

機構文本第一期編序

機構文本（Institutional Text）是臺灣藝術田野工作站的年度計畫，回應近年來藝術機構的變化。在今天充滿挑戰與機遇的藝術世界，「機構」可以扮演什麼角色？在日益分眾化或學科化的領域中，機構實踐如何創造新的可能性？與個別藝術工作者、公眾的關係又是什麼？

近年臺灣的第二波美術館熱潮，堪稱近年最顯著的機構變化，眾多美術館正籌備興建，除了硬體建築，各場館在定位發展與策略競合關係中，正嘗試不同的實踐思維與想像。不同於 20 世紀藝術機構多朝向追求西方的現代化、國際化，21 世紀的第二波美術館浪潮下，則是嘗試用批判性與實驗性的角度，重新審視國際交流的內涵，賦予館舍新的地方想像與區域治理模式。

對於中小型地方美術館而言，1990 年代末至 2000 年初，西北歐中小型藝術機構曾提出「新機構主義」（New Institutionalism），足堪借鏡。新機構主義以策展、教育、組織調整等，反思藝術場館的物件導向、白盒子展示方式、由上而下的教育，觀眾趨於業內化的現象，轉而將實踐轉向，使藝術機構作為結合社區中心、實驗室、學院等動力空間的功能與思維。

與此相關的概念，可追溯至 1960 年代「機制批判」（Institutional Critique）對機構的社會及運作模式的內省、1980 年代「新博物館學」（New Museology）以來，反思西方霸權、國族、父權、博物館的社會角色。乃至於晚近，2013 年的「黑人的命也是命」運動、2020 年起席捲全球的 Covid-19 疫情、當代生態及社會危機，進一步反思美術館的當代意義。此外，諸多現當代美術館以多元性別、後殖民、跨國平臺等角度，賦予藝術機構於民主社會的功能與使命，積極回應上述議題。

機制批判在臺灣，由於專業美術館機制發展相當晚近，除了博物館學科的相關論述，仍較少檢視其實驗意義上的制度潛能，也缺乏足夠實務經驗的驗證，美術館在全球化下仍不斷遭遇諸多挑戰。例如公民社會所面臨的新科技挑戰，不只是追求展示、典藏技術的進步，更對於社群生成與機構治理，構成了新的課題。部分情境下，機構仍對藝術作品執行著各種樣態的審查；意識形態、個人品味、道德信仰凌駕專業評量。社群媒體的民粹主義，也助長了觀眾的從眾化，獨具創意的異見，逐漸消融於認知操作與沈默螺旋效應下。而疫情導致的

經濟衰退，也造成資源流向大量與新自由主義合謀的地方藝術節慶、文創園區，機構的發展面臨重重挑戰。

另一方面，後疫情時代下，也凸顯過去大量依賴借展造成的若干盲點。許多美術館發現，典藏深度的支撐，成為美術館是否足以在危機下維持營運的一大指標。美術館不能只被動接收作品，也必須以當代視角來重新檢視典藏內容、發展新的典藏方向。「當代性」的渴望，並非遵從當代藝術框架的定義，而是從檢視藝術歷史中的不合時宜，結合當前處境的緊迫性（urgency）而來，對「現時」感的修正，伴隨各自對「當代」的想像，形成一種動態的歷史修正主義，多數場館都意識到，典藏發展需要一種批判性與實驗性的建構策略，避免教條式的目的主義。

本計畫將以國內外累積至今的藝術機構討論為經，以新機構主義為緯，規劃兼具國內、國際視野的年度專題，內容包含近年各館開館的暖身經驗（實際開館經驗、前期研究、開館展策劃）、以展覽作為重新論述藝術史的方法（美術史展覽、典藏展）、亞洲國際案例（香港、新加坡、菲律賓）、美術館舍人員深度專訪。盼為臺灣當前藝術機構發展，累積可持續被討論的「機構文本」，並以出版為目標，結集近年對臺灣各縣市美術館舍的發展觀察。

本次發表的機構文本，構成文章將分成幾個部分。「籌備期的展覽策略」：M Plus 視覺文化博物館的開館展評論。「藝術史再書寫」：全球化之下的區域藝術史，比較藝術史視野重探地方美術的內涵。「典藏作為方法」：文章將探問典藏常設展在缺乏藝術史成果的侷限下是否可能？「國際專文」：邀請國際專家提供他山之石。「機構文本」的平台，盼能持續邀請國內外學者、策展人、美術館員、青年評論者貢獻專文，結合美術館舍人員深度訪談、座談、論壇辦理，為臺灣藝術機構實踐累積文本，提供理論探討的空間。

從對抗到處境：西班牙馬德里索菲亞王后藝術中心美術館典藏常設展 2008-2021

文／吳尚育



索菲亞王后藝術中心美術館 Sabatini Building 面

圖片來源：Wikimedia Commons

美術館的典藏揭橥一座美術館的身世，公共美術館的典藏有別於私人美術館的典藏，後者可依個人旨趣形塑極具特異性（idiosyncratic）的典藏，前者肩負為未來世代保管藏品及彰顯公共性的責任，隸屬地區、城市、國家的美術館，被賦予透過典藏書寫區域或國家敘事（narration）的任務。紐約 MoMA 現代藝術博物館至今仍具影響力的白盒子（white cube）展示方式，深刻推動以藝術作品為核心的展示方式；現當代美術館的常設典藏展，常以時代演進、地理區域、風格流派、創作媒材、藝術家或團體等作為分類依據；亦有不同美術館典藏展示，對上述典範進行反動。

西班牙馬德里索菲亞王后藝術中心美術館（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, MNCARS）於 2008 年至 2021 年間，提出兩次重大典藏常設展變革，展現從對抗（antagonistic）到處境（situated）的演進，前者強調歷史的衝突與張力，藝術與社會脈絡的關係、檔案與文件、解殖視野，後者強調於所處位置

書寫與世界的對話，帶入女性主義、去殖民、生態主義等方法論，展覽史、建築、流亡等元素。本文將列舉不同典藏展示模式，比較索菲亞王后藝術中心美術館兩次典藏變革核心思維，從中圖繪一種政治性的典藏論述與實踐。

典藏展示的轉向

1929 年紐約 MoMA 創立，首任館長 Alfred H. Barr Jr. 確立現代美術館的白盒子展示方式，賦予藝術被客觀觀看、隔絕於外部世界的條件，強化藝術物件導向、形式主義、進步史觀。此種手法風行於二戰後的歐洲，更在 1989 年的全球化、藝術市場興起，對藝術作為物件的強調與藝術作為商品間的對稱性下，影響深遠至今。白盒子看似提供中性、普世（universal）觀看視角，實具「白人—男性—異性戀—中產階級」意識形態及其排他性。

1970、1980 年代新藝術史（New Art History）帶入藝術家、藝術作品研究以外的視角，如女性主義、馬克思主義；新博物館學（New Museology）對博物館社會功能的反思；1990 年代中起至 2000 年代間，美術館界的新機構主義（New Institutionalism）實踐；當今「黑人的命也是命」（Black Lives Matters）運動等，揭示藝術與博物館並非隔絕於現實世界，相反地，兩者彼此穿透。上述思潮下，出現對典藏常設展的不同實踐，包含對非線性史觀、非歐洲中心主義、女性、非異性戀、非中產階級、非國族主義、藝術機構的社會角色、觀眾能動性、打破傳統分類的強調。

相關實踐諸如，於千禧年開館的英國倫敦泰德現代美術館（Tate Modern）的典藏常設展，以普世主題，將不同時代、不同地域的藏品並置展出；¹Micaela Deiana 以專文列舉新機構主義影響下的典藏展示案例，如荷蘭埃因霍芬（Eindhoven）凡艾伯美術館（Van Abbemuseum）邀請藝術專業從業員與非專業人員對藏品進行詮釋、義大利羅馬 MAXXI 二十一世紀當代美術館，將美術

¹ “Round Table: Tate Modern,” *OCTOBER* 98, Fall 2001, 5-11. 例如，在「靜物／事物／環境」（Still-Life/ Matter/ Environment）主題下，可見莫內（Claude Monet）的印象派畫作與理查·朗（Richard Long）的大地藝術的並置。此處可去問的是，此種並置是否具備足夠各自脈絡及彼此「相異處」的討論，以展開深刻的論述？如何避免停留於表面形式與主題「相似處」的並置？2019 年整修後重新開館的紐約 MoMA 常設展，亦可見相似的安排。

與建築藏品，以政治及社會脈絡為框架並置展出等；²2020 年於全球蔓延的 Covid-19，迫使過往超級特展（Blockbuster）的形式，因國際藏品借展運輸成本高漲不再可行，繼而轉向對自身藏品的策展。

