《敏斯特雕塑計畫展》「公共收藏」研究初探

Brief Studies on Skulptur Projekte Münster's Public Collection

高森信男 | Nobuo Takamori

國立臺北教育大學當代藝術評論與策展研究全英語碩士學位學程兼任助理教授

Adjunct Assistant Professor, MA in Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art, National Taipei University of Education

來稿日期：2024年3月30日

通過日期：2025年4月7日

摘　要

本研究透過分析《敏斯特雕塑計畫展》（Skulptur Projekte Münster）歷屆展覽之策畫及展出作品，嘗試了解該展對於「公共收藏」的定義及其變化。經過研究及實地訪查後，發現《敏斯特雕塑計畫展》乃爲回應敏斯特市對於現代雕塑的保守態度而成立的。該展早期注重如何於公共空間置放現代雕塑，以及如何向市民介紹國際現代雕塑；然其策展策略及概念至今已轉型爲強調觀念藝術的呈現以及社區參與藝術的實踐。在這半世紀以來，可以觀察到「公共」的定義亦已有所改變。本研究除理解《敏斯特雕塑計畫展》對於城市空間的布局，亦理解其如何選擇應保留之作品及其作品之現狀。

關鍵詞：敏斯特、雕塑計畫展、公共收藏、現代雕塑

Abstract

This essay attempts to understand the definition of "public collection" and its changes by analyzing the previous editions and works of Skulptur Projekte Münster. After research and field visits, it was discovered that Skulptur Projekte Münster was established out of Münster's conservative attitude towards modern sculpture. From its early days, Skulptur Projekte focused on how to curate modern sculptures in public spaces and how to introduce international modern art to the citizens of Münster. Its curatorial strategy and concept have transformed to emphasize conceptual art and participatory art at the end. Over the past half century, it can be observed that the definition of "public" has also changed. This essay not only understands the layout of the urban space of the Skulptur Projekte, but also understands how it selects the works that should be preserved and the current status of their preservation.

Keywords: Münster, Skulptur Projekte, Public Collection, Modern Sculptures

一、前 言

（一）研究動機

《敏斯特雕塑計畫展》（Skulptur Projekte Münster，以下以《敏斯特展》簡稱）成立於 1977 年，位於德國北萊茵西發利亞邦（Nordrhein-Westfalen）的敏斯特市（Münster）。《敏斯特展》以敏斯特市全域爲展出空間，每屆展期期間於城市各公共空間大量展出國際重要雕塑家／藝術家之作品。不少展出的作品亦會於展期結束後，留存於城市之中，成爲該城的「公共收藏」（öffentliche Sammlung）。

《敏斯特展》的「公共收藏」除少數作品曾移動安置位置外，主要可分爲現地原址保留及由西發利亞邦藝術及文化史博物館（LWL-Museum für Kunst und Kultur）收藏之作品。所謂現地原址保留之作品，即爲該屆展期結束之後不另行移出或拆除之作品，成爲城市公共空間的永久展出雕塑。這些現地原址保留的「公共收藏」作品，概念上（尤其是早期展出屆次的作品）接近於臺灣藝壇慣稱的「景觀雕塑」或「公共藝術」。

《敏斯特展》不僅是德國及歐陸最爲重要的定期雕塑大展，其還有一特殊意義：該展爲全球少數每屆次以 10 年作爲跨度的模式所舉辦的大型國際當代藝術展。自 1977 年第 1 屆《敏斯特展》至今，該展僅於 1977 年、1987 年、1997 年、2007 年及 2017 年等年度共展出 5 屆次的展覽。換句話說，也因該展特殊的時間跨度設計，導致該展於每屆展出時皆可呈現出非常不同的藝術觀點。大體上來說，《敏斯特展》每屆的展出，皆反映了上個 10 年的藝術發展趨勢，及下個 10 年可能的藝術發展觀點。也因此，若能研究《敏斯特展》於

每屆「公共收藏」的選件及其後續維護狀況，則可藉此了解國際雕塑藝壇於每 10 年之間的變化，及其變化如何影響到城市對於「公共藝術」的定義。

臺灣的《公共藝術設置辦法》於 1998 年發佈，[1] 臺灣開始較爲全面性地於都市空間中引介現代雕塑及當代藝術計畫，已時值 21 世紀初。事實上，敏斯特市會開始籌辦《敏斯特展》，和早期市民的保守及其反對現代雕塑進駐該市公共空間有著間接關係。[2] 有鑑於敏斯特亦花費了數十年的時間，才讓城市空間、城市居民、文化機構及城市治理單位開始接納現當代雕塑並將之視爲市民的公共文化利益，敏斯特的相關經驗應當是可作爲臺灣未來公共空間雕塑及當代藝術計畫的參考座標。透過研究《敏斯特展》的歷屆變遷，我們亦可藉此了解介入公共空間的雕塑計畫，於戰後至今的風格、觀念和方法學上之演變。

（二）研究方向及研究價值

《敏斯特雕塑計畫資料庫》（*Skulptur Projekte Archives*）[3] 爲專責收藏《敏斯特展》相關文件之資料庫，其收藏內容包含了約 1600

1 《公共藝術設置辦法》，中華民國八十七年一月二十六日行政院文化建設委員會（87）文建參字第 00510 號令訂定發布全文 11 條。

2 Burkhard Spinnen, Eva Pieper-Rapp-Frick, *Flagged: Skulptur Projeckte Münster, Reports, Images and Memories*, trans. Sabine Golz, Conor Timothy Carberry (Münster: Coppenrath Verlag GmbH & Co. KG; Verein der Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e.V., 2017), p. 15.

3 可參閱其線上簡易版本資料庫：Skulptur Projekte Archive，https://www.skulptur-projekte-archiv.de/。

筆相關檔案資料。敏斯特雕塑計畫資料庫之收藏內容，目前納爲西發利亞邦藝術及文化史博物館之收藏。其收藏內容對於《敏斯特展》已有具體之認識，且該資料庫亦資助相關研究及出版計畫。包括資料庫的研究計畫在內，歐洲針對《敏斯特展》的研究自 1970 年代以來便不在少數。然而目前國內並無針對該展進行專論之學位論文產出，同時華語藝術研究圈針對該展所進行的評論、報導、考察報告及公開遊記，多針對 21 世紀以來 2 屆展覽的展出內容。出於上述原因，筆者認爲採用華語進行針對敏斯特雕塑展的研究，自有其研究上之特殊觀點及價值。

再者，以西發利亞邦藝術及文化史博物館及《敏斯特雕塑計畫資料庫》爲首的相關研究之中，多以詳實的事件藝術和與藝術家相關之訪談爲主。上述研究內容及資料雖提供了重要的藝術史材料，卻較無法以綜觀的方式解釋 5 屆以來《敏斯特展》的變化，及其變化如何回應過去半世紀現當代雕塑觀念及實踐上的變化。故本研究將著重於時間及藝術觀念變遷如何影響藝術介入公共空間的變化？永久性設置的公共藝術／雕塑如何受到時代變遷而有所方法學上的變化？以及於敏斯特市的公共空間之中，藝術家、市民及作品維護者三方，如何發展出一套有機、動態變化且順應地理環境的藝術表達和作品治理方法？

