

## 機構文本 第六期編序

「機構文本」自 2023 年發起以來，已來到第二年度的最後一期，期間陸續邀請相關研究者、實踐者、青年評論人貢獻對臺灣第二波美術館浪潮的觀察與反思，結合訪談、公共活動的辦理，建構評論與實務並重的倡議平台。全方位關注臺灣現當代美術館的實踐，<sup>1</sup>兼具國際案例研究視野。<sup>2</sup>

本期專文關注「亞洲傳統」作為現當代藝術機構的發展策略。在臺灣現當代美術館的發展策略中，較常以與歐美現當代藝術語彙的對話，作為發展方向。亞洲元素，如水墨、民間藝術，有時位處次要、邊緣或是被認定為傳統。若將眼光望向香港，2021 年正式開館的 M+ 視覺文化博物館，即以水墨作為該館發展主軸之一，並以「水墨美學」<sup>3</sup>的概念，串連香港、亞洲與世界現當代藝術、建築及設計、視覺文化間的對話；回望臺灣，2019 年正式開館的臺南市美術館（以下簡稱「南美館」），2020 年起透過系列宮廟、信仰、民間美學相關展覽，<sup>4</sup>逐步形塑其館舍特色，期間亦有學者暨策展人龔卓軍透過展覽與論述不斷形塑的「交陪美學」；<sup>5</sup>於 2021 年亦有桃園市立美術館下的橫山書法藝術館的創立，該館試圖探索書法

---

<sup>1</sup> 至今已探討或訪談的館舍包含高雄市立美術館、新北市美術館、基隆美術館、花蓮美術館、臺東美術館、屏東縣立美術館、客家委員會客家文化發展中心推動的展演等，本期將加入國立歷史博物館、臺南市美術館、宜蘭美術館、臺中美術館等案例。

<sup>2</sup> 國際案例包含香港 M+ 視覺文化博物館、亞洲藝術文獻庫、新加坡國家美術館、西班牙索菲亞王后藝術中心美術館、五月二日藝術中心美術館、瓦倫西亞現代藝術學院、墨西哥新雷昂文化之家等。

<sup>3</sup> 馬唯中，〈水墨美學的全球化想像：M+ 水墨藏品展〉，《二十一世紀》第 164 期，2017 年 12 月，頁 103-104、109-114。

<sup>4</sup> 相關展覽諸如「向眾神致敬－宮廟藝術展」（2020）、「信仰迴路」（2021）、「亞洲的地獄與幽魂」（2022）等。

<sup>5</sup> 相關實踐包含其策劃的「2017 蕭壠國際當代藝術節：近未來的交陪」（2017）、出版的《交陪美學論：當代藝術面向近未來神祇》（2022），與之相關的出版品也包含臺南市政府文化局出版的《交陪藝術誌》（第一到第五期，2015-2022）等。龔卓軍的論述探討臺灣民俗與宗教文化於臺灣藝術上的美學迴響，擴及至當代藝術表現、大地藝術節，以及與日本、香港、東南亞間的

於當代論述及策展中的各種可能性，並呈現跨國對話的野心。<sup>6</sup>這些館舍的案例，都顯示以「亞洲元素」形塑有別於以歐美語彙為主流的現當代美術館實踐。

本期專文，常鴻雁〈尚未完全打開的寶箱——對國立歷史博物館重新開館的一種觀看〉，以 2024 年國立歷史博物館（以下簡稱「史博館」）經六年整修重新開館的時刻為坐標，爬梳史博館於不同階段被賦予的文化及外交任務，呈現「中華文化」在其中的流轉，<sup>7</sup>並以重新開館後的系列開館展<sup>8</sup>為分析對象。她指出這些展覽較著重推廣層面，而她更期待史博館能反思「其特定立場對於戰後藝術文化方向的決定性影響」，以此展開史博館在未來的影響力。

蕭楷競〈文化特調——淺談臺南市美術館前輩藝術家展覽的當代策展實踐〉，以其於南美館參與策劃的蔡草如、春源畫室、陳其寬等展覽為例，以「調酒」為老酒賦予新風味為比喻，探討南美館如何透過各式靈活手法，如數位地圖建置、動畫影片、展場中的聲音藝術委託創作、辯士演出等，搭建前輩藝術家創作與當代觀眾的連結。編者認為南美館在一系列宮廟與信仰主題的當代藝術策展之餘，同時以藝術史角度深耕具亞洲元素的藝術家，甚至打破分類系統將畫師納入其論述體系，以當代與藝術史視野的相輔相成，形塑該館特色。<sup>9</sup>

---

跨國對話，他並於 2025 年上任第五任臺南市美術館館長。

<sup>6</sup> 自開館以來，亞洲跨國書藝的比較視野逐步形塑出該館鮮明特色，相關展覽包含「飛墨橫山——橫山書法藝術館開館國際書藝展」（2021-2022）、「藏珎：東亞書學的視域」（2022）、「2023 橫山書藝雙年展：法與無法交織的年代——書法作為一種視覺形式」（2023）、「韓國現當代書藝展」（2024）、「翰墨無邊——國際書法名家邀請展」（2024-2025）等。

<sup>7</sup> 如早期渡海水墨書畫家的豐富典藏、成立之初河南省立博物館部分文物的接收、1957 至 1973 年承辦臺灣參與巴西聖保羅雙年展業務，催化具中華元素的現代藝術表現、1969 年至 1986 年推動的「中華文物箱」國際外交計畫等。

<sup>8</sup> 該文分析之系列開館展覽包含：「筆墨豐碑——史博館藏之書畫重寶」（2024）、「五月與東方——臺灣現代藝術運動的萌發」（2024）、「在這裡，與大家相遇——國立歷史博物館常設展」（2024-）。

<sup>9</sup> 從蔡草如、春源畫室到陳其寬等展覽，創造了畫師系統與現代水墨間的對話，而陳其寬的創作又橫跨水墨與建築。其他呼應亞洲元素的藝術史展覽，包含郭柏川、洪通、廖修平、曾培堯等藝術家的回顧展。

上述兩館案例以外，林翰君〈美術館與美術史的交會——從專業功能談宜蘭美術館的特色與定位〉，探討宜蘭美術館如何在地方美術館尺度，透過對地方美術史、典藏、學術研究的重視，搭配展覽、出版、教育推廣，發展出扎實的「宜蘭美術」視野。編者認為這樣清晰的輪廓，對於多數情況下未有專責機構的地方美術館而言，尤屬難得，特別是肩負論述地方美術史的重任，而非僅將自身作為展示的場域，且能清晰看出每一檔展覽之間的關係與對地方美術論述的累進。

〈變動的區域與臺中美術再打開——專訪臺中市立美術館賴依欣館長〉則呈現預計於 2025 年底開館的臺中市立美術館（以下簡稱「中美館」）背後的思維，該館具備與圖書館共構的特殊結構，儘管兩館並不隸屬同一行政體系，中美館仍透過收藏具文本性質的作品、藝術檔案、文化平權等概念，與圖書館對話。面對臺中這一個歷史上南北熙來人往、變動不居的區域，中美館將超越跳脫「地方性」的框架，以臺中人嚮往未來的特質與當代對話，並且以「城市」作為切入的角度之一，探討諸如大臺中地區公立藝文館舍的發展史、身兼藝術家、室內設計師、建築師身份的王水河的研究等。

最後，吳尚育〈新機構主義索引〉試圖爬梳「新機構主義」一詞的發展脈絡，該詞正呼應經營「機構文本」平台，所欲帶入的批判性機構實踐視野。此概念 2003 年首度於藝術領域使用，相關特質包含自省式地反思機構及其實踐、從展覽的物件導向，轉向對話性與過程性的計畫、對藝術史書寫的反思、觀眾能動性的強調等，伸張藝術機構於民主社會中的角色。希望透過該詞彙的爬梳，提供檢視臺灣現當代藝術機構實踐的座標。

下一年度的「機構文本」預計將關注藝術機構對「臺灣美術史」的書寫、各種生成不同「敘事」的機構實踐，包含呼應「新機構主義」關注的非物件導向的形式，如機構參與「製作」的過程或對公共活動及教育規劃的批判思維，將持續以建構現當代美術館評論與新類型機構實踐的倡議平台為目標。

## 尚未完全打開的寶箱：對國立歷史博物館重新開館的一種觀看

文／常鴻雁



國立歷史博物館外觀 圖片來源：國家文化記憶庫

經歷六年餘波折的建築整修與再利用工程，國立歷史博物館（以下簡稱「史博館」）終於在 2024 年重新開館，對於再次造訪的觀眾而言，第一個關注到的，同時也是引起最多討（議）論的，便是建築的外觀被「打開」了。原本高聳的紅色圍牆與中式園林被拆除，改以玻璃廊道與廣場大片的灰色鋪面取代，這樣的變化不僅是視覺上的轉變，或許更象徵著史博館在空間、理念與敘事上的更新宣言。

這座成立於 1955 年，即將邁入 70 週年的博物館，在過去以北方宮殿式建築，強調「中華文化正統」，建構國族歷史敘事；今日試圖以開放、透明的關鍵字為路徑，重新找尋其身為文化機構的定位。對筆者而言，史博館的重新開館，提供了重新觀看其歷史角色的契機。在這樣的背景下，除了硬體上的改造更新，軟體方面，是否有何呼應其反思之處？

## 打開博物館

造訪重新開館後的史博館，可看到館內以典藏為主軸，策劃的兩檔展覽：「筆墨豐碑—史博館藏之書畫重寶」開館特展與「在這裡，與大家相遇」常設展。進入史博館大門，迎面而來的便是「筆墨豐碑」特展。展覽中，延續了史博館長期以來的展示策略與典藏研究上的連續性，以水墨為中心，展示溥心畬、張大千、黃君璧、于右任、傅狷夫、林玉山等水墨名家經典，強調史博館在書畫典藏上的深厚基礎。其中，展覽論述以「筆墨堪為國寶」，描述于右任為史博館所作的《國立歷史博物館建館記行草八聯屏》。這或許可視為開宗明義的宣言——典藏與展示足以代表國家的珍寶，依然是史博館重要且持續的使命。

重新開館後的常設展「在這裡，與大家相遇」則試圖透過綜合館藏，重新梳理館舍發展脈絡，分成數個展示主題，試圖以展覽形式回顧過往館舍與臺灣社會共同經歷的歷史與文化變遷。史博館涉及的發展面向包含作為戰後 1955 年在臺成立的第一個國家級博物館，以原日本統治時期之迎賓館建築體作為基礎，逐步擴張為現今的機構樣貌。成立初期，史博館接收了來自河南省博物館的一批文物，這不僅標誌著該館在藏品體系上的奠基，這些來自黃河流域的歷史文物，使史博館成為國民政府在臺灣延續「中華」言說基調的重要場域，也讓其在定位上與國立故宮博物院形成了互補與競爭的關係。前者強調歷史文物的典藏、展示，後者則以復院名義在臺設立，以宮廷收藏體現國體的「正統性」。



于右任《國立歷史博物館建館記行草八聯屏》局部於「筆墨豐碑—史博館藏之書畫重寶」展出現場 攝影：常鴻雁

### 史博館的文化外交任務：聖保羅雙年展

史博館不僅是歷史文物的展示場域，1960 年代起更肩負起國內藝術推廣的重要角色。透過成立「國家畫廊」，史博館開始介入戰後臺灣藝術發展的脈絡，以自身的典藏與遴選機制，影響藝術創作的走向——透過選擇特定的評審、藝術家進行展示，史博館選擇性地形塑臺灣藝術的樣貌，並與當時的國家文化政策緊密結合，試圖展現相對於共產陣營，「自由中國」框架下的「華夏藝術面貌」。

