

策展非物質—— 兩個機構史展覽的比較研究

張婉真¹

摘要

非物質一詞在博物館學與策展領域的討論有不太相同的側重面向。在博物館學研究方面，非物質意味超越物件的物質性考慮，因此跳脫了傳統博物館的作為與功能，轉而思考虛擬博物館的課題；此點又可能進一步與遺產研究結合而衍生「新遺產」的討論。在策展研究方面，非物質的展覽往往被放置於當代新媒體藝術的展示脈絡下討論，但非物質的展覽在本質上並不全然等同新媒體藝術的關懷。不論在博物館學或策展的研究，非物質的概念所具有的共通意涵則是其背後所蘊含的體制批判的精神。

本文以國立臺北藝術大學的「北藝大動員：進入我們的校史」與法國國立自然史博物館的「一座館所的演化」兩個特展為案例，反思文件型態展覽的展示手法以及機構歷史的展覽如何擴大參與機制。文章首先希望透過相關文獻的梳理與展覽的分析，探討非物質的概念、策展機制與展示手法，以反思策展活動。特別是我們應如何看待超越物質性特徵的保存素材以及如何分析其可能的載體與博物館操作之間的關係。在此博物館的操作指涉展示的手法與空間呈現方式；但也特別指策展過程的政治與權力關係如何在新科技發展的脈絡下產生新的轉變。其次，文章將從場所記憶的角度，分析得以呈現場所記憶的素材與概念之關聯，並闡明其非物質性。最後，文章擬探討非物質展示的策展過程與展示型態如何考慮觀眾的接受行為。

關鍵詞：非物質、策展、場所記憶、國立臺北藝術大學、法國國立自然史博物館

¹ E-mail: wanchenc@gmail.com

前言：研究動機與方法

非物質一詞在博物館學與策展領域的討論有不太相同的側重面向。在博物館學研究方面，非物質意味超越物件的物質性考慮，因此跳脫了傳統博物館的作為與功能，轉而思考虛擬博物館的課題。數位科技作為當代虛擬博物館的最主要載體，也將新科技與博物館之間的可能關係提昇到最主要的討論課題；此點又可能進一步與遺產研究結合而衍生「新遺產」的討論 (Kalay et al., 2008)。在策展研究方面，非物質的展覽往往被放置於當代新媒體藝術的展示脈絡下討論，但非物質的展覽在本質上並不全然等同新媒體藝術的關懷。非物質的展示概念，雖然經常使用新媒體作為載體，但更與後現代主義或後媒體狀態的理論密不可分。而不論在博物館學或策展的研究，非物質的概念所具有的共通意涵則是其背後所蘊含的體制批判 (institutional critique) 的精神。

本文寫作動機來自兩個與筆者關係密切的機構歷史的展覽。首先是筆者於 2015 春規劃展出的國立臺北藝術大學（以下簡稱北藝大）的特展「北藝大動員：進入我們的校史」(Becoming TNUA: Entering Our History)²。是項展覽係作為當時尚在規劃的北藝大校史室之前置作業，目的是為了引發校內外師生、校友對於北藝大校史的重視。北藝大創校至今已三十多年歷史，其設置校史室的重要性不言而喻。然而，在長期籌備過程中，累積的展覽素材幾乎皆為過往事件或活動的紀錄性文件，如公文、檔案、照片、活動與口述歷史的錄音、錄影帶等。影音資料與檔案文書往往濃縮在一張張的 CD 片之中，由是，

筆者不得不去思考如何去呈現載體所承載的訊息，而非載體本身。這也意味傳統博物館重視物質性的執念必須被拋棄，而概念與訊息的傳達成為主要的關切。另一方面，筆者在策展的過程中，也發現與學校各單位保持橫向的溝通討論之必要。由於校史關係到全體師生、校友、甚至各方的利害關係人，絕非校內單一教學單位可以決定。因此何為校史？其敘事的架構為何？其展示的目的與宗旨應如何定義等等問題，都必須透過一個開放、公開且民主的機制去討論，因而在策展的過程，筆者也一邊思考建立組織內部策展權力再分配的機制之可能性。

本文第二個探討的展覽個案為法國國立自然史博物館（以下簡稱自然史博物館）為了紀念演化館更新展示 20 週年的特展「一座館所的演化」(Evolutions d'une Galerie)³。演化館係自然史博物館園區內最多參觀人次也是最有名氣的展館。其目前的館舍係於 1889 年竣工開放；目前的展示則完成於 1994 年，以生物演化為展示架構，不論在展示內容或手法上，自開幕以來皆受到國際間高度好評。然而隨著時間的推展，一因科學論述不斷進展，二因機械設備日益老舊，原本先進的展示也面臨需要重新檢討未來去從的時刻。在這樣的背景脈絡下，博物館乃委由一路參與演化館展示更新、現任自然史博物館博物館學研究所副教授的 Fabienne Galangau-Quérat 女士策劃特展，以述說演化廳的發展過程。Galangau-Quérat 女士認為，規劃一個述說演化館從 19 世紀末的陳列館到今天的歷史，對於博物館與曾經為進化館的改建工程投注歲月與心力的人們（包括她自己）而言，都是意義重大的事。對她

² 是項展覽於 2015 年 3 月 6 日至 5 月 3 日於北藝大關渡美術館展出。展覽結束後，仍可於線上瀏覽展出內容。

³ 是項展覽於 2014 年 9 月 17 日開幕，展間位於國立自然史博物館三樓，現在仍持續展出中。

而言，演化館的生命以及其中的人、事、物，並非單純的研究對象，也混雜著其自身一段生命歷程的記憶。如何討論演化館的歷史？展覽應該展出哪些人、事、物？應該採用誰的觀點？這些問題構成策展人首要考慮的要點，也是許多希望透過展覽再詮釋機構歷史者所必然遇到的問題。

