，現場觀眾也像是在跟辯士進行對話。」片岡認為：「辯士是因為電影的存在而存在，我們的工作是怎樣對影像進行支持，但是從前製作的電影到現在看來價值已經不一樣，照搬以前辯士的方法來做並沒有意義，因此在演出時，我們多多少少要對意義做些替換，重讀，讓舊的電影作品能更好地傳達給現在的觀眾。以前的辯士可能比較像是藝人，現在的辯士則是比較忠於作品或是自己對影像與故事的理解。在這次作品裡，我把風景理解為詩，而不是故事。我為此查了很多滿洲國時代下日本詩作的資料、尋找關於滿洲的語言，然後將這些和我的語言以及影像原本的主題、藝術家的意圖混合，在這之中，怎麼釐清這些過程就是最磨人又有趣的地方。對我來說，一般的電影講解情形像是表演，但這次我覺得自己像是在唱歌。」

這些溢出影像的詩意語言，讓人想起在《辯士，日本無聲電影敘述者，以及他們被遺忘的敘事藝術：日本無聲電影敘事史》一書中，作者 Jeffrey Dym 所說：「辯士經常在敘述中插入高度詩意的線條，即使它們通常與電影無關。雖然這些（聲音）是多餘的，但當辯士明智地去使用時，它們會在敘事的流動之中增添詩意之美。」[18] Jeffrey Dym 認為無聲電影時期的辯士是精湛的敘述者，除了為視覺表現提供一個聲音元素外，他們更培養出一種能與運動影像相融的詩意修辭能力，在嚴格的時間限制內創造性地描繪圖像，並不斷提前思考即將到來的場景，而在電影的尾聲，辯士往往會留下一道最詩意的線索讓觀眾自行體會。但是到了影像創作也同時握有聲音的現在，這些詩意線索的創造也許已不僅止於影像畫面或外部講說者單向的引用、錯讀或轉譯，而是一個可以相互揭示或多次複寫、再創的共作過程。

〈影像檔案的再返與再創作：關於 TIDF「時光台灣」〉

作者/ 林怡秀

2018 年，台灣國際紀錄片影展（以下簡稱 TIDF）自 2014 年開始常設的「時光台灣」單元有了不同於過去幾屆的影片樣貌，這一屆的「時光台灣」由公共電視與國家電影中心（以下簡稱「國影中心」）合作、邀請 14 位跨世代、跨文化、跨地域的紀錄片導演，以國影中心典藏之檔案影像進行再創作。這些原本由官方收藏的影像檔案，如台影資料、新聞片或早期國片等內容，在經過導演們的轉譯與再次創作後重新詮釋、最終呈現為 13 部風格截然不同的短片內容，這些作品除了在當次影展中首映，後來也於公共電視頻道中播出。在我們進一步討論這屆可說相當亮眼的單元合作與作品之前，關於這項 TIDF 策展構思的單元設計，仍有許多可再回顧與討論的前沿可循，「官方檔案影像」的釋放不僅是為了豐富影人的創作素材，這些針對老影像的再返與再創作所透露出的面向，往往是位在影像之後、那些未被鏡頭捕捉的另一層現實。

來自官方記憶的影像

「歷史如何能被影像詮釋？記憶與影像間有什麼牽連？回顧的意義不是溫故知新，更要解放記憶！」——2010 TIDF 影展手冊「記憶玖玖」單元頁

在 TIDF 正式定調為現在大家熟悉的「時光台灣」單元之前，以官方影像資料放映做為影展單元的構想最早開始自 2010 年、彼時仍由文建會主辦、國立台灣美術館承辦的第七屆「台灣國際紀錄片雙年展」。回看 2010 年（民國 99 年）的台灣，當時社會與官方各項活動都圍繞在準備迎接民國百年的節慶氛圍，時任影展統籌的林木材對此有所質疑，他在採訪中憶及當時的想法：「那個時間點大家都在慶祝建國百年，但我覺得中華民國跟台灣的关系其實一直還沒有被梳理好，為什麼就要慶祝？當時我在想如果官方都用慶祝的方式在講，那麼做為一個紀錄片影展，我們是否可以有些批判力或提出不同的想法？在提出這個發想之後，那一屆的策展人王德瑜也覺得有意思，就決定開始做。我本來的想法就是要用現在的觀點去解構官方的宣傳片，耿瑜則是加入了中央電視台的影片（《百年中國第二集》（2000）、《中國抗日戰爭紀實-蘆溝橋事變與全民抗戰》（1996））。對我來說，不管是國民黨還是民進黨，他們都是很強烈的在用影像進行自我宣傳，我想針對政府來對這件事進行批判，德瑜則比較想要回歸一種史觀上的解釋。」

當屆的雙年展在回應民國百年的概念下加入了「記憶玖玖」單元，內容彙整台灣不同年代、來自官方視角的歷史紀錄宣傳資料影片，影片時間橫跨到 1920 年到 2010 年。兩位單元策劃者的選片範圍有些不同，王德瑜的選擇包含了兩岸的共同記憶，林木材則是以政府製作、具有節慶感或宣揚國威的影像為主。當時的選片來源主要有中影片庫與國家電影資料館（現國家電影中心）所提供的清單，但在雙年展還未進入到電資館系統的階段，要在外圍以數萬筆資料清單中找到可供參照的材料仍是非常困難的工作。在談起這個首次啟動的單元內容時，林木材提起一個插曲：「那時雖然觀念上慢慢萌發、想做批判性的單元，但在素材上因為我們進不到內部，無法真的找到那麼強烈的東西。那年央視那兩部影片送審沒有過，原因是史觀不符事實，但那些史觀其實就是北京政府的詮釋。那時是根據中國相關出版品在台審查的相關條例，這就是我常常在講的另類的言論自由問題。」這個

「史觀不符事實」的評斷，放在當時「記憶玖玖」單元裡顯得格外有趣，因為與前述兩部來自中央電視台的影片相比，其他源自各年代的歷史檔案也並非完全符合當下所謂政治正確的史觀。首屆的「記憶玖玖」帶著批判的態度、重看官方影像記憶的想法展開，不過也許是尚在雛形階段的關係，在片單的安排中還無法直接看出更聚焦的主題性討論。但當時選映的作品至今看來仍極富參考與研究價值，如彼時方才完成修復不久、兩部 1920 年代由日本政府拍攝的《南進台灣》、《國民道場》，以及在 1950、60 年代，政府用以推廣農業及畜牧業的宣導影片等。

時光台灣

在 2010 年的「記憶玖玖」之後，類似的單元在 2012 年的 TIDF 中未再出現，直到 2014 年「台灣國際紀錄片雙年展」改為「台灣國際紀錄片影展」，並開始在國家電影中心成立影展常設辦公室的第九屆才又再次啟動。該單元自這一屆開始被納入影展的固定架構中，並將其定名為「時光台灣」。擔任策展工作的林木材在當年的訪問，與他 2015 年所寫的〈1951-1965 膠卷中映射出的時光台灣〉文中都曾指出這個單元的策劃動機，是為了去梳理出「有別於劇情片以外的影史」。他表示無論過去閱讀的相關書籍或對台灣影史的切入角度，一直以來的養成都是以劇情片為主，各時期與類型電影也都是「透過論述形構的過程被廣為人知，不同的權力論述在檯面下運作，與社會、政治、經濟息息相關。」他好奇的是：「如果目前普遍的台灣電影史中，劇情片為主的論述是一條支線，那麼，如果我們以紀錄片，甚至宣傳片、實驗片等方式切入影史的話，是否會擁有不同的史觀，進而開始建立與爬梳自己紀錄片史？」藉由策展的方式去重看已被忽略的政宣、官方影像，遂成為「時光台灣」的基礎定調。另一方面，因為這一屆的 TIDF 主辦方改為國影中心，策劃團隊的野心也包含著希望能藉由影展的機會，呈現出主辦方自身的特色（即典藏大量的台灣電影史料），且有意識地與其他以劇情片為主的台灣影史對話。而在進入策劃階段後，「年代」便是他們最先要去釐清的關鍵。對此，林木材表示：「我們預設 1949 年國民政府來台是對台灣的重大轉折，但環顧 1950 年代的電影有哪些，我們卻悉知甚少，對紀錄／紀實影片的認識也一樣貧瘠。」

這樣的調研過程讓 2014 年的「時光台灣」討論範圍聚焦在這段「貧瘠」之處，團隊自國影中心片庫調出近 200 部 1950-1960 年代的政治宣傳拷貝影片，有些影片的片名相當有趣，如《台灣物語》、《新時代的牽豬哥》、《糊塗老二》、《農機花木蘭》等，內容則多與民生建設、衛生知識、畜牧生產及農業改良有關。但即便費時多日過濾，但對於影像的脈絡推測卻仍像走在五里霧中，在請教過一些文學歷史相關研究者後，他們找到歷史與農業專家劉志偉擔任協同策展，一起分析影片中的訊息。最後才將目標明確鎖定在 1951 到 1965 年台灣接受美援時期的官方影片。林木材認為：「這些影像某方面而言其實就是健康寫實電影的前身，這是影史上缺少的論述，但其中與美國的關係，以及前面這麼多在談農業的影片都蠻被忽略。」在美援的年代裡，美國每年借貸給台灣一億美元，用以推行農改與各項民生建設，並共同成立「中國農村復興聯合委員會」（以下簡稱「農復會」）居中協調，2014 年影展所選用的影片大多都即是來自農復會的製作。

當年此類的政宣影片在拍攝風格與劇情安排上其實遠比想像中的豐富有趣，推廣方式為利用電影車搭配教員到鄉間進行放映，這個年代的影片幾乎都帶有教育性質，或是鼓勵從軍、傳遞武器知識等。在「時光台灣」單元裡，便由此細分出居家衛生、農業增產、畜牧精進等主題，透過現代的眼光回看台灣曾走過的歷史。在劉志偉當年所寫〈美援時代的鳥事並不如煙〉一文中，他明確地指出這批影片的特質：「農復會紀錄片之所以有趣，一方面除了劇情夠瞎以外，另一方面則又反映某種程度的台灣農村實況〔…〕儘管農復會的紀錄片充滿許多令人匪夷所思的劇情，但它們卻紮實地刻畫出

戰後台灣農業發展的軌跡。『三七五減租』和『耕者有其田』奠定了戰後農村社會的基礎結構，
《新時代的牽豬哥》標誌出台灣畜牧業從家庭副業型態轉變為專業化經營的起點，而《傳染病的預防》與《疾病怎樣傳染》更讓人見識到國際組織對第三世界國家公共衛生事業的影響力。」這一屆的「時光台灣」在觀影經驗上絕對是最讓觀眾歡笑捧腹但又值得細細討論的一回。

內外對話的單元

從 2014 年這一屆開始，「時光台灣」有了更明確的時間段分層，在接下來幾屆的規劃裡也逐步與影展中的其他單元、影片相互呼應。在 2014 年之後，影展的策劃方向也試圖在所有單元中去進行調整、平衡。但結束了 1960 年代這些風格明確的政宣片專題，馬上遇到的問題就是在此之後的政宣影片缺乏可被直接討論的亮點，林木材表示：「國影中心本身對於 1980 年代後的資料影片典藏不多，新聞影片大約收到 1970 年代初期左右，原因是在當時，影片檔案開始紛紛回到電視台本身典藏，中影的材料也是收在自己的庫房內。而那個時代的官方政宣片的目的性和意識形態都很強，內容直來直往而且片長更短，不像過去農復會時期還有劇情或幽默的成分。」相較於 1950-60 年代中一些未來可能進入到劇情片體系、先以農教片作為習作或影像實驗的導演（例如《畜牧生產在台灣》中搭配台語旁白、採用新穎拍攝手法，並在 1950 年代後成為多部台語電影如《基隆七號房慘案》、《木蘭從軍》等片的導演莊國鈞），進入 1980 年代的台灣，在黨國資本相對穩定的情況下，大部份政宣片都直接委以中影拍攝，過去那樣在不同導演的練習下而使政宣片風格多變的時代已不再復見。

除了在釐清「年代」的母題中面臨到材料稀缺，2016 年也正是綠色小組 30 週年，這一年的 TIDF「台灣切片」單元即以「如果紀錄有顏色：綠色小組 30 週年」為題，而這兩個因素也使得當屆的「時光台灣」策劃不再以國影中心片庫為田野，而是轉向外部，以電視台新聞影片中對相同事件的報導內容，來對應台灣解嚴前後最重要的非主流媒體綠色小組的影像。在這一年的影展中，兩個單元被重疊討論，最後構成「1980s 台灣切片 x 時光台灣：綠色小組 vs. 電視新聞」這個涵蓋整體性的大主題。回看包含「記憶玖玖」在內的三次與檔案影像有關的單元現場，都仍是相對單純地放映資料影片，2016 年則是將台灣切片與時光台灣兩個單元相溶於同場放映，林木材談到：「當時我們把綠色小組的作品和華視新聞片安排在同一場放映，觀眾可以同時看到兩種影像如何詮釋同一個事件，觀眾在看的過程中心裡自然會有一把尺，我是用那個黑暗的空間讓觀眾回到 1980 年代的氛圍裡去。那時覺得這樣的對話也許可以讓新聞的權威感有被解構的可能，我也在想下一年是否就可以開始解構政宣影像，應該要讓比較現代的導演去重新詮釋資料影像。」

在可見的記憶之外

2017 年，公共電視有一筆來自文化部的紀錄片製作預算，製作人左珮華談到當時因為只有一年多的時間，其實不太可能完成長片製作，在有限的資源下，她嘗試與國影中心討論合作的可能，策展人林木材提議開放國影中心的檔案庫讓紀錄片導演來運用這些老影片，讓最終合作成果在「時光台灣」裡呈現。他表示：「我心裡想的是要解放這些影像，我們現在在政治上講轉型正義，我覺得影像也會有所謂的轉型正義，我們要怎麼給這些權威影像新的政治意義然後顛覆它？」在確認合作後，由公共電視進行導演邀請，左珮華談到在思考導演人選時一開始就預定為跨多元性，所以會有不同年齡、族群與創作特質的導演，但最重要的原則就是不去干涉導演要拍什麼。

此類援引老影像的創作方式在國外行之有年，林木材 2018 年底於中正紀念堂策劃的「中正之下：當代人權影像展」中的邀請到的三件外國藝術家的作品：馬歇爾·庫瑞 (Marshall Curry) 的《花園一夜》 (A Night at the Garden)、傑·羅森布萊特 (Jay Rosenblatt) 的《人性殘跡》 (Human Remains)、安卓瑞恩·佩希 (Adrian Paci) 的《空位時期》 (Interregnum)，便都是將官方權威的影像重新剪輯、詮釋成極富批判性的作品觀點。2018 年的「時光台灣」以「翻檔案」為概念邀請了 14 位導演參與創作，此次眾導演對老影像的使用，除了片庫中不曾曝光的片段，也包括前幾次影展中曾放映過的內容，甚至是本屆其他單元裡的作品。影像在不斷被引用的過程裡，猶如幽靈縈繞，不斷地現身、穿越在整個影展的內容中，在官方與私人記憶裡進行重新串連。也許是因為短促的創作時間影響，在這次的 13 部委託製作的影片中，導演們雖然大量使用來自新聞、政宣、農復會甚至早期國片的影像，但作品內容卻不約而同地呈現出非常私人的敘事結果，甚至許多導演個人懸置多年未完成的拍攝主題，竟也在此次的邀請中完成（如姜秀瓊《太陽雨》、陳潔瑤《32 公里～六十年》），彷彿他們個人某些生命中空缺的記憶反而被這些跨越了幾十年的影像所填補。

