

藝術認證 NO. 41

目錄 Contents

編者的話

非常報導

- 2011高雄國際貨櫃藝術節—新式幸福風：藝術·家 ◎曾芳玲 4
發掘嗅覺的感官藝術—時尚酷品美學有感 ◎魏鎮中 8
淒美的民族史詩—慕夏「斯拉夫史詩」系列民族形象的藝術表現 ◎潘福 12
街道漫步者陳澄波 ◎李欽賢 18
直述／植樹～柯燕美自然日誌 ◎柯燕美 22
論壇你我他：談創作中的生命介入與身體實踐 ◎蘇鈴琇 26

議題特賣場—通俗文化與當代藝術

- 從「洪通現象」到「村上隆現象」—2011，回首通俗文化在台灣當代藝術的譜系與美學問題 ◎高千惠 34
操偶型創作異人—吳天章 ◎陳怡君 42
作為有機生命體的台灣文化—楊茂林 ◎高子衿 48
開在荒涼肉體宮殿上的世俗之花—六腳侯氏原慾世界的苦悶與幸福 ◎李友煌 54
我有时很无聊就只是亂塗亂抹的一直畫一直畫進去…—戲遊李民中的油彩星球 ◎黃志偉 60
凍赫！凍赫！政治是倪再沁的No.1 ◎許玲齡 66
誰是發言主體？吳瑪俐訪談紀要 ◎王品驊 72
端點共「想」的「真空」與「妙有」—賴純純公共藝術對話向度的漫延與開展 ◎劉星佑 78

南島文化當代初探

- 哦冷·魯魯安藝術中的游移主體 ◎許瀞月 84

南島紀事

- 結盟公開儀式（下） ◎王有邦 88

美術館教育

- 美術館變動中的教育推廣部門 ◎張淵舜 90

譯者絮語：美術館裡聊英文

- Accessibility外一章 ◎陳美智 94

藝術哲學

- 藝術作為社會之實體（下）藝術之定義15：循環定義之解釋與解套 ◎陳宏星 98

新詩寫藝

- 蘭言 ◎李進文 102

人民美學檔案

- 高雄文化中心創意候車亭—一種瀕臨臨界點的邂逅想像 ◎李幸潔 104

高美鳥事

- 愛你愛到不怕死之龜鷺二仙膠 ◎林宏龍 106

街道漫步者陳澄波

Nostalgia in the Vast Universe: Commemorative Exhibition of Chen Cheng-po

文／李欽賢（藝術史學者）

已經是家喻戶曉的畫家陳澄波，流傳市面的畫集琳瑯滿目，唯收錄的靜物畫極少，最大宗的是油畫，最膾炙人口的作品仍以風景畫居多，再仔細咀嚼陳澄波的風景油彩，有大部分係屬於街頭寫生之作。一八九五年誕生於嘉義的陳澄波，大約到了二十五歲以後才開始創作，我們發現他所觸及的風景題材，多數是近代都市的視覺新景象，都被陳澄波轉化成自己的藝術語彙。值得注意的，陳澄波有一道獨門觀照，他把現實生活的場景，昇華為熱帶氣氛的風物詩情，從陳澄波的作品可以感受到南國烈日下發燙的土地，和生活中的民間性元素。

所謂「近代都市的視覺新景象」，對當年的陳澄波而言，其實是最現代、最進化的街景，即使以今日的歷史距離來看，陳澄波的街頭寫生，更具有那個時代的社會圖像價值。就這個觀察點，筆者將隨陳澄波的寫生行腳，來詮釋他筆下的近代文化產物。

一、關注新知新地標

嘉義人陳澄波唸完在地公學校之後，考進國語學校（台北師範前身）就讀，畢業返鄉曾一度任教於水上公學校，開啟獨自摸索寫生之繪畫生涯的初步。嘉義水上鄉有一座北回歸線

標，一九二一年陳澄波畫了一幅〈北回歸線立標〉的水彩畫，一九二四年，他又赴現場畫下重建後的水泥標塔。

北回歸線是北溫帶與熱帶的分界線，這樣的新知識，是日本人引進的氣象測候科學，才讓我們認知到南國大氣層的刻度。有關台灣的天候、氣溫、地震、颱風，乃至測量出山岳的海拔，河川的長度，地底蘊藏的礦物，可以說全面揭開了福爾摩沙的神秘面紗。

嶄新的氣象學知識一旦開竅，預備了往後陳澄波表現熾熱大地的能量。此際，他尚未真正接觸正統的



► 陳澄波
〈北回歸線地標〉
1924
油彩、畫布
45×33cm
私人收藏

展覽名稱：切切故鄉情：陳澄波紀念展
展覽日期：2011年10月22日至2012年2月28日
展覽地點：高雄市立美術館104、105展覽室



1|2 1 〈嘉義街外〉1926 油彩、畫布 尺寸不詳 作品已佚失
3| 2 〈嘉義街外〉1927 油彩、畫布 64×53cm 私人收藏
3 〈慶祝日〉1946 油彩、畫布 72.5×60.5cm 私人收藏

學畫途徑，祇是求藝之路的初探，但是台灣近代化過程中立于南國的北迴歸線座標，會吸引他牛刀小試的作畫動機，想必有他對新地景的好奇，這一段自學期間，陳澄波也專找嘉義附近的伐木場、水源地等近代產業主題入畫，畫下儲木場的吊車和淨水廠唧筒室之西式樓房，綜觀台灣美術史，陳澄波竟是手繪台灣產業風景的第一人。

二、嘉義街外的下水道和電線桿

一九二四年陳澄波負笈東瀛考進東京美術學校，開始接受正規的學院美術教育，可是陳澄波老是翻越學院門牆，寧以生澀的、非科班的筆觸，處理他所看到的風景。一九二六年陳澄波還沒畢業，就以〈嘉義街外〉的油畫，出品第七回「帝展」，奪得台灣油畫家入選帝展第一人的殊榮。這件作品本來是懸掛在嘉義市役所的，二二八事件後即告下落不明，但從舊檔案資料，我們發