（三）研究方法

爲了達成上章節所述及之研究目的，本研究所採用之研究方法包括如下：

1. 資料蒐集與分析

筆者預計前往敏斯特相關機構，購置及閱讀相關文獻，藉此取得

更爲精確的基礎研究素材。

2. 實地踏訪

於本研究結束時，筆者將盡可能實地踏訪多數永久設置於敏斯特市各地的「公共收藏」，並同時參觀典藏於西發利亞邦藝術及文化史博物館的相關收藏。透過實地踏訪作品進行攝影，並了解現址保留的「公共收藏」，及其周邊環境和作品的保存現況。

3. 綜合分析

透過上述兩項所取得之資料及親身觀賞／觀察經驗，進行綜合分析，藉此獲得有意義之後續研究討論可能性。

二、名詞釋義

（一）公共收藏（öffentliche Sammlung）及公共藝術（Public Art）

「öffentlich」於德文中除具有「公共的」例證外，亦有「開放的」意含。這邊所指涉的「開放」並非空間上的開放，事實上，公立美術館庫房內的收藏亦可稱爲「öffentliche Sammlung」。這是爲了對應私人收藏（Privatsammlung），針對以公共稅金及基金營運的收藏所進行的稱呼。筆者於此選擇將其譯爲「公共收藏」。《敏斯特雕塑計畫》展亦使用此字詞，來稱呼其於各屆所收藏之作品（不論是現地保留，亦或是移至美術館庫房內收藏的作品）。相較於德語系國家所使用的「公共收藏」，源於美國新政（New Deal）時期的公共藝術一詞，較爲強調作品與公共環境之間的關係，但對作品的物權卻無明確的定義（舉例來說，公共藝術亦可由私人企業出資設置、

收藏及維護）。也就是說，公共收藏及公共藝術兩個範疇之間有所交集之處，但事實上是針對兩種不同的情境所進行的描述。

（二）雕塑所謂何物？從大地藝術（Land Art）、裝置藝術（Installation Art）到參與式藝術（Participatory Art）

透過《敏斯特展》的研究，我們可以發現其設立之趣旨及其後發展在於引介現代藝術至敏斯特市的公共空間之中。這當然可以追溯回西德於戰後的文化政治背景，當時西德各級政府希望於文化領域可引進更多的國際前衛創作視角，以改變德國保守的政治及文化氣氛，以完成西德社會的戰後轉型工程。而所謂的「國際視角」，以當時的冷戰背景自然是以美國爲主的前衛藝術。

早期的《敏斯特展》，根據當時的文獻及報導雖甚少提及「大地藝術」一詞。但從其邀請的藝術家及創作的作品類型，我們皆可看到發源自美國戰後脈絡的大地藝術，如何被收斂於較爲狹小的歐洲公共空間之中。隨著時代的發展，我們亦可看到《敏斯特展》嘗試邀請裝置藝術、建築（architecture）、觀念藝術（conceptual art）及參與式藝術的創作者。也因此，透過《敏斯特展》的發展，我們亦可看到戰後藝術史於歐陸展陳的縮影。

三、《敏斯特雕塑計畫展》簡介

（一）《敏斯特雕塑計畫》展緣起及其簡史

敏斯特位於北萊茵西發利亞邦的東北部，該邦可約略區分爲沿著萊茵河並由杜賽朵夫、科隆及波昂等國際商貿城市所串連而成，

被稱爲「萊茵蘭」（Rheinland）的萊茵河谷北段；由沿著魯爾河（Ruhr）散布開來的城市群落，被稱爲「魯爾區」（Ruhrgebiet）的前工業區。敏斯特所位處的平原地帶則稱爲「西發利亞」（Westfalen），其地理、歷史、文化及產業皆明顯與前述區域殊異。也因此，敏斯特雖爲德國西北部重要城市，也是西發利亞地區的商貿中心，但其於戰後的城市發展明顯較爲趨於保守。該城亦爲德國西部重要學府之一，敏斯特大學（Universität Münster）[4] 的所在地，學生對於《敏斯特雕塑計畫展》的影響應同時考量在內。

敏斯特市與現代雕塑之間的淵源，必須回溯至西發利亞地方銀行（Landsbank für Westfalen）的創建。西發利亞地方銀行於 1960 年代欲於該城尋覓土地以供建設其現代大樓時，便遭遇該城保守的審議制度而遭遇許多阻礙。但該銀行與敏斯特市之間的衝突，主要起源於一尊由美國雕塑家喬治．萊奇（George Rickey，1907-2002）的動力雕塑。銀行經理路德維希．普連（Ludwig Poullain，1919-2015）出資協助敏斯特市購得此現代雕塑，孰料卻遭遇市民及政治團體的反彈。在歷經了市政的角力後，敏斯特市的文化委員會總算於 1974 年購置了喬治．萊奇的動力雕塑，並設置於天使壕溝（Engelenschanze）。關於該市第一座現代戶外雕塑的購置，地方報紙《西發利亞新聞》（*Westfälische Nachrichten*）給予了下述標題爲〈西發利亞新聞探討萊奇的雕塑：你可以爲價格做點事情嗎？〉的報導：[5]

4 於 2023 年之前稱為西發利亞－威廉－敏斯特大學（Westfälische Wilhelms-Universität Münster, WWU）。

5 “Westfälische Nachrichten survey on Rickey’s sculpture – Can you do something about the price?” *Westfälische Nachrichten*, November 20, 1974.

> 「藝術或不是藝術：藝術委員會提案購置美國藝術家及柏林居民喬治・萊奇的動力雕塑，共花費 13 萬馬克以便將其設置於天使壕溝，已攪動了敏斯特市民的情緒。」

報導中節選市民的反應如下：

> 「那到底是什麼，生命的轉變嗎？還是只是閃閃發亮的立體物？你一定是搞錯了才會稱呼其為藝術。」；「總之不喜歡。」；「價格絕對是太高了。」；「花錢購買藝術，當然可以——但為了這個東西？」

透過上述報導，我們可以知道當時敏斯特市民對於現代雕塑的態度是趨於保守，甚而反對的。敏斯特市於早先購置英國雕塑家亨利・摩爾（Henry Moore，1898-1986）的現代雕塑時，亦遭遇類似的困境。亨利・摩爾創作於 1968 年的作品〈大椎骨〉（*Large Vertebrae*），最後落腳於西發利亞地方銀行腹地內的公共草坪上。西發利亞地方銀行初期苦於找尋不到敏斯特市內合宜的土地，後經過與市政府的協調，成功取得舊動物園的土地用以建設銀行大樓。該大樓鄰近敏斯特阿河（Münstersche Aa）河岸，可以說敏斯特現代雕塑的原點亦爲該區域。從此角度應不難理解，爲何 1977 年首屆《敏斯特展》的作品設置區域，會沿著阿河所形成的長條形湖泊空間周邊沿岸爲主。

催生《敏斯特展》的幕後推手爲克勞斯・布斯曼（Klaus Bußmann，1941-2019），其於 1968 年起於西發利亞邦藝術及文化

史博物館任職，並於 1974 年起成爲該館現代部門總監。[6] 克勞斯・布斯曼有鑑於敏斯特市民對於現代雕塑的反應，同時意識到敏斯特在西德西北部的文化競爭中似有逐漸落後的趨勢，已不太能和該城的經濟水準相匹配。也因此，克勞斯・布斯曼嘗試透過與市府之間的協調及周旋，發起了《敏斯特展》的規劃。1977 年《敏斯特展》，邀請出身敏斯特、但長期旅居紐約的德國策展人卡斯柏・科尼希（Kasper König，1943-2024）來擔綱藝術家的策畫及聯繫。