作為自然史博物館的校友，演化館也是筆者求學過程最常駐足學習的場所，對於演化館的發展也一直關注。自 2014 年起，筆者與 Galangau-Quérat 女士開始就手邊各自的特展規劃交換意見，並訝異於兩者具有的相同性格，也促使筆者就兩者進一步地比較研究。

在研究方法方面，文本除了藉由梳理有關策展實踐、新媒體藝術展示、記憶與歷史的關聯、新型態展示的觀眾等研究文獻，以作為本文的理論建構依據之外，也透過比較研究的方法，進行兩個個案的分析。筆者在此係參酌 George Bereday (1964) 提出的描述 (description)、解釋 (interpretation)、並排 (juxtaposition) 與比較 (comparison) 四階段研究過程，並從展示規劃的角度，參考 John Nicks (2001) 與 Pam Locker (2011) 兩本分別代表美國與法國兩地觀點有關策展過程的文獻，擬定以下比較的基準：

- 一、展示計畫的制定：如何定義展覽的核心構想？其機制與過程為何？
- 二、策展研究：發展展示腳本與展覽敘事的過程？如何掌握展覽的素材？素材的性質與研究主題的關聯性為何？
- 三、展覽設計與製作：視覺語言與溝通、展場環境的技術要件與製作方式、動線與接受的方式。
- 四、策展人的角色：如何在個人與機構的溝通之間拿捏？
- 五、展覽媒介與觀眾：不同媒材的的角色、內部與外部對話、觀眾與展覽互動性的設計。

透過比較的方式，本文得以分析兩個個案之策展概念、過程、呈現方式與評量手法的異同，以及這些異同存在的意義。這樣的比較結果有助筆者回答本文以下的研究問題：首先，透過比較基準的前三點說明，文章分析展出非物質的概念、機制與手法，以及我們應如何看待超越物質性特徵的保存素材，並分析其可能的載體與博物館操作之間的關係。在此，首先博物館的操作指涉展示的手法與空間呈現方式；但也特別指策展過程的政治與權力關係，如何在新科技發展的脈絡下產生新的轉變。其次，透過文章將從場所記憶的角度，分析得以呈現場所記憶的素材與概念之關聯，並闡明其非物質性。最後，文章擬探討非物質展示的策展過程與展示型態，如何考慮觀眾的接受行為與可能有的參與角色，此節並呼應上述比較基準的後兩點。

非物質的概念與展覽

在藝術的脈絡中，「非物質」被用以指涉一種藝術上或文化上新的數位化狀態，在其中，數位化或檔案化的資訊取代了傳統藝術品物質層面的意義。因此當我們用「非物質」一詞，就如同我們使用「物質」一詞，其實可以指涉許多不同的材質與類型的作品。「非物質」的作品或展品必須有一個物質性的載體，但是「非物質」因為強調了其超越純粹物質面的體驗，其所訴諸的知覺便不一定是視覺的，也可能是如聽覺或觸覺等其他不同的感官經驗，或者所訴諸的是一種溝通、一種過程。早在 1960 年代，Jack Burnham (1968: 369) 便注意到：「對於藝術品的文化性執著已經逐漸消失 (……)，關注從物體的直接型態轉為對精神與資訊的組織質量。」這在當時是對於那個年代的藝術發展開始轉向瞬時性與經驗性的觀察，也非

常適用於當前我們對於「非物質」所強調的人與環境之間的互動與溝通。易言之，從材質轉到行動的興趣轉移並不意味物質性已經不存在，而是說材質不再是最重要的，最重要的乃材質後面的觀念，以及加上時間因素的過程。

然而，非物質的概念與 20 世紀 70 年代起發展的觀念藝術不同。比起後者強調意識型態、創作概念，非物質重視時代社會、經濟與文化的語境，也更將藝術從既定的藝術市場與藝術空間予以解放。非物質藝術開啟新的感知方式，使藝術得以更朝短暫的、流動的以及參與式的方向發展。這樣的發展與 70 年代起的科技躍升與進步亦緊密聯繫。法國兩位學者 Simon Nora 與 Alain Minc 在 70 年代末期，就當時已可預知的網際社會之即將來臨的狀況，向當時的法國總統季斯卡 (Giscard d'Estaing) 提出一份著名的研究報告《電腦化社會》(Computerization of Society)，在其中分析了無線數據通訊系統的潮流趨勢以及對於未來社會的衝擊影響 (Nora and Minc, 1980)。此份報告不僅直接促使法國在 1980 年代推行一種公共電腦化的資訊系統 Minitel 的使用，也啟發許多藝術家運用電腦與電信通訊網絡進行創作 (Gere, 2006: 139)。而作為對 Nora 與 Minc 的報告之回應，另一份由加拿大魁北克政府向哲學家 Jean-François Lyotard 委託的研究報告，更為「非物質」概念的界定有關鍵性作用 (Lyotard, 1984)。Lyotard 的報告《後現代狀態》不僅是對於《電腦化社會》的即時應答，也是對於未來社會可能的思考與溝通模式的預言。

接續報告的出版，Lyotard 在 1985 年於法國龐畢度中心策劃了一項名為「非物質」(Les Immatériaux) 的展覽。這項展覽目的便在於呈現新科技與新的資訊傳播系統發展下的文化面影響。是項展覽也被視為是當代新媒體藝術與展示的里程碑，對

於日後許多的新媒體展覽有非常深遠的影響。

「非物質」一展的規模極為盛大，展場面積占據了龐畢度中心五樓的整個樓層。展覽用以呈現新的傳播與資訊科技如何改變我們的文化，也是 Lyotard 對於「現代」傳統人與物質性關係的反思 (Hui and Broeckmann, 2015: 10)。展覽區分為 5 個帶有 *mât* 字根 (意味以手製作、建造) 的區域：「材料」(material)、「物資」(materiel)、「母性」(maternity)、「物質」(matter) 以及「母體」(matrix) (Gere, 2006:141)。Lyotard 本人如此說明展覽的目的：「這個展覽企圖說明我們當代環境的一個面向，便是如何與新的科技革命連結。」(Lyotard, 1996: 159) Simon Biggs (2001) 則表示：

