

# 藝術認證

## NO. 45

### 目錄 Contents

#### 編者的話

##### 議題特賣場—藝術空間解碼：美術館展示的奧妙與慢活哲學

- 美術館展示空間的新意義 ◎王焜生 6  
美術館空間藝術與觀眾角色 ◎鄒淑慧 12  
藝術空間解碼—訪盧友義建築師談高美館館體及園區設計 ◎許玲齡 18  
量身打造的教育空間—高雄兒童美術館「圖案，真奇妙！」的展示空間設計 ◎陳嬋娟 24  
詩人賞藝—余光中慢活術 ◎容麗娟 30  
來自於靈魂的感染力—資深藝術顧問陸潔民的審美能力鍛鍊法 ◎高子衿 34  
藝術漫遊—從日本倉敷市到巴黎聖傑曼德佩區 ◎蔡世鴻 38  
泡美術館—西班牙藝術修復師尤西博的藝術漫遊 ◎李益成 42  
望遠鏡、鳥書、1張紙、1枝筆—歐瑞耀的自然生態漫遊 ◎李幸潔 46  
品味遊記—大大小小山人體驗藝術與美食間的交叉記憶 ◎沈宏錦 50  
美術館觀察術—概談美術館觀眾的行為及其可能之改變 ◎櫻井正二郎 54

#### 目擊現場

- 現代方舟的神話與警示—反思《此時∞彼時：澳大利亞的都市計畫學》的膽識與遠見 ◎林珮淳 60

#### 公共藝術如何可能

- 新公共藝術思維 66  
城市門戶—高美館園區公共藝術設置理念的想像與可能 ◎陳泓易 68

#### 人物特寫

- 性格水墨、性格台灣—性格洪根深的性格藝術 ◎李友煌 74  
那些編織在DNA裡的歷史記憶…Labay林介文 ◎李韻儀 80

#### 南島文化當代初探

- 跳TONE荷尼阿拉—太平洋藝術節在所羅門 ◎曾媚珍 86

#### 南島紀事

- 時間印記—魯凱女性的雙腳 ◎王有邦 92

#### 文物保存修護

- 延年益壽—文物展示保護面面觀 ◎蔡斐文、陳宜柳 96

#### 藝評講堂

- 牧場與沼澤—當代藝評的內部矛盾 ◎高千惠 102

#### 藝術哲學

- 極端唯名主義之藝術存在一元論（下） ◎陳宏星 106

#### 在地視野

- 在當代，想像南方美學的可能：看向南方—當代藝術熱思維徵候展策展後記 ◎張金玉 110

#### 人民美學檔案

- 巨人警帽—台南新化分局Q版建築 ◎李幸潔 116

#### 譯者絮語：美術館裡聊英文

- 藝術之名（下） ◎陳美智 118

# 美術館空間藝術與觀眾角色

文／鄒淑慧（元智大學藝術與設計系副教授）

There's something imminent in the work, but the circle is only completed by the viewer.

作品中有些事即將發生, 但只有觀者才能完成拼湊。

Anish Kapoor

美術館空間做為展示作品的主要載體，在過去被視為是作品佔據的被動式物理空間，當代藝術家試圖打破陳列空間概念，顛覆傳統創作準則的作品體現，將美術館空間轉化為一個提供文化與社會辯證的藝術新空間，自由漫遊在形式、觀念或科技之間，空間不再只是單純承載藝術展示的中介面，空間可以反客為主，如同繪畫的油彩和畫布，建構藝術作品的主體，空間的陳列功能和傳統觀念開始被瓦解，變成作品本身，轉化為一個提供文化與社會辯證的主動式開放空間，這類型創作我姑且稱之為「美術館空間藝術」，指介入博物館空間（含美術館、另類空間、畫廊等各種展示空間）的新藝術型態，其特質之一是揚棄以形式和物件為中心的創作表現，轉向以觀念和觀者為焦點的藝術實踐，可

能是空間裝置、錄像裝置、行為裝置等常見的當代藝術主流。本文將試圖探討美術館空間藝術的主要觀念是什麼？觀眾在美術館空間藝術可能扮演什麼樣的角色？

## 美術館空間

最早的博物館空間被視為是為滿足少數人，製造驚奇，如櫥櫃或庫房似的封閉空間，直到18世紀才開始的美術館則是透過展示，提供大眾觀賞經驗去發現和學習的開放空間，20世紀末的當代觀念普遍認同美術館應是一個與特定社會和文化有關聯性的空間場域。法國的傅柯 (Michel Foucault) 提出「再現空間」的觀念，指稱博物館是透過有條理的概念系統來呈現真實世界的一個空間，但是，他也質疑沒有一個系統或方法可以完全解決

事物和概念的諸多差異，因此博物館也是一個異質空間的再現。這個空間可能有條不紊再現真實空間的事物和概念，也可能顛倒或悖離真實世界的正常次序，因此博物館空間是一個展現差異的空間場域。英國學者羅德 (Beth Lord) 進一步闡述21世紀的博物館作為一個再現事物次序的空間，是一個提供觀眾美學和哲學思考、甚至解放思考的特定空間，它是一個開啟人類智識的啟蒙空間，同時是一個由異質組成又建構異質結果的後現代多元空間。總的來說，美術館空間觀念的流變提供創作者和觀眾面臨更多的新挑戰，對藝術家而言，可能必須思考如何跳脫博物館既定的展示或詮釋框架，建構美術館傳統價值以外的潛力；對觀眾來說，或許開始面對不同的問題：如何在美術館特定場域的空間內，運用不同的思維和態度去創造新的藝術經驗？

## 空間即作品

傳統的美術館空間利用，藝術家用作品佔據展場的某個據點或牆面的某個位置，創造單一性的感知場域，

1|2  
1-2 艾未未〈葵瓜籽〉2010年10月於英國泰德現代美術館展出時憑觀眾在上億的陶瓷葵瓜籽海中隨意碰觸、行動，但幾天後，美術館擔心人們在「葵瓜籽」上活動產生塵埃會損害健康，和艾未未商量後不再讓觀眾走在這些雕塑作品上。（攝影：羅潔尹）

空間充其量只是一個龐大的載體。歐朵赫提 (Brian O' Doherty) 提出藝術品在美術館需要一個「生存空間」(lebensraum) 的論述，但他也質疑傳統美術館空間的純粹美學和神聖特質，過於潔白純淨、單一冷漠的物質空間標榜現代美術館彰顯的中立性格，是一個與現實社會脫節、具普世價值的精神場域，其最大的特徵之一是把藝術退縮到一個如無菌室般的封閉世界，讓藝術家在小小的閣樓內孤芳自賞，享受苦澀的孤獨美感。然而，對當代許多藝術家而言，空間本身就是作品，空間不再是載體，而是介入美術館的文本。眾多的當代藝術表現中，裝置作品可說是體現「空間即作品」最徹底的藝術表現，在本質上，裝置藝術的核心就是一種空間觀念，透過物件的安置，形成一個提供創作者和觀眾連結、閱讀、見證和經驗的對話空間。

美國學者羅森薩爾 (Mark Rosenthal) 把裝置作品歸納為充滿空間和特定場域兩種型態。充滿空間的裝置作品比較是人為刻意安排的理想化或模擬化結果，藝術家營造個人關注的想像空間，藝術的魅力來自滲透在空間氛圍內的靈光，而且常常以物件佈滿每一個可能的表面和空間，營造一種戲劇的臨場感，並散發一種自然的吸引力將觀者完整包覆在內。相較之下，特定場域的裝置

則與真實世界環環相扣，常以較不著痕跡的方式形塑感知的空間場域，引發觀眾主動投入其中。這類裝置的核心建置在作品和展出場域之間的介入關係，藝術家運用一個特定空間作為觀念溝通的工具，表達對該空間關係的理解和詮釋，作品因此是專為一個特定美術館或展出空間所創作。廣義來說，無特定形式、重觀念輕物件、強調場域特定性和觀眾參與性的裝置作品正是最典型的美術館空間作品。

