

博物館與文化 第2期 頁19~52 (2011年12月)
Journal of Museum & Culture 2 : 19~52 (December, 2011)

美術館與機制批判：
邁向一個在地機制批判可能性之探討¹

呂佩怡

Art Museum and Institutional Critique:
Towards a Possibility of Local Institutional Critique

Pei-Yi Lu

關鍵詞：美術館、批判、機制批判、2010 臺北雙年展、臺北市立美術館

Keywords: Art Museum, Critique, Institutional Critique, 2010 Taipei Biennial,
Taipei Fine Art Museum.

¹ 本文投稿日期為5月22日，通過日期為7月28日。感謝審查委員們給予寶貴的意見。

本文作者為國立臺北藝術大學博物館研究所助理教授。

Assistant Professor, Graduate Institute of Museum Studies, Taipei National University of the Arts

Email: lupeiyi@googlemail.com

摘要

本文以美術館與其「機制批判」(institutional critique)為討論主軸，希冀提供博物館學一個外部觀看的角度。筆者首先就理論分析「機制批判」，並指出從 Institutional Critique 到「機制批判」此一中英文轉譯過程中所產生的核心問題。其次，爬梳「機制批判」在西方當代藝術脈絡中的發展、轉折與美術館機制的回應。最後回到臺灣現況，尋求在地機制批判在臺灣開展的可能性，並以 2010 年臺北雙年展為案例分析。本文指出在國家文化治理與美術館商業化走向雙重夾擊之下，發展臺灣在地「機構批判」是必要的，急迫的，也可成為應對當下現狀，以及促進美術館機制變革之方法。然而，此一在地「機制批判」必須奠基於「批判」一詞以「批評性分析」來理解，以及視美術館與「機制批判」之間為一多重對應的動態關係，而非對立，如此「機制批判」在臺灣才可能產生正面效力與意義。

Abstract

This essay centers upon the discussion of issues between art museum and its “institutional critique” in order to provide an external perspective of Museum Studies in Taiwan. From the analysis of the term “institutional critique”, firstly, the author points out the fact that there is a core problem of losing the nuance behind “institutional critique” in the translation from English to Chinese. Secondly, it is necessary to review the development of “institutional critique” within Western Contemporary Art, and also to concern its shift and to know the response from the art museums. The Final section concerns the case in Taiwan, especially the 2010 Taipei Biennial, which was taken as a case study to analyze the possibility of the emergence of a local “institutional critique”. In summary, this essay argues that the crucial moment of cultural governance and commercialization of an art museum, it is essential and urgent to have an “institutional critique” in Taiwan that could further be a method to cope with the current situation and promote the change of mechanisms of an art museum. However, it is important to bear in mind that the above idea should

be based on the understanding of “critique” as the notion of “critical analysis” and the concern for a multiple correspondence between the dynamic relationship between an art museum and its “institutional critique”, rather than confrontation; therefore, towards local “institutional critique” it is possible to produce its own positive and effective meaning.

Key words: Art Museum, Critique, Institutional Critique, 2010 Taipei Biennial, Taipei Fine Art Museum.

前言

2008年底，臺北市立美術館在未告知藝術家楊俊的情況下，擅自將其位於圓山公園，參與2008臺北雙年展的作品『一個當代藝術中心，臺北（提案）』提前拆除，以方便臺北市政府主推的「2010年國際臺北花卉博覽會」工程施工。此一舉動，引起藝術社群反彈與批評，進而由多位藝術家與策展人成立臺北當代藝術中心，以確保當代藝術的獨立性，使其不受政府或企業利益所左右。

2009年2月底，北美館宣佈威尼斯雙年展臺灣館的策展與遴選方式，由公開徵選制改由北美館雙年展與國際計劃辦公室自行策劃，藝術家陶亞倫批判「國家嚴密的文化品管體系已悄悄地形成」，「宏觀調控已在當代藝術界全面的展開」（陶亞倫：2009）。此文章開啓前仆後繼對北美館的批判聲浪，²然而，當年度的威尼斯臺灣館仍然按照北美館的規劃展出。

2010年9月重量級藝術家陳界仁在美術館的個展開幕致詞，宣告未來將不會在北美館展出，並開砲痛批美術館：「近年來北美館徹底票房化、商業化，失去美術館應有的功能——從在地經驗生產出在地的知識與論述」（吳垠慧：2010）。這個事件牽扯出多項討論議題，包括甚麼是美術館的職責？藝術家在機制內砲轟機制的效力為何？如何讓批判力量發酵延伸等。

同時，第十屆臺北雙年展（2010TB）開展，策展人宣稱這是一場反思雙年展的雙年展，以「機制批判（institutional critique）」進行自我反觀（self-reflectivity）。然而，不論是展覽論述、作品或週邊活動，並無明確的對「機構批判」此一來自西方脈絡與情境之下的概念與專用詞彙進行在地闡釋，³以至於專業術語自身成爲觀眾進入展覽的屏障。另外，在整個展覽籌備過程裡，北美館做爲臺北雙年展的主辦單位，同時也是被「機制批判」此一概念所指涉的對象，過程中時時可見到客座策展人與美術館內部之間的過招與暗中較勁，「機

² 典藏今藝術，2009.04 籌劃〈「宏觀調控下的當代藝術」之思考與回應〉專題

³ 2010年臺北雙年展展覽論述，可參照臺北雙年展論述系列-1 專題，《典藏今藝術》，2010年6月。臺北雙年展論述系列-2 專題，《典藏今藝術》，2010年7月。臺北雙年展論述系列-3 自我反觀，《典藏今藝術》，2010年9月。

制批判」與其機制之間關係詭譎。

以上這些現實困境成爲本文問題意識的開端，尤其針對 2010 臺北雙年展所發生的時間點、「機構批判」的提法與美術館機制之間的關係有所疑惑。本文將聚焦於美術館機制與機制批判之間，詢問何謂「機制批判」？機制批判是否對應於英文的“institutional critique”？來自西方當代藝術脈絡之中的“institutional critique”如何產生、發展與轉折？在此轉譯過程是否可能產生落差，進而造成誤解？再者，此一奠基於西方脈絡之下的概念，是否有可能在臺灣在地開展？尤其在此刻國家文化治理與美術館商業化走向雙重夾擊之下，在地「機制批判」是否可能成爲對應當下現實的可能方法？

本文分爲三部份來回答以上問題：第一部份，從「機制批判」本身著手，分析「機制批判」之概念，並討論機制與機制批判之間本質關係。筆者指出“critique”在西方人文學科裡指涉「批評性的分析」，而「批判」在中文語境裡傾向於直接下結論的詰難，因此，從“institutional critique”到「機制批判」，其轉譯過程中產生的本質性誤解正是「機制批判」是否可能在地發展之關鍵點。

第二部份，回溯“institutional critique”在西方當代藝術脈絡之下的源由、面貌、發展與其問題，並檢視西方當代前衛藝術發展與其藝術機制之間的相互關係。首先關注西方 60 年代藝術家如何以作品批判機制，再討論 80 年代之後，當「機制批判」面臨不同的議題與挑戰，美術館機制如何進行內部自我反思、調整與革新，詢問美術館機制是否一如 Andrea Fraser 所說的「已無機制內外之分」？⁴此部份主要是希望透過回到源頭的觀看，讓「機制批判」此一概念在遷徙轉譯到臺灣本地之時，不會在理論與實踐產生斷章取義之危險，用以作爲發展臺灣在地「機制批判」之參考與借鏡。

第三部份，將視點轉回臺灣，首先，討論促成在地機制批判所需的條件爲何？詢問在臺灣是否有利於「批判」生成的環境？其次，從在地美術館機制著手，檢討臺灣美術館的問題，並以臺北市立美術館爲對象，分析北美館所舉辦

⁴ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum International* (Sep. 2005): 278。

的2010年臺北雙年展，檢視此一高舉「機制批判」/「自我反觀」之展覽是否引領或帶動在地機制批判之出現，亦或「機構批判」只是此次雙年展缺席的展覽標題而已？⁵

本文在結論中指出：在國家文化治理與美術館商業化走向雙重夾擊之下，發展臺灣在地「機構批判」是必要的，急迫的，也可成為應對當下現狀，以及促進美術館機制變革之方法。然而，此一「在地機制批判」必須奠基於「批判」一詞以「批評性分析」來理解，以及視美術館與「機制批判」之間為一多重對應的動態關係，而非對立，如此「機制批判」在臺灣才可能產生正面意義與效力，也才有可能促成在地機制批判之生成。

從“institutional critique”到「機制批判」

“institutional critique”=「機制批判」？

「機制批判」原為專業術語的“institutional critique”之中文翻譯。此詞“institutional critique”原以“critique on the institution of art”描述60、70年代一種針對藝術機制做批判的藝術實踐，後簡稱為“institutional critique”（細節請見本文第二部份）。在英文語境裡，此詞彙可分解為“institution”與“critique”兩個字，而此二字組合起來有多種可能性，例如 the critique on the institution、the critique of institution、institutional critique，或是 the institution of critique、critique as an institution。

