

機構文本 第五期編序

今日的現當代美術館已不再獨厚展覽，而是更廣泛地將各類公共活動作為生產能動性的美術館實踐。Paul O'Neill 與 Mick Wilson 在 2010 年主編的《策展與教育轉向》序文中，便將各類討論會、座談、教育計劃、對話式實踐，涉及知識生產、學習的實踐，歸納為當代「教育轉向」的一環。他們指出上述實踐已不再是服務展覽的次要角色，而是成為要角。相關案例包含 1973 年波伊斯（Joseph Beuys）的自由國際大學（Free International University）、1996 年 Daniel Buren、Pontus Hultén 的造形藝術高等研究所（Institut des Hautes Études en Arts Plastiques）、雙年展相關主題與公共活動等。¹

正因擴張定義下的「教育」已成為當代策展的重要環節，更是新類型現當代美術館的關鍵實踐，實有必要將對「藝術教育」的探討，擴展至教育與藝術間開展出的張力與創造性，超越兒童、樂齡藝術教育等實務範疇。儘管評論此擴張定義下的非物質實踐，如同面對評價關係美學、參與式藝術的困難，唯有直面描繪此類型實踐，才能從中摸索出具開創性的實踐。國內第二波美術館浪潮下的實踐亦重視展覽以外的「教育」的多元實踐，為此，本期「機構文本」即邀請青年書寫者試圖捕捉其輪廓與靈光。

孫以臻〈地方美術館協力網絡的再想像：以新美館館校計畫為例〉，反芻孫氏擔任 2023 年新北市美術館館校計畫成果展「三角關係」策展人、2024 年館校計畫「拇指世代」研究觀察員的經驗。她在策劃前者時，仔細考察館校計畫留存下的各類「痕跡」，如會議、課程簡報、教案表格、照片（也包含未採用的方案）、藝術家、教師、學員、協力單位人員、承辦人等的回顧等。這些「痕跡」或說「檔案」正是無形的「藝術教育」的具體痕跡，也是評論此類實踐的具體對象。她指出正是在梳理這些痕跡的過程中，深刻感受到交織於美術館、民間協力單位、學校之間，支撐起一座地方美術館所需的人力資源與情感能量，而擔任「拇指世代」觀察員的她，也將成為該計劃未來回顧時的「痕跡」之一。

劉星佑〈從參與式創作到教育現場——以走路草農／藝團實踐為例〉，以劉氏擔任走路草農／藝團（以下簡稱「走路草」）主要成員的經驗，回顧與桃園市立美術館、臺北市立美術館、高雄市立美術館，在展覽、街區計畫、工作坊等不

¹ Paul O'Neill & Mick Wilson, "Introduction," *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson(Eds.), London: Open Editions, 2010, pp 11-22.

同項目的教育推廣合作。參與式藝術為該團體的藝術手法之一，因此不妨亦將其教育推廣視為其「藝術創作」的一環。因而，該文分享的不同案例，便展現與藝術機構合作的教育項目的各種「藝術表現」的可能性。對走路草而言，與不同機構的教育合作，都不斷為其藝術創作進行累積，不會因為單位的轉換，而有所中斷。對劉氏而言，藝術家在推廣教育中的角色不只是教學，而是創造新的觀看方式。

本期專文同時關注館舍皆經多年整修後於 2024 年重新開館的基隆美術館與花蓮美術館。陳世育〈基隆美術館的在地與落地——開館展「未記持」以後〉，追溯基隆美術館現址自公會堂、文化中心到美術館的轉變，反思一座美術館與在地的關係。他指出：「在地性時常伴隨著邊界的概念被同時論述……但在地性或邊界都並非永恆不變……在當代語境中，我們更依賴的是，以想像力作為『在地性』的發生、發明和發現」他以流動的「在地性」概念，考察以「歷史轉向」為策略的開館展「未記持」。我們也能自陳氏的專文進一步思考，在該展以基隆文史檔案為創作素材的大量檔案式藝術或研究型藝術中，何者開啟了「地方」的想像，何者又讓「地方」陷入了刻板？

最後，花蓮美術館部分呈現與花蓮縣文化局吳勁毅局長、視覺藝術科林鍾奴科長的訪談，他們談及花蓮 2018 年 2 月 6 日的大地震作為花蓮美術館改造的契機，館舍的地震補強成了升級為專業美術館空間的機會，為因應專業空間的到來，同時啟動相關配套、典藏及花蓮美術研究，成果之一便為開館展「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」。文化局也在 2021 年創辦「跳浪藝術節」，旨在深刻審視自花蓮生長而出的美學表現，而非重複花蓮即為太魯閣、七星潭等的刻板地方意象。

本期「機構文本」延續長期對「地方性」的關懷，進一步擴展至新類型機構實踐中被凸顯的擴張定義下的「教育」的能動性，並邀請青年書寫者為當前國內發展留下紀錄與反思。

地方美術館協力網絡的再想像：以新美館館校計畫為例

文／孫以臻

圖／孫以臻、新北市美術館



2024 年新美館館校計畫「拇指世代」復興國小課程記錄照

圖片來源：新北市美術館 攝影：許菁倩

地方美術館籌備處的挑戰與轉機

近 15 年間，地方美術館如雨後春筍般相繼成立，堪稱一個「地方美術館時代」的到來。一般而言，地方美術館成立之初，各方面的條件、基礎都尚不如大型館舍充裕，但往往被期待保有美術館學的傳統架構，不僅要保持與主流藝術社群的對話，更要回應地方人士的需求，肩負推動地方藝文、甚至連結國際的使命。顯然它要面對和克服的挑戰，是更為多上許多。¹然而，在目前臺灣可見的案例中，地方美術館為了替正式開館做足準備，往往在資源相對匱乏及體質尚未健全的籌備階段，便展開了它們的美術館實踐，像是教育推廣、展覽、實驗教育計畫等。

¹ 張馨之，《地方美術館之協力治理與實踐：新竹市美術館個案研究》，國立臺灣藝術大學美術學系當代視覺文化博士班博士論文，2024。

基於此，本文將嘗試在地方美術館的特殊處境中，以筆者先後於 2021 至 2024 年之間，不同程度參與新北市美術館（後簡稱新美館）館校計畫的所思所感，提出觀察。上述這段期間，新美館雖處在籌備處的階段，合作往來偶爾有「過渡期」之感（如承辦人員流動、專案定位尚未完全確立），但卻不至於感到籌備團隊在文化能量或人力資源上的嚴重匱乏感。反之，筆者曾深刻地在這之中察覺一種民間單位與公立美術館之間的協作關係，²所共同達成的「公私協力治理」模式。此一模式雖然在國內外學界的定義仍有所分歧，本文將主要參考詹鎮榮的解釋，以「公私協力治理」來描述公、私部門對於行政業務執行之中的責任分擔模式。³ 本文將公、私部門的協力治理局限於透過「政府採購法」的勞務委託，組成為特定計畫而成立的公私部門並進的工作小組，以輔助美術館在籌備期間的過渡狀態，仍能完善行使其美術館實踐。

新美館的籌備與公私協力治理

新北市是臺灣人口最多的城市，有著大量從臺灣各地以及東南亞國家遷移至此的移民；自然風景有山有海，同樣豐富多元，與人文條件共同造就了既幅員廣大又因各種因素交會而複雜地難以被輕易看透的城市特色。2007 年 10 月，自新北市升格為直轄市後，新美館籌建計畫的具體倡議就已被提出，並在 2018 年 11 月，完成新美館館舍的興建工程發包作業，同年年底正式動土開工。數年後，2023 年 4 月起，隨著三檔展覽的共同開幕，美術館先行開放第一期戶外園區、圓頂藝術空間等部份場域。同年 6 月至 7 月，新北市文化局亦於新美館園區舉辦 2023 新北城藝術節「新生地 New Art Land」，與位在鶯歌的鶯歌陶瓷博物館連動響應。目前本館仍尚未正式開幕的新美館，從硬體到軟體都歷經漫長的籌備階段，無不反映了成立一座美術館背後龐大的籌備工作。

