

「能力+1，實戰+1：想成為 S 級館員的我」
博物館人才培訓講座文章專輯

目錄

看得見的權利，看不見的風險：博物館典藏實務與授權挑戰	1
物件之魂：張捷收藏 文物裡的臺灣故事	6
跨越理論邊界的文化平權實踐：以國立臺灣博物館東南亞移工文化平權專案為例	14
觀眾研究與博物館營運發展	21
以臺灣美術史為方法的策展-以『所在』與『定神』為例	28
《寓懷的行板：劉生容研究展》從檔案爬梳到展場實踐	34
從劣化到展示：書畫文物保存的關鍵環節-館員必備的觀察力、判斷力與操作細節	41
數位化展示與科技藝術：實踐與未來趨勢—探索技術與創意的融合	48
如何做一檔展？當代美術館展覽規畫與實踐分享	54
檔案：挑釁歷史的素材	62

看得見的權利，看不見的風險：博物館典藏實務與授權挑戰

講者：林巧湄（國立臺灣文學館典藏組館員）

整理撰文：葉子菱

在全球化與數位化迅速發展的趨勢下，美術館典藏品不僅承載文化記憶與藝術價值，同時也是智慧財產的重要部分。隨著典藏品的展示、出版與數位化應用日漸普及，涉及《著作權法》的法律議題亦隨之更為複雜，包括著作權的歸屬、使用範圍的界定及授權管理等。針對典藏品所引發的相關法律爭議，應從理論與實務層面進行深入探討，以確保美術館在館藏管理與文化推廣過程中的合規範。

本講座旨在結合理論、政策與實務，全面探討美術館典藏品在《著作權法》框架下的相關議題，著眼於藏品近用，例如印製展覽圖錄、文創設計等應用方式時所面臨的法律實務與案例分享，幫助博物館專業從業人員掌握實際符合規範的相關操作流程。本次講座邀請國立臺灣文學館典藏組林巧湄館員擔任講師，其任職國立臺文館期間針對有關典藏權利盤點與授權、典藏詮釋等業務擁有豐富的實務經驗，將分享其在職場中所接觸到的相關實際案例。

美術館在當代的責任

美術館在藏品資料的處理過程中，常常遇到但難以處理的「著作權議題」。這不只僅僅是法律問題，更是治理問題。因此本次講座的標的也會聚焦在這些權利之下所牽涉到的大小事務。根據國際博物館協會（International Council of Museums，簡稱 ICOM）在 2022 年的大會中所公開的博物館定義，博物館是一個為社會服務、非營利的常設性機構，對人類有形和無形遺產從事研究、收藏、保存、闡釋與展示。¹博物館向公眾開放、具易近性與包容性，促進多樣性和永續性。博物館以倫理、專業和社群參與的方式運作和交流，為教育、娛樂、反思和知識共

¹ “ICOM Approves a New Museum Definition,” August 24, 2022, <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>.

享提供各種體驗。²由此可知，文化機構不僅肩負著許多任務，並須具備易近性與包容性，這也說明了當代的博物館功能從傳統的「收藏展示機構」逐漸走向了「社會參與、倫理實踐、文化平權的平臺」。藏品的數位化典藏以及開放近用應為博物館的發展理想與目標，但現實中卻時常面臨文物授權、法規和標註的難題。因此，秉持對於藏品詮釋以及治理責任，博物館營運絕不能迴避其中所牽涉的權利規範與法律問題。

藏品權利盤點實例分析

講者林巧湄館員以國立臺灣文學館典藏品——日治時期的「張深切徒步旅行之名人題字錄」（1924年）為範例，說明博物館在處理典藏登錄時所面臨的複雜權利盤點問題，「張深切徒步旅行之名人題字錄」對於日治時期臺灣文化與社會運動研究具重要文獻價值，並被指定登錄為我國的「重要古物」。該作品是日治時期作家張深切於大正13年（1924）從臺中出發徒步旅行，邀請各地受訪者題字以為勉勵之用。作品中包含題詩、簽字及印章等，著作類別同時是美術著作也是語文著作，而統計該件作品上的題字者就有林獻堂、林茂生等共13位創作者，進而引申出「一件作品、同時多種權利、適用多部法規」的複雜性。

藏品權利盤點之前需要確認藏品名稱，分析著作類型與著作人資訊等，「張深切徒步旅行之名人題字錄」在著作類型就可以分成美術著作和語文著作兩種項目，其中書畫、印章落款部分屬於美術著作；詩文題句部分則屬於語文著作。再者，分析作品中的著作人，不同的著作人狀態在法律上有不同的處理方式，也涉及不同的著作權保護期間計算，依現行法來看，「具名自然人著作」之語文、美術著作，著作權保存年限自著作人死亡後50年為止；「創作年代確定但不具名著作」保護期間以作品完成年份往後50年作為基準；「著作財產權人不明」則會因為難以與著作財產權人取得聯繫，而演變為著作權法下的「孤兒著作」，因此為避免侵占他人權利，承辦人員後續需要向經濟部智慧財產局申請孤兒著作的認證，提出多方舉證確實無法找到該藏品之著作人。

透過以上針對藏品權利分析之後，可進一步得知文物在盤點的過程中會涉及何種法規，首

² “ICOM Approves a New Museum Definition.”。

先是《著作權法》中的財產權（包括有形利用的權利、無形傳達的權利、改作和編輯的權利）與著作人格權（包括公開發表權、姓名表示權、禁止不當變更權），作品在沒有授權的情況無法任意更動或公開。³其次是《民法》上的姓名權及個人資料，但兩者僅在自然人生存期間才具備效力，但著作人格權或是衍生的文物倫理議題，不論時效，博物館有責任適當地呈現作品的來源等資訊。最後是《文化資產保存法》，文物經指定登錄、具有文化資產的身分，⁴則必須要依循《文資法》的規定。這也說明一間作品背後所牽涉的許多法規與權利問題是相當複雜，且必須注意的。

綜觀臺文館的藏品類型包含書畫、信札、手稿、期刊、攝影等，其中又以信札類館藏數最多，然而信札類在權利盤點上卻是相對較複雜的類型，不僅牽涉到個資、姓名權、著作權等，由於信札是屬於不公開的傳遞形式，在簽署授權書時定須徵得寄件收件人雙方同意，才能進行藏品後續利用，因此信札類藏品一旦進入文物盤點流程，基本上是幾乎是沒辦法公開近用。故在博物館的立場上僅能法規在範圍內，協助使用者聯繫到相關權利人，取得同意授權後再行調閱或部分公開，如若後續要進一步的應用，包含研究應用、商品開發等，則須另外再簽屬授權文件。

權利盤點的守則與流程

由於藏品牽涉到複雜的權利關係，訂定一套完善的人藏權利盤點流程是博物館的重要任務，第一步當文物入館前必需先檢視藏品來源和歷史脈絡，例如文物的捐贈單位，或是由其他機關移轉等，為了確保藏品的正當性，館方會將所有文物的捐贈契約、購買合約、移交公文等相關契約掃描至文物典藏系統，並由負責管理系統的專業人員進行建檔、保全資安，以避免來源佚失或誤差。第二步判斷藏品著作類型，不同類型的著作會牽涉到不同的法條及保護期間，例如音樂樂譜是音樂著作，但音樂檔案則是屬於視聽著作。此外，攝影著作在《著作權法》中是屬

³ 依我國著作權法對著作權之定義，所謂著作權係包括因著作完成所生之人格權及著作財產權，參《著作權法》第3條第3款。另外該法並分別對於著作人格權與著作財產權之權利內容詳加規定，參《著作權法》第15條及第22條。

⁴ 文物入館前館方先成立審議會進行初步判斷，經分析歷史價值並填寫相關文件後，再提報文資局審議，審議通過後，該文物就會受到文資法保護，並須遵守相關保存和應用之規範。

於比較特殊的計算方式，其保護年限是由攝影作品公開時開始計算，若查無公開紀錄，其著作財產權存續至創作完成時起50年，與著作人本身的卒年並無直接關連。

最後，釐清來源、訂立藏品利用方式之建議、增補授權範圍不足之處是非常重要的，當博物館合法取得文物的「物權」，代表博物館僅能進行基本的「典藏和公開展示」，如若要進行後續的應用，例如出版圖錄、文創開發、轉譯（如劇本、遊戲）或再授權第三人，必須進一步取得充分的授權，思考相關應用是否牽涉到營利性質，所以常會發生原先的捐贈契約內容利用範圍不足，而再度訂立補充合約。授權談判的細膩之處在於，權利人可能僅同意非營利或學術利用，而不願意涉及商業營利或再授權給不確定的第三方，故博物館人員為了進行商品開發或展覽圖錄出版等業務而需要進一步取得授權，往往有賴於與權利人持續溝通與信賴機制的建立。

藏品資料如何取得？藏品詮釋的重要性

博物館在進行藏品權利盤點時需要大量藏品相關資料才能正確判斷其權利關係，因此藏品詮釋會優先於權利盤點的流程，在最完善的情況下，藏品入館後先進行初步建檔，經過審議會決定入藏，確認有完善的契約文件，再進行藏品編目，並產生藏品登錄號，以此建構完整藏品查閱資料。文物進入蒐藏審議會進行入藏與否的審議，基礎資料是依館員提供的研究資料為主，如果在編日期間事先具備完善的藏品詮釋，在權利盤點的過程就有更精確的判斷依據，或者是更多元的資訊可以參考。進行藏品詮釋時需要注意到史觀、立場的一致性，建議館舍務必建立一套詮釋撰寫標準流程與欄位規範，才能保有一致的詮釋。並且一定要事先確認藏品詮釋與資料著錄的注意事項，館員所撰寫的詮釋內容即為館方的資產，具有文字創作責任。保持論述中立，避免主觀評語與推論，引用須註明出處，標記完整、記錄出處與版本，保有多元詮釋語言。

美術館在當代肩負的職責，包括保存研究、促進公共參與以及文化平權等面向，為了實現開放近用的理想，必須執行藏品權利盤點，過程中涉及契約檢視、判斷藏品類型、分析詮釋文物等工作，每個環節都會影響到後續相應的法律規範。本次講座的分享雖然是從藏品權利出發，但實際上討論的是我們如何建構一個『可持續治理』的典藏體系，權利標示不是配角，而是館所治理的主體之一，詮釋文字也有著作與倫理責任，務必謹慎留意語言與立場。授權條款與系

統著錄也應該要具備雙向設計，雙向配合從契約走到文物典藏管理介面。建立一套完善的權利盤點流程，釐清藏品權利利用範圍，將有助於提升博物館典藏應用效率，在法規權利範圍之內促進典藏數位化與開放近用。

物件之魂：張捷收藏 文物裡的臺灣故事

講者：黃裕元（國立臺灣歷史博物館研究組副研究員兼組長）

整理撰文：王瑀

本場次培訓講座邀請國立臺灣歷史博物館（以下簡稱「臺史博」）副研究員黃裕元主講「物件之魂：張捷收藏文物裡的臺灣故事」。講座呼應臺史博於四月底推出的「寫生的故事：張捷、陳澄波與其時代風景」特展（以下簡稱「寫生的故事」），內容圍繞畫作、照片、手稿、遺物與織品等展件，帶領觀眾共同思考被留下的物件所藏的意義，並從中探索記憶、歷史與生命之間的關係。

黃裕元表示自己並非美術史出身，而是長期耕耘歌謠與近代史的歷史學者，透過臺史博策展逐步涉入藝術研究。他指出，臺史博與陳澄波相關文物的合作始於 2016 年，自陳澄波文化基金會捐贈的大量遺書、衣物、底片與照片中，漸漸奠定此階段的研究與展覽基礎。黃裕元表示，歷史學者閱讀史料時，常會問「資料來自誰？為何如此記錄？」而當代觀眾對陳澄波的認識，很大部分來自其妻張捷的保存。講題以「張捷」為名，強調「他者視角」與主體轉換。張捷不只是家屬與藏家，更是文化記憶的守護者。黃裕元說：「陳澄波用畫筆為臺灣寫生，張捷則用她的收藏為陳澄波的生命寫生。」



圖 1 「寫生的故事：張捷、陳澄波與其時代風景特展」展覽現場。

圖片來源：嘉義市立美術館提供

畫作：三代人的意志

講座一開始，黃裕元首先介紹陳澄波的藝術生涯與時代背景。他熱愛寫生，作品多描繪風土、鄉情與都市現代化，作品呈現自然觀察與社會關懷。他曾在東京求學時擬籌組「春日會」、返臺創立「赤陽洋畫會」、參與「臺陽美術協會」，戰後推動藝術教育。1947 年，陳澄波在二二八事件中遭遇不幸，黃裕元以「歷史悲劇，是宿命還是偶然？」的提問，引出後續討論。



圖 2 「物件之魂：張捷收藏文物裡的臺灣故事」講座現場。

圖片來源：嘉義市立美術館提供

講座核心人物張捷，1899 年生於嘉義，未纏足，曾隨夫赴上海，終生支持其創作，二二八事件後秘密保存丈夫遺物。黃裕元特別提到在 1979 年「陳澄波先生遺作展」卸展影像中，她望向畫作被裝車的畫面，臉上浮現如釋重負的神情，那彷彿是博物館員的表情。張捷於 1993 年辭世，生前未及見到事件的真正平反。

分享過程中，黃裕元亦強調陳家後代的長期投入。陳澄波長子陳重光、長孫陳立栢皆延續保存與研究的工作，並陸續捐贈相關作品、物件予公立機構，將個人記憶轉化為公共價值。黃裕元稱這段歷程為「畫作：三代人的意志」，從張捷的秘密保存，到陳重光推動平反與史料揭露，再到陳立栢組成專業團隊持續修復與研究，三代人的努力形成臺灣文化記憶得以保存、重建與再現的關鍵路徑。他說：「今天分享的不單是一則家族故事，而是一則代表臺灣的故事。」

黃裕元接著從「寫生的故事」展覽談起，介紹張捷收藏物件。他將藏品分為五類：一、與陳澄波藝術生活相關的畫具、手稿、相冊，見證創作歷程；二、女性織品，包括張捷嫁妝與手工編織品，呈現女性生命紋理；三、生活器物藏品豐富，但非本展覽重點，故未深入呈現；四、信件與文書，屬文獻材料；五、與死亡事件相關的重要物件。

生命之章

展覽開始於「生命之章」，策展團隊以二二八事件為起點，採逆向時間敘事，從死亡回溯陳澄波生前生活與藝術，形成「由死到生」、「從隱藏到再現」的敘事軸線，開啟觀看歷史與人物精神的新視角。展場起點展出陳澄波34歲時的自畫像、遺書與妻子張捷秘密收藏的死亡見證，如衣服、玻璃底片、照片等，讓觀眾體會生命的重量。自畫像旁僅以「你正在看我嗎？」、「我一直看著你喔……」等語句，猶如畫中人低語，邀觀眾走入生命對話。展覽設計減少了長篇解說，期望「不需導覽的展覽」激發觀眾感知與主動參與。在陳澄波遺書中，除表達「為十二萬同胞死而無醜矣」的義舉，亦細述女兒婚事、家人教育、畫作處理、畫會組織，叮囑子女相親相愛、孝順母親，甚至身後事安排。這些物件承載歷史事件樣貌與臨終思想情感，透露對生命的留戀與牽掛。策展團隊於牆面寫道：「遺書所寫的是此生的眷戀」，設計互動裝置讓觀眾逐字閱讀，沉靜感受其情其志。



圖 3「生命之章」展間。
圖片來源：國立臺灣歷史博物館



圖 4「半樓仔頂的秘密」展間。
圖片來源：國立臺灣歷史博物館

在本次展覽中，特別矚目的展品為2020年新發現的底片與照片，影像捕捉了1947年陳澄波遺體返家場景。雖1990年代初曾刊載於口述歷史書籍，但當時的影像清晰度不高、背景資料有限。2020年底片被重新發現，影像經數位化後呈現出清晰細節：前述的自畫像置於遺體旁，擺放遺體、墊著草蓆的門板，有人從後方撐起，讓攝影師得以拍攝正面妝容，底片的臉部經過修飾。這張照片引發了新的觀察：自畫像的「在場」意味著什麼？撐門板者為誰？是誰拍的照片？後來的研究者多認為是張捷親自撐門板，幫助攝影師拍攝。攝影史專家也指出，這張照片使用了大型攝影機與腳架，反映出當時可能是聘請專業攝影師，且很可能為當地攝影家方慶綿。

半樓仔頂的秘密

遺照中那個撐門板的動作，也引出觀者對陳家生活空間的想像，也延伸出後續張捷是如何在此小小的半樓仔空間中進行秘密收藏。策展團隊訪談陳家後人得知，當年她是將大型畫作捲起綁妥，小作品則層層堆、用報紙包裹收納。在「半樓仔頂的秘密」展區中，重現了當年家屋約2.5公尺深的閣樓空間，讓觀眾感受藏畫與生活狀態。



