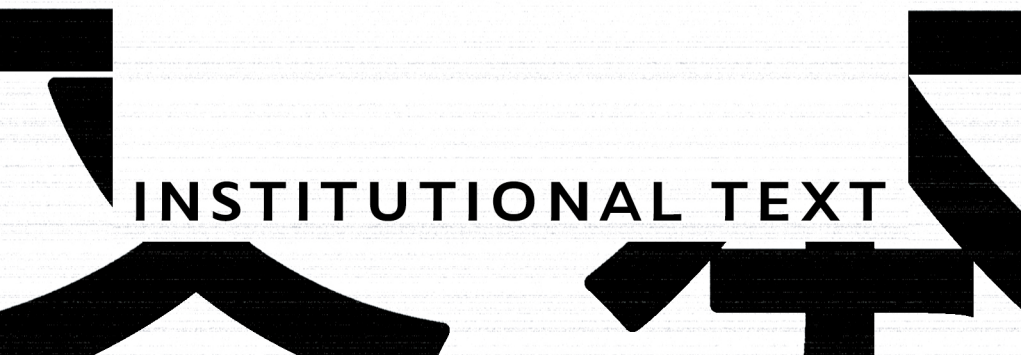




INSTITUTIONAL TEXT

0

1



INSTITUTIONAL TEXT

INSTITUTIONAL TEXT

機構文本

批判性藝術機構實踐研究
Critical Art Institution Studies

INSTITUTIONAL TEXT

0

複數藝術史
Art Histories

1

目次

CONTENTS

推薦序	004
導論	給下一輪藝術機構實踐的備忘錄 文／臺灣藝術田野工作站 006
複數歷史	典藏、機構與美術史——地方美術館的興建與重建策略（2017-2023） 文／蔣伯欣 022
	臺灣近代美術裡的帝國、國族與現代性——我們該如何期待臺南國家美術館？ 文／蔡潔妮 040
	展覽、館舍、美術史——以「時代印記：國美典藏常設展」為基準點的考掘 文／沈裕昌 060
	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 076
	跨越地方維度——高雄市立美術館「大南方多元史觀典藏特藏室」中的液態思維 文／陳熾晴 086
	族群博物館與文化平權——臺灣客家運動機構化展覽實踐 文／張正霖 100
中小型 美術館視野	地方美術館之協力治理發展——以新竹市美術館為例 文／張馨之 114
	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 126
	「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維 文／葉柏強 144
	基隆美術館的在地與落地——開館展「未記持」以後 文／陳世育 162
	深掘與游擊——「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」側記 文／張碩尹 172

國際視野	比較作為方法——藝術史解殖、關鍵性修復及全球南方下再現的問題意識 文／辛友仁 184
	積極不干預——M+ 與香港藝術 文／翁子健 198
	從對抗到處境——西班牙馬德里索菲亞王后藝術中心美術館典藏常設展（2008-2021） 文／吳尚育 212
第二波 美術館浪潮下 的策略回應	邁向國際學術平台的美術館——專訪國立臺灣美術館陳昶怡館長 234
	重建近現代美術的平台——專訪臺南國家美術館籌備處黃宏文代理主任 248
	行政法人下的營運實驗與空間翻轉——專訪高雄市立美術館林羿奴代理館長 262
	穿越與驅動地方的全民美術館——專訪新北市美術館籌備處陳春美主任、賴香伶顧問 274
	文本作為方法與變動不居的區域美術史書寫——專訪臺中市立美術館賴欣欣館長 288
	臺東美術館的試驗與躍進——專訪臺東縣政府文化處視覺藝術科徐敘國前科長 298
	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、視覺藝術科林鍾奴科長 310
	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、陳建瑛約聘人員 330
編輯後記	現當代藝術機構實踐評論平台的倡議 文／吳尚育 340
作者簡介	342

推薦序

筆者自 2004 年至 2019 年間關於策展與機構的論述，其核心關懷之一是臺灣藝術機構長期缺乏歷史意識與知識累積機制。從策展教學時期文論〈台灣策展人「光環」的漫漫長路〉，到時任台北市立美術館館長期間訪談發表〈臺灣只有獨立策展人嗎？—機構策展人，一個長期被忽略的系統〉，除了對策展人角色界定，亦對歷史整理闕漏、機構策展人體系缺席的批判，其問題意識逐步從策展人專業養成推進至藝術生態、機構治理層次。

臺灣現當代藝術機構長期受制於首長短促任期、業績導向、年度預算制度及行政凌駕專業等結構因素，形成重活動、輕研究，重成果、輕累積的文化。許多展覽與政策成為一次性的事件生產，卻缺乏後續文獻整理、檔案建置與批判性書寫。機構因此不斷生產當下，卻難以形成歷史。

若藝術機構被視為公共知識系統的一環，則其價值不應僅以參觀人數或活動績效衡量，更應檢視其研究、出版、典藏與歷史建構能力。除了現有博物館評鑑制度之外，臺灣亟需建立獨立的第三方觀察與評論平台，持續梳理機構發展議題，推動文獻生產與公共對話，使藝術機構成為文化記憶的建構者，而非僅是文化活動的生產者。

財團法人臺灣美術基金會執行長



導論——給下一輪藝術機構實踐的備忘錄

文／臺灣藝術田野工作站

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

近年臺灣的第二波美術館熱潮，堪稱近年最顯著的機構變化，眾多美術館正籌備興建，除了硬體建築，各場館在定位發展與策略競合關係中，正嘗試不同的實踐思維與想像。不同於二十世紀藝術機構多朝向追求西方的現代化、國際化，二十一世紀的第二波美術館浪潮下，則是嘗試用批判性與實驗性的角度，重新審視國際交流的內涵，賦予館舍新的地方想像與區域治理模式。

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

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

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

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

本書將以國內外藝術機構討論為經，以新機構主義為緯，內容包含近年各館開館的暖身經驗（實際開館經驗、前期研究、開館展策劃）、以展覽作為重新論述藝術史的方法（美術史展覽、典藏展）、國際案例（香港、新加坡、西班牙）、美術場館人員深度專訪。盼為臺灣當前藝術機構發展，累積可持續被討論的「機構文本」，結集對臺灣各縣市美術館舍的發展觀察。

複數歷史

對於近年國內美術館浪潮與政策，蔣伯欣〈典藏、機構與美術史——地方美術館的興建與重建策略（2017-2023）〉一文，觀察 2017 年文化部發起的「重建臺灣藝術史」計畫涉及的藝術作品典藏、搶救修復、檔案徵集、場館營運升級等面向，指出「重建」的核心應是藝術史的不斷反思與批判性建構，透過比較親身參與不同層級館舍相關計畫的經驗——高雄市立美術館（三大館）、新北市美術館（六都級）、臺東美術館（縣市級），提出政策面的檢討批判及建議方針。

蔡潔妮〈臺灣近代美術裡的帝國、國族與現代性——我們該如何期待臺南國家美術館？〉述及隨著二戰結束及帝國崩解，臺灣周邊產生了國族國家的誕生潮，這些國家隨著文化解殖進程——成立自己的美術館。國家美術館作為對應特定國族認同情感的機構，臺灣的本土美術館一時難以誕生，說明著臺灣特別的處境：戰後陷入連續殖民造成的複雜認同糾葛。臺南國家美術館作為回應臺灣社會認同轉型的新進機構，或許，為了更為立體地詮釋臺灣近代美術史，有必要重新檢視當年日本帝國脈絡下的「國際化」歷史。

沈裕昌〈展覽、館舍、美術史——以「時代印記：國美典藏常設展」為基準點的考掘〉以國美館 2025 年推出的全新常設展「時代印記：國美典藏常設展」，探討該展的五大主題展區，採三階段輪替接續展出，其空間調度有著多重考量與權衡，也引發我們重新思考臺灣美術展覽史、臺灣美術館舍史與臺灣美術史之間的關係。本文以上述常設展作為基準點，考掘展覽籌辦、館舍興建、歷史書寫如何交互構築臺灣美術的當下面貌。

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 年國立歷史博物館經六年整修重新開館的時刻為坐標，爬梳史博館在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，並以重新開館後的系列開館展為分析對象。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。

陳嬾晴〈跨越地方維度——高雄市立美術館「大南方多元史觀典藏特藏室」中的液態思維〉以「液態的思維」為視角，探問高美館「大南方多元史觀典藏特藏室」展覽「南方作為相遇之所」（2019）、「南方作為衝撞之所」（2023），如何在其策展實踐中展現流動、移動、形變、輕盈、滲透等特質，帶出南方意識中關於高雄、南部、亞洲之間的連結，為高美館的典藏展示提供跨越地方維度的討論。

客家文化也是另一值得關注的焦點。為追求文化平權，解嚴前後興起的客家賦權運動與倡議，推動了相關的機構化實踐，客家事務委員會轄下的「客家發展中心」在各地興辦客家文化園區與場館，張正霖〈族群博物館與文化平權——臺灣客家運動機構化展覽實踐〉指出，2019 年「承蒙客家：臺灣客家文化館常設展」盡力避免了本質化、刻板化的客家形象，也在展件的內容與媒介追求客家文化的多樣性。另一個近年聲名鵲起的重要案例，是「浪漫台三線藝術季」，透過策展手法，使「人、空間、物件、生態、文化及他者之間，成為彼此對話的主角」，反轉了機構慣常的生產場域與觀看倫理。

中小型美術館視野

許多縣市政府財源有限，地方美術館的資源不足，反而能另闢蹊徑。曾任新竹市文化局長的張馨之博士的〈地方美術館之協力治理發展——以新竹市美術館為例〉一文從協力治理觀點檢視新竹市美術館 2017-2022 年的實踐歷程，釐清其治理循環過程中的概念系統，並提出實務上可操作性之協力治理架構，進而推導地方美術館協力治理模型之內涵及重要利益關係人角色，為現階段未成立獨立機關的小型公立美術館提供一種思索發展策略的能動性視角。

宜蘭美術館研究員林翰君博士以〈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的尺度內，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。對於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，從中可見展覽之間的關係與地方美術論述的累進。

在全球化與觀光效益的美術館競逐下，許多館舍多「重展覽而輕典藏」，花蓮美術館卻反其道而行，以「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」作為封館整建後的開館展。葉柏強〈「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維〉一文，述及與潘小雪共同擔任該展學術研究的思維、該展四大主題，並點出駱香林之於花蓮美術史的特殊性與重要性，展現出地方文史工作者深耕的能量。

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。他以流動的「在地性」概念，考察以「歷史轉向」為策略的基隆美術館開館展「未記持」。不免讓人好奇，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？著實耐人尋味。

對於中小型美術館的營運之道，「機構文本」為擴大與國際、專業社群、公眾間的對話，曾與臺東縣政府文化處合作，於 2024 年 10 月 7 日至 8 日在臺東美術館策劃「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」。張碩尹〈深掘與游擊——「機構與地方性：中小型美術館發展策略論壇」側記〉一文，記錄論壇各場次的發表精華與問答摘要，以深掘象徵中小型美術館對地方性的挖掘，以游擊象徵彈性且戰且走的戰鬥策略。

國際視野

在相關機構的國際視野方面，新加坡國家美術館辛友仁博士〈比較作為方法——藝術史解殖、關鍵性修復及全球南方下再現的問題意識〉論及新加坡國家美術館 2015 年開館時的重要決策為籌劃新加坡與東南亞藝術兩大典藏常設展，常設展的策劃促使該館發現研究與典藏的缺口，館方發展出「關鍵性修復」（critical recoveries）的策展方法回應上述缺口，觸及諸如殖民、行旅、南洋、女性等議題，以此作為持續進行的新加坡及東南亞藝術史的解殖與於世界藝術史中的自我論述實踐。

香港亞洲藝術文獻庫研究及檔案總監翁子健〈積極不干預——M+ 與香港藝術〉一文，以香港 M+ 視覺文化博物館開館展進行點評。他認為亞洲元素中的水墨及民間藝術，有時位處次要、邊緣或是被認定為傳統。2021 年於香港正式開館的 M+ 視覺文化博物館，反之以水墨作為該館的發展主軸之一，並以「水墨美學」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。對照港府 1980 年代「積極不干預」（Positive Non-interventionism）的政策遺緒，標榜全球藝術史視野的 M+ 視覺文化博物館，實面臨在地與全球觀點間的多重矛盾與考驗。

前臺灣藝術田野工作站研究員吳尚育〈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）〉一文，分析該館 2010、2021 年兩次重大典藏常設展改革的核心思維。前者強調歷史的衝突與張力、藝術與社會脈絡的關係、檔案與文件、解殖視野，後者強調於所處位置書寫與世界的對話，帶入女性主義、去殖民、生態主義等方法論，以及展覽史、建築、流亡等元素。該文透過比較該館兩次典藏展示重大變革的核心思維，從中圖繪一種政治性的典藏論述與實踐。

第二波美術館浪潮下的策略回應

近年國內的第二波美術館浪潮下，文化部推出「重建臺灣藝術史」政策，適時協助了長年財政困難的地方場館轉型、升級，也在中央層級推動了各種制度面的強化。本計畫專訪國美館陳貽怡館長，記錄了國美館在重建政策推動多年充實典藏後，如何聚焦於國際學術機制平台的建立，包括如何透過常設展的策劃、國際駐館研究計畫、以及規劃臺灣美術文獻中心等，還原美術史研究作為美術館核心基礎的理念。

在中央，文化部另一項重大政策便是在臺南籌備近現代美術館。首任臺南國家美術館 籌備處主任文化部黃宏文副司長的專訪，談及該館（南國美）的「近現代」美術館定位，及其與國美館、臺南市美術館的區分，以及整合臺灣國家級藝文機構的總體文化戰略。專訪談及諸多挑戰，包括界定「近現代」的學理認知差異、比較藝術史與技術藝術史的不足、藝術檔案機制的空缺等，皆影響了各場館之間的整合與協作。這些挑戰也是機遇，南國美或有機會克服國內場館長年以來的困境，提供另一種機構框架的想像。

成立於臺灣 1980、1990 年代第一波美術館浪潮下的館舍方面，高雄市立美術館林羿妃代理館長談及高美館行政法人的轉型過程，包括該制度轉換所涉及的規範、行政流程、人事制度等面向，也論及轉型後的思維轉變及靈活舉措、內惟藝術中心的誕生對城市空間的縫合。近年來高美館軟硬體的全面升級，本專訪提供了珍貴的內部視角與經驗分享。

對於國內第二波美術館的籌備與定位，「機構文本」深度訪談了多位先行的館長。新北市美術館是我國首都圈內的大型美術館，位居首善之都一側，擁有得天獨厚的資源，又因實質上與全國性藝術家的高度重疊，使新美館具有特殊的地方性，從而與其他六都美術館拉開了距離。新美館籌備處陳春美主任與賴香伶顧問談及新北市政府在新美館籌備期間賦予該館的定位，便是在大三鶯文化生活圈下與新北市立鶯歌陶瓷博物館等機構合作，發展區域性的藝文生態，包括藝術街坊、教育推廣工作坊等。新美館與新北市各區地方產業文化館、甚至民間單位的協作，實踐著某種跨地方的當代實驗性。

臺中市立美術館賴依欣館長談及臺中市立美術館籌備期的思維，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。面對臺中這個歷史上南來北往、變動不居的區域，中美館將超越「地方性」的框架，以臺中人嚮往未來的特質與當代對話，並以「城市」作為切入的角度，推動大臺中地區公立藝文館舍發展史、於臺中留下鮮明建築與設計作品的王水河研究等。

2007 年便成立的縣級美術館——臺東美術館，早期以服務東部民眾為主，近年來隨著重大交通建設的開通，地方大型藝術活動的蓬勃發展，促發了場館本身的升級與轉型。前臺東縣政府文化處視覺藝術科徐敍國科長暢談六年來東美館如何突破受限的預算編制與行政框架，導入客座策展人制度、引進專業研究人才、興建典藏庫房，並規劃第三期館舍。這些機制內的改變，都是以軟帶硬、研究先行的方式推

動，從美術史建構來盤點館內收藏，逐步完備典藏研究的軟硬體，確立東美館的定位與發展策略，再拓展到與縣內各地方文化館舍組成衛星網絡，形塑以東美館為樞紐的大美術館。近來的駐地創研計畫，也響應了蓬勃的地方藝文能量，特別是極具特色的南島文化展演。

花蓮縣文化局吳勁毅局長、視覺藝術科林鍾姣科長談及如何在艱困環境下開展專業美術館的格局。以 2018 年 2 月大地震作為「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，同時啟動花美館典藏盤點及花蓮美術研究，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、七星潭等刻板地方意象。

屏東縣政府文化處博物美術科葉采儒科長、陳建瑛約聘人員談及屏東縣立美術館的籌備過程，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」，促進屏縣文化局典藏與高美館及臺美館典藏間的對話。

小結

從本書可以看到國內新興美術館所，多朝向新的機構實踐方式，嘗試重新配置新的機構倫理，為機構的專業性和未來性，提出殊異的方案。從上述案例不難發現，近年美術館也呼應某種新的倫理或教育轉向，擺脫過去習見的博物館定義與制式作法，改為先強化核心的典藏研究，發展組織定位與策略，並與館外組織合作打開一個新的論域空間；藝術家、策展人與研究者，和觀眾、民間團體共同協商行動方案，回應在地的社會與文化議題，創造新的展覽敘事，再反饋、充實館內的典藏。此種取向，尤其在新設、中小型機構場館更能靈活實現，後續發展值得期待與關注。

因此，研究扮演了新機構實踐中最核心的角色，議題包含藝術機構對美術史的書寫、各種生成不同「敘事」的機構實踐——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，以不同研究成果的累積，建構出現當代美術館評論與新類型機構實踐的倡議平台。相較於大型機構，中小型美術館在財務與館內專業人員編制上有著更大的挑戰，在連結地方社群與推動藝術創新上卻更加靈活，對各地地方性的挖掘，更提出了國家視角書寫的大寫的歷史（History）之外，多元複數的小歷史（histories），在全球化下的文化建構上也更顯重要。

本書將「機構文本」計畫的歷年成果擇選，探討美術場館籌備期的定位與策略、開館展評論。「機構文本」平台 (<https://tvaa.tw/project/institutionaltext/>)，盼能持續邀請國內外學者、策展人、美術館員、青年評論者貢獻專文，結合美術館舍人員深度訪談、座談、論壇發表，培育新世代機構實踐評論者，為臺灣藝術機構實踐累積文本，提供理論探討的空間。

INSTITUTIONAL TEXT

複數歷史
Histories

INSTITUTIONAL TEXT

典藏、機構與美術史—— 地方美術館的興建與重建 策略（2017-2023）¹

文・圖／蔣伯欣

2017 年起，文化部推動「重建臺灣藝術史」的政策，從「前瞻基礎建設計畫」的特別預算中，逐年補助各縣市藝文場館的營運升級、場館整建及興建等計畫。根據文化部藝術發展司統計，自 2018-2023 年，已蒐藏前輩藝術家作品 867 件、徵集檔案史料超過 9 萬件、修復作品及文物史料逾八千件，獲捐贈美術作品近 5 千件、廣播卡帶逾萬件、電影史料逾千件。2024 年起，延伸提出「重建臺灣藝術史 2.0」計畫。²何以臺灣藝術史需要重建？各機構場館又該如何重建藝術史？本文無意、也無法涵蓋所有藝術領域，僅以參與者之一的角度，管窺地方美術館如何回應此政策，嘗試提出相關觀察與建言。

前瞻計畫中，文化部提出「城鄉建設－文化生活圈建設計畫」，希望「以文化保存及提升在地文化公共服務，建構文化生活圈，透過文化治理帶動城鄉發展」，強調「將打破過去以文化場館硬體興建為主的模式，主要以文化資產保存修復與活化利用，以及透過充實軟體帶動硬體升級的思維為主，並充分融合既有地方文化特色與歷史重建的工作，既讓歷史記憶紮根，也賦予當代觀點，從文化治理的角度帶動在地城鄉風貌發展」。³

這四項計畫包括：「文化保存：再造歷史現場」、「地方館舍升級」、「臺灣藝術史重建」「地方文化特色活動計畫」。其中，重建臺灣藝術史計畫的內容，則涉及典藏作品與檔案、地方美術史、以及國家近現代美術館等重要課題。2017 年 9 月舉辦的「全國文化會議」的議題「文化創造力」中，內容便包含「重建臺灣藝術史、建構藝術檔案中心」。⁴

何謂「重建」？

廣義來看，文化部所稱的藝術史重建範疇，包含了美術史、音樂史、工藝史、建築史、攝影史、原住民生活文化等相關知識體系，不同學科、專責場館之間的合作並不容易，且各領域的研究進程落差頗大，無法採用單一模式研究。對此，2017 年 11 月，國立臺灣美術館與國立臺南藝術大學臺灣藝術檔案中心合作，規劃了首次「重建臺灣藝術史學術研討會論壇」，邀請美術史、文學史、攝影史、影像史、建築史、工藝史、原住民藝術等相關領域學者發表論文，並規劃「美術館與當代性」、「藝術史料與檔案平台」、「藝術修復的前瞻思維」等三場焦點座談，另有南北兩場閉門論壇，探討如何從各學科專業領域的「知識系統」整合為「生態系」，發表內容與各方建言，也成為擬定相關政策的參考之一。⁵何謂「重建」？該會議定名為「共再生的記憶」，提出以 Renaissance 為重建的方向；「共再生」既是「共生」也是「再生」，意味著臺灣藝術史研究在多年遲滯沉寂後重生，並從複數的藝術史觀，回應近年全球化下臺灣文化更為豐富的多元主體。⁶

事實上，「重建」的用語最早出現在臺灣文學領域，日殖時期的無政府主義作家王詩琅（1908-1984），曾在1952年發表〈臺灣文學的重建問題〉，1954年他也以「王一剛」為筆名，在藝術史論者王白淵〈臺灣美術運動史〉的同期《臺北文物》上，發表了〈臺展、府展〉一文。王詩琅與王白淵都是憂心文化藝術在經歷殖民、白色恐怖等記憶斷裂之後如何重建再生的課題；王白淵該文，也是謝里法在1979年出版《日據時代臺灣美術運動史》的主要參考架構。⁷

從政策的角度來看，典藏（軟體）實為重建政策的基石；重建的目的，並非如字面上為推動藝術史的重新研究，而是以典藏作品為核心，以研究、修復、策展來構築藝術史的內容。從典藏出發，文化部一方面承接順天美術館從美國捐回671件藏品，該批藏品的來源，係以謝里法《日據時代臺灣美術運動史》為收藏指引，恰符合藝術史重建的原初理念；其後又有洪瑞麟在美國的家屬捐贈大批文獻檔案。⁸另一方面，文化部也積極回應保存前輩藝術家作品的後代，商議國家近現代美術館的可行性，並與國美館制定〈文化部重要藝術品與相關檔案搶救修復寄存辦法〉，建立動用政府預算協助藝術家家屬搶救瀕於毀壞的文化資產之法源，陸續修復、寄藏77件1920-1960年代重要作品，因而帶動了部分作品入藏國美館。⁹

近年較大型的美術史展覽，如「不朽的青春：臺灣美術再發現」、「共時的星叢：風車詩社與跨界域藝術時代」、「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」、「進步時代：臺中文協百年的美術力」、「狂八〇：跨領域靈光出現的時代」、「匯流溯源：國美典藏早期書畫」等大展，亦多與重建政策及充實典藏品計畫，有著程度不一的關聯性。¹⁰

地方場館的困境與策略

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

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

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

就重建政策而言，「以軟帶硬、研究先行」的原則中，學術雖位處前導，實則是因應實務需求而生的方法與策略。縣市場館機構，應從在地的問題與需求研提方案，回應重建政策的目標，縣市美術館也因為立基於地方，更具有從地方脈絡開展出藝術史的多元敘事、從地方專業社群串連成新型態的中介組織、從民間社會的公共論域培育出具能動性的觀者等優勢，足以作為發展地方美術史與典藏的實踐策略。¹¹

三種層級的美術館個案

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

作為國內三大美術館之一，高美館以現代美術館為原型，已有三十年的歷史。該館由在地藝術社群催生，以建構高雄美術為目標。在歷任館長與館員的努力下，觀照範圍從高雄為起點，逐步擴及鄰近縣市如屏東、臺南等南部地區，2007年起延伸到南島當代藝術，也建立起鮮明的特色。

二十餘年後，高美館轉型為新型態美術館，面臨全球藝術史的挑戰，因而在 2018 年提出了「South Plus」（大南方）的重新定位，以「南方」的累加與延伸為策略，規劃多元史觀典藏常設展「南方作為相遇之所」，該展以莊世和、南部展兩項專題研究計畫，重繪南方知識版圖的美術史基礎。¹²

在「South Plus」（大南方）的定位下，如何以典藏為方法，為高美館重新建立新品牌？以過去較被美術史忽略的莊世和為例，這位活躍於屏東、高雄的畫家，實則在 1940 年代初，廣泛創作了立體主義到超現實主義的畫風，經「南方作為相遇之所」的前期規劃研究，全面考察數百件作品，建置新出土的文獻檔案，釐清其美術史上首位實驗拼貼（collage）技法的定位，重新設定臺灣現代主義藝術的議程，館方也典藏三件關鍵作品，並以此為起點，標定南方抽象藝術在 1940 至 1960 年代的脈絡，為高美館強調的邊陲、工業與黑畫等論述延伸至戰前，與入選在野展、戰後創辦「南部展」的張啟華、劉啟祥等畫家，並列為南方的歷史前衛。¹³ 多元史觀特藏室在首部曲之後，又推出由研究組同仁策劃的二部曲「南方作為衝撞之所」，另以「泛·南·島藝術祭」、引進「太陽雨：1980 年代至今的東南亞當代藝術」等特展，派員前往新加坡國家美術館考察東南亞藝術，呼應同時期新南向政策的目標，為 South Plus 奠定基礎。館方再由軟體擴展至硬體，同步提升展示空間，原定位為多功能典藏庫房的內惟藝術中心，也具體呈現出園區改造、城市縫合的理念。

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

籌備期間，協力的民間團隊也發現 1990 年代的臺北縣美展，為國內首次打破媒材分類、競賽模式等侷限，並邀請亞洲鄰國當代藝術家參加的地方美展，有必要重建其美術史，作為新美館定位與策略的重要參照。故以北縣美展作為參照座標，蒐集相關作品、檔案並出版學術專書，與館方規劃國際論壇，提出介於在地與國際之間的「跨地方主義」為策略，為縣市美術館的地方性，開出一條跨境、跨國流動的路徑。¹⁴ 跨地方主義既可落實在各區域鄉鎮特色產業與藝術的共創，發展相對應的推廣教育活動，亦能實現新北市與不同國家的城市之間的對話合作，可見六都層級美術館，具備區域治理與國際交流的能量。

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

近年來，東美館從研究開始重建知識體系，一改過去采風式的書寫介紹，改從學術方法入手，一方面選定較具知名度的都蘭地區當代藝術，邀請在地策展人進行兩大冊的評論書寫，另一方面則採多年期田野計畫，由於長年地勢阻隔，各地區藝術發展迥異，故以「空間轉向」為策略，分別蒐集東海岸、南迴、離島、縱谷，乃至於市區的藝術檔案，在訪查藝術家工作室並搭配研究專文後，分年出版為系列性專書，同時亦訪查臺東資深藝術家，保留其口述歷史，製成兼具藝術史敘事方法與風格的紀錄片。¹⁵ 近年來在文化部前瞻計畫的補助下，逐步建立典藏制度、整飭藏品、建置庫房，於是在 2009 年第二期館舍興建十餘年後，終有機會進一步規劃第三期館舍，朝向功能完備的專業美術館發展。

以關鍵典藏批判性地重建歷史

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

在高美館方面，為重新提升文化戰略高度的再品牌化，選擇以國內現存最早實驗拼貼的藝術家莊世和為起點，透過研究入藏了《詩人的憂鬱》（1942）等關鍵作品，為高美館納入過去日本殖民時期美術史敘事所未見的立體派與拼貼，以造形的前衛，重組現代美術館的知識體系，由此開展屬於南方抽象的另翼系譜，繼而以「South Plus」打造在地緣政治下開拓全球南方的現當代知識體系，從大南方多元史觀特藏室的研究成果帶動硬體建築的整建，搭配園區的內惟藝術中心興建，深化南方的當代視野。¹⁶

新美館雖然並非完全以當代藝術為定位，卻善用其近乎全國高度的地方特質，以典藏與檔案為基礎，提出「跨地方主義」的策略，為全球藝術框架下在地與國際的關係，提供一當代性的動態詮釋。

以林壽宇《遠山無限碧層層：無始無終系列》（1984）的入藏為例，該藏品作為戰後現代主義在臺灣傳承、轉化為當代藝術的轉折點，是林壽宇從歐洲返國後首度在新店山居展開的全新製作，也是引導莊普、賴純純開啟異度空間、超度空間展等裝置實驗的重要起點。雖然該作佚失了三十多年，仍以檔案研究計畫的成果尋獲，館方並以完整配套入藏了此件四百號的六聯作，突破了市府典藏預算的侷限，可謂近年縣市美術館難得收入的重要作品，兼具在地脈絡與國際高度。

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

從上述關鍵典藏的分析可知，這些作品經學術研究發掘入藏美術館，皆座落在藝術史上無法取代的基準位置。如果歷史是不斷建構、書寫的過程，那麼作品的再發現、

藝術史的再書寫，也意味著藝術史的「重建」奠基於對既有歷史的「批判」和「重構」。對於「重建」，首次重建藝術史學術研討會曾提出以下的詮釋：

此處的時間性，有如彌賽亞時間的重現。也就是說，必須透過將過去與現在疊加起來的時刻，才能獲得一種真正的過去。而這種對於過去意義的重新體認，就是所謂「拯救」的概念。拯救並非僅止於重新蒐集事物，也不是一昧將事物訴說成歷史的絕對真實，更不是不斷再現某種圖騰或象徵，而是使某種消逝事物的返回成為可能，從潛能中保有力量。從這個意義上來說，拯救記憶，如同傳承倖存的文化遺產，不再只是過去藝術史學中，直接重述藝術家傳記的故事，而是捕捉潛藏在混沌與概念之中的生命軌跡，重溫歷史灰燼下的餘溫，也就是某種意義下的重建。¹⁷

