

# 藝術認證

NO. 51

## 目錄 Contents

### 編者的話

### 議題特賣場—藝術QR Code—跨越時空的蒙娜麗莎

從〈蒙娜麗莎〉談達文西的人像藝術 ◎黃淑玲 6

達文西的藝術及其對後世的影響 ◎康輝安 12

〈蒙娜麗莎〉發情記—關於「喬孔達夫人」屁股著火的始末 ◎陳宏星 18

製造「MIT蒙娜麗莎」—談我們都是蒙娜麗莎(當代篇) ◎蔡佩桂 24

如果蒙娜麗莎回來—與兒童漫談藝術、科學與人文 ◎侯天麗 32

人文行旅手札—文藝復興時期之藝術及歷史文化 ◎謝哲青 38

### 展覽迴響

具生命的大理石 (pietra viva) —米開朗基羅的雕刻藝術 ◎蔡敏玲 48

像與不像—從米開朗基羅雕像中的人物身份問題談起 ◎劉俊蘭 56

米開朗基羅的建築匠心 ◎王維潔 64

從米開朗基羅的三種菜單談藝術家的日常生活 ◎沈宏錦 72

### 典藏選粹

竄改古典，創作當代—張立人的〈古典小電影〉 ◎商戎茵 78

### 人物特寫

「PAKA VULAY」：「使它變得美好」—瑪籟·馬卡魯萬 (林琳) ◎王力之 82

### 南島紀事

文化傳承與分享—比雅紐編織萬能繩 ◎王有邦 88

### 藝評講堂

大美與小美—唯心式的美學與批評 ◎高千惠 92

### 藝術哲學

存在之眾相—有關藝術存在論問題之彙整 ◎陳宏星 98

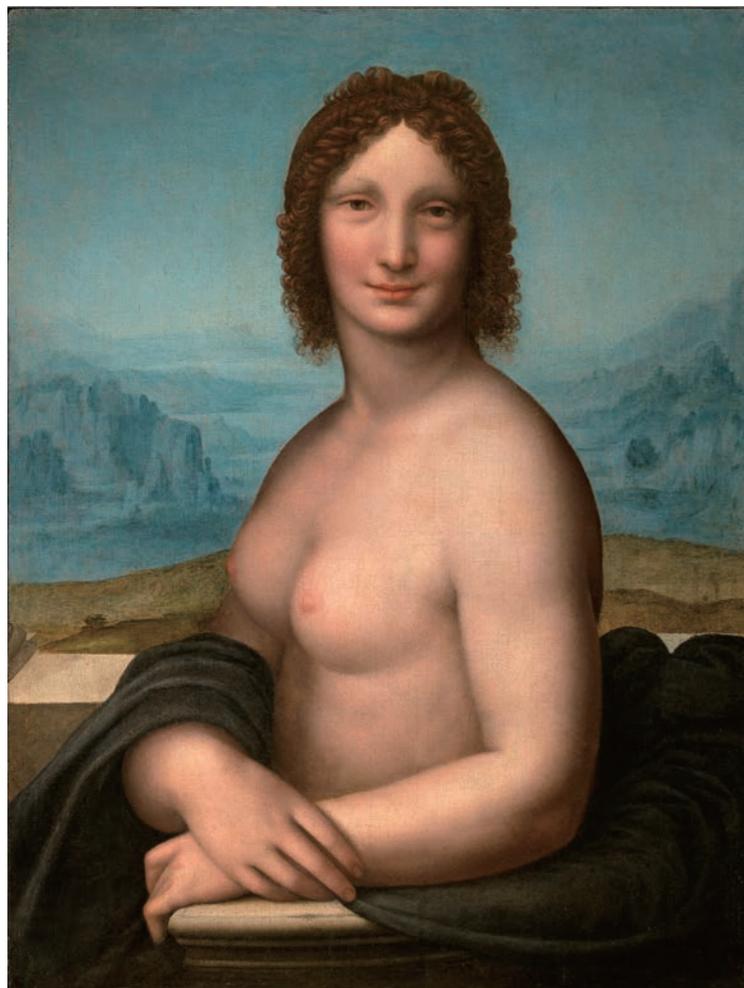
### 公共藝術如何可能

原味與創新—從牡丹鄉公共藝術品風波淺談認知差距之我見 ◎沈怡君 102

# 〈蒙娜麗莎〉發情記

## 關於「喬孔達夫人」屁股著火的始末

文／陳宏星（文字工作者）



在二十一世紀的今天，如果以知名度來為人類視覺文化遺產排名的話，第一名的位置應當非達文西的〈蒙娜麗莎〉莫屬。這幅尺寸只有77×53 cm的畫作，再現了義大利文藝復興時期的某一位

貴婦，雖然至今為止我們對其真實身份還沒有最終的答案，但她著名的微笑卻連小學生也辨識得出來。〈蒙娜麗莎〉之名無人不知、無人不曉，即使已過了五百多年，她的神秘笑容依舊充滿了動人的魅力，牽引著無數學者的研究熱情，想要破解達文西在畫面下深埋的符碼。但即便如此，那畫裡的女人至今依然籠罩在薄霧般的神秘之中，那淺淺的微笑彷彿她心底的竊笑，而其媚眼似乎也正告訴我們，對她的迷惑不解會再持續個五百年。

相對於達文西的〈蒙娜麗莎〉，在現代藝術史裡還有另外一幅作品，一樣知名但也一樣令人困惑，那就是〈L.H.O.O.Q.〉。光看其題名可能沒幾個人知道那五個大寫字母代表著什麼意思，但相信每位看到畫面的人都能辨識出那是達文西的〈蒙娜麗莎〉，只不過不是原作，而是一張紙製複製品，唯一的差異在於蒙娜麗莎的臉上多了兩撇翹鬍子及一小撮山羊鬍。這看似惡作劇的幼稚舉動其實是謎樣的當代藝術之父杜象（Marcel

Duchamp）的傑作，但此行為也為原本〈蒙娜麗莎〉之謎再添更多神秘的色彩。本文之重心將放在杜象〈L.H.O.O.Q.〉與達文西〈蒙娜麗莎〉之間的微妙關係上，並介紹〈L.H.O.O.Q.〉的生成背景與意涵。

1|2

- 1 江·賈科墨·卡普羅提，又名薩萊；據傳為達文西所構圖〈理想博物館的裸體喬孔達〉油彩、木板（由最初的木板轉移至畫布，後來又轉移至木板）74.6×58cm 16世紀 私人收藏 ©2013-2014 Leonardo-Mona Lisa—The Myths. Taiwan
- 2 羅浮宮所收藏拉斐爾素描的印件，呈現主題為「陽台上的仕女」印刷、紙張 22.5×16.15cm 20世紀 達文西理想博物館藏



### 一、從「肖像」邁向「聖像」：

雖說〈蒙娜麗莎〉是當今最有名的一幅肖像畫作，但一直到十九世紀中葉之前，其能見度並沒有比其他西方繪畫佳作來得高。即使達文西在生前就已廣受尊崇，與米開朗基羅及拉斐爾並列為文藝復興三大藝術家，但相對於其作者而言，〈蒙娜麗莎〉至高無上的藝術光環是遲至後來才取得的，其成名之路並非一路順遂，之中還經過些許的波折，最後才使它成為藝術史上最耀眼的聖像。

在一幅畫成為「名畫」的過程中，被臨摹似乎就是必要的條件之一。臨摹數量的多寡與原作影響力的大小呈直接的正相關，被臨摹的次數越多，就代表作品越受到藝術家們的青睞。因此臨摹的仿作或習作便類似於原作的分身或代言人，即使不精確，也是讓名聲得以遠播的唯一方式。在文藝復興時期，〈蒙娜麗莎〉本身就具備了某種吸引人的創新特質，其暈塗法（sfumato）與將模特兒「喬孔達夫人」單獨放入「金字塔」式的構圖法便引起了仿效，所以連拉斐爾的素描作品〈陽台上的仕女〉（1504年）與油畫作品〈馬達蓮娜·多尼肖像〉（1505年）都深受影響，它們的構圖與主角的姿勢都與〈蒙娜麗莎〉一模一樣，由此可見達文西此作在當時受歡迎的程度。到十八世紀結束前，有關〈蒙娜麗莎〉的仿作與衍生畫作，不論像與不像，已有近六十幅<sup>1</sup>。

自〈蒙娜麗莎〉被法國國王法蘭斯瓦一世（François I）收藏以來，一直到法國大革命之前，它都屬於一般人所看不到的「王室收藏」。因此若非宮廷藝術家或重要人士，要見到原作誠屬不易，更

不用說要從事臨摹習畫的行為了。此狀況到了法國共和國誕生後才改觀：從1793年8月10日中央藝術博物館（日後的羅浮宮博物館）正式啟用，到1797年〈蒙娜麗莎〉從凡爾賽宮遷入新博物館之後，眾人才有機會見到這位「喬孔達夫人」<sup>2</sup>。從此，〈蒙娜麗莎〉的命運便與羅浮宮緊緊相連，而日後它之所以成為最著名的藝術聖像，也跟短暫地「離開」過羅浮宮有絕對的關係。

就羅浮宮所保存的史料來看，〈蒙娜麗莎〉在十九世紀時應該還算不上是鎮館之寶。從1849年專家委員會所訂出的市值表，編號300的〈蒙娜麗莎〉也不過九萬法朗，遠遠落後於拉斐爾的〈聖母、聖子耶穌、聖約翰〉（40萬法朗）及〈聖家族〉（60萬法朗）<sup>3</sup>。它被臨摹的次數於1851年至1880年之間也只有71次，遠遜於當紅的法國畫作如葛茲的〈破水罐〉（138次）或普呂東的〈聖母升天〉（130次）<sup>4</sup>。單從這些數據推斷，〈蒙娜麗莎〉在當時還不是萬人空巷的萬人迷。

二十世紀才是〈蒙娜麗莎〉真正發光發熱的時代。但它成名之路的開端與其原有的藝術特質無



馬歇爾·杜象〈L.H.O.O.Q.〉現成物（多重簽名）29.5×22cm 1964 達文西理想博物館藏 ©Museo Ideale Leonardo da Vinci

關，而是起因於一次竊盜事件。1911年8月21日，在羅浮宮例行休館的星期一清晨，一位在館內工作的義大利工人佩魯賈（Vincenzo Peruggia）把〈蒙娜麗莎〉從畫框取下，藏入大衣裡，偷帶了出去。此失竊事件當然令法國政府震驚不已，即使革除了國立博物館聯合會主席和安全部門主管兩人的職務、懲處失職的警衛，最終還是無法平息眾怒。報界當然不會放過這樣一個可以大做文章的機會。當時號稱全球最大報的《小巴黎人報》便刊出〈蒙娜麗莎〉的巨幅照片，上頭壓著斗大的標題：「喬孔達夫人自羅浮宮博物館消失」（8月23日），然後標題下方還語帶諷刺地寫著「……我們還擁有畫框」<sup>5</sup>。義大利報界也大篇幅報導，義國的愛國人士甚至宣稱那是義大利的作品。在媒體強力的報導之下，法國人突然意識到他們所失去的是國寶級的藝術品，而讓義大利人讚嘆的是他們的祖先曾創作出這麼偉大的傑作。於是，〈蒙娜麗莎〉的神化過程開始啟動。就沙孫（Donald Sassoon）在《蒙娜麗莎五百年》一書裡所描述的，從它失竊到被尋回這期間所引起的廣大關注，報界大肆渲染後所產生的滾雪球效應，使得各界對〈蒙娜麗莎〉加油添醋、借題發揮，例如藝術家、導演與作家以它為靈感所進行的再創作、衍生性產品的出現與大賣（諷刺性明信片、娃娃等等）、流行文化與廣告業對它的無盡挪用，加上在美國、日本與蘇聯等地的展出，種種原因使它在時間軸裡持續不斷地曝光，最後才讓這件畫作從一幅文藝復興的肖像，晉升為全世界的藝術聖像。<sup>6</sup>