現到除了可以辨識的閩南式街屋之外，幾乎都把下水道和電線桿當作主題了。饒富興味的是，下水道與電線桿也是近代化的產物，居然是陳澄波心目中最具魅力的街道風景。

上下水道是日本統治當局改善台灣環境衛生的政策工程之一，前者是興建水源地和鋪設自來水管線；後者是道路兩側的排水溝。至於電線桿更代表台灣已經進入家家有電燈的電力時代了。陳澄波入選帝展的〈嘉義街外〉，便是下水道、便橋與電線桿構成的近代都市組曲。

陳澄波身歷台灣城鄉的遽變，直接從畫裡投出視覺體驗的反射，有意思的是，陳澄波就讀國語學校的美術老師石川欽一郎，向來對台灣的鄉野、農村充分流露異域情調的讚歌，正慨嘆近代化逐漸喪失台灣的特色之際，相反的，陳澄波對新時代視覺語彙的新鮮感，恰與石川欽一郎畫台灣的異域抒情，在取景的角度上，出現了反差對比。

三、旅羈上海的視覺衝擊

一九二九年陳澄波自東京美術學校研究科畢業，如果返台可能無法謀得高等學府的教職，到上海或許才是施展抱負的新天地，一九三〇年代的上海，有十萬日本居民聚居在虹口地區，日本人經營的料理店、戲院、旅館、學校、書店、寺院、神社，以及日軍司令部等都集中在這裡，生活機能幾與日本國內無異。當年陳澄波具日僑身份，又有東京美術學校的顯赫學歷，很快的就取得幾所藝術專科學校的任教機會。上海的生活經驗，直接給予陳澄波畫業的新衝擊，就是寫生景點與故鄉台灣大異其趣，首先是英美租借的歐洲建築情調，其次是蘇杭小橋流水的江南風光。另外，中國畫家八大山人等水墨畫的野逸作風，也適時注入了他的油彩，總之，古樸的水墨、活力的城市，國際的色彩匯聚在上海，陳澄波吸納了多重元素，輕而易舉地脫除學院窠臼，從新景觀、新構成、新筆觸，成就了陳澄波藝術的獨自風格。再說陳澄波的裸女畫，就是從上海時代開始故意變拙、變生疏，變得不像學院訓練出來的作品。

一九三〇年陳澄波接妻小來上海團圓，就他短暫的一生，這是自從留學日本以後，一段難得的、溫暖的全家福時光。

四、重新發現嘉義街景

一九三二年上海爆發一二八事件，翌年，陳澄波即告別上海返回台灣。街道寫生者陳澄波重返嘉義故鄉來了，他經常頭帶寬邊帽，頂著大太陽，到處找街

1|2|3

- 1 〈嘉義公園〉1937 油彩、畫布 60.5×72.5cm 私人收藏
3 〈清流〉1929 油彩、畫布 72.5×60.5cm 私人收藏
3 〈淡水夕照〉1935 油彩、畫布 91×116.5cm 私人收藏



景入畫。陳澄波返鄉重新「發現」的嘉義，業已從嘉義街升格為嘉義市，是以早先入選帝展的〈嘉義街外〉，其所指涉的是當時的嘉義街，升格為嘉義市之後，人口增加，商肆繁榮，適逢一九三〇年代全球機能主義建築風潮引進台灣，流行起水平線條之鋼筋水泥建築，一九三三年竣工的嘉義車站就是典型的建築實例。

水泥街屋的出現也是新時代的產物，新建材賦予新造型，驅使向來逐新、求新的嘉義畫家陳澄波，認同文明的街道才是新穎的街景，他後來所畫的嘉義市街，已漸次出現了這樣的水泥樓房。

五、都市的綠洲與廣場

嘉義市中央噴水池原座落於嘉義大通（今中山路）的圓環，若再循著大通往前走，就能抵達嘉義公園。它們皆屬於近代都市計畫的新概念，所以必然是近代都市的新景點，陳澄波對這兩種新出現的視覺語彙，當然要用畫筆去捕捉這樣的都會新景，因此留下噴水池四周的城市新空間，以及喧囂塵世中的綠洲，另一公共空間——公園。

圓環本身是大街的輻輳中心，是城市的廣場，行人多，商販必至。廣場也是大都市的門面，商店集中，招牌、旗幟、電線桿均屬新時代與文明之象徵，也都同時被收入陳澄波的畫面。畫中陳澄波將市井生活融入文明

的地景，街上行人的流動性，象徵了藝術與公眾的對話關係。陳澄波面對嘉義變貌的衝擊，直接訴諸新時代的新鮮感和常民生活的真實性，呈現了圖畫場景所代表的近代性。

公園的公共性則被陳澄波處理得極富浪漫幻化，全畫充滿歡愉喜悅，畢竟公園是休憩與娛樂的場所，而不像廣場流露著一種生活的真相，但是廣場上點景人物的陽傘和斗笠，不正測出了南台灣的溫度了嗎？反而公園裡有廣袤的樹林，的確是市民消暑的好地方，而且又有池塘內的珍禽，和兒童樂園遊樂設施共處園內，畫中飛揚的筆觸，正好牽動出一片喜樂，洋溢全場，樹枝亦為之起舞，反映出歡呼的舞台效果。

六、山河蠕動的張力

樹幹迴旋，鶴羽震動的陳澄波油畫〈嘉義公園〉（一九三七年），是一處近代都市規劃出來的新公共空間，同時期他也使用迴旋與震動的運筆，反過來詮釋思

古幽情之畫境，完成一系列屋脊蜷曲的淡水群屋，陳澄波筆下俯瞰式的淡水，最能留住歷史距離感而引發的鄉愁，戲劇化扭曲的聚落構成，勾出山河蠕動的張力，堪稱台灣美術史上不朽之傑作。

全生命戮力追逐城市新地標的街道漫步者陳澄波，急轉紅磚古厝群落，是南台灣畫家來到北海淡水的視覺驚豔，這個淡水河口崗陵起伏的山城老鎮，最大的特色就是歷史層疊的建築群，代表不同時代的人文組合，淡水繁華褪盡後，意外構成獨特的視覺美感，從老屋斑駁的斷垣殘壁與層疊的紅瓦屋脊，畫家譜出了層次的質感與筆觸的韻律。

其實，嘉義人陳澄波可以說是家園的狂熱者，他以嘉義風景的油畫，詮釋了嘉義人眼中的嘉義，不愧是故鄉的觀察家，一生熱愛故里，最後卻把寶貴的生命獻給台灣大地，連往生也躺在嘉義的大街上。他是一九四七年二二八事件被鎮壓軍槍決於嘉義車站廣場的台灣藝術家。■