2019 年 3 月，在 FilmTaiwan 與文化部合作、由陳繪彌 (Aephe) 規劃的第一屆「冰島／英國台灣電影節」 (Taiwan Film Festival Iceland / UK)，其「台灣短片」單元中也邀請了來自「時光台灣：翻檔案」的兩部作品：陳芯宜導演的《恍惚與凝視的練習》以及陳潔瑤導演《32 公里六十年》。公共電視製作人左珮華在訪問中提及，在這個以「島」的對話為策展概念的影展裡，《32 公里六十年》在冰島場次的放映觸動了許多觀眾，當時，電影映後有一位老先生起身分享，說到：「根，讓我們的腰站得更直。」這句深刻的觀後感令我直接聯想到在「冰島／英國台灣電影節」介紹頁面上的一段文字：「As the only Mandarin-speaking country in the world who promotes freedom of speech, Taiwan has a powerful voice to tell stories others cannot.」（做為世界上唯一一個倡議言論自由的華語國家，台灣擁有強大的聲音來講述別人無法講述的故事。）官方影像資料的開放詮釋，使身處當代的我們有機會重新凝視歷史中的權威視線，而在華人地區的政治條件下，台灣的確是一塊創作者能自由立足語言說的空間，若能持續思考這些歷史影像所代表的意義，滋養生命與記憶的根系的分布也將更為廣大。

〈為教育策展的美術館：當代藝術的公共性與教學計畫。博物館的教育轉向〉

作者/ 詹子琦

為教育策展的美術館：當代藝術的公共性與教學計畫

從被動教育到主動學習

「我們將會顯著擴展與當代藝術家合作的計畫、活動及各項工作。並且為了培育公眾參與，博物館學習將成為我們的核心志向。」

——英國國家畫廊 (The National Gallery) 2018–2023 年策略規劃

位於倫敦市中心的英國國家畫廊，是以收藏 13 世紀至 19 世紀繪畫為主的國家級美術館，於 2017-18 年間共計有 510 萬的參觀人次。參觀人氣僅次於泰特現代美術館 (Tate Modern) 與大英博物館 (British Museum) 的國家畫廊於去年公布了未來六年的營運策略，其中，博物館學習 (Museum Learning) 被列為未來六年館務方向的第一要點。

其實早在 1970 年代開始，國際博物館協會 (ICOM) 便呼籲博物館及美術館除文物保存外，亦需善盡服務人類的宗旨、妥善扮演教育和文化的角色。過去 20 多年來，西方博物館學界與從業人員也不斷強調博物館與美術館已不再僅是提供文化之典藏、保存及教育 (education) 的場所，同時也是讓觀眾參與並且主動學習 (learning) 的開放環境；「學習」對於許多館所而言，已經從相對邊緣的服務成為博物館的核心宗旨。

西方的博物館學界與教育界所強調的「學習」一詞，是受到後現代主義思潮的影響，尤以建構式的學習理論為重。和過去單向式教學中著重於傳遞整理好的資訊，以及被動仰賴專家權威的博物館導覽不同，後現代的學習理論強調學習者的主動參與，並在過程中創造個人意義、分享團隊經驗，與建構社會意義。在博物館與美術館的環境下，這種轉向意味者觀眾除了被動式的吸收資訊，也必須在場域裡成為積極的探索者、為自己創造意義、為空間賦予新的價值。當然，為了達成這樣的目標，館方也必須做出相應的改變，將原先僵化的展示教育環境，轉變為更有彈性的探索空間。

隨著全球學者與博物館從業人員的頻繁交流，這樣的價值轉向也擴散到世界各地的博物館中，臺灣當然也不例外。博物館的教育與學習理論早在 1980 年代，便透過國立自然科學博物館出版之《博物館學季刊》被引進臺灣。根據李靜芳研究，無論是教育學界之 Knowles (1981) 的「自我導向學習」與「終身學習」理論，或是博物館學界之 Roberts (1997) 的「以敘事為基礎的博物館」、Hein (1998) 的「建構主義者的博物館」，以及 Hooper-Greenhill (1999) 的「文化取向的溝通理論」與「後博物館」的教育觀等，臺灣關心博物館教育的人士皆耳熟能詳，且幾乎架構著這 30 年來臺灣博物館教育的核心思想。

然而值得注意的是，在這些理論引進臺灣時，後現代主義式的學習轉向已在西方成為顯學。加上翻譯與文字使用方式的差異，使得臺灣博物館學界與教育人員鮮少執著於詞彙，也不似英語使用者會刻意區分「教育」與「學習」二詞在概念上代表的被動性與主動性。因此，我們時常會在提倡參與、

客製化學習與共同學習等概念之文章中，看到教育與學習二詞被搭配混合使用。不過這樣的詞彙混用並沒有限制博物館自我改革的決心；在許多案例之中，我們都可以看到越來越多館所為了創造出鼓勵觀眾互動參與的環境而展現出的努力與創造力。然而，要翻轉現代主義式的博物館環境，並非一朝一夕能夠完成。

遺世獨立的美術館

一直到今天，大多數人在博物館與美術館內聽到「教育」或「學習」一詞，仍直覺聯想為兒童與青少年的教育計畫。這樣的聯想無可厚非，因綜觀當今博物館內的教育活動，大多仍然是以兒童或親子家庭活動為主。以成人為主的「教育推廣」活動，則以「傳統」授課型的講座或論壇居多。而根據周文研究，這樣不均質的現象相較於博物館，在美術館內更為常見。

這樣的差別，也許與美術館在藝術史論述建構中所扮演的角色相關。根據臺灣藝術史研究學會所述，美術館的誕生在臺灣美術史的建構上有舉足輕重的地位。首先是文建會於戰後 40 年開始發起回顧性展覽建構美術史，到 1990 年代達到臺灣美術史研究的高峰，1996 年之《台北雙年展》甚至直接觸及主體性等議題。藝術史家、藝評家及美術館，皆無法推辭建構與書寫臺灣美術史的龐大任務；而美術館因機構特性，更是可透過典藏、研究與展覽的運作，一手完備編導藝術史的工作。也許是因為肩負著如此重責大任，使得美術館的重心多著重於藝術品的典藏、展示與標注歷史定位，教育工作因而長時間處於配角。甚至因館內組織結構的緣故，教育（學習）的概念時常與推廣互相混淆，使工作者迷失於兩者模糊不清的界線之中；美術館教育也因此常被局限於推廣活動，或以推廣活動代替美術館教育。

除此之外，一般對於藝術在意義上擁有自足性的觀點，也使展示藝術品的美術館與其他類型文物的博物館產生了幽微的區別。在展示與陳列手法上，自然科學、歷史考古或紀念類型的博物館，大多會為了使觀眾更輕易理解科學或歷史文物的知識而特別思考展示手法，並針對展示場域進行規劃。然為了不干擾作品陳列與追求藝術自主的美術館，中性清冷的「白盒子」成為主流樣態。即便在 20 世紀末期開始，許多藝術家開始對白盒子做出反抗、不再將美術館視為純粹乾淨的展示空間，並企圖透過與環境對話強調空間場域與藝術作品間的關係，然而對於身在作品之外的第二層觀眾而言，這些所謂「產生對話的場域」仍是為滿足藝術自足性而產生的延伸空間，並非為了解說，或讓觀眾更理解藝術品而存在。也就是說，這樣的作品與其展出樣態，仍是以藝術而非以觀眾作為核心。

而隨著時間與藝術向度的開展，一些以場域特定性為起點的藝術家在創作過程中對環境與住民逐漸產生關心，遂以公眾議題為創作主軸，並在作品中發展對於歷史、族群、社會或記憶等議題的回應，甚至規劃邀請群眾直接參與的藝術行動。這樣子的藝術行動，似乎邀請了「大眾」一同「參與」，然而，這樣就滿足後現代主義對於美術館教育的期待了嗎？

參與式藝術 VS 以教育作為藝術實踐

甫於 2018 年 10 月落幕的第十屆利物浦雙年展，以「美麗世界，你在何處？」（Beautiful world, where are you?）為題，邀請來自全球 22 國、超過 40 位藝術家以藝術開啟對於社會、政治、經濟與環境動盪變化的反思。過去以工商業與貿易為主的利物浦在 1970 年代傳統製造業轉移後，曾經一度出現人口外流、經濟不振的景況。在經過努力推進經濟轉型、展業升級後，利物浦人從體育、教

育及文化著手，在足球、流行音樂以及當代藝術領域培養了一批佼佼者，成為歐洲藝文與體育的重鎮。因此，利物浦雙年展不僅是一個了解最新藝術動向的平台，對於從事經濟轉型、產業升級以及社區改造的從業人員來說，也是個難得的研究機會。

在藝術作品與展演活動之外，其教育計畫主題「城市是所學校」（The City is a School）更是吸引了博物館與美術館教育人員的注意與討論。利物浦雙年展自 2014 年以來，便以「城市是所學校」為名作為其教育計畫的主軸。歷年來，此實驗性的教育計畫曾規劃了一所對公眾開放的快閃學校，於每週提供數堂志工訓練課程，並讓參與者探索利物浦雙年展以及參與式藝術家的作品。也曾邀請赫爾辛基藝術博物館（Helsinki Art Museum）的教育策展人（Education Curator）Lotta Kjellberg 分享她的教育工作，並多年舉辦教導藝術家如何申請贊助、處理藝術品版權和版稅管理的論壇。利物浦雙年展不只透過展覽增加藝術家的能見度，也藉由這個盛典，透過實務主題的講座鞏固藝術社群的基底、建立人與人之間的聯繫。

除了展覽主導的教育計畫外，許多展出作品也以公共教育與社區參與作為實踐手法。藝術家 Mohamed Bourouissa 便在雙年展期間，與當地居民、園藝家、學生以及教師合作，在市中心以南的 Toxteth 區建造了一個社區花園。Bourouissa 的靈感來自阿爾及利亞 Blida-Joinville 精神病醫院的精神分析師和作家 Frantz Fanon 以治療為出發點為病患製作的花園。藝術家深入研究了此治療方法，並邀請社區成員進行對話、與社區小學一同合作，以關懷和愛建造一個屬於當地社群的心靈聚落。這類型邀請社群一同參與的創作實踐源自於美國的「新類型公共藝術」，並在逐年的發展中被賦予許多名稱，如關係美學藝術、社群藝術、合作藝術、參與式藝術、對話式藝術，以及社會參與藝術。如藝術家暨藝術教育工作者保羅·埃爾格拉（Pablo Helguera）所言，這類型的藝術是以「社會互動」為核心，是一個混合性的跨領域活動，並且建立在真實的社會行動上。這樣的實踐計畫以藝術作為某種中介，企圖改變或介入現實社會，而最終不一定會生產出物件式的作品或展覽。

另一種與社群及教育關聯更為密切的藝術實踐為「教學計畫」（Pedagogic Projects），這種計畫是以教學作為藝術實踐形式，將教學過程視為藝術實踐的內容。這類型的藝術實踐，在第六屆宣言雙年展（Manifesta 6）於 2006 年被迫取消後而加速成長。第六屆宣言雙年展原先計畫於賽普勒斯首都尼柯希亞（Nicosia）舉辦，尼科西亞為一分裂的首都，城市南北分別由土耳其族及希臘族治理。此年雙年展以「藝術學校」（Art School）為主題，計畫促成一所橫跨南北兩方的學校，試圖以藝術介入島上希臘與土耳其族間的衝突。然而這樣的企圖最終引起政府反彈，此屆雙年展最終遭獲取消。原策展人之一 Anton Vidokle 則另起爐灶，改於柏林舉辦時間長達一年的「藝術學校」——聯合國廣場（unitednationsplaza）。自此之後，類似的大型國際展覽與討論相繼出現，藝術的教育轉向（educational turns）也越來越加明顯，無論是將教學作為一種方法學或實踐形式，越來越多的藝術家和策展人都參與其中，探討以教學計畫作為藝術實踐的限制與潛能。

而當代藝術這樣的教育轉向，也連帶影響了美術館思考教育活動的方式。美術館活動不需再被班級教學與工作坊的形式所限制，活動內容也不再限於美術技法練習或幫助觀眾理解特定展覽與作品；藝術的教育轉向擴展了美術館教育活動的可能性，也讓教育人員開始思考，如何將教育理念不分組織架構地擴展至美術館的各個角落。

美術館與藝術的教育轉向

位於北倫敦的卡姆登藝術中心（Camden Arts Center）多年來皆以藝術家為核心發展他們的教育計畫。卡姆登藝術中心創建於 1965 年（前身為漢普斯特德中央圖書館），早些年多為當地社區提供繪畫、陶器和印刷等創作課程，如今的藝術中心已成為舉辦世界級當代藝術展覽和教育計畫的場所。初次造訪卡姆登藝術中心時，在綠意盎然的紅磚牆後是一片潔淨明亮的書店空間，二樓展場的高聳白牆上展示著藝術家的版畫創作，一旁的矮桌則擺著藝術家自製的小誌（Zine），乍看之下與一般的白盒子畫廊無太大差別。但不一會兒展場旁的房門開啟，一群穿著靛藍色制服的小學生笑鬧著從版畫工作室中走出，在工作人員的帶領之下進入展場開始他們的體驗活動。這些教育活動，便是此藝術中心與傳統白盒子的相異之處。

卡姆登藝術中心於 2018-2022 年的教育計畫策略指出：教育計畫，以及透過教育增進藝術的包容性與可近性，是卡姆登藝術中心的核心理念。藝術中心與當代藝術家合作，為各個年齡層的觀眾規劃不同的工作坊與課程，希望藉由和藝術家的密切工作，讓參與者在課程發揮創意、實驗媒材的可能性，以及訓練批判性思考的能力。卡姆登藝術中心的教育部主任 Gemma Wright 特別強調，藝術中心的所有教育計畫，僅跟藝術家而非教育背景的工作者合作，他們希望藝術家能作為唆動者（instigators），使用他們的創意、彈性的思考方式與實踐能力，來引導參與者探索藝術並開發自己的創造力。此外，藝術中心也在與藝術家合作的過程中，對於藝術家自身的創作實踐給予不同方式的支持，創造出一個能夠長期維持的培力社群。Wright 認為，整個教育計畫，甚至是整個藝術中心的核心關鍵字是：探索、啟發、滋養與參與，他們希望創造出一個能支持下個世代的藝術家，同時培育未來藝術觀眾的環境，尤其是希望能對在社會與文化資本上相對弱勢的族群有所幫助。