圖 5「超級藏家——張捷」展間。

圖片來源：國立臺灣歷史博物館

黃裕元補充，當時的住宅空間環境極為惡劣，常有漏水、濕度過高、悶熱等問題。這些條件難在博物館中重現，但透過空間比例的呈現，仍為觀眾提供了一種感受與想像的可能性。當年多數畫作藏於半樓仔，而一樓雖為起居空間，但可能亦有藏品分布於床底、櫃角等。時至今日，藏品得以嶄新面貌展出，仰賴後代與許多修復專家合作。昔日畫作多因儲存不佳出現蟲蛀、斑駁、顏料脫落，黃裕元以《田園》一作為例，說明作品經過多次修復，參照老照片與筆觸研究，力求還原原貌。修復涵蓋清潔、補土、補色等繁複工序，盼每筆筆觸的肌理回應原作精神。

物件裡的女性故事

張捷收藏的嫁妝織品、八仙綵、床眉簾及親手織布，承載家族記憶，映照了新舊時代交界女性生活。如三寸金蓮、繡片見證舊時代社會美學與女性處境，上海時期的照片則展現藝術家的時髦打扮。這些物件串連張捷生平軌跡，從傳統家庭成長，經歷戰亂與動盪，成為文化記憶守護者，展現她在時代變遷中的韌性與智慧。

「超級藏家——張捷」展區中的織物有些為成品、有些為半完成狀態。推測部分圖樣可能來自當時流通的樣稿，但其來源至今未明，是張捷自行設計，還是參考外部樣式，尚無明確定論。也正因這樣的未知，使這些作品更添魅力。陳澄波是一位藝術家，而張捷本身同樣展現出藝術創作的敏銳與技巧，從她細緻的刺繡與縫補中，得以窺見屬於她的美學實踐與藝術才華。

畫外的風景

本次展覽中，一幅1942年的畫作《初秋》是全場最具代表性的作品之一。策展團隊最初注意到畫面前景的欄杆，進一步查閱後發現，畫中所描繪的正是陳宅二樓的陽臺視角。為了還原畫作的時空情境，團隊特別在展場中加入雞啼、狗吠與風吹樹葉等聲音效果，講者本身從事聲音研究，認為聲音的加入使展覽多了一重感官層次。在同一場景中，亦展出一張速寫作品，描繪張捷與孩子站在陽臺上，望向戶外的景色。

這些速寫、草稿與照片，交織出一幅家庭日常的畫面，使觀眾得以從更溫柔、更私密的視角，理解陳澄波的生活樣貌。另外，策展團隊也精選了約20多件書信與明信片，展出陳澄波與

家人之間的書信往來。這些信件多半寫給子女，信中所稱的「媽媽」即是張捷。為了引導觀眾理解內容，團隊從信件中摘錄出幾個關鍵詞：金錢困境、畫作銷售、家庭近況、感情與親職等。其中一封信中，陳澄波鼓勵長子陳重光選讀史地科系，期盼他成為「大歷史家」，為國家文化貢獻，展現樂觀而理想性的教育觀與對未來的期待。

透過老家的風景《初秋》、速寫中的家人、家書與明信片，能看到陳澄波作為丈夫、父親的一面，以及他與家人之間的深厚情感。透過速寫、草稿和家書，則得以窺見藝術創作背後的生活氣息與家庭溫情，豐富了我們對這位畫家的理解。



圖 6「街道上的畫家」展間。
圖片來源：國立臺灣歷史博物館

物件裡的臺灣故事

黃裕元以展覽中畫作和物件所帶出的數個面向總結此次策展視角：包括幽默風趣的生活片段、深度參與的社會行動，以及與家人之間的親密情感。

「咱的家庭」展間中展出了陳澄波所繪製的家人畫像，包括 1931 年的《我的家庭》、1930

年的《祖母像》、1931 年的《小弟弟》等作品。而透過陳澄波的生活照片，我們得以了解他私下幽默風趣的個性。其中一張照片中，他幫彌勒佛戴上帽子，並把手扶在彌勒佛的開口笑中；另一張照片顯示，他將座位旁的鐵樹葉拉到胸前，模仿吉他彈奏；還有一張是他牽著牛與同遊的朋友一同合影。另外，從陳澄波的寫生照片中，則可以看到他的寫生現場、裝備陣容，除了近半身高的畫布和裝入袋中的畫架外，還有許多裝著畫具、顏料以及裝有私物的行囊。

展覽也透過「游於藝：寫生路上的好朋友」、「畫作精神：路上撿來的學生」等關鍵字，讓觀眾理解陳澄波透過寫生活動、串連美術文化相關行動所結交的友人，以及對其學生的影響。這些物件共同構築出一個豐富且有層次的生活形象，遠超出過往我們對藝術家庭與二二八事件受害者的刻板印象，帶領觀眾重新認識一個在不同時代中的臺灣故事與他們所處的環境。

黃裕元以四個部分為本次講座總結：一、平凡與不凡，一個家庭的收藏見證了臺灣人的文化韌性；二、死與生，見證了意外與終結，並展現了對家人的深切眷戀；三、物件與生命，物件不僅是物質的存在，更是生命故事的容器；最後是分享與感動，透過慷慨分享自己的故事，重新詮釋臺灣的歷史。

會後，在熱烈的提問與觀眾回饋中，一位觀眾表示：「我覺得每個嘉義人心裡都應該有一個波哥。當我以寫生記錄下周遭的景物時，我感受到這正是陳澄波先生留給嘉義人的影響。」



圖 7「為世界留下的」展間。
圖片來源：國立臺灣歷史博物館



圖 8「咱的家庭」展間。
圖片來源：國立臺灣歷史博物館

透過一幅畫、一封信、一件衣物，我們得以重新凝視生命的重量，也更深刻理解臺灣的歷史。
超級藏家張捷用她的雙手保存了這些故事，而我們，或許正是下一個聆聽並繼續述說的人。

跨越理論邊界的文化平權實踐：以國立臺灣博物館東南亞移工文化平權專案為例

講者：袁緒文（國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所博士／

國立臺灣博物館教育推廣組研究助理）

整理撰文：陳昱靜

本次講座邀請到國立臺灣博物館袁緒文博士，以「跨越理論邊界的文化平權實踐：以國立臺灣博物館東南亞移工文化平權專案為例」來談論博物館中的文化平權實踐。國立臺灣博物館在館內推動東南亞移民文化平權專案已持續多年，講者分享其中實施的經驗、效益以及面臨的問題，可以作為許多博物館從業人員在實踐文化平權時的借鏡。

回顧臺灣的社會脈絡，隨著就業需求與跨國婚姻的增加，1990 年代起臺灣迎來大量的東南亞新住民與移工。根據移民署 114 年 8 月統計，臺灣新住民人數已逾 61 萬人，其中來自東



圖 1「跨越理論邊界的文化平權實踐：以國立臺灣博物館東南亞移工文化平權專案為例」講者袁緒文博士與主持人黃猷欽副教授
圖片來源：筆者攝影

南亞國家之新住民人口已達 22 萬人，新住民二代亦突破 40 萬人，⁵在臺外籍移工總人數則約 85 萬人，⁶總人口數已逾 147 萬人，不僅補足勞動力的缺口，也孕育出新一代的東南亞二代，進一步豐富臺灣的文化樣貌。如今，城市街道隨處可見多國語言的店家招牌、多樣的飲食風貌、異國風情的服飾，以及來自不同文化的節慶活動，這些新住民

⁵ 詳參中華民國內政部移民署，統計資料。<https://www.immigration.gov.tw/5385/7344/7350/8883/>（2025 年 10 月 8 日點閱）

⁶ 截至 2025 年 8 月引進移工在臺人數約 85 萬人，詳參勞動部統計查詢網，（2025 年 10 月 8 日點閱）

所帶來的文化元素早已融入臺灣社會，形塑出多元的文化樣貌。然而，面對這些逐漸成為日常的新文化，我們必須思考如何以更開放的方式去認識、理解與包容，使其成為臺灣獨特性的一部分，這不僅是現今的挑戰，更是未來需要持續討論的重要議題。

國立臺灣博物館的文化平權

2014 年國立臺灣博物館舉辦一檔《伊斯蘭：文化與生活特展》。這場展覽不單只是展示伊斯蘭文化，也成為一個跨越民族交流平臺的開始。許多新住民和移工看護因陪伴長者參觀而第一次踏進臺灣的博物館，由於身分背景的不同，面對這些來自家鄉的文化，他們不只是陪同觀展的角色，更能向屋主介紹展品，分享與家鄉的連結。這樣互動的場景啟發館方，而推動「新住民服務大使計畫」，鼓勵新住民主動在博物館中發聲並展現自身文化。

在這項計畫之前，新住民主要聚集在二二八和平紀念公園，即使館方積極邀請，他們仍對博物館感到疏離，一方面擔心票價昂貴，另一方面是自身對於博物館舍的不熟悉。然而，國立臺灣博物館憑藉兩項特點，逐漸成為與他們接觸的契機：其一，票價低廉可以降低進入的門檻；其二，由於歷史背景因素而收藏大量南洋相關的物件，這些藏品與新住民的文化產生共鳴。



圖 2 《伊斯蘭：文化與生活特展》神聖空間展區
圖片來源：國立臺灣博物館

回顧國立臺灣博物館的發展，創立於日治時期，當時殖民政府因殖民與研究的需求，大量蒐集來自南洋的物件，戰後臺灣政權轉變，則將焦點轉向臺灣原住民族藏品研究。目前臺灣文

化政策的走向，以原住民族文化研究為重心，而南洋藏品的研究相對稀少，然而，透過館員努力推動文化平權計畫，這些藏品漸漸被看見且成為串連臺灣與東南亞的重要橋樑，也開啟跨文化交流的新契機。

百年前所收藏的南洋文物，遇上百年後來自文物家鄉的新住民，在臺灣形成獨特的跨時空對話，這樣的相遇激發文化交流的火花，也凸顯博物館在多元社會中的角色，讓博物館不只是保存與展示的場域，也是促進多元對話的平臺。未來，美術館與博物館若能以文化平權作為切入點，深入探討相關議題，將能更貼近社會需求，並推動文化交流的開放與多元。

博物館推動東南亞移民工文化平權—新住民服務大使導覽計畫

東南亞新住民的文化平權從「新住民服務大使導覽計畫」開始，在計畫初期，館方首先必須找到合適的新住民擔任導覽大使，因此與內政部移民署合作，希望能媒合具備能力且有意願的新住民進館接受訓練。執行過程中，也需要顧及勞動部對新住民在工時方面的規範，所以移民署所屬的通譯系統人員成為重要的人選之一。自2017年推動後，館員帶領新住民走入國立臺灣博物館內觀看藏品與臺灣歷史，由於新住民來自不同國家，即使面對相似的藏品，也能各自分享不同的文化詮釋。

而此計畫的核心在於建立多語言導覽與文化詮釋，導覽不只在語言的轉換，也作為文化理解的橋樑，透過新住民以母語進行導覽，不僅能讓同鄉觀眾產生親近感，同時使臺灣觀眾得以更深刻地體會不同文化的差異與細節。在「南洋味·家鄉味」與「百年對話：跨國移動者與藏品的相遇特展」的展覽中，東南亞文化與新住民不再只是被動的展示對象，而是主動的策展協力團隊，他們將日常生活經驗與文化轉換成展覽內容，成為文化知識的生產者。即使新住民平日需要忙於工作，仍在下班後熱情參與策展過程，並在討論中展現多元觀點，例如來自越南不同區域與地理背景的新住民，在詮釋在地植物的知識、特徵及料理方式時展現出多元視角，使展覽內容更具深度與廣度。



圖 3 「南洋味·家鄉味」展廳一隅
圖片來源：國立臺灣博物館



圖 4 「百年對話：跨國移動者與藏品的相遇特展」展廳一隅
圖片來源：國立臺灣博物館

除了展覽之外，館方亦將新住民的文化引入教育推廣課程來促進文化平權，使其成為臺灣多元教育的重要資源。此計畫也拓展跨國交流，與泰國、印尼、越南等地的博物館展開合作，包括共同策展、國際研究計畫、資料交流與駐館實習，藉此建構跨國博物館網絡，提升新住民文化在國際間的能見度。隨著文化平權議題的持續推進，新住民也更頻繁地參與館內活動、社群交流與政策討論，讓不同文化群體能走進博物館講述自己的故事，臺灣的觀眾也逐漸習慣並接納東南亞文化在館內的呈現，透過持續的互動，進出館舍慢慢成為新住民的日常，也讓社會開始意識到這些群體獨特且重要的文化價值。

然而，邀請新住民成為博物館的夥伴究竟如何開始？為什麼培訓他們成為導覽員對博物館來說是一件重要的事？隨著彼此的互動展開，一些影響力在其中發酵，像是從計畫承辦人員與新住民建立信任關係，延伸至館內其他同仁、保全、服務人員，最後觸及至觀眾，透過分享與理解，歧視會逐漸減少，新住民也能自在的進入博物館而不再感到疏離。另一方面，新住民以母語導覽為核心，增添語言和情感的溫度，使文化交流更具共鳴，且在導覽互動中，新住民融入臺灣社會，臺灣人也得以進入他們的文化。除了文化交流外，新住民更觸及自我認同的議題，能透過彼此討論清楚定位自身的文化認同，在相互理解中看見彼此的差異，更能透過對話與交流去接納各自的不同。此外，對於館藏物件的詮釋也會因此更加多元，因為每個人都能從自身

的文化與經驗出發，賦予物件不同的意義，因此，從這些互動中，博物館的文化詮釋能更加豐富，也真正的展現文化平權的價值。

博物館作為跨文化交流與接觸區的重要性

博物館不僅是作為一個展示歷史與藝術的空間，更是不同群體相遇與交流的場域，透過展覽設計、導覽與教育活動，博物館逐漸成為多元文化對話的平臺，促進彼此理解並減少隔閡。過去殖民時代成立的博物館往往展現權力不對等的結構，掌握展示物件的選擇與詮釋權，國立臺灣博物館作為殖民時期誕生的博物館，從收藏的標的與展示也帶有這樣的權力意識。然而，在文化平權實踐的過程中，過去被展示的主體轉換為知識共創者，也就是新住民透過展覽與導覽的生產，詮釋展品並帶來多元視角。

跨文化交流的過程可以增進社會的文化包容，也減少歧視與偏見，使博物館的角色從純粹性的展示邁向公共議題的倡議，彰顯文化平權與社會正義的重要性。隨著計畫推動，博物館從臺灣在地的跨國社群，拓展到跨國的博物館網絡與跨文化的接觸區，例如與駐臺代表處的合作，使新住民能帶領更多朋友走入博物館，建立起更廣泛的人際與文化網絡，這不僅能促進學術與文化的跨國交流，也讓新住民的文化記憶在國際中被看見。

博物館透過文化平權的實踐，成為跨文化教育的示範場域，當新住民的文化被納入教材，進而推動跨文化課程與體驗學習時，對象將不限於學生而更能擴及大眾，以此培養社會整體對多元文化的敏感度與尊重。尤其目前東南亞文化研究已成為國際上的顯學，這些學習經驗更能協助臺灣從國際視角重新定位自身的在地性與文化角色。

實際上在促進文化平權時，博物館與新住民團隊需要建立合作模式，館方負責協助政府行政工作，如公文翻譯、計畫書撰寫，並提供活動場地、設備與資源，同時尋找贊助商，進行多語言的推廣與宣傳，在過程中不過度干涉新住民的構想，而是保持彈性，給予鼓勵與支持；新住民團隊則需共同討論與規劃，撰寫完整的活動計畫書，內容涵蓋展覽理念、活動目的與表演規劃，並協調各項節目與小型展覽，邀請更多社群參與，同時積極尋找來自東南亞的贊助商，或爭取駐臺辦事處的協助，這些廠商除了支持文化活動，也希望藉此發掘具備專長的未來員工，而所有活動最終仍需要遵循博物館法規的規範，才能在體制框架下實踐文化平權。

臺灣社會多元文化的現況與問題

在臺灣多元文化的社會脈絡下，面對「文化能見度不足」與「語言障礙」的挑戰，當博物館中的新住民能夠以母語的思考方式進行導覽與文化解說，不僅讓臺灣觀眾深入理解他們的文化意涵，也有助於消弭歧視與認知上的差異，讓每個人都能平等的走進博物館，並在相互尊重中建立交流。另一方面，遇到「文化被展示」的問題時，博物館已不再單方面進行展示，過去新住民經常成為被觀看的對象，如今他們轉變為展覽的共同規劃者與知識的生產者，能夠以自身的視角詮釋文化，展現多樣而複雜的角色，這樣的參與，破除以往的刻板印象，也讓展覽內容更加豐富。