就此來看，即使是文化部受贈典藏、被視為重建典範的《甘露水》，在發起「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展覽、設定發掘該作之初，亦是從「重建」的問題意識出發，構成該展的美術史架構，並反思現代性、殖民性、展覽體制、文化贊助、進步論等相關的藝術史課題。《甘露水》作為問題意識，與該展之企劃意圖皆非國族主義的再現，而是重探「前衛」在造形領域與政治領域的雙重構造，批判性地探問藝術與社會的關係，並嘗試修復歷史空缺，重建前衛在美術運動的系譜，將臺灣美術置於世界藝術史的歷史前衛之參照座標。¹⁸

未竟之業

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

- 擴充典藏庫房的硬體侷限：以戰後嬰兒潮世代（1945-1965 年出生者）的退休潮來看，2030 年起，各地藝術家將陸續有大量作品回捐地方美術館，以平均餘命 20 年計算，興建中美術館的庫房規劃，至少須考量到 2050 年、而非執行年度典藏預算入藏的容納量。目前文化部已規劃在臺南成立國家典藏中心，未來或可為區域性的中小型場館增設聯合典藏庫房。
- 營造區域性美術史生態系：就美術場館發展的軌跡來看，從早期被動典藏、以展示推廣為主的文化中心，發展到今日主動規劃典藏、整合研究與策展的美術館知識平台；資源較豐的六都美術館，或可與區域內具有共同在地議程的縣市美術館合作（如新美館與基隆、宜蘭美術館，高美館與屏東、臺東美術館等），擴大影響範圍，均衡區域發展，展開更深度的典藏交流與策展合作。

- 民間參與的公私協力治理：從民間專業社群的在地知識與田野經驗，發展出地方振興的能量，填補了美術館長期以來自主研究能量的空缺，地方美術館與民間學術團隊結成長期夥伴與策略聯盟，將打造更具在地實踐與永續發展的合作平台，符合國際間新機構主義的趨勢。

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



《甘露水》於「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展出實況，
北師美術館，2021-2022

1. 本文部分內容，曾在國家文化藝術基金會主辦的「縣市美術場館研習營」發表，經大幅改寫後呈現於此。感謝主辦單位國藝會的邀請，現場與會學者先進的回饋。
2. 藝發司向行政院提出的簡報，2024 年 9 月 12 日。檢閱自文化部網站：
https://www.moc.gov.tw/News_Content.aspx?n=105&s=224076
3. 文化部新聞稿，〈越基礎越前瞻 數位建設催生台灣原生文化內容 城鄉建設建構文化生活圈〉，檢閱自文化部網站，2017 年 7 月 11 日：
http://www.moc.gov.tw/information_250_66134.html
4. 檢閱自行政院網站，2017 年 10 月 20 日：
<https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/1eb03f25-ae3d-4ef1-ba3e-652208beea7b>
5. 論壇發言紀錄參見〈跨越單向度：複數藝術史的可能性〉，《藝術觀點 ACT》72 期，（2017 年 10 月，頁 87-95。隔年起，國美館每年均委託不同學者專家，策劃舉辦不同主題的重建藝術史研討會，內容皆具參考價值。
6. 鄭麗君，〈部長序〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，臺中市：國立臺灣美術館，2018，頁 4。打破單一線性的藝術史觀、現代美術史與當代性的構造，參見蔣伯欣，〈從「近代」到「當代」：臺灣美術史分期的再思考〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，臺中市：國立臺灣美術館，2018，頁 55-65。
7. 王詩琅，《臺灣文學的重建問題》，高雄市：德馨室出版社，1979，頁 111-122。張良澤稱他是「第一個有系統劃分臺灣文學史分期的文學史家」、「第一個有系統整理臺灣文獻的文獻學家」。
8. 對此意義的詮釋：蔣伯欣，〈重建與薪傳：運動中的台灣藝術史〉，《自由時報》，2018 年 10 月 3 日。推動建置藝術檔案之倡議：蔣伯欣，〈重建台灣藝術史：從藝術檔案的基礎建置做起〉，《臺南美術》第 6 期，2017 年 8 月，頁 16-25。
9. 2022 年以前，修復包括陳植棋、李梅樹、劉啟祥、李石樵、楊三郎、郭柏川、莊世和、翁昆德等人的重要作品。相關成果參見林明賢主編，《修復一個時代：文化部藝術品及相關檔案搶救修復寄藏計畫》，臺中市：國立臺灣美術館，2022。2024 年，國美館也將六年來執行重建臺灣藝術史計畫成果，策劃為展覽「致：未來世代的美術史」。
10. 文化部所屬場館如國立歷史博物館、國立臺灣文學館、臺灣音樂館等均承擔部分重建計畫。其中，史博館也在整修期間另成立專案辦公室，臺灣藝術史研究學會等民間單位執行臺灣美術史的相關研究、推廣、講座、研討會、紀錄片、辭典編纂等工作，皆具一定貢獻。
11. 曾任新竹市文化局長的張馨之，曾提出縣市文化局可導入藝術總監、與民間專業團隊共同營運的協力治理模式。張馨之，〈地方美術館之協力治理與實踐：以新竹市美術館為例〉，國立臺灣藝術大學當代視覺文化博士論文，2024。
12. 蔣伯欣，〈重建與相遇：〈南方作為相遇之所〉多元史觀特藏室的積極意義〉，《南方作為相遇之所》，高雄市：高雄市立美術館，2018，頁 14-17。蔣伯欣、辛友仁共同主編，「South Plus：全球南方的歷史共振」，《藝術觀點 ACT》77 期，2019 年 4 月。
13. 其後，國美館也典藏十餘件莊世和作品，包括臺灣現存最早的拼貼實驗作品。2017 年起，從整飭作品、檔案建置、日記翻譯、傳記出版、展覽規劃、作品修復的研究過程，參見蔣伯欣，〈莊世和在戰爭前後的前衛美術觀〉，《前衛·符號·莊世和》，臺北市：財團法人創價文教基金會，2023，頁 48-61。
14. 蔣伯欣、呂佩怡、游威、陳寬育、楊佳璇著，《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗》，新北市：新北市美術館籌備處，2022。以此研究成果為基礎所規劃的「混雜的氣味：再探九零前衛藝術」國際論壇，由新美館籌備處主辦執行。
15. 2022 年起，由臺東縣文化處委託編撰出版的專書：李韻儀，《紮根於流動中的邊界敘事——臺東都蘭藝術聚落故事》（2022）、《紮根於流動中的邊界敘事Ⅱ——臺東都蘭藝術聚落故事》（2023）。蔣伯欣主編，《另一個故事：臺東美術再探》（2022）、《另一個故事Ⅱ：池上·蘭嶼美術》（2023）。
16. 其 South Plus 多元史觀第三部曲「珍珠：南方視野的女性藝術」與新加坡國家美術館合作策劃主題性的典藏常設展，便是成功的一例。該展由高美館展覽企劃部曾芳玲主任，與新加坡國家美術館策展與展覽管理處辛友仁（Seng Yu Jin）處長聯合策展，展品包含兩館典藏品。辛友仁也是《藝術觀點 ACT》專題「South Plus：全球南方的歷史共振」的共同主編。
17. 前揭《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇論文集》，臺中市：國立臺灣美術館，2018，頁 63-64。
18. 蔣伯欣，〈「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展的美術史研究與策展紀實〉，《藝術家》第 564 期，2022 年 5 月，頁 234-241。

臺灣近代美術裡的帝國、國族與現代性——我們該如何期待臺南國家美術館？

文／蔡潔妮

圖一

小澤秋成（1886-1954），《高雄風景（其二）》，1933

油彩畫布，第二十回二科美術展覽會繪葉書

圖片提供：陳澄波文化基金會

日本裔藝術家筆下的臺灣城市，比較強調與日本內地的不同處，比如樹影的反差處理得強烈、用色狂野。本作畫面中的椰子樹影讓觀眾感受到臺灣日頭的毒辣，而不是暖風下椰林的悠閒印象。



遲到的美術館

島嶼需要一座美術館的呼聲可溯自 1930 年代，藝術家倪蔣懷已著手構思，也見於臺灣人畫會六硯會的主張；隨著二戰結束及帝國崩解，臺灣周邊產生了國族國家（État-nation）的誕生潮，當這些國家隨著文化解殖進程一一成立自己的美術館之際，臺灣反而是裹足不前的；1930 年代的想望被一時遺忘了嗎？

難道一座移入的故宮博物院就足以讓這個想望不值一提了嗎？從十九世紀下半葉到二十世紀上半葉，在受到帝國主義壓迫的弱小國家與各殖民地裡，大量知識份子與文化菁英投入以下問題的探索：我們是誰？國族（nation）的邊界如何定義？如何描述與眾不同的國族文化？而就美術表現，什麼又是我們的國族美學？國族意識與文化特殊性正是關於「我們是誰？」之大哉問的一體兩面，國族意識鼓勵了文化特殊性的探索與展現，而此特殊性又證實了國族的存在。當這些區域紛紛在二戰後走上獨立之路，並終成為新興的國族國家之後，成立國家美術館即是展示此國族文化特殊性之重要工程，美術館成了對應於特定國族認同的象徵機構。

臺灣的國家級美術館的晚產，成了戰後解殖潮中醒目的例外，這正說明著臺灣特殊的處境：臺灣近代史中的連續殖民結構。二戰之後數年的中國內戰流亡潮中，中華民國政權不辭辛勞地將大清帝國珍寶移轉到臺灣，成立新的故宮博物院，由此這位內戰失敗者得以自我標榜擁有中國法統，在國際社會持續與中共政權競爭正統中國的代表性；此象徵權力的施展，對外有其國際政治的價值；然而對內，本土文化的地位註定被犧牲。首先，臺灣國族意識被制止發展，這讓島民長期陷入複雜的認同糾葛之中，而本土元素、風格及特殊性的詮釋也都必須服膺於戰後統治者的文化階序設定：中國性才是國族層次的文化底蘊，臺灣性只能是地方層級的特色；為此，「華雅臺俗」的文化階序被教育與傳媒打造成刻板印象。¹

其次，原住民以及日本時代相關的文化資產被邊緣化，二者特別難以融入島嶼戰後的中國國族敘事，² 前者顛覆了兩岸同文同種的「泛中」主義（pansinoïsme），³ 後者作為驅動島嶼現代化的「正面」角色，難以被抗日情結所採納：戰前與戰後二個殖民政權在二戰期間彼此敵對的過去強化了相關束縛。⁴ 因此，臺灣作為大日本帝國成員時所積累的現代化文化資產，在戰後的政治情勢下，若無法被扭曲或被消音，也只適合歸類在同好團體層級或地方層級，特別是美術成就：現代化完成於日本時代，並且戰後又有省展、臺陽展長期為本地菁英所掌握；對當時的政權而言，以一座國家美術館來將這些成就定義為國族層級，是難以忍受的。⁵

臺灣遲至 1983、1988、1994 年方才成立臺北市立美術館、臺灣省立美術館、高雄市立美術館，而這三座均不是國家級美術館；⁶ 相對地，臺灣周邊國家早就陸續成立國家級的現代美術館：日本東京國立近代美術館（1952）、馬來西亞國家藝廊（1958）、⁷ 越南美術館（1963）、中國美術館（1963）、韓國國立現代美術館（1969）、泰國國家藝廊（1977）等。⁸ 因為廢省，臺灣省立美術館在 1999 年順勢升格為國立臺灣美術館（後稱國美館），然而檢視其展覽史，日本時代的近代美術長期不是館方的策展主軸。一直等到 2025 年，才出現將該段時期的美術設定為重大工作對象的國家級美術館，即該年掛牌設置籌備處的臺南國家美術館（後稱南國美），這距離倪蔣懷與六硯會等日語世代藝術家構思籌設美術館的 1930 年代已相距近百年——他們所構思的美術館自然是以該時代的臺灣美術作品作為核心館藏。

青春正盛的現代性

在分析了一座以表彰日本時代美術成果為主的美術館，何以在戰後姍姍來遲的結構性因素之後，接下來，藉著南國美籌備處成立之際，我們也來談談這座美術館可以如何定位。在該館籌備仍處於呼聲階段時，臺灣社會對日本時代的臺灣美術史熱潮，已經持續了好些年：公私立美術館所舉辦的這類型特展吸引越來越多的社會注目與討論，相關臺灣美術史出版品屢屢暢銷，該年代作品出土的新聞總引發社會關注，種種跡象均透露出島嶼社會對這個時期的美術表現充滿高度興趣。

日本時代的臺灣藝壇以「地方色彩」的探索為集體任務，不分族裔的藝術家均努力表現腳下土地的獨特性。經由比較可知，作為統治人口組成的日本藝術家，不論是長居或是暫留臺灣，較少基於認同因素進行臺灣「地方色彩」的詮釋，而比較以異地采風、東方主義發展「地方色彩」的路線。在此心態下，不難想像這些藝術家會更加點出臺灣與日本內地的相異處，甚至是誇大之（圖一）。

相反地，臺灣本島藝術家對「地方色彩」的詮釋則經常是被其臺灣認同意識所牽動，檢視日本時代的臺灣藝術家所共同經營的臺灣風土面貌，會迎來一個充滿青春活力與摩登氣息的現代臺灣（圖二），⁹ 並且或多或少可以對殖民地不足進步、不足文明等偏見進行糾正。¹⁰ 這個臺灣形象，反映了彼時臺灣藝術菁英積極參與塑造臺灣美術獨特性的過程。¹¹



圖二
陳澄波（1895-1947）
《嘉義街中心》，1934
油彩畫布，91 x 117 cm
私人收藏
圖片提供：陳澄波文化基金會

臺灣畫家筆下的臺灣城市多流露出一種現代都市的假日幸福感：洋樓、商店、公園、攏車、電線桿等元素構成城市地景，其間著臺式、洋式、和式等不同衣著樣式的路人在晴朗天候下散步著。畫面中陰影的反差處理柔和、用色溫暖和諧，呈現溫暖的視覺溫度，這與小澤秋成《高雄風景（其二）》（圖一）的臺灣都市風景傾瀉而出的燥熱感大不相同。

以青春、摩登、現代性等意象形塑出的臺灣特殊性，不僅對於當年的臺灣觀眾而言是相當新鮮的觀賞經驗，對於當代臺灣觀眾而言仍是如此，這些意象突破了戰後殖民文化階序所打造的「華雅臺俗」框架，也再次對長期的偏見——如臺灣性／本土性之於現代性或進步意象不相容的說法——進行糾正；在文化場域裡，這樣的反駁仍是少見的。

可以說，近年來認識日本時代的臺灣美術史之所以能形成熱潮，反映出這樣的臺灣形象對於社會大眾的吸引力，觀眾從中感受到一種「臺雅」取代「臺俗」的昇華經驗，此經驗恰好可以填補當前國族認同轉型下所騰出的情感需求。因而，南國美不僅是青春現代性文化資產的守護者，更是一個回應臺灣社會認同轉型的情感載體，同時也是啟發我們有著共同願景的機構。

帝國境內的多元性與交流

在日本時代，臺灣的藝文創作圈相當倚賴帝國疆域之內的交流，依現在的國界地圖來看，戰後三十年間的「國際化」可能都不及當年；¹² 倪蔣懷所構思的那座美術館，展品以與臺灣有關的藝術家為主（不限族裔），但也包含了一些僅活躍於日本內地藝壇的藝術家；¹³ 若以他的思維來發展一座國家級的近代美術館，在今日看來還是充滿新意的。這樣的新意也涉及一個史學研究典範的轉移：以「新帝國史觀」（nouvelle histoire impériale）取代「殖民史觀」（histoire coloniale）；就法國的史學界來說，這指的是在解釋自身及海外關係時，逐漸從只聚焦殖民統治與剝削的傳統視角，轉向考察整個帝國複雜流動、互動與內部多元性的研究趨勢。

研究殖民母國與研究殖民地的學者之間長期存在著鴻溝，許多法國學者認為「殖民史觀」容易將殖民社會簡化為宗主國與殖民地的二元對立，偏重強調權力壓迫層面，且多聚焦於剝削、征服與解放等殖民現象；相反地，新帝國史觀則不將帝國只看成壓迫機器，而是把它也視為跨國組織、全球資源整合體，它進而強調將殖民地置於國家整體變動、全球交流的脈絡之下，關注宗主國與殖民地之間乃至於各殖民地間的互動流通：人口、物質、技術與思想等；同時，也強調殖民社會的主動性和回應策略，而非僅僅是被動受害者。換言之，將帝國作為分析工具，不僅涵蓋空間的擴展、權力的流動與支配，更強調多元文化的吸納、制度混雜，以及中央與邊緣的動態關係，挑戰了原有母國 vs. 殖民地的二分法。

從新帝國史觀出發，我們會注意到臺灣藝術家與日本裔藝術家對臺灣「地方色彩」的詮釋競爭，其中有受殖者的能動性隱藏於其間；我們也會注意到殖民地臺灣與帝國內地的文化交流是雙向的，比如臺灣向內地輸送著另一種臺灣原住民的詮釋；我們還會注意到臺灣藝術家與朝鮮藝術家對自身「地方色彩」的詮釋之異同。臺灣作為帝國的成員，受惠於帝國的現代化進程，其中也包含帝國境內的各式交流；¹⁴ 事實上，臺灣的文化主體性探索就是在這樣的「國際化」環境下逐步進行著。

換言之，在新帝國史觀的思維下，南國美館藏所設定的地理範圍應予以放寬，納入日本時代與臺灣有關的日本裔藝術家、¹⁵ 彼時對島上藝術家有影響力的日本內地藝術家（圖三），以及可供比較的朝鮮及滿洲藝術家。



圖三

古賀春江（1895-1933），《模樣》，約 1927
水彩、紙，15 x 21 cm，臺北市立美術館典藏
圖片提供：臺北市立美術館

古賀春江是活躍於大正（1912-1926）到昭和（1926-1989）初期的日本藝術家，作品風格涵括超現實主義、立體主義等，旨在描繪出一種日本現代性。此作原為倪蔣懷計劃中的寶峯美術館的典藏品。

建構臺灣美術經典：以奧賽美術館為師

比較南國美和國美館的任務，就吾人所知目前的樓層規畫，重要的不同是前者將以一個大型常設展來定義特定時空的美術面貌，就如同我們在臺北故宮、英國國家藝廊（The National Gallery, London）、法國羅浮宮（Musée du Louvre）都會見到的常設展，它們將館藏中經典的部份予以展出；為了實現這個常設展，該館將主持一個既是審美性質又是學術性質的討論工作：哪些作品是經典？這項任務之複雜，不僅存在於經典作品的指定涉及品味、權力甚至商業的競爭，也存在於島上的美術館界從未處理過類似討論，大家對於經典的形成在方法學上是生疏的；可以預見這個爭辯並不會在開館後就劃下句點。¹⁶

因專注於近代美術，南國美可以被視為臺灣版的奧賽美術館（Musée d'Orsay）；歷史上，臺灣的日語世代藝術家是一邊用眼睛緊跟著法國大師所掀起的藝術浪潮，一邊用手探索著島嶼的「地方色彩」，而他們所憧憬的大師的許多經典作品今日正懸掛在奧賽美術館。

該館主要關懷 1848 年到 1914 年間的法國繪畫、雕塑、裝飾藝術和攝影作品，若以它為師，南國美則不應自限於繪畫與雕塑，至少裝飾藝術得一併納入；事實上，當年藝術家在裝幀與平面設計上的表現也很亮麗，顏水龍更是橫跨美術與裝飾藝術的大師；同時，南國美館址位於臺南，這裡是裝飾藝術匠師與設計師雲集的重鎮，也

是採集那個年代臺灣仕紳階級摩登生活藝術的重要城市。擴大藝術定義的邊界後，美術館活力將一併提升：筆者就參加過幾次奧賽美術館為配合特展主題所舉辦的舊時光體驗活動，復刻了當年的餐飲、音樂、舞會、佈置等。

再以奧賽美術館為師，常設展即是南國美須投入最大精力的對象；絕大多數的奧賽美術館觀眾都是為了該館的常設展而來。南國美常設展的策展依據不應是畫會、年代、主題（人物、風景、靜物等），也不應是個別策展人的主觀分類，而應依據藝術流派；奧賽美術館展出的作品涵蓋了學院主義、浪漫主義、寫實主義（Réalisme）、印象派、後印象派、象徵主義、東方主義等十多種藝術思潮（奧賽美術館方有正式分類），¹⁷ 這林林總總的主義是跨時空的知識，不僅可成為將臺灣回歸世界藝術座標的策略，並且，當年島嶼上的藝術家、現下的藝文愛好者、未來的外國觀眾都可以共享該知識。

最後，除了奧賽美術館備受推崇的常設展外，還得了解它許多令人耳目一新的主題特展，其精彩程度不亞於常設展，每每能形成法國藝文愛好圈的熱門話題；這些展覽善用文獻與文物，策展的問題意識摻入藝術社會學思考，也進行不少藝術家作品之藝術價值的平反；除了藝術作品外，南國美若能有一定數量的文獻與文物收藏，應可激盪出不少新的研究主題，而這些研究成果也必能成為策劃特展時重要的創意庫。¹⁸

如何斷代？向自在國族致敬

關於奧賽美術館的主要關懷之斷代兩端：1848 年法國發生二月革命，第二共和國取代了七月王朝，法國進入現代化的新階段；1914 年爆發第一次世界大戰，將十九世紀正式結束。在藝術上，前者象徵古典傳統與新時代的交替，「官方沙龍」的壟斷地位逐漸被打破，新藝術思想與獨立藝術運動崛起，可視為所有現代藝術思潮的起點；後者為藝術世界帶來大幅動盪，現代主義潮流而後興起。1848 到 1914 年這 67 年間，法國藝術涵蓋上述十多種藝術思潮，反映該國工業革命、民主化、共和國制度、城市興起等劇烈社會變化。

對應於臺灣，適當的斷代實為 1895 至 1947 年。前者發生乙未戰爭，日本時代取代清國時代，近代臺灣自此開啟；後者爆發二二八事件，島嶼進入極權主義時代。在藝術上，前者象徵了古典傳統與新時代的交替，洋畫的展覽與教學的出現，中國水墨畫的主宰地位逐漸被打破，各式現代藝術思潮被引入島上；後者則將藝術世界鎖入一個保守境地，以中國國族主義為初衷的現代主義潮流而後興起。1895 到 1947 年這 53 年間，臺灣經歷了工業革命、大正民主、共和國／民國制度、城市興起等劇烈社會變化。

所截取的這 53 年，恰好也是島嶼美術史中，臺灣美術特殊性最被鼓勵的時代；這個現象並沒有出現在法國，然而臺灣也絕非孤例。在十九與二十世紀方才出現的國族國家裡，國族意識的形塑經常與現代化並肩同行，¹⁹許多國族主義理論都在闡明這點：厄尼斯特·蓋爾納（Ernest Gellner）認為工業化帶動了國族認同；班納迪克·安德森（Benedict Anderson）認為現代通訊、印刷出版與官僚制度，讓個體開始想像自己屬於龐大的國族共同體；湯姆·奈仁（Tom Nairn）則強調國族主義與現代化、資本主義的關係。

在這 53 年之前，沒有藝術家會把筆下創作自我歸類為「臺灣美術」，因為島嶼民間連「臺灣人」這樣的集體意識都還沒出現，後者經由以下種種過程方才形成：工業化、資本主義、島嶼尺度的傳媒生態形成、歷史上第一個掌管島嶼全境的官僚體制誕生、南北貫穿的交通建設創造出島民生活的黏密感，以及不論族群源出類別均要共同面對的受殖經驗。這 53 年間，一個臺灣專屬的國族主義尚未正式啟動，卻無疑是其自在國族（nation en soi）形成的階段，²⁰這指的是國族認同意識還只是由共同記憶、傳統習俗、對土地的熟悉感之類的集體情感所凝聚。自在國族不必然會進入自為國族（nation pour soi）階段，後者指的是訴諸擁有相對應的國家（État）作為一個保護與維持的外殼。二者的轉化需要時間，臺灣的案例延宕了超過半世紀。試問，何來如此的延宕？

在這 53 年之間，我們看到日本時代的本島藝術家對「地方色彩」的積極投入，也看到戰後延續了戰前，其中一些案例是將 1930 年代普羅繪畫的觀念²¹以及戰時體制的時局畫結合起來的結晶，可見於李石樵的《市場口》及《田園樂》，或可將李梅樹的《黃昏》²²也納入；二戰並不形成藝術風格的斷裂，反而在戰後頭一、二年進行了近代美術發展的階段性報告：集體藝術表現達到顛峰，可惜的是這場報告才剛起頭就得倉促下臺。

二二八事件後，島嶼進入極權主義時代，創作自由相當受限，集結本土藝術菁英的官展失去了原有的活力與地位，更重要的是，上上段提到的「延宕了超過半世紀」之原因——亦即上段提到得倉促下臺的原因，讓 1947 年作為斷代年份是可理解的：「地方色彩」自此長時間不再受到鼓勵，自在國族的發展也自此被中國國族主義所壓制，寫實主義或普羅藝術立刻夭折，畫家筆下的繪畫主題單調化。在上述的 53 年之後的很長時間裡，少見藝術家會公開把筆下創作歸類於「臺灣美術」，²³只能是「中國美術」、「鄉土美術」或行政意義上的「臺灣省美術」。²⁴比較 1947 年之前與之後，1895 到 1947 年這 53 年形成一個自在國族發展的黃金年代，成立一座專注於此年代的國家美術館的意志，象徵著上述的延宕已經結束。筆者大膽推測，未來史家或許會下如此註解：這座美術館是自為國族對自在國族的致敬。

出於種種因素，目前南國美的斷代被協商為 1960 年而非 1947 年，無論如何，此斷代不宜再往後延，否則會與美國館產生太大的重疊，形成資源浪費；這二個館舍應該有所分工。另外，臺灣公家館舍的典藏品一旦被列為南國美的常設展展品，該館舍或有義務將之長期借展，因為與其讓藝術品長時間滯留在其典藏庫房內，不如將之置入南國美的常設展，²⁵ 這才是公眾利益的最大化，此原則也需要文化部的意志力來促成。1986 年，在法國文化部的規劃下，原本分散於羅浮宮、盧森堡博物館（Musée du Luxembourg）、國立網球場美術館（Galerie nationale du Jeu de Paume）、國立現代藝術博物館（Musée National d'Art moderne）等巴黎主要美術館內的 1848-1914 年間作品，經由行政管理權的移交，集中組成奧賽美術館的創館館藏。

「地方色彩」的新時代版本

如同世人要了解法國近代美術會選擇奧賽美術館，南國美之於臺灣也扮演著一樣的角色，這裡值得談談臺灣的國族美學，那將是這個館舍有潛力產生的宏偉影響。如前所言，這個館主要關注日本時代的臺灣美術，其發展儘管不能以「地方色彩」作結，但那是一個主旋律；「地方色彩」不僅如前所述是複數的、彼此競爭的，我們還可以從許多臺灣在地藝術家對於「地方色彩」的追求看到自在國族的形塑；再者，「地方色彩」不指涉特定的藝術風格或流派，它是一種美學語言（Langage esthétique）的基礎，這指的是一種符號學的風格、

結構、抑或是色感，它或多或少專屬於個人、群體或社會。²⁶ 當這個社會達到國族尺度時，也就是說一個共享同一國族意識的群體共同營造出一種美學語言上的特殊性時，這個「地方色彩」就可以是一種國族美學。

「地方特色」不是殖民地在賣弄異國情調，帝國內地也會有此需求，與臺灣頗有淵源的日本畫家石井柏亭即主張日本繪畫創作須重視彰顯自身的「地方特色」，1908 年他於〈方寸言（一）〉說明：「大到尊重日本的地方特色，小到尊重各國、各村莊的地方特色。」²⁷ 不同於印象派對顏色的看法，石井柏亭認為大自然中每個物體有其自身原本的「固有色」，而日本藝術的形塑即來自於日本的自然與光線所孕育出的色調，這個「固有色」所呈現的既是日本自然也是日本國族特質，與前述的國族美學是類似的概念。

國族美學會滾動前進於不同世代、不同流派、甚至是不同形式的藝術表現；比方說，荷蘭抽象畫家蒙德里安（Pieter Mondriaan）畫面中藉由嚴謹的線條與色塊構成所傳遞出來的秩序感與簡約美感，與阿姆斯特丹運河畔十七世紀古老建物立面設計的視覺美感在美學語言上有著緊密的關聯性，儘管二者不屬同一時代與同一類型的藝術。上述關聯性也可見於臺灣日本時代不同世代的藝術作品：第一代現代化畫家與日治晚期趨近前衛的畫家之間有著明顯的風格差異，但不僅沒有發生「地方色彩」的斷裂，他們還在色感、構圖與筆觸上有著承續關係。

相反地，同樣在抽象畫領域，開啟抽象畫先河的本島藝術家所經營的美感（圖四），和戰後在中國畫現代化大旗下的流寓藝術家所追求的美感，有很明顯的距離，²⁸這也剛好彰顯了臺灣的「地方色彩」與中國國族美學的異質性。

「地方色彩」的世代承續並非想當然爾地順利，以韓國為例，鑑於日殖歷史有礙韓國的國族尊嚴，因帝國政策所發展出來的「地方色彩」在二戰後並沒有被正面評價；²⁹臺灣的情況其實也類似，島上曾長期存在質疑日語世代藝術成就的聲音，並且在藝壇裡，除了少數例外，本土特殊性的探索不再成為一個集體努力的主調；經歷戰後因政治局勢造成的數十年斷裂，我們是在 1990 年代的本土熱、二十一世紀的認同轉型裡，看到上述藝術成就被重新評價以及「地方色彩」的重要性被重拾；特別是在當下中國帝國武力威嚇下，臺灣人產生一種主動要與中國有所區隔的認同需求，而這種對於異質性的渴求，正是戰前的「地方色彩」所能滿足的；因此，不同於韓國的例子、不同於戒嚴下的臺灣，當年的「地方色彩」在當代臺灣被相當正面地肯定。³⁰

跳過斷裂的數十年，將日語世代藝術家經營的「地方色彩」拉近觀看，並將之昇華為一種發展國族美學的文化資產，這是我們這個世代的時代使命；數十年的斷裂，需要被修補起來，而昇華工作，也需要一個美術館專注為之，南國美需要創設的道理就在這裡，它就是臺灣人自己的「故宮」。



