

機構文本 第四期編序

「機構文本」第四期專文將以國際案例，為進入第二年期的計畫開場，將眼光投向主流美國、英國、法國、日本以外的墨西哥與西班牙的批判性現當代美術館實踐。相對於承襲紐約現代美術館（MoMA）確立的白盒子空間與演進式的現代藝術論述，以及巴黎龐畢度中心起始的全球美術館觀光熱潮或後繼的文化工業，遠離上述典範中心意味著在保有一定距離之下，潛藏批判性實踐的可能性，並對美術館的既定功能，如典藏、研究、展示、教育、公共活動進行反轉，探究中心以外的機構實踐的價值即在於此。

本期來自墨西哥、西班牙、義大利的專文作者，皆關注文化中介（**cultural mediation**）作為藝術機構的批判性實踐，並以藝術計畫、藝術教育、機構定位與鄉村藝術介入計畫等角度切入，他們已於 2024 年 12 月 7 日於線上舉辦的「機構文本公共活動#03：機構·教育轉向·社會參與：墨西哥、西班牙案例研究」（與 CCSCA 國立臺北教育大學當代藝術評論與策展研究全英語碩士學程合作）發表各自的研究洞見。他們提出的案例皆超出以藝術形式演進或以觀光發展為導向的藝術機構模式，著重「藝術」透過「機構」的中介與「社會」的對話。值得注意的是，在他們提出的案例中，藝術並非僅是與社會對話的「工具」，而是同時著重藝術在與社會對話後，最終的美學或造型轉化，以及其中的詩意。

墨西哥策展人布蘭達·費南德斯·比雅紐瓦（**Brenda Fernández Villanueva**）〈讓欲望成為中心擺飾〉，以墨西哥藝術家卡洛斯·拉拉（**Carlos Lara**）於墨西哥蒙特雷新雷昂文化之家（**Casa de la Cultura de Nuevo León**）的展覽「中心擺飾」（**Centerpiece**）為例，說明藝術家如何藉由地方常民文化形式「中心擺飾」¹，邀請藝術中心周圍的邊緣社群訴說自身的故事，並邀請他們走入過往對他們而言心理距離相當遙遠的藝術中心。計畫過程中，藝術家特別留意不使該社群落入議題消費或獵奇的眼光，並藉由雕塑創作的詩意轉化，將他們的生命經驗帶入藝術中心。

¹ 當地民眾於紀念性時刻，如生日、婚禮、成年禮、畢業典禮等，於桌面中央的裝飾形式，裝飾內容反映個人生命中的獨特時刻。

西班牙藝術家、教育工作者路易士·桑·格雷哥里歐（Luis San Gregorio）〈在这一切之中〉，以其參與五月二日藝術中心（Centro de Arte Dos de Mayo）、索菲亞王后藝術中心美術館（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia）、瓦倫西亞現代藝術學院（L'Institut Valencià d'Art Modern）等三座西班牙現當代美術館的經驗出發，全文風格化地以 43 則引文組成，引文來自上述美術館相關出版品及教育項目的材料，帶出西班牙當前對文化中介的批判性思維，以及穿插其中的文化中介者未受保障的工作狀態、極右翼的崛起對文化機構的威脅。實驗性的文體令人想到班雅明並陳大量引注考究現實與歷史的蒙太奇式文體。

義大利藝術研究者羅貝多·里卡多·阿爾瓦烏（Roberto Riccardo Alvau）〈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〉，梳理瓦倫西亞現代藝術學院於前館長努里亞·恩基塔（Nuria Enguita）任職期間（2020-2024）的變革，其在「可居住的美術館」（inhabitable museum）的理念下，開創容納多元身份的空間，並以「全球地方」（glocal）的概念，從瓦倫西亞出發，複雜化對身份的論述，並在典藏詮釋與展覽規劃上帶入女性主義、解殖、大眾文化等論述角度。2021 年發起的「匯流：鄉村環境的藝術介入」（Confluències. Artistic Interventions in the Rural Environment），與該區域內人口外移村莊的對話，更進一步回應其提出的多元身份及地方等概念。

本期文章亦包含與屏東縣政府文化處博物美術科葉采儒科長、約聘人員陳建瑛的專訪，她們談及屏東縣立美術館（以下簡稱「屏縣美術館」）的籌備過程，指出縣內尚未有縣級美術館，但全縣小館林立，呼應縣內多元文化與館舍的特質，屏東縣典藏中心的收藏，除了美術作品外，亦包含原民及客家文物，屏東縣「大博物館計畫」更將以屏菸 1936 文化基地為平台，整合包含屏縣美術館在內的縣內藝文館舍資源。文化局也在 2022 至 2023 年邀請策展人鄭勝華於屏東美術館策劃「南方女神的逆襲」，促進屏東縣文化局典藏與高雄市立美術館及臺東美術館典藏間的對話。上述發展顯示屏縣美術館，自屏東出發，卻超越美術作品的類型，以及延伸至屏東縣以外的區域的企圖，這樣的取徑亦可與瓦倫西亞現代藝術學院根植於地方卻超越地方的策略相對話。

本年度的「機構文本」將以上述四篇文章開場，期許持續為臺灣的第二波美術館

浪潮引入不同的批判性實踐案例，並為當前的美術館浪潮留下紀錄並提供反思的空間。

在這一切之中

文／路易士·桑·格雷哥里歐

譯／黃亮融

圖片來源／路易士·桑·格雷哥里歐

只不過是生命的一個片段
詩人能像神一般地贖回它
沉默的仇恨與毀滅永遠能存活
在那總是滿肚子壞水的
可怕西班牙人心中
他手握石塊潛伏著
等待著榮耀之事發生¹

但誰又知道，現今所謂的「詩意的思考是什麼意思？」²

但對我們來說
就隨風而去吧³

「美術館是服務社會的非營利永久性機構，對有形和無形的遺產進行研究、收藏、保存、詮釋及展示。美術館對公眾開放，具近用性和共融性，促進多樣性與永續性。美術館以道德、專業的方式運作並進行溝通，並在社群的參與下，提供不同的教育、娛樂、反思與知識分享的體驗。」⁴ 「美術館是一種表演性機構，同時也是對陳述進行

¹ Luis Cernuda, *Selected Poems*, New York: The Sheep Meadow Press, 1999；詩文可見於「FGL：現代的深邃」，這是透過費德里戈·加西亞·洛爾卡（Federico García Lorca）的詩歌，對索菲亞王后國家藝術中心美術館（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía，以下簡稱 MNCARS）藏品進行的中介化導覽，為本文作者格雷哥里歐於 2023 年設計。

² Vicuña, Cecilia. *Veroir el fracaso iluminado*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2021. 「塞西莉亞·維庫尼亞：看聽被點亮的失敗」（Cecilia Vicuña: Seehearing the Enlightened Failure）是五月二日藝術中心（Centro de Arte Dos de Mayo，以下簡稱 CA2M）於 2021 年 2 月至 6 月推出的展覽，

<https://ca2m.org/en/exhibitions/cecilia-vicuna-seehearing-the-enlightened-failure>

³ 瑪爾·雷克雅維克（Mar Reykjavik）於 2024 年在瓦倫西亞現代藝術學院（L'Institut Valencià d'Art Modern，以下簡稱 IVAM）的表演「兩顆牙齒之間的縫隙」（A gap between two adjacent teeth / Una font raja）。這件行為演出作品可見於「場景一：創造風景」（Scene I. Making Landscape），這是對 IVAM 同名特展的評論性導覽，由恩帕兒·波朗柯（Empar Polanco）於 2024 年設計，

<https://ivam.es/es/educacion/visita-escena-i-hacer-paisaje/>

⁴ International Council of Museums, “Museum Definition,” *ICOM*, Jun. 5. 2023,

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> 此定義可見於「Zum：第 8

集」，這是對 MNCARS 的中介化導覽和在一個教育中心舉行的批判性新聞學工作坊，由克莉絲媞娜·古提耶雷茲·安德列茲（Cristina Gutiérrez Andérez）於 2022 年設計。

驗證和將其正當化的工具。美術館作為體制性空間，有力量使展示在其空間內的陳述正當化，就像精神病院建構了正常與精神偏差之間的差異，學校製造了有能力與無能力之間的差異，監獄強化了正常公民與罪犯之間的差異。這正是美術館的潛力與風險。」⁵「也許美術館不僅能從每件作品或影像中找到自身，還能從它們之間的關係找到新的共鳴、新的生命，它們雖然來自不同時代，但卻完整了我們當前的現狀。也許美術館，透過建立另一種秩序（或另一種失序），可以成為對自身論述上更新、反抗或回應。」⁶

「處理可做與不可做的事物，是對烏托邦、自我審查、社會規範、自我要求，及藝術創造現實的能力，提出質疑。」⁷「在我們看來，正是在這種傳統的破裂中，真正的政治才會發生，因為在一個教育活動中進行政治行為，正是要打破什麼該做和什麼不該做的模式，挑戰既定的空間與層級制度。在意義中敲開裂縫。」⁸「編織能夠創造環境的言語。每一個字詞都是由諸多開始所構成，有多少開始就有多少故事，有多少故事就有多少語境、關係、向量、主題、用途和力量……我們思考的是如何創造其他環境和情境，如何產生命名其他故事、召集其他編織和其他詞語的文本，這些文本能更加支持我們每一個人，也更加永續。」⁹

⁵ Paul B. Preciado, “Cuando los subalternos entran en el museo: Desobediencia epistémica y crítica institucional,” *Exponer o exponerse*, Madrid: Catarata, 2019, pp. 15-26. 此引文可見於「離開邊緣：博物館作為文本」（Leaving the Margin: The Museum as Text），這是以圖書館與文獻中心的資料為基礎，對MNCARS館藏進行的導覽，由蘇珊娜·嘉拉瑞塔（Susana Galarreta）和黑蘇斯·莫拉特（Jesús Morate）（馬德里文化中介者協會，Association of Cultural Mediators of Madrid [AMECUM]）於2023年設計。<https://www.museoreinasofia.es/visita/salirse-margen-museo-como-texto>

⁶ Nuria Enguita, “El museo como resonancia,” *Un continuum común indefinidamente liso*, Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2022, pp. 8-11. 「無盡平滑的共同連續體」（An endlessly smooth common continuum）是2024年5月至10月在IVAM的展覽。<https://ivam.es/en/exposiciones/un-continuum-comun-indefinidamente-liso-an-endlessly-smooth-common-continuum/> 努里雅·恩基塔（Nuria Enguita）於2020至2024年間擔任IVAM館長。