## 作品與觀眾介入

美術館隨著不同時代和空間哲學的演變，已逐漸從做為典藏和展示為主的物件空間改頭換面，成為一個生產知識的新空間，提供觀眾思考和體驗的知識空間或知識場域，這個新解讀不



Johanna Lecklin, 故事咖啡 (Story Cafe), 2004 ([http://www.acconci.com/out/1972\\_seedbed](http://www.acconci.com/out/1972_seedbed))

僅影響藝術家的創作觀念和形式表現，也意味著觀眾的觀看模式將有所改變。藝術家和作品不再是美術館空間或展覽的唯一主體，觀眾的角色在美術館空間中，從客體變成主體的一部份。以美術館「觀眾」的英文一詞使用，大致可以一窺藝術品和觀眾關係的變化，18世紀以前，賞味藝術的人被稱為是「鑑賞者」(connoisseur)，19世紀末現代主義萌芽後，藝術觀眾的稱呼偏重「觀看」的概念，常用字如「observer」、「beholder」、「onlooker」等，明顯都是放在「觀賞」的行為上。隨著當代藝術觀念的不斷擴延和嬗變，觀眾被稱呼為「viewer」或「audience」，此兩字多用在表演藝術形式上，顯然光用眼睛「觀看」藝術已經無法貼切描繪當代觀眾面對藝術品的所作所為。羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 在70年代提出「藝術是文本」(art as text) 的論述，觀眾又多了一個「讀者」(reader) 的稱謂，藝術與觀眾的對話關係進入更廣的層面意義。90年代以後普遍流行使用「participant」，指涉觀眾介入藝術的參與角色。

知識空間裡的觀眾被誘導做一個更積極主動的行動參與者，面對作品時不僅意識到自己的存在性，並且主

動地移動身體，改變自己和作品的空間關係，作品空間從原本佔有的位置空間擴展到由觀眾的身體介入、感知經驗所連結的空間網絡，觀眾此刻可能超越身為觀看者的單一角色，在自覺和不自覺中扮演了不同的角色，因而賦予作品新的意義，可能是協同合作的創作者身份、參與演出的表演者身份、解讀文本和聆聽訊息的閱聽者身份、或是訊息的交換者身份。美術館空間藝術要求絕對的觀眾經驗，當觀眾被包圍在作品空間內，與物件和情境面對面，無論是觀看、走動或是操作等各種身體介入都是絕對的必要，藝術家的作品也因為不同的觀眾在空間內的參與而不斷被重新定義，產生作品的新意義。總的來說，觀者和美術館空間作品之間的關係是兩者的存在和介入，藝術介入真實的展場空間，觀眾用心智意識和身體介入作品存在的藝術氛圍中。下面將試圖梳理觀眾介入美術館空間藝術或裝置藝術的過程中，可能扮演的幾種角色與意義。

### 1. 觀眾是行動參與者

裝置藝術的特質之一是提供觀眾一個面對面的情境，觀眾被引導進入一個環境空間中，或是主動地、或



自覺地，或被誘發地，以直接的身體經驗參與在作品當中，不同的觀眾創造其與該情境的個別經驗組合，完成身體或心智的體驗和介入，建構自己和該情境的連結關係，體會自己存在或參與的潛力，形成專屬的作品個別意義，因此有人直稱裝置藝術其實就是一種「參與藝術」(participatory art)。根據藝術史學者畢夏普 (Claire Bishop) 的觀點，以參與為前提的藝術有兩種主要型態，其一是在藝術家意志的刻意主導下，引誘觀者參與的意念；其二是在創作者缺席的前提下，激發觀眾參與的集體創造。前者如互動式科技裝置或新媒體藝術，觀眾多被要求以各種動作經驗如觀看、聆聽、操作、對話、或走動等各種實質身體行動與作品做直接互動，有人用當代流行用語形容稱之為「動手做藝術」(Do-it-yourself art)。後者以艾未未於2010年在英國泰德現代美術館展出的空間裝置〈葵花籽〉(2010) 為例，藝術家提供一個沒有直接引導或強迫動作去掌控觀眾的物件空間，邀請觀眾走進作品中，任憑個人的自由意志在上億的陶瓷葵花籽海中隨意碰觸或行動，不論是否真正立即理解物件象徵的多層意涵，觀眾身體行為的參與可能觸動知覺意識而開始思考諸如「為什麼是葵花籽？」、

「為什麼數量這麼多？」之類的問題，一旦身體和作品的初步關係被開啟之後，自然就可能進入尋查和轉譯作品意義的下一步。此刻，行動的參與不僅延展觀眾與作品的密切關係，並打破觀眾與藝術家的界線，營造兩向互為主體的共構關係。

### 2. 觀眾是協同合作者

在美術館空間藝術的表現特色上，觀眾與作品的關係常常被放置在兩者之間的開放介面，當藝術家賦予作品意義，考量傳遞作品訊息給觀眾的同時，往往也留下足夠的空間賦予觀眾必要的角色，可能是從藝術家或自身的角度去觀看、體驗和思考，也可能把發語權完全交給觀眾，此時，作品只是一個為觀眾創造個人經驗的燃火點而已，也唯有在觀眾參與之後，作品方稱完成。在這樣的前提之下，觀眾扮演的是協同合作的角色，如果從結構面來看待美術館空間作品的完整性，藝術家的創作理念和作品本身是結構的內在部分，觀眾的參與則是結構的外在部分，作品就是在兩者內外漫遊連結之下的共同合作體。日本女性藝術家齋藤貴子 (Takako Saito) 的行為裝置作品一向深受激浪派 (Fluxus) 的影響，60年代起就以西洋棋遊戲系列，連結與觀眾互動密切的行為表演而受到注目，70年代延伸用白色立體紙方塊發展出觀眾行為導向的系列作品。她一向宣稱自己的創作是「交談藝術」(communicative art)，以藝術做為與觀眾進行交流對話的工具。舉其90年代以後的DIY商店系列作品〈You and Me Market〉(1993-2001) 為例，齋藤設置了一個可推移的店家攤位，擺放平常大家會丟棄的果物垃圾，如蔬菜葉、果皮、乾果殼等，經過脫水處理後，陳設如販售的商品。她說這是一個自助店，觀眾可隨意拿起店裡的任何箱子、盒子、罐子等容器，裝上自己喜歡的「商品」，在容器上簽下大名，但是他們必須為此購買行為付費，這些被觀眾選擇的物件透過與藝術家合作的模式，變成他們自己的真正作品。齋藤做為果皮物件的收集者，與觀眾共享藝術家權威或文本著作者的身份，兩者之間的交流與合作行為成為整件作品的核心價值，她強調自己的藝術是透過觀眾合作行為的集合情感共同完成的，也是一種交付觀眾「do-it-yourself」的藝術態度。這類結合表演和事件或其他媒材的合作協同藝術在當代美術館空間藝術經常可見，如蕾克琳 (Johanna Lecklin) 曾在世界十多個城市展出過的〈故事咖啡〉(Story Café, 2004) 系列，她在展場建置仿似咖啡屋的空間，邀請觀眾以一杯咖啡交換一個故事的合作模式完成