1970 年代時，策展工作上的聯繫非常仰賴類似卡斯柏・科尼希此種居住於國際都會的策展人，因爲唯有這些策展人方能認識當時國際上重要之藝術家。事實上，卡斯柏・科尼希雖然身爲《敏斯特展》的創始人之一，但他一開始對於回到敏斯特協助相關的策展工作並不是非常地積極。首屆《敏斯特展》同時也面臨到外在的挑戰：1960 年代末的學生運動遲至 1970 年代仍具備一定影響力，左翼政黨及學生團體認爲市政府不應花費如此高額的預算於現代雕塑的展演及購置之上。該背景造成敏斯特大學於早期與《敏斯特展》合作時，往往採取較爲保守及中立的態度，不希望因爲現代雕塑的設置成爲校內學生運動的導火線。即便首屆《敏斯特展》採取較爲低調的方式籌備展覽，開展前仍有學生團體發起活動，希望把美國雕塑家克拉斯・歐登伯格（Claes Oldenburg，1929-2022）的球狀大型雕塑作品〈大水池球〉（*Giant Pool Balls*，1977）「滾進」阿河裡。所幸展覽籌備方及藝術家早已有備而來，由於「大球」的固定結構是深入土壤之中，學生們的「滾球」計畫也以失敗告終。

---

6 Burkhard Spinnen, Eva Pieper-Rapp-Frick, *Flagged: Skulptur Projeckte Münster, Reports, Images and Memories*, p. 27.

今日回望，佇立於敏斯特阿河河畔半世紀的數顆〈大水池球〉早已成爲敏斯特的重要地標（圖 1）。該作品不僅是首屆「公共收藏」作品中最受細心維護的作品之一，於公園及帆船碼頭遊玩的市民亦與這些大球和諧共處；此番景象多少說明了《敏斯特展》意欲於敏斯特市推廣現代雕塑的成果。

（二）各屆策展方向概述

1. 1977 年

首屆《敏斯特展》邀請當時旅美德國策展人卡斯柏．科尼希規劃，邀請的九位藝術家亦以美國藝術家爲主。此次計畫雖藝術家數量不多，但展出藝術家包括了波依斯（Joseph Beuys，1921-1986）、唐納．賈德（Donald Judd，1928-1994）、理查．隆恩（Richard Long，1945-）、克拉斯．歐登伯格及理查德．塞拉（Richard Serra，1938-2024）等人，皆爲該時代的一時之選。該屆雖爲首屆《敏斯特展》，但早已開始導入「場域特定」藝術（site-specific art）的概念，爲往後歷屆奠定基礎。

該位於西發利亞的地方藝術盛會，最終卻成功取得全國性媒體的關注。《明鏡週刊》（*Der Spiegel*）以正面的方式報導該次展出的成功，並闡明了藝術家與環境互動的企圖。[7] 然而《時代週報》（*Die Zeit*）卻仍聚焦於左翼學生於作品上塗鴉並遭警方驅離的事件，認爲《敏斯特展》雖立意良善，但仍應先取得多數市民的支持。[8]

---

7 “Art-Pointing at the spire,” *Der Spiegel* (July 11, 1977).

8 Georg Jappe, “How do artists react to their surroundings?” *Die Zeit*, July 22, 1977.

2. 1987 年

第二屆《敏斯特展》，可視爲首屆的擴大版。展覽總監（Ausstellungsleitung）仍由克勞斯・布斯曼及卡斯柏・科尼希擔任，但參與藝術家的數量已大幅度擴大。該屆於籌備期間共邀請了 64 位／組藝術家前往敏斯特參訪，並邀請藝術家在除了預算的限制外，以無任何限制的方式鼓勵藝術家自由提案。最終共有 51 案實現，並有 2 案部分實現。最終成案的 53 組作品，多數著力於討論敏斯特的社會及歷史脈絡。[9]

該屆的籌畫除了更加強調「計畫」（Projekte）此概念外，更可看到該展在具備足夠時間及預算資源的情境下，得以完整呈現《敏斯特展》的原初意圖。此外，《敏斯特展》於此屆開始著重於與城市脈絡之對話，亦成爲 1990 年代全球各地城市雙／三年展的重要先例之一。

3. 1997 年

第三屆《敏斯特展》被視爲較具「藝術節」風格的一次展出，[10]《敏斯特展》亦於此屆起成爲西發利亞邦藝術及文化史博物館的機構業務之一。也因此，該屆展出亦歷經機構整合及磨合之問題。本《敏斯特展》共邀請 25 個國家、超過 70 位藝術家提案，其中約 1/3 藝術家爲曾參與過《敏斯特展》的藝術家。我們可以發現此屆《敏斯特展》除

9 “Skulptur Projekte in Münster 1987,” Skulptur Projekte Archiv, last modified March 26, 2024, https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/.

10 “Skulptur. Projekte in Münster 1997,” Skulptur Projekte Archiv, last modified March 26, 2024, https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/.

了規模更大且藝術家更爲國際化外，多數作品亦以設置於歷史城區之內爲主，以便參訪遊客就近參觀。除此之外，過去數屆現址保留的「公共收藏」亦趁此屆籌備的機緣，進行修復工作。

4. 2007 年

第四屆《敏斯特展》除了卡斯柏．科尼希外，亦邀請布吉特．法蘭森（Brigitte Franzen，1966-）及卡麗娜．普拉斯（Carina Plath，1966-）擔任共同策展人。該屆除了將展出藝術家組數縮減至 30 多組外，亦增加了許多電影、錄像及表演藝術作品。策展人布吉特．法蘭森亦策畫了首次的文獻研究展，於西發利亞邦藝術及文化史博物館展出。策展團隊認爲該屆展出企圖重省《敏斯特展》本身的概念，並認爲在全球化雙／三年展盛行的時代，《敏斯特展》以 10 年爲期的研究週期相較更爲難能可貴。

5. 2017 年

第 5 屆《敏斯特展》順應了 2010 年代當代藝術趨勢，更加強調與社區共同創作及發展作品的可能性。該屆展出作品除了增添更多跨領域媒材的內容外，不少作品亦被放置於遠離市中心的郊區空間展出。該屆展出的作品及計畫，更加強調時間性的變化。除了於展覽年度發行相關雜誌刊物外，與《敏斯特展》有關的文獻研究計畫亦長時間於美術館展出。可以說在經歷了半世紀之後，《敏斯特展》早已脫離以現代雕塑作爲主體的面貌，並嘗試重新定義及探討「雕塑」的定義。

四、《敏斯特雕塑計畫展》的「公共收藏」

自 1977 年首屆《敏斯特雕塑計畫展》開始，便會保留部分展出作品並成爲敏斯特市的「公共收藏」。本研究針對各屆公共收藏的狀況進行探討及描述如下：

（一）現址保留的「公共收藏」

1. 1977 年

首屆《敏斯特展》雖爲極富開創性的實驗性展覽，但與往後屆次相比，在規模上來說卻迷你許多。此屆展出的 9 組作品中，共有 3 組於現址保留而成爲「公共收藏」。此種嘗試亦可視爲《敏斯特展》的初衷：畢竟《敏斯特展》的發起與敏斯特市民對於現代雕塑的保守態度有關。