⁷ Gil-Delgado, Victoria. “Enseñar a no hacer nada: Prácticas performativas en el aula,” *No sabemos lo que hacemos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 73-95. 維多·吉兒·戴爾加多（Vito Gil-Delgado）自CA2M於2009年成立起，即是其教育部門的一員。

⁸ Pablo Martínez, “Atravesados por la experiencia: Pedagogía, institución, imágenes y cuerpos,” *No sabemos lo que hacemos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 245-272. 巴布羅·馬丁尼茲（Pablo Martínez）曾於2004至2008年，擔任MNCARS教育計劃協調人員，並於2009至2016年，擔任CA2M教育與公眾計劃部門主管。

⁹ Sonia Martínez, “What lies between a beginning and its contexts,” *Programa Art i Context (2021-2023)*, Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2023, pp. 134-137. 「藝術與語境」（Art i Context）是IVAM於2021至2023年發起的計劃。<https://ivam.es/en/exposiciones/art-and-context-programme-exhibition-project-2021-2023/>。索妮雅·馬丁妮茲（Sonia Martínez）曾任IVAM副館長，自2024年2月起，擔任該機構代理館長，直到新任館長遴選程序完成。



這是為教育計劃「手牽手」(Hand in Hand)製作的圖像，但隨後被棄用。此計劃由本文作者格雷哥里歐為 IVAM 設計，預計於 2025 年 3 月啟用。<https://ivam.es/es/educacion/codo-con-codo/>

「重新思考及從關懷出發的行動過程，與所謂的教育轉向 (educational turn) 有關——這是十幾年前，由伊利特·羅葛芙 (Irit Rogoff) 提出的觀點 (2008)，並由諸多作家，如卡門·穆許 (Carmen Mörsch) (2015) 進一步發展——它將批判性的中介視為文化機構的基本軸心，將美術館這個概念，整體理解為一個教學裝置。」¹⁰ 「雖然我們無法確認西班牙是否發生了羅葛芙口中的教育轉向，並經歷了同樣強度和條件的轉變，但我們也無法否認，在過去十年，教育議題已經進入一些國家機構的討論中，並在美術館和藝術中心獲得更大的發展和位置。我們可以肯定地說，教育論述已征服了某種類型的霸權，儘管這並未伴隨著在美術館中，建立常設的教育專責部門，也未對相關行動者帶來更大的經濟認可，或減少其所面臨的不穩定性。與此同時，很矛盾的是，許多國家教育部門在思考教育轉向的同時，已在經濟危機的漩渦中崩潰，這場危機從 2008 年以來，已蔓延至整個國家。」¹¹

「歷史上，美術館的教育部門多被排除於展覽計劃與定義之外。教育部門是與觀眾建立聯繫的橋樑，緩和與公眾的關係。作為一個部門，它的存在至關重要，卻在日常的

¹⁰ Alba Pérez Cadenas, “Remediar la mediación,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41. 艾芭·裴瑞茲·卡登納斯 (Alba Pérez Cadenas) 曾於 2017 至 2021 年，擔任 MNCARS 教育部門的文化中介計劃主管。

¹¹ Pablo Martínez, “Atravesados por la experiencia: Pedagogía, institución, imágenes y cuerpos,” *No sabemos lo que hacíamos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 245-272.

展覽運作中顯得微不足道，在以往的展覽定義中常常存在爭議。教育往往只能適應已經確定的事項，或在很多情況下，忽略這些確定的事項，轉而處理基礎元素，從而與藏品、展覽或節目規劃的節奏脫鉤。」¹²「MNCARS 的教育領域部門提出了不同的作法，目的是要以全新態度，發現美術館的空間和作品，並透過其他的思考方式來解讀圖像的意涵。將這些空間轉變為屬於自己的地方，邀請我們透過行動來思考、觀察，讓原本受限於看與聽的被動對象，轉變為主動的視聽主角……儘管有市場需求，且其實踐已經佔領了公共領域，將經驗轉化為生產力和成功案例，但我們仍堅持改變節奏：放慢速度，從另一個地方做得更少、成為更少。向那些從未來過的人伸出手。歡迎那些處境更為艱難的人。在脆弱和隱形的脈絡中工作，轉向邊緣，尋找不穩定的平衡。懷疑，創造，思考。」¹³

「相反的情形開始主導過去大眾在散發靈光的藝術作品（從虔誠的宗教圖像到在美術館論述脈絡下展出的作品）前展現的被動性，導入了一種過動的元素，它似乎同時是一種『賦能』的元素和對注意力的轉移。」¹⁴「因為要將這些社區實踐融入由對立價值觀所主導的脈絡中並非易事，這些對立價值觀包括：個人主義的崇拜及其衍生出的扭曲、極端生產主義與文化商品化、快時間形成的獨裁與注意力分散、基於大型事件和景觀化所擬訂的文化政策、普世可及性的缺乏，還有總的來說，刻意削弱真正公域（commons）文化的行徑。我們的承諾是起身對抗這些邏輯，這並非出於天真或意圖尋求庇護，而是出自可能性的力量，因為在世界的不同角落（無論是機構內、外或之間），都有許多正在建立抗爭的計劃。」¹⁵「傳統教育中——同時也在許多機構的工作中——最強大的反抗之一，正是摒除現今統治世界的解釋性體系，並以一種開放性體系取而代之，後者讓我們從眼前的事物中學習，以一種讓人擾動的方式做事，探索那些尚未被視為藝術的領域，又避免落入那種過度正當化、無視我們自身知識與身體的頌歌。也許我們在 CA2M 這些年來所發展的工作，正是在探索這些困惑與欲望的海洋。」¹⁶

¹² Martí Manen, “En los límites y más allá: Noexpo en la máquina-museo,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 53-57. 「GIRA」是 MNCARS 的教育部門，於 2019 至 2024 年啟動的計劃名稱。https://www.museoreinasofia.es/educacion/como-palma-mano

¹³ Cristina Gutiérrez Andérez, “Escuchar y disfrutar,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 15-20. 古提耶雷茲自 2018 年起，擔任 MNCARS 教育部門的學校協調員。

¹⁴ Tamara Díaz Bringas, T. Velázquez & M. Borja-Villel, *Playgrounds: Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. 「遊樂場：重塑廣場」（*Playgrounds: Reinventing the Square*）是從 2014 年 4 月至 9 月，在 MNCARS 展出的展覽。https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/playgrounds

¹⁵ Fran MM Cabeza De Vaca, “Un trozo de madera que respira,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 25-32. 法蘭·MM·卡貝薩·德維卡（Fran MM Cabeza De Vaca）曾於 2018 至 2024 年，擔任 MNCARS 教育部門中的社群協調員，並自 2024 年起擔任教育部門主管。

¹⁶ Pablo Martínez, “Atravesados por la experiencia: Pedagogía, institución, imágenes y cuerpos,” *No sabemos lo que hacíamos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 245-272.

「藝術行為是一個謎。在觀眾面前，它的意義始終未完成且不完整。它擁有自己的生命，這使它無法被簡化為單一的敘事或中介工具。」¹⁷「我們早已意識到，教育不僅是針對他者，也不可避免地作用在教育者的身體上。從離開舒適圈的那一刻起，這個表演工作坊就啟動了，我們必須為自己不知道的事物做好準備，而不是僅僅帶著封閉的知識出現。我們來到教室時，不是只帶著頭腦，還帶著身體——也許還汗流浹背或濕透。我們必須了解自身代表的特權與權威，正如教育實踐的指標性理論家貝爾·胡克斯（bell hooks）所教導我們的一樣。」¹⁸

「一個身體不是空的。它承載了其他身體、碎片、器官、部位、組織、膝蓋骨、戒指、管子、槓桿和風箱。它也承載它自己：那就是它的一切。」¹⁹

「很多不守規矩的青少年在整個美術館到處跑，很難控制。」²⁰「就像一個孩子談論『她』的學校，一名青少年談論『他』的高中，或是某位成人談論『她』的健康中心，美術館能成為我們『自己的』地方嗎？『我們』的美術館存在嗎？」²¹「只有在假設每一位參觀者都是獨特的，且由這種關係產生的經驗也是獨特的時候，美術館才有能力帶來真實的轉變。這些關係發生在參觀者感受到挑戰時，當他或她成為形成論述的參與者，還有當美術館中的實踐，能對他或她產生影響時。」²²「我們將棲居、佔領並佔據這個裂縫，將其視為一個避難之地，它將讓我們進入內部，然後用像是剛吃完超大冰淇淋後黏黏的手，用行動和對話來感染這些牆壁……在諸多討論中，我們會致力於物件、影像和行動的批判性建構，探索個人宇宙並尋找看待日常生活的新方式。」

¹⁷ Manuel Borja-Villel, “Vasos comunicantes I,” *Vasos comunicantes: colección 1881-2021*, Vol. I, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023, pp. 11-29. 「連通器：典藏 1881-2021」（Communicating Vessels: Collection 1881-2021）是 MNCARS 於 2021 年 11 月推出的典藏常設展重組計劃。該計劃由 2008 至 2023 年任職的前館長曼努埃爾·波爾哈-維耶爾（Manuel Borja-Villel）和自 2008 年起擔任典藏部門主管的羅莎里歐·佩依羅（Rosario Peiró）主導。

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/communicating_vessels_collection_1881-2021.pdf

¹⁸ Victoria Gil-Delgado, “Enseñar a no hacer nada: Prácticas performativas en el aula,” *No sabemos lo que hacemos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 73-95.

¹⁹ Jean Luc Nancy, “Fifty-eight Indices on the Body,” *Corpus*, New York: Fordham University Press, 2009, pp. 150-160. 此引文可見於 CA2M 為 13 至 18 歲的青少年所設計的探索計劃「無名」（Les Sin Nombre）。此計劃是 2022 年，由波朗柯、格雷葛里歐、馬克·維夫斯（Marc Vives）、奧蘿拉·德拉霍茲（Aurora de la Hoz）和哈維蘇·蒙特羅（Javixu Montero）共同策劃。<https://ca2m.org/en/activities/the-unnamed-exploration-space-for-young-people-between-13-and-18-years-of-age>

²⁰ Carlos Granados, “Listado de incidencias y comentarios del personal de sala del museo donde aparecen las palabras joven, chico, alumna o adolescente entre febrero de 2009 y marzo de 2016,” *No sabemos lo que hacemos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp. 213-231. 卡洛斯·格拉納多斯（Carlos Granados）自 2009 年 CA2M 成立起，即為該館教育部門成員之一。

²¹ Fran MM Cabeza De Vaca, “Un trozo de madera que respira,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 25-32.

²² Alba Pérez Cadenas, “Remediar la mediación,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41.