展覽同時聚焦於作品的裝置與內容。其美學，如同其展名所標示的，係在於去除物件的物質性，以使得其中蘊含及定義的溝通系統、價值與力量得以被顯示。為了得到這個目的，展覽被設計成每個個別的展品都沒有明確的邊界，一個融入另一個。有些展品的配置方式令人無從分辨其起始與結束。許多作品的形體是透明的或幾乎是非物質的。

Lyotard 試圖在展覽中呈現此種後現代時空資訊流通的經驗。因此展覽不再側重單一的視覺感官，而展覽也不設定固定且單一的敘事線。為了強調此點，展覽圖錄的設計也一改傳統的裝訂方式，以單頁單個展品主題的活頁方式印刷，不放頁碼，可由觀眾自行決定裝訂的順序，就如同觀眾可以自行決定在展場中參觀的路徑一般。儘管有學者批評這樣的做法其實不見得可以真正突破展場或裝訂所具有對於觀者或讀者的侷限，但也可視為一種態度的表達 (Gere, 2006: 142-143)。

這項展覽另一個在當時可以稱之為相當具有前瞻性的做法，是使用類似耳機的導覽系統。觀眾在進入展場時會領取一副耳機，透過耳機可以聽取展品的解說並與之互動。這也是展覽用以打破傳統展覽由觀者被動觀看以吸收訊息的做法。觀眾所聽取的訊息不一定是現在所謂的新媒體藝術，而是類似實體物件的展示或是一個文學文本的展示，都透過接受導覽訊息的方式對觀眾解說。

「非物質」一展是 Lyotard 對於後現代社會的哲學思考的呈現。在展覽與在著作中，他認為當代的社會經由科技的發展已經走到大敘事的尾聲，後現代狀態所處理的是多元競爭的主觀敘事結構與語言遊戲。展覽也透過溝通科技的使用呈現此種多元，並以非常巧妙的方式打破傳統展覽偏重單一感官與敘事的做法，因此被視為是當代以媒體為主要介面的展覽的前驅。

「非物質」展的另一貢獻在於凸顯展覽作為一種事件的意義，在其中，觀眾與展品皆是參與的主體，而非特定的傑作或是藝術家。這些突破作品物質性與觀眾參與及接受訊息的概念與做法，都對於本文的研究宗旨與問題有莫大的啟示作用。

「北藝大動員」與「一座館所的演化」雖然規模不比「非物質」，但在企圖超越展品物質性的精神上有相通之處。首先關於展示計畫的制定，「北藝大動員」係北藝大校史室的籌備單位為了引發校內外師生校友對於校史建構的關注所規劃的「事件」。其核心構想與其說是要談論校史，毋寧是在於設計動員最多人願意討論校史的機制。展覽雖由籌備單位圖書館校史發展組主責，但結合博物館研究所的課程，由老師帶領修課同學與志願參與策

展計畫的同學一同進行。展示構想主要由筆者擬定，展品的蒐集、研究與挑選乃至於訪談及影片製作，由校發組同仁與同學分頭進行完成。展示計畫擬定期間，也在與關渡美術館合作的原則上，擇定了美術館內一個相當小的長方形展間。至於「一座館所的演化」由 Galangau-Quérat 女士提案，與自然史博物館的展示部門合作完成，係屬於博物館自製的展覽。依照該館的制度，策展人的提案經館內會議通過方能成案，與一般博物館無異。展覽選擇在演化館更新滿 20 週年的時間點舉辦，實有著提醒觀眾演化廳之地位與重要性之用意。該展展場選擇在博物館三樓，一個長方形的展間，占地約 70 平方公尺，就自然史博物館的展示而言，也算是一個小規模的展覽。

在策展研究方面，「北藝大動員」為了引發校內師生與來訪觀眾對於北藝大校史的關注，刻意設計提問的方式與觀眾對話。展覽依據展間的空間屬性，設計 3 個主要的問題以及一個開放的展示牆面，作為展覽的架構。這 3 個問題分別是：「為什麼要談校史？」、「校史室應該蒐藏、展出些什麼？」、「如何打造不一樣的校史室？」（圖 1-3）。針對每一個問題，策展團隊訪談了包括歷任校長、退休教師、畢業校友、在校的教師、學生以及職員等不同身分共 54 人，並剪接為 3 部個別長度約 30 分鐘的影片，分別置放於三面牆面上。配合每一部影片，團隊挑選相關的文件、照片、書籍以及物件搭配展出。至於最後一面牆面，團隊設定「你的校史、我們的未來」主題，邀請觀眾留言或是提供自己蒐藏的校史物件在現場展出（圖 4）⁴。「一座館所的演化」則採取歷時性敘

⁴ 展覽期間展出校友提供的早期活動節目單、獎狀以及活動邀卡，提供之物件首先充滿個人回憶，但透過公開的展出與融入校史展的脈絡，也因此取得公共記憶的身分。詳細內容可見線上展覽網站 <http://203.64.7.10/becomingtnua/index.html>。



圖 1-4.「北藝大動員」展場一景。(攝影/張婉真)

述，自 1626 年法國王室設置藥草園談起，結束於 1994 年的重新開幕。展覽首先沿著四面牆面展開，以圖片文字交錯的方式介紹演化館的演變。展場中央設計了一座格狀展櫃，以放置少數具有「真實性」的物件（如招牌、建築構件）、模型（如為了確認標本擺設位置的模型動物）、文書（早期的展示規劃書）或原始照片。展櫃的兩端各放置一臺電子相框，播放紀錄影片。展櫃沒有特定的標題，展品的說明與展品一同放置著（圖 5-7）。