整件作品，觀眾的故事在現場以攝影機錄製，藝術家宣稱已經收集至少400個以上觀眾故事，觀眾也是成就她的作品之重要合作者。

### 3. 觀眾是參與演出的表演者

當藝術的定義不再侷限於物件的呈現或存在時，觀眾透過身體和心靈去體會藝術的「經驗過程」因而變得重要，藝術本身成為提供觀者的「行為形式」。美術館空間作品的實踐在沒有媒材限制的開放狀態下，常用環境、影像、或事件建構引導觀眾經驗的模擬情境，藝術家樂於和觀眾共同分享藝術的創作權，試圖以各種方式和策略探索觀眾經驗可能介入的程度。展場像是藝術家事前計畫或即興完成的設局，觀眾被邀請進入，面對綜合多種元素的現象，透過感官經驗與作品相連。這類型的藝術表現通常將「過程」視為是作品的核心價值，過程是藝術家和觀眾的活動經驗總和，包含前者的創造思考、製作、呈現，以及後者的參觀與接收，如環境裝置藝術家善於將美術館空間轉化成為舞台裝置，讓觀眾成為舞台上想當然耳的演員，觀眾和作品之間產生的辯證關係體現在即刻性的表演狀態中。舉例來說，以自創偽字和髮磚名揚國際的中國藝術家谷文達的第一件大型裝置作品〈離開地面的危險棋盤〉（1987），於1987年在加拿大多倫多展出。受文革時期紅衛兵大字報的靈感鼓舞，他以中國象棋棋盤模式為本，用鮮豔的紅色管子，將11張5'×5'的畫布從上吊起，如漂浮在地面上的棋盤。象棋裡的帥、士、車、馬、炮、兵、卒等字，以谷文達自創的文字解構和錯位偽字，用黑墨寫在畫布上，字的週邊偶有似不經意留下的紅色墨跡或塗鴉筆觸，西方觀念藝術之父杜象下西洋棋的小照片被放置在這些大型畫布之間的地面上。參觀的觀眾必須穿上現場準備好的紅色服裝，如棋子般在棋盤間移動，像是舞台上的即興表演者，隨著自己的情緒和想法，將自己完全整合融入在作品空間中。谷文達強調他自己跟作品之間的遠距離：「當觀眾與我的作品互動時，我本身是抽離在作品之外。我要測試一種心理狀態，我不是藝術家，觀眾在自覺或不自覺的狀況下，才是真正的創作者。」在這件兼具表演和遊戲特質的作品中，藝術家與觀眾共同分享作品的創作權，觀眾與作品同在，且在自我引導的漫遊下創造個人的參觀模式，轉化成如參與演出的深刻經驗。

### 4. 觀眾是解讀文本和聆聽訊息的閱聽者

羅蘭·巴特提出「藝術是文本」的新論述時，刻意顛覆藝術品的作者角色，從握有掌控作品意涵主權的

「創作者」轉變為幾乎沒有掌控作品意涵主權的「作者」，儘管對很多藝術家而言，這可能是相當難以接受的觀點。巴特認為當藝術是「作品」時，主要被觀看，但藝術被視為是「文本」時，則變成只有在創造活動中被體驗。這個觀點使藝術家如同提供上下文本的人，而身為讀者的觀眾在過程中，扮演類似解讀文本和聆聽訊息的閱聽者角色。以被稱為「人體第一感藝術」的聲音藝術為例，空間是一個允許藝術家發聲、探究、或是詮釋個人想法的溝通管道，聲音藝術在指涉特定主體對象之餘，常藉由生活化的空間再現，試圖與觀眾做最直接的交流互動。當代跨領域藝術先驅之一Vito Acconci引起相當話題性的〈溫床〉(Seedbed, 1972)，正是一件用聲音創造空間的典型作品。在一個幾乎空無一物的展場內，Acconci將自己整個捲縮在空間有限的地板夾層內，不斷發出情慾的呻吟聲和模糊不清的喃喃低語，並透過場內的擴音機播放，於展場空間行走的觀眾在整個作品中唯一接收到的訊息就是這不知從何而來的「聲音」，在聆聽的過程中，觀眾試圖解讀作品文本的意義，與藝術家共同建構一個充滿情慾想像空間的心靈對話。當今的聲音藝術家更是擅長操作各種高科技媒體，創造不論是真實的或是虛擬的科技空間，讓早已熟悉科技環境的當代觀眾在藝術家建造的特別空間內，用自己的身體、意志、心理去扮演一個「藝術事件」發生的表演者、主導者、或被控者等多元角色。觀眾此刻極可能超越僅為觀看者的角色，成為解讀空間文本和聆聽訊息的閱聽者，將藝術家提供的上下文本連成一氣，完成與作品在連結過程中產生的個別意義。

### 5. 觀眾是訊息交換者

錄像裝置藝術是近年在國際展覽上極為盛行的表現手法之一，50年代電視機開始被視為是「二十世紀的雕塑」，翩然從大眾生活走入藝術版圖，不斷被擴充為極複雜的藝術語彙，但始終以麥克盧漢 (Marshall McLuhan) 的「媒介即訊息」為基礎論述，他認為「從某種意義上來說，任何一種新媒體，就是一種新語言，就是對經驗施行的一種新的編碼方式。」錄像的表現形式有各種多元組合，但大多離不開如黑盒子般的虛擬空間，這早已是當代人熟悉的立身空間，設置在黑盒子空間的錄像藝術往往融合視覺、聽覺、觸覺、或運動美学的元素，引導觀眾在黑色的環境空間內與影像或聲音維繫親密的互動關係，建立多感官的身體或心智經驗，因此現場的身體行為是作品和觀眾之間的橋界關係，藝評

家克勞斯 (Rosalind Krauss) 描述此時觀眾的心靈如「導管」(conduit) 般，接受並解讀在同時間投射的影像聲響符號。當觀眾面對不論是完整的、斷裂的、短暫的、有意義的、或沒有脈絡的虛擬影像時，在幽黑孤獨的空間裡，可能會產生某種與現實脫節的心靈沈浮經驗，全心全意去感受當下的時空意境，並循序漸進與眼前的影像發生網絡關係。摩斯 (Margaret Morse) 認為觀眾是處在「之間空間」(space-in-between)中，與影像、聲音、裝置、時間和空間多元領域進行一種如訊息交換的過程。以錄像藝術之父白南準於2006年在史密斯松尼亞美國美術館展出的〈Megatron/Matrix〉(1995) 作品為例，運用超過200個監視器，交替播放漢城奧運與傳統儀式和現代舞的圖像，並配上不相干的聲音。個別的小監視器同時播映不同圖像，整面展示牆則有跨機器的大型動態圖像不斷釋出。藝術家用個別監視器組成的矩陣強調電子影像對現代人的影響，跨面的大圖像則指涉電子時代的世界是沒有國界的。觀眾在作品面前不僅會感受到壯觀的視覺衝擊，也會閱讀到不停變化如萬花筒般的圖像，同時傳遞著解碼或未解碼的訊息。多層次的視覺資訊唯有透過觀者的在場經驗和社會聯繫感才會發生作用，這樣的夥伴關係正如觀眾與作品彼此交換著資訊，建立相連的訊息流程。

### 結語

相較於過去的美術創作，仰賴以藝術物件為主體的系統結構，觀眾往往只是這個大結構之下的客體。反之，當代藝術表現的多元性、差異化、或不確定性等特質，使藝術不再侷限於藝術家的表現力和創造力。藝術創造被視為是社會活動，是藝術家表達對世界的個人觀點或反應，透過各種形式表述，尋求與社會和人的多元關係。如同法國藝術學者波瑞奧德 (Nicolas Bourriaud) 在1998年提出的「關係美學」(Relational art) 論述，闡釋90年代以後的當代藝術樣貌，藝術創作不再是過去現代主義所主張的獨立和私人象徵空間，而是以社會脈絡和人的互動所建構的關係形式。藝術品如同一種社會空隙，是藝術家在其創造的空間和時間向度中，如美術館展覽或戶外特定場域下，以關係形式與其他人（如觀眾）產生的連結，因此，當代藝術是一種「遭遇相逢的狀態」(art is a state of encounter)，是人和人之間的連結與相遇。換言之，藝術和觀眾的關係隨著藝術觀念的改變而產生了巨大的變化，藝術家、藝術品和觀眾之間形成開放的溝通狀態，邁進觀眾介入藝術、產生相互對話的時代。美術