高美館大廳教育活動文宣大罐頭 (攝影：林宏龍)

美術館變動中的教育推廣部門

文／張淵舜 (高雄市立美術館教育推廣組組長)

博物館在西方是一個古老的行業！從早期的「給繆斯女神的學院」，到開放給一般大眾參觀，這時間至少經歷了近二千年之久。¹ 二十一世紀的現今大概已經沒有人懷疑博物館開放給大眾的基本使命，教育的功能已成為博物館中最重要的基本任務，如同生態博物館的思潮所呼籲的「…博物館非死者的王國，也非墳場，它是為生者而設，屬於生者的，是生者可以處之泰然的地方…」不應該只是服務過去，而是對當下，甚至未來，產生卓越的貢獻。²

早期的博物館以「物」為主，博物館中「藏品」最為核心，博物館人守衛著「藏品」，焦點在「藏品」之上，重視文物的保存、維護；如今的博物館講求以「人」為依歸，強調物件帶給人們各種學習與啟發的可能性，焦點是「經驗」，重心也轉移到「觀眾」身上。³ 逐漸地，博物館內除了重視「典藏」之外，慢慢發展出「研究」、「展覽」、「教育推廣」等相關功能，二十世紀中葉起又以「教育推廣」功能最為人們所重視。這個部門的工作內容變化與膨脹速度，也相較於其他部門更為快速而發達。

基本上，教育推廣部門的工作是有「對象性」的，也就是針對特定的對象提供不同的教育作為，協助民眾從各種角度認識藝術思潮、藝術家、藝術作品、甚至藝術現象。教育推廣部門在本質上承擔著「藝術解碼」的工作，更將隱藏於藝術品背後幽微的脈絡或藝術的線索，加以消化、轉換、詮釋，提供各種教育方案給所有民眾。貼近著民眾的需要，有時無法像典藏、研究或展覽等部門可以較為幕後，或較為間接的與民眾接觸。

然而，在這一、二十年來台灣博物館（美術館）事業的發展中，除了面對自身行業的彼此競爭（美術館對美術館）之外，更有民間各大媒體或策展公司商業性大展的策辦，引入商業作為，投入大量的媒體廣告與行銷的宣傳，衍生性商品之販售，龐大的推票網絡建構等等，大大的刺激與改變著既有博物館的競爭生態。這也讓公部門的博物館（美術館）更加的需要重新調整步伐，重新改變思維。

高雄美術館更是一個特殊的案例，她位處南方，在資源普遍重北輕南的環境下，如何走自己的路，如何在既有的基礎上開創不同的作為，是我們邁入二十一世紀

最重要的課題之一。而教育推廣部門面對這樣的環境，首當其衝，必須自我檢視與調整。因此，除了需持續推動著原有的策略與工作，如對於大眾的導覽服務、講座的策劃，藝術工作坊的推出、學習單的製作、志工人力的管理與運用，配合展覽量身打造的教育活動，以及與校教育連結的教師研習，提供給大眾研閱的藝術研究室的書籍、影音資料徵蒐等等。（如今看來這些工作似乎是最為基礎的美術館教育作為）。近年來改變更劇的是，更為吃重的「推廣（或說是行銷）」任務的展開，如媒體聯繫、企業贊助、異業結盟、售票性特展票務推動、衍生性商品的販售等，顯然此部份的工作內容與複雜度更遠勝於既有的教育工作，就專業領域而言也超越了既有的部門職能。更使得原來著重的「博物館教育」範疇中，演化出前所未有的「多元的推廣」工作，或說是「博物館行銷」工作更為貼切、如實一些。

類似的轉變在八〇年代美國的博物館界也曾經歷某些不適與調整，因為當時的態勢：

「他們相信只要展示本身夠水準，觀眾就會自動上門；而如果民眾不來參觀，那是他們自己的損失。」

「然而一篇在1989年由美國紐約大都會博物館所做的聲明，卻使得這樣的態勢有了戲劇性的轉變。聲明中指出一個觀點：大都會博物館與其他機構有部分研究人員憤怒地表示，『行銷』一詞意味著藝術即將面臨不當的宣傳，且被視為商品對待。」

可想而知，所謂「行銷」概念，對於當時的博物館人是多麼的「前衛」而難以接受的，然而如今全世界的博物館早已將行銷靈活運用於相關的業務之中，使之符合機構的使命，更大大的吸引了觀眾上門，成為一個雙贏的策略。⁴

南方的高雄美術館，在競爭劇烈的台灣環境中，是屬於人力、物力、財力較少的館所，美術館必須重新盤整既有資源，展開一連串的改变，教育推廣部門更是位於第一線，必須重新展開不一樣的思維與心態，迎向改變。

一、主動出擊：擴大媒體能量

高美館中年度的大小展覽、活動數百場，每場活動我們都會結構一份新聞資料提供給媒體發佈，持續下來，就我們自己的統計2010年全年我們共發送了126則新聞，平均2.89天就會發送一則，一週平均約發送2則。由於我們資訊廣泛的提供，在去（99）年也獲得了「高雄市國際活動資訊交流平台」選拔推廣國際交流優良單位機關團體類第一名。另外2011年以高雄市政府全球資訊網站1-7月統計，26個局處所登載的新聞量而言，共有590則新聞訊息的刊登，文化局是26局處之冠共有169則（佔全市府28.6%），其中高美館又佔78則（佔全市府13.2%），也是位居各局處單位中發稿量之冠。



1

下課花路米節目拍攝現況 (攝影：林宏龍)



1 慕夏展媒體採訪的情形 (攝影：林宏龍)
2 安迪沃荷特展的台鳳罐頭區 (攝影：盧妙芳)
3 大廳的文宣大罐頭是民眾拍照的景點 (攝影：魏鎮中)

