

從內／外部整體關係及能量看「作品性」 探討美術館現地製作典藏問題的思考架構

The Dynamic Relation between Artwork and Context: On Collecting Work Made On-Site at a Museum

文 | 黃海鳴 Huang Hai-Ming



蕾琴娜·希維拉〈入侵系列：冒險故事〉2006

「隱藏的真實：典藏品修復展」是北美館典藏組年初推出的大展，這個展覽以傳統平面繪畫的收藏以及修復為它的對象，但是這個展覽讓我思考到同樣迫切的另一個問題：雙年展中與美術館本體融成一體的大型「現地製作」，要如何「修復」？在還未提出這問題前，首先就要問：現地製作要如何「收藏」？而要問這個問題前，更要問：現地製作的「範圍」如何定義？現地製作的「介入部分」又如何從環境關係網絡中「暫時抽取」出來？接著是：現地製作被「暫時抽取」的部分如何「重新再鑲嵌、融回」到原先其他的、未被抽取的更大部分之中？以及透過如何的「修復」來「恢復」及「重現」現地製作作品的「完整原初狀態」？有了這樣一連串的思考，才發展出「從內／外部整體關係及能量看作品性」的思考架構，以及用這種架構來探討「美術館現地製作作品的『典藏』問題」。

關於「空間」與「場所」、「所在」的思考

「現地製作」不只是在一個空間中製作及展出，它也與一個特定「場所」和「所在」產生對話、共生、甚至共同改變。在這裡我們首先有必要先區分一下「空間」與「場所」。

曾旭正在《地理學報》的〈地點、場所或所在——論「Place」的中譯及其啟發〉（58：115-132）一文中，對於「空間思維」與「場所思維」的轉變，有非常簡潔有力的分析。在文章結論中他提到：「從空間論到場所

論，在知識論對象的界定上確實做了大幅度的調整，由『無人的空間』轉變成『人+場所（空間+場所精神）』。由『無人的空間』轉變成『人+場所（空間+場所精神）』的更進一步發展是，藉以重新引用『在世存在』來取代『人+環境』的疑旨，其知識對象則可以用『人之所在』來取代『場所』，而『經人之種種所在讓人安居』也取代『場所之設計』而成為專業操作的任務。」

經由「Place」概念的爬梳，作者幫助我們體認：「人類與萬物都在『空間』之中，做為一個『生命』，乃『實存』於獨特的『地區』之內，在其中建構著我們認同的『場所』，成為我們環境意象中有意義的『地點』，不論『地區』、『場所』或者意象中的『地點』，都因著我們的『存在』而成為我們關懷、分析甚至動手營造的『生活之所在』。我們的『存在』並非真空、也非歷史靜止，因此思考我們的『所在』，除了關注『場所』之外，還應歷史地掌握其社會的、政治的、經濟的以及文化的脈絡，在營造『生活所在』時，亦應有此認識，透由我們的『在』而營造『所在』，反過來透由營造『所在』而豐富、支持我們的『在』！」

借用曾旭正的這些文字，特別是「透由我們的『在』而營造『所在』，反過來透由營造『所在』而豐富、支持我們的『在』！」精簡有力的文字，來理解「與觀眾實質或想像的參與行為融為一體的『現地製作』，與它展場現地的『場所』或『所在』的『共生』的關係」。



王俊傑〈十三日羊肉小饅頭〉1994



梅丁衍〈哀歎砥柱〉1996

美術館這個「空間」或是這個「所在」

台北市立美術館位於台北市中山區，北邊為基隆河，西邊為中山北路，離美術館不遠的中山北路曾經有一座日本殖民時代精心建造的明治橋。日本殖民時代，台灣總督府興建台灣神社，闢建連接台北市區至圓山的敕使街道，並在 1901 年於基隆河上修建了「明治橋」。中日戰爭後的 1946 年，敕使街道改名為中山北路，明治橋更名為中山橋，此外更名為中山橋的明治橋成為中華民國總統府通往士林官邸的必經通道。