館空間藝術家在偌大的展場環境內，將具有作品意涵的物件陳置其中，與空間本身、參觀觀眾、或社會環境對話，表述創作者欲辯證的重要課題。不論是充滿空間或特定場域的美術館空間作品，是美學的、敘事的、反省的或批判的範疇，觀眾的角色在不同的情境下，除了個別的藝術經驗之外，自有不同的角色變化和意義產生。■

#### 參考文獻

- Bishop, Claire, ed. (2006). Participation. London: Whitechapel Ventures Ltd.
- Bourriaud, Nicolas (2002). Relational Aesthetics. Les presses du teel.
- de Oliveira, Nicolas, et al. (2003). Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses. London: Thames and Hudson Ltd..
- Dezeuze, Anna (2010). The Do-It-Yourself Artwork: Participation from Fluxus to New Media. UK: Manchester University Press.
- Harrison, Charles & Wood, Paul, eds. (2003). Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Rosenthal, Mark (2003). Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer. Munich: Prestel Verlag.
- 佐葉·柯庫爾 (Zoya Kocur), 梁碩恩 (Simon Leung) 編; 王春辰等譯 (2010). 1985年以來的當代藝術理論。上海: 上海人民美術出版社。
- 葛澤剛己 (Kuresawa Takemi) 著, 蔡青雯譯 (2011)。當代藝術關鍵詞100。台北市: 麥田。

#### 註釋

- Foucault, Michel Foucault (1970). The Order of Things. London: Routledge, p.130.
- Lord, Beth (2005). "Representing Enlightenment space," in Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions. London: Routledge, pp.146-157.
- O' Doherty, Brian (1976). Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Santa Monica, CA: The Lapis Press, pp.13-34.
- Rosenthal, Mark (2003). Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer. Munich: Prestel Verlag, pp.28-29.
- Zurbrugg, Nicholas (1991). Australian Perspecta. Sydney: Art Gallery of New South Wales, p. 21.
- Bishop, Claire (2006). Participation. London: Whitechapel Ventures Ltd., p.11.
- Yoshimoto, Midori (2005) Into Performance: Japanese Women Artists in New York. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, p.135.
- Ibid., p.136.
- Gu, Wenda (1989) in Peter Selz, "Mice, Temples, Audience," Arts Magazine, 64(1): 38.
- Barthes, Roland (1984). "From Work to Text," in Art After Modernism: Rethinking Representation, ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art, Boston: D.R. Godine, pp.170-173.
- 詳見今藝術, 2011年3月號專題。
- Horrocks, Christopher 著, 楊久穎譯 (2002)。麥克盧漢與虛擬世界。台北: 果實。
- Krauss, Rosalind (1978). "Video: The Aesthetics of Narcissism," in New Artists Video, A Critical Anthology, ed. Gregory Battcock. New York: E.P. Dutton, p.45.
- Morse, Margaret (1990). "Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-between," in Illuminating Video, ed. D. Hall & S. J. Fifer. New York: Aperture, pp.153-167.
- Bourriaud, Nicolas (2002). Relational Aesthetics. Les presses du teel, pp.11-24.

# 望遠鏡、鳥書、1 張紙、1枝筆

## 歐瑞耀的自然生態漫遊

文/李幸潔（藝術工作者） 攝影/林宏龍

濕地原本就是鳥類喜愛覓食與聚集的地方，它們在這裡生活許久，近年來政府重新規劃設計、建設成休憩園區，但鳥兒不一定會再回到原來的地方。高雄野鳥學會前會長歐瑞耀先生提出藉由賞鳥進而關心生態保育與生活環境的豐富觀點，對於如何藉由高美館園區（內惟埤文化園區）的大自然來推廣人們對生態的關懷，也提出具體建議。

### 賞鳥的輕鬆心情

高雄野鳥學會前會長-歐瑞耀先生<sup>1</sup>三十多年前曾在高雄市立美術館附近，常到生態園區散步、賞鳥、作筆記，他也曾經撰寫生動的美術館園區賞鳥心得〈高美館的晨鳥〉刊登在《台灣新聞報》，文中以活潑生動的筆法描述在園區所觀察到的鳥類生態以及閒散的心情：「紅冠水雞共34隻，田野間走來走去，有的在游水、有

1|2

- 1 高美館園區內之五色鳥
- 2 金門特有鳥種「戴勝」也曾蒞臨高美館園區



的在乾枯的蓮藕枝下覓食，一幅祥和的畫面。…彩鵲…這種保育類的留鳥常來此過冬，因為它們的祖先已在內惟埤生活過幾百年了。這就是生態，漂亮、太漂亮了。<sup>2</sup>」文中特別提到「…早晨短短一小時，我看到25種漂亮的鳥，我已融合在鳥群中。…保存

這幅和諧共生的新樂園，不必花太多的經費，是高美館的責任，更是提倡環境保護與環境保育的先驅。<sup>3</sup>」

在美術館周邊這麼多大樓、看似人口密集的地方，並不影響鳥類出現的頻率。歐先生曾在紐約中央公園「觀察很久」，那裏車水馬龍，但是「紅尾鷹就會在紐約高聳的辦公大樓外面築巢，我就會紀錄在第幾棟大樓、第幾層房間…幫它取名字…也幫鳥兒取名字，並觀察牠的爸媽何時回來為牠們餵食，那是一個很好的鳥類觀察環境，那裡有全世界最貴也最好的土地，鳥兒也都在那裏生態平衡。我在那裏時清早就去看，一天去看好幾次。<sup>4</sup>」對愛鳥人來說，處處是賞鳥的好地方。

### 內惟埤生態園區的豐富資源

高美館園區前身就是「內惟埤」，蘊含豐富天然資源，在雨天時可以儲存水量，具有調節、防洪作用。高美館園區很大，但主要展覽都在建築物裡，戶外廣大的園區是美術館豐富的資源，是賞鳥非常好的環境。高美館園區裡面沒有溜滑梯、垃圾桶、涼亭，而是維持自然生態的綠地、濕地、碎石道、人工湖、樹木、

雕塑品，保留內惟埤既有生態的景觀。很多公園的規劃常會因為要吸引民眾賞鳥，而特別設置賞鳥區、賞鳥牆等，但常常建設完成後就沒有鳥類出現了。歐瑞耀從鳥類的觀點說：「那裡原來是牠們的家，人類為了發展，而破壞既有生態模式、重新建設，鳥類飛離家園之後，就不一定會再回來這個地方。」鳥類可以十天不進食，但不可沒有喝水，美術館鄰近壽山，但壽山沒有水，它們不管往南飛、往北飛都會停留美術館所在地內惟埤這片水塘喝水。歐瑞耀看好這個水源地，以前消失的鳥類慢慢的都會再回來。

歐先生認為自然生態是高美館園區重要的資產，園區的豐富資源不只是鳥類，還有植物、昆蟲、爬蟲等生態，可以引人入勝，若能做長期的生態記錄將可累積推廣觀光的能量。歐瑞耀說：「美術館可針對生態做定時定點的調查，長期的追蹤，時間越長越好。持續做園區的生態觀察、長時間的紀錄將是全美術園區最完整的紀錄。」他的賞鳥紀錄本就有數十本之多，裡面記載了他去世界各處賞鳥的時間、地點、鳥類名稱、數量等等；以及台灣留鳥長年遷移的記錄，如中山大學外海的小白鷺南遷，每年有數萬隻。

### 賞鳥必備用品

說起來令人驚訝，賞鳥竟然這麼「節省」、「精簡」！歐先生賞鳥具備的條件：只要準備望遠鏡、鳥類圖鑑、一支筆、一張紙，就可以悠悠哉哉的散步，欣賞鳥兒的身影，記載牠出現的地方、數量、特色等。現在鳥類分為四種：留鳥，長期、一輩子都留在台灣的，例如麻雀、白頭翁等；候鳥又分為冬候鳥和夏候鳥，夏天