這種文化工程不僅影響國內藝術發展，也和與國際藝壇的密切交流相關。自 1957 年臺灣首次以中華民國名義受邀參與巴西聖保羅雙年展起至 1973 年止，作為國際文化外交的一環，史博館便承擔了遴選臺灣藝術家參與該雙年展的任務。

<sup>1</sup>冷戰時期，國際藝術展覽為國際政治競爭的重要場域，因而相對應的舉措便包含透過選送藝術家及其作品參與國際雙年展、藝術博覽會等大型展示活動，<sup>2</sup>史

---

<sup>1</sup> 陳曼華，《戰後臺灣現代藝術中的西方影響：聖保羅雙年展與文化外交（1950-1970 年代）》，國家科學及技術委員會補助專題研究計畫報告，2019

<sup>2</sup> 貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編，《美國在亞洲的文化冷戰》，新北市：稻鄉，2012。

博館更曾透過外交系統派送觀察員、本國評審至主辦單位參與實際名次評比，確保臺灣的國際能見度。



史博館為參加第五屆巴西聖保羅雙年展舉行作品預展，館長包遵彭與國際婦女合影於博物館正門，可由背景看出此時史博館仍未改建

圖片來源：國立臺灣歷史博物館

有關此方面的論述，反而在鄰館國立臺灣工藝研究發展中心臺北當代工藝設計分館，同時展出由史博館主辦，蕭瓊瑞教授策展之「五月與東方－臺灣現代藝術運動的萌發」特展，有更詳盡的探究——以五月畫會、東方畫會的成員網絡為肌理，聚焦戰後臺灣現代藝術的發展，並特別關注聖保羅雙年展等國際交流事件。

<sup>3</sup>該展詳盡的年表展牆，展示聖保羅雙年展相關文件，以及史博館編纂出版的《國

---

<sup>3</sup> 〈史博館【五月與東方－臺灣現代藝術運動的萌發】專訪策展人蕭瓊瑞〉，《CANS 當代藝術新聞》，2024年3月11日，<https://cansarts.com/contemporary/exhibition/art-museum/%E4%BA%94%E6%9C%88%E8%88%87%E6%9D%B1%E6%96%B9/>（檢索於2025年1月20日）

立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編》全集。<sup>4</sup>雖現場展出當年參展聖保羅雙年展的藝術家作品與實際參展年份有些許差距，仍不失為觀眾重新認識這批藝術家的入門途徑。



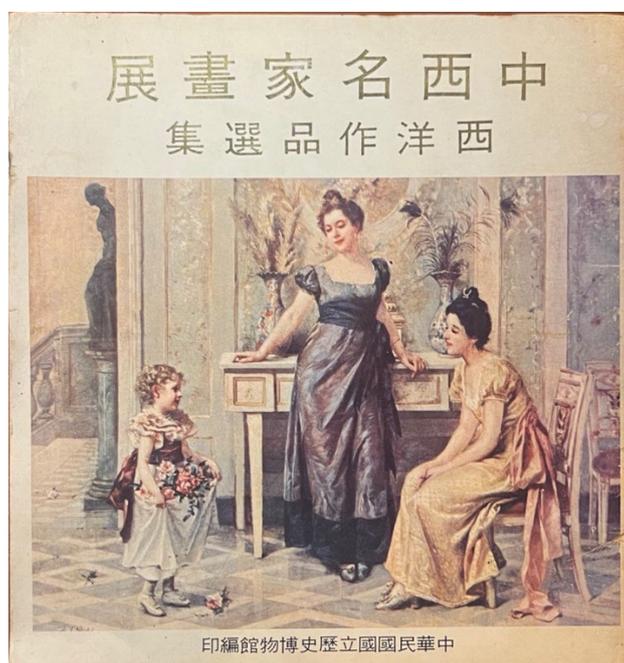
「五月與東方－臺灣現代藝術運動的萌發」特展展示現場，史博館參與聖保羅雙年展相關文件展示 攝影：常鴻雁

## 外交受挫下的策略轉向：中華文物箱

中華民國於 1971 年退出聯合國後，國際外交環境驟變，原本以「自由中國」為核心的文化戰略面臨挑戰。史博館在此背景下，扮演的角色逐漸由官方文化戰略的代言人，轉為尋找國際交流破口的執行者。值得一提的是，2019 年因應本次建築整修進行庫房整飭時，於一批曾於 1975 年「中西名家畫展」展出的藝術印刷品中，經鑑定認定其中四件為畢卡索的版畫原作。此批藝術印刷品來自當時於

<sup>4</sup> 陳曼華編，《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編 I（1956-1961）》，臺北市：國立歷史博物館，2020；陳曼華編，《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編 II（1959-1968）》，臺北市：國立歷史博物館，2021；陳曼華編，《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編 III（1966-1975）》，臺北市：國立歷史博物館，2022。

歐洲遊歷的藝術家陳慧坤與史博館顧問傅維新為史博館的親自採購。回溯展覽出版之畫冊，可得知該展「為許多西洋名畫在我國的首次展出」，<sup>5</sup>也因當時無法克服的國際情勢問題，作品多徵集自日本民間親華反共機構，或委託海外特定個人採購帶回，而非常規的國際展覽操作模式。



《中西名家畫展：西洋作品選集》，1975

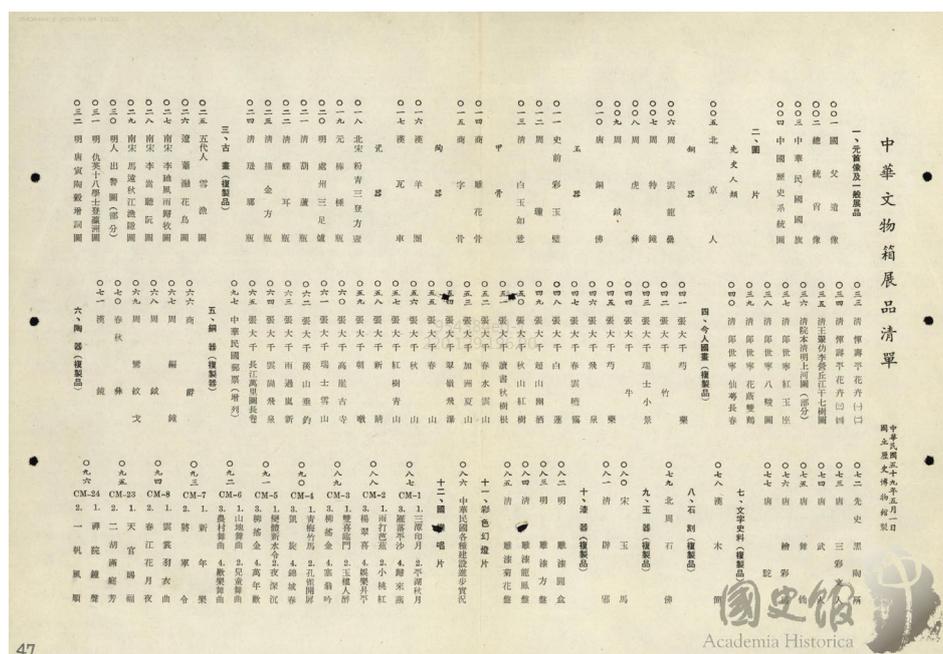
圖片來源：筆者掃描自畫冊封面

除了舉辦國際性藝術展覽，史博館於 1969 年至 1986 年推動「中華文物箱」計畫，這是臺灣外交受挫後，政策轉向於非正式外交場域，進行文化宣傳的重要舉措。「中華文物箱」為一套特製的展示品，內含仿製的古代書畫、器物、唱片、建設實況照片、甚者元首肖像等，用於巡迴展示與外交活動。這一計畫的核心目標，是在國際文化交流受限的情況下，透過這些文物箱在海外的流通，向外維繫推廣「中華文化」的能量。這一策略與「中華文化復興運動」密切相關。當時，臺灣的外交關係急遽縮減，政府試圖透過文化活動維繫與海外僑界及國際的連結，

<sup>5</sup> 國立歷史博物館編，《中西名家畫展：西洋作品選集》，臺北市：國立歷史博物館，1975。

以此維持其國際影響力。因而，史博館的文物箱計畫不僅是教育工具，更是一種文化外交的延續。

我們不難從上述流變看出，自 1955 年成立起始，擔負書寫國家論述格局的史博館在持續的政治進程中不斷被賦予、疊加多重文化政治使命，使其實際負擔的任務遠超過其館名「國立歷史博物館」，這種揉雜的狀態仍延續至今。



中華文物箱展品清單〈文教雜卷（一）〉，《外交部》，國史館典藏（數位典藏號：020-099910-0004） 圖片來源：國史館

### 轉向的任務

縱使重新開館後，史博館在外觀上有了顯著的轉變，諸開館展基本上仍延續了熟悉的展示邏輯，將史博館定義為一座以「歷史文化」為核心的典藏機構，而非將以館舍為主體，將之化為主動思考自身當代性的場域。從展覽內容來看，史博館較不明確探討或反思其特定立場對於戰後藝術文化方向的決定性影響，而將焦點放在扮演陪伴、推廣角色的能動性，以及在未來希冀發展多元共融的親和力。

史博館自 1955 年成立以來，與國立臺灣美術館、臺北市立美術館，抑或是

臺灣歷史博物館等承載部分相同任務的後進機構相比，其歷史成因賦予了史博館更加多元且紛雜的文化使命：它既是一座收藏中國歷史文物、塑造國家珍寶的博物館，同時長期主導戰後臺灣藝術發展的脈絡。若能透過歷史視角重新審視史博館在臺灣美術的演進上扮演的角色，探索歷史與藝術之間的交會點，而這或許是史博館能持續發揮影響力的領域。在反思博物館的當代性的一波波浪潮下，許多機構開始重新審視自身的歷史及其所能扮演的角色，作為冷戰時期建構的「中華文化展示場域」的史博館，又將如何回應當代博物館學的轉向？如何從原先的框架，走向更具開放性與包容性的歷史視野，而非僅是單向的展示機構？

2025 年「重建臺灣藝術史 2.0」政策啟動，<sup>6</sup>史博館處在新設置的國家美術館與日益蓬勃的地方館舍的夾縫之下，<sup>7</sup>如何與其他機構作出區隔？回到重新開館的當下，筆者看到的是在打開的圍牆後方尚不明確的機構定位與穩當保守的步伐。其是否能取回主動權，將自身由「文化展示場域」擺向「歷史視野中的研究機構」，將是決定其未來發展與影響力的關鍵所在。

## 作者

常鴻雁。英國萊斯特大學藝術博物館與畫廊研究所碩士，現就讀日本東京大學綜合文化研究科超域文化科學專攻博士班，曾任職於臺南市美術館、桃園市立美術館。關注冷戰時期藝術發展與社會脈絡的交互響應。2023 年獲文化部選送文化相關人才出國駐村交流計畫於紐約 ISCP 國際藝術工作室駐村，2021 年入選第九屆鴻梅新人獎藝術評論組，並於《藝術家》、《ARTSPIRE》等平台發表專文。

---

<sup>6</sup> 〈重建臺灣藝術史 2.0〉，《行政院》，2024 年 9 月 20 日，<https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/9ebf71ea-7537-44a5-9f27-631613e12a48>（檢索於 2025 年 2 月 15 日）

<sup>7</sup> 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）〉，《機構文本》第三期，2024 年 12 月，<https://tvaa.tw/construction-and-reconstruction-of-local-museum-2017-2023/>（檢索於 2025 年 2 月 15 日）

## 文化特調

### ——淺談臺南市美術館前輩藝術家展覽的當代策展實踐

文／蕭楷競

圖片提供／臺南市美術館



「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」展出現場，臺南市美術館，2022

當走進一間復古的特色酒吧，偶爾會看到酒單上的「限量特調」，以陳年威士忌為基底融合現代配方，除了致敬經典，也扣合現代風味。藝術亦然，許多封存於典藏庫房與記憶中的前輩藝術家作品，雖思想前衛、風格獨具，卻對現代觀眾而言顯得遙遠而難以親近。值得注意的是，「特調」相比「混酒」，更講究比例、氣味與故事。策展，便是那關鍵的調製之術，使「老酒」調出符合時代的新風味，與觀眾產生共鳴。