在展覽的素材方面，兩項展覽皆運用各種複製的手法，將過往的文件、檔案、照片、海報透過數位檔案化的手法，重新輸出在牆面。這樣做有其不得不的理由。首先是為了觀眾接受的需求，譬如「北藝大動員」為了展出學校最早期的簡介，並希望觀眾閱讀內頁創校時期學校的理念，但基於保存理由無法讓觀眾翻閱，因此將所有頁面輸出展覽在牆上以解決問題。而「一座館所的演化」則選擇以零散的頁面

放置於格狀展櫃內讓觀眾閱讀（圖 8）。這都是為了展出展品的內容與所承載的訊息而採取的不同做法。其次也是因為展品的尺寸的問題。譬如「北藝大動員」為了展出包括校歌、校徽、校訓與校石在內的學校的重要象徵，也必須訴諸複製的手段。北藝大校石來自觀音山，是學校重要的精神指標，但樹立在學校校門，無法搬運到展場，因此利用 3D 列印的方式製作擬真的縮小版，以達到提點的效果（圖 9）；又如「一座館所的演化」展出動物模型以替代無法移動、依舊展出在實際現場的動物標本（圖 10）。

兩項展覽的用意都在於保存場所記憶，且都位在所指涉的場所內部，但企圖透過使用複製品與影音檔案，再現場所歷史的時間維度。兩項展覽不約而同在展覽設計上，採取接近場所原本空間調性的色彩與質感。「北藝大動員」維持關渡美術館原本的白牆，以展出文件的方式，單純地在牆面與展臺上「排版」展品；「一座

圖 5



圖 6



圖 7



圖 5-7. 「一座館所的演化」展場一景。(攝影/張婉真)

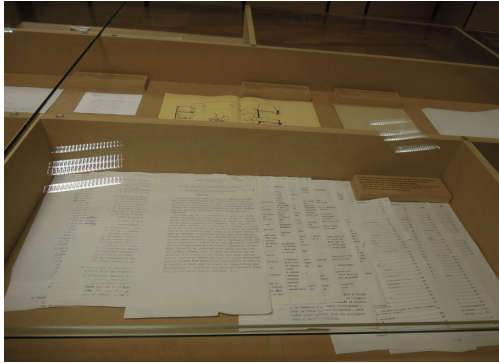


圖 8.「一座館所的演化」展出散頁以供觀眾閱讀。(攝影/張婉真)



圖 9.「北藝大動員」展出以 3D 列印複製的校石。(攝影/張婉真)



圖 10.「一座館所的演化」展出動物的模型。(攝影/張婉真)

館所的演化」則以溫和的淺褐色壁板與展櫃呼應原本的木紋地板與展間外自然史博物館館舍的空間。可以說，兩者皆未試圖在有限的展區中，再現兩個場所的特定型態。北藝大也好，自然史博物館也好，皆有著極為多元豐富的空間、建築、景觀，因而兩展皆選擇以抽離的方式，透過展品的象徵性，呼喚觀眾對於指涉對象的記憶。兩者動線也是類似的，觀眾進入展場後，以順時鐘方式繞場，便可完成參觀。兩項展覽的非物質性特別表現在其不執著於展品物質性的刻意，以及促進觀眾接收載體訊息的手法。

記憶之所的非物質性

本文所指的記憶之所首先指涉法國歷史學家 Pierre Nora 所談的「記憶之所」(Les lieux de mémoire)。這個概念來自 Pierre Nora 的同名著作 *Les Lieux de mémoire*，中譯本(皆為節譯版)的書名翻為《記憶所繫之處》(戴麗娟譯，2012)或《記憶之場》(黃豔紅等譯，2015)。根據 Nora 所言，記憶之所從其各方面的意涵可包括物質性且具體、且地理上可能座落於特定位置的場所、建築、活動，一直到象徵性且非物質的內容如傳統、詞語等。記憶之所企圖挖掘多樣化、系統化的共同記憶的處所 (topoi)，它因此可能是一座建築、一位重要的人物、一間博物館、一些檔案，也可能是一個象徵、一個發明、一個事件或一個機構。他認為，「從『場所』一詞的三種意義上來說，記憶之場是實在的、象徵的和功能性的場所，不過這三層含意同時存在，只是程度不同而已。」(黃豔紅譯，2015: 20; Nora, 1989: 18-19) Nora 對於記憶之所的界定暗示了一個場所的記憶與空間的關係、場所象徵的意義、場所的再現與論述等概念 (Petitier, 1989: 103)。

由是，我們得以理解，記憶之所涵蓋所有一切代表場所的物質或非物質事物，而這些事物的成立，也是在記憶與歷史不斷相互糾葛的過程中產生。同時，這些事物的發展與成立是多線進行的，一個地點的記憶之所以被建構，也往往同時在多個端點被孕育且被翻轉。Nora 認為：

記憶是鮮活的，總有現實的群體來承載記憶，正因為如此，它始終處於演變之中，服從記憶和遺忘的辯證法則，對自身連續不斷的變形沒有意識，容易受到各種利用和操縱（……）。歷史一直是對不再存在的事物的可疑的、不完整的重構。記憶總是當下的現象，是與永恆的現在之間的真實聯繫，歷史則是對過去的再現。（黃豔紅譯，2015：5；Nora, 1989: 8）

Nora 這些主要概念正可以用以說明一所如北藝大般的藝術大學，其記憶如何同時孕育於不同的單位、校園的各種人、事、物，乃至於四季變遷下的校景；或又如一座具有悠久歷史的博物館機構，如何對於在其中參觀過、工作過或生命經驗過的人，代表不同的意義。以「北藝大動員」為例，展覽不僅展出學校的精神象徵⁵、空間建築、精選活動，也試圖展出校園曾經發生的教與學之點滴。這些展示內容的呈現，皆以前述替代性的手法處理，並且加上訪談，用以捕捉人們的記憶。實際上，兩項展覽在策劃過程中，都為了蒐集人們記憶而進行訪談。「北藝大動員」一展的訪談最後被剪輯成3部影片，而「一座館所的演化」所進行的訪談則是策展人在策展過程用以蒐集各方意見而進行的。不論是否有公開的揭露，訪談的過程勢必涉及誰應受到訪談？或者說，誰的記憶應受到優