對抗性的典藏展示

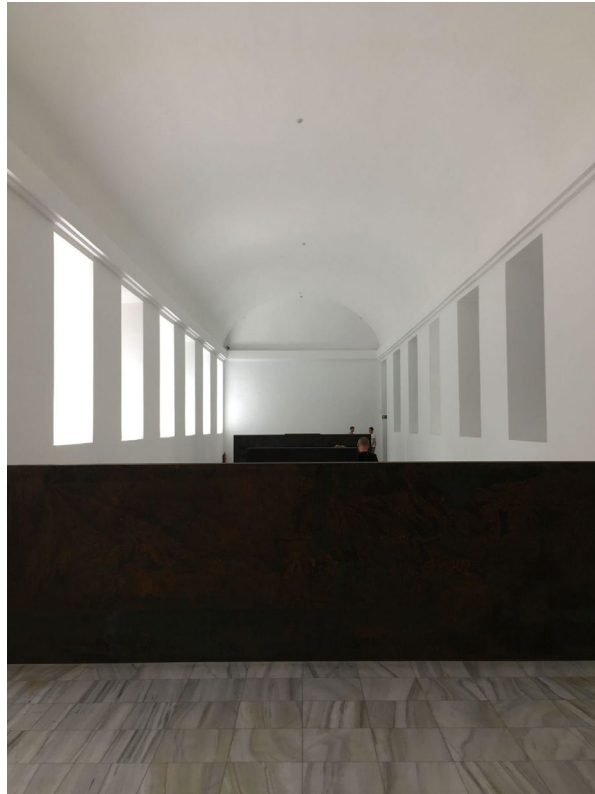
在不同典藏展示安排的光譜中，索菲亞王后藝術中心美術館，選擇一條政治性的路徑，自 2008 年起進行一系列典藏常設展改革。該館於 1986 年以藝術中心（Museo de Arte Reina Sofia）之名開放，1992 年轉型為擁有典藏的美術館。1982 年西班牙歷史最悠久的藝術博覽會 ARCO 開辦，同年荷蘭策展人 Rudi Fuchs 策劃的第七屆卡塞爾文件展（documenta 7）舉辦，前者強化了「藝術作為流通商品」的導向，後者呈現國際新表現主義的繪畫回歸，兩者皆推進了「藝術作為物件」的傾向；1980 年代也是英國柴契爾夫人與美國總統雷根執政的新保守主義或新自由主義年代。³

循此脈絡，1986 年索菲亞王后藝術中心的開館展「參照：時間中的藝術相會」（Referencias: un encuentro artístico en el tiempo），對照西班牙藝術家達比埃斯（Antoni Tàpies）、安東尼奧·索拉（Antonio Saura）、愛德華多·奇依達（Eduardo Chillida）與國際藝術家的塞·湯伯利（Cy Twombly）、巴塞利茲（Georg Baselitz）、塞拉（Richard Serra）作品，⁴這樣的組合呈現清一色的白人男性藝術家及形式主義傾向，延續到 2008 年以前該館的典藏常設展—由一系列以繪畫、雕塑為媒材的男性藝術家作品展開，如畢卡索、米羅、達利等，以時序及流派作為演進。

² Micaela Deiana, "Handle with Care: The Influence of New Institutionalism on Collection Displays in Italian Contemporary Art Museums," *Stedelijk Studies* Issue 5, Fall 2017.

³ "COMMUNICATING VESSELS. Collection 1881-2021," *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, <https://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/communicating-vessels-collection-1881-2021>（檢索於 2023 年 11 月 20 日）

⁴ "Referencias: un encuentro artístico en el tiempo," *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/referencias-encuentro-artistico-tiempo>（檢索於 2023 年 11 月 20 日）



1986 年「參照：時間中的藝術相會」展覽後，成為該館館藏的塞拉作品

《平等—平行：格爾尼卡—班加西》（1986）

攝影：吳尚育

在該館 2010 年完成第一次典藏常設展重大改革後出版的兩本藏品讀本中，可見對藏品展示敘事的深刻反思，首本讀本指出：「以典藏訴說一個單一口徑、封閉、無塵的歷史敘事，是件過於簡化的事……公共典藏不該被視為不可質疑的傳統加諸下的典範（**canon**）表達，而是一個開放討論的空間」，將在繪畫、素描、雕塑外，納入錄像、電影、建築、攝影、檔案等媒材；⁵該讀本進一步於導論中強調：「有別於一些當代美術館完全拋棄歷史概念，作為對典範的反動，我們強調呈現歷史的問題（**problematic**）本質，不去解開物件或影像、過去或現在的關係」；⁶第二本讀本則指出將加入文學、思潮、社會運動、政治變遷等

⁵ MNCARS (ed.), *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p3.

⁶ MNCARS (ed.), *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p9.

脈絡，抵抗標準化，接受當下是一個對抗性（agonistic）的建構。同時指出將打破「精緻藝術」與「通俗藝術」的藩籬，將大眾文化與地下文化的唱片封套、漫畫、小誌、海報等納入典藏論述。⁷時任館長 Manuel Borja-Villel 於 2008 年書寫〈南方的美術館〉，提及現代性並不始於 18 世紀，而是始於西班牙、葡萄牙 16 世紀對美洲的征戰（conquest），於該文反思知識論上的歐洲中心主義。⁸由此，預示該館的解殖反思及以此視野與拉美藝術連結的未來走向。

上述論述可見該館意圖打破單一歷史論述，以電影、檔案、大眾文化物件等帶入的社會脈絡，「污染」藝術物件的封閉性及形式主義，強調歷史的衝突本質，反思歐洲中心主義。這樣的論述呼應哲學家 Chantal Mouffe 提出的對抗主義（antagonism），以異議（dissent）及多元對抗空間的生成，對抗霸權下的共識（consensus）；⁹也呼應俄國導演及理論家艾森斯坦（Sergei Eisenstein）的蒙太奇理論，藉由高度衝突元素的並置，產生革命性的張力。上述思維展現於 2010 年形成的三大典藏常設展，¹⁰開場展間對照歐洲當時的工業化與西班牙的滯後、對戰爭與非理性的批判、女性被再現的多重形象，對自然風景的理想化表現，呈現世紀之交界於傳統與現代鬥爭間的西班牙，也預示即將到來的西班牙內戰（1936-1939）。

⁷ MNCARS (ed.), *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part II)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. p7, pp13-14.

⁸ Manuel Borja-Villel, "Museos del Sur," *El País*, 20 Dec. 2008.
https://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html（檢索於 2023 年 11 月 20 日）

⁹ Chantal Mouffe, "Institution as Sites of Agonistic Intervention," *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Pascal Gielen ed., Amsterdam: Valiz, 2013. pp64-69.

¹⁰ 「二十世紀的闖入：烏托邦及衝突（1900-1945）」（*The Irruption of the 20th Century: Utopias and Conflicts [1900-1945]*）、「戰爭是否結束？分隔世界中的藝術（1945-1968）」（*Is the War Over? Art in a Divided World [1945-1968]*）、「從反動到後現代性（1962-1982）」（*From Revolt to Postmodernity [1962-1982]*）。



第一典藏常設展「二十世紀的闖入：烏托邦及衝突（1900-1945）」，
2010-2020

開場展間「現代：進步與衰敗」，於展間並置盧米埃兄弟的《工廠下班 III》（1896）（中央底部）、Ramón Casa 的《絞刑具》（1894）（左牆前）、哥雅描繪戰爭與愚行的系列版畫（1810-1815）（右牆）等作品，對照歐洲的現代化與西班牙的滯後

攝影：吳尚育

該次改革最具標誌性的則為該館鎮館典藏《格爾尼卡》的「去神話化」，該作過往與畢卡索其他作品共同陳列，作為畢卡索這位藝術天才（genius）藝術表現的高峰與傑作（masterpiece），也是到該館的朝聖之作。2008 年起的改革則將該作置於首次展出於 1937 年巴黎萬國博覽會的脈絡，該作由陷於西班牙內戰的西班牙第二共和國為爭取國際奧援，委託畢卡索創作。該展亭融合國際現代主義語彙與地中海傳統元素，展示米羅、亞歷山大·考爾德的政治性創作、Josep Renau 的攝影蒙太奇、寫實及學院表現，呈現當時藝術家對政治的投入、其表現與理念的歧異、國際的左右派之爭。該館透過西班牙展亭模型及攝影、

展亭內藝術家創作、戰時攝影、政宣海報、政治諷刺畫等的不斷加入，呈現《格爾尼卡》發散出的龐大星叢，展現時代的辯證，而非將該作限縮於畢卡索的「個人傑作」。¹¹

其他改革項目則包含文件及檔案的加入，當藝術品同時也是時代的文件與見證時，便與文件及檔案並無高低階序（*hierarchy*）之分。¹²此兩者除了可呈現藝術作品外的社會脈絡，如以雜誌、電影、紀實攝影，建構阿爾及利亞獨立戰爭及古巴革命等後殖民脈絡；也可以此重建稍縱即逝的行為、行動及展覽，如對 1972 年西班牙獨裁政權結束前夕，第一次也是最後一次的前衛藝術節「相遇在潘普洛納」（*Encuentros en Pamplona*）的重建；也以此合法化地加入 1980 年代西班牙解嚴後的大眾視覺文化表現，如音樂、漫畫、小誌等流行文化，甚至包含街頭抗爭中的視覺表現；此外，此次改革包含將 1960 年代晚期巴西熱帶主義（*Tropicália*）、新具體主義（*Neo-Concrete*）、1970 年代拉美的抵抗藝術等表現，納入與西班牙的對話中。

¹¹ 以《格爾尼卡》為核心的典藏展示隨時間不斷演進，其背後的思維及 2008 年至 2019 年間的演進可見：MNCARS (ed.), *The Travels of Guernica*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019. pp13-143.

¹² MNCARS (ed.), *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p8.



