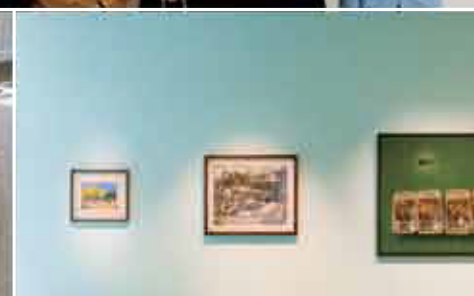


博物館簡訊

Newsletter

of Chinese Association of Museums

March 2017/ No. 79



Cover Story

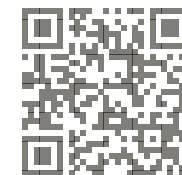
臺北市立美術館《物·理》茲摩恩 Zimoun
〈117只直流馬達, 210公斤木材, 170公尺繩線〉
作品一隅。攝影:王幸慈

博物館的社會性

Museums in Society

族群與歷史詮釋、族群精神實踐、
博物館政治權力、偏鄉教育、社區營造

Ethnic Group & Historical Interpretation,
Ethnic Ideas & Practices, Museum Politics & Power,
Rural Education, Community Building



The Newsletter of Chinese Association of Museums online
www.cam.org.tw/big5/publish.htm

中華民國博物館學會

理事長	張譽騰
副理事長	陳國寧 釋如常
常務理事	吳淑英 辛治寧 劉婉珍 賴瑛瑛
理事	王長華 王嵩山 李子寧 李莎莉
	岩素芬 徐純 陳訓祥 陳碧琳
	游浩乙 游冉琪 劉惠媛 劉德祥
	蕭宗煌 謝佩霓
常務監事	徐天福
監事	李麗芳 周文豪 張善楠 葉淑貞
	廖仁義 蕭淑貞
秘書長	林詠能
執行秘書	謝宜秀 趙子琳
網站管理	趙子琳
創會理事長	秦孝儀
顧問	黃光男 林柏亭 林曼麗

博物館簡訊

發行人	張譽騰
總編輯	林詠能
編輯	潘欣怡 謝宜秀
指導單位	文化部
發行	中華民國博物館學會
地址	22175 新北市汐止區新台五路一段95號4樓
電話	(02) 2697-5555
電子信箱	camnewsletter.edit@gmail.com
網站	www.cam.org.tw
臉書	www.facebook.com/camorgtw
美術設計	行者設計工作室
印刷	駿智企業有限公司

Contents

1 序 總編輯的話 | 林詠能

專論

- 2 族群與歷史詮釋 當代人類學博物館的轉型與議題：以荷蘭熱帶博物館的去殖民計畫為例 | 王舒俐
- 6 族群精神實踐 部落的博物館實踐：奇美原住民文物館 | 劉雨青
- 10 博物館政治權力 觀看展覽的另一種可能 | 王幸慈
- 14 偏鄉教育 暗夜微光的所在：毓繡美術館「我的美術課在美術館計畫」 | 胡文翠
- 18 社區營造 書·活兒，漢代慢活饗宴：從史博館參與牯嶺街市集活動淺談博物館與在地互動的可能性 | 譚秋慧、鄧佳鈴

臺灣博物館新訊

- 22 學會活動紀實 第十三屆第二次會員大會紀實 | 中華民國博物館學會
- 24 學會活動紀實 「日本博物館的合作網絡與未來展望」專題講座紀實 | 林嘉英
- 28 博物館活動介紹 故宮週末夜：故宮的另一個藝術視聽饗宴 | 林郁芯

國際博物館新訊

- 30 博物館介紹 世界博物館巡禮：德國首都柏林博物館島群簡介 | 王瑋雯
- 32 博物館活動介紹 日本博物館通用設計理念：廣瀨浩二郎之觸覺文化探索與反思 | 趙欣怡
- 34 博物館品牌行銷 博物館與時尚品牌的合作 | Emmanuel Delbouis

博物館知識庫

- 36 博物館小知識 博物館借展之押運員實務準則 | 朱仕甄
- 40 博物館書籍介紹 硯味鶯歌城：老窯老店說故事 | 新北市立鶯歌陶瓷博物館
- 41 博物館書籍介紹 兩個故宮的離合：歷史翻弄下兩岸故宮的命運 | 聯經出版事業公司

Preface

加拿大博物館學者 Robert Janes 曾指出，在現今連大學都成為企業的服侍者、進行著大量與消費利益相關的研究時，博物館是現今少數仍擁有無限潛力、能主動增加社會大眾參與的社會教育機構。不過，他也指出，少數博物館在道德與實務上，已遠離了對於社會大眾的承諾；因此，博物館人有必要重新檢視機構存在的核心價值。本次簡訊以博物館的社會性為專輯主題，分別以族群與歷史詮釋、族群精神的實踐、博物館的政治權力、偏鄉教育與社區營造等主題，探討博物館可能為社會帶來的正面效益與負面的偏見。

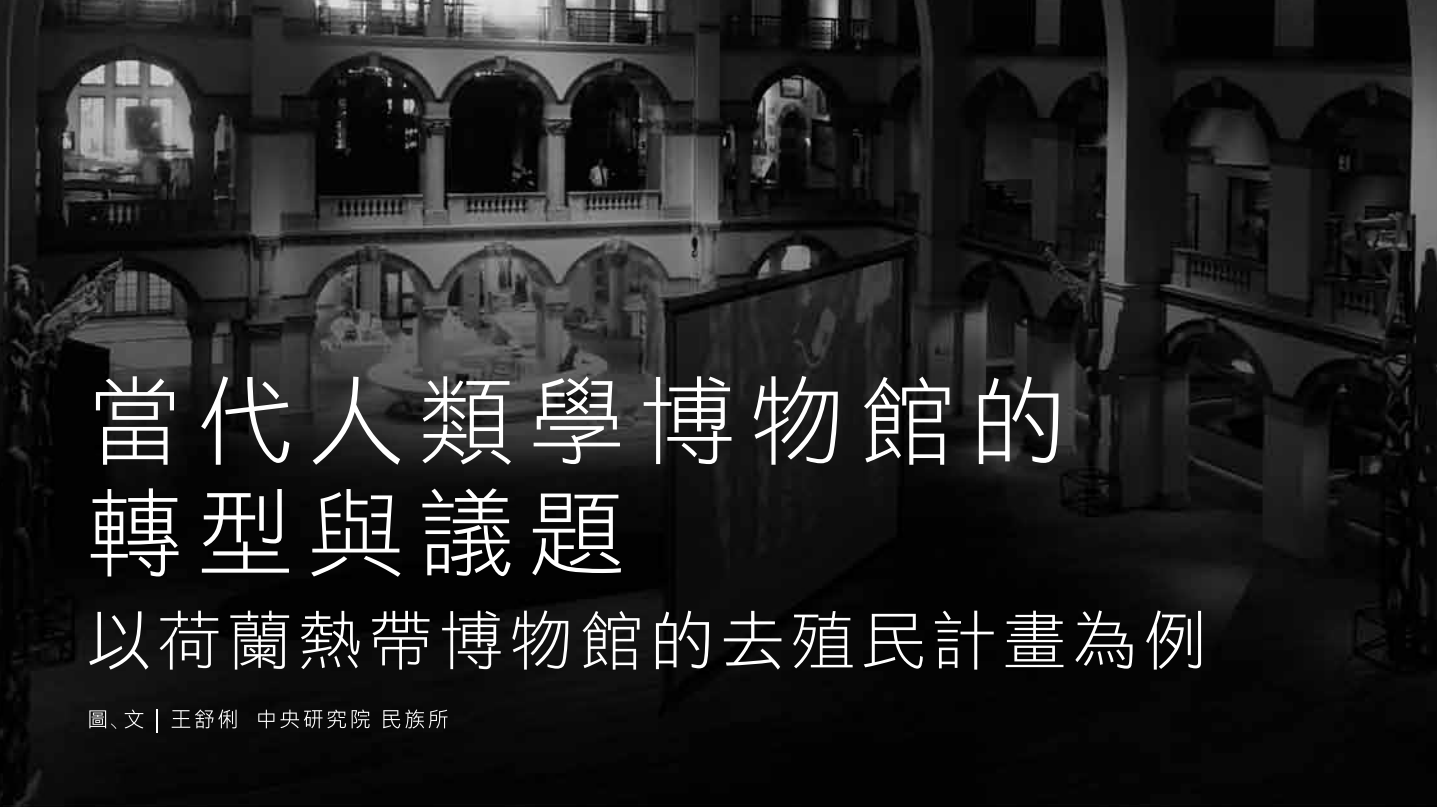
第一篇以荷蘭熱帶博物館的去殖民計畫為例，鼓勵觀眾別再默默接受博物館展覽所傳遞的訊息，應思考批判博物館展示是否呈現不同的文化觀點，或是加深人們對文化認知偏見；第二篇則是以花蓮縣瑞穗鄉奇美部落的原住民文物館，探討原住民社群面對環境與政治的衝擊時，如何維繫社區和部落傳統的價值，並同時須透過各種管道對外發聲、使部落傳統文化得以延續的過程；第三篇討論了公共美術館背後的政治權力，對被賦予藝術推廣與教育等公共責任的美術館，在近年舉辦大型特展的訴求及定位為何？當展覽受到政治的權力介入時，我們又應該如何看待？第四篇則是博物館外展計畫，介紹了毓繡美術館「我的美術課在美術館計畫」在偏鄉的執行過程，因偏鄉學校缺乏專業美術教師，造成學童美術素養落差。在毓繡與學校合作下，舉辦美術課程，讓學童有機會接觸藝術，以觸發好奇心和對藝術知識的渴求；而第五篇從國立歷史博物館參與牯嶺街書香市集的經驗，淺談博物館與在地互動的可能性。希望透過在地活動的參與，活絡博物館與當地民眾的互動、增加可及性外，也藉此拓展民眾接觸與親近博物館的機會。

博物館對於社會參與的意義不僅多樣且深入、也沒有一致的模式。透過這些案例，得以讓我們重新思考博物館的社會性與價值。

總編輯

中華民國博物館學會 秘書長

研訊能



當代人類學博物館的 轉型與議題

以荷蘭熱帶博物館的去殖民計畫為例

圖、文 | 王舒俐 中央研究院 民族所

19世紀的歐洲見證第一波博物館建設的熱潮，國家博物館是與民族國家興起相關聯的，其背後是殖民主義、展現國家光榮與文化認同的帝國意識型態。這時期的殖民主義以“the Imperialism of Art”著稱，帝國主義對殖民地的侵略包括大肆地掠奪其藝術成品，如1897英國侵略非洲貝寧以取得其技藝精湛的貝寧青銅器，最後多數典藏於大英博物館與德國國家博物館。瑞典的近東博物館典藏大量的中國新石器與青銅時代的藏品，多數是在1920s年代從中國取得。走進大英博物館，英國透過展現埃及、近東、中國、美洲等世界各地精美文物而凸顯殖民時期的帝國輝煌，如同法國透過羅浮宮的世界收藏來呈現自身。學者因此批判西方博物館必須透過展演他者來呈現自身文化光榮與文化認同(其背後是不對等的權力關係)，民族學博物館也被批判為關於他者的拜物教，因藏品一旦進入博物館就是一去神聖化、去靈性的過程，使得器物從使用脈絡中抽離(decontextualized object)，進入拜物的世界(fetish)(Adorno 1981)。

從1960年美國民權運動與1970年代的多元文化主義也影響到博物館的實踐，使得官方博物館的展覽內容不再只陳述主流群體的歷史，90年代開啟的新博物館學、從法國開始的生態博物館運動與社群博物館亦可視為對多元文化主義的回應，包容性的博物館(Inclusive Museum)致力於反映社會的不同群體的歷史與文化。

在歐洲，許多博物館都正面臨轉型，重新定位其在社會中的位置 (Macdonald 2016)，因為其藏品多來自殖民時期對非西方社會的文物掠奪，在荷蘭、德國與瑞典，博物館進行去殖民計畫的第一步，是拿掉ethnology、ethnological、Volkerkunde(民族學、民俗學)字眼，改為世界文化博物館。例如：2014年荷蘭三間具有殖民色彩的人類學/民族學/殖民地博物館(萊登民族學博物館Volkenkunde Museum、阿姆斯特丹熱帶博物館Tropen Museum與貝赫達爾非洲博物館)，整併為荷蘭國家世界文化博物館(圖1)。

位於阿姆斯特丹的熱帶博物館是一座典型的殖民地博物館，主要展示荷蘭海外殖民地如東南亞、大洋洲、西亞、非洲和拉丁美洲的日常展品。早先熱帶博物館於1864年設立於荷蘭哈姆，當時展覽著重在殖民地的咖啡、香料、菸草、糖，以及這些原料所製成的精美成品，博物館的研究主要放在利用這些原料所製成的成品如甘蔗樹枝家具、可可纖維的草蓆與籃子的製作過程與其製作工藝。直到1920年左右當博物館搬遷到阿姆斯特丹時，展示的面向才開始著重到這些物質文化背後製造者與使用者的生活。在印度尼西亞於1949年宣布獨立後，該博物館變成阿姆斯特丹熱帶機構之一。