先的注意？而這樣的判斷自然攸關策展機制的權力分配，以及策展人心中的那一把尺。從Nora的觀點，再微小的角色也應保存自己的記憶，「這些見證越是沒有奇特之處，便越是能夠表明普通人的心態。」（黃豔紅譯，2015：14；Nora, 1989: 14）筆者在一開始規劃影片時，有意地擬定包括創校的校長與教師、早期的校友、長期任職學校的教師與職員，乃至於當時在學的學生等不同身分的受訪者名單，以求意見的表達可以包含盡量多元的聲音。而影片在製作過程更由於受訪者的建議，有如滾雪球般地逐漸增加受訪者，意外使得受訪者也直接地參與了影片的製作過程。這些受訪者對於特定問題的看法不一定相同，甚至可能互相對立。對此，展覽採取呈現不同意見的方式，認為透過多元意見的呈現，可以令彼此意會到與自身不同意見的存在，也可能有助於建立共識。如果說筆者採取多元並陳的態度，Galangau-Quérat女士則表示她自己決定著如何述說展覽，這意味著，她也會主動凸顯她認為重要的人物的角色與份量，並給予重要的人事物其值得的記錄。譬如，展覽展出的一張照片，便當是隱含著策展人對於某人、某事的一筆註記，而非任意的現身。

不論策展人的立場與態度如何，同樣有的一種情況是記憶的重新憶起與重塑。在訪談中，許多過往逐漸被遺忘的事件，因為特定人物的提及或事件的發生而被憶起，從而再度回到共同記憶的軌道之中。如此在展覽舉辦的當下，被視為重要的物質或非物質事物，其記憶與意義如何經由人類或時間轉變，而成為一個社群的象徵性遺產，是兩項展覽的策展過程中重要的核心概念。

此外，本文所談的記憶也指涉近年

⁵ 精神象徵如學校的校訓與校石等。為了凸顯精神象徵的意義，展覽說明著重設計者的想法緣由。詳細內容可見線上展覽網站 <http://203.64.7.10/becomingtnua/index.html>。

來受到博物館、圖書館以及檔案館三方機構所關切的「記憶機構」(memory institution)。根據 Hjerpe (1994) 所言,「記憶機構」係指各種從事蒐藏活動的文化資產單位,例如博物館、圖書館、檔案館,乃至古蹟、植物園與動物園等。然而,更廣義的定義也可包括各種儲存社會記憶的機構或制度,其型態可以為物質性或非物質性,例如學術期刊、教學機構、教學知識與行為等。而在這樣的概念下,學界已開始重視記憶機構之間的共通性,特別是對於博物館、圖書館與檔案館三者在新科技的輔助下如何形塑並匯集為一個重要的資訊科學系統的研究。有如 Michael Buckland (2012) 所說,「如果檔案館、圖書館、博物館以及其他的線上資訊單位被視為一種資訊提供的服務,我們可以朝向一個更為系統化、更為一致的方向邁進。」兩項展覽都使用大量的檔案與文書,但博物館學與圖書館學對於文件、公文、檔案、書籍、乃至物件有著不同處理概念的學科傳統,此點特別涉及在進行數位化過程時,對於物件資料的定義、分類、描述與影像化的處理原則 (Elings and Waibel, 2007)。

博物館、圖書館與檔案館原本各自有各自處理的資料性質,也有各自發展的記錄、分類、描述資料的標準與方法。三者之中,圖書館界之間在資料處理系統上應該是最為一致的,從 19 世紀起便逐步發展典藏登錄系統直至今日。而檔案館也在過程中多少受到圖書館的影響,如圖書館界習用的 MARC 編目格式也設計為檔案館所運用 (Elings and Waibel, 2007)。然而,博物館界一直缺乏發展建立不同館之間得以通用的典藏登錄系統的想法,各館依據其典藏的特性與需求,設計符合其使用的標準。如此,我們可以說,3 個記憶機構之間尚缺乏彼此可以互通的典藏登錄系統。

這 3 種不同的記憶機構的列舉,也令我們意識到博物館的物質文化與圖書館、檔案館的文書之差異。而當博物館的蒐藏逐漸走向文件與非物質時,其登錄與描述原則是否應向圖書館與檔案館趨近,便成為重要的命題。Elings and Waibel (2007) 也認為,未來的資料的登錄、分類、描述與研究的標準應該視其資料的特性,而非視其蒐藏在哪一種機構而定,儘管現實上並非如此。而如果光是定義與描述資料便有如此的挑戰,就更不用說如何將其展示了。

這樣的分歧狀態通常構成博物館、圖書館與檔案館資料流通的困難,即便同處在同一機構下亦然。Galangau-Quérat 女士便表示向圖書館調閱檔案文書的不便。博物館內部自設的數位典藏系統也往往自成一格,不論國內外皆然,如此導致處理資料的態度之差異。北藝大設置數位典藏平臺已經有數年的歷史⁶,數位典藏平臺的主題包括校園風景、文物、慶典、展演活動等。由於學校為藝術大學,有眾多的表演與展覽活動,因此蒐藏的內容主要為公文文書、照片、文宣品以及影音檔案。「北藝大動員」展覽所使用的展品的檔案也來自數位典藏平臺所長年蒐集的資源。然而,這個平臺儘管蒐藏有學校的出版品,但並未含括圖書館的圖書典藏系統,似乎也具體而微地說明了前述普遍存在的問題。因此當展覽在展出學校的出版品時,主要的考慮是如果該本書籍如前述的早期學校簡介一樣已經絕版了,便輸出內容並將該書以壓克力罩罩住,如同一個「真品」般展出。但如果該書仍然有許多存量,我們便讓觀眾翻閱並提供圖書館的索書號,讓無法在展場中盡情閱讀的觀眾得以去圖書館借閱(圖 11)。如此,觀眾的行動也隨著展覽的「指示」在圖書館讀者與展覽觀眾之間轉換。

