

機構文本 第三期編序

「機構文本」為擴大與國際、專業社群、公眾間的對話，與臺東縣政府文化處合作，於 10 月 7 至 8 日在臺東美術館策劃「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」，邀請曾於「機構文本」第一期與第二期發表的作者參與發表，並邀請新加坡國家美術館策展及展覽管理處辛友仁處長進行國際演講、潘小雪教授進行專題演講，以及現任或曾參與臺東美術館、花蓮美術館、新竹市美術館、宜蘭美術館館務的館員或主事者，共同交流營運策略與各自面臨的挑戰。

本次論壇指出，相較於大型機構，中小型美術館在財務與館內專業人員編制上有著更大的挑戰，在連結地方社群與推動藝術創新上卻更加靈活，對各地地方性的挖掘，更提出了國家視角書寫的大寫的歷史（History）之外，多元複數的小歷史（histories），在全球化下的文化建構上也更顯重要。然而，對地方性的挖掘需避免落入本質主義，應視地方性為全球化與一系列歷史成因共同形塑的狀態，重要的不是去慶祝我們是誰，而是去問我們為何成為今日的我們，或是我們可以成為什麼。¹本次論壇亦強調地方美術史的梳理與典藏展的安排，如何在地方性的論述上扮演關鍵的角色，這也是「機構文本」所聚焦的關鍵議題。本期專文成果即主要來自上述論壇發表內容。

兩篇專文與論壇「專題演講與報告」場次相關。蔣伯欣〈典藏、機構與美術史：地方美術館的興建與重建策略（2017-2023）〉一文，從政策面切入 2017 年文化部發起的「重建臺灣藝術史」計畫涉及的藝術品、檔案徵集、修復、場館營運升級等面向，指出「重建」是從藝術史上不斷發現、建構與書寫的過程，透過比較親身參與不同層級館舍相關計畫的經驗——高雄市立美術館（三大館）、新北市美術館（六都級）、臺東美術館（縣市級），提出「重建臺灣藝術史 2.0」的建議方針；在全球化與觀光效益的美術館競逐下，許多館舍走向「重展覽輕典藏」，花蓮美術館卻反其道而行，以「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」作為封館整建後的開館展。葉柏強〈「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維〉一文，述及與潘小雪共同擔任該展學術研究背後的思維、該展的四大主題，並點出駱香林之於花蓮美術史的特殊性與重要性。

辛友仁演講〈比較作為方法：藝術史解殖、關鍵性修復及全球南方下再現的

¹ Jorge Ribalta, "Experiments in a New Institutionalilty," *Relational Objects. MACBA Collection 2002-2007*, Ed. Clara Plasencia, Barcelona: MACBA, 2010. P.227.

問題意識〉之文本，論及新加坡國家美術館 2015 年開館時的重要決策為籌劃新加坡與東南亞藝術兩大典藏常設展，常設展的策劃促使該館發現研究與典藏的缺口，館方發展出「關鍵性修復」(critical recoveries) 的策展方法回應上述缺口，觸及諸如殖民、行旅、南洋、女性等議題，以此作為持續進行的新加坡及東南亞藝術史的解殖與於世界藝術史中的自我論述實踐；張碩尹〈深掘與游擊——「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」側記〉一文，記錄論壇各場次的發表精華與問答摘要，以深掘象徵中小型美術館對地方性的挖掘，以游擊象徵彈性且戰且走的戰鬥策略。

「機構文本」秉持新機構主義 (New Institutionalism) 的思維，著重展覽以外的實踐論述，於 9 月邀請香港亞洲藝術文獻庫 (Asia Art Archive, AAA) 參與及教學策劃總監鍾玉文，於臺南分享 AAA 靈活的藝術檔案近用。鍾玉文講座〈不只是靜態收藏：文獻庫作為當代藝術教育及創意探索的平台〉之文本，論及 AAA 的教育及參與項目開展與香港藝文發展間的關係，「教學實驗室」、「流動圖書館」、「群策群學」等項目，蛙王郭孟浩、李文、鮑藹倫、Mrinalini Mukherjee 等教育方案設計案例。

「機構文本」以上述五篇專文為首年計畫作結，首年成果以國內外專文聚焦多元地方性的生成與典藏展的策劃，結合機構從業人員的訪談，回應並記錄當前臺灣的第二波美術館浪潮，國內採集案例包含高雄、新北、臺東、花蓮等地的美術館實踐。下一年度將持續採集其他縣市的案例，聚焦新類型藝術教育、開館展策略等議題，並帶來西班牙、墨西哥的國際案例。期許以持續的耕耘為當下留下未來得以回看的「機構文本」。

比較作為方法：藝術史解殖、關鍵性修復及全球南方下再現的問題意識

（本文整理自辛友仁博士 2024 年 10 月 8 日於「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」國際演講之發表內容）

審訂／辛友仁

文字整理／吳尚育



新加坡國家美術館外觀

圖片來源：新加坡國家美術館

新加坡國家美術館（以下簡稱「新館」）為 2015 年開幕的年輕館舍，以作為一座進步的美術館、促成一個具思想性與創意的共融社會為宗旨，館藏聚焦東南亞現當代藝術，透過研究、教育、展覽等方面的合作，創造新加坡、東南亞、世界藝術間的對話。館舍由兩座重要歷史建築——政府大廈與前最高法院改建而成。早在籌備開館時，便矢志與東南亞及東南亞之外的夥伴積極互動，最容易互動的方式為自其他館舍借出藏品，新加坡展廳與東南亞展廳兩大常設展廳中的許多重要藏品，便為其他館舍藏品長期借展的成果，積極參與全球藝

術史的企圖，則可見於 2016 年與法國龐畢度中心合作的大型特展「重構現代主義」（Reframing Modernism）。

新館的三大策略要點為：藝術、參與、永續。藝術方面，包含以下目標：一、在全球脈絡之下重新理解東南亞藝術，以地方或區域美術館所處的在地語境與藝術史，重新定義東南亞藝術。二、找出新加坡與東南亞藝術在全球藝術史中的定位。三、反身性地重新書寫新加坡與東南亞藝術史。四、扮演支持新加坡藝術發展的領航角色。地方美術館、國際美術館、不同尺度的美術館皆為美術館星叢中的一員，真正重要的是所有美術館一同積極參與多元包容的全球藝術史的重新書寫，新館也不例外。本文將以新館的常設展與特展規劃為例，探討比較作為方法、美術館如何參與全球藝術史的解殖議程、批判性修復（critical recovery）與全球南方的再現等議題。

正視典藏的短處

新館在 2015 年開幕時，最重要的決定為推出兩大典藏常設展——新加坡展廳「貴姓大名？十九世紀以降的新加坡藝術」（Siapa Nama Kamu? Art of Singapore since the 19th century）與東南亞展廳「在宣言與夢想之間：19 世紀以降東南亞藝術」（Between Declarations & Dreams: Art of Southeast Asia since the 19th century）。為慶祝新館開館十週年與新加坡獨立建國六十週年，新加坡展廳也將在 2025 年進行大規模翻新。

「貴姓大名？」以馬來語為標題，反映馬來語作為新加坡的官方語言之一。本展邀請觀眾思考自己的身份與文化認同。在新館開幕前，新加坡從未有新加坡現當代藝術史的常設展，新館希望把握此契機，展出最具藝術史代表性的作品與新加坡藝術家，呈現十九世紀以降的新加坡藝術發展。新館透過兩大常設展的規劃，認識到研究與典藏的缺口，並透過特展的規劃，持續探索這些缺口。

常設展促使新館思考如何與全球藝術史產生連結，也指出了現有典藏的短處。例如，新館現有收藏作品逾八千件，女性藝術家近乎僅佔總館藏的十分之一。「貴姓大名？」每年更換約兩成展品，每次展出約 400 件作品。該展開幕

五年後，也對展品數據進行分析，發現男女藝術家的比例仍近乎為九十二比八。這樣的數據震撼了新館的策展人，因為儘管新館多年來試圖提高女性藝術家的作品購藏與在展覽中的能見度，到頭來懸殊的比例仍未有十足進展。這也顯示了所有美術館皆應致力於掌握藏品與展覽的數據，公開透明地向其他美術館分享這些數據，以便向彼此學習。對策展與藝術史的方法來說，關注邊緣群體來得相當重要，如性別、原住民藝術家等面向，以此反思收藏的方法，透過數據指出需結構性改變之處，並以典藏政策的修訂進行調整。



「貴姓大名？十九世紀以降的新加坡藝術」展廳照

圖片來源：辛友仁

批判性修復：殖民、行旅、南洋、女性、跨領域

上述數據亦促使新館團隊發展出「關鍵性修復」的策展方法，諸多議題包含：為什麼將十九世紀視為新加坡現代藝術的開端？以當前對美術館及藝術史解殖的眼光來看，十九世紀現代藝術的歷史語境，正與西方列強對東南亞的殖民重疊；如何以自身文化與歷史語境，重新定義東南亞藝術？為此，新館則將藝術的定義拓展至劇場、漫畫、電影、建築、設計、音樂、文學等範疇。新館團隊相當關注文化轉移的過程如何受藝術家及其實踐影響，以及文化轉移如何

改變與形塑現當代藝術史。

在即將迎來新加坡常設展廳開幕十週年的大幅翻新，首要目標為對藝術史的「解殖」，包含讓東南亞殖民過程中的榨取與剝削變得可見。為此，新館納入了許多視覺文化的材料，包含英國殖民政府委託，對東南亞動植物的描繪，目的在於透過自然資源的研究，為榨取新加坡與東南亞國家的陸地資源做準備；對原生族群（ethnic group）的描繪，則是殖民者控制人民與再現他者的手段。透過這些素材的呈現，使殖民的過程、對當地人的暴力、殖民的榨取與剝削，變得可見。新館也邀請當代藝術家，以委託創作為殖民史的批評帶來不同觀點。例如藝術家 Erika Tan 以《被遺忘的織工》（The Forgotten Weaver），探索 Halimah Binti Abdullah 的生平，後者在 1924 年被帶到倫敦「大英帝國博覽會」作為人種展示自身與她的編織後，便客死他鄉。

在以視覺文化重新定義藝術之下，也納入了 1950、1960 年代大量生產的馬來西亞、新加坡觀光宣傳海報，以此探討英國殖民擴張主義如何以特定視覺影像的生產作為一種殖民政宣形式；其他面向包含以多元文化的視角理解現代藝術，包含早期中國文人畫家與新加坡的往來、與印度的關聯、行旅至新加坡的藝術家等，以此建構新加坡作為國際大都會的故事——新加坡一直以來都是歐洲與亞洲往返間的要衝，許多藝術家行經此地，甚至在此地定居或設立工作室，如俄羅斯藝術家 Anatole Shister、Valdimir Tretchikoff，儘管後者未在新加坡設立工作室，卻在當地相當活躍。這些故事可在當時藝術家在報紙上刊登的展覽廣告或招生廣告得知。

另一個新加坡現代藝術史的重要面向為「南洋」運動，在當前探討南洋美術運動時，希望打破過往探討該運動時的單一中國視角，進而將其擴展至更寬廣的區域美學。為此，也將視角拓展至文學領域，從中探詢南洋作為一個區域的另類或相似視角。在新加坡藝術史中，1952 年由劉抗、陳宗瑞、陳文希、鐘泗賓等四位南洋藝術家發起的峇里島之旅相當具代表性，他們在這趟旅程中深受啟發，進而希望建構屬於東南亞的區域美學。例如，以東南亞女性原型創作聞名的鐘泗賓，他對四肢拉長的處理，可見受印尼常見或在馬來西亞部分區域可見的皮影戲（wayang kulit）的影響。上述藝術家也在這趟旅程中，認識了比

利時藝術家 Adrien-Jean le Mayeur，他娶峇里島舞者 Ni Pollock 為妻，以她為繆思，為她留下不少肖像畫。在此，新館希望改變過往對她的呈現，不再僅將她視為 le Mayeur 的繆思，而是透過紀錄影像的加入，展現她作為一位當地重要的舞者。