除了展覽外，館方亦透過課程與體驗活動，將新住民文化融入教育推廣，使不同文化群體在互動中有更多的認識與共感，進而修補過去交流的斷裂。即使在生活習慣或文化經驗的差異中可能出現衝突，但透過實際的相處與對話，擁有更多的理解與包容。此外，博物館正努力串連臺灣與東南亞的跨國網絡，讓東南亞文化避免在臺灣被邊緣化，並提升在國際上的能見度。

因此，博物館不再只是單純作為展示場域的角色，而是能成為文化平權的平臺，透過研究與實踐推廣新住民的活動，並進一步促進制度的改革，使多元文化能被廣泛納入教育與公共政策之中。然而，目前的國家政策仍帶來限制，例如雙語政策偏重於臺語或英語，當人們希望修習原住民族語時，往往會遭遇血緣或身份的質疑，這種限制阻礙了社會對多元文化的理解。相較之下，博物館能以文化平權為核心，突破這些政策的侷限，展現更為開放與多元的文化視野，並為臺灣社會提供更具前瞻性的跨文化學習與交流。

在演講的最後，參與的學員分組並從四件文物中進行挑選，分別有克力士劍（**Keris**）、木雕平面傀儡戲偶（**Wayang Klitik**）、菲律賓男性國服（**Barong Tagalog**），以及巴龍與蘭達（**Barong and Rangda**），各組透過觀察與討論，嘗試將所選文物的特色具體呈現，再由講者逐一補充並解說這些文物所蘊含的文化特色，藉由互動可以加深學員對文物的理解，也啟發他們從多元文化的角度思考文物的價值與意義。

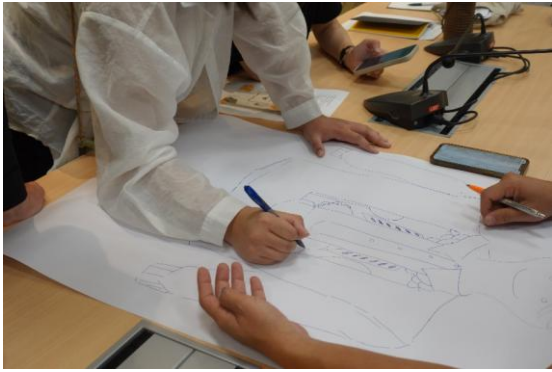


圖 5 課堂學員嘗試手繪東南亞菲律賓男性國服（Barong Tagalog）
圖片來源：筆者攝影



圖 6 講師袁緒文博士講解學員創作作品巴龍與蘭達（Barong and Rangda）
圖片來源：筆者攝影

觀眾研究與博物館營運發展

講者：林詠能（桃園市立美術館館長）

整理撰文：葉子菱

博物館受社會付託，為公眾而存在，如何以最有效的方式提升觀眾的滿意度，將觀眾研究運用在實務層面，是博物館從業人員都需要持續思考的課題。而觀眾研究如同為博物館進行內部診斷，唯有了解觀眾需求才能對症下藥，找到最為適切的方法，反饋到整體服務及館務營運之上，並帶動更多元的參觀群眾，更貼近參觀民意。

本講座邀請專攻博物館觀眾研究、藝術行政管理以及博物館學理論等領域的桃園市立美術館林詠能館長主講「觀眾研究與博物館營運發展」，講者林館長立基於理論基礎，以數據分析回應場館實際運作與觀眾經驗，指導學員們如何透過觀眾行為的調查和分析，包含進入博物館/美術館的活動參與、觀展體驗、使用各種線上及線下設施服務為標的，精準定位目標群體，進而發展出有效的行銷營運策略。



圖 1 講師桃園市立美術館林詠能館長與嘉義市立美術館陳佳琦前館長

圖片來源：筆者拍攝

文化資本與文化參與

觀眾研究的首要動機就是分析參觀博物館的行為，以及理解文化參與和文化消費活動之間的關聯。林館長首先談論有關文化研究及文化消費的理論架構，如何分析、檢視參觀博物館的文化消費行為。布迪厄（Pierre Bourdieu）所討論的文化資本，甘斯（Herbert Gans）所關注的文化階級等研究，皆指出社會階級、取向品味及消費形式之間的存在緊密關聯，社會階級的結構與美感偏好有其對應關係。⁷並且文化資本會透過後天教育逐漸形成，藉由家庭、教育系統或其他途徑，繼承了藝術欣賞、品味和知識等各種形式的文化資本，兒童後天養成的文化資本愈高，往上層社會階級流動的強度越高，也代表著後天教育對於兒童養成十分重要。

晚近的學者英國牛津大學社會系 Chan 及 Goldthorpe 歸納出文化消費在三大領域中的社會階層化現象，包含音樂、戲劇／舞蹈與電影，以及視覺藝術，並藉由統計分析證明布迪厄與甘斯的理論：高學歷、高社經地位者之文化消費顯著高於低學歷、低社經地位者，但所謂的文化消費並沒有明顯階級界線和群體界線，而是呈現出相互滲透與影響的模式，高教育、社經地位的民眾不但消費菁英藝術、同時亦參與了大眾文化。⁸由此可知文化消費的理論觀點、分析的方法論上仍有許多複雜糾葛之處，還需仰賴經驗累積、不斷的分析作業以及交叉認證，才能呈現更複雜且完整的文化消費圖像。

觀眾研究的標的與類型

「觀眾研究」的範疇涵蓋人們的博物館經驗、態度和意見，在觀眾轉向（turn to the visitor）的浪潮下，執行觀眾研究的起手式必須要先了解博物館的觀眾特質，尤其在展覽規劃方面，如果能先了解目標受眾，才能更貼近觀眾。林館長以兩檔皆採用數位化互動式展覽為例，其一運

⁷ 「品味有所分類，還能分類那些分類者。」（Taste classifies, and it classifies the classifiers）文化能區分標註階級，就如同階級能評等分類文化。陳志賢。〈文化區異或文化雜食？以 Bourdieu 觀點分析大高雄地區民眾藝文參與和階級再製〉。《新聞學研究》第 126 期（2016 年 1 月），頁 53。Pierre Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgment of taste*, (London: Routledge, 1984), 6.

⁸ Chan Tak Wing & Goldthorpe John H, "Social stratification of cultural consumption across three domains: Music, theatre, dance and cinema, and the visual arts." in Chan, T. W. (Ed.), *Social Status and Cultural Consumption*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 204-231.

用沉浸式投影設備、互動的科技技術，該展的主要觀眾群是非經常性觀眾，⁹目標為吸引潛在觀眾；而另一檔展覽則以真實物件為主，科技展示技術僅作為輔助手段，其觀眾則為博物館的經常性觀眾。觀察分析展覽的目標觀眾群，不論是在規劃展覽或是進行觀眾研究都是首要步驟，也是博物館損益評估的考量依據之一。

觀眾研究能夠有效幫助博物館達成使命和目標、提供資源配置的參考依據、促進觀眾再度造訪、提升觀眾忠誠度、增加博物館商業收益等利益，例如每年度博物館需規劃幾檔展覽，需要綜合考量籌備所需花費的經費、時間及人力等成本，而觀眾研究便能幫助館方以較有效益且符合觀眾期待的方式呈現。但就現階段而言，臺灣對觀眾研究的現況及推廣仍有發展侷限，主要原因有：館舍較不重視觀眾研究、缺乏系統性的規劃、調查與分析，缺乏調查結果之詮釋能力，以及常委外而非由館內自行調查等，這些狀況也讓觀眾研究在實務推廣層面受到發展阻礙。

了解觀眾研究的重要性後，林館長循序漸進說明觀眾研究的類型，按照不同階段分為：前置性評量、形成性評量、補救性評量、總結性評量（觀眾經驗），也就是在展覽或活動之前置、進行中、形成後所進行的分析與評量，以此作為展覽於展示規劃、空間設計及失誤補救的依據。同樣是形成後續階段的「補救性評量」及「總結性評量」，兩者差異在於如在展覽或活動期間立即進行修正調整的評量則稱為「補救性評量」，而「總結性評量」目的則在於瞭解觀眾參與展覽或活動後得到的經驗和收獲，並作為未來推展相關館務活動的參考依據。

此外，由於觀眾的多元性，在進行研究評量時人類學、社會學、心理學、經濟學、歷史以及地理在內的學科均有助於解釋博物館觀眾的行為，例如人口統計、居住地調查、參觀動機、產生何種參觀行為等，皆為博物觀眾研究的常見分析歸納項目。其中了解觀眾媒介偏好階層，¹⁰不僅有利於展覽的規劃設計，亦能避免重複使用媒介的情形。

林館長列舉回顧百年來的觀眾研究發展，例如：「博物館疲勞」（1916，Gilman）、「右轉傾向和出口傾向」（1933，Melton）、「經常、偶發、非觀眾」（1983，Hood）、「博物館經驗—個人、

⁹ Hood 依據觀眾參觀頻率將觀眾區分成：經常性觀眾（每年參觀三次以上）、偶發性觀眾（每年參觀 1 至 2 次）和非觀眾（一年內未參與）三種類型。

¹⁰ 據林館長課堂所述，觀眾媒介偏好排列次序為：人（導覽員）、多媒體、物件、文字。

環境、社會脈絡」(1992, Falk & Dierking)、「逃離、社交、學習」(2013, 林詠能), 這些研究成果皆逐步體現今日的博物館營運策略、展示動線考量之上。以「博物館疲勞」為例, 林館長指出觀眾疲勞引發的原因除了生理疲憊感, 主要因素還有心理因素, 這也說明了館內設置休憩空間的必要性, 觀眾進入館內的所有體驗包含用餐、休憩、動線等因素, 都會成為總體博物館經驗, 博物館內的硬體設備也會依據觀眾的生理表現進行設計。

觀眾決策模式

了解觀眾研究的理論基礎、目標與價值以及類型發展之後, 林館長進一步說明觀眾決策模式, 博物館可以透過觀眾參觀的決策過程, 發展出各項策略。觀眾決策模式並非單一過程, 而是一系列的複雜決策 (complex decision making)¹¹。也就是觀眾參觀博物館的各種心理傾向, 而這些步驟模式是作為檢視觀眾行為的重要分析因素, 包含需求確認、資訊搜尋、方案評估、參觀、參觀後評估 (圖2)。許多博物館進行滿意度研究時多聚焦在參觀滿意度, 缺乏對觀眾參

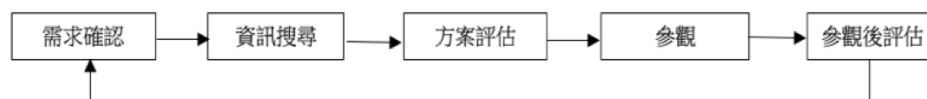


圖 2 消費者決策

圖片來源：林詠能。《誰的博物館經驗？觀眾研究新趨勢》，頁 16。

觀前的欲望程度的關照, 藉由測量觀眾參觀前的期望和參觀後的實際滿意程度, 可以了解博物館的各項服務及設施的優缺點, 並產生對應的管理策略, 除了可以提升服務品質, 亦能作為資源配置的參考依據。¹²

觀眾決策模式中「需求確認」指的是觀眾的參觀動機與目的, 而當觀眾產生需求後會追求更多跟需求相關的「資訊搜尋」, 也就是觀眾獲知訊息的管道; 當收集資訊、有足夠的動機便會產生事前的預期。而「方案評估」就是建立利益優先順序之後, 再根據利益連結達成預期滿

¹¹ 林詠能。《誰的博物館經驗？觀眾研究新趨勢》。(臺北市：藝術家出版社，2022 年)，頁 16。

¹² 林詠能。《誰的博物館經驗？觀眾研究新趨勢》，頁 17。

意度；「參觀」則代表觀眾的實際參觀行為；最後「參觀後評估」代表觀眾體驗滿意度，結合預期滿意與參觀體驗便形成所謂的滿意程度，當展覽不能符合預期時，將產生期望失驗現象，滿意度就會降低。因此，了解觀眾滿意度後，館方如何建立改善機制，找出現階段最優先改善的項目，就需要結合重要表現程度分析法（Importance-Performance Analysis, IPA）進行探討，以觀眾很重視但不滿意之項目作為優先改善項目，如此才能適當調整館方資源，建立改善的優先順序。

林館長也分享案例說明如何有效評量學童在館內參觀展覽或參加教育推廣活動的學習成效，透過學習成效的評估和分析，提供博物館作為展覽規劃以及教育推廣活動的參考。以通用學習成效模式（Generic Learning Outcomes, GLOs）對學童行前預期與參觀後總體學習進行成效比較，研究結果顯示學童直接參與博物館教育活動未必會帶來正向成果，而博物館作為教育推廣機構，以有效確保活動幫助學童參觀在不同層面的成長為目標，因此，如果在博物館資源、時間條件允許的情況下，可於活動前先進行前置性評量或觀眾學習成效評估，方能優化展覽和活動的設計規劃。

數位時代下的觀眾研究方法

數據會說話，但如何讀懂數據的意義才是重點。因應數位時代的來臨，日常生活和科技產品逐漸變得密不可分，觀眾獲取訊息及知識的管道越發多元，壓縮了時間與空間的限制，也使得觀眾量化數據模組更為複雜，衍生出更多面向的觀眾研究分析，林館長舉例現今博物館所面臨的不同情境，分析這些參觀經驗背後的數據意義，以及活動執行的效益評估，探究數位時代下觀眾研究的方法，採取更有效率推廣策略，運用統計科學找到博物館／美術館最適合的營運模式。以新型冠狀病毒疫情下博物館閉館的因應策略為例，觀察統計國內、外線上展覽的流量，結果發現博物館所設計的線上展覽，瀏覽次數並沒有因為疫情期間而有顯著成長，間接也說明線上博物館仍無法取代真實的觀展經驗。

此外，憑藉新興科技技術也可以讓觀眾研究更有效率，除了過去問卷調查、訪談、實地觀察等方式之外，有了更多元的途徑瞭解觀眾的參觀經驗。林館長以國立臺灣科學教育館所開

發的「科教館行動導覽 APP」介面作為統計媒介，藉由導覽 APP的載具空間感知、室內移動定位服務技術（Beacon）以及雲端大量資料庫的處理收集，在特定時空下以個別使用觀眾為中心，紀錄觀眾使用 APP 行動上的參觀路徑和互動數據，以視覺化的方式呈現參觀熱點及整體觀眾參觀路徑。¹³雖然透過檢閱與分析大量數據資料，能夠讓研究者洞察觀眾的參觀行為，但仍有部分行為或動機難以從數據中直接呈現。若能輔以質性訪談及實地觀察，進行交叉對照與詮釋，將有助於更全面且深入地理解真實的觀眾。

結語：觀眾研究的重要性

本次以觀眾研究為題的培訓講座，旨在帶領學員藉由理論探討和實務操作，理解觀眾研究的重要性及具體執行方法，同時亦涵蓋講者林詠能館長多年以來從事觀眾研究所得到的評量成果以及觀察到的文化現象。

觀眾研究除了是博物館的重要工作之一，亦能提供館務重要參考依據，透過觀眾研究的評量分析，可讓觀眾經驗有脈絡可循，並且隨著數位時代來臨，得以藉助科技掌握更多觀眾偏好。博物館作為傳遞知識的場域，除了具備典藏、研究、展示、教育四大核心功能，博物館從業人



圖 3 「觀眾研究與博物館營運發展」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝

¹³ 鄭淑文、許家瑋、林詠能。〈數位時代下的博物館觀眾經驗〉。《博物館與文化》第 16 期（2017 年 6 月），頁 32、38-39。

員還需面對龐雜的工作事項，因此如能事先進行觀眾研究調查，選擇務實且能付諸行動的方法，掌握觀眾圖像變化，必然是營運博物館的最佳策略。

以臺灣美術史為方法的策展-以『所在』與『定神』為例

講者：許遠達（國立臺南藝術大學藝術史學系專任助理教授）

整理撰文：陳昱靜

隨著時代的進步，策展的方法邁向多元且複雜，展覽不僅是所有作品的聚合，而是透過「策展」引領觀眾的觀看方式並傳達知識與社會議題，以及建構自我的文化認同。策展人經過對作品的挑選、空間的安排、展覽核心與邏輯的梳理，展現作品的價值與形塑展覽的意義，使策展成為一種對於文化的詮釋與重塑。

講者國立臺南藝術大學藝術史學系許遠達助理教授，以「策展人」的角色出發，首先說明展覽類型的多樣性與想像力，進一步談及策展人的形象與功能，並以臺灣美術史作為策展方法的切入點，以曾經策劃的兩檔展覽為案例：2021 年於國立臺灣美術館「所在—境與物的前衛藝術 1980-2021」和 2023 年嘉義市立美術館「定神—蒲添生臺灣頭人巨帙」，藉由當代藝術的策展詮釋為臺灣的藝術尋找定位。