第三典藏常設展「從反動到後現代性（1962-1982）」，2010-2020

開場展間「革命與解殖」以相關文件提供非洲殖民地解殖脈絡

攝影：吳尚育

整體而言，2010 年完成的首次典藏常設展改革，呈現對傳統形式主義、單一線性視野的反動，以對抗主義及歷史為核心，藉由藏品、文件、檔案、視覺文化等多元物件的拼裝，提出對歷史的辯證性閱讀，也為此種展示及論述方式奠定合法性。

處境的典藏展示

2010 年完成的首次典藏常設展改革，並非處於靜止狀態，而是不斷校調（calibrate）展間的狀態，不斷深化與延伸不同論述路徑。歷經十年以上的研究累積及各部門協作，2021 年該館逐步揭開總共八集（episode）的重大典藏常設

展改革，¹³以「連通器：1881-2021 典藏」（Communicating Vessels. Collection 1881-2021）為總標題，將止於1982年的藏品論述延伸至當代，展示七成首度露面的藏品，帶入當代遷徙、2011年起的西班牙15-M廣場佔領運動、性別身份等議題。¹⁴本次典藏常設展改革開宗明義指出：「美術館具有許多協助建立當下的特質」，接續提出「……索菲亞美術館本次典藏常設展的改革目標在於透過對我們共有過往的批判研究，提供與當下對話的多重敘述與經驗，這樣的安排並不主張全面性（comprehensive）或分門別類（categorical）」、「……定義霸權現代的父權、殖民、緬懷主義視角，將被女性主義、解殖、生態主義觀點取代；將探索常被藝術史的官方及主導敘述所忽略的事物，重建更雜種、分散、複雜及異質的現代性」，新的展示將納入二十世紀展覽史、建築、流亡等元素。¹⁵

¹³ 集數依次為：「前衛之所：城市、建築與雜誌」（Avant-Garde Territories: City, Architecture, and Magazines）、「迷失的思緒」（The Lost Thought）、「封鎖之地」（Enclosed Field）、「雙重展覽：藝術與冷戰」（Double Exhibition: Art and Cold War）、「詩的敵人：拉丁美洲的抵抗」（Enemies of Poetry: Resistance in Latin America）、「沉船：1980年代的折衷主義、機構主義與反抗」（A Drunken Boat: Eclecticism, Institutionalism, and Disobedience in the '80s）、「1992年機制：歷史可以倒轉嗎？」（Apparatus 92: Can History Be Rewound?）、「出埃及記與共有的生活」（Exodus and Communal Life）。

¹⁴ “La Colección. Vasos Comunicantes 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 26 Nov. 2021. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/coleccion-vsos-comunicantes-1881-2021>（檢索於2023年12月1日）

¹⁵ “COMMUNICATING VESSELS. Collection 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/communicating-vessels-collection-1881-2021>（檢索於2023年12月1日）



典藏常設展第八集「出埃及記與共有的生活」，2021-

攝影：吳尚育

本次典藏常設展論述未見 2010 年論述中強調的對抗性，取而代之的是更加明確的方法論—女性主義、解殖、生態主義，更加強調對過往的閱讀與當代社會變遷的連結。這樣的轉變或許來自，經過十年以上的演進，已不再需要以對歷史衝突性的強調，對比於線性歷史敘事的平整性，而是每一個歷史時刻皆為各自複雜的生態系統，一如《格爾尼卡》星叢所揭示；為文件及檔案建立的合法性，也更利於各生態系統的複雜建構。

時任館長 Manuel Borja-Villel 解釋，本次展示以「劇集」（episode）概念，打破時間的線性，共八集的典藏展示以不同主題組成，可一氣呵成，也可分次觀看，彼此間並無絕對的先後次序或因果關係，呼應「螺旋歷史」（spiral history）的復返時間觀；空間概念則為「處境的美術館」（Situated Museum），從西班牙及該機構身處的位置、繼承的概念與語言、對此位置的自我質疑出發，由此與世界連結。有別於紐約 MoMA、法國巴黎龐畢度中心等館舍，持續取得

藏品填補館藏空缺，整體框架保持不變的模式，索菲亞王后藝術中心美術館的策略在於改變框架，創造新的敘事。¹⁶上述論述展現該館對碎片化歷史的擁抱及以所處位置與世界進行辯證性對話的意圖。

在 2021 年的典藏常設展改革中，女性主義體現在女性藝術家能見度的大量提升，包含「前衛中的女性」、「女性藝術家與晚期佛朗哥主義」展間的規劃；解殖體現在，立基於對拉美藝術的長期研究，全面擴張至 1964 至 1987 年間的拉美藝術，包含巴西、阿根廷、智利等獨裁政權及最後者的新自由主義實踐等脈絡，涵納波多黎哥瑪亞圭司大學（Universidad de Mayagüez）、阿根廷 Di Tella 中心（Instituto di Tella）、CAyC 藝術與傳播中心（Centro de Arte y Comunicación）、巴西 MAC-USP 聖保羅大學當代藝術館（Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo）等機構，從中論述其中的人際網絡與國際交流。¹⁷對拉美藝術的呈現為該館國際對話的核心，建立在對拉美及西班牙脈絡的深入研究，從中尋找兩者間的共振，而非流於維持中心一邊陲的從屬關係、表面式的國際展品並陳，回應該館的處境概念核心。

展覽史的加入，將藝術作品自物質性或視覺審美，放回時空脈絡及接收史，呼應上段落以機構為核心的處理方式，也能處理更複雜的脈絡，例如該館／中心 1992 年開幕展展出的達比埃斯、安東尼奧·索拉、愛德華多·奇依達等藝術家，事實上與西班牙右翼獨裁政權存在微妙共生關係，儘管這批藝術家許多人反佛朗哥政權，卻接受該政權對其在國際上的推廣，以證明西班牙亦是有現代主義藝術表現的「進步」國家，1960 年紐約 MoMA 的「新西班牙繪畫及雕塑」（New Spanish Painting and Sculpture）展覽，即呈現當時西班牙政權欲在國際展示的西班形象；¹⁸本次改革後的典藏展總標題「連通器」，一方面呼應各個

¹⁶ “The Performative Nature of the Narrative – A Conversation between Manuel Borja-Villel and Ana Magalhães on Art Museum Collections,” *Texte Zur Kunst* No. 128, December 2022, pp40-55.

¹⁷ “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio II. Los enemigos de la poesía. Resistencias en América Latina,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_episodio_2.pdf（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

¹⁸ “Coleccionar el presente. Presentación de Vasos comunicantes. Colección 1881-2021,” *Museo Reina Sofía*, 10 Feb. 2023, https://www.youtube.com/watch?v=y5bA6X0RdS8&ab_channel=MuseoReinaSof%C3%ADa（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

「集數」、各個藝術史及視覺文化史的連通，另一方面直接指涉迪亞哥·里維拉（Diego Rivera）1939 年的同名創作《連通器》（Les bases communicants），本作展出於 1940 年布列東（André Breton）於墨西哥策劃的「國際超現實主義展」（Exposición internacional del Surrealismo），該展呈現了西班牙內戰後的流亡藝術家，也呈現超現實主義對當地原民語彙的融會。¹⁹本次展覽史的加入，許多時候更以部分歷史展示空間重建的方式呈現。

流亡的元素亦為本次改革的重點，聚焦西班牙內戰後流亡的第二共和人士，離開母國西班牙後的實踐，關注度較不如於在西班牙本土上的實踐，他們的離散經驗、對新文化的吸收、甚至當代社會、政治的投入，呼應當代難民的離散經驗，也挑戰了過往既定（fixed）國籍及領地的概念；²⁰建築的加入，則始自 2017 年西班牙建築師 Fernando Marzá 擔任顧問，協助將建築融入該館典藏及論述體系，2018 年更獲得西班牙建築師 José Antonio Coderch 遺屬捐贈大批建築藏品。²¹延續文件、檔案提供藝術作品以外的論述空間，建築無疑在形式美學外，提供了更複雜討論社會、政治背景的空間，如在 20 世紀前衛藝術發展中佔重要角色的現代城市、於 1930 年代在西班牙第二共和委託下，以理性主義投入國家建設的建築團體 GATEPAC、1960 年代起至 2008 年金融海嘯前，西班牙地中海沿岸 Levante 地區的急遽開發，如貝尼多姆（Benidorm）的摩天大樓及高度開發奇觀。²²

¹⁹ “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio III. Pensamiento Perdido: Autarquía y Exilio,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_episodio_iii_1.pdf（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

²⁰ “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio III. Pensamiento Perdido: Autarquía y Exilio,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_episodio_iii_1.pdf（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

²¹ Peio H. Riaño, “El Reina Sofía añadirá 22 salas en 2021 para su colección permanente,” *El País*, 29 Oct. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/28/actualidad/1572274157_990213.html（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

²² “La Colección. Vasos Comunicantes 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 26 Nov. 2021. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/coleccion-vsos-comunicantes-1881-2021>（檢索於 2023 年 12 月 5 日）

美術館作為民主場域

立基在十年以上的典藏校調及觀念確立，特別是藝術、視覺文化、政治、社會脈絡、文件、檔案的緊密聯繫，2021 年典藏常設展的最後一集「出埃及記與共有的生活」則為上述觀念、女性主義、解殖、生態主義的集大成。該集展示以 2015 年宣告前義大利總理西爾維奧·貝魯斯柯尼（Silvio Berlusconi）招妓醜聞無罪的報亭（Kiosk）、1999 年反全球化運動背景下，倫敦「收復街道聯盟」（Reclaim the Streets）嘉年華式的街道佔領運動影像開場，接續美國藝術家 Allen Sekula 紀錄 2002 年威望號（Prestige）郵輪造成生態浩劫的漏油事件作品、西班牙 2011 年起的 15-M 廣場佔領運動期間生產的標語、海報、布條等物件、西班牙 8-M 女性主義運動委員會（8M Commission）選取女性主義運動相關物件、Diego del Pozo 於牆面描繪西班牙 LGBTIQ 性別運動 40 年的圖像史，穿插王兵紀錄採油工人的《採油日記》、2008 年西班牙金融海嘯後，失去居住地的議題、對 1980 年代起 Levante 地區大量建設的建築研究，Joan Jonas、Carmen Laffón 等女性藝術家的作品等。