其他面向也包含對女性藝術家的關注。新加坡曾有許多女性藝術家，但她們常被稱為「星期天畫家」，意指她們是在閒暇之餘創作的業餘畫家，因而不值一提。事實上，透過相關研究，便能當知南洋藝術學院曾招收大量女性藝術家。因此，問題便為這些藝術家畢業後去了哪裡？這需要持續地透過檔案的研究，去指認這些女性藝術家及她們的遭遇。例如，馬來西亞藝術家 Rohani Ismail，她的老師、最重要的南洋藝術家之一的張荔英（Georgette Chen）與她的同儕皆給予她高度評價，也能在一些展覽畫冊中見到她作品的身影。然而，卻無法找到任何她的現存作品，可能是她過世後，家屬並未保留，或是她結婚後停止繪畫，將重心轉移到家庭。如何在沒有任何現存作品的狀態下修復 Ismail 的故事，便為一道難題。或許，可透過對她在南洋藝術學院的朋友、同儕的口述歷史採集、她的老師與同學為她畫的畫像，去修復她的故事。



張荔英，《Rohani》，1963，油彩畫布，65.3 x 54.3 公分

新加坡國家美術館藏 圖片來源：新加坡國家美術館

新館的策展工作重點包含將檔案訴說的故事與館藏做搭配，這也是地方美術館的重要所在，因為地方美術館處在區域之中，最能掌握最好的檔案。新館關注的檔案包含馬來亞製片組（Malayan Film Unit）對新加坡都市化與工業化過程的記錄、1960 年代的展覽畫冊。1950、60 年代，新加坡進入國際化的時代，許多藝術家遠赴英國、法國、美國等地留學，這時期呈現了重要的全球化及文化轉移故事，許多藝術家更在 1960、70 年代，將新的藝術觀念帶回新加坡，例如使用金屬、塑膠等工業材料，或是對歐普藝術、抽象藝術、低限主義的探索。與此同時，也有一批藝術家持續實驗水墨藝術，也曾有一批藝術家在新加坡現代藝術學會的安排下，在 1979、1980 年來到臺灣交流，可能也在期間與劉國松有所接觸。這展現了當時的新加坡、東南亞、臺灣、香港等地藝術家間的交流，這則東亞文化轉移的故事與藝術上的連結，仍有待深入研究。

1980、90 年代則可見到許多跨領域的實踐，包含藝術家與劇場工作者的合作，或對當地龐克、搖滾樂場景的參與，這些合作滋養著新加坡當代藝術的發展。其中一個重要案例為於 1988 年由唐大霧等藝術家創立的藝術村（The Artists Village, TAV），他們將一處農舍改造為展覽空間與藝術家工作室，因為農舍的關係，自然便成為這些藝術家實踐中的重要元素；當時的女性藝術家也相當活躍，如王良吟（Amanda Heng）、Hazel McIntosh、Diana Chua 等藝術家曾在 1991 年於新加坡美術館藝廊策劃「女性與她們的藝術」（Women and Their Art）展；當時新加坡國立大學與南洋理工大學也參與藝術突擊隊（Art Commandos），後者在新加坡公共空間策劃行為藝術與介入空間。

2025 年的常設展翻新計劃包含「關鍵性修復計畫空間」的設置，用於關注典藏品中被忽視的重要作品或辦理藝術家的小型個展。一般來說，新館每檔展覽以兩到五年進行研究與策劃，該空間的設立則能以一到兩年的時間，彈性策劃迅速回應特定議題的展覽。整體而言，新館的策展策略包含五大主軸：一、將東南亞與新加坡藝術史置入全球脈絡，以此共構全球現代藝術史。二、聚焦藝術先驅。三、辦理重要新加坡與東南亞藝術家個展。四、辦理新加坡與東南亞比較藝術史展覽，連結區域內外與全球藝術史。五、以對藝術史解殖為最終目標。

比較作為方法：以「熱帶」展策劃為例

進行東南亞比較藝術史的研究有助於思考全球現代主義，比較藝術史的展覽相當難策劃，因此不難想像許多展覽多聚焦在單一民族國家的脈絡中。儘管如此，比較作為方法深具價值與意義，迫使研究者跨出國族視野，與周邊國家產生連結。2023 至 2024 年於新館舉辦的「熱帶：來自東南亞與拉丁美洲的故事」（Tropical: Stories from Southeast Asia and Latin America）特展（以下簡稱「熱帶」展）則為其中一個實踐案例。本展由 Shabbir Hussain Mustafa 擔任主策展人，策展團隊包括 Lim Qinyi、Cheng Jia Yun、Teo Hui Min、Seline Teo。

本展透過「熱帶」的框架，展開拉丁美洲和東南亞二十世紀美術發展的比較研究，以此奪回過往由全球北方國家主宰與建構的熱帶的象徵與實體空間的論述權。東南亞與拉丁美術有許多近似處，包含皆有赤道經過所帶來的熱帶氣候與曾被殖民的歷史。本展以逾兩百件作品及委託創作展開這個故事，展出包含高更、佛烈達·卡蘿、迪亞哥·里維拉、Montien Boonma、Semsar Siaahan 等重要藝術家。因作品借展的複雜度，本展無緣到他地巡展。

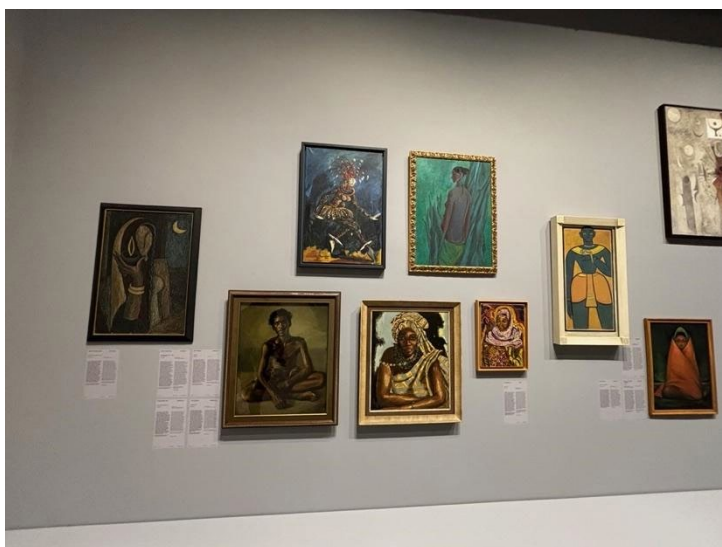
在今時今日舉辦這個展覽，是為了凸顯全球南方，並指出兩地有眾多藝術史上的連結及交流。例如，兩地皆經歷解殖的過程，在印尼藝術家 Semsar Siaahan 的《奧林匹亞：母親與孩子的認同》（Olympia, Identity with Mother and Child）中，可見他對提香《奧林匹亞》的解構，並加入他對資本主義的批評，例如畫作中穿著西裝的男子、闖入的工人與農民帶來的張力；另一個例子為迪亞哥·里維拉和 David Alfaro Siqueiros 推行的墨西哥壁畫運動與東南亞社會寫實主義運動的交會，特別是在印尼的發展。展覽的展示設計則引用義大利建築師 Lina Bo Bardi 為聖保羅藝術博物館（MASP）設計的玻璃展架，這套系統挑戰了白盒子、作品上牆等典範式的西方展示技術。這樣的設計展現了解殖的思維，反思對在地文化脈絡而言，更合宜的展示方式。

首個展區「懶惰土著的迷思」探討白人殖民者將馬來人及土著建構為懶惰民族的神話。為此，在展區中建造了一座熱帶圖書館，搜集許多與高更有關的雜誌，以此重新評價他在現代藝術史中的位置。近期有研究指出，部分高更的

畫作構圖參考自其他攝影師的照片。熱帶圖書館也關注將峇里島作為天堂的建構過程，為此搜集了一系列相關的藝術作品與人類學家 Gregory Bateson、Margaret Mead 的檔案，以此作為對人類學這門學科的批評，因為人類學與殖民的關係相當緊密。熱帶圖書館展區具備到其他美術館巡展的可能性，美術館不應執著於將整個展覽搬到其他美術館，而應更聚焦能與其他館舍彈性互動的策展計畫，以此共同探討殖民的過程。

第二展區「人間世」的主題為肖像畫，關注自我的再現、對秩序的抵抗，將身體作為抵抗殖民的場域。第三展區「不要碰我」，探討的為 1989 年柏林圍牆倒塌後，東南亞與拉丁美洲的藝術家與日俱增的自信，他們開始創造歐美影響之外的視覺、圖像學與藝術概念。本展區以推想性質，呈現東南亞與拉丁美洲藝術家的 11 種自決策略，例如馬來西亞藝術家 Latiff Mohidin 以怪物般的形象，抵抗歐美的人像表現。展覽最後也向觀眾提問，是否被這 11 種自決策略說服？展出作品包含菲律賓藝術家 Roberto Feleo 探討甘蔗園勞工起義的作品、巴西藝術家 Hélio Oiticica 設計的服裝作品《披肩》（Parangolés）與沉浸式裝置《熱帶主義》（Tropicália），後者企圖解構對熱帶的刻板印象，例如熱帶植物、繽紛色彩與代表天堂的鳥類等。

最後可以第 60 屆威尼斯雙年展「處處都是外人」與上述案例做比較，該屆雙年展廣納邊緣、酷兒、原民、局外人、行動者義者、全球南方的實踐。其中一個展區「歷史核心與肖像」（Historical Nucleus and Portraits）展出包含新館出借的八件藏品，如 Hendra Gunawan 與 Emiria Sunassa 的作品。本展區匯集了全球南方藝術家的肖像，但卻無法得知彼此間的關聯、它們各自的故事，或是如何將這些作品置於它們各自的藝術實踐脈絡，這種做法讓藝術家變成了樣板的符碼。該展執迷於全球南方的再現與可見性，但這僅是第一步，應更進一步探索展出藝術家在藝術史上的連結、共享的概念與解殖脈絡。



第 60 屆威尼斯雙年展「處處都是外人」之「歷史核心與肖像展區」展場照

圖片來源：辛友仁

全球南方的美術館星叢

比較是個重要的方法，藉由比較各國與各區域邊緣社群的社會、文化、歷史脈絡，可促成解殖的可能。全球南方中的美術館應一同站出，形成一個美術館的星叢，共享殖民的歷史、文化、語言，以藏品、策展重新想像全球南方的可能性。以「熱帶」展為例，該展提出如何透過對熱帶的想像、赤道等概念，比較性地探索東南亞與拉丁美洲間的連結，像是在群島（archipelago）的思維下，對島嶼、海洋的思考，有別於大陸式（continent）的思維方式。不同大小的美術館皆應為地方、區域、全球藝術史重新制訂框架，積極參與由下而上的全球藝術史的建構，這是當前的策展工作中最迫切的一環。當前的全球藝術史仍由全球北方的大型機構所建構，例如紐約古根漢美術館、紐約現代藝術博物館（MoMA）、法國龐畢度中心等機構對全球超現實主義、觀念主義等展覽的策劃。若全球南方的藝術機構不參與全球藝術史的建構，自身的藝術史將讓渡給他人建構。

審訂

辛友仁（Seng Yu Jin），新加坡國家美術館策展及展覽管理處長。墨爾本大學博士，曾任教於拉薩爾藝術學院亞洲藝術史碩士班與藝術學士班。研究興趣涵蓋地方藝術史，其焦點在於海外群聚、移民與文化移轉研究相關的東南亞藝術。策劃的展覽有「從文字到圖畫：馬來亞緊急狀態時期的藝術」（2006），和其他策展人合作策劃「藝術村 20 年」（2008）、「胡丰文：證言」（2009）與「鍾泗賓：橋接世界」（2009），以及 2013 新加坡雙年展「如果世事變遷」。