“Institution”在中文語境裡可以翻譯為「機構」，做為指涉一機關、組織、團體、部門等；可以對應為「機制」，也就是使一機構或組織有系統運作的方式；也可以指那些已存在、已建立、已設置的制度、習慣、典章等。在辭海中，「機」有工具、機器之意，其中「機構」解釋為「1. 各組成部份間具有一定的相對應

⁵ 第十屆臺北雙年展無標題，策展人林宏璋在「去自然策展」文中表示：「這次的「2010 臺北雙年展」並沒有訂定任何的展覽標題，這個決定是企圖開放藝術作品的詮釋框架……換言之，這個標題的缺席本身企圖反應雙年展做為特殊展演形式與作品關係……。」

運動的裝置。能傳遞、轉換運動、或實現某種特定的運動。...2.泛指工作機關或工作單位，也指機關、單位的內部組織」（辭海，1979：1250），但辭海沒有出現「機制」一詞條。

“Critique”一字在英文文法裡可做為名詞或動詞，對應於中文語境，動詞可以是「批判」、「批評」、「評判」等，做為名詞指稱具批判性的文本。牛津英漢詞典指出“critique”是「批評性的分析，評論，評論文章」（牛津，1994：337）。其中「批評性的分析」正是“critique”在西方傳統人文學科中的主要精神，在康德「純粹理性批判」（*Critique of Pure Reason*, 1787）一書中的前言，康德定義「“critique”的目標是在於推斷理性之使用，以探求形構感知（認知）的原因，並揭露出促成其可能性的條件」。由此，康德認為批判是一種對於知識如何可能形成的一種探討（Macey, 2000:76）。阿多諾（Theodor Adorno）基於康德的自主式思考，也就是「基於個人洞見所作的判斷」，指出啟蒙主義中批判與理性的關係。在其 1969 年出版之論文奠定他批判的政治理論基礎，指出批判對民主是不可或缺的，批判提供一個相互檢驗及彼此制衡的機制，也就是建立一個反方立場（Dant, 2004：7）。由上可知，「批判」必須理解為「批評性的分析」：將批判做為一種方法，有系統地、具規範性地、理性地，透過對問題的揭露、分析並進一步找出問題產生的潛在條件，最後在充份例證之下做價值判斷。

另一個與“critique”相關的字：“criticism”。在英文裡“criticism”帶有兩個意義：一為對某事、某人小心謹慎的分析，然後產生價值評判，像是藝評、書評等，具有評論的意義。另一個為直接表達不滿，或不同意某事、某意見的行為，可翻譯成帶有負面意義的「批判」、「批評」、「責備」、「指責」等。此部份相合於威廉斯（Raymond Williams）關注「文學批評」所說的“criticism”以一種「挑錯誤」（*fault finding*）的方式出現，然而，在此挑錯誤的思考之下，自然帶出一種負面的判斷，也就是去判斷什麼是錯的，什麼是可導正、可改善的（Dant, 2004：6）。因此，在“criticism”兩個意義之中，前者經由理性分析，並基於明確證據支持之下的推論而產生的判斷，此與西方傳統人文學科之中“critique”的意義相似。但，後者的“criticism”傾向於找錯誤，較多為負面情緒性的表達。

由“critique”與“criticism”的解釋來看，在中文語境之下同樣翻譯為「批判」。

然而，「批判」一詞在中文理解上比較傾向於不滿的直接表達，即是“criticism”做為「責備」之意，這樣的理解失卻“critique”做為「批評性的分析」之原意，同時缺乏“critique”所需要的分析推論之過程：一種基於論點與論據，透過分析而進行判斷的整體過程。換句話說，「批判」一詞在中文語境之下，常常淪為一種情緒性的直接價值判斷，「批判」成為負面的、帶有情緒性、暴力性、聞之色變的字眼，而遠離具有理性基礎的「批評性的分析」之原意。因此，基於以上分析，筆者認為“critique”與「批判」在中英文轉譯之間，意義的遺失與誤解造成「批判」一詞在中文語意上傾向於“criticism”，而無法發揮“critique”所意含的基本理性分析精神，此一關鍵點的差異性是理解「機制批判」的基礎。

綜論之，從“institution”與“critique”個別字義之分析開始，再到將二字結合，本文的討論將以西方當代藝術脈絡之中的“institutional critique”為主，而此詞彙翻譯為中文可能有幾個對應詞，分別為「機制批判」、「機構批判」、「機制批評」、或「機構批評」，本文採用「機制批判」一詞來對應“institutional critique”，並將「機制」一詞聚焦於機構的運作機制，尤其是美術館機制；「批判」則採用西方人文科學傳統對“critique”的認知，也就是透過批評性分析的推論，再下價值判斷的整體過程。另外，必須指出的是，在以上單一字詞字義的分析得知，從英文脈絡的“institutional critique”到中文語境的「機制批判」，這個轉譯過程是有落差與失準之處，而此本質性上的誤解是造成「機制批判」一詞在中文語境裡常常被簡化，或誤解為對於機制失當之處給予的重擊，而忽略「機制批判」概念之中最重要的部份：基於理性分析之後的評價。

「機制」與「機制批判」之間

接下來要處理的議題：「機制」與「機制批判」之間有何關係？可由幾個面向來觀察。

首先，「機制批判」一詞隱含著以「機制」作為對象，「批判」做為方法。在此關係之中，「機制」是「機制批判」檢驗的對象；「機制批判」是促進「機制」變革之方法。此為「機制批判」的雙重性：一是針對機制不足與錯誤之處展開；另一將視之為既有機制變革的可能途徑。在此關係之中，「機制」與「機

制批判」是站在彼此的對立面。

機構為確保機制運行之順暢，機構自身有尋求機制穩定的需求，並透過其權力系統來達成。然而，當機制過於穩定，常常會使機構走向保守、僵化，以及專擅權力的可能性。若機構/機制與權力有著不可分割且相生相隨之關係，要如何避免機制封閉專權？這個提問體現出「監督」機制存在的必要性，也就是「機制批判」做為另一平行於機構的機制，透過觀看、指認問題、評論、批判等，以破壞性的建設來顛覆該機構內部機制的穩定，促使已僵化的機構接納異議，保持開放態度，讓「新」或「另類」的情境有產生的可能性，也就是機制的調整或再生，這樣可使機構本身保持與當下現實世界的聯結。在此思考脈絡之下，「機制批判」有必要成為隨時啟動，且系統健全、透明的監督機制。

然而，當原為反叛與制衡力量的「機制批判」被收納成為機制的一部份，或「機制批判」自身成為一機制，不免又落入之前對於機制與權力相生相隨的討論，而有危機產生之可能。再者，除了「機制批判」自身有可能成為僵化的機制之外，機制權力的生產也可能質變、變異、轉換形式等，逸出原先規劃好的範疇。以此角度觀之，若「機制批判」僅守住某一位置，不知變通，或自我調整，反而有可能會疏忽職守，成為擴大問題的潛在共犯。因此，要如何確保「機制批判」自身的自我反思與能動性將是「機制批判」能否名副其實，做為監督與批判者角色的關鍵因素。

若將「機制批判」做為機制的制衡力量，那「機制」與「機制批判」之間處於對立關係。但從另一方面來說，「機制批判」做為機制合理存在的佐證，它們之間又成為一種共生共存的關係。例如，在西方 60 年代藝術家因不滿美術館機制之封閉，有的藝術家以「出走」美術館做為抗議，有的藝術家以藝術手法嘲諷、揭露、攻擊美術館機制，這此情況下，美術館機制自身的問題，反而成為促成新類型藝術實踐生成之動力。另一方面，當美術館機制因外在批判而進行調整，也會直接或間接的改變原有的藝術生態，就此層面而言，美術館機制與機制批判之間是相互影響。

因此，若我們可以從以上角度來思考「機制批判」，可得知「機制」與「機制批判」兩者雖然看似站在對立的兩方，但實際上又是彼此依賴、共生共存、

並相互影響，在本質上有著弔詭的多重動態關係。

西方當代藝術脈絡下的「機制批判」及美術館的應對

「機制批判」(institutional critique)一詞來自於西方當代藝術脈絡，尤其始於60年代藝術家以其作品做為對藝術機制的批評與反叛。這些「對藝術機制的批判」(“critique on the institution of art”)之作品，在80年代被藝評以「機制批判」(institutional critique)一詞彙概稱，成為西方脈絡之下「機制批判」的源頭。以下筆者將針對「機制批判」在西方當代藝術脈絡裡的發展、變遷與面臨的問題做一歷史性的爬梳，透過回到源頭的觀看，讓「機制批判」此一概念在遷徙轉譯到臺灣本地之時，不會在理論與實踐產生斷章取義之危險，用以作為發展臺灣在地「機制批判」之參考與借鏡。

藝術機制

討論「機制批判」，首先有必要考查何謂藝術機制，進而確認美術館在此機制之位置。藝術機制的概念來自將關注點由對作品形式與內容的分析，擴展到藝術家創作作品的整體社會脈絡。亞瑟·丹托(Arthur Danto)的論文「真實物件的藝術性賦權：藝術世界」(“The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld”)(Danto, 1964: 571-584)發表於1964年，丹托提問我們該如何認定藝術作品？既然同樣是洗衣粉，要如何區分安迪·渥荷(Andy Warhol)的洗衣粉盒與實際在商店裡賣的洗衣粉？丹托認為其中的區別基於兩點：一為「藝術理論」用以支持藝術品的認定，另一則為「藝術世界」--由藝術理論的氛圍與藝術史知識所構成，來支配藝術作品的生產與詮釋。在此，「藝術世界」便是關於藝術機制的領域範疇，包括藝術理論與藝術史知識。

喬治·迪奇(George Dickie)基於丹托「藝術理論」與觀點，發展出藝術的機制理論，在他1974年的「藝術與美學：一個機制的分析」(*Art and Aesthetic: an Institutional Analysis*)一書中，認為藝術界就是一個機制，由此機制授予藝術地位，在文中他援用韋伯新大學字典對機制(institution)的解釋：「體制就是 a.