北部不只是資源中心，集中著全國各項的資源，更是媒體的中心，從媒體角度南方往往較為吃力。簡單的說，在台北發稿，無論如何都是全國版，但在南方因為分版的關係，往往僅能見於南部版或高高屏版，要見到全國版面，就得經歷一段「捉版」的過程與努力。因此，我們必須發展新的策略，轉而與北部相關雜誌、電視台邀請，因為月刊、季刊或帶狀節目的製作時間充裕性，可以有更大的可能，我們提供交通的補助，讓他們無後顧之憂，也可以利用假日南下採訪。所以在公視「下課花路米」、「日光大道」、「人文政事」、「藝起看公視」等節目或短片中，就常會有我們的報導。近期的DECO雜誌、時尚家居、La Vie、典藏投資、典藏今藝術、IW傢飾、設計風尚誌 (DFUN)、室內雜誌等等，也都是這樣一家一家經營下來。

最有趣的情形是，在北部媒體界工作的記者朋友們，在我們的接觸中，有數量不少的高雄子弟，因此高雄故鄉的魅力，也為我們在聯繫上加不少，特別是在連續假期期間也是我們特別邀請他們南下的時機，也讓

我們除了贏得了報導之外，更建立了不一樣的故鄉情誼。

二、彼此成就的另類行銷：企業贊助與異業結盟

資源有限是我們在美術館工作的最大前提，如何結合外部的資源，擴大既有的資源即是我們與各行各業結盟的基本構想。在「普普教父：安迪·沃荷特展」中我們因為安迪「湯寶濃湯罐」作品的啟發，同仁規劃了結合在地產業「台鳳鳳梨罐頭」的簽名牆，讓民眾可以留言於罐頭上，展覽結束後還可以領回紀念。我們沒有特別的人脈關係可以與台鳳公司高層接觸，但是經由一連串的遊說打動了他們公司高雄地區第一線的業務主管，經由他的內部溝通爭取到如此的合作機會，我們在展覽中結合了在地的產業特色與作品關鍵的脈絡，讓展覽更加的生動有趣。

另一個個案是同仁在策辦「紙房子：一個人的小屋」特展中，因為紙作品創作所需，須有大量紙材提供學校與藝術家作品創作，因此同仁在資料蒐集中，主動地與位於南台灣「中華民國紙器商業同業公會全國聯合會」接觸，很快的獲得他們的支持，提供展覽與活動中創作材料的免費供應，整個展覽也讓紙器公會瞭解更多樣紙材的運用。在展覽會開幕的當日，理事長也邀請他們的理監事（都是紙業中的老闆們）一起參與了我們的盛會，大家也有相當不錯的交流與互動，當然展覽也提供給他們不少的創意發想的可能性。

類似這樣的案例在高美館近年甚為頻繁，教育推廣部門的同仁們本著專業與熱情，主動出擊，讓我們與產業互相成長激盪，創造出南台灣美術館與在地產業非常不一樣的價值。從展覽中民眾看到了我們的合作，我們也在展覽中成就了彼此，完成了另類的教育與行銷的任務。

三、自製自銷：售票性特展的魔鬼訓練

有時候高能量，決定高能見度！高美館要在全國能見度突出，必須要集結更大資源與能量，售票性展覽的策劃是策略之一，因為特展可已凝集更大的預算，才可以發揮更大的影響力。在外部策展單位無心於南部市場與票房，高美館選擇自製自銷的方式籌劃售票性大展。

教育推廣部門更在如此的背景下積極組成「特展工作小組」，有人負責業務，有人負責衍生性商品規劃，有人統籌教育活動，有人負責媒體規劃與異業結盟，有人負責觀眾研究等等。特展的推廣與行銷講求的是個人



縱向業務的企劃結構，與彼此間橫向業務的聯繫統整。環環相扣，彼此相連，牽一髮動全局，我們經歷了「極簡·大用：包浩斯巨匠亞伯特展」、「藝漾眷戀：莫迪里亞尼與他的朋友特展」兩檔特展的洗禮。同仁在同一時間手頭上有特展教育活動的策劃，特展行銷活動的執行，更有既定全館基本教育方案在遂行。我們都沒有辦法想像是怎樣做過來的。但在兩次特展中作中學，學中作，也一步步建構起高美館特展獨有的行銷配方，這也可能是台灣美術館界目前極為少見的現象。當然經由特展的洗禮，所有工作人員也「進化」了不少，時效的掌握，資源的取捨，成本的觀念，團隊的精神，外部資源的拓展等等，這一切都在這種魔鬼般的磨練中建構完成。

總而言之，台灣博物館的歷史很短，近一百年，台灣美術館的歷史更短，不到三十年，早期的博物館在組

織中皆編制有「教育推廣部門」或「推廣部門」。近年來博物館的組織編制中我們也看到「教育推廣部門」逐步調整為「推廣行銷部門」。部門名稱的轉變是不是也正在透露著，博物館業正在悄悄的經歷著某種變革。但無論如何，大環境是在劇烈變化的，為了因應如此的變遷，位於第一線的教育推廣部門，恐怕是最需改變，也是改變最大的部門吧。✎

註釋：

- 1 喬治·艾里斯·博寇著，張譽騰等譯 (2000)。《博館這一行》。台北市：五觀藝術管理出版。頁：40。
- 2 張譽騰著 (2004)。《生態博物館：一個文化運動的興起》。台北市：五觀藝術管理出版。頁：28-29。
- 3 雪倫·迪肖曼著，林潔盈譯。(2002)。《如何行銷博物館》。台北市：五觀藝術管理出版。頁：19-20
- 4 同上註。頁：10-11

Accessibility外一章

文／陳美智（高雄市立美術館助理研究員） 攝影／蔡幸伶



Accessibility有可親近性、可進入性之意，可用於表示場所、環境、設施等的無障礙與方便性。Accessibility也是近年來博物館界頗為重視的議題，ICOM（國際博物館協會）今年7月出版的會刊《ICOM News》即以Accessibility為其特別報導的專題。在其編輯說明（Editorial）中提及：「This increasing diversity is forcing the museum to re-examine its accessibility policies and offer more choices to non-traditional publics, including visitors with disabilities, those from lower income groups, or marginalized ethnic and age groups.」¹（[參觀者]日益多元化的趨勢促使博物館重新檢驗其無障礙政策，為非傳統上的參觀群眾提供更多的選擇，包括身心障礙觀眾、低收入者、或是受到邊緣化的種族與年齡層的族群。）除了一般觀眾外，博物館期待（同時也是責無旁貸）擁抱弱勢或邊緣族群。為此，除了充實館內各項無障礙的硬體設施與服務外，更為其規劃各種展覽與活動。以高美館為例，2009年曾與法國羅浮宮合作，推出Touch Gallery展覽²，而目前也提供定期之手語導覽、新移民外籍配偶導覽等。