不只是靜態收藏：文獻庫作為當代藝術教育及創意探索的平台

（根據鍾玉文女士於 2024 年 9 月 6 日機構文本公共活動「不只是靜態收藏：文獻庫作為當代藝術教育及創意探索的平台」講座內容改寫）

審訂／鍾玉文

文字整理／吳語玟

圖片來源／亞洲藝術文獻庫（Asia Art Archive）



於文獻庫舉辦教師互動活動

亞洲藝術文獻庫的創立與重點議題

鍾玉文出生與成長於香港，主修藝術史，亞洲藝術文獻庫（Asia Art Archive，以下簡稱「AAA」）任職兩、三年後，反思自己求學時，從未學習當代藝術，尤其是與自身最相關的亞洲當代藝術，因此開始思考 AAA 是否可做些不同的計劃。AAA 成立於 2001 年，2003 年 3 月 15 日向公眾開放實體空間，從一個兩層樓的小公寓、一個書架開始發展。AAA 目前有兩個主要平台，第一是網站，第二是位於香港的主要基地，在臺灣、上海、印度和美國也都有辦公室。AAA 的館藏分別有實體的圖書館館藏（Library Collection）及數位的研究館藏

（Research Collection）。圖書館館藏為第二手資料，包含藝術家畫冊、展覽圖錄、雜誌、期刊、藝術機構出版物等，2019 年起也開始設立小誌館藏（Zine Collection），保存非主流的獨立出版；2010 年起的設立的研究館藏，則為第一手資料。

AAA 成立頭十年蒐集館藏的方法，是透過不同地區的研究員作為研究大使，至不同地方記錄、蒐集文獻資料。2010 年起 AAA 開始將蒐集的珍貴第一手資料數位化後，任務也轉向透過不同研究計畫，提出亞洲當代藝術的重點議題，並以網站上的研究館藏作為呈現。至今的重點議題包含：行為藝術（Performance Art），這對亞洲地區特別重要，因為這是躲避許多地區審查制度的藝術形式，也是稍縱即逝的藝術形式；獨立藝術空間（Independent Art Spaces），這些空間的經營時間多半相當短暫，但卻可以在當代藝術的主流發展外，開拓另類空間；藝術歷史中的女性（Gender, Women in Art History）、展覽史（Exhibition Histories）、藝術寫作（Art Writing）及教學法（Pedagogy）等。

AAA 目前已有 57 個研究館藏，皆可透過網路瀏覽，包含許多藝術家和獨立空間的檔案，內容包含訪談資料、素描本、素描、幻燈片、照片等。過往，AAA 等待策展人、研究員來使用館內資料，近兩年在反思 AAA 對館藏進行主動詮釋的可能性，透過展覽，展出藝術家、藝術品的相關檔案。AAA 關心的不僅是藝術品本身，而是藝術品的故事，積極締造討論平台。



文獻庫收藏的檔案與學生透過檔案發想的創作

教育及參與項目的發展

AAA 的教育及參與部門在 2009 年的成立，與香港教育與文化藝術發展有關。當年，香港的高中開始了新的視覺藝術課程。然而，當時隸屬政府的藝術館舍只有香港藝術館，一年只有一、兩檔當代藝術的展覽，M+ 視覺文化博物館和大館尚未開館，也沒有相關的教科書，因此老師有當代藝術教學上的困難。

大部分香港人接觸當代藝術的地方是在商業空間，例如香港舉辦的巴塞爾藝術展（Art Basel），但 AAA 希望大眾，尤其是學生，不單是在商業或政治的環境下學習當代藝術。因此，開始了藝術教育的項目，從早期的年青人項目，發展到把目標對象聚焦學校老師、獨立藝術空間的老師、藝術家老師（artist-educator），希望透過他們影響學生。AAA 旨在提供專業發展平台，開發不同教學工具，讓老師們更有自信地教當代藝術。AAA 不單做藝術研究，更期望將當代藝術，及其歷史與多元化的概念帶入課程。

AAA 的教學及參與項目，主要分為三大部分：第一是線上資源，第二是為老師設計的专业發展計畫，第三是鼓勵學校將文獻庫作為創意研究的平台。其中經營最久的計畫為「教學實驗室」（Teaching Labs），即教學本身就是個實驗、是件有挑戰性的活動，目的是透過活動的設計建立起一個屬於老師的社群。一開始教學及參與項目的同仁，從 AAA 的資源去發想適合教師的教學材料，然而教學內容若涉及浩大的文化歷史，例如越南、中國、印度等地的豐富歷史，老師很難在短時間內消化，因此便聚焦較小的歷史背景。AAA 便逐步發展出獨特的合作關係網絡，串連 AAA 的研究員、藝術家老師和學校老師，為學生開發出具實驗性的教育內容。



於文獻庫辦理學生教育活動

以 2019 年「行為藝術」主題的教學活動為例，共分成三個步驟，首先由 AAA 的研究員舉辦講座，講解國際和亞洲行為藝術的發展，並以香港的蛙王郭孟浩、新加坡的李文的檔案出發，聚焦香港和新加坡的行為藝術；接著舉辦「教學實踐工作坊」，邀請藝術家辦理工作坊，將講座內容轉換為教案，最後由學校老師將教案帶入校園。通過跟藝術家和老師合作，訂定學習目標、重設教學環境，AAA 整合亞洲各地的研究資料，提供老師擴充教材。同時，邀請老師帶領學生探索 AAA 線上資源。

AAA 近期也發起全新的學校導覽及專題工作坊，分為四大方向：為自己存檔、創作由書本開始、我沒有訴說的故事、透過檔案進行創意研究，運用文獻庫資源，以親身實踐和創意體驗，讓學生們重新想像，什麼是屬於自己的事物，以及如何將它們保存下來。



學校導覽：當代藝術研究——從研究和文獻到藝術創作

文獻庫資源作為教學材料

AAA 的教學及參與項目即時回應教學需要，Covid-19 疫情期間，發起「藝術家練習」計畫，邀請 12 位香港及海外藝術家設計活動，協助老師引導學生在家學習。印度藝術家 Nilanjana Nandy 設計了「我今天清潔了什麼？」課程，在學習過程中，進一步引導學生探討外籍移工等當代議題；線上「教學實驗室」邀請特定媒材的藝術家，如木偶劇場藝術家 Anurupa ROY 設計「數碼界面作為創意空間」課程，藝術家利用鏡頭作為舞台，以簡單的材料和學生線上互動；當部分老師提出，不知道如何教科技這個題目時，便在「教學實驗室」的教師工作坊中，邀請香港錄像藝術家鮑藹倫舉辦「從回溯媒體藝術想像科技未來」講座。



「從回溯媒體藝術想像科技未來」講座，鮑藹倫分享過程，2024

也有老師反應，文獻庫的資料相當艱澀，學生沒有興趣，於是 AAA 的同仁設計了一個練習，將認識一個文獻庫的過程比作認識一位新朋友的過程，認識一位藝術家，則可以透過他的文字、筆記本、素描本、收藏的攝影、信件、學者的書寫去認識。疫情期間 AAA 的同仁與一位老師一同設計了一個練習，邀請學生試著先看檔案裡的圖像，先不要嘗試理解內容，記下二十個吸引他們的圖像，再問他們為什麼對這些圖像有興趣，在過程中逐步將圖像組織成一個故事，再做延伸研究，最後做成一件作品。

另一個例子是成長於印度後殖民時期的藝術家 **Mrinalini Mukherjee**，印度剛獨立後的社會氛圍中，當時的老師提倡不追隨西方古典的教學法，而是從在地的傳統中取得靈感。因此，當時的學生時常去旅行，將旅途所見記錄下來，表達與自然、建築、歷史的關係，也使用傳統工藝的材料，這位藝術家也深受這個時代的教學法影響。因此，我們就以「旅行」作為切入點——旅遊經歷能為日常生活和藝術創作帶來什麼樣的啟發？藝術家又如何將旅途所見記錄下來？我們以此和老師及學生共同做了一個計畫。AAA 也在文獻庫的圖書館空間展出了一件 **Mrinalini Mukherjee** 的作品，為此也邀請了三位香港青年藝術家辦理工作坊，包含舞蹈藝術工作者何明恩、以身體為創作核心的複合媒材藝術家王穎琳、流動影像與紀錄片藝術家 **Tiff Chun**，由她們帶領學生回應這位藝術家的檔案。



以創意回應 Mrinalini Mukherjee：藝術家主導的學校工作坊，2023-2024

建立藝術教育社群

AAA 剛成立教育及參與部門時，先建立了全香港學校的名單，接著逐一致電邀請各校教師，最後來了約二十位老師。在與這些老師的互動中，逐漸形成了文獻庫的老師智囊團。教育及參與項目部門問這些老師，AAA 能如何幫助他們？該部門希望活化一個教育社群，邀請學校老師、實習老師、藝術家老師、藝術機構教育工作者一同互動。AAA 也進行教育工作者駐場計劃，例如在 2018 至 2019 年間邀請了作詞人、學者、性別研究教育工作者周耀輝前來駐場。他和六位年輕人合作，六位年輕人以不同角度切入夏碧泉檔案，周耀輝以此做了六首歌，最後辦了一場音樂會。

隨著教育及參與項目的發展逐漸成熟，AAA 也開始思考如何與亞洲地區的藝術家產生更多連繫，以教育作為觀看不同地方的透鏡。其中一項重點計畫為 2011 年發起的「流動圖書館」（Mobile library），AAA 希望將圖書館資源帶到香港以外的地區，特別是越南、尼泊爾、緬甸、斯里蘭卡等具有特殊歷史及社會背景、當代藝術資料稀缺的國家。AAA 每回約帶五百本書前往，當地合作機構也協助蒐集在地書籍，這些書籍最後也成為 AAA 的圖書館館藏。因此「流動

圖書館」既是一個教育計畫，也是一個收藏與研究計畫。以緬甸站為例，AAA 在大學內放置組裝式書架，校內的藝術史、藝術創作等課程圍繞著這座圖書館發生。這些書籍也能流動到在地的其他獨立機構。



「流動圖書館」，尼泊爾站，2021 年 2 月至 11 月

AAA 也舉辦「群策群學」(The Collective School) 展覽，邀請雅加達草根藝術教育平台 Gudskul 合作策劃，他們再邀請亞洲八個藝術團體參與。AAA 自曾參與 Gudskul 辦理的「群體學習」(Collective Study) 的經驗發想，從文獻庫中找出三個與「群體性」有關的檔案，分別為中國的廈門達達、泰國的女性藝術家團體暨雙年展 Womanifesto、菲律賓的 VIVA ExCon 雙年展，以此提出藝術家如何透過群體模式向同儕學習，受邀的藝術團體從中挑選有興趣的檔案進行回應創作；AAA 也自 2013 年起發展「藝術教育網絡」跨國平台，至今已串連杭州、上海、東京、香港、臺北、印度等地。AAA 教育及參與部門希望與不同城市，發展小型藝術教育計畫，本次來訪臺灣，希望了解 AAA 能如何與臺灣民間藝文團體建立藝術教育網絡？有哪些可聚焦的議題？能為藝術生態帶來什麼不同影響？



機構文本公共活動「不只是靜態收藏：文獻庫作為當代藝術教育及創意探索的平台」講座現場，鍾玉文主講，不存在劇場，2024年9月6日

圖片來源：臺灣藝術田野工作站

審訂

鍾玉文（Susanna Chung），亞洲藝術文獻庫參與及教學策劃總監，兼任特別企劃總監。自 2005 年加入文獻庫，她一直在香港及亞洲各地推動不同的項目及合作關係，促進有關當代藝術教育的討論，並建立網絡和社群。近年，她共同帶領文獻庫於「第十五屆卡塞爾文獻展」的展覽、《群策群學》項目、《流動圖書館：尼泊爾站》及《無償資助計劃：印尼》，並監督文獻庫圖書館的翻新工程。作為特別企劃總監，她利用在擴展合作夥伴和社群方面的豐富經驗，專注於員工和持份者的溝通和參與。