## 二、藝術聖像「達達化」：

在面對〈蒙娜麗莎〉失竊案所引發的媒體效

應，知識份子與藝術家們並沒有隨之起舞、一起從事偉大的造神運動。相反地，憑藉著他們反思批判的精神，對於成為高尚文化象徵的〈蒙娜麗莎〉則有著完全不一樣的態度與看法。排除想藉此畫來炒作自己名聲的機會主義者（如義大利詩人鄧南遮），基本上前衛作家與藝術家都是採諷刺嘲弄的方式來再現〈蒙娜麗莎〉。（但諷刺的是，這嘲諷的後果卻對日後〈蒙娜麗莎〉「聖像化」具有很大的貢獻。）

就在〈蒙娜麗莎〉被尋回的隔年，歐洲爆發了第一次世界大戰。這對西方文明社會當然是一場大災難，而藝術界在這絕望的情勢下則進行了一次反撲，以虛無主義為基調，用無意義的、偶發的、非理性的行動與創作方式，對野蠻的大戰做出抗議，也對所有既定的中產階級價值觀做挑戰，這就是達達主義的精神與誕生背景。〈蒙娜麗莎〉作為所有西方精緻文化的代表與象徵，自然也成為了需要被「達達化」的對象。杜象的〈L.H.O.O.Q.〉就是在這樣的思潮下融合了他自己所關心的議題而產生的。

1919年夏天，杜象從布宜諾斯艾利斯回到了法國，去魯昂（Rouen）探視了他父母親之後，便回到巴黎與幾位好友見面。其中畢卡比亞（Picabia）特地邀請杜象去家裡住，這位達達主要成員當然希望後者也加入他們運動的行列，但杜象拒絕參與任何正式的組織，即使他對達達的「滅聖像主義」（Iconoclasm）深具好感<sup>7</sup>。不知是否受到了達達之影響，在巴黎的這段期間，杜象做出了一件最具達達精神的作品：他在Rivoli街賣卡片的店裡，買了一張〈蒙娜麗莎〉的複製品，然後以塗鴉的方式，在喬孔達夫人的臉上用鉛筆畫了兩撇翹鬍子及一小撮山羊鬍，簽名、壓上日期、並在下方寫上五個大寫



- 1|2  
 1 曼·雷〈喬孔達的父親（向杜象風格的作品致敬）〉照片、石版印刷  
 27×17.5cm 1967 卡羅帕利藏 ©Carlo Palli Collection  
 2 1911年9月3-10日出版之《La domenica del Corriere》以羅浮宮喬孔達遺孀為封面，插圖由貝托拉米繪製 38.9×29cm 1911 ©Museo Ideale Leonardo da Vinci

而是真正的男人，這點我在當時也沒發現。<sup>9</sup>」因此，這幅被歸類於「被糾正的現成物」（Readymade rectifié）所糾正的正是喬孔達夫人真正的性別。難道真正的「她」是個「他」？

有關上述性別之謎，在研究達文西〈蒙娜麗莎〉的論述中就已出現過幾次。除了有人臆測喬孔達夫人就是達文西本人的女性化畫像之外，佛洛伊德早在1910年就對〈蒙娜麗莎〉做過深度的精神分析式詮釋，把這著名的微笑與達文西手札裡的一次童年夢境做連接，解讀成他對母親慾望投射的閹割式抑制，顯示了達文西同性自戀之傾向等等，為非常複雜又晦澀的一次分析<sup>10</sup>。而杜象所做的「糾正」會不會也是因為發現了達文西作品裡的這項秘密呢？還是他是以〈蒙娜麗莎〉之名，反向地暗示自己性向之所趨？

阿圖羅·施瓦茨（Arturo Schwarz），這位專門研究杜象的專家以及其作品全集的編輯者，就曾詳細地比對了達文西與杜象之間許多的共同點：例如，兩者的父親都是法律公證人、他們倆存世作品的數量都非常少、他們倆最重要的作品都未完成、且同樣都對「回文構詩法」（anagram）與「雙關語」感興趣，達文西強調繪畫是智性上比技法更重要，而這也反映在杜象排斥「視網膜式的繪畫」，並認為藝術是腦中「灰色物質」之作用。最重要的一點是施瓦茨還列出了他們兩人都具有「雌雄同體的心靈模式」<sup>11</sup>。如果我們檢視曼雷（Man Ray）幫杜象所拍的一張照片，確實會發現他「雌雄同體」之傾向：在〈Rose Sélavy〉（1921年）這件作品中，杜象喬裝成女像，頭戴女帽、臉部也精心畫過妝、身著女性皮草、並手戴戒指，雙手立領的姿態

字母「L.H.O.O.Q.」。有關這五個字母所代表的意義，就杜象本人在訪談中所陳述的，「只是一種語音的遊戲」<sup>8</sup>；他要我們用法文或用其他語言來讀這幾個字母，因為光是字母的發音，就會產生非常有趣及令人驚訝的結果。其實如果是懂法文的人來念這五個字母，並且是以很快速的念法來進行的話，會聽到「Elle a chaud au cul」這句子，直譯成中文就是「她的屁股在發燙」，意指「她在發情」。

「有著鬍子的喬孔達夫人在發情」。這整件作品很像是小學生會在課本上做的事，也就是把偉人或名人的圖像醜化，畫上各式各樣可以褻瀆他們的性徵，以達到可笑荒謬的效果。這行為或許幼稚，但卻非常符合達達的精神。杜象以最節約的方式，便改變了我們看待〈蒙娜麗莎〉這幅聖像的方式，也顛覆了象徵西方藝術的所有價值。連他自己後來都覺得這方式徹底改變了喬孔達夫人的性別：「很奇妙的，當你看著鬍子及山羊鬍時，『蒙娜麗莎』就變成了一個男人。並不是一個女人喬裝成男人，



顯現出女性的特質。跟〈L.H.O.O.Q.〉一樣，〈Rose Sélavy〉也同樣玩著「語音的遊戲」，雖然看起來是照片中女子之名，但讀起來卻是「Eros c' est la vie」，為「性愛就是生命」之意，與「她的屁股在發燙」似乎是完美的組合。如果有人把達文西自畫像素描跟〈蒙娜麗莎〉重疊進而發現他們為「雌雄同體」的話，那麼〈L.H.O.O.Q.〉跟〈Rose Sélavy〉這兩幅作品或許也是杜象同傾向的隱晦顯現。

#### 小結：

我們可以繼續深入〈L.H.O.O.Q.〉的可能意涵，進行極為複雜的分析與對照，但同時也冒著過度詮釋之風險<sup>12</sup>，限於篇幅，我們將省略這美學的極地探險。或許再回到表層的意涵、聽聽作者的意圖會是不錯的選擇：「我認為一幅畫作不能、絕對不能被看太多次。被看太多回會變成褻瀆的行為，到達耗盡的臨界點。在1919年，當達達在最頂盛的時候，我也正破壞著許多事物。〈蒙娜麗莎〉成為首位受害者。我在她臉上畫上鬍鬚與山羊鬍就僅僅

只是爲了要褻瀆它。」<sup>13</sup>杜象當然也提到「L.H.O.O.Q.」這五個字母的涵義，就是「there is fire down below」<sup>14</sup>。歐洲在第一次世界大戰時也是到處著火。但因為杜象跟達達主義者都是和平份子，所以才用這種無害的雙關語，以最輕盈的方式開了〈蒙娜麗莎〉一次玩笑，同時也影射戰火下西方文明的一次價值毀滅。

1964年，在聖路易市立美術館的演講中，杜象表明「有著鬍鬚與山羊鬍的〈蒙娜麗莎〉是現成物與滅聖像達達主義的一次結合」<sup>15</sup>。隔一年，在〈蒙娜麗莎〉儼然成為全球通俗文化的聖像之後，杜象再次以她為主角，於他展覽的晚宴邀請函上，原封不動地貼上有著「蒙娜麗莎」圖像的撲克牌，下方寫著「rasée」（再下一行）「L.H.O.O.Q.」，意思為「剃掉鬍子的L.H.O.O.Q.」<sup>16</sup>。至此，原本與達達滅聖像舉動之結合，則在杜象聰明又輕盈的巧思下，就此分家，再次回到最純粹的「現成物」狀態，也讓杜象在〈蒙娜麗莎〉誕生近500年之後，巧妙地把它所有的影像從達文西手上據為己有。從此，在羅浮宮之外的〈蒙娜麗莎〉是〈蒙娜麗莎〉，但同時也是〈剃掉鬍子的L.H.O.O.Q.〉……。

注釋：

- 1 沙孫(Donald Sassoon)，《蒙娜麗莎五百年》，貓頭鷹出版社，2003年，頁58。
- 2 同上，頁65。在1800年至1804年期間，〈蒙娜麗莎〉曾短暫地離開過羅浮宮，因為拿破崙叫人把它搬入他在杜勒麗宮的臥室。直到拿破崙稱帝之後，才將該畫送回羅浮宮。
- 3 同註一，頁73。
- 4 同註一，頁72。
- 5 同註一，頁207-208。
- 6 見註一、第七章及第十章。
- 7 Francis M. Naumann, Marcel Duchamp: L' Art à l' ère de la reproduction mécanisée, Hazan, Paris, 1999, p. 78.
- 8 Pierre Cabanne, Marcel Duchamp - Entretiens avec Pierre Cabanne, Somogy édition d' art, Paris, 1995, p. 78.
- 9 Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Delano Greenidge Editions, New York, 1997, Vol. I, p.203.
- 10 同註7，頁80。
- 11 同註9。
- 12 就如同施瓦茨所做的那般，看似發現了〈L.H.O.O.Q.〉所隱藏的三個層次複雜象徵意涵。見註9，頁203-204。
- 13 源自於1961年Herbert Crehan在紐約WBAI電台之訪談內容，見 Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Delano Greenidge Editions, New York, 1997, Vol. II, p.670.
- 14 同註13。
- 15 同上。
- 16 杜象做了近100份〈剃掉鬍子的L.H.O.O.Q.〉邀請函，見 Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Delano Greenidge Editions, New York, 1997, Vol. II, p.849.

# 如果蒙娜麗莎回來了

## 與兒童漫談藝術、科學與人文

文／侯天麗（國立屏東教育大學幼兒教育學系 教授）

如果史蒂芬·史匹柏（Steven Spielberg）能讓恐龍從侏儸紀、白堊紀，返回現代文明的社會；十六世紀的蒙娜麗莎，又何嘗不能回來？尤其，有很多小朋友，不會寫、剛會寫、很會寫五千年老祖先創造的、很麻煩的中國字，很期待蒙娜麗莎回來。孩子們聽說，她是一個外國的大美人，可以和華人文化中的西施與嫦娥比賽，當然最重要的，她是五百年前就很聰明的達文西，用科學的方法，創造出來的美麗與青春……

如果蒙娜麗莎真的回來了？

### 一、蒙娜麗莎與孩子

如果蒙娜麗莎回來了，她的微笑應特別想獻給孩子。

耶穌曾對他的門徒說：「讓小孩到我這裡來，不要禁止他們，因為在神國的，正是這樣的人。」法國的哲學家盧梭認為，大自然希望孩子在成人之前就要像孩子，如果我們打亂了這個秩序，就會看到年幼的博士與老態龍鍾的小孩。

所以，孩子應該是天真無邪的；如果蒙娜麗莎想要聽到誠實的聲音，孩子可能是她唯一可以相信的。

如果蒙娜麗莎真的回來了……

二歲的翔翔摸一摸蒙娜麗莎的肚子，拉一拉她的長裙，甚麼也沒說。

三歲的德德說：「你是誰？」

四歲的瓜瓜說：「為什麼你沒有眉毛？」

蒙娜麗莎會回答：「因為這樣你們會特別記得我，我有很高的眉骨，我沒有化妝。最重要的是，

達文西畫我的眉毛故意不要有明顯的邊線，你沒有看到我的嘴唇嗎？我的唇線也是淡淡的，好像嘴唇留下陰影……」

五歲的心心說：「為什麼你笑的時候，看不到牙齒？」

蒙娜麗莎會回答：「經過多少世紀，全世界的人都在猜想我為什麼會笑？有人說我懷孕了，很高興；牙科醫生說，我沒有門牙，所以不敢露牙齒；腦神經科醫生說我可能中風了，所以不能控制我的笑。有人說，我笑得很驕傲，好像在嘲笑世界上的人。其實，答案很簡單，我只是感覺平安而滿足。」