已建立的常規、典章、習慣等等，b. 已建立的社群或社團」。迪奇說：「我所謂的藝術世界乃是一套體制(機制)，也就是採用其中『已建立的常規』之意」(Wartenberg ed., 2004)。「藝術世界的核心人物是一群組織鬆散但仍有關聯的人，藝術家、畫廊老闆、藝評家、藝術史家、藝術理論家...是這些人讓藝術世界這部機器持續運作，並持續維持」(ibid)。以此概念來看，出現於一般廁所的小便池不會被視為藝術品，但當藝術家杜象將現成物的小便池簽上自己的名字，展出於美術館之中，這個物件被認定為藝術作品，其原因在於藝術世界的機制做為背景，使現成物的小便池成為杜象所創造的藝術作品。在此迪奇指出了藝術機制具有藝術作品資格賦予的權威。

彼得·柏格(Peter Bürger)在同年出版的「前衛藝術理論」(德文原版1974年，英譯本1984年)一書提到「隨著前衛藝術的歷史運動，藝術這個社會次系統進入自我批判的階段，達達主義—歐洲前衛中最激進的運動—不再去批判在它之前的流派，而是批判藝術體制，及其在資產階級社會的發展道路」(Bürger, 1998: 28)。Bürger在此使用的「藝術體制」，意指生產與分配的機制，也指普及於一個特定時代，且決定作品之收受的藝術觀念。

因此，不論是丹托的「藝術世界」、迪奇的「藝術機制」，或是柏格的「藝術體制」，這種觀看方式讓作品所處的機制突出於作品內容形式，使研究者將眼光落在社會脈絡等背景環境，與傳統美術史觀看的視野有所不同，而此種視野正是「機制批判」奠基之所在，且在此藝術體制裡，美術館正是一確認、評價與授予藝術家與作品地位的重要機制。

機制批判的藝術實踐

美術館(與畫廊)是藝術機制之中具明確標地者，也是藝術家、藝評們批判的眾矢之地。在美國40、50年代不論是白盒子式(white-cube)現代主義展覽空間，美術館對作品的認定，或是藝術市場的交易，皆對抽象表現主義藝術作品有利，形成抽象表現主義獨大之現象，這種氛圍對新興藝術實踐有所阻礙，於是美術館、畫廊空間與藝術市場這些機制成為藝術家/藝評家批判的焦點。出現於60、70年代藝術家以創作行動來叛離既有的機制，以離開做為其創新的開

端，這正是「機制批判」之始。

美國藝術家羅伯特·史密斯（Robert Smithson）在1972年寫道：「一件藝術作品擺到畫廊之後就喪失了它的動力，它變成一件可移動的物品，而與外在世界失去關連」（Gablik, 1991: 37）。他批評美術館太像一個墳場，它們限制了藝術品的存在空間，從而中和了藝術的力量，並且切斷了藝術品與外在世界的關係。因此，史密斯離開美術館，到大地創作大地藝術，他把在大地上的作品之所在稱為「場域」（site），而美術館、畫廊空間則為「非場域」（non-site），在此非場域之中，他展出地圖、草稿、照片、從當地搬來的岩石與土壤等。他認為畫廊空間做為一「非場域」是一面鏡子，映射遙遠大地上的真實作品，透過呈現這些在遙遠之地的部份物件，使觀眾得以在畫廊空間中接近這些大地藝術作品的再現。「場域/非場域」概念提供一種機構之外與之內的劃分，但同時也展現史密斯的矛盾：他既以「出走」做為機制批判的路徑，但又以「非場域」為詞彙回到畫廊。這個「返回」機制的行為引人質疑：是否他對機制的批判又被機制本身給收納？

史密斯所面臨的問題也是同時代的藝術家們要解決的重大議題：面對機制應該採取何種姿態？法國藝術家丹尼爾·布罕（Daniel Buren）以在作品之地見到作品（“in situ”- to see a work in its place）為創作手法，將藝術生產與展示的場域合一，作品生成的地方就是觀賞作品的地方，運用這種創作方式對藝術生產機制與作品做為資本商品進行批判，以及用「離開」美術館空間來批判美術館機制。例如，他在1968年五月運動時刻，他將200張印著布罕風格的綠白線條紋大型海報張貼於各公共空間，以展現藝術作品的生產與展示不依賴著任何機構。

與史密斯相同，布罕也撰寫藝術評論，同時以作品與文章來做機制批判。其文章「美術館的功能」（“The Function of the Museum”）以反諷方式批評美術館機制：「不論在作品表現銘刻與標示之處，不管它可能是什麼，或不論作品自身是否直接---無意識地---為美術館製作。任何作品呈現於此框架之下，如果沒有明確地檢視框架本身，將落入自足或理想主義幻覺。」，他並反諷：「美術館做為一個避難所... 沒有這個避難所，沒有作品可以存在。... 在其中的作品受到

保護，可以避免天氣與諸多危險，絕大多數也得以遠離各式各樣的質疑（Daniel, 1973: 68）。這樣的批判直指美術館成爲作品唯一的框架，在此框架之下，美術館成爲藝術家的自由境地，既是創作的樂土，也是避難所。然而，同樣地，當布罕成爲國際知名藝術家之後，其大型作品多由國際美術館，或雙年展邀約展覽或委託製作，他這樣的作法受到批判。例如，2004年，布罕重回古根漢美術館舉辦大型展覽（他在70年代曾被古根漢美術館驅除），這個舉動被紐約時報記者諷刺說，他現在是「法國官方藝術家，這個角色似乎並不會爲曾經支持他激進行徑者帶來麻煩」，並批評布罕對機制的批判「事實是.....必須依賴機構的慷慨支持，像是古根漢美術館」（Michael, 2005）。由此批評可知，布罕已成爲自己當年所批判的對象：躲在美術館的避難所之中。

藝術家史密斯與布罕以「離開」做爲批判方式，麥克·阿舍（Michael Asher）則以美術館或畫廊等機構爲基地，在其中進行對藝術境況（the condition of art）的揭露。1970年初，阿舍發展出以增加或移除既有的畫廊展覽空間之手法，來揭露白盒子空間的神聖性與藝術商業機制的神話。例如1973年在米蘭的一間畫廊裡，他以噴沙機去除四週牆壁與天花板的白色油漆，最後展出的作品是一個露出原空間質感的空間；1974年，他在洛山磯的一個商業畫廊內，將畫廊的所有牆面拆除，展出一個「空」的畫廊，甚至可以見到畫廊人員在此無牆的空間裡辦公。這些計劃除了在商業畫廊裡製作了不可販售的作品之外，他還戳破白盒子展覽空間的神話，在其機制中頓挫其機制，使之無效。

另一位藝術家馬塞爾·布魯泰爾斯（Marce Broodthaers）直接挪用美術館的機制，仿製一個名爲：「現代美術館，老鷹部門」（“Musée d’Art Moderne, Département des Aigles”，1968）的作品。這個作品剛開始只有幾個空箱子與一些明信片，用以提供給法國68運動者一個文化/政治的辯論之所在。之後，這個「美術館」的收藏不斷增加，布魯泰爾斯甚至向國際各大美術館借展作品，大大擴張他的「美術館」的規模。然而，4年後（1972年），他決定將此一「現代美術館」作品進行拍賣。在這件作品裡，布魯泰爾斯用藝術行爲反諷美術館機制裡的一切，包括收藏、分類、展示、借展等，甚至還以拍賣美術館的行爲，預視

當今古根漢美術館以商業手法經營美術館，在美術館不賺錢的情況下關閉美術館的行徑。⁶

藝術家漢斯·哈克 (Hans Haacke) 也針對美術館機制進行批判。哈克早期的作品直接對觀眾進行問卷調查，並將結果以圖表、攝影和文字呈現，以一種藝術社會學的角度，曝露出美術館機制的政治面向，以及藝術贊助與美術館之間的共謀，直指美術館在中立外表之下，私有化、商業化、政治化的傾向，檢視美術館如何形成一種文化權力，並探究這個文化權力是如何被賦予。其著名的 1973 年「現代美術館民調」(MOMA Poll) 請觀眾對展覽開幕前，美國總統尼克森下令轟炸高棉之舉表示意見，十二週的投票，有七成觀眾表達不會投票給尼克森總統。在此作品之中，他直接將社會現實世界與美術館相聯繫，並以此投票作品暗示政治與美術館運作之間的關係。他的基本概念呈現於 1974 年展覽畫冊之中，他認為：「無論美術館是採取前衛、保守、左傾或右傾立場，它承載著社會與政治意涵。它存在的結構本身即為一個政治機制」(曾少千，2002：213-284)。