2019 至 2020 年間新美館館校計畫的第一年計畫「看得見看不見的美術課」，

² 新北市美術館行政法人於 2024 年 8 月 23 日成立，並舉行第一屆第一次董監事聯席會議。

³ 詹鎮榮，《公私協力與行政合作法》，臺北市：新學林，2014。

便是委託樹火紀念紙文化基金會執行，並且在國教輔導團以及新北市各校的協力之下，由五位藝術家及逾 70 位教師共同完成九組教案。由於新美館成立之初，尚未建立正式組織員額推動相關業務，在所有職員皆是兼任的情狀下，⁴借助民間單位之力，著實補足了美術館在各方面相對吃緊的現實條件。而此一模式，自 2020 至 2021 年起，便連續兩年委託害喜影音綜藝有限公司執行館校計畫，該單位在與館方承辦人員充分討論後，在美術館、學校教師以及藝術家之間，擔負各式媒合、溝通、教案執行與行政庶務等繁雜而綿密的工作。兩年間共與四十餘所新北市學校合作，協力完成 32 組教案，合作藝術家共 43 位，參與教師每年皆超過 70 位。計畫成果斐然，為新美館館校計畫在新北市奠定了一定程度的關係網絡。

筆者因此思考，若以新美館館校合作計畫為例，這樣的協作模型是否又一次為我們在地方美術館的時代創造了不同以往的契機，只待我們道出並釐清細節，以利在此基礎上繼續前行。



最新消息 參觀資訊 展演計畫 學習推廣 公眾活動 出版 線上誌

計畫介紹

新北市美術館於籌備期間，透過積極行動面對社會，持續推動藝術教育計畫。109 年度美術館擴大合作校數，以新北市地域特色為主軸，和藝術家合作開發 15 案以藝術為核心的 STEAM 課程。

本次開發的 15 件藝術 STEAM 教案有別於現行多以科技為主、藝術僅作為美化之用的課程設計，而是以藝術為主軸、系統性地串連幼兒、國小、國中和高中等不同教育階段，結合多元跨域、設計思考、動手操作與解決問題等涵養，完成以藝術為核心的跨域課程。

藝術家和教師如同領航員，帶領學生們在新北市這個大星系中，以不同的視角和方法探索環境，最後帶回屬於他們的成果作品。美術館期待透過此計畫，將當代藝術帶進校園和生活，建立美術館、藝術家講師和教師間的藝術教育社群，更期待邀請民眾一同構思當代藝術教育的更多可能。

109 年度 | STEAM 教案

計畫日期	2020-01-01 - 2021-12-31
費用	0
計畫地點	學校
適合對象	學生
計畫類別	教育計畫

分享於



幼兒組



主題 | 進入彩虹樂園
實施學校：中山附幼
教師：陳又慈、黃彥儀
藝術家：楊清雯
課程透過傳說故事、色彩遊戲、科學家牛頓的故事，層層遞進向孩子介紹彩虹的不同面向，提供一個用身體感官體驗彩虹的互動空間。透過製作藝術家特製的「彩虹發射器」，讓孩子開始對彩虹的生成產生一些敏銳度，並能連結到生活中玻璃杯、灑水器出現彩虹等類似的經驗。

⁴ 于玟，《美術館、藝術家與學校三方合作美術館教育之個案研究－以新北市美術館籌備處《109 年度藝術 STEAM 教案開發暨推廣計畫》為例》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士論文，2022。

新美館將 2019 年起累積館校計畫教案成果發佈於官網，以期計畫成果成為開放給教育社群使用的公共資源 圖片來源：截圖自新北市美館官網

轉機中的蛛絲馬跡

在 2023 年新美館第一期戶外園區和圓頂藝術空間等部分場域開放前，筆者曾於 2022 年受美術館之邀，策畫過往三年館校計畫的成果展「新美館館校計畫—三角關係」。⁵美術館邀請客座策展人的用意包括透過與館校計畫保有一定距離的客座策展人，以局外人的角度為該計畫重新梳理其發展脈絡並提出新觀點。然而，正因為是保有距離的局外人，這檔委外策畫的展覽，事實上是亟需仰賴抽絲剝繭地檢視和爬梳過往留下的種種「實踐痕跡」，才有可能付諸策展實踐的。

這些痕跡包括（一）正式與非正式的檔案，例如無數在會議或課程中，藝術家及各校教師使用的投影片，乃至正式或隨意拍攝的照片及影片、課程結束後幾經修改優化的教案表格等。這些資料大多儲存於委任單位（而非美術館本身）的工作檔案庫之中；（二）停留在參與計畫的個人身上，那些對於整體計畫的感受與記憶，像是印象中藝術家和美術老師的關係如何？課堂中同學們的反應如何？氛圍如何？甚至是在如此強調跨單位協作的計畫中，各單位的工作人員各自扮演了什麼關鍵角色等記憶；（三）長時間相處與協作所累積的友好關係。最明顯的像是該展經由美術老師的協助，在美術教室櫥櫃中尋回兩、三年前，同學們於館校計畫的課程中完成的作品，並慷慨地供展覽團隊使用。或者是埋藏在藝術家、美術老師爽快答應接受訪談影片拍攝背後，那些對於館校計畫整體的信任感等。

⁵ 該展於 2023 年 11 月 11 日至 12 月 29 日展出於新北市美術館-圓頂藝術空間。



2023 年「新美館館校計畫：三角關係」展覽開幕前夕，來自害喜影音綜藝有限公司的工作夥伴正在測試展場的互動裝置 照片來源：孫以臻

當筆者與當年的展覽承辦單位（害喜影音綜藝有限公司）一邊尋找、搜集這些蛛絲馬跡，才忽然發覺，在上述公私協作模型之下，來自不同單位的參與者們正如同菌絲一般，在一個點、一個點接續相連後，慢慢勾起了大片的網絡。如果我們接受，為了在有機生長過的事物之中梳理出脈絡，以供建立觀點與規劃未來之用，這些或大或小的痕跡都至關重要，便可以明白上述這些痕跡不只對該次成果展的策展實踐至關重要，長遠而言，對於一座致力於不斷推進實驗性計畫的美術館也是同理。然而，在美術館籌備階段由於建設中的組織、人員的變動等因素，上述這些實踐痕跡實際上相當難被穩固、完整地保留下來。反之，在工作過程中筆者省思，若不是恰好在此過渡階段，在美術館委外執行特定任務的同時，一併將一部分的檔案、記憶和經驗，以一種更加分散的途徑給外部化了，一切是否還能如此順利進行？

此外，同樣不能忽略的是，當地方美術館越是看重自身與在地的關係，便越需要在每一次正式與非正式的來往中照料各種「新關係」，筆者間接在策展的準備工作中也明確地感覺到，美術館館員、外部單位或個人在這段過程中著實共同承擔了支撐起一座地方美術館所需的大量人力資源與情感能量。因為，越是長遠

而穩固的連結，在彼此都相互陌生的階段，往往越是需要細膩地投注大量的時間與心神，予以對待新生兒一般的照料。若非來自公私單位的綿密協力，每年動輒近百人參與其中的館校計畫，想必將是一件十分難以達成的任務。