圖 1 「以臺灣美術史為方法的策展-以『所在』與『定神』為例」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝。

展覽的類型

當代展覽類型的多元，不禁讓人思考展覽如何被定義？富含知識傳遞的展覽、商業行銷的陳列、政治宣傳的展示，甚至到娛樂性的展演。不同的展覽類型中，同樣都在做「某些訊息的

傳達」，只在於觀看對象與展覽目的的不同，而展示成為一種手法。

講者提及數個案例使聽眾思考：若以展示目的而論，過去為了傳達知識訊息以聳動的展示手法來吸引觀眾的目光，如講師舉例在美國所見經歷，小型展覽會以「三胞胎的公開亮相」、「史前巨鱗的展出」作為展覽標題；抑或是為了行銷藥品而製作的展示標本；以及因美國 51 區的幽浮傳說而出現的博物館及其展覽。另一方面，以展示手法的表現，過去臺灣流行的環臺歌舞團，在室外的演出往往只需要簡單的布景、椅子與道具進行展演，有些帶有宣傳國威的意圖，是不是都屬於展覽的一種型態？回溯展覽最初的狀態，歐洲沙龍（salon）的空間中，無數件展品被密集地排列在牆面上，沒有明確的展示主題與脈絡、燈光的設計、空間的安排，卻成為在藝術與社會交流的重要空間，使展覽的價值不是在於擁有精美的形式，而是如何在空間中使觀眾與作品相遇造就新的思考與創意。

因此，展覽型態的多樣性顯示出展覽的定義可能並非來自某一種規範，而是策展人面對展覽對象所發揮的想像力，如何架構以及在展覽中呈現。在策展實踐裡，不僅是將展覽物件聚集在一起，而是透過光線與空間設計、想像與論述編排，完整呈現帶有意義的展示。然而，在現今的策展中往往最大的挑戰來自於經費的有限，像是場地規模、燈光設計、展版製作，都可能受到資源的限制，這些現實條件直接影響到展覽能否如策展人原先設定的理想去作呈現。

策展人的定位與挑戰

策展人普遍被認為掌握整體展覽的形塑與詮釋權，然而在博物館與美術館的策展中，策展人不僅需要作為館方與藝術家間的協調者，更要顧慮觀眾的觀展經驗，這些都需要成為策展中的考量因素。因此，在一場展覽的形成中，可能會有來自於館方的期待或是符合博物館本身的使命，且在場地與經費限制的狀況下，考驗策展人在自我的策展想像中進行適度的妥協與調整，並尋求合適的藝術家與作品來達成館方的要求與觀眾實際的觀展經驗。然而，這些都需要經過多方且多次的探討及考量而進行規劃，因此並不存在「完全準備好」的策展人，更多時候是「時間到了就必須開展」的狀態。

另一方面，如果是在藝術策展中，策展人需要熟悉不同時代的背景、藝術史脈絡、藝術家

個人經驗與創作情境、作品風格，收集這些資訊進行抽絲剝繭，並整合成抽象概念再進行具象化的轉譯，使觀眾能夠在觀展體驗中理解其作品價值與展覽意義的傳達。由於策展過程的複雜性，也使得策展人的身分在之中變得多元，需同時身兼研究者、藝術家、設計師與調解者等多功能的角色。

整體而言，展覽並非一種「純粹性的展示」，策展人透過選定的作品、資料收集、藝術家訪談、展場規劃與安排，在腦中架構展覽章節與設計意象，將其具體化在空間中進行實踐。

臺灣藝術史作為方法的策展

從古至今藝術的樣貌通常來自於作為人類與神明聯繫間的媒介，像是透過圖騰、舞蹈傳達人類的意圖。另一方面，藝術也可能作為一種政治性的催化劑，象徵某些權威的符號化。不僅如此，藝術還可以成為文化認同的載體，藝術表現出臺灣的文化以及建構臺灣藝術史，能更清楚自我的認同與價值。

臺灣藝術史它並非完全跟著世界藝術史的走向，而是具有自身的發展脈絡。從過去殖民時期受到西方影響的藝術教育，戰後不同世代間的藝術實驗，再到現代媒材的創新與運用、空間的挑戰與突破，造就臺灣藝術史的獨特性。因此，從臺灣藝術史出發的展覽，有助於我們先找到作品風格明確的歷史定位，全面性地了解藝術的過去、現在甚至是未來，且不僅止於對藝術史的回顧，而是能透過梳理脈絡找到藝術的價值與定位，讓臺灣的藝術在世界潮流中展現在地特色，進而培養自我對臺灣文化的認同感。

以臺灣藝術史作為策展方法，能將作品置於更廣闊的脈絡中去理解，藝術作品不再只是單獨的創作，會是和歷史、經濟、政治與社會互動的結果，所以在藝術策展中，透過作品與邏輯將原先的歷史時間軸轉換成立體化的空間，觀眾在觀展時不僅是閱讀文字或欣賞作品，而是會在展覽空間中，看見過去的軌跡、感受現在的狀態並且想像未來的可能。

案例一：所在—境與物的前衛藝術 1980-2021

2021年國立臺灣美術館的展覽「所在—境與物的前衛藝術1980-2021」，由講者與蔣伯欣共

同策劃。展覽以1980至2021年的臺灣藝術發展為核心，邀請40位藝術家，其中展出1980年代重要且經典的作品外，也邀請風格相似的當代藝術家以其創作呼應過去的時代，在展覽中形成跨世代的對話。以這場展覽為例，策展人分享展覽的核心概念、展示架構以及藝術作品與展區間的關係，試圖透過藝術史作為方法梳理這段時間的藝術發展脈絡，呈現臺灣藝術史在世界中的定位，並找出屬於臺灣獨有的藝術發展路徑。



圖 2 「所在—境與物的前衛藝術 1980-2021」展覽主視覺。

圖片來源：國立臺灣美術館

根據策展人的研究，這段時期臺灣藝術的發展，處於跳脫原有框架、探討空間關係，以及重新定義媒材的階段。他將展覽的架構從平面的章節立體化，分為六個區域主題：「框架解散」、「『雕塑』的再定義」、「繪畫的多元性」、「媒材的辯證」、「空間場域」、「跨限世代」。



圖 3 林壽宇，〈遠山無限碧層層：無始無終系列〉，1984。

圖片來源：國立臺灣美術館



圖 4 賴志盛〈邊境〉，2013。

圖片來源：國立臺灣美術館

「框架解散」討論 1980 年代繪畫與雕塑的定義重新被檢視與建構，例如藝術家林壽宇的作品〈遠山無限碧層層：無始無終系列〉在空間中模糊媒材的框架限制。「雕塑的再定義」則聚焦於討論過去雕塑題材從具象的人與物走向幾何抽象，讓材料原有的質地與形態成為主角。

「繪畫的多元性」顛覆傳統繪畫使用的色彩，並以顏料厚塗與媒材實驗，挑戰平面與空間的界線。「媒材的辯證」反映當時新媒材與影像裝置的興起，擴展了藝術的表現方式。「空間場域」則關注作品、空間與觀者的關係，反轉過去觀看作品的模式，像是賴志盛的〈邊境〉以施工材料轉化為藝術創作，也將觀者與作品的位置進行對調。「跨限世代」則讓新一代藝術家以實驗性的方式回應過去的創作，如李明學的〈隱形詩篇〉以色彩排列與滴流的方式，將節奏與音樂視覺化，突顯純粹性的感官體驗。

在這場展覽中，透過六個主題梳理1980-2021年間臺灣藝術的多重面貌，不僅呈現不同時期藝術家在藝術形式與概念上的突破、跨時代的對話，也彰顯臺灣藝術史發展的軌跡，並在藝術世界史中尋找自我定位。

案例二：定神—蒲添生臺灣頭人巨帙

在第二個案例中，策展人從探討展覽名稱的發想、空間安排與作品關係，整合策展中遇到的實務問題。2023年嘉義市立美術館「定神—蒲添生臺灣頭人巨帙」，過去探討蒲添生的展覽已經相當多，策展團隊思考如何展現不同於以往的樣貌，在與家屬的討論中，他留有大量受委託製作的人物銅像，這些銅像是否屬於藝術作品成為開啟這次展覽主題的契機。策展人聚焦於寫實而精細的「胸像」作品，不僅凸顯他作為雕塑大師高超的技巧表現，由於這些胸像來自於各界名人，展覽的名稱也隨著這些概念油然而生。首先，展名取自於臺語語音的轉化，「定神」分別表示「靜」與「物」，「頭人」意旨各界領袖，進而形塑概念與創意兼具的展覽名稱。

展區的規劃中有「來自米街走入雕塑」、「寫神入形」、「生活風景裡的蒲添生」三個主題，分別提到藝術家養成之路、各式頭人胸像、跳脫雕塑大師的角色，回歸日常光景以及與嘉義的在地連結。在「來自米街走入雕塑」中，依照藝術家的生命歷程再細分為四個章節，不僅表述藝術家邁向藝術之路的進程，也透過時代背景的梳理，彰顯藝術創作的產生與社會樣態有緊密

的關聯。

空間設計方面，「寫神入形」的展區裡，有大量雕塑的陳列，因應雕塑材質色澤偏暗且具反光特性，策展團隊特別調整牆面色彩、彩度與燈光配置。同質性高的作品則運用展臺與牆面的配置，營造出開放且流動的空間感與視覺焦點，提升觀眾的觀展體驗。



圖 5 嘉義市立美術館「定神—蒲添生臺灣頭人巨帙」入口設計。

圖片來源：嘉義市立美術館



圖 6「定神—蒲添生臺灣頭人巨帙」之「寫神入形」展廳一隅。

圖片來源：嘉義市立美術館

展覽也強調與在地的連結，從在地的政治人物黃朝琴塑像、知名老中醫、嘉義老牌木材商「林商號」林歡邦、林自西父子，林商號是從日治時期花樟薄板製造至戰後初期重要的合板製造商，試圖將展覽融入嘉義觀眾的經驗中，拉近藝術與生活的距離。

整體而言，此次策展不僅梳理蒲添生的藝術軌跡，更透過章節安排與空間設計，讓藝術史在展場中立體化，觀眾在其中感受藝術與生命經驗的連結，也能形塑自我的文化認同以及對未來的想像。

綜上所述，策展不僅是展示作品的集合，而是策展人透過藝術研究，將概念與想像具體化於展場之中，並藉由空間設計與安排來呈現作品的價值與展覽的核心目的。在博物館與美術館的藝術實踐中，策展人必須同時面對館方、藝術家與觀眾的需求，因而展現出多重而靈活的角色。在本次講座中，透過兩個以臺灣藝術史為策展方法的展覽案例，凸顯了作品在藝術史脈絡中的定位，讓觀眾在觀展過程中，不僅欣賞作品，更能進一步思考並建構自身的文化認同，這也使策展成為一種文化再造的過程。

《寓懷的行板：劉生容研究展》從檔案爬梳到展場實踐

講者：徐柏涵（高雄市立美術館研究發展部助理研究員）

整理撰文：葉子菱

「策展」是形成展覽的過程，需要廣泛與綜合的能力：從田野調查研究、探討主題與議題選擇、物件的篩選及詮釋，到空間設計和視覺規劃，都是策展需要面臨的思考過程。因應當代策展與典藏品的多元化趨勢，如何蒐集、詮釋、運用檔案，勢必成為不可忽視的一環。爬梳檔案領域的探討其作法更接近於對於檔案內容中在歷史史料的追求，並且融入藝術檔案的策展形式也在於可以重新帶起度量、閱讀及理解歷史的方式。¹⁴

本次培訓講座聚焦於藝術檔案的研究與展覽應用，探討檔案熱潮之下的當代策展與研究書寫，其可能的形式與實踐方法，邀請高雄市立美術館研究發展部徐柏涵助理研究員，分享其所參與策畫之「寓懷的行板：劉生容研究展」從無到有的策畫過程。展覽以「行板」為主題，象徵劉生容（1928-1985）在繪畫、音樂、養鴿等不同領域自由轉換的才能，也借指藝術家幾度往返於臺日的生命旅程，由當時的高美館李玉玲館長帶領兩位館內策展人徐柏涵、陳嫻晴共同規劃。該展由田野調查研究為開端，經歷爬梳整理劉生容存留的檔案，並透過藝術家畫作與



圖 1 「《寓懷的行板：劉生容研究展》從檔案爬梳到展場實踐」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝

¹⁴ 蔡欣芸。〈藝術文獻作為方法——論數位時代下當代創作實踐〉。《臺灣美術》第 129 期（2024 年 11 月），頁 7-8。

其照片、書信、獎盃等不同屬性「檔案」在展場的互相交織對話，透過四大展覽主題來呈現藝術家劉生容的多重面貌。

構建展覽的第一步：目標與核心提問

策展的首要步驟便是設立目標，講者徐研究員指出規劃「寓懷的行板：劉生容研究展」主要的核心目標有兩點，其一延續與回應 2023 年高雄市立美術館的論述核心—多元史觀、南方視角出發，以此進行展覽主題規劃，關照戰後劉生容跨越臺日的流動生命史。其二拓展有別於過去劉生容個展的內容形式，展示更多元面向的劉生容。最早於 1997 年臺北市立美術館《方圓之間—劉生容紀念展》已經是規模完整的劉生容個展，而「寓懷的行板：劉生容研究展」是睽違 27 年再次於臺灣大型美術館舉辦的劉生容個展，希望能賦予展覽更多不同的面貌，並提出新的觀點。因此策展團隊決定以劉生容「文藝復興人」的性格為核心，著眼於其多元的人文素養與廣泛興趣，以更豐富立體的方式呈現藝術家的生命歷程，並將其放置入更宏觀的戰後臺灣抽象繪畫脈絡中探討。

展覽前置研究階段也會面臨到許多難題，徐研究員舉例策展階段所遇到幾項難題，首先最常見的成本考量，因劉生容老師晚年定居日本，作品以及檔案分散於臺灣、日本二地，有不少大型經典作品目前主要收藏於日本岡山劉生容紀念館，基於國際運輸成本考量，無法全數運輸，僅能從中挑選適合且能夠承受長途運輸的作品展出。另外，檔案資料部分除了仰賴家屬協助提供整理，還需要策展團隊進行後續建檔與統整；再者是有關研究上的限制，由於最了解劉生容創作及生活軌跡的劉陳香閣女士因年事已高，記憶較為片段，只能透過其子女口述及檔案資料互相對照。除此之外，藝術家許多信件或資料皆以日文書寫，且包含大量與養鴿賽鴿相關檔案，不只需要具有解讀戰後日文資料的能力，也需要額外思考如何理解賽鴿術語。

田野調查、訪談與檔案梳理

設定好展覽目標與主題之後，第二步就是建立展覽的研究基礎—田野調查，田調並非是單向的資料收集，而是透過與家屬劉文彰先生、劉文隆先生一次又一次的溝通，建立彼此互信關

係。家屬不只提供相關檔案資料，也是這些照片、信件的實際見證者，雙方合作也能更有效找出在藝術家生涯具關鍵意義的檔案。同時，館方也有責任妥善保存所借檔案，以合約方式明確標示所借用數量、尺寸、內容與預計歸還時間等，使檔案的借展有詳實的取件與歸還紀錄。徐研究員指出從2022年起，為檔案調查、訪談、作品檢視、紀錄片拍攝，已陸續拜訪劉生容新營故居（現為劉陳香閣女士住處）、劉生容次子劉文隆醫師北投住處等地，甚至遠赴日本岡山，十分感謝劉生容老師家人策展期間無比的耐心與幫助。而屢次拜訪的目的是希望藉由現場檢視檔案，與家屬現場聊天喚起當時回憶的方式逐步建立起每件檔案分別在劉生容生命所處位置的「時間與空間感」，有助於返回館內後梳理檔案作業並豐富展覽敘事，同時也進行了展覽紀錄片的取材拍攝。

在家屬協助下，取得第一手檔案文獻之後，策展團隊著手進行爬梳、彙整這些龐大且尚未系統化整理的照片、信件等資料，雖然家屬已將部分信件、剪報、照片等檔案掃描，但基於原件狀態的盤點與考量借展的可能性，仍需重新編輯表單，徐研究員也分享策展團隊建立檔案清單及翻拍掃描的步驟，同步配合田調檢視檔案的翻拍照，將檔案逐一針對年代、資料類型、尺寸等內容，建立檔案與圖檔的對照清單，並以此為基礎建立檔案的借展清單及借展合約。最後再選出具有代表性或重要意義的檔案，配合展場及出版的需求，針對性地進行高階掃描或請專業攝影師翻拍可印刷輸出大檔。

