工藝重返美術館：香港 M+ 博物館設計及建築主策展人 Ikko Yokoyama 專訪

Craft Returns to the Museum: An Interview with Ikko Yokoyama, Lead Curator of Design and Architecture, M+, Hong Kong

採訪、翻譯、整理｜
周安曼
Freya Chou
獨立策展人

受訪｜
Ikko Yokoyama
M+ 博物館設計及建築主策展人

採訪地點、時間｜
香港居家隔離；Zoom 線上會議
2020 年 11 月 18 日

周安曼（以下簡稱周）：今年我和臺北市立美術館文獻中心合作，以客座研究員身分，研究梳理館內 1980 年代的機構檔案。我注意到在 1980 年代（1983–1989）北美館舉辦了大大小小將近五十檔建築設計與工藝類性的展覽，但進入 1990 年代後就消失了。而在我詢問一些早期承辦展覽的館員時，發現他們並未對這些看似隨機的展覽感到光榮，反而覺得不符合現在我們所謂的策展內涵。我對這個現象很感興趣，一來是顯現了當時及現時臺灣對策展的想像，二來是 1980 年代這些北美館引進或承辦的展覽，其實在今日國際當代藝術的展覽趨勢中反而掀起一股新的潮流。因此我想透過此次訪談，藉由妳的專業讓我們可以從一個比較廣的跨區域設計史來談，以及 M+ 的成立和定位來看建築與設計藝術類型展覽的未來。妳現在擔任 M+ 設計及建築主策展人，之前擁有在日本及瑞典工作的經歷，M+ 創立了一個新的策展跨領域模式，這對我們整個專題的討論有很重要的基礎，能否先請妳介紹 M+ 的組織架構。

Yokoyama （以下簡稱 Y）：M+ 的定位是一間視覺文化博物館，成立的背景是香港在 2000 年左右開始討論需要建立針對不同領域的博物館或美術館，包括水墨、流動影像（moving images）、香港藝術、建築與設計等等。後來認為與其建造四、五間不同的美術館，不如將這些需求集中在一起，成立一個大型的視覺文化博物館 —— M+（Museum plus）因此而生。然而，香港本來就有許多不同專業的博物館，包括海事博物館、科學博物館、香港歷史博物館等等，所以又有部分的討論著重於這個城市所缺少的為何？M+ 的組織架構參考過巴黎的龐畢度中心、紐約的現代美術館等展館，預計是一個擁有公共典藏品的現當代美術館，因此 M+ 的重點放在蒐藏作品，以香港為出發點重新定義 20 及 21 世紀

的視覺藝術史，綜觀設計工業與建築、視覺藝術等，探討這些不同領域之間的關係，不僅只是在亞洲而是放眼全球。另一個很重要的任務在挑戰我們深受西方思維主導的歷史系統，我們的教育背景，包括妳我，多半都是受到西方藝術史為主的觀點影響，這是很需要反思的地方。我認為只要人類繼續生存下去，文化生產就會不斷發生；儘管現在已經有很多國家在重新書寫自己的藝術史，但我們希望建立一個博物館可以從跨國際的方式來處理跟建構歷史，思考亞洲內部的關係跟系譜。因此我們不僅僅納入傳統的美術分類，也包括了建築及設計類別，專注在戰後國家建設的發展，藝術與國家重建、身分認同以及基礎建設、住宅問題……等。因為如果我們只從美術或藝術的角度來思考社會問題，未免顯得太過單一，尤其 1980 年代之後亞洲經濟起飛，以及戰後如何透過經濟復甦來重建國家和人民的生活有絕大的關係，設計與建築在當時是相對較務實的計畫，且在國家建設上扮演重要角色。設計與建築不僅只在乎功能性，很重要的是如何反映當時人們的情感，因此將建築與設計納入才能對整個文化藝術發展有一個全面的脈絡。

M+ 的組織架構雖然部分參照紐約現代美術館，但他們還是以媒材來區分展覽部門。M+ 目前的分類有設計與建築、香港藝術、水墨、流動影像以及視覺藝術等等，但我們沒有分屬不同部門，所有人都是同一個策展團隊。從成立以來，我們分享所有的研究，共同決定作品的典藏，透過密集的討論和參與，尋找出連結不同領域的共通之處。這與其他藝術機構的工作方式不同，我們認為這些不同領域代表一個集體的文化生產，我們尋找的不是卓越的藝術成就，而是透過典藏、研究來理解文化如何在歷史的軌跡下建構亞洲社群的發展。