克拉斯・歐登伯格的〈大水池球〉無疑是本屆「公共收藏」中最廣爲人知的作品，該作品從當初引起爭議到今日成爲城市重要景觀之一，亦可視爲《敏斯特展》發展過程的重要縮影。雕塑家克拉斯・歐登伯格將敏斯特市視爲遊樂場，希望於敏斯特阿河河畔製作等比放大的「撞球」。然而最後因爲預算的限制，僅製作了 3 顆球體雕塑。選擇球體造型不僅是出於親近民眾的企圖，同時亦回應了敏斯特的文化背景，這當中包括了設計城牆的砲彈故事以及敏斯特市民對於熱氣球運動的熱愛。[11]

11 Klaus Bußmann and Kasper König, *Skulptur Ausstellung in Münster* 1977 (Münster, 1977).

阿河沿岸場域爲首屆《敏斯特展》的重要展出空間之一，美國極簡主義藝術家唐納・賈德的作品〈無題〉（*Untitled*，1977），亦聳立於距離〈大水池球〉南側約 1.7 公里處的阿河西岸。不同於唐納・賈德多數作品以立方體作爲主要的形式，藝術家於敏斯特的大型地景雕塑由兩圈混凝土圓環所構成，並聳立於河岸的緩坡之上。透過該作品，觀者得以同時欣賞阿河對岸景色。可惜的是，該作品早已成爲塗鴉客創作的地盤。使得作品的現貌，與極簡主義的趣旨相去甚遠（圖 2）。

第 3 件現址保留的作品，則是德國雕塑家烏爾里希・呂克李恩（Ulrich Rückriem，1938-）的作品〈切割白雲石〉（*Dolomit zugeschnitten*，1977）。烏爾里希・呂克李恩擅長自採石場直接選取天然石材，在經過少量加工之後組構成強調石材自然型態的作品。該作品坐落於歷史城區內的聖彼德教堂（St. Petri）旁，其造型設計亦是爲了呼應教堂外觀而進行切割及拼合。〈切割白雲石〉原本爲暫時性展出之作品，但於 1987 年第二屆展覽時再度佇立於原址。

2. 1987 年

1987 年《敏斯特展》隨著展覽規模的擴大，現址保留的「公共收藏」作品亦大幅增加至 19 組作品，爲現址保留作品最多的展出屆次。幾乎可以說，本屆的現址保留作品構成了敏斯特公共藝術的主要核心。相較於上屆展出較爲著重敏斯特阿河沿岸的公共空間，本屆展出作品整體來說有北移的趨勢。展出的作品主要集中於歷史城區，以及皇宮花園（Schlossgarten）及其周邊的敏斯特大學校區。

本屆對於城市空間影響最鉅的作品，實屬德國藝術家洛塔・包嘎爾騰（Lothar Baumgarten，1944-2018）的作品〈三道鬼火〉（*Drei Irrlichter*，1987）（圖 3）。該作品回應了敏斯特歷史上黑

暗的一頁：16 世紀宗教戰爭期間該市曾發生史稱「敏斯特起義」（Teaberries von Münster）的歷史事件。在事件平息後，3 位帶頭進行宗教起義的荷蘭激進新教徒被施以殘酷的刑罰慢慢折磨至死後，其屍骨甚至被懸掛於聖藍培教堂（St. Lamberti）尖塔之上。洛塔．包嘎爾騰製作了 3 套中世紀樣式的牢籠永久性地懸掛於聖藍培教堂尖塔上，用以提醒世人過去曾存在於城市之中的黑暗歷史。該作品於夜間會點上燈光，至今不少造訪敏斯特的觀光客亦會慕名抬頭尋找這 3 具「牢籠」。

除了洛塔．包嘎爾騰關於城市史的作品之外，法國著名藝術家丹尼爾．布罕（Daniel Buren，1938-）的作品〈四道門〉（*4 Tore*，1987）亦成爲了敏斯特市的重要地標之一。丹尼爾．布罕以其條紋造型的作品聞名，藝術家爲通往聖保羅大教堂（St.-Paulus-Dom）的四條道路增設了外表漆上紅白相間條紋的「門」，以作爲區分世俗空間與神聖空間的界限。4 座「門」於本屆結束後撤除，目前坐落於大教堂巷（Domgasse）內的「門」，是於 2016 年重新安置於原址的。

丹麥藝術家佩爾．柯克比（Per Kirkeby，1938-2018）以其「磚塊雕塑」系列聞名，作品〈磚塊雕塑〉（*Backstein-Skulpturen*，1987）位於敏斯特大學生物學院前方草坪。藝術家延續其對於敏斯特歷史建築的觀察，並在雕塑型態上刻意壓低高度，以便在視覺上與敏斯特大學的巴洛克時代皇宮建築群相呼應。法國抽象藝術家法蘭索瓦．莫雷內（François Morellet，1926-2016）的作品〈（再次）法式風格：圓形、正方形與三角形〉（*A la française (encore une fois): Kreis, Quadrat und Dreieck*，1987）在不遠處的皇宮花園內。藝術家將磚塊以虛線的形式埋入地表，形構出圓形、正方形及三角形

等三個形狀。然而隨著花園長期以來的翻新，僅存被埋入柏油路面的一部分圓形「虛線」依舊可被觀眾找到。

本屆《敏斯特展》亦包括了許多針對既有空間所進行的機能性改造，或是具備實用功能的雕塑作品成爲了現址保留的「公共收藏」作品。同樣位於皇宮花園周邊，美國藝術家李察．阿希瓦格（Richard Artschwager，1923-2013）爲敏斯特設立了數座自行車停放雕塑，其中一座被保留下來的自行車停放雕塑至今依舊被敏斯特大學的學生們所使用。美國藝術家丹尼斯．亞當斯（Dennis Adams，1948-）擅長將攝影作品融入至公共空間之中，其原爲大教堂廣場（Domplatz）公車站牌所設計的公車等候亭，至今依舊被市民所使用。[12]

著名的〈學習花園〉（*Study Garden*, 1987）爲伊朗裔美國藝術家錫阿．阿瑪佳尼（Siah Armajani，1939-2020）的作品。各種造型所構成的戶外桌椅，坐落於由大學建築所圍繞的中庭空間，成爲師生們可加以運用的生活空間之一。德國藝術家哈拉德．克林格荷勒（Harald Klingelhöller，1954-）則是直接敏斯特大學法學院中庭的改造設計，其作品〈草地上的微笑或牆上的臉〉（*Die Wiese lacht oder das Gesicht in der Wand*，1987）包括了一組圓弧狀的抽象雕塑，以及種植在中庭之中的 21 株歐洲紅豆杉（European yew）。

此屆的「公共收藏」作品不僅包括了討論敏斯特歷史及其城市脈絡的創作外，亦包含了許多具備實用機能的作品。這些作品不少坐落於敏斯特大學的校園內，今日依舊爲大學師生們所使用。

