

## 當·代·美·術·館之「典藏正確」 文 / 陳冠君

當代藝家之言 2005 春季號

「偷天換日」的展覽給了美術館機構一次自我反省與自我解嘲的機會，從展覽中呈現出藝術家與美術館機構的微妙與愛恨交雜的關係，其中涂維政的作品【當·代·美·術·館常設典藏展】，雖然外貌上看起來像是台北當代藝術館的例行公事，感覺只是辦個展覽讓存放在庫房的藝術品出來透透氣，實際上卻是包含了二十四位台灣當代藝術家集體典藏的意志，目的是要曝露出美術館機制的「典藏」議題，連帶併發出來的問題還包括藝術家的心態、文化的資本、策展人的機制、美術館的空間與權力、藝術品的典藏方法，與典藏倫理等問題，算一算都是這次「常設典藏展」惹的禍。

一個美術館的典藏品就是美術館主要的核心內容與精神維繫，代表美術館的專業性與權威性，美術館的空間與意義是崇高與嚴謹的，它的典藏機制就像是歷史認定的符號，因此以美術館（博物館）的大門為界線區分出公眾的收藏與私人的收藏領域，兩者最大的差異是在於美術館除了解收藏之外，還擁有歷史的詮釋權與聯結性，在這個機制底下藝術家的藝術價值與收藏價值，常取決於美術館的「典藏正確」的判斷。

時下流行的「政治正確」語言現象，原來的意思是：「為了避免所謂的不公正的歧視而採用的變換另一種稱呼的行為，其目的是預防由於與別人不同而產生的語言歧視或侵害。」（註 1），由涂維政主導的【當·代·美·術·館常設典藏展】的作品套用在這個語言思維上，則看出作者企圖矯正過去美術館的軸心觀點，複製一個典藏事實然後去質疑現存制度，以「正確」（Correct）的態度去自訴典藏背後歧視或忽視的現象，如「偷天換日」策展人高千惠所說的：「其展示的內容的尺度，與其背後的文化與政治意涵相呼應，無論是接近與疏離，均具有矛盾的張力。」（註 2）

如果回溯博物館（美術館）的歷史，原來博物館（Museum）一字的用法起源於十六世紀，原是強調其私有性與排它性的功能，僅供皇室貴族與學者品味與研究之用；而博物館式的收藏則代表私有空間的收藏，呈現出收藏者個人私下的喜好及欲望。（註 3），直到十八世紀末的法國大革命與歐洲的啟蒙運動之後，博物館才開始走向公共的領域，增加了專業化的管理，並透過其教育功能附加公開展覽與解說的公共服務。

### 藝術家的典藏焦慮

藝術家的焦慮導源於對歷史的不確定性心理，被典藏適足以給與藝術家心理一種虛幻又壯大的滿足感。捷克博物館史學家史傳斯基（Stránský, Z.Z.）提出：「『博物館性』：它指的是人類和現實生活的一種特殊關係，這一個關係和人的歷史存在有關，它是各個世代的人類藉由保存能代表當時文化價值的物件，從而嘗試表達與傳承這些價值的努力。」

典藏品是美術館的文化資本，而意義上是藝術史的象徵物件，作品被典藏後立即等同藝術成就的證明，從此依附在藝術史的光榮之中。【當·代·美·術·館常設典藏展】其實透露出此種心理類型的端倪，在所安排的典藏品之中，作者自己的作品「卜瀟文明系列」擺在一個關鍵的位置，這種內舉不避親的作法，反射出藝術家渴望被典藏的情結，希望被同化在自我設計典藏的機制中：被美術館購置、編制、分類、策展，這其間由典藏物所交換而來的「激情遊戲」，無非就是典藏的原罪。