周：能舉一些比較具體的例子看出不同領域之間在研究或收藏作品的合作嗎？

Y：M+ 正式開幕上你會看到泰國建築師 Sumet Jumsai 在 1980 年代所設計座落在曼谷的亞洲銀行總部，俗稱機械人大廈。Sumet 受到西方建築的訓練但一

左圖——
葉聯，《「森美餐廳」牛形霓虹招牌》，約 1978 年

森美餐廳捐贈香港 M+ 博物館，2013

圖片提供：香港 M+ 博物館

右圖——
香港 1950 至 80 年代平面及產品設計

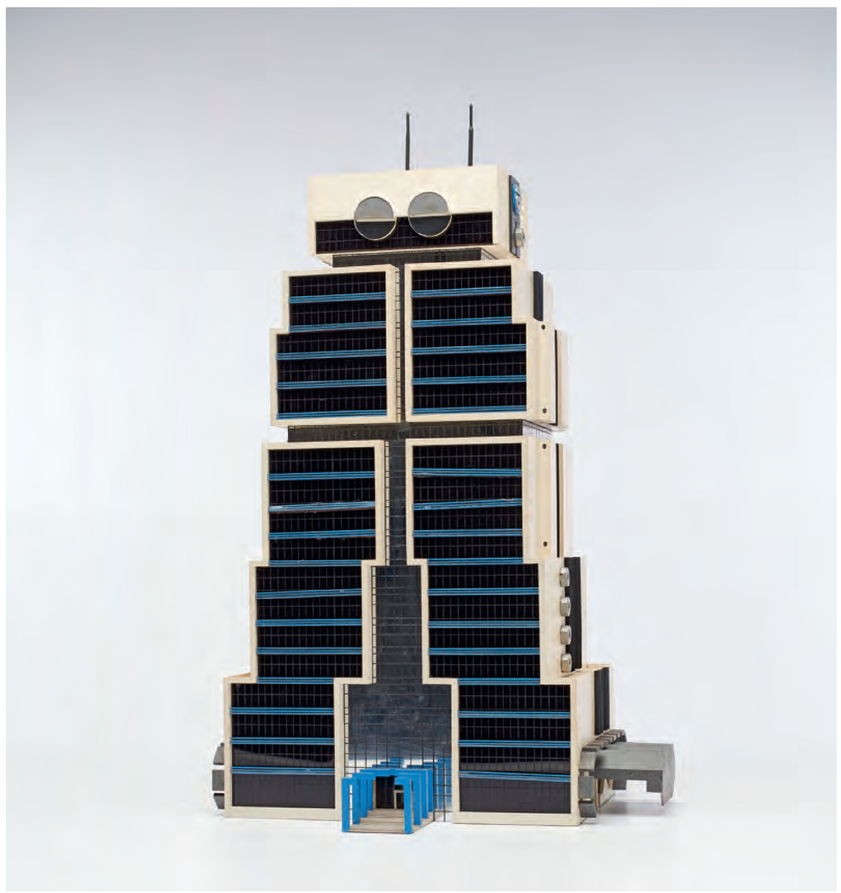
圖片提供：香港 M+ 博物館

左圖——
泰國曼谷亞洲銀行總部（現為大華銀行曼谷總部）展示模型
書梅．春塞（建築師），1983 至 1986 年

圖片提供：香港 M+ 博物館

右圖——
Olivetti Valentine 可攜式打字機
埃托雷．索特薩斯（設計師）；Peter Benda 及 Ernest Mourmans 捐贈，2014

圖片提供：香港 M+ 博物館



直致力發展具有泰國當地風格以及能反應泰國文化的建築語彙。1980 年代適逢泰國經濟起飛，建造具西方風格的大型建築物成為一種權力的象徵。但 Sumet 反其道而行，建造了這棟象徵曼谷繁密的交通網絡與摩天大樓林立的經典作品。1999 年侯瀚如及 Hans Ulrich Obrist 策劃了「移動中的城市」（Cities on the Move）展覽[1]，泰國藝術家 Navin Rawanchaikul 與 Rirkrit Tiravanija 根據這棟建築物出版了一本漫畫書，藉由一次視覺藝術與建築跨界的對話來回應曼谷的城市主義。我們可見西方建築語彙轉譯成泰國當地元素，並再藉由視覺藝術家轉化成另外一種形式。