六歲的秧秧說：「為什麼媽媽說你是貴婦，你

都沒有戴項鍊和戒指？」

蒙娜麗莎會回答：「我是不是貴婦，應該不重要，但是如果我穿金戴銀，你們會排斥我的社會階級；你們的眼睛也可能只被漂亮的裝飾吸引，反而看不到我高貴的心靈。或許，達文西希望我反璞歸真吧！」

七歲的洋洋說：「為什麼你的右手比左手大很多？」

蒙娜麗莎會回答：「你的方向感很好！對大小的感覺也不錯。很少有人注意到我的手，可能只有醫生有興趣，所以有人猜測我的手有水腫或麻痺了。如果觀察我的手，應該可發現我可能沒有在做



《小小蒙娜麗莎》展場一隅（攝影：鄭景陽）

粗活，看起來是一隻好命的手。我的右手明顯比較大，那可能是錯覺，因為我的左手被壓在右手的下面，左手腕又被椅背支撐住。我的雙手真的沒有麻痺，但是要一直維持這個固定的姿勢卻很辛苦。」

八歲的美美說：「為什麼不管我走到哪裡，你的眼睛都看著我？」

蒙娜麗莎會回答：「等下告訴你！」

### 二、蒙娜麗莎與科學

如果蒙娜麗莎回來了，她最想看到的人是誰？

應該是為她做畫的達文西吧！也是達文西讓她聞名天下。現代的人不一定聽過達文西，卻聽過一個帥

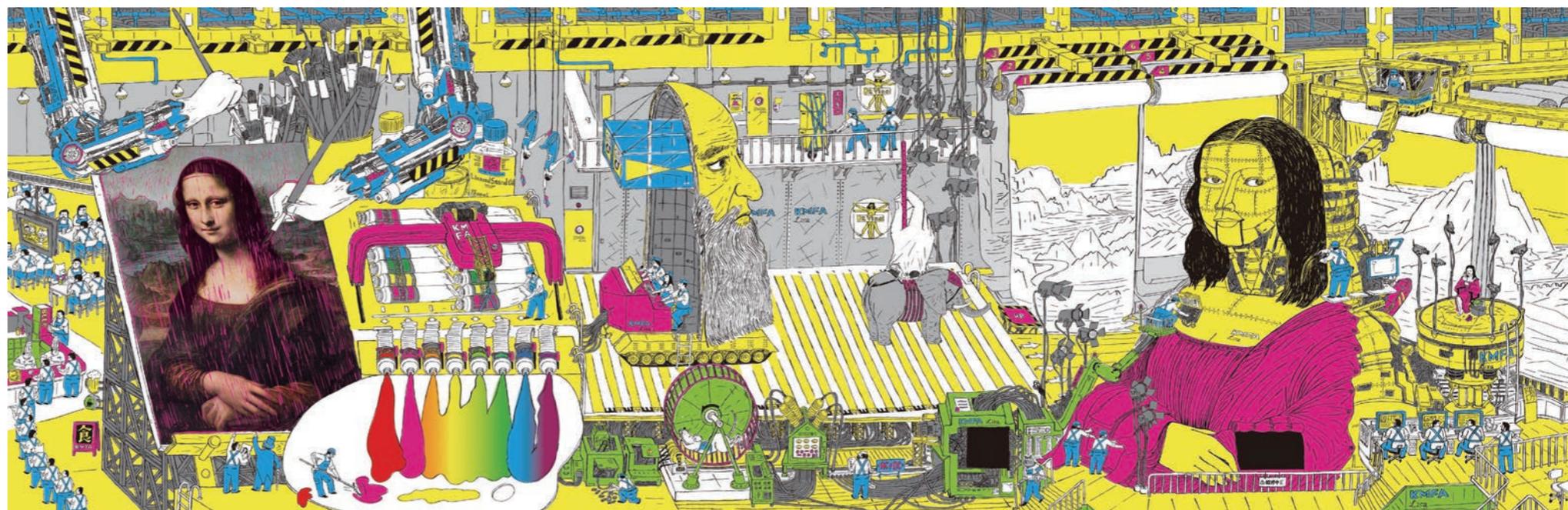


圖1 洪添賢〈機械畫的蒙娜麗莎〉數位輸出 252×780 cm 2013（攝影：陳漢元）



圖2 李瑾倫〈蒙貓麗莎〉壓克力、紙 50×40cm 2013 (攝影：陳漢元)

哥男明星李奧納多。有趣的是，達文西的名字就是李奧納多(Leonardo da Vinci)。聽說他是一個天才，現代心理學者Gardner(1993)提出多元智能的理論，相對於傳統重視學科考試的智能，他認為人人皆有某一種智能傾向：人類的智能約可分成語文、數學邏輯、視覺空間、身體動覺、音樂韻律、人際互動與內省智能等。每個人都有自己獨特的優勢智能，但是，達文西應該擁有罕見全方位的智能，因為他不只是一個藝術家，也是一個生物、數學與物理的科學天才，解剖人體、水利工程、航空飛行都展現他的發想與研究。Gelb(1998)提到達文西的全腦思考(whole-brain thinking)，即在強調他同時擁有嚴謹的邏輯思考與浪漫的想像力。也因此，他常能在平凡的事物中發現珍奇，靈光一現。

蒙娜麗莎的名畫所以永垂不朽，因為達文西善用了科學的秘密，表現在藝術作品裡面。達文西對於人類的視覺應該有相當的研究，他擅用光學原理，處理人類視覺的錯覺，造成意外的效果：

「為什麼我專心看蒙娜麗莎的眼睛，會覺得她在笑；等一下我只看她的嘴唇，她又不笑了？」

「為什麼蒙娜麗莎看起來很3D？」

「為什麼蒙娜麗莎背後的風景，好像退得很遠，又好像很矚目？」

關於達文西的繪畫，特別值得介紹的應是「暈塗法」(Sfumato)，Sfumato義大利文的意思是消失與蒸發，相對於當代的畫家喜歡用強烈的輪廓邊緣線勾畫人物與風景，達文西卻費心地塗了很多層油彩，以模糊曖昧的色調玩出光影的明暗，易言之，光與影就是他表現的輪廓<sup>1</sup>。當然，達文西也特別注意到光依據物體表面的光滑、透明造成不同的反射與折射。他使用很多自然的大地色，如灰、咖啡與棕紅，讓主角的輪廓與背景融合，真實而自然。對於遠方的物體，他使用了「大氣透視法」(aerial perspective)來調色，利用光在不同空氣密度中的運動，產生不同的色散，造成人類視覺遠處模糊、近處清晰的層次感。

有趣的是，達文西不只是畫家，又是建築師、服裝設計師與武器的發明者，牛仔很忙，達文西更忙！因此，他的藝術中有科學，科學中有藝術。科學的過程如果是觀察、推理、實驗、尋找規律及建立理論，藝術也一樣，因此，達文西示範了我們：藝術應是一種思維的方式，a way of knowing！

話又說回來，如果達文西回到現代，面對數位科技一定愛不釋手，永遠不睡覺？但是，就是因為在手工為主的文藝復興時代，他的腦子才更顯珍貴，為了完成蒙娜麗莎，好像有一個祕密工廠……。(圖1)

### 三、蒙娜麗莎與動物

如果蒙娜麗莎回來了，她一定很好奇，為什麼人們常把她與動物置換？



圖3 唐唐〈「萌」娜麗莎〉油彩、畫布 53×45.5cm 2013 (攝影：陳漢元)

可能英國畫大猩猩著名的繪本插畫家Browne對蒙娜麗莎情有獨鍾，至少在二本書中，出現了蒙娜麗莎，如《威利的畫》(陳蕙慧譯，2000)，蒙娜麗莎變成黑猩猩，而《當乃平遇上乃萍》(彭倩文譯，2001)，蒙娜麗莎卻代表中

產階級的產物，被丟棄在巷弄中……。

如果以動物的眼光來看蒙娜麗莎，應該也會帶給她驚喜。近年來，兒童繪本異想天開，如《名畫裡的貓》(宋珮譯，2013)，插畫家嘗試從「貓」的觀點來看博物館內的世界名畫，也有很多童趣。



《小小蒙娜麗莎》展場一隅（攝影：鄭景陽）

無獨有偶的，國內插畫家李瑾倫找到蒙娜麗莎與貓的共同點，就是他們都有「巧笑倩兮」，所以「蒙貓麗莎」出現了，這也是一個奇妙的觀察。(圖2)我們也發現，這張圖中，貓與蒙娜麗莎一樣高雅，背後一樣有矇矓的風景……。

而蒙娜麗莎到底喜不喜歡動物？根據歷史的揣測指出，為了讓蒙娜麗莎在作畫的冗長過程中，保持愉悅的心情，還特別請來歌手與小丑，甚至名貴的貓與狗都來取悅她。

值得思考的是，當蒙娜麗莎被「動物化」甚至「寓言化」了，蒙娜麗莎還是不是她自己？動物的趣味雖然很討喜，但是，人文主義濃厚的達文西會不會失望？只好拜託蒙娜麗莎自己去問大師了。

#### 四、蒙娜麗莎與肥胖

如果蒙娜麗莎回來了，她一定很納悶，為什麼現代的人類喜歡紙片人？

現代的女生與男生都追求纖瘦的體型，不論是時尚或偶像，美的基本前提似乎是「非瘦不可」。導致連幼兒園的女生與男生，在點心與正餐時間，都會提醒老師：「少給我一點，我在減肥！」一種對肥胖的恐慌症似乎在幼兒期已開始蔓延。然而，蒙娜麗莎是五百年以來，無論任何族群文化，都肯定的美女，她的美麗，似乎不會因為她的豐盈而失分。我們甚至很難想像，如果蒙娜麗莎骨瘦如柴，她的微笑還能如此優雅難忘？達文西為什麼沒有選擇一個柳腰的窈窕淑女來當他的模特兒？

有趣的是，我們國內的插畫家唐唐把蒙娜麗莎變成豐盈的短耳兔（圖3）、湯姆牛把她換成愛吃水

果的牛（圖4），都是選擇圓嘟嘟的造型，應該也是不想違反蒙娜麗莎的經典型像吧！

每一個時代應該都有它的審美標準，環肥燕瘦，各有風姿，可以確定的是，文藝復興時代的美女以豐盈為美，我們的時代卻可能因為太多的科技、太少的勞動而癡肥？

#### 五、蒙娜麗莎與自由

如果蒙娜麗莎回來了，她一定很想玩一個遊戲，就是「翹家」。

因為羅浮宮裡面太無聊寂寞了。每個珍藏品都太偉大而名貴了，每天又都有來自世界各角落的人群來膜拜與朝聖，雖然，蒙娜麗莎覺得，這些展品原來也是很平凡的角色，為什麼人類還要小題大作？

可能達文西為了完成這幅寫真，讓蒙娜麗莎被禁足了太久，她也想出來透透氣，看一看外面的世界。但是，如果她真的翹家，法國的羅浮宮一定比1911年名畫失竊還要緊張，因為女主角徹底失蹤了。

蒙娜麗莎如果自由了，她會不會像乞丐王子的故事一樣，恢復平民的身分，自由自在的做她自己？她可能會先摘掉爭議最多的頭紗：有人說她的頭紗是十六世紀少女的表徵；有人說她的散髮與頭紗代表她可能是歡場的妓女；也有人說，她戴的薄紗，正是當代懷孕婦女的服飾配件之一。蒙娜麗莎的頭紗既然弄皺一池春水，還是摘掉算了。

蒙娜麗莎如果真的自由了，她也可以光著腳丫，踏在溫潤的泥土上；她也不用靦腆而高貴的微笑，她可以盡情哈哈大笑，笑聲震動博物館的大柱子……。

#### 六、蒙娜麗莎與美麗

關於蒙娜麗莎的兒童繪本如*Touch the Art: Brush Mona Lisa's Hair*（幫蒙娜麗莎梳頭髮，作者自譯書名）（Appel & Guglielmo, 2006），或《凱蒂與蒙娜麗莎》（宋珮譯，2010），都有很美麗的名字，但是內容還是屬於兒童版的名畫簡介，巧思在於請蒙娜麗莎當導覽。可惜的是，兩本繪本的知識性較高，弦外之音較少。