臺南市美術館（簡稱「南美館」）近年除爬梳前人研究，更透過家屬視角，梳理前輩藝術家文獻手稿、訪談紀錄、聲音與影像，結合沉浸式空間、數位地圖與地方連結，重新詮釋與建構臺灣美術史。這樣的策展方法試圖補足歷史遺

漏，讓觀眾更具體地走進跨世代對話中的記憶場景，依循作品脈絡，打造屬於這個城市或個人的文化體驗。

本文以筆者於南美館 2022 至 2024 年間所策劃的「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」、「春源畫室：畫師—詩人—劇作家—承繼者」與「陳其寬：雙曲·交響」展覽為例，探討在行政法人制度下，地方美術館如何以更靈活、更貼近於民的策展語彙回應地方，並將策展作為連結藝術、歷史與日常生活的生產機制。從作品本身到展場設計、從記憶喚起到城市漫遊，這些「文化特調」試驗，也許能為未來「老藝術家」作品的探索之路另闢蹊徑。誰說老酒不能調出新風味？關鍵在於怎麼調、為誰而調，並能靈活界定其中的自由度與限制。

## 機構特性與發展方針

在傳統公立美術館中，展覽策劃的權責通常由助理研究員以上的職位負責，不僅策展門檻較高，館內策展人還需肩負行政庶務，使其難以在短時間內全心投入專門的研究與策劃工作。因此，多數美術館傾向外聘客座策展人，以確保展覽的研究品質與策展深度。<sup>1</sup>然而，在行政法人機制下，隨著政府補助逐年遞減，美術館需逐步朝向自負盈虧的營運模式邁進，無論是在展覽策劃還是教育推廣上，首當其衝的關鍵課題便是：如何辨識藝術家、家屬及觀眾需求，並吸引大眾目光？在資源有限的現實中，策展策略不僅需回應藝術專業與文化使命，更須兼顧觀眾的感知經驗與參與意願，使展覽不只是「呈現」，更是「連結」的起點。

自 2020 年起，南美館逐步建構以信仰與宮廟文化為核心的主題脈絡，透過「向眾神致敬—宮廟藝術展」（2020）、「信仰迴路」（2021）與「亞洲的地獄與幽魂」（2022）等展覽，探索亞洲宮廟藝術在臺灣歷史、社會與視覺文化中的演變，並連結當代藝術語境。在此策展體系下，筆者接續研究臺南兩大畫

---

<sup>1</sup> 林平，〈策展人光環——台灣策展事業的漫漫長路〉，《美術論叢 82：台灣當代藝術特紀》，王素峰主編，臺北市：臺北市立美術館，2005，頁 213-236。初次刊載於《藝術家》第 352 期，2004 年 9 月。

師家族<sup>2</sup>的藝術發展，並策劃「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」（2022）與「春源畫室：畫師—詩人—劇作家—承繼者」（2023），進一步深化信仰與宮廟藝術在臺南乃至全臺的影響力與時代意義，並探討這些畫師家族在廟宇繪畫之外，其在純藝術創作上的特殊性，使藝術實踐得以在當代策展語境中獲得更完整的詮釋與呈現。

### 蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城

畫師，往往需長時間奔走於各地廟宇作畫，與家人間的相處時光因此顯得稀少。然而，那些留存在廟宇壁面上的彩繪、日常寫生的手稿、膠彩與水墨原作，如今卻成為後代連結情感與記憶的線索。蔡草如長子蔡國偉為整理父親的作品，曾自學攝影，並持續為其作品與手稿進行建檔與保存，至今仍以極大的心力守護這段家族與藝術的歷史。部分作品更主動慷慨贈予美術館，以非商業化的方式延續父親職志，將其藝術成就分享予更多人。

「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」展，試圖回應蔡草如「畫師」與「畫家」雙重身分的文化角色，並自蔡草如現存的「寺廟彩繪文獻」<sup>3</sup>精選其中五間廟宇<sup>4</sup>，邀請蔡國偉親自走訪、講述與回憶，補足父親生前未曾說盡的片段記憶。展覽亦製作 38 間廟宇的數位地圖及地圖展牆，讓觀眾在欣賞作品後，得以實地探索蔡草如的公共繪畫足跡，形成如同「衛星展」般的城市文化導覽。此外，為了呈現蔡草如彩繪人物的筆墨精神與動態美感，南美館擷取家屬於南美館籌備處期間捐贈之大量人物手稿，精選鍾馗、關羽、達摩等各五幅，製作動畫影

---

<sup>2</sup> 臺南兩大畫師家族，係為以陳玉峰（1900-1964）為首的「陳家」，包括陳壽彝（1934-2012）、蔡草如（1919-2007）；以潘春源（1891-1972）為首的「潘家／春源畫室」，包括潘麗水（1914-1995）、潘瀛洲（1916-2004）、潘岳雄（1943-）。

<sup>3</sup> 徐明福主持，《蔡草如寺廟彩繪作品數位典藏計畫成果報告》，臺南市：臺南市文化資產管理處，2020。

<sup>4</sup> 包括臺南白河大仙寺、擇賢堂、開基武廟下茄苳旌忠廟、開元寺，詳見紀錄片，<https://www.youtube.com/watch?v=O6jID0LxxRE&t=1s>（檢索於 2025 年 3 月 28 日）

片，透過流暢的衣袂線條與動作模擬，使人物更加鮮活生動，貼近當代觀眾的審美經驗，亦凸顯其畫風「動中帶神」的精妙筆法。



「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」廟宇地圖展牆，臺南市美術館，2022

### 春源畫室：畫師—詩人—劇作家—承繼者

潘春源與潘麗水是臺灣宮廟彩繪藝術的代表人物。然而，這樣的「大師光環」在傳承之路上既是榮耀，也是壓力，使得後代畫師在創作時面臨「是否忠於傳統」、「如何發展個人風格」的抉擇。「春源畫室：畫師—詩人—劇作家—承繼者」展，從春源畫室三代百餘年的流變中，將其視為兼具藝術成就與文化價值的「家族品牌」。透過家族訪談、手稿整理與聲音敘事，於全美戲院推出以三代故事為主軸的演出，形塑記憶與再現交織的沉浸體驗。展覽同時製作橫跨全臺、逾兩百座廟宇的地圖，<sup>5</sup>回溯其藝術足跡，彰顯春源畫室在信仰與藝術交織下的文化能量。

---

<sup>5</sup> 「春源畫室」廟宇地圖，<https://main.dblxipygnl500.amplifyapp.com/>（檢索於 2025 年 3 月 29 日）

在視覺主導的展覽場域中，「聲響」成為一種擺脫視覺疲勞<sup>6</sup>、強化觀眾臨場體驗的重要媒介。為避免「觀看」的單一性，本展邀請藝術家吳燦政以流動性的聲響編制逐一串聯各展區，重新演繹家族三代的文化生命力。該聲響作品包括舞台劇演員高銘謙詮釋潘瀛洲筆下的辯士台詞，讓文字重新發聲，同時攜手南管、北管樂師，由舒緩轉為澎湃的傳統樂音，呼應著廟宇繪畫的神聖氛圍與地方記憶，使觀眾在空間中彷彿置身迎神祭典，深化信仰文化的厚度。同時，本展也修復過往家族典藏未曝光的手稿與創作線索，<sup>7</sup>使觀眾在多重子題中，得以穿越時代、貼近春源畫室三代的文化生命力。



「春源畫室」展之公共活動「弁士と南音：橫跨百年的春源畫室」演出現場，  
全美戲院，2023年7月1日

---

<sup>6</sup> 當畫師家族三代以觀世音菩薩、關聖帝君、天官賜福，以及山水花鳥等題材長年創作，作品數量龐大，圖像難免重複，觀者若以單一視覺模式長時間觀看，易產生審美疲勞。

<sup>7</sup> 如于右任所書「春源畫室」招牌原稿、潘春源於1933年參與第七屆臺展之入選作品《山村曉色》底稿等。

## 陳其寬：雙曲·交響

南美館自開館以來多以臺南藝術家為核心進行研究與展覽策劃，建築主題亦為南美館重要的展覽脈絡之一。<sup>8</sup>「陳其寬：雙曲·交響」展，透過主題設定，試圖貫穿陳其寬畢生的建築與水墨的各時代分期風格與特色，從中探詢兩個創作領域中的共通性。<sup>9</sup>本展以空間為媒介，試圖還原陳其寬筆下兼容傳統與現代的美學精神，並以其生命歷程作為敘事軸線。入口展區以東方園林造景裝置為引，採用圓窗、白牆等結構造景，模擬其北平老宅中步移景異的身體感，呼應其「無法一眼望穿」<sup>10</sup>的空間哲學，同時以包浩斯的設計語彙，勾勒出建築與墨藝融合的線條美感。展覽入口設置互動式「世界地圖」<sup>11</sup>，呈現他自 1920 年代至晚年，於亞洲、美洲、歐洲、非洲等地的旅居與建築實踐，凸顯其自詡「地球人」<sup>12</sup>的跨文化身分與全球視野。這不僅是地理的移動，更是思想的遊歷，映照他如何在戰後時代持續拓展現代建築與東方精神的可能。

「宇宙」主題，以 2007 年中央大學的鹿林天文台，以陳其寬之名為小行星命名為啟發，建構沉浸式的黑盒子空間，展示日月交會、俯視地球的水墨情景，及其晚年以墨拓、蠟染創造出如同星辰的抽象作品「水」系列，展場亦透過聲響設計，模擬夜空中流轉的星體，象徵其精神在宇宙中永不消逝。展覽尾聲進入「建築與家庭」區，觀眾則可見一系列關鍵手稿與書信首度曝光，尤其是關於路思義教堂的設計過程、素材選用、國際合作之間的信件往來，這些文字證據不僅釐清長年流傳的誤解，也為家屬解開沉重枷鎖，回應一段跨世代的記憶與情感。此策展從園林造景的地景記憶延伸至小行星的宇宙思維，讓觀眾在步

---

<sup>8</sup> 2018 年完工，普立茲克獎得主、日本建築師坂茂打造的南美館建築體，兼具內外牆應用的靈活性與自然光影層次的變化；建築相關展覽包含「2022 臺南建築三年展—建築：之間的『距』『離』」（2022）、「2024 實構築展 | Non-Parallel：〔無〕平行+副展 | 〔樹〕建築」（2024 至 2025）、「陳其寬：雙曲·交響」（2025）。

<sup>9</sup> 參見展覽概念動畫前導片：

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=hYoBKw3r0ss&embeds\\_referring\\_euri=https%3A%2F%2Fwww.tnam.museum%2F&source\\_ve\\_path=Mjg2NjY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=hYoBKw3r0ss&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.tnam.museum%2F&source_ve_path=Mjg2NjY)（檢索於 2025 年 3 月 29 日）