我們將攜手建造自己想要看到的美術館，一個我們可以聊天、唱歌、展示畫作、曬太陽的地方……使用 CA2M 丟棄的廢料（如展覽、工作坊、各種活動的殘留物）來建造一座美術館中的美術館，彷彿寄生體一般。」²³



黛安娜·米揚（Diana Millán）於 CA2M 進行教育計劃「無名者：霸佔裂縫」（Les Sin Nombre. Squatting the Crack）中的一環。計劃由波朗柯和本文作者格雷哥里歐主導。
<https://ca2m.org/en/activities/les-sin-nombre-squatting-the-crack>

「機構透過變得柔軟發生改變。日復一日浸蝕的水滴，比橫掃一切的巨浪更具轉變的力量。我們明白機構積極參與、建構社群、面對教學實踐中真實的日常挑戰，有多重要，我們希望成為那軟化牆壁的水滴，打開微小的裂縫。我們希望這些裂縫能問題化、失敗、回應，或就此打住。現實生活中發生的所有事物，長時間中發生的所有事物，在各個方法、方案、計劃中發生的所有事物。」²⁴「液態的中介作用：具批判性和變革性。它是政治性的、有韌性的且有互動性的。它是共融的、社群主義的。它是一種表達立場的方式，是一種與他人共同調查的方式。它是對話。它是社群與領地之間的關係。它提出問題（許多問題）。它不斷變化也帶來變化。它引人參與。它讓集體建

²³ Empar Polanco & L. San Gregorio, “Les Sin Nombre. Squatting the Crack,” *CA2M*, 13 Apr. 2023, <https://ca2m.org/en/activities/les-sin-nombre-squatting-the-crack>

²⁴ Cristina Gutiérrez Andérez, “Escuchar y disfrutar,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 15-20.

構故事。它使你同時思考與感受。它是一個參與的空間。它激起自身及他人的情感。它從關乎身體的其他地方產生影響。它是多領域的。它具有多重觀點。它是自我批判的。它是液態的。」²⁵

「文化中介對於社會和文化機構本身來說，是社會變革和文化民主化的工具。」²⁶
「中介作用對重新定義和重新拿回文化權至關重要。美術館必須捍衛其作為今日的文化生產與再生產空間的角色。」²⁷「若我們不將教育者的生產，與在文化機構中的其他創造放在同一層面，我們就無法理解教育者作為知識分子的角色。因此，捍衛整體教育者，特別是作為知識分子帶來改變的教育領域成員，是根本性的政治性轉向。」²⁸「馬德里社會法庭第 18 庭裁定，MNCARS 因在 2024 年 2 月和 3 月的罷工期間，用一般服務助理替代罷工中的資訊服務和中介服務員工，遭判違反罷工權……MNCARS 及其管理部門正努力塑造一個對外的形象，但此形象無論在形式還是內容上，都與其員工遭遇的現實情況及專業待遇不符。我們面臨了一個很明顯的機構偽善情境，在一方面，諸多展覽、會議、系列活動和聲明，皆反對此產業中的就業不穩定現象，但實際上，勞動力不斷外包，員工沒有穩定就業的保障，甚至到了了解僱整個團隊的地步，這正是此案面臨的情況。」²⁹

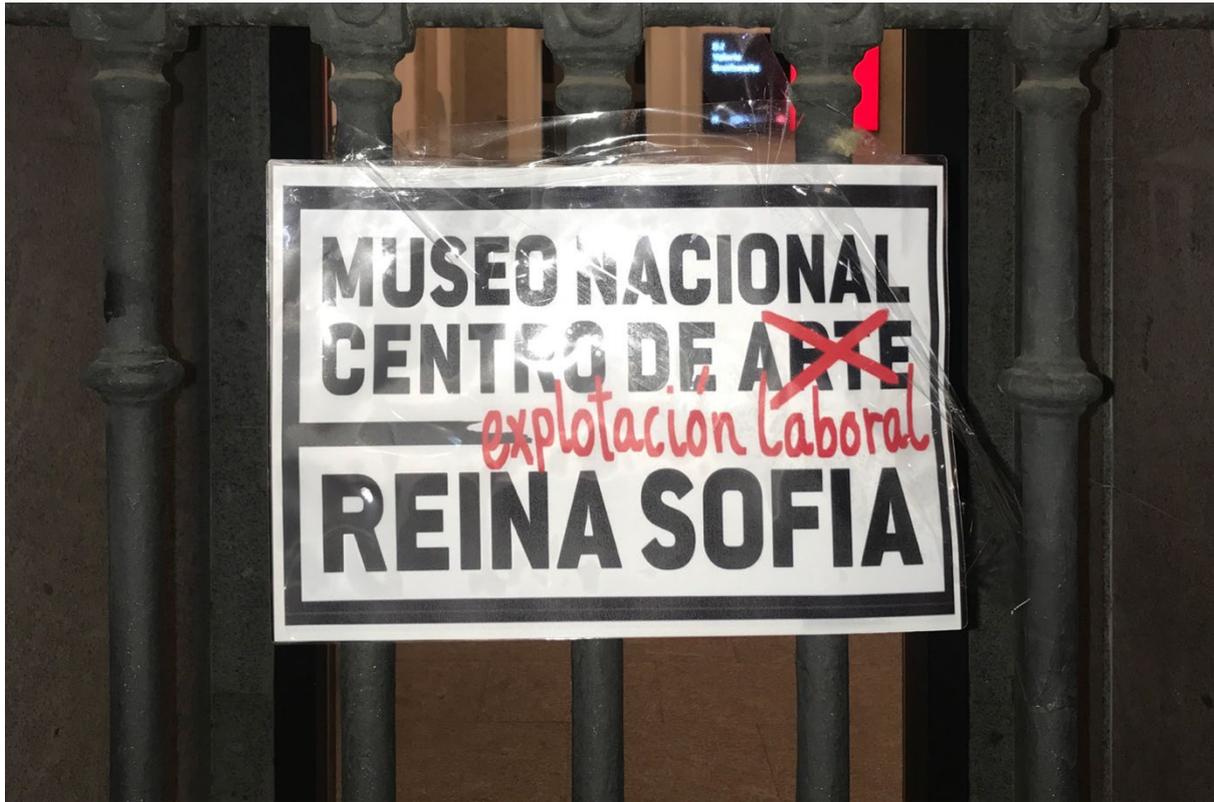
²⁵ Laagencia, “Manifiesto interior,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 59-65.

²⁶ AMECUM, “Código de buenas prácticas,” *Escuela perturbable*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023, pp. 43-44. 「AMECUM」為馬德里文化中介者協會（Association of Cultural Mediators of Madrid）縮寫，成立於 2015 年。

²⁷ Manuel Segade, “Project 2023-2028,” *Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía*, 2023, <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/proyecto-2023-2028.pdf> 此美術館營運計劃由曼努埃爾·塞加德（Manuel Segade）主導。塞加德自 2023 年 6 月起擔任 MNCARS 館長，他曾於 2015 至 2023 年，擔任 CA2M 館長。

²⁸ María Acaso, “El museo de los vínculos,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 9-13. 瑪麗亞·阿卡索（María Acaso）自 2018 年起，擔任 MNCARS 教育部門主管，直至 2024 年因文書錯誤導致中介團隊被解僱的醜聞離職。

²⁹ Sindicato SUT, “Vulneración del derecho de huelga por parte del MNCARS. SUT,” *Sindicato SUT*, 17 May 2024, <https://sindicatosut.org/index.php/luchas/697-vulneracion-del-derecho-de-huelga-por-parte-del-mncars> 此為「勞工團結互助聯盟」（Solidarity and Unity of Workers, SUT）的聲明。MNCARS 的中介和資訊團隊選擇此聯盟，對抗館方委託之外包公司的濫權行徑，捍衛他們權益。



影像拍攝於 2024 年 3 月 9 日，MNCARS 的中介團隊正進行罷工，並獲得資訊團隊的支持，抗議全體中介團隊人員被解雇。

「人們並未意識到自己有多大的力量：一場為期一週的大罷工足以摧毀經濟、癱瘓國家，並證明他們強加的法律是多餘的。」³⁰「一個更為複雜的機器（machine）例子，也許可能是一群彼此之間建立聯盟，捍衛某些面臨危機的權利，與其他群體和機構建立合謀的協同關係，發明自己的抗議方式或形式，最終，在下個時機來臨前解散……從這個意義上來說，這個機器的首要功能便是『謀劃』（machinate），與既有秩序對抗，想像新的可能組合，發想帶來激進轉變的必要手段。」³¹「在多年未申報就業（unreported employment）的情況下，美術館的許多自由工作者提出法律訴訟，這些訴訟自 2015 年起，在該中心館長的支持下，承認現有的未申報勞動關係，並隨後要

³⁰ Joan Brossa, *Askatasuna*, Barcelona: Alta Fulla, 1983. 此詩作可見「匯流：檔案與介入之間」（Confluences. Between the archive and the intervention），這是 IVAM 同名展覽的導覽解說活動，由克里斯·特羅·帕切柯（Cris Tro Pachec）於 2024 年設計。<https://ivam.es/es/educacion/visita-confluencias-entre-el-archivo-y-la-intervencion/>

³¹ Pablo Allepuz, M. Borja-Villel, I. Fokianaki, R. García & T. Velázquez, “Scheme, Link, Unleash,” *machinations*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023, pp. 10-147. 「謀劃」（machination）是 MNCARS 在 2023 年 6 月至 8 月推出的展覽。<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/machinations>

求馬德里自治區進行修正。結果就是，工人們讓自身的勞動條件正常化，但主管機關並未強化於該中心的結構，因為法院認定的職位並未納入該中心的內部結構。」³²

「美術館機構由層疊的閱讀網絡所構成，它需要特定的關注。這不僅是因為它守護和照料的藝術作品，或是它傳遞的知識與歷史，還因為它作為價值體系的儲存庫，反映了訊息傳播的方式、行動者的改變，以及某一特定時刻的利益與衝突。」³³「有鑒於瓦倫西亞自治區政府提出的投訴，以及對本人持續發動的假訊息攻擊，顯然本人並未得到瓦倫西亞政府的支持。面對這個情況，為避免對美術館（IVAM）造成更大傷害，本人決定接受這個決定……現在負責的團隊和市民必須捍衛這些機構，抵抗它們在政治和媒體利益面前所面臨的脆弱。」³⁴「每個機構必須與其語境、位置及觀眾維持協調一致，必須為全球性問題尋找在地性的解決方案，最重要的是，訴求機構的想像力。」³⁵

「如何在不落入對行動主義美學的利用、挪用或殖民下，對其做出貢獻？」³⁶「藉由這封信，我要求撤下我的作品《白色階級》（*Castas Blancas*, 2019），這件作品目前正於「連通器：典藏 1881-2021」展覽中展出，原因是 MNCARS 最近決定舉行與北約（NATO）峰會相關的政治活動，即由王后蕾蒂齊亞·歐提茲（*Letizia Ortiz*）帶領北約領袖們正式訪問該館……這是很畸形的事，畢卡索的《格爾尼卡》（*Guernica*）正是回應 1937 年 4 月 26 日西班牙內戰期間的格爾尼卡轟炸事件而創作的，在藝術家的要求下，作品直到弗朗哥（*Francisco Franco*）獨裁政權結束後才返回西班牙。而如今，它卻成為這些決定將戰爭強加於全球的政治人物的背景。MNCARS 有責任確保其所守護之作品的物理完整性，同時也要維護其政治完整性。MNCARS 作為公共資金大量來自移民與西班牙工人階層的機構，無權將藝術作品用於服務如北約這類強加戰爭與暴力的政治組織，亦無權動用公共資源舉辦這類可悲的活動。」³⁷「一切都被容忍，任

³² Pablo Martínez, “Atravesados por la experiencia: Pedagogía, institución, imágenes y cuerpos,” *No sabemos lo que hacemos*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016, pp.245-272.