當然，認識了那麼多名畫，孩子們一定也很想知道，如果蒙娜麗莎回來了，她如何定義「美麗」？

如果蒙娜麗莎回到現代，她一定很難理解，為甚麼現代的女生看不到自己的美麗？甚至有些青春洋溢的少女為美麗憂傷，不惜飄洋過海整形變臉。

真正的美麗，到底是甚麼？真正的美麗是為了取悅世人嗎？是為了追求潮流嗎？為甚麼藝術家梵谷很醜，卻能畫出美麗的作品？為甚麼每一個嬰兒都很認真地閱讀他的母親，好像母親有數不盡的美麗？為甚麼情人閱讀彼此的目光，永遠有很多的發現？為甚麼農夫能從一望無際的麥田中，看到永恆？

真正的美麗，到底是甚麼？可能也回答了兒童藝術教育的目的：藝術教育應不是在教導兒童藝術的技巧，亦非灌輸他們某一種價值觀，藝術應是一種思維的方式（a way of knowing）；它更應該是一個邀請，邀請他們發現這個世界的

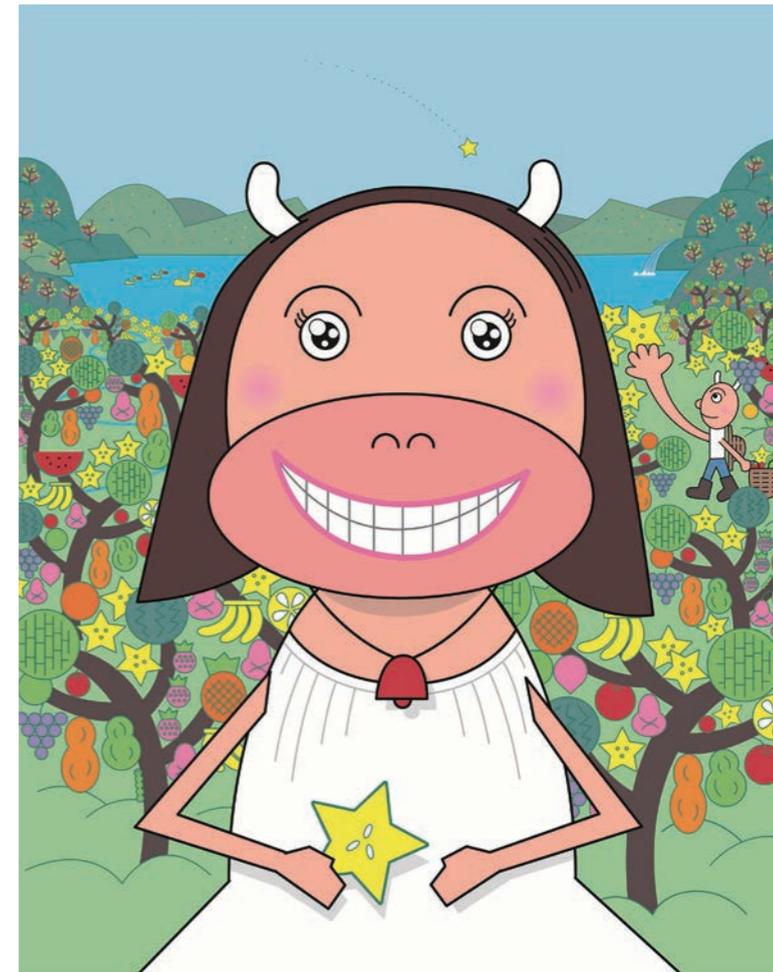


圖4湯姆牛（夢境）數位輸出 91×72 cm 2013（攝影：陳漢元）

美麗，也期待他們做一些讓這個世界更美麗的事情，相信蒙娜麗莎就像繪本中的「花婆婆」（方素珍譯，1998）一樣。✎

#### 參考文獻：

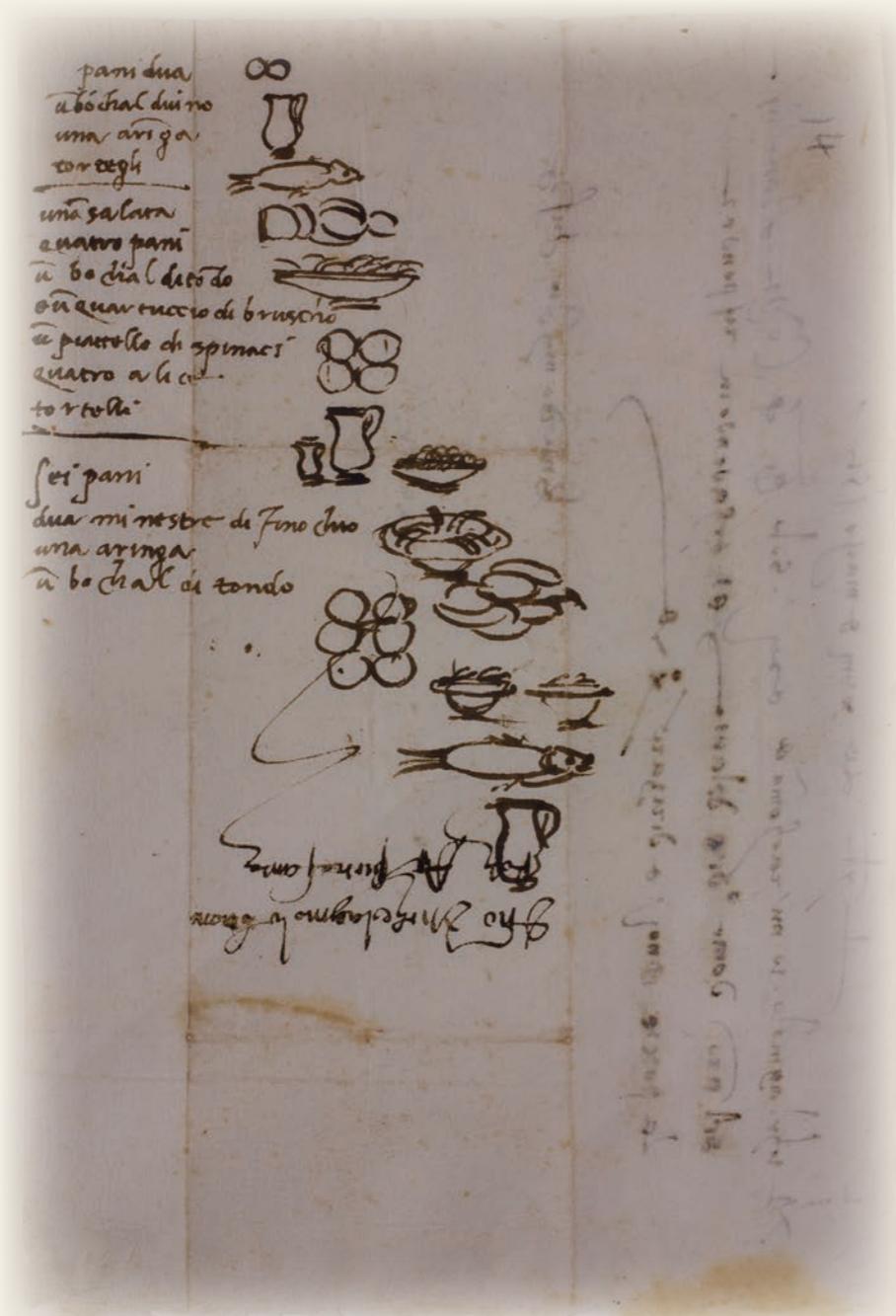
- 方素珍譯（1998），*花婆婆*，台北：三之三。
- 宋珮譯（2010），*凱蒂和蒙娜麗莎*，台北：鹿橋文化。
- 宋珮譯（2013），*名畫裡的貓*，台北：上誼文化。
- 陳蕙慧譯（2000），*威利的畫*，台北：台灣麥克。
- 彭倩文譯（2001），*當乃平遇上乃萍*，台北：格林文化。
- Appel, J. & Guglielmo, A. (2006) *Touch the Art: Brush Mona Lisa's Hair*, Sterling.
- Gardner, H. (1993) *Multiple Intelligences: The theory in practice*, New York: Basic Books.
- Gelb, M.J., (1998) *How to think like Leonardo da Vinci: Seven Steps to Genius Every day*, New York: Delacorte Press.

#### 註釋：

- 1 <http://musee.louvre.fr/oal/joconde/indexEN.html>（瀏覽日期 2013/6/20）

# 從米開朗基羅的三種菜單 談藝術家的日常生活

文、實物圖像提供／沈宏錦 (品味者/藝術工作者)



三種菜單 圖像輸出 30×40cm 約1517年 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯

## 米開朗基羅的第一種菜單

(或許是一人份的晚餐)

2條麵包

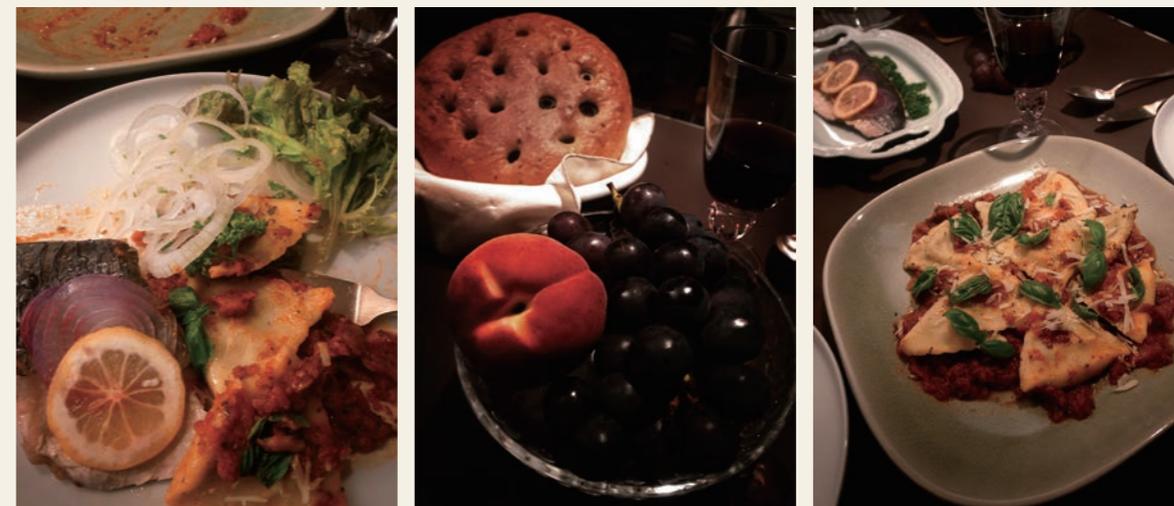
1壺酒

1條鯡魚

(這種魚當時相當流行，通常是煙燻或以鹽醃製，很容易保存)

義大利水餃

(Tortelli，以蛋和麵糰製成的餃子)



### 傳統菠菜義大利小餃子製作:

方法跟製作手揉陶土類似。先製作雞蛋麵糰，將250公克細篩過濾後的細麵粉倒在檯面桌上或碗裡，中間挖個洞，加入5顆新鮮土雞蛋黃進去，用叉子將蛋黃打勻後和麵粉攪混在一起，盡量讓麵團不要太黏，然後雙手沾上乾麵粉後，即可開始用雙手揉製雞蛋麵糰。將揉製成光滑有彈性的麵糰，用保鮮膜蓋住，置於室溫下發酵約半小時，將光滑的麵糰整平後，用製麵機桿成2公釐的厚度，就像是絲綢手帕一般的軟度，再將桿好的長面皮放在灑滿麵粉的檯面上，使用刀子或切麵的滾刀，切成正方形，大約是啤酒墊大小，包成三角形餛飩一般似的，將煮軟過的菠菜剁碎和摩扎瑞拉起司絲混合，將內餡料包入、合壓成三角形餃子。將事先準備好的洋蔥蕃茄醬加熱，待用餐時，再滾沸水，將製作好的義大利餃子投

入沸水中，煮至餃子表面鼓起浮出水面，即可食用。準備一個自己喜歡的盤子，裝盤依序盛入，蕃茄洋蔥醬，煮熟的Tortelli小餃子，灑上帕馬森起司及新鮮羅勒葉，便可開始今天的晚餐了。