典藏常設展第八集「出埃及記與共有的生活」，2021-

「廣場：集體的潛能」展間，展出 Diego del Pozo 描繪西班牙 40 年
LGBTIQ 運動史作品《未來的造反（圖像）》（2017）局部

攝影：吳尚育

第八集典藏常設展，透過一系列的展間，呈現全球化的效應、生態議題、劇烈衝擊並促成不同民主形式的西班牙 2008 年金融海嘯，透過對西班牙所處之地的深入研究與批判，尋找到與世界不同地方的困境與奮鬥的共振處；也呼應了該典藏深入研究 20 世紀初西班牙的傳統與現代之爭、《格爾尼卡》發散出的藝術家對政治的不同投入、拉丁美洲的抗爭藝術等；最終使得當代的經驗與過去的經驗，尋找到彼此穿越的管道，在過去的經驗看見現在，在現在的經驗看見過去，如同歷史作為一條首尾相連的莫比烏斯環（Möbius strip）。²³

索菲亞王后藝術中心美術館十年以上，不斷對典藏常設展進行校調，從一開始對抗性的強調，到對處境、複雜歷史生態系／星叢的展開，不對歷史蓋棺論定，也不聲稱有一個連貫不中斷或單一詮釋方式的歷史。這樣的典藏常設展指引出一條不再只是背誦形式流派的發展、緬懷藝術先賢的偉大成就，也並非形塑國族認同的機器（apparatus），而是提供觀者於當下批判性地透過回望過去，同時立足現在、當下及未來，辯證性地反思藝術、歷史與社會，從中迸發民主與行動的可能，呼應美術館於民主社會中的角色，而非消費社會中，藝術與潮流川流不息的展示櫥窗。

西班牙影像藝術家 Pere Portabella 於佛朗哥去世的隔年 1977 年拍攝《總體報告》（Informe General），捕捉西班牙的民主轉型過程；2015 年拍攝《總體報告 II》（Informe General II）檢視西班牙 15-M 廣場佔領運動及加泰隆尼亞自治運動下的西班牙民主狀態，後者其中一個場景即為索菲亞王后藝術中心美術館；2023 年西班牙執政黨進步派 PSOE，面對右派 PP 及極右派勢力 Vox，地方

²³ “Coleccionar el presente. Presentación de Vasos comunicantes. Colección 1881-2021,” Museo Reina Sofía, https://www.youtube.com/watch?v=y5bA6X0RdS8&ab_channel=MuseoReinaSof%C3%ADa（檢索於 2023 年 12 月 10 日）

選舉失利，選擇受訪檢討黨內政策的地點，亦為索菲亞王后藝術中心美術館。

²⁴兩者顯示美術館並非隔絕於社會的藝術櫥窗，而在民主社會佔據核心位置。

然而，這樣的位置卻也不免成為文化戰爭（cultural war）的場域，一如前任索菲亞王后藝術中心美術館館長 Manuel Borja-Villel 於 15 年間對該館的領導，引發西班牙右派的不安，於其爭取連任期間，對其進行大量攻擊，最終 Borja-Villel 退出競選。²⁵因此，守護美術館於民主社會中的角色，仍待努力。

作者

吳尚育。臺灣藝術田野工作站研究員，國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究所碩士，以畢業論文〈如何作為南方的美術館？—以西班牙索菲亞王后藝術中心典藏改革為例（2008-2020）〉，調研全球南方理論與現當代藝術館策略的接觸面。近年參與臺東縣政府委託研究計畫，擔任 112 年臺東地區資深藝術家口訪影音記錄（2023）專案管理、《另一個故事 II：池上·蘭嶼美術》（2023）及《另一個故事：臺東美術再探》（2022）執行編輯。

²⁴ “PEDRO SÁNCHEZ: “Mucho más peligroso que Vox es que el PP asuma sus políticas tras el 23J,” *EL PAÍS*, 28 Jun. 2023, <https://youtu.be/-li2jzUz0Xg?feature=shared>（檢索於 2023 年 12 月 15 日）

²⁵ “Jaque al Reina,” *ctxt*, 17 Jan. 2023, <https://ctxt.es/es/20230101/Firmas/41862/editorial-cultural-Manuel-Borja-Villel-Museo-Reina-Sofia-guerra-cultural-derecha.htm>（檢索於 2023 年 12 月 15 日）

跨越地方維度：高雄市立美術館「大南方多元史觀典藏特藏室」中的液態思維¹

文／陳熾晴



你哥影視社《タッタカの回憶》

自臺灣三大公辦美術館成立，三十年過去，2018 年迎來第二波美術館運動，甫成立的館舍積極從典藏研究、展演技術、教育推廣上拓展新面向，美術館如何面對當代、理解歷史、面向地方與全球成為重要課題。在此時刻，1994 年開館的高雄市立美術館（以下簡稱「高美館」），在 2017 年改制行政法人，提出新定位「大南方/South+」，多年後館長李玉玲在專訪中談到：「自 2016 年擔任館長以來，將近 5 年的時間，我不斷思考美術館典範如何轉移。其中一個重要環節，即是如何延展高美館所累積的大量南部藝術家作品的能量，使之成為不僅是豐富臺灣，甚至是全球在構築現、當代美術史時，多元差異的敘事元素」²，在此思維下，2019 年成立「大南方多元史觀典藏特藏室」（以下簡稱「典藏特藏室」），透過主題方式策劃典藏常設展，此類運用策展詮釋典藏品的做法，雖在國際美術館間已有先例，國內美術館尚較缺乏，³加上典藏特藏室作為高美

¹ 陳熾晴〈液態的思維——展覽性論述中的海洋與南方意識〉（未出版）。

² 李玉玲，〈關於《泛・南島・藝術祭》〉，《藝術認證》第 96 期，2021，頁 11-12。

³ 對於臺灣三大美術館典藏策略的歷史性觀察，請參閱：蔣伯欣，〈重建與相遇《南方作為相

館在第二波美術館運動中重新定位自身的起手式之一，在近年臺灣美術館的機構實踐中具特殊性，值得對其建構的當代路徑進行觀察。

本文將以筆者曾提出「液態的思維」為視角，探問典藏特藏室首部曲展覽「南方作為相遇之所」（2019，簡稱「相遇之所」）、第二部曲展覽「南方作為衝撞之所」（2023，簡稱「衝撞之所」）的策展實踐，如何涉及流動、移動、形變、輕盈、滲透等特質，帶出南方意識中關於高雄、南部、亞洲之間的連結，為高美館的典藏展示提供跨越地方維度的討論。

展場入口處，開宗明義點出典藏特藏室的研究方法：「大南方」對話於後殖民與「全球南方」（Global South）的論述，將南方看作「不僅僅是地理上的南部，而是一種製造差異敘述、發掘忽略的聲音的態度，亦強調南方與南方之間的對話關係」，進而「扣合特藏室建置與典藏作品再詮釋，於單一敘事外將『南方』意義與場域擴延，對我們自身所處『南方』再定義」。這裡，典藏特藏室不僅僅在展示典藏成果，更意在建立南部到「南方」之間的關係，由此形成的關係網絡，既翻擾南方定義，也反思線性的歷史敘事結構，讓多元與差異重新現身。如克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）所談，典藏特藏室作為常設展所展現的當代性在於：「對於非現世主義且具有多重時間的當代性而言，擁有歷史性館藏的美術館已成為最富成效的試驗場...常設展可以是美術館打破現世主義停滯狀態的終極武器，因為它要求我們同時思考若干時態，包含過去完成式與未來完成式」。⁴那麼，下一步將要提問：典藏特藏室運用哪些策展實踐，調度典藏的多重時間性、流露液態的思維？

從時間分野來看，典藏特藏室採用歷史主義的斷代方法，在「相遇之所」討論了 1930 至 1960 年代，在「衝撞之所」討論了 1970 至 1990 年代：相遇之所：南方美術史的再議、檔案的現身、當代藝術的介入「相遇之所」所處的臺灣時空，由日治時期現代化與二戰期間動員力量，共同驅動了人與世界觀的流

遇之所》多元史觀特展室的積極意義》，《南方作為相遇之所：South Plus 大南方多元史觀特藏室 I》，2020，頁 14-17。

⁴ 對於臺灣三大美術館典藏策略的歷史性觀察，請參閱：蔣伯欣，〈重建與相遇《南方作為相遇之所》多元史觀特展室的積極意義〉，《南方作為相遇之所：South Plus 大南方多元史觀特藏室 I》，2020，頁 14-17。

動與形成，從逐漸萌芽的文化自覺意識，再到戰後初期南方畫會、攝影社團相繼成立所引領的社會氛圍。在策展實踐中，筆者認為可以從南方美術史的再議、檔案的現身、當代藝術的介入三點，觀察其所展現的液態思維的操作模式。