圖四

莊世和（1923-2020），《詩人的憂鬱》，1942

油彩木板，24 x 33 cm，高雄市立美術館典藏

圖片提供：高雄市立美術館

南國美開館之後，或可正名為國立近代美術館，³¹期待這座遲來的美術館「好酒沉甕底」：不論從常設展的經典作品挑選與詮釋、新帝國史觀下的美術研究、摻入藝術社會學思考的特展表現以及國際交流等，都能捉住上述致敬的精神，³²讓這批藝術品成為復活「臺雅」美學的 DNA，讓「地方色彩」成為形塑國族色彩的重大養份，讓一座美術館成為「自為國族」誕生的標記。

1. 蔡潔妮，〈臺雅貴公子—李梅樹藝術價值的重新出土〉，《畫筆下的真實—李梅樹 120 歲藝術紀念展》，臺中市：國立臺灣美術館，2022，頁 48。
2. 魏聰洲，〈我們需要一座臺灣版的奧賽美術館嗎？〉，《在地》第 6 期，2023 年 9 月，頁 9。
3. 蔡潔妮，《書寫一部臺灣美術史：一段爭議的政治進程》，臺北市：典藏藝術家庭，2024，頁 143-144。
4. 戰前的日本與戰後的中華民國政權在二戰期間分屬軸心國與同盟國陣營。
5. 魏聰洲，〈我們需要一座臺灣版的奧賽美術館嗎？〉，《在地》第 6 期，2023 年 9 月，頁 8-9。
6. 1955 年開館的國立歷史文物美術館，名稱上雖有美術館字眼，但館藏與近現代美術關係甚淺，是以中國歷史文物為主；也因此，該館在二年後改名為國立歷史博物館。
7. 馬來西亞國家藝廊雖以藝廊為名，但一起步就是座有典藏配置的美術館，並非只是臨時性展覽空間，後者如臺灣的國立歷史博物館於 1961 年設立的「國家畫廊」。
8. 魏聰洲，〈我們需要一座臺灣版的奧賽美術館嗎？〉，《在地》第 6 期，2023 年 9 月，頁 6。
9. 同前註，頁 9。
10. 這項地方色彩的比較，筆者首次發表於文藻外語大學圖書館與陳澄波文化基金會於 2021 年 10 月 6 日共同舉辦的「藝與譯的對話」國際學術研討會，發表論文題目為〈從眼前風土到筆下色彩的複數翻譯〉。
11. 創立於 1929 年臺灣第一個本土畫會「赤島社」的宣言，即闡明了本土藝術家投注臺灣美術的積極性：「……終生從事藝術境地，化育我們所在的美麗島嶼，我們熱愛藝術的心，驅使我們為我們的鄉土臺灣殉情……」。
12. 中華民國政府在 1979 年才開放島民出國觀光，在此之前，只能以留學、商務、探親等特定理由申請出國。這項限制不見於日本時代。
13. 這一點可以如下類推來理解：一直偏重華文表現的國立臺灣文學館，也典藏不少張愛玲等中國作家的作品。
14. 日本內地留學、出境旅行寫生、異地參展與評審等。
15. 陳澄波文化基金會推行的「名單之後：臺灣近代美術檔案庫」網站，長期致力於日本時代到戰後初期的臺灣美術相關史料蒐集與研究，其建立的資料庫，包含許多與臺灣有因緣的日本裔藝術家，這一部份該基金會先行者的角色意義。參見：<https://taifuten.com/about/>。此外，近幾年，李梅樹紀念館例行的「梅樹月」特展，也著墨不少臺灣本地藝術家與日本內地藝術家在日本時代的交流。就該時期「帝國境內交流」的美術史實重建上，這兩個民間單位超前官方館舍許多。
16. 魏聰洲，〈我們需要一座臺灣版的奧賽美術館嗎？〉，《在地》第 6 期，2023 年 9 月，頁 10。
17. 參見〈Série « Orsay en mouvements »〉，《Musée d'Orsay》，<https://www.museeorsay.fr/fr/ressources/ressources-pedagogiques/orsay-en-mouvements>（檢索於 2025 年 10 月 2 日）
18. 好的常設經典展與特展的基礎，都是從具創見的研究出發。研究在美術館發展中的重要性亦可見於：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 3 期，2024 年 12 月，<https://tvaa.tw/construction-and-reconstruction-of-localmuseum-2017-2023/>（檢索於 2025 年 10 月 7 日）

19. 魏聰洲，〈我們需要一座臺灣版的奧賽美術館嗎？〉，《在地》第 6 期，2023 年 9 月，頁 9。
20. 蔡潔妮，《書寫一部臺灣美術史：一段爭議的政治進程》，臺北市：典藏藝術家庭，2024，頁 257。
21. 陳澄波的畫作《我的家庭》（1931）的桌面躺著永田一脩於 1930 年出版的《プロレタリア繪画論》（普羅繪畫論），永田一脩的寫作促成了魯迅「新興木刻運動」的誕生，該運動在戰後初期給臺灣帶來一批寫實主義的中國版畫家；同一時間，日本戰前左翼藝術運動家集結為「現實會」，並在 1946 年 6 月首次畫展前夕出版《民主主義美術と綜合リアリズム》（民主主義美術與全面的寫實主義）專書，同年秋季在「談臺灣文化前途」座談會談論美術之民主主義的李石樵，以及隔年在「臺灣文化促進會」提出民主主義美術的王白淵，都可視為「現實會」在臺灣的精神同志。
22. 該作完成於 1948 年，但其構思可能是在前一年，甚至更早。
23. 少見的例外可見於王白淵與黃榮燦的文章。從「聯合線上：全文報紙資料庫」網站，查詢自 1951 年以來的二十世紀聯合報、經濟日報與聯合晚報，並沒有出現「臺灣美術」或「台灣美術」這幾個字。從國家圖書館館藏目錄查詢，謝里法於 1978 年出版的《臺灣美術運動史》是戰後第一本書名有「臺灣美術」四個字的書，該書出版前曾一度被要求將臺灣換成中國。《聯合線上：全文報紙資料庫》<https://udndata.com/ndapp/Index?cp=udn>（檢索於 2025 年 10 月 4 日）
24. 一樣是在殖民下，「地方色彩」在戰前蓬勃，在戰後萎縮，這源起於兩個交替政權的性質差異：帝國 vs. 失去母國的殖民政權；這項分析可見：蔡潔妮，《書寫一部臺灣美術史：一段爭議的政治進程》，臺北市：典藏藝術家庭，2024，頁 53-71。
25. 因著類似的考慮，陳澄波家族捐贈給中研院臺灣史研究所的文獻也適宜移交給南國美。
26. 蔡潔妮，《書寫一部臺灣美術史：一段爭議的政治進程》，臺北市：典藏藝術家庭，2024，頁 259。
27. 村田裕和，〈生の芸術論争と石井柏亭〉，《日本語日本文学論究》93 號，2009 年 3 月，頁 67。
28. 蔡潔妮，〈離散（diaspora）、抽象藝術與國族情節：以藝術社會學方法重探五月與東方〉，《跨界華人：海外移民與文化中華的散播》國際學術研討會會議論文集》，臺北市：中華民國海外華人研究學會，2019，頁 6-22 至 6-26。
29. 西原大輔，〈近代日本文学・美術と植民地〉，東京都：七月堂，2023，頁 324-325。
30. 同前註，頁 327-328。
31. 以東京國立近代美術館為師，特展不必拘泥於臺灣作品，該館 2024 年即有「超現實主義 100 年」、「裝飾藝術風格（Art Deco）的精華」、「回放『日美抽象藝術展』」等特展，並置了日本與歐美的近代藝術。
32. 這座美術館是自為國族對自在國族的致敬。

展覽、館舍、美術史—— 以「時代印記：國美典藏 常設展」為基準點的考掘

文／沈裕昌

圖片提供／國立臺灣美術館

「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」（馮勝宣策展），
時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025



國美館的展覽地層

2025 年 4 月，國立臺灣美術館（以下簡稱「國美館」）推出全新常設展「時代印記：國美典藏常設展」，分為「中原流風：臺灣早期書畫」、「引光顯影：20 世紀前期臺灣美術的在地色彩」、「浪潮與衝擊：1945-1979 臺灣美術發展」、「激撞與反思：1980s～1990s 臺灣美術主體性尋探」、「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」五大主題展區，分別由黃冬富、薛燕玲、林振莖、蔡昭儀、馮勝宣策劃，主要運用國美館逾三十七年來典藏的逾 2 萬件作品，以編年方式梳理十八世紀以降的臺灣美術發展史。展期預計將持續至 2026 年 12 月，並採三階段輪替方式接續展出。「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」作品的年代最晚，展覽的時間卻最早，先在 4 月 1 日至 7 月 6 日於美術街、展覽室 103-107 展出，後在 8 月 9 日至 12 月 14 日於展覽室 201 展出。

然而，國美館的參觀動線主要是從一樓、二樓拾級而上抵達三樓，因此無論展覽處於哪一階段，觀眾大多會先接觸到「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」的作品，繼而才會循序步入前四個展區。因此，此一規劃有可能讓第一次前往國美館參觀展覽的觀眾，因為動線不連續而感到困惑。不過值得注意的是，該展區於7月6日前展出所在的美術街、展覽室103-107，從2016年起即未曾間斷地作為「臺灣美術雙年展」與「亞洲藝術雙年展」的展覽空間。因此，對於常年出入國美館的觀眾而言，將2000年後創作的藝術作品設置於此，不但能立即喚起身體與知覺在歷屆雙年展中穿梭遊走的記憶，更可藉由展覽動線打破美術史類展覽敘事必定「細說從頭」的既定印象，使觀者得以「逆向梳理歷史」，從而產生強烈的時代參與感，以此瞬間拉近其與龐大歷史敘事之間的距離。

有趣的是，該展區在7月6日結束階段性展出後，原場地被使用於「114年全國美術展」的展出。此一安排或有空間調度方面的多重考量與權衡，但也引發我們重新思考「臺灣美術展覽史」、「臺灣美術館舍史」與「臺灣美術史」之間的關係。因此，本文擬以「時代印記：國美典藏常設展」作為基準點，考掘「展覽籌辦」、「館舍興建」、「歷史書寫」如何交互構築「臺灣美術」的當下面貌。「臺灣美術展覽會」（以下簡稱「臺展」）是臺灣美術史上第一個大型美術展覽會，由日治時期的法人組織「臺灣教育會」主辦。

1938年後改由「臺灣總督府教育局」接續舉辦「臺灣總督府美術展覽會」（以下簡稱「府展」）。¹1946年後，臺灣行政長官陳儀接受楊三郎、郭雪湖建議，延續「臺展」、「府展」模式舉辦「臺灣省全省美術展覽會」（以下簡稱「省展」），卻經常苦於尋覓合適的展覽場地。²

「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」（馮勝宣策展），
時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025



建館與著史的起點

1976 年，時任臺北市長的林洋港接受藝術家的建議，決定籌建一座「現代美術館」。³同年 9 月，《雄獅美術》發表〈是成立現代美術館的時候了〉，指出：「世界上每一個國家差不多都有自己的美術館，即使是面積不足 1000 方里，侷促在德、法之間的小國盧森堡，也有自己的美術館，常年陳列著自己國內近代及以前的藝術作品，成為文化上的一種象徵。」⁴呂佛庭則在〈省立美術館回顧與展望〉指出：「臺中市美術界有識之士，向當時省主席林洋港先生建議在臺中建設一座省立美術館，以解決展覽場地等問題。」⁵由此可知，無論 1983 年成立的臺北市立美術館（以下簡稱「北美館」），抑或 1988 年成立的臺灣省立美術館（1999 年精省後，改名為「國立臺灣美術館」），當時籌建的首要需求，皆是為藝術家提供更為合適且充足的展覽空間；其次，才是陳列近代以前的藝術作品，作為國家文化的象徵。因此，臺灣省立美術館成立後的隔年（1989 年）即開始接辦「省展」。「省展」於 2006 年舉辦最後一屆（第 60 屆）後停辦，於 2008 年轉型為「臺灣美術雙年展」，2011 年「省展」與「全國美術展覽會」整合，以「全國美術展」為名重新開辦，而「臺灣美術雙年展」與「全國美術展」皆由「國美館」承辦。

「臺灣美術史」的書寫，始於 1955 年王白淵發表於《臺北文物》的〈臺灣美術運動史〉，⁶及另以筆名王一剛發表的〈臺展·府展〉。分別以本名和筆名在同期刊物發表，目的是為了將日治時期至戰後初期成立的臺灣美術團體以及美術展覽，與日治時期的官辦美術展覽分開書寫。其後，謝里法雖以王白淵的書寫作為主要參考資料，在《藝術家》雜誌連載發表〈日據時代臺灣美術運動史〉（1976-1977），⁷但是選擇將臺人主辦的「省展」，與日人主辦的「臺展」、「府展」合併探討。直至黃冬富在國立臺灣師範大學美術研究所完成碩士論文〈臺灣省全省美術展覽會國畫部門之研究〉（1985）⁸、顏娟英申請國家科學發展委員會臺灣美術史研究計畫，通過計畫收集的資料在《藝術家》雜誌發表〈臺灣早期西洋美術的發展〉（1989）⁹，「臺灣美術史」的研究終於步入學院，建立起專業的臺灣美術史學書寫範例，但是研究範圍仍聚焦「臺展」、「府展」、「省展」等官辦美術展覽。與此同時，北美館以「全省美展四十年回顧展」（1985），對「省展」四十年來的前四名得獎者、永久免審查者、歷屆評議委員及評審委員的作品，進行重新整理與系統性展出。



「引光顯影：20 世紀前期臺灣美術的在地色彩」（薛燕玲策展），
時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025

省展的轉型與回顧

「省展」於 2006 年舉辦最後一屆後停辦，同年推動「省展一甲子文獻史料蒐集整理計畫」，出版《省展一甲子紀念專輯》。¹⁰兩年後，行政院文化建設委員會主辦，國美館承辦的「歷史的光輝：全省美展 60 回顧展」（2008）甫於年初結束，「省展」轉型的第一屆「臺灣美術雙年展」即於年末登場。然而，從北美館「全省美展四十年回顧展」（1985）到國美館「歷史的光輝：全省美展 60 回顧展」（2008）的 23 年間，「臺灣美術史」的研究取向，已因 1987 年解嚴後「藝術評論」的蓬勃發展與「雙年展」的議題籌劃而發生變化。倪再沁於《雄獅美術》發表〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉（1991）引發藝壇激烈論辯，¹¹北美館籌辦「1996 年雙年展：臺灣藝術主體性」（1996）策展論述引用「文化理論」，使「藝術批評」與「文化研究」開始進入「美術史書寫」。¹²「臺灣美術雙年展」於 2016 年首度邀請客座策展人之後，歷屆策展論述亦多取徑於「文化評論」與「文化理論」。如果說北美館「全省美展四十回顧展」折射出的是「美術館」的籌建與「臺灣美術史」書寫的學院化，那麼「歷史的光輝：全省美展 60 回顧展」折射出的則可以說是「雙年展」的籌辦與「臺灣美術主體性」的確立。

在最後一屆「省展」（2006）與「歷史的光輝：全省美展 60 回顧展」（2008）之間，國美館推出了「藝域長流：臺灣美術溯源」典藏常設展（2007）。展覽將「臺灣美術史」的書寫年代，從日治時期往前推展到明鄭時期的深化契機之一，或許奠基於國美館因 921 大地震（1999）使主建築受損而封館整修期間，主要運用典藏品規劃以「臺灣美術發展史」為脈絡，並題為「臺灣美術丹露」系列主題展之研究成果，如 2004 年重新開館後陸續推出的「在水一方：1945 年以前臺灣水墨畫」、「翰墨春秋：臺灣早期書法的演變（1662-1945）」等展覽。¹³ 值得注意的是，蕭瓊瑞於北美館「1996 年雙年展：臺灣藝術主體性」策劃「系譜與年表」子題時，原本僅著重於「日治新美術」與「戰後現代藝術」，直到展前最後一個月，才建議將「臺灣美術史」書寫年代向前推展到「史前藝術」與「原住民藝術」。¹⁴ 此外，蔡宏明於該雙年展策劃「認同與記憶」子題時，亦邀請了原住民藝術家哈古與峨格的作品參與展出。¹⁵ 雖然國美館曾於 2001 年在封館整修期間舉辦「臺灣美術百年回顧學術研討會」，但是從蕭瓊瑞在北美館「1996 年雙年展：臺灣藝術主體性」的倡議，到國美館 2004 年推出「臺灣美術丹露」系列、「藝域長流：臺灣美術溯源」館藏常設展（2007）等展覽的策劃，可見「臺灣美術史」在千禧年後，已經逐漸打破「百年美術」的時間框架。

「中原流風：臺灣早期書畫」（黃冬富策展），
時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025



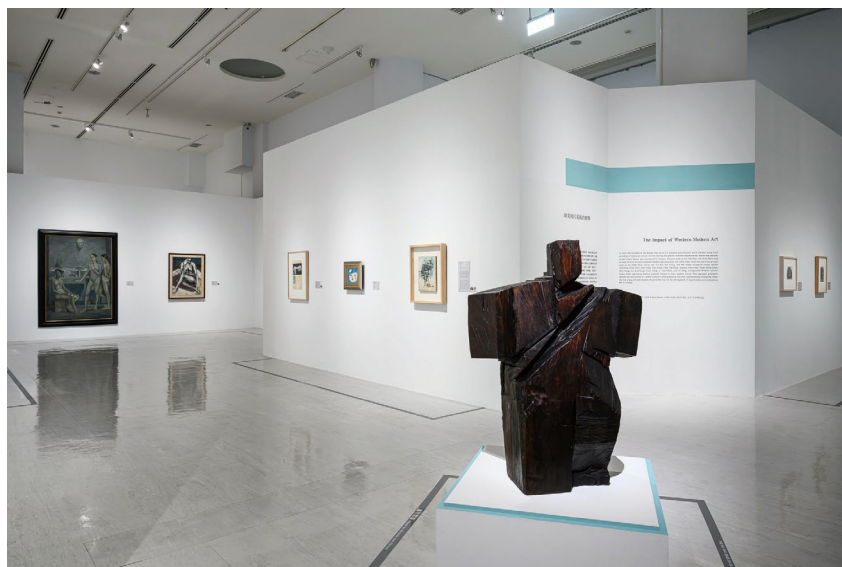
從傑作到時代印記

因此，我們或許不難理解，為何國美館適逢中華民國建國百年期間特別規劃「國美無雙：館藏精品常設展」

（2011）所精選出的 31 件「經典作品」，雖仍大致遵循「日治新美術」與「戰後現代藝術」的「百年美術」時間框架，卻包含林惺嶽《激流》、李明則《左營蓮池潭》與原住民藝術家安力·給怒（賴安淋）《紋面族》三件作品。必須提醒讀者的是，該展覽在選擇所謂「經典作品」時，不只在「年代」與「族裔」方面做出重大突破，也試圖跳脫「美展」框架，重新思考「臺灣美術展覽」、「臺灣美術館舍」與「臺灣美術史書寫」間的可能關係。易言之，「臺灣美術史」的書寫，不應只是將發生於「臺灣美術館舍」的「臺灣美術展覽」進行編年，而應超出「展覽」與「館舍」的歷史，將其向前、向後、向外推展。我們亦可由此見到，「美術展覽」的出現與轉變，是如何推動「美術館舍」的興建與改制，而兩者又如何推動「美術史」的書寫與變革，並回過頭來影響「美術展覽」的策劃，及其在「美術館舍」中的展示。

「國美無雙：館藏精品常設展」（2011）、「國美無雙 II：館藏精品常設展」（2012）在館藏中精選出「臺灣美術百年來最具指標性、代表性的經典作品」，帶有重新定義「國寶」的意味。前者展出 31 件作品，選件範圍以日治時期與戰後臺人、及戰後渡臺華人与海外華人作品為主，其中只有一位原住民藝術家，且無女性藝術家；後者展出 51 件作品，選件範圍仍以日治時期與戰後臺

人、戰後渡臺華人作品為主，但是增加日治時期日人作品，減少戰後海外華人作品，其中包含陳進、卓有瑞、陳幸婉三位女性藝術家，但是無原住民藝術家。兩檔展覽雖不似「藝域長流：臺灣美術溯源」（2007）突破「百年美術」的時間框架，但在「年代」、「族裔」、「性別」方面的選件考量，亦為「時代印記：國美典藏常設展」提供參照框架。然而，雖同為「館藏常設展」，「時代印記」卻不如「國美無雙」試圖通過羅列少數精選館藏「精品」進行敘事，而更傾向通過大量館藏作品展開敘事。從展覽題目即可知悉，「國美無雙」更加關注「傑作」，「時代印記」更關注「時代」。



「浪潮與衝擊：1945-1979 臺灣美術發展」（林振莖策展），時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025

善用時代錯位張力

「時代印記」的展覽性質雖然類似於「國美無雙」，但是展覽框架或許更接近於「臺灣美術丹露」系列，¹⁶也就是將多檔累積數年研究成果的「系列主題展」，轉化為「典藏常設展」的子題，並集合展出。「臺灣美術丹露」提出的展覽框架，亦可見於「時代印記」五大子題之中的前四個子題——「中原流風：臺灣早期書畫」、「引光顯影：20世紀前期臺灣美術的在地色彩」、「浪潮與衝擊：1945-1979 臺灣美術發展」、「激撞與反思：1980s～1990s 臺灣美術主體性尋探」。最後一個子題「交融與重構：2000～全球視野與數位浪潮」，則既要承荷起千禧年後美術史的梳理，又要在美術館參觀動線的起始處吸引觀眾產生時代共鳴，拉近其與美術史敘事之間的距離，責任不可謂不重大。

該子題的展區從2016年迄今，五度被使用於（由「省展」停辦後轉型，且本身亦經歷數次制度變革的）「臺灣美術雙年展」。結束第一階段展出後，則被使用於（與「省展」合併的）「114年全國美術展」的展出。三階段輪替方式接續展出的規劃，讓「臺灣美術展覽史」、「臺灣美術館舍史」與「臺灣美術史」之間緊密牽動的關係，巧妙地呈現在觀眾面前。

「臺灣美術展覽」從沙龍美展、典藏研究展到雙年展，「臺灣美術館舍」從獎賽展出場地到美術史與文化評論敘事場域，「臺灣美術史」從百年官辦美展到史前、原

民、當代的推展，三個領域所經歷的發展變遷與價值折衝，具體而微地凝縮在展區子題中。儘管「館舍」最初是為因應「展覽」需求而建，但是「展覽」的變革卻遠快於「館舍」的改建，最終「館舍」與「展覽」之間，難免表現出某種「時代錯位」。「典藏常設展」如何善用「館舍」與「展覽」之間因為「時代錯位」所產生的張力，將「展場」轉化為「美術史書寫」的現場，或許是此類展覽最大的挑戰。「時代印記：國美典藏常設展」以三階段輪替方式接續展出，牽動我們對於「展覽史」、「館舍史」和「美術史」之間的探究興趣，不失為一個值得繼續發展的可行方案。

「激撞與反思：1980s～1990s 臺灣美術主體性尋探」（蔡昭儀策展）
時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025



1. 「臺展」第一回至第三回展出於臺北樺山小學校大禮堂，第四回及第五回西洋畫部展出於臺灣總督府舊廳舍，第五回東洋畫部、第六回西洋畫部及第七回至第十回展出於臺北教育會館，第六回東洋畫部展出於臺北第一師範學校；「府展」第一回至第四回展出於臺北教育會館，第五回至第六回則展出於臺北公會堂。蔡幸伶，〈日治時期臺灣官辦美展之行政探討〉，《博物館學季刊》第 30 卷第 2 期，2016 年 4 月，頁 21-27。
2. 余佳燕，〈臺灣三大現代美術館之比較研究〉，國立成功大學歷史學系碩博士班碩士論文，2013，頁 10。
3. 同上註。
4. 雄獅美術社編輯，〈是成立現代美術館的時候了〉，《雄獅美術》第 67 期，1976 年 9 月，頁 4。
5. 呂佛庭，〈省立美術館回顧與展望〉，《臺灣美術》第 5 期，1989 年 7 月，頁 6。
6. 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》第 3 卷第 4 期，1955 年 3 月，頁 22。
7. 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，臺北市：藝術家，1978。
8. 黃冬富，〈臺灣省全省美術展覽會國畫部門之研究〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1985。
9. 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展（一）（二）（三）〉，《藝術家》第 168-170 期，1989 年 5-7 月，頁 142-163、140-161、178-191。
10. 省展一甲子文獻史料蒐集整理暨學術研討會工作小組編，〈省展一甲子紀念專輯〉，南投縣：臺灣省政府，2006。
11. 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造·臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》第 242 期，1991 年 4 月，頁 132-133。
12. 陳曼華，〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉，《國史研究通訊》第 12 期，2017 年 6 月，頁 112-115。
13. 國立臺灣美術館，〈臺灣美術丹露主題展專輯〉，《臺灣美術》第 56 期，2004 年 4 月，頁 3-75。
14. 蕭瓊瑞，〈臺灣美術史中的原住民藝術〉，《藝術認證》第 16 期，2007 年 10 月，頁 31。
15. 盧梅芬，〈原住民藝術「歷史化」的限制：國家博物館知識分類治理術中的時間秩序〉，《臺灣美術》115 期，2019 年 1 月，頁 73-74。
16. 系列展覽包含「在水一方：1945 年以前臺灣水墨畫」、「翰墨春秋：臺灣早期書法的演變（1662-1945）」、「日治時期臺灣美術地域特色」、「戰後臺灣現代藝術的發展（1945-1987）」、「時代的藝術稜鏡：臺灣當代藝術」等。國立臺灣美術館，〈臺灣美術丹露主題展專輯〉，《臺灣美術》56 期，2004 年 4 月，頁 3-75。

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

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。¹ 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，² 史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。



「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

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。³ 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《國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編》全集。⁴ 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。

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」，⁵ 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，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。

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，⁶ 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，⁷ 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。

1. 1 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。
2. 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。
3. 〈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/artmuseum/%E4%BA%94%E6%9C%88%E8%88%87%E6%9D%B1%E6%96%B9/>（檢索於 2025 年 1 月 20 日）。
4. 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。
5. 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。
6. 〈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）。
7. 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 3 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）。

跨越地方維度—— 高雄市立美術館「大南方 多元史觀典藏特藏室」 中的液態思維¹

文・圖／陳熾晴



自臺灣三大公辦美術館成立，三十年過去，2018 年迎來第二波美術館運動，甫成立的館舍積極從典藏研究、展演技術、教育推廣上拓展新面向，美術館如何面對當代、理解歷史、面向地方與全球成為重要課題。在此時刻，1994 年開館的高雄市立美術館（以下簡稱「高美館」），在 2017 年改制行政法人，提出新定位「大南方／South+」，多年後館長李玉玲在專訪中談到：「自 2016 年擔任館長以來，將近 5 年的時間，我不斷思考美術館典範如何轉移。其中一個重要環節，即是如何延展高美館所累積的大量南部藝術家作品的能量，使之成為不僅是豐富臺灣，甚至是全球在構築現、當代美術史時，多元差異的敘事元素」²，在此思維下，2019 年成立「大南方多元史觀典藏特藏室」（以下簡稱「典藏特藏室」），透過主題方式策劃典藏常設展，此類運用策展詮釋典藏品的做法，雖在國際美術館間已有先例，國內美術館尚較缺乏，³ 加上典藏特藏室作為高美館在第二波美術館運動中重新定位自身的起手式之一，在近年臺灣美術館的機構實踐中具特殊性，值得對其建構的當代路徑進行觀察。

你哥影視社《タッタカの回憶》
於「南方作為相遇之所」展出現場，2019

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

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

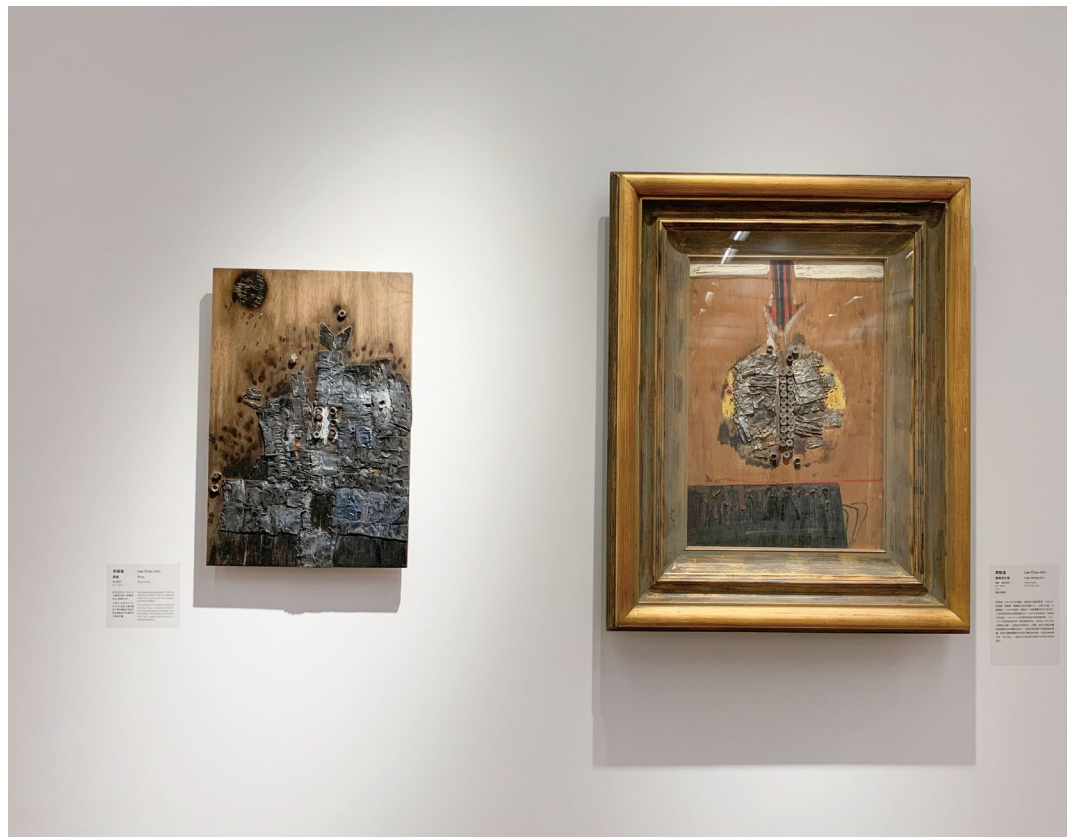
相遇之所：

南方美術史的再議、檔案的現身、當代藝術的介入

從時間分野來看，典藏特藏室採用歷史主義的斷代方法，在「相遇之所」討論了1930至1960年代，在「衝撞之所」討論了1970至1990年代。「相遇之所」所處的臺灣時空，由日治時期現代化與二戰期間動員力量，共同驅動了人與世界觀的流動與形成，從逐漸萌芽的文化自覺意識，再到戰後初期南方畫會、攝影社團相繼成立所引領的社會氛圍。在策展實踐中，筆者認為可以從南方美術史的再議、檔案的現身、當代藝術的介入三點，觀察其所展現的液態思維的操作模式。