從檔案到展場實踐—檔案的轉譯

除了藝術作品，展場亦大量運用藝術家相關照片、文獻、報章雜誌、藝術家與家屬相關記憶物件，策展團隊特別將在劉生容生命史具有代表性的照片，以原件展出或翻拍輸出的方式進行展示，這些檔案在展覽中不僅補足了展覽的內容面向，也能透過檔案與作品之間的互動關係，讓展覽敘述更為豐富。「寓懷的行板：劉生容研究展」主要是依照時間軸規劃展區，展場設計期望充分呈現每一階段的藝術家生命史，透過照片與作品、信件、文獻等互相對照，更加入劉生容同樣熱愛的音樂元素，讓觀眾直接建構出劉生容所處的環境，使藝術家劉生容的樣貌更為清晰。

策展團隊也為了呈現劉生容與臺灣南部的戰後藝術發展連結，因此加入藝術家劉啟祥（劉生容叔父，1910-1998）相關討論及館藏作品展出，探討二人之間的藝術傳承脈絡，雖然劉生容並未接受過正規美術教育，但其藝術養成受到劉啟祥的啟發與引導，經常前往叔父的畫室，因此展覽也展示劉啟祥及劉生容的相關照片（圖2），說明其對劉生容的啟發，如參展臺灣南部



圖 2 展場影像檔案。

圖片來源：高雄市立美術館展場環景

https://www.qwhouse720.com/tour/d1de9ccaf7792de3?scene=scene_ba294c9877229703

美術協會（簡稱「南部展」）的脈絡，透過簡單文字搭配照片，以及劉生容早期具象繪畫與劉啟祥畫作的對照展示，同時也扣合高美館以南部繪畫為史脈的論述。

除了從藝術家個人發展面向出發，策展團隊也將劉生容放置於戰後藝術史演進脈絡之中，由於其曾往來日本、臺灣兩地，因此探討劉生容的移動視角亦為值得關注的面向，經過策展團隊田野調查，劉生容曾經於日本美術雜誌發表過多篇專文。其中，藝術家也曾撰文感嘆，臺灣藝壇當時仍缺乏如日本般豐富的藝術雜誌可供創作者參考，顯見其喜愛閱讀並從日本藝術雜誌汲取新知，故為了呈現1960-1970年代劉生容浸潤於日本美術雜誌的情境，除卻展示由藝術家本人收藏的雜誌，也特別蒐集早期的《美術手帖》等刊物作為展覽物件（圖3），嘗試形塑出當時的藝壇氛圍，讓觀眾對於藝術家所處的環境有更深的連結感。

此外，展覽也展出劉生容相關物件，希望讓劉生容的生活感細節能夠更豐滿，例如首度展出劉生容為妻子所繪製的洋裝（圖4），以及劉生容為了貼補家用所繪製的外銷畫，強調藝術家與家人之間細膩且真摯的互動關係，藉此讓觀眾更全面地理解劉生容的人格特質，並在觀展過程中喚起情感上的共鳴與連結。另外，1965年至1970年代劉生容開始用「燒金」來拼貼創作，

為完整呈現劉生容金紙創作「自己設計金紙圖樣」的部分，展區除展示並翻譯劉生容的專文〈殷時代の「燒金」と私の絵〉，也將用來創作金紙圖樣的物件——印章、金紙，與藝術家工作中的照片一併呈現於展場，讓觀眾們對照觀看。

除了視覺展示，有關繪畫與音樂的跨域共鳴也是展覽的特色之一，音樂在劉生容的創作生涯中也是十分重要的一環，透過策展前置研究與家屬對談得知劉生容喜愛的樂曲，為了還原當時的氛圍，現場特別播放劉生容喜愛的音樂，回應劉生容不只關注於藝術創作，也重視音樂、旋律及節奏的藝術心靈。

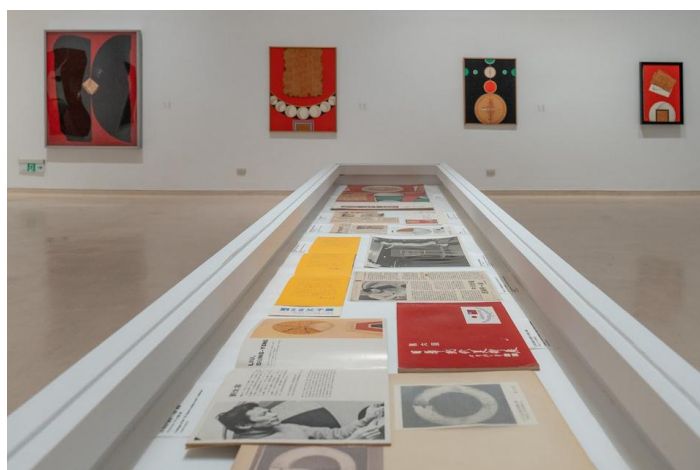


圖 3「覺知：新的藝術態度」展區一隅。

圖片來源：高雄市立美術館（攝影：林宏龍）



圖 4「藝術源起」展區一隅。

圖片來源：高雄市立美術館（攝影：林宏龍）

藝術家的另一面：賽鴿之神劉生容

本次在高美館的展覽中首次展出劉生容的賽鴿事業，過往藝術史研究鮮少注意到其生涯重要的面向—賽鴿與養鴿。劉生容熱愛鴿子，其所培育的賽鴿屢創佳績，在賽鴿風靡臺日的1960-1970年代更有「賽鴿之神」的封號，由於劉生容賽鴿檔案的專業術語難以解讀，特別邀請當代藝術家李立中協助解讀檔案。為呈現劉生容對於鴿子的特殊情懷，展場特別展示劉生容所獲賽鴿獎狀與獎盃、賽鴿品種證明書、賽鴿漫畫及個人筆記（圖5），特別是「鴿眼」方面筆記，劉生容對鴿子的眼睛、軀體形狀有深度觀察，認為自己之所以慧眼識鴿，乃是因為身為藝術家的敏銳，一眼就能辨識哪一隻是鴿王。而藝術家李立中除了協助檔案的解讀，也以劉生容檔案為基礎創作新作〈專訪賽鴿之神〉、〈鴿眼的秘密〉等作品呈現在展覽中，形成真假檔案、不同世代藝術家的跨時空對話。展覽以劉生容與鴿子作為結尾，也呼應了劉生容的藝術生涯，即便面臨戰爭的動盪，政治時局的壓抑，隨著藝術家對於突破桎梏的渴望，飄泊於臺灣與日本兩地，對劉生容而言何處為家？兩地情感寄託為何？便是展覽帶給觀眾們的思考空間。



圖 5 「超越時空的對話」展區一隅。

圖片來源：高雄市立美術館（攝影：林宏龍）

一檔展覽的成形，絕非策展人一己之力所能完成，其背後往往需仰賴大量前期的研究與籌備工作，並凝聚多方力量的支持與協作。例如藝術家家屬的全力配合、專家學者的專業協助，以及贊助者的支持，皆是展覽能夠順利呈現、圓滿完成的重要關鍵。

參考資料

紀錄片；https://www.youtube.com/watch?v=L3SvuZg_I7Q

展場環景https://www.qwhouse720.com/tour/d1de9ccaf7792de3?scene=scene_aa1ac8f334e9d09a

從劣化到展示：書畫文物保存的關鍵環節—館員必備的觀察力、判斷力與操作細節

講者：洪順興（國立故宮博物院登錄保存處副研究員兼科長）

整理撰文：葉子菱

因應不同媒材藏品及展示手法，美術館對於文物保存和保護措施必須與時俱進，確保藏品得以永續保存、延續其歷史價值。為提升館所專業從業人員對文物保存及修復的認識，講座目標將結合理論與實務操作，以建立文物檢視、觀察的基本知識為出發，探討文物保存在實務操作中的挑戰和策略。講者洪順興副研究員兼科長為故宮資深書畫修復師，擁有深厚的職場經驗和教學經歷，憑藉其在第一線累積的實務經驗，透過職場中觀察所得及實際參與的工作，分享紙質作品在典藏及展示上需要特別關注的面向。

講者洪科長從整體角度帶領學員認識紙質媒材文物，分別就裝裱的形式、材質差異、劣化狀況分析、造成損壞的原因等主題進行講解，同時也會討論到文物的持拿方法，培養觀察力及基本知識，才能夠正確敘述記錄文物狀況。



圖 1 「從劣化到展示：書畫文物保存的關鍵環節—館員必備的觀察力、判斷力與操作細節」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝。

紙質文物形式介紹

紙質文物的裝裱是由材料、形態、製作方法等要素所構成，款式多種多樣，因此首要任務必須先學會共同語言，也就是辨識基本的紙質文物形式，洪科長從掛軸、手卷、冊頁三類不同形式的裝裱款式，就其特徵及部件名詞進行說明。

（一）掛軸

掛軸是由天頭、地頭、畫心、玉池（畫心四周上下隔水及邊的合稱）組成，常見以懸掛方式展示。洪科長以常見的「三色裱」作為範例說明，三色裱是由三種顏色的材料鑲黏裝裱而成，首先玉池一種顏色，上副隔水及下副隔水對應一種顏色，天頭跟地頭對應一種顏色，離畫心越遠顏色越重或越深。其中天頭上加貼上「驚燕」¹⁵，該裝裱風格大概盛行於明清兩朝，在民國時期之前都還尚存此種裝飾手法。因此，我們也可以從文物裝裱的物件及形式去推測該畫作大概歸屬於哪個年代。如今三色裱已較為少見，當代常見的裝裱方式為一色裱，¹⁶見證裝裱亦會隨藝術發展與審美品味而改變。

（二）手卷

手卷是最早的裝裱形式，掛軸亦由手卷演變而來，延續早期的「竹木簡」由右至左書寫的裝釘形式，手卷則是由一張張的紙或絹，由右至左黏接成一張長卷，再把卷子捲成一束，最後用帶子綑綁固定。手卷各部位分別由織帶、包首、天頭、隔水、迎首、畫心、撞邊、拖尾和捲桿等部分組成，早期的「竹木簡」前端為了保護中間書寫內容而預留的空白竹簡，後來演變成手卷掛軸的天頭及地頭，皆以保護為目的。

（三）冊頁

在卷軸之後，發展出如同書一樣可以打開的冊頁裝裱形式，依據不同的翻閱形式可分為：左右翻開的「蝴蝶裝」；上下翻閱的「推篷裝」，冊頁的畫心可以是方形也可以是圓形，除了以上兩種，還有將長尺幅的紙摺疊區分成數頁版面的「經摺裝」。

（四）摺扇

¹⁵ 黏貼於天頭的飄帶，宋代稱作垂帶，清代則稱作驚燕，作為裝飾用途。

¹⁶ 「一色裱」是指畫心的邊、天頭、地頭皆鑲黏同一種顏色材料的裝裱形式。

摺扇是由日、韓傳入中國，明代文人雅士常以摺扇作為饋贈禮物，使致書畫摺扇自明代起逐漸普及。摺扇通常是由三層紙黏貼在一起，也作「成扇」。由於摺扇常受到外力開合，加重摺扇的磨損與開裂，並且扇面塗佈膠礬，膠礬屬於酸性物質不利紙類保存，如遇天氣炎熱容易酸化，因此修復人員在常會將其改成冊頁形式保存。

書畫的裝裱材料與包裝

首先要了解文物劣化的原因就必需認識書畫裝裱的紙張材質與基底材的種類，例如紙張的植物纖維、厚度、尺寸和組成成分等，我們可以從紙張的纖維判斷文物的產地、時代，甚至是加工的方式，含有草料纖維的紙張在放大顯微鏡下會呈現鋸齒狀纖維排列，而此種材料是明代以後才有生產，可作為辨別年代的依據。洪科長也列舉了其他實際案例，一、材質特性與實際作品的差異，依據經驗紙本材質以水墨作畫應該會暈開，但紙本〈趙孟頫鵲華秋色圖〉卻沒有暈開的情形，說明此幅作品有經過加工，需要進一步檢測。二、由於每種絹幾乎都有不同粗

細與密度的經緯線，絹本畫若依據其外觀及經緯線辨別特定年代的書畫文物是相對困難。三、檢測材質而非以慣例判斷，冊頁常見的材質為紙或絹，但透過進一步放大檢測後，得知材質為蘆草紙，說明了修復前辨識材質的重要性。



圖 2 清《萬年一統》，冊，緯絲封面，國立故宮博物院藏。

圖片來源：國立故宮博物院典藏資料檢索系統

<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/12184?dep=P>

「包首」是在手卷、掛軸裝裱形式中才會有的部件，其的目的是為了

保護文物及美觀用途，常見會以絲綢作為包覆材料，其中較昂貴的絲織品就是錦緞，¹⁷而比錦更昂貴的材質為縐絲，縐絲比織錦製作更為耗時且昂貴，僅少數縐絲用於手卷包首，直到乾隆時期宮廷裝裱使用縐絲逐漸頻繁。¹⁸天頭、地頭常見以藍色系，越往中心則為暖色系。「地杆」兩端的「軸頭」是卷軸裝裱的重要配件之一，常見材質有瓷、木頭、砗磲及象牙等。冊頁的封面常見為木製，或在外包圍織錦（圖2），由於木頭為酸性物質，碰水容易發生滲色的狀況，而影響到畫心。

外包裝的部分包含保護盒、包巾、畫套與函套等，乾隆時期的保護盒兼具工藝技術和美觀，常見剔紅漆盒與洋漆盒來裝置書畫手卷、冊頁、文房四寶，盒面雕刻或螺鈿鑲嵌裝飾，而除了四方形漆盒之外，常見利用文房、禮器、樂器及動物等造型作為外型，以達到實用與美觀的功能。¹⁹

紙質文物劣化狀況與成因探討

不同形式的紙質文物，以及不同的裝裱部位有其劣化狀況，記錄文物劣化狀況並填寫檢視表，是修復工作中非常重要的前置作業，為避免館方人員在面臨文物對點、註記上的認知落差。因此，制定一套基本的狀況分析論述模式及名詞，並且搭配實務對照、系統化的說明，才能更準確分析。劣化狀況就可初步分為基底材與裝裱材表面劣化、結構劣化、媒材表面劣化，每一種類別有不同的劣化狀況：例如黃化、變色、斷裂、平面變形、滲移、褪色等等，專業從業人員如何準確記錄文物劣化狀態，則需要更深入的學習以及實務經驗的累積。

¹⁷ 織錦因製作需要高超的工藝技術並且耗費時間，其價值與金相近，是一種極為貴重、奢華的絲織品。參自洪順興。〈畫樣呈覽，奉准再做—乾隆時期書畫裝裱材料與包裝〉。《故宮文物月刊》第 418 期（2018 年 1 月），頁 52。

¹⁸ 洪順興。〈畫樣呈覽，奉准再做—乾隆時期書畫裝裱材料與包裝〉，頁 56。

¹⁹ 洪順興。〈畫樣呈覽，奉准再做—乾隆時期書畫裝裱材料與包裝〉，頁 59。

常見的劣化原因大致和繪畫材料與方法、裝裱材質與手法、保存環境與人為有所關聯，洪科長進一步闡述相關文物劣化案例，以其曾經修復過的清代王原祁《春山圖》為例（圖3），設色部分出現脆化、變色的現象，推測與畫家顏料使用有關，由於過去繪畫方法為淺絳山水，到了清代畫家可能會再加上石青石綠調和，這些顏料也可能因為混合其他顏料，使畫面加速伸縮而脆化，因此空白的地方較少斷裂痕跡，而是多集中在設色部分。另一件是絹上的重彩設色剝落，可能原為畫家調膠比例失衡，或是保存環境不佳，捲收動作不慎造成龜裂，甚至是裝裱時造成顏料脫落。



圖 3 清王原祁《春山圖》，軸，紙本設色，1708，國立故宮博物院藏。

圖片來源：國立故宮博物院典藏資料檢索系統

<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/6097?dep=P>

洪科長也提到民間流傳畫作由於因曾經不當的修復手法或保存環境不佳，導致畫作狀態比起故宮博物院年久畫作狀態還要更糟，以其曾修復過的〈鄭成功畫像〉為例，當修復畫作摺痕時修復師會使用細長紙條在摺裂處加固，稱之為「頂條」或「打襯」，一道摺痕斷裂補一條襯條加固，而使用太厚的襯條會導致一條裂痕因頂條上下緣切口落差過劇，頂條紙邊因抹上漿糊而變得硬實，促使捲收的過程擠壓到裱紙與畫心而產生新的摺痕，²⁰原本一條摺痕又會在頂條的上下兩邊形成兩條新摺痕，此狀況便是使用不佳的修復方法及錯誤的材料所導致的劣化現象。