由於基隆河整治和圓山地區交通整建工程，橋面北市政府決定於西側新建「中山二橋」，並原地改建中山橋，分別作為連接士林、北投和大直、內湖兩方向的動線。原先計畫「中山二橋」完工後，古蹟中山橋就要被拆除，因為怕影響選舉而暫緩。2001 年 9 月，納莉颱風過境北台灣，造成嚴重水災，中山橋再度面臨古蹟保存的爭議。2002 年 2 月，市長馬英九宣布，在水利影響及文化景觀雙重考量下，中山橋登錄為歷史建物，並在當年防汛期後遷建，易地重現其風華。

美術館所在除了與日本殖民台灣的歷史，也和稍後美軍協防台灣的歷史具有密切的關係，美術館舊址就曾經是美軍協防台灣司令部總部。中山北路沿線承載了台灣近代被殖民的歷史記憶，也包括各種情慾想像的街景，例如中山北路是讓日本人參拜圓山之「台灣神社」的中軸通道，中山北路某些段落附近街區也是提供美軍「性服務產業」的場域，而這些都是後續治理台北市的政府所要努力去除的「殖民歷史的痕跡」。

回頭看北美館本身，它是台灣第一座現代美術館，設計理念中確實融入中國建築元素，但相對於遙遙相望的圓山大飯店，以及鄰近現在作為台北電台的古老中式建築，它的「中國建築傳統」只以十分隱性的方式呈現，就直觀，它是一棟以白色為基調的國際現代主義風格建築。有趣的是，每天無數班次低空飛越的民航飛機身影，與白色幾何形現代美術館建築形成非常和諧壯觀的整體意象。它清除了日本殖民的痕跡、美軍協防的痕跡，卻與國際現代主義藝術形式緊密結合。此外，北美館周邊幾個現代的大型草地公園新建，不光清除了之前殖民時代所遺留的痕跡，也切割了現代美術館與周邊新



草間彌生〈圓點的強迫妄想〉1998



尹錫男〈粉紅色的房間 III〉1998

舊雜陳台北市城市紋理，以及庶民日常生活的關係。

某種程度上，這一帶是一個去歷史、去都市脈絡關係，以及來不及重建新政權的歷史脈絡，具有強烈的隔離、疏離、真相被掩蓋，和缺乏明確屬性的「奇特場域」。事實上，台北市立美術館建築空間的論述，因為許多原因而沒有被公開地討論與分享，美術館的身分定位不明確，其主體存在樣貌也有些蒼白。這些因素，實際上也提供了美術館可透過藝術介入來進行從「空間」轉移到「場所」，再轉移到「所在」的操作。

美術館幾件現地製作作品的分析

1. 王俊傑「十三日羊肉小饅頭——王俊傑個展」（1994年「前衛與實驗」），以「現地製作」名義被典藏：它在一個內部以及密閉的中性空間中展出，它自行營造出一個虛擬的場域，但卻很難被嚴格定義成「現『地』製作」。

2. 梅丁衍〈哀敦砥悌〉（1996年台北雙年展「台灣藝

術主體性」），以「現地製作」名義被典藏：將展場虛擬成外交領事館辦公室，作品放在容易連通到美術館外部的位位置，並有政治意味非常強的「1996台北雙年展：台灣藝術主體性」作為背景，因此其「現『地』製作」的意味就比上一件強。收藏沒有問題，但要以當時飽滿的狀態再重現，就相當不容易。

3. 蔡國強〈廣告城〉（1998年台北雙年展「欲望場域」）：以台灣常見的竹鷹架及帆布看板，構思出一座非常巨大特定地點裝置的〈廣告城〉，將整個幾何形白色現代美術館轉變成台北周邊衛星城市常見屬於中低價位混和型的批發商店賣場聚落。介入場所的物件範圍清楚，容易從整體中被抽取，也容易重新被鑲嵌、融回原先的背景，但它是無法收藏的。