「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維

文／葉柏強

圖片來源／葉柏強、花蓮文化局、花蓮美術館



「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」展場入口

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

刻正於花蓮美術館二樓展出的「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」，由黃錦城擔任策展人，潘小雪、葉柏強擔任學術研究，策展論述由黃錦城、潘小雪共同撰寫，典藏展之所以取名為「美之拓樸」，係以拓撲學（**topology**）——希臘文「研究土地的學問」為概念，回應臺灣在面對不同時代以及政權下，歷經蓬萊仙島、福爾摩沙、南國、高砂等概念的轉變。

本次展覽自花蓮縣文化局近千件視覺藝術典藏中，精選 120 件作品展出，以回應花蓮縣政府自 1983 年設置花蓮縣立文化中心文物陳列館以來，陸續展開的作品受贈及典藏，藏品除了藝術品之外，尚包含前駐西非大使楊西崑所捐贈的大批非洲文物、駱香林家屬以及學生捐贈的駱香林攝影作品與所收藏的奇石。

斷裂與再生

本次展覽首個單元「斷裂與再生」以來自新竹、落腳花蓮的文人漢學家駱香林的作品開場，呼應過往花蓮縣立文化中心設置香林館的歷史，也回應駱氏之於花蓮美術史的重要性。

展間中的《大魯閣畧圖》，為駱氏以傳統筆墨、吉田初三郎式的鳥瞰圖構圖，描繪中橫開拓前的太魯閣風景，圖中並保留許多日本時代太魯閣峽谷的舊地名，反映出他是戰後花蓮最早看出太魯閣觀光價值的人士。當時他擔任花蓮縣文獻委員會主委，負責主編《花蓮縣志》，需要蒐集許多相關的文獻資料，很可能駱香林當時看過日本時代的鳥瞰圖或繪葉書，但受限於政治的因素，不敢提到日本時代留下的文獻或書籍。事實上，他的攝影作品也都有日本繪葉書人工上色的特質。



「斷裂與再生」展場一景，中央立牆懸掛畫作為駱香林《大魯閣畧圖》

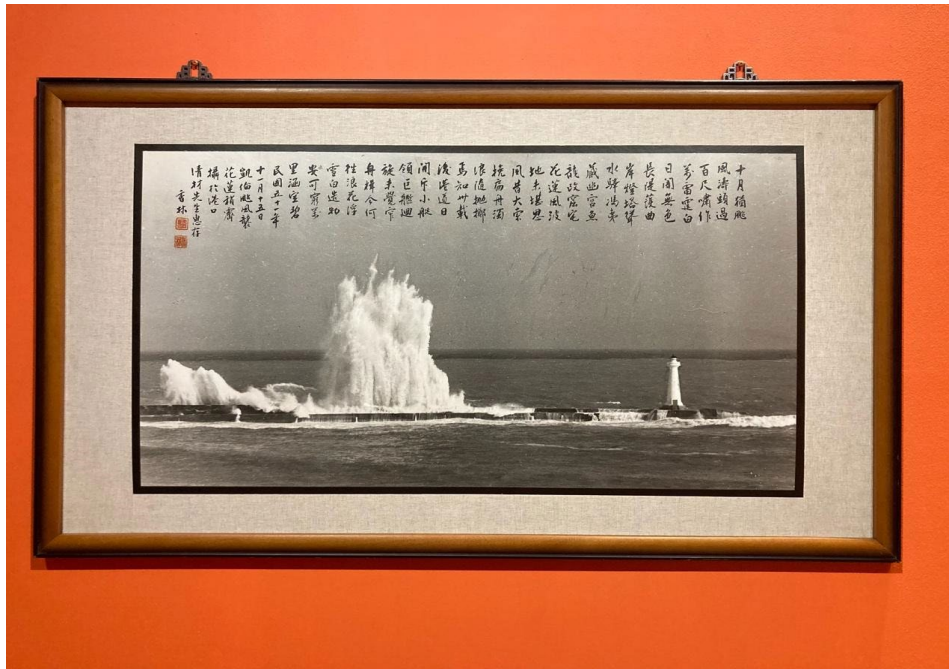
圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

臺北市立美術館曾於 2006 年舉辦「躡影追飛：駱香林的攝影畫境」展，展出三百多件駱氏攝影作品，然而事實上駱氏尚未發表的攝影作品可能高達數千

張以上，目前由他的外甥負責整理，尚不知道何時將整理完畢。儘管駱氏生前僅對外發表黑白照片，事實上他也拍攝彩色照片，然而因年代久遠，有些彩色底片已損毀，僅存部分完整，2020 年花蓮縣文化局圖書館曾在館內舉辦「駱香林—淨土牧歌」圖書文物展，展出數幀駱氏所拍攝之彩色照片。

駱香林從年輕的時候就開始畫圖，因此深諳構圖原理，六十歲以後開始接觸攝影，走的不是攝影學的脈絡，而是因為要編纂《花蓮縣志》需要大量照片，所以到處走、到處看，在偶然之下開啟拍照攝影的機緣。當時相機要價不菲，但他認識很多人，花蓮很有名的照相館老闆將相機借給他使用，也有日本朋友送相機給他。他的攝影作品有別於他人，他會實驗暗房技巧，將不同照片疊成一張，也會在沖洗出的底片中，選擇局部他認為漂亮的構圖沖印出來，再上色、題詩、落款鈐印。因此，他的攝影不是科學性的複製，而是每一張皆為獨一無二的存在。不同於畫意派的擺拍，他的許多作品展現對瞬間的捕捉。他也不同於畫意派的攝影家，因為他不是攝影家，而是在採集的過程中，碰到讓他著迷的美麗事物。他的人生呼應了「斷裂與再生」的子題，不論是政治上的斷裂、新統治者進來，或是從漢學家進入人文或藝術領域，都是一種再生。

他也意外發掘出對老花蓮人來說最深刻的「白燈塔」意象，這座燈塔從前立於花蓮港入口堤防處，在 1980 年花蓮港口擴建工程時被炸毀，作家楊牧的詩和散文都書寫過白燈塔，許多花蓮的懷舊文學也描述過白燈塔。雖說現在提到花蓮代表性的風景時，一般人熟知的可能是太魯閣，但對過去長居花蓮的長輩來說，太魯閣讓他們感到畏懼，從口述歷史可得知他們害怕那裡的太魯閣族原住民，所以對他們來說太魯閣是個較為陌生的風景。相較之下，花蓮港白燈塔則是花蓮港築港的象徵，花蓮自十九世紀起一直需要一個對外的運輸港口，直到日本時代期盼已久的港口才終於落成，因此與港口同時落成的白燈塔就成為當時花蓮進步的象徵。按道理說，在駱香林拍攝白燈塔的戒嚴年代，一般人並不能到港口去拍燈塔，更何況還沖洗公開，但駱香林在花蓮有特殊地位，所以他就去拍了，後來他的學生也開始拍攝白燈塔。



駱香林「白燈塔」攝影作品

圖片來源：葉柏強

東遷花蓮的文人藝術家除了駱香林之外，也有張采香、張七郎兄弟等其他來自新竹而選擇棲身在花蓮的知識份子，張七郎在鳳林行醫，而張采香則隱居在瑞穗。然而因為張七郎在二二八事件中慘遭迫害，父子三人俱亡的緣故，許多人因此懼禍而將其兄張采香的作品毀去，甚至駱香林所典藏的張采香書畫因此被家屬燒毀，幸好花蓮縣仍有收藏家保存少數張采香的作品。近年儘管苗栗、新竹會將張采香劃歸為他們的藝術家，然而若以他生存的年代跟創作地點來說，東遷花蓮之後應該算是他人生的精華時期，只可惜他留存在這裡的作品太少。幸好此次「斷裂與再生」單元特別向藏家商借四件張采香的書畫作品展出，彌補了這段歷史的缺憾。

本次展覽除了作品之外也展出相關的文物及史料，包含駱香林生前所出版的《題詠花蓮風物》、《溥心畬先生遺墨》等書，其中《溥心畬先生遺墨》收有溥心畬繪製的《花蓮八景圖》圖版，這是溥氏 1951 年到花蓮市舉辦畫展時，正好此前花蓮文獻會選出「花蓮八景」，駱香林因此委託溥心畬繪製。溥氏根

據駱香林提供的資料，隔一段時間後畫出《花蓮八景圖》，並為之書寫《花蓮八景詩卷》。這八景中，除了《八螺疊翠》（美崙山）一景在花蓮市內因此得以遊覽之外，其他都是溥氏以他的筆墨重新組合日本時代所出版的《東臺灣展望》內的照片而成。溥心畬當年到花蓮舉行個展，對當時花蓮藝術界帶來很大影響，也在臺灣戰後的八景創作譜系中，留下《花蓮八景圖》這最早由一流畫家所創作的作品；本次展覽同時展出一位日本時代無款的素描冊，冊中畫家以細緻的水墨線條以及淡彩記錄了花蓮的山和水牛等風物，儘管創作者不詳，但作品都很出色。



溥心畬《花蓮八景圖》展區

圖片來源：葉柏強

當時花蓮美術除了駱香林的攝影以及傳統文人水墨之外，也有日本時代引進講究寫實寫生的西洋畫系統，明治維新後日本盛行印象派風格，當時師範學生接受日本師範教育系統，自然就會學習這種風格。「斷裂與再生」現場所展出的花蓮前輩教師藝術家張阿井先生所創作的西畫作品，就充分地展示了這種由日本所傳來的印象派風格。

島嶼的隱身

在戒嚴時期，許多文人以及藝術家，因聽聞花蓮的風景殊勝，經常前來花蓮觀光。1983 年花蓮縣立文化中心文物陳列館成立後，這些藝壇文人雅士，從北部前來這裡雅集、開會、舉辦展覽，同時也在這裡即席創作，完成後的作品就直接就送給花蓮縣立文化中心典藏，所以目前文化局收藏了很多此類型的書畫，如杜笠吟、陳丹誠、李奇茂、周澄、姜一涵、梁中銘、梁又銘等人的作品。其中最大的一件共創繪畫《春長在》，參與作者近二十人，由李奇茂領銜題字，《春長在》由於畫幅巨大，過去僅典藏於庫房內，本次展覽為此畫在當年完成後的再次展出。



「島嶼的隱身」展場一景，底端作品為李奇茂等人共創繪畫《春長在》

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

回溯到日本時代以花蓮在地為主題的創作，臺北市立美術館收藏鄉原古統的《臺灣山海屏風》就包含太魯閣以及能高山的場景。國立臺灣美術館收藏鹽月桃甫的《溫泉圖》，描繪的則是太魯閣的文山溫泉。日本時代東臺灣的美術

並非空白，只是相關資料還需要透過《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》、《臺灣日日新報》、臺、府展歷屆圖錄等來源慢慢去挖，例如臺展許多作品畫的都是太魯閣，可見當時日本人已經注意到太魯閣的風光，但是他們筆下的太魯閣跟戰後畫家所畫出來的太魯閣卻是完全不一樣的感覺，比如說戰後太魯閣被中國化，原住民部落在畫面裡完全消失，哪怕是江兆申畫的《花蓮紀遊冊》內的太魯閣，出現在畫面裡也是穿著中國古裝的古人。

及至戒嚴時期，花蓮縣內比較有代表性的藝術家包含有管容德、張性荃、蘇慕康、聶家瑜。張性荃畢業於上海美專，曾受教於黃賓虹，來臺後任教於花蓮師專，早期短暫進入北部主流畫壇，後來常住花蓮，也與駱香林等花蓮藝術家交好；聶家瑜畢業於杭州藝專，原在空軍總部從事繪圖工作，後來到花蓮女中任教，擅長廣告設計與水彩，畫作風格典雅平淡，多以靜物、校園風景為主，曾獲全省教員美展水彩類優選，當時花蓮女中要考美術系的學生，都曾受教於他。