2023 年「新美館館校計畫：三角關係」展覽開幕前夕，新美館館員在展場一起為隔日開幕做準備。該館員於本文撰寫之際已從新美館離職 照片提供：孫以臻

持續向外牽動的行動者網絡

緊接著在 2024 年，當新美館毫不意外地繼續推進下一年度的館校計畫「拇指世代」，筆者收到新的委託任務——擔任研究觀察員。2024 年館方改變了與委任單位的合作模式，受委託的自牧文化事業有限公司不僅將執行製作館校計畫，亦邀請兩位客座策展人（蔡家榛及李佳霖）為計畫挑選藝術家、共同開發教案與授課，並預計於 2025 年在全新開幕的美術館內呈現同名展覽「拇指世代」（暫定）。在計畫進行中，館方期望透過研究觀察員，針對計畫的階段性發展，以文字書寫留下紀錄或觀點。無論是與兩位客座策展人的交流或參與共備會議，都令筆者發覺，原來自己在數年後也將成為儲存各種實踐痕跡的節點之一，也因此得以再次參與在地方美術館的行動者網絡之中。這種以地方美術館為圓心向外不斷「委外任務」並建立新節點的網絡，隨著圓心處的穩定存在並持續推進其美術館

的使命，勢必將一再捲進留有「實踐痕跡」的行動者，使這張網結得越發廣闊，並因其行動者的組成而保有來自公私各方或美術館內外的張力。

雖然上述經驗在時間及場域的跨度上都十分有限，但每當筆者因為展覽或活動進出新美館時，總會不禁思考著：這又何嘗不是一種重新理解、甚至重新想像一座地方美術館與其周邊社群的關係的方法呢？透過釐清臺灣新一波的美術館時代中，美術館因應其現實處境以及整體藝文生態趨勢而建立的協作模型，以及它們是如何共同構築與在地社群之間的關係網絡，這些細小而特別容易被忽略的過程與關係，也許將有助於我們獲致一種接近分散式治理模型的地方美術館時代藍圖。



2024 年春天，由「拇指世代」策展團隊主持會議，與藝術家、美術老師以及包含承辦人員的三位新美館館員，共同討論教案開發進度及需求 圖片來源：孫以臻

作者

孫以臻。獨立策展人。國立臺灣大學生命科學系學士、國立臺北藝術大學藝術跨域研究所碩士，主修文化生產與策展。2023 年起於國立清華大學藝術學院兼任講師。近年關注議題，包含科學與藝術的協作方法、藝術家老師及去機構化的社群。曾進行研究計畫「藝術家老師在台灣」（2022），近三年策劃展覽包含「共識覺」（臺北當代藝術館，2022）、「新美館館校計畫：三角關係」（新北市美術館圓

頂藝術空間，2023），並參與「nutjaivililj 以後的以後」（臺灣原住民族文化園區
文物陳列館常設展，2024）策展團隊。

從參與式創作到教育現場——以走路草農／藝團實踐為例

文／劉星佑

圖／走路草農／藝團



「新說小百科」展覽現場，桃園市兒童美術館，2024-2025，展出作品為走路草農／藝團延續「思箱計畫」完成之《物產星球》

隨著博物館學定義的擴張，藝術家不僅僅是藝術品的生產者，美術館也不僅僅是藝術品的展示空間，在推廣教育現場裡，藝術家扮演著溝通的角色，然而透過這樣的溝通，究竟是期盼參與者也成為藝術家？亦或者我們相信藝術家是離「作品」最近的第一線觀眾，所以最有資格將這樣的經驗化成教案，與課程者分享見證心得？當推廣教育現場離開了美術館，轉向校園、社區抑或是藝術家工作室，藝術家的創作主體與教學主體，如何擺盪？

「好的藝術家不等於是好的老師」這是一個結果論的普遍心得與感想，深究這句話背後的想像，無論是教育現場還是藝術，或許都是一種框架？既存的框架，是社會空間，也是政治空間，藝術的完成，不見得只能建立在框架的打破，藝術的感性政治，有機會讓框架有所偏移嗎？

從解方中提問

美國藝術家蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）於 1995 年編輯《量繪形貌：新類型公共藝術》，法國策展人尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）於 1998 年發表美學著作《關係美學》，¹即使「新類型公共藝術」偏重公共領域的實踐與社會效應，「關係美學」聚焦於微觀層面的人際關係及互動的美學價值，兩者在語境、實踐方法與目標設定上，稍有不同，但打開並探索藝術與社會之間的邊界關係，批判且突破傳統藝術中「自足藝術品」的概念，在非靜態物件的過程、事件中，進一步地勾勒出「參與式創作」的詮釋空間與主體位置卻是無庸置疑的；如同曾於洛杉磯當代藝術博物館和芝加哥當代藝術博物館擔任策展人的瑪麗·珍·雅各布（Mary Jane Jacob）表示「藝術家不僅製作作品，同時也依照特定脈絡，草擬特定的計畫，或者說，當藝術策略變成必須以觀眾的參與作為焦點，這時候對於教育的目的和作品整體，就會出現一種嶄新的看法……作品不是指整個過程的最後產品，也不是說之前所做的一切只是這個物件的準備階段。」²回到臺灣現行的體制、藝術認知與社會氛圍，藝術家的創作主體是否遍行無礙？

在〈公共了什麼？從地方、關係到共域〉一文中，³臺灣策展人邱俊達針對臺

¹ 前者在 2004 年於臺灣由遠流出版社翻譯出版，後者則在 2013 年由金城出版社出版簡體中文版。

² Suzanne Lacy，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北市：遠流，2004，頁 71。

³ 邱俊達，〈公共了什麼？從地方、關係到共域〉，《典藏 ARTouch》，2020 年 2 月 25 日，<https://artouch.com/art-views/cultural-policy/content-12218.html>（檢索於 2024 年 12 月 20 日）

灣藝術環境說到「新類型、社群藝術、參與式藝術不約而同地趨向、順應建制，也因此遭遇到『機制』先行的『關係』下『體驗經濟』的矛盾，乃至過度考量『公眾』而產生許多膚淺、表面、形式化的『關係操作』」邱俊達在該文中，提問「共域藝術」作為尋找並實驗其他可能性的「解方」之外，是否還有其他可能性？



搭配桃園兒童美術館八德館「美術館探密」一展舉行的工作坊，走出美術館空間，行至大宏宏福宮福德正神廟前，2022

教育與藝術同源

毫無疑問，走路草農／藝團（以下簡稱「走路草」）自身實踐案例，都有其「業主」、「案由」和「客戶」，不同的對象有各自影響作品發展的變因，這些案例大致分為兩類，第一類從展覽出發，除了美術館展覽，也包含以參與式創作作為公共藝術案的參展者，第二類則是與學校單位的合作，包含教案開發、成為駐校藝術家、外聘教師等。老師與藝術家在今日社會分工下，其身份與角色肯定有所差異，但是在「成為教育者」的前提下，兩者其實多有交匯，即便藝術家在創作生產之初，多數並非以一般認知中的「教育」為主要目的，但在生產過程中，

卻有機會帶出「教育」的功能與效果；其中，與「機制」、「關係」、「體驗」和「經濟」交織甚密的「教育」，其實與「藝術」在避免制式化與樣板化而失去中性、靈活與彈性的這個層次上，相去不遠；為此，下文將從藝術家的觀點出發，與美術館的合作為例，針對共創作品之於教案設計、外顯知識之於默會知識、即興思辨之於推敲引導這三組相對而峙的觀點，做出提問與討論。

從作品出發

桃園市立美術館 2018 年成立，於八德置地生活廣場設置兒童美術館基地，2023 年中壢青埔的桃園市兒童美術館正式啟用，走路草參與了位址遷移前後的 2022 年「美術館探密」與 2024 年「新說小百科」兩檔展覽。上述展覽的策展與執行，皆從走路草既有的作品出發，在限地的條件下，製作了「參與」的契機。

八德館的「美術館探密」展出作品，發展自走路草成員陳漢聲的同名作品《溜草計畫》，以及《走著瞧》⁴、從「思箱計畫」延伸的「遛走記憶箱：錄像工作坊」。⁵該展的《溜草計畫》版本，以掃地機器人與帶著紙箱在貨梯通道移動的裝置，在看似打掃與運貨的行為中，「合理化」了一探美術館展場背後，以及商場銷售區背後，那些「非員工請勿進入」的區域的目標。八德館交接在「商場」與「展場」的場域特質，與作品欲探討的隨機且客觀的監視，以及隨心所欲的凝視寫生等兩種觀看方式的美學核心不謀而合。