周：我因為協助 M+ 收藏精選專輯的審稿工作，因此有機會提前看到 M+ 的收藏脈絡。我很驚訝發現原本以為會僅是專注在亞洲藝術家作品的收藏或與亞洲相關的作品，但同時也看到了許多脈絡上不那麼直接的歐美作品也在機構收藏中，這部份的原因為何？

Y：我們可以從幾個不同角度來解釋。M+ 是一個地理上座落亞洲、但放眼亞洲與全球關係網絡的博物館，我們同時關注被忽略或較不為人知的藝術史、藝術運動發展。二次大戰後對人類歷史的影響不會僅止於在亞洲，它一定是一個全球脈絡的延伸，因此我們需要將一些重要的關鍵作品一併納入，即便這些作品表面上看起來與亞洲沒有太大關聯。加上亞洲沒有真正的設計美術館，在歐美觀眾可以看到許多大師的原作，但在這裡一般觀眾是沒有機會的。而亞洲尤其是日本、大陸、臺灣充斥仿冒品的濫觴，生活所見都是這些複製品或仿冒品，卻從未見過原作。因此在 M+ 我們認為有義務收入一些重要的設計原作，了解創作觀念跟歷史的源頭是什麼。舉一個例子來說，我們收藏了義大利建築師 Ettore Sottsass 的作品，Sottsass 同時是義大利很重要的後現代設計大師，他也是對後來設計美學影響甚鉅的孟菲斯設計運動的核心人物。Sottsass 十分受到美國小說家傑克．凱魯亞克（Jack Kerouac）、艾倫．金斯

堡（Allen Ginsberg）等作家開啟之「垮掉一代」的嬉皮文化影響，他曾來到印度朝聖，至此開啟他對亞洲的認知。但在旅途中，他突然一度得了重病，所幸後來痊癒，但也因為這次經驗讓他對於精神性有了完全不一樣的體驗。這種東、西之間的交流看似很表面，但很多時候文化的交集就是在這樣的因緣際會下產生。這也是為何我們同時收藏了這樣歷史背景的國際藝術品。

周：我在翻閱臺灣的檔案資料時看到一篇報導指出 1980 年代的臺灣因為充斥著仿冒品，政府為了加強民眾對設計品的尊重以及提升美學教育，因此舉辦了許多官辦的設計類展覽，其中很多就是現在我們看到臺北市立美術館早期承辦的設計工藝類展覽。

Y：這是非常有趣的一個現象！日本也有相同的情況，但發生在 1950 年代。因為戰後日本需要大量的外銷來重建國家，促進經濟發展，所以當時日本抄襲了很多，尤其是美國的產品，但越做越好，甚至比原件還要好，日本政府還甚至因此被其他歐洲國家控訴侵權。因此日本政府花了很大的精力來重新定義何謂原創性。你剛剛說臺灣 1980 年代的例子，這可以延伸很有趣的研究來看每個國家如何著力在藝術原創性的推廣或政策執行。

周：從美術館的檔案裡，我也發現這十年間北美館策畫的很多展覽，與 2016 年我看到「形流意動：M+ 設計藏品」展覽中很多 M+ 的典藏作品相似。我想知道你們收藏的邏輯是什麼？

Y：我們的確是有計畫性的希望從典藏的作品來梳理脈絡。目前因為我們在忙著正式開幕，收藏的工作暫時告一段落，但並未結束。我的部門剛好利用現在機會做了一次目前典藏作品的系統整理，以大數據來分析各種不同組合的調查，購藏了多少作品？藝術家的性別比例是什麼？哪一個研究部分缺少了、需要再加強？目前建構了什麼樣的藏品脈絡？什麼是需要新開發的研究主題和範疇等等。典藏是一項耗時漫長的工作，加上預算有限，因此大數據的分析調查對我們有絕對的幫助，為下一階段進行調整。