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

展間中，觀者自由穿梭於通透的展示結構中，強化了身體與視覺的流動感知，展櫃中展示了莊世和從事物質研究與色彩研究的草稿、在日接受前衛藝術的筆記、籌組畫會相關的文宣、在《高青文粹》等重要刊物上書寫的藝評，這些檔案記錄他推動南方現代藝術發展的軌跡。同時，展間中亦可見與莊世和共組「南部現代美術會」李朝進、曾培堯的作品、「自由美術協會」劉生容的作品，值得注意的是，李朝進《遲降的太陽》（1965）旁，展示了原作創作於1965年的復刻作品《廢墟》⁶，一方面強化臺灣複合藝術與1960年代世界興起的反繪畫浪潮的共振意義，另一方面帶出原作佚失，由藝術家給予材質、製作技術建議，由此而生的復刻作品既更接近原作的真實性，同時建立兩種時間性的對話，賦予檔案再生之意。換句話說，這樣的展示方法不僅呈現南方抽象藝術從戰前的立體主義承接戰後複合藝術的典範轉移，更在這些散落的檔案碎片被尋回之際，彰顯出如格雷戈里·加利根談及「關係視覺藝術檔案庫」時所談到的能動性：以片段、瞬態與隨機的現象叢聚成複合的地方歷史，而非透過因果、線性、歷史編年敘述的「故事」，並透過社會上、政治上、文化上的不同向度，將為過往描繪出更「包容」和「公平」的全貌，從而「更正」歷史記載。⁷



由左至右：李朝進《廢墟》（復刻）、《遲降的太陽》
於「南方作為相遇之所」展出現場，2019

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

衝撞之所：

用液態思維組構南方美術史、以場館串連跨域合作

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

「衝撞之所」對南方性的思考，立基於「不斷的『移動』、『往返』與『地著』」，為臺灣不同的地域帶進文化養分的同時，並生成更多面向、意義、內裡層次與指涉的『南方』…這個『南方』，除了是大高雄最具體而

微的象徵，也呼應學界對『南方的多重意涵』之探討」，進而以 1970-1990 年間的「大高雄藝術發展」為研究對象，梳理了戒嚴／解嚴前後南臺灣藝術發展脈絡上出現過的關鍵人物、事件與作品，挑選與大高雄具相關性者作為展覽主軸，涵蓋了存在主義、在地／本土、跨域、工業藝術／黑畫、白色恐怖、社會底層之現實性、藝術評論、海外留學、新地誌書寫等時代議題，呈現南方藝術家衝撞體制的複數特質。

在各個時代議題中，不同程度地組構了移動、往返、地著的相關概念，召喚對多元南方性的思考，在展區「噤聲年代中的社會群像寫真」中，楊順發《家園游移狀態》與被迫遷村的紅毛港居民共同編導出一幅幅游移的精神狀態的攝影作品。展區「打開視野後的新世界」關注於解嚴前後期間，曾有旅居經驗的南方創作者，包含留學法國與奧地利的張新丕，從奧地利分離派的抽象藝術風格走向近期關懷土地的檳榔主題創作；留學日本、現居美濃的盧明德帶回媒體藝術觀念；曾在高雄開立畫室、留學西班牙的葉竹盛帶回材質創作相關概念，此「材質性」的脈絡，延伸至同一展區的蔡獻友以「墨」出發的材質性創作。

來到展場長廊，可見留學美國的李俊賢結合了新表現主義手法與臺灣文化，發展出以地域關懷為基礎的「臺」畫風，延伸到最後一展區「跳脫地域觀的新地誌書寫：四位藝術家的「臺灣計畫」」，展示了李俊賢、倪再沁、陳水財於 1991 年共同發起為期十年的《臺灣計畫》，

這些藝術家通過實地至 21 個縣市取材，記錄各地的地理人文，再以多媒材、多媒體的方式轉換成視覺形式，試圖覺察各縣市的在地性，以此檢視臺灣藝術現代化、本土化淪於概念、符號迷思的現象，當藝術家的身體成為介質，移動行為、田調行動接合個體與土地，呈現高雄藝術從風景寫生轉往精神地理學的趨向。

總體來說，這些移動者，不論是基於國家權力被迫離開，或是因為留學帶回新知、經歷跨國觀點的交會過程，都揭露了人口如何因為國家權力結構而無法移動，那些選擇移動人口如何在流動的過程中理解「置身所在」（situatedness）而形成地方觀，由此再連結其他南方的相關實踐者，形成南方藝術的共振意義，共同形塑南方文化中更為流變的跨地方特質。

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



「南方作為衝撞之所」展區「打開視野後的新世界」

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



上圖

高雄文學館「閃爍的南方訊號」展出作家與畫家合作之相關書籍



左圖

高雄文學館「閃爍的南方訊號」展場

1. 陳熾晴，〈液態的思維——展覽性論述中的海洋與南方意識〉（未出版）。
2. 李玉玲，〈關於《泛·南島·藝術祭》〉，《藝術認證》第96期，2021年6月，頁11-12。
3. 對於臺灣三大美術館典藏策略的歷史性觀察，請參閱：蔣伯欣，〈重建與相遇：《南方作為相遇之所》多元史觀特展室的積極意義〉，《南方作為相遇之所：South Plus 大南方多元史觀特藏室I》，2020，頁14-17。
4. 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。
5. 莊世和，〈如是我畫 詩人的憂鬱〉，《行腳僧隨筆集》，屏東市：屏東縣立文化中心，1996，頁430。
6. 此原作為第一屆「太陽展」展出作品，此復刻作品為2018年國立臺南藝術大學材質創作與設計學系龔義昭及其團隊執行復刻計畫之成果。
7. 〈文獻的各種可能：亞洲「關係式／去殖民」視覺藝術檔案庫之創建與策展〉，《藝術檔案（庫）的可能與不可能：亞洲的理論和經驗》，上海市：迦梨圖書；香港：虛無鄉檔案，2023，頁54。

族群博物館與文化平權—— 臺灣客家運動 機構化展覽實踐

文・圖／張正霖

臺灣客家族群運動的興起與文化轉向

約自 1980 年代中期，客家族群運動在臺灣開始濫觴。起初的訴求，主要圍繞語言的重建，以及族群認同的復興等議題。而後，於 1990 年代間，臺灣客家運動將觸角擴及文化權利領域，企求更全面地推動客家文化的重建與創造。伴隨解嚴後社會力的釋放，各類客家文化重塑與再造的舉措，在民間越發蓬勃。無論在常民文化世界（如客家飲食、節慶、民俗等），或是在精緻文化範疇（如文學、音樂、戲劇等），均出現一連串的藝文耕耘或事件。其中的核心關切，除企圖讓客家文化元素與臺灣社會生活更緊密結合外，追求客家認同的提升、再現客家文化精粹亦是主要目標。

首次政黨輪替後，行政院客家委員會成立（簡稱「客委會」），象徵客家運動在中央層級的機構化。自此，各縣市開始設立自身的客家事務機關，但仍以中央之客委會最具象徵性與影響力。2004 年，客委會之附屬機關，客家委員會客家文化發展中心成立（簡稱「客發中心」），成為臺灣唯一職司客家文化推廣、保存與創新

的國家博物館型態組織。1980 至 2010 年代前後，臺灣客家運動基本上完成了機構化的歷程，同時也由初期的族群語言及身份追求，邁入更多元的文化實踐轉向。於此文化轉向中，對現代族群文化權利的呼聲及探求，某種程度上賦予客家運動不斷向前的動力。

客發中心是目前唯一之
中央層級客家文化推展機構



有意義的是，機構化的確立並非臺灣客家族群運動的最終目標，它更接近於給予族群認同實踐更有力的平台。如依據《客家委員會客家文化發展中心處務規程》（2020），該機構設置有研究發展組、藝文展示組、文資典藏組、文化推廣組等部門，各部門職掌雖不相同，關鍵目標仍在「如何」研究、展示、蒐藏與推廣客家文化與事務。易言之，如何論述與再現臺灣客家，本身仍須以傳統為根基，隨著社會發展不斷更新、變化。根據張正霖、賴憬霖的研究，展示成為臺灣客家推動族群認同經常使用的策略之一。¹再如吳詩怡、張翰璧、蔡芬芳的研究發現，當時臺灣已有客家主題場館 42 座，涉及展示內容包括歷史、地理環境、性格、語言、服飾、婦女、建築、信仰、習俗、音樂、產業等 13 類。²自 2012 年迄今的諸多臺灣客家研究中，有關文化展示的主題也佔據大宗。³相關研究數據均表明，在臺灣客家族群運動中，機構化與展覽實踐二者具有無法分割的緊密關係。

展覽敘事、展示技術與族群文化再現

王俐容曾將文化公民權具體區分為文化認同權、文化生活參與權、文化發展權、文化再現權等範圍。⁴基本上，文化再現權與少數族群的展示行為最為有關。如何避免將客家族群本質化（essentialization）、刻板化（stereotypization），又能呈現客家多元化的傳統及當代面貌，本身並非容易的任務。

在此情形下，展示技術的演進成為與敘事內容並重的部份，兩者須相輔相成。在諸多案例中，客發中心的常設展實踐具有一定代表性。朱玲瑤論證，2008 至 2018 年間，客發中心為求慎重周延，僅策劃過兩次常設展，均投注大量資源。該中心最近一次「承蒙客家：臺灣客家文化館常設展」（2019 年 11 月開幕），至少經歷展前研究階段、展示設計與施作階段、開展階段三個主要過程，務求呈現多樣性的內容與觀點。⁵

由客發中心「承蒙客家」展的案例來看，該展至少關聯客家族群的歷史性、全球性、常民生活、文化創造、公民運動等重要組成部份。⁶換句話說，所謂客家族群文化在本展的敘事中具有多元性、異質性與歷史脈絡性等特質。此一核心理念，與臺灣客家族群的真實狀態相互呼應。在展示技術上，「承蒙客家」跳脫傳統的靜態文件呈現方式，轉而採用多元展示手法：將文字、文獻、文物、照片、影像、聲音、音樂、裝置藝術、互動媒介等融合為一體。⁷某種程度上，「承蒙客家」可被界定為結合多元感官內涵的展覽複合體。究其屬性，接近於 Verhaar & Meeter 所稱之「資訊基礎型展覽」（information-based exhibition），其中論述、資訊、理念及物件等要素的相互整合。⁸透過此種展示手法，「承蒙客家」為我們表述了何為較多元內涵的客家文化再現形態。或可如此說，該展在國家機構的支持下，將當代發展中的展示技術與族群認同實踐，在文化再現權理念引領下進行了有意識的結合試驗。

「承蒙客家」的展示模式，可被援引作某種當代臺灣客家展示或策展實踐的分水嶺，其跳脫靜態的、單一歷史視角的論述方式，即在該展之後明確成為主流。2020、2023 年兩次之「浪漫台三線藝術季」，則將展覽由白盒子空間（White Cube）導引至整個地理場域，讓實體空間及居民生活成為主角。在展示媒介上，積極採用多元模式，將地景藝術、裝置藝術、影像藝術、觀念藝術、行為藝術、平面作品、物體藝術等相互結合。



「浪漫台三線藝術季」讓客家展示走出白盒子，與地理及歷史場域結合

「承蒙客家」展企圖結合多元化的展示媒介



人、空間、物件、生態、文化及他者之間，成為彼此對話的主角。在策展人與創作者的身份上，也強調多元族群的組成。某種程度上，此種展示方式讓客家文化的再現與族群認同，被安置在更多元的脈絡中被認識乃至彰顯力量，為當代客家敘事開啟更多元的觸角及創造力。

根基傳統、朝向未來的臺灣客家：異質性與認同再造

由上述詮釋看，異質性將是客家文化論述無法避免的議題。無論在族群內部或外部，異質性均伴隨著客家族群身份的出現。面對乃至擁抱此種異質性的狀態，將有助於客家族群更蓬勃的文化發展。

「世界客家博覽會」透過靜態與當代展示方式的結合，訴求客家文化的多元化特質

異質並非外來，而是來自歷史過程。這意味傳統應當受到充分尊重、體驗和認識，藉以擁有朝向更為開闊的未來性的信心。2023年舉辦之「世界客家博覽會」（Hakka Expo），即透過展示呈現了此種可能性。在該展中，臺灣館與世界館作為兩個大的展館區分，兩者形成有機的相互關聯。



根據筆者的現場調查，該展至少涉及四個主要軸線：歷史、現狀、發展、進步性。關於歷史的陳述和再現，總是導向客家族群文化與生活方式的當代進步性意義，應是本展最具價值之處。某種程度上，由客發中心等館舍形成的機構化、專業性的客家族群賦權運動，其追求少數族群（ethnic minority groups）賦權及文化平權的內涵，已成為「臺灣客家經驗」的真諦。臺灣客家經驗一詞出自張維安等人的論述，意指在強化臺灣客家族群意識的凝聚後，應在語言、文化、產業、性別、知識體系等各層面進行重建與創新。⁹

「世界客家博覽會」的展覽複合體即接近此種理念的實踐，尤其在臺灣館展區中，靜態的物件、文件與視覺呈現，與當代化的裝置、數位、複合媒材與社群互動等展示方式，彼此融合成多樣性的視覺及感官體驗模式。此一多樣性模式的設計，乃企圖對應客家文化的多元性特質。文化的保存與傳承，與文化的創新及發展被放在同等重要的地位上，其中也預留了諸多供給觀者反思的空間及線索。易言之，該展不僅企圖成為「呈現之物」，更企圖將自身形塑為具反身性（reflexivity）的客體。更為重要的是，在此一強調文化平權的展覽複合體中，「世界客家博覽會」諸多展區的敘事，均試圖注入多元族群共生並存的關鍵視角。

臺灣客家運動自濫觴之際起，由訴求本族群的存在與認同出發，逐步拓展至肯認多元價值的階段。文化平權及權利的賦予，被認識為多元族群相互發展的基礎。

由此層面思考，臺灣客家的復興運動已邁入更具進步性的階段，成為臺灣社會族群發展的積極元素。富有意義的是，此種歷史進展在客家主題展示中亦獲得明顯呼應。由靜態的、單一視角的展示模式，逐步朝向多元化的展覽複合體方向演變，象徵著臺灣客家敘事越發自信於擁抱異質性和開放性，從而帶來自身族群文化的重建與創新契機。客家族群運動早期取得的機構化成果，則為此種族群文化創新提供了必要的制度保障。

族群融合敘事在「世界客家博覽會」中，以引人注目的當代展示方式呈現



1. 張正霖、賴愷霖，〈機構展示、族群敘事與文化公民權實踐：以《承蒙客家：臺灣客家文化館常設展》為分析對象〉，《聯大學報》第 20 卷第 2 期，2023 年 12 月，頁 39-68。
2. 吳詩怡、張翰璧、蔡芬芳，〈博物館展示與客家記憶：以臺灣客家文物館為例〉，《博物館與文化》第 16 期，2018 年 12 月，頁 84。
3. 張正霖、賴愷霖，〈機構展示、族群敘事與文化公民權實踐：以《承蒙客家：臺灣客家文化館常設展》為分析對象〉，《聯大學報》第 20 卷第 2 期，2023 年 12 月，頁 39-68。
4. 王俐容，〈文化公民權的建構：文化政策的發展與公民權的落實〉，《公共行政學報》20 期，2006 年 9 月，頁 129-159。
5. 朱玲瑤，〈從客家研究到展示內涵：以臺灣客家文化館常設展為例〉，《客·觀》1 期，2021 年 11 月，頁 102-111。
6. 張正霖、賴愷霖，〈機構展示、族群敘事與文化公民權實踐：以《承蒙客家：臺灣客家文化館常設展》為分析對象〉，《聯大學報》第 20 卷第 2 期，2023 年 12 月，頁 39-68；張維安、謝世忠、劉瑞超，〈承蒙：客家臺灣·臺灣客家〉，苗栗縣：客家委員會客家文化發展中心，2019。
7. 張正霖、賴愷霖，〈機構展示、族群敘事與文化公民權實踐：以《承蒙客家：臺灣客家文化館常設展》為分析對象〉，《聯大學報》第 20 卷第 2 期，2023 年 12 月，頁 39-68。
8. Jan Verhaar and Han Meeter, *Project Model Exhibitions*, Leiden: Reinwardt Academie, 1989.
9. 張維安等，〈全球客家形成的研究：臺灣經驗與多層次族群想像的浮現〉，《人文與社會科學簡訊》18 卷 1 期，2016 年 12 月，頁 85-91。

INSTITUTIONAL TEXT

中小型美術館視野

Perspectives from Small and
Medium-Scale Art Museums

INSTITUTIONAL TEXT

地方美術館之 協力治理發展—— 以新竹市美術館為例

文・圖／張馨之

新竹市美術館外觀，2018



前言

臺灣公立美術館發展與國家總體文化政策緊密連動。中央政府自 1999 年頒布施行《地方制度法》授予地方政府自治權限，並於文建會時期推動各縣市文化中心成立及轉型、文化資產保存再利用政策、地方文化館計畫等，已初步形塑了地方美術館之發展背景。爾後，受到 2010 年五都改制升格、2012 年文化部正式成立之連袂帶動，興建及籌劃地方美術館躍然成為中央至地方政府施政重心之一。

近十餘年來，臺灣儼然已形成第二波公立美術館熱潮，¹而美術館也成為了城市發展及資源競逐之熱議。隨著一座座美術館硬體籌建接續落成，地方美術館該以什麼樣的姿態面對時代需求？地方美術館作為城市文化象徵的重要載體，其不僅承擔研究、典藏、展示與教育功能，更需要在有限資源條件下，擘劃實現永續經營的治理方針。然而，中小型地方美術館長年以來面臨數個核心結構性癥結，諸如經費與專業人力不足、未設立專責編制、館舍定位未明、專業支持系統不穩定，以及如何深化與在地社群之間的連結等課題。

本文所聚焦之新竹市美術館，前身為市定古蹟新竹市役所，於 2001 年指定為文化資產、2004 年進行規劃設計及啟動建築修復，並於 2007 年正式以「新竹美術館暨開拓館」為名對外開放，再於 2016 年轉型更名為「新竹市美術館」作為當代藝術策展場域，轉型後逐漸走向新形態的地方美術館發展。由文化資產古蹟建築轉型為當代藝術場館，前後業已歷經 25 年之久，此歷程恰好體現了公部門、私部門與藝文社群之間的長年磨合、交互作用及互動模式，以形成今日新竹市美術館之發展樣貌。

以協力觀點探究美術館治理

在這樣的背景下，「公私協力治理」成為值得關注的治理途徑。傳統的公部門治理模式往往偏重行政命令與資源配置，但在文化場域中，單一的治理主體已難以因應多元網絡之需求。因此，跨部門合作、結合私部門與社群的能量，逐漸成為地方美術館提升專業、擴展影響力及可持續性的策略選項之一。

「協力治理」（Collaborative Governance）在公共行政與政治學領域，係回應單一政府體制不足的重要概念。Chris Ansell 和 Alison Gash 將協力治理定義聚焦於一種治理安排，由一或多個公共機構與非國家的利益關係人（non-state stakeholders）共同參與的集體決策過程，此一過程具備正式性、共識導向與深思熟慮等特徵，並以制定或執行公共政策、管理公共計畫或公共資產為目的。²

Kirk Emerson 等學者更進一步擴展協力治理之定義為——公共政策決策和管理的過程和結構，係跨越公共機構、政府級別和／或公共、私人和公民領域的界限來實現不可能以其他方式實現的公共目的。³

筆者過去研究著重於治理概念系統當中的「協力」（collaboration）觀點，探究在美術館治理及實踐層面，政府與非政府機構如何交互作用並發揮效能及成果。在文化治理的脈絡下，「協力」之於實踐中的「利益關係人」尤為重要。其中，在臺灣公部門的文化行政體制下，非六都之縣市級地方美術館的資源泰半有限，若僅依賴公部門經費，將難以長期支持專業策展、研究、典藏與教育推廣等核心功能的體現。私部門角色的加入，不僅能挹注資源，亦有機會透過企業社會責任（Corporate Social Responsibility, CSR）或民間專業團隊協力，形成長期夥伴關係；而藝文社群則提供地方

知識及藝術文化生產，並長期培養地方觀眾群體，以期地方美術館能真正迎向城市居民日常生活。



「聲·色現場—新竹聲音及色彩譜系」展覽（張馨之策展），新竹市美術館，2019

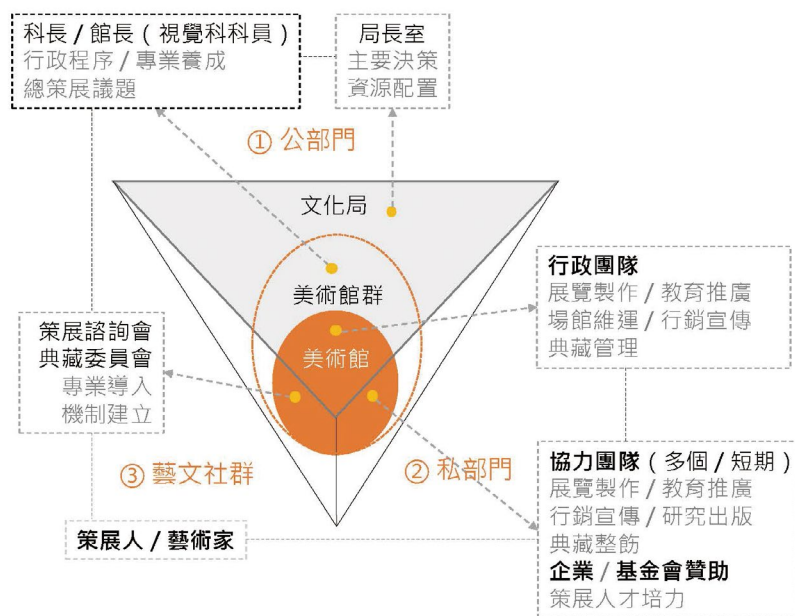
新竹市美術館之協力治理實踐

新竹市美術館位於新竹市舊城區，館舍建築前身為日治時期 1925 年落成的「新竹市役所」，後經歷不同時期的空間再利用，⁴ 最終在新竹市政府文化政策推動下轉型為當代美術館。⁵ 這樣的歷史轉化，象徵著地方文化資產再利用與當代藝術場域結合之成果。

在筆者過去的研究中，新竹市美術館之治理模式自 2017 年至 2022 年歷經三個階段之形變及發展。⁶ 現階段之治理架構中，公部門的角色仍然是主要推動者——新竹市文化局負責經費編列、館舍維護、人事招聘調度及採購行政簽核等。然而，新竹市美術館仍難與有獨立編制的國家級、地方級美術館相提並論，尤其長年面臨經費資源有限、依附於科室之下無法成立專責編制的情況下，難以全面支撐各面向的專業需求。因此，私部門與藝文社群的投入與長期累積，成為彌補不足的重要力量。

私部門方面，新竹市在地的科技產業及藝文團隊已逐步成為美術館之協力角色。例如，部分企業透過贊助展覽、支持策展人才培力計畫，⁷ 將企業品牌與城市文化發展連結。新竹市文化基金會與民間藝文協力團隊，亦參與展覽製作、教育推廣活動規劃、研究出版等深化工作，使美術館能突破現行行政資源的框架限制，發揮其專業性功能。

藝文社群則是另一個關鍵角色。新竹在地、或關注新竹地方議題的策展人、藝術家、教育者等，持續積極投入美術館的展覽與教育活動，不僅提供專業內容生產，也在地方社群中持續推動美術館的公共性。這樣的三方協力關係於 2023 年迄今仍維持一個動態網絡：由公部門提供制度、財源基礎及政策方向，私部門挹注資源與專業協力，藝文社群則提供創意與地方社會連結。



然而，此協力過程歷經長時間的磨合，例如公部門與私部門在經費使用與決策權限上的認知，仍需要不斷協商；藝文社群對於美術館自主性的期待，亦可能與行政思維發生衝突。關鍵在於領導者的協調角色（coordinator），⁹以及透過長期互動所建立的認同感及信任關係，來維繫協力治理模式之運行。新竹市美術館的經驗顯示，若能逐步形成「專業分工、互補共治」的模式，便能讓有限資源產生槓桿成效，逐年提升美術館的專業性與公共價值。

「棲居：關於路邊的風景與我們」
（魏榮達、紀心怡策展），新竹市美術館，新竹市文化基金會「策展人培力計畫」，2023



地方美術館協力治理思維

筆者在歷時性的研究觀察中發現，協力治理思維為文化行政機關內部注入新的正向能動性。過往公部門在推行委外化政策時，經常遭受批評，其主要原因之一在於委外關係的建立往往伴隨著公部門責任的卸除。協力治理實踐中，私部門及藝文社群參與公部門業務所形成的協力關係，仍須依據法規簽訂勞務採購契約，因此形式上仍屬委外機制，¹⁰但是若要形成協力治理關係網絡，尚需涵蓋四個關鍵核心面向：

- 一、協力網絡的發起與推動：無論是市府首長、文化局管理層，或民間團隊代表，皆能透過發動與整合，推動協力網絡的形成。
- 二、多元利益關係人的參與：公部門、私部門與藝文社群需在制度上找到參與空間，避免僅由單一主體主導。
- 三、共識與信任的累積：協力治理並非一蹴可幾，而是透過長期互動逐步形成之成果。
- 四、專業分化與互補：公部門提供政策、制度及財源；私部門提供專業協力與挹注資源；藝文社群帶動地方觀眾與社會連結。三者互補之成就，將有機會持續提升美術館專業化之長期目標。

在新竹市美術館的實踐脈絡中，協力治理的發展歷程不僅促使公部門機關產生內省式的質變，同時對既有治理機制帶來衝擊、磨合與調適，亦成為美術館推動轉型與專業提升的重要契機。然而，在新竹市美術館的案例中，由於其為新竹市文化局視覺藝術科轄下之地方美術館，因沒有專責編制，而是依附於科室內的任務編組，以致於當機關內部人事流動快速，也可能形成業務運行上的不確定性。此外，過去策展諮詢會所形成的第三方機制，因機關內部與領域專家對行政程序及專業認知之落差，以至於此制度恐淪為有名無實的現象，仍有待持續觀察其後續發展及轉變。

對臺灣小型地方美術館而言，本文所論及之協力治理思維具有三項啟示：其一，提升治理能動性，讓美術館不再僅是行政附屬機構，而能具備主動性；再次，促進專業化與公共性並行，兼顧美術館專業發展及大眾社群連結；其三，朝向永續發展目標的可能性，避免美術館因政策或經費更迭而陷入不穩定狀態。

未來美術館協力治理研究或可進一步擴大樣本，深入其他縣市小型地方美術館、地方文化館之協力治理經驗，或進行國際小型美術館治理案例之比較，用以檢視協力治理網絡關係如何在資源有限的館舍中逐漸形成。同時，長期追蹤新竹市美術館協力架構的演變，亦能更深入理解協力治理在文化場域中的可持續性與實務性挑戰。



「沉默顯影記—白盒子裡的不／可見」（王振愷、湯筑凱策展），新竹市美術館，新竹市文化基金會「策展人培力計畫」，2025

1. 臺灣三大美術館的設立於北、中、南三地接續落成，被藝文界普遍視為第一波美術館發展。設立時間依序為 1983 年臺北市立美術館、1988 年臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）、1994 年高雄市立美術館。
2. Chris Ansell and Alison Gash, “Collaborative Governance in Theory and Practice,” *Journal of Public Administration Research and Theory*, Vol. 18, Issue 4, Oct. 2008, pp. 543-571.
3. Kirk Emerson, Tina Nabatchi and Stephen Balogh, “An Integrative Framework for Collaborative Governance,” *Journal of Public Administration Research and Theory*, Vol. 22, No. 1, 2012, pp. 1-29.
4. 戰後 1945 年後新竹市役所短暫成為新竹市政府所在地，1946 年新竹市政府遷至新竹州廳、原新竹市役所作為中國國民黨新竹縣黨部使用，1973 年改為新竹市警察局第一戶政事務所，1997 年成為新竹市北區戶政事務所，並於 2001 年公告為市定古蹟。楊仁江，〈新竹市市定古蹟新竹州市役所調查研究暨修復再利用計畫〉，新竹市：新竹市政府，2003。
5. 為活化古蹟再利用，2004 年起新竹市役所歷經三年整修後，於 2007 年定名為「新竹市美術館暨開拓館」對外開館，唯使用定位及功能未得彰顯，2016 年再經轉型成為當代藝術展覽空間，即現今的「新竹市美術館」。
6. 筆者於博士研究中將新竹市美術館治理發展劃分為三階段論述及模型——第一階段為策展催化協力雛形期（2017-2018）、第二階段為營運升級計畫執行期（2019-2020）、第三階段為協力分工模式調整適應期（2021-2022）。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系當代視覺文化博士班博士論文，2024。
7. 筆者任職於新竹市文化局局長期間，爭取臺灣應用材料公司於 2021-2023 年贊助新竹市文化基金會「策展人培力計畫」，挹注包括以館際交流座談為前導、策展徵件、培力工作坊、策展提案決選、展覽前期研究、展覽製作、公關活動、教育推廣等資源。
8. 筆者依據 2025 年 8 月 22 日之參與觀察及新竹市文化局視覺藝術科科長訪談，將新竹市美術館協力治理架構現況繪製如圖。
9. 現階段新竹市美術館之協力動態關鍵領導角色為視覺藝術科科長，並於 2024 年增設館長職務（由科員擔任，協理美術館群行政任務）；且視覺藝術科人事聘任方向，於 2022 年迄今已轉向具備藝術養成或美術館專業學經歷之人員，藉以提升機關內部行政團隊之專業性及認同感，此有助於與外部協力團隊之磨合及共事。
10. 公部門與民間機構／個人的勞務契約形成委外機制，但委外機制並未必能形成公私協力關係。