4. 草間彌生〈圓點的強迫妄想〉（1998年台北雙年展「欲望場域」），以「現地製作」名義被典藏：本作品是草間配合美術館內部中心四層透空的核心地帶中庭空間，所構思的一件以氣球為創作素材的「特定地點」裝置作品。它具有與美術館整體對話，甚至具有改變美術



袁廣鳴〈跑的理由〉1998

館場所、所在的能量，因此更能夠被放在「現『地』製作」的分類上。它容易從整體場所或所在中被抽取，也容易重新被鑲嵌、融回原先的背景，但其材料顯然並不耐久。

5. 尹錫男〈粉紅色的房間 III〉（1998 年台北雙年展「欲望場域」），以「現地製作」名義被典藏：它透過整個密閉空間來創造一個粉紅色具高度幻覺性格的驚悚情境，用來強調韓國女性在現代社會中所處的一種不安的性別關係狀態。它很難被定義為「現『地』製作」，它更像在大都會空間中一間密閉的實驗劇場或 3D 電影院的場景。

6. 袁廣鳴〈跑的理由〉（1998 年台北雙年展「欲望場域」），以「現地製作」名義被典藏：這是一件可以被放在任何巨大且黑暗空間中展出的作品，因此他很難被定義為台北市立美術館的「現『地』製作」。從他其他如〈難眠的理由〉作品，那都是一個從現實／真實空間中被隔離出來的惡夢空間。

7. 吳天章〈戀戀紅塵 II ——向李石樵致敬〉（1998 年台北雙年展「欲望場域」），以「現地製作」名義被典藏：它被放在美術館內部的黑暗空間中展出，因此很難說那是一件台北市立美術館的「現『地』製作」。以那種神龕的形式，假如持續在美術館某一特定位置重複展出，很可能成為美術館某種場所精神的塑造者。

8. 蘇拉西·庫所旺〈通通 20 元，渾沌極簡〉（2000 年台北雙年展「無法無天」）：這幾乎就是一個專賣 20 元一件商品賣場強行介入到美術館的動作，它用來嘲諷美術館的機制，這個藝術介入幾乎把美術館與建在城市近郊無人地帶的大賣場空間等同起來，因著對立或許是類比，產生反諷效果，進而創造藝術的意義與能量。這件作品可以算作是「現地製作」，但卻很難說是「現『地』製作」，或是說它是使「所在」又重新淪落為空間的行為。這件現地製作的介入部分，非常地清楚，被重新鑲嵌、融回原先的背景都十分容易，它的可收藏性是沒有問題的，但以它的龐大數量，以及物件本身的廉價及日常性，使得收藏必要性成為問題。



吳天章〈戀戀紅塵 II ——向李石樵致敬〉1998



郭奕臣〈入侵美術館〉2004

9. 郭奕臣〈入侵美術館〉（2004 年台北雙年展「在乎現實嗎？」大廳天花板），以「現地製作」名義收藏：相對於每隔數分鐘就有一架飛機低空掠過美術館上方的事實，郭奕臣在美術館內部架設了投影機，並在館外以感應器接收飛機經過時的訊號，當飛機從美術館上方飛過時，美術館大廳將同步投射出一個飛過美術館內的巨大飛機暗影，並且從音響發出飛機飛過的低沉聲響。因為龐大飛機黑影進入，並且以巨大雷達螢幕的方式呈現，這不光是「入侵美術館」，還是「入侵台灣」。這件作品是在 2004 台北雙年展「在乎現實嗎？」的整體脈絡中展示，而獲得雙倍的能量。這作品的抽取以及重新鑲嵌、融回原先的背景都是可行的，但要重現原有的能量及意義的厚度就有困難。

10. 蕾琴娜・希維拉（Regina Silveira）〈入侵系列：冒險故事〉（2006 年台北雙年展「限制級瑜珈」美術館建築本體外面牆面），以「現地製作」名義被典藏，但典藏的是「計畫」：這件作品造成的效果像是有幾十人的腳底剛踩了黑色的油漆，然後在博物館的懸臂延伸部分跳舞、探險，或是來個小聚會。作品的操作方式，基