「形流意動：M+ 設計藏品」展覽現場

圖片提供：香港 M+ 博物館

周：能透露一下根據目前的分析調查有什麼需要調整的嗎？

Y：我們目前已經有一定數量的歷史作品，因為一來很多設計類的作品難以保存，加上藝術家多數年邁，所以要加緊腳步。我一直在追 1970 年代最原始的煮飯電鍋，這個年代出產的作品消失得非常快。

周：我原先並不知道臺灣的大同電鍋原來最早是來自日本東芝的複製品。

Y：是的！東芝跟大同早期合作開發一條產品線，東芝教大同如何生產電鍋，但你們發展得太好了，除了煮飯還可以蒸物，現在甚至拿來消毒口罩！ 這就是跨國設計發明的最好例子。一個產品製造出來流通到另一個地方，然後該地進行在地化或原型的變形，這跟嘟嘟車（Tuk Tuk）一樣，這個早期的三輪車在日本出現的時間非常短暫，但流傳到南亞跟東南亞後完全改變該地區的城市流動性。透過產品的歷史我們可以學習好多世界是如何連結和相互影響的，但我仍然會擔心之後 M+ 開館後該如何跟香港從未看過正式設計展覽的觀眾解釋「為何展場裡有一件電鍋」。藝術作品一直以來都是為了在展廳展出而生，但設計與建築並沒有展出的必要，重點在其使用功能的價值。這會是我們一直不斷面對的挑戰。

周：北美館這些設計類性展覽的現存檔案有限，除了印刷宣傳品包括展覽說明書、邀請卡、海報等等可以依稀知道當時的視覺設計走向，或是展覽畫冊的紀錄可以知道有哪些作品，但也不是每一個展覽都有製作書冊。再來比較有趣的是透過公文來了解展覽製作前後期的原委，有的時候可以看出一些特別的蛛絲馬跡。我覺得對歷史或檔案研究重要的一點是拉開時空的距離能提供我們一個觀看的視野，文化生產的影響力絕對不是立即的，但也如你所說就算拉開了距離，如何傳達給一般觀眾相對陌生的美學教育及理解，是我們永遠的功課。譬如北美館 1983 年成立後將近 5 年的時間每年會舉辦一次花藝展，與國際花友會合辦，這些看似只有家庭主婦或官太太會參加的展覽，背後其實有很多有趣的面向值得討論。譬如這個展覽是當時唯一

東芝自動式電飯煲，RC-10K 型

岩田義治（設計師），東京芝浦電氣株式會社（製造商），1955

圖片提供：香港 M+ 博物館

全部由女性參加的展覽，而花友會如果以女性運動的角度來看，在當時對婦女互助有非常重要的意義。但這類型展覽在當時多半被視為親民或宣傳意味較濃。我很好奇你們如何定義設計類物品在博物館的脈絡與日常生活間的區別？

Y：這是很好的問題。我們感興趣的不是最好的設計或產品，我們有興趣的是什麼樣的產品帶來文化或社會影響。好比我們剛才提到的東芝煮飯電鍋，它大大節省了婦女在廚房煮飯的時間，連帶影響了雙薪家庭當父母同時在外工作很晚時，仍然有機會讓全家人共享晚餐時光，或為加班回家的父親添上一碗熱騰騰的米飯。所以我們尋找的是一個產品背後延伸的故事，而並非製作上的卓越。另外一個例子是索尼的隨身聽，索尼在很多面向改變了人們的生活型態，隨身聽徹底改變了人們聽音樂的流動性。不僅僅是與錄音機或唱片播放器不同，隨身聽是最早讓聽音樂成為一種個人化生活風格，繼而帶動了我們現在有的 iTunes、iPad。因此有時候產品帶來的影響除了科技上的突破也有很大部分是創造共同生活經驗。再好比說，泰國政府刻意用很低的價格販售錄音機，因為便宜所以可以大量流通，也間接成為政府用來傳播訊息的工具，尤其是針對偏遠鄉下的村民，政府得以控制訊息的傳遞。另外有時候我們不只專注在一件物品的歷史意義，譬如泰國是戰後亞洲唯一沒有被美軍佔領的國家，我很好奇當時的設計發展是什麼。因此我請我的研究員特別去看這一時期的泰國，發現當時美國富商洛克菲勒（John Rockefeller）投資了大量的金錢在泰國的時裝產業，促進當地手工藝的發展並成為泰國重要的外銷產品。另一位著名美商金．湯普森（Jim Thompson）也是這一波美元入注的重要人物之一。 當然湯普森不只有投入資金，他對泰國紡織的發展有非常重要的位置。所以這類具有社會脈絡的產品也成為我們收藏的項目範疇。