- 1|3 1 高美館園區內的猩紅蜻蜓  
2| 2 進了鳥肚的長尾南鵝  
3 高美館園區內黑枕藍鶯育雛畫面

來的較少，例如八色鳥；過境鳥，例如灰面鷲、赤腹鷹、紅尾伯勞等；還有迷鳥，迷失方向的鳥。還有一種鳥叫逸鳥，籠中逸出，大多是外來鳥；鳥類滅絕的原因有四：一、漂亮；二、活潑生動；三、教唱聲好聽；四、肉好吃。希望大家愛牠就不要飼養牠！我們也不禁好奇：「目前美術館周邊大約有幾種鳥呢？」因為沒有人做長期調查所以依據鳥友經驗與鳥會提供資料，13年前大約有58種，目前約有35-45種鳥類。

他說賞鳥和鳥類攝影是兩種不同類型的人，鳥類攝影人可能待個老半天只拍一張照片；賞鳥必須觀察鳥種、在哪裡，所以必須一直行走。對他來說，不需要拍照、好好的觀察與欣賞才重要。對一般民眾或初階賞鳥

者來說，在美術館周邊賞鳥是很休閒、舒適的，歐先生也建議在美術館園區賞鳥可於清晨時間前往，安安靜靜的，不只賞鳥也可以吸收新鮮空氣。

歐先生的興趣是去玩賞世界各地的國家公園，國家公園是保育工作完整的環境，可以盡情在裡頭欣賞，如何去欣賞國家公園呢？他建議先去管理處買一本導覽手冊，翻閱10-20分鐘，看看國家公園裡有甚麼內容，然後再進行參觀。最好是前往旅遊前就已先了解，現在電腦網路很發達，也可以先查詢。否則一趟旅行花費時間和金錢，若沒有準備而敗興而歸真的很可惜。

### 透過賞鳥關懷生態保育

賞鳥不僅於走馬看花欣賞毛色、品種而已，賞鳥更是透過觀察與欣賞進一步關愛我們的生活環境。歐先生說：「今日鳥類、明日人類Today birds,tomorrow man；以鳥種來評估人類居住環境的指標是非常準確的，一個地方調查一年下來有幾種鳥類出現在這裡？種類越多，表示環境越好、生態沒有破壞。」他曾出差去上海並觀察到當地出現的鳥類不超過15種，主要是種植了數量龐大外來品種的法國梧桐樹，影響生態平衡很大，所有的鳥類都跑光了。現代農業大量生產、大量加工使用農藥造成生態汙染、破壞，生產過剩就會腐敗、隨意傾倒，對生態和保育都有影響；所以我們發現，對歐先生來說，賞鳥不只是欣賞，更因欣賞而關心鳥類生態發展，更深刻的關懷生活過遭的自然與美好。

因為對自然生態的熱愛，所以歐先生對「人工化」的場域敬而遠之，也反對在國家公園或美術館園區裡設置垃圾桶，盡量保持環境的純淨、自然，如同他提醒我們：「賞鳥的基本態度就是安安靜靜、走路要碎步，講話小聲。」不要因為人類的自我而影響生態發展。他未曾去動物園、鳥園、蝴蝶園等標榜自然生態展示區的地方，但他認為比起私人動物園，至少公立動物園著重於教育性、保存性、研究用，對動物有妥善的照顧，勉強接受公立動物園的設立。對於壽山國家自然公園籌備處的成立，透過中央的設立辦法與經費挹注，能夠在這片土地上維持完整且美好的生態，他都開心的贊成並且持續關心相關議題。



### 生態觀光的能量

歐瑞耀對美術館發展複合藝術與生態觀光的計畫很有遠景，「除了美術、文化之外，還有甚麼可吸引民眾來訪的誘因呢？」他建議美術館可以放眼整個高雄、甚至全臺灣的人，以更精彩多元的方式吸引外地人；也可以透過國際交流、文宣宣傳，甚至可將美術館生態發展成特色旅遊。高雄鳥會曾在美術館周邊進行很多年生態導覽活動，每週六、日帶民眾走遍整個園區賞鳥。美術館若能整合內部資源加強推動更有效果，並主動和高雄鳥會、生態保育團體合作，定期每周派2人導覽。高雄鳥會五六百個會員之中，住在美術館附近的一定也很多，如果他們也願意參與其中，又何嘗不可呢？

一般而言，賞鳥導覽最好在上午6點間進行，最慢7點定點集合。需要早起的，開車半小時以內可到達的高

雄市民，當作第一類遊客；北部來的群眾就可安排在黃昏賞鳥，他們可以九點、十點先來美術館欣賞作品，傍晚再來週邊走走、賞鳥，可藉由這個特色去擴展介紹高雄之美。相信美術館方面對園區生態環境深入的調查所累積的豐富資料，並和鳥會、生態保育團體合辦賞鳥導覽活動，一定可以結合美術館藝術與人文的特色，並發展符合時下流行的「樂活」賞鳥導覽解說行程，帶給民眾的將是身心靈均衡的美好體驗。■

註釋：

- 1 高雄鳥會1979年成立，歐瑞耀先生為第二任會長(1984-1986)。
- 2 《台灣新聞報》，32版，88年3月29日。
- 3 同註2。
- 4 訪談紀錄。

# 美術館展示空間的新意義

文、圖片提供/王焜生（獨立策展人、藝評人）

二十一世紀初始美術館建築宛如新原爆，各城市開始對美術館建築計畫有了新的關照點，不斷推陳出新的美術館計畫案或是舊美術館整建與擴建案，甚至是舊建築的新翻修轉型為展覽建築案，再再成為建築討論焦點，不少計畫案甚至成為該地的新象徵與座標。十九世紀以前教堂建築一直是城市的中心點，居民生活與活動都以此為中心向外擴展，千禧年之後，美術館建築成了新世紀的「文化教堂」與休閒中心點，美術館的功能

不再只是收藏與展示的空間，更肩負起改變城市

景觀、提供新休閒活動的功能。獨特且創新的

美術館建築計畫案還可以增加城

市的被討論度與觀光人

次，讓區域形象

轉變為國際知名

的層級，

甚至讓傳統沒落的工業區與廠房轉型為新的文化園區。美國建築師蓋瑞（Frank Gehry）的西班牙畢爾包古根漢美術館（Guggenheim Museum in Bilbao）正是最佳的力證，一個舊工業城市正在逐漸落敗，卻因為美術館的興建成為全世界矚目的焦點，如果只是簡單的美館設立或許不會像當年有如此大的討論度，其中當然牽涉到古根漢的全球行銷策略與建築師蓋瑞的名氣，以及出色的建築設計對應城市的反差特色。

美術館純粹服膺於藝術（L'art pour l'art）的期待值顯然進入是十一世紀之後已經被加乘範圍，奧地利藝術史學家施特爾齊戈維斯基（Josef Strzygowski）於1923年出版的論著《藝術的困境》（Die krisis der geisteswissenschaften）一書中曾提及如果美術館純粹只是為了展示藝術品實則是藝術發展最大的阻礙，他更進一步說到，建築與空間承載更多的功能能夠彰顯

出藝術的價值；更早以前，德國學者華格納（Heinrich Wagner）於1893年的一篇論文《藝術收藏與展覽的建築》（Gebäude für Sammlung und Ausstellung, Darmstadt, 1893）博物館展現了一個民族的特色（Museen als Culturmesser eines Volkes）。經過了一個世紀之後，美術館建築終於成為顯學，這個風起雲湧的現象也開始不斷被討論著。

美術館建築與其他建築設計不同的地方在於除了展示藝術品的功能之外，還擔負藝術品保管與維護的責任，另一方面又是一個面向大眾開放的空間，環境的設計更必須考慮一般觀眾而不只是少數的特定工作人員。美術館建築與環境更是一個地區或城市與居民互動的最佳體現空間，除了建築體本身，環境也是絕對不能忽視的一環。