⁴ 《走著瞧》為參與臺北數位藝術中心 2018 年開館展「終身保固—家電羅曼史」所做，該展藉由家電，探討人與數位之間的關係。

⁵ 「思箱計畫」緣自走路草農／藝團過去在臺北居住期間，所遇見的臺北市以外的農產紙箱，紙箱上印著蔬果農作圖樣，對應著紙箱內容物，除了農產名稱，還印有產地與生產者的資訊。紙箱上的圖像，在考現學的方法中，成為一個交織地方物產、產品設計的「現成物」。而「遛走記憶箱：錄像工作坊」則是 2020 年以臺灣當代文化實驗場（空總）至鄰近的八德市場為發想，所開發的工作坊，嘗試在移動中思考運輸路徑與城市街道的參與式創作。



搭配桃園兒童美術館八德館「美術館探密」一展舉行的工作坊，在定點集合後，以寫生記錄不同於數位影像的風景，2022

青埔館「新說小百科」展出的《物產星球》，僅延續「思箱計畫」。在與《漢聲小百科》對話的「先行機制」下，在展場中與物產紙箱並置陳列的由館方轉譯再製的《漢聲小百科》，更像是為作品量身打造的擴增文件與延伸檔案。⁶館方亦自行延伸「思箱計畫」，於展覽期間定期舉辦「寶島蔬果系列」工作坊，以縮小的紙盒，結合雕塑與繪畫，製作迷你「紙箱」。最後，無論是《溜草計畫》還是《物產星球》，皆同步展出民眾於開展前的工作坊課堂上完成的手作，以及藝術家的課堂示範「原作」。

嚴格來說，一紙印刷，一個白盒子，或許就已滿足美學觀念上的目標，然而，從勞作到作品，從觀念到展覽，完全不亞於「逃離」、「背離」白盒子的挑戰，當教育現場即為展場時，藝術家與參與者是彼此協作的關係，白盒子是暫時性的轉運站，自由選擇進站亦或出站，才是整體教案設計的初衷。

⁶ 該展同時展出典藏品劉國松《中秋月》、許唐瑋《類星球系列作品——珊瑚王一號》，由於並非直接地成為走路草提案主題的「限制」，故沒有進一步討論。



以「思箱計畫」參與天母美國學校幼稚園和低年級共同課程之工作坊側拍，

2019

從學生出發

臺北市立美術館「街事美術館」計畫旨將北美館典藏作品帶入臺北的行政區，讓社區居民參與並於生活中與藝術相遇。走路草於 2021 年參與該計畫，⁷以作品兼主題工作坊《盒子裡的記憶》與陳順築《四季遊蹤—指南宮》(2003)、劉牧《山杏花，苦杏花》(1991)對話，並於美術館外的永安藝文館展出。《盒子裡的記憶》無論就地緣或走路草過去的創作脈絡，皆無直接相關，可以說是完全針對樂齡長者的「客製」，即使如此，與典藏品對話，與其說作為另一種「主題限定」，不如說是當代「傳移模寫」的嘗試，影像記憶與聲音記憶，如何同步發生並再現之？

⁷ 共同參與 2021 年度「街事美術館—遊吟：講故事的人」的藝術家包含鄭烜勛與蕭芸安，該展共創作品結合聲景、老照片與模型等形式，試圖喚起樂齡長者的地方回憶與生活敘事。《盒子裡的記憶》事前請學員自備一至三張與個人或文山區地方記憶有關的舊照片，以及一份代表該照心情或回憶的歌曲五線譜。舊照片的拍攝場景以仙跡岩、指南宮、杏花林等地周邊為佳。

這是課程挑戰，更是創作上的挑戰，紙帶音樂盒的功能與構造，剛好符合了上述種種考驗，因此，工作坊的過程，或許更像是走路草透過口述歷史了解典藏品與地方交疊的記憶與故事，鮮明且深刻，而新教案的初步實踐，對走路草來說，同時也是「新作」的開發與嘗試；藉由當代藝術家的引導，結合典藏品與地方記憶與故事，在美術史中發現當下生活印記，在生活印記中，反過來啟發新的感受與創作想像。教育現場之於新作與教案的同步影響是「街事美術館」的啟發。

關於藝術的外顯知識，在臺灣課堂上多為宮布利希（E. H. Gombrich）式的「藝術的故事」，或如克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）於〈論說當代性〉所述，是尚在定義、眾說紛紜的「學術領域」⁸，更多時候，是默會知識般地被稱作美勞，是關於手作技術的引導、傳授與練習；在「街事美術館」一例中，藝術家透過默會知識的交流，成為藝術知識受眾的學習者，反轉了刻板印象中的「教」與「學」。

從分工到合作

最後本文將以 2022 年內惟藝術中心開幕展「解惟·解圍」參展作品《兩個太陽》為例，⁹該作與館方自物件成品的草擬、提案、製作，乃至於工作坊、走讀、講座等，都在完成「一件計畫型創作的認知」中規劃與實踐。除了以蒸餾水瓶、手工玻璃、金屬工藝和錄像完成裝置外，展覽期間，亦舉辦「從桃子園到兩個太陽—現地復返」和「最後一片菱角田—埤塘地景遷移與軌跡踏尋」等與生產作品直接相關的田野計畫。¹⁰ 2024 年則以「埤塘與菱角」絹版印刷工作坊揭示

⁸ 克萊兒·畢莎普，王聖智譯，〈論說當代性〉，《激進美術館學：當代美術館的當代性》，臺北市：一行，頁 23-34。

⁹ 內惟藝術中心由高雄市文化局轄下高雄市立美術館、高雄市立歷史博物館、高雄市電影館共構，走路草參與之展覽，主要對口為高雄市立美術館，因此可將此案例視為美術館行政的一環。

¹⁰ 「兩個太陽」指的是內惟與新莊仔兩個地方的太陽公信仰，此外，尚有與內惟青雲宮與新莊

並宣傳「潮壤相接」主題研究展的開展，延展了對地方的思考。

從街區導覽、古蹟走讀、下水採菱角，再到絹版印刷等，看似不相關的活動與事件，在策展人與藝術家的共同合作下，開啟公共討論並擔任橋樑的任務，不再偏倚其中一方，白盒子裡的作品可以很「純粹」，也可以變得沒有那麼「單純」，「作品」能動性的範圍擴大了；公部門機制在此，是促成對話的交集，而非需要共同排除的難題。避免僵化，渴望彈性之外，整合資源，影響更多受眾，則是一致認同的目標。白盒子有如教育現場，出走與否，都有著各自的命題與前提，每一次「活動」的設計，都是推敲引導的教學設計，活動的每一個當下，都在對話中，增加即興思辨的可能。

藝術—推廣—教育—活動

最危險的地方就是最安全的地方？越安全的地方就是越危險的地方？縱使教育現場往往不被視為前衛藝術的前緣，並不代表教育現場不需要當代藝術遺留下來的養分，展覽與藝術品，始終是美術館的重點，市場與八卦，也始終是多數大眾最好懂的藝術相關訊息，其中，展覽與藝術品之於觀者之間的接觸認識，仰賴美術館的推廣教育專員。近年，以兒童為名的美術館林立，如今所謂的推廣，除了既有的媒體投放，館方本身主導的工作坊，在教育的需求之下，也成為「推廣」的一環。換言之，宣傳不是唯一目的，除了增加參與的「接觸面積」，也要盡力在每一次的接觸面積內，增加接觸的「層次」，藝術家創作的主體性在這裡，就有機會扮演關鍵的角色，工作坊的參與者在成為「藝術家」的當下，用藝術消化了藝術，更有機會去想像「藝術家的想像」。