³³ Diana Guijarro, “Cuando algo falta, cuando algo no está,” *Un continuum común indefinidamente liso*, Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2022, pp. 28-32.

³⁴ Carlos Garsán, “Nuria Enguita renuncia a la dirección del IVAM,” *Culturplaza*, 21 Feb. 2024, <https://valenciaplaza.com/nuria-enguita-renuncia-a-la-direccion-del-ivam> 摘錄自努里雅·恩基塔（前 IVAM 館長）的聲明，宣佈她在極右翼「民聲黨」（*Vox*）的政治迫害下辭職。

³⁵ Laagencia, “Manifiesto interior,” *GIRA*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 59-65.

³⁶ Carolina Caycedo & L. Pérez Flores, “What can you give?” *Carolina Caycedo. Land of Friends*, Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2024, pp. 36-42. 此概念參見「卡洛琳娜·凱塞多：朋友之地」（*Carolina Caycedo. Land of Friends*），這是本文作者格雷哥里歐於 2024 年設計的 IVAM 展覽的導覽解說活動。
<https://ivam.es/es/educacion/visita-carolina-caycedo-tierra-de-los-amigos/>

³⁷ Daniela Ortiz, “I share the letter sent to the Reina Sofia Museum requesting the museum to withdraw my work be from the exhibition ‘Vasos Comunicantes’ (...),” *Instagram*, 30 Jun. 2022,

何批評或異議，只要它們被框限在機構架構內。既有論述的功能即在於確保這些錯位或斷裂最終能和解，而不會揭露系統的暴力，也不會揭示歷史與藝術是充滿爭議之領域的事實。」³⁸

「小心！所有注視的眼光可能會讓你什麼也看不見。」³⁹

「有些存在是無聲的；也就是，我們聽過就忘記它了，因為它是次要的。其他的存在則受制於他們的聲音：在我們的記憶裡，他們成為一個整體的聲音，然後其他的特徵才會顯現。」⁴⁰「躲起來，直到每個人都回家。躲起來，直到每個人都忘記你。躲起來，直到每個人都死去。」⁴¹「然而，我們三人都很明白，我們現在正超越這一點；我們確信，我們正攜手邁向尚未創造出的深處，但也無法確定我們是否能夠創造。」⁴²「能決定一起前進並不是件小事。」⁴³

<https://www.instagram.com/p/Cfb-3jeOGGV/> 此信件可見於「格爾尼卡的錯位」（Displacing Guernica），這是本文作者格雷哥里歐於 2023 年，以畢卡索的《格爾尼卡》所設計的 MNCARS 館藏導覽活動，<https://www.museoreinasofia.es/en/visit/guernica>

³⁸ Manuel Borja-Villel, “Vasos comunicantes I,” *Vasos comunicantes: colección 1881-2021*, Vol. I, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2023, pp. 11-29.

³⁹ Mitsuo Miura, *Mitsuo Miura*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2022. 「Mitsuo Miura：二個將近 400 平方公尺的地景」（Mitsuo Miura: Almost 400 m for Two Landscapes）是 2022 年 9 月至 2023 年 1 月，在 CA2M 推出的展覽。<https://ca2m.org/en/exhibitions/mitsuo-miura-almost-400-m2-for-two-landscapes>

⁴⁰ Carmen Conde, “La voz,” *Noreste*, 10, 1935. 摘錄自「走出邊緣：流浪者的疏離」（Leaving the Margin: The estrangement of the wanderer），這是由 MNCARS 圖書與檔案中心，於 2022 年根據圖書與檔案中心的館藏，對 MNCARS 館藏中有關西班牙共和國流亡的作品策劃的導覽活動。

<https://www.museoreinasofia.es/visita/salirse-margen-extranamiento-errante>

⁴¹ Yoko Ono, *Grapefruit*. New York: Simon and Schuster, 2000. 表演譜可見「無名者：霸佔裂縫」，這是波朗柯、格雷哥里歐、索菲雅·阿雷曼（Sofia Alemán）、米揚和阿瑞許·法耶茲（Arash Fayezy）於 2022 至 2023 年於 CA2M 共同主導的計劃，為 13 至 21 歲青少年設計的探索計畫，<https://ca2m.org/en/activities/les-sin-nombre-squatting-the-crack>

⁴² Maria Isabel Barreno, M. T. Horta, M. Velho Da Costa, *The Three Marias: New Portuguese Letters*, New York: Doubleday and Company, 1975. 引文可見「我們一起躍進的力量」（The Power with which We Leap Together），這是瑪爾·波奈特（Mar Bonet）於 2024 年，為 IVAM 同名展覽設計的導覽解說活動。<https://ivam.es/en/exposiciones/the-power-with-which-we-leap-together-women-artists-in-spain-and-portugal-between-dictatorship-and-democracy/>

⁴³ Sonia Martínez, “What lies between a beginning and its contexts,” *Programa Art i Context (2021-2023)*, Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2023, pp. 134-137.

作者

路易士·桑·格雷哥里歐（Luis San Gregorio）。西班牙藝術家、策展人、教育工作者，馬德里康普頓斯大學當代藝術史與視覺文化碩士、瓦倫西亞大學國中教師訓練碩士生。曾任瓦倫西亞獨立藝術空間 Pols 董事。與恩帕兒·波朗柯（Empar Polanco）組成策展團體 Luisempar。曾於五月二日藝術中心（CA2M）帶領「無名者」（Les Sin Nombre）青年藝術教育計劃（2022-2023），參與索菲亞王后藝術中心美術館（2022-2023）、瓦倫西亞現代藝術學院（2024）等教育團隊。

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

文／羅貝多·里卡多·阿爾瓦烏

譯／黃亮融

圖片來源／瓦倫西亞現代藝術學院（L'Institut Valencià d'Art Modern，IVAM）



瓦倫西亞現代藝術學院外觀

圖片來源：瓦倫西亞現代藝術學院

本文發展自我於 2021 年發表在《帕拿索文化研究期刊》（Revista de Estudios Culturales Parnaso）的〈尋找激進美術館學：瓦倫西亞現代藝術學院作為新型態的反霸權美術館〉（In Search of a Radical Museology: The Valencian Institute of Modern Art as a New Anti-Hegemonic Museum）一文。在這篇重新審視的文章中——我站在更為投入且理性分析的角度——專注於策展人努里亞·恩基塔（Nuria Enguita，以下以姓氏簡稱）於 2020 至 2024 年間的瓦倫西亞現代藝術學院（以下以 IVAM 簡稱）館長任期，並突顯她在 2024 年辭職後所留下的重要遺產。

IVAM 經常被位於馬德里的索菲亞王后國家藝術中心美術館（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía，以下以 MNCARS 簡稱）和巴塞隆那當代美術館（Museu d'Art Contemporani in Barcelona，以下以 MACBA 簡稱）的光芒所掩蓋。然而，這座位在瓦倫西亞的美術館最近經歷了策展與美術館學方面的重組，將自己重新定位為理解西班牙

牙美術館學發展軌跡的核心機構。因此，本文希望透過概述後疫情時代的當代西班牙美術館學現況，以新冠疫情為基準年，來檢視西班牙美術館學實踐所經歷的結構性轉變。對西班牙美術館學的探索，揭示了國內策展方法的多樣性，促進 IVAM 與國際機構和藝術中心的對話。它還提供了一個比較框架，突顯西班牙機構在相互連結的全球範疇內，特別是面向全球南方（Global South）和東方，所希望建立的聯繫。本文希冀促進西班牙的與臺灣的美術館學之間的關係，促成合作交流，橋接文化並鼓勵計畫的共享。只有透過拆解傳統障礙，我們才能共創出創新的方法，建構理解藝術的新途徑。儘管兩地相隔千里，但我們面臨的挑戰是相似的，對於構築新的、擺脫過時觀點的藝術史敘事的承諾也是一樣的。

新西班牙美術館學與後疫情時代的挑戰

新冠疫情已嚴酷地揭示了今日文化機構所面臨的矛盾。為了努力跟上後全球化世界的步伐——一個迅速轉向新的生活方式和溝通方法的世界——美術館正掙扎著如何有效適應當代的變化。機構的整體停滯與當代世界的快節奏之間形成的不協調狀態（asynchrony），已成為當代美術館學中的關鍵議題。這場不協調的危機源自於文化領域運作的時間框架，與資本金融形成的加速抽象化，和會計及生產的有機周期之間的巨大差異。¹ 我們生活在一個藝術家、公眾和機構之間步調各異的時代。因此，機構本身的使命早已注定遭遇無法避免的停滯，而現今的美術館管理對新自由主義模式的悲慘模仿已成為被接受的常態。依循著消費中心展現的奇觀多樣性範例，美術館現在包含了與其藝術中心身份無關的各種空間，結果就是行銷、購物、旅遊和統計已變成美術館在文化循環中生存的基礎。正如克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）精闢地觀察到：

新自由主義讓文化成為經濟價值的附屬，這同時貶低了美術館及廣泛的人文學科，這些學科自身的評估系統越來越需要仰賴如補助收入營收、經濟影響力、引文次數等指標來證明自身的價值。²

然而，2020 年的不幸停擺，卻給一些機構提供了一段相對平靜和反思的時光。對於許多機構而言，暫時脫離消費循環的壓力，讓他們得以重新思考如何在策展和管理策略上，逐步進行結構性的轉變。如何根據公眾領域與新自由主義生活方式之間的關係，重新以條理清晰的方式闡述美術館文化價值的急迫性，激發一些機構突破這種不協調狀態，提出替代性的美術館學策略。他們不再只是採用新自由主義機制來生存，反而是以此生存狀況作為基礎，重新想像美術館作為一種抵抗的空間。美術館透過接受其被新自由主義邏輯吞噬的危險處境，成為日常生存的一種戰略性場所，具流動、高度開放靈活的特質。

¹ Claire Bishop, *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books, 2013, p. 62.