12 該公車等候亭於 1992 年時運送至紐約參展，1999 年時由西發利亞邦藝術及文化史博物館購入收藏，並於 2014 年放置於美術館側邊現址。

3. 1997 年

第 3 屆敏斯特《敏斯特展》作爲冷戰結束後的首屆《敏斯特展》，自有其指標意義。本次的展出雖然參展藝術家數量高於上屆，但現址保留的「公共收藏」作品卻從上屆的 19 組銳減半數至 8 組。但我們透過地理區域上的分布，依舊可看到展覽籌畫方有計畫的透過每屆展覽進行敏斯特全城公共藝術設置的布局。相比於上屆《敏斯特展》較爲著重於將現址保留作品設置於敏斯特歷史城區及皇宮花園周邊的敏斯特大學校區，本屆《敏斯特展》的現址保留作品除了重回敏斯特阿河河岸親水空間外，更有朝市中心邊緣及市郊設置的趨勢。

本屆保留於阿河河岸的作品包括俄裔美國藝術家伊利亞．卡巴科夫（Ilya Kabakov，1933-2023），其作品〈抬頭看並讀字…〉（*Blickst du hinauf und liest die Worte...*，1997）看似一座大型的無線電天線。但當觀眾躺在周邊的草地並往上閱讀時，便可讀到在天線桿之間，寫著下述的文字：

> 親愛的！當你躺在草地上仰望並四下無人，只能聽到風聲並看著開闊的天空－在這裡，在上方，是白雲飄過的藍天——這或許是你一生中做過或見過最好的事物。[13]

上述的詩意內容讓我們可以看到藝術家如何想像市民在夏日河畔的休閒時光中，悠閒躺臥於草坪之上的情境。

---

13 Klaus Bußmann, Kasper König, and Florian Matzner, *Skulptur. Projekte in Münster* 1997 (Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1997), p. 235.

古巴裔美國藝術家侯賀．巴爾多（Jorge Pardo，1963-）的作品〈碼頭〉（*Pier*，1997）位於伊利亞．卡巴科夫的作品旁，是一組介於雕塑及建築之間、難以定義其媒材的作品。〈碼頭〉一作從岸邊深入阿河之中，以一種類似日本極簡建築的形式建構於水面之上。當筆者踏查該作品時，亦有民眾自然地將此處作爲休閒垂釣的場所。藝術家佩爾．柯克比亦於本屆參展，其於上屆作品設置地點的斜對面校園圍牆進行改造，在高聳的圍牆中重新建造出一處與圍牆融爲一體的公車等候亭。

本屆《敏斯特展》的現址保留展品中，應當是華裔法國藝術家黃永砯（Huang Yong Ping，1954-2019）的創作。黃永砯的作品〈觀音的 100 隻手臂〉（*100 Arme der Guanyin*，1997）位於舊城區南側的邊界處，是座探討中、西文化共通性的作品。〈觀音的 100 隻手臂〉其基座是模仿杜象的著名作品〈酒瓶架〉（*Bottle Rack*，1914），直接將歐洲人習以爲常的酒瓶架作爲該雕塑的基座不僅是回應達達主義，亦是種尋找共同文化符號的方法。敏斯特市有一尊重要的基督雕像因爲戰爭而失去了其手臂，藝術家則直接轉化「千手觀音」的意象，將較爲女性化的觀音手臂一一安裝於酒瓶架之上。由於這些手臂手上通常拿著包括掃把及酒瓶等日常用品，因此作品亦在看似宗教化的標題之下呈現出其世俗的趣味。

4. 2007 年

隨著 21 世紀來臨，第 4 屆《敏斯特展》的規劃方向由節慶式的大型藝術節轉型爲研究及策展導向的專業藝術展覽，並有逐步與《卡塞爾文件展》（Kasel dokumenta）競爭的趨勢。在此方向的轉變之下，本屆《敏斯特展》的參展人數銳減近半，且增加了不少錄像、電影及表演等新興當代藝術媒材以符合 21 世紀的潮流。也因此，21 世

紀之後的兩屆《敏斯特展》的現址保留「公共收藏」數量亦大幅度的減少。

本屆現址保留藝術品，仍包括一件位於敏斯特阿河河岸的作品。德國藝術家羅舍瑪莉．拓可（Rosemarie Trockel，1952-）的作品〈比其他人少點野蠻〉（*Less Sauvage than Others*，2006/2007）是一座材質特殊的雕塑，該作品以紅豆杉樹欉所組成。藝術家在本屆展覽開始的半年前便於阿河河岸開始種植該樹叢，並在開展前將該樹叢修剪前長方體幾何形狀。瑪莉．拓可刻意在該樹叢中間留下一道縫隙，以便讓觀眾得以透過縫隙觀察到河對岸的高樓建築，縫隙的大小也剛好夠一位觀眾通過。該作品於筆者踏查敏斯特時，依舊可看到有管理單位修剪維護的痕跡，然而藝術家所設計的縫隙早已隨著樹叢的生長，已令觀眾難以通行。

美國藝術家瑪塔．羅斯勒（Martha Rosler，1943-）的作品〈擾亂碎片（鷹）〉（*Unsettling the Fragments (Eagle)*，2007）是一個刻意被佇立於歷史城區購物街上的老鷹浮雕，其作品意圖令人想起洛塔．包嘎爾騰的作品〈三道鬼火〉。該老鷹浮雕爲複製品，其原作仍爲於德國聯邦國防軍（Bundeswehr）敏斯特空軍運輸司令部（Luftwaffentransportkommando）營區建築的外牆。該建築原爲納粹德國時期的建築物，戰後該老鷹浮雕上的納粹卍字符號在被磨除後，依舊被德國軍隊所使用。藝術家刻意在人來人往的購物街上佇立該浮雕，不僅是對於德國黑暗歷史的提醒，同時亦是針對聯邦國防軍逐漸頻繁的軍事動員所進行的控訴。

《敏斯特展》於 21 世紀的發展，亦可看到主流意識形態的變化。《敏斯特展》從首屆作爲左翼學生及政治團體的眼中釘，至第 4 屆時，已開始出現反而是支持左翼運動的公共雕塑作品。該屆被列爲原

址保留的「公共收藏」，包括了由德國藝術家錫爾克．華格納（Silke Wagner，1968-）所創作的紀念塑像〈敏斯特地下史〉（*Münsters GESCHICHTE VON UNTEN*，2007）。該作品坐落於歷史城區西側邊界，雕像背後爲新興辦公大樓，爲來往歷史城區及總車站的市民徒步時所必經的重要路口。

〈敏斯特地下史〉以 1999 年去世的敏斯特市民保羅．芙夫（Paul Wulf，1921-1999）作爲雕塑的對象，除了其頭像外，雕像的身體上印滿了與其人一生事蹟有關的報導。保羅．芙夫因納粹優生法的關係，於其 16 歲時被政府強制節育。保羅．芙夫在戰後嘗試透過各種法律途徑，要求政府對其所施加的迫害尋求合理的賠償。[14] 藝術家於創作此作品時與環保團體所架設的網站《UWZ 檔案庫》（*UWZ-Archiv*）合作，該檔案庫發展出以環保運動、反核運動及反戰運動等市民運動作爲主體的左翼「地下史」。事實上，〈敏斯特地下史〉原被刻意設置於市政廳之前。關於該作品的保留於否曾引起爭議，最後因爲民間的倡議被遷至現址保存。雕塑原本作爲偉人塑像的一種古典形式，在《敏斯特展》中被拿來爲市民紀念其「草根英雄」，實爲對用古典創作手法對於雕塑該媒材所進行的一種反叛。

5. 2017 年

第 5 屆《敏斯特展》僅有 2 件現址保留的「公共收藏」，創下歷屆最少的紀錄。此數據亦凸顯了《敏斯特展》於 21 世紀的轉向，已逐漸遠離當初創設時對於「藝術介入公共空間」的看法。該屆現址保留的 2 件「公共收藏」，包括了美國藝術家妮可．艾森曼（Nicole Eisenman，1965-）的作品〈爲噴泉所作的速寫〉（*Sketch for a*

14 “Paul Wulf,” UWZ-Archiv, last modified March 29, 2024, https://www.uwz-archiv.de/.