⁶ 北藝大數位典藏平臺網站首頁 <http://collection.tnua.edu.tw/Main.aspx>。

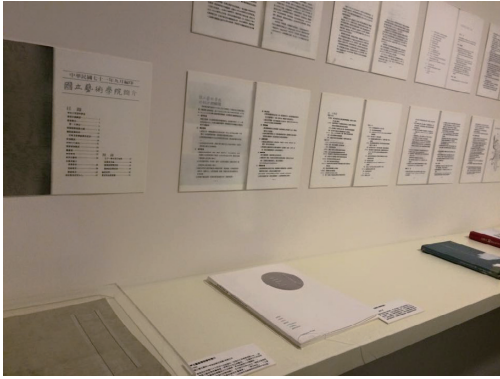


圖 11.「北藝大動員」同時展出書籍的原件與複製頁面。(攝影/張婉真)

非物質與策展活動

從其傳統的字義，策展 (curating) 係指照顧一批蒐藏，這之中包括如何為博物館挑選值得蒐藏的物件，並進一步去管理、整理與研究它。傳統概念下的策展人 (curator)，也因而更扮演著研究物件並決定物件意義的角色。然而對於當代藝術或新媒體的展示而言，策展人實際進行的工作，更偏向資訊的串連與交涉。而近一、二十年來，探討當代策展活動的文獻日益增加，其中許多來自於策展人之間舉辦的研討會、論壇、演講或報告，也顯示出策展研究領域方興未艾的活力 (Gillick and Lind, 2005; Lind, 2007; Marincola, 2007; Möntmann, 2006)。

Joasia Krysa (2006: 9) 指出，「非物質」一詞的使用首先指涉義大利自治主義的馬克思傳統 (Italian autonomous Marxist tradition)，以作為對於後福特時代勞動結構轉變的回應。因此，此一名詞強調了社會關係、溝通網絡以及資訊體系日益「非物質」的形式轉變。從此一角度，策展的工作也被視為處於一種網絡系統之中，意

味策展過程中不同以往的組織架構的可能性也應重新被檢視。這之中需要考慮的包含策展的內容與新的組織架構。策展的內容不再僅是作品而也納入動態的線上系統；而組織架構則指涉網絡的建構。從而新的資訊科技不僅僅是種媒介，而是一種改變策展過程的主導因素。

早在電腦與網路尚在發展初期的 1960 年代，Jack Burnham (1968) 以資訊系統為隱喻，描述科技文化與藝術家在藝術體系中的角色改變。他於 1970 年在紐約舉辦的展覽「軟體」(Software)，刻意使用「軟體」一詞指稱觀念、過程與體系，用以和傳統物件基礎的做法相區隔⁷。Krysa (2006: 12) 認為，軟體概念的提出意味著一種重心從技術資本轉向人的主觀性的趨向。近年，軟體的隱喻更被運用於網際網路的發展。Charlie Gere (2005) 便將網際網路的作品與其在博物館及藝術機構的發展，追溯至 Burnham。Steve Dietz (1997) 思考了新媒體如何影響博物館並且可以發展為一個獨立的發佈平臺的潛力，並提出新媒體的策展可以改變策展的行為。由是，我們可以歸納，非物質在策展中，既指主觀性的觀念，也同時指承載這些觀念的新技術媒體。甚或可進一步考慮，主觀性觀念不僅包括策展者的想法，也因為在串連意見的過程中，擴大地納入更多參與者甚至觀眾的想法，因而觀念與媒體係連動的。但這樣的看法，儘管有許多前述的文獻支撐，仍是一個尚未完成充分理論架構，而且需要更多的實踐加以檢驗的範疇。

另一方面，新的策展行為與概念也呼應博物館機構企圖回應網際網路的發展，並將其納入機構運作的趨勢。如此策展這件事也需要重新定義。有研究者以「濾食者」(filter feeder) 來形容策展者的角色

⁷ 其展覽圖錄可於線上瀏覽。參見 https://monoskop.org/images/3/31/Software_Information_Technology_Its_New_Meaning_for_Art_catalogue.pdf (瀏覽日期：2016/07/30)。

(Schleiner, 2003)。濾食意味一個持續不間斷的挑選與過濾的過程：策展者必須反覆地描述、分類、營造恰當的時空狀態，並將選取的人事物加以串連。這樣的做法與過程有利釋放權力，令更多數的聲音與意見在過程中加入決策與討論，也因此可以是一個更民主、開放與公共的策展模式。承襲這樣的研究脈絡，本文接續藉由兩個個案的執行，檢視策展「軟體」如何可以是一個動態、協作、且重新調整與分配權力架構及策展人的掌控範疇的過程。

前述開放且民主的決策機制之建立，不僅僅是所謂開放民眾或使用者參與的問題，也更涉及機構內部跨部門或跨單位的問題。博物館或藝術機構往往有明確的部門分工與科層結構，跨部門合作需要內部人員改變長期以往各自為政的封閉心態，實際上執行並不容易。新科技可以營造方便且機動的分享平臺、平等化參與成員的發言地位與優先順序、迅速相互回應與修正誤解等特性，都是有利的因素。然而在這之前，依然有賴參與成員之間願意共同協力的心態，但是新科技媒體確實比起傳統的媒介更能促進這樣合作的產生。「北藝大動員」透過不斷地累積訪談人數以擴大參與策展的身分與角色，也在校內帶動出以往未曾出現的主動參與的風氣。如同前述，有校友主動提供自己的蒐藏資料，我們也因此將其展出於最後一個單元。「一座館所的演化」也在策展過程中，不斷地串連機構內部不同的意見，並設法納入整體的論述之中。

兩個個案的展示型態，不僅載體係以影音、多媒體、數位化技術為主，包含展出的原始材料，也幾乎多為公文檔案、出版物、活動文宣品、照片、錄音及錄影檔案等文件。這些材料若以傳統博物館或美術館的蒐藏標準觀之，都不能稱之為理想