這是一份比較正式豐盛的晚餐，或許大師將這份大餐用來犒賞自己這一星期來的辛勞，不難看出這份有著煙燻鯡魚為主食的豐富晚餐，可以迅速填補大師在白天工作中大量消耗的能量。大理石雕刻，這種勞力和美感相乘的工藝，要用到很多腦力和體力，大師擔當創意家兼創造者，好像就是建築師畫完建築圖後，還來包辦一切的土木工程，這種諸事必親的藝術家，才可稱為是偉大的藝術家，偉大之處，如同磐古開闢天地，神創造世界。極度追求完美的米開朗基羅，絲毫不妥協的個性，在所有留下的偉大作品中不難窺見其高度及難度。在陽光的世



品嚐米開朗基羅的第一種菜單：精緻波菜餃 甜美唐多酒 夜晚細膩思惟的光

界裡，大師雕刻下的人物是充滿陽氣雄風的，然而大師細膩的內心世界，由他所寫的許多十四行詩中，我們可以窺探到一些：「美好的事物是從單純的事物中去發現的、用最誠懇、最單純的心情向在內心的上帝傾訴……」尤其是在靜思熟睡的「夜」裡，在基督世界邏輯的二分法則，先有日而後才有夜，先有雄壯，才会有陰柔。「夜」的細膩思惟，被安置在一個壯碩的胴體上，這個二元基礎的陽性世界架構了一個米開朗基羅的世界觀。大師像是上帝在創造一個全能的人類一般，以雄性世界的角度來創造女體。對於一個虔誠的天主教徒來說，上帝是全能的概念，是永恆不滅的真理。思惟是生活中

細膩的光，要窺探世界的真理就如同大師說的：先要窺探黑暗中細微的光。在創世紀的第一章節裡提到：神要有光、就有了光。神看光是好的、就把光暗分開了。神稱光為日、稱暗為夜。有了早晨、有晚上、這是頭一天。

**品味：**

品食後，可以讓生物能量提升恢復，在傳統的義式餐宴進食程序中，通常會先將小餃子當前菜進食，小餃子煮熟後比較不怕放涼了之後變硬，變的難以咀嚼，很適合讓大師在清涼的夜晚裡優雅進食著，不徐不緩地享受，獨自品嚐。



**鯉魚洋蔥沙拉製作：**

新鮮的鯉魚經過海鹽醃製過後，鮮香鹹味十足。因為經過海鹽和橄欖油的長時間醃漬，在製作這道大師料理時，不需要再添加任何的調味，只要透過簡單涼菜的呈現。這是一道經典的地中海消暑聖品，尤其是在義大利這充滿陽光熱力的美食國度，也算是好吃又方便的傳統家常料理。製作這道料理時，要領在掌握食材的新鮮度，洋蔥的冰涼度及脆甜度，如同大師在製作濕壁畫（Fresco，原意是「新鮮」）所呈現出來充滿生命力的筆觸及鮮活的色彩表現。首先將紅洋蔥去掉表皮，快刀切成圓薄片，浸泡入泉水後，置入冰箱冰鎮半小時，取出，

將浸泡過的水瀝乾。洋蔥泡水後，原本嗆鼻的衝味會被去除，取而代之的是爽脆清涼如水果的鮮甜，然後將市場上購來的油漬鯉魚罐頭打開，把橄欖油和油漬鯉魚分開，找一個適合夏天的厚陶盤，盛盤依序置入：冰鎮過後的紅洋蔥，醃製鯉魚，切片綠橄欖，荷蘭芹，淋上冷壓橄欖油，搭配著麵包做成三明治，即是一道清涼消暑的午餐良伴。

米開朗基羅親自設計的第二份菜單，充滿鮮豔的色彩及陽光底下上帝的恩澤。鮮活的鯉魚，在捕獲上岸之後，鮮甜度就開始伴隨著時間的流逝及微生物分解作用，快速下降，上層的美味會變腐敗，新鮮味

**米開朗基羅的第二種菜單**

（菜單比較豐富，或許是要招待兩位較為重要客人）

- 1份沙拉
- 4條麵包
- 一壺唐多酒
- 1盤波菜
- 4隻鯉魚
- 義大利水餃

（Tondo，一種非常流行的酒，產地就在米開朗基羅挑選大理石的採石場附近）



品嚐米開朗基羅的第二種菜單：鮮味醃漬鯉魚 新豔明亮的波菜 最後審判濕壁畫中青春永恆的肉體

覺一步一步往下層滑落。如何保留生命的亮鮮，食材飽滿的能量，保持極度鮮美的原味。對於任何美的堅持者，都是一個極端的考驗。人類經過重複演練和經驗的傳承，找到了對峙時間流逝的法寶，對於保鮮的加工方式，源起於對青春保持的眷戀。如呈現在天堂中被神眷顧的人體，青春洋溢，光鮮不朽。大師表現濕壁畫，極盡心思的程度，恰恰如同美味大師將新鮮美味保留在食物裡的獨到處。這種快速熟成的濕壁畫，需要在極短時間內，高度掌握光線和扭曲身體之間細微變化的熟練技巧，當鮮明的礦物質顏料透過潺潺筆觸定格在灰泥上，陽光伴著空氣中迅速蒸發的水分……體能挑戰著濕度、速度極限，也考驗著大師手中揮汗如雨的神蹟。

大師曾寫過：「如果上帝是不存在的，寧願我也不存在，如果上帝拋棄我，我必死無疑，我的肉體也是……」。

#### 品味：

新鮮醃漬的鯷魚想必是大師的最愛，大師獨愛鮮味料理。用麵包夾少許醃漬鯷魚和些許洋蔥沙拉及菠菜作成口袋沙拉三明治。在酷熱的夏日食用搭配冰鎮後的唐多酒，珍饈鮮味如似翠玉珠寶一樣，點綴人間天堂不過如此。可以想像大師在壁畫前揮汗如雨的工作後，食用鹽裡的礦物質能夠提高身體器官進行消化分解，尤其是大量勞動後需要快速吸收營養恢復體力。



品嚐米開朗基羅的第三種菜單：清心舒活通體的茴香湯 解放囚犯自由的心靈

## 米開朗基羅的第三種菜單

(似乎是招待兩位較為單純的客人)

- 1份沙拉
- 6條麵包
- 2份茴香湯
- 1壺唐多酒



#### 義式茴香湯製作：

茴香湯的製作相當簡單，茴香在一年四季中有兩季可以收成，大師可以時常品嚐此美味，茴香是地中海料理中常用的香料。味辛，性溫，是燒魚燉肉、製作適製食品時的必用之食材。因它們能除肉中臭氣，使之重新添香，故名曰「茴香」。所含的主要成分是茴香油，茴香多酚能刺激胃腸神經血管，促進消化液分泌，增加胃腸蠕動，排除積存的氣體，所以有健胃、行氣血的功效。

用少許冷壓橄欖油以小火爆香豬肉末及蒜末少許拌炒熟後加入清泉水，將茴香菜洗乾淨，切成小段，新鮮牛蕃茄切丁，沸水滾煮約10分鐘，調味海鹽，白胡椒。食用時搭配唐多酒和新鮮麵包。

大師設計的第三道菜單，即是簡單平實，又是家常美味。這是一道會使賓客食用完之後都流連忘返，身心蔚為舒醒通暢的湯菜。在任何偉大卓越的創造生涯中，藝術家的身份只不過是米開朗基羅在生命表現上的一件美麗外衣，我們在羅曼羅蘭的米開朗基羅傳記中讀到，大師在長期勞動和經年累月的辛勞摧殘下，真正生命的課題才從生活底層中浮現出來，終極到晚年，魔鬼撒旦長期考驗大師的身體。大師疾病纏身，痛苦難眠。就連他在過世的前幾晚，還在對他那尚未終結的聖殤雕像，擲出最後一鑿鑿對自由的吶喊…

渴望著靈魂的自由，生命創造最終課題是一直圍繞著大師自己的，我們自嘆不如米開朗基羅在藝術精神上的絕對表現，是超越巔峰、超越極限。即使在面對自身超凡的生命體，他仍然篤信載體這枷囚非是終點，心靈終不是身體的罪犯。心靈的解脫，得到的會是更暢快的自由。靈魂的解脫，身心的解放，才是生命真正的更高一層的提升。大師要我們蛻去身上這囚衣，這身體如同就是包裹著心靈的洋蔥，剝掉它，解放它。

#### 品味：

舒暢身心的茴香湯搭配著麵包和唐多酒，和賓客痛飲歡笑，暢談生命，這美味清新的茴香湯特殊的辛香味，讓我們暫時忘卻世俗的傷憂，身心透過味蕾再次得到綻放，然後我們的身體會和米開朗基羅大師所雕刻的奴隸像一樣，會甘願為美食做一輩子奴隸的。

#### 後記

這三種菜單乃是米開朗基羅親筆寫成，筆者重新呈現。這份手稿讓我們窺見到米開朗基羅的日常生活的細節，在這大師親手繪製的飲食的清單中，也不難看出他奉守著清楚規律的教徒生活，而且清楚展現大師簡單的飲食習慣並因為招待客人而有多少變動。✎

# 像與不像

## 從米開朗基羅雕像中的人物身份問題談起

文 / 劉俊蘭 (國立臺灣藝術大學雕塑學系 教授)

米開朗基羅的雕塑，時有人物身份辨識的問題。早從米開朗基羅生涯初期的作品，即是如此。他十七歲時所做的浮雕〈半人馬之戰〉

(Battle of the Centaurs, c.1490-1492, 圖1) 中，只見纏打拉扯的激烈肉搏，何者為半人馬何者為其敵手，難分難辨。我們或可借用文藝復興



▲米開朗基羅〈少女頭部習作與題詞〉墨水筆 6x6.2 cm 約1524 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。



1/3

圖1 米開朗基羅〈半人馬之戰〉石膏複製 85×90×20 cm 約1491 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。  
圖2 米開朗基羅〈大衛-阿波羅〉大理石 高146cm 1530 佛羅倫斯國立巴爾傑洛博物館。  
圖3 米開朗基羅〈勝利〉大理石 高261cm 532-1534 佛羅倫斯市政廳。

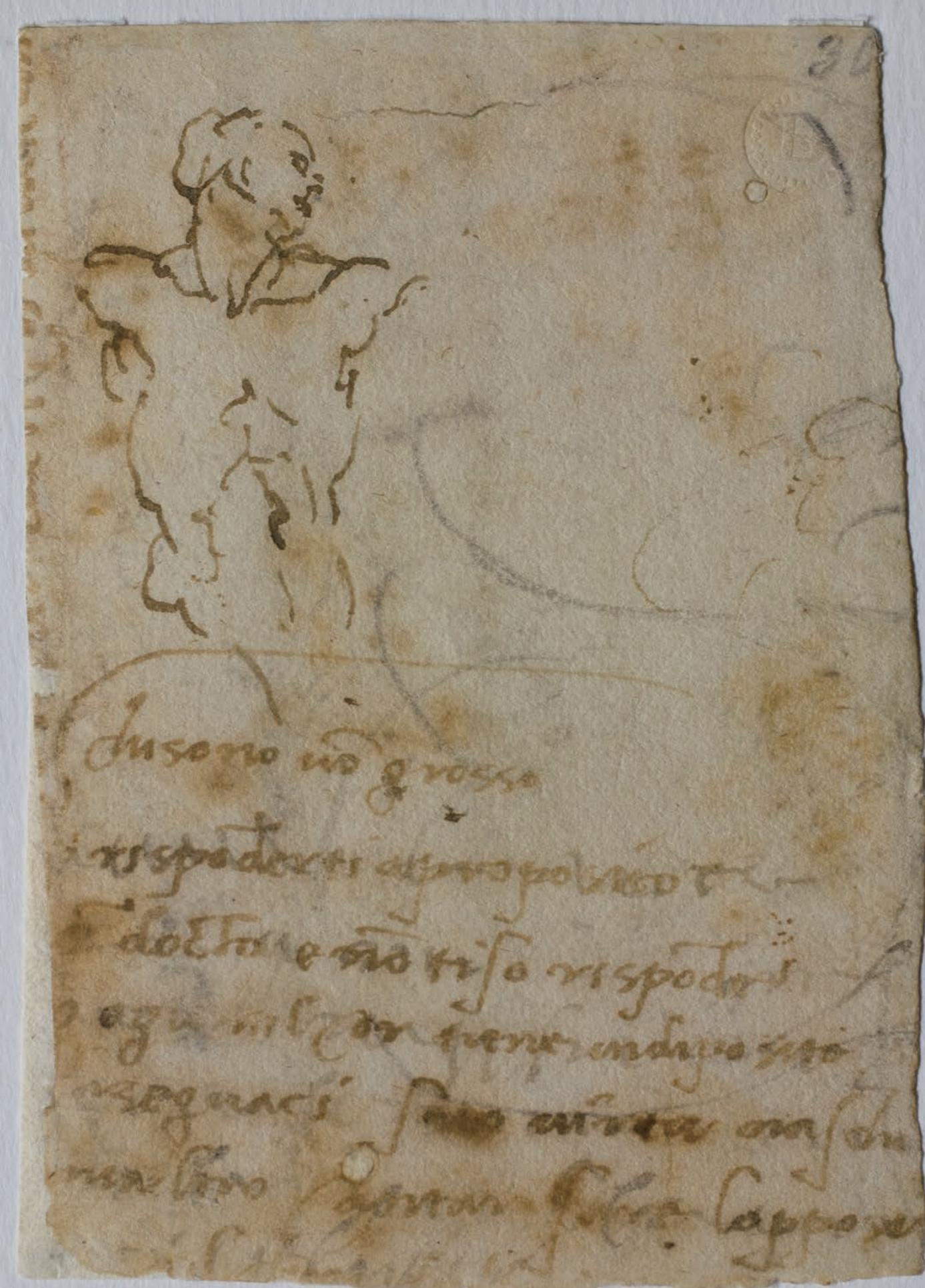
早期藝術家波拉友羅 (Antonio del Pollaiuolo) 作品的題目，單純的稱之為「裸體人的戰爭」。