<sup>10</sup> 鄭惠美，《空間·造境·陳其寬》，臺北市：雄獅圖書，2004，頁 71。

<sup>11</sup> 《陳其寬的世界地圖足跡》，<https://kwan-map.vercel.app/>（檢索於 2025 年 3 月 29 日）

<sup>12</sup> 引自 2023 年 8 月訪談林芙美女士之口述。

移之間體會建築與墨藝的交響曲，亦是陳其寬將傳統、現代、東方、西方融會貫通的具體體現。



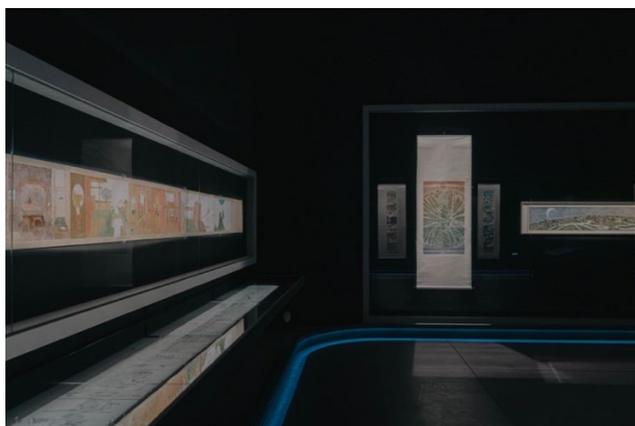
「陳其寬：雙曲·交響」之展出現場，臺南市美術館，2024

### 從展覽到城市：延伸觀眾體驗的策展策略

當今地方美術館的策展實踐，除了回應藝術史的補遺與文化傳承，更需積極思考展覽如何超越館舍疆界、延伸觀眾的體驗與感知。不管是由家屬視角出發的紀錄片、寺廟地圖、跨界聲響劇場與聲音設計，到結合造景、互動地圖與空間裝置，南美館嘗試透過跨媒材、跨領域的策略，使展覽不再是單一空間內的知識展示，而是一場場能在城市中延續的文化行動。觀眾得以在參觀展覽後，走訪城市、尋訪記憶地景，或在聲響與影像中與藝術家生命故事建立情感連結，讓展覽從美術館的牆內轉化為一種「可延展的經驗」。

因此，「從展覽到城市」並非僅是地理或技術層面的擴充，而是一種深具文化策略性的策展觀。地方美術館相較於國家級機構，更具備貼近社區、理解地方的潛力，若能結合在地歷史、文化場域與生活脈絡，不僅能建構出與地方共生的策展語言，也更能深化觀眾的文化參與及身分認同。透過策展作為「文化特調」的手段，南美館實踐了將展覽化為城市日常文化介面的一種可能——一種不只是展示作品，而是調和記憶、再現與公共參與的在地實驗。這樣的策展策略，也為未來地方美術館在文化治理、知識生產與社會連結上，開啟了更

多實踐的可能。地方美術館若能敏銳回應這些條件，不僅將為「老酒」帶來新風味，也將使策展真正成為一門對話的技藝與共構地方文化記憶的實踐。



「陳其寬：雙曲·交響」之「宇宙」展區現場，臺南市美術館，2024

## 作者

蕭楷競。臺南市美術館展覽企劃部專員（2018-），英國里茲大學文化創意產業學系碩士、國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究所（在職生）博士生。曾獲《CANS 藝術新聞》提名「2024 亞洲當代之最——年度最佳策展人」。於南美館策劃展覽包含「陳其寬：雙曲·交響」（2024）、「春源畫室：畫師—詩人—劇作家—承繼者」（2023）、「蔡草如：神話、戲臺與逆光赤城」（2022）等。

## 美術館與美術史的交會：從專業功能談宜蘭美術館的特色與定位

文／林翰君

圖片提供／宜蘭美術館



宜蘭美術館外觀

### 前言

當代的美術館不再是傳統意義上，典藏、保存、展示藝術作品的單純機構，隨著世界潮流的演變，它尚肩負起積極促成社會對話的責任，涉及的層面相當廣泛，與文化、藝術、社會及地理皆有密切的關聯。不同層級的美術館各有不同的定位，尤其地方美術館在地方縣市有其獨特的重要性，負有多重的使命與任務，其中之一，在於對地方有文化性、社會性的貢獻，成為連結地方美術史的有力管道。

作為地方層級的宜蘭美術館有它自身的社會責任，也就是以各種途徑與方法，向社會大眾呈現地方美術史。因此，宜蘭美術館近年來積極形塑「地方美術史」的學術內容及展出輪廓，涵蓋調查蒐集、研究詮釋及策展推廣等過程，重塑地方美術史的當下意義。宜蘭美術館深知，呈現美術館所在縣市和其藝術的特色，才能保存地方的文化資產，深化在地的文化認同，提供在地藝術家展演舞臺，及落

實地方藝術知識載體的核心價值。如此一來，不會讓所有資源重覆，過度集中某一領域，也不會使民眾的藝術知識只限於單一面向，讓他們在臺灣各地看到重複的展覽內容。

關於美術館和美術史的關係，藝術博物館學者普雷奇歐西( Donald Preziosi ) 指出：「它們之間的關係，從機構、專業與人際關係的層面來說，從來不是截然二分。藝術史不能盡如人意地被簡化為博物館『實踐』的『理論』，也不是博物館機器裡面的幽靈。反過來說，博物館也不能全部都被視為只是藝術史的例證或運用，或者僅僅是藝術史分析與綜合的戲劇表演的舞臺呈現或舞臺技術。它們之間如果存在任何關係，這種關係應該是變體的，應該是相互改造的，而不是直接或轉移的關係。」<sup>1</sup>

自 2014 年宜蘭美術館成立後，<sup>2</sup>著重宜蘭的地域性與特殊性，從典藏出發，以研究為基礎，經由展示傳遞知識與訊息，再結合教育建立交流和分享，一步步地鋪陳，進而建構宜蘭美術史。透過外部合作，導入專業策展和學術資源，探索宜蘭這塊土地所發生的藝術中的人、事、物。

## 一、宜蘭美術館的典藏面向

如今，美術館的定義與邊界不斷地擴充和延伸，但它的核心使命仍是作為負責保存與運用藝術作品的專業機構與公共空間，尤其典藏品和它的知識更是美術館發揮各種功能的基礎。首先，這展示了地方美術館對典藏資源的重視，以及其在文化認同上的態度。其次，藝術作品既是審美對象，也是一件歷史物件。再者，典藏品不僅是美術館價值的根源，也是美術館存在的物質基礎，更是美術館功能發生的依據。

宜蘭美術館體現對典藏資產的重視，深化在地文化認同，它的典藏面向，分述如下：

### (一) 宜蘭美術館的典藏歷程

---

<sup>1</sup> 廖仁義，《藝術博物館的理論與實踐》，臺北市：藝術家，2020，頁 9。

<sup>2</sup> 宜蘭美術館 2014 年試營運，2015 年正式開館。

1. 宜蘭縣立文化中心成立之前：即有藝術家因熱愛、認同宜蘭這塊土地，捐贈作品給宜蘭縣各政府機關，廣義來說，宜蘭的美術典藏早在官方進行典藏工作之前就已經開始。
2. 宜蘭縣立文化中心成立之後：1984 年成立（2000 年改制為宜蘭縣政府文化局），秉持文化資產保存的核心理念，以「宜蘭美術」為典藏主軸，並重視各媒材類型的發展脈絡。
3. 宜蘭美術館開館之後：2015 年開館後，歷年來將典藏和接受各方捐贈的作品，正式納入美術館典藏業務，使典藏品的管理與目標，走向更專業的標準，並計畫性地典藏宜蘭藝術家或是與宜蘭美術有關的藝術作品，進而在建構地方美術史的前提下，開展出具有美學觀點與歷史脈絡的典藏視野。

## （二）宜蘭美術館的典藏特色

以蘭陽地區為典藏作品的主要範圍，並以宜蘭美術的歷史脈絡為依據。宜蘭美術館的典藏政策優先以宜蘭從過去到當代，甚至未來可能被寫入地方美術史或臺灣藝術史的藝術家為主。除了持續入藏資深和當代藝術家的作品外，也開始透過購藏藝術品，培植有潛力、具發展性的青年世代藝術家，建構宜蘭美術發展的完整系譜。在此要說明的是，所謂宜蘭藝術家的定義並不侷限於出生於宜蘭，還包括對宜蘭美術有重大貢獻或影響力的傑出藝術家。

## （三）宜蘭美術館的典藏研究

一方面，回到典藏作品本身，進行研究，發展知識內容；另一方面，就地方美術發展的歷史與現況，進行全面而專業的研究調查，以作為未來典藏政策制定與執行的參考與依據。如何以地方美術館有限的財力，發揮典藏的功能，在政策制定的過程，除了需要審慎長遠的考量，更需要足夠的調查資料與研究成果作為基礎。

## （四）地方美術館的典藏展覽

對一個美術館來說，典藏展覽有其必要性，它可讓民眾近距離觀看典藏作品，

獲得典藏品的相關知識，重要的是可提供民眾探索文化認同。因此，宜蘭美術館至今已辦理過兩次典藏特展，透過主題策劃，賦予典藏品不同的觀看視角，期以達到兼具歷史定位、學術研究及社會推廣的最終目標。



「宜美·典藏」展覽主視覺，宜蘭美術館，2020-2021

## 二、宜蘭美術館的學術研究

隨著地方文化政策的推動，各縣市不但擁有自己的文物典藏，區域美術研究也逐漸躍居臺灣藝術史研究的重要課題，地方美術史研究不僅被視為建構國家總體藝術史觀的基礎，也是形塑地方文化特色的根基。宜蘭美術館深知無論是在保存、展示還是教育的責任中，研究始終是最重要的基礎，它的學術研究工作目標為：（一）就宜蘭地方美術發展歷史，進行全面的論述與詮釋；（二）宜蘭美術創作成果與現況資料調查整理；（三）為未來持續典藏與展覽提出政策方向之參考；（四）以多元觀點、當代視野，將藝術知識提供給民眾分享。以上四項，最終目的是將在地的藝術知識與成果呈現給社會大眾，讓大家更深入了解這片土地上的藝術，滿足民眾對藝術求知的慾望。

之前，宜蘭縣政府文化局承辦視覺藝術的單位少有搜集美術文獻與檔案的業務，當然也就沒有相關的研究。然而，美術館的典藏、展示與教育功能，都須以研究為基礎，尤其典藏與研究是美術館的靈魂，兩者密不可分。我們可以這麼說，有宜蘭美術館的建置，官方才逐漸有宜蘭美術的研究跟調查。

宜蘭美術館的研究大致可分為兩個主軸，一個是地方美術史研究，比如在辦理「豐年·農村·宜蘭人—藍蔭鼎與楊英風雙個展」時，我們知道藍蔭鼎曾入選台、府展 7 次，卻不曉得有沒有其他宜蘭藝術家入選過，因此在《日治時期台、府展中的宜蘭美術人》<sup>3</sup>中，不僅有宜蘭的臺灣人，不分縣籍，也包括當時在宜蘭的日本人。隨著時間推移，我們進行戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家研究，這些外省籍畫家來到蘭陽平原落地生根，他鄉變故鄉，不管是在藝術創作或是美術教育上都影響深遠，不過大多沉潛低調，有的幾乎被世人遺忘，其中最知名的是 2001 年第五屆「國家文藝獎」美術類得主王攀元。

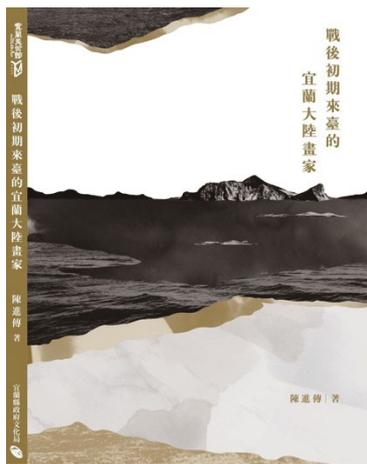
另一個主軸則是藝術家傳記，宜蘭藝術家是宜蘭美術館最珍貴的資產，人數眾多，是臺灣藝術史中一股不可忽略的力量。因此，宜蘭美術館研究不僅具備宏觀的歷史敘事，還以微觀的視角聚焦藝術家，全面建構藝術家的資料，讓藝術家的「資料庫」成為宜蘭美術的「記憶庫」。這些資料與宜蘭美術館的典藏保存、展覽規劃與教育責任關係密切，是一切工作的基礎。宜蘭美術館逐年陸續推動與出版相關研究，包括《發現與肯定—阮義忠的眼與心》、《吾土大地·無名群像—黃玉成》、《蘭陽情·筆墨緣—周澄·藝術天地懷抱古今》、《真善美聖的實踐者—藍蔭鼎的生命與藝術》、《緣繫東北角—憶美術裡的宜蘭人》、《在時光裡的顏色—陳忠藏藝術之路》。<sup>4</sup>