對於提供一個accessible environment（或barrier-free environment，無障礙環境）的投入與努力是新時代博物館義不容辭的任務，然而這也令身為美術館譯者的筆者聯想到，「翻譯」一事或許也在此課題上扮演著某種

角色，而其影響所及，或許更普及至一般參觀者。雖說美術館的展覽與展品主要是在視覺上與觀眾溝通交流，過多語言文字上的說明詮釋（interpretation）將形成某種干擾，然而基本的作品資料、展覽簡介、分區介紹或相關的年表資訊等仍是一般美術館會提供參觀者參考的。倘若是外籍或新移民等參觀者，則中英雙語的標示說明（bilingual signage）也將是引導其access（進入、理解）展覽內容的因素之一。另一方面，如是由國外引進的展覽，則國外策劃或借展單位提供的外文說明若未能適切地譯成中文，對本地觀眾而言，也將形成語言上的隔閡、障礙（barrier），而影響了對展覽的體認。職此，翻譯（而且是品質良好的翻譯）是否也是博物館提供無障礙環境的多重服務中重要的一環？

配合上述討論，此次或可聊聊與展覽性質或展覽介紹文字相關的英文字彙，首先看看展覽的性質，常見的有：permanent exhibition（常設展）、special exhibition（特展）、travelling/touring exhibition（巡迴展）、loan exhibition（借件展）、thematic exhibition（主題展）、solo exhibition（個展）、group/joint exhibition（聯展）、retrospective exhibition（回顧展）、commemorative exhibition（紀念展）、invitational exhibition（邀請展）、juried/jury-based exhibition（有審查或評審機制的展覽）、inaugural exhibition（一個機構成立時的開幕

1 | 2 | 3 | 4 | 5

- 1 《雕塑中的律動—羅浮宮Touch Gallery計畫》特展中，由館員協助視盲者參觀學習並觸摸雕塑品，一旁為導盲犬。（攝影：林宏龍）
- 2-4 法國巴黎羅浮宮的教育展示區中，針對視盲參觀者，規劃點字說明卡及可供觸摸之作品。
- 5 法國龐畢度的入口處，清楚標示各區位置圖，來引導觀眾入場。





1 | 2 | 4
3

- 1 牆上的展覽空間分區圖，觀眾可明瞭所處的參觀位置。
- 2-3 在小幅作品展示上，為讓觀者清楚的觀看細節，展示設計上會使用放大鏡來輔助。
- 4 作品所搭配的說明卡，如同身份證般，告知觀者畫作的各項訊息。

展)、posthumous exhibition (遺作展) 等。

一進展場，除了展品之外，參觀者可能看到配合的文字解說或標示 (exhibition texts/labels)，解說的文字常稱text，說明卡或標示牌常稱label，看板與牆面則常稱panel與wall (或temporary wall，為展覽設置的臨時展牆)。一般而言，此類英文字彙並無固定用法，只要足以表達或溝通即可³。通常在展場中先看到的多為標示展覽名稱、展期等資訊的主題板 (title label/panel)，之後隨著各個展覽分區 (常用section) 而有分區簡介 (section text)，或一些介紹文字 (introductory/interpretive/explanatory text)。最普遍的是每件展出藝術品 (art work或work of art) 或文物 (object) 皆有一張label，標示其名稱 (title)、創作者 (artist)、創作年代 (date)、材質 (material/medium)、尺寸

(dimensions)、收藏單位 (collection) 或借展單位 (lender、常以courtesy of ~ 表示)、捐贈者 (donor，常以gift of ~ 表示) 等，此類label可稱為identification/ID label (基本資料卡)，除了此類基本資料 (identification information) 外，或也有關於該件作品的解說，可稱為caption。除此之外，不同類型的展覽也可能出現與藝術家相關的年表或簡歷等 (chronology/biography/biographical notes)，或是相關年代的年表或大事記等 (chronology/timeline)。

除了解說性的文字外，展場也會出現一些如「現在位置」(you are here) 等的引導標示 (wayfinding/directional/orientation sign) 或「請勿觸摸」(do not touch) 等的禁止標示 (prohibitive sign)，然而此類標示大多已符碼化，以圖案象徵或符碼 (graphic

symbol、icon) 來表示。另外，展覽的文字資訊也包含許多相關的印刷品 (printed materials) 與出版品 (publications)，如專輯／畫冊／圖錄 (catalogue/album)、折頁簡介／小冊 (brochure/pamphlet/booklet)、導覽書 (exhibition guide/guide book)、單張介紹 (handout) 等。例如，在國外展覽簡介結尾，常見到如「The exhibition is accompanied by a catalogue with essays by ~」之類的字眼，即表示該展覽有專輯搭配出版，專輯收錄了由~所撰寫之專文論述。

此次所列舉之英文字彙，雖是博物館行政人員較易用到之字彙，但也是一位museum-goer (博物館參觀者、經常參觀博物館者) 在參觀展覽時可能遇到的。然而，就如前文所述，此類文字並無一定用法，因此如有未盡周詳之處，將於未來相關的主題中加以補述探討。✎

註釋：

- 1 Eedin Mac Devitt ed., "Editorial" in *ICOM News*, Vol. 64, No. 2, July 2011, Paris: ICOM, p.2
- 2 高美館2009年6月20日~8月23日推出《雕塑中的律動—羅浮宮Touch Gallery計畫》展覽，展出羅浮宮研究人員自其西洋古典雕塑典藏中挑選具人體動態美感，擬真觸感複製之雕塑品，高美館亦邀請展出其典藏之台灣雕塑家作品之原始模型，供參觀者觸摸體驗。
- 3 此處提及之英文相關用語可參考博物館管理之相關書籍，筆者此處列舉之說法係參考：
Andrée Blais ed., *Text in the Exhibition Medium*, Québec City: Société des musées québécois and Musée de la civilisation, 1995, pp. 198-199
Beverly Serrell, *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Lanham: AltaMira Press, 1996, pp.21-36
另讀者亦可參考較簡易之中英對照書籍，如：
Lynn Sauv  著, Anji Clubb (林碧璇) 與沈其翰譯, 《名畫學英文》，台北，簡單出版有限公司，2005，頁2-3