裸體男像〈勝利〉(Victory, c.1520-1525, 圖2)，主題人物的身份同樣引人議論：究竟是大衛還是阿波羅，或是美德與罪惡的擬人化化身，或者象徵的是佛羅倫斯，亦或隱喻米開朗基羅與年輕的卡瓦列力 (Tommaso Cavalieri) 之間的異端之愛，至今仍未有定論<sup>1</sup>。典藏於佛羅倫斯國立巴爾傑洛博物館 (Museo Nazionale del Bargello, Florence) 的一件裸體男像 (圖3)，同樣沒有說明確切身份的細節或象徵。這件約創作於1530年的作品，依1553年佛羅倫斯梅第奇家族的收藏清單所列，是大衛像；根據米開朗基羅的傳記作者瓦薩里 (Giorgio Vasari) 在《藝苑名人傳》(Lives of the Painters, Sculptors and Architects) 中的描述 (1550, 1568)，此作表現的乃是阿波

羅。主題人物舉向右肩背的左臂，隨著是大衛或是阿波羅的不同身份揣測，也有擲投石器或拔箭出鞘的相左說法；他右腳下所踏的半圓體，也衍生出是巨人哥利亞的頭顱或是太陽球體的不同猜想。甚至，還有另一種推論：米開朗基羅先是構想雕刻大衛像，後又轉為表現阿波羅<sup>2</sup>。

在米開朗基羅所謂的「人體造像」的藝術活動中，依循史實邏輯或既定典型來刻畫特定人物的形象樣貌或身份特徵，顯然並非他的藝術信條。甚至，在雕刻最要求「忠實」、「寫真」、求「像」的肖像時，也是如出一轍。

在西方傳統中，肖像藝術有其長遠歷史，古希臘的普里紐斯 (Plinius) 和昆提里亞諾斯 (Quintilianus) 甚至以此為繪畫創作的起源。他們敘述一位柯林斯 (Corinth) 女子，在與戀人離別之前，依著影子，將其戀人輪廓繪於牆面以為記憶。「再現」可謂為肖像



◀◀圖4 米開朗基羅〈尼姆爾斯公爵朱利安諾墓〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

藝術關鍵的本質特性，肖像也因此可說位於西方模仿再現（mimetic representation）傳統的核心。對肖像表現而言，最重要的是展現與特定人物形貌的「肖似性」（portrait likeness），藉此指明其身份。形貌的紀錄與留存，為主要的訴求與功能。米開朗基羅對如此的肖像表現卻興味索然，他的肖像雕刻作品並不多。然而，數量鮮少的這類作品，卻凸顯米開朗基羅雕像中人物身份表現的問題，更讓人進一步得見他真正關注的藝術內容。他為梅第奇家族兩位公爵——烏比諾公爵勞倫佐（Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino）和尼姆爾斯公爵朱利安諾（Giuliano de' Medici, Duke of Nemours）——所做的雕像，可為討論例證。

這兩位公爵的雕像（圖4、7），位於梅第奇教堂（Medici Chapel）中兩人的石棺上方，屬於米開朗

基羅於1519年底承接之梅第奇家族陵墓計畫的一部分<sup>3</sup>。根據1544年馬帖利（Niccolò Martelli）的書信，米開朗基羅無意刻畫精確的肖像，完全拒絕依循肖像表現的「肖似性」原則，因為，在千年之後，無人會確實知曉公爵們的長相。兩件雕像所表現的人物，雖已於米開朗基羅在世時經其傳記作者瓦薩里和康迪維（Ascanio Condivi）兩人確認，然而，藝術家不願賦予其雕像鮮明而確實的形貌特徵，仍是讓雕像人物身份的辨識，幾度成為爭論主題。韋恩伯格（M. Weinberger, 1967）和崔克斯勒（R. C. Trexler, 1981），甚至認為兩人的身份被顛倒誤植<sup>4</sup>。

教堂內左右對稱而立的這兩件公爵像，有許多值得關注的差異之處。勞倫佐（圖7）以手支頰、傾首沈思，左手肘下方墊有一個小方盒，一般認為是

◀米開朗基羅〈局部男體的習作與筆記〉墨水筆 10.6x7.4 cm 約1524 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。



圖5 米開朗基羅〈晝〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

個錢盒，很可能意指節約的美德。朱利安諾（圖4）則正身側臉，姿勢隱含動態；右手握著棍棒，左手指間有幾個銅板，暗喻富足或慷慨。兩人相形之下，構成了行動與思考、樂觀與沈鬱、甚至寬宏大方與簡約節制的對比<sup>5</sup>。霍爾（James Hall）晚近的研究指出，勞倫佐與朱利安諾像的內斂與開放的特質差異，大致上與他們的性格相符。他並且引證當代人的描述，說明朱利安諾「言行舉止莊重，善良，仁慈，親和，謙恭，機智，溫和……慈悲，非常自由開明」<sup>6</sup>；勞倫佐則是較專斷、驕傲，常衣著尊貴，高不可攀，民眾必得脫帽方得與其談話，出入並且必有武裝護衛。霍爾認為，這是教堂內的勞倫佐像既使面對聖母，仍頭帶盔帽之因<sup>7</sup>。

若說米開朗基羅就如霍爾所言，暗喻了兩位公爵的性格之別，他卻未盡然刻畫他們真實的外表形貌。分任佛羅倫斯統帥（captain general of the Florentines）與教會統帥（captain general of the Church）的勞倫佐與朱利安諾，一身軍戎，但藝術家並未忠於史實地以當代服飾來表現他們：兩人身著古代的鎧甲，而非是十六世紀的軍裝樣式。勞倫佐還外加了件軟袍，頭冠形制怪異的面甲頭盔。這種與史實有違的古典甲冑裝扮，在當時卻獲得相當迴響：十六世紀中期，許多佛羅倫斯雕塑家紛紛選



圖6 米開朗基羅〈夜〉大理石 1527~1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

擇以如此形式來表現王公貴族<sup>8</sup>。另外，米開朗基羅雖然具體表現了朱利安諾特有的長頸，但是，原來「高挑、蒼白……駝背，雙臂修長……體格羸弱」的身形<sup>9</sup>，卻有了截然的轉變：米開朗基羅雕鑿的朱利安諾，頭未戴帽，凸顯俊美英氣的臉部線條；海克力斯式的壯碩身軀，特別是健壯厚實的胸脯與軀幹、肌肉發達的雙腿，更強化了他的英雄形象。

政治才能亦不算卓越出色的勞倫佐的雕像，也一樣的壯偉恢弘，具有理想化的形貌。米開朗基羅隱略其自負傲慢，代之以沈穩威嚴。兩位公爵是否都轉頭面向教堂內的〈聖母子像〉以隱喻他們的虔敬，仍未有定論<sup>10</sup>，但可以確定的是，對米開朗基羅而言，賦予他們令人讚賞的宏偉、和諧與崇高，顯然更勝於外表形貌如實的精確再現。兩位公爵像碩壯完美的典型，也催生了十六世紀統治階級肖像的理想化趨勢<sup>11</sup>。

兩件公爵像中，米開朗基羅未以寫實逼真的形貌複製為目的，而是著眼於抽象的心靈與內在精神力量、無時間性的普遍象徵意義。如此的創作意圖，亦可由陵寢雕塑群的整體構思中清楚印證。他省略敘事景象，避免歷史描述。同時，他預計安排一些代表自然的雕像，就如河神、天與地……等等的寓意人物，以及象徵時間的擬人



▲► 圖7 米開朗基羅〈烏比諾公爵勞倫佐墓〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

化雕像。然而，米開朗基羅卻未能實現此陵寢計畫，象徵自然與時間的雕像，也僅完成後者。

斜臥於兩位公爵腳前的，即是表現晝夜晨昏，一日的四個不同時辰的擬人化雕像。在陵墓教堂中，時間其實具有雙面意義，它不只是展現並賦予永恆榮耀者，也是讓所有造物復歸虛無的毀滅性力量。康迪維在他所寫的藝術家傳記中，既見證了米開朗基羅對時間的悲觀想像：它猶如老鼠一般，無止盡地持續啃噬，終至吞噬一切<sup>12</sup>。藉由「四時雕像」，米開朗基羅為如此的無情時間歷程，也為人類共通而普遍的情感賦形。在勞倫佐跟前，以青春氣息為特徵的〈黎明〉，正掙扎地從睡眠中甦醒，似是意識到一日的復始而充滿不願；〈黃昏〉則以略微低頭垂首、面容憂慮的老者來表示（圖8）。〈黃昏〉與〈黎明〉既呈現對稱又形成對比，一如朱利安諾跟前的〈晝〉與〈夜〉（圖5.6）：〈晝〉張開雙眼、抬起頭來、神情機敏；〈夜〉則閉目垂首，墜入長眠。



不論是〈晝〉的滿面憂愁、〈夜〉的無盡睡眠、〈黎明〉痛苦的甦醒、或〈黃昏〉憂慮的回首，四件裸體人物雕像的身份與象徵意義，主要是由他們的神情與身體，特別是其姿勢和動態來表現。其中，〈晝〉尤其體現了米開朗基羅雕像的力量與律動美學。藉由就整體比例而言偏小的頭顱，他有效地強調了雕像身軀的龐然壯碩；厚實的雙肩、虬結的肌肉團塊，凸顯扭轉的腰背，雄渾有力，充滿戲劇性的猛烈動態與形體變化。由梅第奇教堂兩件公爵像以及四時雕像可見，米開朗基羅不但未恪守肖像再現之形貌肖似的原則，而且消滅或甚至去除標記身份的象徵物，探究身體語言，回歸最根本的人體表現。



米開朗基羅雖然熱衷於人物表現，但無意於外在形貌的忠實再現與精確刻畫，也常避免純粹的說明或敘事、過度地指涉文學與歷史，表現雕像本身的造型美感與生命活力才是他的意圖要旨。米開朗基羅因而可說超越了十五世紀反宗教改革以來賦予藝術的說教任務，視人類形體的創造為獨立表現主題<sup>3</sup>。影響所及，在他之後，十六世紀下半葉，藝術家對於表現內容，具有相當的自由。波隆那（Giovanni da Bologna）於1583年完成的〈沙賓女人的劫掠〉（Rape of the Sabine Woman，圖9），刻意展現可從各個視角欣賞的豐富動態，而非意在描述任何特定事件，題目乃是完成後才附加，即為膾炙人口的實例。透過「人體造像」，米開朗基羅不僅趨近雕塑本質的造型思考，更讓其承載精神性內容，賦予其普世意義。於此同時，雕塑也因而得以愈益導向其本體內容的探究，雕塑家也更進一步確立了表現的自主性。■