展區「幻想之境：前衛南方的精神場域」以過去多未被美術史重視、留學日本的莊世和為軸線，他實驗「柯拉琪」（Collage）、立體派、超現實主義等風格，如《詩人的憂鬱》（1942）以拼貼手法結合對留學生生活情狀——血淚的、掙扎的、奮鬥的⁵——的觀察，捕捉現下特質、移動與停留者的精神性的創作，《阿里山之春》（1957）以超現實主義方法描繪阿里山，明亮的用色源自他從日本返回台灣，感受到台灣豔陽高照的風土性，呈現移動經驗創造出「視差」空間，進而牽動藝術風格的遞變。迥異於台灣畫壇流行印象主義、後印象主義畫風，莊世和不僅將歐洲前衛藝術在地化，更關鍵的是將臺灣抽象藝術發展的進程，從五月畫會、東方畫會推進至戰前，南方藝術史因而補足了台灣美術史的空缺，進而展現南方藝術經過歐洲、日本、台灣經驗多重翻譯後的跨地方性。

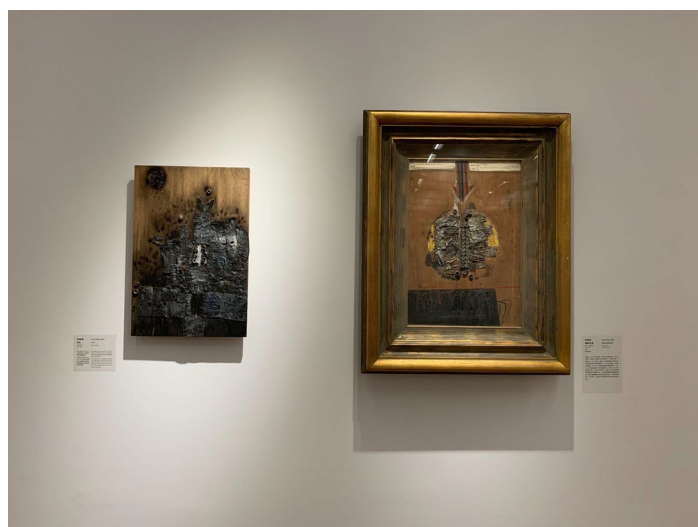
展間中，觀者自由穿梭於通透的展示結構中，強化了身體與視覺的流動感知，展櫃中展示了莊世和從事物質研究與色彩研究的草稿、在日接受前衛藝術的筆記、籌組畫會相關的文宣、在《高青文粹》等重要刊物上書寫的藝評，這些檔案記錄他推動南方現代藝術發展的軌跡。同時，展間中亦可見與莊世和共組「南部現代美術會」李朝進、曾培堯的作品、「自由美術協會」劉生容的作品，值得注意的是，李朝進《遲降的太陽》（1965）旁，展示了原作創作於1965年的復刻作品⁶《廢墟》，一方面強化台灣複合藝術與1960年代世界興起的反繪畫浪潮的共振意義，另一方面帶出原作佚失，由藝術家給予材質、製作技術建議，由此而生的復刻作品既更接近原作的真實性，同時建立兩種時間性的對話，賦予檔案再生之意。換句話說，這樣的展示方法不僅呈現南方抽象藝術從戰前的立體主義承接戰後複合藝術的典範轉移，更在這些散落的檔案碎片被尋回之際，彰顯出如格雷戈里·加利根談及「關係視覺藝術檔案庫」時所談

⁵ 莊世和，〈如是我畫 詩人的憂鬱〉，《行腳僧隨筆集》，屏東市：屏縣文化，1996，頁430。

⁶ 此復刻作品為2018年由高美館委託國立台南藝術大學材質創作與設計學系龔義昭及其團隊執行復刻計畫。

到的能動性：以片段、瞬態與隨機的現象從聚成複合的地方歷史，而非透過因果、線性、歷史編年敘述的「故事」，並透過社會上、政治上、文化上的不同向度，將為過往描繪出更「包容」和「公平」的全貌，從而「更正」歷史記載。

7



左為李朝進復刻作品《廢墟》、右為《遲降的太陽》

展區「交會之野」以「臺灣南部美術展覽會」之發展動態為主軸，展出高美館典藏的南部展藝術家作品，透過臺灣南方 1950 年代起的畫會結社活動，勾繪出戰後現代美術於南臺灣的在地化發展與美學樣貌。展場中，展出南美會畫家張啟華繪製的高雄壽山風景、宋世雄描繪喧鬧的鹽埕街景等，回應了南方圖像中關於風土、常民等面向；在展場中心位置，當代創作者你哥影視社《タッタ力的回憶》邀請「南部美術協會」12 位會員，重返 1909 年畫家石川欽一郎訪台時隨軍警隊伍入山的路徑，進行兩天一夜的寫生之旅，不同於日治時期帝國主義式的探查，此次回訪進行了寫生、論畫、休憩。透過歷史性典藏與當代作品的並置，南方藝術史在同時代與跨時代的對話中，建立了在地歷史與當代生活的新連結。

⁷ 〈文獻的各種可能：亞洲「關係式／去殖民」視覺藝術檔案庫之創建與策展〉，《藝術檔案（庫）的可能與不可能 亞洲的理論和經驗》，迦梨圖書＋虛無鄉檔案，2023，頁 54

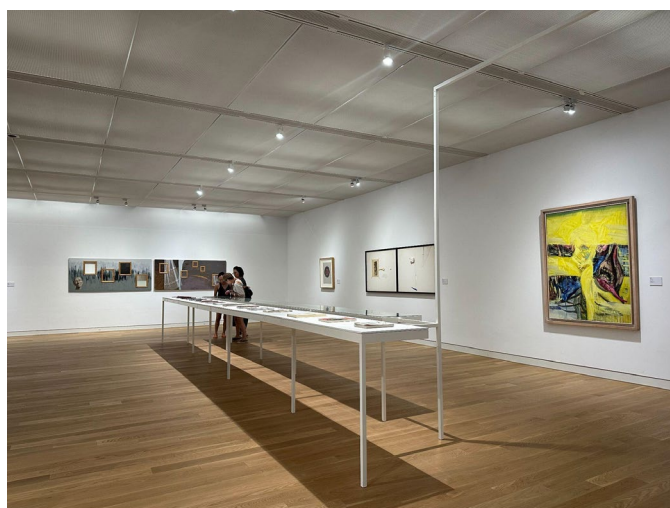
衝撞之所：用液態思維組構南方美術史、當場館連結串連跨域合作

1970 年代，台灣經歷保釣運動、退出聯合國、中美斷交、鄉土文學論戰、十大建設帶動經濟起飛，1987 年政治解嚴，報禁、黨禁逐步解除，邁向了民主政體的轉變，從中迸發出以身體挑戰城市空間的行為藝術、劇場，及文學、藝術、電影等跨領域實踐。

「衝撞之所」對南方性的思考，立基於「不斷的「移動」、「往返」與「地著」，為台灣不同的地域帶進文化養分的同時，並生成更多面向、意義、內裡層次與指涉的「南方」…這個「南方」，除了是大高雄最具體而微的象徵，也呼應學界對「南方的多重意涵」之探討」，進而以 1970-1990 年間的「大高雄藝術發展」為研究對象，梳理了戒嚴／解嚴前後南臺灣藝術發展脈絡上出現過的關鍵人物、事件與作品，挑選與大高雄具相關性者作為展覽主軸，涵蓋了存在主義、在地／本土、跨域、工業藝術／黑畫、白色恐怖、社會底層之現實性、藝術評論、海外留學、新地誌書寫等時代議題，呈現南方藝術家衝撞體制的複數特質。

在各個時代議題中，不同程度地組構了移動、往返、地著的相關概念，召喚對多元南方性的思考，在展區「噤聲年代中的社會群像寫真」中，楊順發《家園游移狀態》與被迫遷村的紅毛港居民共同編導出一幅幅游移的精神狀態的攝影作品。展區「打開視野後的新世界」關注於解嚴前後期間，曾有旅居經驗的南方創作者，包含留學法國與奧地利的張新丕，從奧地利分離派的抽象藝術風格走向近期關懷土地的檳榔主題創作；留學日本、現居美濃的盧明德帶回媒體創作觀；曾在高雄開立畫室、留學西班牙的葉竹盛帶回材質創作相關概念，此「材質性」的脈絡，延伸至同一展區的蔡獻友以「墨」出發的材質性創作；展區「」展出屏東出生的戴壁吟，在留學西班牙後長期從事紙的媒材實驗創作。來到展場長廊，可見留學美國的李俊賢結合了新表現主義手法與台灣文化，發展出以地域關懷為基礎的「台」畫風，延伸到最後一展區「跳脫地域觀的新地誌書寫：四位藝術家的「台灣計畫」」，展示了李俊賢、倪再沁、陳水財於 1991 年共同發起為期十年的《台灣計畫》，這些藝術家通過實地至 21 個縣市取

材，記錄各地的地理人文，再以多媒材、多媒體的方式轉換成視覺形式，試圖覺察各縣市的在地性，以此檢視台灣藝術現代化、本土化淪於概念、符號迷思的現象，當藝術家的身體成為介質，移動行為、田調行動接合個體與土地，呈現高雄藝術從風景寫生轉往精神地理學的趨向。總體來說，這些移動者，不論是基於國家權力被迫離開，或是因為留學帶回新知、經歷□□□□□□□□□□，都揭露了人口如何因為國家權力結構而無法移動，那些選擇移動人口如何在流動的過程中理解「置身所在」（situatedness）而形成地方觀，由此再連結其他南方的相關實踐者，形成南方藝術的共振意義，共同形塑南方文化中更為流變的跨地方特質。