此外，宜蘭美術館透過展覽建檔，逐步搜集、整理地方美術文獻與檔案，包括美術出版品、藝術家年表、學術專文等資料，進而更深入地了解，並藉由展覽規劃及資源的統合，彙整呈現地方美術發展的基礎性架構。學術研究上，藝術家的手稿、草圖、素描、創作計畫或是往來書信，都是非常重要的史料文獻。每一檔展覽，我們都會出版專輯，內容涵蓋學術專文、作品圖錄、藝術家年表及展場實景等文獻材料和圖像材料。

---

<sup>3</sup> 陳進傳，《日治時期台、府展中的宜蘭美術人》，宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2018。

<sup>4</sup> 張蒼松，《發現與肯定—阮義忠的眼與心》，宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2023；陳進傳，《戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家》宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2022；李欽賢，《吾土大地·無名群像—黃玉成》，臺北市：藝術家，2021；熊宜敬，《蘭陽情·筆墨緣—周澄·藝術天地懷抱古今》，宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2019；蕭瓊瑞，《真善美聖的實踐者—藍蔭鼎的生命與藝術》，臺北市：藝術家，2019；謝里法，《緣繫東北角—憶美術裡的宜蘭人》，宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2016；黃春美，《在時光裡的顏色—陳忠藏藝術之路》，宜蘭市：宜蘭縣政府文化局，2015。



陳進傳著，《戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家》研究專書封面，2022

### 三、宜蘭美術館的展覽策劃

藝術展覽是一種知識的建構，研究是透過文字論述，梳理歷史脈絡與作品意義，展覽則以視覺形式展演研究成果，使其在實體空間中產生意義。它最主要的目的在於讓民眾實際接近作品，看見自身的文化特色及了解在地的藝術知識。對於宜蘭美術館來說，地方美術史研究是策劃展覽的前提，一方面，經由展覽形式，建構地方美術史，兼具視覺性和閱讀性；另一方面，透過系列議題操演，賦予展品不同的觀看視角，以達到兼具歷史定位、學術研究及社會推廣的最終目標。

藝術史最早是一種觀看的知識，近年來如何將其研究運用在美術館資源的基礎上，擺脫傳統的展覽敘事模式，成為當前關注的議題之一。宜蘭美術館以藝術史系統性的學科性質策劃展覽，它涵蓋特定主題的展示，呈現藝術史的脈絡，讓宜蘭美術與臺灣美術相互連結。除了將美術史的知識應用於展覽的籌備、策劃，促進知識的提升，鼓勵民眾思考外，也將訊息及觀點傳布給社會大眾，產生密切的互動關係。

其中，策展人是賦予展覽生命與意義的靈魂人物，所以我們每一次在挑選策展人時都非常慎重，考慮的因素包括專業背景、執行能力、過往實績與藝術家熟悉度等。若是個展，則會與展出藝術家深度討論，讓展覽有新的視角和觀點。藉由導入專業策展能量，宜蘭美術館與策展人共同組成團隊，一起調查、研究、規

劃策展、設計文宣、行銷宣傳，齊心協力完成整個展覽。這不是單純的委託工作，而是互相討論，彼此尊重、共同合作。一方面，策展人擴充了宜蘭美術的研究面向，另一方面，他們將藝術的知識活力注入美術館中，有助於宜蘭美術館同仁的專業學習，發揮資源串聯的功能。

大致上，宜蘭美術館的展覽，可分為主題研究、個人展覽、國際交流、生活工藝四種類型，依比例來說，個人展覽居多，冀望以點連成線再擴展至面，提升民眾對在地美術的認識及重視，並使在地藝術家，能視藝術作品在家鄉的美術館展覽為最高榮譽。因此，宜蘭美術館持續推動「宜蘭藝術家群像系列展覽」，藉由與專業藝術史學者及學校合作，致力踏查、研究對宜蘭有卓越貢獻的藝術家，逐步描繪宜蘭地方與臺灣美術史的輪廓血肉。這不僅是一種對藝術家創作的再梳理，也是一種對藝術史的再思考。同時，整合跨機構資源，推動館學合作，發揮藝術文化的社會影響力，彼此優勢互補和資源共享，盼能激盪出不同的火花，呈現活潑嶄新能量與創意。多樣且深層的展覽形式與內容，不僅可以看到作品的獨特面貌，也可以看見藝術家身處的時代特色。

此外，為使觀者參觀時，了解作品的文化意義，就要將其回歸到它們原本所處的文化場景中，探索它們與時代、歷史的連結，才能進展到更深層的實質意義。因為任何一件藝術品，不僅是美學上的存在，它同時具有歷史性的價值，而任何形態的藝術創作，都有它集體性的意涵。透過展覽規劃，包括動線、意象、空間配置、輔助展示品的確立，引領觀者接觸藝術史與作品，將研究的場景集中在這個特殊空間中，讓觀者在主動探索的過程中進入藝術家的創作，使參觀美術館成為閱讀藝術史的媒介形式。



邀請藝術史學者陳貺怡策劃「人生浣腸——邱亞才回顧展」，宜蘭美術館，2019

#### 四、宜蘭美術館的推廣教育

雖然當代美術館在實踐中展現了多重功能，但其基礎仍應建立在作為知識載體的核心價值上。換句話說，美術館不僅是作品展示的場所，更是藝術知識的載體。宜蘭美術館注重美術館教育和藝術欣賞教育，搭配多樣的推廣教育活動，拓展民眾參與層面，進一步落實文化平權。

（一）導覽：在增進大眾的視覺閱讀能力上具有顯著的效果，在展出期間辦理導覽活動，讓民眾有效參與藝術知識的學習，並協助志工導覽培訓，提升志工的導覽品質。

（二）專題講座：充實民眾的藝術知識，舉辦相關專題演講或座談會，互相討論分享與溝通。

（三）美術體驗工作坊：以有趣且互動的方式，引導學員進行自我學習，透過親身參與、親自操作的方法深刻體會美術。

（四）工作室參訪：商請藝術家開放工作室，親自導覽解說，讓民眾有機會進入藝術家的工作空間，實際理解他的工作形式與創作過程。

（五）實地教學：安排各級中小學來館參觀，提供現場的藝術教育課程，親自接觸作品，了解藝術家和相關的藝術史，使展覽成為學校人文藝術領域的課程延伸。

（六）教師增能研習：培養種子教師，建構具地方特色的教案，強化美術館與在地區域的互動與連結，同時導入、善用外部資源。

（七）主題網站：以多媒體的方式進行推廣教育，畢竟展覽屬於靜態活動，若要

對社會大眾具體發揮傳播知識的功能，公眾性的傳播媒介是絕對需要的，包含了數位化檔案（digital archiving）、多媒體呈現（multimedia presentation）及虛擬美術館（virtual museum）等，讓展覽形成的藝術知識，透過數位化及網路化，達到後續的教育目的，內容計有作品圖檔、資訊、專文及語音導覽等。網路是傳達藝術知識的新管道與載體，可更大程度觸及社會大眾，也更加豐富了藝術知識的詮釋與表達，提供民眾非線性的閱讀與學習。

（八）展覽影片：透過策展人和藝術家的解說分享，以影音方式了解其創作歷程、藝術作品以及策展理念。

（九）出版發表：完整記錄展覽內容外，收錄相關學術研究專文，拍攝作品圖檔，整理藝術家資料及年表，以深入淺出、平易近人的方式提供民眾欣賞、閱讀，使藝術知識成為公共知識。

（十）校園推廣：走入校園，與學校合作教學，拓展各項教育資源及學習機會。

在社會大眾的期待下，當代美術館逐漸成為一個功能齊全完備的教育機構，是觀摩、學習藝術的重要場所，為了滿足不同觀眾的多元需求，宜蘭美術館多樣發展創新的教育手法，推出各種教育課程和活動。除了擔任課堂外的學習教室之外，也扮演著終身學習的角色，讓民眾從中學習到豐富的知識，進而建立對在地文化的認同，充份發揮美術館的教育功能。此外，宜蘭美術館屬於地方場館，為提升在地社群對美術的欣賞，透過周圍文創街區等規劃推廣，帶動整體發展，讓民眾更親近美術館。

## 結語

隨著藝術史學科的發展，美術館的專業功能不斷提升與調整，藝術作品也因此以更科學、更系統的方式進行保存、管理與展示。隨著時代變遷，美術館的角色與功能逐漸擴展，成為建構藝術史的關鍵一環。換言之，藝術史的理論與方法為美術館提供了有效的知識背景與實踐工具，它是藝術博物館學的基石；相對地，

美術館也為藝術史研究提供了有力的支持與豐富的資料，可以補充藝術史空白、缺乏的部分。

宜蘭美術館基於社會責任和文化使命，深刻理解藝術史知識對美術館的重要性，我們認為唯有回視過去，面對現在，才能朝向未來。對過去的珍惜、對記憶的重視及對歷史的反思，促使我們持續爬梳宜蘭美術的發展，深化、充實宜蘭藝術知識，呈現藝術史的多元觀點與面向。宜蘭美術館希望藉由謹慎而漸進的步驟，檢視宜蘭美術的發展歷程，清晰勾勒出宜蘭美術的變化軌跡，卻也不忽略藝術的內在意涵。

地方美術史始終是宜蘭美術館的核心價值，宜蘭美術館以典藏為起點，以研究為基礎，以展覽為核心，以教育為目標，具體而微地顯現美術館的功能，在這之間或許有程序上的優先順序，但重要性皆一致，所佔的比重也相同。也就是說，典藏、研究透過文字、語言與影音加以詮釋，並經由展示、教育，讓每一位觀眾都能獲得地方的藝術知識。宜蘭美術館以多樣途徑與方法，具體實踐美術館是藝術知識的載體，踏實的成果賦予當代美術館專業功能與特色定位的意義。

我們認為，地方美術館的未來方向與發展策略，在於當代藝文能量跟地方美術史相互結合，唯有重視地方性，才能展現特殊性。面對當今社會對美術館的期待，美術館不僅需要適應及有所調整，還要主動且積極地向外出擊，成為行動的組織（active organization），它所產生的動能，遠遠超越簡單的功能描述。因此，宜蘭美術館持續進行自我調整，與社會互動，並根據自身縣市的地理範圍與文化脈絡，成為一座擁有豐富在地藝術風景的美術館。

透過對藝術議題的考察與研究，宜蘭美術館以宜蘭美術史作為回顧與前瞻的立足點，開展出具有美學觀點與歷史脈絡的視野，在當代脈絡中，再次界定美術館的特色與定位，並反思美術館與美術史的共創與共生關係。我們期望在未來能開花結果，時刻回望在地歷史所給予的養份與基礎，相互呼應、承續向前。



「移動·流動·傳動—當代書藝與身體動能展」開幕表演：書法體操，2018

## 作者

林翰君。宜蘭美術館展覽組研究員。國立臺灣師範大學美術學系藝術學博士，國立臺北藝術大學美術史研究所藝術評論組碩士。著有《王者·大器·黃銘哲》、《陳德旺與李德的繪畫思想的關係之研究》。曾策劃關渡美術館「台灣『丁一』人」、宜蘭美術館「風華·再現——宜蘭美展三十年」、「詩意的凝視——宜蘭美術館典藏特展」、「生生不息：黃銘哲個展」、「宜美·典藏」等展覽。研究重心座落於臺灣美術史、現當代藝術思潮、美學與藝術評論、宜蘭美術史及藝術博物館研究。

## 新機構主義索引

文·圖／吳尚育



新機構主義研究參考專書

新機構主義（New Institutionalism）一詞於藝術領域的使用，最早為挪威藝評人、策展人 Jonas Ekeberg 於 2003 年提出，主要用以描繪 1990 年代中期至 2000 年代初西北歐社會福利國家中型藝術機構與雙年展的另類實踐。<sup>1</sup>概念也與 1960 年代至 1980 年代觀念主義下的機制批判（Institutional Critique）、1980 年代的新博物館學（New Museology）、1990 年代的關係美學（Relational Aesthetics）、2010 年間提出的教育轉向（Educational Turn）等發展相關。

儘管活躍於 2000 年間、體現上述概念的機構因資金緊縮、政治風向改變、人事異動而面臨關閉或改變營運方向，其精神仍透過呼應上述概念不同面向的實踐者，於不同藝術機構的任職得以延續。2008 年的全球經融海嘯、2010 年代後的黑人的命是命（Black Live Matters）、第四波女性主義等運動、2019 年的全球 Covid-19 疫情等，也促使具有上述意識的館舍，持續透過館舍實踐，回應上述議題。本文將透過相關文獻的爬梳，梳理「新機構主義」於現當代藝術機構實踐的發展及於當代社會的意義。

---

<sup>1</sup> Jonas Ekeberg, "Introduction," *Versted #01*, 2003, pp. 9-15.