民族學博物館展陳的演變與民族學/人類學科在歐洲的發展相關聯。在歐洲傳統的民族學研究Ethnology(Volkskunde)研究族群的每日生活、相信傳播論，相較於美國文化人類學以田野作為理解異文化的基礎，歐洲基礎的民族學研究是透過博物館與其藏品的物質文化研究來探討文化多樣性，然而這樣的以民族學與傳播論相關聯的物質文化研究探討物的形態在時空中的變遷方式，後來遭受人類學界批判。而美國的文化人類學也被英國學者如Miller(2005)批判忽略物質世界之於人類群體生活與文化建構的重要性，認為物質文化的研究能理解人如何/為何建構物質，以及物質世界如何建構人類群體。

從2015年熱帶博物館開始進行第一年的博物館去殖民運動(Decolonizing Museum)，這個計畫重新檢視殖民主義觀點的文字敘述與博物館實踐，透過另類的敘事與紀錄，呈現殖民主義與博物館與物件的歷史。過去兩百年來的博物館展示，企圖掩飾殖民帝國的暴力、奴隸、大屠殺、合法化殖民者的科學成就、光榮事蹟、忽略反抗殖民的歷史，從而質疑博物館敘事觀點的客觀性與中立性。



1 熱帶博物館以其豐富的印尼展品與設計精美的展示空間，其展覽屢獲報導，不過跳脫殖民者與研究者的角度，若從被殖民者的眼光，如何看待這座敘述他者歷史的博物館及其藏品呢？

博物館去殖民計畫的第一步是以獨立的展示面板並置在舊有的常設展廳解說文字旁邊，提供了不同於博物館“專家”的另類敘事觀點。博物館主動邀請十幾位荷蘭少數族裔的青少年(他們也曾是霸占阿姆斯特丹大學運動的主要份子)主導計畫，透過為期一年的參與、工作坊、討論而撰寫，使得被殖民者、少數族裔與弱勢群體的觀點能夠在博物館中呈現。筆者有幸於2016年4月參與其工作坊的討論，見證這個由青少年主導，而博物館專家皆坐下面的有趣場面(圖2)。



下面從博物館的二十幾個展板中擷選介紹：

面板一「去殖民博物館」：計畫參與者 Isabel Diawara 描述，在一小時的博物館參觀過程中我不禁落淚，因為博物館的文字與展覽都是一種殖民再現，在整個博物館參觀經驗中，引含種族歧視、隔離、去人性化其展品原本的使用者，將被殖民者的傷痛歷史用來包裝、頌揚這座博物館。於是她問：博物館的展示敘事是為了誰？我們真能透過新的另類文字敘事而達到博物館的去殖民化嗎？我們要做的是各式有色的群體來到這座博物館都能感到自在舒適(圖3)。



面板二：博物館的展示對於殖民主義的描述，呈現一個穩定、人性的殖民者與被殖民者文化接觸的過程，事實上整個過程充滿暴力、壓迫、貪汙，荷蘭東印度公司的貪腐狀況往往被荷蘭歷史所忽略，只著重在荷蘭殖民時代的光榮。博物館錯失了藉由對殖民地文化的展示來矯正其自身歷史論述的機會，博物館應該要說明其展覽誤導觀眾荷蘭黃金時代被殖民的印尼人的真正日常生活(圖4、圖5)。



面板三：博物館的設計並未考量身障者的使用需求。這座博物館只有利於身體健全的人參觀，因此無論是空間的設計並未思考行動不便者，博物館導覽也未思考視障者的使用需要。



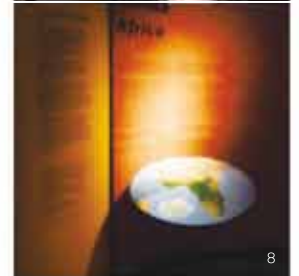
3 在既定的展示中，增加黃色立版，由青少年撰寫敘述另類的觀點，每個展版文字都有具名。

4 博物館呈現荷蘭東印度公司如何從1595年成立，成為歐洲與亞洲的商業對口，中西的文化交流開啟荷蘭對世界的認識，透過研究取得世界各地的香料、動植物標本、物件，建構其科學技術與學科發展。然而這樣的展示空間卻忽略了被殖民者聲音，合法化建立於殖民主義的科學成就與啟蒙理性。

5 博物館宣揚荷蘭殖民時代的「豐功偉業」。

面板四：博物館的展示頌揚殖民母國與殖民地的文化交流，呈現被殖民文化與智慧如何進入殖民母國的藝術創作與其文化中時，使用靈感 (inspiration) 一詞，但事實上這是一種文化的挪用 (appropriation)！

在印度的展廳中，原有的展示面板說明這個展示是關於印度人群、其觀念與物件，每個物件都敘說一個故事，每個人都有他的故事。這些物件呈現了印度的節慶、經濟、歷史、神靈與英雄，朝聖、流浪、顏色與聲音。然而就在看似有趣的博物館展示與精美物件旁邊，佇立面板五：博物館的物件是怎麼取得的？作為一個殖民博物館，博物館的藏品是在不對等的權力關係下被殖民者利用暴力、偷竊、賤價、欺騙等方式取得，當時的殖民者並非用平等的眼光去對待這些展品的製造者。民族學博物館如熱帶博物館，展示了殖民地的富庶，以及被殖民者 (於殖民者相比) 是多麼奇怪、不同、原生的族群，隱含了殖民者優於被殖民者的階序關係。在參觀這座殖民博物館的過程中，參觀者如何透過欣賞文物，關聯文物的製造者呢 (圖6、圖7)？



在非洲的展廳中，置放著非洲現況的介紹與非洲地圖。面板六：博物館的地圖呈現非洲在1884-1885年柏林會議後由歐洲人劃定的地理疆界，這個故事應該要被說明，同時也沒有呈現非洲各群體原本的版圖劃分，以及殖民時期歐洲各國在非洲的瓜分版圖，同時整個跨國奴隸買賣的歷史被輕描淡寫，而沒有著墨奴隸買賣所造成的歷史傷痛，展示中沒有奴隸者的故事與觀點敘述他們的生命遭遇 (圖8)。

至於為什麼這些這些非西方的文化創造物被視為“民族學”藏品 (法文譯為原始藝術 (Arts Premiers)) 放在民族學博物館中，而西方文化的創造被視為“藝術品”，放在當代美術館 (Art Gallery) 呢？就留待讀者們好好思考了。讀者們下回去博物館參觀時，別再默默接受博物館告訴你的故事，記得放亮眼睛重新檢視與批判思考博物館展示，它是否有呈現不同的文化與群體觀點，或者是否加深了人們對文化認知的偏見呢？

致謝

This publication is a result of the project “Time in Intercultural Context,” directed by Prof. Dr. Maarten E.R.G.N. Jansen (Faculty of Archaeology, Leiden University, The Netherlands), which has received funding from the European Union’s Seventh Framework Program (FP7/2007-2013) under grant agreement n° 295434.

Adorno, T. 1981 “Valery Proust Museum,” in S. M. Weber and S. Weber, trans., Prisms. Cambridge, Mass.: MIT Press.

MacDonald, Sharon. 2016. “New Constellations of Difference in Europe’s 21st-Century Museumscape”, in Museum Anthropology 39:1, page 4-19.

Miller, D. 2005 Materiality. Duke: Duke University Press

荷蘭世界文化博物館 <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/>

部落的博物館實踐

奇美原住民文物館

圖、文 | 劉雨青 國立臺北藝術大學 博物館研究所研究生

臺灣的原住民族社群在快速變動的當代社會中面對大環境的衝擊，往往一方面要思考如何維繫社區和部落傳統的價值，一方面也必須不斷透過各種管道對外發聲，以主動積極的作法使部落傳統文化得以延續。當今以社區為主的博物館或文化館的發展經常將焦點放在社區活動並提供文化活動與教育的場地，然而對於花蓮縣瑞穗鄉奇美部落的文化工作者而言，發展自己的部落文物館或許已不單單僅止於此，這座文物館伴隨著部落的成長，承載著更多文化使命，與部落成為命運共同體的同時，也發展出因地制宜的博物館的操作技術(Indigenous Curation)，延伸常見的博物館功能與概念試圖去觸及與處理部落的政治、文化、經濟、教育、生態、民生等議題。



一座空降在部落的文物館

奇美部落的核心地帶有一座奇美原住民文物館，這個館舍的背景需回溯自1998年臺灣省政府在精省前祭出的「一鄉一館」政策，凡有爭取興建文物館的原住民鄉鎮市公所均由省政府補助興建，但這批興起的館舍普遍沒有博物館專業諮詢或以審慎的進行軟硬體的規劃，更缺乏關於地方、環境、族群、社區的文化意識，種下此後被譏為蚊子館的導因。奇美原住民文物館在此脈絡下在2004年竣工後撥付給花蓮縣瑞穗鄉公所管理，然而鄉公所並無後續的配套措施與營運計畫，致使館舍在完工後兩年處於大門深鎖的狀態。

2005年起奇美部落的文化工作者們成立了奇美文化工作室，致力保護部落文化，並針對部落面臨的問題去凝結共識展開社區營造。社造的第一步便是取得部落共識重建兩間傳統茅草屋，起因是當1989年的颱風吹掀了部落最後一間茅草屋後便再也沒有建造過，然而蓋茅草屋除了技藝與記憶的傳承和延續外，傳統上，蓋一間茅草屋等於是整個部落的事務，年齡階級組織亦會動員運作起來，整體而言有助於社區的凝聚力。隔年兩間茅草屋完工就座落於未啟用的文物館旁邊，部落也開始在裡面辦活動並請老人家進去說故事憶當年。事實上，部落的文化工作者亦期盼能夠有機會能夠進駐使用落成卻遲遲尚未使用的奇美原住民文物館。

2007年奇美文化工作室決定成立奇美部落文化發展協會，當新成立的協會進行著部落老照片蒐集、口述歷史時，卻不知原民會正面臨地方原民館被監察院糾舉為閒置空間的壓力，尚未開館的奇美原住民文物館正是其中一座。該時原民會針對解決這批蚊子館的方案之一便是著手進行「地方原住民族文化館活化計畫」並委由民間團隊進行輔導。有著開館壓力的瑞穗鄉公所透過輔導團隊的牽線，使奇美文化發展協會順利進駐文物館，並使用在部落徵集來的物件與田調資料舉辦開館展覽：「傳奇在奇美－阿美族的生活影像、文物展」，隔年鄉公所與奇美部落文化發展協會簽署了文物館委外管理合約。





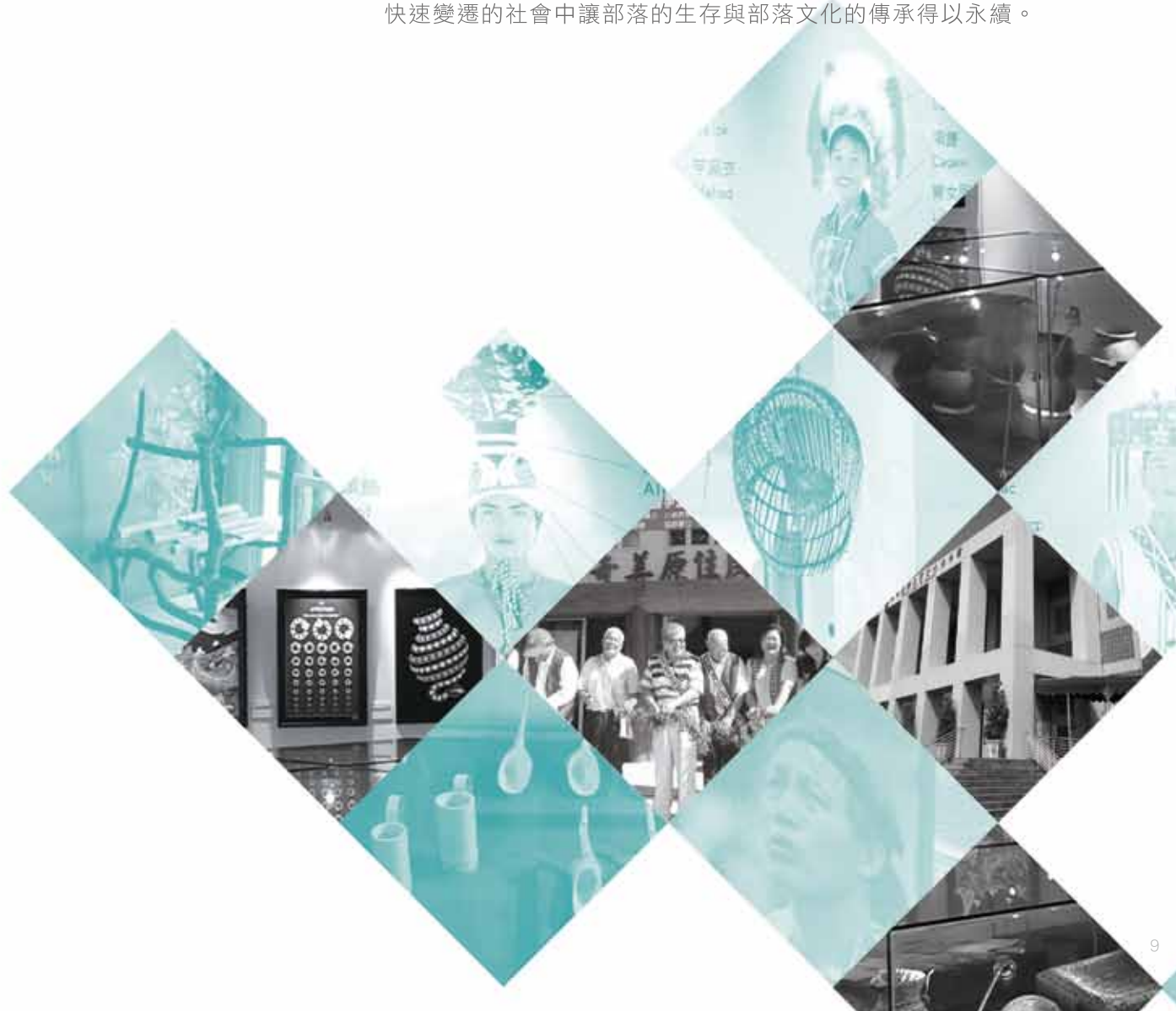
代入博物館概念的社區營造


奇美原住民文物館在部落同仁的進駐下開始逐漸豐富，舉凡展示看板、座椅、裝飾等硬體設施都是由部落族人胼手胝足慢慢建構出來，再依據部落的需求創造出各種空間，例如為部落青少年打造的電腦教室和圖書閱讀區、為部落發展生態旅遊而設置的用餐區。因有了文物館，部落也將各種當代博物館的功能與思維注入社區營造之中，成為文化傳承與經濟發展的重要一環，某種程度上亦發展出獨特的、在地的博物館實踐模式：