而說到當代藝術促進社會正義的潛能，便不能不提格拉斯哥現代美術館（The Gallery of Modern Art, GoMA）主辦的一系列社會正義計畫。1999 年，格拉斯哥市政廳為配合聯合王國政府的分散計畫，決議接納一萬多名的尋求庇護者。為了幫助這些尋求庇護者更快的融入當地社群，市政廳希望 GoMA 能為這些尋求庇護者發展特別的教育計畫。這項計畫的成功，促使往後多年 GoMA 持續發展不同主題的社會正義計畫。在 2004 至 2005 年間，GoMA 決定透過當代藝術的特性、影響力與能見度，曝光婦女與孩童遭受到的暴力議題，讓這些問題不再沉默。

這次的計畫名為《經驗法則：當代藝術與人權》（Rule of Thumb: Contemporary Art and Human rights），整個計畫包含兩個主要展覽、數個推廣計畫、成果展示，以及藝術家駐村，並雇用了 24 名藝術家來支援教育與推廣活動。藝術家以藝術治療的概念為核心規劃工作坊，引導受暴者描繪下他們遭受暴力對待的經驗。展覽之一《肘部室》（elbowroom）便與遭受暴力的婦女與年輕人合作，他們經常因自身的處境而缺乏自信，並時常覺得與社會隔絕。這個展覽以不同的方式幫助參與者度過極為脆弱的時刻，並且改變了以往對於「女性作為受害者」的看法。其中一位藝術家表示：「（這個計畫）給予了女性和年輕人發聲的機會，且這些聲音在此被聽見。」《經驗法則》不僅引起社會對於暴力問題的關注，對於參與者而言，更是一種治療過程。對於美術館而言，這則是個絕佳的人權教育展。當觀眾乍看到這些令人震驚的故事時可能會感到痛苦或難以接受。然而，透過藝術的傳達可以幫助觀眾緩慢地克服這些令人不愉快的經驗，並透過眼前所見開始反思社會問題、增進同理心。就如同某位匿名觀眾於展覽上留下的意見：「很難——（這些事實）真的很難以面對與接受——但非常感謝你們創造它」。

卡姆登藝術中心與格拉斯哥現代美術館皆透過與藝術家合作，發展讓公眾參與的教育與藝術實踐計畫，計畫的核心皆為參與者在過程中能獲得的個人體驗與成長。然因成果展形式的限制性，這類型

的教育實踐計畫很可能會面臨的問題是：對第二層觀眾而言缺乏深層的參與經驗。以卡姆登藝術中心為例，對於無法參與藝術家工作坊的觀眾來說，參觀藝術中心的經驗與過往現代主義式的美術館並無二致，牆上展示的版畫作品並無法直接引導觀眾進行參與或藉此探索自我。如何將教育計畫的意義與影響力持續擴展？教育實踐最終該以何種形式呈現給未參與計畫之觀眾？以及觀眾可以如何評斷這些他從未參與過的經驗？這是以教學計劃作為藝術實踐時經常面臨的難題。

以藝術作為探索世界的媒介

在當代藝術與教育的主題下，台北市立美術館的兒童藝術中心則又以不同的路徑開展了以教學作為藝術實踐的可能。於 2014 年重新翻修後的兒藝中心，結束了原先「市民美術研習班」開班授課的經營模式，搖身一變成為具備展覽室、工作坊、互動區及戶外空間的館中館，專門辦理教育計畫的主題展。

不過，其實早在兒藝中心成立之前，北美館每年都會為藝術教育推廣規劃一檔主題展。目的在於讓孩童更清楚了解美學、藝術家與相關作品之間的關係，並利用遊戲與互動學習空間等方式拉近孩子與藝術品的距離。除了自辦展覽之外，北美館亦多次與法國龐畢度藝術中心的兒童工作室借展，透過合作交流吸納不少經驗。然其中最具指標意義的，為 2010 年的「探索藝術展—KoKo 自然」。根據吳思瑩所述，此展為北美館首度以「探索」為名直接點出展覽訴求，不只拆卸了「教育」傳遞的學習授受之意，更將美術館與觀眾的角色化為對等，不再具有位階高低之分。在探索展中，館方透過藝術真品的展示與體驗活動，讓孩童拉近與藝術的距離。至此，已可看出規劃團隊吸納了後現代的教育觀念，開始朝向主動式、情境式的學習趨勢靠攏。

然而，真正的變化始於 2014 年重新開幕的兒藝中心。根據北美館所言，兒藝中心的目標是成為年輕遊客能夠激發創造力和探索藝術表達的空間。開幕後推出的第一檔教育計畫《禮物》，是美術館首次邀請當代藝術家以特定主題，為教育展創作互動裝置作品。在這樣的教育計畫中，展出的作品除了是藝術家的作品、作為藝術而自足存在之外，同時也可說是美術館委託製作的「教具」。隨後的數檔教育計畫包含《我想要做一個夢》（2015-2016）、《小·大》（2016）和《集什麼》（2017）等，也都是由美術館教育策展團隊訂定主題後，尋求合適的藝術家一同構想展出作品，並且透過空間的改造，搭建出鼓勵觀眾積極參與互動的環境。《我想要做一個夢》的策展人張芳薇認為，教育計畫展覽必須要真的能夠與觀眾溝通，藝術家及美術館必須謙虛，並學著跟小孩學習。也就是說，對於藝術家而言，作品不再僅是承載自身創作理念；為了符合館方主題同時提供觀眾充分探索的空間，藝術家在創作的過程中必須學習觀眾的語言，並了解觀眾的背景與需求。

對美術館來說，在教育計畫中展出的作品除了必須提供觀眾學習探索的主題之外，也必須強調互動與自主性學習，讓參與者能從中透過自我體驗，產生與自身生命相關連的答案。這也是兒藝中心的教育計畫和以往美術館為了推廣特定展覽所規劃的教育活動最大的差別，美術館希望觀眾學習的目標產生了改變。以往的教育活動即便是遊戲性質，多半還是希望觀眾藉由參與式互動了解展品的理念與背景故事。如今，兒藝中心所規劃的探索主題不再侷限於館藏之上，而是與觀眾生活更密切相關的概念。參與者可以在石晉華〈穿量計畫〉的延伸體驗學習現場顛覆對於尺寸與尺度的感受、透過崔廣宇的〈如果我是（ ）〉翻轉對於水瓢、衣架與掃把等日常生活用品的認知。這樣子的藝術教育不再是以藝術為目的，而是透過當代藝術開啟探索世界的大門。

以教育作為美術館的核心

如今越來越多美術館與藝文機構都在聘請藝術家作為教育者（Teaching Artist（美）或 Artist Educator（英）），到底藝術家在從事教育工作時具有什麼優勢？泰特現代美術館的研究部主任 Emily Pringle 曾經針對藝術實踐與美術館教育的教學形式之間的關係進行研究。透過訪談，Pringle 發現藝術家教師多半認為自己是從事創造性調查與解決問題的工作，而非使用特定媒材或技巧的創作者。對他們來說，當代的藝術實踐更像是一種探究概念的實驗性過程，這個過程需要遊戲心、冒險精神、批判性思維和意義建構。因此，藝術家教師多半具備觀察，質疑，評論和創造意義的技能。Pringle 認為，藝術家教師重視好奇心，反應富有想像力，思想開放以及偏好自由探索。且大多數的藝術家教師並不將自己定義為老師，而是視自身為參與者的學習促進者或共同學習者；比起單向式的教學法，藝術家教師樂於讓學生利用他們自身經驗探索未知並表達自己的想法。這些特質，都與後現代博物館教育所提倡的概念不謀而合。

創立於 1997 年的非營利組織 Art21 也認為，具有多元、變動性與樂於挑戰傳統疆界等特質的當代藝術反映了當代文化，並有表達身分、價值觀與信仰多樣性的自由，因此無論對於教師、學生或是一般大眾來說，都是個用來認識當代社會議題並對其進行反思的絕佳資源。Art21 鼓勵教育者將當代藝術帶入學校和社區，藉由藝術促進好奇心、鼓勵對話並反思社會議題。他們相信，藝術家作為充滿創造性的榜樣，可為教育人員提供不同學習方式的機會。此外，當代藝術家處理當代事件與歷史資料的方式，也是幫助學生發展跨學科思維的絕佳材料。為了讓教育工作者更輕易地在教學現場使用當代藝術教學，Art21 更撰寫了《入門：當代藝術教學導論》（Getting Started: An Introduction to Teaching with Contemporary Art），從何為當代藝術到引導學生的技巧，一步步指引教師如何以當代藝術作為教學材料。

從第六屆宣言雙年展被取消至今已過 12 年，Claire Bishop 於 2012 年出版的《人造地獄》也為「教學計畫」在藝術體制中找到定位，當代藝術的教育轉向發展至今看似已臻成熟。北美館的兒藝中心也在多年的交流與實踐過程中，發展出極富特色的當代藝術教育計畫。然而，跟據張書婷於 2017 年的研究顯示，儘管兒藝中心近年的成果如此出色，負責經營的教育服務組在館中仍屬於邊緣角色，教育甚至不被視為一門專業。這樣的現象不限於單一館所，其他許多博物館與美術館的教育人員皆面臨這樣的窘境。而長期在這樣的體制下工作，館員無法肯定自己具有教育的專業知識，也難以辯駁教育並非附加於展覽後的附屬品，長久下來可能使人力不從心。

新博物館學中所強調的博物館應為提供「教育學習的組織」，並不是只對教育推廣組喊話；將「學習」作為博物館的核心宗旨，也不是要把教育推廣組調至全館核心地位，而是無論館內人員身處任何職位、任何組別，都應該理解博物館所具備的社會責任，並在推動博物館各項業務時，都將觀眾的參與與學習需求放在核心位置。博物館的典範轉移加以當代藝術的教育轉向，理應為美術館的策展模式開啟更多元的選擇。教育活動不應該僅在展覽規劃完後才加入討論，而應與之將展示內容放在同等重要的角色，讓不同專業的工作者共同創造一個有多種可能性的環境，讓美學、創造力、參與式學習和遊戲等相互融合。讓美術館成為一個能夠讓觀眾自由探索、生產知識與創造經驗的平台；不只為觀眾，也是為藝術家、策展人、研究員與教育工作者開啟探索更多可能性的大門。

〈為溝通而創作：博物館的藝術介入與駐村計畫〉

作者/ 詹子琦

「藝術家可以說博物館認為難以言說之事」——Mark Dion

踏入今日的博物館，無論是以科學、文學或歷史為主的展示內容，隨處都可以見到主題解說牌和文物標籤。為了讓觀眾能自主認識館藏與理解文物的背景知識，語音導覽設備也已成爲博物館必備學習資源。而隨著科技發展，一些博物館為了塑造更多元的學習環境，也開始開發擴增實境的導覽系統、在展場設置具互動性的數位平台，甚至使用戲劇導覽提供更生動的博物館體驗，就怕觀眾無法妥善吸收博物館藏有的大量知識。

除多樣的導覽方式之外，許多非藝術類型博物館也開始與藝術家合作，希望藝術家以「回應館藏」爲前提製作作品。在理想的狀態下，以此種前提完成的作品除了成爲博物館新的典藏品，也具備詮釋既有館藏的功能。這類委託製作的案例自 1990 年代開始以指數成長。在某些案例中，委託藝術家製作甚至成爲博物館思考館藏詮釋計畫的主流策略，當代藝術儼然成爲博物館擺脫呆板印象的救命藥。然而，早在更久之前，當代藝術家就開始介入非藝術類型的博物館，並試圖影響其詮釋展品的方式。

挖掘博物館 (Mining the Museum)

1991 年，藝術家 Fred Wilson 受邀至巴爾地摩，爲馬里蘭歷史學會的博物館策展。透過巴爾地摩當代藝術館居中協調，歷史學會答應讓 Wilson 任意使用館藏策展。而作爲回饋，Wilson 在爲期一年的駐村計畫中需製作一件藝術裝置，且整個計畫過程將提供學會員工研究新的展覽敘事方法、重塑博物館政策，並發展擴展博物館觀眾的策略。

Wilson 策劃的《挖掘博物館》(Mining the Museum) 以一種全新的、富批判性的方式展示馬里蘭歷史學會的藏品。展覽於 1992 年 4 月 4 日正式開幕後立即迎來強烈反響。直到今日這個展覽仍持續被討論，並被認爲是博物館展覽歷史的標竿。

馬里蘭歷史學會成立於 1844 年，超過 170 年的歷史使他們擁有大量館藏。其常設展主題涵蓋了殖民、奴隸制度和廢奴等議題，但博物館始終以白人觀點來敘述這段歷史。非裔美國人、美洲原住民和婦女等對馬里蘭歷史具有影響力的群體，在此之前都被排除於展覽敘事之外。Wilson 在經過閱讀 19 世紀的蓄奴制度、馬里蘭歷史，和與館員的對話後，其策展目標逐漸清晰。他決定要做一個會讓觀眾感到好奇、迫使思考的展覽，並想辦法從中暴露文化機構在詮釋歷史時擁有的權力。

展覽中，Wilson 以「金屬製品」(Metalwork) 爲題，在數個十九世紀金屬浮雕銀色高腳杯旁，放上鐵製的奴隸枷鎖；以「細木工」(Cabinetmaking) 爲題，在鞭刑柱前擺上數張古典的維多利亞座椅，塑造出一個舞台觀賞空間。他甚至在博物館倉庫中「挖掘」一件匿名捐給歷史學會的三 K 黨長袍，他小心翼翼地摺疊這件象徵著種族仇恨的袍子，並將之陳列於嬰兒車之中。

Wilson 利用既有的館藏與空間挑戰博物館原先的歷史敘事。在此展覽中，物品的象徵性已超過原先的歷史價值。他使用並置，重新定向，反諷以及他獨特的幽默感創造出一種令人不安的氛圍。這種挑釁的展示手法打造出極富震撼力的展覽敘事，也打破了博物館以往舒適、充斥上層社會敘述語境的慣習。

《挖掘博物館》不同以往的展覽模式使博物館的參觀人數激增，觀眾反應十分激烈，許多人在情感與理智上都受到強烈的衝擊。一位教授表示在看了展覽之後，她開始更熱衷於提昇非裔美國女性在她研究中的地位。然而，並非所有人都對其持正面評價，一位 62 歲退休牙醫在觀展意見單中氣急敗壞地表示這個展覽「可能會促進針對年輕黑人的種族主義和仇恨，並且冒犯了我！」，亦有贊助者認為這是他在博物館見過最糟糕、最種族主義的展覽。對於歷史學會來說，第一次與當代藝術家合作就是一檔如此具爭議性的展覽無疑帶來許多風險與挑戰。然而對 Wilson 而言，博物館不能保持不變；一旦潘朵拉的盒子被開啟，就無法再將它關上。