帶動當地美術活動的書法家楊崑峰，自年輕就相當仰慕于右任，練于右任書法練得非常道地，早期花蓮有很多地方都可以看到他的字，同時他也雅好奇石，是花蓮最早玩奇石的幾個人之一；除了這些前輩藝術家外，年輕一代也欲急起直追，有別於當地水墨的創作風氣，1980年代的賴進坤、楊維中、潘小雪、吳展進、黃秀玉等青年藝術家於當時花蓮市社教館舉辦「五人畫展」，作品全以西畫為創作媒材，在東臺一隅展示出現代藝術運動的意味。

儘管花蓮地處偏僻，卻因雄偉的自然風光吸引許多人前來，其中又以太魯閣峽谷最為著名，戰後太魯閣峽谷依然是花蓮觀光的焦點，傳統水墨畫家喜愛以其擅長的筆墨描繪太魯閣，如江兆申《花蓮紀遊冊》便是以太魯閣為主題的作品，西畫方面也頗有可觀：劉啟祥、葉火城、呂基正、馬白水，也畫遍了太魯閣的每個角落。



「島嶼的隱身」展場一景，牆面最左側作品為楊維中《森之舞》

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

後山與前山

在過去，花蓮以中央山脈以及漢人移民的視角觀之，被稱為「後山」、「臺灣最後一塊淨土」，一直到當今面對太平洋的前山等概念的轉變，在地的學者以及藝術家無論如何就是要尋找自身的主體性與特殊性，將花蓮由後山轉變為南島的前山。以藝術界而言，解嚴後許多民間藝廊、工作室、藝術組織興起，維納斯藝廊、石雕協會、藝術村協進會、文藝季地方美展、花蓮縣美術家聯展相繼開辦，花蓮縣立文化中心在 1984 年開始舉辦地方美展，1994 年地方美展改名為洄瀾美展，由「地方」變成「洄瀾」（花蓮古地名）正是在地主體性的展現，花蓮國際石雕藝術季也在 1995 年開辦。早期花蓮地方美術社團多依附在當時的黨國體制，如書法協會、攝影協會都隸屬中華民國攝影協會花蓮分會、中華民國書法協會花蓮分會，後來也開始各自獨立出來。

「前山與後山」單元所展出藝術家，包含當時陸續自海外留學歸國的花蓮藝術家，如葉子奇、安力·給怒、黃銘昌、林經豐等，葉子奇《霧山·花蓮》、

黃銘昌《斜陽》以極為細緻的寫實技法描繪花蓮在地的一隅景色，鄧卜君細密卻又帶有詭譎幽默意味的超現實主義水墨，以雕刻聞名的藝術家許禮憲則展出平面繪畫《奇萊山》。除了平面作品之外，展場也展出花蓮著名石雕家林聰惠《憩》，以及廖清雲、劉金德等石雕藝術家的作品。



「後山與前山」展場一景

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

近代與當代

「近代與當代」則展示了花蓮二十餘年間當代藝術的發展，解嚴以及政黨輪替所影響的社會氛圍變化，帶動了當時臺灣社會運動的發展，而花蓮在千禧年之後萌發的當代藝術，可以說是來自於當時花蓮的環境運動，從 1995 年的反台泥運動開始，因為要環境保護，結果在地人士被驅趕、被抹黑，大家氣不過就找個地方展覽，作品就這樣出來了。當時很多藝術家創作環境議題相關的作品，後來則走向別的議題，其中藝術家劉曉蕙多年來仍持續做環境議題的作品，此次展出她「織路、海煙、白晝之眠」三部曲中的《白晝之眠》曾入選 2022 年洄瀾美展，劉氏的作品回應史丹利·庫柏力克的《2001 太空漫遊》，訴說當前

的科技時代，白天晚上已經沒有分別，以詩意的方式處理嚴肅議題。



「近代與當代」展場一景，右側投影作品為劉曉蕙《織路》

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

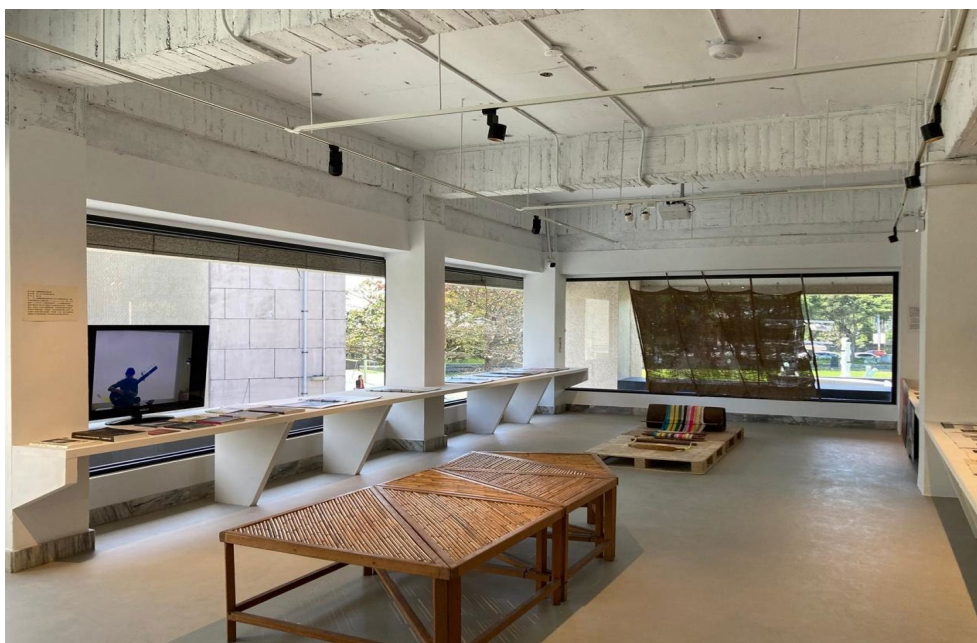
在轉角的展間也展出黃錦城、達鳳·沕赫地、優席夫、林介文、潘小雪等人的作品。潘小雪的作品中，以紅色的造型呈現一個人躺著的型態，那代表了原住民，背景則是花蓮的山巒，以回應天氣好的時候，花蓮乾乾淨淨讓人想躺在上面的山。這一系列的作品叫做《沒有土地的風景》，為潘小雪希望創作的三部曲系列之一，Landscape without land、History without story、Republic without public。目前只完成「沒有土地的風景」，作品反映臺灣的處境，風景雖然很美好，土地卻好像飄在空中，懸而未決，又不是一個國家。儘管內容充滿批判性，潘小雪仍希望以「美」的形式作為呈現。



「近代與當代」展場一景，右側牆面作品為潘小雪《沒有土地的風景》

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

現場除了展出美術館的典藏之外，還包含潘小雪提供的花蓮當代美術運動的相關資料，如環境運動失敗後，藝術家在海邊進行創作，以及後續在松園別館的發展，同時也有松園別館整建的影像紀錄及媒體報導。同時也展示了潘小雪創辦、舉辦七屆的洄瀾國際創作營的資料，如書籍、影片等，呈現當時世界各地的藝術家受邀來到松園、石梯坪創作的盛況，現場資料能看到范姜明道、阿道·巴辣夫·冉而山、英國及印度藝術家的作品樣貌。展覽最後，則是以曾為駱香林收藏的原住民織品，織品展示在牆上，用來投影原舞者的表演，舞蹈係原住民藝術的母體之一。「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」以駱香林作品開場，終於駱香林的典藏收尾，展示了花蓮藝術與民族間的依存，結束在現代的表現。



「近代與當代」展場一景，底部作品為投影原舞者影像於駱香林生前收藏的原住民織品

圖片來源：花蓮文化局、花蓮美術館

花蓮美術館典藏

花蓮美術館在重新整修期間，即有意在重新開館時，以為期一年的典藏作品展向公眾展現該館歷年來的典藏成果。擔任本次學術研究的潘小雪，不但是著名的藝術家，多年來也從事花蓮美術史調查以及爬梳整理的工作，透過本次花蓮美術館典藏品的研究與梳理，讓過往僅見於文字敘述的歷史能夠真實地呈現。策展人黃錦城不但擅長文字書寫，同時也是著名的藝術家以及策展人，此次展覽由他整理出展覽脈絡並做現場規劃，最後在花蓮文史工作者葉柏強的學術研究與收藏品的加入下，也更加完善本次展覽。

雖然 2013 年花蓮縣文化局制定《花蓮縣文化局典藏管理要點》，有計劃地編列預算典藏作品，然而早期典藏並未依照花蓮美術史的脈絡，因此也能見到外縣市藝術家的作品。儘管如此，透過本次典藏品的梳理，可發現花蓮縣文化局典藏品的豐富度，其中更不乏許多臺灣美術史上重要藝術家的作品，惟典藏

品的編號管理仍可精進，如對過往財產編號、文物編號、視覺藝術的統整。此外，受限於日本時代相關藝術作品典藏不足，此次展覽特別向花蓮在地老藏家彭明德，以及前輩畫家張阿井的公子張文暉商借其所典藏的畫作，藏家彭明德收藏許多花蓮早期藝術家的作品，其中不乏代表性的精品，若未來能辦理彭先生的收藏展，文化局再從中挑選精品典藏，相信對花蓮美術館藏品質量的提升定有相當的助益。

延伸閱讀：花蓮美術館臉書專頁（插入連結：

<https://www.facebook.com/HualienArtMuseum>）

作者

葉柏強。出生花蓮玉里，靜宜大學中文系、東海大學美術研究所畢業。就讀花蓮高中時，在花蓮文化中心閱讀到《東台灣展望》一書後，即對花蓮過去歷史產生興趣，退伍後開始蒐集相關文史資料，並在《璞石閣》部落格發表相關成果。所蒐集的花蓮史料以老照片、繪葉書等歷史影像居多，年代從明治末年一直到近代，可說是一部小型的花蓮歷史縮影，至今已出版《顧我洄瀾：花蓮歷史影像集》、《臺灣棒球史第一人：林桂興與他的時代》、《臺灣攝影家：駱香林》等書。

典藏、機構與美術史：地方美術館的興建與重建策略（2017-2023）¹

文·圖／蔣伯欣

2017 年起，文化部推動「重建臺灣藝術史」的政策，從「前瞻基礎建設計畫」的特別預算中，逐年補助各縣市藝文場館的營運升級、場館整建及興建等計畫。根據文化部藝術發展司統計，自 2018-2023 年，已蒐藏前輩藝術家作品 867 件、徵集檔案史料超過 9 萬件、修復作品及文物史料逾 8 千件，獲捐贈美術作品近 5 千件、廣播卡帶逾萬件、電影史料逾千件。2024 年起，延伸提出「重建臺灣藝術史 2.0」計畫。何以臺灣藝術史需要重建？各機構場館又該如何重建藝術史？本文無意、也無法涵蓋所有藝術領域，僅以參與者之一的角度，管窺地方美術館如何回應此政策，嘗試提出相關觀察與建言。

前瞻計畫中，文化部提出「城鄉建設－文化生活圈建設計畫」，希望「以文化保存及提升在地文化公共服務，建構文化生活圈，透過文化治理帶動城鄉發展」，強調「將打破過去以文化場館硬體興建為主的模式，主要以文化資產保存修復與活化利用，以及透過充實軟體帶動硬體升級的思維為主，並充分融合既有地方文化特色與歷史重建的工作，既讓歷史記憶紮根，也賦予當代觀點，從文化治理的角度帶動在地城鄉風貌發展」。²這四項計畫包括：「文化保存：再造歷史現場」、「地方館舍升級」、「臺灣藝術史重建」「地方文化特色活動計畫」。其中，重建臺灣藝術史計畫的內容，則涉及典藏作品與檔案、地方美術史、以及國家近現代美術館等重要課題。2017 年 9 月舉辦的「全國文化會議」的議題「文化創造力」中，內容便包含「重建臺灣藝術史、建構藝術檔案中心」。³

