

建築師與私人蒐藏家之於藝術機構的新角色

The New Role of Architects and Private Collectors for the Institution of Art

保坂健二郎
Kenjiro Hosaka

2019年10月11日

保坂健二郎 (Kenjiro Hosaka) 以「建築師與私人蒐藏家之於藝術機構中的新角色」(The New Role of Architects and Private Collectors for the Institution of Art) 為題，從他所任職的東京國立近代美術館 (MOMAT) 出發，討論藝術機構中的新角色。首先，他以 MOMAT 的兩個展覽，介紹了表演與展覽檔案 (archive of exhibition) 在藝術機構中的角色。接著，同樣從 MOMAT 的建築展覽出發，解釋為何日本藝術機構頻繁策劃建築展覽，並整理了藝術機構中建築展覽的簡史。最後，他討論私人蒐藏家在今日藝術機構的角色，並思考私人蒐藏家與藝術機構可能的合作關係。

保坂在開場時說道，雖然他只在一間藝術機構中任職過，但在 MOMAT 的 19 年間，他策劃了法蘭西斯·培根的展覽、幾次建築展覽，以及最後會提到的、關於私人蒐藏家的展覽。這些經驗給予他不同的觀點，去思考建築師與私人蒐藏家在藝術機構中的作用。他認為這兩個新角色，可以使藝術機構產生連結與充滿生機。當然，也有其他的角色能夠起到相同的作用，在進入正題前，保坂想以表演與展覽檔案這兩個角色作為開場。他提到，正如許多研究已談論的，表演是藝術機構想要拓展藝術活動、吸引觀眾時的一個選項。他以自己身處的 MOMAT 出發，介紹在 2012 年時，由他的同事、策展人 Kenjin Miwa 所策劃的「14 夜」(14 Evenings)。計畫內容是維持一天晚上一個表演，連續進行 14 天。他表示，這個瘋狂計畫的靈感源自於瑪莉娜·布拉莫維奇 (Marina Abramovi) 2005 年於古根漢美術館的傳奇作品《Seven Easy Pieces》。而另一個能夠拓展藝術機構活動的，則是展覽檔案。同樣也是 Kenjin Miwa 作為策展人，2015 年的「Re: play 1972/2015 Restaging "Expression in film '72"」是他在「14 夜」後的下一個計畫。這個展覽如名稱所示，是根據 1972 年於京都的展覽所製作。除了展覽空間的不同之外，展覽相關的檔案與紀錄的闕如，使得再製十分困難。不過幸運的是，京都市立美術館的地板未曾更換過，於是策展團隊



© 臺北市立美術館

收集了僅有的檔案照片，並透過照片中地板上的木板數量，計算出作品之間的距離，最終幫助團隊找到適合的呈現方式。如同 2013 年傳奇展覽《當態度成為形式》在威尼斯的再製，「Re: play 1972/2015 Restaging "Expression in film '72"」也不僅是再次展示時基藝術（time based art），同時也是以研究為基底的展覽。保坂表示，在這兩個展覽中，無論是在威尼斯或是東京，策展人都需要跟建築師合作。而透過這檔展覽，MOMAT 展現了自己是日本最有野心的藝術機構之一。

而策展人與建築師的連結，並非遲至 2015 年才開始。保坂指出，從 2008 年開始，MOMAT 便開始舉辦建築相關的展覽，而這也是他今日會在此談論這個主題的原因。他以 2008 年的「Architectural Creation-Peter Märkli and Jun Aoki」，也就是 MOMAT 的第一個建築展覽開始，簡單描述了展場空間如何通過牆面的繪畫與地面上的模型，呈現藝術家的思考。接著，他介紹由他自己作為策展人的「Where is Architecture? Seven Installations by Japanese Architects」（2010）。由於這檔展覽是在美術館空間舉辦，他要求建築師們製作新的裝置，為觀眾們帶來一種美感的經驗。但他認為，這些由建築師們製造的裝置不應該被視為藝術品，而應該僅被視為裝置。在 2017 年，他策劃了另一檔展覽，名為「The Japanese House: Architecture and Life after 1945」，旨在介紹 1945 年後日本的生活方式與建築樣式。而在明年夏天，他將為著名建築師隈研吾（Kengo Kuma）製作一檔展覽。為了這個展覽，他請一些藝術家製作新的影片。他認為，建築展覽成為了一個新的平台，使藝術家生產出與建築相關的新作品。而除了他身處的 MOMAT 外，他簡要地介紹了幾個日本其他藝術機構的重要建築展覽：2010 年於豐田市立美術館舉辦的石上純也