1993 年，美國博物館協會將《挖掘博物館》評為年度展覽，並授與策展人委員會獎。然而，當展覽獲得這項殊榮的同時也隱含了馬里蘭歷史學會確實需要改變。自這檔展覽之後，歷史學會的展覽敘事再也無法走回頭路，他們開始研究以往畫作中不被正視的黑人肖像，試圖找出他的身分並更改展品名稱。博物館透過《挖掘博物館》加快變革的步伐，喚醒社會對於種族歧視與暴力的重視，也激發了其他文化機構重新檢視他們呈現歷史的方式。

當藝術介入博物館

在《挖掘博物館》這個計畫中，Wilson 以策展人的姿態進行研究、詮釋與展示工作。然而因其作為藝術家的身分，他在展覽中製作的裝置與陳列也被賦予了「藝術」的地位。這類型進入博物館並提出體制批判的藝術實踐在 1960 年代後大量出現。從那時開始，博物館便與許多當代藝術的實踐計畫緊緊相連。

除體制批判外，藝術家也與博物館在不同脈絡下發展各種合作方式，如今最常見的便是藝術家駐館計畫與委託製作。藝術家「進駐」的概念來自於 1966 年成立的「藝術家安置團體」（Artists' Placement Group），他們將藝術家安置到英國各種產業之中進行創作，這是首度以「進駐」作為將藝術家引入非藝術世界之機構的方法。有了先例之後，博物館也開始以駐館作為與藝術家的合作方式。

位於倫敦泰晤士河南岸的帝國戰爭博物館（Imperial War Museum）為了讓博物館成為一個對藝術開放的空間，並期待透過與藝術家合作帶入新的觀眾，在 1984 年展開了藝術家駐館計畫，Denis Masi 為首位駐館藝術家。博物館透過與藝術家合作為藏品及歷史敘事帶來全新氣象。藝術家於博物館駐地創作、研究館藏與文獻資料、向公眾展示創作過程並與觀眾互動，這種新型態的計畫為雙方創造雙贏的局面。尤其對於缺乏典藏預算的小型博物館而言，提供藝術家的駐館計畫的花費遠比提高與維持典藏預算來得划算。且這類型的活動也比典藏計畫更容易獲得贊助者的青睞，更容易為博物館募得資金。而對於參與駐館計畫的藝術家來說，進駐博物館得以激發靈感的充滿挑戰的計畫，有時甚至會改變其創作軌跡，或開創一個全新的方向。此外，駐館計畫提供的經費也得以讓藝術家製作過去不可能完成的作品。整個計畫不只是簡歷中的一行，也會帶來更多的媒體曝光，並吸引更多有興趣委託製作的人。

帝國戰爭博物館延續了世界大戰期間委託戰爭藝術家創作的傳統，在 1971 年便設立藝術記錄委員會（Artistic Records Committee），用以委託藝術家製作能夠回應當代英國軍隊參與戰爭的作品。博物館以委員會的名義邀請藝術家使用館內的館藏與文獻，鼓勵他們以個人觀點與政治理念，反思該機構在塑造現代戰爭記憶中的地位，並製作能夠回應戰爭議題的作品。

在帝國戰爭博物館三樓可見到有別於一、二樓以文物作為主體敘事的展覽形式。在眾多作品之中，《女王和國家》（Queen and Country）便是其中一件博物館委託藝術家 Steve McQueen 製作的作品。《女王和國家》旨在紀念於伊拉克戰爭期間死亡的英國軍人，同時希望藉此質疑國家、社會與個人犧牲等議題。在製作這件作品的過程中，博物館將藝術家帶至伊拉克，然而在 McQueen 前往伊拉克的期間，戰爭情勢變得極為險峻。在藝術家勉強抵達巴士拉（Basra）後發現最多只能在當地待一個星期。博物館嘗試了各種方式試圖延長藝術家待在當地的時間，但各地都充滿危險。當 McQueen 歷經波折回到博物館後，便提出了為身亡士兵製作紀念郵票的構想。

McQueen 以大型石棺的外型製作了一個橡木集郵櫃，當觀眾拉開抽屜時，見到的是一整面的郵票，上頭印有於伊拉克身亡的軍人肖像。這些肖像照並非博物館內部的檔案也不屬於政府，而是由軍人的親屬提供，是完全來自於家庭內部的圖像，展現已故軍人於家人心中的面貌。這件作品最後由國家藝術基金會買下，並永久展示於帝國戰爭博物館內，提供來館的觀眾針對家庭、家園與責任、國家與戰爭之間的關係進行更深層的思考。

除了《女王和國家》之外，帝國戰爭博物館也曾委託 Paul Seawright 和 Mark Neville 等藝術家針對阿富汗戰爭拍攝攝影作品。Walid Siti 的作品〈洪水地帶〉（Floodland）則是於 2017 年時接受博物館委託針對館內特展《恐怖時代：9/11 後的藝術》（Age of Terror: Art since 9/11）而製作。藝術家使用伊斯蘭藝術中的幾何圖案，以硬質纖維板，灰泥和灰漿製作了一面飽受摧殘而捲曲磨損的地圖，以此反映當今中東地區因戰事不斷流動的地景樣貌、權力轉移的限制與可能，人民的無能為力以及充滿不確定性的未來。

自 1971 年設立藝術記錄委員會以來，帝國戰爭博物館與當代藝術家的合作幾乎沒有間斷。博物館委託的計畫提供觀眾除了歷史文物與展覽敘事之外的思考方式，也展現當代藝術對於戰爭議題的關懷。

博物館難以做到的事

長期與世界各地博物館合作的藝術家 Mark Dion 曾說：「藝術家可以說博物館認為難以言說之事」。其原因也許就是因為跟博物館龐大的體制與種種規範相比，藝術家的精神及創作始終更加自由。

在帝國戰爭博物館三樓有另一件作品，便以其不受展陳文物規範的表現手法震撼了博物館觀眾。Colin Self 於 1966 年製作的《核災受害者（海灘女孩）》（The Nuclear Victim, Beach Girl）是一件真人大小的女性人物雕塑，身體被各種灰燼與黑色油漆覆蓋，象徵燒焦的肉體。其右臂被截斷到肘部、膝蓋下方的右腿缺失，暗示它可能已被燒掉。這個雕塑顯示了 1960 年代人們對於冷戰中不斷增長的核武威脅的焦慮，並試著傳達廣島與長崎的人民所遭受的身體傷害。《核災受害者》除了傳遞出藝術家對於反戰議題的關注，也透過駭異的人體形象所引起的不適，觸動觀者的同理心並提醒核武的駭人之處。

除了透過藝術創作引起觀眾對於特定議題的關注之外，有時藝術家的介入也可以巧妙的創作手法改善博物館的展覽論述。藝術家 Eduardo Paolozzi 於 1985 年在大英博物館附屬的人類博物館策劃了《失落的魔法王國和納瓦特爾的六紙月亮》（Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl）特展。Paolozzi 在《失落的魔法王國》中，使用拼裝與蒙太奇技巧，將不同的元素匯集在一起創造出驚異的視覺效果、創造出一個觀看民族誌文物的全新觀點。特展圖錄中除了有博物館的文物之外，Paolozzi 也將自己的創作與文物並置，表明他不僅對博物館藏品的重新配置感興趣，也展現出他的藝術創作與非西方文化有直接相關。

民族誌博物館的展示經常面對去脈絡化的問題，這些文物被從原先的使用情境中移除後，進入博物館以殖民者的角度被觀看及展示。然而根據人類博物館館長 Malcolm McLeod 所言，Paolozzi 這種獨特的展示手法為文物創造了新的意義模式，解決了這項棘手的問題。Paolozzi 在展覽中，並沒有對博物館本身提出反抗或具政治性的批評，而是透過回應文物本身的材料特質，巧妙迴避了與機構產生衝突。然而，透過人類博物館這種令人捏把冷汗的策展方式，也讓我們看到了藝術家在與博物館一同合作面對這種具爭議性的文物時，是如何具有翻轉詮釋的權力與絕對的優勢。

為溝通而創作

1990 年代開始，英國越來越多藝術家開始與歷史與文化類型的博物館合作。牛津的皮特河博物館（Pitt Rivers Museum），倫敦的約翰索恩爵士博物館（Sir John Soane Museum）以及大英博物館都舉辦過成效顯著的藝術家合作計畫。然而，雖然博物館都是懷抱著期待與藝術家展開合作計畫，並希望藉由藝術家在詮釋文物上具有的優勢為館藏文物與展覽敘事帶來新的氣象，有時藝術家對於自由創作的渴望反而使得他無視博物館邀請合作的初衷。

2011 年，大英博物館與藝術家 Grayson Perry 合作，希望透過委託製作，喚醒觀眾對於文物背後那些未知工匠的關注。Perry 的《未知工匠之墓》（The Tomb of the Unknown Craftsman）於 2011 年 10 月開幕，為期三個多月的展覽展示了 Perry 的創作以及博物館的藏品。核心展品是一艘裝飾有民族誌物品的殯葬船，以作為未知工匠之墓。不同於前輩 Paolozzi 《失落的魔法王國》將展覽敘事放在博物館的藏品之上，Perry 顛倒了博物館與藝術家在此合作計畫中的關係。藝術家在展覽中並沒有回應大英博物館的藏品，而是選擇發展自己的創作、探索他個人對於神話的興趣，並利用館藏文物來回應自己的作品。《未知工匠之墓》從博物館委託製作變成藝術家的個人特展，原先期待被重新詮釋的館藏，在展覽中淪為藝術家的註腳。

台灣的史前文化館於 2018 年開始，也開始招募藝術家至史前館駐館創作。「未來遺址：用藝術挖掘歷史」駐村計畫共邀請 3 組共 4 位藝術家以五千年前的史前大坌坑文化作為回應主題。博物館在兩個月的駐村計畫裡，帶領藝術家進入考古學研究學者的研究室、近距離觀看大坌坑文化出土文物、並提供探查東海岸戶外遺址的機會。藝術家在極短的時間內吸收大量考古知識，也在過程中產生更多的好奇與疑惑，由此萌發創作主題。館員與研究者也在與藝術家對話的過程中獲得啟發，雙方在交流中互相學習與探索考古的可能性。

博物館在藝術介入的計畫中提供館藏資源與文獻，固然是希望藝術家得以從中獲得創作素材與靈感來源，然而這並不表示各種形式的創作都能被允許。藝術介入博物館的實踐，無論是行為、表演、

教育計畫或是裝置藝術的創作，其過程與成果都應該要能成為與博物館藏品的對話者 (interlocutor)，具有促使博物館改變自身，或有使觀眾轉變對於博物館既有看法的潛能。藝術家的實踐成果需與既有的脈絡（諸如建築、社會、歷史、詮釋策略、機構體制，或博物館學的關懷等）產生互動，並對既有的秩序賦予新的詮釋。

圖說

圖說

1. Fred Wilson 以《金屬製品 1793-1880》為題，將金屬浮雕銀色高腳杯與鐵製的奴隸枷鎖並置。出處：The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, April 4, 1992–February 28, 1993.

2. Fred Wilson 將三 K 黨的面罩陳列於嬰兒車中，並命名為《運輸方式》 (Modes of Transport)。

出處：The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, April 4, 1992–February 28, 1993.

3. 《細木工，1820-1960》 (Cabinetmaking, 1820-1960) 裝置將鞭刑柱與古典的維多利亞座椅並置。

出處：The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, April 4, 1992–February 28, 1993.

4. 倫敦帝國戰爭博物館外觀。

出處：<https://www.flickr.com/photos/dgeezer/4552235660>

5. 倫敦帝國戰爭博物館外的裝置藝術《哭泣之窗》 (The weeping window)

自行拍攝

6. Steve McQueen 自伊拉克返英後製作的《女王與國家》 (Queen and Country)

自行拍攝

7. 《女王與國家》集郵櫃中印有陣亡英軍士兵的郵票細節。

自行拍攝

8. 《核災受害者（海灘女孩）》 (The Nuclear Victim, Beach Girl)，Colin Self，1966。

圖片來源：<https://lilyalicecann.wordpress.com/2015/12/10/colin-self-beach-girl-1966/>

9. 《核災受害者（海灘女孩）》細部

圖片來源：<https://lilyalicecann.wordpress.com/2015/12/10/colin-self-beach-girl-1966/>

10. 《核災受害者（海灘女孩）》細部

圖片來源：<https://lilyalicecann.wordpress.com/2015/12/10/colin-self-beach-girl-1966/>

11. Eduardo Paolozzi 《失落的魔法王國和納瓦特爾的六紙月亮》（Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl）展覽專書封面。

圖片來源：<https://www.jhbooks.com/pages/books/152566/eduardo-paolozzi-malcolm-mcleod-dawn-ades/eduardo-paolozzi-lost-magic-kingdoms-and-six-paper-moons-from-nahuatl-an-exhibition-at-the-museum>

12. The Tomb of the Unknown Craftsman (2011) , Grayson Perry ,
Cast iron, oil paint, glass, rope, wood flint hand axe. 305 x 204 x 79 cm. Edition of 3 plus 1 AP.
圖片來源：<https://www.abfineart.com/grayson-perry>

〈藝術可以教嗎？藝術家作為講師的陪伴之路。不在展場的藝術家遇見不在學校的青少年〉

作者/ 洪芷寧

文章主軸：藉著視覺藝術創作者投入「教學」的主體經驗和對於「教『藝術』」的拆解與合作經驗、透過書寫「創作」至「協力青少年創作」的經驗片段，期待能藉這些敘述，豐富我們對於視覺創作與教學兩種身份交錯的想像、亦作為當代藝術生產的補述。

藝術可以教嗎？本文透過視覺藝術創作者投入「教學」的主體經驗，和對於「教『藝術』」的拆解與合作經驗，思考並實踐藝術教育場景的多樣化實踐，進而豐富我們對於視覺創作與教學兩種身分交錯的想像。

在台灣，近年在當代藝術領域與義務教育階段的教學現場，不乏「將藝術內容轉換為教學現場所用」的計畫，形成各樣互動方式與工作架構：如以學校教師籌劃的「駐校藝術家」計畫、藝文館所的館校合作計畫，抑或藝術組織邀請藝術家舉辦之工作坊等。上述的藝術學習或體驗活動，即便規模和參與者皆異，也由不同的文化工作者們執掌與協調，諸如美術館教育推廣專業者、教學現場的教師、藝文組織工作者，其中，當然也有藝術家的角色。

「不簡單生活節」（2019 Young Voice）展覽現場，圖為同學們參與藝術家溫淨淳「實驗影像工作坊」的作品展出。（害喜影音綜藝有限公司提供）

然而，藝術家作為教學者的主體經驗，相較於「教學對象所需為何？」卻少有著墨。除了創作者對教育的熱情並能夠擁有一份兼職工作之外，當體制內教學場域不斷積累「教師」主體經驗之思辨，而教育體系之外，看似單點發展的「藝術家作為講師」也應形成更多討論與經驗累積；或許我們進一步可以問的是，反之，若缺乏經驗映照，有沒有可能使藝術家教學活動變成難以敘述、或慣性分工的狀態？因此，藝術家現身並參與這些教育場域的經驗，需要被討論與積累，也使即將投入或正在教育現場的藝術家們有參考的來源。