² 同上註，頁 61。

這種美術館學轉向根植於將美術館被視為一個「被居住且可居住的空間」（inhabited and inhabitable space）——一個反映其所處社會的機構，持續擴大接觸社會領域和構成該領域的多樣身份。這種實踐的結果促使我們重新思考美術館策展的結構，並引發了對經典展覽機器的有效性、觀眾角色，和美術館與自身空間性及周邊社群關係的質疑。在現今這個越發多元化且充滿衝突的世界，美術館必須提倡哪些歷史敘事？這些關於美術館影響力的概念，是後疫情時代的西班牙機構策展變革的支柱。而在這其中，我們很容易就能看到 IVAM 是此變革的核心提倡者之一。以下將就其案例進行分析。

IVAM 與美術館學的典範轉移：努里雅·恩基塔（2020-2024）的角色

2020 年底，曾任瓦倫西亞 Bombas Gens 藝術中心（Bombas Gens Centre d'Art）館長的恩基塔，被任命為 IVAM 的新館長。恩基塔在西班牙和國際當代藝術領域的職業生涯，在共同策劃 2014 年聖保羅雙年展（São Paulo Biennial）與 2011 年在法蘭克福的第四屆歐洲宣言展（Manifesta）後，達到巔峰。爾後恩基塔回到曾於 1991 年至 1998 年間擔任策展人的 IVAM，這段在 IVAM 的形塑期，對她的職業生涯有顯著的影響，它「賦予努里雅策展工作中的必要工具，以及對當代藝術的深刻洞見……更甚美國與歐洲。」³ 這種沉浸於非西方地區藝術敘事的經驗，形塑著恩基塔的策展視野，成為其職業生涯的一條關鍵軸線。基於此一觀點，重回 IVAM 讓她有機會重新定義該館的全球角色，促進其國際化，並將其策展策略推往與世界其他地區建立更廣泛、更具共融性的交流。

恩基塔秉持著機構應該轉向開放、多形態的世界，並與周圍的社會領域互動的觀念，因此，她在任期內致力將 IVAM 設定為持續轉變和流動接納的空間，避免單一固定的藝術觀點或狹隘的觀眾定位。「可居住的美術館」（inhabitable museum）這個概念，聚焦於創造能夠歡迎多元身份的接納空間，並從這種共融性中回應它們特有的議題或特徵。此一方式旨在重新定義當代藝術在後全球化與高度新自由主義景觀中的角色，為藝術機構與不斷演變的現實創造新的連結方式。我們甚至可以將這個態度形容為「全球地方」（glocal），目的在於建構瓦倫西亞的特殊性與非歐洲之藝術實踐間的新敘事與關係，以此強調在機構的中介下即時交織的語境創造：

我的興趣在於從一個地方開始，創造習慣，留下印記。這就是為什麼我總是試圖回歸，如果能回歸到機構，就更好了……我越來越理解中介者（mediator）的概念，不僅是作為翻譯者，而是作為人們與事物、多元空間和每個過程的時間之間的中介者……語境是活的，我們必須活用它們。或許我的工作就是建立關係、知識與情感的交集空間。⁴

³ Juan Canela, Ángel Calvo Ulloa, *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*, Bilbao: Consonni, 2020, p. 139.

⁴ 同上註，頁 144。

2020 至 2024 年間，IVAM 經歷了明確的使命與文化目標的重新規劃。恩基塔的口號是讓 IVAM 成為「詩意政治的實驗室，以藝術思考社會的基礎場所，記錄與存檔過去的空間，也是學習未來的場域。」⁵ 這一口號在一項範圍廣泛的行動中得以具體化，該行動聚焦結合當下現實的研究和可能未來的挑戰，藉此修訂歷史敘事，相互關係、地圖和連結則成為恩基塔實踐的關鍵詞。

一個現代世界，無可避免地具有高度連結、多重身份主義且總是充滿衝突，需要機構提供去中心化的回應，以克服前述的不協調性。因此，IVAM 的策展轉變，建立於專門進行區域化（地方）與國際化（全球）聯盟的測繪，讓兩者相互交融，理解藝術領域是一種異質性、相互關係的積極交集。恩基塔的策展計劃以多重方法為基礎，旨在重新定義 IVAM 的運作，並基於三大核心主軸進行研究：館藏、特展定位與社會中的藝術中介。在此，館藏是工作的重要軸心，作為「機構最根本的發聲行動，可謂基石」⁶。館藏不再只被視為永久不變的展品，而是不斷被研究與再闡釋的檔案，能激發暫時性的計劃，使它與外部語境、知識和實踐的對話變得多元。因此，新策展計劃的主要行動是建構以現代世界為基礎的替代性敘事。

現代性，作為具有異質性過程的社會、文化和政治運動，仍未結束……現今，因現代性的出現所衍生出的各種要素，以及挑戰其進步理念的力量，比以往任何時候都更加強烈：民族主義、殖民戰爭、大規模遷徙，都在嚴重的生態危機中進行……我作為館長的使命是在新的公共領域中，拯救美術館的解放性計劃（emancipatory project），更新當代定義下的「現代性」。⁷

這個策展轉向的創新，正如恩基塔所預見，極具示範性，且重新思考機構作為為公眾存在的「日常地理」角色也是深刻必須的。透過這種努力來重新接合館藏，目標是想像歷史上被邊緣化的藝術家的藝術經驗，藉此建構表現當代性的反霸權詮釋。這種態度強調當代經驗的獨特性和構成當代社會的各種身份，探討女性主義和殖民主義——同時探討個體與周遭城市的關係，引導我們重新思考中心、邊緣、進步與自然。由此可見，這個意圖積極挑戰我們這個時代的結構性衝突，這也正是這個機構的核心使命再次具體化的方式。「透過」社會也「為了」社會，將機構機器再次現代化，來縮減因霸權危機與文化領域的不協調所產生的步調差異。

策展敘事方面，意味著美術館工作的結構性改變。IVAM 透過四個至關重要的關鍵領域重新組織其館藏和特展，分別是全球與地方的關係、女性主義與去殖民、大眾文化、歷史敘事的修正。從這些相互連結的行動主軸出發，IVAM 提出了當代藝術在黎凡特

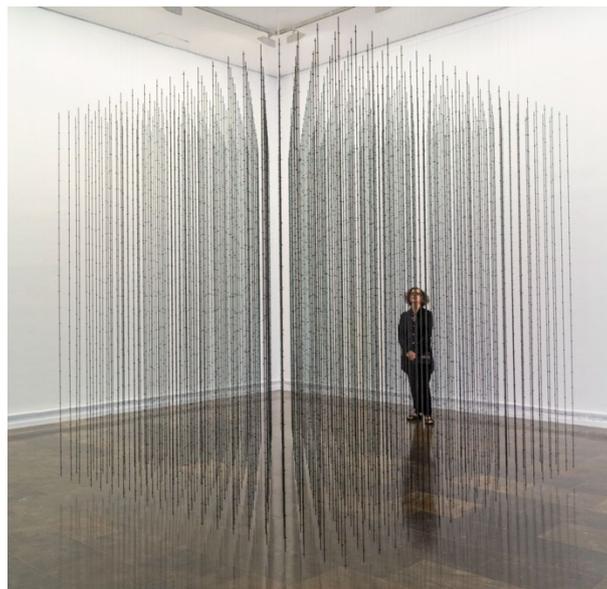
⁵ Nuria Enguita, *Concurso público para la dirección del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) 2020-2025*, Valencia: IVAM y Generalitat Valenciana, 2019, p. 3.

⁶ 同上註，頁 4。

⁷ Juan Canela, Ángel Calvo Ulloa, *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*, Bilbao: Consonni, 2020, p. 149.

(Levante)【編按：指稱西班牙地中海沿岸行政區，特別是古瓦倫西亞與莫夕亞王國所屬區域】脈絡下的一幅前所未有的替代性地圖。這一點體現在如強調以女性主義作為關鍵領域，構築當前及過去衝突的新對話，以更加理解近代歷史。自 2020 年以來，IVAM 藉由以「地中海」這個概念連結起來的藝術人物，開啓了關於女性主義、去殖民、批判性連結的新階段。IVAM 的目標是將多種造形表現形式和敘事，聚集在一個共同的標誌下，超越我們習以為常的碎片化歐陸。

這個計劃重新啟動了由前館長荷西·米格爾·科提斯 (José Miguel Cortés) 在任時所開始的主軸，進一步擴展與整理南歐、北非及中東地區間的共同線索。2020 年，科提斯團隊策展的著名土耳其當代藝術家古爾森·卡拉穆斯塔法 (Gülsün Karamustafa) 展覽開幕。隔年，恩基塔承襲了科提斯留下的遺產，展出黎巴嫩藝術家莫娜·哈同 (Mona Hatoum) 的展覽，這位藝術家是融合西方與中東文化的關鍵人物。對當代黎巴嫩的探索，則透過 2023 年藝術家阿雷夫·艾爾·瑞耶斯 (Aref El Rayess) 的回顧展延續下去。此外，此計劃也擴展至地理概念上的非洲。2022 年，埃及藝術家安娜·波吉桂安 (Anna Boghiguan) 的展覽隨之展出。另外兩個稍微脫離地中海地緣政治範圍的展覽，則是 2022 年南非著名藝術家扎涅爾·穆荷里，她是非洲女性主義與酷兒運動的重要人物，以及 2023 年奈及利亞藝術家奧托邦·恩坎加 (Otobong Nkanga) 的展覽，其創作批判性地解析了西非帝國主義與後殖民經濟的脈絡。



莫娜·哈同於 IVAM 個展現場，2021

圖片來源：Wiki Commons (插入超連結：
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Hatoum_-_IVAM_-_06.jpg)

上述藝術家，除了艾爾·瑞耶斯之外，皆為女性，而且皆深度投入與女性主義、去殖民、環境和反新自由主義有關的議題，他們提供了有關當代藝術的新反霸權、超歐洲視角的重要建構基礎。他們從非西方脈絡的角度，分析當代世界議題，儘管處於隱形與邊緣化的狀態，衝突和潛在解決方案仍然存在。