「衝撞之所」展區「打開視野後的新世界」

如果說，「衝撞之所」在高美館展區呈現的是以工業、階級、留學、踏查而形構出液態的特質，那麼，在延伸展區之一的高雄市文學館「閃爍的南方訊號」，以跨域合作體現另一種對流動的思考。「閃爍的南方訊號」運用書展呈現 1970-1999 年間的高雄文學與藝術發展的關係，包含與畫家交往甚深的朱沉冬，透過《高青文萃》、「高雄市寫生隊」、各式講座推動南方現代藝術發展、與洪根深、葉竹盛等人在高雄籌組「心象畫會」推展抽象藝術，以及與畫家李朝進交往頗深的楊青矗，體現工人文學與現代繪畫的交融，這些脈絡在在展現了跨域合作形塑出相互滲透卻更加異質的南方面貌。



高雄市文學館「閃爍的南方訊號」展場

小結

綜言之，我們可以從「相遇之所」對於南方美術史的再議、檔案的現身、當代藝術的介入；「衝撞之所」對於用液態思維組構南方美術史、當場館連結串連跨域合作來理解：這些因著流動思維而展開的面向，不僅涉及南方的再定義，更關乎台灣與亞洲、世界關係的重新書寫，來構想「大南方多元史觀典藏特藏室」如何在南方的各個事件、關係的節點中發展典藏展示的未來性，讓跨越地方的維度得以展開。

作者

陳熾晴。國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史與藝術評論碩士，曾任《藝術觀點 ACT》編輯（2018-2019），參與菲律賓當代藝術網絡（菲律賓）、臺灣藝術田野工作站（臺灣）「南島、冷戰和今日地緣：菲律賓和台灣的藝術史書寫及當代文化策展」研究計畫協同研究員（2021）。為研究工作者，關心當代典藏策展、跨界理論與台灣美術史的關係。

積極不干預—M+與香港藝術

（根據 2023 年 10 月 15 日臺灣藝術田野工作站講座改寫）

文／翁子健



香港 M+視覺文化博物館

圖片來源：Wikimedia Commons（插入連結：

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%2B_Museum_Hong_Kong.jpg）

從典藏政策看 M+的定位

作為全球矚目的新機構，M+很有機會把香港這座城市的文化地位提升至國際頂尖。M+不是一座藝術館，而是一座視覺文化博物館，這項特色不能忽視。為籌備 M+，大約在 2006 年，有關當局邀請香港文化界資深人士，成立博物館小組（Museum Advisory Group, MAG），共商這座博物館的定位，整個討論及廣集意見的過程，眾口難調，不乏奇思妙想，這些會議及意見書，全部有紀錄保留，成為一個非常好的學術研究個案。

如今，M+官網上，可查到一份「M+收藏政策」文件，其中大致可以看到，建立 M+館藏理念的複雜性：

M+以立足香港的全球視野出發，正在蒐羅一批世界級藏品，以代表二十及二十一世紀的視覺文化。在 2006 年博物館小組提出建議後，M+管理層進一步發展 M+視覺文化藏品的範疇，即把視覺文化定義為包括三個領域：設計及建築、流動影像、視覺藝術。在 M+管理層和相關人士進一步商討後，又建議把香港視覺文化列為與上述三者互相交織的第四領域。與前三者不同的是，香港視覺文化是在地理和主題上很獨特的領域，與博物館的所在地點相關，其功能是加深與這個地方的聯繫；並且與前述三個領域互為經緯，貫穿這三者並將它們維繫在一起。香港視覺文化包括流行文化、通俗物質文化、印刷文化和傳媒文化等各個方面，它們或許無法很恰當地歸入原有三個主要領域的類別之下（見第 35 段）。水墨藝術是香港視覺文化的重要部分，也是視覺藝術領域的基石之一，其範圍是十分國際性和跨地域，契合於博物館的全球視野。這批藏品成為博物館的「骨幹」，不斷與博物館舉行的短期展覽、節目和教育活動交流對話。館藏為當代藝術提供歷史參照，而這些短期活動則不斷重新詮釋、再評估及重寫這批館藏的意義。¹

從這段陳述中，可以看到 M+很難扼要簡明定義其收藏（及連帶它的策展及研究工作）的真正重點何在。事實上，進入二十一世紀後，世界範圍內具前瞻性的藝術館或文化機構，哪怕是一直以視覺藝術作為歷史價值根基的機構，其實都不言自明地關注「設計及建築」、「流動影像」及其他文化門類，但是，M+從根本上將這個全球性轉向變得更名正言順，所以，這是一個值得扣緊而不斷反思的出發點。

與此同時，從第一天起，香港文化界對 M+的懷疑從沒停過：這樣一座機構能對香港文化藝術產生什麼影響，是否真的有心幫助香港文化的發展？這種懷疑合情合理，畢竟建造 M+不少於幾十億港元的預算，屬於香港公共開支，也就

¹ 原文引自 M+官網文件，<https://webmedia.mplus.org.hk/documents/mplus-acquisition-policy-2020-tc-20210416.pdf>（檢索於 2023 年 12 月 26 日）

是說，用的是香港市民的錢。歷史上，每當政府發起一項新文化建設，勢必會有類似的討論，比如 1991 年，香港藝術館重新裝修，搬至九龍尖沙咀現址，隆重其事，卻選擇以「太法國了」法國當代藝術展作為開幕展，引起香港藝術家的強烈反響。一方面，香港藝術館難道不應以支持及推廣香港藝術為首要任務？它的開館展，豈可跟香港藝術毫無關係？另一方面，引入高水平的外國藝術展，難道不有助於提升香港文化水平？對香港普羅市民來說，香港藝術真的比法國藝術更加吸引人嗎？

同樣的一體兩面，同樣的疑難，同樣的失望，在三十年後的今天，似乎變化不大。M+的開館展之一「香港：此地彼方」，的確有心嘗試展示 M+香港館藏的廣度及深度，卻似乎遠未達香港文化界的期待（暫且不論這些期待是否實際……）。該展位處 M+地下大堂偏廳，理應非常顯眼便利，且免費入場，但仍有很多人（包括藝術界人士及藝術學生）說，他們連這個展覽的存在都沒有注意到。相反地，2022 年 11 月開幕的「草間彌生：一九四五年至今」，馬上成為大眾傳媒焦點，在 M+地下一層展廳展開，儘管門票 240 港元，仍大受歡迎。



「香港：此地彼方」，香港 M+，2021 年 11 月 12 日至 2023 年 6 月 11 日

圖片來源：翁子健

M+的展覽風格

籌備多年期間，M+已建立頂尖策展團隊，這團隊也負責建立 M+的傑出館藏。從開館展看來，不出所料，策展風格以穩健為主，陳述用語折衷，頗有官方美術館風範，無可厚非，作品選擇及空間佈置，仍見策展團隊見識和心思，但屬行內門道，較難被大眾發現。

就我個人觀察，比較讓人懊惱的是展品說明寫得太簡單，未能給觀眾足夠指示。據說這些展品說明由專人撰寫，目標是讓年少到老人所有年齡層的觀眾都能「看懂」，所謂「看懂」有不同層次，豈可一概而論，尤其當代藝術，比如「M+希克藏品：從大革命到全球化」展，包括中國當代藝術各方各面的傑作，活活是整個當代中國的縮影，但若缺少相關文脈，讓所謂的作品自己說話，想必會引起各種不必要的誤解，無謂地停留於作品或者看似粗糙，或者看似庸俗的表相上。當然，M+提供了很多其他導賞工具，比如錄音或真人導賞，但我始終覺得，這些都算展覽外部，而展品說明屬於展覽內部。從策展來說，我認為這一點是可以改善的。

M+的展覽風格，與香港另一座近年開幕的機構——大館當代美術館，形成鮮明對比。大館的展覽風格，顯然更大膽，更具策展人個人風格，選擇作品及主題，更貼近當代藝術潮流尖端。此外，大館也更有彈性，可以主持香港藝術家，甚至香港青年藝術家展覽，策展團隊由郭瑛及香港青年策展人組成，整體與香港藝術社群更貼近。兩家機構，若有此分工，對香港整體文化環境來說，有互補之利。



大館當代美術館外觀

圖片來源：Wikipedia user -Wpcpey（插入連結：

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tai_Kwun_JC_Contemporary_201806.jp）

M+的方法論與認同問題

M+的開館展「香港：此地彼方」為何並未令人耳目一新？這個展覽非常強調「認識香港」，強調香港的故事有很多種講法，當然，也就是延續也斯的「香港的故事為甚麼這麼難說」這種說法。為此，展覽提供了一些暗示，比如觀展路線，強調你可以這樣走、也可以這樣走，沒有正確路線；又比如，展覽出口處，有一個工作站，請觀眾用寫或用畫的方式，表達他們心目中的香港故事；再比如，展覽包括從藝術到電影，從建築到流行文化，從電視廣告到商業電影，從平面設計到遊戲等各類展品，卻未說明不同展品彼此之間的關係，看似開放予觀眾自行解讀。當然這不算什麼創新的策展方式，如果不是展品水平及展覽製作肉眼可見的高成本，其實，它跟舊有的香港藝術館或香港文化博物館的展覽，並未拉開明確距離。