Fountain，2017）。藝術家於敏斯特北側的公園建造一處噴泉，並由5 座風格及材質各異（包括 2 座青銅雕像及 3 座石膏雕像）的裸像所圍繞。妮可．艾森曼採用了看似古典的形式創作此「公共雕塑」，但細看之後則會發現其所創作的人物，以一種荒謬、近似卡通造型的型態佇立於雕像四周，形成一種特殊的張力。

美國藝術家奧斯卡．妥松（Oscar Tuazon，1975-）的作品〈焚毀模板〉（*Burn the Formwork*，2017）則是一組意味不明的雕塑／建築，佇立於都市南側的空地。〈焚毀模板〉既像是個祭壇，亦接近於臺灣人所熟悉的「金紙爐」。混凝土雕塑／建築的中心主體爲一管圓柱體煙囪，下方因爲開了一個孔洞，人們也可以在中間焚燒物體。奧斯卡．妥松似乎刻意讓該作品超現實式的出現在鐵道空間旁的都市畸零地之中，相比早期《敏斯特展》與塗鴉客之間的衝突，藝術家看起來並不太在意該作品被「自然的」塗改或破壞。與其說〈焚毀模板〉是有計畫地要在市區之中佇立起有意義或有美學價值的紀念碑，不如說該紀念碑造型的作品是爲了被消解、被解構而存在，其存在本身便是一種對於現代主義式都市公共雕塑的否定句。

（二）由美術館收藏的「公共收藏」

從 1987 年第 2 屆《敏斯特展》起，便開始有由西發利亞邦藝術及文化史博物館所收藏，被列爲館藏的「公共收藏」。相比於保留於公共空間的「公共收藏」，這些作品在進入到美術館庫房後受到較爲完整的保存。然而其展出亦須依照美術館的規劃所進行，缺乏現址保留作品長期與都市空間及市民互動的特質。

歷屆被列爲美術館典藏的「公共收藏」通常爲較脆弱或具備藝術史重要性的展出作品，譬如 1987 年被列爲館藏的〈爲敏斯特所

創作的八角柱〉（*Oktogon für Münster*，1987），由美國極簡藝術家唐．葛拉漢（Dan Graham，1942-2022）所創作。德國藝術家萊納．盧藤貝克（Reiner Ruthenbeck，1937-2016）的作品〈洛登旗〉（*Lodenfahne*，1987）爲一組觀念雕塑，藝術家將一面巨大的布料垂掛於美術館的中庭之上，並讓布料的下端自然地覆蓋在許多輛自行車之上。由於〈洛登旗〉原本就於西發利亞州藝術及文化史博物館內展出，其進而被美術館所收藏也是頗爲合理。

共經歷 5 屆次的《敏斯特展》中，僅有 3 屆有美術館典藏作品入庫。除了 1987 年，上述的 2 件作品外，1997 年亦有收藏 1 件作品。接著便是 2017 年《敏斯特展》，成爲統計資料中最多件美術館藏品入庫的屆次，總計共 5 件作品。這與《敏斯特展》策畫方向的轉向有著直接的關係，簡單來說，這是策畫方向從強調作品的「公共空間」介入，轉化至「公共性」介入所產生的質變。

2017 年被列爲美術館典藏的「公共收藏」作品之中，以日本藝術家田中功起（Koki Tanaka，1975-）的作品〈臨時學：工作坊第 7 號，如何一起生活並分享未知〉（*Provisional Studies: Workshop #7 How to Live Together and Sharing the Unknown*，2017）最爲著名。藝術家於美術館對面的雅集迪市場（Aegidimarkt）複合大樓展出工作坊的相關紀錄影片：該建造於 1970 年代的複合式商場建築於 2015 年時被指定爲敏斯特市民在遭遇「大規模傷亡武器」攻擊時的避難所，最多可容納 3000 人於此避難。[15] 田中功起邀請了 8 位世代及文

15 “Koki Tanaka,” Skulptur Projekte Archiv, last modified March 26, 2024, https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/201/.

化背景各異的敏斯特市民，前來參與爲期 9 日的工作坊。西發利亞州藝術及文化史博物館最後所收藏的「作品」，除了 11 段經過剪接、記錄下工作坊參與者對話內容精華的紀錄片外，還包括工作坊期間所使用的桌椅和相關的影像紀錄（圖 4）。

英國藝術家傑洛米．戴勒（Jeremy Deller，1966-）的作品〈對土地說話，他便會與你談談〉（*Speak to the Earth and It Will Tell You*，2007-2017），則是另一個社群合作共製的重要例證。藝術家於展覽展出的 10 年前，便與敏斯特地區超過 50 個「花園俱樂部」聯繫，期望與這些市民社團進行合作計畫。傑洛米．戴勒希望這些俱樂部的社員可以在接下來的 10 年間撰寫日誌，並藉此詳細記載植物和氣候的相關數據。在 2017 年展覽展出期間，藝術家在其中一處位於敏斯特北郊，屬於俱樂部的花園之中展出全套共 30 大冊的詳細日誌。該作品後被列爲美術館的典藏作品之一。

透過 2017 年入藏的幾個例證，我們可以發現當《敏斯特展》將展覽方向進行轉型之後，社區介入及與社區居民共製之作品，皆須大量仰賴影像及文件等媒材將工作坊或合作過程進行紀錄。然而藝術家雖與敏斯特市民共同創造不少重要的文本及內容，然而對於無法親身參與其中的其他市民及參觀者而言，卻僅能依賴這些作品於美術館再次展出的機會才得以了解這些參與型計畫的內涵。

五、《敏斯特雕塑計畫展》「公共收藏」發展趨勢分析

（一）歷屆「公共收藏」的發展趨勢

分析歷屆《敏斯特雕塑計畫展》的「公共收藏」相關數據和資料後，筆者整理出相關量化表格如下（表 1）：

表 1《敏斯特雕塑計畫展》歷屆參展藝術家及「公共收藏」組數統計表

屆次	參展藝術家數	保留公共藝術數	典藏於美術館數
1977	9	3	0
1987	53	19	2
1997	66	8	1
2007	33	5	0
2017	35	2	5

透過上述表格可清楚看到歷屆參展藝術家組數的變化，除首屆實驗性的規劃展出組數呈現個位數外，20 世紀末於 1987 年及 1997 年展出的 2 屆《敏斯特展》，展出藝術家組數達到 50 至 60 多人／組。該 2 屆《敏斯特展》邁向節慶式的展出形式，可以用「雕塑藝術節」或「大地藝術節」來形容其展出規模及形式。在展出的空間來說，亦從 1977 年以敏斯特阿河河岸周邊空間北移至歷史城區及敏斯特大學校區爲主。