周：我們到現在談了很多關於工業設計的歷史如何影響當代生活以及這些產品的歷史價值。我很好奇妳是如何看待目前一些藝術家開始以織物、陶瓷等媒材做為創作元素？這幾年我們看到許多藝術空間、畫廊甚至美術館開始專注在這類型的展覽或創作形式，好像成為一種趨勢，也就是當代視覺藝術開始嫁接我們上述談及比較歸類在設計類的創作型態。譬如北美館很多早期的展覽，尤其是陶瓷、漆器類多半來自日本，而 1970 年代起，政府也有系統的推廣陶藝，除了定期舉辦大型國際陶藝展也有計畫的收藏陶瓷作品，舉辦雙年展，甚至有自己的陶瓷博物館。但陶藝家，或陶瓷藝術家還是很難被歸類在我們現在所謂的美術系統，或現當代的視覺藝術論述。我知道你們也收藏了很多陶瓷類的作品，加上你所說，M+ 正以一個廣泛的全球視野來重新定義設計類作品的在視覺文化發展的位置。我很好奇這樣一個重要創作媒材的歷史發展，其興盛與殞落，其實與政治、社會、經濟有很大的關聯。

Y：我不覺得這是一個現在才開始的趨勢，尤其你看在亞洲，特別是日本，藝術其實是來自工藝，1990 年代才開始將美術與工藝區分開來。1980 年代是一個互相融合的年代，也就是現在一直在談的跨領域，但在當時並沒有壁壘分明的界線。我很好奇北美館這些 1980 年代跨到 1990 年代的展覽的發展軌跡，因為正是 1990 年代扼殺了類型之間的協同作用。很大的原因是因為當時經濟泡沫，金融危機下消費主義當道，結束了 1980 年代極富實驗性的時光。譬如日本陶藝的發展與花藝是一體兩面，他們與日本前衛運動歷史有很密切的關係，不論是具體派或物派，當時的日本大量移入西方藝術知識，譬如超現實主義等。而花藝討論的是花束的安排、排列，也就是場景調度；它不是西方對現成品或拼貼的概念，而是給予這些現有的物件新的詮釋。所以花藝很重要的概念是不同技能和技術的集合，這是最早的前衛藝術，有時候他們會用不要的垃圾當作花器。而陶瓷的發展更是由於茶道大師與陶藝家的關係，是一種供需，一開始陶瓷藝術家為了插花藝術家製作花器，在創作方面相互影響。因為這樣悠久的傳統，目前我們看到陶藝自成一格的發展來得比較晚。我目前在研究 1950 年代以降日本插花藝術的歷史，1950、60 年代是插花藝術運動開始的年代，繼而帶動非功能性的陶瓷品出現，隨之風行，同時出現很多女性陶藝家，這時流派開始出現，如你之前說花友會大部分多是家庭主婦組成。另一個原因是大家對藝術知識的提升，許多藝術家自藝術學校畢業，社會上突然出現很多藝術家，不見得都是專業或職業藝術家。到了 1970、80 年代充斥著各式各樣的群展，跟沙龍一樣，這些展覽多半只需要付參展費就可以參加，很像會員制，付費加入會員就可以參加展覽。當時各大美術館都面臨經費短絀，這類性的展覽十分符合他們的需求。一來館員不需要自己負責展覽內容，又可以收取費用，有些甚至獲得大型報社的贊助，富有宣傳效益，因此開啟了一個特殊的平臺給業餘藝術家。業餘藝術家突然大量出現，又帶有商業價值，使得專業藝術家逐漸被邊緣化。而這也讓美術館的歷史走向奇怪的發展，因為資本利益的挹注使得藝術展覽變得譁眾取寵，富太太也可以參加花藝展，原本重要的地下前衛藝術精神頓時成為附庸風雅的展覽。