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・圖片提供／林翰君

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。」¹

自 2014 年宜蘭美術館成立後，² 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

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。
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

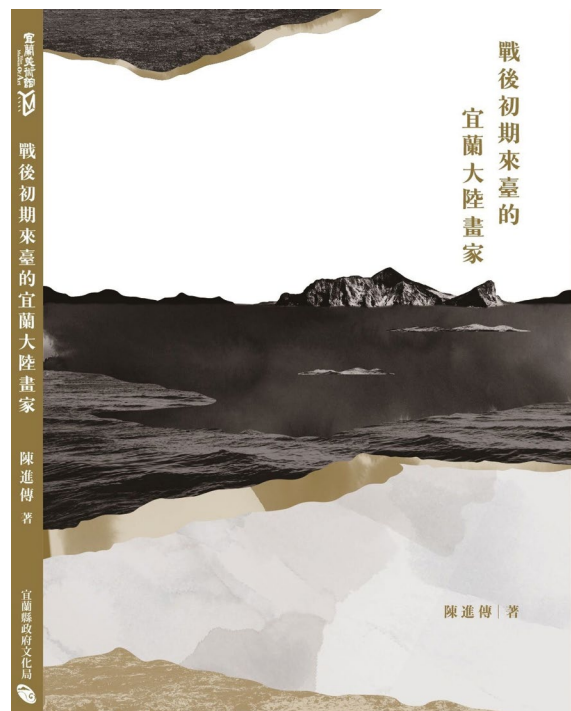
隨著地方文化政策的推動，各縣市不但擁有自己的文物典藏，區域美術研究也逐漸躍居臺灣藝術史研究的重要課題，地方美術史研究不僅被視為建構國家總體藝術史觀的基礎，也是形塑地方文化特色的根基。宜蘭美術館深知無論是在保存、展示還是教育的責任中，研究始終是最重要的基礎，它的學術研究工作目標為：（一）就宜蘭地方美術發展歷史，進行全面的論述與詮釋；（二）宜蘭美術創作成果與現況資料調查整理；（三）為未來持續典藏與展覽提出政策方向之參考；（四）以多元觀點、當代視野，將藝術知識提供給民眾分享。以上四項，最終目的是將在地藝術知識與成果呈現給社會大眾，讓大家更深入了解這片土地上的藝術，滿足民眾對藝術求知的慾望。

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·宜蘭人一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》³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》。⁴

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。



陳進傳，《戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家》，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。

邀請藝術史學者陳貽怡策劃「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，可更大限度觸及社會大眾，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



1. 廖仁義，《藝術博物館的理論與實踐》，臺北市：藝術家，2020，頁9。
2. 宜蘭美術館 2014 年試營運，2015 年正式開館。
3. 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。
4. 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。

「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」之學術研究思維

文／葉柏強

「美之拓樸：花蓮美術館典藏作品展」展場入口
圖片提供：花蓮縣文化局



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

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

斷裂與再生

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

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

「斷裂與再生」展場一景，
中央立牆懸掛畫作為駱香林
《大魯閣畧圖》
圖片提供：花蓮縣文化局



臺北市立美術館曾於 2006 年舉辦「躡影追飛：駱香林的攝影畫境」展，展出三百多件駱氏攝影作品，然而事實上駱氏尚未發表的攝影作品可能高達數千張以上，目前由他的外甥負責整理，尚不知道何時將整理完畢。儘管駱氏生前僅對外發表黑白照片，事實上他也拍攝彩色照片，然而因年代久遠，有些彩色底片已損毀，僅存部分完整，2020 年花蓮縣文化局圖書館曾在館內舉辦「駱香林—淨土牧歌」圖書文物展，展出數幀駱氏所拍攝之彩色照片。

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

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

駱香林「白燈塔」主題攝影作品 圖片提供：葉柏強



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

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



溥心畬《花蓮八景圖》展區
圖片提供：葉柏強

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

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

島嶼的隱身

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

「島嶼的隱身」展場一景，底端作品為李奇茂等人共創繪畫《春長在》
圖片提供：花蓮縣文化局



回溯到日本時代以花蓮在地為主題的創作，臺北市立美術館收藏鄉原古統的《臺灣山海屏風》就包含太魯閣以及能高山的場景。國立臺灣美術館收藏鹽月桃甫的《溫泉圖》，描繪的則是太魯閣的文山溫泉。日本時代東臺灣的美術並非空白，只是相關資料還需要透過《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》、《臺灣日日新報》、臺、府展歷屆圖錄等來源慢慢去挖，例如臺展許多作品畫的都是太魯閣，可見當時日本人已經注意到太魯閣的風光，但是他們筆下的太魯閣跟戰後畫家所畫出來的太魯閣卻是完全不一樣的感覺，比如說戰後太魯閣被中國化，原住民部落在畫面裡完全消失，哪怕是江兆申畫的《花蓮紀遊冊》內的太魯閣，出現在畫面裡也是穿著中國古裝的古人。

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

「島嶼的隱身」展場一景，
牆面最左側作品為楊維中
《森之舞》
圖片提供：花蓮縣文化局



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

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

後山與前山

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

「前山與後山」單元所展出藝術家，包含當時陸續自海外留學歸國來到花蓮的藝術家，如葉子奇、安力·給怒、黃銘昌、林經豐等，葉子奇《霧山·花蓮》、黃銘昌《斜陽》以極為細緻的寫實技法描繪花蓮在地的一隅景色，鄧卜君細密卻又帶有詭譎幽默意味的超現實主義水墨，以雕刻聞名的藝術家許禮憲則展出平面繪畫《奇萊山》。除了平面作品之外，展場也展出花蓮著名石雕家林聰惠《憩》，以及廖清雲、劉金德等石雕藝術家的作品。



「後山與前山」展場一景
圖片提供：花蓮縣文化局

近代與當代

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



「近代與當代」展場一景，
右側投影作品為劉曉蕙
《織路》
圖片提供：花蓮縣文化局

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

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

「近代與當代」展場一景，右側牆面
作品為潘小雪《沒有土地的風景》
圖片提供：花蓮縣文化局



花蓮美術館典藏

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

雖然 2013 年花蓮縣文化局制定《花蓮縣文化局典藏管理要點》，有計劃地編列預算典藏作品，然而早期典藏並未依照花蓮美術史的脈絡，因此也能見到外縣市藝術家的作品。儘管如此，透過本次典藏品的梳理，可發現花蓮縣文化局典藏品的豐富度，其中更不乏許多臺灣美術史上重要藝術家的作品，惟典藏品的編號管理仍可精進，如對過往財產編號、文物編號、視覺藝術的統整。此外，受限於日本時代相關藝術作品典藏不足，此次展覽特別向花蓮在地老藏家彭明德，以及前輩畫家張阿井的公子張文暉商借其所典藏的畫作，藏家彭明德收藏許多花蓮早期藝術家的作品，其中不乏代表性的精品，若未來能辦理彭先生的收藏展，文化局再從中挑選精品典藏，相信對花蓮美術館藏品質量的提升定有相當的助益。



「近代與當代」展場一景，底部作品
為投影原舞者影像於駱香林生前收
藏的原住民織品
圖片提供：花蓮縣文化局

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」(bē-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 年後中華民國時期，更名為中正堂，1985 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。

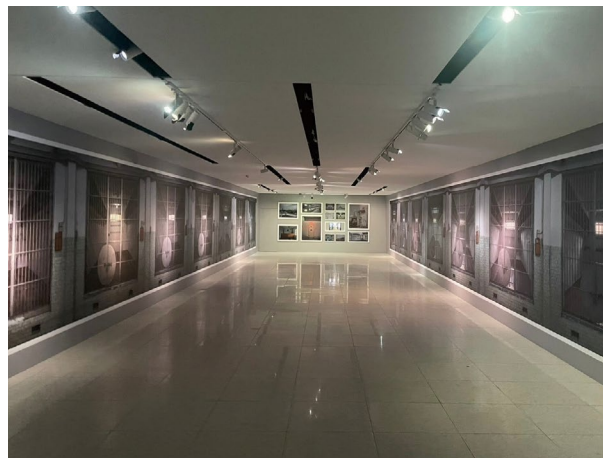
歷史轉向作為一種策略

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。

雖然大多數作品都涉及了記憶的政治，但記憶本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（Chris Marker）《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，只凸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



1. 陳晞，〈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）
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）

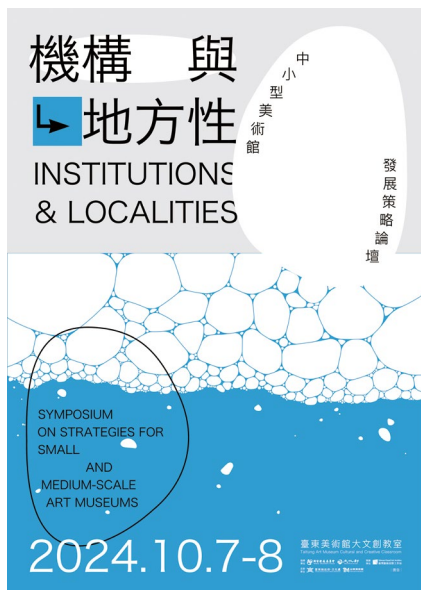
深掘與游擊—— 「機構與地方性：中小型 美術館發展策略論壇」側記

文／張碩尹

圖／臺灣藝術田野工作站

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

論壇主視覺海報



比較作為方法：從新加坡國家美術館的案例回望臺灣

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

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



辛友仁處長演講過程

重新建構：典藏與地方美術史

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

專題報告由長年投注於臺灣藝術史研究的民間單位臺灣藝術田野工作站（以下簡稱 TVAA）進行發表。TVAA 指出，2017 年起文化部透過「前瞻基礎建設計畫」推動「重建臺灣藝術史」政策，旨在強化文化治理與豐富地方特色。不僅在硬體設施建設上著力，政策也重視研究、典藏等軟體層面的發展，期望長期提升臺灣的文化影響力。然而，許多中小型美術館雖逐步改善硬體設施，但在研究、策展、典藏等方面仍受經費與專業資源限制，導致軟體發展滯後，難以有效推動地方藝術史的書寫。地方美術館具有地方文化根基，能透過與在地社群連結，發展出獨特的書寫方式，促進文化保存與創新。未來，中小型美術館需加強研究、典藏與跨領域合作，支持多元文化書寫，促進臺灣藝術史在全球文化框架中的發展。

多元地方性的建構：微距之間的調度

場次三「多元地方性的建構」的發表者皆為臺灣藝術田野工作站發起之「機構文本」平台作者群。前高雄市立美術館典藏部專案研究助理陳熾晴以自身策展經驗出發，以「跨地方的維度：高雄市立美術館『大南方多元史觀典藏特藏室』中的跨界思考」為題。為回應「大南方」的全新定位，高美館在 2019 年成立「大南方多元史觀典藏特藏室」，以主題策展的方式探索後殖民與全球南方論述，強調南方之間的對話，挖掘被忽略的聲音。

展覽系列包括 2019 年的「南方作為相遇之所」和 2023 年的「南方作為衝撞之所」，透過兩檔展覽的藝術與策展實踐，呈現南方藝術的多重面貌，強調跨界思維、反思地域主義與中心主義的侷限性，展示多元文化與歷史的對話與再書寫。

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

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

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

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

張正霖教授、吳尚育研究員、陳熾晴前研究助理問答過程



經營扎根：地方美術館的營運實務經驗

場次四聚焦地方美術館發展策略與營運挑戰，具地方美術館實務經驗的講者分享各地如何透過資源整合與策略合作，推動美術館的營運與在地連結。前臺東美術館專業助理郭璧慈以「重繪與再標定：臺東美術館定義藝術公共性的方式（2020－2023）」為題，探討臺東美術館如何在這段期間，透過一系列展覽與活動，如藝術家個展、客座策展人策劃主題展、藝術進駐計劃，重新審視藝術的公共性，強調美術館作為社區中心的角色；花蓮縣政府文化局視覺藝術科林鍾姣科長以「有形後如何有神？花蓮人需要什麼樣子的『花蓮美術館』？」為題，針對花蓮美術館的未來展望進行討論。她強調，在硬體設施建設完成後，花蓮美術館應更加關注其精神層面的發展，即如何滿足當地居民對美術館的期待，並真正融入地方社區。

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



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

地方美術館策略聯盟：中小型美術館的發展前景

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

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



論壇與會者大合照，左起：陳熾晴前研究助理、郭璧慈前專業助理、呂佩怡教授、蔣伯欣教授、辛友仁處長、李吉崇處長、林永發教授、潘小雪教授、林鍾紋科長、吳尚育研究員
圖片提供：臺東美術館

INSTITUTIONAL TEXT

國際視野

International Panorama

INSTITUTIONAL TEXT

比較作為方法—— 藝術史解殖、關鍵性修復及 全球南方下再現的問題意識

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

審訂／辛友仁 整理／吳尚育

新加坡國家美術館外觀 圖片提供：新加坡國家美術館



新加坡國家美術館（以下簡稱「新館」）為 2015 年開幕的年輕館舍，以作為一座進步的美術館、促成一個具思想性與創意的共融社會為宗旨，館藏聚焦東南亞現當代藝術，透過研究、教育、展覽等方面的合作，創造新加坡、東南亞、世界藝術間的對話。館舍由兩座重要歷史建築——政府大廈與前最高法院改建而成。早在籌備開館時，便矢志與東南亞及東南亞之外的夥伴積極互動，最容易互動的方式為自其他館舍借出藏品，新加坡展廳與東南亞展廳兩大常設展廳中的許多重要藏品，便為其他館舍藏品長期借展的成果，積極參與全球藝術史的企圖，則可見於 2016 年與法國龐畢度中心合作的大型特展「重構現代主義」（Reframing Modernism）。

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

正視典藏的短處

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

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

常設展促使新館思考如何與全球藝術史產生連結，也指出了現有典藏的短處。例如，新館現有收藏作品逾八千件，女性藝術家近乎僅佔總館藏的十分之一。「貴姓大名？」每年更換約兩成展品，每次展出約 400 件作品。該展開幕五年後，也對展品數據進行分析，發現男女藝術家的比例仍近乎為九十二比八。這樣的數據震撼了新館的策展人，因為儘管新館多年來試圖提高女性藝術家的作品購藏與在展覽中的能見度，到頭來懸殊的比例仍未有十足進展。這也顯示了所有美術館皆應致力於掌握藏品與展覽的數據，公開透明地向其他美術館分享這些數據，以便向彼此學習。對策展與藝術史的方法來說，關注邊緣群體來得相當重要，如性別、原住民藝術家等面向，以此反思收藏的方法，透過數據指出需結構性改變之處，並以典藏政策的修訂進行調整。



「貴姓大名？十九世紀以降的新加坡藝術」展廳照
圖片提供：辛友仁

批判性修復：殖民、行旅、南洋、女性、跨領域

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

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

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

另一個新加坡現代藝術史的重要面向為「南洋」運動，在當前探討南洋美術運動時，希望打破過往探討該運動時的單一中國視角，進而將其擴展至更寬廣的區域美學。為此，也將視角拓展至文學領域，從中探詢南洋作為一個區域的另類或相似視角。在新加坡藝術史中，1952 年由劉抗、陳宗瑞、陳文希、鍾泗賓等四位南洋藝術家發起的峇里島之旅相當具代表性，他們在這趟旅程中深受啟發，進而希望建構屬於東南亞的區域美學。

例如，以東南亞女性原型創作聞名的鐘泗賓，他對四肢拉長的處理，可見受印尼常見或在馬來西亞部分區域可見的皮影戲（wayang kulit）的影響。上述藝術家也在這趟旅程中，認識了比利時藝術家 Adrien-Jean le Mayeur，他娶峇里島舞者 Ni Pollock 為妻，以她為繆思，為她留下不少肖像畫。在此，新館希望改變過往對她的呈現，不再僅將她視為 le Mayeur 的繆思，而是透過紀錄影像的加入，展現她作為一位當地重要的舞者。

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



張荔英，《Rohani》，1963，
油彩畫布，65.3 x 54.3cm
新加坡國家美術館藏
圖片提供：新加坡國家美術館

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

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

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

比較作為方法：以「熱帶」展策劃為例

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

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

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

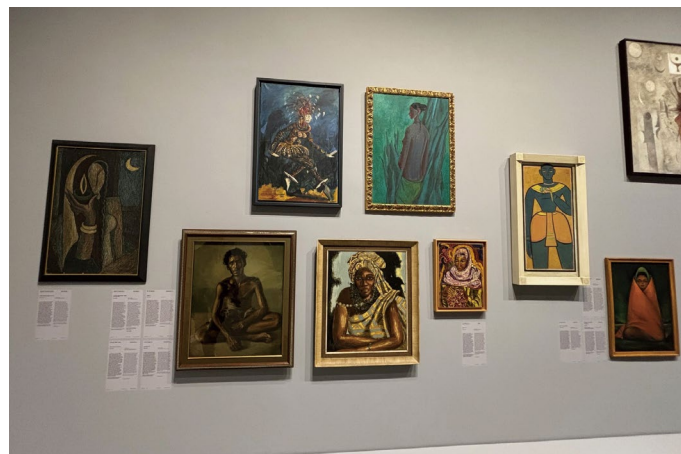
首個展區「懶惰土著的迷思」探討白人殖民者將馬來人及土著建構為懶惰民族的神話。為此，在展區中建造了一座熱帶圖書館，搜集許多與高更有關的雜誌，以此重新評價他在現代藝術史中的位置。近期有研究指出，部分高更的畫作構圖參考自其他攝影師的照片。熱帶圖書館也關注將峇里島作為天堂的建構過程，為此搜集了一系列相關的藝術作品與人類學家 Gregory Bateson、Margaret Mead 的檔案，以此作為對人類學這門學科的批評，因為人類學與殖民的關係相當緊密。熱帶圖書館展區具備到其他美術館巡展的可能性，美術館不應執著於將整個展覽搬到其他美術館，而應更聚焦能與其他館舍彈性互動的策展計畫，以此共同探討殖民的過程。

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

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

全球南方的美術館星叢

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



第 60 屆威尼斯雙年展
「處處都是外人」之「歷史
核心與肖像」展區照
圖片提供：辛友仁

積極不干預—— M+ 與香港藝術

（根據作者 2023 年 10 月 15 日於臺灣藝術田野工作站講座改寫）

文／翁子健

「香港：此地彼方」，香港 M+，2021-2023

圖片提供：翁子健



從典藏政策看 M+ 的定位

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

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

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

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

與此同時，從第一天起，香港文化界對 M+ 的懷疑從沒停過：這樣一座機構能對香港文化藝術產生什麼影響，是否真的有心幫助香港文化的發展？這種懷疑合情合理，畢竟建造 M+ 不少於幾十億港元的預算，屬於香港公共開支，也就是說，用的是香港市民的錢。歷史上，每當政府發起一項新文化建設，勢必會有類似的討論，比如 1991 年，香港藝術館重新裝修，搬至九龍尖沙咀現址，隆重其事，卻選擇以「太法國了」法國當代藝術展作為開幕展，引起香港藝術家的強烈反響。一方面，香港藝術館難道不應以支持及推廣香港藝術為首要任務？它的開館展，豈可跟香港藝術毫無關係？另一方面，引入高水平的外國藝術展，難道不有助於提升香港文化水平？對香港普羅市民而言，香港藝術真的比法國藝術更加吸引人嗎？

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

M + 的展覽風格

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

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

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

M + 的方法論與認同問題

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

如果有那麼一位觀眾，他是那麼不合作、那麼吹毛求疵的話，他或許會說，這個展覽的潛臺詞是什麼？就是不願論述：看似有一個開放、民主的方法，其實並沒有真正的方法，逃避了論述的責任。這種態度或策略，或許令人回想起，1980 年代香港政策人士的偉大發明：「積極不干預」（Positive Non-interventionism）。

不干預，就是什麼都不用做，但我依然是積極的，有些學者將這個理念視為催生香港經濟奇蹟的重要因素，也有學者認為這其實是句垃圾話，因為事實上，港英政府在 1980 年代做了許多不同經濟舉措（即干擾了……），這些不同舉措都可以被納入這個「積極不干預」中。那麼，我們能否認為「香港：此地彼方」，甚至 M+ 整體，對香港文化藝術的態度，也是一種「積極不干預」？這又意味著什麼？

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

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

要展出九龍皇帝能被留下的作品，我認為，就必須把這背後的故事一併說清楚，說清楚當時的傳統書法家如何說這不算書法，很醜，是對書法的污辱，也要說清楚當代藝術界的人，為什麼覺得他挺酷，為什麼覺得他有用。不知道這一連串辯論，你只會覺得這無非不過是一種怪怪的審美，要是知道了背後的故事，你或許能理解，他可能是香港野生生命力的象徵，他跟香港的隱喻關係——一個失去身份、失去土地、沒有家的人，一個社會邊緣人，一個一無所有，卻發明了自己獨特表達方法的人；其實這些都是香港藝術家的身份，只不過在這個人身上，戲劇化地放大了，尤其對於非本地人來說，他很能代表香港這個地方能帶來的驚喜。當我們想到這個程度之後，再去想想這個展品在 M+ 這樣一個展覽中發生了何種作用？非常值得推敲。

「香港：此地彼方」開場
九龍皇帝曾灶財作品
圖片提供：翁子健



香港的國際，國際的香港

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

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

亞洲美術史的研究，不乏強調在歷史中發掘國際化的線索，比如香港藝術出現在 1960 年代倫敦的展覽、1970 年代馬尼拉的展覽、什麼時候第一次去了巴西聖保羅雙年展。雖然，對個別事件的考據有其意義，卻不能直接作為國際化的證明，因為真正的國際化發生在人的觀念。對香港藝術家而言，這種內在化的國際，及那個不能描述的對立面，都是極為根本性的影響，但很少有人能把這些影響做理論化的分析。藝術界的高端圈子尚且不能，那麼更不能期待 M+ 或任何官方機構可以做到，藝術的真實和機構的論述間，勢必脫鉤得更遠。這件事很遙遠，但首先需要努力的，還是藝術界本身。

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



機構文本講座「積極不干預——香港藝術今昔」討論現場

翁子健主講，臺灣藝術田野工作站，2023年10月15日

圖片提供：臺灣藝術田野工作站

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

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

文／吳尚育

索菲亞王后藝術中心美術館 Sabatini 建築入口面

圖片來源：索菲亞王后藝術中心美術館 攝影：Joaquín Cortés / Ramón Lores



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

西班牙馬德里索菲亞王后藝術中心美術館（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS）於 2008 年至 2021 年間，提出兩次重大典藏常設展變革，展現從對抗（antagonistic）到處境（situated）的演進，前者強調歷史的衝突與張力、藝術與社會脈絡的關係、檔案與文件、解殖視野；後者強調於所處位置書寫與世界的對話，帶入女性主義、去殖民、生態主義等方法論，展覽史、建築、流亡等元素。本文將列舉不同典藏展示模式，比較索菲亞王后藝術中心美術館兩次典藏展示變革的核心思維，從中圖繪一種政治性的典藏論述與實踐。

典藏展示的轉向

1929 年紐約 MoMA 現代藝術博物館（以下簡稱「紐約 MoMA」）創立，首任館長 Alfred H. Barr Jr. 確立了現代美術館的白盒子展示方式，賦予藝術被客觀觀看、隔絕於外部世界的條件，強化藝術的物件導向（object-oriented）、形式主義、進步史觀。此種手法風行於二戰後的歐洲，更在 1989 年後的全球化與全球藝術市場的興起下，在對藝術作為物件的強調與藝術作為商品的對稱性下，影響深遠至今。白盒子看似提供中性、普世（universal）的觀看視角，實具「白人—男性—異性戀—中產階級」的意識形態與排他性。

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

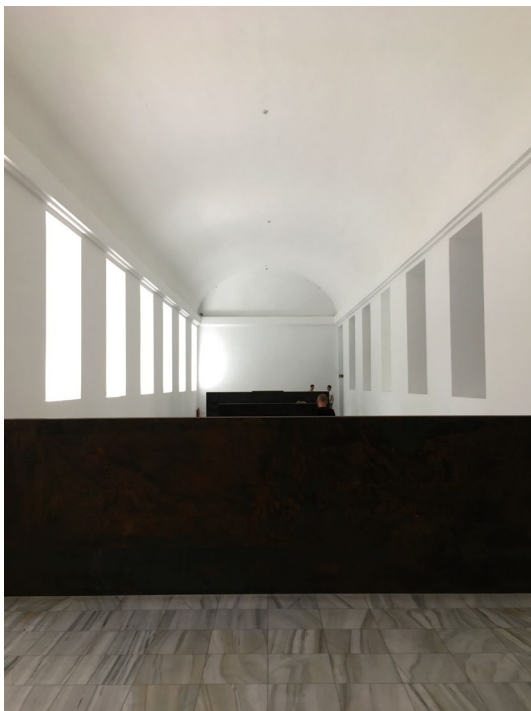
相關實踐諸如，於千禧年開館的英國倫敦泰德現代美術館（Tate Modern）的典藏常設展，以普世主題，將不同時代、不同地域的藏品並置展出；¹Micaela Deiana 以專文列舉新機構主義影響下的典藏展示案例，如荷蘭埃因霍芬（Eindhoven）凡艾伯美術館（Van Abbemuseum）邀請藝術專業從業員與非專業人員對藏品進行詮釋、義大利羅馬 MAXXI 二十一世紀當代美術館，將美術與建築藏品，以政治及社會脈絡為框架並置展出等；²2020 年於全球蔓延的 Covid-19，迫使過往超級特展（Blockbuster）的形式，因國際藏品借展運輸成本高漲不再可行，繼而轉向對自身藏品的策展。

對抗性的典藏展示

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

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

1986 年「參照：時間中的藝術相會」展覽後，成為該館館藏的塞拉作品《平等—平行：格爾尼卡—班加西》（1986）
攝影：吳尚育



在該館 2010 年完成第一次典藏常設展重大改革後出版的兩本藏品讀本中，可見對藏品展示敘事的深刻反思，首本讀本指出：「以典藏訴說一個單一口徑、封閉、無塵的歷史敘事，是件過於簡化的事……公共典藏不該被視為不可質疑的傳統加諸下的典範（**canon**）表達，而是一個開放討論的空間」，將在繪畫、素描、雕塑外，納入錄像、電影、建築、攝影、檔案等媒材；⁵ 該讀本進一步於導論中強調：「有別於一些當代美術館完全拋棄歷史概念，作為對典範的反動，我們強調呈現歷史的問題（**problematic**）本質，不去解開物件或影像、過去或現在的關係」；⁶ 第二本讀本則指出將加入文學、思潮、社會運動、政治變遷等脈絡，抵抗標準化，接受當下是一個對抗性（**agonistic**）的建構。同時指出將打破「精緻藝術」與「通俗藝術」的藩籬，將大眾文化與地下文化的唱片封套、漫畫、小誌、海報等納入典藏論述。⁷ 時任館長 Manuel Borja-Villel 於 2008 年書寫〈南方的美術館〉時，提及現代性並不始於十八世紀，而是始於西班牙、葡萄牙十六世紀對美洲的征戰（**conquest**），於該文反思知識論上的歐洲中心主義。⁸ 由此，預示該館的解殖反思及以此視野與拉美藝術展開連結的未來走向。

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

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

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



該次改革中最具標誌性的為該館鎮館年起的改革將該作置於首次展出於 1937 年巴黎萬國博覽會的脈絡，該作由陷於西班牙戰的西班牙第二共和國為爭取國際奧援，委託畢卡索創作。該展亭融合國際現代主義語彙與地中海傳統元素，展示米羅、亞歷山大·考爾德（Alexander Calder）的政治性創作、Josep Renau 的攝影蒙太奇、西班牙第二共和下的寫實及學院表現，呈現當時藝術家對政治的投入、其表現與理念的歧異、國際的左右派之爭。該館透過西班牙展亭模型及其攝影、展亭內的藝術家創作、戰時攝影、政宣海報、政治諷刺畫等的不斷疊加，呈現《格爾尼卡》發散出的龐大星叢，展現時代的辯證，而非將該作限縮於畢卡索的「個人傑作」。¹¹

該階段的其他典藏常設展改革包含文件及檔案的加入，當藝術品同時也是時代的文件與見證時，便與文件及檔案無高低階序（hierarchy）之分。¹² 此兩者除了可呈現藝術作品外的社會脈絡，如以雜誌、電影、紀實攝影，建構古巴革命（1953-1959）及阿爾及利亞獨立戰爭（1954-1962）等後殖民脈絡；也可以此重建稍縱即逝的行為、行動及展覽，如對 1972 年西班牙獨裁政權結束前夕，第一次也是最後一次的前衛藝術節「相遇在潘普洛納」（Los Encuentros de Pamplona）的重建；也以此合法化地加入 1980 年代西班牙解嚴後的大眾視覺文化表現，如音樂、漫畫、小誌等流行文化，甚至包含街頭抗爭中的視覺表現；此外，此次改革包含將 1960 年代晚期巴西熱帶主義（Tropicália）、新具體主義（Neo-Concrete）、1970 年代拉美的抵抗藝術等表現，納入與西班牙的對話中。



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

開場展間「革命與解殖」以相關文件呈現非洲殖民地的解殖脈絡

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

處境的典藏展示

2010 年完成的典藏常設展改革，並非處於靜止的狀態，而是處在不斷校調（calibrate）展間的狀態，不斷深化與延伸不同的論述路徑。歷經十年以上的研究累積及跨部門協作，2021 年該館逐步揭開總共八集的重大典藏常設展改革，¹³ 以「連通器：1881-2021 典藏」（Communicating Vessels. Collection 1881-2021）為總標題，將止於 1982 年的藏品論述延伸至當代，展示七成首度露面的藏品，帶入當代遷徙、2011 年起的西班牙 15-M 廣場佔領運動、性別身份等議題。¹⁴ 本次典藏常設展改革開宗明義指出：「美術館具有許多協助建立當下的特質」，接續提出「……索菲亞王后藝術中心美術館本次典藏常設展的改革目標在於透過對我們共有過往的批判研究，提供與當下對話的多重敘述與經驗，這樣的安排並不主張全面性（comprehensive）或分門別類（categorical）」、「……定義霸權現代的父權、殖民、緬懷主義視角，將被女性主義、解殖、生態主義觀點取代；將探索常被藝術史的官方及主導敘述所忽略的事物，重建更雜種、分散、複雜及異質的現代性」，新的展示也將納入二十世紀的展覽史、建築、流亡等元素。¹⁵