IVAM 的公共參與和「匯流」計劃

上述方法逐漸形塑了恩基塔對「可居住的美術館」的構想，也提升了地方觀眾的參與。她的意圖是創造一個回應全球世界及其多重身份，同時也回應瓦倫西亞社群的地方特性及身份的「全球地方」美術館模式。我們可以看到，地方性正逐漸在美術館的敘事和內容策劃上扮演新的角色。更精確地說，現在的焦點著重於一種特定類型的瓦倫西亞地方性上：即超出城市邊緣（*extra-urban periphery*）、農村社會，及這些中心在保存瓦倫西亞社群的身份、傳統和生態系統上的重要性。這種重要性不僅僅是出自推崇，還明確顯示出這種地方性所面臨的衝突與問題，而這些問題卻未獲得足夠重視。⁸ 我們可以看到，此策展機制的目標也在於藝術活化行動和機構中介，不應該只發生在機構的純淨空間內，也應該發生在區域內。其目標是共生性的：將在地社群引入美術館，同時也將藝術帶到邊緣地區。

這個批判而廣泛的「當代藝術服務社會」的願景，最終在當代西班牙美術館學中，產生出最具創新性的計劃之一：「匯流：鄉村地區的中介行動」（*Confluències. Mediations in the Rural Territory, 2021–2023*）計劃。這是一個在瓦倫西亞卡斯特利翁省（*Castellón*）的 24 個村莊所展開的長期公共參與介入計劃，目標是要與這些市鎮的居民互動，而它所創造出的藝術介入「源自於事先的對話，並以景觀和社群作為形塑最終形構的積極能動者」⁹。這些介行動是在更廣泛的迫切性框架下進行的，也就是農村人口的凋零。瓦倫西亞地區有超過 180 個市鎮面臨這種處境，單是在卡斯特利翁省，這類村莊就有一半以上人口少於 100 人。仕紳化政策和邊緣地區匱乏的公共服務，是瓦倫西亞農村地區空洞化的原因，同時還有土地「瓦倫西亞化」（*valencification*）的問題。都會的穩定擴張，在新自由主義的治理機制運作下，必然導致周邊地區的同質化和吞噬。這樣一來，邊緣地帶的另類生活方式的存續也變得不再可能。這正是「匯流」計劃的重要性所在：美術館和村莊有著共同的脆弱狀態，這種共生的藝術中介則能成為一種共同抵抗的方式。

「匯流」計劃有多位黎凡特地區的新生代藝術家參與，其中包括 LUCE、卡洛斯·伊茲基耶多（*Carlos Izquierdo*）、桑德拉·瑪爾（*Sandra Mar*）、布萊達與羅莎（*Bleda y Rosa*）、皮拉爾·貝爾特蘭（*Pilar Beltrán*）和藝術團體 *Makea Tu Vida*。他們的藝術實踐在社會、環境方面，透過特定的黎凡特特質，產生了深刻的共鳴。「匯流」計劃的

⁸ 對於臺灣讀者來說，這與 1990 年代臺灣中央政府在所謂的「本土化」運動中，以大量資金支持地方文化活動和藝術空間的情境，或許有些相似。

⁹ *VV.AA, Confluències. Intervenciones artísticas en los pueblos de la Ruta 99, Valencia: IVAM Press, 2022, p. 1.*

機制以公共和社會雕塑的概念為原則，這個概念在此被理解為「尋找文化歷史，召喚客體與其社會及空間脈絡之間的結構統一性……它是開放、近用、有用且公域性的。」¹⁰ 這個計劃的策展策略旨在直接在村莊的公共空間或周圍自然環境中，展現創造出的藝術成果，促進與在地居民之間的地理和日常對話。¹¹ 「匯流」計劃提出了一種混合模式，對藝術家來說，它介於駐村與藝術中介之間。這些藝術家不只被邀請到村莊了解其歷史、社會及目前的問題，還被鼓勵深度探索其社會結構，與當地社群合作，並根據自身風格和藝術發展軌跡來創作藝術介行動。這個策展機制也許現今已顯得較為普遍，但它仍然具有一定程度的創新性，因為它追求的是脫離統計數據、參觀人次或經濟獲利的策展結果。「匯流」計劃不依賴目標旅遊消費（targeted-tourist consumption），而是「透過」社會也「為了」社會所產生的大膽計劃——這也是恩基塔領導 IVAM 的重要一環。



藝術團體 Fent Estudi 「匯流」計畫參與作品《你將成為比利亞馬盧爾》（Serás Villamalur），2022

圖片來源：瓦倫西亞現代藝術學院

「匯流」計劃無論在當地和全國都獲得了廣大回響，其倡議行動成為西班牙許多機構的非都市地區計劃的參考，其最大的成功不單單是縮小在地社群與當代藝術的距離，也帶動廣大的瓦倫西亞地區群眾欣賞其周圍的農村環境，促進更具利他性和環保意識的生活方式，以處理居住在城市中心之外的個體所關切的問題。透過針對微觀議題的努力，在藝術中介的指引下，共生利他的生態鏈逐漸形成，其成果以 2024 年的展覽

¹⁰ Siah Armajani, *Manifesto: Public Sculpture in The Context of American Democracy*, Minneapolis: Self-published, 1993, p. 1.

¹¹ 為了幫助讀者理解，在此需要強調這個策展機制與吳瑪俐策劃的「嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動」有著高度相似性。

「匯流：檔案與介入之間」(Confluències. Between the Archive and the Intervention) 作為呈現，並受到瓦倫西亞社群觀眾的熱烈回應。儘管恩基塔在展覽開幕前幾個月辭職，她留下的印記和策略模式，不僅是 IVAM 未來將繼續追隨的方向，對整個伊比利亞半島地區的所有機構來說，也是美術館實踐的典範。

結語

正如所觀察到的，策展的時間性 (temporality) 在重新測繪國際當代藝術樣貌中的重要性上是不言而喻的。同樣地，透過藝術中介實踐來解構美術館空間性的策展，亦構成了新西班牙美術館學的基礎，尤其是在恩基塔擔任 IVAM 館長的期間。這些機構所選擇的道路，是將美術館重新想像為一個脆弱且不穩定的解構與去中心的空間。它們的策略不是透過與主流邏輯的對接來尋求權力，而是挑戰這些邏輯，沿著中心的邊緣前行，以解構中心為目標。因此，脆弱性和不穩定性在此成為創造新的可能縫隙的工具，促進以團結、共存、社區和生態為核心的社會實踐。

西班牙的美術館學正在經歷一次深刻的戰略與管理重生，在這個策展重塑的過程中，IVAM 無疑地在後疫情時代的美術館實踐發展中，扮演著關鍵的角色，提出了超越典藏的機制，並更加深入地與居住在美術館中的社會進行互動。IVAM 的做法體現了一種社會關懷的詩學，抹除了公共與私人的界線。唯有透過美術館經驗的個人化，再結合集體化的當代匱乏感，才有可能重新取回被新自由主義邏輯挪用的公共空間。由此，機構作為單一巨大、近乎神聖的空間，或作為消費主義驅動的機器的觀念被打破了。美術館和藝術必須透過集體來重新想像，不單單是個體的實踐，而是共享的實踐，藉此實現「一起做」(doing-together) 的新方式，開創具實驗性與前所未有的敘事，幫助我們更好地理解這個複雜、衝突世界中的各種動態。

作者

羅貝多·里卡多·阿爾瓦烏 (Roberto Riccardo Alvau)。馬德里康普頓斯大學博士研究員、TRAMA 研究團隊成員，該團隊致力於促進亞洲與歐洲之間的跨文化當代藝術連結。西班牙馬德里康普頓斯大學當代藝術史與視覺文化碩士。他的研究專長為激進的美術館學、社會參與式藝術，研究主要關注東亞，特別是臺灣解嚴後的社群藝術發展。曾於 2022 年於西班牙索菲亞王后藝術中心美術館共同策劃「論述編年史：後佛朗哥時期藝術中的 Juana Mordó 藝廊」。

讓欲望成為中心擺飾

文／布蘭達·費南德斯·比雅紐瓦

譯／黃亮融

圖片來源／布蘭達·費南德斯·比雅紐瓦

烏托邦就在地平線上。我走兩步，它卻向後移動兩步，地平線更往後延伸十步。那烏托邦有何用處？它的意義就在於：幫助我們走下去。

—— 愛德華多·加萊亞諾（Eduardo Galeano）

一、引言

在《看不見的城市》中，卡爾維諾以類似日記的方式，喚起關於城市的永恆觀念，並將它們描述為交換、欲望與記憶的場所。他明確指出，看不見的城市不僅是屬於幻想、夢境或被描繪為非現實的，它也可以是尚未存在卻有可能存在的城市。

他的文字讓我們有機會以夢一般的視角來構思城市。根據他的說法：「城市裡發生的事情就像發生在夢境中的事一樣：一切想像的到的都能被夢見，即便是最意想不到的夢，也隱藏著欲望的謎，或者相反，隱藏著恐懼。」¹對於他筆下的馬可波羅來說，重要的是「找出讓人們選擇在某些城市生活的秘密原因，那些在所有危機過後，仍可能存在的原因。」²

在我看來，在卡爾維諾的《看不見的城市》中，最珍貴的面向之一就是提醒我們某種可能性——基於烏托邦敘事所建構的未來與替代方案——這最終將引領我們實現欲望，或至少能識別這些欲望。毫無疑問，為了透過城市中的各項倡議行動來回應這些欲望，復興烏托邦是必要的，這也是以下所討論的案例，也就是一座墨西哥北部的文化中心。

這將帶領我們——彷彿攀登樓梯所邁出的第一步——進入能激發對美術館和文化中心功能更廣泛批判的開放性問題，這類批判較不自我中心，並多了些包容性，更具烏托邦性格，而較不令人感到壓力。這是登上樓梯的第一步，它需要不斷向上延伸，以揭示社會想像、過時計劃與失敗的烏托邦之間有何相似之處。這座仍

¹ Italo Calvino, *Invisible Cities*, Madrid: Siruela, 2006, p. 37.

² 同上註, p. 8.