## 從機制批判到批判的機制

藝術機構層面的新機構主義發展脈絡，最早可追溯至歐美 1960 年代觀念主義下的「機制批判」(Institutional Critique)，當時的藝術家深刻反思構成藝術生態系統的機制，透過實踐去揭露或干預其機制，如藝術家 Hans Haacke 於 1974 年以《索羅門·R·古根漢美術館的董事會》呈現該館的董事會成員資訊，揭露贊助方與美術館運作間的權力關係，他也於 1984 年撰寫〈美術館——意識的管理者〉，論述美術館與產業運作機制間的關係。<sup>2</sup>同一脈絡下的藝術家 Andrea Fraser 於 2005 年以〈從機制批判到批判的機制〉<sup>3</sup>，她指出不能將機制理解為「特定的地方」，而應將其視為一個「社會場域」，重點不在於反機制，而是我們本身就是機制，是什麼構成了我們這個機制，以及我們嚮往什麼樣的機制。因而，從這樣的立論將對機制的批判轉為創造批判的機制。

面對文化創意工業與新自由主義下的藝術機構，有派人士主張全面與這個系統脫鉤，另外開創自身的組織與實踐，哲學家 Chantal Mouffe 則主張「我們的世界」在重疊的實踐下被建構，任何建構都代表一種特定的霸權，文化與藝術實踐既可重複霸權，也可解開／重構霸權結構。她倡議透過異議 (dissent) 的促進及多元複數對抗性空間 (antagonistic space) 的創造，挑戰霸權下的共識 (consensus)，進而生成多重的新身份認同與主體。<sup>4</sup>Chantal Mouffe 對機構能動性的看法，正與 Andrea Fraser 對機構作為「批判的機制」的概念互映。

## 新機構主義的提出與回顧

2000 年代於藝術領域提出的「新機構主義」便可視為對當代藝術機構作為「批判的機制」相關實踐的描繪。Jonas Ekeberg 於 2003 年提出該概念的文章中，<sup>5</sup>指出他觀察到部分當代藝術機構的不同走向，包含對高度現代主義、白盒子、

---

<sup>2</sup> 漢斯·哈克，〈美術館——意識的管理者〉，《M+雜誌》，2018 年 2 月 23 日，<https://www.mplus.org.hk/tc/magazine/museums-managers-of-consciousness/>（檢索於 2025 年 3 月 1 日）

<sup>3</sup> Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum*, Vol. 44 No. 1, Sep. 2005, pp. 100-106.

<sup>4</sup> Chantal Mouffe, "Institution as Sites of Agonistic Intervention," *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Pascal Gielen ed., Amsterdam: Valiz, 2013. 本段文字摘錄自筆者對該篇文章的重點譯寫，〈對抗性〉，《臺灣藝術田野工作站》，<https://tvaa.tw/thinktank/glossary/antagonistic/>（檢索於 2025 年 3 月 1 日）

<sup>5</sup> Jonas Ekeberg, "Introduction," *Versted #01*, 2003, pp. 9-15.

策展人與館長上對下的態度、行內觀眾等進行反思，並列舉瑞典馬爾默 Rooseum、巴黎 Palais de Tokyo、伊斯坦堡 Platform Garanti Contemporary Art Center、挪威卑爾根 Bergen Kunsthall 等機構為例。他於文末指出「新機構主義」一詞來自經濟學、社會學、宗教等領域，為首次運用在當代藝術理論領域，其使用方式為一種「推想」(speculative) 性質。

在策展人 Maria Lind 與 Alex Farquharson 刊載於 2007 年出版品的對話中，<sup>6</sup> 後者歸結具新機構主義特質的實踐包含：減少對展覽的強調、強調製作過程與最終呈現的同等重要性、大量對話性活動的策劃，包含講座、工作坊、具表演性質的形式等、不再教條式或上對下的教育形式、機構實踐作為不斷累進的計畫，而非每次展覽作為新的開始、機構反身性地檢視其歷史、脈絡與方法、反思機構如何形成它們的觀眾與公眾。兩位策展人皆同意，機構應以整合性 (integrative) 的概念，組織所有機構內元素之間的關係。

對新機構主義論述較完整的結集包含策展人 James Voorhies 於 2016 年編輯出版的《新機構主義發生了什麼事？》。<sup>7</sup>他於〈序文〉<sup>8</sup>指出直至 2016 年新機構主義已將重心從「視覺主導」轉向對「知識生產」與「另類藝術教育」的強調，相對於大型機構將觀眾視為消費者並將他們的經驗視為商品的模式。<sup>9</sup>他在該書另一篇專文〈從關係美學到新機構主義，然後呢？〉<sup>10</sup>指出，前者對後者的貢獻在於將焦點從單一物件的呈現，轉向藝術、物質、觀眾、機構間關係的整合，藝術家甚至也參與機構內容的規劃、建築與設計的改造。他的論述點出了在「關係美學」的影響下，機構實踐各種可能性的「擴張」。

另一本較完整的讀本為期刊《On Curating》於 2014 年出版的第 24 期「(新) 機構 (主義)」專號，<sup>11</sup>內容包含對新機構主義發展的回顧、相關專文，與代表性

---

<sup>6</sup> Maria Lind & Alex Farquharson, "Integrative Institutionalism: A Reconsideration," *New Administration of Aesthetics*. Tone Hansen & Trude Iversen, Oslo: Torpedo Press, 2007, pp. 108-125.

<sup>7</sup> James Voorhies, ed., *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Cambridge, MA: Carpenter Center for the Visual Arts & Berlin: Sternberg, 2016.

<sup>8</sup> James Voorhies, "Prologue: to a beautiful problem," *What Ever Happened to New Institutionalism?*, James Voorhies, ed., Cambridge, MA: Carpenter Center for the Visual Arts & Berlin: Sternberg, 2016, pp. 4-11.

<sup>9</sup> 同上註，頁 6-8。

<sup>10</sup> James Voorhies, "From Relational Aesthetics to New Institutionalism, and Now?," *What Ever Happened to New Institutionalism?*, James Voorhies, ed., Cambridge, MA: Carpenter Center for the Visual Arts & Berlin: Sternberg, 2016, pp. 28-33.

<sup>11</sup> Lucie Kolb & Gabriel Flückiger eds., "[New] Institution [alism]," *On Curating*, Issue 21, Jan. 2014.

的論述者或實踐者的訪談，如首次於藝術領域使用該詞彙的 Jonas Ekeberg、於各自先後任職機構進行變革的 Charles Esche 和 Maria Lind 等。該專號編輯 Lucie Kolb 與 Gabriel Flückiger 於〈重訪新機構主義〉<sup>12</sup>一文，在回顧該發展的過程中，此實踐對應於當代藝術的私有化與公眾的民粹化，試圖打開另一種具批判性的機構實踐，他們指出其中一個對該發展的影響為 1980 年代末的「新博物館學」對「西方霸權、國族主義、父權的敘事與建構」的反思。該文同時指出許多實踐者對「新機構主義」一詞的使用，抱持不同立場，如認為該詞彙缺乏時間距離、具將相關實踐「收編」的性質，或是傾向以「實驗」取代「新」字。同文指出面對上述論辯，Jonas Ekeberg 認為該詞彙可作為聚焦「藝術生產、公共機構、社會改變之間的關係」的契機，與其拒絕該詞彙的使用，不如開放性地使用各種可以描述上述特質的詞彙。該文也指出，儘管許多 1990 年代末至 2000 年初體現「新機構主義」精神的機構，面臨關閉或因人事變動而轉向，其精神卻隨著相關實踐者到其他機構的任職，得以延續。

## 相關討論

呼應「新博物館學」對反轉美術館敘事的反思，Claire Bishop 於 2013 年出版的專書《激進美術館：當代美術館的當代性》<sup>13</sup>指出，當代美術館的「當代性」（contemporary）並不在於呈現當下發生的藝術，而是以當下的眼光辯證性地回望過往的藝術，以此展開辯證的當代性（dialectical contemporaneity），她並以荷蘭 Van Abbemuseum、西班牙 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia、斯洛維尼亞 MSUM 等三座現當代藝術美術館為例。

新機構主義論述中，對於對話性實踐轉向的討論，也可呼應 Paul O'Neill 和 Mick Wilson 於 2010 年編輯出版的《策展與教育轉向》<sup>14</sup>的探討，他們於該書〈序文〉<sup>15</sup>指出當代策展正值「教育轉向」的時刻，各種「教育」的形式、方法、過

---

<sup>12</sup> Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, "New Institutionalism Revisited," *On Curating*, Issue 21, Jan. 2014, pp. 6-15.

<sup>13</sup> Claire Bishop, *Radical Museology: or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books, 2013, 2<sup>nd</sup> revised edition, 2014. 該書 2019 年於臺灣翻譯出版：克萊兒·畢莎普，〈激進美術館學：當代美術館的當代性〉，王聖智譯，臺北市：一行，2019。

<sup>14</sup> Paul O'Neill & Mick Wilson, "Introduction," *Curating and Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson eds., London: Open Editions & Amsterdam: De Apple Arts Centre, 2010, pp. 11-22.

<sup>15</sup> Paul O'Neill & Mick Wilson eds., *Curating and Educational Turn*, London: Open Editions & Amsterdam: De Apple Arts Centre, 2010.