典藏常設展第八集「出埃及記與共有的生活」，
2021- 攝影：吳尚育

本次典藏常設展論述未見 2010 年論述中強調的對抗性，取而代之的是更加明確的方法論——女性主義、解殖、生態主義，並更加強調由對過往的閱讀，連結到當代社會變遷。這樣的轉變或許來自經過十年以上的演進，已不再需要以對歷史衝突性的強調，對比於線性歷史敘事的平整性，而是每一個歷史時刻皆為各自複雜的生態系統，一如《格爾尼卡》星叢所揭示；一路以來為文件及檔案建立的合法性，也更利於各生態系統的複雜建構。

時任館長 Manuel Borja-Villel 解釋，本次展示以「劇集」（episode）為概念，打破時間的線性，共八集的典藏展示以不同主題組成，可一氣呵成，也可分次觀看，彼此間並無絕對的先後次序或因果關係，呼應「螺旋歷史」（spiral history）的復返時間觀；空間概念則為「處境的美術館」（Situated Museum），從西班牙及該機構所處的位置、繼承的概念與語言、對此位置的自我質疑出發，由此與世界連結。有別於紐約 MoMA、法國巴黎龐畢度中心等館舍，以持續取得藏品填補館藏空缺，整體框架維持不變的模式，索菲亞王后藝術中心美術館的策略在於改變框架，創造新的敘事。¹⁶ 上述論述展現在該館對碎片化歷史的擁抱及以所處位置與世界進行辯證性對話的意圖。

在 2021 年的典藏常設展改革中，女性主義體現在女性藝術家能見度的大量提升，包含「前衛中的女性」、「女性藝術家與晚期佛朗哥主義」展間的規劃；解殖則體現在，立基於對拉美藝術的長期研究，全面擴張至 1964 至 1987 年間的拉美藝術，包含巴西、阿根廷、智利等獨裁政權及最後者的新自由主義脈絡等，也納入了波多黎各瑪亞圭司大學（Universidad de Mayagüez）、阿根廷 Di Tella 中心（Instituto di Tella）、巴西 MAC-USP 聖保羅大學當代藝術館（Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo）等機構的脈絡，從中論述其中的人際網絡與國際交流。¹⁷

對拉美藝術的呈現為該館國際對話的核心，奠基在對拉美及西班牙脈絡的深入研究，從中尋找兩者間的共振，而非流於維持中心一邊陲的從屬關係、表面式的國際展品並陳，回應該館的處境概念核心。

展覽史的加入，將藝術作品從物質性或視覺的審美，放回時空脈絡及其接收史，呼應處理與拉美藝術史的連結時，建構藝術機構脈絡的方式，也能以展覽史處理更為複雜的脈絡，例如該館／藝術中心 1992 年開幕展展出的達比埃斯、安東尼奧·索拉、愛德華多·奇依達等藝術家，事實上與西班牙右翼獨裁政權存在微妙的共生關係，儘管這批藝術家許多人反佛朗哥政權，卻接受該政權對其在國際上的推廣，以證明西班牙亦是有現代主義藝術表現的「進步」國家，例如 1960 年於紐約 MoMA 舉辦的「新西班牙繪畫及雕塑」（New Spanish Painting and Sculpture）展，即呈現當時的西班牙政權欲在國際間展示的「西班牙」形象；¹⁸ 本次改革後的典藏展總標題「連通器」，一方面呼應各個「集數」、各個藝術史及視覺文化史的連通，另一方面則指涉迪亞哥·里維拉（Diego Rivera）1939 年的同名創作《連通器》（Les vases communicants），本作展出於 1940 年布列東（André Breton）於墨西哥策劃的「國際超現實主義展」（La Exposición internacional del Surrealismo），該展展出西班牙內戰後流寓他鄉的藝術家，也呈現超現實主義對拉美當地原民語彙的融會。¹⁹ 本次常設展改革中的展覽史的加入，許多時候更以部分歷史展示空間重建的方式呈現。

流亡的元素亦為本次改革的重點，聚焦西班牙內戰後流亡的第二共和人士，過往對他們離開母國西班牙後的實踐，關注度較不如他們在西班牙本土上的實踐。他們的離散經驗、對新文化的吸收、甚至對彼時社會、政治的投入，皆呼應著當代難民的離散經驗，也挑戰了過往既定（fixed）的國籍及領地概念；²⁰ 建築的加入，則始自 2017 年西班牙建築師 Fernando Marzá 擔任顧問，協助將建築融入該館典藏及論述體系，2018 年更獲得西班牙建築師 José Antonio Coderch 遺屬捐贈的大批建築藏品。²¹ 延續文件、檔案提供藝術作品以外的論述空間，建築無疑在形式美學外，提供了更複雜的討論社會、政治背景的空間，如在二十世紀前衛藝術發展中扮演重要角色的現代城市、於 1930 年代在西班牙第二共和委託下，以理性主義投入國家建設的建築團體 GATEPAC、1960 年代起至 2008 年金融海嘯前，西班牙地中海沿岸 Levante 地區的急遽開發，如貝尼多姆（Benidorm）的摩天大樓及高度開發奇觀等。²²

美術館作為民主場域

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

典藏常設展第八集「出埃及記與共有的生活」之「廣場：集體的潛能」展間，2021-
攝影：吳尚育

展出 Diego del Pozo 描繪西班牙 40 年 LGBTIQ 運動史作品之 2017 年創作《未來的造反（圖像）》（局部）



第八集典藏常設展，透過一系列的展間，呈現全球化的效應、生態議題、劇烈衝擊並促成不同民主形式的西班牙 2008 年金融海嘯，透過對西班牙所處之地的深入研究與批判，尋找到與世界不同地方的困境與奮鬥的共振處，這也呼應了該館透過長年的典藏研究與展示，深度挖掘的二十世紀初西班牙的傳統與現代之爭、《格爾尼卡》發散出的藝術家對政治的不同投入、拉丁美洲的抗爭藝術等；最終使得當代的經驗與過去的經驗，尋找到彼此穿越的連通管道，在過去的經驗看見現在，在現在的經驗看見過去，如同歷史作為一條首尾相連的莫比烏斯環（Möbius strip）。²³

索菲亞王后藝術中心美術館歷經十年以上，不斷對典藏常設展進行校調，從一開始對抗性的強調，到對處境、複雜歷史生態系／星叢的展開，不對歷史蓋棺論定，也不聲稱只有一個連貫不中斷的或單一詮釋方式的歷史。這樣的典藏常設展指引出一條不再只是背誦形式流派發展、緬懷藝術先賢的偉大成就，也並非形塑國族認同的機器（apparatus），而是提供觀者於當下批判性地透過回望過去，同時立足過去、當下與未來，辯證性地反思藝術、歷史與社會間的動態關係，從中迸發民主與行動的可能，呼應美術館於民主社會中的角色，而非消費社會中，藝術與潮流川流不息的展示櫥窗。

西班牙影像藝術家 Pere Portabella 於佛朗哥去世的隔年 1977 年拍攝《總體報告》（Informe General），捕捉西班牙的民主轉型過程，他又在 2015 年拍攝了《總體報告 II》（Informe General II）檢視西班牙 15-M 廣場佔領運動及加泰隆尼亞自治運動下的西班牙民主狀態，後者其中一個場景即為索菲亞王后藝術中心美術館；2023 年西班牙進步派執政黨西班牙工人社會黨（Partido Socialista Obrero Español, PSOE），面對右派的人民黨（Partido Popular, PP）及極右派勢力的呼聲黨（Vox），地方選舉失利後，選擇受訪檢討黨內政策的地點，亦為索菲亞王后藝術中心美術館。²⁴ 兩者顯示美術館並非隔絕於社會的藝術櫥窗，而是在民主社會佔據核心位置或具有象徵性的存在。

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

1. “Round Table: Tate Modern,” *OCTOBER* 98, Fall 2001, pp. 5-11. 例如，在「靜物／事物／環境」(Still-Life/ Matter/ Environment) 主題下，可見莫內 (Claude Monet) 的印象派畫作與理查·朗 (Richard Long) 的大地藝術的並置。此處可以去問的是，此種並置是否具備足夠在各自脈絡及彼此「相異處」中的討論，以展開深刻的論述？如何避免停留於表面形式與主題「相似處」的並置？2019 年整修後重新開館的紐約 MoMA 常設展，亦可見相似的安排。
2. Micaela Deiana, “Handle with Care: The Influence of New Institutionalism on Collection Displays in Italian Contemporary Art Museums,” *Stedelijk Studies* Issue 5, Fall 2017.
3. “COMMUNICATING VESSELS. Collection 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/communicating-vessels-collection-1881-2021> (檢索於 2023 年 11 月 20 日)
4. “Referencias: un encuentro artístico en el tiempo,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/referencias-encuentro-artistico-tiempo> (檢索於 2023 年 11 月 20 日)
5. MNCARS ed., *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p 3.
6. MNCARS ed., *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p 9.
7. MNCARS ed., *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part II)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. p 7, pp. 13-14.
8. Manuel Borja-Villel, “Museos del Sur,” *El País*, 20 Dec. 2008. https://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html (檢索於 2023 年 11 月 20 日)
9. Chantal Mouffe, “Institution as Sites of Agonistic Intervention,” *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Pascal Gielen ed., Amsterdam: Valiz, 2013. pp. 64-69.
10. 「二十世紀的闖入：烏托邦及衝突 (1900-1945)」(The Irruption of the 20th Century: Utopias and Conflicts [1900-1945])、「戰爭是否結束？分隔世界中的藝術 (1945-1968)」(Is the War Over? Art in a Divided World [1945-1968])、「從反動到後現代性 (1962-1982)」(From Revolt to Postmodernity [1962-1982])。
11. 以《格爾尼卡》為核心的典藏展示隨時間不斷演進，其背後的思維及 2008 年至 2019 年間的演進可見：MNCARS ed., *The Travels of Guernica*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019. pp. 13-143.
12. MNCARS ed., *The Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Keys to a Reading (Part I)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p 8.
13. 總共八集的集數依次為：「前衛之所：城市、建築與雜誌」(Avant-Garde Territories: City, Architecture, and Magazines)、「迷失的思緒」(The Lost Thought)、「封鎖之地」(Enclosed Field)、「雙重展覽：藝術與冷戰」(Double Exhibition: Art and Cold War)、「詩的敵人：拉丁美洲的抵抗」(Enemies of Poetry: Resistance in Latin America)、「沉船：1980 年代的折衷主義、機構主義與反抗」(A Drunken Boat: Eclecticism, Institutionalism, and Disobedience in the '80s)、「1992 年機制：歷史可以倒轉嗎？」(Apparatus 92: Can History Be Rewound?)、「出埃及記與共有的生活」(Exodus and Communal Life)。
14. “La Colección. Vasos Comunicantes 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 26 Nov. 2021, <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/coleccion-vsos-comunicantes-1881-2021> (檢索於 2023 年 12 月 1 日)
15. “COMMUNICATING VESSELS. Collection 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/communicating-vessels-collection-1881-2021> (檢索於 2023 年 12 月 1 日)
16. “The Performative Nature of the Narrative – A Conversation between Manuel Borja-Villel and Ana Magalhães on Art Museum Collections,” *Texte Zur Kunst* No. 128, Dec. 2022, pp. 40-55.
17. “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio II. Los enemigos de la poesía. Resistencias en América Latina,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier-coleccion_episodio_2.pdf (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
18. “Coleccionar el presente. Presentación de Vasos comunicantes. Colección 1881-2021,” *Museo Reina Sofía*, 10 Feb. 2023, https://www.youtube.com/watch?v=y5bA6X0RdS8&ab_channel=MuseoReinaSof%C3%ADa (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
19. “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio III. Pensamiento Perdido: Autarquía y Exilio,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-deprensa/dossier-coleccion_episodio_iii_1.pdf (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
20. “UNA NUEVA COLECCIÓN PARA EL MUSEO. Episodio III. Pensamiento Perdido: Autarquía y Exilio,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-deprensa/dossier-coleccion_episodio_iii_1.pdf (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
21. Peio H. Riaño, “El Reina Sofía añadirá 22 salas en 2021 para su colección permanente,” *El País*, 29 Oct. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/28/actualidad/1572274157_990213.html (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
22. “La Colección. Vasos Comunicantes 1881-2021,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 26 Nov. 2021. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/coleccion-vsos-comunicantes-1881-2021> (檢索於 2023 年 12 月 5 日)
23. “Coleccionar el presente. Presentación de Vasos comunicantes. Colección 1881-2021,” *Museo Reina Sofía*, https://www.youtube.com/watch?v=y5bA6X0RdS8&ab_channel=MuseoReinaSof%C3%ADa (檢索於 2023 年 12 月 10 日)
24. “PEDRO SÁNCHEZ: “Mucho más peligroso que Vox es que el PP asuma sus políticas tras el 23J,”” *EL PAÍS*, 28 Jun. 2023, <https://youtu.be/-li2jzUz0Xg?feature=shared> (檢索於 2023 年 12 月 15 日)
25. “Jaque al Reina,” *ctxt*, 17 Jan. 2023, <https://ctxt.es/es/20230101/Firmas/41862/editorial-cultura-Manuel-Borja-Villel-Museo-Reina-Sofia-guerra-cultural-derecha.htm> (檢索於 2023 年 12 月 15 日)

INSTITUTIONAL TEXT

第二波美術館浪潮下的策略回應

Responses to the Second Wave
of Art Museums in Taiwan

INSTITUTIONAL TEXT

邁向國際學術平台的美術館—— 專訪國立臺灣美術館 陳貺怡館長

主訪 | 蔣伯欣（藝術史學者）

受訪 | 陳貺怡（國立臺灣美術館館長）

列席 | 吳尚育（臺灣藝術田野工作站研究員）

時間 | 2025 年 9 月 2 日

地點 | 國立臺灣美術館館長室

圖片提供 | 國立臺灣美術館

2025「國美進駐」駐館研究員揚·艾蘭特科夫斯基（Jan Elantkowski）成果發表會，與專業人士合影（左起：國美館副研究員賴駿杰、典藏組組長蔡昭儀、國美館館長陳貺怡、吳介祥教授、郭昭蘭教授、吳超然教授）



蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：您本身是藝術史學者，上任國立臺灣美術館館長後，如何看待館內的學術研究？

陳貺怡（以下簡稱「陳」）：我受邀擔任國立臺灣美術館（以下簡稱「國美館」）館長時，和時任文化部部長史哲（2023-2024）並不相識，史部長希望邀請我來推展國美館的國際化。我曾在法國留學並在法國住了 14 年，返國後我在國立臺灣藝術大學教授藝術史、擔任行政主管，長期累積國際交流經驗。儘管我教的不是臺灣藝術史，但因為我長年在國外求學，對藝術史的基本訓練比較瞭解，就開始在國美館推動學術研究方面的工作。

以西方來說，藝術史學科的建立與美術館的發展並行，自瓦沙里時代以來的藝術史研究，逐漸誕生了藝術史學科與博物館／美術館，兩者本身有臍帶關係。因此美術館最需要的，就是藝術史的方法跟概念。在美術館的經營中，如果將藝術史的概念與方法去掉，美術館就會變成空的，就失去了存在的意義。我不斷和我們的館員強調美術館的定位應從典藏開始，典藏決定了美術館的研究方向、聘用的人、推廣方式。美術館必須重視藝術史。

常設展的推動契機

蔣：國美館在臺灣藝術史研究方面，目前是否有階段性的目標與策略？

陳：臺灣藝術史需要政府投注更多的資源，我非常認同時任文化部部長鄭麗君（2016-2020）在 2017 年推動的「重建臺灣藝術史」計畫。「重建臺灣藝術史 1.0」（以下簡稱「重建 1.0」）時，國美館做了很多努力，購藏與修復了大批作品，也入藏了順天美術館捐贈的八百多件藏品。我上任國美館館長後，做了「致：未來世代的美術史」展覽，向大家介紹國美館在這階段的工作與成果。



致：未來世代的美術史，301 展間，
國立臺灣美術館，2024-2025

這個展從三個層面來做：第一是「重建 1.0」時，購藏與捐贈而來的新進藏品。在文化部的支援下，我們取得了藝術家和家屬對國美館的信任，他們陸續將作品捐贈給國美館，如林玉山、莊世和、洪瑞麟等老師的家屬。我們也很幸運，做了 12 年的庫房終於正式啟用，到目前為止應該還是國內美術館中最大最好的庫房，也有著最好的智慧型管理設備；第二是修復；第三是推廣與文化近用。我們希望「所有人」都能看到這些入藏與修復的成果，包含視障、聽障、兒童、老人等。我們也希望全臺灣的人都能認識這些作品的重要性，從中培養文化認同，因為美術館是培養文化認同最好的地方，就像最讓法國人驕傲的是羅浮宮，羅浮宮展示了他們的文化，臺灣也需要一個這樣的地方。

做完「致：未來世代的美術史」後，我們緊接著做了「時代印記：國美典藏常設展」。「重建 1.0」更加完備了國美館做常設展的條件，這段期間入藏了大批明清書畫與順天美術館的捐贈、重要前輩藝術家的作品，館藏從一開始的一萬六千多件來到兩萬多件，增加了將近四分之一以上，而且還不斷在增加中。我們真的要感謝這些藝術家跟家屬。因此，我覺得是時候來做常設展了，將從明清到當代的臺灣藝術史發展完整納入。



「激撞與反思：1980s～1990s 臺灣美術主體性尋探」（蔡昭儀策展），時代印記：國美典藏常設展，國立臺灣美術館，2025

國際化的新策略

蔣：國際上已有許多大型美術館發展國際學術機制，可否請您談一下您的國際化理念、推動過程與成果，對於臺灣藝術史而言，能產生哪些效益？前輩藝術家的研究，是否有融入世界藝術史知識體系的可能性？

陳：我就讀國立臺灣師範大學美術系時，只讀兩種藝術史——中國美術史和西洋美術史，沒有臺灣美術史。臺灣美術史只會在中國美術史的最後面稍微帶一下張大千、黃君璧等人來臺以後的發展，幾乎沒有提及臺灣本地的藝術家。解嚴以後，在眾多老師的努力下，臺灣美術史開始建立起來，它仍算是一門新興學科，不論是研究方法、觀點或資源，都有許多發展的空間。因為我的研究專長領域不是臺灣美術史，所以在「重建 1.0」時，我只是旁觀，覺得大家很厲害，做得很認真，但其實還有很多問題沒有處理到，例如在國際學術研究方面。這絕非一朝一夕可以建立，因此我採取了兩個策略。

第一是「美術館之友」，我拜訪了臺中地區的藏家，說服他們贊助國美館，稱他們為「國美大使團」。大使團帶來的不只是贊助經費，他們許多人更是活躍於國際的藏家，可以帶來國際連結；第二是我在 2025 年啟動首屆「國美進駐」駐館研究計畫，就像您提到的，國際上許多大型美術館已發展國際學術機制，我覺得國美館也應該要推動。

國美館的典藏已達到一定的質量，常設展已經做起來，研究、展覽製作、展示技術也一直在進步，是時候邀請國際藝術家、策展人、研究者進駐，針對臺灣藝術進行研究。

我們提供他們必要的協助，向他們敞開我們的場館，邀請他們來看我們的展覽、認識我們的研究人員。我們要求他們在進駐期間舉辦公眾推廣活動，請他們告訴我們，在這段期間有什麼樣的想法？觀察到了什麼？或是得到什麼樣的刺激？臺灣藝術史要成為一個熱門學門，一定要有國際的學者、策展人和藝術家一起來研究，不能只有臺灣人閉門造車。當然我們也多次參訪國外的館所，例如新加坡國家美術館、立陶宛國家美術館、法國龐畢度中心等，與他們簽訂合作協定，希望與各友館建立研究與交換國際學術研究成果的網絡。

重建臺灣藝術史 2.0 首重研究

蔣：文化部在 2017 年推動「重建臺灣藝術史」計畫，國美館在同年舉辦「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇」，作為首場「重建臺灣藝術史」研討會，此後每年舉辦研討會，以不同角度切入該命題，也依據「文化部藝術品及相關檔案搶救修復寄藏作業要點」搶救無數作品。在您看來，本計畫還有哪些尚待努力的地方？「重建臺灣藝術史 2.0」（以下簡稱「重建 2.0」）進一步延伸的其他作法？

陳：我認為「重建 1.0」著重在作品的購藏、搶救與修復，而「重建 2.0」的重點在於研究。我剛剛提到的「國美進駐」就是國美館執行「重建 2.0」的一環。我覺得最重要的就是研究，但館內還需要更多的研究能量，所以最重要的就是邀請國外研究者進駐，因此我們「國美進駐」首重研究。當時我們只是試著開辦這個計畫，公告標明提案者必須研究臺灣藝術史，也不曉得是否會有人來投，沒想到首屆公開徵件三個月，居然收到來自 53 個國家的 183 件投件，我們做了幾輪篩選，最後在館內外專業評審委員的討論下，最後選出的兩位進駐研究者。

第一位是來自波蘭的揚·艾蘭特科夫斯基（Jan Elantkowski）博士，現職為匈牙利布達佩斯路德維希美術館（Ludwig Museum）策展人，他要研究的是東歐藝術史與臺灣藝術史書寫的比較研究。

我們很想知道東歐人如何書寫東歐藝術史，特別是東歐的許多國家和臺灣有著共同的處境，例如來自鄰國的威脅或被殖民的歷史，而他也很想知道臺灣人如何書寫臺灣藝術史；另一位是來自義大利的女性策展人暨藝術史學者茱莉亞·科列諦（Giulia Colletti），她擔任今年克羅埃西亞第五屆工業藝術雙年展「龐大自動機器」（The 5th Industrial Art Biennial: The Vast Automaton）的共同策展人。她的研究關注後工業時代和臺灣礦業史中的女性形象。有了這些對臺灣藝術史感興趣的學者來到國美館，我們一定跟他們打好關係，或許未來他們就能在他們服務的美術館、策劃的雙年展或其他發表場合，呈現他們的臺灣美術研究成果，這對我們推動的國際化工作來說是一舉數得。

2025「國美進駐」駐館策展人茱莉亞·科列諦（Giulia Colletti）成果發表會



檔案機制作為研究平台的基礎

蔣：2019 至 2020 年間，國美館曾規劃興建「臺灣美術文獻檔案保存中心」，近年來在文獻檔案的部分著力甚多。除了莊世和、洪瑞麟、謝里法等人的大批文獻捐贈之外，還有哪些重大突破？國美館對文獻檔案，是否有其他制度性的規劃？

陳：我們的藝術圖書中心在今年 5 月重新開幕，除了圖書資料外，更設有文獻特藏區，典藏珍貴臺灣藝術史料，也設有館藏工作區，讓民眾認識書籍、文獻的修復過程。先前謝里法老師捐贈了大批文獻給國美館，林玉山老師的家屬林柏亭老師也捐了一部分，最近我們在談曾培堯老師的文獻，沒有意外的話，也會捐贈給我們。我們正在籌劃成立文獻中心，專門整理史料。為了這件事，我們上週特別到日本東京文化財研究所取經。我們希望未來讓大家在國美館看到整理好且狀態良好的文獻資料。

蔣：在「重建 1.0」的階段時，文化部曾委託我們（國立臺南藝術大學臺灣藝術檔案中心）執行「國家視覺藝術檔案館籌設研究及前期搶救調查計畫」，就經手整理了謝里法、曾培堯的檔案，也完成了造冊，莊世和檔案調研則是我受高美館委託，以三年時間整批做完之後全部歸還，也建議他們捐給國美館，後來家屬果然整批捐給國美館，令人欣慰。

我們（臺灣藝術檔案中心）當時的計畫也和中央研究院合作，並曾到美國蓋提中心（Getty）取經，後來文化部也認為國美館有條件在國美館的組織之下獨立成立一個臺灣美術文獻檔案保存中心，聚焦研究並和國際接軌。其他的參照對象包含 2023 年在日本獨立行政法人國立美術館框架下成立的國立藝術研究中心，他們的工作包含透過研究成果的英譯，將成果外溢到國際。

陳：若國美館能實踐上述文獻檔案保存中心的構想，便能成為駐館研究者近用的平台。我們這次去拜訪的日本東京文化財研究所也和蓋提中心合作，他們有很多項目授權給蓋提中心開放給研究者瀏覽，我們也在思考國美館是否也能和蓋提中心合作。我們也希望將國美館的研究成果英譯，但需要有相關經費才能推動。

2025 年重新開幕的
國美館藝術圖書中心，
長桌展示區、
期刊閱覽區



蔣：事實上，早在「重建 1.0」的階段，文化部長鄭麗君就希望以行政法人的方式成立「國家視覺藝術中心」，其中的檔案中心將扮演智庫的角色，把國家視覺藝術的研究量能提升到另一個位階，就像在法國將檔案館跟圖書館結合的研究中心類型，並為所有學者開放。

陳：我想到的其他案例為法國龐畢度中心有開放給一般大眾的圖書館，也有專門給研究者使用的研究與文獻中心——「康丁斯基圖書館部門」（the Kandinsky Library department），裡面收藏了包含康丁斯基的手稿、畢卡索的信件等等，應有盡有。

蔣：我們當時的理想就是希望做到這樣。「重建 1.0」為什麼要重建？原因之一是因為先前的研究者不太利用檔案做研究，做檔案曠日廢時，太累太辛苦。從檔案出發，「重建」才能打下發展的基石，只是檔案很需要制度化的體制，沒有固定的制度、預算、人力、研究，很難有長遠的發展。

陳：我們既然受贈了藝術文獻的捐贈，就努力去做，而且因為我是學藝術史的，知道文獻的重要性，所以如果有人要捐，我就會答應——就算自己用不到，也一定要留給其他人用。我們的文獻收藏也持續增長中。目前研究發展組的薛燕玲組長與圖書資料組的賴岳貞組長，申請了一筆經費，正在著手將收進來的文獻數位化，再上傳至圖資系統，讓研究者方便使用。如果有需要看到原件的特殊需求，再另行申請到我們的文獻特藏區調閱。要整體做個空間比較困難，但我們可以先用數位的方式進行，也是功德一件。

蔣：今天很謝謝貽怡館長受訪，很期待國美館在您的規劃之下，朝向更具研究能量、更國際性的美術館發展！



2025 年重新開幕的國美館藝術圖書中心，
館藏工作區（文獻整飭、圖書修復）

重建近現代美術的平台—— 專訪臺南國家美術館籌備處 黃宏文代理主任

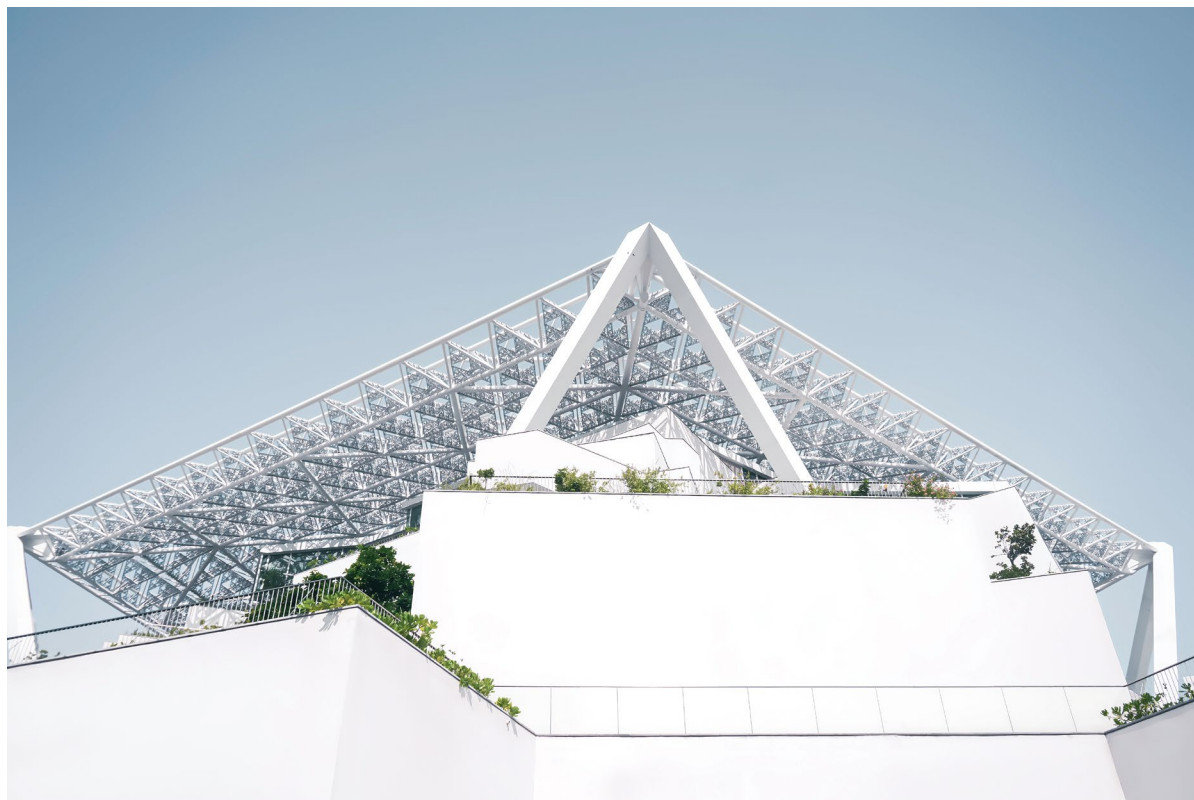
主訪 | 蔣伯欣（藝術史學者）

受訪 | 黃宏文（文化部藝術發展司副司長

臺南國家美術館籌備處代理主任）

時間 | 2025 年 4 月 16 日

地點 | 文化部藝術發展司



臺南市美術館 2 館移撥文化部

於 2025 年 3 月揭牌為臺南國家美術館籌備處

圖片提供：臺南國家美術館籌備處

蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：您上任文化部藝術發展司副司長之後，今年又接任新成立的臺南國家美術館（以下簡稱「南國美」）籌備處代理主任，可否請您談談參與重建臺灣藝術史政策計畫，以及成立國家近現代美術館籌備處的過程？目前有哪些規劃方向？