以上這些藝術家正是藝評家 Benjamin H. D. Buchloh 在其 1982 年文章〈寓言的步驟-當代藝術的挪用與拼貼〉(“Allegorical Procedures: Appropriation and Montage Contemporary Art”) 文章裡所提到以藝術批判機制之藝術家。他寫道：「布罕與阿舍對歷史場域與機制內美學結構的功能之分析，或是哈克與布魯泰爾斯的運作揭露出那些機構的實際狀況為意識型態」，並認為這些藝術家們「繼續並擴展現代主義重要特質之一：從內部批判自身的衝動，質問它自身的機制化、它的接收與它的觀眾」。(Benjamin, 1982：50) 同樣發表於 1982 年，Hal Foster 的〈顛覆的徵兆〉(“Subversive Signs”) 一文，也指出了以上幾個人的名字，認為這些作品表現對於展覽體制之批判，以及體制對藝術家的影響力，並試圖打破現代主義對美術館的迷思。Andrea Fraser 在 2006 年的文章〈從「機制批判」到一種「批判的機制」〉(“From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”) 確切指出這些藝術家的作品在 80 年代先被描述為「對藝術機制的批判」(critique on the institution of art)，後由「機制批判」(institutional Critique)

⁶ 古根漢美術館已關閉 Soho 分館(1992-2001)與拉斯維加斯分館(2001-2002)等。

此一簡稱為代表，此為目前所知「機制批判」在西方當代藝術脈絡之始。

機制批判之後

一如前文所述，不論是史密斯與布罕，或阿舍與哈克，他們在批判機制的同時，也必須在機制之中，或依賴機制之支持，這些矛盾之處常被質疑為「這些機制批判者，是否被機制收編？」。Fraser 在文中明確指出這些當年以作品做為機制批判者，自身已成為一種機制，她寫道：「機制批判是它自身成功或失敗的受難者，它被它所與之對立的機制所吞噬」(Fraser, 2005:279)。她進一步指出當下此時，我們身處於大型美術館商業化，24 小時全球藝術市場的時代裡，在我們最需要機制批判之際，機制批判已死，因此，她認為現在必須重新審視機制批判的重要性，這是當下迫切的課題。然而，為何 Fraser 有這樣深切的呼籲？「機制批判」在 80 年代之後，如何發展？它所批判的機制—美術館，又是如何回應？

Hito Steyerl 的文章〈批判的機制〉(“The Institution of Critique”) 與 Simon Sheikh 的〈機制批判筆記〉(“Notes on Institutional Critique”) 皆指出從 60 年代以降有三波的機制批判之發展，雖兩者討論方向相異，但對於理解機制批判之發展與轉折有所助益。

Steyerl 認為 60、70 年代「對藝術機制的批判」是第一波的機制批判，對於文化機構擔負國家治理的角色提出質疑與批判，然而，批判被納入機制之中，成為機制本身。第二波機制批判發生於 90 年代，經歷新自由主義洗禮（柴契爾主義與雷根主義），與前一時期不同之處在於，「文化機制應該是公共領域的宣稱受到挑戰……某個程度上，中產階級認為文化機制基本上是一個經濟的機制，必須受市場法則的規範」，同時，文化機制不再是民族國家唯一的再現框架，對機制的批判轉變為對再現/代表的批判，在此，批判僅被納入再現之中。Steyerl 指出邁向第三階段的今日是所謂的第二波機制批判的延伸，文化機制擺盪於國家主義、本土文化保護主義，與新自由經濟的市場操控之間，在全球與地方之間，機制批判捲入不確定之中(Steyerl,2006)。Steyerl 對於三波機制批判之分析，一方面打擊早期機制批判者的單一觀點：美術館是封閉的、自我保護的空間，

做為藝術品的避難所；另一方面，也展現「機制批判」之範疇由僅對於藝術機制本身做批判的視野，向外擴展到時代政治-經濟-社會現實，甚至成為全球性問題，此一觀點證明美術館機制無法自外於大環境，美術館自身處於多重不確定的現實困境之中。

Sheijh的〈機制批判筆記〉文章專注於機制內部可能的回應，也是本文所關注的議題面向，筆者將從新博物館學角度，與博物館自身的反省，來回應 80 年代之後「機制批判」的轉變。文中Sheijh指出 70 年代的第一波機制批判，將批判當做方法，機制當做對象來進行批判。80 年代，即所謂的 second wave，機制的框架擴展到藝術家角色的被機制化，以及對藝術空間之外的其它機制之探索。前者已在本文 2.2 說明，後者筆者認為是指接續大地藝術與觀念藝術，於美術館外空間實踐之藝術計劃，以及後期裝置藝術之掘起，尤其 80 年代是特定場域藝術（site-specific art）發展時期，明確的將作品所在地之「場域」特質做為作品的一部份，鼓舞許多藝術家離開美術館空間，尋找日常生活之中具特殊性質的場域做為展場。此種美術館牆外之藝術實踐：筆者稱之為「off-site藝術」，⁷既可做為平行於美術館機制之藝術實踐，也可做為對藝術機制進行機制批判的一種可能性。

另外，80 年代之後多元主義興起，此時期的「機制批判」走向一個大範疇的社會方向。以下，筆者用案例補充說明此時期的特色。例如，Fraser 在 1989 年的作品「標示博物館：一個講演」（“Museum Highlights: A Gallery Talk”），以扮演美術館導覽員之方式，諷刺美術館導覽做作的修辭技巧，以及在導覽中展現出美術館之中的社會結構，例如階級與性別。這種作法與前一階段的機制批判相似，將美術館機制既做為攻擊目標，同時也將之視為武器，不同的是，此階段的機制批判呈現多元主義之下的視野。藝術家 Fred Wilson 於 1992 年在巴爾地摩當代美術館的作品「挖掘美術館」（“Mining the Museum”）計劃可為另一

⁷ 筆者在博士論文之中，將“off-site 藝術”做為一概念，描述藝術家不僅離開物理空間上的畫廊空間，同時也放棄畫廊系統的工作方式、舊有思維模式等，暫時地在日常生活空間裡創造作品。Pei-Yi Lu, “Off-Site Art Curating: Case Studies in Taiwan (1987–2007)”, PhD thesis, Berkbeck, University of London, 2010. 呂佩怡，〈「Off-Site 藝術」初探〉，《現代美術學報》22 期（2011.10）：9-36。

代表案例，Wilson 進到美術館收藏庫重新發掘被美術館遺忘的作品，透過展覽重新建構被埋沒的黑人奴隸與被忽視的原住民的歷史，並以此討論工藝品與藝術品之間的認定與分野，批判博物館被白人中心主義意識型態所把持。綜言之，以上這些作品更進一步將機制批判擴大至其機制所處之政治、經濟與社會之現實，將美術館機制做為一社會機制，透過對美術館機制的批判，同時也批判現實社會。

對於可能產生的第三波機制批判，Sheijh 在〈機制批判筆記〉中指出近期重返機制批判之討論可見其端倪。近期的討論包括：2004 年由洛杉磯地區美術館（LA County Museum of Art）舉辦研討會「機制批判與之後」（“Institutional Critique and After”），以及在蓋提美術館所舉辦的相關討論會等，以及 Sheijh 此篇文章也是一個三年研究計劃「你是否記得機構批判？」（“Do you Remember the Institutional Critique”，2006-2009）之一，此計劃發表於 eipcp 網站，並在 2009 年出版成為《藝術與當代批判實踐：重塑機制批判》（*Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*）一書。這些由機制外的批判轉向機制內對自身的檢視（或像是 Fraser 所說的已無機制內外之分），使得 Sheijh 提問「近期機制批判由藝術家移轉到策展人與館長，這意味著什麼？」他在文中認為這些由策展人與館長所發起討論的「機制批判」不再與機制對立，或企圖摧毀機制，而是進一步的修改機制，使之更為堅固，使「機制不只是個問題，同時也是解決方案」（Sheijh, 2011）。

機制內部的自我省思

若由博物館學的視角來看，從機制內部批判機制的趨勢始於 80 年代末的新博物館學運動，此一運動是對前一階段博物館/美術館之保守、封閉、陳舊而感到不滿。Peter Vergo 在 1989 年的《新博物館》（*The New Museology*, 1989）一書的序中指出，「新」博物館學是建立在對「舊」博物館學的普遍不滿，他認為「舊博物館學太多關於博物館的方法，而太少討論博物館的意圖……除非徹底重新審視博物館在社會之中的角色，...否則博物館會發現自己只是眾人眼中的『活化石』」。因此，新博物館學必需審視博物館的社會功能、歷史、哲學，包括其起

源與發展的各種形式、公開的或隱藏的目的與策略，以及博物館對教育、社會與政治方面的影響。⁸此一概念也展現於同一時期（1988年）的兩場研討會，後出版為《展示文化：再現的政治與詩學》（*Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Representation*, 1991）與《博物館與社區》（*Museums and Communities*, 1992）。因此，在新博物館學的視野裡，博物館/美術館被視為複雜的政治、經濟、歷史背景之下的社會現象，不可忽略其政治的、意識形態的、或美學的面向，而此一向內觀看的自我反思，便是「由內而外」的機制內部之自我批判。