本文（註 1）從兩個耳熟能詳的提問，來鋪陳討論的路徑：「藝術可以教嗎？」以及「對藝術家而言，『自身創作的內容』和『教學的內容』關聯為何？」

並以富邦文教基金會 2018 年的「藝術家講師計畫」（註 2）為案例，當中的創作者是青少年，六位藝術家們則擔任講師，與富邦文教的青少年工作者們合作，與他們走過一段探問自身的創作時光。（註 3）

資深講師帶出對於「教『創作』」的困惑，在進入「我們要準備什麼內容跟青少年分享」之前，所進行的討論階段。（害喜影音綜藝有限公司提供）

藝術可以教嗎？創作者作為講師的角色轉換

「藝術可以教嗎？」這句話對創作者來說，或許並不陌生。在台灣的艺术創作者，無論是否修習過教育學程，都可能與教學角色擦身而過或參與其中的機會。在我們的高等教育，「如何教學」和

「如何創作」時常分屬兩道養成路徑，後文將描寫的是，當一群多半來自視覺藝術學院脈絡的年輕藝術家，投入青少年影像教育時經歷的轉折為何？換句話說，試以這個思路貫穿的是「如果我們平常都在想創作，那麼當自己擔任教學角色時，會遇到什麼？」

第一件遇到的，是時間。青少年的一年確實跟成年人的一年不一樣——投入教育角色的第一件事，是確切地理解學習主體的狀態，以及課程鑲嵌在同學們生活中的位置。本文的故事中，藝術家陪伴青少年走過一段創作的時間，為期近一年，這一年，可能是高三到大一、或國三到高一的階段。在工作坊中，分享數年創作經驗的一部分，以不同視角重新看周遭。（攝影／張卉欣）

在影像工具普及且社群媒體影像生產快速的時代，具備豐富街頭攝影與裝置藝術創作經驗的藝術家張卉欣，回顧自身在影像創作時的境遇，選擇與同學分享一段自己歷經五年的創作過程，讓「慢」成為構思影像創作的練習核心：「如果是我們自己往那邊踏一步可能是錯的、往這邊踏十步再退後三步……，那走過的面積就會變得很廣。」

在一日的工作坊中，邀請同學嘗試觀察與街上「物」的不同距離，並進一步以具有一定距離的「檔案式」和具有拍攝者特定情緒設定之「心理式」的觀看練習。清晰的設定、有意識的觀看，使青少年在街頭觀看的同時，重新認知已熟悉的取景習慣。而細緻的工作坊課程安排，則出於藝術家曾在街頭攝影時面臨到的許多「拐彎」經驗——往左走三步沒拍到的時候，再往前走五步……來回之間，踏出的幅員更廣一些，在那些看似沒拍到或拍錯了的過程，其實正默默地拓寬了視線。而「教學」的內容，遂是藝術家以拆解「重新觀看」生活周遭來完成。

「慢」，作為邀請同學們嘗試不同觀看習慣、也試著暫時不將「拍到成品」作為最優先想到的事情。（攝影／紀冠瑀）

工作坊結束後，同學們在暑假參與了五天的綠島移地訓練，由資深的講師們、青少年工作者和每組同學體驗與創作。時光跳轉到炎熱的7月底，「慢」的課題亦隨課堂延續著。

一位長期專注於拍攝廢墟、總是認真拍攝和走點的同學，在綠島的社區間找尋看起來像閒置空間的地方，當他認真地尋找下一個欲拍攝的廢墟，原本以為的荒蕪意象、貼近看時，才發現可能是可以種菜的空間。「要放慢一件事情」並不容易，工作者也分享，常常一起到了某處，同學定點拍了幾張照片後便準備離開，有時他會建議對方再試試其他角度，並提醒「我們要再待一下。」或者就是默默站到一旁。擔任工作者的張嚴尹說：「我會故意在旁邊的某個地方看很久，等等看同學會不會自己走過來、嘗試看看從這個角度看事情。」

透過不同角度、距離、尺度來觀察生活，討論和練習有意識的觀看，對同學來說，其實不止於工作坊結束那一刻，創作過程中的拐彎或繞路更可能成為創作的日常。而青少年工作者也會是這過程中重要的陪伴角色。一如青少年工作者侯奕丞將工作坊所帶來的嘗試過程，形容為「習得觀察事情不一樣的方式」，他說道：「他（同學）們或許還不需要知道這個『不一樣』的工作方式所產生的變化，但是他可以知道『我有一個不一樣觀察方式的選擇』。說不定不斷嘗試後、他就可以知道為什麼。」而青少年工作者也會是這過程中接棒陪伴的角色。

T-shirt，符號、服裝、自身。（圖片取自參與同學創作截圖）

同樣聚焦生活周遭，曾有學齡前兒童藝術教育經驗的藝術家陳欣彤，邀請青少年微觀周遭巷弄間的圖像，探看並搜集視覺符號，進而重組成穿著於身的衣服，使所觸及之符碼連結自身。她並將與青少年工作者一起維持現場討論的方法稱為「現場力」，時刻觀察參與同學們的狀態並給予回應。反觀大部分的教育現場，「老師」必須身兼班級經營與內容教學，而體制外的工作坊場域可以有一些分工的挪動和緩衝空間。

藝術家林怡君，時常以發展出一個個方法學作為創作方式，因此，如何邀請青少年體驗她架構起的方法，同時又保有青少年的思考空間，便是作為講師的創作者所必須探索的課題。

圍繞著創作與陪伴的歷程，是講師「先理解自己的認知框架」並與青少年工作者們策劃後，不斷理解各階段青少年們各自的想法與回應修訂而成。讓群體中的青少年個人，磨練出自己欲表達之聲。也擴展廣義的教育經驗得以和當代藝術創作概念深切連結的可能。

當藝術家講師們，轉換創作者身分至教學或陪伴者的角色，面對不只是「我要教他們什麼？」而是，伴隨著所身處的學習現場，面對延伸的矛盾、疑惑、或發現，是一段角色設定之路，不只是工作身分的轉換，亦是創作視角的挪動。對青少年工作者而言，以長年積累的現場經驗在課程中適時地見縫插針、以理解全場氣氛的角色，巧妙地在同學與創作者之間關照並回應彼此。

當視覺藝術創作者投入「教學」的主體經驗時，對於如何「教」藝術，又是一次次的重新拆解與合作經驗的實踐。（害喜影音綜藝有限公司提供）

創作內容轉變為青少年練習創作之工作坊

藝術家常觸及的創作內容和創作方式，又如何轉變為工作坊內容？

擅長以動態影像創作的藝術家溫淨淳，邀請同學們在工作坊中將自己的主觀想法化為聲音、文字與影像，也試著將自己的感受和對文本的情緒反饋與他人交流。更藉著接龍的合作方式，使單向提問變成雙向討論或評論。這個選擇，出於藝術家回顧自身學習經驗後，希望能讓同學們比自己更早些接觸到影像、動畫創作上的不同職掌及創作面向。她認為，動態影像創作領域中，分工細緻，彼此討論作品的機會並不多，如果青少年們可以慢慢透過觀看作品，一方面對於面對影像的工作有更多的想像，時常邀請同學從「我喜歡」或「不喜歡」什麼開始說起，進而培養描述或提出討論作品的語言。

同學以第一堂工作坊的「十秒與十年」作為最後作品的第一幕。（甘恬作品截圖）

大家首次見面的第一堂工作坊，一開場是以每個人以「十年或十秒」為題進行創作。同學莉穎把下雨聲作為十年，因為下雨彷彿要她的命，狀態不適因而拉長時間的感受；另一位同學怡靜則說道，等待短訊的時間感漫漫、與人在捷運車廂分開的視角因著「分開是很瞬間的」而令人感到快速；而另一位同學甘恬的「十年聲音」則是 Nokia 手機的鈴聲，讓她回想起自己的小學生活。換句話說，當 2000 年後出生的同學已經是現在教育現場的普遍年齡、或甚至更年輕，作為帶領工作坊的藝術家與青少年工作者們，陪伴創作過程中，也不斷意會到同學們生活經驗的獨特或侷限，或者是已然長

成的不同模樣。「喜好」是一個很顯而易見的切入點，但是往下問為什麼時，就是怎麼一起討論創作的關鍵。

同學們練習表達出自己的主觀想法，也試著將自己的感受、情緒或情感和人交流，並以文字、聲音、影像接龍的方式進行，產生彼此影響與接納的共同創作，亦能好好地看見彼此作為創作者的角色。在最後一次工作坊，參與的同學們逐一播放自己的作品，同學甘恬分享自己的無聲影像作品時說道：「主題是時間，它有三個部分：回憶、想像、時空。我拍了很多素材是有流動感的，後來我拿到的紙很多跟時間有關，而時間是所有人一生中的事，時間在走、而人都是活在裡面的。」，來到最後一堂課，大家一陣屏氣凝神看完作品後，出現了非常輕快的發言節奏——「我喜歡」，並你一言我一句地接下去：「我喜歡穿梭」「我喜歡寫字」「我喜歡譜」……「我喜歡年份」。

采緹的記憶是某次和同學遠觀電梯有人，去搭方發現無人「難道是鬼」的奇異校園記憶，以頭髮晃至鏡頭前呈現部分片段。「追尋的記憶原貌時，當記憶不可考，想像空間會很大。」佳泓說。（黃采緹作品截圖）

敘述自身經驗，是創作的重要環節。對常以實驗紀錄片創作的藝術家李佳泓來說，工作坊內容延續自身的創作方法，請青少年追索一段記憶，並以此記憶片段延伸出動作和諸多對話的細節與選擇。作為講師的他，也與學員討論了若是所溯之記憶不可考時，可以如何處理。習以團體創作、尤其以討論方式進行創作的他，特別關注與青少年討論時所出現的「疑惑」時刻，藉著疑惑的出現，邁出創作的下一個步伐。「文本成為我們共同的陪伴」，他說道，讓許多影像作品、不同的參考材料放置在他與青少年圍成的桌子中間，讓自己的創作習慣變成所謂教學現場的行進方式。

認識與探索喜好的背後原因不簡單，回望自身和閱讀他者都不容易，如果是做為一個創作者，試著去懷疑自己的創造物呢？藝術家張紋瑄所帶出的，是邀請青少年「質疑自己的創造物」的文字書寫工作坊歷程。

在社群媒體與各式文字報導資訊量滿溢的當代，除了「正確」的語法、對單一人物或事件的單一意識形態之外，張紋瑄觀察到，熟悉或已經在書寫、創作的青少年們，或許有著「針對一個他們的創造物去講它、頂多是表達它和捍衛它、聽別人怎麼理解他的創造物，到此為止。」的狀態，但是有沒有可能再更深入的探討？以文字書寫來說，有沒有可能重新看待現行社群媒體、或各式文字報導的專業或「正確」語法？在充斥文字的年代，文字的重要性有加深嗎？

因此，藝術家將青少年視為「文字工作者們彼此互動」，一起將「歷史」作為重新詮釋的對象，穿過歷史課本、網路文章與各式文本，藝術家帶著同學們透過對單一事件、單一人物、甚至是單一意識形態進行多重視角的書寫過程，討論敘事手法在創作中的表現方式，以歷史作為這次詮釋訓練的對象。

同學作品，婁儷嘉與孫萱容共同製作的《寶寶日報》夾報。（洪芷寧提供）

當工作坊的目的是「讓它更困難、讓人更困惑」，在設計工作坊時，因著先前講師與青少年工作者分享對於執行可行性的判斷，也是相當重要的。張紋瑄說道，這樣的經驗，是第一次將自己作為藝術家和教育工作者兩個身分「幾乎疊合」，帶入了其認為當代藝術最關鍵的批判思考。

雖然是不斷產生困惑的過程，同時，她也在帶領同學參訪台北當代藝術館展覽時，發現以自身創作經驗解讀他者的可能。「我想，可能是他們平常有在接觸文字，所以當他們習慣接觸文字作品的時候，面對不同形式的作品，他們有辦法在複雜的迷宮裡面，找到一個切入點去描述這件事。這點對我來說很重要，不知道有沒有辦法讓他們也理解到——不管你自己喜歡的媒材是什麼，只要願意給自己和作品時間，仍然有辦法去給自己一個方式詮釋它。」張紋瑄笑著說道。

知識本來就是無法分類的，而我們如何在被分類的知識系統下，去看這些難以被分類的東西，再使它的詮釋構成是合理的，就是我們一同經驗和練習的事情。一如工作夥伴所述，在過程中他們看見學員們有另一種瞭解世界的動力，而不是被動地接收知識，也開始質疑每個斷面，並專注地用氣力解讀。

「其中讓我印象最深刻的是關於討論『史觀』……」文字組同學徐暄之作品。（洪芷寧提供）

陪伴的完成與未完成

「回到作品本身」和「回到青少年本身」是青少年創作工作坊現場與幕後最常出現的兩句話；在「打開各種創作的可能性」之後，容納疑惑出現的同時，也使開放的討論不流於輕率的交差。「創作」之名之形，引導或鼓動青少年將想說的話具體呈現，更不乏自我懷疑、重新組裝的過程。透過藝術家講師們擔任「教學」的主體經驗，以及與和青少年工作者們合作，包含了「教『藝術』」的拆解、替換、設定與嘗試，將自身創作經驗進行某種具象化之歷程。期以能提供藝術家與文化工作者，在過去養成「如何教」與「如何創作」的兩方路徑之間，構築更多對於「創作過程」至「教學過程」之間的橋梁與實作。

或者說，其實「教」與「創作」互為表裡，實體陪伴與創作概念同等重要。我們是否可以有更多關於「創作者如何思考『教藝術』」的敘事，使其不止於工作分配下的分工狀態。於是在問「藝術可以教嗎？」之後，以自身創作及陪伴的經驗，或許會是擴充對這個課題想像的方法。

註 1 本專文〈藝術可以教嗎？藝術家作為講師的陪伴之路〉為「害喜影音綜藝有限公司」之專題企畫「經驗敘事：視覺創作經驗之轉譯與文化生產」文章，由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會、蘇美智女士贊助之「現象書寫-視覺藝術」專案。

註 2 富邦文教基金會多年來舉辦「青少年發聲獎」，全臺青少年皆可報名參加。時至 2017 年，「青少年發聲獎」期程延長，讓參與的青少年在做作品投件之外，更有長約八個月的創作時間，期間有與專業講師的討論會、以及多樣的工作坊。而本文所提之「藝術家講師計畫」，則在這樣的背景下促成，由富邦文教基金會主辦、害喜影音綜藝有限公司協辦的方式進行。前期並邀請資深藝術家講師陳平浩、陳敬寶、鍾易庭、張允茵、施昀佑，及青少年專業者們，與六位藝術家一起討論創作及工作坊。