²⁰ 洪順興，〈鄭成功畫像裝裱之考量〉。《故宮文物月刊》第 311 期（2009 年 2 月），頁 88。

使用不適宜的木頭種類也會導致文物損壞，由於地桿使用木頭油脂滲出，捲起碰觸到的地方皆有黃化痕跡，因此文物維護時應該製作一層隔離層，以避免木頭直接接觸到絹及畫心。保護卷軸的撞邊紙脆化，有可能是因為顏料含有酸性物質，或使用過多膠礬。再者，畫作被裁切導致文物損壞，全色²¹大範圍修復補彩，但也會因顏料比例或原料不一，久而久之形成顏色差異。最後，不同的材料鑲接一起會因為軟硬程度不同、密度不同，產生不同的變形。掛軸的「包首」、「地桿」必較重，掛太久會導致掛軸變形。

從展示到持拿的基本觀念

當文物進入展場，非常重要的幾項任務便是持拿、展示以及運送。緊急事件發生時，任何館內人員皆可能需要進行文物搶救的工作，因此持拿文物的訓練不僅僅關乎典藏修復人員，而是所有博物館從業人員都需具備的專業知識。持拿文物前的事前準備，例如選用適合材質的手套防護，配戴口罩除了能保護文物亦能避免吸入過多的灰塵粉塵，或者預防蟲害的化學物質。洪科長也親自以複製品示範不同形式文物的正確持拿方法，並分享持拿時應注意的步驟、環境、流程與細節。掛軸若單點懸掛會導致懸掛點和兩側受力不均，文物中心會出現明顯單一線條的



圖 4 講師洪順興科長示範手卷持拿方法
圖片來源：筆者拍攝

²¹ 用傳統書畫顏料於補洞（補絹）處補彩，使畫面視覺更為協調。洪順興。〈傳宋劉松年〈十八學士圖〉的修復與裝裱紀實〉。《故宮文物月刊》第 483 期（2023 年 6 月），頁 113。

縱向斷裂摺痕，因此須平均分散懸掛的力量，手卷則盡量平放展示，傾斜角度應少於15度，以避免手卷滑落或前傾。²²

文物的陳列與固定部分，洪科長舉例幾項重要的案例，探討博物館採取的預防措施，首先佈展前先進行環境吸塵、消毒，每月巡視空間裡是否有昆蟲。文物陳列部分，例如以膠片或紙筒製作輔助固定手卷天桿與別子，並保護手卷包首；冊頁以無酸紙襯在桌面上保護、扇子展示時以層架支撐，展示文物時輔以棉線或支架固定文物。文物運送部分，國立故宮博物院會依照文物尺寸製作保護箱，文物移動時也會有典藏人員與警備人員護送隨行，一切以降低風險為目的。

不同的裝裱形式需要配合適當的保存與展示策略，錯誤的裝裱方式也會損害到文物本身。館員若能具備敏銳的觀察力、正確的判斷力與細緻的操作技巧，便能依正確辨識的劣化跡象，採取適當的保存及展示措施，並在日常作業中有效降低損壞風險。

²² 施雯文。〈叢輕折軸—卷軸書畫摺痕之成因與預防〉。《故宮文物月刊》第 441 期（2019 年 12 月），頁 106。

數位化展示與科技藝術：實踐與未來趨勢—探索技術與創意的融合

講者：黃文浩（財團法人數位藝術基金會董事長）

整理撰文：陳昱靜

本次講座邀請到財團法人數位藝術基金會黃文浩董事長，分享其長年投入於科技藝術領域的成果與經驗分享。回顧 1997 年在嘉義舉辦全臺最早的「臺灣裝置藝術展」，黃文浩以作品《番薯大合唱》將生物結合數位科技藝術裝置為創作核心，透過番薯發電並產生歌聲，形成兼具視覺與聽覺的藝術表現，展現出極具前瞻性的藝術實驗精神。



圖 1 「數位化展示與科技藝術：實踐與未來趨勢—探索技術與創意的融合」講座現場。

AI 潮流帶動藝術觀念的再省思

AI 世代的來臨，對藝術圈來說是一件如同「核彈級」的事件，如同杜象的《小便斗》對藝術圈所帶來的衝擊，否定了傳統藝術史的脈絡，而 AI 的出現與加入，再次挑戰人們對於傳統藝術價值的認知，我們需要重新思考：什麼是創意？如透過輸入文字 AI 就可以產出藝術作品，那人與機器的界線在何處？藝術還存在特殊價值嗎？我們需要開始擴張或重新定義藝術，因此，藝術家在創作中保持自主創造性就變得更为重要。

臺灣在藝術思潮上難以自主，即使藝術家留學歸國，也多半延續他人的藝術體系，但是「科技藝術」的出現卻使臺灣首次與世界同步，但是臺灣藝術家仍然很難放棄對傳統藝術價值的認定，使它在發展上產生困難。從政府單位將科技藝術歸於「文創發展司」而非「藝術發展司」便可見端倪，顯示科技藝術被視為協助舞蹈、戲劇、美術、影像或博物館展示的手段，而非獨立的藝術形式。這也導致科技藝術在臺灣發展方向狹隘，往往淪為光節、互動展演等形式。

因此，對於科技藝術的討論比起知識與技術更重要的其實是「觀念」。以英國 V&A 博物館為例，他們將典藏庫視為開放的知識場域，觀眾可預約觀賞藏品，甚至利用 3D 掃描與 VR 技術重現作品的外觀及量體，讓典藏成為傳授知識的媒介，反觀臺灣的典藏機構普遍將藏品視為珍貴資產而限制開放，缺乏轉化為公共知識的意識與信心。

跨領域的合作：科技與藝術互為主體的關係

將科技藝術視為當代藝術的一環，如同藝術家在選擇顏料或媒材時會依自身表達需求而定，科技藝術也只是藝術創作中的一種媒介，它不應僅從表象的技術層面來了解而是「藝術本身」。不同的藝術生產方式會帶來不同的符號與象徵意義，科技藝術亦如是，當代藝術藉由科技技術創作，時常呈現出象徵性的表現，屬於「科幻藝術」，但科技藝術則是技術實踐的結果，講求能「說得到、做得到」，相對來說科技藝術更加寫實。因此，兩者在象徵與實踐的差異，決定了創作的本質，討論時不應該混為一談。

在藝術領域中，對於科技藝術的定位，目前藝術圈普遍仍將科技視為「輔助」，認為「有藝術沒技術是藝術，有技術沒藝術就不是藝術」，但事實上科技與藝術應是互為主體與文本的關係。像是科幻藝術是僅有藝術的文本而無科技的實踐，而科技藝術則建立在藝術文本與科技實踐基礎上，並強調跨領域的團隊合作，不再是單一創作者的「英雄主義式表現」。藝術若要與時代產生共鳴，必須能使用當代的語言與觀點，故藝術機構與創作者都應重新思考如何面對當代問題，並在創作與體制之間做出必要的調整與取捨。

講者黃文浩董事長創立數位藝術基金會的初衷，並非追求主流或既定的事物，而是專注於「不確定」與「非主流」的領域，並探索尚未被看見的可能性，以「想看見河的對岸」形容這

樣的態度：主流位於平原中央，安全而穩固，唯有站在懸崖邊，才能遠眺另一岸，雖然不穩定卻能帶來新視野的邊界位置，也盼望能尊重每個人的存在價值。

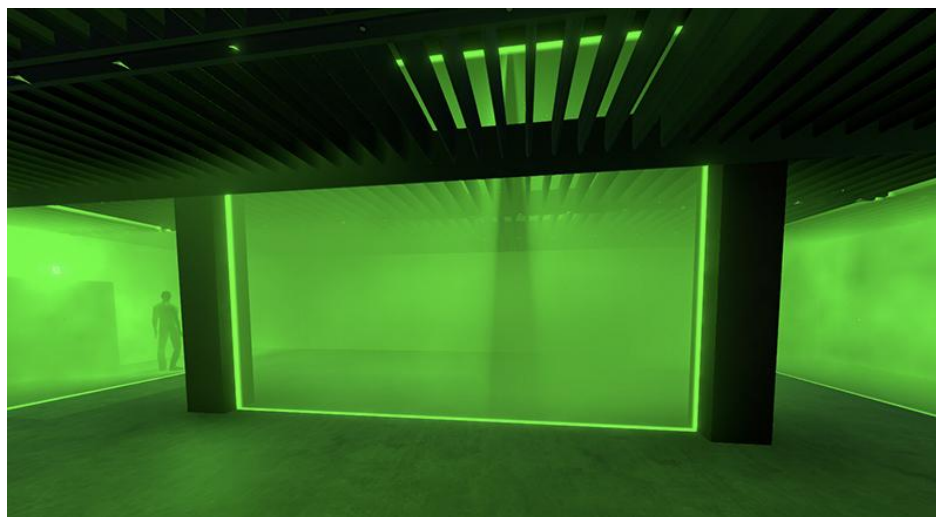


圖 2 陶亞倫，數位藝術基金會「概念美術館」Vol.1 穿越光牆 - Archive or Alive?

Archive or Alive? – Crossing Through the Light Wall.

圖片來源：數位藝術基金會，<https://dac.tw/cmoa/vol-1-2/>（2025 年 10 月 10 日點閱）

回到AI與人之間的界線議題，黃董事長指出臺灣跨領域合作之所以困難，往往卡在對於事物認知的不同，藝術家習慣一有靈感就進行創作，但是科技的實踐有其邏輯思維，當兩者相遇時，若缺乏平等與理解，就容易變成偏重其一方，那已不再是「黑客松」（Hackathon）精神，而是回到「英雄主義」的模式。事實上，過去許多尋求科技合作的藝術家因具備知名度，往往讓科技淪為輔助角色，導致作品未能真正融合兩者。例如傳統電影導演若以2D的視角拍VR作品，可能無法跳脫舊有的觀看框架，因為這不只是技術轉換，而是整體觀看方式與創作邏輯的改變。例如數位藝術基金會的「概念美術館」計畫，是以VR進行典藏，首檔展覽展出陶亞倫的《穿越光牆－Archive or Alive?》，以VR與環景攝影為核心，透過VR創造多重「決定性的時刻」，帶領觀者重新思考傳統攝影「決定性的瞬間」，多數人仍難以真正放下原有的鏡頭思維，選擇進入新媒體的世界並以其邏輯進行思考創作。黃董事長提及連續以虛擬實境（VR）電影榮獲威尼斯影展的陳芯宜，由於她本身對操作VR技術的侷限，透過與VR技術總監全明遠的合作，突破技術上的限制，並達成藝術表達上的需求。因此，能在科技與藝術之間找到共鳴，顯示出無論創作者來自藝術或技術背景，最關鍵的是否能真正做到科技與藝術互為主體與文本，但在現實中多數藝術家與科技人員在進入科技藝術領域時，往往比較保守未能打破隔閡，這正

是未來需要面對的課題。

AI 用於藝術的倫理、真實性與當代價值

AI同樣具有偏見與界限，特別是在倫理道德問題，理解AI本質與具備思考能力者才能和AI的互動達到最大化，由於科技藝術常使用生物體作為對象，當人類試圖與生命（生物）類存在互動時，常會涉及倫理問題的檢視。因此在美術館展出就必須關注其伴隨的倫理問題。另一方面，AI技術的興起使「真實性」的問題日益模糊，以紀錄片為例，當AI可生成影像，影片的真偽與授權界線變得難以判斷，這不僅是新聞業者與影像創作者面臨的挑戰，也將延伸至典藏機構，在AI時代，「何者為真」成為新的核心議題，作為文化機構的從業人員，除了維持既有的作品篩選程序外，也必須重新思考是否需要加入新的審查機制以面對AI所帶來快速的變動性。例如經過時間的洗禮之後，藝術品與古董的差別是什麼？藝術品只是藝術過程所產生的結果，而藝術本身並不一定需要以具體物件的形式存在，若回頭探究典藏的真正價值，它們或許是在於「美感經驗」與「知識性」，所以當典藏品被長期封存於庫房且難以被看見時，它們便失去了典藏作為「知識媒介」的意義。

而隨著數位科技的發展，越來越多博物館與藝術機構開始嘗試以虛擬展覽空間進行典藏展示，讓觀眾能在線上觀看與接近這些藏品。因此，科技藝術更核心的價值是回到對「人與世界關係」的根本思考。例如以《Pokémon GO寶可夢》為例，從社會學的角度來看，這款遊戲的價值並不只在於技術的創新，而是在於它回應數位時代中「身體性的消失」。當人們長時間沈浸於虛擬世界中，身體逐漸被排除在實體經驗之外，而《Pokémon GO寶可夢》透過虛擬的隧道，促進人們走入真實的街道中，反而是重新找回身體感，這樣的現象顯示出科技藝術運用科技重新連結人類的感知、文化與生活。

藝術是否有恆久價值？以西洋畫「聖母子」題材為例，歷史上有許多描繪這一主題的作品，但最為印象深刻的卻是拉斐爾的《聖母子》，箇中的原因為此件作品的「形式」具有時代意義與價值。黃董事長指出形式就代表所有的內容，廣義而言，形式具有當代性，因為形式總是與當時的物質世界有關，舉例來說康熙、雍正及乾隆年間的瓷器，從其形制與色彩變化中，便能

觀察到清代社會由盛而衰的痕跡。同理若科技藝術為當代藝術的一種形式，它不應該只被侷限於「光節」的固定形式中，光節固然能夠讓科技藝術被更多人親近，但若藝術討論止步於此，便失去全面思辨事情的可能性，除了事物的表象外，背後的本質更令人值得思考。藝術創作者若要與時代同行，必須比他人更早察覺世界的變化，並理解為何某些事物會成為潮流，則有助於創造力。我們需思考為何短影音逐漸取代長片，人們開始習慣短影音的刺激後，當代世界觀逐步趨向由一個個碎片所建構，進而形成當代現象，也是身處現今世代創作者需要關切與思考的現象。

面臨大量資訊產生的同時，我們是否有足夠的思考能力辨識何者為真？自古三人成虎為真，真偽則可能是來自於人類的直覺，並無法辨識真實。另一方面，真實性也與「權威」有關，通常會選擇相信藝術機構的詮釋，2000年後隨著政府文化補助體系逐漸制度化，藝術家與文化工作者反而更容易受限於評審標準與主體論述影響，無形中被規訓與限制，如今的美術館雖積極開發與地方、土地連結的主題，但觀眾往往難以從展覽中獲得新的啟發，反而無法再達到1997年在嘉義的「台灣裝置藝術展」的時代意義與批判意識，將藝術創作直接帶入嘉義日常生活之中，卻沒有將當時的實驗精神延續下去。

關於「新媒體」的定義，黃董事長認為這樣的命名過於寬廣且容易陷入藝術史的爭論中。藝術史並不存在「科技藝術」，只有「新媒體藝術」²³和「媒體藝術」，但這是西方主流的分類方式，並認為相對於舊、新這樣的劃分並無太大意義，真正值得保留的是其中的「媒體精神」，它能夠不斷突破既有框架、打破藝術分類受限的能力。當代科技藝術應是一種新的藝術分類，早期談論科技藝術更接近工業藝術，例如飛機、火箭、汽車等的設計，現今科技藝術的意涵已不再侷限於工業層面，而成為與當代物質世界思維密切相關的創作形式。回顧當年籌設數位藝術中心的經驗，因資源有限，所以當時僅聚焦於「數位藝術」的範疇，如今再回首，「科技藝術」已成為涵蓋更廣的概念，代表人類以當代科技作為創造與思辨媒介的藝術實踐。

²³「新媒體」作為三層涵義解釋：一、相較於「舊」媒體的相對性，導向某種未滿足、尚未被認識、尚未被清楚界定的事物；二、廣義的社會、科技與文化變遷的一部分；三、源自於現代主義信念，具豐富的文化意涵。「新媒體」是一個涵蓋相當廣泛的辭彙，它具有豐富的文化意涵，而並非僅是狹隘的科技定義。參自邱誌勇。〈當代藝術的集體運動：新媒體藝術跨領域發展趨勢，及其可能〉。王品驊等著。《數位藝述》。臺北市：數位藝術基金會出版，2011年，頁11。

科技藝術的推動與文化場域的建立

講者最早是伊通公園的成員之一，因無法滿足自我的藝術觀，在1995年成立「在地實驗」，廣邀年紀相仿的藝術同業者前來演講、分享觀點，並成立臺灣第一個獨立的藝術論壇，相較其他的後起論壇，至今仍在運作實屬難得。後來因為參與臺北數位藝術中心而成立財團法人數位藝術基金會，藉此區分創作與推廣兩個面向，「在地實驗」專注於創作和思考，「基金會」則負責研發與推廣，也扶植過不少團隊，例如數位荒原、造咖、移動故事屋、SOLID MEMORY、DAC數位藝術中心、VA hub、逆光科技等。

基金會曾經在2006至2016年主辦過十屆臺北數位藝術節，使用為數不多的經費建立起臺灣科技藝術的思想基礎，許多參展藝術家後來在國際獲獎，彰顯藝術的思考與世界同步。然而科技藝術也容易被懷疑與誤解，許多作品被視為半成品，無法「驗收」，其實問題並非在藝術家身上，而在於制度無法理解這類創作的實驗性與開放性。