程等，體現在策展與當代藝術的層面，包含座談、講座、教育項目等。教育不再僅是輔助展覽的配角，而成為主要活動，並包含對教育、研究、知識生產、學習的探討。該文舉出眾多傳統美術館教育、學院以外的實踐，也提及新機構主義機構對此實踐的關注。因而，筆者認為該「教育轉向」下的論述與實踐，亦為可供思考「新機構主義」的論述資源與路徑之一。

華語地區的探討<sup>16</sup>包含王璜生 2022 年出版的專書《新美術館：觀念、策略與實操》及其提出的「新美術館學」概念，<sup>17</sup>他的論述強調將「現當代美術館」作為特定研究的類型，有別於傳統上作為「博物館學」中探討的一環，其論述亦依循「機制批判」起始的反思，並以此探討中國相關實踐案例；廣東時代美術館於 2016 年出版的《無為而為：機制批判的生與死》<sup>18</sup>，所探討的案例則包含「機制批判」概念下，藝術家的實踐、藝術史研究的新觀點，也包含批判性的機構實踐；臺灣部分，較少集中式地以「現當代美術館」的批判實踐作為探討對象，對機制的探討較集中於策展、雙年展、獎項、補助、藝術論述等方面。<sup>19</sup>其中，篇名較明確點出「美術館」與「機制批判」的文章為學者呂佩怡的〈美術館與機制批判：邁向一個在地機制批判可能性之探討〉，<sup>20</sup>該文詳盡回顧西方「機制批判」的發展，並以 2010 年臺北雙年展為主要探討案例。

---

<sup>16</sup> 對現當代美術館批判性實踐的探討，時常包含在博物館學的大框架中討論，此處列舉文獻以聚焦現當代美術館的實踐為主。

<sup>17</sup> 王璜生，《新美術館：觀念、策略與實操》，桂林市：廣西師範大學出版社，2022。

<sup>18</sup> 蔡影茜、比利安娜、思瑞克主編，《無為而為：機制批判的生與死》，陸思培等譯，長春市：吉林出版集團，2016。此專書文章的集結發展自搭配 2013 年 6 至 8 月廣東時代美術館策劃的「進一步，退兩步——我們與機構／我們作為機構」展覽，於同年 7 月舉辦的「無為而為——弱機構主義與機構化的藝術實踐」研討會。

<sup>19</sup> 近年出版與現當代美術館及機制較相關的著作包含：廖仁義，《美術館的覺醒》，臺北市：藝術家，2023、林曼麗總監修，《博物館／美術館的未來性：行政法人制度研究》，臺北市：典藏，2022；包含藝術機構在內，整體性探討批判性藝術實踐的包含：《藝術與社會：批判性政治藝術創作暨策展實踐研究》，<http://praxis.tw/>（檢索於 2025 年 3 月 5 日），本計畫團隊包含計畫主持鄭慧華、研究成員周安曼、研究協力林心如、游崑、網站企劃／編輯羅悅全；由林宏璋、Tirdad Zolghadr 擔任策展人的 2010 年臺北雙年展，亦秉持「機制批判」的精神，期間前後亦激起臺灣對藝術機制的反思，臺北當代藝術中心（TCAC）亦誕生自該雙年展中的計畫；其他相關討論亦散見《典藏》、《藝術觀點 ACT》等藝術雜誌之特定專題、國內美術館館刊或更廣泛的博物館學研究之期刊與專書。

<sup>20</sup> 呂佩怡，〈美術館與機制批判：邁向一個在地機制批判可能性之探討〉，《博物館與文化》第 2 期，2011 年 12 月，頁 19-52。

## 關鍵人物與機構

透過相關文獻的整理，可得出體現「新機構主義」精神的關鍵人物與機構如下，包含早期的獨立策展人 Harald Szeemann、Lucy Lippard；<sup>21</sup>1990 年代已在機構任職的 Ute Meta Bauer、Santi Eraso、Kestutis Kuizinas、Ursula Biemann 等；1990 年代末進入機構擔任要職的工作者，許多人先前曾以獨立策展人身份活躍於藝術界，包含 Nicolaus Schafhausen、Maria Hlavajova、Nicolas Bourriaud、Jérôme Sans、Vasif Kortun、Catherine David、Charles Esche、Maria Lind、Søren Gramel、Katharina Schlieben、<sup>22</sup>Hans Ulrich、Jens Hoffmann、Francesco Bonami，<sup>23</sup>其他也包含 Nina Möntmann、Jorge Ribalta 等。<sup>24</sup>

筆者認為也能加上創立於 2010 年的 L'Internationale 及 2011 年的 Cluster 等館際聯盟<sup>25</sup>中各館舍的主事者，前者包含 Zdenka Badovinac、Manuel Borja-Villel、Bart De Baere、Vasif Kortun、Charles Esche 等，後者包含 Pierre Bal-Blanc、Alexandra Baudelot、Dora García、Mathilde Villeneuve、Binna Choi、Ferran Barenblit、Tadej Pogačar、Maria Lind、Emily Pethick 等。其他筆者認為能補充的關鍵人物包含：

---

<sup>21</sup> 研究者 Lucie Kolb 與 Gabriel Flückiger 指出，1960 年代起機構內的作者型策展人，推動了機構部署 (dispositif) 的檢視與轉變，1972 年 Harald Szeemann 策劃的第五屆文件展 (documenta)，在副標「一百天作為事件下」，推行大量系列活動，體現從聚焦展覽物件的呈現到強調過程的精神，Lucy Lippard 的貢獻則在於她對觀念主義的著墨，消解了物件、文字、攝影間的階級關係，也以觀念主義作品在流通上的成本低廉與便利，強調其形塑民主機構的潛力。Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, "New Institutionalism Revisited," *On Curating*, Issue 21, Jan. 2014, pp. 11-12.

<sup>22</sup> Alex Farquharson, "Bureaux de change," *Frieze*, no. 101, 2 Sep. 2006, pp. 156-159.

<sup>23</sup> James Voorhies, "Prologue: to a beautiful problem," *What Ever Happened to New Institutionalism?*, James Voorhies, ed., Cambridge, MA: Carpenter Center for the Visual Arts & Berlin: Sternberg, 2016, pp. 7-8.

<sup>24</sup> Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, "New Institutionalism Revisited," *On Curating*, Issue 21, Jan. 2014, p 9.

<sup>25</sup> L'Internationale 於 2010 年創立時，館舍成員包含斯洛維尼亞的 MG+MSUM、西班牙的 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 與 MACBA、比利時的 M HKA、土耳其的 Salt、荷蘭的 Van Abbemuseum，該聯盟成員隨著時間發展有所變動；Cluster 的成員則包含法國的 CAC Brétigny 和 Les Laboratoires d'Aubervilliers、荷蘭的 Casco Art Institute、西班牙的 Museo CA2M、斯洛維尼亞的 P74 Center and Gallery、瑞典的 Tensta Konsthall、倫敦的 The Showroom 等九座館舍。上述許多館舍座落於城市邊陲，面臨高失業率、貧窮，並擁有多元移民社群，藉由其實踐及館舍串連，思考當代藝術機構於上述社會情境中能扮演的積極角色。"About," *L'Internationale*, <https://internationaleonline.org/about/> (檢索於 2025 年 3 月 11 日)；Binna Choi et al. eds., *Cluster: Dialectionary*, Berlin: Sternberg, 2014.

Clémentine Deliss、Manuel Segade、Nuria Enquita<sup>26</sup>、Pablo Martínez 等。

相關館舍除了 Jonas Ekeberg 於 2003 年提出「新機構主義」時提及的館舍、上述 L'Internationale<sup>27</sup>與 Cluster 等館際聯盟包含的館舍外，也包含本節所述關鍵人物先後任職的 Arteleku、維爾紐斯的 CAC、Shedhalle、Kunstverein München、Witte de With<sup>28</sup>、烏特勒支的 BAK、Office for Contemporary Art Norway (OCA)、The Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA)、<sup>29</sup>Institut Valencià d'Art Modern 等。

### 新機構主義作為一種衡量的指標

對「新機構主義」一詞折射出的光譜，整體可歸結出相關特質為：自省式地反思機構及其實踐、機構作為一個持續累進的計畫、從展覽物件呈現的強調，轉向對話性與過程性的計畫、對藝術史書寫的反思、觀眾能動性的強調。整體而言，對應的為以現代主義白盒子美術館的物件導向、假定的普世（universal）藝術形式發展，以及後現代主義下強調景觀與文化消費的美術館，從中主張一種公民社會中批判性的美術館實踐。該光譜中，各機構的實踐都能作為獨立的個案研究。值得注意的是，這類型的機構也常傾向以出版品，對機構整體或相關實踐進行自我回顧與檢視。<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> 對 Nuria Enquita 批判性的機構實踐，參見：羅貝多·里卡多·阿爾瓦烏，〈後疫情時代西班牙美術館學的重新測繪：瓦倫西亞現代藝術學院的變革性影響〉，黃亮融譯，《機構文本》第 4 期，2025 年 1 月，<https://tvaa.tw/the-transformative-impact-of-ivam/>（檢索於 2025 年 3 月 11 日）

<sup>27</sup> 關於聯盟中，Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 批判性的典藏展示重組實踐的分析，參見拙作：吳尚育，〈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〉，《機構文本》第 1 期，2023 年 12 月，[https://tvaa.tw/museo-reina-sofia\\_2008-2021/](https://tvaa.tw/museo-reina-sofia_2008-2021/)（檢索於 2025 年 3 月 11 日）、吳尚育，〈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）〉，國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班碩士論文，2020。

<sup>28</sup> 該機構因原名稱涉及荷蘭殖民主義歷史，2017 年前後起經一系列公共辯論、機構內部協調與轉型後，於 2021 年重新命名為 Kunstinstituut Melly。“Conversation with Sofia Hernández Chong Cuy, Kunstinstituut Melly,” *I is for Institute*, Jan. 18 2022, <https://iisforinstitute.icaphila.org/posts/conversation-with-sofia-hernandez-chong-cuy-kunstinstituut-melly#>（檢索於 2025 年 3 月 11 日）

<sup>29</sup> Alex Farquharson, “Bureaux de change,” *Frieze*, no. 101, 2 Sep. 2006, pp. 156-159; Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, “New Institutionalism Revisited,” *On Curating*, Issue 21, Jan. 2014, pp. 6-15.

<sup>30</sup> 相關出版品案例包含：Charles Esche & Churong-Dài VÕ eds., *The Museum is Multiple: Van*

上述「新機構主義」的機構實踐，亦呼應 2019 年國際博物館協會（ICOM）於京都的會議上提出表決的新博物館定義：「博物館是具備民主化作用，批判性地向過去與未來對話的包容與多聲複調空間……目標在於為人類尊嚴、社會正義、全球平等、生態健康做出貢獻」。<sup>31</sup> 儘管該次新定義的表決未通過，許多現當代美術館仍以各自的方式回應上述精神。

臺灣當前正值第二波美術館浪潮，在主流論述以外的「新機構主義」之實踐探討，實則能作為檢視當前實踐的指標：不再僅著重美術館中的個別展覽，而是將美術館的典藏、研究、展示、教育之間的整合性作為思考；展覽策劃如何有機地與典藏品及館舍宗旨對話、如何對知識論的霸權、國族主義、父權進行反思，而不是僅作為最新藝術潮流的展演場；如何批判性地思考公共計畫，如何分辨具激發觀眾能動向的項目與將觀眾作為文化消費者間的區別、如何分析此非物質形式的實踐及藝術在其中的作用；教育方面，臺灣當前大量著重兒童美術，將如何看待兒童以外的青年、成人、樂齡等不同階層的教育之間的整合關係、如何對教育與學習本身進行反思；機構的內部結構、外部的政策變動，如何影響機構的發展；最終，如何綜合所有元素，思考現當代美術館之於當代民主社會的意義。

面對上述檢視指標，顯示出以如「藝術評論」的態度，進行「機構評論」的必要性，<sup>32</sup> 筆者參與編輯的「機構文本」平台<sup>33</sup>，正結合邀請國內外研究者、實

---

*Abbemuseum 2004-2024*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 2024; Sofia Hernández Chong Cuy et al. eds., *Tools for Collective Learning*, Rotterdam: Kunstinstituut Melly, 2022; Maria Lind ed., *Tensta Museum: Reports from New Sweden*, London: Sternberg & Spånga: Tensta konsthall, 2021; “The History of the Palais de Tokyo since 1937,” *Palais*, no. 15, Spring 2012; L’Internationale 的成員也常合作進行相關出版，諸如「Glossary of Common Knowledge」系列（2018、2022），John Byrne et al. eds., *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation*, Amsterdam: Valiz & L’Internationale, 2018; Nick Aikens et al. eds., *What's the Use. Constellations of Art, History, and Knowledge*, Amsterdam: Valiz & L’Internationale, 2016 等；國際大型機構如 MoMA 亦具備自我回顧的精神，<https://www.moma.org/research/archives/archives-selected-readings>（檢索於 2025 年 3 月 11 日）、Tate Modern 近期也出版了：Maria Balshaw, *Gathering of Strangers: Why Museums Matter*, London: Tate, 2024.