接續 80 年代末的新博物館學運動，90 年代博物館學者以不同視點檢驗博物館/美術館此一機制之運作，例如，Eilean Hooper-Greenhill 在《博物館與知識的形塑》（*Museums and the Shaping of Knowledge*, 1992）一書，借用傅科的概念檢驗從文藝復興時期以來，博物館知識體系與權力關係，指出博物館所扮演的歐洲知識生產體系之中重要的角色。Tony Bennett《博物館的誕生》（*The Birth of Museum*, 1995）也奠基於傅科的概念之上，將博物館視為與療養院、診所、監獄、學校、軍營等機制相似，皆是近代興起的權力裝置。Carol Duncan 的《文明的儀式：公共美術館之內生》（*Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 1995）集中檢視 18 世紀以來的美術館機制，以揭露美術館是政治權利、階級利益與種族性別等交錯的場域。1996 年出版的《展覽再思考》（*Rethinking about Exhibition*, 1995）文集是對美術館文化以及展覽機制之再思考與反省。

以上為理論層次對機制內部進行探討。而在實踐層面上，筆者認為在 90 年代之後，美術館回應外界批判，採取兩方面策略：第一個策略為邀請早期階段從事機制批判的藝術家至美術館展覽或策展；第二為由新籌設美術館著手進行整體性的改革。

第一個策略：邀請早期階段從事機制批判的藝術家至美術館展覽或策展。此策略雖然造成「機制批判」藝術家被收編之疑慮，但美術館方卻可以轉化藝術家的批判力量，使之成為對美術館機制有實質貢獻。另一方面，此策略由外部來檢視內部，為美術館機制注入活水，提供美術館另類策展視野。像是前文

⁸ Peter Vergo (ed.), *The New Museology*, London: Reation Books, 1989, p.3.

中提到一向對美術館機制批判嚴厲的藝術家哈克，在 90 年代中之後受邀到美術館擔任策展人，透過選擇與重組藏品以建構出特殊視點的展覽，例如 1996 年鹿特丹的美術館（Museum Boijmans Van Beuningen）邀請他擔任策展人，策劃「觀看事物：樓上」（“Viewing Matters: Upstairs”），其展名意指將美術館地下庫房中的寶物，經由選取和重組，被賦予新的意義與價值，搬到美術館地面上來公開展出。而 2001 年倫敦的蛇形畫廊（Serpentine Gallery）在「施與受」（Given and Take）國際特展中，邀請哈克負責策劃「混合的訊息」一展，一方面他從維多利亞與亞伯特博物館（V & A Museum）選取 200 件典藏品，將歷史文物展出於當代藝術的畫廊空間，同時也邀請 14 位當代藝術家在有悠久歷史的博物館中展出，形成兩個機構、多重年代、物件與藝術家之間的對話（曾少千，2002：213-284）。

第二個策略：由新籌設的美術館著手。從美術館概念、建築設計、展場空間、典藏品安排、觀眾服務、教育活動等多方面改善既有的缺失。例如 2002 年開幕，位於北英格蘭的新堡（Newcastle），有北方泰德現代館之稱的 BALTIC 當代藝術中心（BALTIC: The Centre for Contemporary Art），此機構獲得英國國家樂透基金投入大筆的經費與地方政府的支持，希望此美術館可由「地方」躍為「全球」國際性的當代藝術中心，並擔負地域復興，與城市轉型之任務。在籌劃之初，BALTIC 確定「不做永久性收藏」，以「藝術生產」（Production of Art）與「生產藝術」（Art of Production）為宗旨，將自己定位為創意基地及藝術工廠，以委託藝術家製作、邀請藝術家展出，及駐地計劃來生產藝術，並以研討會、系列講座、出版等從事論述之產出（呂佩怡，2004：108-110）。

此一「藝術生產」之概念也是開館於 2000 年的倫敦泰德現代館（Tate Modern）所擁護的。泰德現代館以「舊建築再利用」之想法，轉化荒廢多年的火力發電廠成為新世紀的美術館，符合美術館做為一藝術發電廠之概念，其龐大的渦輪大廳（Turbine hall，長 155 公尺，寬 23 公尺，高 35 公尺）被用來做為特殊展場，每年邀請一位藝術家針對此空間創作，至今已有十二位藝術家在此空間展出。然而，此大型計劃由單一企業獨資贊助，稱之為「聯合利華系列展覽」（The Unilever Series），雖然這樣的資金注入是對美術館與藝術創作的支

持，但不可否認的，美術館與企業之間過度密切的合作也產生「文化私有化」⁹之質疑。

筆者認為此二案例說明：美術館自身透過革新，改變為人垢病的僵化與保守。然而，弔詭的是，此一革新的美術館，同時被視為全球化之下地方魅力的生產者，又被城市或國家賦予地方觀光、城市行銷、都市更新等任務，雖然在建館初期，這些美術館得到城市或國家注入大量補助款，但近年來由於國家補助減少，迫使這些文化機構向民間企業籌措經費，使得他們必須走向與（全球品牌的）企業募款合作之路。以上二案例正可呼應 Steyerl 的〈批判的機制〉所提到：當下文化機制擺盪於國家主義、本土文化保護主義，與新自由經濟的市場操控之間，機構自身陷入不確定。

小結

以上討論的重點在於回顧「機制批判」在西方當代藝術脈絡之中的發展、轉化，以及被批判的美術館機構的回應。分析得知：（1）機制批判已由 60、70 年代直接對立、甚至欲摧毀美術館之態度，擴展到透過機制批判指涉更大的社會層面議題。（2）藝術機制，例如美術館，進行自我反思的內在批判與改革，使得機制內外之分別消失。（3）近年來，不論是藝術家或是美術館機制，面臨在國家與市場，全球與地方之間的擺盪與不確定，美術館機制與機制批判之間的關係更是進入多重、錯織、複雜的動態關係之中。

「機制批判」在臺灣？

在理解與釐清「機制批判」之意義，以及回溯西方當代藝術脈絡下「機制批判」的發展與轉變，接下來，將視點轉回臺灣現狀，詢問「機制批判」於臺灣在地實踐之可能性。首先，討論促成批判所需的條件為何？再探究臺灣當代

⁹ 此處指稱由 80 年代末起始的新自由主義對文化機構的影響。吳金桃的書 *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*，雖沒有談到泰德現代館之案例，但有對 80、90 年代英國與美國的文化私有化(美術館與藝術市場)現象進行詳細的說明，可由此了解英美藝術贊助之狀況。

藝術與美術館之關係。最後，以 2010 年臺北雙年展做為個案分析，分別從展覽背景、概念論述，與作品製造過程來檢視。以此展覽為個案討論之原因不在於評論展覽之優劣，¹⁰主要著眼於此雙年展為臺灣首次正式提出「機制批判」一詞，引介西方「機制批判」概念，以及將此概念實踐於臺北市立美術館此一公共機構之中，也就是，同時身為主辦單位，以及被批判對象的北美館，將如何處理與回應這些議題。以此個案試著回答：是否機制批判有可能透過對西方概念的引進與在地實驗而促成臺灣在地的機制批判？此一提問。

促成批判所需的條件

在本文 1.1 部份談到從 “institutional critique” 轉譯到中文語境之下的「機制批判」，在轉譯過程中核心意義已流失，因此，在談「機制批判」時，應將“critique”所包含的「批評性分析」之理性精神置於首要考量。「理性」正是機制批判所需的第一個條件，然而，在臺灣現狀之下是否已具備此特質？李丁讚教授在〈市民社會與公共領域在臺灣的發展〉一文中指出「在臺灣長期戒嚴下，社會從來沒有真正公開而客觀的公共輿論。縱使在解嚴後，社會輿論總還是充滿激情、謾罵與對立，欠缺公共論述所應有的理性與論辯」（李丁讚，2004：1）。且「臺灣的市民社會是在威權體制之下浮現的，它所面對的最大問題是要如何挑戰威權體制，也因此，它有一種不能避免的政治性格」（同上：37），此種政治性格使公共之辯論往往被轉化為意識型態的對抗，失卻理性討論之精神。因此，臺灣社會仍缺乏理性之特質。

其次，機制批判發生於公共空間，必須以公共利益為依歸，公開辯論，且

¹⁰ 多數批評文章著眼於此展覽與觀眾之間的斷裂，例如：郭秀鈴，〈山寨雙年展？論國際雙年展之全球化與在地關係〉，發表於 2011 年文化研究年會「雙年展成了一個策展人與參與展覽的藝術家間「自圓其說」的場域，對於雙年展製作團隊以外的多數人（包括為數不少的藝術相關領域研究者、社群和學生），2010 年雙年展呈現的是片段的、斷裂的、喃喃自語的不連續面，是一個無效用（disfunctional）的展覽。」王聖閔，〈自我反觀抑或自我搬演？一個未完成的機制批判計畫〉，《藝外》No. 13（2010.01）「2010 臺北雙年展是一屆這樣的雙年展：細看個別作品其實皆有相當水準，不乏有趣的問題意識與立論觀點。然而整體觀之，無論是展覽本身的議題框架，還是展演活動的執行規劃，卻顯得混沌、零散，缺乏論述重心。」