註 3 文章受訪者：藝術家李佳泓、張紋瑄、溫淨淳、張卉欣、林怡君、陳欣彤；富邦文教基金會青少年工作者- 侯奕丞、楊詠齡、陳怡樺、張嚴尹；害喜影音綜藝有限公司- 資深藝術家講師張允茵、施昀佑。

〈藝術落腳並非偶然：跟著 Motel Spatie 走進六〇年代商場內的唯一非營利空間〉

作者/ 洪芷寧

在兒童藝術節那天俯瞰普里西卡夫購物中心與 Motel Spatie 的視角 (Motel Spatie 提供, Kunsmaak 2017 – Children’s Art Festival。https://vimeo.com/255456369)

六零年代的潮流生活區域

在荷蘭東部鄰近德國的阿納姆市 (Arnhem)，從火車站坐一段公車，會看到龐大的建築「普里西卡夫購物中心 (Presikhaaf Shopping Mall, Winkelcentrum Presikhaaf)」，再走一小段路，在購物中心的某側一樓，就是藝術空間 Motel Spatie 所在。

1965 年，普里西卡夫購物中心在阿納姆市成立，巨大的規模在當時是歐洲社會極具現代生活的表徵，曾有相當可觀的參觀人潮。阿納姆市這一帶，是典型的戰後規劃的區域，見證了六零年代荷蘭政府藉建築設計與都市規劃之力，展現經濟力並建立一個新社會秩序——或者說「現代都市」的樣貌。原是阿納姆市郊的「普里西卡夫區」，過去是沼澤地，而大部份的地方也在二戰後也變為廢墟，購物中心就是在這個地區歷史背景下，根據時流行於美國的「shopping mall」概念並依照 CIAM 的建築原則下 (architectural principles of CIAM) 所建造的一種「集結住宅和商場」的區域規劃，當時為歐洲最早的購物中心。

然而，隨著時間推移，現在的商場面臨比例不小的空缺，而普里西卡夫區亦面臨約莫 65,000 平方公尺面積的辦公空間閒置，同時，這個區域卻也匯聚了來自 112 不同國家、約 15,000 的住民，為這裡帶來了豐富的文化與活力。

當時設計商場時，已預先規劃唯一非商業空間，曾是公共圖書館、律師辦公室、修繕大樓工作人員的辦公室，演變至今，就是 Motel Spatie，作為藝術空間使用。

走在 Motel Spatie，會先經過小小的辦公室、幾間藝術家工作室、Zine 圖書館、白盒子計畫空間，離出入口最遠的「湯匙廚房」，便算是繞了一圈，空間相通、所以佈卸展時，整個 MOTEL SPATIE 都能聽見聲音。

藝文工作者與城市空間

「我們在這裏，絕不是出於偶然。」Motel Spatie 的創辦人克勞蒂亞 (Claudia) 微笑著說，時至今日，這裏的城市區域規劃和建物本身，雖然從商業的角度來看，現在確實落寞許多。然而，正是經過的這數十年，這個城市有許多來自不同文化的社群組成——相較於其他城市，臨近荷蘭與德國交界的阿納姆，是荷蘭東部海爾德蘭省 (Provincie Gelderland) 的省會城市，即使相比於荷蘭西部幾個大城市如阿姆斯特丹、鹿特丹或海牙，地處偏遠的阿納姆不僅人口較少，今日的商業也較不發達，然而或許因地理位置與特殊的城市背景，這裡擁有不亞於大城市的國際移民和各種多元文化

在此交會，大家的生活更有交集，以原有文化分區的居住區域並不顯著，也因而成為 Motel Spatie 成員們非常嚮往的落腳地。

藝術家 Adam Kraft 於 2018 年的作品 Right to The City Cinema (Motel Spatie 提供，https://motelspatie.nl/productions/beeldenpark_presikhaaf/)

克勞蒂亞說的「並非偶然」是什麼呢？

原來，對於經歷過佔屋運動的她來說，Motel Spatie 夥伴們在這裏落腳的意義並持續的提問是：一個空間成本飆高的城市裡，藝文工作者還不可能有空間？在一個城市裡的各個文化社群，與藝文空間的關聯可不可能更近一些？如何觸及新的藝文觀眾、與人群連結的可能性是如何？

在前述關注歷史脈絡和社群的前提下，阿納姆這裡非既定藝文觀眾、有著眾多文化背景的人們匯聚、青年之間新發展的文化，讓他們決定在阿納姆市定下來。於是，2010 年，他們成立了一個「在地而國際的朋友網絡」：「Locatie Spatie Collective」；直到 2013 年，成立了正式的組織 Motel Spatie，也開啟駐村計畫。漸漸地，Motel Spatie 促成了許多藝術家在此地的創作，將當代藝術創作連結到空間與在地社群——「藝術家們不用特定參與或呼應政治，我們只是讓他們到了特定脈絡的所在。」

這樣的促成、連結藝術家與在地脈絡的經驗，也是近年克勞蒂亞一直在做的事情。面對每一年每一次新遇到的藝術進駐，她時常想起 2013 年時，曾與荷蘭藝術家 Elejan (Elejan van der Velde) 一起在莫斯科執行過一項藝術計畫「IMPRINT」，呼應「蘇哈列夫塔 (The Sukharev Tower)」曾經所在的空間，對她來說，這樣的藝術作品也是一種政治姿態、是關乎對街道的理解，以及因進駐理解的生活與文化差異。

2013 年藝術家與團隊於莫斯科的「IMPRINT」計畫 (Motel Spatie 提供，

<https://motelspatie.nl/productions/imprint/>，藝術計畫介紹連結如備註。蘇哈列夫塔在 1920 年代因史達林規劃道路而拆除，是當時的重要事件。)

七年後，形成團隊的第一個白盒子

一直到 2017 年，Motel Spatie 才開始有白盒子空間「Project Space」，將大家在國外做的計畫帶回來以展覽呈現。同時，在組織本身邁向更像方面兼具的「機構」之時，也不斷增加空間的開放度。例如，每週五下午是開放時間，任何人都可以自由進出、參觀。每週五晚上，在空間最深處，名為「湯匙 (SPOON)」的「大家的廚房 (People's Kitchen)」從六點開始供餐，大家可以用五歐元嚐到來自各國的美食，無需預約。同樣地，週五下午一點開始，收藏有最早溯自 70 年代的 zine 圖書館「zinedepo」、和展覽空間也開放參觀。有時也舉辦公眾的音樂會和藝術教育計畫、兒童藝術節等等，這時的 Motel Spatie 不但有各個年齡層的觀眾，也有志工、藝術家、當然總是會有住在附近的鄰居們。

藝術家 ROB VOERMAN 在購物中心的作品「INTO THE GRID」，作品完成後，也和團隊在這裏辦了兩個月的公開活動、如音樂會等。作品的一端是入口，觀眾可以走進去，整個作品充滿窗戶，若人在作品裡則會看見滿滿的玻璃。（Motel Spatie 提供。相關連結：INTO THE GRID: <https://motelspatie.nl/productions/rob-voerman-into-the-grid/>)

由於 Motel Spatie 持續辦有藝術進駐計畫，藝術家的作品發表空間不一定在展場，有時候，會在城市的公共空間，像是座落在購物中心人潮來往的中央——在這些空間，商場的顧客也可能是附近的住民，空間對大家來說既是公共的性質，卻也是屬於房產公司的「私有」空間，大型藝術裝置在這個場域重疊的用途或意涵中，由創作者和團隊巧妙地組構起來。也有計畫是在公共空間未經許可地把作品放在許多地方，例如邀請街頭塗鴉藝術背景的藝術家，發展新的創作嘗試。

Zinedepo (洪芷寧提供。相關連結：<https://www.facebook.com/Zinedepo-206711479676118/>)

自主的參與

Motel Spatie，位處不同文化的人們有相容生活狀態的地方，說到底，他們更希望讓住在這裡不同文化的人們來。克勞蒂亞笑著說，總之就是對人有興趣吧！若以一個詞概括這十年——她提到了，Motel Spatie 一直往「自主的參與」(Engaged Autonomy) 努力。

藉著邀請藝術家、連結特定的實體或社會脈絡，發展新作的同時，許多互動也產生了，讓一個地方或文化的脈絡與創作者、與人產生共鳴或呼應，有時以知識或內容生產的樣貌呈現出來，而這些並不是強化優勢或主流的文化，反而是為習以為常的觀點帶來一些新的提問。

Motel Spatie Zine 圖書室的負責人 Marc van Elburg——持續地分享自己對於 zine 場景的觀察和連結；也有學習影像與創作、近期對教育極有興趣、把車庫改為工作與工作坊空間的 Omar Salem...和多位進駐的創作者，大家在不同時期加入，依著自己的興趣，也形成了不同的使用空間方式和文化工作的內容，變成我們所看見的 Motel Spatie。

在空間、區域、觀者與參與者、組織夥伴們之間形成一個又一個創作與交流。對於城市空間的使用權關懷，是 Motel Spatie 運作的重要基礎；於是這一切關乎人，也關乎空間、當代藝術，落腳在此並非偶然。若有機會拜訪，也來去大商場走一圈，看見使用城市空間的一種縮影。

(註) 本文為「害喜影音綜藝有限公司」之專題企畫「經驗敘事：視覺創作經驗之轉譯與文化生產」文章，由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會、蘇美智女士贊助之「現象書寫-視覺藝術」專案。

(註 1) 特別感謝：Claudia Schouten, Heidi Vogels, Marc van Elburg, Omar Salem, Sung-Chih Cheng。

(註 2) Claudia 是 MOTEL SPATIE 的創辦人，現在她正轉換角色到「artistic director」、像是客座的策展人，過去五年她基本上是負責所有事情：藝術總監、志工、策展人、導覽者、籌募資源、清理...所有事情，而她除了營運這裡之外、更同時有另一份一週三日的工作。文中提及 2010 年，是荷蘭佔屋不再受法律保障的一年，也是她組成社群的那一年。近年房地產飆高，讓藝文組織難以負

擔市面上的全額租金，位址、空間、社群，是環環相扣的選擇，而此空間依規定不能作為商業使用，也是他們可以使用這個空間的原因。

（註 3）文中提及來自不同文化的住民，主要為從 60 年代晚期來的土耳其裔的住民。好比，來參與藝文活動的觀眾，就有著來自盧安達、土耳其、摩洛哥、印尼…等地的在地居民。

（註 4）其他連結：

1.可參考作品「Pit Wood」，是 2013 展於商場內的作品，製作的過程就是創作者與來往人們交流的契機：<http://yt1.piee.pw/JAR2F>。

2. SPOON 的臉書頁面：

<https://www.facebook.com/SPOONinpriiko/?eid=ARCQjRljoFwWPDzb3fVlq9hsJlxPtyfIN97SYNTXtt8wAmo8yhomMsJXbLmKa58pXhf3eh2GVjfcvmTn>

〈樓梯.工作室.船：荷蘭揚凡艾克學院中的文化工作記憶〉

作者/ 洪芷寧

揚·凡·艾克學院（揚·凡·艾克學院提供，攝影：Diego Tonus）

後學院：一年的藝術進駐時光

荷蘭「揚·凡·艾克學院」（Jan Van Eyck Academie），於1948年，在東南部林堡省的馬斯垂克（Maastricht）成立，從這裡再騎二十分鐘微微上坡的腳踏車程，就能抵達荷蘭與比利時的邊界。近七十年的「揚·凡·艾克學院」，成立之因是在地區天主教信仰的基礎上，培育當時所需的藝術人才；然而，因社會文化的變遷、文化政策與藝文環境更迭，本篇溯及的八零年代記憶早已大不相同——八零年代開始，進學院創作的不再是「學生」的身份，而是進駐者（Participant），當時就有一定的比例保留給非荷蘭籍的藝術家進駐。時至今日，隨著近年荷蘭文化政策和機構目標因時推移，現在是一個「後學院」機構：過去是讓甫離開學院的年輕藝術家延續「學習和創作」的地方，轉變為提供給已著力於創作幾年的藝術家有「研究和工作」的空間。近年進駐的藝術家多以一年為期，每年約有四十多位藝術家從世界各地來到這裡（註1），並獲得一間獨立的工作室；另外，機構也有數個由專業者負責的「實驗室」——進駐的參與者們（藝術家）在進駐期間除了繼續延展自己已熟悉的創作路徑，更可以嘗試各種媒材、將所想的概念成形，實驗室就是藝術家們嘗試期的後盾。

文化工作者感知的機構時間與空間

本篇討論的是，每年數十位藝術家展開期創作計畫的藝術機構裡，當中的文化工作者究竟如何感知機構裡的時間、感知藝文機構的存在、並敘述所經過的工作場景？

除了以線性時間軸用「話說從頭」的方式來鋪陳「大家所經歷的事件和觀點」之外，本篇後半將提供兩則資深工作者工作狀態或交接工作的敘述，以暗藏幽默感的譬喻/故事現身。

相較於譬喻中會看見的輕巧，其實，現實也如同許多藝文機構，必須面對文化工作中繁瑣、財務平衡、年度任務等挑戰...。工作者們的日常，或者說分析組織等公開資訊，或許能透過報導與資料略知一二，但是如果，我們與工作者就在同一個走廊上碰面、在同一個圖書館調資料，這些「日常」縫隙中，資深工作者會怎麼敘述在這樣環境裡工作的狀態呢？

換句話說，對於資深工作者來說，他們如何每一年「都」重新面對新進駐的創作者？如何面對或許看似「類似」的好奇，但實則相異的疑問？而專業者交接工作時，最想將什麼訊息擺放在優先順位？文化工作者搭建起組織與藝術家之間的橋樑，雖然，遠看的時候，是一個整體機構的樣貌，不過，若是距離近一點，或許更能讓一些不同於白紙黑字的聲音的被記得。而他們面對的情境、忍住不說的...，或許對不同地方的文化工作者也能有共鳴——而這些細密的故事和秘密發展的地方，其實就鑲嵌在參訪或進駐時的必經空間，樓梯·工作室·或者想像中的一艘船。

老機構的短歷史：當下的藝術家與工作者組成即機構

每一年，都可能完全改變不同的氛圍，因著當下進駐者與工作者的互動，形成一種老機構的「短歷史」——自1982年開始在此工作的前任財務總監勞倫斯（Laurens Schumacher）在2017年分

享到，雖然大家都知道這裏成立七十年，然而機構內對於所謂「揚凡艾克學院歷史」，其實感知到的是很短的年份：「當你以歷史開頭，也就是，你在一些基礎上前進，而揚凡艾克學院，總是有很短的歷史，和總監、工作夥伴、參與者的組成息息相關，可以說每十年就非常不一樣，甚至是每一兩年就可以很不同。」意思是，雖然看起來是個悠久的機構，構成「什麼是揚凡艾克」的這個命題，與個體在當中的工作邏輯有關，每一年，因著進駐藝術家組成之異、形成非常不同的氛圍。當年度藝術家所綜合起的社群、和機構工作者的工作方式，就是當下的機構特性。同樣的，當回溯過往，個人的記憶，也總是豐富、或重新組裝我們對機構的感知。