的蒐藏品，因為它們不具備所謂真實物件的要素，而僅是過往事件或活動的紀錄性文件。文件性的作品的接受方式往往不是觀看，而是閱讀或是聆聽，是一種需要時間投入方可理解的作品，一如我們在圖書館內閱讀一本書籍或聆聽一卷影音資料。這樣的媒體特性自然也需要在策展的過程中，重新去思考理解使用者或觀眾的參與方式與行為，並能為理想的接受成效做足設計與準備。

在策展時，筆者腦海中出現的觀眾觀展的樣貌是閱讀文獻、觀看影片，而非欣賞物件，這樣的行為模式不同於傳統博物館展覽的觀眾行為。由是，如何設計一個可以自在舒適的閱讀環境便是相當重要的事。當前許多新媒體藝術或是當代藝術，透過影像播放或現地表演，邀請觀者的參與或是訴諸觀者的臨場反應，已然超越傳統展覽觀者被動地接受展覽訊息之格局。然而，受限於展場的空間，筆者無法將展場佈置為可以坐臥的環境，而仍然選擇讓觀眾站立著觀看的傳統展示方式。這樣的展示手法也意味觀眾極可能因為不耐長時間站立而無法在展場逐一觀賞完畢所有的影片，可能也無法閱讀完畢所有的文字。因而筆者在展覽開幕後又著手規劃一個線上的展覽，將實地的展覽幾乎忠實地搬入虛擬空間，以便能讓來觀展的或未能親臨現場的觀眾，都得以換個方式、調整其姿勢，舒適地在自己的電腦前，從容地瀏覽展覽所提供的所有展示內容。此時我們也可發現，非物質的特性反而成為線上展覽的優勢，由於實地的展品也幾乎為複製，因而實地展覽與線上展覽的差距便幾乎不存在。亦即從受限在一定時空的實體展覽到不受觀看時間與空間限制的線上展覽，不但可以完全呈現非物質的特質，也全然轉換觀眾的接受行為⁸。

⁸ 參見《北藝大動員》線上展覽網站 <http://203.64.7.10/becomingtntua/intro.html>。

結論

機構歷史的紀錄，不可避免必須使用非物質的手法呈現。「北藝大動員」與「一座館所的演化」精神上有許多相通之處。首先就展品而言，兩展運用各種複製的手法，將過往的文件、檔案、照片、海報透過數位檔案化的手法，重新輸出。這樣做首先是為了閱讀的需求，其次是顧及展品的尺寸。複製的手法可以達到提點的效果，甚至刻意地迫使觀眾將注意力轉移至訊息本身。影像或多媒體也是一種主要的非物質展品，兩展都使用了影片，且不放耳機而是讓聲音直接播出，以增添展覽的動態，並對參觀展覽的觀眾營造吸引力。

非物質的展覽與新科技的關係密切。設置數位典藏或是增闢線上展示皆有助於延長展覽的生命，並得以讓更多觀眾以不同的方式閱讀展覽所提供的展示內容。我們也可發現，非物質的特性因此成為線上展覽的優勢。

在展覽策劃的過程方面，兩展也有諸多相似之處。首先是展示計畫的擬定，皆由策展人產出，但也須經過單位內的審核與同意，並透過素材的累積與彙整，進行展覽敘事的調整。另一方面，與機構內外的利害關係人的溝通有助於發展更細緻的論述。此外不可忽略的是色彩、展品的配置、觀眾預定的動線規劃與在展場內的行動想像等，在此點上，兩項展覽策劃的過程與要素之比較，有助於提供較具歸納性的操作方式。

在擴大展覽的參與機制方面，「北藝大動員」展覽運用滾雪球式的訪談，使更多人願意主動加入校史建構的行列，並且在展場開闢開放策展的專區，讓有意參與的人得以明確掌握可以參與的方式。展覽的提問有如提供了一個論述與展示的框架，並且可以透過協商與公開討論的機制去處理內容。所有的事件或物件都可

以是記憶場所，也可以成為不同故事的繫錨之處。儘管實體的展覽已經結束，但是非物質的精神依然透過線上展覽的型態持續著，建構校史的開放性也依然發展著。

「一座館所的演化」亦在策展過程中面對了來自不同利害關係人（過去的館長、展示設計者、館內員工）等不同甚至互相衝突的意見，而策展人必須達到折衷與協調的作用。更困難的考驗在於展覽的呈現也必須盡量在有限的資源中，不刻意牴觸任一方的期待。

博物館絕非一個僵化的化石，它應當與時俱進，而博物館的展示對象、策展模式與展示手法也必須不斷地尋求突破。在當代，記憶與歷史之間的討論已成為一個社會建構其文化與知識遺產必須面對的課題，且博物館所處理的對象也不再侷限於物質性對象。非物質的概念可以有助我們思考記憶之所的概念如何呈現、其中所導致的策展行為的轉變，以及策展人如何可以突破機構的硬性結構，發展分享知識與建立網絡的策展機制。透過文獻的耙梳與臺法兩個實際個案的比較研究，本文分析了當前博物館可能的在機構內展開更為參與性且論壇式的策展機制，並得以將這樣的經驗化約為可以檢視執行的工作模式，也期待本文的策展案例比較，有助更多策展的概念發展與實踐經驗落實。

誌謝

在此感謝科技部補助專題研究計畫（計畫編號 MOST 104-2410-H-119-005），筆者方能完成本文。也同時感謝法國國立自然史博物館 Fabienne Galangau-Quérat 副教授所提供之研究所需各種協助。又，兩位匿名審查委員給予之寶貴且精闢之意見，大幅度地幫助筆者修訂文章的內容與架構，在此亦致上最高謝忱。