（Junya Ishigami）個展，這位年輕建築師是今年蛇形藝廊夏季展亭（Serpentine Pavilion）的設計師。日本政府於 2012 年啟用的國立近現代建築資料館（National Archive of Modern Architecture），然而正如名稱所示，其展覽內容偏向檔案，策展人為建築史家，所以比起一般民眾，主要是學者參訪。最後是 2018 年於森美術館舉辦的「Japan in Architecture」。保坂指出，森美術館舉辦過很多次建築展覽，這是因為森美術館是由日本十分有名的地產開發公司所營運的，因



保坂健二朗演講側拍

© 臺北市立美術館

此他們對建築的重視、以及策劃建築展覽的熱情也就十分合理。但除了森美術館以及國家成立的檔案館，其他的藝術機構也都十分熱衷於策劃建築展覽，背後的原因與動力是什麼？

保坂認為，原因可以分為「實際的」(practical)與「美學上的」兩個部分。「實際的」原因指的是參訪者的人數。他解釋，在日本對現代藝術的接受度較高、當代藝術則否，在今天的日本要策劃一個當代藝術展覽是困難的，因為不受觀眾歡迎。因此，如果美術館想要與當代的場景保持聯繫，建築便是一個可能的選項。而「美學上的」原因，首先是建築師與藝術家的不同。雖然建築師在分析的時候也會保持批判性，但在展覽中，他們與藝術家的批判姿態不同，是以正面積極的方式提出想法。再者，當觀眾觀看建築展覽時，他們不用自問「這真的是藝術嗎？」這樣的問題。如同他前面所提到的，在建築展覽中，一個裝置可以僅僅是一個裝置。因此，建築展覽相對於當代藝術展覽是沒有壓力的，這不僅僅是對觀眾而言，同時也是對策劃者與策展人而言。

在介紹完日本的情況後，保坂想要以更大的尺度，提出藝術機構中建築展覽的簡史。他的第一個案例是紐約的現代藝術博物館(MoMA)，當他第一次看到1932年的「Modern Architecture」展覽照片時十分驚訝，在小小的空間中只放置了照片與模型，並沒有任何的圖像設計。但他同時指出，透過比對1930年代的美國房屋外貌，可以看到透過此次展覽，企圖通過模型與照片，傳達給觀眾關於建築的「現代」概念。而1934年的「Housing Exhibition of the City of New York」以及「Machine Art」則將視線轉向了家屋內部，呈現出建築內部的空間安排。1938年的「Alvar Aalto: Architecture and Furniture」及「Useful Household Objects under \$5.00」，則是思考傢俱、物件與空間的關係。1954年「House in the Garden: Japanese Exhibition House」一展，邀請了日本建築師吉村順三(Junzo Yoshimura)，在MoMA旁建造一棟日本傳統建築《松風莊》。1960年的「Visionary Architecture」與1965年的「Architecture Without Architects」，則是重新思考建築師與建築的概念。最後是1988年的「Deconstructivist Architecture」與1996年的「Light Construction」，保坂指出，即便到了90年代左右，展場的設計卻依然十分的簡單，仍是以照片與模型為主。透過以視覺為主的呈現方式，保坂整理出一個概略的方向：從30年代的對建築的「現代」啟蒙、到60年代重新思考「建築」的概念、80年代加入的名詞(如解構)，最後是當代以建築師或流派為主的策展方式。

他的另一個案例，是1960與70年代的斯德哥爾摩與荷蘭。他首先出示了一張照片：照片中西裝革履的男子，以跳水的姿勢從裝置上一躍而下，即將掉落到泡棉中。保坂指出，照片中的男子是丹麥的教育部長，這張照片則是他在參訪斯德哥爾摩當代美術館時被拍下的，他在照片中開心體驗的是丹麥藝術家Palle