藝術家 Hagen Verleger 於 2017 年的作品「Margaret van Eyck」，其研究文獻中女性角色、為各實驗室重新併置新名字，例如圖中機構的大門處，本來應該是「揚帆艾克」，變成「瑪格麗特凡艾克」。詳請參考出版品“Margaret van Eyck—Renaming an Institution, a Case Study”
(揚·凡·艾克學院提供，<https://reurl.cc/xyzy1>)

永遠需要創作空間：不變的話題

而「空間」，更是過去作為進駐藝術家、現在作為「實驗室」專業者的工作夥伴們談及機構歷時變化的敘事開頭，包括清晰的空間功能區分、活動與社群的空間使用等等，這也呼應創作者、空間、機構的關聯——藝術家需要空間創作，機構看見來來往往的創作者。

整體而言，空間使用轉變大，因為 80 年代以前、它是以古典的視覺藝術創作為主，幾位現在實驗室的負責人（註 2），在 80 年代進駐時，則是比較接近觀念藝術的脈絡：羅恩（Ron Bernstein）、羅美（Romy Finke）、喬（Jo Frenken）和瑪格麗特（Margriet Thissen）都記得當時大家是一群群地使用不同的媒材，包括繪畫、雕塑、複合媒材…，當時就有來自不同文化的進駐者。

羅美（Romy）提到，「工作空間」和「工作室實踐」是一直不變的重要基礎，也可以說是藝術家們有工作空間的意思。現在大多會以「研究」為基底來敘說機構特性，以「Studio practice」與「研究」為核心、後學院的運作方式，經歷數次的政策路線與空間變革。而現在的參與者聊到揚·凡·艾克學院，則可能會以規劃完善來形容。

回憶工作空間，圖為圖書館一景（洪芷寧提供）

然而在當中的創作者、或是今日的工作者回憶起來，整體空間氛圍卻仍很相似——人們都是面對當下的嘗試。

羅美：「我覺得有件事很奇怪，就是現在這裡跟在八零年代的時候很像（笑）。我們有這些實驗室，只是當時我們不叫『實驗室』，就是工作空間，你可以工作的地方。」在羅美和羅恩是參與者的時期，共有五十人、每人幾乎都待兩年，所以 25 位是來第一年、另外 25 位是待第二年的。相較下，現在有更多的部門和工作室。有個時期，所有工作空間都荒置，沒有金屬、印刷、影像工作室，「倒是地下室現在乒乓球桌的地方，你真的可以在那裡做書。而花園，當時是有屋簷的開放空間，可以做石刻和雕塑，有人會睡那- 即便基本上是不能在機構內過夜的。」她笑著說。

透過機構工作者——亦是創作者的工作敘事，走過媒材與資訊傳播驟變的三十年，或能提供一個回看機構、如何與經驗本身工作或共存的參照。面對材料、預算、政策，挾帶日常、繁瑣、與回望所述的幸運或挑戰，「重述現場」是日常話題，也可以帶著新的參與者或觀者，透過空間與工作的歷時線索，重新看待文化空間與當中的人們。

與每年來進駐的藝術家們一起在機構裡共事的工作者們，每天都會經過走廊和樓梯數十、百次，穿梭其中，大量的討論和溝通在此變成兩段小故事：關於走廊上的船，以及關於隱藏版樓梯。

故事 A：航行船隻的隱喻

故事 A，是羅恩——「Luzia Hartsuyker-Curjel Lab」實驗室的負責人說的故事，他是 1980 年代的進駐者，現在是以專業者的角色與每一年來進駐的藝術家工作。現在藝術家們想嘗試以木材、金屬或各式實體材料，就會來與他討論或合作。

他說，在這裡工作就像是...

「一艘船上，載了新加入的成員，而船原本的設定是往前方航行。這時，如果突然有一位經驗豐富的——也許是掌風帆的人，發現必須得停一下甚至要靠岸呢？」

「在一艘船上，發現有一個可以著陸的地方，船上有各種人，有的不知道跑去哪、也有一心期待發現事物的人——他們只想往前走然後抵達陸地。假設我們看到陸地，正當我想藉著風讓船往前開，所以我說『來吧！來吧！』，突然，一位鑽研動植物的生物學者岔出來說：『噢等我一秒鐘，我想看看這個不可思議的植物！哇這個物種！噢我們還不能離開...我從來沒看過！』現在，我們看到兩個不同的世界，想前進的、和希望再等一秒的——『噢這個黃色我從來沒看過！』因此，我們在船上多留一天，其他人往新的地方走。」

羅恩笑著說完這段，「我想，也許這是在這裡工作的一種特質，必須關照到人們想做什麼。有時候，他們會試著停下來、想慢一點。」

藝術進駐的迷人或矛盾之處，或許就像羅恩所描述的情境，創作的當下每一刻都可以很新奇，然而，當大家共存於一個組織內，因為藝術進駐的機制往往支持的正是發想和創作的「過程」而非成品，因此，彼此的創作步調和習慣差異會更為突顯。於是，對協力藝術家的工作者來說，必須每一年、或一次次閱讀差異的個體，也試著將自己放在每一個對話的節奏，即便就形式或概念上可能會碰到耳熟能詳的「點子」，用有趣一點的說法是，如果駐村的時間朝向「駐村結束」，那麼工作者除了保持實驗室的運作、大家繼續嘗試材質，也不能抵擋有創作者提出「我想在這裡多停留久一點」的嚮往。換句話說，當我們都認同創作不只是為成果而作，那麼，在文化工作的日常中，那個一度要「推進」的片刻如何煞車，或許就是值得我們去敘述和駐足的。

不過，為什麼是用很多人乘的船來做譬喻？

「當我走在機構裡，後面可能就跟著四個人，很像是『羅恩的旅行團』（笑）。我會說沒問題，來吧，一起走。有時候走著，其他人走過來說他要這個紙巾，我要做的只是把它扶在空中一下，那並不需要另外約一個開會時間。我做的只是，表達我在往這個方向走（指向走廊的另一端），等一下或許會有你想用的東西。」

關照到此刻誰想做什麼，保持想法的流動，每一年與新到的進駐者共事，像這艘開在走廊裡的船，「經驗」不只歸檔分類，必要的時候或許只需隱身。他笑著說，「關鍵是，你可以繼續走，但是也有人想很認真對待。而我工作的一部分，就是很認真的看待這些過程。」

一進揚·凡·艾克學院，穿越大廳就是一條條的走廊，圖中前方前色的門一推即開，更常看到的是來往的人手上抱著東西用肩膀撞開。愈接近開放日，走廊上的步伐就越快？（洪芷寧提供）

故事 B：隱藏版樓梯，說或不說的抉擇

工作者與每年進駐的創作者共事，對藝術家、工作團隊來說，也是不斷彼此認識的過程。作為資深工作者，揚·凡·艾克學院前財務總監勞倫斯，在此工作近三十六年，如果面對新來到的工作者，會怎麼將他在機構工作的經驗，傳遞給接班的人呢？

勞倫斯笑著說到，這件事很難。當他開始在這裏工作時，交接工作給他的同事 35 歲， he 自己是 29 歲，未有相關的經驗，只有兩週的時間交接，且每週只有數小時...。空氣安靜了一下子，勞倫斯突然說，倒是有一件事情.....

勞倫斯：「如果我和承接我工作的人一起在這建築物，我一定會跟他說，可以去找找看『那扇門後面的一扇舊的門』」他笑著說。

現在從正門進去，通往二樓的樓梯，圖為 2017 年 8 月展覽「The Materiality of the Invisible」開幕。圖片中央木地板下其實藏了另一個樓梯，沒有特別標示，當然也不會被注意到。（揚·凡·艾克學院提供，<https://reurl.cc/AQGoY>）

「從揚·凡·艾克學院大門進來，入口旁邊是一櫃子的書，往前走上樓梯，再走一小段會有另一個上二樓階梯的地方（如上圖，左方的大樓梯）... 其實，在這個樓梯結束的地方，有一個建造得幾乎一模一樣的階梯！換句話說，木地板底下，有一個被隱藏的階梯（如附圖中 1990 年代的入口樓梯），也就是原本的建築。」

他開懷笑著說：「像這個被蓋起來的東西，大概是我會跟他說的事情。」

1990 年代的建築內部，正中間的樓梯已被木板遮住。然而左方通往二樓的大樓梯沒有改變，可以對照上圖。（攝於圖書館文獻，為揚·凡·艾克學院於 1990 年出版之年度選集）

勞倫斯：「可以告訴他的是，這棟建築物的那些角度。如果有一天，這棟建築物必須整修成原本的樣子，就會看見原本的階梯。」

揚·凡·艾克學院和多數藝術空間一樣，不同時期也會有不同的空間規劃與整修，所以勞倫斯說到的是，他會與新任的財務負責人說明應用層面的注意事項，其中當然包括圖書館幾點開、實驗室往哪裡去、近五年的合約與財務狀況...等等，

他說道：「這些實際層面的資訊，是他需要的。而對於機構來說，除此之外，他以自己的方式認識和分析揚·凡·艾克學院是更好的。也可以打給我或 Lex（前任總監）說『那是什麼？』，對話就開始了，我們就可以開始用另一種方式說話。（笑）」

而勞倫斯微笑著補充的是，到時不會說的，是對於機構和工作成員的判斷，因為對於新進的工作者來說，關鍵是和當下的團隊一起培養工作默契與節奏，至於「隱藏版樓梯」這樣的秘密，才是令人樂不可支的經驗傳承。

文獻室裡，常見的看幻燈片的工具之一（洪芷寧提供）

鑲嵌在個人記憶的「機構」，與即將迎來的新面貌

在人來人往的迴廊和樓梯間，穿梭和移動看似例行公事，每個人手中卻都是當下最新的計畫。很快地，機構的入口又將迎來全新的標準字和主視覺。

在機構內部專業者與藝術家構築的每一段「短歷史」當中，過兩則羅恩和勞倫斯的小故事：協力創作時不止於成果，工作交接時不止於複製上一個專業者的慣習，也讓我們看到以個人經驗敘述組織的方式——面對豐富的藝術文本，挾帶著經年累月的工作記憶，文化工作者朝向不同觀眾、或者面對下一群初來此地創作的藝術家，轉譯當代藝術內容的語言，細緻的個人經驗被選擇轉述、接話、或暫且擱置的背後，這些訊息不在展訊當中，卻以口語穿梭在每一個來往人們的耳際，也在第一線文化工作者的空間記憶與工作敘事之中。

藝術空間遠觀時亮眼，然現場往往是由千絲萬縷鉤織起來的，而某些看起來不會變的空間特徵，更期待日後讀者拜訪該組織時一探究竟。

揚·凡·艾克學院臉書專頁在 2019.7.4 分享的新消息：機構主視覺即將在 2020 年換新，過去的主視覺是由 Meeusontwerpt 所設計，接下來，機構將交由 Atelier Brenda 製作，完成嶄新的揚帆艾克機構的視覺樣貌。（揚·凡·艾克學院提供，<https://reurl.cc/VryK5>）

（註 0）本系列專文為「害喜影音綜藝有限公司」之專題企畫「經驗敘事：視覺創作經驗之轉譯與文化生產」文章，由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會、蘇美智女士贊助之「現象書寫-視覺藝術」專案。

（註 1）2018 年，揚·凡·艾克學院首次有臺籍藝術家加入年度藝術進駐的行列（依目前檔案庫可及的資料，以及工作者們的印象），兩位創作者分別是：吳雅筑 Rain Wu (www.rainwu.net) 與陳臻 Chen Jhen (chenjhen.com)。每年會有一次 OPEN CALL，今年（2019 年）10 月 1 日以前都可以投件 (www.janvaneyck.nl/en/news)。

(註 2) 羅恩 (Ron Bernstein) 是 1980 年代的參與者，現在是「Luzia Hartsuyker-Curjel Lab」實驗室的負責人。喬 (Jo Frenken) 和瑪格麗特 (Margriet Thissen)，是「Anne Pétronille Nypels Lab」印刷實驗室的負責人，也分別在不同的時間點當過參與者 (進駐者)。

羅美 (Romy Finke) 在 1986-1988 為參與者，現在是「Elsa Stansfield Lab」多媒體與影像實驗室的負責人。勞倫斯 (Deputy Director, Laurens Schumacher) 自 1982 年— 29 歲時開始在此工作近 36 年，是前任財務總監，於 2017 年冬退休。

(註 3) 進駐者會知道進駐是一段「可以嘗試任何創作，不需預想成果」的時間，不過，像很多藝術進駐的計劃，這裏每年會有開放日、讓創作者有許多向其他專業者或大眾交流的機會，所以不知不覺地，基於自身創作的實踐或開放日的接近，好幾位進駐者分享過「時間過得太快」的感受...。或許對藝術家和藝文工作者來說，這樣的感受並不陌生。進駐者會知道進駐是一段「可以嘗試任何創作，不需預想成果」的時間，不過，像很多藝術進駐的計劃，這裏每年會有開放日、讓創作者有許多向其他專業者或大眾交流的機會，所以不知不覺地，基於自身創作的實踐或開放日的接近，好幾位進駐者分享過「時間過得太快」的感受...。或許對藝術家和藝文工作者來說，這樣的感受並不陌生。

(註 4) 特別感謝：Chen Jhen, Jo Frenken, Laurens Schumacher, Margriet Thissen, Omar Salem, Romy Finke, Ron Bernstein, Victoria Bardakou, Yasmine Ostendorf。本篇文中之訪談始於 2017 年冬初，當時 (前) 總監為 Lex ter Braak 於 2018 年 6 月退休，受訪的前財務總監

(Deputy Director) Laurens Schumacher 於 2017 年底退休。2018 年夏天開始，機構新任總監為 Hicham Khalidi，新上任的 BUSINESS MANAGER 為 Boudewijn Cox。2017 在進行訪談的起點，是筆者因竹圍工作室與揚凡艾克學院合作之交換進駐計畫 (2017 年 9 至 12 月，於揚凡艾克學院進行研究/工作進駐)，在與自然實驗室 (JAC P. THIJSSSE LAB) 負責人 Yasmine Ostendorf 一起工作的時候，也正好與圖書館 (PIERRE KEMP LAB) 負責人 Victoria Bardakou 一起構想和準備文獻庫的可能性。因此在此亦特別感謝一起訪談的 Victoria 女士，上述為這些對話構成的起點，亦於筆者 2019 年初再訪時、與之一起進行校對訪談稿和討論等工作。也誠摯感謝 Yasmine 女士與竹圍工作室夥伴們的分享與鼓勵！期待本篇所橫跨的一點時間，可以為有興趣的讀者提供機構與個人、時間的映照 (機構成員：<https://www.janvaneyck.nl/en/over/staff/>)。