周：我認為很弔詭的是，一個美術館應該有能力跟知識去成為一個孕育藝術運動發酵的平臺，但不論是因為對歷史的誤讀或自身的傲慢而演變成停留在產值與奇觀追求的膚淺。換句話說一個美術館應該肩負美學教育的提倡，但為了追求以參觀人數的產值評估來證明的成功，因此扼殺了一段歷史。而今天我們在距離四十年後回來在同一個平臺上去審視過去的歷史，檔案紀錄留下的幽魂揭示了自身歷史的失誤。我覺得真的是很有趣！設計工藝類在臺灣藝術史的消失，其實也可以透過北美館自 1980 年代開始承辦的「臺北美術獎」的分類看出軌跡，而這導致了今天形塑臺灣當代視覺藝術發展的重要關鍵。

Y：這跟日本的發展很類似。日本沒有專門的設計美術館，但有很多工藝美術

館，而國家美術館也有工藝藝術部門，看似沒有被剔除美術館體制外，但卻越趨保守。工藝藝術在 1980、1990 年代試圖創造自己的專業社群，建立不同屬性。工藝藝術類的展覽還是大量出現在一些地方美術館，編制跟北美館差不多， 也有自己的典藏系統，收藏一些工藝和當代錄像藝術。雖然在很多人眼裡並不能真正落入當代藝術的系統，但有點界於之間。好比裝飾藝術可能會被 V&A 博物館（Victoria and Albert Museum，或譯為維多利亞與阿爾伯特博物館）收藏，但就不可能進入泰德美術館。這中間還是有所區別。回到你說的趨勢，有些藝術家僅使用陶瓷作為創作媒材，有些將陶瓷視為創作可以使用的材料一部份，這是兩種完全不一樣的出發點。陶藝講求的是技術，但另一方面又不具有鑑賞的完美， 譬如對於使用的土壤或溫度的要求，這跟織物藝術一樣，有技術專業度的分別。但真的需要如此斤斤計較嗎？現在藝術的發展需要的是混種、融合，藝術家能結合不同傳統的技術然後發展出新意，對我而言重點在於如何透過這些傳統的精神與當代社會溝通。陶瓷是我們每天都在使用的物品，我們用它吃飯、 喝東西；織物也是如此，那是我們每天穿在身上的東西，藝術家的任務在如何透過這些材料與我們的日常生活建立不同的關係和經驗。陶藝家可以花五十年的創作生涯來追求完美，但設計並非如此，設計講求的是功能性。因此陶瓷走向了兩個不同方向，一是當代工藝，走向裝置，非功能性的物件；另一是設計類型，講求實用性或如何更能符合社會需求，而非僅是停留在功能層面。這也是為何設計開始回到美術館文化，歷史告訴我們這樣的軌跡發展來來去去。對我而言，我不是太在意藝術家使用何種特殊材料，而是為何選擇這樣的媒材，是因為背後的歷史嗎？這是我希望了解的。