具公共精神，「公共性」可歸納為是促成機制批判所需的第二個條件。在此談公共性必需先指出「公」與「私」之概念在中西方概念裡的相異性，此相異性影響臺灣社會理解何謂「公共性」。在西方，「公」是建立在「私」之上，公共領域是由「私人」所匯具而成，因此個人利益依附在公共之上，也就是個人通過參與公共領域而爭取自己，以及其它大眾的最大利益。然而，在儒家倫理之中，公與私的概念不同於西方。成語「大公無私」，或「公爾忘私」展現的正是棄絕私利的公領域，雖然在進入現代社會之後，這種嚴厲的公私關係不如以往，但在文化本質上仍帶有公私斷裂之關係。另外，「自掃門前雪、休管他人瓦上霜」此一諺語，說明在日常生活面向的公私關係：一種各管各家事的基本原則，造成對公共事務的冷淡與低參與度。再者，在當下的臺灣社會，佔用公共空間挪做私用，雖是違法行爲，但卻是日常生活常見之事。筆者認為以上這些公私不分、公私概念不明確，以及佔公共之便宜的心態，正是阻礙「公共性」在臺灣社會無法開展之基本問題。

另外，「透明」是民主治理當中的核心課題，也是機制批判所需的第三個條件。機制批判是對機制的監督，若缺乏機制透明此一要素，在黑箱作業的狀態下，機制批判無法形成有效的監督機制。另外，當機制不透明，機制外者與機制內者擁有不對等的資訊，此種不對等狀況會造成機制外者對機制自身的不信任，機制越不透明，他人對機制的信任度越低，進而可能造成惡性循環。在臺灣，由戒嚴到解嚴，由封閉的威權體制到開放的民主體制，機制透明在許多方面仍有待加強。由上可知，理性、公共性與透明是促成批判所需的基本條件。以臺灣當下社會、政治、經濟狀況而言，這三個基本條件並未成熟。在此條件不足的環境下，與美術館相關的在地機制批判是否有可能出現？

臺灣現代美術館機制特色與近期藝文環境

在臺灣，博物館系統是西方的舶來品，在日治時代引進臺灣，但第一個現代美術館的出現遲至 80 年代。首座官方美術館：臺北市立美術館開幕於 1983 年，緣起於十二大建設中的第十二項文化建設：「建立每一縣市文化中心，包括圖書館、博物館及音樂廳」，以配合「加速復興民族文化，促進國家現代化，增

進我國對外競爭能力」之政策。當時官方對美術館的想像比照一般公共工程的思維模式：先有龐大的建築空殼，(硬體「館」)，而「美術」此一指涉專業範疇之軟體內涵完全缺席，造成臺灣美術館的特殊現象，「無藏品，無常設展（常設展 1998 年才設立），只有不斷的以特展填補龐大的美術館空間」（呂佩怡 2002: 54-59）。

同時，公共工程思維的指涉也點明臺灣的美術館處於政府公務系統之中，美術館難以掙脫官方的意識型態，常常必須擔負國家治理之任務，做為文化政策傳聲筒之角色。戒嚴時期，美術館做為政治之機構，例如藝術家李再鈺的雕塑，因某一角度類似紅色五星形狀而被館方漆成銀色。解嚴之後，政治介入美術館機制運作仍時有所聞。再者，美術館處於公務系統之中，人員晉級皆依照公務系統行事，『專業』與否並不在考量範疇，館長的任命常常與政黨輪替相佐。館員部份，除了原公務系統任用機制之外，平行採用教育人員聘用條例晉用人員，然而，在諸多事務處理上仍是行政考量高於藝術專業。

由上可知，一方面美術館做為國家公務單位，承受公共資源之挹注與支持，但另一方面其運作難以擺脫政治（官方的意識型態）之影響，干擾美術館做為一文化藝術專業場域。「公務系統下專業缺席」為臺灣美術館的特殊體質，此特質嚴重影響美術館機制自身，並阻礙美術館進行內部批判的可能性，也造成外界關注於美術館專業之提升，常採用同情、理解，或鼓舞代替嚴厲批判，筆者認為這樣的「寬容」態度不利於在地「機制批判」之生成。

另外，藝術圈雖然不乏對美術館機制進行批判之案例，但多為點狀性事件，未成為整體批判之氣候。例如，解嚴時期李銘盛進行一系列「為美術館看病」的行為，質疑美術館體制，試圖顛覆世俗的藝術價值；1994 年吳瑪利於北美館展出「偽裝」，空蕩蕩的展場僅有文字：「我是偽裝的作品，你是偽裝的觀眾，讓我們來偽裝的美術館散步。」這些藝術家個人的實踐有其強度，在某個方面與西方當代藝術第一波的機制批判相似，其目的在於以個人的藝術行動批判美術館機制。另外，集體抗爭的行動，例如 1996 年藝術界人士組成的除色小組演

出「我們的臉都綠了」行動劇以批評抗議館長張振宇的作為。¹¹然而，這些點狀的批判與抗爭，常常在館方協商與館長換人的應對之下被解決，也就是，當批判目標暫時解除時，批判失去合法性而自動消失。因此，缺乏持續性的對某些機制議題進行長期的批判也是無法促成在地「機制批判」成爲一有效的監督系統的原因。

若臺灣一直缺乏在地「機制批判」生成之條件，爲何在2010年臺北雙年展策展人會提出「機制批判」之概念？這個提出時機是否有其背景？

典藏今藝術在「2000-2010年藝術大事紀」專刊中將2009年定爲「體制抗爭」，認爲從謝小蘊¹²擔任北美館館長以來的諸多舉動，例如，爲方便花博工程施工擅自將藝術家楊俊的『一個當代藝術中心，臺北（提案）』提前拆除；¹³北美館宣佈威尼斯雙年展臺灣館由北美館雙年展與國際計劃辦公室自行策劃，藝術家陶亞倫批評「國家嚴密的文化品管體系已悄悄地形成」，「宏觀調控已在當代藝術界全面的展開」（陶亞倫，2009：111）等，此一連串的制度更動與精細行政操作手法，引發文化藝術圈對於政府文化政策決策封閉、資訊不透明，在文化治理上處處將權力緊縮，不尊重專業的質疑（典藏今藝術，2011：88-89）。同時，該專輯將2010年稱爲「美術館商業化」之年，對於「美術館原應著重公眾教育和本國藝術家的任務角色，卻有逐漸追逐票房、商業化的傾向」（典藏今藝術，2011：90-91）予以嚴正提出。此批判呼應藝術家陳界仁在2010年個展開幕，對北美館的官方政策之不滿，他批判北美館淪爲「國際觀光型展覽」、「國際文化加盟店」的場所，展覽走向商業化、娛樂化、票房化，無法『從在地經

¹¹ 在此論文完成與修正期間，發生2011年特展風波與質疑前館長謝小蘊之作爲而產生「美術館是平的」行爲展演，以及藝文界的動員與聯署。

¹² 臺北市政府積極爲2010年國際花卉博覽會進行準備工作，北美館位居於「大圓山計劃」之重要位置，基於方便推動此計劃，由非美術專業背景的謝小蘊接任館長職務。2007年8月起謝小蘊擔任臺北市政府文化局副局長兼代臺北市立美術館館長之職。2009年1月成爲正式館長，並在2010年3月卸任館長職務，轉任臺北市文化局局長。蔡宗霖，張馨之（採訪整理），訪談謝小蘊-臺北市立美術館館長，《非池中藝術網》，2010.01.01(<http://artemperor.tw/talks/45> 瀏覽日期2011.04.02)

¹³ 此一以政治爲思維的舉動，引起藝術社群反彈與批評，進而由多位藝術家與策展人成立臺北當代藝術中心，以確保當代藝術的獨立性，使其不受政府或企業利益所左右。2010年2月開幕於城中藝術街區，並於2010年臺北雙年展同時，舉辦「臺灣當代藝術論壇雙年展」。

驗生產出在地的知識與論述』(吳垠慧, 2010)。綜言之「館方明顯地政治化」, 以及「新的商業焦點」¹⁴威脅了這個機構『公共』的本質 (Frazier, 2010)。

這一連串密集的批判行動, 針對美術館機制自身、文化治理以及國家文化政策走向之不滿與抗爭, 其情境扣合前文所提到的第三波機制批判: 「擺蕩於全球與地方之間, 國家主義與市場機制之間」。然而, 臺灣的狀況更為危急, 主要在於美術館專業缺席的特殊體質, 加上之前所談的政治介入與商業走向, 且臺灣處於全球競爭之中的邊緣位置, 在地的臺灣隨全球而起舞 (例如, 大量國際套裝式借展模式)。在這些背景條件之下, 在地機制批判有其可能興起的環境, 以及發展的合理性, 2010 年臺北雙年展以「機制批判」為概念正呼應這些現實背景。以下將針對該展覽及其週邊事件分析: 可否將 2010 年臺北雙年展視為一個邁向在地機制批判的可能機會?