藝術家的創作主體，在機制中，找到自由的縫隙，與被賦予實踐理想的空間，

青雲宮兩個對於保生大帝的共同信仰，藉由信仰與物產的考察，除回溯來自同一個桃子園傳統區域，以及曾經的埤塘地景外，也進一步引領思考高雄之於水資源與城市化的關係。

是一體兩面與先行的關係，並不全然地影響藝術家與當下參與者體驗的真實性，藝術家既是藝術產業的一環，也可以是教育產業的一份子，至於能不能被產業接納，則是另一個關於機制與機制的問題。



搭配內惟藝術中心開館展「解惟·解圍」所舉辦的採菱角活動「最後一片菱角田——埤塘地景遷移與軌跡踏尋」，2022

作者

劉星佑。獨立策展人、藝術家，走路草農／藝團創辦人，國立臺南藝術大學藝術史學系學士、國立高雄師範大學美術系碩士班理論組碩士。曾獲 KYOTOGRAPHIE 京都國際攝影節 KG+大獎（2024）、臺北美術獎優選（2018）、臺北國際攝影藝術獎 Grand Prix 大獎（2016）。專長當代影像評論、書畫研究，關注農業環境與性別議題，文章散見《典藏 ARTouch》、《Art Plus》。曾與臺北當代藝術館、桃園市立美術館、國立臺灣美術館、高雄市立美術館合作教育推廣計

畫。

基隆美術館的在地與落地——開館展「未記持」以後

文·圖／陳世育



基隆美術館開館展「未記持」展出秦政德、游佳臻《描，寫》之基隆文史檔案一景，2024

基隆美術館歷經多年的整修後，於2024年正式開幕，和原先文化中心展示空間不同，以在地美術館的姿態與明確的空間屬性，回應在地藝文需求。這項全新挑戰，在定位到策略都尚未明確的處境下，迎來了第一檔開幕展「未記持 (b ē -kì-tit)」。在地的美術館的首要任務，即是如何落地，2024年的開館展作為一個起手式，以「歷史轉向」為核心，探討基隆的在地性，看似深遠的展覽策略，由於作品和論述的艱澀，甚至需要理解作品的前置文本，使得觀展經驗考驗著觀眾的耐心和細心。無論開館展效益如何，基隆美術館必將藉由該展，調整自身的未來規劃，又或者我們可以期望，美術館和在地周遭環境，包含和文化中心建築本體內的其他單位相互對話。

從基隆公會堂到基隆美術館

2024年經整修正式開幕的基隆美術館，位處基隆的港區，原址是1903年啟用的基隆公會堂，是臺灣首座公共集會場所。1945年後的中華民國時期，更名為中正堂，198

5年配合行政院十二項建設計畫，改為基隆市立文化中心。經歷35年後，於2021開始整建，主要處理建築老舊和長年漏水等問題。¹如今的建築物本體區分為三個部分：一樓和一樓夾層為「基隆美術館」；二樓和三樓為「基隆市文化局圖書館」；四至七樓為「基隆表演藝術中心」。整修以後，每個樓層各自運作，但如果以建築整體來看待，型態上其實較接近複合式的藝術中心（arts centre），主要回應當地社區的藝文需求。無論命名或型態上的轉變，該地點對基隆人的公共意義始終不變，也持續為基隆市區提供多元的藝文服務。

本文將探討的基隆美術館，在整修以前充斥著過往黨國時期的美學，現在的樣貌則是乾淨明亮的白盒子空間，但大廳展間上方，仍刻意保留了原先傳統風格的燈飾，在無瑕的挑高大廳中，格外引人注目。歷時三年整修，意味著現在獨立運作的美術館型態和先前作為文化中心的附屬展示空間在調性上有所區別，不過整修後重新開幕的開館展尚未令人感受到美術館本身的明確定位，在過往文化中心展示空間時期，也曾有過當代藝術的展覽，因此明顯的轉換似乎尚未被彰顯。

不只是藝文綜合大樓

近幾年來臺灣陸續出現不少縣市正在籌備或新建在地美術館的現象，在定位或未來規劃上，都處在摸索的階段，但其中的共識，都脫離不了作為一個在地美術館的任務和使命為何。在地性之於美術館這個公眾場域為何重要或可以如何討論，是各家美術館的棘手難題，在地性的與時俱進也伴隨著各地美術館的出現，產生了不同的運作模式和定義。

在地性時常伴隨著邊界的概念被同時論述，唯有邊界的劃分，才可能彰顯在地與外地之間的張力和視野，但在地性或邊界都並非永恆不變，而是在每次的衝突和思辨之中重新位移和繪製。在當代語境中，我們更依賴的是，以想像力作為「在地性」的發生、發明和發現，藝術與文化領域則是這些討論的柔性戰場。

基隆市立文化中心綜合著不同的藝文任務，與在地的連結密不可分，或許談論在地性是困難且模糊的，但我們仍然必須以在地性的眼光來看待這座基隆境內唯一的大型藝文設施。作為一座位處基隆的「藝文綜合大樓」，任務不只是作為愉悅市民的感

¹ 陳唏，〈睽違三年基隆美術館開館：開館展「未記持」從基隆出發，探索當代藝術的歷史轉向〉，《典藏ARTouch》，2024年4月12日，<https://artouch.com/art-news/content-138378.html>（檢索於2024年12月10日）

官體驗或豐富生活的方式，更重要的是如何重新思考基隆。美術館開館展雖然無法全面為基隆美術館的理念或策略定下錨點，但還是可以從中進行觀察。

歷史轉向作為一種策略

基隆美術館整修後的開館展覽「未記持」，由策展人林宏璋策劃，主要概念是觀察到臺灣當代藝術創作中的「歷史轉向」，以及對記憶的政治思考，將基隆視為臺灣自古以來的入口，在每個歷史階段，藉由殖民者和外來者的出入，牽動著臺灣政局的變化。²該展覽集結22組國內外藝術家，分為五個展區，分別為「定居殖民主義與殖民主義」、「先驗歷史物」、「冷冷戰」、「外置記憶的政治」和「檔案病」。³以上分區展現了策展母題下的敘事結構，但筆者將重點圍繞於在地性的概念，因此將以另一種觀點看待作品之間的共通性。

部分作品的背景取材自基隆，例如陳飛豪《台字章物語：基隆秘帖》、林羿綺《（不）可視的訪客：基隆港》以及王毓淞《基隆燒》。也有以基隆作為敘事起始點，牽動全臺灣共同命運的歷史事件為背景的作品：林安狗《牙齒、血液與鄉愁》、周武翰《靈場模擬器》、張乃仁《平新東聯》和郭敬耘《紀念碑》。其中臺灣早期攝影家鄭桑溪的《港都舊情》，為拍攝於1955年至1966年間的歷史照片，勾勒出基隆過往的世俗百態。

位於展覽入口處的劉柏村《錨——泊》，以「港」的意象為展覽揭開序幕，何彥諺《彷彿不曾來過》和吳天章《港口情歌》也是以港為主題的作品。與基隆地質相關的作品則有引爆火山工程《焱族：火山群島之洋》以及秦政德和游佳臻雙人組《描，寫》。何經泰《百年不斷的人神之約——排灣族五年祭》和林怡君《環》等觸及原住民群體的作品，則凸顯基隆港自古以來都是外來侵略者的登岸之處，述說了島嶼內外之間的張力。

² 林宏璋，〈策展論述－未記持 Immemory〉，《未記持》官方網站，<https://immemory.tw/%e5%b1%95%e8%a6%bd%e4%bb%8b%e7%b4%b9/%e7%ad%96%e5%b1%95%e8%ab%96%e8%bf%b0/>（檢索於2024年12月15日）

³ 〈參展藝術家〉，《未記持》官方網站，<https://immemory.tw/%e5%b1%95%e8%a6%bd%e4%bb%8b%e7%b4%b9/%e5%8f%83%e5%b1%95%e8%97%9d%e8%a1%93%e5%ae%b6/>（檢索於2024年12月15日）