本上是一種機制批判，可以放在任何一個藝術機構，不必然是為特定的台北市立美術館這個「場所」或是「所在」所製作。有這樣的一種說法：美術館空間運用井字型的中國傳統建築的符號特徵，因此，從隱藏著中國傳統的井字型結構的美術館牆壁屋頂亂爬的動作，就成為與特定場所或所在對話、共生或共同改變的行為。它很難再重現，但每次重製的工資本身就太可觀了。

11. 漢娜・赫紀希（Hannah Hurtzig）〈等候大廳・現代性場景〉（2012 年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」大廳）：整個裝置包括螢幕、劇場前後台、等候大廳中的等候座位及 5 個密談空間。人一進美術館，身影已經投射在入口的舞台大螢幕上，被強迫參與坐在等候大廳板凳上焦慮地等候現代性，以及等候進入小房間與講者一對一的對話。活動邀請 17 個人，包括藝術家、理論家、行動分子，請他們在活動地點所設立的封閉小辦公間進行對話。有 5 組對話同時進行，觀眾可以透過耳機選取想聽的對話，也可以登記成為現場對話的參與者。每項計畫首先是一個現場活動，之後將變成裝置作品和檔案庫。這當然是一件「現『地』製作」

的作品，作品非常有趣以及啟發性，它也非常的龐大，需要整個收藏嗎？

12. 葉偉立〈古董級垃圾研發公司〉（2012 年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」，206 展場並延伸到露天陽台）：這件展覽的材料召喚了政府歷次進行歷史建物，或違建聚落拆除與都市重劃更新時具爭議性的衝突場面。藝術家在現代美術館展覽空間中設置一個垃圾收集、分類、轉化、加工的工廠，並將美術館與台北市雜亂的城市景觀融接得很好，將已經閒置很舊的陽台轉化為台灣常見的中小企業工廠庫房。於是美術館的無性格、無人空間，變成一個與特定族群的人有密切關係的

「場所」以及「所在」；並且這種工廠價值轉化的機能，也與美術館將無價值物件轉化為高價值藝術品的機能結合在一起。這當然是一件「現『地』製作」的作品，但是要收藏是不可能的。

小結

「現『地』製作」作品的成立，必然與它所介入、融入的「場所」、「所在」有密切關係，這些與外部的關係，也正是作品內在的組成元素，因此就有所謂「可被暫時抽取」、「可被再度鑲嵌、融回」等特質。這幾乎成為可典藏、可被重現的可能性，它的「可再重現性」，也

現地製作藝術家的經驗談 訪林明弘

Being a Site-Specific Artist: Interview with Michael Lin

採訪・整理 | 吳思瑩 Seeing Wu

北美館目前收藏之現地製作作品約有 10 餘件，多是因展覽蒐購。數量如此精省的原因，在於館方需慎重考量未來是否能完整呈現？若以計畫購入，是否能重現該作品原有質材和技術？由於顧及層面廣，無論是展覽脈絡和空間設施都需滿足現地製作條件，我們訪談多件作品為國際級美術館典藏的林明弘，分享其現地製作經驗，以供借鏡。

問：請問準備期如何謀和與洽談？

林：謀和方式看對象而異，美術館通常是展覽組承辦人員與我們洽談。以美術館來說，主要會有兩種現地製作的合作方式：一是指定委託，另一則為展覽。指定委託，即是邀請藝術家直

接為館舍內部或周圍園區製作作品，依我的作品性質來談，最普遍的作法就是和策展人或館長根據美術館外牆、館內展覽空間，或餐廳、咖啡廳、大廳、走廊等非展覽空間，討論出一個恰當的位置，鎖定範圍後，藝術家團隊就提出完整的執行企劃。