Nielsen 的裝置《A Model for a Qualitative Society》。藝術家當時提議在美術館中設置一個冒險遊樂場，並設定這個作品僅對孩童開放。在開展一個月後，統計 35,000 人次的觀眾，就有超過 20,000 名兒童。隔年，在荷蘭阿姆斯特丹博物館出現了一件以鐵鍊支撐的樓板所形成的裝置。有意思的是，這件名為《Ludic Stairs》的裝置並不是出現在美術館，而是在歷史博物館中呈現。保坂認為，這件裝置模糊了藝術與建築、或是說藝術與非藝術的界線。1972 年，於荷蘭 Van Abbemuseum 舉辦、由時任館長的 Juan Leering 策展的重要展覽「The Street: A form of Living Together」中，沒有任何專業藝術家或攝影師的作品，只有荷蘭的街頭生活紀錄。策展人解釋選擇街頭作為主角，是由於街頭反映了社會如何運作、以及社會如何理解與體驗它自身。同時，街頭也提供了社會生活的機會：街頭是讓意見與概念交換與公開的地方，假以時日，就能夠開展出宣言或是行動。保坂強調，這位傳奇的館長 / 策展人，他大學時期就讀的便是建築專業，且曾經是結構工程師。透過進入到藝術領域，他讓學科之間的界線逐漸模糊，還曾表示博物館只做當代藝術是不夠的，要讓社會的元素進入美術館。保坂總結在 1960 與 70 年代的斯德哥爾摩與荷蘭，建築師們嘗試與機構中的策展人合作，提出解決社會問題的模式。

而保坂最後的案例是現在建築師在展覽中可能作為策展人或研究者。正如他先前提過的，以「當態度成為形式」在威尼斯的再製為例，Rem Koolhaas 這名創立了大都會建築事務所（OMA）的著名建築師，就是這檔展覽的共同策展人；此外，Rem Koolhaas 還在「Manifesta 12」中作為研究者，為策展人提供意見與概念。因此保坂認為，當藝術機構想要讓他們的展覽更接近社會、或是更有吸引力時，建築師的方法學是有用的。他認為建築師的角色或許跟藝術家團體，如今日擔任主題講者的瑞克斯媒體小組很接近。隨著建築師或是藝術家團體的角色越來越吃重，藝術展覽的結構或許會產生變化。

最後，保坂來到他今天演講中的另一個重點，也就是私人蒐藏家。他引用藝術社會學家 Olav Velthuis 的一段文字，來說明私人蒐藏家的重要性：

此外，藝術市場中的專家角色已經改變。公眾美術館與其他機構不被金錢利益污染的狀況已經不同，當富有的蒐藏家能夠掌握藝術家的職業生涯時，藝術世界的估價政權（valuation regime）變得更強大了。

與此同時，保坂指出亞洲逐漸在國際藝術市場佔有一席之地，而他與臺灣藏家陳泰銘在 2014 年合作的展覽「Guess What? Hardcore Contemporary Art's Truly a World Treasure: Selected Works from Yageo Foundation Collection」似乎就是明證。在這個展覽中，他設計了一個小遊戲，讓來參訪的觀眾們能夠對眼前的藝術品估價，但他指出，這並不是第一個把藝術品的價格作為觀展重點的展覽。

1999年在倫敦的 Courtauld Gallery 舉辦的「The Value of Art」；或是更著名的「Degenerate Art」，納粹為了宣傳目的而於 1937 年所舉辦的展覽：透過標誌出這些藝術品的天價，納粹想激起群眾的憤怒。

相對於前述的案例，一般而言美術館並不會把藝術品標價，原因在於他們希望觀眾能夠聚焦在藝術品的美學價值，而非金錢價值。但保坂強調，一個藝術機構並不能只靠美學價值來運作，而是高度依賴社會價值與市場價值。但私人蒐藏家就不同了，他們收藏藝術品時可以只考慮美學價值，而且是蒐藏家主觀的美學價值，而不必像藝術機構為了公眾而必須維持的客觀性。此外，他還指出美術館不可避免的缺乏速度，因為當美術館還在評估要不要收藏某件作品時，作品的價格就已經上升到他們無法負擔的程度了。保坂認為，透過與私人蒐藏家合作，能夠有效的解決這個問題。他以 Axel Haubrok 與德國柏林美術館的長期合作為例，雖然 13 件作品並不是大數目，但都是大師傑作，其中更有像 Tino Sehgal 《This is propaganda》這種完全缺乏物質性的特殊舞蹈作品。最後，保坂以介紹今年甫開幕的蒙彼里埃當代美術館（MOCO）作為結尾。這座位於南法的美術館其特殊之處在於，館長尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）決定不要建立永久館藏，而是透過基金會、私人收藏或別的美術館的館藏進行策展，並提出「藝術生態系統」這個詞彙與概念。這很大程度地顯示了，他所設想的藝術機構與私人蒐藏家合作，或許是一個可行、且越來越被接受的工作模式。