Alphonse Mucha – Art Nouveau & Utopia

淒美的民族史詩

— 慕夏「斯拉夫史詩」系列民族形象的藝術表現

文／潘禧（佛光大學藝術學研究所副教授兼亞洲藝術研究中心主任）

展覽名稱：慕夏大展—新藝術·烏托邦
展覽日期：2011年9月24日至2012年2月5日
展覽地點：高雄市立美術館101~103展覽室

慕夏是十九世紀晚期新藝術的從時代寵兒。在十九世紀的世紀末，慕夏以生長於捷克鄉下的無名畫家，參與巴黎在十九世紀晚期所逐漸醞釀起的龐大政治、社會、經濟以及藝術與文化活動，獲得輝煌成果。¹他所帶來的文化與法國從十八世紀起逐漸形成的波希米亞文化相互輝映，此一影像與其說是巴黎人所誤會的吉普賽

文化的波希米亞形象，無寧說是屬於自己捷克故鄉的精神風土。由此時代，產生慕夏的民族主義的藝術世界。慕夏之所以偉大並非只是那不到十年期間巴黎滯留期間的活躍歲月，而是意識到民族文化的認同，投入其民族主義的史詩創作，產生波瀾萬狀的史詩世界。他透過「斯拉夫史詩」系列編織出已被遺忘的民族情感與光輝

史詩，試圖由此史詩喚起斯拉夫人的民族認同。「斯拉夫史詩」（Slav Epic）總計二十幅，費時十八年，尺寸不一，皆異常巨大，分數次贈送布拉格市政廳，1912年三幅，1914年三幅，1916年三幅，1918年兩幅，1919年捷克斯拉夫共和國獨立後，首次在布拉格展示12幅，觀眾反應熱烈，但是，知識階層與前衛藝評家則態度冷漠。此一反映或許意味著慕夏藝術手法之驚人，然而其思想卻已經於國內思潮不相吻合。1921年五件作品在芝加哥美術研究所展出時，二十萬人絡繹於途，在紐約布魯克林美術館展出時，四十萬人熱烈參觀。1928年慕夏在克倫陪同下將二十幅作品捐贈布拉格市政府，希望開闢永久展示空間，卻不置可否，僅於1933年展示一次後即塵封倉庫，1962年起展示於偏遠的克爾姆洛夫村（Moravský Krumlov），部分作品於2011年初再次展現於布拉格。

一、斯拉夫族命運與慕夏的民族自覺

阿豐斯·慕夏（Alphonse Mucha, 1860~1939）出生於1860年的捷克南部摩拉維亞地區的伊凡齊茲（Ivančice）。1885開始在慕尼黑藝術學院短期就讀，1887年前往巴黎朱利安學院就讀，1888年轉入寇拉羅西美術學院就讀，除了慕尼黑美術學院是正統美術學院之外，其餘皆為私立美術學院。在前往慕尼黑進修之前，慕夏以一位勤勉自學的無師自通的藝術愛好者，在慕尼黑從事舞台布景設計，接著在鄉下為人畫肖像，獲得當地莊園主人庫恩貝拉西伯爵賞識，為他們兄弟描繪城堡壁畫。慕夏成名於1894年為莎拉貝恩哈得描繪海報，此後成為巴黎海報、珠寶設計界的寵兒，1904年初次訪問美國，往後來往於美國與法國之間，1906~1909年間任教於美國芝加哥藝術學院。1909年獲得美國富商查爾斯·克倫贊助，支持「斯拉夫史詩」創作，1910年起遷返捷克。這時慕夏已經是捷克揚名異域的最偉大畫家，年齡五十歲，正是思想與創作力最為高昂與成熟階段。從醞釀為斯拉夫人而創作的1900年起，長達十年，慕夏奔波於法國與美國之間，希望藉由美國強大國力，撇開複雜的歐洲局勢，完成身為斯拉夫人的責任。

捷克屬於奧匈帝國支配的斯拉夫族的國家。奧地利帝國是歐洲十九世紀初期一等強國，主宰歐洲國際局勢，宰相克萊門斯·梅特涅（Klemens Wenzel von Mettemich, 1773年~1859年），1815~1848年之間的二月革命爆發前，歐洲史稱為「梅特涅時代」，意味著保守主義的集權專制時代。此時奧地利帝國國力強盛，除



1 | 2

1 〈斯拉夫史詩〉（第6篇章）習作：塞爾維亞史戴潘·杜善沙登基東羅馬帝國皇帝之加冕大典「斯拉夫法典」 約1925~1926 水彩、不透明水彩、畫紙 44×39cm ©Mucha Trust 2011
2 〈風信子公主〉海報 1911 石版彩色印刷 125.5×83.5cm ©Mucha Trust 2011

了奧地利本土之外，也兼有匈牙利領土，還包括捷克、斯洛伐克，還領有義大利倫巴底、威尼斯等領土。不只如此，奧地利帝國還插手聯邦德意志議會，議會主席由奧地利帝國宰相梅特涅兼任。1948年法國二月革命後，維也納發生暴動，梅特涅垮台，出亡英國。斐迪南一世（Ferdinand I, 1793~1875, 在位1835~1848）退位，姪子法蘭茲·約瑟夫一世（Franz Josef I, 1830~1916, 在位1848~1867為奧地利皇帝兼匈牙利國王，1867~1916為奧匈帝國皇帝）即位，卻再敗於1859年由法國與薩丁尼亞組成聯軍，被迫放棄倫巴底王國，1868年他迫於形勢，戴上象徵匈牙利國王權力的聖史蒂芬王冠即位，創建奧匈帝國。奧匈帝國領土雖然大於1970年成立的德意志帝國，人口卻屈居第三大，次於俄德，產業發展更是遠遠落後，難以與起步最早的英法相比，甚而不如德意志帝國。法蘭茲約瑟夫一世即位奧匈帝國皇帝後，銳意改革，為使城市規模趕上歐洲當時最大首都巴黎，拆除