〈在城市中看見攝影，鋪陳觀眾視角：探訪荷蘭布雷達攝影節的導覽與推廣規劃〉

作者/ 洪芷寧

布雷達攝影節（圖／布雷達攝影節提供）

當走在一個初訪城市裡，遇到一個攝影節，看見馬上心領神會的影像、或是忽然摸不著頭緒的作品出現在眼前的時候，作為觀者的你，會期待接收到什麼樣的資訊呢？

在國際交流與藝文活動豐富的今日，面對來自不同文化、語言、和看展習慣的觀眾，藝文組織的任務常常不止於展覽完成的那一刻，如何搭建藝術與觀者的橋樑總是一個課題，攝影節也不例外；臺灣近年也愈來愈多攝影節與博覽會，透過講座與導覽讓不同觀眾參與其中。

本篇「布雷達攝影節」（Breda Photo Festival），從「導覽」的角度，討論如何鋪陳觀眾與影像作品的關係。

Breda 城市位於鹿特丹南方，是個古老但近年各方——社福、藝術、跨國商業活力發展的中型城市。「布雷達攝影節」每兩年舉辦一次，展期約一個半月，自 2003 年創立迄今，是荷蘭十分重要的當代攝影節，更是一個與地域和城市結合的攝影節，展覽座落在布雷達城市的不同地方，是一個參觀者藉由走在城市多個空間來體驗的展覽。

攝影節前動起來：關於導覽文本與導覽團隊

當整個城市都變成展場，攝影節團隊面對大量的觀眾——展期間共約 120 組觀眾參訪攝影節，每日高達 9 組，如何構思和準備導覽和推廣活動、從影像作品延伸出現場對話，扮演至關重要的溝通關鍵。

而展覽開幕前，主辦團隊早已默默連結起大規模的網絡囉！

當團隊知道當年度參展作品後，旋即進入規劃「推廣」的準備，細密的聯繫與協力就此展開，開展前約半年的時間，整個 Breda 城市與攝影節相關的人、事、物便會悄悄的動起來——工作團隊開始聯繫參展藝術家、籌備展覽，也開始與 200 位多志工夥伴以及在地學校和老師聯繫。策展人 Jan Schaerlackens 微笑著說，如何「以好理解的語言，清楚勾勒可以談的內容」便是準備教育推廣等計畫的工作重點。

以導覽的規劃而言，由於觀眾數量多且展覽又融入許多開放式空間，導覽如何兼具作品轉述的適切性、導覽者又如何保持現場的參與動力，便有賴導覽文本製作與專業導覽團隊的組成。因此，在籌備前期，核心工作成員便會徵詢導覽團中幾位專業者（核心志工）的意見，一起籌劃，尤其會對於兒童與青少年觀眾，更會以年齡層區分來準備適合互動的內容。

曾參與 2018 年攝影節的藝術家羅晟文亦分享團隊準備導覽的前置現場：「有一個好處是，許多藝術家會在開幕前幾天到 Breda，教育團隊會運用這段時間，請藝術家親自為志工們導覽解說，這樣的效果很不錯，導覽志工們心裡好奇的問題，也可以趁機問出來。」

導覽夥伴們：導覽夥伴們會有互相即時聯繫的群組、和「導覽牌」-在導覽時用以提示在哪些作品和地點的討論進行方式。（圖／布雷達攝影節提供）

導覽者拿著走的防水版子，提供清晰的參考架構，實際上亦仰賴導覽夥伴的現場反應。附的互動提問如：「步驟一：第一印象/看看你所看到的」、「步驟二：影像中發生什麼事？有個順序嗎？-- 在這裏，我們試著請參與者更近一點的觀看、也以批判的視角觀看」、「步驟三：請告訴我們，你覺得藝術家在這裡想表達什麼？」（圖／羅晟文提供。圖中的導覽牌是藝術家/參與導覽團隊的專業教育工作者 Corine Aalvanger 所分享的）

在認識作品之前，你看到的是？

建立對話，是攝影節團隊著手教育計畫，包括導覽和教育推廣活動的願景。關鍵在於如何引導觀者、包括青少年或兒童、參觀者，先從自己的視角描述自己的觀看經驗、接續著才是認識作品。策展人 Jan 說：「我們很重要的任務是，我們試著不去告知任何跟藝術有關的訊息。我們是讓邀請來的人們和兒童、青少年去發覺跟自己有關的事物，並試著讓他們感受藝術家創作時的想法，或讓觀者做一些跟創作過程有關的事情。我們相信，藉此可以建立對話。好比，我們都會先問大家『你看到什麼』，再試著將他們所看到的和作品結合在一起。之後，會進行一些創意遊戲：也許是請他們拍張照、或由我們說一個跟影像創作的故事讓他們來猜猜看。試著讓大家在參與的時候，有多一點點的創意、試想藝術家的動機，而不只是聽我們說藝術是什麼。」

作品與導覽「框景中的框景」：例如，在韓國攝影家李大成（Daesung Lee）的作品「Futuristic Archaeology」中，呈現出框景中的框景，因此負責教育推廣的團隊根據作品的概念延伸，策展人分享道，「這件作品像一個框（frame）中又有一個框。所以，我們會邀請同學做一件事，就是請他們站在外面（outside world）跟第三層框合影。」讓同學們已入鏡的方式體驗影像作品的內容，也是對同學來說很有趣的方式。（圖／布雷達攝影節提供，原連結：<https://reurl.cc/L8993>）

交流之重要，而面對千千百百的觀眾，第一線就有賴每次的攝影節的「導覽團」擔綱作品與觀者的橋樑——成員主要由老師、或是退休老師所組成，「他們是知道怎麼跟 30 位青少年相處的專家！」Jan 笑道，每屆攝影節約由 15 到 20 位成員加入，其中約 12 位是長期合作的，早在攝影節開始前一年的準備期時，就會先與其中幾位導覽夥伴討論導覽內容，待內容確定後，會有工作坊請導覽夥伴們參與。

那麼，對於那些想來卻又無法到場的同學們，攝影節團隊又有什麼法寶呢？

「展覽旅行箱」與手冊（圖／布雷達攝影節提供）

展覽旅行箱：抵達攝影節到不了的地方

2019 年初，攝影節團隊完成了好幾卡「展覽旅行箱」—— 提供給未能來實地參與的學校所使用的「旅行計畫」。藉此，「攝影節」可以到更多地方，例如學校的走廊或公共空間，學校可以租借展於校內，每個展示兩公尺正方體，附有類似臺灣看到「教師手冊」角色的《迷你圖錄》。裡面收錄從 2008 至 2018 這十年來參與攝影節的藝術家作品選輯。

左為年度專書，右為 BredaPhoto on Tour 的《迷你圖錄》- 是濃縮字句後的篇幅（圖／洪芷寧提供）

《迷你圖錄》，一個濃縮十年的工程，由團隊內負責教育和出版的夥伴與 Jan 完成，Jan 負責其中大部份的文字—— 用另一種「一致的口氣，用適合與讀者，即老師/跟同學談論的方式」，將「原始素材」每年攝影節專書藝術家作品的單篇文字語句、更精簡地濃縮和改寫，使一本本年度攝影集變成供教育現場翻看的文本。而整本主軸是從過去諸多作品中，其中 30 張與「肖像」或「往內看」有關的攝影作品開始，慢慢發展出可以怎麼「跟青少年溝通」且「看影像」的討論方式，由此鋪陳手冊裡的提問和導引。

內文舉例：以這個來說，「這不是單張影像，是並列 (juxtaposed) 的，有 8 到 10 層互相覆蓋住。她試著找到某種屬於自身家族的原型圖像，對於這位藝術家的這創作，我們會問青少年『我們家族/家庭長怎麼樣？』這是一種，另一種則是問『我在這裡想表達關於我的什麼事情？』、或是視線範圍再往後拉開一些『從這張影像來看』我的房子看起來可能是如何？」（圖／布雷達攝影節提供，詳見出版品 BredaPhoto on Tour. Mini catalogus，頁 36-37.）

「有效」的導覽可以是...

「我們可以說『這個代表這個意思，而那個代表某某意思...』，同學們可能就理解到這裡。但是，當你開始討論，確實會有爭辯，我認為這樣進行更有效，也是我們著手教育計畫的願景，即便帶起對話的過程並不容易，我們就以不同的模式試試看。」Jan 微笑著說道。

在這個當代攝影節的導覽和教育計畫中，最優先出現的導覽語言和引導討論方式，是讓參與的觀眾先感受和發表自己的視角—— 導覽團隊在面對大量的參與觀者時，在提供觀眾一個「創作者想什麼」的「正確答案」之前，細緻地準備可以就作品來討論的對話方式。

換句話說，導覽時，導覽者將詮釋作品放在最後面，卻因此讓觀者與作品有更密切的連結。而這些濃縮語句的工程，包括現場導覽的內容準備、《迷你圖錄》濃縮的作品導引版本...，或許就是溝通得以順暢的基礎。對參觀攝影展的你，是否也可以是一種有效的導覽呢？

特別感謝 (Special Thanks to)：布雷達攝影節策展人 Jan Schaeerlackens，曹良賓先生 Liang-Pin Tsao，羅晟文先生 Sheng-Wen Lo，藝術家與教育工作者 Corine Aalvanger。

相關連結：

- (1) 布雷達攝影節 Breda Photo Festival: <https://www.bredaphoto.nl/bredaphoto-visual-story/?lang=en>
- (2) 加入志工行列： <https://www.bredaphoto.nl/assist-us/volunteers/?lang=en>
- (3) BredaPhoto on Tour 計劃： <https://www.bredaphoto.nl/educatie/bredaphoto-on-tour/>

〈聽說空間內部的變化與資訊：1646〉

作者/ 洪芷寧

(圖 1) 1646 內部，從夾層辦公空間往前半部空間看的視角，後半部的空間都是後來重新改建的

海牙的 1646 是由藝術家組成的藝文組織與空間。因為本身是藝術家集合，所以在許多選擇上會不斷設想、對所邀來藝術家最適合的進行方式，推廣活動和無解說的展覽現場都是這樣想法下的產物。而 1646 那塊石頭，或許是這個故事裡可以記得的一個物件，下次拜訪時，也可以從入口處諾大的玻璃始意識到、整個空間因著當時展覽所做的巨幅改變。

位於海牙的「1646」，是由四位藝術家運作的藝術空間，來自不同國家的他們，曾是海牙藝術學院的同學，離開學院後，在 2004 年接手當時的藝術空間（成立於 1994），原地成立「1646」。因著海牙市有其豐富的文化背景、以及歷來支持實驗性與當代藝術的資源和公部門獎助金，有相對足以支撐空間的資源，他們決定在荷蘭成立；他們與邀請來的藝術家一起做事，而藝術家也有合理的費用。

他們是——來自西班牙的 Clara、義大利的 Nico、荷蘭的 Floris，和瑞士的 Johan。根據組成者自身為藝術家的經驗，在創作上各有取徑，但是對於想「邀請來 1646 展覽和合作的藝術家」具有相當的共識。一同平行地分擔所有工作——四位是總監、也是清掃的人，也是一起搭建展覽的人；並以藝術家對藝術家的工作方式，促成每一次藝術家的作品生成與空間展出、延伸活動等，也可以說，許多事在準備過程中自然發生、像是一直進行的對話，而不一定是坐下來開會討論的形式。Johan 說，「在 1646，我們試著做一個對藝術家來說理想的創作空間，我們自己希望怎麼被對待、希望如何完成事情，就以這樣的方式與來的藝術家們一起做事，因為我們自己就是藝術家。我們對藝術家的實踐有興趣，並不是邀請藝術家的特定作品來展覽。我們會這樣說：『嘿你有興趣做點什麼嗎？我們希望可以跟你一起做事。』對話就產生了，計畫也慢慢形成。」也因此，在 1646 展出的也都屬新作。

而展期多以五週為主，這樣的時間裡，依著每檔展覽藝術家的概念，都可能做出內部結構或空間的改變，空間轉換幅度之大，而整個「1646」也因此常常呈現出完全不一樣的空間配置方式。

(圖 2) 原本門面 (fasade) 的石頭 (anno stone)，刻寫本棟的建造年份「1646」、也是命名由來，整修後，該面變為整片玻璃因此挪開了。圖為音樂劇將其至於入口踏板處。2007 年整棟整修後，第一道牆之後的整個空間都是全新的。

空間如何不同、展覽形式又如何不同呢？以一次的音樂劇計畫來說，「O.K. – The Musical (Dutch Colonial)」音樂劇，由 Christopher Kline 和來自海牙的參與者們合作的計畫，他們將五週的過程即視為展覽，最後一個週末有公開演出。

(圖 3) 這齣音樂劇是講述一段北美的殖民史，地點位於美國紐約州、哥倫比亞縣北部的 Kinderhook 鎮，也是創作者的家鄉。

藝術家邀請來參觀的人加入，其中許多住附近的人、或學生、朋友。有人做服裝、有人喜歡燈光就擔任燈光設計的角色。回顧影片，整個空間的配置和時間規劃，按著音樂劇走，有些人本來只是路過好奇探看，後來也加入其中。

（圖 4）所有參與這項演出的人、附近住民加入的演出或幕前幕後協力等等，都可以在網站上找到專屬他們在過程中的照片

另外，1646 的另一個特殊的地方是，展間不會有解說牌，也幾乎沒有提供給觀眾的說明資訊。那麼，除了實際觀看作品之外，如何讓觀者以不同的方式理解作品呢？

（圖 5）藝術家 Sam Keogh 於 2018 年七月的個展中，「Background Evening」現場照片，影像來源為 Naomi Moonlion

每次展出，1646 團隊與在此展覽的藝術家一起規劃、以藝術家所想的「任何形式來分享」，大部份是用實際的互動進行、而非文字敘述，讓「詮釋作品」的過程在現場發生，例如舉辦

「Background Evening」活動，「分享創作想法、理解創作」是這個活動的重心，也許討論作品怎麼來、用什麼媒材做，有藝術家以音樂演出和談音樂來作為分享、或分享食物、或以演講方式進行，也有分享的和自身創作相關的「其他藝術家」的作品。

在各個方面，對於本身即是創作者的團隊成員們來說，在 1646 的事情可以很有彈性，「提供藝術家覺得最有趣的自在做事方式，也持續有與我們的對話。」就是各個展覽背後貫穿的共同元素。

Pictures from:

(1) 1646 facebook: <https://reurl.cc/vl99j>

(2)、(3): O.K. – The Musical (Dutch Colonial) • Performance at 1646, The Hague 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=G7bySNneT6g>

And from the website: <http://okthemusical.com/projects/dutch-colonial/>

(4) <http://okthemusical.com/> <http://okthemusical.com/projects/dutch-colonial/>

(5) Background of the solo exhibition of Sam Keogh (2018, July), image by Image by Naomi Moonlion. <https://reurl.cc/dEjRk>