雖然大多數作品都涉及了記憶的政治，但記憶本身就是一種個人與集體生活的相互作用力，沈昭良《威權歷史遺址：新店軍人監獄／基隆港》藉由基隆港是二二八事件的重要發生地，延伸到白色恐怖時期新店軍人監獄作為當時國防部囚禁政治犯的場所，兩地之間因為歷史的河流被串連在一起。彭弘智《正義路安魂曲》，則起因自他在基隆購入的一棟老屋，以藝術轉譯的手法和老屋對話。



沈昭良《威權歷史遺址：新店軍人監獄／基隆港》於「未記持」展出一景，2024

公共性議題類型的作品則有蔡國傑《制度之外：雨水充電樁》，讓民眾可以透過和作品的互動去省思我們與雨水之間的自然政治。吳家昀《黑色風景》輕巧地將鏡面擺設在文化中心時期的燈飾下，相互輝映，讓我們一眼就能被提示空間上方的設計巧思。以上兩件作品著墨在作品與觀眾及作品與空間的互動。如果以在地性來說，展現的不是抽象敘事上的在地性，而是肉體感官上的在地性，迫使觀眾動用身體，重新查看美術館以及成為作品的一部分；致穎《文化館》、克里斯·馬克《Immemory》和鄭明河《遺忘越南》則由外國視角回望臺灣，在地與國際從來都可以相互對照，那些看似和這片土地無相關的故事，暗示著其他在地性的普世連結的可能。

上述諸多作品回應著基隆在各種層面的記憶，層次豐富且跨足諸多領域，足以見到展覽的野心，但錯綜複雜的敘事、大量以歷史文本為基底的作品，在觀展體驗上其

實負擔不小；也因為策展核心在於對記憶的省思，難免或多或少遠離當代庶民生活，要深入理解作品或更進一步獲得啟發，對觀眾來說都是一項挑戰。五個展區的論述引用不少學術用語和拗口的文學表達，在閱讀上也並不直覺。綜觀來說，我們無從推測展覽本身是否有設定客群，也無意揣測觀眾是否全盤理解，無法否認的是「未記持」確實是一檔須具備大量耐心和細心的展覽。

由歷史性展開的在地性

「未記持」作為基隆美術館的開館展，非常有意義地回應了基隆美術館的「歷史轉型」。雖然仍在文化中心的體制下，但從舊有的文化中心展演空間轉變為美術館，不僅意味著空間身份的改變，也意味著在地性意義的重新給予。在地性的定義在開館展中持續被擴張，涉及歷史、習俗、資源和環境，但範圍仍舊極其有限，或者我們換句話說，於在地性的光譜上其實只側重了展示，盤旋在對歷史性的關懷、抽象概念的詮釋，以及對記憶的執著，卻較少「落地」的在地性。

歷史性作為一種在地性，看似深重，其實稍顯單薄，又在視覺藝術霸權的麾下，展覽中大多數的作品所涉及的檔案、調查或研究，只突顯事物屬性中類似的特質，沒有跳脫同一平面的視野，缺乏了更身歷其境的「歷史感」——感受的「感」，在地性的面貌像是幾張歷史文件。「未記持」以後，或許可以期待的是，基隆美術館如何藉由本次展覽的定調、策略和藝術實踐，找尋到自身定位，又可能早已定案，開館展僅是開路或前導。基隆美術館作為文化中心的一員，甚至可以期待未來如何與其他不同藝文任務的樓層對話，為共同的目標努力。



彭弘智《正義路安魂曲》於「未記持」展出一景，2024

作者

陳世育。國立臺北藝術大學藝術跨域研究所策展組碩士生。活躍於讀書會辦理，包含於線上辦理「隨時研討會」、於海馬迴光畫館辦理「寫真收發室」攝影讀書會、於Error22 鼯鼠辦理美學研究讀書會。曾於海馬迴光畫館與蔡明岳共同策展「在漸近線上」（2023）。近期以攝影創作與研究為主，尤以世俗風景和人文地理為探討方向，關注攝影、技術哲學與後殖民等議題。

地震作為花蓮美術館的轉型契機

——專訪花蓮縣文化局吳勁毅局長、視覺藝術科林鍾紋科長

主訪／臺灣藝術田野工作站（Taiwan Visual Art Archive, TVAA）

時間／2024 年 12 月 11 日

地點／花蓮縣文化局

整理／吳語玟

圖片提供／花蓮縣文化局



花蓮美術館 2024 年整建完工後外觀

地震作為館舍升級的轉機

臺灣藝術田野工作站（以下簡稱「TVAA」）：近四、五年來在「重建臺灣藝術史」的政策引導下，地方場館逐步發展出具體的典藏成果，相較於國內擁有深厚基礎與資源的三大館，花蓮縣文化局（以下簡稱「文化局」）如何在有限的條件下做出今日成績？

吳勁毅（以下簡稱「吳」）：花蓮縣的文化業務預算一直以來都很少，年度預算主要 45%來自縣預算，55%來自中央補助。過往，文化局視覺藝術科的策展經費更少，以花蓮縣石雕博物館為例（以下簡稱「石雕館」），視覺藝術科每兩年還須另提報文化部「博物館及地方文化館升級計畫」爭取策展經費，才能讓每年多出一百萬以上的策展費可運用。花蓮美術館則完全沒有策展預算，僅靠縣預算支撐申請展經費，每檔展覽預算僅補助數萬元，所以只能由館內自行籌辦。花蓮美術館的建物前身為文化中心時代的文物陳列館（以下簡稱「文物館」），2000 年以後展示內容才逐漸朝現代美術發展，但定位不明確，主要功能是作為地方美術社團舉辦聯展的場地。建物本身也因起造超過 45 年，外觀及內部設施皆十分老舊，逐漸不符時代需求。

2018 年 2 月 6 日的花蓮大地震是很重要的轉機，美術館震後被評為危樓，急需耐震補強，因此爭取到了一千多萬的經費，當時為了利於建物結構補強而需要連同內裝一併拆除，然而補強完成後卻沒有經費復原。2020 年 9 月是我任職的第一年，當時縣內災民重建安置工作已告一段落，賑災經費仍有贖餘，時任賑災基金會主委張善政便提出，預留兩成給花蓮縣內因受震災影響須整修的公共建設使用，因緣際會下，我便提出美術館的整建需求，才爭取到館內整建的經費。雖然說，我們看似符合近四、五年來前瞻基礎建設計畫下，文化部推動的「重建臺灣藝術史」政策進程，但事實是我們完全未參與到該政策，主要是因為跟不上計畫申請時程，美術館在耐震補強完成前因不具資格而無法申請，即便補強完成後也已逾該計畫申請時程，且中央並不接受新的提案。所以花蓮美術館的整建時機點是時勢造就，而非受補助計畫政策所驅使。

林鍾奴（以下簡稱「林」）：視覺藝術科過去編列的策展經費非常少，石雕館每年經常落在 200 萬以下，美術館的經費更是經常少於 100 萬。吳局長上任後，每年爭取策展經費提高至 500 萬以上。視覺藝術科目前也陸續積極提報其他中央競爭型計畫，例如明年花蓮美術館將首次提報藝文場館的展覽類補助。相較於石雕館已經在文化部提報了一、二十年的常態計畫，翻新後的美術館將首次以「花蓮美術館」為品牌名字提案，這將是一個全新的開始。