- 1. 導覽：**培訓在地的導覽解說員，讓部落族人自己講自己的文化、說自己的故事，把握自身的文化詮釋權。
- 2. 蒐藏：**文物館的物件來源是由社區內具有文化保存意識者發起，一戶戶的進行溝通讓社區居民願意提供出物件，並交付部落內的文化發展協會進行展示與運用，其過程沒有特定的程序、協議及契約，物件的保障建立在社區的親屬倫理與人際規範中。
- 3. 展示：**文物館中所有的展示皆由部落族人靠著自己的想法與美感進行設計與佈置再逐年改善；協會更延伸文物館展示空間，含括文物館外的兩間茅草屋、周邊種植的民族植物，甚至到秀姑巒溪邊皆成為展示的一部份。此外，與臺博館合作的兩次「大館帶小館」文物返鄉特展也展開了後續大型博物館與地方原住民文物館合作的重要典範。
- 4. 教育：**奇美文化發展協會鼓勵奇美部落青年舉辦文化成長營，召集放長假的部落孩子參與，對於部落人而言，文物館及其周邊設施是讓年輕一代認識部落傳統文化很好的教學場域。對外，協會每年舉辦年齡階級體驗營，讓欣賞奇美部落的文化以及好奇年齡階級組織的學子們參加，這樣的體驗方式造成許多迴響，與一些學校成為夥伴關係甚至影響了其他阿美族部落年齡階級組織的復興。
- 5. 娛樂：**協會申請部落重點計畫，讓文物館周邊除了兩間茅草屋外，又逐年搭建具有特色的部落廚房、部落教室、淋浴間、藝術車棚等設施，逐漸成為一個小型的文化園區提供更多元的設施與服務，一步步以文化為軸心發展生態旅遊並以生態博物館的概念宣傳「整個奇美就是一間博物館」。進一步，有部落族人認為奇美部落擁有這麼好的天然環境、老人家的記憶寶庫和關於秀姑巒溪的知識與技術，何不自己嘗試規劃以奇美部落為特色的文化泛舟？部落文化工作者們遂向耆老們進行了許多訪問與田調等籌備後於2013年集資成立合作社、購置橡皮艇，開始帶領獨特的文化泛舟之旅為部落的經濟注入活力。

乍看奇美部落不斷以開創性的發展延伸博物館功能時，瑞穗鄉鄉長卻於2015年無預警解聘在奇美原住民文物館已擔任八年、連續績優的策展規劃解說員Kacaw，此舉被認為是鄉公所對部落的不尊重，在奇美部落要求自主管理文物館的訴求被鄉公所否定宣告協商破局後旋即發動「淚灑母親節行動」，協會將文物館內的所有文物全數撤出。雖沒有了文物館空間，部落文化工作者仍持續找尋平台對外界展現部落的主體性，同年由奇美部落主導，於國立史前文化博物館展出「重返水思路：奇美部落特展」。再回到部落，除了文物館以外的所有的硬體設施、生態旅遊與教育活動仍維持進行。

綜觀2005年至2015年這十年間這座部落文物館的起與落，與其說奇美部落發展出什麼在地的博物館技術，倒不如說一路走來，無論外在環境如何變化，部落的文化工作者一直都秉持著以文化為中心的策略去發展如何讓「傳統」創生於「當代」的技術，目的是為了在這個快速變遷的社會中讓部落的生存與部落文化的傳承得以永續。





觀看展覽的另一種可能


圖、文 | 王幸慈 自由撰稿人 荷蘭萊登大學藝術史碩士

前言

在我們討論公共美術館背後的政治權力之前，先試想一位對藝術感興趣的觀眾踏入美術館心路歷程：

他或她，可能來自與藝術無甚相關的背景，偶然在城市某個角落被展覽的廣告吸引後，使用搜尋引擎和臉書粉絲頁確認美術館的詳細資訊。爾後，進入美術館大廳後的首要任務，就是試圖在大量的當期展覽資訊中，用最短的時間辨認自己該前往哪個樓層和展間。在此同時，不只要表現出對藝術濃厚的喜愛，努力閱讀展牆上的文字、展覽手冊的說明，嘗試以各種不同的角度揣想藝術家的想法，還得在無法進入展覽的脈絡、不知從何理解作品概念時，不斷自我消滅對展覽提出的種種疑問，說服自己——藝術之門太過高深，而自身的藝術涵養太過不足。

臺北市立美術館
《舞弄珍藏：召喚/重想/再述的實驗室》
周育正〈APWindow1989Liao〉作品



對於從事藝術創作或相關領域的觀眾而言，觀看展覽的過程，可能是另一番景象：

進入美術館之前，首先確認策展團隊、參展藝術家名單、展覽主題及規模。實地走進展場後，從起始至末了，仔細審視展覽的策展主題與作品之間的關聯性，若對於館方的作品選件方式、展覽定位及宣傳等措舉有所疑慮，首要之務便是注意美術館與其它企業或單位的合作及贊助，從而思索展覽背後的性質與訴求，是否有淪為商業利益附庸的嫌疑。

迴溯近年來數間臺灣公共美術館及其舉辦的展覽，不時可見藝術工作者或藝評，公開對某些大型展覽提出質疑，批判參展作品的價值可能因曾於美術館展出而水漲船高，進一步揭露藝術市場的炒作；然而對於一般的普羅大眾來說，美術館的權威性和神聖性依舊不容質疑，但凡踏入藝術殿堂的藝術家與其作品，有如通過美術館認可與加持一般，不懂如何欣賞作品只會歸咎於觀眾的藝術水準不夠高、缺乏美學品味與知識。

當我們思考何以展覽評價呈現兩極化的現象時，現有的藝術教育尚未完臻看似為首要的討論；然而在臺灣的現實社會裡，比起學校裡的藝術教育，大眾對藝術的認識更多來自非營利的公共美術館。對於被賦予為民服務及藝術推廣與教育等公共責任的美術館，我們需更深地探究，美術館裡常見的展覽類型有哪些？這些展覽的訴求及定位為何？美術館是否適切地透過展覽培養大眾對於藝術的認知？而當公共美術館受政策壓力而推出符合上層單位的展覽時，意即政治權力的介入時，我們該如何看待？本文將會集中近幾年美術館所舉辦的大型個展、回顧展為例，提出一些觀察及討論。

展覽／展示及其類型



身為博物館(Museums)的其中一員，美術館/藝術博物館(Art Museums)對於其定義及功能，原則上依循國際博物館協會(International Council of Museums)聲明，也就是一座「博物館」為非營利的組織，具備蒐藏、保存、研究、傳播與展示有形與無形文化遺產的功能，向社會大眾開放，並達到教育、研究和娛樂的功能。而Joseph Veach Noble (1920-2007)的〈博物館宣言〉，對於博物館「展示」的職責亦有較為詳細的說明。

在談論展覽/展示之前，我們需先對現今美術館的展覽有基礎的認識。一般而言，美術館的展覽可大致分類如下：

1. 典藏展：展示館藏品的展覽，展期長的如國立臺灣美術館(以下簡稱國美館)的「國美無雙—館藏精品常設展」，展期短的如臺北市立美術館(以下簡稱北美館)的「台灣製造·製造台灣：臺北市立美術館典藏展」。
2. 策劃展：有特定主題的展覽，包括高雄市立美術館(以下簡稱高美館)的「看穿 每張照片都是一個謎」、台北當代藝術館(以下簡稱當代館)的「當代傳奇—2015 MOCA國際錄像藝術節」、北美館的「愛麗絲的兔子洞」等。
3. 雙年展：兩年舉辦一次的策劃展，通常為美術館最重視的大展之一，如北美館的「台北雙年展」及國美館的「亞洲藝術雙年展」等。
4. 徵件展：由美術館公開徵件，開放大眾投件的競賽型展覽，舉凡臺北美術獎、全國美展、版印年畫、高雄獎都在此列。而由美術館或文化部補助的創作及策展案，如國美館的數位策展與創作案、北美館的策展徵件計畫亦是。
5. 申請展：公立美術館開放大眾及藝術家申請個展。
6. 邀請展：美術館舉辦大型的藝術家個展、回顧展、紀念展，如國美館的「直接面對：薛保瑕個展」、「倪氏寓言：倪再沁紀念回顧展」、「林之助百年紀念展」；北美館的「鏡—李小鏡回顧展」、「霍剛·寂弦激韻」；當代館的「謝春德平行宇宙系列—勇敢世界」、「政純辦在台北」等等。
7. 教育展：以推廣兒童教育為宗旨，如「自然魔法師教育展」、「小·大」等等。



2



3



4



5

對展覽提問

上述是就展覽類型做初步的分類，不同類型的展覽，著重不同的敘事面向和訴求，然而一檔展覽可能同時具有多重的性質，例如策展徵件計畫的形式及經費來源被歸為徵件展，但實質的展覽內容等同策劃展。

而在各種展覽之中，又以藝術家的大型個展、回顧展、紀念展的成因及定位最為曖昧不清。對大眾來說，這些藝術家在藝術史上的重要性，來自於美術館隔三岔五地展出雷同的作品，同一位藝術家五年前的回顧展和今年紀念展的策展論述可能大同小異。可惜的是，大眾多半只能被動地接收美術館所灌輸的知識和資訊。

對熟悉藝術圈生態的藝術工作者來說，他們較為熟悉各間公共美術館的性質、擁有的資源和展覽的行政流程，因而對於美術館在藝術家個展的選擇上，抱有相對極高的期待。個展甫一推出，立即面臨藝術工作者的提問：美術館是基於何種基準，選擇此時、此種方式展出這位藝術家的作品？特別是當藝術家辦展的過程傳出一些風聲和爭議，原本看似記錄藝術史輝煌一頁的回顧展，可能轉眼之間變成眾人詬病的下場。事實上，為何會有某些一展再展的個展，大抵也只有美術館的工作人員，才有可能知道美術館內部的政治權力及政策是如何運作，和美術館如何在權衡與妥協之中取得生存之道。

那麼，既然美術館的內部運作鮮為人知，身為觀看者的我們，無論是一般大眾或藝術工作者，在無從確認展覽是否真實地呈現策展人的研究及意志之下，對展覽提問是否還有意義？

筆者以為，我們積極思考展覽、並對美術館提問的目的，不在於企圖揭示美術館背後的政治權力，而是從務實的層面來說，即便展覽是政治操作之下的產物，它是否還能帶給觀眾應有的藝術教育與美感的體驗，諸如：展覽的文字脈絡和敘述合理與否、策展論述及觀看角度是否有所突破和新意、當國外藝術家選擇在臺辦展時，與臺灣社會和大眾的關聯性等等。

而這些提問，皆是回歸展覽作為美術館收藏、研究、教育的呈現，是否達到身為博物館應具備的功能。如此一來，美術館的神聖性得以除魅，我們也可逐漸展開與藝術家及作品對話的可能性。



6

1 國立臺灣美術館《一座島嶼的可能性：2016台灣美術雙年展》作品


2 台北當代藝術館2015個展，李受徑《當我變成你》展場一景1

3 台北當代藝術館2015個展，李受徑《當我變成你》展場一景2

4 臺北市立美術館《2016臺北雙年展》展場一景

5 臺北市立美術館《物·理》展場一景

6 國立臺灣美術館《直接面對：薛保瑕個展》展場一景



暗夜微光的所在

毓繡美術館

我的美術課在美術館計畫

文 | 胡文翠 毓繡美術館 公關行銷經理

圖 | 林志遠 毓繡美術館 副館長
李杰勳 毓繡美術館 展覽專員

連建興個展

我願望散步島國只深深的凝視
連建興的荒景魔幻

前言

隨著媒體報導毓繡美術館獲得2016年臺灣建築獎首獎，參與美術館5年籌建的李足新館長在臉書上分享〈暗夜·微光〉為題的感言：

前幾天晚上坐高鐵的時候，經過很多光亮的建築群，但在更遠的地方有處荒野，闇黑之處有一盞燈。

接觸發光體，必然會快速被照亮，選擇靠近光環，或許是讓自己最快曝光的方式。然而，毓繡美術館就像是黑夜遠處的明亮，即使光點獨支，卻對所在的地方來說相當重要；不依附既存的璀璨，而是選擇默默發光默默做。