在建設中的樓梯，隨著時間推移，也許能成為連接我們目前的城市與其更美好未來之間的橋樑。³

真正困難的、需要計算、測量和仔細規劃的是樓梯。要確保每個台階能符合普遍的腳步尺寸，既能向上，也能往下。最重要的是，這些樓梯能通往某處。這是一門藝術。專家說，要建造一座樓梯，必須目光宏遠，一步一步慢慢來。

《收件人》，2009⁴

另一個卡爾維諾在《看不見的城市》中寫到的有趣觀點是，區分幸福與不幸福的城市是沒有意義的；相反地，應該以另外兩種方式來分類：一類是隨時間與變遷，持續形塑欲望的城市；另一類是被欲望抹除的，或欲望被城市抹除。⁵本文旨在提供行動的方式，基於案例分析，企圖進入第一類的城市，並在第二類的城市中，以有尊嚴的方式掙扎著，同時也明白理解到，在存亡時刻，欲望抹除機構總比反過來的好。

另一方面，本文相信，馬可波羅試圖解答的謎題——是什麼驅使人們選擇在某些地方生活而放棄其他地方？——其答案是對更美好生活的渴望。就本文而言，這個謎題無疑是：如何在城市中識別隱藏的欲望，尤其那些打著「更美好生活」副標的文化機構，在其周邊地理環境中隱藏的欲望？我們如何影響文化行動以實現這些欲望？我們如何透過美術館或文化中心機構，來推動建設那些超越所有危機價值的城市？正如我先前所提到的，卡爾維諾認為夢境，無論多麼出乎意料，都是裝載渴望的容器，或相反地，是恐懼的容器。

在接下來的篇幅中，我將以展覽「中心擺飾」（Centerpiece）為討論案例，它是墨西哥藝術家卡洛斯·拉拉（Carlos Lara）的參與式計劃之一，試圖提出一些方法，探索如何從文化機構中識別並社會化這些欲望和恐懼。透過這個展覽，拉拉將烏托邦作為其實踐的核心和批判性的行動，在公共機構的限制與參與過程的複雜性中，為這些無論是集體的還是個人的欲望，特別是來自周邊社區的文化倡議鋪平道路。這個計劃也會作為某些策略的草稿，供參與型的機構作為行動參考，使其能夠擁有坦誠而橫向的過程——遠離獵奇或文化開發主義的做法——與這些機構在其鄰近環境中必須服務的社群合作，將其衝突、緊迫和欲望的網絡，帶入「中心擺飾」計劃。

³ Juan José Kochén, *Utopia as a Model*, México: Arquine, 2015, p.19.

⁴ Abril Castillo, et al., *Recipient*, México: La Cabra Ediciones, 2009, p. 135.

⁵ Italo Calvino, *Invisible Cities*, Madrid: Siruela, 2006, p. 32.



「中心擺飾」系列，2023

二、一個新中心的誕生

「中心擺飾」是我以顧問身分，與藝術家拉拉共同參與的計畫，在新雷昂文化藝術協會（El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León，縮寫為 CONARTE）的邀請下，於 2023 年開始。此展覽聚焦於呈現社群的替代性途徑，目的是要積極融入新雷昂文化之家（Casa de la Cultura de Nuevo León）周邊居民們自身的呈現，從而思考文化機構的功能。

CONARTE 的職責之一是管理該州的十個文化空間，這些位於州首府蒙特雷（Monterrey）的空間均可自由進入。本次展覽舉辦的地點為文化之家，它曾是 19 世紀末的舊火車站——海灣站（Estación del Golfo），是連繫著這座城市與主要商業和客運路線的交通樞紐。該展覽的目標為貫徹 CONARTE 的策略，透過創造新的在地觀眾群，以兼具共容性且能讓居民以有尊嚴的方式看到自身的呈現，來促進社群參與並強化與鄰里社區的聯繫。

其中最大的挑戰是重新想像如何確保鄰里社區能夠獲得尊嚴且真實的表達，避免單向或開採性的手法，像是單單呈現照片紀錄。關鍵的問題是：如何讓在地居民積極參與他們自身的呈現，而不陷入剝削或獵奇的動態變化之中？在人們很少有機會從主流文化論述中看到自我的呈現，或鮮少有機會參與建構這類呈現的環境中，這個挑戰顯得特別關鍵。此外，計畫的地點選在一座舊火車站，喚起了繁華與勞動的過往承諾，尤其是對那些從鄉村遷徙到城市以尋求更好生活的人們。然而，這些承諾如今已成了傷痕，仍留在這個文化空間的社會結構裡，在那之中貧困與邊緣化仍持續存在。

（一）為迎接中心做準備

如何將這一潛在脈絡帶入「文化之家」的牆內呢？拉拉的第一步便是探索這個地區。我們發現舊火車軌道周邊區域有貧困、被排除的非正式聚落。儘管這些地區位在市中心，它們卻依舊處於社經邊緣，提供著廉價勞動力，參與著非正式的經濟活動。

於是，這個計畫的首個主軸「悲慘地帶」（Belt of Misery）系列誕生了，這一系列雕塑由海綿圓柱體構成，表面包覆水泥，以及從該地區收集來的其他材料，象徵那些隔開了城市邊緣居民的無形和真實的牆；「雜草」（Weeds）系列，則描繪了這些貧困地帶中的野生植物。「雜草」一詞常用來形容生長在不受喜愛之處的植物，反映這些地區居民的隱形和邊緣化，依社會標準，這些植物和居民皆「不應該存在」。這個系列對於反思來自邊緣的人們，如何像雜草一樣生長、持續存在於那些不被預期存在的地方，卻又依然在城市的脈動中，扮演著根本的角色，具有重要意義。



「悲慘地帶」系列，2023



「雜草」系列，2023

（二）從中心到餐桌

儘管文化中心周邊曾經因鐵路歷史而繁榮過，但如今已被拋棄，成為危險熱點。然而，此計畫的真正目的不是要指責不利的社會條件，而是要有尊嚴地呈現此區現有居民的故事，其中大多是曾經歷過城市輝煌過往的長者，而此光輝現今已所剩無幾。正是從這些故事中，計畫的核心作品「中心擺飾」（Centerpiece）系列開始成形，其目的是為了辨識並再現居民的渴望與記憶。這個做法不僅突顯其經歷，還促成過去與現在的對話，創造出超越個人的敘事，反映出集體的記憶。

由於計畫核心是居民而非藝術，我們選擇了一種親人易懂的視覺語言「中心擺飾」，一種墨西哥慶祝活動中常見的元素。中心擺飾品不僅僅具有裝飾功能，它們還是極為個人化的紀念物件，通常用於妝點人們生活中的重要社交活動場合，如婚禮、成人禮（*quinceañera*）、生日、紀念日和畢業典禮等。「中心擺飾」的選擇與日常物件作為承載複雜個人意義的理念有直接的關係，它讓文化生產民主化，讓居民不只是觀眾，而成為展覽的共同創作者。為了創作這個核心作品，我們造訪不同居民的家、訪談他們的生活故事、與他們合作，設計出能夠喚起人生中關鍵時刻、重要成就，以及讓他們感到驕傲的中心擺飾。這些作品接著展示在展覽中，讓每位觀眾觀察並激起他們的好奇心。

誠如藝術家所說：「一方面，我對融入在地雕塑的美學價值感興趣；另一方面，我也希望透過展示日常主題的這個變化，來改變展間中的觀眾。我的目標是探討集體社會議題，從居民的個人經歷出發，避免當代藝術中常見的知識性距離。」展覽以慶祝居民生活的樣貌呈現，以流行物件描繪他們的記憶，並運用一種通常不會觸及他們興趣的語言，將其置於一個常帶有距離的空間。這個手法不僅縮短大眾與居民經歷的距離，還連結了社群與一個對他們來說曾經難以接近的空間。

（三）開放與轉變

展覽開幕是關鍵時刻：曾經在鄰里眼中有距離感的文化中心，充滿了分享自己故事的人們。這不是傳統的開幕，反而更像是一場真正的社區慶祝活動。這個事件強調了文化機構如何透過納入那些常被邊緣化的聲音與經歷，讓自身轉變，也讓文化空間成為充滿活力且易親近的場所。

在一次訪談中——這些訪談後來成為中心擺飾的素材——一位七十多歲的鄰居分享他小時候在美國採棉花的經驗，還有在街上賣玉米超過四十年的故事。另一位鄰居則回憶起他在冶金業的經歷——這個產業改變了這座城市——他提到火車曾行經他至今仍居住的地方，散發出熱氣，產生很鮮明的感官記憶。這些故事讓我們得以一窺個人經歷如何與更廣泛的歷史過程產生連結，強化了個人記憶在建構集體敘事中的重要性。



「中心擺飾」系列，2023

這個計劃顯示，新型態的機構主義（institutionalism）不僅必須包括宏觀層面的敘事，還應打開大門，在微觀層面上接納社區裡的生活故事。文化機構有潛力成為相遇與轉變的空間，讓人們的集體記憶與渴望成為真正帶來改變的驅動力。在一個常民與私密面向常被排除在官方論述外的世界裡，這些倡議提醒我們，機構的未來必須從日常、集體與共融來建構。

三、學到的課題

「中心擺飾」計劃提醒我們，正如卡爾維諾所描述的城市一樣，文化空間不僅是由物理結構所構成，它也是由居住其中的人們的欲望、記憶和敘事所形塑的。在《看不見的城市》中，卡爾維諾提出，城市可以由欲望塑造，或者欲望可以被城市本身所消解；同樣地，文化機構也可以作為周邊社區的渴望和期望的貯藏所。這個計劃展現出當這些欲望被聆聽、實現時，文化空間可以轉變成為真實的交流中心，讓集體與個人交織並形塑出更具共融性的未來。

「中心擺飾」計劃不單單面對了藝術上的挑戰，還深刻地涉及社會面向：它建造一座橋樑，讓那些大多被邊緣化的社區，從隱形走向有尊嚴的呈現，而不會陷入獵奇或開發主義的危險中。這就像卡爾維諾描繪的城市中的夢境一樣，由鄰人們所創作的中心裝飾不僅是裝飾品，而是承載著歷史、抗爭和欲望的象徵，邀請我們以新的方式想像集體的樣貌。這些物件成為過去與現在之間的橋樑，為文化機構提供了一條具批判性和敏感度接觸日常現實的途徑。

透過將鄰居納入共同創作者，這個參與過程對文化機構中的傳統權力動態進行了重新配置。「中心擺飾」系列展現出個人故事不應該被消極地再現，反而應該與故事的主角們共同積極建構。藉由易於理解的語言，例如「中心擺飾」、「悲慘

地帶」、「雜草」等系列雕塑，這個計劃不僅揭示了使某些群體邊緣化的物理和象徵性障礙，也強調了將這些現實納入機構論述中的重要性。

最後，「中心擺飾」系列帶給我們最寶貴的課題是，文化機構擁有讓周圍的欲望沉默或放大的力量。透過對社區中的個人故事和集體記憶敞開大門，這些機構將不再只是現有霸權秩序的守護者，反而可以催化社會轉型。只有當我們允許讓如文化之家的鄰居們的願望去形塑空間及其敘事時，才能夠建構出一個超越危機與不平等的未來，邁向更公正而共享的地平線。