1|2|3|4

1 〈1900年巴黎萬國博覽會波士尼亞館餐廳之菜單〉1900 石版彩色印刷 62×49cm ©Mucha Trust 2011

2 〈自拍像：慕夏正在為布拉格市政廳的市長廳繪製大壁畫〉1910~1911 原始底片翻印 18×24 cm ©Mucha Trust 2011

3 〈百合聖母〉1905 油彩、蛋彩、畫布 247×182cm ©Mucha Trust 2011

4 〈斯拉夫史詩〉習作：引介斯拉夫語的禮拜儀式「以汝之母語讚美主」1910~1911 油彩、畫布 38×45cm ©Mucha Trust 2011



維也納圍牆，建立環城公路，籌建美術館、博物館、劇場，從慕尼黑聘回出身於慕尼黑美術學院的漢斯·馬克爾特（Hans Makart, 1840~1888）擔任維也納美術學院院長。

慕夏早年活動領域主要在日耳曼人統治的奧匈帝國領土內。揚名巴黎後，1900年巴黎萬國博覽會，慕夏為奧匈帝國設計「波士尼亞與黑賽歌維那館」（Bosnia and Herzegovina Pavilion）室內裝飾。奧匈帝國從1878年起即託管波士尼亞與黑賽歌維那兩省，這座波士尼亞與黑賽歌維那館的建立，其實是為了對外炫耀奧匈帝國在兩地統治的繁榮盛況，以作為日後合理兼併的準備。²為了此一設計活動，慕夏前往兩地考察，初次認識到斯拉夫民族的悲慘命運，萌生描繪「斯拉夫史詩」的創作意圖。

二、慕夏塑造的斯拉夫民族形象

在慕夏筆下的斯拉夫民族到底是何種形象？首先我們注意到慕夏在巴黎活躍期間以及往返於巴黎甚而短暫數年定居於美國期間，其藝術表現與日後遷返捷克期間的主題以及手法都有巨大差異。首先，我們注意到他最初塑造一種斯拉夫民族女性手法，分別出現於尚未前往美國之前的1900年巴黎萬國博覽會期間的〈波士尼亞餐廳菜單〉（Menu for the Bosnian Pavilion Restaurant at the Paris Exhibition 1900），以及兩年後所創作〈維斯考經濟工業與印刷業展覽海報〉（Economic-Industrial and Ethnography Exhibition in Vyskov, 1902）之間的女性形象，足以發現相當微妙差異。〈波士尼亞餐廳菜單〉是為萬國博覽會所描繪，雖然慕夏已經充分意識到斯拉夫



民族的命運，然而，波士尼亞與黑塞歌維納這兩塊奧匈帝國新領土下的是「南斯拉夫人」，而維斯考則位於摩拉維亞南部的小城，今日人口不到3萬人。兩者之間在服飾、花卉以及神情上都有截然不同的轉變。前者為少女，長辮，白色頭巾，端著斯拉夫式茶壺與托盤，姿態稍微彎曲，表現出行進中影像。觀賞者為世界各國的人，少女神情端莊，特意塑造出異民族風格的形象。相對於此，維斯考的海報上，觀賞對象是與自己同宗同種的「西斯拉夫人」，民族服飾華麗而濃烈，短髮，神情隱忍著哀悽之情，端坐，捧著雛菊以及代表自我民族的花卉。慕夏在此作品中清楚認識到同種的斯拉夫人所遭遇的不同命運，因此在其形象塑造上有其微妙差異，維斯考海報中的女性不再是婀娜多姿、含情脈脈且充滿健康與活力，而是蘊含著難以言說的壓抑情感。如此海報表現手法，正是慕夏意識到自我民族所遭遇的命運。

同樣是1902年所描繪的〈百合聖母〉（Madonna of the Lilies, 1906）表現出聖母馬利亞對於少女的庇護，少女身穿斯拉夫服飾，手拿著長春藤花環，特意將馬利亞的慈愛與斯拉夫民族少女的期待之情融合為一，可以視為此一時期的宗教畫題材。然而，逐漸地，他將內在心中的民族苦痛投射在往後短暫滯留於美國期間的作品，譬如他為紐約的德國劇院所描繪悲劇習作〈悲劇習作〉（Tragedy: study for a mural for the German Theatre New York, 1906），前方攙扶著死者那位幾乎發狂的女性形象，凝縮著慕夏對於民族悲劇的情感，往後在「斯拉夫史詩」的〈原鄉的斯拉夫人〉（The Slavs in their Original Homeland, 1911）上則轉而為驚恐、不安，兩者之間相互貫穿。前者是跌入失望深淵，後者則是一種生命期待

與委諸於神來眷戀的無奈之情。神對於民族危難之際的神蹟與對於世人救贖的普遍愛，成為慕夏心中那股深沈的民族情感與拯救民族的形而上的力量。然而，從十九世紀末起，基督宗教建立的道德基礎受到強烈質疑，被尼采認為虛無的基督宗教的道德觀已經崩潰，人們感受到存在的痛苦與不安。一個受到壓迫的斯拉夫民族整體，分崩離析，不是遭受集權保守主義所壓抑就是被異民族統治。在無奈之餘，慕夏回到自身民族的凝視時，轉而對宗教的期待。然而此一課題，也涉及到斯拉夫民族的東正教傳統與天主教傳統到底如何並存。因此，異教神祇的神奇魅力與能量在慕夏作品中特意被渲染。

回到捷克的慕夏作品，〈風信子公主海報〉（Poster for Princess Hyacinth, 1911）〈摩拉維亞教師合唱團〉（Poster for Moravian Teachers' Choir, 1911）〈國家統一樂透彩〉（Poster for the Lottery of the Union of Southwestern Moravia, 1912）等作品上，〈風信子公主海報〉表現出充滿自信的少女，〈摩拉維亞教師合唱團〉則是期待春天聲音的喜悅，〈國家統一樂透彩〉的小女生已然是一種憤怒，甚而說是一種對於母語遭受排斥的控訴。〈國家統一樂透彩〉背後出現意味著捷克人之擬人像「謝詩雅」（Cechia）的絕望哭泣，捷克已經如同謝詩雅所坐著枯樹一般，沒有未來。謝詩雅右手癱放在詩梵托維特（Svantovit）的石柱上，希望訴諸於捷克人傳統神話的神祇身上，彷彿捷克未來只有傳統神祇身上的野性力量才能獲得解放。處於被異族統治下的捷克民族具有自信一面，同時也柔弱不堪。