## 美術館建築就是一件藝術品

@柏林猶太博物館（Das Jüdische Museum Berlin）

位於德國柏林的猶太博物館展出猶太人兩千多年來的流亡史、歷史文物與生活紀錄。2001年由波蘭建築師利柏斯金（Daniel Libeskind）所設計

的猶太博物館正式落成開幕，博物館正門入口為1735年即完成的建築，通過地下道延伸到新的建築體。鳥瞰猶太博物館像是一個鋸齒狀的扭轉延伸，靈感則來自猶太大衛之星（Star of David）象徵圖號的延展，佔地超過一萬五千公尺，觀眾必須在無規則的空間中行進，其中一個高二十公尺的三角錐形空間直到盡頭，牆沿兩旁分割出不規則的鍍鋅窗型，僅仍透露出外牆隱約的光線，地面則堆滿金屬，在自然的風化下呈現斑駁的沉味。以色列藝術家卡迪西曼（Menashe Kadishman）以每片厚三公分的鋼製作了一萬個粗糙的、象徵性的面孔稱為「落葉」（德語：Shalechet），觀眾走在其中無不心情沉重。

連接博物館的後庭院—流亡之院，矗立四十九根傾斜的紀念柱，柱上自然生長植物，象徵了新生。利柏



1|2 1-2 柏林猶太博物館

斯金不但是建築師也是音樂家，他特別鑽研猶太紀念專冊（Gedenkbuch）以及奧地利作曲家荀伯克（Arnold Schoenberg, 1874-1951）未完成的歌劇作品《摩西與亞倫》（Moses und Aron），並且研讀班雅明的《單行道》（Einbahnstraße），結合猶太歷史與遺憾心情的建築設計。猶如迷宮的狹閉空間，被切割分離的三個軸線以及刻意營造的陰暗光線

博物館開幕後正反意見紛湧，反對者認為整棟建築與設計完全不適合展覽，動線凌亂，空間讓人感到極度不舒服與窒息之感，完全脫離「博物館」應有的功能與目的。建築師回映博物館的設計原來就不以反應任何功能為目的，建築體本身與空間就是在詮釋猶太人的歷史，其實稱這件博物館建築是一個建築雕塑更為貼切。

如今猶太博物館與柏林幾乎是旅遊觀光的必到景



點，博物館的象徵意義與凸顯的特色，自然讓觀眾感受到猶太歷史與心情，大大有別於傳統的博物館既有印象，同時也開啟了新的博物館建築概念與精神。

#### ◎ 葛拉茲美術館 (Kunsthhaus Graz)

獲選為2003年歐洲文化首都 (European Capital of Culture) 的葛拉茲是奧地利第二大城，整個城市人口只有二十六萬，古城區於1999年被評定為世界文化遺產。1970年初期，古城區的再開設計畫受到居民強烈抗議，計畫中止，但是古城如何進入當代世界一直備受討論。

葛拉茲美術館蜿蜒在充滿紅色屋頂的古典建築之間，一面是非常傳統的白色方形建築，但是從另一面看去像是一座來自外太空的飛行船，又像是一個具有未來感的金屬胃囊。近看發現是被透明玻璃包覆的空間，夜間發出不同顏色的光線。屋頂突出如帳篷的頂端則有引進自然光線與空氣對流的功能。庫克與傅尼葉建築空間

團隊 (Spacelab Cook – Fournier GmbH) 運用了建築界正興起的流體建築 (blobitecture) 現代風格，流線型與如同有機物的型態外表最有名的建築師則為蓋瑞。美術館為當代藝術而設計，特別是新的媒介創作諸如錄像、新媒體、裝置、觀念藝術等都能在美術館的空間裡充分展現。

美術館的內部參觀動線也極為流暢，餐廳與咖啡廳規劃設計在充滿未來感的銀色世界，透明的玻璃向外眺望卻是極為古典的葛拉茲歷史風景，彷彿置身穿梭時空的船艙裡。歐洲的美術館建築設計，咖啡廳與餐廳是非常重要的空間之一，美術館不僅只是展覽的空間，也是生活的場景，參觀展覽後不需要急著離開美術館，心情的沉澱與回味更加添展覽的延續性。

柏林猶太博物館從歷史回顧，建築設計與空間結構都在連結猶太人的過往；葛拉茲美術館反而是從歷史走

1 | 2 | 3

- 1 葛拉茲美術館
- 2 巴塞爾拜勒基金會美術館
- 3 哥本哈根露易西安納現代美術館



出來呈現截然不同於古城的風貌，新舊之間有著不衝突的和諧美感。

#### 美術館區就是一座公園

#### ◎ 巴塞爾拜勒基金會美術館 (Fondation Beyeler, Riehen bei Basel)

出生於1921年的藝術經紀商，也是創辦當今最重要的巴塞爾藝術博覽會重要推手之一的 (Ernst Beyeler) 於1982年成立藝術基金會，同時也開始計畫建構一座私人美術館。美術館完成以前他的收藏已經在馬德里蘇菲雅國立美術館 (Centro de Arte Renia Sofia, Madrid)、柏林新國家畫廊 (Neue Nationalgalerie, Berlin)、雪梨新南威爾斯畫廊 (Art Gallery of New South Wales, Sidney) 等重要美術館展出。

1997年由建築大師皮雅諾 (Renzo Piano) 所設計的美術館正式開幕。開幕大展就展出收藏家23件畢卡索的大作，加上一百四十件現代藝術作品，其中也包括捷克梅第《行走的人》以及莫內、塞尚、梵谷、培根、里奇登斯坦、安迪渥荷等藝術家作品。美術館建築簡潔乾淨，沒有花俏的線條與形態，平整的屋簷與牆垣反而讓美術館凸顯出一片自然綠地中的美感。展覽大廳就像是私人家庭的大客廳，寬敞的落地窗之外有一片池塘，透過日光的照射，反射自然光線，美術館的內部更顯現平凡的寧靜。美術館其實不需要過多的裝飾，藝術品反而在其中有了延展性的觀賞效果。美術館不僅展出拜勒的私人收藏，每年兩個大型的策畫展分別以二十世紀大師與當代藝術重要藝術家為主。

從巴塞爾市區搭電車只要十幾分鐘的時間，眼前的景致從城市轉變為鄉村田園風光，拜勒基金會美術館成

為巴塞爾旅程中必訪之地。除了每年兩個大型的策劃展覽之外，美術館與整座綠意盎然的雕塑公園都會讓前往者覺得不虛此行。

#### ◎ 哥本哈根露易西安納現代美術館 (Louisiana Museum für Moderne Kunst, Hulelebbæk near Copenhagen)

早在1958年就已經開館的露易西安納現代美術館，位於哥本哈根北方三十五公里的胡蘭雷貝克幾乎是到訪哥本哈根最被當地人推薦的景點，即使甚少參觀美術館的遊客一定前往此地朝聖。到底這個小漁村的美術館的魅力為何，能夠每年吸引超過五十萬的訪客？這個參觀人數在北歐小鎮，甚至對一座美術館來說都是空前紀錄。

美術館座落在一片森林公園里，美術館收藏的雕塑作品也成為公園景觀的一部分，鄰近海灣的景致獨一無二，不論是夏季的溫煦和風或是冬天的靄靄雪白各具風情，自然景觀就像是大地的藝術品，不假人工之手，也無須刻意的修飾與雕琢。這裡如果僅僅是一座森林公園就只是一座公園，她的名氣或許也不會如此響亮，因為現代美術的收藏與展覽成就了這一片公園的美名。