如果有那麼一位觀眾，他是那麼不合作、那麼吹毛求疵的話，他或許會說，這個展覽的潛臺詞是什麼？就是不願論述：看似有一個開放、民主的方法，其實並沒有真正的方法，逃避了論述的責任。這種態度或策略，或許令人回想起，1980 年代香港政策人士的偉大發明：「積極不干預」（Positive Non-interventionism）。不干預，就是什麼都不用做，但我依然是積極的，有些學者將這個理念視為催生香港經濟奇蹟的重要因素，也有學者認為這其實是句垃圾話，因為事實上，港英政府在 1980 年代做了許多不同經濟舉措（即干擾了……），這些不同舉措都可以被納入這個「積極不干預」中。那麼，我們能否認為「香港：此地彼方」，甚至 M+ 整體，對香港文化藝術的態度，也是一種「積極不干預」？這又意味著什麼？

我們不妨分析一下「香港：此地彼方」進門的第一件作品，說不定頗有啟示性。那是一件九龍皇帝曾灶財的「晚期作品」，他的書法，寫在一幅九龍半島的地圖上。不能否認的是，九龍皇帝的身世，作為香港及香港文化的一種戲劇化演繹，不能不說妙趣橫生。據說，早在 1960 年代，九龍皇帝已在九龍各區流浪，到處塗鴉，書寫英國人佔領了本屬他家族領地的九龍半島，使他無家可歸。日子有功，九龍皇帝的書法愈來愈具個人特色，他的書寫、書寫載體（比如燈柱和電箱），及城市空間，漸漸產生了一些微妙的共鳴效果，有人發現，他創造了香港極具特色的城市風景。確實，這也是我這一代香港人，小時候常常看到，見怪不怪的日常風景。



「香港：此地彼方」開場九龍皇帝曾灶財作品

圖片來源：翁子健

到了 1990 年代初，開始有藝術家覺得這是很好的素材，有攝影師在拍香港城市時把它拍進去，作為這位攝影師的作品，不過是一個對象而已；再進一步，有人覺得這些書法，本身就是作品，有人去跟他說話，甚至開始找他做展覽；然後呢？有人請他在一些小物件上寫字，變成可收藏的作品。那麼，他是不是藝術家？據我所知，直到最後，他都沒有認為自己是藝術家，或者說，對他來說無所謂。真正可惜的是，九龍皇帝的街頭書寫，絕大部份已被擦掉，沒能保留下來。如果要說他的作品的话，這才是他真正的作品。

要展出九龍皇帝能被留下的作品，我認為，就必須把這背後的故事一併說清楚，說清楚當時的傳統書法家如何說這不算書法，很醜，是對書法的污辱，也要說清楚當代藝術界的人，為什麼覺得他挺酷，為什麼覺得他有用。不知道這一連串辯論，你只會覺得這無非不過是一種怪怪的審美，要是知道了背後的故事，你或許能理解，他可能是香港野生生命力的象徵，他跟香港的隱喻關係——一個失去身份、失去土地、沒有家的人，一個社會邊緣人，一個一無所有、

卻發明了自己獨特表達方法的人；其實這些都是香港藝術家的身份，只不過在這個人身上，戲劇化地放大了，尤其對於非本地人來說，他很能代表香港這個地方能帶來的驚喜。當我們想到這個程度之後，再去想想這個展品在 M+ 這樣一個展覽中發生了何種作用？非常值得推敲。

香港的國際，國際的香港

2006 年，M+博物館小組（MAG），就 M+ 的定位，立下了這樣的期許：「館藏應聚焦二十及二十一世紀視覺文化，以香港的視覺藝術、設計、影像及流行文化為中心，然後向外擴展至中國不同地區，亞洲以至世界各地。」²多年來，相關政府報告和官員發言，總不乏「國際頂尖」等用詞。顯然，對政府而言，達致「國際頂尖」是重要目標。事實上，就預算、藏品質量、硬件建設而言，M+ 肯定是「國際頂尖」。我們進一步要關心的是，有了這麼一所「世界級」機構，對香港藝術來說意味著什麼？

對比臺灣藝術界和香港藝術界，國際和本土問題，頗有不同意味。在香港，本土和國際並無對立，國際融匯在本土中，本土的對立面，則是很難描述的東西。比如，M+ 藏品相當國際化，亞洲跟中國的東西來到香港，不會覺得突兀，不會覺得這些東西在出現香港很奇怪，因為香港這個地方本來就什麼都有，這樣的國際化跟真實生活景觀和經驗相通；但如果在臺灣建立這樣的藏品，可能就會有人覺得：「喔，這是外來的藏品。」這樣看來，至少在文化層面上，國際化不是一個事實，而是一種感覺。

亞洲美術史的研究，不乏強調在歷史中發掘國際化的線索，比如香港藝術在 1960 年代出現在倫敦的某展覽、1970 年代出現在馬尼拉的某展覽、什麼時候第一次去了巴西聖保羅雙年展。雖然，對個別事件的考據有其意義，但不能直接作為國際化的證明，因為真正的國際化發生在人的觀念。對香港藝術家來說，這種內在化的國際，及來那個不能描述的對立面的壓力（請再確認），都是極為根本性的影響，但很少有人能把這些影響做理論化的分析。藝術界的高端圈

² 同上註。

子尚且不能，那麼更不能期待 M+ 或任何官方機構可以做到，藝術的真實和機構的論述間，勢必脫鉤得更遠。這件事很遙遠，但首先需要努力的，還是藝術界本身。

最後，回到地方藝術史問題，一個「地方」必定由它與國際的關係所塑造。沒有國際，何來地方？但是，我認為經常出現一種錯誤的掛鉤，如臺灣藝術代表臺灣，香港藝術代表香港。書寫臺灣藝術史，是為了確立臺灣的身份和形象，這就會讓人更好理解臺灣嗎？要是這樣，我們便會發現，臺灣藝術史背負了不應有的倫理責任和壓力，國族的純粹性，無止盡的爭議。誰能代表臺灣？什麼樣的藝術能代表臺灣？這種思考方式根深蒂固，卻也失之簡化。當下如果面對一班臺灣藝術史或香港藝術史學生，我建議大家建立這樣的出發點：去了解一個地方，最終是為了去了解這個地方的藝術，而非相反。



機構文本講座「積極不干預——香港藝術今昔」討論現場

翁子健主講，臺灣藝術田野工作站，2023 年 10 月 15 日

圖片來源：臺灣藝術田野工作站

作者

翁子健。亞洲藝術文獻庫資深研究員，專攻 1970 年代以降的中國當代藝術發展，主要活躍於香港及上海。他是第四屆 Yishu 當代中國藝術評論寫作獎的得主，也是位於廣州的獨立藝術空間觀察社的創辦人之一。曾負責文獻庫的大型研究項目「未來的材料：記錄 1980-1990 的中國當代藝術」。近年策展「別殺我，我還在愛！——向黃小鵬致敬」（2021），曾參與編導紀錄片「薩特與鄧麗君：1980 年代的廣東當代藝術」（2013）。他也是廣州的獨立藝術空間「觀察社」的創始人之一。

行政法人下的營運實驗與空間翻轉——專訪高雄市美術館代理館長林羿紋

主訪／吳尚育

時間／023 年 10 月 15 日

地點／高雄市立美術館

整理／吳語玟



高雄市立美術館代理館長林羿紋

吳尚育（以下簡稱「吳」）：您過往擔任現任文化部長史哲帶領的高雄市文化局團隊成員、參與高雄駁二藝術特區發展等經驗，如何回饋到您目前代理高雄市立美術館（以下簡稱高美館）代理館長的職務？

林羿紋（以下簡稱「林」）：我剛到高雄市政府服務的時候，主要負責旗津、三民、新興區文化資產業務，當時遇到的重大任務為高雄市關懷臺籍老兵文化協會希望有一個社會行動或實質建設，讓國人了解二戰期間成為日本兵到南洋打仗的臺籍老兵歷史。我承接的業務，是為這議題蓋一座公園，因為這個案子開始接觸採購法、了解工程流程及注意事項，這是我公務生涯的重大轉折。

高雄縣市合併前夕，我被分派到駁二營運中心。駁二早期只有兩位同仁主責，一位負責閒置空間改裝工程、一位負責展覽和營運。縣市合併後，市府將一批藝術背景的人員集中到駁二營運中心，除了駁二版圖的擴張，也希望發展出專屬駁二、高雄市的品牌，成為高雄在地文創基地。開始辦理漢字藝術節、鋼雕藝術節、高雄設計節、青春設計節，我們也嘗試在駁二這個非典型空間籌備當代藝術展。駁二從當年的兩棟倉庫發展到今日的規模，至今有專屬當代藝術的「駁二當代館」、動漫倉庫、國際駐村，這些空間都是我在駁二擔任課長期間，與同仁一點一滴累積起來的，有點像是駁二的拓荒過程。

2017 年高美館準備改制行政法人前夕，我被指派到高美館擔任秘書，負責統籌全館行政與跨部門協調工作，當時的任務為陪伴大家度過兩個月後的行政法人轉型、共同籌劃轉型所需規範、行政流程、人事制度。轉型後的人員組成主要有教育人員、公務員、法人後進用專業人員、文化局支援的約聘僱等四類。