做偏鄉美術教育猶如下水道工程，重要卻不易被看到，教育及國際級展覽是我們的初衷，必將堅持。得獎，代表那盞遠光被看見了，我們將繼續努力持續發光。

謝謝廖建築師還有廖董，以及所有辛苦努力的團隊，也恭喜大家獲得殊榮。毓繡美術館把這份美麗的光耀，和所有南投人分享。

媒體的報導讓更多人知道毓繡美術館，期盼大眾也看見美術館的創辦初衷——推廣藝術教育及舉辦國際級展覽，喚起大眾對於美術教育的重視。



我的美術課在美術館計畫



2

從美術館籌備處於2012年5月設立後，就開始推廣藝術教育，陸續在美術館所在地推動「巷弄美學藝術計畫」、「社區媽媽生活美學活動」以及舉辦展覽，讓在地居民和遊客欣賞藝術作品並瞭解毓繡美術館建築的設計理念。

隨著開館後，瞭解偏鄉學校長期缺乏專業美術教師及設備條件的現況下，造成藝術教育之城鄉差距與斷層現象，因而開始推動「我的美術課在美術館計畫」。由財團法人毓繡文化基金會募集經費，補助交通、午餐、課程材料等費用，邀請中部地區(南投、臺中、彰化、雲林、苗栗)偏鄉國中小學，以200人以下規模學校為優先，來美術館上美術課，讓偏鄉兒童能有美術館的參訪經驗，以美術館為教室，以藝術家為導師，以展品為教材，在美術館的臨場情境下體驗藝術魅力。

偏鄉美術教育觀察



3

2016年10月到12月以藝術家連建興個展《我願望散步島國只深深的凝視：連建興的荒景魔幻》為美術課內容，參與的10所小學中，8所為偏鄉學校，包括1所南投縣國中、4所南投縣國小、2所臺中市國小、1所彰化縣國小以及美術館鄰近的2所小學。經由訪談帶隊老師和觀察學童們的學習狀況瞭解到目前偏鄉美術教育面對城鄉資源不對等、藝術教育資源困窘等的窘境。

參與本計畫的10所小學中，高達9成學童第一次參觀美術館，只有1所學校的學童曾參觀過亞洲大學美術館，對於其他9所學校的學童來說，這是他們人生中第一次的美術館參觀經驗。

偏鄉校例中普遍顯示出專業美術教師缺席美術課的情形，10所學校中只有2所學校(非偏鄉學校)由專任美術師資教授美術課，其他8所學校，有些申請藝術深耕計畫，與在地藝術家合作進行美術課或美術社團；有些聘用具有美術專業的兼任教師進行教學；有些偏鄉學校則因為教師員額有限、地處偏遠師資不易招募，由一般教師負責美術課教學。10所學校中，只有1所學校是在專任美術教師帶領下來美術館上美術課，3所由合作藝術家，1所由兼任美術教師，5所則由一般教師陪同來美術館上美術課。

- 1 二年級的小朋友透過「神奇望遠鏡」學習聚焦觀看畫作，期盼這群天真無邪的學童們永遠記得美好的第一次美術館參觀經驗。
- 2 偏鄉孩子的藝術天分和涵養不該被埋沒和忽視，期盼喜歡畫畫的孩子都可以上真正的美術課。
- 3 以美術館為教室，以展品為教材，在美術館的臨場情境下體驗藝術魅力。
- 4 整個美術館都是同學們的美術教室。



毓繡美術館在直面學校對本計畫的期待，隨著專業美術教師參與學校美術課的狀況有所不同。5所一般教師帶領的學校，期待透過美術館戶外教學獲得藝術刺激和美感體驗，並非單純以專業藝術課程安排為訴求，故在計畫執行過程中偶有館與校雙方認知落差的狀況；另由專業美術教師和藝術家帶領的學校，多視美術館為美術課資源，參觀前會先介紹此次展覽的藝術家和作品，參觀後在學校課堂中延續和展覽相關的課程內容。

計畫執行檢視與調整

檢視10所學校的執行狀況和成效，本館為落實改善偏鄉美術教育，對本計畫進行適當的調整。

由「創造第一次美術館美好的參觀經驗」作為偏鄉美術教育的起點。美術館是一個提供孩童們自由探索和學習的非正式學習場域，偏鄉孩童因為缺乏地利、家庭因素而無法取用美術館資源，因此本計畫要在孩童們的心中，創造美好的第一次美術館參觀經驗，進而讓美術館成為學童們未來進行終身學習的場域，讓懂得取用(access)美術館資源成為學習與生活的一部分。

另本計畫欲加強執行課程內容管控，藉由調整課程的質量輔助學子學習，故將嚴謹針對每次的展覽設計教案，讓學童們上一堂兼具藝術啟發與美術專業的美術課。並且延長課程時數，擬由上午10點到下午3點共5小時(含1小時午餐時間)；課程內容同時調整為：

1. **互動導覽**：從美術館大門開始，感受大自然、體驗建築空間後再參觀展覽，讓孩童們學習感官感受、觀看展品以及表達想法。
2. **展品探討與創作教學**：由專業美術老師以展品為教材，依照不同年級進行不同內容的美術教學。如學校的專業美術教師想運用美術館為延伸教學資源，此階段的教學可由學校的美術教師負責。

最末，為達有限資源有效運用，計畫欲加深建立嚴謹的申請與審核程序，確保教育效益。申請學校須提供完整的申請資料以進行書審，本館視狀況安排電話審核，除了建立校方對於此計畫內涵的瞭解，館方也能依據學校狀況進行課程安排。



暗夜微光的所在

偏鄉學校因為長期缺乏專業美術教師教授美術課程，造成偏鄉學童美術素養落差的狀況，遠比想像中嚴重。美術素養是重要的視覺藝術視讀能力，從小缺乏美術課程的孩子，如同美術文盲，無法感受、觀看、理解和領略藝術的世界，造成的影響不是一時而是一輩子的。

執行計畫的過程中，我們也接觸到許多看見藝術教育重要性的校長和老師們，想辦法募集經費，聘請專業美術老師、採購美術材料和工具，讓孩子們可以上真正的美術課。透過「我的美術課在美術館計畫」，我們將持續與學校合作，在偏鄉學童心中種下藝術種子，期待培力(empowerment)偏鄉孩童，在未來懂得運用美術館持續地進行藝術欣賞和學習。

為了喚起大眾對於基層藝術教育的重視，我們在美術館臉書粉絲團上分享這10堂美術課的課程記錄，透過社群媒體的力量，不只越來越多的學校老師主動詢問申請本計畫的方式，也有民眾主動詢問贊助方式。我們期盼藉由這個計畫，讓更多人正視臺灣藝術教育的不足，引發更多的實際參與，進而有機會從體制上改善基層美術教育存在已久的問題，讓藝術教育可以確實地往下扎根。



6



7

5 隱身於九九峰山腳下的毓繡美術館。

6 美術館的美術課從感受大自然和體驗建築空間開始。

7 偏鄉學校學生數少，學童們在混齡美術課中彼此互相學習。

書·活兒，漢代慢活饗宴

從史博館參與牯嶺街市集活動 淺談博物館與在地互動的可能性

圖、文 | 譚秋慧 國立歷史博物館 文創行銷組專員
鄧佳鈴 國立歷史博物館 研究助理

國際博物館學會(International Council of Museum, 簡稱ICOM)將博物館定義為：「一個不追求營利，為社會和社會發展服務，且向公環境開放的永久性機構；為研究、教育和欣賞等目的，對人類和人類環境的物質證據進行蒐集、保存、研究、溝通和展示等活動。」並且指出當前博物館幾項基本場域特徵：博物館是科學與藝術的普及教育或終身學習中心，是公民與社區的空間，是社會變遷與促進文化理解的機構，典藏文化遺產的博物館是創造力的觸媒，是生物多樣性與文化多樣性中心，是旅遊與觀光的關鍵夥伴，是文化研究與創新事業中的一環，也是國際交流的重要渠道(王高山，2011)。Timothy Ambrose談到博物館的三大特性中指出博物館協助提升生活品質並使所在地區具有代表性、成為文化焦點，有助於當地文化結構的改善，並對觀眾提供一系列範圍寬廣、具有價值的文化活動節目。可見博物館與在地關係不斷被強調及重視。



自文化部推動2002年到2015年的「地方文化館計畫」至2016年推動「博物館與地方文化館發展計畫」中可看出社區營造的概念深植於政府推動的政策內，尤其是近幾年設置的地方文物館更強調由下而上並與在地的連結的概念。反觀國內幾個成立歷史悠久的國家級博物館，因其設立之歷史背景、營運宗旨或典藏物件屬性，其核心業務中與在地居民生活有所關連處並不多，本文試圖透過國立歷史博物館(以下簡稱史博館)參與牯嶺街書香市集活動的經驗，淺談博物館與在地互動的可能性。

史博館×牯嶺街的過去

日治時期為開發臺北城外的南門町，臺灣總督府在1901年開拓城南幹道(今南海路)，並陸續設置臺北苗圃(今植物園)、中學校(今建中)、零售市場(今南門市場)、臺灣教育會館、建功神社、商品陳列館(今史博館)及研究所林業部等文教機構；國民政府來臺後接收這些建築設施，或沿用或改動其用途，作為植物園、學校、圖書館與博物館等使用，部分建築組成推動國家文化教育工作的重要場域「南海學園」，其中史博館自1955年假商品陳列館原址逐步改建，形成現今規模。

牯嶺街為日治時期配合周邊文教機構及樟腦專賣事業所開闢一條專為日人住宅所規劃的街道；1945年國民政府來臺前後，在臺日人陸續返回日本，遂將家中一些書籍、字畫等物品隨地擺攤求售，此為「舊書攤」之起源。其後軍公教人員陸續遷入，以牯嶺街為中心的舊書攤更加活絡，極盛期攤家曾多達二百餘家，範圍亦往外擴大到鄰近的福州街、廈門街及南海路一帶。



樂舞俑

史博館 × 牯嶺街與文創的連結

臺灣在2003年起陸續推動與文化創意相關的產業政策，並在2010年頒布了《文化創意產業發展法》，同年開始策辦「臺灣國際文化創意產業博覽會」作為活絡及串聯文產產業的平台。博物館在文化創意產業中成為非常重要的一環，博物館擁有的珍貴重要文化資產不僅是產業發想創意的來源之一，博物館本身也跨足產業界設置博物館商店。史博館在101年成立了文創行銷組，專責博物館商店經營、推動合作開發、授權增值應用、品牌行銷等業務，藉此打造史博館品牌形象。在這幾年的積極耕耘下，史博館首創合作開發商店經營模式、在全臺各地拓展直營及承銷通路、開發文創雙品牌跨域結盟合作及參加國內外文博會等，如實響應了國家文創產業政策之推動。

牯嶺街是臺灣歷史最悠久的舊書街，惟1972年臺北市政府因整頓交通秩序與美化市容而將牯嶺街的舊書攤拆除，將書商遷移至光華商場。近年來牯嶺街的居民仍想重現牯嶺街書香記憶，便自發地動員、集結，透過策劃各種討論、活動、工作坊等，企圖為舊書街注入新生命。在2000年起舉辦「重溫舊書鄉—牯嶺街書市」活動，以展售舊書為主；2005年第三屆起，國立臺北教育大學南海藝廊加入共同策劃團隊，為牯嶺街書市活動增添了「創意」元素及年輕人的活力，將每年一度的封街市集定位為「牯嶺街書香市集」，且成為全臺唯一需以主題創作報名並有審核機制的創意市集。幾年來不僅居民、舊書店，鄰近的南海藝廊、牯嶺街小劇場等藝文團體，以及在地南門口文化協會等文史工作室，都紛紛加入集結，持續為牯嶺街創造新舊風貌與多元的活力，成功催生臺灣創意市集文化現象。



獸形器座
羊毛氈立體書

獸形器座

史博館×牯嶺街的火花

2012年史博館參與第十二屆牯嶺街書香創意市集，希望透過在地活動的嘗試參與，試圖活絡博物館與當地的互動、增加博物館的可及性，另一方面藉此拓展民眾接觸、親近博物館的機會。首次參與市集活動，史博館特別規劃貼近民眾生活的議題，以「漢代慢活饗宴」為主軸策劃系列活動，並將典藏在史博館的文物結合研究考證，以多元豐富的陳展方式重現，邀請民眾觀覽漢代在文景之治之下的繁榮盛世、人民安居樂業的生活情景，並從磚刻、石刻繪畫藝術、質樸生動的陶俑及陶器陪葬品，看到官吏的車騎出行、民間的農業生產活動、各種宴樂百戲及神話傳說。

為契合市集主題「書·活兒—讀書本事」及回應市集之創意概念，史博館與葉大白與沈秀玲等二位藝術家合作特製「獸形器座羊毛氈立體書」，以館藏國寶「獸型器座」做為博物館的文化大使，將原本的冰冷的青銅改以柔軟材質的羊毛氈轉化呈現，讓原本威猛的形象轉變成溫柔討喜的模樣，在展示期間成功吸引大小朋友們的目光。此外，配合這次展示主題向大眾介紹館藏漢代文物，以互動式教育的展陳策略規劃設計攤位空間，將漢代灰陶陶樓、博奕圖、人面柱磚、綠釉鴨圈等文物作為教育空間的主要元素，再現漢代空間的想像與氛圍；另並透過手工書製作及書籤拓印體驗活動增加民眾與展示主題的互動。另外，二個表情詼諧而傳神，肢體語言誇張而有趣的「樂舞俑」，隨著攤位活動的性質機動性的在街上移動著，自然的融入市集的歌唱表演活動中，增添了整體活動的趣味。在二天的市集活動中，民眾對博物館的各項參與充滿著驚喜，驚喜著博物館首次參與在地市集活動，更驚喜博物館典藏的歷史文物可以這麼有趣而容易親近。