（除圖1及手稿，其餘圖片由作者翻拍自：John Pope-Hennessy: *Italian high Renaissance & Baroque sculpture*, London: Phaidon Press, 1996. 以及 Joachim Poeschke: *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, New York: Harry N. Abrams, 1996.）

注釋：

- 1 Joachim Poeschke, *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, Harry N. Abrams, 1996, pp.102-103.
- 2 C. de Tolnay, *Michelangelo*, N. J.: Princeton, vol.III, 1948. 轉引自 Joachim Poeschke, op.cit., p.117.
- 3 關於此計畫的始末，參見William E. Wallace, "Medici Chapel", *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, Cambridge University Press, 1994, pp.75-134.
- 4 參見Joachim Poeschke的追溯 (op.cit., pp.110-111.)。
- 5 *Ibid.*
- 6 John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, London, 1996, vol.2, p.442. 轉引自James Hall, "Benefactions", *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005, p.155.
- 7 Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth Century Florence*, Princeton, 1965, pp.135-136. 轉引自 James Hall, op.cit., p.155.
- 8 Joachim Poeschke: "The Uses for sculpture and its subject matter between 1490 and 1560", *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, Harry N. Abrams, 1996, pp.46, 49.
- 9 John Pope-Hennessy, op.cit., p.442. 轉引自James Hall, op.cit., p.155.
- 10 James Hall認為兩位公爵皆轉頭面向聖母 (op.cit., p.115)，然而，Weinberger和Creighton E. Gilbert卻都持不同意見。Wallace進一步指出，兩人乃是望向原來設計的教堂入口，亦即面對前來的參訪者 (Creighton E. Gilbert, "Texts and contexts of the Medici Chapel", *Michelangelo: selected readings*, ed. by William

8 | 9

圖8米開朗基羅〈黎明〉與〈黃昏〉（烏比諾公爵勞倫佐墓）大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。  
圖9波隆那〈沙賓女人的劫掠〉大理石 高410cm 1583 佛羅倫斯蘭齊迴廊。

E. Wallace, Garland publishing, 1999, p.309)。

- 11 Joachim Poeschke, op.cit., p.49.
- 12 根據康迪維所作的傳記，米開朗基羅為了表現「時間」，原來甚至構想要雕刻一隻老鼠：「……所以他在作品中預留了一小塊大理石（但後來卻受到阻止而未完成），因為，這個小生物無止盡地啃嚼吃食，就像時間吞噬一切」（Ascanio Condivi, op.cit., p.67.）Cristina Acidini Luchinat推測，這隻老鼠很可能原來是要雕刻在〈畫〉旁邊，參見 "Michelangelo and the Medici", *The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence*, Yale University Press, 2003, p.14.
- 13 1504年米開朗基羅接受佛羅倫斯政府所委託繪製的濕壁畫〈卡西那之役〉（Battle of Cascina），是另一個例子。他選擇表現卡西納戰役中，軍士們裸體地在亞諾河休憩沐浴而遇敵突襲之情節。不少評論家對於他為何會想要描繪如此一個看似無足輕重、毫不莊嚴的主題，感到困惑。事實上，就如同之前的〈半人馬之戰〉，或是後來的西斯汀教堂的濕繪畫〈最後審判〉，此場景讓米開朗基羅得以在一平面上展現身體的激烈行動和情感的強大張力，凸顯無與倫比的裸體塑造、整體的戲劇性。

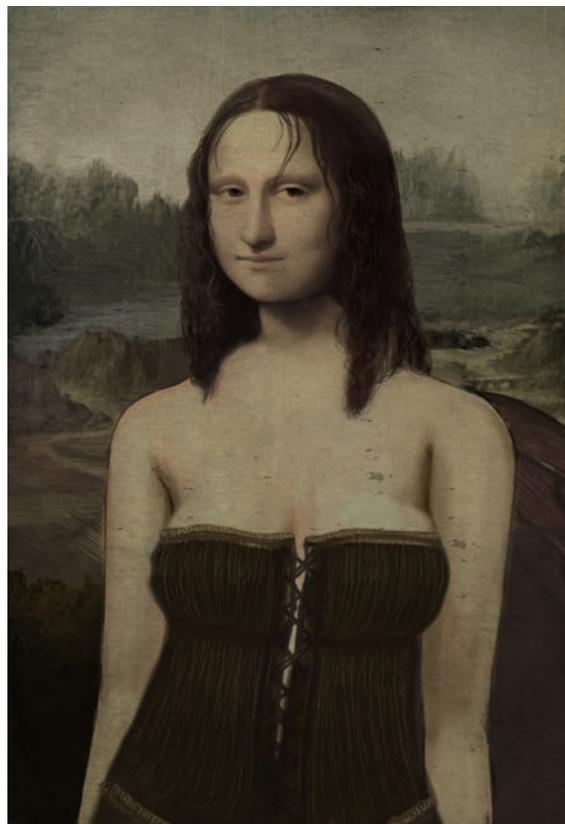


# 製造「MIT蒙娜麗莎」

## 談我們都是蒙娜麗莎(當代篇)

文／蔡佩桂(國立高雄師範大學美術系 兼任助理教授) 展品圖像／藝術家提供

今年6月22日，高美館歡慶十九周年。在大廳矗立著的7公尺高原作翻模大衛像陪伴下，《我們都是蒙娜麗莎(當代篇)：蒙娜麗莎MIT》開幕了。這個由十九位台灣藝術家進行蒙娜麗莎主題創作而構成的展覽，與屏東科技大學時尚設計與管理系同學的蒙娜麗莎cosplay，一起為「南臺灣最重要之現代藝術專業機構」獻上了生日祝福。<sup>1</sup>



約一個月後(7月20日)，《蒙娜麗莎500年——達文西傳奇》，即《我們都是蒙娜麗莎(經典篇)》，也將開展，呈現了達文西影響藝術世界五百年來的系譜，也就再次召喚了以油彩畫在白楊木板上的那件唯一的〈蒙娜麗莎〉，提醒我們承認它的靈光，回想「大師及其經典，始終擁有互久不變的震撼力量」。<sup>2</sup>

在後殖民之後的當下情境中，高美館屢創策展佳作，如《出社會：1990年代之後的台灣批判寫實攝影藝術》、《波光流影：約翰湯姆生世紀影像特展 鏡頭下的福爾摩沙與亞洲紀行》等展覽，都是膾炙人口的「公辦好展」。何以不繼續政治正確地，覆誦去歐美中心，高美館卻再談歐洲文藝復興巨匠，在再現米開朗基羅的才華之時，又追隨達文西的藝術澤披？如此做的風險，高美館當然是了解的，館方表明：

曾經有人懷疑，高美館辦理諸多國際大展，是否會壓縮在地藝術家展出的空間與機會。謝佩寬館長表示，這樣的想法是多慮的。藉由今日《我們都是蒙娜麗莎——當代篇 蒙娜麗莎MIT》的展出，更證實了國際大展所帶來的影響，是一種超越國界與語言的交流，對於台灣藝術家來說，更是一種自我超越的機會。<sup>3</sup>

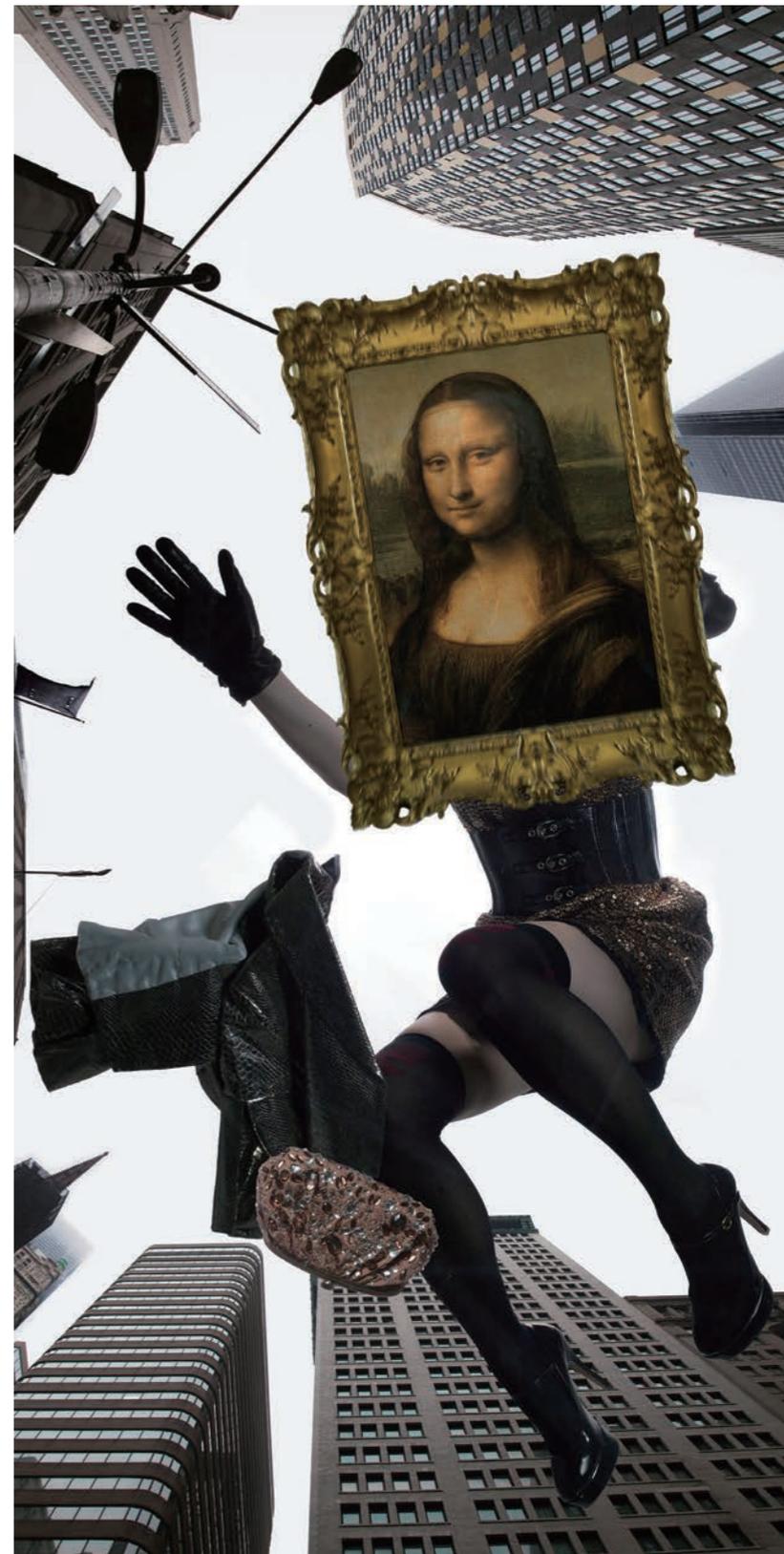
這裡有幾點值得思考：首先，《蒙娜麗莎MIT》身負重責大任，即例示高美館所樂於給予在地藝術家的「自我超越的機會」，或者說，是一份將在地創新與國際經典融合的「功課」。接受了此「功課」的台灣藝術家，必須在一個月的時間內，從自己的創作脈絡，派生出一件與蒙

1|2

- 1 張立人〈蒙娜麗莎會脫衣服〉動畫、複合媒材 2013
- 2 何孟娟〈蒙娜麗莎〉3D噴圖輸出於鋁板 90×180cm 2013

娜麗莎相關的作品，考驗著創作者的變通能力。<sup>4</sup>參展藝術家張立人的作品〈蒙娜麗莎會脫衣服〉例示了這種彈性。在他的「古典小電影」系列中加入蒙娜麗莎，似乎原來就相當合適，但也有必須調整之處。原本展示在豪華金框中的小畫面裡，米勒的牧羊少女似乎略帶嬌羞地，卸下衣物、展露青春胴體，現在，於高美館一樓展覽室開闊門面處的大電視裡，蒙娜麗莎如同一位來到天體營而大方解放的少婦——「古典小電影」之私密性被彈性地打開。