¹ 本文部分內容，曾在國家文化藝術基金會主辦的「縣市美術場館研習營」發表，經大幅改寫後呈現於此。感謝主辦單位國藝會的邀請，現場與會學者先進的回饋。

² 文化部新聞稿，〈越基礎越前瞻 數位建設催生臺灣原生文化內容 城鄉建設建構文化生活圈〉，檢閱自文化部網站 2017 年 7 月 11 日：http://www.moc.gov.tw/information_250_66134.html

³ 檢閱自行政院網站 2017 年 10 月 20 日：

<https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/1eb03f25-ac3d-4cf1-ba3e-652208beea7b>

何謂「重建」？

廣義來看，文化部所稱的藝術史重建範疇，包含了美術史、音樂史、工藝史、建築史、攝影史、原住民生活文化等相關知識體系，不同學科、專責場館之間的合作並不容易，且各領域的研究進程落差頗大，無法採用單一模式研究。對此，2017年11月，國立臺灣美術館與國立臺南藝術大學臺灣藝術檔案中心合作，規劃了首次「重建臺灣藝術史學術研討會論壇」，邀請美術史、文學史、攝影史、影像史、建築史、工藝史、原住民藝術等相關領域學者發表論文，並規劃「美術館與當代性」、「藝術史料與檔案平臺」、「藝術修復的前瞻思維」等三場焦點座談，另有南北兩場閉門論壇，探討如何從各學科專業領域的「知識系統」整合為「生態系」，發表內容與各方建言，也成為擬定相關政策的參考之一。⁴

何謂「重建」？該會議定名為「共再生的記憶」，提出以 *Renaissance* 為重建的方向；「共再生」既是「共生」也是「再生」，意味著臺灣藝術史研究在多年遲滯沉寂後重生，並從複數的藝術史觀，回應近年全球化下臺灣文化更為豐富的多元主體。⁵事實上，「重建」的用語最早出現在臺灣文學領域，日殖時期的無政府主義作家王詩琅（1908-1984），曾在1952年發表〈臺灣文學的重建問題〉，1954年他也以「王一剛」為筆名，在藝術史論者王白淵〈臺灣美術運動史〉的同期《臺北文物》上，發表了〈臺展、府展〉一文。王詩琅與王白淵都是憂心文化藝術在經歷殖民、白色恐怖等記憶斷裂之後如何重建再生的課題；王白淵該文，也是謝里法在1979出版《日據時代臺灣美術運動史》的主要參考架構。⁶

從政策的角度來看，典藏（軟體）實為重建政策的基石；重建的目的，並

⁴ 論壇發言紀錄參見〈跨越單向度：複數藝術史的可能性〉，《藝術觀點 ACT》72期（2017年10月），頁87-95。隔年起，國美館每年均委託不同學者專家，策劃舉辦不同主題的重建藝術史研討會，內容皆具參考價值。

⁵ 鄭麗君，〈部長序〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，臺中市：國立臺灣美術館，2018，頁4。打破單一線性的藝術史觀、現代美術史與當代性的構造，參見蔣伯欣，〈從「近代」到「當代」：臺灣美術史分期的再思考〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，頁55-65。

⁶ 王詩琅，《臺灣文學的重建問題》，高雄市：德馨室出版社，1979，頁111-122。張良澤稱他是「第一個有系統劃分臺灣文學史分期的文學史家」「第一個有系統整理臺灣文獻的文獻學家」。

非如字面上為推動藝術史的重新研究，而是以典藏作品為核心，以研究、修復、策展來構築藝術史的內容。從典藏出發，文化部一方面承接順天美術館從美國捐回 671 件藏品，該批藏品的來源，係以謝里法《日據時代臺灣美術運動史》為收藏指引，恰符合藝術史重建的原初理念；其後又有洪瑞麟在美國的家屬捐贈大批文獻檔案。⁷另一方面，文化部也積極回應保存前輩藝術家作品的後代，商議國家近現代美術館的可行性，並與國美館制定〈文化部重要藝術品與相關檔案搶救修復寄存辦法〉，建立動用政府預算協助藝術家家屬搶救瀕於毀壞的文化資產之法源，陸續修復、寄藏 77 件 1920-1960 年代重要作品，因而帶動了部分作品入藏國美館。⁸近年較大型的美術史展覽，如「不朽的青春：臺灣美術再發現」、「共時的星叢：風車詩社與跨界域藝術時代」、「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」、「進步時代：臺中文協百年的美術力」、「狂八〇：跨領域靈光出現的時代」、「匯流溯源：國美典藏早期書畫」等大展，亦多與重建政策及充實典藏品計畫，有著程度不一的關聯性。⁹

地方場館的困境與策略

除了國美館以外，文化部每年也透過重建臺灣藝術史的補助計畫，引導各縣市文化局提案，過去較缺乏上位政策的地方美術館，可獲得中央政策引導與經費挹注的支援參與重建。縣市美術館由文化局管轄，多著重在能見度高的展覽活動，館內普遍面臨專業困境的結構性問題。專業人力不足，策展能量無法發揮、臨時約雇／勞務採購人員流動率高，經驗難以傳承。財務方面，會計制度與採購法規的限制，缺乏彈性。尤其許多藝文場館的硬體空間長年未修繕，庫房空間不足、典藏櫃架老舊、缺乏溫濕度控制設備，典藏品未造冊盤點，有

⁷ 對此意義的詮釋：蔣伯欣，〈重建與薪傳：運動中的臺灣藝術史〉，《自由時報》，2018 年 10 月 3 日。推動建置藝術檔案之倡議：蔣伯欣，〈重建臺灣藝術史：從藝術檔案的基礎建置做起〉，《臺南美術》第 6 期（2017 年 8 月），頁 16-25。

⁸ 2022 年以前，修復包括陳植棋、李梅樹、劉啟祥、李石樵、楊三郎、郭柏川、莊世和、翁昆德等人的重要作品。相關成果參見林明賢主編，《修復一個時代：文化部藝術品及相關檔案搶救修復寄藏計畫》，臺中市：國立臺灣美術館，2022。2024 年，國美館也將六年來執行重建臺灣藝術史計畫成果，策劃為展覽「致：未來世代的美術史」。

⁹ 文化部所屬場館如國立歷史博物館、國立臺灣文學館、臺灣音樂館等均承擔部分重建計畫。其中，史博館也在整修期間另成立專案辦公室，臺灣藝術史研究學會等民間單位執行臺灣美術史的相關研究、推廣、講座、研討會、紀錄片、辭典編纂等工作，皆具一定貢獻。

待整飭、修護。加以縣市美術館典藏與研究經費也極為有限，導致學術專業不足，論述淺碟化，難以建構符合美術館需求的地方美術史。

概括來看，各縣市美術場館歷來發展多有相似過程，籌備時先興建硬體，無法符合後續規劃軟體的使用需求；各館資源也有城鄉差距，地方上編制人力與預算有限，缺乏協助美術館定位、策略的研發機制，導致典藏研究長年停滯。因此，重建藝術史政策先針對軟、硬體整合的問題加以導正，提出「以軟帶硬、研究先行」的方針，從基礎與方法下手，並鼓勵導入專業研究人員到美術館，與學院、民間專業團隊協力重建工作。

圍繞在典藏周邊，舉凡美術館的基礎研究、整飭修復、檔案建置、詮釋應用、導入專業人員等相關措施，皆為「重建」工作的主軸。早年的北美館、高美館與縣市文化中心，多曾承接過地方美展及少量的入藏業務，近年來藏品經篩選審議後，移撥至新成立的縣市美術館，但能作為執行典藏參考的地方美術史成果卻相當有限。文建會時期，各縣市曾進行過地方藝文資源普查，2004年起，推出《臺灣地方美術發展史全集》。但此後二十年來，則僅有零星的地方美術史個案研究，難以作為執行典藏政策的參考座標，許多場館在經費捉襟見肘的情況下，逐漸演變為活動導向的展覽館，甚至部分縣市即使境內全無其他美術館，卻也產生只要以當代藝術展演為定位、便無需典藏的迷思，忽略了地方民眾對在地美術整體性的需求，也相對弱化典藏工作之於美術館定位的重要性。

就重建政策而言，「以軟帶硬、研究先行」的原則中，學術雖位處前導，實則是因應實務需求而生的方法與策略。縣市場館機構，應從在地的問題與需求研提方案，回應重建政策的目標，縣市美術館也因為立基於地方，更具有從地方脈絡開展出藝術史的多元敘事、從地方專業社群串連成新型態的中介組織、從民間社會的公共論域培育出具能動性的觀者等優勢，足以作為發展地方美術史與典藏的實踐策略。¹⁰

¹⁰ 曾任新竹市文化局長的張馨之，曾提出縣市文化局可導入藝術總監、與民間專業團隊共同營運的協力治理模式。張馨之，《地方美術館之協力治理與實踐：以新竹市美術館為例》，國立臺灣藝術大學當代視覺文化博士論文，2024。

三種層級的美術館個案

那麼，地方美術館如何在各自的條件下，展開藝術史的重建？以下簡要將地方美術館分為三個不同層次：三大美術館之一的高雄市立美術館（高美館）、六都層級的新北市美術館（新美館）、以及非六都、縣市層級的臺東美術館（東美館）為案例，分別概述不同層級美術館的課題及相應作法，探討如何導人民間專業與學術範式，與美術館共構以典藏為核心的知識體系。

作為國內三大美術館之一，高美館以現代美術館為原型，已有三十年的歷史。該館由在地藝術社群催生，以建構高雄美術為目標。在歷任館長與館員的努力下，觀照範圍從高雄為起點，逐步擴及鄰近縣市如屏東、臺南等南部地區，2007 年起延伸到南島當代藝術，也建立起鮮明的特色。二十餘年後，高美館轉型為新型態美術館，面臨全球藝術史的挑戰，因而在 2018 年提出了「South Plus」（大南方）的重新定位，以「南方」的累加與延伸為策略，規劃多元史觀典藏常設展「南方作為相遇之所」，該展以莊世和、南部展兩項專題研究計畫，重繪南方知識版圖的美術史基礎。¹¹

在「South Plus」（大南方）的定位下，如何以典藏為方法，為高美館重新建立新品牌？以過去較被美術史忽略的莊世和為例，這位活躍於屏東、高雄的畫家，實則在 1940 年代初，廣泛創作了立體主義到超現實主義的畫風，經「南方作為相遇之所」的前期規劃研究，全面考察數百件作品，建置新出土的文獻檔案，釐清其美術史上首位實驗拼貼技法的定位，重新設定現代主義的議程，館方也典藏三件關鍵作品，並以此為起點，標定南方抽象藝術在 1940 至 1960 年代的脈絡，為高美館強調的邊陲、工業與黑畫等論述延伸至戰前，與入選在野展、戰後創辦「南部展」的張啟華、劉啟祥等畫家，並列為南方的歷史前衛。¹²多元史觀特藏室在首部曲之後，又推出由研究組同仁策劃的二部曲「南方作為衝撞之所」，另以「泛·南·島藝術祭」、引進「太陽雨：1980 年代至今的

¹¹ 蔣伯欣，〈重建與相遇：《南方作為相遇之所》多元史觀特藏室的積極意義〉，《南方作為相遇之所》，高雄市：高雄市立美術館，2018，頁 14-17。蔣伯欣、辛友仁共同主編，「South Plus：全球南方的歷史共振」，《藝術觀點 ACT》77 期（2019 年 4 月）。

¹² 其後，國美館也典藏十餘件莊世和作品，包括現存最早的拼貼實驗作品。2017 年起，從整飭作品、檔案建置、日記翻譯、傳記出版、展覽規劃、作品修復的研究過程，參見蔣伯欣，〈莊世和在戰爭前後的前衛美術觀〉，《前衛·符號·莊世和》，臺北市：財團法人創價文教基金會，2023，頁 48-61。