史博館因其設立的歷史背景、典藏物件屬性及核心業務，過去較難與在地居民與社區進行互動產生共鳴。惟因現代博物館概念轉變，認為文物本身的價值不應只凝結於過去的時空背景，博物館的責任是在典藏保存與研究文物之外，透過當代的視角與詮釋，讓文物與當代的生活產生連結與對話，成為能被大眾持續賞析、認識，甚至融為日常生活中的一部分，使文物透過永續的再現，展現與傳承其所肩負的文化價值。透過這次讓歷史走出博物館的行動，史博館實質感受到與在地情感的連結，史博資深館員羅煥光先生也成為牯嶺街口述歷史的受訪者之一，透過在地文創市集的活動能增加國家級博物館與民眾更多的親近感。但一次性的參與可謂曇花一現，唯有長期的參與才能真正與在地產生連結、讓在地民眾也認同博物館的價值並形成堅固的夥伴關係，博物館設立的宗旨與使命也才能與時俱進並永續發展。

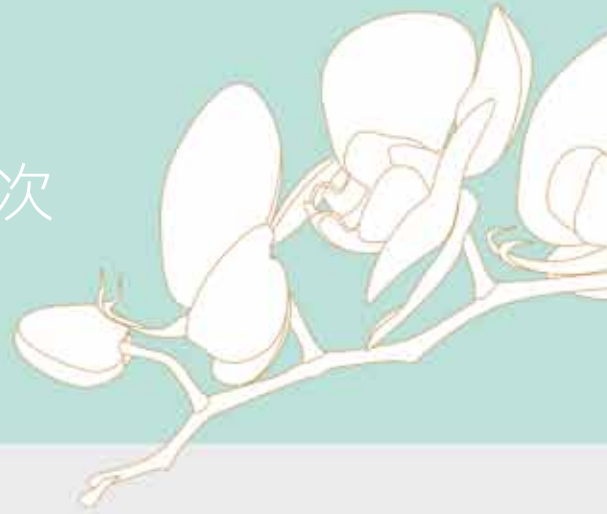


樂舞俑



中華民國博物館學會 2017年度第十三屆第二次 會員大會紀實

圖、文 | 中華民國博物館學會



中華民國博物館學會第十三屆第二次會員大會，於2017年1月8日在國立歷史博物館圓滿落幕。超過100位會員朋友齊聚一堂，為新的一年拉開序幕。

學會與專業委員會年度活動彙報

在一年一度的會員大會中，學會細數過去一年的大小活動，包含積極參與「美國博物館聯盟(AAM) 2016華盛頓年會」與「國際博物館協會(ICOM) 2016米蘭大會」兩場國際盛事，悉心規劃〈Taiwan--A Living Museum〉主題展位，透過文宣、影片、講座與紀念品等多元形式，將各具特色的臺灣博物館文化景觀推廣國際。在三年一度的ICOM大會期間，臺灣與會之產官學研相關人員約30餘，在各國際專業委員會上，與各國博物館人士進行學術交流及經驗分享，共發表12篇文章。並在7個委員會中取得9席理事與諮詢委員的席次，穩定展現臺灣博物館界在國際的能見度和影響力。臺灣參訪團於大會中的所見所聞，除了在本刊第77期透過邀稿進行專題報導外，亦將由出訪的代表們將這些經驗帶回服務的館舍，或在相關活動中進行分享，讓國內博物館人員們瞭解國際趨勢。



1



2



3



4

在社群經營方面，本會各專業委員亦於北、中、南各地舉辦參訪、講座與工作坊等各式活動，於展覽、教育、視聽多媒體、人才培訓、藏品安全維護、行銷與公關、管理、兩岸博物館交流發展、友善平權、原住民族博物館等議題上，與會員朋友們共同精進。在學術出版方面，本會亦不遺餘力，陸續完成《博物館簡訊》、《博物館與文化》及《悠遊臺灣博物館》等刊物的改版，更加著重設計性、新穎性與易讀性，為博物館與時俱進之體現，深受國內外讀者的肯定與支持。

特邀講座分享博物館與顯示應用最新資訊

有鑑於臺灣的博物館與合作廠商之交流平臺尚未成熟，創新科技與服務應用的供需者之間難以獲取資訊。本會於2016年度會員大會期間，舉辦博物館產業鏈展示會活動。在過去一年，本會亦與數個具博物館專案合作經驗的科技機構進行交流。本次大會，藉著會員齊聚一堂的難得機會，特別邀請臺灣數位看板多媒體聯盟舉辦專題講座，邀請會長鄭乾池先生及核心會員黃心仁先生到場，分享博物館科技應用之最新趨勢。隨著科技的日新月異，顯示應用技術的不斷突破改變了民眾觀看的習慣。博物館應如何運用更多元的展示手法，營造更符合需求的展覽環境，成了重要且引人入勝的議題。然而文化與科技兩塊領域的思維大相逕庭，往往錯過了許多合作創新的機會。本場特邀講座帶來博物館與數位看板合作運用的精采案例，讓會員們進一步瞭解跨域合作的可能性。

結語

過去一年，本會所執行參與的各式專案、活動及出版成果，皆仰賴各位會員朋友的支持與響應。新的一年，本會亦將延續積累的經驗與成果，在國際鏈結、跨域結合與人才培育等重要議題上持續耕耘，透過學會這個平台，協助會員朋友發聲、實踐、共同完成僅憑一館一人之力難以成就的目標。期許與博物館界的同仁們共同成長，發揮博物館對萬事萬物關注與研究之精神，進一步為民眾展開更宏觀的視界。

- 1 美國博物館聯盟(AAM)
2016華盛頓年會
- 2 國際博物館協會(ICOM)
2016米蘭大會
- 3 博物館簡訊 第76期
- 4 博物館簡訊 第77期
- 5 博物館簡訊 第78期
- 6 悠遊臺灣博物館 英文版
- 7 悠遊臺灣博物館 中文版
- 8 博物館與文化
- 9 博物館科技運用及服務設計工作坊



5



6



7



8



9

日本博物館的 合作網絡與未來展望

專題講座紀實

文 | 林嘉英 中華民國博物館學會 前執行秘書
圖 | 中華民國博物館學會秘書處



繼2016國際博物館協會(International Council of Museums, ICOM)米蘭大會，日本接下國際博物館協會2019京都大會(ICOM KYOTO 2019)舉辦權，各項準備工作也正緊鑼密鼓地展開。因此，中華民國博物館學會主辦「日本博物館的合作網絡與未來展望」專題講座，期盼進一步瞭解次屆國際博物館協會大會主辦國——日本的博物館發展概況、並汲取大會的籌備經驗及規劃方針等資訊，為未來我國博物館界組團參加ICOM KYOTO 2019提前熱身。專題講座假國立歷史博物館及國立臺北教育大學於2016年12月11日辦理。

專題講座摘錄

一、ICOM、日本與亞洲：ICOM KYOTO 2019的籌備與規劃。由栗原祐司先生(ICOM JAPAN理事、日本獨立行政法人事務國立文化財機構本部事務局長以及國立京都博物館副館長)主講。

日本於沉寂三十年後，正積極重新與國際博物館協會(ICOM)產生連結。國際博物館協會(ICOM)於1946年成立於巴黎，而日本則是在1952年成為會員國。之後幾年陸續有人員出任ICOM理事。但在1989年後，近三十年間日本沒有人出任理事。至2016年國際博物館協會米蘭大會，卻有超過一百位日本專家參與，並提前在日本選出三十位專家，參加三十個國際博物館專業委員會，瞭解各委員會現況，同時鼓勵年輕人競選理事。在全方位的組織與努力下，日本今年共有十位博物館專業人員獲選專業委員會理事。日本博物館界以破釜沉舟之心，積極重回國際博物館版圖。

從亞洲出發，日本獲得2019國際博物館協會大會主辦權，加惠亞洲各國的合作與發展。在九零年代整個亞洲和國際博物館協會的連結較薄弱，直到2004年韓國首爾才第一次奪得國際博物館協會(ICOM)



大會在亞洲的主辦權。2009年日本第一次舉辦國際會議，即國際博物館協會亞太會議(ICOM ASPAC)。2010年上海舉辦國際博物館協會大會，規模盛大，再加上亞洲東北三雄間的競爭關係，讓日本人覺醒，深覺日本也應不落於人後，始積極爭取國際會議在日本主辦。在2013年國際博物館協會巴西里約大會，為展現實力並爭取主辦權，日本設立攤位，並成立委員會討論如何主辦三年一度的國際博物館協會大會，提出具體報告，在2015年正式向ICOM提出申請書。2016年6月1-3日國際博物館協會在巴黎舉行下屆主辦國投票。投票結果為京都七十二票，辛辛那提二十八票，棄權二票，日本大獲全勝；並訂定2019年國際博物館協會京都大會主題為「博物館是文化的匯聚點：傳統的未來」(Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition)。亞洲也將藉由日本再度重回國際會議舉辦舞臺。

日本把握當下，如火如荼地展開各式大會規劃，同時展望未來，邀請臺灣組團參與2019國際博物館協會大會，以期加強兩國合作及交流。2018年日本將仿效2016年米蘭大會主辦國義大利，在大會前一年舉辦較小型國際會議，邀請國際博物館協會各委員長，針對隔年大會做討論；同年，日本將在特定博物館舉辦國際性會議，例如：東京國立科學博物館以及福島水族館。2019年大會計畫舉辦亞洲論壇或日本與臺灣交流論壇，並邀請臺灣共襄盛舉。另外，目前日本大會籌備委員會正與京都市長協調，希望在2019年大會時，與會者只要出示會員證，京都約兩百間博物館便可免費參觀。日本博物館界歷經三十年的潛伏期，正積極整頓參與國際性組織的規模及步調，並寄望以2019國際博物館協會(ICOM)京都大會為期，展望日本博物館能在未來三年更活躍，從此破繭而出，透過其博物館的豐富資源、擴大規模及社區合作網絡的整合，向國際人士印證日本文化大國之實力及盛名。

二、學藝員養成制度：日本博物館學藝員養成制度介紹。由矢島國雄教授(日本博物館學會理事及日本明治大學文學部教授)主講。

矢島教授首先針對日本博物館法的學藝員相關規定做介紹：學藝員制度的歷史始於1951年日本博物館法的成立，博物館法規定大學是學藝員培訓系統。由此可知，學藝員的培訓與學校系統緊密連結。1973年日本博物館學會成立調查會，明定縣市等級及小規模如鄉等級的博物館，具學藝員相關證照資格的人員數。學藝員證照因而成為博物館標準的評鑑考量之要素。另外，博物館法規定有登記的博物館，其從業人員一定要有學藝員資格，但無規定類博物館也要有這些資格。因此，日本博物館學界目前強調將博物館法的規定統一，修正登錄制度，以利結合學藝員制度並應用於各類博物館，是當前亟欲解決之問題。



學藝員在學校的培訓上，矢島教授提出日本學藝員養成現況的相關檢討，供我國參考。1973年大學教育普及化，提升博物館學藝員專業性的聲浪也開始出現。但許多大學並無博物館專業師資，因而另聘博物館員來擔任兼任講師。1970年後想修習學藝員養成課程的學生人數大增，但因時值博物館高度成長的蓬勃期，博物館員工作繁忙，便縮減實習天數，許多大學也因無館藏設備，造成培訓時間不足及無實習設備等問題。因此，專業師資的取得及實習品質的改善，包含實習長度及設備，視為目前日本學藝員學校養成制度欲改善的核心。

針對學藝員制度未來發展，矢島教授介紹改革可能之方向。目前改革聲浪之一，為取消國家資格制度，以博物館現場需要為主。優點為大型國立博物館不受資格規定，可依現實情況決定所需的人才，缺點為許多公立博物館缺乏博物館法的規範，在博物館人員專業及能力上的確保將更加困難。可見博物館法下的學藝員制度影響博物館人才任用的情況。另一個改革聲音為將博物館學藝員資格提升至碩士階段，把大學課程變成低階學藝員資格，取得碩士後，變成高階學藝員，將資格分層化，如此，學藝員的培訓課程便有其認證上的實際效用。目前日本博物館學會已成立專業委員會，並將提出報告書，內容會針對登錄制度及學藝員制度提出改善方針並將此報告書呈至文部科學省，提出改善要求。



矢島國雄 教授

三、案例分享：

(1) 小型博物館的社群網絡－長野縣黑曜石博物館 (矢島國雄教授主講)

黑曜石博物館整體計畫匯集博物館、明治大學在當地的黑曜石研究中心以及當地居民，共同討論、合作、調查及規畫博物館發展方向。博物館規畫以體驗為主軸，總共有二十幾種體驗課程，以小朋友的團體參觀為主；例如，飾品製作體驗。博物館打工者皆為當地的主婦，主婦們不只準備材料，與觀眾互動討論，並製作小飾品販賣，因此有經濟上的效益。博物館也定期和學校合作，開放參觀課程於中小學，而當地的中小學鄉土教育，也帶入博物館裡。當地居民團體並成立博物館愛好會，進行遺址公園的清掃及舉辦讀書會。因此，規劃重點以當地居民為主，幫助其融入博物館計畫，以落實博物館終身教育的責任，創造日本難得的體驗型博物館經驗。