摩理斯·杭斯（Maurice Rheims）說：「收藏的愛好是一種激情的遊戲。」（註5）

### 作者的脈絡：

從涂維政歷年作品的脈絡中，可以觀察出作者的對於歷史虛擬真實的企圖心，「出世神韻——神秘卜瀟文明遺跡特展」虛構了一個古文明的考古遺址，由出土的遺址文物實境虛擬出一套歷史存在證據，到了CO4 台灣文件展的【古藝堂拍賣會】，逐漸顯現作者除了製造古文物，還進一步想要將遺址的古物轉賣到市場上的古董，從歷史證物衍化為文化消費的商品，繼而在「偷天換日」展覽中，以公眾美術館之名，行私人典藏之實，套用一個完整的展覽形象包裝，並且運用複製真實的方法，將當代的觀眾誤導到一個歷史認知的陷阱內，涂維政挪用美術館常用的展覽的名稱，如二〇〇〇年的「台北市立美術館典藏常設展——萌芽·生發·激撞」，以及二〇〇五年「國立台灣美術館的撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展〈1945-1987〉」的名號，以魚目混珠的方式來權充展覽的名號。由藝術家暫代美術館的專業與藝術史學家的詮釋權，似乎是諷喻典藏展的常見的陳腔爛調。

### 藝術家、收藏者、策展人、典藏委員的共犯結構

如果說「當·代·美·術·館常設典藏展」展覽是一項精心策劃的陰謀，它的策略是企圖透過公開與特展的儀式達到美術館收藏的合理性，所以需要一個龐大的共犯結構來完成，一件藝術品從完成到美術館的典藏委員的欽點、館長的批准、會計單位的議價、典藏組的登錄編目，到展覽組策劃與公開展覽，實質上藝術品已經從美學的價值不斷地被轉換、異化成為「美術館化」的物品。然而，美術館的典藏標準在那裡？應該要滿足個人的需求還是社會的利益？這個共犯結構全都在涂維政一人包辦的操作底下，藝術家扮演龐雜的官僚體系的每一種角色，從生產者脈絡到決策者，以「典藏正確」的姿態來置換目前美術館的運作的體系。

美術館內的觀眾何以輕易的相信的展覽所有訊息，首要原因是美術館的當下的環境脈絡（Context），意即在美術館的機構內作類似偽裝行徑的典藏特展，會讓觀眾在恒信的慣性狀態下進行，台北當代藝術館提供的是整個騙局中最完美的佈景。其次原因是主題與觀念的脈絡，在典藏展的主題論述，與文字引導上均模仿真實的情況，例如展覽的主題設計、導覽文字說明、藝術家的圖文訊息，都是在構築在的「錯誤引導」基礎上，使得觀眾在不知覺狀態中閱讀與理解虛構的事實，完全是在「偷天換日」策劃者的盤算之中。

## 典藏方法論

由於典藏的對象是以當代藝術家為主，必須有足夠的溝通與諒解方能取得原藝術創作者的授權，似乎又是在一個共犯結構下完成的典藏品的過程，為了符合美術館典藏物的條件，在方法論上是分離出典藏品的「原件性」與「真實性」的關係，有些作品適宜加重「原件性」的時間感，有的則仿製其「真實性」的過程與意義。

以「于彭」的作品為例，雖然取得的作品仍是屬原作，卻要再加入舊的成份，刻意地仿古處理，才更符合典藏物的性格。如此的原件是為了符合典藏品的符號性，讓作品的原件性再加入歷史真實的符徵。另一種複製典藏技術是採取與原件相同媒材，儘量模擬原作者的創作技法，強調無瑕的仿真度。另一類是以已由原作者授權再製造，其仿真的情形最接近原作。由於複製方法的差異性與因地制宜特性，造成每一件仿典藏的表述力道不同，除了複製方法論之外，其實該考量的還是作品轉換為典藏品虛擬真實的純度。

在一個條件下是可以製造真實的：當它（作品）本身不是以製造真實性為目的的時候。（註 4）

## 典藏的複製倫理

從每一個典藏品的複製的過程，不可避免會觸及到原作者的領域，欲完成一個質與量齊觀的典藏展，必然需要耗費心力的溝通過程，然而藝術品的複製真實，並不是追求完全的相似度，例如「梅丁衍」的【萬國禮服】，作品的相似度只在新與舊衣服差別。例如「張乃文」的典藏作品，原作的材質被替代物取代，石材改成了玻璃纖維，儘管仿製的技術維妙維肖，甚至難辨真偽，終究離不開仿製的事實。每一種複製方法，其實都隱藏著一種倫理，對於原作者的尊敬或者是揶揄，其實是一個模糊的分際。