東南亞當代藝術」等特展，派員前往新加坡國家美術館考察東南亞藝術，呼應同時期新南向政策的目標，為 **South Plus** 奠定基礎。館方再由軟體擴展至硬體，同步提升展示空間，原定位為多功能典藏庫房的內惟藝術中心，也具體呈現出園區改造、城市縫合的理念。

新北市美術館（新美館）則屬六都興建中的美術館。作為文化局轄下地方文化館家族的一員，座落於鶯歌的新美館，同在市府規劃的上位政策「三鶯文創整合計畫」之下，著重民間與地方產業的連動。籌備期間，文化局即展開藝術家普查工作，並委託學者研擬典藏策略，嘗試提出新美館的定位。位居首都圈周緣的位置，使新美館有別於各縣市美術館，其地方性實具有全國高度。新北市承繼戰前的臺北市，孕育出李石樵、李梅樹、楊三郎等多位前輩藝術家，戰後又成為臺北市的外圍地帶，作為眾多藝術家的工作室及創作聚落所在地，使新北市同時帶有首都、甚至國際的能量。

籌備期間，協力的民間團隊也發現 1990 年代的臺北縣美展，為國內首次打破媒材分類、競賽模式等侷限，並邀請亞洲鄰國當代藝術家參加的地方美展，有必要重建其美術史，作為新美館定位與策略的重要參照。故以北縣美展作為參照座標，蒐集相關作品、檔案並出版學術專書，與館方規劃國際論壇，提出介於在地與國際之間的「跨地方主義」為策略，為縣市美術館的地方性，開出一條跨境、跨國流動的路徑。¹³ 跨地方主義既可落實在各區域鄉鎮特色產業與藝術的共創，發展相對應的推廣教育活動，亦能實現新北市與不同國家的城市之間的對話合作，可見六都層級美術館，具備區域治理與國際交流的能量。

素以第一座縣級美術館自詡的臺東美術館，2007 年成立以來皆以展覽為主要營運內容，該館以「素·原·真」為開館展，定位在素人畫家、原住民藝術的素樸樣貌，開館後多邀請曾在國內三大美術館個展的名家展出，提供東部民眾觀賞。由於長年缺乏典藏制度，亦無固定預算的編列，故缺乏完整的典藏體系；展覽方面，過去多邀請縣外藝術家參展，研究部分則大量仰賴推廣性、普

¹³ 蔣伯欣、呂佩怡、游崴、陳寬育、楊佳璇著，《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗》，新北市：新北市美術館籌備處，2022。以此研究成果為基礎所規劃的「混雜的氣味：再探九零前衛藝術」國際論壇，由新美館籌備處主辦執行。

及性的文宣出版品，資料有限，較難作為學術成果累積參考。

近年來，東美館從研究開始重建知識體系，一改過去采風式的書寫介紹，改從學術方法入手，一方面選定較具知名度的都蘭地區當代藝術，邀請在地策展人進行兩大冊的評論書寫，另一方面則採多年期田野計畫，由於長年地勢阻隔，各地區藝術發展迥異，故以空間轉向為策略，分別蒐集東海岸、南迴、離島、縱谷，乃至於市區的藝術檔案，在訪查藝術家工作室並搭配研究專文後，分年出版為系列性專書，同時亦訪查臺東資深藝術家，保留其口述歷史，製成兼具藝術史敘事方法與風格的紀錄片。¹⁴近年來在文化部前瞻計畫的補助下，逐步建立典藏制度、整飭藏品、建置庫房，於是在 2009 年第二期館舍興建十餘年後，終有機會進一步規劃第三期館舍，朝向功能完備的專業美術館發展。

以關鍵典藏批判性地重建歷史

由於重建政策屬於「前瞻基礎建設」的「特別預算」，各場館研提的重建計畫，須從各館的基礎性、關鍵性加以審視，著重在最為關鍵核心，或開創突破的工作上。從以上三種不同類型的地方美術館案例來看，其發展策略，皆從典藏品研究出發，具體而微呈顯該場館營運規劃的內在邏輯。

在高美館方面，為重新提升文化戰略高度的再品牌化，選擇以國內現存最早實驗拼貼的藝術家莊世和為起點，透過研究入藏了《詩人的憂鬱》（1942）等關鍵作品，為高美館納入過去日本殖民時期美術史敘事所未見的立體派與拼貼，以造形的前衛，重組現代美術館的知識體系，由此開展屬於南方抽象的另翼系譜，繼而以「South Plus」打造在地緣政治下開拓全球南方的現當代知識體系，從大南方多元史觀特藏室的研究成果帶動硬體建築的整建，搭配園區的內惟藝術中心興建，深化南方的當代視野。¹⁵

¹⁴ 2022 年起，由臺東縣文化處委託編撰出版的專書：李韻儀，《紮根於流動中的邊界敘事—臺東都蘭藝術聚落故事》（2022）、《紮根於流動中的邊界敘事II—臺東都蘭藝術聚落故事》（2023）。蔣伯欣主編，《另一個故事：臺東美術再探》（2022）、《另一個故事II：池上·蘭嶼美術》（2023）。

¹⁵ 其 South Plus 多元史觀第三部曲「珍珠：南方視野的女性藝術」與新加坡國家美術館合作策劃主題性的典藏常設展，便是成功的一例。該展由高美館展覽企劃部曾芳玲主任，與新加坡國家美術館策展與展覽管理處辛友仁（Seng Yu Jin）處長聯合策展，展品包含兩館典藏品。辛友

新美館雖然並非完全以當代藝術為定位，卻善用其近乎全國高度的地方特質，以典藏與檔案為基礎，提出「跨地方主義」的策略，為全球藝術框架下在地與國際的關係，提供一當代性的動態詮釋。以林壽宇《遠山無限碧層層：無始無終系列》（1984）的入藏為例，該藏品作為戰後現代主義在臺灣傳承、轉化為當代藝術的轉折點，是林壽宇從歐洲返國後首度在新店山居展開的全新製作，也是引導莊普、賴純純開啟異度空間、超度空間展等裝置實驗的重要起點。雖然該作佚失了三十多年，仍以檔案研究計畫的成果尋獲，館方並以完整配套入藏了此件四百號的六聯作，突破了市府典藏預算的侷限，可謂近年縣市美術館難得收入的重要作品，兼具在地脈絡與國際高度。

東美館則是將地處東部的地理劣勢，轉化為美術史的空間優勢，以多年期、小區域的田野踏查，提供了更聚焦在地的歷史縱深，尤其是融合當代藝術與南島物質文化蘊涵的豐富資產，為多元複數的藝術史提出極具特異性的版本。對此，近年該館以當代原民木雕為典藏方向，陸續典藏哈古、希巨·蘇飛、初光復、依命·瑪法琉等原住民藝術家的作品，其中，初光復留存多年，卻因保存環境不佳已逐漸毀壞的木雕立像《部落酋長》，是 1992 年文建會在省立美術館舉辦「第一屆山胞藝術季」立體類的首獎作品；該展由陳奇祿等評委主導，為官方首度將原住民「文物」或「手工藝」，從人類學改以純藝術角度審視的對象，具有知識體系典範轉移的里程碑意義，也呼應了東美館立基在世界南島藝術的當代定位。

從上述關鍵典藏的分析可知，這些作品經學術研究發掘入藏美術館，皆座落在藝術史上無法取代的基準位置。如果歷史是不斷建構、書寫的過程，那麼作品的再發現、藝術史的再書寫，也意味著藝術史的「重建」奠基於對既有歷史的「批判」和「重構」。對於「重建」，首次重建藝術史學術研討會曾提出以下的詮釋：

此處的時間性，有如彌賽亞時間的重現。也就是說，必須透過將過去與現在疊加起來的時刻，才能獲得一種真正的過去。而這種對於過去意義

的重新體認，就是所謂「拯救」的概念。拯救並非僅止於重新蒐集事物，也不是一味將事物訴說成歷史的絕對真實，更不是不斷再現某種圖騰或象徵，而是使某種消逝事物的返回成為可能，從潛能中保有力量。從這個意義上來說，拯救記憶，如同傳承倖存的文化遺產，不再只是過去藝術史學中，直接重述藝術家傳記的故事，而是捕捉潛藏在混沌與概念之中的生命軌跡，重溫歷史灰燼下的餘溫，也就是某種意義下的重建。¹⁶

就此來看，即使是文化部受贈典藏、被視為重建典範的《甘露水》，在發起「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展覽、設定發掘該作之初，亦是從「重建」的問題意識出發，構成該展的美術史架構，並反思現代性、殖民性、展覽體制、文化贊助、進步論等相關的藝術史課題。《甘露水》作為問題意識，與該展皆非國族主義的再現，而是重探「前衛」在造形領域與政治領域的雙重構造，批判性地探問藝術與社會的關係，並嘗試修復歷史空缺，重建前衛在美術運動的系譜，將臺灣美術置於世界藝術史的歷史前衛之參照座標。¹⁷

未竟之業

從以上美術場館個案及其關鍵典藏為例，本文概略描繪「重建」的輪廓，從研究發掘典藏，發展場館的定位與策略，進而出版、策展促進文化近用。針對長年來地方場館日益朝向建築硬體大型外部公眾活動傾斜的現象，重建臺灣藝術史政策力圖將場館營運宗旨拉回內部的軟體，建立由內而外的發展步驟，可謂二十多年來地方美術館最大規模的匡正，從美術館的基礎核心——藝術典藏的工作做起。綜合上述縣市場館的重建工作可知，未來仍有以下幾個未竟課題有待突破：

- 擴充典藏庫房的硬體侷限：以戰後嬰兒潮世代（1945-1965 年出生者）的

¹⁶ 前揭《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，頁 63-64。

¹⁷ 蔣伯欣，〈「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展的美術史研究與策展紀實〉，《藝術家》第 564 期（2022 年 5 月），頁 234-241。

退休潮來看，2030 年起，各地藝術家將陸續有大量作品回捐地方美術館，以平均餘命 20 年計算，興建中美術館的庫房規劃，至少須考量到 2050 年、而非執行年度典藏預算入藏的容納量。目前文化部已規劃在臺南成立國家典藏中心，未來或可為區域性的中小型場館增設聯合典藏庫房。

- 營造區域性美術史生態系：就美術場館發展的軌跡來看，從早期被動典藏、以展示推廣為主的文化中心，發展到今日主動規劃典藏、整合研究與策展的美術館知識平臺；資源較豐的六都美術館，或可與區域內具有共同在地議程的縣市美術館合作（如新美館與基隆、宜蘭美術館，高美館與屏東、臺東美術館等），擴大影響範圍，均衡區域發展，展開更深度的典藏交流與策展合作。
- 民間參與的公私協力治理：從民間專業社群的在地知識與田野經驗，發展出地方振興的能量，填補了美術館長期以來自主研究能量的空缺，地方美術館與民間學術團隊結成長期夥伴與策略聯盟，將打造更具在地實踐與永續發展的合作平臺，符合國際間新機構主義的趨勢。

上述的相應策略，均可再延伸發展。本文僅以參與者之一的有限視角，提供所知重建政策的一小部分，本文之外另有大量工作者、團隊與各場館同仁長年投入，貢獻卓著。文化部已在 2024 年提出「重建臺灣藝術史 2.0」計畫來支援地方美術館，但仍有許多因縣市預算規模、個別計畫型補助案難以克服的全國性、結構性重大項目，如建置全國藝術檔案、科學檢測資料庫、國家美術史常設展等，皆為需要大量資源、人力長期累積的基礎建設，非一縣一市美術館所能負荷，未來或需另規劃上位的研究平臺加以整合，有待相關單位擘劃努力。



《甘露水》在「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」北師美術館展場實況，2021-2022 攝影：蔣伯欣