其次，所謂「諸多國際大展」，指的是《蒙娜麗莎MIT》開展不久後即將卸展的《普立茲新聞攝影獎70年大展》、六月初剛下檔的《FLUXUS五十周年紀念特展》，還有去年底、今年初的《達利展》、正在進行的《米開朗基羅展》(102.06.15-102.09.29)，以及本文主題中的《蒙娜麗莎500年——達文西傳奇》





1 | 2

1 張恩慈〈那無法察覺的微笑〉綜合媒材、裝置 2013

2 李文政+蔡伯瑞〈眾神降之萌娜麗殺〉動畫 2013



(102.07.20-102.10.20) 等等，尤其如後面三項展覽的主題藝術家，名列在任何一本西方藝術史教科書之中。然而，這些幾乎無人不曉的名字，在此地與當下，其實不必然擁有被談論的迫切性。如，蒙娜麗莎對我們而言，可能不會引起「仿如偶像般的崇拜與追逐」。<sup>5</sup>事實上，即使是在西方，除了持續在羅浮宮〈蒙娜麗莎〉畫作前聚集的觀光客之外，達文西與〈蒙娜麗莎〉的當代性是須要闡述的。

肖像畫、整個繪畫範疇、甚至再現的概念本身，在上個世紀初開始遭受質疑、批判與解構。

而達文西的〈蒙娜麗莎〉作為一個完美的繪畫再現圖像、單點透視所建構的人文秩序世界，經常成為攻擊所需的標靶。<sup>6</sup>雷捷 (Fernand Léger) 隨性並置自己的鑰匙、沙丁魚罐頭與明信片上看到的複製蒙娜麗莎圖像；杜象 (Marcel Duchamp) 在蒙娜麗莎臉上畫下八字鬚與山羊鬚，所創造的雌雄同體蒙娜麗莎；達利 (Salvador Dalí) 與攝影師哈爾斯曼 (Philippe Halsman) 合作合成的翹鬚子達利／蒙娜麗莎等，都破除了也戲弄著蒙娜麗莎所象徵的單一價值中心與二元對立結構，朝向混同陰與陽、平凡與菁英的曖昧多元。有趣的是，在這樣

的去中心作品裡，中心的地位往往再次被強調。

這雖是現代藝術的一個老故事，在此次的參展作品中，我們仍可見到如此的抗衡或顛覆所伴隨著的，對正典位置的再確認。參展藝術家柳依蘭的作品〈不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎〉由上而下、後而前地，垂直排列了蒙娜麗莎、墨西哥女畫家芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo)，以及東方女子／自己，且讓自己的神韻融入這三位女性的面容中，以「找回民族與土地的自信」。張恩慈〈那無法察覺的微笑〉以繡線縫製蒙娜麗莎，並加以手繪筆觸，蒙娜麗莎右方牆上掛著混合織料的不定形手工抱



1|2

- 1 周珠旺〈向蒙娜麗莎致敬—我的母親〉油彩、畫布 162.2×130cm 2013
- 2 東冬·侯溫〈Hagay〉(太魯閣語, 意為: 渴望-擁有-轉化成為女性的男性) 錄像裝置 2013

枕, 左方則以麻繩勒吊著塑膠娃娃, 勾掛在高掛著的大紅高跟鞋跟上。以一點崔西·艾敏 (Tracy Emin) 的調調, 張恩慈揭露了溫婉蒙娜麗莎的情慾與複雜, 似乎用陰性語境, 再說了一遍杜象曾說的: 「L. H. O. O. Q.」(她有個火熱的屁股)。二人組李文政+蔡伯瑞的動畫裝置〈眾神降之萌娜麗殺〉則在哥德風的動畫中, 直接將以蒙娜麗莎為代表的達文西傳奇, 視為一種粉絲狂熱的現象。三件作品都強調了蒙娜麗莎跨越時空的標竿性優雅形象。如柳依蘭自述, 「她『蒙娜麗莎』不死不老壓著一代又一代的創作者」。我們不禁想知道, 在現代藝術那裡早已開始許多對蒙娜麗莎的著名顛覆, 何以對我們, 五百年之後、橫跨歐亞大陸之遠的我們, 她還是顛撲不破? 所以《蒙娜麗莎MIT》還須再進行現代藝術未竟的批判大業?

在《蒙娜麗莎MIT》展覽中, 也有許多後現代式的表達。在後現代的「挪用」出現之後, 再現的再現、複製的複製, 成為操作身分認同的表演方

式, 也成為遊戲的場域。如此被取用的蒙娜麗莎, 是符號化的輕盈影像, 隨時可被搬移運用, 成為一個個從自我某處衍生的番外篇。

東冬·侯溫的作品Hagay (太魯閣語, 意為渴望/擁有/轉化成為女性的男性) 是一個自我化身麗莎、麗莎化身自我的故事。如作者自述著, 「其實妳『蒙娜麗莎』從來就不存在於世 妳就是心中跨越美與性別的渴望 我要將妳化成光影……我要將妳從我內心裡釋放出來」。藉著蒙娜麗莎, 東冬·侯溫非常誠懇地提出一種「自說自話」。

另一件訴說著作者自己的是陳云的〈蒙娜麗莎來我家〉。作品中虛構了麗莎·喬宮多的魂魄從畫中出走, 棲居在小主人陳云的玩偶家庭之情節。陳云將麗莎遠道而來的靈魂具現為坐騎黃象的蒼白小紙偶, 封包在透明塑膠膜之中。麗莎的心情日記則以文件展方式, 被翻譯、拼貼在數十個IKEA包裝紙盒上。我們不難知道這位想像中的朋友, 是名喚麗莎·喬宮多的陳云自己。

有數件作品則呈現「我眼中的蒙娜麗莎」, 即以蒙娜麗莎之名, 表達作者觀點。周珠旺〈向蒙娜麗莎致敬—我的母親〉以魚塭前的畫家母親取代了蒙娜麗莎, 在一片明亮的精細寫實風格中, 驅趕了〈蒙娜麗莎〉的神祕感。可樂王的〈在跳騎馬舞的蒙娜麗莎—由小啾Cosplay〉、〈尋找萌娜麗莎〉以自創角色小啾與街上發現的「正妹」置換了蒙娜麗莎。在這二件作品中, 娃娃人與街上邂逅的少女都有張微啟的唇, 以及似戴有角膜放大片的晶亮黝黑雙瞳, 分享著同樣的清純形象元素。此外, 邱禹鳳的〈Mona Lisa MIT〉以沙動畫呈現Art Deco風格的女性現代生活即景, 何孟娟〈蒙娜麗莎〉則有跌倒之姿如流行舞蹈的閃亮時髦女生。

更廣義地說, 在此次參展作品中, 不少作品以蒙娜麗莎的形象作為框架, 來承載藝術家特有的語彙形式, 提出藝術家自我。盧明德〈植物五色旗〉中勾勒的植物與小昆蟲所呈現的萬物有靈和諧世界; 吳耿禎〈用鑽石閱讀—蒙娜麗莎〉以慣



1 | 2

- 1 陳云〈蒙娜麗莎來我家〉複合媒材 2013
- 2 楊珮祺〈紙片人〉畫布輸出 84.1×59 cm 2011-2012

用的傳統剪紙技藝，再呈現蒙娜麗莎；林慶芳的〈Made in Taifong : X14.486 of Mona Lisa〉，直覺地在放大的蒙娜麗莎人形中，填入自己的想像色彩肌理；黃建樺的〈Smile Town〉則在較抽象的層次上，以蒙娜麗莎的微笑來裝載自己在超亮麗相紙上進行的密集數位拼貼。

此外，也有許多作品「利用」了蒙娜麗莎，來成全藝術家對其他對象的批判。李明則〈百萬經紀人〉讓蒙娜麗莎榮登大高雄大樹別墅房地產的六月份百萬經紀人，銷售著建築在南台灣鄉間的西式城堡夢想。楊珮祺〈紙片人〉讓蒙娜麗莎變成瘦削憔悴的厭食女子，以諷諭當下「瘦即是美」的審美觀。陳敬元的〈How Could She Smile In Taiwan〉以在台灣必須戴著防毒面具的蒙娜麗莎，來做為反核海報的意象，並藉此募捐環保基金。杜珮詩〈藝術的故事〉以關於蒙娜麗莎的言說，例示出神話建構的方式。在張騰遠〈地球考古學——培育計畫〉中，蒙娜麗莎被進行地球考古學的外星人，視為地球的大明星，就如同氣球貴賓狗，被視為地球的交通工具。蒙娜麗莎與氣球貴賓狗分享著同一位階，都是斷章取義、誤讀資訊的例子。在這些作品中，蒙娜麗莎都不是不可替換的角色，而是一個現成的選項，似乎〈蒙娜麗莎〉真的已經「超越國界與語言的交流」，處在全球化的符號交換系統中。<sup>7</sup>

最後，《蒙娜麗莎MIT》展覽還有一事值得一提，受邀參展的十九位台灣藝術家，有十位是高雄獎的得獎者，一位是觀察員特別獎的得獎者。<sup>8</sup>藉此，高美館提出一個將政府對藝術活動的有限資源挹注，轉化成創作能量的模式。這個讓前後屆高雄獎得主相互較勁，增加彼此展出機會的策展設計頗具創意，且立意良善。然也有令人惋惜之處。新科高雄獎得主陳云的〈蒙娜麗莎來我家〉雖再次讓人驚艷於她編撰故事的能力，但這件在想像中與亡者（蒙娜麗莎）交往之個案呈現，也洩露了藝術家虛構故事的手法，以及方便的手邊材料，將她高雄獎



得獎作品中呈現各種死法的「玻璃棺」，太坦白且有些令人心疼地，還原為裝在IKEA紙盒中的量產品。量產，是個棘手的侵略性效率邏輯。當十九位台灣藝術家，快速地集體製造著「MIT蒙娜麗莎」，他們的當代蒙娜麗莎，必須小心算計達文西傳奇的這五百年。■

注釋：

- 1 見《我們都是蒙娜麗莎》展覽說明單張。
- 2 同注1。
- 3 見高美館新聞「微笑高美館--102年高美館慶系列活動 高美館生日慶」[http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$1001&IDK=2&EXEC=L&D ATA=27578&AP=\\$1001\\_HISTORY-0%5E\\$1001\\_PN-1](http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=$1001&IDK=2&EXEC=L&D ATA=27578&AP=$1001_HISTORY-0%5E$1001_PN-1) [14 July 2013]
- 4 大部分作品是「應題」之作，但少數參展作品原來就含有蒙娜麗莎的母題，如楊珮祺〈紙片人〉原來就改編自蒙娜麗莎、波蒂切利的維納斯，與高更的大溪地女人。關於高美館所給的「功課」，參展藝術家柳依蘭說，「感謝高美館給我的功課，使我去審視蒙娜麗莎之於我們所處時代的意義」。見作品說明卡。
- 5 《我們都是蒙娜麗莎—當代篇：蒙娜麗莎MIT》新聞資料 [http://www.kcg.gov.tw/Mobile/ArtsActivities\\_Detail.aspx?ss=812453FF85D5E6AE](http://www.kcg.gov.tw/Mobile/ArtsActivities_Detail.aspx?ss=812453FF85D5E6AE) [14 July 2013]
- 6 〈蒙娜麗莎〉背景中左右的地平線雖不等高，但並非二個消失點的透視構圖。《蒙娜麗莎500年—達文西傳奇》中，Sarenco展出作品〈La Poetry is the Centre of Life〉〈詩歌是生命的中心〉直接在蒙娜麗莎胸口放上箭靶，並有飛鏢插在靶上與蒙娜麗莎上。
- 7 語出前引言。同注3。
- 8 十位參展的高雄獎得獎者為2003年周珠旺，2005年黃建樺，2007年林慶芳，2008年張恩慈、李文政、張騰遠，2009年陳敬元、張立人，2011年何孟娟，2013年陳云。一位參展的觀察員特別獎得獎者是柳依蘭。見注5。