「典藏」與「再現」是目前所遇到的問題，裝置藝術與科技藝術該如何被保存？作品中有自然物、機械與程式，一旦環境改變，如何再現？科技藝術的實踐也提供檔案與記錄的價值，像是觀看角度不再被受限，對於舞蹈表演的紀錄有了新的啟發。但現今許多官方平臺被關閉、資料流失、論述斷層，使得文化記憶產生斷層。黃文浩董事長多年來在不同領域對於科技藝術的嘗試，帶領大家了解科技藝術的核心不只是技術與作品，而是在累積一個能夠持續思考的文化場域，不論是論壇、典藏、展覽或教育，希望讓藝術成為社會思考的基礎，而不再只是被消費的對象。

如何做一檔展？當代美術館展覽規畫與實踐分享

講者：簡正怡（臺北市立美術館展覽規劃組組長）

整理撰文：陳昱靜

「如何做一檔展？當代美術館展覽規畫與實踐分享」培訓講座邀請到擁有豐富的美術館策展實務經驗，且積極推廣專業知識的臺北市立美術館展覽規劃組簡正怡組長擔任講師，從展覽觀念的形成到具體操作的案例，以三個層面讓大家深入理解展覽工作的全貌。首先，什麼是展覽？策展的本質又是什麼？其次，何謂機構策展人？在美術館體系中，他們需要面對哪些工作內容？最後，如果由大家來策展，會想做一檔什麼樣的展覽？藉由不同展覽類型的案例分享，呈現策展實務中從構想、規劃到執行的多元面貌。

若將展覽兩字拆開來解讀：「展」意為打開，「覽」則是觀看，因此，展覽對於美術館或博物館來說，是最直接面對大眾的窗口，也是觀眾認識館所的第一印象。展覽會由策展人基於特定目的與邏輯，透過有意識的規劃與設計，而形成一種物件的陳列形式。早期的展覽形式往往如同「大雜燴」，不同主題、媒材與風格的作品被集中在一個空間擺放，難以形成明確的脈絡與概念，像是 19 世紀的藝術沙龍。但隨著時間的演進，現今的展覽不僅是藝術品的展示，更是館所的「門面」，觀眾能藉由展覽理解與定義館所。



圖 1 「如何做一檔展？當代美術館展覽規畫與實踐分享」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝。

什麼是展覽？什麼是策展？

策展（curate）這個概念的形成可追溯至 20 世紀，curate 一詞的字源來自拉丁文 curatus，原意包含「監控、管理、照料、療癒靈魂」的意涵。在當代策展中，已不再是單純地填滿牆面或陳列作品，而是一個形成理論或觀點的過程，策展人會依據展覽的核心，透過作品的挑選與排列，在空間中建構或呈現一個能與觀眾交流的場域。

1990 年代之後，策展人選擇藝術家、作品與空間的安排，使展覽能去傳達一種意義、想法或社會思潮，例如張元茜於 1997 年策劃的「盆邊主人、自在自為：女性藝術家裝置藝術展」，使性別議題在藝術中開始被關注的重要展覽，女性創作逐漸在臺灣的藝術場域中被看見。與此同時，臺灣也因雙年展與國際產生更緊密的連結，像是 1998 年由南條史生所策劃的「臺北雙年展：慾望場域」。此外，藝術家也受到社會環境的影響，從創作中回應現實議題，舉例來說，梅丁衍的作品《戒急用忍》，以社會與政治批判為主題，呈現資本社會底下的樣貌。因此，當代的展覽早已不只是純粹性的展示藝術作品的空間，而是結合觀念、藝術生產與社會脈絡而形成，也是時代思潮與社會結構在藝術場域中的具體呈現。

何謂機構策展人？機構策展人要做什麼？

從臺灣美術館或博物館的組織架構來看，多數屬於公立或公法人美術館，其人員的設置通常包含館長、副館長，以及其他重要的組別，每個組別依其專業功能，支撐著美術館的運作。

「展覽組」其職責包括現當代展覽藝術研究、展覽規劃與執行與展示技術的研發等；「典藏組」，藏品是美術館的核心基礎，被視為一種「軟實力」，因此典藏組負責藝術品的徵集收藏、登錄編目、保存與修復以及管理庫房等；「推廣教育與公共服務組」主要的任務是藝術學習研究、教育推廣、分齡活動設計、觀眾研究與服務等。另外，部分歷史悠久或研究導向明確的美術館，設有專責的「研究組」，累積長期的文獻與知識資源，負責館務發展研究、館史文獻與圖書業務、現當代藝術學術專題研究、研討會舉辦及出版等。值得一提的是，隨著時代變化，越來越多的館舍成立「行銷公關組」，負責媒體曝光、品牌形象與觀眾經營，藉由數位與社群媒體的策略推廣，使展覽與藝術活動能被更廣泛的群眾看見。

基於館舍編制之下，機構策展人在策畫一檔展覽時，需要與不同的單位進行合作，此外，在展覽的形塑中，也必須考量到美術館、公部門、贊助單位、藝術家、藏家、媒體、觀眾等多方的角色。不論是機構策展人還是外部策展人，展覽的實際執行雖然會因性質、主題與內容而有所不同，但整體過程都可以統整歸納為構想、研究、執行到結案。展覽的形成可能依循館內制定的方向，也可能由外部策展人提出想法，但確認目標後，策展人會開始發展理念與內容，並確認展品來源、製作展品清冊，並同時處理合作、贊助與經費等行政實務。展覽空間設計更是不可或缺，涵蓋展品的擺放順序、觀展動線，另外，展品的運輸與保險也不能忘記，以確保展品安全地進出展場。

除了展場實務外，展覽的文字工作也相當重要，策展人需要撰寫展覽理念與作品說明、出版品、海報與宣傳資料的製作。當展覽的整體規劃初步成形後，便會與館內的教育推廣部門合作，設計導覽、講座或教育活動。待展覽結束後，策展人還需負責作品的返還與行政結案，因此，策展人創造和參與了展覽從誕生到結束的生命歷程。

機構策展人與外部策展人也常有互相合作策展的可能，以臺北市立美術館2025年的「開放式結局：TFAM放映計畫」（圖2）為例，這檔展覽充滿許多的影像敘事，則需要影像專業人員的加入，是由機構策展人與外部策展人共同策劃的展覽。展覽中將美術館空間轉化為電影院，模仿1970至1980年代的美國電影院風格，設置票口、燈光與廊道，營造觀眾的情境體驗，館內更配合不同策展人設計的片單播放，也舉行映後座談，使美術館成為影像藝術交流的場所，透



圖2 「開放式結局：TFAM 放映計畫」展場一隅。

圖片來源：臺北市立美術館官方 Facebook

過藝術電影、實驗影像與紀錄片的放映，讓觀眾以觀影的方式重新體驗美術館，也因此這樣的合作造就展覽模式的複雜性。

你想做一檔什麼樣的展覽？

講者提到展覽類型有典藏展、個展、聯展、國際型聯展、雙年展。「典藏展」主要運用館內既有的典藏品進行策劃，對館內的館員而言，因為策展範圍與典藏品脈絡相對明確，能更容易地進行主題規劃與作品篩選，是最初步的策展訓練形式。傳統的典藏展多以特定時期、單一藝術家，或某個藝術運動為主題，但近年來策展人也嘗試跳脫時序與人物的框架，改以材質、主題或概念作為策展核心。例如2015年於高雄市立美術館的「南方上岸：2015影像典藏」(圖3)，以影像作品典藏為基礎，包含攝影與錄像裝置。高雄作為港口城市，策展人將「海」的意象作為展覽的核心，從入口詩意的展覽引言與圓窗的影像裝置，引導觀眾進入觀看與想像空間，展覽中藉著藝術家拍攝的海景與勞動影像，反映港都的勞動結構。其中一件作品納入原住民巫文化的意象，作為人與靈界之間的中介者，在這些影像中，觀眾得以從視覺意象延伸至對文化與移民身分認同的思考。

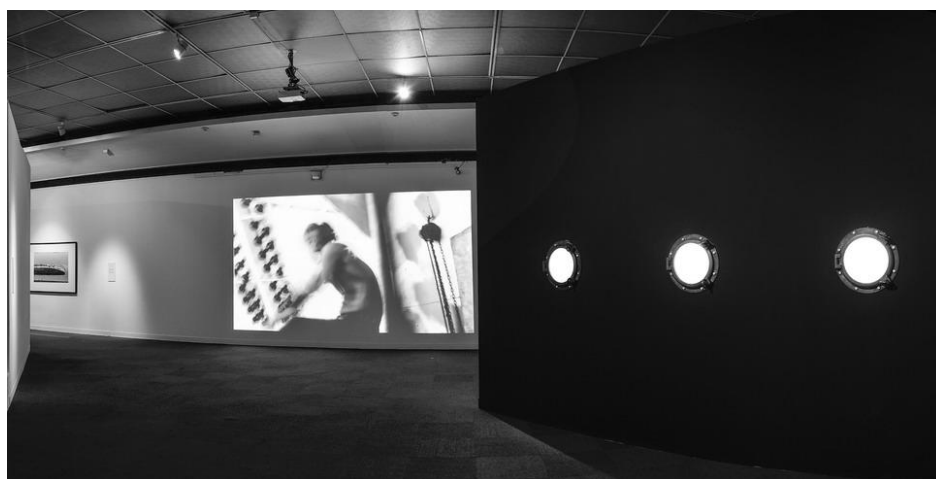


圖3 「南方上岸：2015 影像典藏」展場一隅。

圖片來源：高雄市立美術館，

<https://www.kmfa.gov.tw/ExhibitionDetailC001100.aspx?Cond=d13cb0b6-82d7-4fae-a47e-8cf6c3e01834>

另一個案例是臺北市立美術館2024年的「飛地：一部自傳的誕生」³，該展以女性藝術家的典藏作品為主，並以「飛地（enclave）」的概念為策展核心。詞源自拉丁文，意指一個國家境內不受主權管轄的封閉區域，策展人藉以比喻創作者的內在狀態，指向一個能自主屏蔽的安全意識空間，使其在外力干預或情感波動下，仍能保持內心的寧靜與堅定。展覽以此映照女性創作者豐富的內在情狀與多重生命經驗，並延伸文學中常見的自傳式敘事，呈現藝術家在不同階段的創作脈絡與生命關照。展覽中展出的作品有尹錫男1998年的《粉紅色的房間 III》，描繪女性藝術家的處境與內在情感的形狀。洪藝真2011年的《無題（紅）》用厚重的顏料鋪陳，同時反映出雕塑與平面兩種特性。另外還有王雅慧2005年的錄像藝術作品《日光下的靜物》、陳慧嶠1997年的《似停非停》、蕭麗虹1991年的《老梯子》等，這些作品共同形塑出臺北市立美術館典藏女性藝術家作品的多層樣貌。

「個展」是以單一藝術家的創作為核心的展覽型態，同樣也是館員最容易接觸的入門展覽形式，但不同藝術家、不同媒材的個展，面對的觀展體驗與策展問題也各有不同。黃沛瀝2006年在高雄市立美術館展的《自由自在》，這是一件限地製作的裝置藝術創作，花費許多時間與人力在美術館的展示空間中進行製作，完成後可供觀眾進入、遊走的山水空間。還有一個有趣的案例是周育正2014年的《Liszt》，他透過實體物件展現觀念，在展場中放置一臺自動演奏的鋼琴，同時安排專人不定時進行吸塵的行為，鋼琴演奏與吸塵活動同時發生，呈現兩者間的衝突感。令人印象深刻的還有2012年水墨藝術家洪根深的《殺墨：創作研究展》，在這次的策展中以「逆敘事」呈現不同階段的創作歷程，其中有一件14米長的卷軸作品，需要大量人力逐步展開並固定在牆面上，布展過程耗時且繁複，這樣的安排不僅展現作品的規模，也凸顯大型作品在策展上的困難。

「聯展」是由多位藝術家共同參與的大型展覽，它必須同時面對多種創作模式與媒材的並置，不同藝術家之間的風格差異，常常讓策布展的合作變得很有挑戰性。舉例來說，2023年臺北市立美術館的「無垠之森」(Forest of Being Time)（圖4），展名取自村上春樹的小說《海邊的卡夫卡》，作品中帶有存在主義色彩「混沌森林」的概念成為這次策展的靈感，展覽試圖從仰賴載體與播放機制等「時間留存技術」之時基藝術品出發，探索生命中種種難以描摹的「中介／邊緣時刻」，以及那些無法歸類、置身此處與彼處間的曖昧時空。在這個展覽中，吳季璵2021年的作品《寫生習作001-龍洞海景》介於畫作與錄像之間，他在拍攝海岸時，影像逐漸轉化為一幅畫，讓時間的感受變得曖昧與模糊。紐西蘭藝術家麗莎·蕾哈娜（Lisa Reihana）2016年的《Tai Whetuki-死亡之屋》探討毛利文化中「死亡的過渡」。韓國藝術家簡·金·凱森（Jane Jin Kaisen）2019年的《離別社群》則從韓國的薩滿儀式與神話出發，連結政治事件，並透過招魂喚起死亡與血腥的歷史記憶。2017年高雄市立美術館舉辦的「一個都不放過：當代藝術中的推理事件」則是從偵探與推理小說為策展概念的發想，從「懸疑」的角度帶入當代藝術，因此，每一個展區都是一個小說章節，展場被布置成「可能發生事件的居家空間」，觀眾在空間中探索、推敲，宛如閱讀一場懸疑故事。展場中，袁廣鳴1998年的作品《難眠的理由》以震動、血液投影與火焰塑造焦慮與不安；2014年的作品《預言》則以不定時震動營造出隱約的危機感，

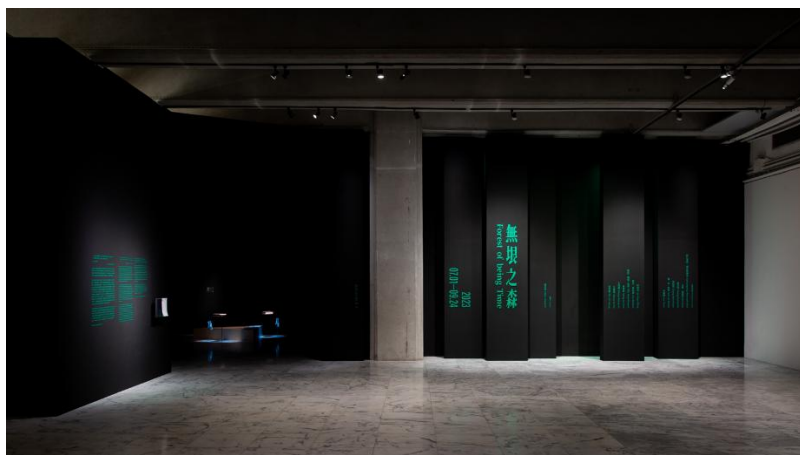


圖 4 「無垠之森」展場一隅。

圖片來源：臺北市立美術館，

<https://www.kmfa.gov.tw/ExhibitionDetailC001100.aspx?Cond=d13cb0b6-82d7-4fae-a47e-8cf6c3e01834>

很特別的是邀請河床劇團帶來定時演出的懸疑劇舞臺，使整個展場在視覺與戲劇呈現上強化了事件現場的臨場感。

「國際型聯展」通常邀請國際藝術家與策展人共同參與，不僅涉及多元的文化背景，也考驗策展團隊的語言能力與跨文化溝通能力，使展覽策畫上更具困難度。2021年臺北市立美術館的「未竟之役：太空・家屋・現代主義」，從冷戰時期臺灣的藝術與政治狀態出發，探討冷戰如何影響臺灣及亞洲地區的藝術發展。展出的作品有劉國松的《月之蛻變之29》、王大閔的《登月紀念碑》。在這場展覽中也呈現臺灣藝術家與東南亞藝術家之間的互動，普拉賈克塔・波特尼斯（Prajakta Potnis）的作品《廚房辯論》（Kitchen Debate）以複合媒材裝置呼應軍備競賽，他的作品是在微波爐中放入花椰菜，帶出當時的核武議題。日本藝術家伊豆見彩（Aya Rodriguez-Izumi）的作品《來自最後戰役的回音》（Echoes from the Last Battle）回望沖繩戰役，透過影像與裝置，重現戰爭記憶的延續與創傷。越南藝術家蕭崇（Sung Tieu）的《棄物之歌》（Song for Unattended Items）則在展場中陳列現成物，呼應越戰時美軍的心理戰策略，當時他們會在背包裡放置喇叭，播放越南的宗教詩歌以擾亂敵軍士氣。

「雙年展」通常非單一機構主辦，而是與整個城市共同合作舉行，展覽範圍跨越多個場館、公共空間，甚至整座城市皆成為展示場域。2020年臺北雙年展，主題為「你我不在同一個星球上」，探討的內容擴展至世界的景況，展覽中邀請多位國際藝術家駐地創作，其中，藝術家陳