黃宏文（以下簡稱「黃」）：之前我在臺南市政府文化局擔任主任秘書時，只有稍微參與了最後一小段過程。其實早在多年前，文化部就已為回應前輩藝術家家屬對於國家近現代美術館的倡議，討論過設置在臺北或臺中。本來已經定案落腳臺中，但因為政權輪替，原訂計畫生變。後來恰逢臺南市議會議員提案要求臺南市美術館（以下簡稱「南美館」）由中央接收，升格作為國家美術館，所以才有機會到臺南。另外一個現實的因素則是，之前作為臺灣唯一一個國家美術館的國立臺灣美術館（以下簡稱「國美館」），因為空間與資源有限，很難滿足捐贈作品給國美館的前輩藝術家家屬對於近現代美術研究與展示的期待。於是，文化部經過審慎考量臺南市的提案之後，綜整最大的需求交集——保留地方行政法人的主體性、是否能直接接收南美館等技術問題。最後決定維持 1 館作為臺南市美術館，2 館移撥給中央做近現代美術館。目前先成立籌備處，與南美館合作，銜接後續的交接，預計於 2026 年將 2 館正式交由南國美籌備處營運。



臺南國家美術館 1 樓空間（原臺南美術館 2 館）
圖片提供：臺南國家美術館籌備處

「近現代」的界定、研究與常設展

蔣：目前對外的說法是，南國美將先針對「近現代」進行定義和研究。不過，外界仍關心，如何與國美館既有的「近現代」範疇區隔？這個詞彙和概念該如何界定？

黃：很多人關心，籌備中的南國美與位於臺中的國美館如何區隔、定位？而南國美和南美館又有什麼不同？事實上南國美與國美館的分工，比較像是從羅浮宮切出了奧塞美術館這一塊，屬於專責的斷代美術館。位於臺中的國美館是全面性的國家美術館，南國美則是專責近現代美術的國家美術館，兩者並不衝突，而是互相增強。與南美館的區分相對單純，南國美專責臺灣近現代美術，南美館全力發展臺南美術。

不過在臺灣，「近現代」該怎麼談？每個人看法不盡相同。當然在美術史出現過的斷代詞彙是近代、現代、當代，較少使用「近現代」。我們諮詢過許多專家學者，有人認為這些都是西方的說法，如果南國美要詮釋臺灣美術史的主體性，由自己來詮釋是一種可以考量的作法，臺灣可以保有自己獨特的存在方式，這樣就可以知道，什麼是自己的「近現代」。當然，西方的「現代」可以從十六世紀開始談起，有早期現代（early modern）、晚期現代（late modern）、當代（contemporary）等說法，而我們大概算是在晚期現代。

所以我們的中文名字雖然是「臺南國家美術館」，但英文名字加上了 modern，是 National Museum of Modern Art Tainan，簡稱 MOMA Tainan。這裡所講的 modern 是前輩藝術家家屬所倡議的，希望是特定專責於現代美術的場館。

南國美籌備處的工作，將從「近現代美術」的研究開始。有關「近現代」的名詞界定，家屬們基本上沒有什麼特定立場。他們重視的是要有專責現代美術的國家美術館。當然不同的專家學者有不同的看法，後來陳澄波文化基金會的陳立栢董事長就建議，用時間來斷代。雖然 1895 年涉及殖民，但這一年在政治層面上，為社會結構和藝術文化帶來巨大影響。目前，我們對於近現代美術館的範疇還沒有完全界定，比較確定的是，之後會有一個 1895-1960 年的經典美術常設展。典藏工作主要包括、但不限於這個年代。



微光中的寫生者—
臺灣近現代美術沉浸展
臺南國家美術館，2026
圖片提供：朗敘設計
攝影：李阮修

蔣：前輩藝術家家屬期盼近現代美術館很久了。2017 年 3 月，從文化部第一次的「重建臺灣藝術史計畫」諮詢會議起，針對該使用「近代」或「現代」、以及如何整合處理「當代」等課題，多次開會討論。之後，為了整合多方不同意見，我在 2017 年 11 月為國美館籌劃「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇」時，特別撰文釐清「近代」、「現代」與「當代」在藝術史上的區別，也試著分析這些詞彙在臺灣藝術語境和政策脈絡下的意義，特別是您提到的美術史斷代概念和方法論的問題。

黃：回到美術史的脈絡，1895 年歷史上的發展，勢必影響臺灣的社會結構，這也是為何需要一個國家美術館去講述文化主體性的原因，不同年代會有不同解讀，所以，最後就先訂在 1895-1960 年，當然，1960 年只是一個暫定的區間，1960 年以後，也是百花齊放的年代，相信這個分期，隨著南國美的發展，可能會再繼續擴展。

微光中的寫生者—臺灣近現代美術沉浸展，臺南國家美術館，2026
圖片提供：朗敘設計
攝影：李阮修



南國美的場館發展與組織規劃

蔣：當時為了紓解家屬收藏保存作品的困難，我參與「文化部藝術品與檔案修復寄藏作業辦法」的規劃和相關計畫，暫且將斷代範圍制定為「1920-1960 年代」。依此辦法修復、典藏的重要成果，後來也作為「光——臺灣文化的啟蒙與自覺」的部分展品，以策展呈現重建的成果，藝術家家屬都共襄盛舉。展覽策劃過程中團隊發現的《甘露水》，更成為文化部提報到行政院院會的政績，後來也有了「重建臺灣藝術史 2.0」的政策延續。對於各國家場館之間，文化部從鄭麗君部長到李永得部長，都強調打造國家視覺藝術的「生態系」，近來好像比較沒有聽到類似的規劃論述，不知南國美是否有類似的思考方向？

黃：南國美當然也考慮到生態系的問題。早期，鄭部長曾考慮整合視覺藝術的系統，但這是很龐大的工程，涉及國美館、國立歷史博物館（以下簡稱「史博館」）、國家攝影文化中心（以下簡稱「攝影中心」）等多個機構，後來沒有推動下去。南國美定位在近現代美術，而且是從國家層級的場館來做，比較能聚焦，比較不會被侷限在縣市美術館的地域性，相對比較能在這個生態系裡找到自己的相對位置，反過來影響這個生態系，讓她更加健全。

持續進行研究典藏的工作之外，南國美的角色和責任，必須兼顧整合辛苦經營的民間美術場館，跟他們一起合作推動策略聯盟。另外在硬體空間的面向上，原本的 1、2 館有各自的功能與配置，兩館分割後，將形成各自的不足，所以未來需要再重新優化。兩館的硬體都大致可以運作，目前主要的問題在於典藏空間，這也是為何要在臺南臺灣首府大學做國家典藏中心的原因，很可惜立法院刪除了這筆約一億元的預算。目前，除了南國美自己的典藏空間，我們籌備處也在評估建置可視性庫房以分擔典藏庫房的壓力。民間單位，如正修科技大學曾提過樂意提供典藏空間。

蔣：文化部一直注意到國內美術場館的典藏空間不足，幾年前就有規劃聯合庫房的構想，但如果只作為典藏功能的空間，可能會被誤以為和各美術館既有的典藏庫房疊床架屋。或許，文化部應思考如何整合並加入新的規劃。過去我參與了「國家視覺藝術中心」（以下簡稱「國視藝」）的平台規劃，如同表演藝術領域的國家表演藝術中心（以下簡稱「國表藝」），文化部也曾規劃成立視覺藝術領域的「國視藝」，整合國美館、史博館、攝影中心、藝術銀行、臺灣當代文化實驗場（以下簡稱「空總」）、藝術檔案中心等國家級機構，不知作為近現代美術館的南國美，是否仍朝向「國視藝」的平台規劃？

黃：我們不妨將南國美看作一個起點，過去文化部曾用很大的規模來思考整合方式，但涉及面向很廣，很不容易。現在看來，南國美或許是個契機，因為文化部一開始就想成立行政機關，但行政院有總員額管制，所以沒有太多的員額，因此，我們以行政法人的模式來思考。如果有機會透過新的行政法人，善用行政法人的彈性，由小的場館開始做起，來達成打造生態系的目標，這也許是一個機會。

微光中的寫生者—
臺灣近現代美術沉浸展
臺南國家美術館，2026
圖片提供：朗敘設計
攝影：李阮修



國家典藏中心的新思維與新方向

蔣：確實，國內各場館的研究人力編制普遍長期不足。

「重建臺灣藝術史」政策的早期規劃中，曾有成立智庫的概念，也就是以藝術檔案中心作為檔案／修復的整合平台，也作為各美術館、甚至國視藝的智庫，來支援美術館所需的學術研究。李永得部長接任後，大概只維持推動了一年多，2021 年之後便沒有延續，2022 年起，文化部文化交流司以專案方式，邀請香港的亞洲藝術文獻庫（Asia Art Archive）進駐空總，蒐集臺灣獨立藝術空間的檔案。臺灣是否該設立自己的藝術檔案中心來收藏自己的檔案，藝術界仍有不同意見。不知南國美是否有藝術檔案機制的相關規劃？又將如何超越研究人力不足的限制？

黃：目前文化部和陳澄波文化基金會合作「名單之後：臺灣近代美術檔案庫」的建置，未來可思考上述成果如何整合到南國美研究典藏組的工作，至於如何研究，目前由於量能有限，將盡可能找出方法，也希望請老師提供建議的研究方式。其實，就像國家典藏中心，如何將散落各處的資料整合，將大家的資源集中起來，就可以發揮更大的能量，很可惜今年立法院刪除了這筆預算。南國美注意到「技術藝術史」的重要性，體認到需要將相關檔案資料形成大數據，才能做後續的分析研究。南國美的編制很有限，可以研究未來是否能在這方面做到更大的規模。

隸屬南美館的美術科學研究中心（以下簡稱「美科中心」），在南國美成立後，不乏後續修復的客源，這涉及到美科中心的專業度，以及是否能獲得大家的信任。南美館因只剩 1 館，整體空間變小，對面友愛街的農田水利署嘉南管理處（市定古蹟原嘉南大圳組合事務所），已規劃為南美館的一部分。只是水利署要等新建的辦公空間完成後才能搬遷，也得經過文資的辦理程序，南美館要使用這棟歷史建築，勢必將經歷多年的時間。在這段期間，當南美館面對市議會的監督時，或許美科中心可以作為營運的重點之一。

蔣：南美館過去有行政院長賴清德擔任臺南市長時的大力支持，才能在極短的時間內完工，後來，前瞻基礎設計畫又補助南美館大量經費，充實美科中心的科學檢測設備，使南美館有著先天的優勢。目前對外發布的訊息中，國家層級的南國美相當強調未來與在地層級的南美館合作，至於首都臺北的部分，不知有沒有近現代美術展示的規劃？是否應比照各國，在首都設置國家美術史的常設展？文化部是否就臺北的角度，思考過史博館「國家畫廊」和空總的角色？

黃：謝謝老師的提醒，目前還沒具體討論到，史博館「國家畫廊」確實有一定的定位。在近現代美術館的討論過程中，藝術家家屬確實希望在首都能有常設性的展覽，不過每個場館都有各自的脈絡，展覽內容也涉及各場館的研究人員。等到南國美正式成立行政法人後，我們可以開始啟動這方面的思考和討論，到時候歡迎各界給予我們意見。

蔣：目前雖然國家典藏中心的預算暫時受阻，不過，就像當時規劃藝術檔案中心作為整合科學檢測、文獻史料的典藏機構，未來重新規劃時，或許能發展為平台式的運作，協助深化「近現代美術」的內涵。謝謝您今天特別撥空受訪，期待未來南國美的規劃與發展！



微光中的寫生者—
臺灣近現代美術沉浸展
臺南國家美術館，2026
圖片提供：朗敘設計
攝影：李阮修

行政法人下的營運實驗與空間翻轉——專訪高雄市立美術館林羿姘代理館長

主訪 | 吳尚育（臺灣藝術田野工作站研究員）

受訪 | 林羿姘（高雄市立美術館代理館長）

列席 | 蔣伯欣（藝術史研究者）

時間 | 2023 年 10 月 15 日

地點 | 高雄市立美術館

整理 | 吳語玟

圖片提供 | 高雄市立美術館

高雄市立美術館代理館長林羿姘



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

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

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

2017 年高美館準備改制行政法人前夕，我被指派到高美館擔任秘書，負責統籌全館行政與跨部門協調工作，當時的任務為陪伴大家度過兩個月後的行政法人轉型、共同籌劃轉型所需規範、行政流程、人事制度。改制前的高美館停留在行政機關年代的小規模組織，然而高美館館舍規模不輸國美館、北美館，一年要營運為數不少的展覽，還有四十三公頃的生態園區要管理，加上今日美術館的發展已無法與 1990 年代相比，觀眾期待多元與創新，倘若人力不足、也沒有年輕新血一同激盪，營運上確實會遇到很大的困難。因此，2016 年《行政法人法》開放地方政府成立行政法人機構，甚至原行政機關可以轉型為行政法人，我們非常開心，高雄市開了第一槍，做臺灣第一個由行政機關轉型為行政法人的美術館。

行政法人後，完成全園區空間改造的高美館



高美書屋展售的
高美館出版品

吳：您如何參與李玉玲擔任高美館館長期間（2016-2023），推動高美館品牌形塑的過程？

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

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

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

高雄舉債相當高，為了減輕負債，預算逐年下修，市政府並未規定美術館每年要舉辦一場國際特展，因此預算中並未包含此項目。改制行政法人後，我們則期許自己每年要舉辦一場國際特展。過往的特展預算來自收支對列，也就是市政府給美術館多少錢，美術館就要賺多少錢還市政府，如市政府編一千萬給美術館，就要有一千萬回到市庫，讓市庫處於零支出的狀態；改制行政法人後，美術館收入歸行政法人，成為美術館的營運預算，因此不會有上述收支對列的預算。國際特展的資金籌措也成為我們每年對企業招募贊助的起因。

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

2023 年國際特展
「人類世－凝視，消逝中的地表」學生參訪



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

林：改制行政法人後，李玉玲館長認為美術館需要連結更多社會資源，於是開始推行「高美之友」會員制，也需要更多美術館的正面報導，於是改制後的第三年，我們正式成立行銷企劃暨社會資源部，任務部分來自既有教育推廣組，如媒體服務，部分因應行政法人產生的新業務，如會員經營與企業贊助。透過行銷部，我們將媒體服務與公關做得更徹底、更細膩；會員制收取會費，不僅凝聚會員對美術館的認同，也成為營運資金的來源。剛卸任不久的李玉玲館長有企業脈絡，我們很難期待未來每一任館長都有那麼強的企業連結，所以在李館長任期的尾端，我們便開始思考能否成立常態性的企業或個人捐助計畫，希望 2024 年可以推出。

「美術館夜行」第 9 夜：
方圓之間的行板樂夜
（音樂會特別場）
2023 年 7 月 14 日



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

林：內惟藝術中心的由來，要回到 2017 年 7 月，高美館改制行政法人的第一年。當年陳菊市長出席高美館廿三週年館慶，宣布市政府將斥資一億，推行「大美術館計畫」，內容包含高美館展廳硬體改造、公共服務轉型、品牌塑造、商業進駐，以及內惟藝術中心的興建。

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



內惟藝術中心外觀

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

為此，李玉玲館長取經日本十和田市現代美術館帶狀建築的概念，與建築師劉培森商討提高建築本體與社區接觸面積的策略，希望採用帶狀建築，不要太厚重，不要太高，不能遮蔽生態景觀，並與柴山起伏的山形對應。

最後以十六個不等邊四邊形的單層建築組成輕盈帶狀空間，以七個出入口向民眾敞開，希望可吸引在附近運動的民眾走入其中。內惟藝術中心就像一個藝術長廊，傾向展示輕鬆、親民、互動性高的作品，空間營造較為輕盈，希望不給人美術館殿堂空間那樣的厚重感，或是需要準備好才能進來。

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



藝術家唐唐發於內惟市場的「內惟藝氣風味鋪」藝術計畫

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

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

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

2023 年「溫一吳瑪俐個展」新住民參訪



穿越與驅動地方的 全民美術館—— 專訪新北市美術館籌備處 陳春美主任、賴香伶顧問

主訪 | 蔣伯欣（藝術史研究者）

受訪 | 陳春美（新北市美術館籌備處主任）

賴香伶（新北市美術館籌備處顧問）

列席 | 吳語玟（臺灣藝術田野工作站教育推廣暨行政專員）

時間 | 2024 年 3 月 5 日

地點 | 新北市美術館籌備處

整理 | 吳語玟

圖片提供 | 新北市美術館

新北市美術館建築外觀



蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：這個計畫緣起於近年臺灣新一波的美術館浪潮，我們希望採集相關工作者的成果與心得，作為未來回顧這段歷程的參考。在相關館舍中，新北市美術館（以下簡稱「新美館」）的籌備期相當早，位居首都圈周邊的地理位置也很特殊，想和兩位老師請教新美館的籌備過程。

賴香伶（以下簡稱「賴」）：臺灣第二波美術館浪潮大概分為兩種不同的機構組織型態，例如桃園市立美術館、臺中市立美術館都是公務行政組織，新美館則是行政法人。新美館目前尚未取得行政法人身份，籌備期間必須承擔新北市政府的文化政策，無法只專注於美術館的規劃。這個「雙軌制」的運作方式從陳春美主任來之前就已經開始。

陳春美（以下簡稱「陳」）：新美館目前是任務編組，尚未有正式組織，要同時處理不同業務面向，包括軟硬體、組織籌備，也因籌備期較長，包含園區階段性開放與過渡性使用等規劃。新北市政府投入相當多資源，對市府來說，新美館是一項重要的市政建設，扮演帶動區域，甚至整個城市發展的重要角色。因此，籌備處辦理展演活動，如藝術街坊的展覽、教育推廣活動，甚至是在園區發生的各式藝術活動，都是希望民眾多來這個園區，即美術館的觀眾養成。因新美館在三鶯（三峽、鶯歌）區域發展的特殊性，市府從更高的定位看待新美館，不只關心美術館的硬體，也同時考量周邊的交通及人行道整理，在美術館核心業務的籌備外，更成立專案會議，做跨局處的整合。



藝術街坊展覽「2023 移地行動—游人如織」
于一蘭作品《表情符號織墊》（Tikar Emoji）上的觀眾互動

蔣：新美館在地方文化的治理上，必然涉及大量跨局處的整合，本次訪談將分為四個部分：新美館的定位、地方性、典藏研究、教育推廣。首先，想請兩位老師談談，近年 ICOM 對博物館定義進行重新詮釋，包含對民主、眾聲喧譁（polyphonic）、多元、近用、永續等概念的辯論，新美館將如何回應這些討論？新美館的定位與使命又與 1980、90 年代臺灣第一波美術館浪潮下的館舍有什麼不同？

賴：臺灣現當代美術館的興建始於 1980 年代，當時文建會成立後陸續於各縣市建立地方文化中心，並以美術館作為現代化的指標，先後於北中南興建三大館，這是所謂的第一波美術館浪潮。當時的美術館館長多由公務行政體系出身，歷年逐漸建立專業治理模式。三大館中，臺北市立美術館（以下簡稱「北美館」）、高雄市立美術館（以下簡稱「高美館」）的本質是城市美術館。北美館位於首都及作為臺灣首座現當代美術館，開館即被賦予超越地方城市格局，接軌國際的使命；高美館則須回應在地藝術團體的期待，呈現南臺灣城市文化的發展面貌。上述兩座作為前行者的城市美術館，在歷任館長的經營和努力下，已開創出獨特的發展方向，逐漸超越地方館舍格局。

近年來 ICOM 重新定義博物館在新時代的角色，其中一項重要的倡議是博物館的社會實踐和公共價值，體現在自由參與、多元平權、公共近用等方面。以臺灣的美術館而言，反映時代、連結社會已是各館規劃活動時的重要關注，我們可以觀察到許多新進的城市美術館紛紛以「全民美術館」定位。我覺得美術館的活動不應只呈現社會現況，也須作為反映、驅動、啟發或翻轉的媒介，促發文化質變和影響。此種作為社會能動者（social agent）的功能發展，十分令人期待。

蔣：這裡點出了地方文化治理與專業治理之間的關係，在第二波美術館浪潮中，許多活動在一個更大的市政計畫之下彼此碰撞，美術館更在其中尋找各種扮演觸發媒介的可能。

賴：在國外，我們常常看到美術館聯盟（museum alliance）的操作，我和陳春美主任也討論過，新美館是否可邀其他城市的美術館共同推動美術館聯盟。新美館多年來已和新北市內多所與產業相關的博物館及文化古蹟，如十三行博物館、黃金博物館、鶯歌陶瓷博物館、板橋林家花園等，發展出形式不一的結盟合作。與臺灣新進的城市美術館是否也可發展出類似的夥伴關係、協作方法，甚至館際交流？城市美術館普遍面臨的預算和編制不足等營運挑戰，或許可透過結盟合作整合資源，創造美術館營運的新模式。

蔣：確實生活圈上較接近的縣市，如花蓮、臺東，新北、桃園，都可嘗試合作，如日本在引進國際巡迴展時，通常都是由三個以上的館舍共同合辦，以此共享資源。當今全球化後的「國際」與「地方」，已與臺灣第一波美術館浪潮時，不可同日而語。作為新世代的美術館，新美館在籌備的過程中，又有哪些借鏡的國際美術館案例？

賴：有許多國際上值得參考的美術館、博物館策略規劃和活動策辦案例，例如香港西九文化區的 M+ 視覺文化博物館的長期籌備、觀眾養成、社區互動及專業培力。M+ 在開館之前，以移動（mobile）為關鍵策略，進行展覽、教育推廣及公共行銷，有時走入民間，有時和機構結合，也常在未來的館址基地舉行活動，策略性地維持動能，觸及多樣化的民眾，針對分眾需求於多元的活動中導入不同訊息，成功行銷博物館理念也建立民眾認同與期待。

另外，亞洲幾個美術館之間，也進行跨館研究協作，例如「大新月：六十年代的藝術與激盪——日本、南韓、臺灣」，或是「太陽雨 SUN SHOWER：1980 年代至今的東南亞當代藝術」等。日本森美術館的片岡真實館長，同時也是國立日本藝術研究中心主任，曾提及以跨機構合作的方式，連動日本以及其他亞洲場館進行亞洲藝術史的研究與策展，例如以比較藝術史視角討論 1960、1980 年代的跨區域、跨地方藝術史研究，這也是新美館未來可積極參與的。

「太陽雨 SUN SHOWER：1980 年代至今的東南亞當代藝術」展出現場
高雄市立美術館，2019
圖片提供：臺灣藝術田野工作站



蔣：如何將這樣的意識導入文化治理，以美術館的專業治理，產生內部質變？

陳：地方政府期待美術館做些不同嘗試，但在文化治理和美術館的專業治理上，思考的層次不一樣：市府要面對議會、市民及地方意見，考量的面向更多，不僅是美術館專業的問題而已。與北美館、國美館這些全國性的美術館不同，中央期待各縣市的美術館做地方發展，但這對新美館很困難，因為新北市的藝術家和全國性的藝術家重複性很高，因此不會只做地方性的美術館，而是要與國際接軌。這反映著大家對地方的不同期待。

鶯歌地區一直期望透過博物館帶動地方發展，在既有的陶瓷博物館（以下簡稱「陶博館」）外，希望透過新美館的落成，帶來不同的發展機會。第二波美術館浪潮之下，也必須考量在地民眾，讓美術館成為他們生活的一部分。市府也期待這個區域計畫的陶博館和新美館既能有所區隔又能串聯合作，如同東京六本木館舍間的串連合作。

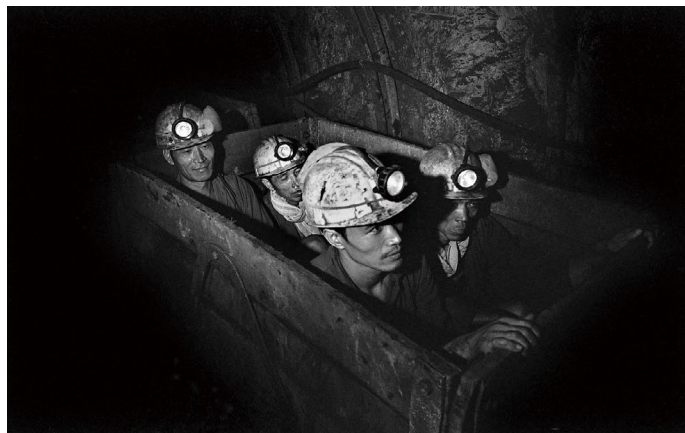
我們在鶯歌，啟動了劉維公老師帶領的地方創生陪伴計畫，從風土測繪開始，連結在地店家。在這樣的過程裡，除了在地店家，也有藝術家團隊進駐，不只有陶瓷，甚至玻璃也進來了，開拓了多元性；也做了擴展到三峽的社區共創計畫，盤點三鶯社區大學、臺北大學海山學研究中心的關係，建立未來與這些組織合作的可能網絡；更加上走踏整個新北市的「穿越新北」公眾計畫。我們希望將這些計畫收攏，變成未來可繼續發展下去的計畫。

蔣：新美館籌備至今，已出版《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》、辦理「混雜的氣味——再探九零前衛藝術」國際論壇、發行電子期刊《新美誌》，這些研究成果如何支援典藏與策展工作？

賴：研究是一切的基礎。新美館籌備處自成立以來一直相當重視研究，研究成果持續發酵擴展至典藏、出版、研究、展覽。例如 2021 年完成的 1990 年代新北前衛藝術展覽史研究，已於 2022 年辦理學術論壇，將於 2025 年開館時以展覽形式呈現，展出實體作品及檔案文獻，也包含進行訪談及辦理公共計畫。這項展覽史研究是新美館典藏品購置的重要學術依據。以研究為購藏基礎，是新美館非常重要的做法。

林壽宇，《遠山無限碧層層：
無始無終系列》，1984
複合媒材，依空間尺寸而定，
新北市美術館典藏





張照堂，《幽黯微光》，1977-1984

銀鹽相紙，50.8 x 61 cm x 26 件，新北市美術館典藏

本圖為「幽黯微光」系列作品之一，1977 年拍攝於三峽海山一坑

此外，我們希望將研究延伸到更大的社會脈絡或文化語境下討論，新北市的城市景觀、人口組成、文化發展的多樣性，也應成為展覽策劃的材料或靈感來源，進一步由新北出發，面向全世界尋求共振或對話，這樣的思考也希望能在開館展實現。

新美館的館藏正逐漸累積，這些典藏品歷經臺北縣立文化中心到現在籌備處的階段，跨越不同創作世代，除了學院內外專業藝術家的創作之外，也有來自民間，描繪庶民生活經驗，反映常民文化的創作。籌備處目前正在規劃民間藝術和常民文化的研究，希望以視覺文化的視域，結合考現學、社會觀察、文化研究，做比較全觀式的討論。我們期待堅實的研究基礎能帶動後續的典藏業務和展覽規劃，透過教育傳播，提供民眾了解和參與的途徑。



新店男孩，《星際迷航》，2016

三頻道錄像（黑白有聲），15 分鐘，1/6，新北市美術館典藏

蔣：當今各美術館的教育推廣活動越趨多元，新美館如何發掘社區和民眾的需求？如何藉由活動規劃產生跟民眾的連結？

陳：當時我們文化局局長的背景是教育，特別重視教育，所以我們展開全面性的館校計畫「STEAM 教案開發暨推廣計畫」，由藝術家跟老師共備課程，針對幼兒園、國小、國中到高中開發不同教案。教案經實作與修正後，將成為正式教案，運用到隔年度的新北市校園課堂上，在課堂實作中再次被實踐，三年累積下來，參與的學校高達 62 所。

賴：美術館要推教案其實有點困難，因為教案要進到教育系統並不容易，所以今年的計劃就回歸到美術館跟學校的關係。「新美館館校計畫—『三角關係』」就是過去三年與新北市中小學，從「藝術進入校園」到「STEAM 教案開發暨推廣計畫」館校合作的展覽呈現。

另一個部分則是社區計畫，例如林書豪策劃的「Art Camping：出發！我們和藝術在大地探險！」，他先後在鶯歌和三峽進行各一年的社區計畫，動員三峽社大、北大海山學中心，與社區居民和志工共創培力，最後收攏成一個展覽。無論是館校合作或社區計畫，都需要多年發展，美術館的教育推廣必須在開館前就啟動，一方面接近社區，一方面也培養觀眾。

陳：舉例來說，我們的社區計畫中，有藝術家與社大老師帶領社區民眾，在孫龍步道採集植物，並由社區民眾共同製做成一件作品。有位在地里長在找社區改造的靈感，看到這個計畫覺得很好，就希望將它運用在社區。有時候社區或民眾講不出他們的需求，可能是因為他們沒辦法想像。不同的計劃進去，會激發不同的想像，民眾就會有不同的收穫。



新美館館校計畫—
「三角關係」工作坊



「Art Camping：出發！我們和藝術在大地探險！」展出現場
新北市美術館，2023-2024

蔣：我覺得這當中最關鍵和最難能可貴的是，透過社區和學校，將美術館和民眾連結起來，這是當前其他地方美術館較少見的。

賴：新美館希望以多樣化的實踐，探索、開發「全民美術館」的可能性，而不只是流於口號。

蔣：今天兩位老師談得非常精彩！我們非常有收穫，謝謝您們的受訪！

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

主訪 | 蔣伯欣（藝術史研究者）

受訪 | 賴依欣（臺中市立美術館館長）

列席 | 藍鈺樺（臺中市立美術館館本部副研究員）

吳尚育（臺灣藝術田野工作站研究員）

吳語玟（臺灣藝術田野工作站教育推廣暨行政專員）

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

蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：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。

蔣：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。

臺中美術的跨地方特質

蔣：您過往於嘉美館的館務經驗，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。

蔣：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

蔣：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政府文化局藏品的移撥，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。