在美術館機制中進行「機制批判」之可能: 以 2010 年臺北雙年展為例

2010 年臺北雙年展 (10TB) 由策展人林宏璋和提爾達·佐赫德 (Tirdad Zolghadr) 策劃, 定調為「反思雙年展」的展覽。延伸 2008 年臺北雙年展談論「政治的藝術性」, 翻轉成 2010 年臺北雙年展的主軸「藝術的政治性」, 用以指向藝術內部, 關照藝術機制本身的問題, 顯示藝術的生產、消費與流通模式。林宏璋明確指出 2010 年臺北雙年展包含三個概念: 一、機制批判演繹至今的展覽及策展樣態; 二、藝術生產狀態中資源分配及權力的部屬; 三、自我反觀 (self-reflexive) 做為藝術作品美學表現及樣態 (林宏璋, 2010: 132-133)。此一選擇有引入西方「機制批判」之概念來應對當下局勢的意味, 同時也是將雙年展做為「抵禦新自由主義政治經濟邏輯的半自主空間」, 讓「藝術中『不可見』的重新可見」(林宏璋, 2010: 132-133)。

策展人林宏璋認為此展覽有著歷來「機制批判」的傳承, 以不同的方式展

¹⁴ 關於北美館特展風波, 典藏今藝術在 2011 年 4 月號王嘉驥一文「臺北市立美術館特展風波追蹤、分析與評議」與臺北市文化局對典藏報導之回應, 以及五月號專題「金錢打破倫理? 解密臺灣特展檔案」有詳細的討論。

現。此展覽中藝術家將作品做為機制批判之方法，與西方 60、70 年代第一波機制批判相類似。同時，2010 年臺北雙年展是由策展人提出「機制批判」之概念，以整體展覽來批判機制，此特質與西方第一波擴大到第二波的機制批判相關。再者，2010 年的當下，全球狀態已進入第三波「機制批判」所面臨的困境：搖擺於全球與地方之間，國家主義與市場機制之間之現象，臺灣自然無法自外於此情境。由此，筆者認為 2010 年臺北雙年展不僅引介「機制批判」之概念，並且此展覽濃縮結合西方三波機制批判特質於一身，並有幾件作品回應當下臺灣在地的現實困境，這樣的混合、濃縮與現地應用，成就 2010 年臺北雙年展的臺版「機制批判」。在此臺版「機制批判」的實踐之中，其文 3.1 所提到的促成「機制批判」所缺乏的基本條件：理性、公共性與透明，一一浮現於作品的製作過程與最後展出狀況。

第一個案例是藝術家 Christian Jankowski 的「館長剪輯版」。此作品是在北美館館長已懸缺半年的狀況之下，提案以電視選秀比賽的模式公開徵選館長。藝術家首先公開刊登求才廣告，之後邀請 12 位入圍候選人發表政見，並由各界人士擔任專業評審，前館長謝小蘊也擔任評審之一，最後將選拔賽過程錄製成「館長剪輯版」。此一反諷與影射臺灣美術館館長任命不透明、不公開之作品，在展覽開幕後卻因為北美館發佈新任館長消息（9 月 15 日進行交接佈達典禮）而頓時失效。北美館一方面大方接受此提案，但另一方面卻在縝密調控之中反將藝術家一軍，一如王聖閔的評論：「雙年展所言的批判，是只有在它所應許之情境中才能出現的批判」、「表面大方接受各方批判、試探與挑釁的北美館實則是一種早已被縝密調控、排除各種突發狀況與異議之生的安全密室」（王聖閔，2010）。

同時，這個作品也展現大眾對於美術館館長的想法，當選的「館長」是一開始便褪下一絲襪套手，以膠帶封住嘴巴等行動演出，並以中英文發表政見，其表現獲得評審青睞，認為這位參賽者兼顧館長與藝術家而給予高分。這個遊戲般的表演，包括參賽者與評審的表演，再現對美術館「館長」此一職位的想像與期待，這也反映著藝術專業與行政專業的兼具，以及對本土與國際的理解，也是在既有現實架構之下（公務系統的美術館）不出格的安全演出。藝術家大膽地拋出一個對應當下現實的議題，並搭建一個可能的對話平台，然而，在地

的參賽者、觀眾或專業人士卻寧願拘泥自己在此「假戲」之中去服膺於「真現實」，進而可惜地放棄藝術家所拋出更大的想像空間。

另外，此作品以電視節目方式處理，雖有將在地現實議題輕鬆化與戲謔化處理，但同時這樣的手法讓「較為深刻討論的議題反而因為節目唱度、表演方式等限制而被推向快速、表面化的處理，幾個趨於尖銳的問題也因為選拔賽的進行節奏被間接抹平」(林怡秀，2010：176)。原本可以成為一公共論壇，在選秀節目的操作之下，失去其提出議題與進行批判可能性。一如英國學者 Julian Stallabrass 在雙年展研討會中認為「批判應該要和當地的文化結合在一起...像 Christian Jankowski 的作品，在臺灣看起來反而變弱，沒有辦法為觀眾帶來強烈回響或激盪，無法讓力量延續下去」(現代美術，2010：74)。雖然藝術作品並不需要背負目的與功能，但作品自身所打開的空間應該是可以讓觀者思考，進而引領對議題的辯論，作品自身應該就是一公共空間，而非消費時間與精神的電視節目。

另一個案例是藝術家饒加恩未能實現的「夜間美術館」。饒加恩基於 2010 年雙年展因花博會開幕而縮短展期成六十九天(以往臺北雙年展展期至少 3 月以上)，提議在雙年展最後一週，也就是與花博會開始的第一週，讓此兩城市活動有所區隔，以保持各自的自主性。計劃中他建議該禮拜，雙年展停止白天的展出，等到花博會開放時間結束後，入夜後的美術館才開放，並搭配一系列的事件與活動。然而，此計劃由於許多美術館的行政考量，最終未能實踐。使「夜間美術館」成為一個未能實現的計劃，只出現在導覽手冊上證明它的未竟性。

相對於此提案，北美館為配合國際花卉博覽會所做的一切行政配合，包括工程施工期間參觀北美館的觀眾必須繞遠道；楊俊作品被徹離以方便花博施工；北美館增開南進門，並成為花博期間的餐飲區；雙年展被迫配合花博而縮短展期等。花博做為城市的文化活動，卻明顯的影響城市中原有的文化機構之運作，也干擾同樣具有國際性身份的臺北雙年展之進行。「夜間美術館」之計劃並非不可行，主要的問題在於「意願」。此件作品揭露此一事實：北美館做為花博會的週邊配合單位，以花博會為主要考量，在確保達成花博成功之際，北美館做為一文化機構卻失去它自身應盡的社會責任。而此一社會責任之剝奪者，

正是北美館在行政體系上的主管：臺北市政府。此事件突顯官方美術館的自主性危機。

以上兩個案例展現北美館自身的矛盾：一方面，北美館做為 2010 年臺北雙年展的主辦單位，同意策展人所規劃的「機制批判」之主軸，以及表示歡迎與尊重藝術家的提案，但在另一方面，在此展覽中北美館館方又尷尬地做為「機制批判」之具體以及有效的對象，館方的反應在某些刻定時刻從「主辦者」身份滑動至自我防禦的「反擊者」角色，反將雙年展策展人與藝術家一軍。這種身份的滑動也可以在 2010 年臺北雙年展開幕致詞上看到，一方是文化局與北美館高層，另一方是策展人與藝術家，兩陣營雖針鋒相對，但仍各說各話，使得「機制批判」此一議題，無法在此展覽中開展，同時，北美館也失去一次重新省思機構自身問題之機會。

2010 年臺北雙年展除了主展場的規劃之外，有多個週邊計劃，包括「衛星計劃」、「九月事件」、「藝術家電影院」、「演講劇場」與「聯動計劃」，策展人欲以此「呈現一種開放式的情境」，「企圖讓展演脫離策展控制」(Zolghadr, 2010: 10-12)。然而，此種開放情境在實際行政執行層面上的缺失，使其可能開拓「機制批判」之空間縮減，流失雙年展本身做為公共論壇之機會。例如，「衛星計劃」設定為一觀察批評雙年展過程的計劃，也就是擔任與監督做為「機制批判」的 2010 年臺北雙年展是否達到其宣稱。原先為三位藝評與學者共同參加，但在前期吳金桃選擇退出之事件，¹⁵凸顯出機制透明度之問題，一如學者蔣伯欣的提問「批判如何可能？」，指出策展機制的不透明使批判成為無效（蔣伯欣，2010: 119）。另一個「演講劇場」，原先為避免一般研討會中，因轉譯而常出現問題而設置，作法是由演員以中文演繹多篇與雙年展相關的論文闡釋此次雙年展及其相關藝術現象。此為避免轉譯困擾的立意，卻取消研討會所具有的公開的、面對面的、可辯論對質的公共論壇特性，而成為將已翻譯好的文句用朗讀的方式，以一種「獨白」的姿態單向輸入給參與者。這個展演形式的「演講劇場」呼應著此展覽、北美館、以及臺灣社會之中「公共性」的缺乏，或更準確地說是反

¹⁵ 雖然在吳金桃所規劃的研究方法上有待商榷，但此事件仍體現「透明化」在機制批判中的必然地位。此事件在雙年展座談會中當事人現身說法，請見《現代美術》no.152, (2010.10): 58-81。