1958年這座私人美術館由兩位丹麥建築師Jørgen Bo與Wilhelm Wohlert共同設計完成，露易西安納則是收藏家愛妻之名，作為愛的禮物。美術館幾十年來不斷擴建，從多功能音樂廳用以邀請賓客欣賞音樂演奏之外，1982年與1992年分別完成南翼與東翼的擴建，兩翼廊道與展覽廳依據公園地形而建，觀眾在欣賞藝術作品的同時也可以欣賞戶外的自然風景，悠遊於室內卻像是穿梭在戶外，左翼展廳盡頭則是視野極佳的咖啡廳與陽台。





1994到1998年繼續增建兒童之屋與湖畔公園，讓美術館更成為全家休閒的地點。

美術館自詡不僅是一座展覽現代藝術的美術館，而是一座具有現代藝術感的現代美術館。美術館建築主體與雕塑公園才是整個美術館的整體呈現，五十多年前創建者言森（Knud W. Jensen）已經有遠見要建造一座不僅是美術館的美術館。他還形容露易西安納美術館的設計來自三溫暖的概念（sauna principle），冷熱交替才能提振健康，欣賞藝術也要有如此的精神，除了大家

熟知的藝術大師與作品之外，當代藝術的新表現與新藝術家的創作展覽互相安排就像是三溫暖一樣，過後的快感與舒適必須親自嘗試才能體會，藝術欣賞的道理也如此。這套三溫暖哲學套用在美術館建築與藝術欣賞，果然北歐人才會想得出來。美術館收藏超過三千件作品，二十世紀藝術大師作品幾乎囊括，值得一提的倒是當代藝術作品也陸續增加：Doug Aitken, Thomas Demand, Jonathan Messer, Julie Mehretu, Aernout Mik, Candice Breitz, Tal R等藝術家的作品也都在收藏之列。

### 舊建築新生命

巴黎的奧塞美術館與柏林的漢堡車站當代美術館都是舊火車站轉型改建為美術館的例子。然而不論如何改建設計，概念還是在傳統的「美術館」建築，除了展覽廳之外，必須負擔藝術品收藏的功能與研究的責任。

二十世紀末期開始許多替代空間使用的興起，跳脫傳統美術館的概念更符合當代藝術作品能夠呈現出來的氛圍與精神。一方面是閒置空間的再利用，另一方面則是突破展場霸權的唯一性，從當代藝術的角度來看，行動本身就是一種反權威、反體制的對抗行為；但是就藝術品的呈現效果與功能而言，往往這些臨時性的替代空間才能夠彰顯出作品的精神，傳統的美術館空間考慮的溫濕度與光線，對許多當代藝術作品而言完全不具考量性，地點場域與環境氛圍反而更有考量的必要。觀察三四十年來的替代空間使用其實有被濫用之嫌。藝術家與策劃者考量的並非作品與環境的關係與呈現的必要性，純粹只是空間使用的考量、較低的預算成本等方便

性。「替代空間」應該具有臨時性、目的性、實驗性與反商業的特色在台灣已經逐漸被政治文化的符碼所「替代」，也就是說替代空間其實成為另一種非關藝術的目的所替代的工具，這樣的現象越來越普遍，幾乎成為美術館之外當代藝術展覽的主流。「替代空間」像是等同當代藝術新展覽的新名詞，其實也有濫用之嫌。

當代藝術的獨特性格與替代空間的展覽關係未來幾年還是不會改變，不論是作品尋找適當的展覽空間，或者是策展人因應空間而找尋適合的展出作品，都還是能



1 | 2

1 漢堡堤壩之門美術館

2 此處曾經是柏林的一家醫院如今成為藝術家工作室與展覽空間

反映出當代藝術的特殊。以德國柏林的當代藝術現狀為例，商業畫廊每幾年就集體搬遷，她們隨時在尋找空曠的舊建築因應當代藝術作品的展覽需求，另一方面也是考量租金的低廉而有作法。幾年前甚至有畫廊在漢堡車站當代美術館旁的空地搭建帳篷成為畫廊的新展區，一展就是超過一年的時間，不論是舊房舍或是帳篷的使用都僅是短短幾年時間。柏林的空屋率之高在西歐國家中屬罕見，來自國際的年輕藝術家只要在場地沒問題的情形下作品都有曝光的機會，舊工廠、即將被拆除的舊大樓都有可能曇花一現成為展覽的場域。

柏林雙年展的發源地藝術工廠Kunst Werke藝術中心，曾經是奶油工廠，如今是當代藝術最重要的據點之一。另一個例子是漢堡的堤壩之門美術館（Deichtorhallen）兩大棟建築曾是花卉集散中心，如今是當代藝術與攝影藝術中心，完全沒有經過分割的空間可以因應當代藝術展覽作不同的設計，成為舊建築新展覽空間運用的絕佳例子。

### 網路世界虛擬的美術館展覽空間

網路世界建造出虛擬的空間無遠弗屆，「網路美術館」與「網路展覽」相繼誕生。打破美術館展覽的傳統概念，一座好的美術館與展覽的條件不復存在，取而代之的是網路連結的設計與呈現出來的效果被討論著。

真實的美術館與展覽其實還是不會被虛擬空間所取代，美術館建築設計提供了展覽以外的功能，複合式的多功能美術館建築或許是未來的新趨勢。■

# 來自於靈魂的感染力

## 資深藝術顧問陸潔民的審美能力鍛鍊法

文/高子衿（藝術文字工作者）

一張荷蘭梵谷美術館（Van Gogh Museum）的門票，讓一對夫妻為自己小孩的前途擔憂了十年，但同時，也造就了一段與藝術結緣之非常特殊的緣份，陸潔民的故事，應可被視為美術館所能帶給人們生命深遠影響的極佳案例。

### 生命的轉折

陸潔民的父親陸寶孫原是一名海軍軍官，赴美深造獲得電機博士學位，歸國後不但晉升海軍中將，也被網羅出任中正理工學院的院長，積極培養國軍電子科技及作戰系統人才，陸潔民承其衣鉢，表現也毫不遜色，不但擁有美國電機工程的碩士學位，也曾任職於矽谷的國防電子公司，專攻反雷達系統的研究。原本的人生應該就會在這樣穩定又收入無虞的日子中度過，然而，在父親意外受命轉調為外交部駐荷蘭的特任代表之後，陸潔民曾有一次特別安排了假期赴荷蘭去探望父母，他的母親知道他對藝術有些興趣，於是事先便預購了梵谷（Vincent van Gogh）逝世100週年紀念大展、非常熱門的門票，當天他與來自世界各地的梵谷迷一同排著長長的隊伍，也被擁擠的人群簇擁著，以緩慢地前進速度欣賞原作，但是一戴上語音導覽，卻彷彿自成一個人小世界，隔絕了外界的喧鬧，而一張張出

自於梵谷以生命熱情與靈魂創作的作品，就這樣撞擊進入他的心靈，即便到了離開美術館時依然澎湃不已，甚至忘了回家，而是出神的沿著運河一邊走一邊回味：梵谷的弟弟西奧（Theo van Gogh）在梵谷的藝術生涯中所扮演的重要支持力量，以及梵谷本身奔放的藝術創造生命力等。心中潛藏的藝術種子，也在此時被喚醒，他清楚的了解到工程師的生活模式是他自己本性無法接受的，於是在1992年時，便毅然決然的向公司提出了留職停薪的申請，想給自己一個毋須依循他人道路的機會，當時，周邊的同事與朋友多半不能理解他的選擇，但卻是因為這個決定，才帶來了之後擔任多家藝術品拍賣公司的拍賣官、甚至籌辦三屆台北國際藝術博會的畫廊協會秘書長，活躍於兩岸三地藝術界的斐然成績。