花蓮美術館整建後室內空間

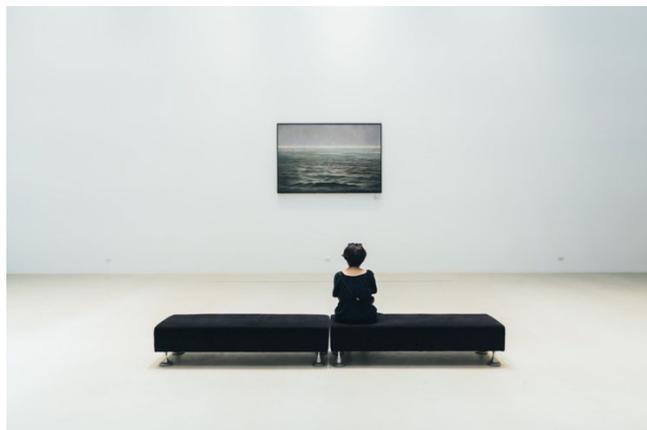
花蓮美術館的空間升級與形象改造

TVAA：大美術館時代下的前瞻計畫是各館舍共同發展的大脈絡，花蓮美術館反其道而行獨立發展，也慢慢長出了自己的樣貌。花蓮美術館 2022 年開始的空間改造，如何回應館舍硬體及新時代對美術館功能的不同需求？

林：硬體改建方面，整建計畫是由文化局行政暨文化設施科自辦工程發包，由「竺河建築」與「吳旗清建築師事務所」合作承攬。整個過程中，由建築師、吳局長，以及具有土木工程專業背景的行政科長合作討論，針對實際需求共同擘畫當前美術館的樣貌。

吳：我任職的第一年時拜訪了幾個地方美術館，包含由舊建物改建的臺南市美術館一館，以及新建的臺南市美術館二館，當面向他們的營造組組長取經，請教展間施工細節，並親自參與花蓮美術館的改建過程。最初的文物館是一個「回」字型、中間有天井的迴廊式露天空間，後二次改建加裝屋棚，將中間的露天空間改為中庭，很多人利用這個中庭辦活動。近年隨著展覽空間需求增加，在整建時我們就將上述空間改建成挑高至二樓的大型展間，並試圖塑造出一種屬於美術館的深遠寧靜氛圍。現在的美術館一進入主展廳，就可以看見一幅巨大的油畫懸掛在正中央，這是在地藝術家葉子奇老師的作品《颱風前·花蓮的海》，這是他自 2023 年起以八個月的時間為即將重新開幕的美術館所創作，畫面中的太平洋細膩又深邃彷彿在凝視著觀者，讓人立刻陷入一種藝術的情懷氛圍。我們希望透過本次改

建，讓美術館空間和展覽專業化，以改造後的空間讓大家看見進美術館展出的門檻及期待要求的質感。



花蓮美術館整建後一樓挑高大廳與葉子奇委託創作《颱風前·花蓮的海》

TVAA：文化局如何在空間改造的同時，推動新的品牌視覺形象（CIS）呢？新的形象，又如何凸顯文化局對重新開館的花蓮美術館的期待？

林：花蓮美術館的品牌視覺 CIS 識別系統，是由國內非常年輕的設計公司「Atelier.63」（六杉品牌設計有限公司）所製作，其實這案子是公開招標，之前我們與這間公司並不認識，他們的團隊成員都是極具創意的年輕設計師，我們並沒有給太多的限制，反而讓他們以直覺創意發想，所以反而可以很凝聚討論，最終為花蓮美術館給出了「靠海的美術館」的定調。這個概念來自我們在與設計團隊討論時，思考到因為花蓮美術館是一間老館舍，建物造型上較無特色可轉換為 Logo 形象，無意間提到我們的地理特點是最靠海，團隊就以這個概念做整體 CIS 設計的發展。我們也很高興他們以這個設計斬獲 2023 年金點設計獎視覺傳達設計類年度最佳設計獎。



全新花蓮美術館 CIS 於建築外觀的運用

TVAA：花蓮美術館所在地同時有石雕館、演藝廳、圖書館等設施，您們如何思考美術館與整體園區之間的關係？

吳：花蓮早期的城市發展，對外交通進出是由太平洋岸邊的南北濱作為靠岸開始，所以花蓮市區的發展是緊貼海岸的，日治時期開始做都市計畫時，開展到現在花蓮美術館的所在地。我們這裡肉眼直接看得到海，與海的距離又比臺東美術館更近，因此我們希望透過地理特性的規劃去強化與海之間的連動，例如我們希望推動「東海岸藝文特區」，將美術館、石雕館、演藝廳、圖書館的外觀一同串連整建，讓它們在視覺上更有整體性。這部分，我們希望在 2025 年繼續向國土署申請城鄉風貌及創生環境營造的經費或其他中央競爭型計畫。

林：花蓮美術館的所在地稱為「美崙地區」，整個美崙是以「美崙山」為腹地所形成的區域，在日治時期被規劃為政府與軍事用地，從花蓮市區中正路上美崙坡開始，沿路就有日治時代的將軍府（美崙溪畔日式宿舍）、松園別館（花蓮港陸軍兵事部）、花蓮港放送局、花蓮港等。國民政府遷臺後，這個區域自然被當成行政文教區，包括現在的縣政府、議會、法院、文化局以及許多學校等都在這裡設立。文化局園區比較特別的是擁有屬於自己的一片廣大綠地，這在各縣市文化局很少見。文化局的願景不僅是將各館舍串連起來，還希望與環境合而為一。

TVAA：美術館是一個視覺的場域，前面提到的綠地，及面海的視覺跟空間感，

會從室外延伸到室內，形成一個整體觀展經驗。六都或其他美術館都沒有這樣的條件，因為大部分的美術館都位在城中心，我覺得花蓮美術館在這方面可以成為其他美術館的典範。

研究、典藏、在地人才培育策略

TVAA：一座美術館的核心為典藏與研究，花蓮美術館如何以開館展「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」，展開未來三到五年的研究、典藏、展覽等方向的規劃？

吳：花蓮美術館在上述的因緣際會下，趁著整修封館兩年，同時啟動了「花蓮美術史脈絡研究」。我在國外參觀地方美術館、博物館時，總會看見有一個展區專門介紹一個地方的文化歷史，反觀民眾來到花蓮，卻無從得知當地的文化歷史。所以我想藉著這個機會重新整理美術館的典藏品脈絡，透過研究爬梳，為新開幕的美術館預作準備，呈現一個花蓮美術史常設展。很感謝花蓮學者潘小雪老師熱心投入研究，接下這個前置研究案，開館後也才得以呈現目前所看到的「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」，精選 120 件典藏作品，以編年史的方式呈現花蓮美術的百年風貌。



「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之「斷裂與再生」展區一景，花蓮美術館，2024-

林：之所以會委託潘小雪老師，是因為潘老師是花蓮代表性的藝術史學者，二十年來不間斷地研究花蓮美術發展。花蓮美術史的研究人才有很大的斷層，年輕一代目前尚無適合人選。基於潘老師在花蓮出生、長大、當老師，且身為花蓮人的這份情感，她才願意以很少的費用協助整理美術館典藏室、研究其美術脈絡。在目前的成果基礎上，2025年我們將持續與潘老師合作「美術史專書」，完成這本專書也是她畢生的宿願。

由潘小雪、葉柏強老師擔任學術研究、黃錦城老師擔任策展人，所呈現的「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」為花蓮美術發展提出了一個大輪廓。未來的願景是，若典藏品欲繼續深化研究，希望持續做單元性、更深入的展覽，可能就需有一、兩年的時間培養一位研究者或策展人做長期研究與調查。花蓮美術館希望透過專業平台的開發，留住專業人才，所以我們期望優先從在地尋找研究人員。目前可以研究的方向與主題，包括風景、當代水墨、當代原住民藝術等。

未來文化局除了爭取策展研究的經費外，也希望爭取學術研究的經費，例如邀請專業學者書寫花蓮美術館藏品，且持續在雜誌、專刊或網路藝術平台上露出。唯有透過不同專業人士不斷論述我們的藏品，作品的價值才會產生。目前初步想到的策略是，先推廣幾件經典的典藏品，加深大眾印象，如葉子奇老師的油畫、鄧卜君老師的水墨，然後再從當代原住民藝術裡精選一件作品，以三件作品為推廣基礎，借鏡「故宮三寶」的概念，以利向大眾行銷推廣。