改制前的高美館停留在行政機關年代的小規模組織，然而高美館館舍規模不輸國美館、北美館，一年要營運為數不少的展覽，還有四十三公頃的生態園區要管理，加上今日美術館的發展已無法與 1990 年代的規模相比，觀眾期待多元化與創新，若人力不足、也沒有年輕新血一同激盪，營運上確實會遇到很大的困難。因此，2016 年行政法人法開放地方政府能夠成立行政法人機構，甚至原行政機關可以轉型為行政法人，高雄市非常開心，我們開了第一砲，做臺灣第一個由行政機關轉型為行政法人的美術館。



行政法人後，完成全園區空間改造的高美館

吳：李玉玲擔任高美館館長任內，推動高美館品牌形塑，您如何參與這個過程？

林：品牌形塑的想法始自 2017 年高美館改制行政法人第一年，與英國泰德美術館（Tate）聯合策劃「裸：泰德美術館典藏大展」的密切交流中，認識到該館縝密的商業營運模式，如出版、餐廳、子公司等項目。李玉玲館長覺得這模式值得學習，既然高美館已改制行政法人，何不嘗試這種經營模式。高美館期望與在地企業或品牌，共同營運餐飲及禮品部門，我們找到合作的咖啡廳與餐廳，但一直未能找到能同時營運餐飲及禮品的團隊。李玉玲館長學習泰德美術館的經驗，創設「高美書屋」品牌，販售高美館出版品，因應不同檔期，做不同陳列。此外，高美館希望讓邀請來的外部團隊，認為他們是高美館的一部分，不只是承租空間的關係，而是共同營運。



高美書屋中展售的高美館出版品

吳：行政法人為館舍帶來人事聘用上的彈性，同時增加自籌款的比例，高美館如何在願景及現實營運之間取得平衡？

林：國內行政機構轉型行政法人包含幾項因素：人事彈性、財務鬆綁、專業治理。公務機關的預算結構(經常門、資本門)很固定，經常門如果被規劃為人事費，就不能移到其他業務使用，行政法人只需區分經常門跟資本門，可彈性調度經費；行政機關需在年底將售票、商品販售等營收繳庫，缺乏增加營收的誘因；行政法人則可將年底盈餘，累積到法人營運資金，政府補助不足時，可動用這筆資金。現在我們推動業務時，須同步思考「投資」的概念，必須思考每一步動作，並非每個部門或每項業務都要賺錢，而是有花錢也有賺錢的業務，但賺錢的業務就要思考如何將利益最大化。這是高美館轉型過程中，最大的變化之一。

高雄舉債相當高，為了減輕負債，預算逐年逐年下修，市政府並未規定美術館每年要舉辦一場國際特展，因此預算中並未包含此項目。改制行政法人後，我們則期許自己每年要舉辦一場國際特展。過往特展的預算來自收支對列，也就是市政府給美術館多少錢，美術館就要賺多少錢還市政府，如市政府編一千

萬給美術館，就要有一千萬回到市庫，讓市庫處於零支出的狀態；改制行政法人後，美術館收入歸行政法人，成為美術館的營運預算，因此也不會有這項收支對列的預算，國際特展的籌設資金成為我們每年對企業招募贊助的起因。

行政法人另一個重要任務為連結社會資源及企業贊助。目前高美館的財務計畫書，是會將未來收入(如售票、課程、商品等收入)納入展覽預算來思考。例如，一檔三千萬的展覽，實際預算只有一千萬，另外一千萬需來自相關收入，最後一千萬則需仰賴企業贊助或中央補助。如美術館沒有賺到那麼多錢，就需要用其他收入互抵。幸好目前尚未遇到這種情況，至少皆有打平或小賺。也因為我們的預算有三分之一來自企業贊助。



2023 年國際特展「人類世－凝視・消逝中的地表」學生參訪

吳：高美館改制行政法人帶來資金運籌帷幄上的不同思維，能否與我們其他分享改制後營運上的不同舉措？

林：改制行政法人後，李玉玲館長認為美術館需要連結更多社會資源，於是開始推行「高美之友」會員制，也需要更多美術館的正面報導，於是改制後的第三年，我們正式成立行銷企劃暨社會資源部，任務部分來自既有教育推廣組，

如媒體服務，部分因應行政法人產生的新業務，如會員經營與企業贊助。透過行銷部，我們將媒體服務與公關做得更徹底、更細膩；會員制收取會費，不僅凝聚會員對美術館的認同，也成為營運資金的來源。剛卸任不久的李玉玲館長有企業脈絡，我們很難期待未來每一任館長都有那麼強的企業連結，所以在李館長任期的尾端，我們便開始思考是否可能成立常態性的企業或個人捐助計畫，希望 2024 年可以推出。



「美術館夜行」第 9 夜：方圓之間的行板樂夜（音樂會特別場）

2023 年 7 月 14 日

吳：內惟藝術中心 2022 年正式對外開放，整合高美館、高雄市電影館（以下簡稱「電影館」）、高雄市立歷史博物館（以下簡稱「高史博」），縫合長期因鐵道阻隔的內惟社區。您如何看待此中心與高美館在功能上的互補，此中心如何具備傳統美術館空間以外的功能與潛力？民眾對此中心有何回饋？

林：內惟藝術中心的由來，要回到 2017 年 7 月，高美館改制行政法人的第一年。當年陳菊市長出席高美館 23 週年館慶，宣布市政府將斥資 1 億，推行「大美術館計畫」，內容包含高美館展廳硬體改造、公共服務轉型、品牌塑造、商業進

駐，以及內惟藝術中心的興建。

改制行政法人前夕，李玉玲館長向市政府呈報高美館典藏庫房空間不足，需要建造新的典藏庫房，市政府認為若只是蓋典藏庫房，很難獲得中央競爭型的補助計畫青睞。我們當時想到，與高美館同屬高雄市專業文化機構「三館一法人」的高史博跟電影館，發展數十年後，同樣出現庫房不足的問題，於是共同提出了城市聯合典藏庫房計畫，結合三館庫房需求，整合典藏、修復、教育中心等功能，作為一座市民可參與的開放庫房。當時國內尚未有博物館做這樣的事，文化部覺得這個概念很有趣，高美館便獲得支持，然而基於全國資源分配的關係，我們獲得的補助只夠實現教育中心，也就是現在的內惟藝術中心。



內惟藝術中心外觀

內惟藝術中心的選址，緊鄰美術館西邊過去百年因縱貫線鐵路阻隔、明清時期即開始發展的舊社區。2019 年鐵路地下化後，市政府把既有鐵路化為綠廊，舊社區居民開始可輕易來到美術館園區。然而，剛開放時，居民在情感上並未覺得他們是美術館社區的一份子，因為不可能鐵路一地下化，舊社區就能馬上轉型。因此，市政府認為美術館需轉向舊社區，歡迎他們，也透過新設施的設立，帶來新的商業可能。

為此，李玉玲館長取經日本十和田市現代美術館帶狀建築的概念，與建築師劉培森商討提高建築本體與社區接觸面積的策略，希望採取帶狀建築，不要太厚重，也不要太高，不能遮蔽生態景觀，並與柴山起伏的山形對應。最後便以十六個不等邊四邊形的單層建築組成輕盈帶狀空間，以七個出入口向民眾敞開，希望可吸引在附近運動的民眾走入其中。內惟藝術中心像個藝術長廊，傾向展示輕鬆、親民、互動性高的作品，空間營造較為輕盈，希望不給人美術館殿堂空間那樣的厚重感，或是需要準備好才能進來。

內惟藝術中心對我們來說是對美術館的翻轉，高美館近年透過在美術館廣場舉辦戶外市集，希望能以此將民眾引入美術館，內惟藝術中心更往前一步，這是一座縝密規劃下的新館舍，我們深思如何讓觀眾感受到美術館張開雙臂歡迎他們，塑造一個沒有門檻的空間。內惟藝術中心確實做到過往美術館未能縮短的與觀眾間的距離。我們有一位內惟藝術中心同仁負責與內惟社區交流，從拜訪里長開始，除了傳遞訊息，也與社區居民交流意見。當我們更了解居民需求時，才能把更多居民帶入美術館園區與我們互動。



藝術家唐唐發於內惟市場的「內惟藝氣風味舖」藝術計畫

吳：短、中、長程計畫為美術館發展的重要環節，關乎一座美術館的使命與願景。最後，請您談談高美館未來三到五年的主要目標與計畫。

林：高美館在李玉玲館長在任七年期間有相當大的轉型，我目前擔任代理館長，但是下任館長壓力應該會很大。我期許高美館持續以改制行政法人這六年間的方向營運，持續思考如何在這樣的架構下創新。雖然高美館進行了相當多改造，還有許多細節可以再精進，特別是軟體的服務，我也期許教育暨公共服務部能不斷推陳出新吸引大眾的活動。內惟藝術中心的成功，提醒著高美館更貼近群眾的作為不能少，這是接下來希望突破的地方。高美館近年開始與生態團體合作，推出生態課程，發起園區生態志工，以此擴充美術館的可能性及強化與園區的連結。今年將有內惟北側景觀的改造，明年將有梁任宏、陳聖頌等重要藝術家的展覽。

2024 年將是高美館創館三十週年，希望藉此回顧高美館三十年來的發展與思考高美館的未來。



2023 年「盪－吳瑪悌個展」新住民參訪

作者

吳語玟，臺灣藝術田野工作站教育推廣暨行政專員。畢業於臺南應用科技大學

七技美術系學士。曾任《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗》（2022）執行編輯、《另一個故事：臺東美術再探》（2022）編輯。另曾擔任高雄市立美術館「南方作為衝撞之所：典藏與時代關係線委託研究案」之研究助理（2021）等。