圖 5 陳澄如，《屠學錶》，2014。

圖片來源：臺北市立美術館，

https://www.taipeiennial.org/2020/zh-TW/Participants/Participants_Content/3?type=alternative

澄如的作品《屠學錶》(圖5)運用占卜與薩滿儀式作為創作方法，透過政治與玄學與科學的辯證關係探討政治與國際局勢。除了臺北雙年展，國際上最具代表性的是威尼斯雙年展，在第六十屆威尼斯雙年展中，臺灣館由藝術家袁廣鳴為代表，以《日常戰爭》為主題，展覽地點位於歷史古蹟中，策展過程面臨空間與技術的限制，此外他的作品《日常演習》受到高度關注，以臺灣的「萬安演習」及「太陽花學運」為創作靈感，透過影像裝置呈現當代社會中持續存在的政治角力，引起許多來自中國與香港觀眾的共鳴與討論，也使臺灣館成為當屆雙年展中具話題性的展出之一。

此次的講座全面呈現策展在美術館與博物館體系中的運作與實踐。從什麼是展覽出發，深入介紹機構策展人的角色與實際工作內容，並藉由典藏展、個展、聯展、國際型聯展及雙年展等案例分享，得以理解展覽從理念形成到實際執行的困境與挑戰。

檔案：挑釁歷史的素材

講者：汪怡君（獨立研究者）

整理撰文：葉子菱

隨著當代展覽與典藏日益多樣化發展，藝術檔案的徵集、典藏、轉譯與多元近用已成為實務中的關鍵環節。本場以「檔案：挑釁歷史的素材」為題，強調檔案實務本身即承擔對歷史的查證與校正，使既有敘事得以被檢視與修訂；同時，檔案亦作為研究與書寫的起點，開啟更多問題意識與敘事角度，擴充我們理解藝術與社會的方式。

本次講座將探討檔案的數位化運用與近用管理，講師汪怡君（前亞洲藝術文獻庫專案研究員）講座以亞洲藝術文獻庫（以下簡稱 AAA）對於藝術檔案的數位化推廣近用為範例，以理論結合實務經驗帶領學員掌握藝術檔案的原則意義與多元近用方法。AAA 是亞洲地區最完整蒐集、保存檔案資料的研究中心。從最初一座蒐集各式各樣書籍的圖書館，逐漸吸引藝術家把個人的資料捐贈給機構，包含實體檔案，來往書信、照片、筆記、正片和負片等物件，並自 2012 年起將數位化後的檔案公開上網供民眾查閱。這些數位檔案也引起更多研究者及學者關注，使 AAA 成為理解亞洲藝術實踐的入門窗口，累積大量檔案實作與使用經驗。



圖 1 「檔案：挑釁歷史的素材」講座現場。

圖片來源：筆者拍攝。

檔案的核心特質

本次講座汪老師分為兩個部分進行分享，其一為檔案的定義，其二則為檔案的活化與近用。現代對檔案的理解與定義可追溯至 1898 年由薩穆·繆勒（S. Muller）、約翰·費斯（J. A. Feth）和羅伯特·福羅英（R. Fruin）三位荷蘭檔案學者所完成的《Manual for the Arrangement and Description of Archives》（「檔案編排與描述手冊」），而其中包含了三大基本原則：原始性、脈絡性，以及真實性。所謂的「原始性」意指應尊重檔案的出處，包含創建或接收文獻資料的個人、家族、組織等，並且不同的來源應該被分開保存，保持它的完整脈絡。例如在不同來源出處都保存有同樣的一筆素材，仍然會逐一登錄，因為素材在不同的收藏脈絡下，有其各自的意義和語境。而「脈絡性」則關乎檔案與環境的關係，包含什麼時候被創造？有什麼目的？由誰保管？都是我們理解檔案所不可或缺的部分，這也是為什麼檔案必須在脈絡之中被理解。在 AAA 的系統裡，除了一件作品的基本資料之外，亦會登錄事件脈絡、出處紀錄等，其目的並非賦予檔案價值判斷或提供論述詮釋，而是在於盡量給予檔案足夠客觀的脈絡資訊。最後，「真實性」指的是收藏檔案的機構有責任確保其所收錄的檔案是真實可靠且完整的，檔案的紀錄必須準確地代表其創建時候的狀態。「真實性」是使用者或觀眾對於機構的信任來源；確保內容沒有被竄改，並記錄材料的完整保管和轉移過程，是檔案機構建立真實性的必要措施。這三個概念是檔案學的基礎，也是操作檔案的重要指導原則。

檔案數位化公開

檔案在美術館中經常是庫房典藏的一部分；館方收到一批藝術家捐贈物件後，便進入典藏入庫流程，由登錄人員確認來源及正確性，並被記錄在盤點清單內。這些史料往往是透過美術館的展覽，情境式地賦予史料「檔案」性質，從而被公眾觀看與接觸。然而，這些「情境式檔案」在展覽結束後會再度回到庫房，成為沒辦法被接觸到的史料。在這個脈絡下，檔案的近用是由美術館人員與策展人決定，選擇要展示何種檔案、要典藏何種檔案，檔案的徵集也因此經常服膺於展示需求進行揀選，造成檔案完整性的缺陷，也限制了檔案的近用與理解方式。

然而在 AAA，「檔案公開」不僅是倫理原則，也是處理檔案的核心價值之一。在美術館庫

房內的檔案即使精心保存了來源性、紀錄脈絡性、確保真實性，其歷史價值仍無法被實現，無法進行研究運用。而AAA的數位化登錄目的並非僅是為了保存，更是為了要將檔案轉化為公眾可以使用的資源。也正是因為AAA的材料具有公開性，所以它是「持續可及」的檔案，是可以被研究、重新詮釋的公共資料，而大眾也不需徵得同意或在特定的情境下才能使用材料。所有的材料一旦進入數位化系統，詮釋資料被放上線，就會形成檔案——「近用」在AAA因此並不只限於展示或典藏，而是在持續延伸的狀態。

檔案的狀態決定近用的方式

除了檔案在線上公開作為近用方式之一，汪怡君老師也舉例兩檔由 AAA 研究員所策劃跟檔案有關的展覽，藉此說明在展覽這樣子的檔案近用形式裡，AAA 的策略與方法有何特殊之處。2023 年「形影相生」展覽展示了著名印度雕塑藝術家 Mrinalini Mukherjee 的文獻（圖 2）。在她其四十年的藝術生涯中，Mukherjee 以創作形態和物料進行實驗而聞名，而該展覽則將其極具代表性的麻質纖維雕塑《帕里》（1986 年）以及載有詳細裝置說明和大量照片紀錄的文獻



圖 2 「形影相生」展場一隅。

圖片來源：亞洲藝術文獻庫，

<https://aaa.org.hk/tc/programmes/programmes/mould-the-wing-to-match-the-photograph-the-mrinalini-mukherjee-archive>（2025 年 10 月 17 點閱）

檔案連結起來，詳細呈現《帕里》作品的安裝指示，包含尺寸、皺褶、距離等。²⁴Mukherjee 本身的創作是非常直覺性、即興的，但當印度策展人整理該藝術家檔案時，卻發現看似即興的作品仍然有大量的安裝指示，每一個角度、皺褶都被測量記錄——這時檔案就改變了我們對作品的理解，說明作品其實是經過高度控制的再現方式。展場另一區則是呈現 Mukherjee 拍攝作品的幻燈片：藝術家會反覆拍攝同一件作品，彷彿不斷自我評估。策展團隊進一步把這些靜態影像串聯成動畫，而藝術家在動畫中就像幽靈般不斷出現，反覆調整作品的細節。在這個案例中，檔案不僅是作品與藝術家的記錄，也捕捉藝術家和作品在創作過程中的動態。此外，展覽也呈現 Mukherjee 在旅行中所拍攝的照片，作為藝術家靈感來源的參照，說明了宗教、亞洲建築、表演藝術等視覺語彙都可能是 Mukherjee 的創作元素。因此，檔案不再只是提供證據，而是可以重新構成我們對藝術作品的認知；兩者之間可以互相詮釋、互相補足。

第二個案例則是 2023 年由翁子健及 Özge Ersoy 在巴塞爾藝術展香港展會所策畫的「等未等身：香港藝術的另一種肖像」展覽，強調檔案如何成為「肖像」，而不只是關於某個人的記憶。²⁵「等未等身」詞彙意義來自於著作等身的延伸用法，而在此展中則成為提問：檔案是否能代表藝術家創作的全部，還是僅能大致勾勒出形象輪廓？當我們用檔案來描繪藝術家時，我們是描繪真實的樣貌，還是檔案系統內允許我們所看到的狀態？參展的六組藝術家各自選擇一位 AAA 所典藏的藝術家檔案來創作肖像，而所謂的「肖像」在此並不是傳統的再現形式，而是強調藝術家如何介入檔案本身，對檔案的意義提出挑戰跟質疑。

其中，藝術家白雙全描繪的檔案是曾在港鐵任職清潔工的藝術家程展緯，並邀請文獻庫的清潔工 Riya 對資料進行挑選和拍攝，串連起藝術家與清潔工的身分。他認為透過清潔工的角度，也許能成為理解藝術家的一種方式，而這個由 Riya 來執行的「創作方式」也呼應程展緯在創作上強調身體力行的狀態——積極為基層勞工發聲，捍衛他們的權力。這些和藝術概念有關卻與藝術形式無關的材料，便是白雙全所關注的、文獻資料以外的面向。

²⁴ ASIA ART ARCHIVE,〈策展人導賞：《形影相生》〉，

<https://aaa.org.hk/tc/programmes/programmes/curator-led-exhibition-tours-mould-the-wing-to-match-the-photograph> (2025 年 10 月 17 點閱)

²⁵ ASIA ART ARCHIVE,〈等未等身：香港藝術的另一種肖像〉，

<https://aaa.org.hk/tc/programmes/programmes/exhibition-life-size-or-not-another-portrait-of-hong-kong-art/search/keywords:%E7%AD%89%E6%9C%AA%E7%AD%89%E8%BA%AB/period/past> (2025 年 10 月 17 點閱)

而在藝術家梁志和的創作裡，他討論的是在檔案實踐中，「藝術家能否選擇不被記住」。梁志和曾在 1998 年以口述歷史的形式，訪談近三十位香港藝術家，但其中一位受訪者盧壹麟婉拒檔案被公開，稱自己不願被記住。於是，梁志和拍攝密封完整的採訪資料，探問個體是否能控制自己被歷史紀錄或遺忘。文獻資料本身雖然以「檔案」的形式存在，但當它無法被閱讀使用時，我們還能怎麼理解文獻資料存在的意義？

汪怡君在這個展覽裡舉的第三個例子為藝術團體 C&G 為王純杰的檔案所做的作品，提出「檔案如何標記缺席」的疑問。王純杰作為 1997 年成立的藝術公社創辦人之一，是香港重要的獨立空間之一，培育眾多香港藝術家。C&G 為將王純杰的作品堆疊在位於牛棚的藝術公社舊址門外，這些堆疊作品如同衡量王純杰的藝術貢獻，也呼應了「等未等身」的意義，將檔案的物理高度直接類比成視覺化的測量方式，彷彿也為消逝的空間舉辦了召喚儀式，回應其曾經存在的時空意義。「等未等身」展覽希望能夠超越檔案的邏輯與認知，而檔案的多寡、在場或缺席，以及其帶來的潛力和限制，都成為我們理解檔案的方式。

藝術檔案的活化與再創

接著，汪怡君老師以「臺灣獨立藝術空間檔案計劃」中所收錄的「文賢油漆工程行檔案」以及由檔案延伸的「檔案／現成物」一展，說明檔案活化的概念，以及檔案如何再創造新的意義。文賢油漆工程行是由一群國立臺南藝術大學學生於 2000 年所成立，目的在於提供學生創作、展覽的空間，逐漸發展成一個藝術實踐的集合體，並保留了參與藝術家的部分作品，疊加而成文賢油漆工程行的建築空間與構件。²⁶而藝術家林煌迪，作為文賢油漆工程行的創始人之一，則經常將這些構件融入創作之中，使得特定物件有時是某一個藝術家作品的一部分，但同時也是文賢油漆行空間內的附屬品，甚至是林煌迪自身創作的一環，形成互相蔓延、重疊及增生的狀態。這使檔案的歸屬和性質判定變得困難，登錄工作也變得十分複雜。

²⁶ 林煌迪和游崴發起了「家庭計劃」——一系列讓藝術家將工作室視為創作藝術之「家」的計劃。「家庭計劃」始於楊尊智為期一年的空間介入行動；他拆除了部分舊建築，增加各種雕塑結構，並將空間改建過程視為行為展演的一環。詳參 ASIA ART ARCHIVE，〈關於文賢油漆工程行〉
<https://aaa.org.hk/tc/collections/search/archive/paint-house-studio-archive>（2025 年 10 月 17 點閱）

2021 年，林煌迪開始推動「文賢油漆工程行異地保存計畫」，其目的是保存文賢油漆行精神風土，並非形式材料，並在臺南的大內區重啟文賢油漆工程行「2.0」。2025 年在 C-LAB 展出的「檔案／現成物」便以這個「異地保存計畫」為核心，在 C-LAB 內部「重建」了文賢油漆工程行的空間與人脈關係，而這些展覽物件也將回歸現有的文賢 2.0，成為空間構件的一部分。

「文賢油漆工程行異地保存計畫」跳脫既有檔案「保存」的根本框架，不再只是被動展示歷史，也拒絕固定單一的詮釋方式，轉而透過關係場域的滲透與延展，藉由新的利用方式和形態，讓同一個檔案物件在不同時空賦予新的意義。檔案因此同時也是創作的現成物，被賦予一個總是「待完成」的語境。²⁷這種關係也回應林煌迪的創作宗旨，不是去呈現藝術語言下的形式，而是去捕捉藝術品與觀者之間的多重關係。

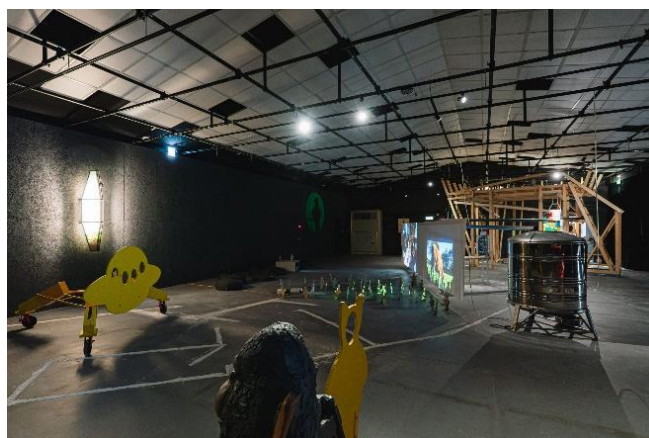


圖 3 「檔案／現成物」展場一隅。

圖片來源：臺灣當代文化實驗場，

<https://clab.org.tw/wp-content/uploads/2025/03/Installation-view-02-scaled.jpg>（2025 年 10 月 19 點閱）

在以上的案例裡，檔案在「等未等身」以及「形影相生」的型態是固定的，而在「檔案／現成物」則成為可以不斷產生新的狀態及意義的載體。這幾個案例皆展現了檔案如何可以是挑釁歷史的存在，挑釁對於當代的假設。同時，如果檔案的邊界是模糊的，我們可以如何去界定檔案；而若檔案具有延展性質，我們又可以如何去想像它如何被近用。也正因為檔案總是在每個當下產生詮釋，我們更應聚焦在檔案如何持續跟當下對話，賦予新的意義。

²⁷ 汪怡君，〈檔案／現成物：文賢油漆工程行異地保存創作計劃〉，<https://clab.org.tw/events/archiveorfoundobjects/>（2025 年 10 月 19 點閱）

最後，汪老師以「維基編輯松」，說明使用者的近用本身，如何也能成為檔案的延伸與創造新的可能。在 AAA，「維基編輯松」邀請使用者擴充維基條目的編輯，創建有關藝術家、機構和事件的項目；參與者透過查閱 AAA 的圖書室和線上檔案，把資訊整理到維基編輯松的條目。每一個條目因此都能成為一種檔案的入口，讓條目的查閱者再回到 AAA 網站查找更詳細檔案的資訊，形成一種雙向的近用。這種通過檔案生產新知識的途徑讓檔案的價值得以外溢到 AAA 以外的知識載體，也讓更多的使用者可以直接參與知識的生產過程。汪老師再次強調，檔案的狀態會決定近用的方式，而美術館在面對檔案時，也須思考收藏「檔案」的意義與目的，才能激發對於檔案的問題意識，進而更靈活地設想關於檔案的近用和活化策略。