參考文獻

- 黃豔紅等譯，皮埃爾·諾哈 (Pierre Nora) 主編 (1984, 1986, 1992)，2015。記憶之場：法國國民意識的文化社會史。南京：南京大學出版社（本書為大陸出版節譯版）。
- 黃豔紅譯，皮埃爾·諾哈 (Pierre Nora) 原著，2015。記憶與歷史之間：場所問題。收錄於黃豔紅等譯，皮埃爾·諾哈主編，記憶之場：法國國民意識的文化社會史，頁：3-28。南京：南京大學出版社。
- 戴麗娟譯，皮耶·諾哈 (Pierre Nora) 編 (1984, 1986, 1992)，2012。記憶所繫之處。臺北：行人文化實驗室（本書為臺灣出版節譯版）。
- Bereday, G., 1964. *Comparative Method in Education*. Holt Rinehart and Winston.
- Biggs, S., 2001. Subject: R: <thingist> immaterial semiotics. *Thingist*, 4 June.
- Buckland, M., 2012. What kind of science can information science Be? *Journal of Information Science and Technology*, 63(1): 1-7.
- Burnham, J., 1968. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller.
- Dietz, S., 1997. Curating (on) the web. Retrieved July 30, 2016 from http://www.archimuse.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingtheweb.html .
- Elings, M. W. and Waibel, G., 2007. Metadata for all: Descriptive standards and metadata sharing across libraries, archives and museums. *First Monday*, 12(3). Retrieved July 29, 2016 from <http://firstmonday.org/article/view/1628/1543> .
- Gere, C., 2005. Jack Burnham and the work of art in the age of real-time systems. *In: Sondergaard, M. (Ed.), 2005, Get Real: Real Time + Art + Theory + Practice + History*, pp. 149-164. New York: Braziller.
- Gere, C., 2006. *Art, Time and Technology*. Oxford and New York: BERG.
- Gillick, L. and Lind, M. (Eds.), 2005. *Curating with Light Luggage*, Frankfurt: Revolver, Kunstverein Munchen.
- Hjerppe, R., 1994. A framework for the description of generalized documents. *Advances in Knowledge Organization*, 4: 173-180.
- Hui, Y. and Broeckmann, A., 2015. Introduction. *In: Hui, Y. and Broeckmann, A. (Eds.), 2015, 30 Years after Les Immatériaux*, pp. 9-24. Meson Press.
- Kalay, Y. E. et al., 2008. *New heritage. New Media and Cultural Heritage*. London and New York: Routledge.
- Krysa, J., 2006. Curating immateriality: The work of the curator in the age of network systems. *In: Krysa, J. (Ed.), 2006, Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network systems*, *Data Browser* 03, pp. 7-26. London: Autonomedia.
- Lind, M., 2007. The collaborative turn. *In: Billing, J., Lind, M. and Nilsson, L. (Eds.), 2007, Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, pp. 15-31. London: Black Dog Publishing.
- Locker, P., 2011. *Conception d'Exposition*. PYRAMYD.
- Lyotard, J.-F., 1984. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- , 1996. Les Immatériaux. *In*: Gernberg, R. et al. (Eds.), 1996, Thinking about Exhibitions, pp. 159-173. New York and London: Routledge.
- Marincola, P., 2007. What Makes a Great Exhibition? Chicago: University of Chicago Press.
- Möntmann, N. (Ed.), 2006. Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique, and Collaborations. London: Black Dog.
- Nicks, J., 2001. Curatorship in the Exhibition Planning Process. *In*: Lord, B. and Lord, G. D. (Eds.), 2001, The Manual of Museum Exhibitions, pp. 345-371. Altamra.
- Nora, P., 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory: 7-24.
- Nora, S. and Minc, A., 1980. The Computerization of Society. Cambridge MA: MIT Press.
- Petitier, P., 1989. Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora. Romantisme, 63: 103-110.
- Schleiner, A.-M., 2003. Curation fluidities and oppositions among curators, filter feeders, and future artists. Intelligent Agent, 3 (1). Retrieved July 30, 2016 from http://www.intelligentagent.com/archive/Vol3_No1_curation_schleiner.html .

作者簡介

張婉真現任國立臺北藝術大學博物館研究所教授。

Curating the Immaterial: A Comparative Study of Two Institutional History Exhibitions

Wan-Chen Chang*

Abstract

The term “the immaterial” has different emphases in museology and curation. In museological research, it implies material considerations that transcend objects, departing from the traditional actions and functions of museums to instead reflect on issues concerning virtual museums. This point can be further combined with heritage research to discuss “new heritage.” In research on curation, exhibitions are often discussed in the context of displays of new media art. However, exhibitions of the immaterial do not in essence equate to the concerns of new media art. No matter if museological or curatorial research, the common implication of concepts of the immaterial is the underlying spirit of institutional critique.

Two special exhibitions held at the Taipei National University of the Arts (Becoming TNUA: Entering Our History) in Taiwan and Muséum national d’Histoire naturelle (Evolutions d’une Galerie) in France served as case studies, to discuss techniques for exhibiting document types and expanding participation mechanisms. The aim of this article was to first review the relevant literature and carry out exhibition analyses to explore concepts of the immaterial, curating mechanisms and exhibition techniques, to reflect on curatorial activities. A particular issue is how preserved source material that transcends the characteristic of materiality should be viewed, and how the relationship between its possible vehicles for expression and museum operations should be analyzed. Here, “museum operations” refers to techniques for exhibiting and approaches to presenting space. Next, adopting the perspective of lieux de mémoire (places of memory), the connection between source materials and concepts that enable the presentation of lieux de mémoire is analyzed, to explain their immateriality. Finally, how audience reception and participatory roles are considered within the curating processes and types of displays associated with exhibits of the immaterial are explored.

Keywords: Immaterial, Exhibition Curating, Lieux de Mémoire, Taipei National University of the Arts, Muséum national d’Histoire naturelle (France)

* Professor, Graduate Institute of Museum Studies, Taipei National University of the Arts;
E-mail: wanchenc@gmail.com