(2) 城市博物館的合作網絡－東京都上野公園文化之森新構想 (栗原祐司先生主講)

上野公園文化之森新構想的計畫，緣起於2013年文部科學大臣下村博文發表了文化藝術立國的終期計劃並規畫目標，期望整合上野公



栗原祐司 先生



園周圍的機構及增強文化設施，以利將文化資源充分展現及使用，將此區打造成新的文化地標。目前計畫中將鬆綁不能設攤等規範，並期望跨越不同行政單位的界線，各單位舉辦共通的活動卷等合作措施，以締造新的上野公園文化之森。在硬體方面，期望建構快速便捷的交通網絡、重塑文化設施的地下空間並確保上野公園文化之森的區域安全性，以期活化上野地區的文化經濟活動。因此，上野公園文化之森為結合博物館群及整合文化資源的城市型態合作網絡之範例。

結語

我國與日本因地緣向來互動密切，因此2019年國際博物館協會京都大會，感謝日本盛情邀約，我國將組團參加，展現我國博物館的豐碩成果及堅強實力。另外，我國博物館專業人員評鑑系統尚未成熟，各博物館徵才時所提出的應徵資格也依各館需求及特色而有所不同，因此，未來博物館專業人員任用可考慮借鏡日本學藝員制度，與學校體制之間建立橋樑，加強未來博物館專業人員訓練，增加學生駐館實習機會，透過產業合作強化多元人才的博物館專業能力。藉由此次座談，增進我國對於日本國際博物館協會2019京都大會的準備近況及日本學藝員制度的認識，並透過兩案例的分享，得以了解日本博物館的運作模式及特色。座談所帶來的激盪，導引更多博物館相關執行及制度上建置的可能性及思辨，有助我們以更多元角度去重新檢視我國的博物館相關制度及運作型態。

故宮週末夜

故宮的另一個藝術視聽饗宴

文 | 林郁芯 國立故宮博物院 助理研究員

圖 | 國立故宮博物院《故宮週末夜》

民國97年11月，國立故宮博物院為了配合正館週六延長開館的政策，加上為了讓年輕人更親近故宮，「故宮週末夜—當Young People遇上故宮」於焉誕生。邀請不同的表演團體到故宮，在每個禮拜六晚上6點開始進行不同類型的表演。自去年9月起，下午4點半以後國人免費入正館參觀，免費參觀優惠搭配免費觀賞現場優質節目，當晚來故宮可謂一舉多得。除了週六的定期活動，故宮週末夜也會配合節慶辦理相關慶祝活動。

經費來源與業務執行

目前故宮週末夜由企業贊助，並根據補助要點進行相關工作，為了盡力使活動在安全的條件下進行，更要求表演團體事先投保「公共意外責任保險」，以期觀眾在觀賞節目時有多一層的保障。表演團體藉由在故宮演出的機會，提高了他們的能見度；相對地，故宮週末夜也讓民眾藉由觀賞藝術表演更親近故宮。本活動可說取之於社會用之於社會，表演團體、故宮以及大眾多方互惠，達到多贏的目的。

每年3月與9月公開徵集各方表演團體的投件，經過分類整理，再邀請院內以及院外專業老師召開評審會，選出優秀、適合的團體並評定補助金額。表演團體投件的情況相當熱烈，錄取率有時甚至不到三分之一，顯見競爭之激烈。



1



2



3

表演場地

目前故宮週末夜的表演場地主要在正館B1郵局前的大廳，每個禮拜的執行狀況大致有一個成熟的模式。下午開始場佈，節目於6點準時開演，節目長度大約一個鐘頭左右。表演結束，我們會在場邊準備問卷供觀眾填寫，填妥問卷所贈送的小禮物也深受觀眾的喜愛。

表演類別、形態與觀眾的喜好

表演的形態除了西樂、國樂等音樂表演，還有傳統戲曲，例如京劇、崑曲、歌仔戲以及偶戲等等。其中最受觀眾歡迎的應屬傳統雜技表演以及音樂表演。雜技演員的精湛演技與深厚底子，往往讓觀眾看得目瞪口呆，驚呼連連。音樂團體演奏耳熟能詳的曲目，則常常令觀眾沈浸其中，帶領他們進入另一個可以安頓心靈的世界。反觀，不易讓觀眾久留的則是演奏古典歌曲的樂團與以臺語為口白的偶戲演出。由於傳統戲曲所唱的台詞觀眾比較不容易懂，因此我們事前會要求表演團隊備好字幕，當天再架設螢幕投影出來。

結語

時光荏苒，故宮週末夜已邁入第8個年頭，迄今已舉辦400多場，累積共23萬多人次。綜觀近幾年來，觀看故宮週末夜的人數，每一場約有300-500人次，加上經常可以看到熟識的面孔，足見此表演活動已然在某些群眾的心裡紮根。另外，對於表演團體而言，本活動也成為他們為自己爭取曝光度的極佳機會。

每當表演活動結束，看到有人因為十分滿意節目的內容，很興奮地過來詢問以後是否還有類似的表演，心中不禁升起一股與有榮焉之感。此外，有些表演團體及其親友，因表演而來到故宮；那可能是他們第一次造訪故宮，或是距上次來訪歷時已久。故宮週末夜也希望表演團體利用來故宮的機會，可以「順便」走進展場。

夜幕低垂，工作結束踏出正館，回首望著挺立於黑夜中的故宮，心想，又是一個週末夜順利結束。有人問我每週六都工作到很晚的感覺，其實，這是個難得的機會，可以將工作與藝術表演結合。來表演的團隊大部分都和善可親；遇到之前見過的團隊，有的像老朋友般互相擊掌打招呼，有的甚至熱情擁抱，這樣的相逢也是一種無價。透過故宮週末夜，與大家在故宮邂逅，藉由精彩的表演，留給大家一個難忘的美麗回憶。這些點點滴滴讓我覺得，我們舉辦這樣的一個藝文活動，除了讓大家更親近故宮，更提供來院的觀眾另一種藝術視覺的饗宴。

- 1 布袋戲互動
- 2 合唱團
- 3 西樂表演
- 4 國樂表演
- 5 相聲
- 6 傳統戲劇表演
- 7 舞蹈



4



5



6



7

世界博物館巡禮

德國首都柏林博物館島群簡介

圖、文 | 王琤雯 國立故宮博物院 助理研究員



背景 德國(Germany)的首都柏林(Berlin)，有座列為世界文化遺產的博物館島，位於施普雷島北端共有五個博物館，分別建於1824年至1930年間，在1999年被聯合國教科文組織(United Nations Education Scientific and Cultural Organization, UNESCO)指定為世界文化遺產，主管機關為柏林市政府，現正進行博物館島計畫。



柏林歷經第二次世界大戰與戰後東西柏林分治，爾後冷戰時期結束，最後終歸一個柏林。柏林這個城市的故事，就像是第二次世界大戰至冷戰時期的歷史縮影。柏林博物館島，進而柏林設置博物館逐漸變成博物館群。博物館島上一共有五個博物館，貝加蒙博物館、柏林老博物館、柏林新博物館、舊國家畫廊、博德博物館，皆屬於柏林公立博物館且是普魯士文化基金會的一部分(圖1)。



歷史 博物館島上的第一座建築是1830年的博物館(現為柏林舊博物館，德語：Altes Museum)(圖2)，它同時也是普魯士的第一座公眾博物館。1859年普魯士皇家博物館(現為的柏林新博物館，德語：Neues Museum)(圖3)開幕，緊隨其後的是1876年的國家畫院(現為舊國家畫廊，德語：Alte Nationalgalerie)(圖4)、1904年的位於島嶼尖部上的腓特烈國王博物館，1960年起改名為博德博物館(德語：Bode-Museum)，以紀念德國藝術史學家、現代博物館學的創始人之一威廉·馮·博德¹(Wilhelm von Bode)(圖5)。1930年的佩加蒙博物館(德語：Pergamon museum)。1870年代末，這塊區域被正式命名為「博物館島」，就此宣告了普魯士王國仿效巴黎和倫敦規模建造博物館的決心，1880年進一步決定，今後在博物館島上將只展出「高貴的藝術品²」。



1 威廉·馮·博德(Wilhelm von Bode)生卒年：1845年12月10日－1929年3月1日。

2 「高貴的藝術品」：這指的是當時歐洲和近東藝術。



在第二次世界大戰中，博物館島的70%被炸毀，1950年起的戰後重建並沒有包括受損最嚴重的新博物館，原本打算將其拆除，但此計畫因為未找到可以臨時存放藏品的地方而擱置，直到1987年最終決定不將其拆除，轉而在原建築上採取安全和修復措施。完整的施工方案在1989年前已經規劃完成，卻因為所需資金數額過大無法執行。在東西德統一後的1990年代末，博物館島開始大規模的重建工程，1999年普魯士文化基金會確定了博物館島的重建總規劃圖，設計以地下連通道的方案將幾個博物館串連成眾博物館群的建築群，且對1989年前的藏品進行以藏品的特性重新分配。

博物館 博物館島上共有5座博物館，分別是柏林舊博物館、柏林新博物館、佩加蒙博物館、舊國家畫廊和博德博物館，它們都是柏林公立的博物館，屬於普魯士文化基金會的一部分，主要展出考古藏品和19世紀的藝術品。在博物館的總體規劃中，博物館島將成為一個整體，幾家博物館將相互合作重新分配藏品，並集中展出所有博物館的藏品，2008年還將建成整個博物館島的總入口，它同時也將是諮詢中心、博物館紀念品商店、餐廳、咖啡館和特別展覽廳。

柏林舊博物館建於1830年，由卡爾·弗里德里希·申克爾設計，底樓展出雕塑、武器、金銀首飾等從基克拉澤斯文明到古羅馬時代的古希臘藝術和文化史藏品，原所藏埃及文化藏品於已2009年移至新博物館。

柏林新博物館建於1843年至1859年，在二戰的轟炸中受損嚴重成為一片廢墟，2009年重新開放後作為埃及博物館(圖6)和莎草紙展覽，展品包括著名的古埃及法老阿蒙霍特普四世的妻子娜芙蒂蒂的半身像(因文物脆弱，該館另闢單一展間展示有專人監看且不能攝影)，以及阿蒙霍特普四世時期的其他藝術品。另新博物館藏有史前史、古代史和石器時代等的出土文物並展覽。

佩加蒙博物館於1930年建成，是博物館島上最年輕的建築，展出的是古希臘和古羅馬的雕塑，6000年悠久的中東歷史、藝術和文化(中東博物館)，8世紀至19世紀的伊斯蘭藝術(圖7)。佩加蒙博物館以雄偉的帕加馬的帕加馬祭壇(圖8)、米利都的市場大門、和巴比倫的遊行大街(圖9)、伊什塔爾城門等考古復原物而聞名世界。

舊國家畫廊建於1867年至1876年，原以建造一座「科學家的殿堂」而建造，現在收藏著19世紀的雕塑和繪畫作品，從德國浪漫主義到法國印象畫派，一直到到羅馬拿撒勒畫派(Nazarene)的濕壁畫，還有腓特烈·威廉四世的騎馬銅像(圖10)。

博德博物館建於19世紀末20世紀初，是帶有巴洛克風格的建築，宏偉的圓頂和大廳橫跨在在施普雷河上。2006年重新開放後展出3世紀至19世紀的拜占庭藝術作品(拜占庭博物館)，中世紀早期至18世紀的義大利和德國雕塑作品，從公元前7世紀小亞細亞開始鑄造貨幣開始一直到20世紀的硬幣和勳章等，都是其藏品。



日本博物館通用設計理念 廣瀨浩二郎之觸覺文化探索與反思

圖、文 | 趙欣怡 國立臺灣美術館 副研究員

由高雄市勞工博物館主辦的『21世界博物館的觸覺探索』講座，邀請來自日本國立民族博物館的教授廣瀨浩二郎(1967-)來臺推廣由視障者觀點出發的觸覺文化思考，並以純聽覺與觸覺的無簡報演講方式分享自2006年以來所進行的展示規劃與教育活動設計，並進一步與主辦單位所舉辦的「眼出睛彩—看見視障工作者特展」交流對話(圖1)。



1 廣瀨教授演講現場

廣瀨教授自十三歲後便完全失去視力，爾後進入啟明學校接受點字訓練，藉由日本豐富的點字教材與學習輔具，加上個人的樂觀積極的態度，順利考上大學並專研文學、文化人類學與宗教民俗歷史等學科，直到2000年完成博士學位後，2001年便進入日本國立民族學博物館擔任研究員迄今。

著作產量豐富的廣瀨教授講座從書籍封面設計的觸覺辨識議題切入主題，帶來三本書籍，從2014年出版的《觸摸世界》(世界をさわる—新たな身体知の探究)僅增加書名的點字資訊提供視障者可清楚辨識(圖2)；接著同年份《知識的無障礙空間》(知のバリアフリー：「障害」で学びを拓げる)出版時，廣瀨教授嘗試結合字體與圖像線條的浮凸設計(圖3)，並且在書中增加以紙張與塑料製作的京都觸覺地圖，讓視障讀者可以透過異樣材質的觸摸感受與書籍主題相關的資訊(圖4)；到了2015年《從身體看異文化》(身体でみる異文化)則是打破以往觸覺設計以文字為主的思考模式，而是先以圖像作為設計主體，再加入文字的排版思維，完全以視覺障礙者的觸摸需求表現友善設計的演進(圖5)。