鄧卜君，《後山曬影》，水墨紙本，95.5 x 108 cm，花蓮美術館典藏

TVAA：您們早於 2011 年制定「花蓮縣文化局藝術品典藏管理要點」，您們當前有哪些典藏策略要點呢？

林：我們希望持續延伸上述「美之拓樸」展的研究成果，持續探索其尚未觸及或遺漏的面向，等這部分的研究較具體後，美術館才可能做長遠的典藏規劃，因此近兩三年花蓮美術館基本上不考慮典藏作品。例如太魯閣當代藝術、花蓮的影像藝術發展，沒有研究或論述，就不知道是如何發展的。作品是否入藏，我們很重視藝術家與花蓮的脈絡，以及他們的代表性。

吳：過去文化局不同時期有不同人員辦理典藏業務，但我們不知道作品的購入依據為何。幾年前有花蓮縣第三期 109-112 年綜合發展實施方案的經費挹注時，文化局曾撥出每年約兩、三百萬的購藏經費，當年度的經費需在當年度核銷，不能夠跨年度保留，有完成採購的壓力，但當年內不一定有適合的作品可典藏，執行起來非常困難。主因還是因為沒有先完成謹慎的典藏品研究評估，所以無所依循。這四年來很欣慰陸陸續續補上了當代藝術的典藏品。未來當代原民藝術家的部分，我們希望拋出策展主題讓大家創作，再將創作成果入藏，比較貼合當代藝術的精神。

TVAA：在花蓮美術館硬體設施逐步完備後，在相關專業人員的配套上，您們又有哪些規劃呢？

林：花東兩地都有一個致命傷，就是我們沒有長期培育美術館專業人才的資源。吳局長上任後，才爭取到比較多經費，開始精進策展。文化局目前的策略是先與外面的專業團隊建立連結，引進好的策展經驗和品質，例如這兩、三年陸續嘗試性地邀請了北部、南部的專業團隊來策展，同步扶植在地策展團隊，讓兩邊能相互觀摩。在地團隊的優點為很了解在地，只是團隊或公司規模太小，因此我們一定要想辦法讓他們累積經驗、拓展視野與市場競爭力，因為策展和藝術行政無法只靠在學校學習，而是必須透過無數次的實戰去累積能力。我們也希望申請策展研究相關經費，做展覽前期研究與撰寫，提供在地有潛力的策展人磨練的機會。

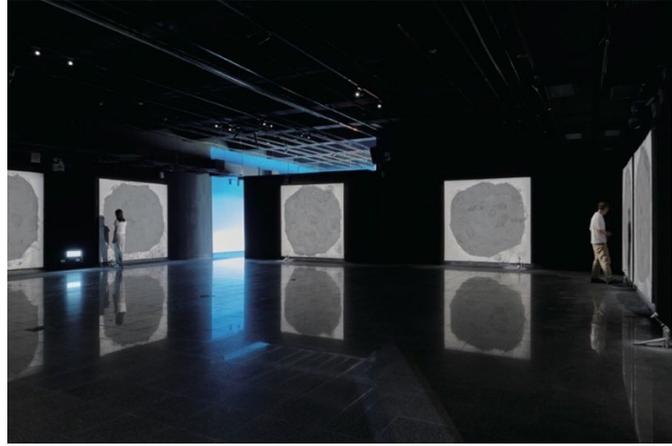
吳：我們透過展覽建立花蓮藝術人才、藝術行政網絡。這三年展覽辦下來，已經可以看到更多在地策展人，也有很多在地斜槓青年來幫忙，工作人員的臉孔也越來越面熟。

展覽作為形塑花蓮性的策略

TVAA：在與外部單位合作、館際交流或展覽策略方面，文化局與花蓮美術館在擘劃上又有什麼樣的思維呢？

林：花蓮美術館由於才重新開幕一年，尚待累積量能。近兩年的目標為先串連花蓮民間藝文力量，例如哇大創意、巴卡芙萊工作室、兒路創作藝術工寮、好地下藝術空間、島人藝術空間、我們在這裡文化藝術工作室、把路兒藝術工作室等。我們也嘗試邀請外地移居至花蓮的藝術家來策展或辦展，他們了解花蓮後，也以全新的視角策劃與花蓮有關的主題，例如顧世勇老師 2024 年在石雕館的個展「墜石粉塵」，是他近年移居花蓮後遇到 2024 年 4 月 3 日的大地震後產生的靈感，他為了本次展覽特別發展出思考「石雕」尺度概念的相關創作。

花蓮視覺藝術的品牌從以前到現在，較廣為人知的是 1997 年開辦的「花蓮國際石雕藝術季」，但在這個活動中所謂的「國際元素」，其實就只著重在「邀請外國藝術家來花蓮雕刻」這件事上，文化局以相同的模式積極推廣這個活動二十多年後，讓大眾產生了「花蓮等於大理石雕刻」的刻板印象，所以我們從 2023 年開始嘗試重新把視野與概念打開，邀請了胡朝聖老師策劃「2023 花蓮國際石雕藝術季：石宇宙」，室內展區決定全以觀念藝術的概念呈現「石雕」，獲得很好的迴響；2025 年美術館也將辦理「太魯閣族當代藝術展」，探索原民當代藝術的議題。



顧世勇個展「墜石粉塵」展出一景，花蓮縣石雕博物館，2024

吳：我們的展覽需要精準的衡量，在花蓮鄉親與來到花蓮的外地人之間，這兩者的需要必須交互的平衡。當人們談到花蓮時，總是離不開太魯閣、七星潭、原住民，文化局、觀光處辦活動時，也常常都往這些方向走。如果我們反過來想，什麼是花蓮這片土地才長得出來的東西？我們以這樣的概念，在 2021 年開辦首屆「PALAFANG 花蓮跳浪藝術節」（以下簡稱「跳浪藝術節」），首屆主題為「後花蓮八景」，聚焦在地創作者眼中的花蓮與風景，有別過去年代、文化脈絡底下觀光客觀看「花蓮八景」的定格方法；2022 年第二屆「變化球」以土地環境、海洋生態的變遷來看花蓮；2024 年第三屆「星球爆裂觀測站」則以 2024 年 4 月 3 日花蓮發生的大地震為主題，反思我們與固著土地之間的依存關係。發想每屆「跳浪藝術節」的策展主題都相當困難，因為這個藝術節的高度一開始就拉得很高，唯有每一屆都很誠懇地去面對花蓮，才會有好的產出。

林：「跳浪藝術節」的出現，其實展現了吳局長對花蓮年輕當代藝術家的支持，過去花蓮的藝文環境相當傳統保守，文化局對於美術發展長期停留在形式藝術階段，與時代潮流明顯脫節。在地當代藝術家缺乏舞台，過往他們只能在外縣市流浪，參加各種藝術節，從未想過在自己的縣市也能有這樣的藝術平台，也因為「跳浪藝術節」是一個當代藝術品牌，沒有材質、形式的侷限，聲音、錄像、裝置、行為、書寫紀錄等都可以納進來，這就是在較為限定媒材與概念的花蓮國際石雕藝術季之外，為當代藝術家另闢的蹊徑，這就是我們對於在地當代藝術發展的策略之一。

TVAA：我們今天聽到很多外界無法觸及到的內部策略與邏輯，獲益良多，非常感謝吳局長和林科長的受訪！



第三屆 PALAFANG 花蓮跳浪藝術節「星球爆裂觀測站」展出一景，花蓮縣石雕博物館，2024

主訪

臺灣藝術田野工作站（Taiwan Visual Art Archive, TVAA）以建構臺灣藝術史料、蒐集研究及整理口述歷史、出版及推廣臺灣文化藝術為宗旨；以網絡平台之共學方式，培育田調、藝術評論之人才為特色。2023 年發起「機構文本」（Institutional Text）計畫，為臺灣當前第二波美術館浪潮下的機構實踐，累積理論文本與採集相關實踐經驗。

延伸閱讀

葉柏強，〈「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維〉，《機構文本》第三期，2024 年 12 月