「中心擺飾」在新雷昂文化之家的展覽現場，2023。

作者

布蘭達·費南德斯·比雅紐瓦（Brenda Fernández Villanueva）。墨西哥蒙特雷當代藝術館助理策展人、蒙特雷大學 Roberto Garza Sada 中心講師、舞臺設計師。墨西哥蒙特雷新雷昂自治大學建築系學士、西班牙馬德里康普頓斯大學當代藝術史與視覺文化碩士。關注社會參與式藝術，曾實習於威尼斯古根漢美術館、西班牙索菲亞王后藝術中心美術館 Museo Situado 社區計畫部門，曾擔任新雷昂文化藝術協會（CONARTE）公共計畫專員、蒙特雷聖露西亞國際藝術節技術秘書。曾獲 PECDA 藝術創作與發展獎助金，曾策劃「Levantamiento」建築展（CONARTE，2022）。

屏東縣立美術館的籌劃與大博物館計畫下的「屏東故事」——
專訪屏東縣政府文化處博物美術科葉采儒科長、約聘人員陳建瑛

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

時間／2024 年 4 月 2 日

地點／屏菸 1936 文化基地

整理／吳語玟

圖片提供／屏東縣政府文化處



自 106 年開始籌備、於 113 年 9 月開幕啟動的屏東縣典藏中心，是屏東菸葉廠走向博物館時代的重要里程碑

臺灣藝術田野工作站（以下簡稱「TVAA」）：在近年這一波美術館籌備興建中，屏東縣立美術館（以下簡稱「屏縣美術館」）在典藏、研究等前期籌備工作，顯得扎實、有底蘊。屏東縣政府文化處是在什麼樣的契機下，在屏東市公所管轄的屏東美術館之外，決定籌備成立屏東縣立美術館？

屏東縣立美術館的成立緣起

葉采儒（以下簡稱「葉」）：原本屏東縣政府的展場、典藏室及圖書館均位於屏東縣政府文化處，是個複合型的館所，為使各文化業務有專業且獨立空間進行推展，

當時文化處整棟改建為屏東縣立圖書館總館，同時另闢展場及典藏空間。在屏縣美術館成立前，我們與屏東市公所合作，共同管理屏東美術館，以因應這段期間藝術家的展出需求，典藏品則寄存於高雄的國立科學工藝博物館。

屏東資源有限，相較於新蓋場館，我們思考是否有閒置空間或文資場域可以進行改建，屏東菸葉廠（以下簡稱「屏菸」）便是其中一個選項，因應藏品迫切的收藏需求，當時經過了各專家學者的會勘討論，率先決定以屏菸裡的 19 號倉庫作為典藏庫房使用。菸廠的大範圍修復再利用也得利於文化部當時啟動的「再造歷史現場計畫」，我們透過本計畫爭取大規模預算進行硬體修繕。

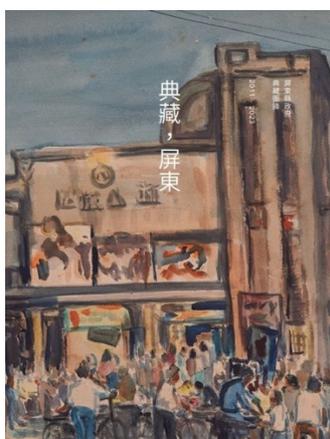
陳建瑛（以下簡稱「陳」）：早在 106 年左右，文化處已對屏菸做規劃，但礙於經費有限、中央挹注資源不足，無法全面開展，只能先做局部，例如鍋爐室及中山堂等空間。因應縣內藏品來源更多元的壓力，我們迫切需要一個更為專業的典藏庫房，同時縣內美術展出空間的不足，也成為需要改變的情況。後來，文化處因屏東縣的「大博物館計畫」進到屏菸，面對 4.2 公頃的倉庫群，忽然多出很多空間要規劃，從藝文空間的「不足」到一時之間「龐大」的菸廠倉庫群。因此，呼應文資特性、建築物生命史的場館規劃就變得非常重要。選擇 19 號倉庫作為典藏庫房，原因在於它過往是菸葉生產流程中燻蒸除蟲的場所，文資價值與特性相當呼應典藏庫房的用途，鄰近 19 號倉庫的 14 號倉庫則規劃為屏縣美術館的場館。



屏東縣典藏中心為一至四樓的獨立庫房，一樓採開放式典藏庫房，並以「典」（經典）、「藏」（蒐藏）、「修」（修護）定義三個透明展示屋的功能

TVAA：國內從三大館的現代美術館功能，逐漸發展到以展示為主的當代藝術館，國內藝術館舍的規劃，曾一度被建議發展為輕典藏、甚至無典藏的方向。若興辦機關轄下的區域內，已有許多具完備典藏功能的館舍，則可不必再重複典藏的功能。然而，若一個縣市僅有一座藝術館舍，肩負地方藝術作品的典藏任務則責無旁貸。屏東美術館先整飭庫房空間、成立典藏中心，進行專業的美術史研究、典藏詮釋，導正了國內過去二十年來，重策展、輕典藏，或是重當代、輕傳統的傾向，也歸功於高業榮老師等前輩在 1970 年代搶救屏東山區原民文物，使屏東縣政府擁有一批相當難得的收藏。屏東美術館未來的空間，除了照顧既有的屏東獎及地方美展外，還有哪些利用方式的規劃？

葉：文化處本身已有豐富的典藏品，希望典藏品不只被收藏，而是可以透過一處專業空間進行研究、詮釋、展示跟推廣。屏東美術館規劃為兩層樓，一樓規劃為特展空間，二樓規劃典藏專展，另設一個小空間供策展徵件使用。針對典藏專展，我們近年積極補足現有藏品的詮釋及研究資料，陸續執行藝術家研究專書出版及藝術家檔案建置，希望以此作為基底，聘請策展團隊或策展人進行典藏展的策畫與討論。至於屏東美術館的籌備，預計 2025 年 6 月左右完成硬體，接著讓裝修及策展進場。



為深化典藏論述以利於未來的典藏研究，開始著手進行典藏圖錄出版的工作，
首冊已於 113 年 2 月出版

TVAA：在一般美術館的籌備期間，這些工作為分頭處理、再整合到館方，這樣能兼顧不同專長，又能互相整合成果，當然還要搭配政策的上位思考，與之相關的屏東縣政府「大博物館計畫」的具體內容為何呢？

大博物館計畫

葉：屏東縣沒有縣立級的博物館，但從屏北到屏南小館林立，也包含即將啟用的幾處新建文化館舍，如恆春文化中心民謠館、屏東縣王船文化館【編按：上述場館已接續於 2024 年 6 月及 12 月揭幕啟用】。「大博物館計畫」以屏菸 1936 文化基地為各館舍的核心據點，搭建整合各館藝文資源的合作平台。屏菸自 2022 年開館至今已滿 3 年，已辦理 518 博物館日，並與國立科學工藝博物館、國立海洋生物博物館、國立歷史博物館進行展覽合作等館際交流，也鏈結縣府原民處的橫向資源，透過該處的專業，舉辦部落藝術家、部落文化相關展覽及研習課程。此外，典藏中心的收藏除了美術作品之外，也包含原民及客家族群物件，透過這些藏品呈現屏東藝術的多元發展、訴說屏東的故事。

陳：「大博物館計畫」之前，屏東可說是地方文化館的時代，小館林立，各有各的故事。真正的博物館只有中央的臺灣原住民族文化園區（原發中心）、國立海洋生物博物館以及六堆客家文化園區（客發中心），縣內各處室（文化處、原民處、客務處）轄下的館所，悉數是地方文化館。現任文化處吳明榮處長上任後提出「大博物館計畫」，希望將菸廠園區化為城市博物館的藍圖，將屏東的特色投射在這裡。大博物館的核心概念為「連結」，如同文化櫥窗或輻輳點，概念在這裡呈現，民眾再經由這個核心點連結到部落與地方，將故事線連結到真正展現在地特色的小館。

南方連帶的可能性

TVAA：屏縣美術館籌備期間，文化處是否也與其他南部美術館舍（含南迴地區）合作與交流，如高雄市立美術館、臺東美術館等？

葉：文化處與高美館有許多交流，很感謝高美館總是不吝分享，實際上的合作可

以邀請鄭勝華老師策畫的「南方女神的逆襲」展(屏東美術館, 2022 至 2023 年) 為例。

陳：這個展覽的概念源自我們希望走出去連結他人，想像在南方的地理上畫一個微笑線，以屏東為起點，將高雄、臺東連結起來。以屏東美術館為展場，屏東縣政府文化處典藏品為主，連結高美館和東美館的典藏品。策展人鄭勝華老師在了解此展「以藏品連結三館」的企圖心後，提出了「南方女神的逆襲」的概念，讓觀者在三館的典藏品間探勘新的連結，如同藏品的逆襲。除了三館的典藏品外，我們也向眾多藝術家商界展品，最後一共集結了 56 位藝術家的作品。

TVAA：在各館舍資源少的情況下，或許可以考量資源共享的模式。例如，日本的美術館在舉辦中、大型展覽時，通常都是三館聯合策劃，每個館舍各自分攤三分之一的經費，並進行三館之間的巡迴展，也在過程中彼此分享各自的特色與研究成果。或許「南方女神的逆襲」的合作經驗可視為未來三館研究員、策展人跨館合作的起手式。

檔案式典藏

陳：文化處的典藏業務由來已久，以 100-106 年來說，這段期間的典藏的經費相當拮据，每年只能編列 15 至 30 萬的預算，且不全然是年度常態性編列。當時典藏政策尚未建立，以與屏東有淵源的藝術家為主要購藏對象，並以屏東資深藝術家為主。這段期間，我們大致購藏了沈國仁、尤明春、陳朝平、劉耿一、蔡水林、莊世和、撒古流·巴瓦瓦隆、伊誕·巴瓦瓦隆等藝術家的作品，但礙於經費，每位藝術家入藏作品多為一至三件。以後來文化處內部提倡的「檔案式典藏」來看，典藏量確實有所不足。

葉：後來因為文化部推行「地方美術館典藏空間升級或購藏計畫」，文化處得以爭取到多一點購藏經費。第一期計畫我們諮詢黃冬富老師，共同討論出預計收藏的藝術家及作品清單，陳進、楊造化、卓有瑞、謝德慶等藝術家的作品便是在此階段完成購藏。第二期計畫則以「檔案式典藏」的方式進行購藏，收入特定藝術家各階段代表性的作品。當時劉安明老師還在世，我們有幸直接與他本人洽談、

討論，收進了一批作品，後來也收入了林慶雲、陳國展等屏東重要藝術家的作品，希望由屏東縣保留他們各階段的經典之作。

TVAA：屏縣美術館現有典藏品已有相當基礎，如果能成功過渡到研究端，將典藏成果進一步深化「詮釋」，搭配展場空間做有效的「轉譯」，便能提升為一個成功的典藏常設展了，非常期待！



博物館的心臟是典藏，近年來在文化部相關經費的挹注之下，屏東的典藏較具
水準與能量