2 《世界をさわる—新たな身体知の探究》點字為主之書籍封面設計

2006年3月9日至9月26日由廣瀨教授於日本國立民族博物館所規劃的《觸摸文字與世界》(さわる文字、さわる世界：触文化が創りだすユニバーサル・ミュージアム)¹專題教育展覽提供了點字與文字雙視的展覽文宣資料(圖6)，並且以文學、自然、科學、地理、宗教、建築等議題作為觸摸文化展品的主題設計，介紹豐富的日本跨領域文化資源，同時辦理了一般大眾的點字教育工作坊、觸覺探索導覽(圖7)，以及帶領視障者製作鳥形的木作工作坊等教育推廣活動，從視覺障礙研究人員的觀點讓觸覺文化的理念逐漸影響其他博物館的設計思維(Hirose, 2013)。



3 《知のバリアフリー：「障害」で学びを拓げる》觸覺圖文之書籍封面設計

1 展覽資訊：<http://www.minpaku.ac.jp/museum/exhibition/thematic/shokubunka/index>



4 書籍內頁以點字製作成的觸覺點字京都地圖



5《身体でみる異文化》觸覺圖為主之書籍封面設計



6《さわる文字、さわる世界：触文化が創りだすユニバーサル・ミュージアム》展覽資訊



7《さわる文字、さわる世界：触文化が創りだすユニバーサル・ミュージアム》展覽內容



8《無視覚流鑑賞の極意：美術の中のかたち一手で見る造形》展覽資訊



9《無視覚流鑑賞の極意：美術の中のかたち一手で見る造形》觸覺導覽展示模擬

自2012年開始，廣瀨教授著手研究視障者的文化人類學，專研現已不復存在的「琵琶法師」(びわほうし)與「女性盲人賣藝者」(瞽女)(おんなめくら)。回溯十三、十四世紀以聽覺為主要創作感官的琵琶法師，例如當時著名盲人古箏家宮城道雄先生(1984-1956)曾說「我藉著聲音就能在腦中再現物件的色彩與形狀」，證明視障者仍可透過各種感官理解世界。以及起源於約十五、十六世紀興盛的「女性盲人賣藝者」集團，結合三味線琴聲與渾厚悲淒的人聲表達十二世紀源氏與平家打仗的歷史文化事件，並表現作為視覺障礙者走過的苦難歷史與悲慘命運。尤其是歷史上記載最後一位居住於日本新瀉縣的「女性盲人賣藝者」小林女士(1900-2005)臨終前仍無法擺脫看不見所帶來的終生痛苦，對於廣瀨教授在探討博物館的視覺展覽資訊在聽覺與觸覺轉換上有著重要的啟發與使命。

因此，時至2016年期間，廣瀨教授也舉辦了多場以「通用博物館」為主題的國際與國內研討會，而筆者前往去年7月2日至11月6日在日本神戶的兵庫縣立美術館規劃以觸摸美術館典藏雕塑品的〈無視覺美術欣賞展覽會〉(「無視覺流鑑賞の極意：美術の中のかたち一手で見る造形」)²(圖8)。展覽以廣瀨教授的口述影像導覽內容引導參觀者戴眼罩進入展間，沿著繩索尋找作品，抵達展台後可聆聽導覽內容並同時徒手觸摸展品(圖9)，以非視覺的美學觀點作為觸覺口述影像導覽內容基礎，值得作為未來國內博物館無障礙展示設計與推廣活動規劃與之參考。

而廣瀨教授提出的「通用博物館」(Universal Museum)觀點則是以生活教育中的觸摸禮儀去探討觸摸活動與參觀展覽的關聯性，不僅是視障者，而是所有的參觀者都應有機會接受觸摸活動，尤其在過度資訊視覺化的社會洪流中，更應強調透過觸覺學習來改變博物館的定位，懂得溫柔且緩慢地觸摸藝術品得以使參觀者深入探索物件的造型、結構、肌理、材質與機能等概念，使觸摸文化能擴及一般明眼人，提升一般大眾對於自我多元感官開發與探索的機會，進一步形塑成21世紀博物館的觸覺文化氛圍(Hirose, 2009)。

其次，廣瀨教授參觀「眼出睛彩：看見視障工作者特展」，雖肯定主辦單位規劃以明眼人為主要參觀觀眾，並在展覽規劃中以認識「視覺障礙」為主要議題，但卻忽略通用博物館理念中需考量視障參觀者的需求，除了在導覽過程中需提供更長的觸覺探索時間以增加對於展品的深入認識，展場的視覺化圖像內容與文字資訊對視障參觀者來說也是一大障礙，建議可增加轉化成點字與聲音資訊。

因此，將延長展期至今年的「眼出睛彩：看見視障工作者特展」是國內首次以「認識視覺障礙」為主題的展覽，高雄市勞工博物館希冀透過移展方式將展覽的延續理念，筆者建議可透過結合不同展品屬性與定位的博物館或美術館，打破以明眼參觀者為主的局限，以不分種族與障別的民眾需求出發，除了無障礙空間的規劃，也必須考量視障者參觀展覽時的觸覺與聽覺等多元感官資訊需求，增加點字與口述影像語音資訊、參觀科技輔具、可觸摸展品與觸覺探索活動，以及各項多元感官創作工作坊等，讓通用博物館的理念有機會在國內不同區域與展館發酵(趙欣怡，2016)。

2 展覽資訊：http://www.artm.pref.hyogo.jp/exhibition/j_1607/katachi.html

參考文獻：Hirose, Kojiro, 2009. The richness of touch: The Paradoxical meanings of disability in Japanese culture. The East Asian Library Journal, 8(2): 59-85./ Hirose, Kojiro, 2013. Research on methods of "touching the world" -The aim of the exhibit area of tactile learning in Japan's national museum of ethnology. Disability Studies Quarterly, 33(3).

趙欣怡，2016a。黑暗中啟程—高雄勞工博物館「眼出睛彩：視障者工作者特展」。博物館簡訊，76，8-11。

趙欣怡，2016b。從藝術展覽探討視障者文化需求：以高雄勞工博物館『眼出睛彩—視障者工作者特展』為例。2016年海峽兩岸視障教育研討會論文集，147-160。

趙欣怡，2016。博物館視障觀眾之教育展示與參觀服務研究。博物館與文化，12，105-140。

CO-BRANDING ENTRE MARQUES MUSEALES ET MARQUES DE MODE

博物館與時尚品牌的合作

圖、文 | Emmanuel Delbouis



Guggenheim Bilbao Minimi

文化機構與各類時尚品牌合作誕生的雙品牌，其產品發展使群眾變得更為多樣化，也興起時尚品牌以博物館為創作作品的贊助風潮。關於文化機構的雙品牌或品牌間的合作關係可能有幾種不同的形式：協力發展、促銷及銷售雙品牌產品；行銷溝通贊助關係；或有關贊助的廣告活動。而所有形式的合作關係，其特徵均為彼此品牌的並列成長，以及實施品牌的全球策略，進而施惠於該文化機構的使命和各項作業和活動。我們可以把與時尚品牌的合作分成三大類：精品品牌，「大眾」品牌，以及快速崛起或區域性的品牌。



Logo Jean Paul Gaultier
Grand Palais

與精品品牌的合作

精品品牌遵循雙重戰略：拓展客戶或目標群眾^(註1)，同時維持其高級商(作)品的定位。根據這一點，文化機構就是它們會選擇的合作對象。這些品牌向來獨樹一幟，力圖擺脫俗套。舉例來說，它們不甘於被定位為機場販售的高級商品。為此，它們試著鞏固其歷史和藝術層面，以獲得與創作品或文化機構相連的獨特光暈。等同於藝術品^(註2)的精品被賦予獨一無二的價值，其價格便是證明，隨之水漲船高的則是買主的身價。文化機構的邏輯則大異其趣，它們希望降低社會不同階級接觸文化的程度差異，影響大範圍及多樣化的群眾。然而，為了發展合作關係，它們自然而然地跟精品品牌結合，因為這代表一種近似於傳達甚至是更新文化遺產的形式。



Tate Collective

實際上，當精品品牌跟博物館品牌^(註3)創造了雙品牌的產品，它們通常會對機構本身及其建築物擁有的獨特、悠久形象較為感興趣。這些形象可能成為廣告的拍攝背景、伸展台場地，或較為常見的是精品品牌僅列名其上，或是以限量品牌並列齊名的贊助廣告^(註4)。



Uniqlo MoMA

與「大眾」品牌的合作

「大眾」時尚品牌對與文化機構合作打造雙品牌保有興趣，此類合作的發展尤以英語系國家簡單的贊助關係^(註5)較為人知。最成功的雙品牌產品是MoMA(紐約現代藝術館)和Uniqlo於2014年合作，複製博物館作品的「MoMA特別版」服飾系列。這個系列販售於全世界的MoMA商店和Uniqlo商店。地點鄰近MoMA的Uniqlo銷售點提供此系列的介紹，或是將博物館的體驗延伸至店內。



Uniqlo MoMA



Uniqlo MoMA



Versailles Dior



Versailles Dior



Vuitton Louvre



Vuitton Murakami



Vuitton Yayoi Kusama



Whitney bag Max Mara

如銷售點內配置連上MoMA網站的平板電腦，以廣大的高科技藝廊展示每件藝術作品(裱框，作品說明卡和透過電漿螢幕播放相關藝術家的生平資訊及其對藝術史的貢獻)。Uniqlo從2013年開始贊助MoMA週五免費之夜(Free Friday Nights at MoMA)，異業結盟的協同效應肯定了MoMA和Uniqlo追求文化普及(註6)的共同目標。為了使藝術更容易親近，此系列服飾的促銷參考了各種延伸序列藝術概念的普普藝術。

以商業方式使得文化內容和藝術大幅增值的贊助，也許能夠在法國蓬勃發展。對於文化機構而言，打著「大眾」旗幟所發展出來的雙品牌產品，有助於其形象的現代化，這同時也是文化界不甚瞭解、與年輕群眾溝通的新媒介。一個體制外的真正存在。

與快速崛起或當地品牌的合作

當一個博物館品牌跟一個快速崛起或地區性的(註7)時尚品牌合作，它的名聲對於作品、內容、及其以大眾眼光所挑選出的設計師是有益的。博物館品牌因此可以擴展至發掘新秀和挑選商店品項，這就像是在「策展」。即便設計師可以因品牌而嶄露頭角，對於新作品的支持或許在更早期就能開始。倫敦泰特現代美術館(Tate Modern)創造了「泰特收藏」(Tate Collective)——一個年輕藝術家或藝術系學生的社團，其創作以產品的形式呈現，也可以創造「轉化作品」，其設計是轉化一件已經存在的藝術創作。舉例來說，屬於某收藏或某個展覽中的作品。法國國立博物館聯盟(RMN)重新開放大眾參觀葛飾北齋(Hokusai)的作品並和Uniqlo合辦了一個比賽，優勝者的作品會由Uniqlo訂製印刷在衣服上。同樣地，Arteum(歐洲推廣「ART BELONGS TO YOU藝術屬於你」，販售藝術品周邊產品的機構)經過三方許可——繪圖及造型藝術作者公司(Adagp)及馬格利特基金會，藉由年輕設計師，特別是Macon&Lesquoy之手，重新詮釋了馬格利特(Magritte)的作品。由年輕設計師、參觀者、及帶有批判性眼光和激勵性的潛在顧客所衍生的「轉化作品」，使藝術內容產生質變。這些產品也提供機構一些方法，幫助其確立經營路線、有差異性地對待公眾的興趣、和傳遞新訊息——特別是關於機構本身和現存的文化。3D列印等新科技，開啟了產品客製化的嶄新道路，在機構和公眾之間構成一個新的匯集點。

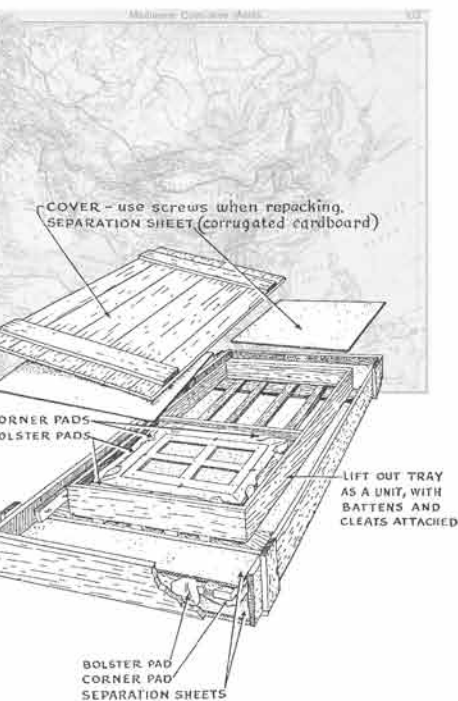
總而言之，發展雙品牌使文化機構的參與群眾多樣化，同時也結合多種品牌合作。與時尚圈合作有其好處，因為帶有混血特質，顧客來源便囊括了奢華和「大眾」層次：舉例來說，卡爾拉格斐(Karl Lagerfeld)和范倫鐵諾(Valentino)與H&M簽約合作「簡練」時裝系列。每項品牌合作都必須找到最佳參與度。而這樣的選擇需要依循全球品牌策略和合於邏輯的情況。此外，支持創新、創造力及地區知識(可能是三個合作品牌種類的特性)，文化機構用自身的感覺和理解力區分合作衍生的產品，因此更新其品牌價值。