1 | 2

1 陸潔民家中的冰箱上收集了來自海內外展覽的紀念磁鐵。（攝影：陸潔民）

2 荷蘭梵谷美術館外觀。（攝影：張正霖）



## 喚醒喜愛藝術的因子

「導覽」(docent) 一詞出自於拉丁文「docere」，有教導、教授之意，今日廣被博物館界所使用，意指在館內引導觀眾或是在展覽中負責解說的人，而導覽的用意，主要是希望透過充分的說明，能夠幫助參觀者深入認識作品，或是提起其對於展覽主題或作品的好奇心，而陸潔民認為導覽更為重要的效益在於，因為強迫觀者在每件作品前佇留一定的時間，故而原作能夠散發出訊息，與觀者產生高頻正向能量的同頻共振關係，也就是出自於靈魂的感染力，藉此能夠進入觀者的潛意識中，



一旦這個人具有喜愛藝術的因子，就會被喚醒，越看越喜歡看、越懂得欣賞。導覽人員所做的就像是調頻一般，當尚未調到正確的頻道時，只會聽到尖銳刺耳的雜訊，一旦調到適當的頻道，觀眾便能夠接收無形的信號頻率、清晰地聽見優美的音樂。另一方面，也可以讓人見識到潛意識的強大能量，因為在一般的狀態下，人們的言談行為多半是由意識在控制，比較難以窺見潛意識的運作，也往往低估了潛意識的能力，然而，在導覽的情境下接通了深層潛意識，卻能達到平常狀態下不能臻至的境地，也更容易理解藝術作品中對於內在心理的情緒投射，以及屬於直覺式思維的圖像象徵意涵。

### 參觀美術館的觀看步驟

陸潔民提到，參觀美術館時一定要對自己有所要求，應該要「帶走幾張畫」，這裡指的是記下你最喜歡的三件、五件作品，進入你的視覺記憶庫，否則走馬看花、心不在焉，一定無法留下任何收穫。他個人則推薦了一種結合感知力、想像力和解析力而成的觀看方式：首先，到了美術館後，不看說明、導覽手冊，先是進行快速的瀏覽，給予自己的直覺一個機會，挑出自己喜歡的作品；其次，再認真地觀看並且了解作品，例如分析線條、構圖、色彩等，可以自己進行也可以借助導覽，並讓它進入自己的視覺記憶庫，一旦好的視覺記憶累積越多，想像力便越豐富，而電影、音樂、小說、人生經歷等養份，也都可以鍛鍊這部份的想像能力；最後則是要與他人分享，特別是每個人的經

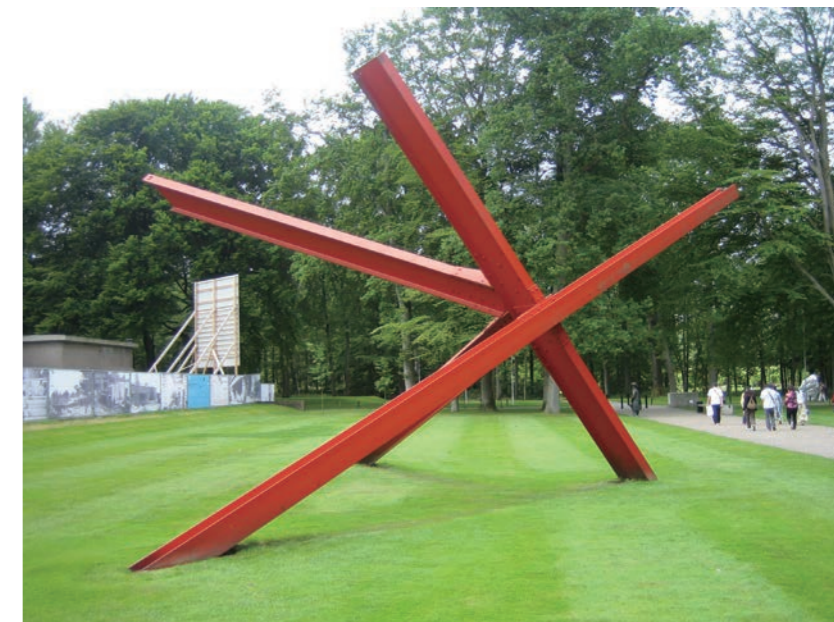
驗法則和出身背景都不相同，在對話的社交過程中，彼此都能充分地鍛鍊解析能力，因而不但能更為清楚的認識，也不容易遺忘。

針對年紀更輕的參觀族群，陸潔民也以自身對於下一代的藝術教育為例，分享了簡要而極易達成的建議，他認為美術館式的觀看對於一個人興趣和嗜好的滿足非常重要，也是培養和呵護視覺感官的絕佳機會，所以鼓勵父母要看重正確引導孩子們參觀美術館的影響力。可以先從誘導性的遊戲開始，父母和孩子各自選出喜歡的前三件作品，互相分享，進而引發深入的解析能力；而後再交付孩子挑選二件禮物的

責任，一件買給自己作為獎賞，一件則是給陸潔民，他的這份禮物時常會是磁鐵，圖案多是展覽中重要的作品，將磁鐵貼在冰箱上後，便成為此次看展的結尾，也記錄下與美術館之間的關係，更甚之，當每天開冰箱門拿東西時，便會看到這個展覽的記錄和經驗的代表，一再地提醒孩子能夠記住這個經驗，花錢不多但卻意義深刻。陸潔民認為，要讓孩子自我發掘、自我成長，在沒有壓力的情況下，提供他們一個環境能讓美的感覺進入孩子的心中，培養細密的觀察力，「品味漸漸出現後，生活品質也會被改變，因為有了美感就會更懂得如何感受，進而發現生命更多的感動。」

### 美術館的幸福感

陸潔民以其來自藝術產業界的專業觀察，分享了一般民眾較少能直接接觸、而屬於美術館本身運作體制的建議，他提到歐美許多美術館都擁有令人稱羨的收藏品，這些不僅來自政府經費的挹注，有絕大部分其實都是淵源自館方對於贊助者之間的互動經營，例如挾著贊助者與收藏家的後盾，便能讓美國的美術館可以在藝術博覽會上持續性地挑選優秀的作品，豐富自身的收藏；又或是名列世界三大博物館的大都會美術館（The Metropolitan Museum of Art），甚至是由著名的律師傑伊(John Joy)向一群傑出的金融家、藝術家、蒐藏家與



1 | 2  
1 荷蘭的庫勒慕勒美術館 (Kröller-Müller Museum) 內部。(攝影：陸潔民)  
2 庫勒慕勒美術館 (Kröller-Müller Museum) 園區。(攝影：陸潔民)

慈善家倡議，欲提高紐約作為一個文化國際都市的聲望所建立的。

歐美許多經營成功的企業，基於企業精神和責任，都有成立基金會的慣例，進而對於藝術活動提供贊助，而館方也盡力扮演好自己的角色，呈現具有高度學術水準和藝術性的展覽，同時也深化各項研究，累積良好的名聲，因而能說服企業家將珍藏的作品捐給或是借給美術館展出，除了同時能夠建立該批典藏的聲譽，收藏家也能「走入歷史與藝術齊名」。更甚之，為了與其他為數眾多的美術館競爭，有些美術館會積極的設有專門的藝術顧問，研究這些企業家的收藏，並建議他們可以出售哪一些，以及購入更為適合的作品，讓收藏活化，成為更有系統性也更珍貴的體系。

贊助者和美術館之間良好的互動，陸潔民認為源自於館方提供了一種幸福感與認同感，然而，這部份的互動程度在亞洲區域仍有段落差，可能是因為企業界回饋社會的觀念尚未成熟，又或是館方拿捏藝術專業與商業之間的尺度還不夠準確所導致。但初步，美術館仍可逐項地先從參觀環境的細節做起，例如對於美術館商店販售物的水準提昇，又或是邀請講究味道、設計上能夠讓人們更細緻地享受環境氣氛的餐廳進駐，不但能多重滿足視覺、味覺與嗅覺等感知，更可為參觀美術館帶來一種幸福而珍貴之感受。■