<sup>31</sup> “ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote,” *ICOM*, July 25, 2019, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>（檢索於 2025 年 3 月 11 日）

<sup>32</sup> 亦不乏以現當代美術館實踐為研究對象的碩博士論文及期刊論文，也期許有更為集中的平台，串連與交流相關研究成果。

<sup>33</sup> 本計畫由臺灣藝術田野工作站發起，全名為「機構文本：批判性美術館實踐研究書寫計畫」，本計畫感謝國家藝術文化基金會 2023、2024 年「現象書寫-視覺藝評專案」慷慨贊助，成果詳見：<https://tvaa.tw/project/institutionaltext/>（檢索於 2025 年 3 月 15 日）

踐者，針對各式機構實踐進行分析，結合館舍從業人員訪談，希望為當前的美術館現象，提供一個具批判性反思的視野，也希望在其中彰顯「新機構主義」論述與實踐的精神及遺產。

## 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。近年參與臺東縣政府委託研究計畫，擔任《另一個故事 II：池上·蘭嶼美術》（2023）、《另一個故事：臺東美術再探》（2022）執行編輯。另擔任「機構文本」（2023-）批判性美術館實踐研究書寫計畫之編輯。藝術書寫主要發表於《藝術家》，關注批判性的現當代美術館策略與非歐美中心的藝術實踐。

文本作為方法與變動不居的區域的美術史書寫  
——專訪臺中市立美術館賴依欣館長

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

時間／2025 年 1 月 13 日

地點／臺中市立美術館

整理／吳語玟

圖片提供／臺中市立美術館



臺中綠美圖空拍示意圖

### 美術館與圖書館的共構與專業治理

**臺灣藝術田野工作站（以下簡稱「TVAA」）：**您如何看待 SANAA 建築事務所設計的臺中市立美術館（以下簡稱「中美館」）建築、與圖書館共構等特質，上述特質將如何影響中美館的特色形塑？

**賴依欣（以下簡稱「賴」）：**美術館要與民眾生活、城市結合，需要時間慢慢累積和發展，中美館藉由建築規劃連結美術館與城市的關係。SANAA 建築事務所將中美館設計為八棟建築，一樓空間僅有一棟是有出入口，其他皆為通透開放的空間，民眾可以不受限於開閉館的時間，在美術館和公園間自由穿梭。

中美館最特別的是它跟圖書館共構，共構是指兩館在一個建築裡共同存在、互相陪伴。我們也不斷思考要如何為兩館創造共融的經驗，例如，以展覽結合書籍，或是將文本性、敘事性的作品納為典藏方向之一，並與圖書館的資源對話，

或是針對上述特質發展進駐計畫。然而兩館在體制上其實是各自獨立的館舍，有各自發展的方向，也因此有整合上的難度。儘管如此，未來兩館將策略性地合作，例如圖書館將把藝術專區設置在靠近美術館的位置，美術館則因為與圖書館的共構，思考展覽內容的多元文本特質，也更能連結對藝術檔案的蒐集，進一步籌劃藝術檔案室的設置。

我們也一直思考與討論所謂的「文化平權」，它不只是展覽內容、場館的永續，更是關於參觀體驗的開闊——如何讓不同族群，不只藉由特殊活動走進美術館，而是在日常生活中就能夠輕鬆地走進來，也包含對不同類型身障人士和跨語言使用者的友善規劃。並且，在美術館與圖書館的共構中，多元觀眾的特質也具備許多未來可能的延伸——圖書館將帶來大量的長者和親子觀眾，而來到美術館的觀眾儘管不是出於閱讀或借書的需求，也可能走向圖書館。因此，我認為兩館創造的藝術感知與書籍閱讀的經驗可以有很好的連通。而如何更進一步經營和發展這些議題，我們預計在 2025 年底將舉辦國際論壇，邀請具館舍共構經驗或是經營場館具特殊性的國際館長和專業人士來分享他們的經驗，也將探討文化平權的議題、美術館與城市之間的特殊結構的案例。

**TVAA：**您如何思考中美館專業治理策略，如內部專業人員、外部協力網絡的規劃？

**賴：**中美館的完整員額編制為 65 位，藝術專業與相關背景人員之於公務行政人員的比例大約為四分之一，分布在展覽規劃組、教育推廣組和典藏研究組，在藝術專業與行政專業中形成工作內的互補與協力，進而讓一座公立美術館得以運作。

外部協力網絡部分，如同我擔任嘉義市立美術館（以下簡稱「嘉美館」）館長時的經驗，公立美術館的專業人員有限，無法涵蓋所有專業項目，因此需要與外部協力、建立夥伴關係，而這不僅是在展覽執行、典藏研究、教育推廣等面向上，更包含了新型態美術館需面對的行銷與公眾推廣，引入業界專業知識和經驗。館內的同事也因與外部專業合作，更擴展了自身的學習和經驗的累積。

### **臺中美術的地方與跨地方特質**

**TVAA：**您過往於嘉義市立美術館（以下簡稱「嘉美館」）的館務經驗，如何延續至中美館的館務擘畫？您如何思考嘉義與臺中在地方特質上的差異？

**賴：**嘉義有「畫都」這個重要底蘊，嘉美館在建館時就意圖承接「畫都」的精神，因此相當著重嘉義美術史觀點的重新整理。我認為地方美術史的持續梳理、討論與挖掘相當重要之餘，除了承接過往的文化底蘊，還必須創造新的觀點與多元詮釋的可能性，並且提供更為廣闊的思考與創作的空間。因此我擔任嘉美館館長時的首要任務，便是引入當代藝術創作與上述內容對話。因而，嘉美館以「畫都」為核心，發展出多元的當代藝術展演活動。

反觀，我認為在臺中這個相對來說幅員遼闊的區域談論地方性，其實很複雜。臺中的城市特質，是作為戰前至戰後的交通樞紐，許多人會聚集在臺中尋求資源、連結南北地方網絡，藝術家也會因應這樣的城市特質發展創作。日治時期有楊肇嘉作為臺中藝術贊助的核心，這樣氛圍造就了陳夏雨、廖繼春等臺中美術名家。另一方面，臺中也因在地的自然素材，發展出許多漆器、編織、陶藝等工藝創作。

作為一個交通的中繼站，臺中具有很大的包容性與開放性，而所謂的地方特色，在此，也因其多元性的發展而顯得難以論述與歸納。因此，我覺得地方性的議題，可以在美術史相關的展覽裡，透過作品去談，但若試圖要藉由策展論述或視覺呈現去捕捉所謂的地方性，會不會反而框架了我們對於地方的思考？此外，我也覺得在擁有如此多元樣貌的地方，文化建構了很重要的一部分想像跟願景，這也是臺中人給我的感覺，他們對創新充滿憧憬，勇於追求現有生活以外的美好事物，這也是構成地方特質很重要的一個面向。

**TVAA：**中美館透過哪些美術史研究的規劃，深化臺中地區藝術史的討論？

**賴：**中美館籌備處時期，曾針對不同領域的藝術家進行作品研究、典藏在地藝術家作品，並舉辦六檔地方美術史研究展：「空間魔術師：雕塑之都傳奇」（2019）、「丹青耀風華—承繼·開創·膠彩藝術」（2020）、「藝流·系譜·學院之道—大臺中學院美術教學源流」（2021）、「詩律·形變·玄機—陳庭詩百秩晉十紀念展」（2022）、「藝潮·匯流大臺中—走進現代藝術的豐原班特展」（2023）、「凝結核—縱貫北中南的美術團體特展」（2024）。

中美館典藏研究組（以下簡稱「典研組」）在 2024 年啟動了兩個重要的研究面向，一是美術史發展與城市之間的關係，二是藝術家王水河的研究，透過完整盤點他的作品與手稿及與後代的訪談，呈現室內設計、建築設計與藝術跨領域的結合，研究成果將於未來以展覽呈現。未來我們也研擬藝術檔案的研究與蒐購方向，數位化或實體典藏重要的手稿與文件，目前尚在研究階段，因此我們先嘗試將他的藝術檔案數位化，也將進行後續的研究和展覽規劃。

目前對於王水河的研究的思考，有點類似於嘉美館過往對攝影師方慶綿的研究方向，希望以此挖掘過去在美術史上尚未有明確定位的藝術家，目的並非是要透過我們的研究去定位他，而是去呈現他的多元性、多樣性、折射在時代裡的經驗、在文化發展中扮演的角色等面向所展開的光譜。其他我們關注的藝術家包含林星華，她可能尚未在臺灣美術史的發展論述中擁有很明確的討論。然而，她是林之助的女徒弟，也是當時少數的女性膠彩藝術家，作品質量相當好，也保留了許多手稿，因此我們也將她納為重要的中部藝術家來進行未來的研究與討論。

此外，我們也著重中部展演空間的歷史研究。中美館成立前，許多重要的地方藝文展演都在公部門的館舍中發生，因此也針對臺中第一座公立館舍「文英館」與接續的文化中心等館舍的發展性質、展演方向進行研究與論述；此外，我們也開始思考藝術檔案的蒐集。臺中地區有許多藝術家在美術史和藝術環境發展扮演了非常重要的角色，他們留下許多精彩的檔案和文獻，我們預計以個別藝術家的個案開始累積，從家屬保留的檔案中，盤點、篩選出值得研究的部分。中美館和圖書館的共構關係，也讓藝術檔案的建置與數位典藏的發展方向相當契合，不過上述發展目前仍嘗試和實驗的階段。

## 典藏發展方針

**TVAA：**中美館如何擬定典藏方針，目前有哪些較具特色的典藏品？

**賴：**中美館已在 2024 年頒布「臺中市立美術館美術品蒐購作業要點」，重點方向為臺灣美術史中，具體呈現中部美術發展脈絡的重要作品、以中美館籌辦展覽為脈絡的創作類型作品、回應美術館和圖書館共構特色、回應場館場域特色的作品、具當代視野並扣合國際議題的重要作品。現有典藏品包含陳夏雨、林之助、簡嘉助、倪朝龍、陳幸婉、倪再沁等藝術家的作品，重要臺中前輩藝術家作品許多來自臺中市文化局藏品的移撥，部分來自籌備處時期的購藏。

中生代藝術家為中美館的典藏重點之一，中美館近期收藏了黨若洪的作品，基於過往他在東海大學美術系求學的背景、與臺中的關係，也同時也不受限於臺中的地域性或關係性，而包含作品所展現的對於全球議題、時代性與自身的反思等，作為典藏作品的重要關注。也因此我們收藏了饒加恩、張立人等當代藝術創作者的作品，無論他們與臺中是否有直接的關聯，他們的作品卻與整個時代的經驗有關。另外，呼應中美館對文本性、空間性作品的關注，石晉華、王雅慧的作品，便為我們關注的對象。中美館在典藏研究與作品收藏中，雖然著重於臺中美

術史的研究，但館舍的典藏品如何打開一座美術館的視野與對美術館的關注，也會是我們希望藉由多元典藏和檔案研究的概念進而發展館舍特質的重要策略。

**TVAA：**我們今天看到了中美館有很多可能性，相當期待美術館未來的發展，謝謝賴館長的受訪！



中美館社區共創暨週末藝術活動「草地上的美術課」邀請臺中當代馬戲團體「創造焦點」演出現場，2024年12月7日

### 受訪

賴依欣。臺中市立美術館館長。

藍鈺樺。臺中市立美術館館本部副研究員。