周：可以分享M+對設計與建築類展覽的未來規劃嗎？有沒有什麼具體的策展方向？

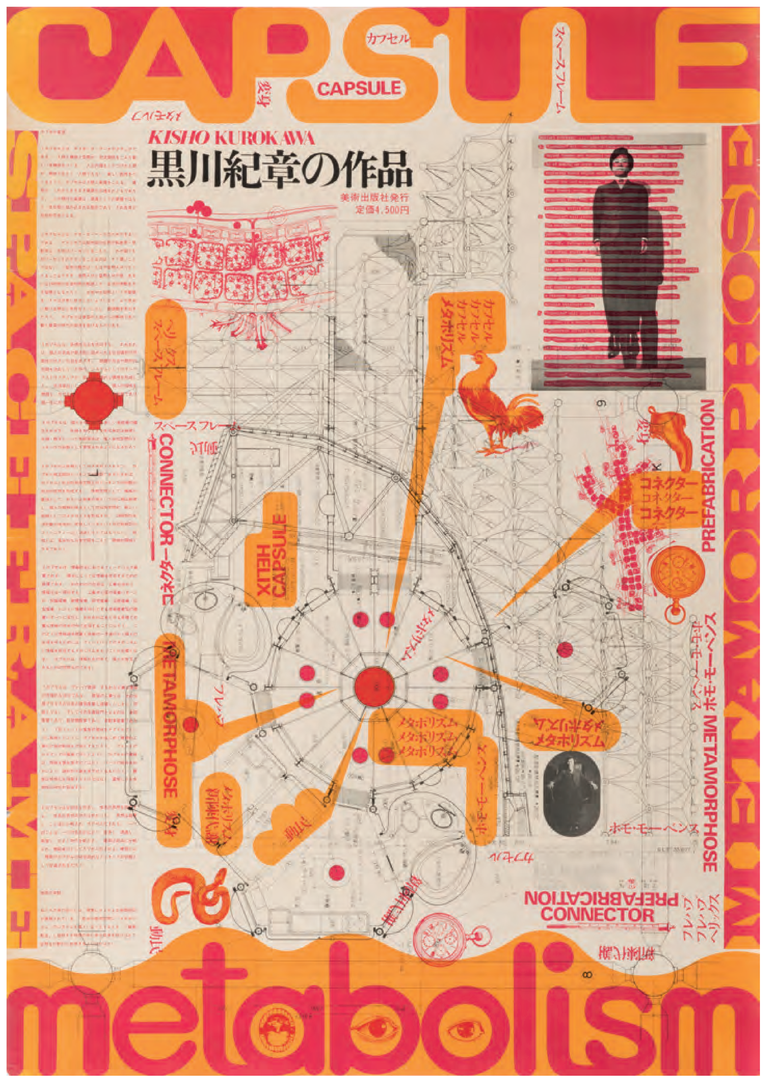
Y：這回到之前提及我們針對典藏品的分析和整理，幫助我們認知哪一階段的歷史需要再深入或延展。 我在 M+ 的角色是連結工藝設計與視覺藝術，未來的策展方向也會朝串聯或以書寫這兩領域間的故事為主。譬如我們視覺藝術

「形流意動： M+ 設計藏品」
日本戰後產品設計

圖片提供：香港 M+ 博物館

左圖——
蝴蝶凳，0521 型，柳宗理（設計師），株式會社天童木工（製造商），1956

圖片提供：香港 M+ 博物館



右圖——
黑川紀章作品：居住單元、代謝主義、空間桁架、蛻變，粟津潔（藝術家），1970

圖片提供：香港 M+ 博物館

類的同事這幾年收了很多重要的日本具體派及物派，以及一些早期日本觀念藝術家的作品，我想在同一時間軸線上跟進工藝類的作品。我們已經有一些同期設計類的收藏，工藝會是下一步，我希望這能讓 1960、70 年代的日本視覺文化研究有一個更全面的視野。我們一直在談跨國際，但同一個時空下的跨領域也是很重要的研究，我相信文化生產應該是不分界線。好比我們說到 1950、60 年代的陶瓷展覽與花藝設計間密不可分的歷史關係。策展人就像偵探一樣，我們的基礎是這些典藏品，如何在有限的資源下試圖從這些藏品中找到彼此關聯的線索，然後逐一發掘。我最近發現一個很有趣的例子是韓戰時期有一名美國大兵，他同時也是陶藝家，戰爭結束後他因緣際會去到了日本，在那裡遇見了日裔美籍藝術家野口勇，然後間接認識其他日本陶藝藝術家。還有很多類似的例子尚待我們慢慢挖掘。我的意思是，我們在乎的不是單一地區或城市的獨特性，而是同樣的故事在世界的另一個角落發生著。人類的創造與思想是互相連結，重點不在頌揚個體的獨一性，而是一個普世的知識與文化共享。

1　故事裡由泰國建築師書梅·春塞（Sumet Jumsai）設計的機械人大廈和路易十四塔兩棟大廈之間的核心衝突體現了後現代主義的影響，為 1980 年代經濟繁榮和 1990 年代經濟蕭條時期的泰國建築產業提供了輕鬆而又嚴謹的批判性解讀。機械人大樓是曼谷沙吞（Sathorn）商業區內第一座高樓，擬人化的高科技外形靈感來自春塞兒子的玩具機器人。設計表達了春塞諷刺地投入對後現代建築參照歷史建築物的批評。在《移動中的城市》裡，機械人大廈克服了由地產發展商推行和財團冒起的建築產物——仿造古典的路易十四塔，暗示了 Rawanchaikul 和 Tiravanija 對本地環境成功衍生建築形式的信念。