註解：1.為了吸引較年輕的顧客並結合時事，精品品牌經常跟當紅的國際名人合作，如蕾哈娜(Dior)、菲瑞威廉斯(Louis Vuitton或Chanel)、肯伊威斯特和金卡達夏(Balmain)。2.Louis Vuitton基金會的開幕和某些店鋪的藝文空間展示Louis Vuitton跟村上隆、草間彌生、辛蒂雪曼的合作，加強品牌定位。A. Pechman，「Burberry的隔壁是莫內」，2014年6月5日，國際紐約時報。3.例如：縫有惠特尼博物館和MaxMara的包包；蛇形藝廊和Comme des Garçons香水；普拉多和吉姆湯普森服飾與配件，或是維多利亞與艾伯特博物館和亞歷山大麥昆，或是RMN—大皇宮和高提耶帶著共同商標「大皇宮&高提耶」的作品。4.例如：羅浮宮/Louis Vuitton：廣告電影及贊助；凡爾賽/Dior/LVMH：廣告電影，以及一系列的特里阿濃化妝品和贊助。5.例如：蛇形藝廊與COS有雙品牌鞋履及贊助；惠特尼博物館與H&M的「Jeff Koons for H&M」產品線，每件商品都表達出一個雙品牌，H&M是Jeff Koons在惠特尼博物館辦展的贊助商。6.非商業的宣傳網站(<http://sprzny.uniqlo.com>)可跟MoMA網站連結。7.例如：羅丹博物館和Coq en pate(合乎道德的模式)；古根漢美術館(畢爾包)和Minimil(巴斯克地區品牌)；泰特Ally Capellino(英國設計師)，維多利亞與艾伯特博物館和GloveraII(呈現了「英國製造」的品牌)。*此文章為作者的個人意見。

博物館借展之 押運員實務準則

文 | 朱仕甄 國立故宮博物院 助理研究員

圖 | Dudley, Dorothy H.(1979). Museum registration methods(3rd ed).
Washington, D.C. : American Association of Museums.



1 木箱內包裝的支撐結構

本文以全美博物館聯合會的登錄委員會於1987年發表的博物館押運員實務準則，及美國國家藝廊於1991年出版的繪畫藝術品包裝運輸手冊中的押運員專章為本，提供臺灣博物館借展押運人員實務準則的參考。

誰可以擔任押運員？

當博物館需要運送脆弱珍稀、高價值的物件，或物件需要特殊持拿或安裝技術，或者考量運輸路程上的危險性，即需要有押運員的存在。博物館挑選押運員，必須是能實際解決物件及運送的問題，且能為物件安全負起全責者。押運員可能是：策展人或研究員、登錄人員、修復師、物件持拿員。無論其原有職位為何，因其對該物件的熟悉程度，而被指派擔任押運員時，就有一些共通的角色與責任。

借展是物件運輸最常發生的時機，牽涉層面廣泛，需要清楚界定借展雙方博物館或組織，甚至包含數個第三方之間，彼此的權責關係。通常由展品出借方決定是否需要押運員，且可以指定運輸的方式及路線，以避免物件損傷或造成未來保存上的疑慮。有時雙方會同時派員，而這端視借展合約如何訂定。



押運員之外，與押運任務可能相關的人員包括：物件持拿員或包裝員、登錄員、航空公司、報關及運輸業(代理人)、借入方代表、陸運駕駛人員、安管人員等。這些角色可能因國情或各組織不同而分工有異，但唯有上述人員通力合作，才能完成押運任務。

借展合約

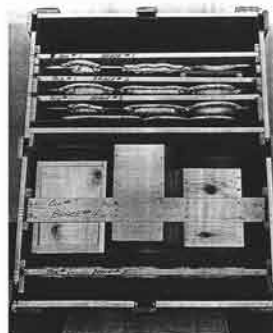
押運員是被充份授權的代理人，在押運過程中做出保護物件的行動，直到任務完成為止。借展合約中應確認雙方對押運的協議及對押運員的要求。若有特殊需求(例如：手提運送、平放運輸、配槍保全自登機門至博物館間全程戒護、頭等艙、押運員在借入方的停留時間要延長、或特殊的佈展指導等)，或指定運輸的方式及路線，皆應於簽訂合約階段明訂。此外，借展雙方不應只考量雙方需求，還需考量所有相關第三方之限制與現實。借展合約中應清楚闡明押運的相關成本，包括住宿及日支費，並明訂由哪一方支付及核銷相關費用。簽約後，借展雙方及押運員有義務盡全力，符合成本效益的規劃及執行押運經費。

押運相關文件

押運員應隨身攜帶：借展合約副本、狀況報告書(含照片)正本、保險單(含保險條款及(或)保險證明)副本、物件清單(包含數量、尺寸、重量)、運輸行程(包含備案)、雙方及第三方人員聯絡方式、物件持拿說明書(若有需要)；若為空運亦應攜帶空運提單及報關單。



2 報關單



3 箱內包裝



4 木箱外觀及標示



5 貨櫃於機艙內的固定

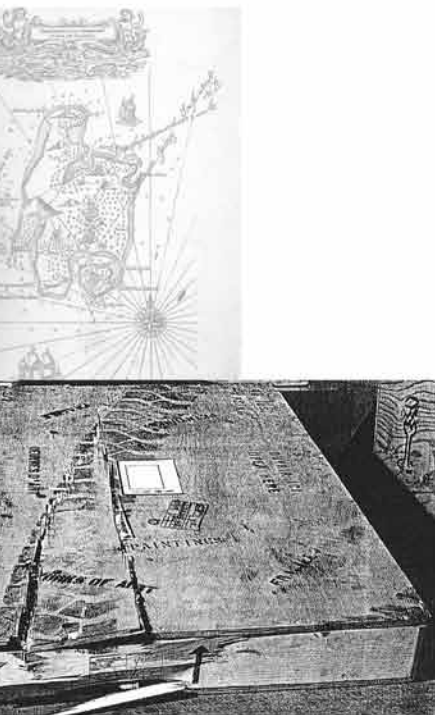
押運指導原則

押運員及相關人員皆應瞭解，除了危及生命的情況之外，保護物件是運輸途中最重要的事。過程中遇到任何問題應即通知出借方，由押運員與借入方代表作詳細狀況記錄並拍照，雙方共同簽署文件，押運員須小心閱讀並理解每一份文件後再簽名，必要時要求翻譯。押運員應全程監督運輸的各個過程，且要有行程隨時產生變化的心理準備，行程延遲時應與物件隨行，不可隨意離開現場。常見押運情況應：

1.陸運：觀察裝貨的過程，運輸中途暫停時隨時檢查物件的狀況，確保車輛隨時有人看管；在運輸途中，押運員應定時與借入方維持聯繫；運抵後確定物件安全的停車卸貨並存放。若運輸途中暫時停留(有時過夜)，押運員須確保暫置現場所有條件都滿意才能離開。物件應靜置至少24小時，使其適應現場的環境條件。借入方應協助開箱、準備及佈展，與押運員協同進行物件的狀況檢視，且必須瞭解押運員有權安排展品的配置直到滿意為止。

2.包含空運時：押運員應隨行班機運輸，注意運輸過程中，包括箱盒墜落、堆高機的危險、溫濕度的變化、貨櫃/盤的問題、不安全的綁繩、非預期的卸載等問題。檢查貨櫃是否損壞，若打盤應包覆膠膜並記下盤號，注意物件放置的飛機艙位。應留意物件箱在戶外停滯的時間，冬天或空運時，確保物件箱有足夠的緩衝時間調節戶外與室溫間的溫度落差，並注意因溫度變化產生的結露現象。班機運抵時，押運員與接運人員碰面，除非緊急狀況，否則押運員未到場前，任何人不得移動物件。若因機場作業規定導致押運員無法在場，則由運輸代理隨同監看貨盤/櫃卸運過程，並與押運員保持聯繫。運輸代理應促進入關放行及館驗安排，避免物件於入關現場被拆開進行場驗。借入方須以適切車輛將展品及押運員從機場載運到博物館，並準備相關人力與設備協助卸運。

3.手提運送：押運者須有足夠體力，當手提物件時，不應再拿取其他行李，並且最好有另一專人伴隨護衛。登機時將物件安置在最適切的位置，通常是押運員前座下方或網繫於鄰近的座位，確保物件始終在視線之內，不能以拖運行李處理。為了手提式押運，押運員應將個人行李最精簡化，以免影響押運任務。



6 不良的運輸過程導致物件損害

押運員的責任

從出借方到借入方手中為止，押運員對物件具有持續性的責任，押運員必須認知並理解其被賦與的責任，使出借方能寄託完全的信任，並瞭解借入方期待的表現；押運員應知道可能遇到的所有困難，致力於確保各個運輸環節運作順暢，能採取有效而快速的現場行動，並降低行程延遲的可能性，以保護物件免於風險。還應負責預測、解決並回報不可預見的問題，避免非必要的臨時改變，若必要則須立即通知借入方。此外，亦不可作出任何會造成非必要風險、複雜的行程或額外支出的安排。

押運員的專業倫理

押運員代表其組織，應適當且合乎倫理地自我管理。在運送任務完成前，不應有其他個人行程或博物館事務；也不能在使用該項經費的情況下，因為其他行程或為了使押運員的行程較輕鬆而改變運輸行程。安排押運作業時，資訊只應提供給各類直接相關人員其執行工作時僅需知道的範圍，以免不必要的消息曝露，增加押運過程不可預知的風險。押運員在任務執行前與當下不能飲酒或服用藥物，以免降低其肢體活動或作決策的能力。



7 海關檢查



8 借展雙方檢查展品狀況



9 搬移及安裝大型物件



THE ANCIENT WORLD
as known to the
ISRAELITES
in the time of
MOSES.

硇味鶯歌城

老窯老店說故事

作者 | 陳庭宣

譯者 | 黃彥傑 杜文田 呂孟哲 古德謙

世界上沒有一個城市像鶯歌一樣，能讓工業與藝術如此融洽結合。走過磁磚廠，隔壁是衛浴廠，再走幾步又看到藝術陶瓷廠；這裡是賣店，巷子內是舊窯廠，一轉彎又看到工作室。這種乍看錯亂的地方風情，在鶯歌顯得很自然，可說「家家窯火，戶戶製陶」。該如何閱讀這個獨特的硇仔(臺灣閩南語發音hui-a，陶瓷的意思)鎮？本展覽從產業再生與文化觀光的角度切入，探討鶯歌製陶歷史的前世今生，並介紹產業發展過程中所留下的聚落、窯廠、老煙囪、老店等歷史性空間與文物，以及近年轉型成功的觀光工廠、產業文化館、工藝之家(店)等代表性窯廠，讓您感受鶯歌神奇的時空魅力。並規劃了溯源、薪傳、拓展與蛻變的多樣文化觀光路徑，邀請您從陶博館走入，一同踏尋鶯歌的硇仔味，深入體驗繽紛又帶有文化特色的地方。



出版社 新北市立鶯歌陶瓷博物館
出版日期 2016年4月
語言 中文、英文
ISBN 9789860484878
裝訂 軟精裝
定價 新臺幣450元

作者簡介 資深陶瓷文化研究者
譯者簡介 資深陶瓷文化翻譯者

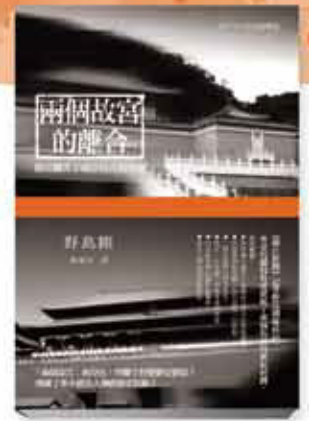
兩個故宮的離合

歷史翻弄下兩岸故宮的命運

作者 | 野島剛
譯者 | 張惠君

野島剛撰寫本書最大的目的，並非要論述故宮的藝術價值，也不會深入探討收藏品的優越性等問題。故宮歷史，從1925年成立到1949年分裂的過程，在中臺日等三地都已經有許多口述歷史及史料作品。但對於1965年臺北故宮在台復館的過程、民進黨政權對於故宮的改革嘗試、中國近年大量搜尋追回文物的熱潮，和2008年國民黨重新執政後兩岸故宮的密切交流等等，不僅是日本，在臺灣幾乎仍未有系統性的介紹，這些都是本書的重點所在。

《兩個故宮的離合》共分為8章，第1章將介紹2000年民進黨執政後，提出的「故宮改造」計畫。第2章談到辛亥革命前後，故宮文物流出的情況。第3章分別說明日本進攻中國時，故宮向南方和西方運送計畫的過程。第4章則談論故宮文物移送臺灣的1949年前後，檢視政策決定的過程。第5章解說兩岸分裂後興建臺北故宮，兩個故宮因此誕生的背景。第6章則試圖解析散落世界各地的故宮文物「回流」中國的現象。第7章預測「兩個故宮」的未來。



出版社 聯經出版事業公司
出版日期 2012年7月19日
語言 中文
ISBN 9789570840179
裝訂 平裝
定價 新臺幣320元

作者簡介 資深媒體人，作家。於朝日新聞社展開記者生涯。
譯者簡介 臺灣大學政治系畢業，東京大學法學政治學研究所碩士。



ISSN 2222-308-8



中華民國博物館學會
Chinese Association of Museums



文化部
MINISTRY OF CULTURE