蔣：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

臺東美術館的試驗與躍進 ——專訪臺東縣政府文化處 視覺藝術科徐敘國前科長

主訪 | 郭璧慈（前臺東美術館專業助理）

受訪 | 徐敘國（前臺東縣政府文化處視覺藝術科科长）

時間 | 2024 年 1 月 29 日

地點 | 臺東美術館

整理 | 郭璧慈

圖片提供 | 臺東美術館

徐敘國科長於臺東美術館「南島美術論壇」發言，2023



郭璧慈（以下簡稱「郭」）：請問您過去在中央部會及其他縣市政府工作的經驗，如何運用在您的臺東美術館（以下簡稱「東美館」）營運模式的規劃？

徐敘國（以下簡稱「徐」）：也許是我本身喜歡探究為什麼、想知道事情前因後果的個性使然，無論是曾在中央部會還是縣市政府任職，每件事情我會先從建立基本統計資料開始。我在中央學習到的經驗是，在預算或人力有限的條件下，規劃中程、遠程計劃，因此瞭解目前手上有哪些資源，分析事情的急迫性和必要性，再設想後續可能推行的方向、如何有效地分階段完成任務，一直是我的習慣。許多事情無法一蹴可幾，也會需要交棒，奠定基礎，讓後續接任的人容易上手，是我很在意的事。

來到東美館工作後，我將以前在縣市政府歷練的綜合實務經驗，與中央部會綜觀各地文化需求的視野結合起來，運用在東美館營運發展的規劃與實踐。一路走來，無論是進用專業人力、重整展覽檔期、策略性地購藏藝術品或場館整建（評估東美館興建三期館舍的可行性），都是立足在資源盤點的基礎上。

郭：東美館隸屬臺東縣政府文化處視覺藝術科，您擔任科長這段期間以來，如何突破制度框架，使東美館朝向專業治理的目標？

徐：東美館是行政機關，不適用教育人員任用條例，若獨立成為縣府的二級機關，館長職等是一個問題，而任務分組必會增加編制員額，衝擊縣府整體組織架構。我擔任科長以來，相較於爭取東美館成為獨立機關，更關切的是如何踏穩步伐，靜待未來的改制機會。即使現有的制度看似固有框架，也並非沒有可能突破的方法。我採取的做法是，從中央補助的計畫進用專業人力，同時向縣府各單位說明拉高人力薪資的緣由——一方面增加優秀人才返鄉服務的意願，一方面吸引專業工作者移居臺東。2019 年東美館成功招募到新血，有了專責展覽、典藏研究和教育推廣的同仁，即使進步的速度緩慢，也未偏離當初設定的專業治理目標。

郭：2018 年起，東美館邀請客座策展人或藝術家策劃主題展覽，迄今有好幾檔展覽受到藝術界肯定，甚至獲得台新藝術獎提名。請您談一談展覽制度轉型的過程。

徐：臺東美術館自 2007 年成立以來，不遺餘力地邀請，引進國內重要展覽於當地巡迴展出，使在地居民不須遠赴他鄉，便能欣賞到傑出的作品，成功提升東美館的展覽格局，紮下穩固的根基。2018 年我剛到任時，便在此基礎上進一步思考：巡迴展雖然叫座，卻較缺乏展覽議題的開創性與延續性，無法累積東美館的展覽史。

作為一座地方美術館，我認為東美館應該要根據自己的條件和地方特性，策辦述說地方故事的展覽，才能在這一波縣市美術館浪潮中，凸顯自身的差異性，同時常態性地吸引在地居民入館參觀。因此，我提出邀請客座策展人的想法，幸運的是，我的想法獲得幾任處長的首肯，有了往後每年東美館邀請客座策展人或藝術家策劃主題展覽的慣例。

策展人和藝術家的問題意識與論述觀點，使東美館從一個單純展出作品的館舍，轉變成由議題及作品提問，促進觀者思考的場域。展覽的轉型也使我也進一步體會，地方要策自己的展、說自己的故事，更重要的是要有可靠的調查研究資料。有感於臺東年長一輩藝術家的身體和記憶正逐年衰退，歷史紀錄和培育人才的工作應加緊進行，於是便在 2018 年啟動「臺東地區資深藝術家口訪影音記錄計畫」和「公共藝術普查計畫」。



2019 年東美館第一檔由客座策展人白適銘教授策劃的展覽「迴·游—尋找再棲地與物質記憶」

郭：2019 年東美館的典藏空間專業化，您也開始策略性地購藏藝術品、推動地方美術史的調查研究與出版，請您進一步說明您是如何規劃這些項目的進程？

徐：2020 年以前，東美館的典藏面臨幾個問題，首先是典藏品的分級定義不明，再者是倉儲空間與典藏庫房混用且動線不佳，第三是典藏品儲存空間嚴重不足。尤其東美館承接自文化中心時期遺留下來的受贈作品，數量約有四、五百件。這批作品待學者專家組成的典藏審議委員會決議後，便可能納入典藏，因此改善典藏空間刻不容緩。也許對許多人來說，面對文化中心時期遺留的作品和處理長久以來混亂的空間，太耗心神，但我凡事喜歡探問為什麼、想理出脈絡的性格，促使我捲起袖子去做。

典藏空間必先釋出，作品才得以安置。在同仁的努力下，2019 至 2022 年東美館完成典藏庫房的擴增，購置專業設備。在硬體到位的同時，我們也著手軟實力的扎根，也就是藝術品和地方美術史的調查研究。

2018 年縣府曾發行《臺東美術史》一書，這本書收到許多學術界人士批評內容太過淺薄，讓人意識到出版不能只滿足於推廣，更應具備學術參考價值。對縣府來說，出版不會是最耀眼的施政亮點，很感謝饒慶鈴縣長願意支持，讓東美館陸續出版《藝聚·人匯》套書（2018）、《紮根於流動中的邊界敘事》上下輯（2022、2024）和「另一個故事」系列專書（2022、2023）。

上述出版品，係東美館委託研究團隊或專業學者，訪談與東部相關的藝文工作者和在地藝術家，重新評析典藏品、進行區域研究，希望以此建構臺東美術的知識體系。對我來說，研究就像一張藍圖，繪製和顯影的過程都需要時間，有許多未知的領域等待開闢。我們已完成資深地方藝術家普查，未來還希望普查中壯輩的地方藝術家。普查成果無論是成立線上資料庫或出版書冊，始終回歸到建置基礎的初衷。作為官方機構，東美館應該擔負起讓學生或民間研究者便於查找資訊的任務，落實美術館的公共性。



2022 至 2023 年，東美館委託臺灣藝術田野工作站進行區域美術史調查研究，出版「另一個故事」系列專書 2 冊

郭：請您談一談 2020 年開始，東美館透過爭取中央補助計畫，辦理聲音藝術節、推動媒合藝術家至地方文化館或藝文據點駐地創作研究（以下簡稱「駐地創研」）、加入國藝會「策展人培力 @ 美術館專案補助計畫」等計畫背後的思維。

徐：美術館的功能有一部分是透過視覺藝術重塑人們的記憶，視覺印象之外，身體的其他感官像是肢體、膚觸或聽覺，同樣構成記憶。2020 年東美館在具有藝術創作背景和藝術史專長的同仁發想下，實驗性地開辦聲音藝術節。後續幾年活動擴大辦理，將在地聲音的踏查、蒐集和體驗工作坊，以及創作、展示和表演包裹在一起，帶動民眾認識當代藝術的多元創作形式，刺激在地音樂創作者與該領域的專家學者對談／互聽。例如 2023 年，東美館居中協調在地電子音樂團體「幽法」與「臺灣聲響實驗室」（C-LAB）合作演出，我的想法是除了強調地方性，臺東也需要全國性。有別於大型美術館，東美館的體制雖然小，但我們勇於試驗、搭建各種和外界交流的平台。

舉辦聲音藝術節，不僅在培養藝文賞析人口，或將優秀音樂團體推展出去。多年下來，東美館和承辦聲音藝術節的在地學術單位——國立臺東大學（以下簡稱「東大」），建立良好的合作關係。我認為機構和學校的夥伴關係，或許能讓參與行政的東大學生、主責舞臺音效的在地人才，甚至藝術市集的攤商等，有朝一日因為這項工作資歷，持續留在東部藝文圈耕耘，甚至投身東美館貢獻己力。回到前面所述：總有一天我們會有自己的策展人，組成自己的行政團隊，有能力策辦自己的展覽和活動，不再需要倚賴外縣市的團隊，更期望未來可以形成在地的藝術產業，這是我推動聲音藝術節的用意。媒合藝術家駐地創研、參與國藝會「策展人培力」，也是同樣的思維。

郭：就您觀察，駐地創研發揮或擴充了機構的何種功能？機關、藝術家和地方公眾三方，帶給彼此哪些具啟發性的回饋？臺東是否有新的創作型態或藝術社群正在生成？

徐：過去東美館的藝術教育推廣比較侷限在市區的美術館園區，像是舉辦親子說故事、假日市集等活動，雖然吸引人潮，但民眾不一定對館內的展覽有興趣。我想，美術館應該主動接近民眾，開發客群，翻轉民眾認為「美術」很有距離的印象。最直接的辦法，就是去到南迴、縱谷、東海岸和離島各鄉，和當地的地方文化館及藝文空間搭檔，給予他們改善軟硬體的補助經費，媒合藝術家進駐，由地方人士扮演文化引路人，促成藝術家瞭解地方或地方透過藝術家再認識自己的新局面。

「駐地創研」重視透過地方的創作過程，這個過程包含藝術家與居民或藝文空間互為田野、交會學習，以共創的方式回應彼此，不同於以往單一定點的藝術村型態，而是非中心化的、移動式的。第一年的駐地創研主題訂為「復返：土地的節奏」（2021），第二年為「復返：海洋的節奏」（2022），這兩屆屬於邀請制；第三年「復返：重思地景」（2023）改制為徵選制，對這項計畫感到興趣的館舍和藝術家開始自主加入。經過這些年的嘗試，地方文化館舍或藝文空間越來越有當代策展意識，和東美館一起成長。

2023年起，東美館也開始進行「臺東美術館移地駐館空間資源盤點計畫」，針對縣內有潛力的藝術駐地單位進行盤點，為後續架構網站平台預作準備。未來這項盤點成果也能運用到校園公共藝術示範計畫上，讓所謂的「公共藝術」不再意指大型裝置作品，而是讓藝術家進入校園，透過計畫性的實踐過程，體現公眾參與，呼應縣府推動藝術下鄉、全縣大美術館的理念。

郭：最後，想瞭解您對東美館的未來願景或實務執行上遭遇的困難。您期待東美館未來三期館舍的建置，為地方帶來何種新的想像？

徐：東美館最重要的任務是提高藝文普及率，必須具備地方美術研究的內涵，透過藏品和展覽與民眾溝通，並以藝術教育加以推廣。展覽更是美術館不可或缺的功能，它能帶給觀眾無限啟發。然而臺東因為幅員廣大，人口基數少，無法套用都會白盒子式美術館的觀眾研究來檢討營運模式，唯有開拓各種渠道——出版、聲音藝術節、駐地創研、公共藝術進入校園等，調節各鄉鎮藝文活動稀缺的問題，主動滲入民眾生活，讓民眾更有興趣來到東美館。三期館舍未來的建置，將著重入口意象，優化園區動線、指標系統和友善空間，也希望增設藝術圖書室、縣民藝廊，以及加大典藏庫房和展廳空間。這些對未來硬體設備的想像，實際上都是經過長年資源和實際需求盤點後提出的規劃。期許今日播下的種子，未來會蓬勃發展。



「2023 聲音藝術節——隱沒的孕震帶」由國立臺東大學張溥騰教授擔任策展人，參展藝術家「原型樂團」陪伴寶桑國中師生，透過採訪、收音、音檔剪輯等方式，蒐集散佈在臺東美術館周邊的聲音故事，共創「用耳朵 Revisit 臺東美術館演出工作坊」

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 視覺藝術科林鍾姣科長

主訪 | 蔣伯欣（藝術史研究者）

受訪 | 吳勁毅（花蓮縣文化局局長）

林鍾姣（花蓮縣文化局視覺藝術科科長）

列席 | 吳尚育（臺灣藝術田野工作站研究員）

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

蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：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的成績？

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。建物本身也因建造超過 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。

林鍾紋（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。

花蓮美術館的空間升級與形象改造

蔣：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 2021 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。

花蓮美術館整建後室內空間



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》——他自 2023 年起以八個月的時間為即將重新開幕的美術館所作，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》



蔣：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）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 設計的發想。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

蔣：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畫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。

蔣：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

蔣：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」（以下簡稱「美之拓樸」展），展開未來三到五年的研究、典藏、展覽等方向的規畫？

吳：花蓮美術館在上述的因緣際會下，趁著整修封館兩年的期間，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」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」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，可能就需要有一、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》，2016
水墨紙本，95.5 x 108 cm
花蓮美術館典藏



蔣：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。

蔣：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，您們又有哪些規畫呢？

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，引進好的策展實務經驗和品質，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，而是必需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，提供在地有潛力的策展人磨練的機會。

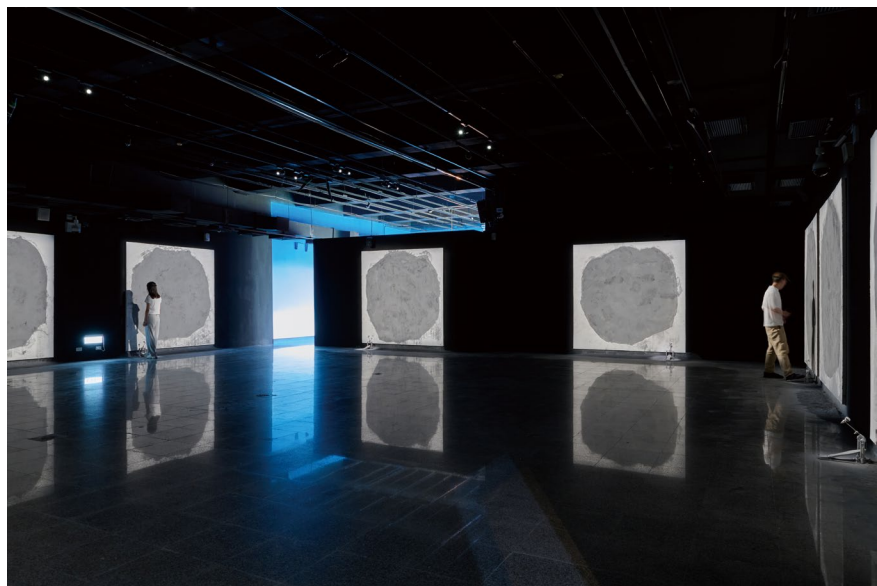
吳：我們透過展覽建立花蓮藝術人才、藝術行政網絡。這三年展覽辦下來，已經可以看到更多在地策展人，也有很多在地斜槓青年來幫忙，工作人員的臉孔也越來越面熟。

展覽作為形塑花蓮性的策略

蔣：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地衡量，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地平衡。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，才会有好的產出。



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

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，也正因為「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。

蔣：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！

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 陳建瑛約聘人員

主訪 | 蔣伯欣（藝術史研究者）

受訪 | 葉采儒（屏東縣政府文化處博物美術科科长）

陳建瑛（屏東縣政府文化處博物美術科約聘人員）

列席 | 吳尚育（臺灣藝術田野工作站研究員）

吳語玟（臺灣藝術田野工作站教育推廣暨行政專員）

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

蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：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，決定籌備成立屏縣美術館？

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。

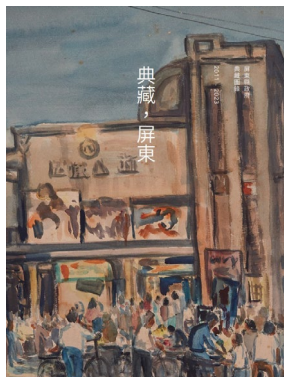
陳建瑛（以下簡稱「陳」）：早在 106 年左右，文化處已對屏東做規劃，但礙於經費有限、中央挹注資源不足，無法全面開展，只能先做局部，例如鍋爐室及中山堂等空間。因應縣內藏品來源更多元的壓力，我們迫切需要一個更為專業的典藏庫房，同時縣內美術展出空間的不足，也成為需要改變的情況。後來，文化處因屏東縣的「大博物館計畫」進到屏東，面對 4.2 公頃的倉庫群，忽然多出很多空間要規劃，從藝文空間的「不足」到一時之間「龐大」的菸廠倉庫群。因此，呼應文資特性、建築物生命史的場館規畫就變得非常重要。選擇 19 號倉庫作為典藏庫房，原因在於它過往是菸葉生產流程中燻蒸除蟲的場所，文資價值與特性相當呼應典藏庫房的用途，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

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



蔣：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畫？

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劃與討論。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

蔣：在一般美術館的籌備期間，這些工作通常為分頭處理、再整合到館方，要像屏東縣政府文化處這樣兼顧不同專長，又能互相整合成果，需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

蔣：屏縣美術館籌備期間，文化處是否也與其他南部美術館舍合作與交流？

葉：文化處與高雄市立美術館（以下簡稱「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劃的「南方女神的逆襲」展（屏東美術館，2022-2023 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，連結高美館和臺東美術館的典藏品。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借展品，最後一共集結了 56 位藝術家的作品。

蔣：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，先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。

蔣：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

編輯後記——現當代藝術機構實踐評論平台的倡議

文／吳尚育

2023 年臺灣藝術田野工作站發起「機構文本：批判性藝術機構實踐研究」（Institutional Text: Critical Art Institution Studies）計畫，即是希望開拓一個更加聚焦「現當代藝術機構實踐」的平台，反思現當代藝術機構實踐於當代的「能動性」。本計畫有幸在國家文化藝術基金會「現象書寫—視覺藝評」專案的多年支持下持續發展，綜觀發展至今的特色如下：

藝術機構實踐書寫的促進與培力：本平台匯聚來自不同位置的書寫者，包含外部資深研究者，以學術視野審視機構實踐；內部機構實踐者，透過書寫梳理自身的機構實踐；此外，特別邀請青年書寫者撰文，鼓勵與培力對機構實踐的評論與書寫。

跨尺度的美術館視野：書寫對象跨越全國性的文化政策、新設立或整修後重新開館的美術館，以至於六都外大多無獨立編制、由文化局處視覺藝術相關科室管轄的中小型地方美術館，最後者為較少被談及的對象，它們卻往往更具備論述自身地方美術發展的彈性與潛能。國際部分，則包含香港、新加坡、泰國、西班牙、墨西哥等地的案例研究。

跨機構的對話：透過研究交流會的辦理，促進外部研究者、策展人、藝術家、跨館舍館員、公眾間的對話，得以跨出所處位置或單一館舍的視角。這樣的交流，更為年輕機構實踐者帶來跨機構的交流，以及與公眾對話的契機，成為一個動態的永續學習平台。

第二波美術館浪潮下的備忘錄：面對國內 2010 年代中期以來的第二波美術館浪潮，以系列深度訪談，捕捉這段期間文化部「重建臺灣藝術史」政策對國內藝文館舍的推進、新建或整修後重開館舍的籌備期思維，以及館舍對這波浪潮的回應，作為這段期間的見證及口述歷史文獻。

本書《機構文本 01：複數藝術史》主要關注的對象為現當代美術館。未來希望擴展至更多元的藝術組織，特別是展演空間之外的文獻庫、知識生產平台、支持系統等類型，也將持續關注當代策展之外的藝術史論述、藝術檔案、比較藝術史、藝術教育、公共活動、社區參與、另類知識生產等議題，並持續拓展跨國案例的比較視野。

最後，在此向所有參與本平台的作者、受訪者、協助者、互動的公眾、讀者，國藝會與本平台的支持者，以及工作團隊，致上最深的謝意，讓我們期許國內現當代美術館與藝術機構更加多元與更具社會能動性的發展，也期許「機構文本」持續扮演藝術機構實踐評論平台的角色，此刻的累積都將成為未來的文本。

INSTITUTIONAL TEXT

作者簡介
Authors

INSTITUTIONAL TEXT

吳尚育

「機構文本：批判性藝術機構實踐研究書」計畫主編。國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究所碩士，前臺灣藝術田野工作站研究員，現為高雄市立美術館典藏部企劃專員。曾參與臺東縣政府委託研究計畫，擔任《另一個故事：臺東美術再探》（2022）、《另一個故事 II：池上・蘭嶼美術》（2023）執行編輯，《另一個故事 III：南迴・東海岸美術》（2025）執行主編，另擔任《民間轉向——地方藝術的解殖與實踐》（新北市美術館，2025）執行編輯。藝術書寫散見《藝術家》、《典藏ARTouch》、《現代美術+》，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。

沈裕昌

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士，現任國立臺北教育大學文化創意產業經營學系助理教授，專業領域為技術哲學與媒介研究、城市與空間文化研究、美學與當代藝術理論、當代策展與藝術實踐，期刊論文見韓國《美術史論壇》、《臺大文史哲學報》、《南藝學報》、《現代美術學報》、《博物館與文化》，評論文章見《典藏今藝術&投資》、《藝術家》，並曾策劃多檔展覽。

辛友仁 (Seng Yu Jin)

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

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》（2022）、〈陳德旺與李德的繪畫思想的關係之研究〉（國立臺灣師範大學美術學系美術理論組博士論文，2022）。曾策劃關渡美術館「台灣『ㄊㄣˊㄣˊ』人」（2005），宜蘭美術館「風華・再現——宜蘭美展三十年」（2014）、「詩意的凝視——宜蘭美術館典藏特展」（2018）、「生生不息：黃銘哲個展」（2019）、「宜美・典藏」（2020）、「繁星璀璨——跨・時空的宜美對話」（2024）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。

翁子健

亞洲藝術文獻庫 (Asia Art Archive) 研究及檔案總監，專注於亞洲當代藝術的研究與檔案建構工作。主理研究項目包括「未來的材料：記錄 1980-1990 年的中國當代藝術」、「臺灣獨立藝術空間檔案計劃」、「似曾消失：香港當代藝術」，出版項目包括《香港藝術：一個策展人的歷史 (1987 -2004) 》(2026) 與《保持在線：2008 年後的藝術和中國》(2026)。

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表象文化論專攻，曾任職於臺南市美術館、桃園市立美術館。主要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赴紐約 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，文章見於《藝術家》、《ARTSPIRE》等平台。

張正霖

國立中山大學藝術管理與創業研究所副教授兼藝術市場研究中心主任，曾任中央美術學院藝術管理與教育學院教授、北京大學文化產業研究院兼任教授、國立臺灣美術館研究員，並曾擔任義大利波隆那大學交換教授。研究領域為：華人現當代藝術、藝術品市場研究、藝術資產管理、藝術產業理論與實務、美術館理論與實務。

張碩尹

獨立策展人。東海大學哲學系畢業，現為國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究碩士班研究生。策劃展覽包含：屏東青年藝術特展「勻勻仔：沒有速度差」（屏東美術館，2024）、「合作與和做」（王道銀行藝廊，2025）、「搓：前與後」（竹師藝術空間，2025）、「交 resonance 喚」（Z 書房，2025）。曾多次獲選絕對空間「絕對放送」藝術評論獎（2022、2023、2024）。

張馨之

國立臺灣藝術大學當代視覺文化博士。現任加沃文行藝術總監、國立陽明交通大學及清華大學兼任助理教授、社團法人美感跨域協會理事長。曾任新竹市文化局局長、新竹市文化基金會執行長、沃沃美學藝術總監、國立臺北教育大學兼任講師；亦曾任帝圖科技文化公司藝術部總經理／拍賣官、非池中藝術網藝術總監及藝文節目監製、ETtoday 東森新聞雲撰述副總編輯等。實務及研究取向為地方美術館、當代策展實踐、藝術行政管理、藝文場館營運、公私協力治理、藝文工作者、藝術教育推廣等領域。以人文藝術為發展職志，長期觀察著力於展覽生產與美學教育之內涵，尤其關注地方文化生態與當代藝術的介入及擾動。

郭璧慈

新北市美術館研究典藏部研究員，曾任臺東美術館專業助理、國立臺南藝術大學臺灣藝術檔案中心助理研究員、《藝術觀點 ACT》企劃及執行編輯，專注藝術史研究及相關出版工作。近年編輯與參與刊物和專書項目包含：《另一個故事：臺東美術再探》（2022）、《民間轉向——地方藝術的解殖與實踐》（2025）、《複聲》（2025-）。文章散見《複聲》、《藝術觀點 ACT》、《臺灣工藝》、《碎片港—南方藝評帶動計畫 2021-2022》。

陳世育

國立臺北藝術大學藝術跨域研究所策展組碩士生，長期活躍於藝文策劃、研究與公共討論，持續透過展覽、讀書會與線上交流平台介入當代文化議題。曾策辦「隨時研討會」藝文交流平台、於海馬迴光畫館主持「寫真收發室」攝影讀書會，致力於建立跨領域的知識交流場域。近年策展包含：「可以拍照但不可以越線」（浪花藝術空間，2024）、「新廢墟攝影 2025——例外狀態的影像檔案」（一管空間，2025），與蔡明岳共同策劃「在漸近線上」（海馬迴光畫館，2023）。

陳熾晴

藝術研究者，關注當代典藏策展、跨區域理論與臺灣美術史之間的關係。前高雄市立美術館典藏部專案研究助理，現為新北市美術館研究典藏部助理研究員。國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論碩士。2025 年獲第五屆社團法人中華民國畫廊協會「畫廊產業發展專題研究獎助金」。編輯經歷包含《藝術觀點 ACT》（2018-2019）、《複聲》（2025-）。策展經歷包含：高雄市立美術館「感知棲所——關鍵典藏 2019-2020」（2021）、「民·間」（2023）、「寓懷的行板：劉生容研究展」（2023）。書寫散見於《複聲》、《藝術認證》、《新浜熱》等平台，《地域性的子午線：菲律賓與臺灣的藝術史書寫與當代文化策展》（2021）、《另一個故事：臺東美術再探》（2022）等專書。

葉柏強

出生花蓮玉里，靜宜大學中文系學士、東海大學美術研究所碩士。就讀花蓮高中時，在花蓮縣立文化中心閱讀到《東臺灣展望》一書後，即對花蓮過去歷史產生興趣，退伍後開始蒐集相關文史資料，並在《璞石閣》部落格發表相關成果。所蒐集的花蓮史料以老照片、繪葉書等歷史影像居多，年代從明治末年一直到近代，可說是一部小型的花蓮歷史縮影，至今已出版《臺灣棒球史第一人：林桂興與他的時代》（2014）、《顧我洄瀾：花蓮歷史影像集》（2016）、《臺灣攝影家：駱香林》（2017），並與黃家榮合著《帶你回花蓮：穿梭街市百年》（2022）等書。

蔡潔妮

法國社會科學高等學院（EHESS）藝術社會學博士、法國巴黎第十大學哲學系美學博士班研究、美國紐約普拉特藝術學院（Pratt Institute）藝術創作碩士、美國洛杉磯歐蒂斯藝術與設計學院（Otis College of Arts and Design）藝術創作學士。著作包含《書寫一部臺灣美術史：一段爭議的政治進程》（2024），與魏聰洲合著《呼吸巴黎：典藏古美術讓法國成為日常》（2021）。留法前為藝術創作者，致力於觀念性裝置藝術創作，在美國與臺灣均有展歷。現為藝術史與藝術社會學研究者，財團法人陳澄波文化基金會董事，於該基金會臉書官網刊載「潔妮談談畫」專欄，其它文章發表於藝術刊物及學術期刊。曾與魏聰洲共同策劃「臺雅貴公子—李梅樹與他筆下的從容現代性」特展（李梅樹紀念館，2022-2023），也曾於大學美術系兼任助理教授。

蔣伯欣

藝術史學者，歷任國立臺南藝術大學臺灣藝術檔案中心主任、國立成功大學臺灣藝術史料中心智庫召集人、《藝術觀點 ACT》主編暨召集人、文化部文化資產局古物審議委員，以及臺北市立美術館、國立臺灣美術館、高雄市立美術館等縣市美術館的典藏審議委員。近年編著學術專書包括：《新派繪畫的拼合／裝置：臺灣在巴西聖保羅雙年展的參展脈絡 1957-1973》（2020）、《地域性的子午線：菲律賓與臺灣的藝術史書寫與當代文化策展》（與 Patrick D. Flores 合編，2021）、《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》（2022）、《另一個故事：臺東美術再探》（2022）、《紙上的宇宙：曾培堯畫史檔案精選集》（2023）、《另一個故事 II：池上·蘭嶼美術》（2023）、《隱微的幽光：新竹市文化局藝術典藏研究專刊》（2024）、《另一個故事 III：南迴·東海岸美術》（2025）等。曾參與策展「所在—境與物的前衛藝術 1980-2021」（國美館，2021）、「光——臺灣文化的啟蒙與自覺」（北師美術館、高美館，2021、2022）等展覽。

機構文本
批判性藝術機構實踐研究
INSTITUTIONAL TEXT
Critical Art Institution Studies

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

機構文本 01 複數藝術史,

ISBN 000000000000000(平裝)

1.CST: 美術史 2.CST: 博物館學

01

複數藝術史
Art Histories

909.33/139

114015067

總編輯：蔣伯欣

主編：吳尚育

專文作者：吳尚育、沈裕昌、辛友仁
林翰君、翁子健、常鴻雁
張正霖、張碩尹、張馨之
郭璧慈、陳世育、陳熾晴
葉柏強、蔡潔妮、蔣伯欣
(依筆畫次序)

執行編輯：吳語玟、張碩尹、蘇冠豪

視覺設計：相森設計

印刷：天晴創藝有限公司

出版單位：臺灣藝術田野工作站

地址：701 臺南市東區建東街
43 巷 14 弄 4 號 1 樓

電話：0972-189-295

出版日期：2026 年 12 月

版次：初版

定價：新臺幣 600 元

ISBN 0000000000000000 | GPN 00000000000000

版權所有，翻印必究 ALL RIGHTS RESERVED

本專案獲國家文化藝術基金會

2023-2025 年「現象書寫—視覺藝評專案」補助



機

構

機構文本

批判性藝術機構實踐研究

INSTITUTIONAL TEXT

Critical Art Institution Studies

01

複數藝術史
Art Histories

Taiwan Visual Art Archive
臺灣藝術田野工作站

IT INSTITUTIONAL TEXT
機構文本

文

本