21 世紀於 2007 年及 2017 年的 2 屆展出，則可看到參展藝術家組數約略減半，2 屆皆維持在 30 多人／組左右的規模。數量的調整亦是配合 21 世紀《敏斯特展》在策展策略上的轉向，從過去強調於公共空間放置現代雕塑，最終轉變爲 2017 年以參與式創作計畫作爲

展覽的重要策略及特色。此種展覽策畫方向上的轉變，亦造成了「公共收藏」方向上的變化。

《敏斯特展》的起源與喬治．萊奇及亨利．摩爾公共雕塑作品的設置有關，其最初目的便著眼於如何透過現代雕塑展覽，提升敏斯特市民對於現代雕塑的接受度。在此前提下，1977 年的《敏斯特展》除了邀請藝術家針對敏斯特的自然及人文環境進行創作，以便作品得以和敏斯特產生更深的連結關係。首屆《敏斯特展》雖僅展出 9 組藝術作品，但現址保留的「公共收藏」達到 1/3 數量的 3 組。而現址保留作品數量亦在 1987 年第 2 屆《敏斯特展》時攀升至高峰，可以觀達到早期的《敏斯特展》還同時肩負著如何快速提升裝設於都市公共空間內的藝術品數量。

自 1997 年第 3 屆《敏斯特展》起，現址保留於公共空間的「公共收藏」作品數量大幅度的銳減，終於在第 5 屆《敏斯特展》時達到最低點。這不僅是顯現了敏斯特已具備足夠數量的公共雕塑或裝置藝術外，亦如上文所述，顯示了整體《敏斯特展》方向的轉變。此種轉變亦可見於典藏於美術館的「公共收藏」藝術品數量，該項目的作品組數於 2017 年達到高峰。

（二）現址保留「公共收藏」現況探勘

本研究經實地探查敏斯特各現址保留之「公共收藏」作品後，根據其保存現況得出下列數種作品維護的處境：

1. 細心維護的作品

《敏斯特展》歷屆留存下來的現址保留「公共收藏」作品數量眾多，共達到 37 組作品。由於作品數量眾多，加上歐洲公共空間塗鴉文化頗勝及對於維護公共空間的概念與東亞相比較爲不同，故對於公

共雕塑的維護難度更勝於東亞。在此情境下，不少佇立於敏斯特的歷屆雕塑作品往往不斷地在被塗鴉及斥資修復之間不停輪迴。故可理解爲何在有限預算下，僅能針對部分雕塑進行長期性地維護。

明顯受到較多維護的作品包括了敏斯特的地標，譬如 1977 年便已展出，由克拉斯・歐登伯格所創作的〈大水池球〉。該作品於《敏斯特展》創立之初便已成爲塗鴉客及社會運動人士的「攻擊」目標，即便今日已明顯細心維護，球體上仍可見到新的塗鴉痕跡。1987 年洛塔・包嘎爾騰的作品〈三道鬼火〉或許因爲懸掛位置難以抵達的關係，自然成爲「保存」狀況良好的作品。佩爾・柯克比的作品〈磚塊雕塑〉因位於大學校園內，明顯保存狀態良好。其他同屆位於大學校園內的作品，皆可見其保存狀態亦頗佳。1997 年的作品，包括伊利亞・卡巴科夫的作品〈抬頭看並讀字…〉及黃永砯的作品〈觀音的 100 隻手臂〉皆保存狀態頗佳。

以 2007 年的作品來說，瑪塔・羅斯勒位於市區的作品〈擾亂碎片（鷹）〉以及錫爾克・華格納所創作的紀念塑像〈敏斯特地下史〉皆具備較爲良好的保存狀態。2017 年的公共雕塑作品，則以妮可・艾森曼的作品〈爲噴泉所作的速寫〉保存狀態較佳。

2. 重建的作品

歷屆《敏斯特展》中，有不少作品是移地重建的作品，甚或是在時隔多年後再次重建或再次遷回原址設立的作品。這些作品通常因爲是較晚再度設立，亦或可能是在多方考量之後的決定，相關作品的保存狀況皆較爲良好。舉例來說烏爾里希・呂克李恩的作品〈切割白雲石〉，便是在移走之後重回原址再次設立的作品。1987 年，丹尼爾・布罕所創作的作品〈四道門〉，於 2016 年重建了其中一道「門」。

3. 具有實用功能的作品

具有實用功能的作品，其保存狀態也通常較爲良好。譬如 1987 年，李察．阿希瓦格所設計的自行車停放雕塑，以及丹尼斯．亞當斯所創作的公車候車亭。1997 年，由佩爾．柯克比所設計的公車候車亭，其保存狀態亦十分完整。

4.「佛系」維護的作品

在上述作品外，仍有許多無法細心維護的作品。譬如 1977 年唐納．賈德的作品〈無題〉被大量的歷代塗鴉所覆蓋。除此之外，有些作品則因爲自然環境的變遷而部分被破壞。譬如 1987 年，法蘭索瓦．莫雷內的作品〈（再次）法式風格：圓形、正方形與三角形〉便因花園自然的變遷，僅存部分「殘跡」。2007 年羅舍瑪莉．拓可的作品〈比其他人少點野蠻〉可看出刻意維護的痕跡，但因爲植物其自然生長的限制，難以完全維持在人爲可控的狀態。其實後續 2 件作品，或許可以用大地藝術（land art）的概念來加以理解，創作者本身並不在意作品於自然狀態之下的發展。其實在歐洲，即便是刻意維護的作品，總是會有些小規模的破壞或髒汙存在於雕塑作品之上。這些自然產生的狀態或許不要太過誇張，皆可視爲城市與作品互動過程的結果。

六、小　結

《敏斯特雕塑計畫展》以每屆 10 年的時間尺度來規劃展覽的發展，也因此讓每屆展出之間的差異得以被凸顯出來。除了每屆的展出皆可反映每個世代對於現代雕塑、公共藝術及當代藝術想像上的變

化，《敏斯特展》每屆的策畫策略亦可視爲在論述及定義上具備重新界定何謂雕塑及何謂「公共」的野心。

歷屆《敏斯特展》從早期較爲著重引介現代雕塑，包括極簡主義、動力雕塑、抽象雕塑等作品形式外，亦著重於呈現現代雕塑佇立於公共空間之中的可能性。當時的策畫團隊亦透過邀請當時國際知名雕塑家／藝術家，不僅嘗試引入所謂「國際」當代藝術，亦致力於協助藝術家在了解敏斯特自然環境及人文及歷史脈絡的前提下進行結合地方脈絡的新作提案。此種今日於全球藝壇已十分熟悉的「駐地創作」模式，在彼時仍爲十分新穎的觀念。「公共」的定義隨著時間的推進，從早期的「公共空間」及市民共享的「公共藝術」，於 21 世紀逐步改變爲邀請市民成爲創作的參與者。藝術家不僅應思索如何在市民的公共空間中創作對於市民而言具備脈絡意義的作品，亦須思考如何主動邀請市民加入其計畫性創作。