關於典藏品的複製權利，似乎只有美術館才有複製藝術品的權力，美術館以維護之名義，可以適當得複製藝術品，矛盾的是，複製是為了保障作品的「唯一性」。有人曾質疑在羅浮宮展出的【蒙娜麗莎】是否真為原件，或者安放於故宮博物院玻璃櫃內的商鼎是否真為原件，這個問題應該是：觀眾來看典藏品的目的是什麼？觀眾來看展覽，是要滿足對於原件的「真實性」想像，而不會考據原件的存在證據。

但真偽的問題，對於觀眾的美感知覺卻產生兩種分歧的現象：一者是在無意識的狀態下，指的是無美術史知識的群眾，接受了展覽的偽裝的訊息而信以為真，由於複製所產生真偽並無明顯的差距，原件與複製品的異同並不是一般觀眾所能關心與體會；再者，具備美術史知識的觀眾，是在判斷真偽的意識底下審視作品，或許能夠審視原作與複製品之間差距，即使只是泛黃一點，或者舊一點，可以從複製的倫理中去衡量微妙的美學尺度，只要是在美術館進行審美活動都難免

產生專業與業餘的差距，這件「常設典藏展」作品引發美感距離不等，不知是否也在作者的預測之內。

## 現代藝術如何典藏？

涂維政曾提到：台北當代藝術館雖以「當代」為名，卻苦無典藏的機制，這個的現象引發他去虛擬一個不存在的典藏展，然而等到本次展覽結束時，即使當代館真的開啓典藏的之門，這個【當·代·美·術·館常設典藏展】作品自身也會有面臨該如何典藏的問題。

保存現代藝術就是一個難題，以第一件藝術現成物為例，其實就已經製造出典藏的荒謬性，杜象 (M. Duchamp) 的【泉】(Fountain, 1917) 作品原件就是一個現成物 (Readymade)，當時杜象在馬桶上簽了名 (製造商的名稱) 就送去展覽。然而，當時送展的這一件作品並未真正地被典藏，因為許多杜象的現成物原件早已遺失 (Original Lost)，目前許多存放在美術館的杜象作品都是複製品。至於為何還要若有其事地陳列典藏複製品，是因為作品的「原件性」已經不是關鍵要素，值得保留應該是作品所蘊含的觀念性、象徵性，或是任何能指涉到原創理念的符號。這就是杜象所啓示的「現成物」的遺訓。美術館作為一個觀念的呈現與延續，所必須要典藏的只是作品的精神性與知識價值，至於複製品只是為了填充展示台上空缺，滿足參觀群眾的視覺的經驗，只是一個記憶的材料而已。

當代藝術的許多類型，對於美術館的典藏制度都是一種挑戰，有些現代藝術的媒材不適合長期保存，有些是材質的本身就具有自毀的性質，這些藝術品都會被拒於典藏的門外，另外以常見的行動 (表演) 藝術為例，行動藝術不具備實體作品的「原件性」，只能由媒體記錄或是文件來還原其「真實性」，因此典藏的意義應該不是要執意留存原件的完整，而是要運用適當記憶的媒材，來還原作品的過程與創作的觀念。美術館典藏的方法不能一成不變，必須與時下的藝術脈動隨時呼應，否則當代藝術家的作品將會愈來愈難被典藏，剩下來可以符合典藏條件的，只能算是美術館的寵物而已。

註釋：

1. 參見《維基百科》的注解，<http://zh.wikipedia.org>
2. 高千惠，2005，《偷天換日：當·代·美·術·館》，今藝術雜誌，第 151 期，P86。
3. Dr. Friedrich Waidacher，2005，《博物館學—德語系世界觀點》，張譽騰審訂，台北：五觀藝術管理公司。
4. 同上註，P201。

Jean Baudrillard，1997，《物體系》，林志明譯，台北：時報文化。