映此社會對「公共性」的忽視。

以上的分析顯示：2010年臺北雙年展對機制的批判有其「形」，但在多數狀況之下失去其「質」，也就是有批判的架式，但缺乏批判必備條件之理性、公共性與透明性，也就是說2010年臺北雙年展所提出「機制批判」未能在此展覽中全面開啓，在地「機制批判」也並未展開。然而，從2008年到2010年中間，北美館在文化治理與商業化雙重夾擊之下，在地「機制批判」之可能性氛圍已在蘊釀，因此，筆者認為2010年臺北雙年展正式提出「機制批判」之概念，頗具建設性意義與價值，雖展覽結果未盡人意，但某些作品準確而強大的批判火力，以及同時期週邊密集討論事件之發生，有助於促成在地「機制批判」發展之潛在可能性，以做為對應現實困境之方法。

結論

本研究以「機制批判」為討論主軸，檢視美術館與「機制批判」之間的關係，並進一步提問「機制批判」在臺灣是否有開展的可能性？筆者在此有三點建議：第一點：我們對於「機制批判」之概念，必須回到西方脈絡之下發生之源頭來討論，並將「批判」一詞必須回到具有理性精神之「批評性分析」來認知與理解，才有可能避免中文語境之下「批判」所帶有的情緒性評論之負面態度。第二點：透過分析美術館機制與「機制批判」之間多重的對應關係，說明二者之間為一動態關係，而非對立，以此觀點理解「機制批判」，以及討論在地「機制批判」之生成才可能產生正面意義與效力。第三點：建議臺灣現代美術館已有近三十年歷史，雖然在專業未臻至成熟，但已被文化治理與商業化雙重夾擊的現實狀況之下，發展出臺灣在地的「機構批判」實踐是必要的，急迫的，也是成為應對當下現狀的方法之一。最後必須說明，由於本文所探討的議題牽涉到的範圍龐雜，同時回顧機制批判在西方當代藝術脈絡之中的發展，並處理本土脈絡中在地機制批判形成的可能性。因此，在此研究之中多有疏落之處，有待後續研究補正與延續，尤其是對臺灣在地機構批判的持續性觀察與討論。

參考文獻

- 王聖閔，2010。自我反觀抑或自我搬演？一個未完成的機制批判計畫，藝外, 13。
- 臺北當代藝術中心，2011。藝術作為一種提問：臺灣當代藝術論壇雙年展。臺灣當代藝術論壇雙年展畫冊，臺北：臺北當代藝術中心。
- 臺北市立美術館，2010。2010 臺北雙年展導覽手冊，臺北：臺北市立美術館。
- 李丁讚編，2004。公共領域在臺灣—困境與契機，臺北：桂冠圖書。
- 呂佩怡，2000。後九十年代臺北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討，未出版碩士論文，國立臺南藝術大學。
- ，2002。八十年代的前美術館年，藝術觀點(10)：54-59。
- ，2004。藝術工廠在北方：北英格蘭的 BALTIC 當代藝術中心，典藏今藝術(08)：108-110。
- 林宏璋，2009。策展主體，典藏今藝術(08)：117-119。
- ，2010。雙年展做為機制批判，典藏今藝術(06)：120-123。
- ，2010。交換與生產狀態 當藝術成為社會關係，典藏今藝術(07)：113-115。
- ，2010。「去自然」(denaturalized) 策展，典藏今藝術(09)：132-133。
- 林怡秀，2010。顯現「不可見」的後設展演：臺北雙年展 2010，典藏今藝術？(10)：172-177。
- 吳垠慧，2010。陳界仁轟北美館：票房化、商業化，中國時報，2010/08/27
- 吳牧青，2010。與臺北雙年展策展人佐赫德 Tirdad Zolghadr 對談「自我反觀」，典藏今藝術(09)：136-138。
- 曾少千，2002。哈克的文化政治探索，臺大美術史研究集刊，第12期(03)：213-284。
- ，2002。社會學的交流，歐美研究季刊，32卷，第1期(03)：45-105。
- 陶亞倫，2009。宏觀調控下的臺灣當代藝術，典藏今藝術(04)：111。
- 黃建宏，2009。「宏觀調控」：調控快感中的貧乏幻見，典藏今藝術(04)：112。
- 劉美好，2010。體制反觀體制--2010 臺北雙年展策展人林宏璋與提爾達·佐赫德談藝術的政治性，破報(2010.09.10)
- 賴瑛瑛，2007。展覽反思與論述實踐，臺北市立美術館歷任館長展覽方針與策略之研究(1983-2007)，博士論文，臺灣師範大學美術研究所。
- 蔣伯欣，2010。批判如何可能？藝術家 no.423 (08)：119。
- 現代美術編輯部，2010。雙年展專題，現代美術 no. 152 (10)：58-81。

- 石瑞仁；黃海鳴；顧世勇；林平；戴麗卿；陳建北；王素峰主持，2010。2010 臺北雙年展座談會，現代美術 no. 155 (04) : 56-79。
- 典藏今藝術編輯部，2011。回望當代'01-10'藝術大事紀，典藏今藝術(01) : 70-95。
- 藝術家雜誌編輯部，2010。10TB 關鍵字，藝術家雜誌(11) : 338-355
- 1979。辭海—縮印本。頁：1250。上海：上海辭書出版社。
- 1994。牛津高階英漢雙解詞典（第四版）。頁：337。牛津：牛津出版社。
- Bürger, P.著，蔡佩君、徐明松譯，1998。前衛藝術理論。臺北：時報。
- Gablik, S.著，藤立平譯，1991。現代主義失敗了嗎？。臺北：遠流。
- Wartenberg, T. E.原著，張淑君等譯，2004。論藝術的本質：名家精選集，頁 00-00。臺北：五觀藝術。
- Zolghadr, T.原著，吳牧青譯，2010。手狀胸罩術（The Handbra Technique），典藏今藝術(09) : 134-135。
- Bennett, T., 1996. The Exhibitionary Complex. *In: Thinking about Exhibitions*, R. Greenberg, B. W. Ferguson and S. Nairne (eds.), pp. 81-112. London: Routledge
- , 1995. *The Birth of Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge
- Buchloh, B. H. D. 1982. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage of Contemporary Art, *Artforum International* 21, no. 1(Sep.): 43-56
- Buren, D., 1973. Function of the Museum, *Artforum International* 12, no. 1 (Sep.): 68
- Buren, D., 1979. Function of the Studio, *October* No. 10 (Fall): 51-58
- Dant, T., 2004. *Critical Social Theory: Culture, Society and Critique*. London: Sge
- Doherty, C., 2004. The institution is dead! Long live the institution! *Contemporary Art and New Institutionalism*, *Engage*, No. 15 (Summer): 1-9
- Crimp, D., 1993. *On the museum's ruins*, London: MRT.
- Danto, A., 1964. The Artworld, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19: 571-584.
- Frazier, D., Plight at the museum, *Taipei Times*, 2010.01.17
- Fraser, A., 2005. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum International* (Sep.): 278-283
- Franzen, B., König, K. & Plath, C. (eds.), 2007. *Sculpture Projects Muenster 07*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König

- Foster, H., 1986. Subversive Signs, *In: Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, pp. 99-120. Seattle: Bay Press
- (ed.) 1985. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press
- Foucault, M., 1999. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopia. *In* Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, 350-356. London: Routledge,
- Greenberg, R., Ferguson, B. W. & Nairne, S. (eds.) 1996. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge
- Hooper-Greenhill, E., 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Karp, I. & Lavine, S. (eds.).1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Representation*. Smithsonian Institution Press.
- Karp, I., Mullen, K. C., & Levin, S. (eds.) 1992. *Museums and Communities: the Politics of Public Cultures*. Smithsonian Institution Press.
- Kimmelman, M., 2005. Tall French Visitor Takes up Residence in the Guggenheim. *New York Times* 2005.03.25
- Lu, P. Y., 2010. *Off-Site Art Curating: Case Studies in Taiwan 1987-2007*. PhD thesis, University of London
- Morriss, R., 1996. Notes on Sculpture, Part II. *Artforum* (Oct.): 20-23
- Macey, D., 2000. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin
- O'Doherty, B., 1991. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press
- Rauning, G. & Ray, G. (eds) 2009. *Art and Contemporary Critical Practice: Inventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks
- Sheijh, S., 2006. Notes on Institutional Critique, eicpc.net
(<http://eicpc.net/transversal/0106/sheikh/en> Review 2011.03.28)
- Sheijh, S., 2009. Notes on Institutional Critique, *In: G. Rauning and G. Ray (eds). Art and Contemporary Critical Practice: Inventing Institutional Critique*, 29-32, London: MayFlyBooks
- Steyerl, H., 2006. The Institution of Critique, [eicpc.net](http://www.eicpc.net)
(<http://www.eicpc.net/transversal/0106/steyerl/en> Review 2011.03.28)

Steyerl, H., 2009. "The Institution of Critique", *In: Art and Contemporary Critical Practice: Inventing Institutional Critique*. Gerald Rauning and Gene Ray (eds), 13-20, London: MayFlyBooks

Vergo, P. (ed.), 1989. *The New Museology*. London: Reaition Books.

Welchman, J. C. (ed.), 2006. *Institutional Critique and After*. Zürich: JRP|Ringier