然而此種計畫性創作的轉變是否眞能提升民眾的參與度，仍需有所保留。受邀直接參與創作的市民自然深刻地參與其中，然而由於這類作品通常仰賴文獻及影像記錄的形式來加以保存。以 2017 年第 5 屆《敏斯特展》的參與式作品爲例，其作品應無法長久於公共空間中展出，因此必須透過美術館典藏的形式將作品進行保存。然而當這些作品再次於美術館的白盒子空間中展出時，觀眾因需要透過大量文字的閱讀才能於腦海中重建當時工作坊或觀念創作的形式，故也提升了一般觀眾了解作品的難度。

公共空間的現代雕塑或許在經歷了半世紀的變遷後，從一種前衛的創作形式成爲了相對保守的創作媒介。然而這些作品由於在城市的各個角落歷經了時代的變化，不僅已經成爲市民生活中的一部分，甚至部分城市早已成爲城市的地標。於美術館展出的典藏品，除了需要

購票入場外，亦須遵守美術館的參觀守則。不同於美術館的展品，佇立於公共空間中的作品是市民購物、玩耍、手上拿著冰淇淋時，皆可觀賞的創作。也因此，此種創作形式的轉向不見得完全符合《敏斯特展》的初衷，甚而可能令《敏斯特展》成爲另外一種版本的《卡塞爾文件展》。

觀察歷屆敏斯特《敏斯特展》，亦可看到國際藝壇的演變。1977 年首屆《敏斯特展》，明顯看到策畫者致力於向當時西德民眾引介美國藝術家。這種將美國前衛藝術視爲重要國際趨勢的策略，反映了冷戰高峰期的思維。1987 年第 2 屆《敏斯特展》參展國家雖趨於多元，但仍以歐美國家爲主。1997 年《敏斯特展》爲冷戰結束、兩德統一後的首次展出，可以看到該次展出受到 1990 年代全球化的影響，開始導入「全球藝術」（global art）的概念。也因此自該屆起，參展藝術家的族裔更加多元化，然而所謂代表「異文化」的參展藝術家仍以旅歐、旅美藝術家爲主。直至 2017 年，「全球藝術」的實踐才漸趨完整。但我們也可以發覺，《敏斯特展》並非國際藝壇的先行者，相較於發生於紐約及巴黎的展覽，敏斯特似乎很辛苦的在「學習」，並弭平自身與國際藝壇之間的「時間差」。

換句話說，透過觀察《敏斯特展》50 年來的變遷，不僅可看到媒材的轉變、對於「公共」概念的變化，亦可看到對於何謂「國際」的變化。《敏斯特展》自有其於國際藝壇上的重要性，許多作品及展覽籌畫的細節亦有研究的價值。然而對於其評價也不應流於過譽，《敏斯特展》其實是在不斷摸索的過程之中學習成長，可以看出展覽核心籌畫人員常因敏斯特作爲邊緣城市而產生的焦慮。而《敏斯特展》在籌備方面，半世紀以來的核心人物並無太大的變動，似乎也導致《敏斯特展》有其保守的一面，使其無法與《卡賽爾文件展》

及《歐洲宣言展》（Manifesta）於 21 世紀之後所代表的前衛性相提並論。《敏斯特展》強調其時間上的週期具備特殊的價值，但這樣的週期或許也只是恰好適合敏斯特市的尺度、財政能力及其社會文化。也因此，每 10 年一屆的籌畫周期雖是特殊的時間跨度，也不應過度神化其價值。

誠如上文，《敏斯特展》如同所有的國際展覽一樣，亦有其缺失。透過其「公共收藏」的歷史，我們可以看到不少次劇烈的收藏方針轉向。譬如 2017 年現址保留作品銳減至兩座，研究期間無法透過文獻及公開資料判斷這究竟是藝術選擇，還是迫於城市財政問題或美術館的發展而進行的決策。相較於臺灣的開放性及流動性，德國不少重要展覽或機構的決策圈高度封閉且不透明。縱使在德國較無貪腐及裙帶問題，但半世紀來沒有太大變化的核心人物也導致展覽藝術表現的詮釋及其發展方向高度集中及仰賴特定個人的判斷。本文成文之前，卡斯柏．科尼希甫於 2024 年 8 月逝世，結束其長年對於《敏斯特展》的影響力。非常巧合的是，敏斯特雕塑展官方於其訃聞發布後數周，才對外正式公告 2027 年《敏斯特展》的藝術總監一職，將由克羅埃西亞三人組女性藝術團體「What, How & for Whom」擔任。可以預期的是，首屆進入「後科尼希時代」的《敏斯特展》，對於作品的展陳及何謂「公共收藏」，應該勢必又會再有非常不同的詮釋角度。

不過相對於《敏斯特展》的重要性，臺灣國內缺乏相關研究及論述，亦是一長期隱憂。相關研究應於未來有所延續，以便與臺灣的現代雕塑、公共藝術、環境藝術節及大地藝術節的發展進行交叉的比較研究，藉此釐清臺灣模式的獨特性及其價值。

圖　版：



圖 1　克拉斯・歐登伯格（Claes Oldenburg），〈大水池球〉（*Giant Pool Balls*），混凝土，直徑各 3.5 m，1977。
圖片來源：高森信男 2024 年攝。



圖 2　唐納・賈德（Donald Judd），〈無題〉（*Untitled*），1977，創作於 1977 年的，早已被塗鴉層層覆蓋，脫離作品原貌。
圖片來源：高森信男 2024 年攝。



圖 3　洛塔・包嘎爾騰（Lothar Baumgarten），〈三道鬼火〉（*Drei Irrlichter*），尺寸及材質依場地而定，1987。
圖片來源：高森信男 2024 年攝。



圖 4　田中功起（Koki Tanaka），〈臨時學：工作坊第 7 號，如何一起生活並分享未知〉（*Provisional Studies: Workshop #7 How to Live Together and Sharing the Unknown*），2017，作品於美術館內的展示情境示意。
圖片來源：高森信男 2023 年攝。

參考書目

（一）西文論著

"Art-Pointing at the spire." *Der Spiegel* (July 11, 1977).

"Westfälische Nachrichten survey on Rickey's sculpture – Can you do something about the price?" *Westfälische Nachrichten*, November 20, 1974.

Bußmann, Klaus, and Kasper König. *Skulptur Ausstellung in Münster 1977*. Münster: 1977.

Bußmann, Klaus, Kasper König, and Florian Matzner. *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1997.

Jappe, Georg. "How do artists react to their surroundings?" *Die Zeit*, July 22, 1977.

Spinnen, Burkhard, and Eva Pieper-Rapp-Frick. *Flagged*: *Skulptur Projeckte Münster, Reports, Images and Memories*. Translated by Sabine Golz and Conor Timothy Carberry. Münster: Coppenrath Verlag GmbH & Co. KG, Verein der Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e.V., 2017.

（二）網路資料

"Koki Tanaka." Skulptur Projekte Archiv. Last modified March 26, 2024. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/201/.

"Paul Wulf." UWZ-Archiv. Last modified March 29, 2025. https://www.uwz-archiv.de/.

"Skulptur Projekte in Münster 1987." Skulptur Projekte Archiv. Last modified March 26, 2024. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/.

"Skulptur Projekte in Münster 1997." Skulptur Projekte Archiv. Last modified March 26, 2024. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/.