現地製作若是被納入展覽，則多為大型聯展或開館展。這些作品不一定在洽談時就決定典藏，有些是展覽結束再決定去留；如館方確定留存作品，再進一步討論典藏條件及方式。2004 年日本金澤 21 世紀當代美術館開館時，就曾經參與這類性質的製作案。館方前來委託我的時間點，是在美術館建築體還在興建之際同步展開。那時即以邀請我參加開館展的形式洽談，並且由參展藝術家、展覽組長及 SANAA 建築師三方一起討論設置地點。這件作品當初計畫的確只是單純展覽，但因開館活動延續幾個月，作品逐漸成為旅遊手冊屆時介紹美術館的識別標誌及城市地標，館方就順勢回來找我談典藏方案，現在即成為該館永久藏品。另一件 2008 年十和田藝術中心開館作品，亦是館方提早於 2006 年就開始找藝術家談典藏案，建築體也配合藝術家作品規劃；上述兩案各方面條件都很理想。

應該成為可被典藏，值得典藏的評量指標。現地製作實際上很難整個收藏，是不是可以收藏它的計畫？以及同時收藏它更完整的檔案資料？因為要使當時的複雜關係再被理解以及感受，需要大量的元素和連結。

在本文中碰到幾件難以合理地放在「現『地』製作」的作品，似乎都存在無法定位、迷走蟲洞空間內部，一個用科技媒體所建構 3D 虛擬空間的感覺，這種另類場所一開始就和真實以及現實場所隔離，這必須放在另一個新的範疇與思考框架來探討。

本文作者現為臺北市立美術館館長

關於製作費制定，是否由藝術家提出名目細節？過程是否涉及議價？

林：我的經驗是，藝術家提出製作企劃案即已包含製作費、材料費、所需人力和工作時程等。經費調度 99% 直接由館方交涉運作，藝術家不涉及經手發包，但若遇製作期間經費不足，仍可提出說明追加。我的運作方式比較特別的是，大型作品一定得由主要助理帶隊監工；他會從法國前往製作現場，過程中包含機票、住宿等費用都由館方支付，一天薪資大約以 150 歐元計。我從 2003 年進行至今的現地製作典藏作品，目前只有上述提到的金澤 21 世紀當代美術館從開館展覽品轉變為館藏，其他委託案都是一開始就講得很清楚，所以典藏價格亦是合作初始就底定，因此幾乎沒有議價過程。

對你而言，現地製作佔藝術生涯何種角色與位置？

林：對我來說，現地製作已經是我創作生涯的重心，重點已不是作品作為一個「物體」而獨立存在，因為它在環境裡產生，貼近建築物空間而創作，是無法移動的，所以和實在的建築或城市空間會產生很緊密的關係。另一層面則是我的作品性質使然；它們和其他藝術品很大的區別在於不是關在室內創作，必需全程現場工作，是時刻存在於社會裡，無法遠離社會。

關於這類作品典藏的觀念，或說在美術館收藏裝置、觀念藝術的作法，我可以兩位 1960、70 年代藝術家為例，分別是索爾·勒維特（Sol LeWitt）和勞倫斯·韋納（Lawrence Weiner）。勒維特在牆壁上素描，創造觀念性的東西；韋納則直接以說明書說明怎麼呈現、製作他的藝術品，契約清楚載明長短尺寸，只要按步驟施作，就可在任何一間美術館重製一模一樣的作品。這類藝術家就是將自己作品存留在一張紙上，展完就拆掉，任何人只要取得許可，藝術家一封信寄出去，借展方都可以拿出來製作；這些作品在紐約現代藝術博物館（MoMA）、古根漢美術館都有典藏。

我覺得這個觀念很重要，美術館怎麼去收這種性質的作品？我作品的一大特色也從這觀念而來：典藏館方有權把我做的這些東西刷掉，無論是目前在中國、北京、上海、荷蘭、挪威、法國、西班牙的收藏地，只要兩、三年後想再展出，他們可依據當初和我訂定的合約製作權，內容詳列了素描步驟、一整套色票，所以技術上百分之百可以重新製作出來。當然，我也期待在自己的國家能有機會執行這樣的藝術計畫。