作者

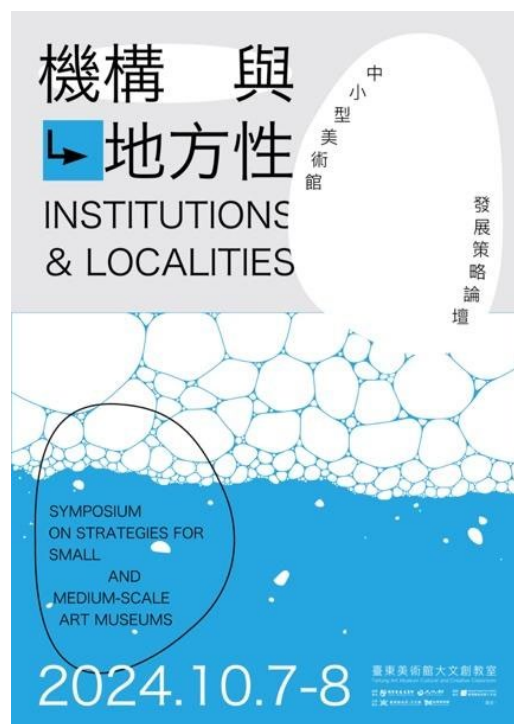
蔣伯欣，藝術史學者，近年編著學術專書包括：《紙上的宇宙：曾培堯畫史檔案精選集》（2023）、《地域性的子午線：菲律賓與臺灣的藝術史書寫與當代文化策展》（與 Patrick Flores 合編，2021）、《新派繪畫的拼合／裝置：臺灣在巴西聖保羅雙年展的參展脈絡 1957-1973》（2020）、《綠舍、創型、莊世和》（2019）、《檔案轉向：東亞當代藝術與臺灣 1960-1989》（2018）等。

深掘與游擊——「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」側記

文／張碩尹

圖／臺灣藝術田野工作站

「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」由臺東縣政府文化處、臺東美術館主辦，臺灣藝術田野工作站策劃，於 2024 年 10 月 7 至 8 日在臺東美術館大文創教室舉辦。臺東美術館自 2007 年落成啟用後，至今已走過 17 個年頭，作為東部最具代表性的文化機構之一，目前已將第三期館舍的建設列入未來發展藍圖。藉著發展進程上的轉捩點，主辦本次論壇，邀請國內外專家學者、機構相關從業人員進行對話，探討藝術機構對地方性的形塑、中小型美術館面臨的挑戰與應對策略。並以國際演講、專題演講與報告、多元地方性的建構、地方美術館營運經驗、地方美術館策略聯盟等五個場次作為呈現。



論壇主視覺海報

比較作為方法：從新加坡國家美術館的案例回望臺灣

首場國際講座以「比較作為方法：藝術史的解殖、批判性的修復、全球南方再現的困境」為題，由新加坡國家美術館策展及展覽管理處長辛友仁進行分享。他以新加坡國家美術館為例，列舉大量案例作為比較方法的材料，以此重新思考藝術史中的殖民問題。辛友仁指出，去殖民不僅僅是對歷史殖民經驗的批判與反思，更是一種重新審視藝術史敘事的方式。他強調當前的藝術史研究大多依賴西方主流敘事框架，這種框架往往忽視其他文化脈絡，尤其是全球南方的藝術創作。因此，去殖民化的策展策略應該包括重新審視那些被邊緣化的藝術家與文化，並將他們的作品納入藝術史的討論範疇。

本場次主持人為國立臺北教育大學當代藝術評論與策展全英文碩士學程主任呂佩怡副教授，她以近期開展的「大南方多元史觀三部曲－珍珠－南方視野的女性藝術」作為題目，拋出新加坡國家美術館如何與高雄市立美術館合作的提問，以及演講中提出的批判性修復（**Critical Recovery**）如何體現在此展中。辛友仁處長提到本展的批判性修復體現在將女性藝術家放在優先順位，展覽源自高美館在南島藝術的深耕，透過本展重新梳理臺灣與東南亞的女性藝術，未來期許在此面向與其他館舍進一步合作。呂佩怡副教授指出批判性修復一詞也可譯為批判性復甦，像是透過不停地反思與書寫，讓觀點不再是霸權式的單一視角，而是更加廣闊地涵納各個領域。



辛友仁處長演講過程

重新建構：典藏與地方美術史

場次二分為專題演講與專題報告，前者由國立東華大學藝術學院退休榮譽教授潘小雪以「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」為題，探討地方美術館如何透過典藏與展覽建構地方美術史，並介紹該展四大子題「斷裂與再生」、「島嶼的隱身」、「後山與前山」、「近代與當代」。她指出，地方美術館不僅是展示藝術作品的空間，還承擔著保存地方文化記憶與建構地方藝術史的責任。花蓮美術館透過典藏在地藝術家的作品，挖掘地方藝術的歷史脈絡，並將這些脈絡與更廣泛的藝術史進行對話，從而賦予地方藝術「新」的意義。

專題報告由長年投注於臺灣藝術史研究的民間單位臺灣藝術田野工作站（以下簡稱 TVAA）進行發表。TVAA 指出，政府 2017 年起透過「前瞻基礎建設計畫」推動「重建臺灣藝術史」政策為近年文化政策的重要議題，旨在強化文化治理與豐富地方特色。不僅在硬體設施建設上著力，政策也重視研究、典藏等軟體層面的發展，期望長期提升臺灣的文化影響力。然而，許多中小型美術館雖逐步改善硬體設施，但在研究、策展、典藏等方面仍受經費與專業資源限制，導致軟體發展滯後，難以有效推動地方藝術史的書寫。地方美術館具有地方文化根基，能透過與在地社群連結，發展出獨特的書寫方式，促進文化保

存與創新。未來，中小型美術館需加強研究、典藏與跨領域合作，支持多元文化書寫，促進臺灣藝術史在全球文化框架中的發展。

多元地方性的建構：微距之間的調度

場次三「多元地方性的建構」的發表者皆為臺灣藝術田野工作站發起之「機構文本」平台作者群。前高雄市立美術館典藏部專案研究助理陳熾晴以自身策展經驗出發，以「跨地方的維度：高雄市立美術館『大南方多元史觀典藏特藏室』中的跨界思考」為題。為回應「大南方」的全新定位，高美館在 2019 年成立「大南方多元史觀典藏特藏室」，以主題策展的方式探索後殖民與全球南方論述，強調南方之間的對話，挖掘被忽略的聲音。展覽系列包括 2019 年的「南方作為相遇之所」和 2023 年的「南方作為衝撞之所」，透過兩檔展覽的藝術與策展實踐，呈現南方藝術的多重面貌，強調跨界思維、反思地域主義與中心主義的侷限性，展示多元文化與歷史的對話與再書寫。

TVAA 研究員吳尚育以「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）」為題，聚焦於該館的典藏常設展，分析其 2008 至 2021 年間的變革。他將這段期間的變化視為從「對抗」到「處境」的過程，即從強調衝突與矛盾，到以所在地點為核心的處境（situated）精神，呈現複雜歷史脈絡與多元社會現實。他指出該館以「歷史意識」處理典藏展示，有別於泰德現代美術館 2000 年開館或紐約現代美術館（MoMA）2019 年重新開館後，以「策展思維」安排典藏，強調跨地區、時空、形式之間的比較。他點出後者的做法可能忽略文化差異性並有去歷史脈絡的危險。他強調「歷史意識」的思維，更能開啟地方美術館論述地方性的複雜維度。

國立聯合大學文化創意與數位行銷學系教授兼藝術中心主任張正霖則以「族群博物館與文化平權：臺灣客家運動機構化展覽實踐」為題，轉向族群博物館議題，探討臺灣的客家運動如何通過機構化的展覽實踐來實現文化平權。他透過歷史過程作為分析對象，試圖詮釋解嚴後的客家族群敘事與經典展覽如何產生關聯，特別是在機構化脈絡中的形成過程。這些展覽不僅促進了客家族

群的文化認同，也反映了臺灣當代客家文化的轉變。藉由策展實踐，族群認同得以重塑，並提出符合當代社會需求的客家論述，讓大眾重新認識與理解這一重要的文化群體。

面對客家議題的提問，花蓮縣政府文化局視覺藝術科的林鍾紋科長提出，客家族群與當代藝術之間的關聯較不顯著，張正霖則回饋，客家象徵本身較難以被動員，面對族群身份在當代的不斷變化與當代藝術中的呈現，論述與研究仍舊是不可或缺的優先要務。國立臺東大學美術產業學系張溥騰副教授則提出，索菲亞王后藝術中心美術館的經驗，如何運用在資源較少的臺灣地方館舍。TVAA 研究員吳尚育提到，可透過「歷史意識」回溯地方美術發展中的關鍵時刻，結合藝術檔案的思維，納入藝術行動主義等發展，建構屬於地方的美術史論述。



張正霖教授、吳尚育研究員、陳熾晴前研究助理問答過程

經營扎根：地方美術館的營運實務經驗

場次四聚焦地方美術館發展策略與營運挑戰，具地方美術館實務經驗的講者分享各地如何透過資源整合與策略合作，推動美術館的營運與在地連結。前臺東美術館專業助理郭璧慈以「重繪與再標定：臺東美術館定義藝術公共性的方式（2020—2023）」為題，探討臺東美術館如何在這段期間，透過一系列展

覽與活動，如藝術家個展、客座策展人策劃主題展、藝術進駐計劃，重新審視藝術的公共性，強調美術館作為社區中心的角色；花蓮縣政府文化局視覺藝術科林鍾紋科長以「有形後如何有神？花蓮人需要什麼樣子的『花蓮美術館』？」為題，針對花蓮美術館的未來展望進行討論。她強調，在硬體設施建設完成後，花蓮美術館應更加關注其精神層面的發展，即如何滿足當地居民對美術館的期待，並真正融入地方社區。

國立臺灣師範大學美術學系藝術學博士林翰君則以「美術館與美術史的交會——地方美術館的特色定位與專業功能」為題，分享地方美術館的發展策略，特別是如何在回顧歷史的同時，為未來尋找發展方向。他強調宜蘭美術館的策略重點在於保持文化傳承並與創新並存，在此基礎上推動更多元的展覽形式與公共活動；前新竹市文化局張馨之局長以「小型地方美術館協力治理模式探析——新竹市美術館視角」為題，以自身經驗分享新竹市美術館的協力治理模式，指出在資源有限的情況下，透過與外部協力夥伴的長期合作增強美術館的營運效率，以此減低政府部門人事變動對地方館舍營運方向的影響。



林鍾紋科長、郭璧慈前專業助理、張馨之前局長、林翰君博士與主持人張溥騰副教授問答過程

地方美術館策略聯盟：中小型美術館的發展前景

論壇最後的圓桌會議探討了地方美術館的困境與潛力，特別是資源的有限性、展示策略的靈活性，以及如何強化地方性的形塑。東臺灣研究會執行長林慧珍回饋道，其組織長期投入的議題為文化平權與公共性，進入地方和培育專業人才都是重要的事務，養成的專業人才需不同於傳統白盒子空間的人才，需更能與地方接軌及與在地藝術家互動。

臺東縣政府文化處李吉崇處長於閉幕致詞時指出，本次論壇提及許多公立中小型美術館的行政困境。若換位思考，將了解每位長官皆希望將事情做好，因此最重要的工作便是透過溝通使長官了解資源值得挹注之處，也需長期在地經營社群，累積信任感。通過本次論壇，參與者們共同探討了中小型美術館在當今全球化背景下的發展策略與挑戰。儘管中小型美術館在資源與規模上相較於大型機構處於劣勢，但在連結地方社群、傳承文化脈絡與推動藝術創新上更為靈活，其獨特的地方文化視角使其在當代文化建構中擁有不可替代的角色。



論壇與會講者大合照

圖片來源：臺東美術館

作者

張碩尹，獨立策展人。東海大學哲學系畢業、現為國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究碩士班研究生。曾參與「狀態：迷迷」、「影像慢速力」、「境南119」、「The Wind of Change, Sounds of Taiwan Clay 國際陶瓷交流巡迴展」策展團隊，曾擔任屏東美術館青年藝術特展「勻勻仔：沒有速度差」策展人，並獲 2023 年絕對空間「絕對放送」藝評長篇特別獎。