捷克在一次世界大戰後獨立，稱為「捷克斯洛伐克共和國」（Republic of Czechoslovakia），經歷十年，



1|2|3|4

- 1 〈捷克斯洛伐克共和國獨立十週年（1918~1928年）〉海報 1928 石版彩色印刷 121×83.5cm
- 2 〈摩拉維亞教師合唱團〉海報 1911 石版彩色印刷 106×77cm ©Mucha Trust 2011
- 3 〈國家統一樂透彩〉海報 1912 石版彩色印刷 128×95cm ©Mucha Trust 2011
- 4 〈斯拉夫史詩〉於布爾諾展出之展覽海報 1928~1930 彩色石版印刷 183.6×81.2 cm ©Mucha Trust 2011

〈捷克斯洛伐克共和國獨立十週年（1918~1928）〉（1918~1928: Poster for the 10th Anniversary of the Independence of the Republic of Czechoslovakia）畫中少女幾乎十歲左右，母親謝詩雅為他編織起雛菊花環，少女神情嚴肅，母親則滿懷期待。〈斯拉夫史詩展覽海報〉（Poster for the Exhibition of the Slav Epic）也表現出十餘歲少女手彈充滿異教情調的豎琴，背後同樣是屬於捷克神祇詩梵托維特，前方焚香，煙雲裊繞，充滿著神秘主義色彩。這種斯拉夫人的形象，繼承於「斯拉夫史詩」那種神祇力量與民族自信的交錯。在慕夏筆下的斯拉夫人有時洋溢著自信，有時卻無奈地透過超自然力量獲得救贖。

三、泛斯拉夫主義的困境

慕夏是秘密結社「共濟會」（Freemasonry）的捷克會長。共濟會這一個秘密結社在近代歐洲是天主教教會之外最大集團，一度被天主教廷嚴令禁止入會。即使近代依然存在著相當神秘主義色彩。或許因為這種博愛思想，使得慕夏的信仰與天主教不同，時常搖擺於現實天主教信仰與民族宗教的信仰之間。甚而，就現實而言，東斯拉夫人、半數南斯拉夫人大都信仰與羅馬教廷或者新教不同的東正教，此一現實矛盾對於慕夏而言必須殘酷面對。

就歷史的根源而言，捷克、斯洛伐克、波蘭人以及德國境內數萬索布人也都屬於西斯拉夫民族。但是，他

們卻分佈於強大俄羅斯帝國與擁有廣大生活面積的日耳曼族之間。波蘭在16世紀之際是東歐一等大國，然而18世紀的1772年、1793年1795年分別被俄羅斯、普魯士、奧地利帝國瓜分，1939年又再次被蘇聯與德國瓜分，其命運之悲慘可知。至於慕夏祖國捷克的命運則更為悽慘。雖然捷克人從紀元六、七世紀入居現今捷克、斯洛伐克一代，隨後受查理曼大帝統治，830年一度建立摩拉維亞公國，863年拜占庭派出傳教士，捷克書寫文字誕生，正式邁入文明。此後受到神聖羅馬帝國統治，中世紀的布拉格為主教區，成為中歐大城，然而1526~1918年之間，將近四百年受到奧地利哈布斯堡家族統治。

不只政治上分合造成民族分裂，邦國林立，宗教信仰上也大不相同，東斯拉夫人信仰東正教，西斯拉夫人信仰羅馬天主教，南斯拉夫人則各一半。「斯拉夫史詩」創作動機，出自於1900年「波士尼亞黑塞歌維納館」裝飾之前，慕夏獲得奧匈帝國政府補助前往巴爾幹半島，在此考察中體認到斯拉夫民族具有同一血緣關係。

慕夏為完成「斯拉夫史詩」系列，兩次前往巴爾幹半島旅行，並到波蘭、俄羅斯的莫斯科進行實地踏查，考究風俗、服飾、建築，感受風土氣候。這系列作品，採用蛋彩，色彩柔和而細膩，構圖跳脫傳統歷史畫的窠臼，聖與俗、過去與未來、現代與古代的歷史空間跨幅頗大，人物則動作繁複，充滿戲劇性張力，如同



光被轉化為頗富神聖性的民族復興的色彩。

「斯拉夫史詩」系列描繪時間長達15年，創作期間橫跨數個時期，從奧匈帝國統治期間到第一次世界大戰，一次世界大戰後，又經歷六年才完成。〈原鄉的斯拉夫人〉（The Slavs th their origianl Homeland, 1912）以充滿驚恐的斯拉夫人祖先揭開偉大民族史詩的悲慘序幕，頗具震撼感。這對祖先背後有敵人追趕，驚惶失措，面對強大的游牧民族的侵略燒殺，卑微地無力反抗，鐮刀掉落，只有無奈地祈求斯拉夫民族之神的庇護。右上方是斯拉夫先民所信仰的薩滿祭司，右邊穿著白衣女性為和平女神，右邊穿著紅色衣服者為戰神。先民背後的羊群被驅趕四散，如同斯拉夫民族散落各地，四分五裂。

1914~1918年第一次世界大戰期間，慕夏大多描繪「斯拉夫史詩」中的戰爭場景，多少寓意戰爭的悲哀、悽慘，充滿著人道主義者的關懷，與時代精神契合。1818年捷克斯洛維尼亞共和國成立，戰後，慕夏自由自在表現壯闊的場景與故事。除了〈葛倫瓦爾杜戰役後〉（After the Battle of Grunwaldu, 1924）戰役外，〈塞爾維亞皇帝修且班杜桑就任塞爾維亞皇帝〉（The Coronation of the Serbian Tsar Stepan Dušan as East Romam Emperor, 1923）以及〈波希米亞國王普雷米什爾·奧塔卡爾皇帝〉（The Bohemian King Přemysl Otakar II, 1924）〈保加利亞薩爾·希梅翁〉（The Bulgarian Tsar Simeon, 1923）都是塞爾維亞、波希米亞以及保加利亞

英明君主故事，意味著民族復興典範。〈斯拉夫頌〉（The Apotheosis of the Slavs, 1926）描繪出斯拉夫人的團結與勝利，各斯拉夫族的國家相互扶持，共同締造繁榮。〈菩提樹下的奧姆拉迪拉的誓約〉（The Oath of Omladina under the Slav Linden Tree, 1926）則是將近代捷克命運作為起點。「奧姆拉迪拉審判」發生於1894年，68位捷克激進國家主義者被判刑。此一事件往後成為捷克政治組織與民族運動的重要起點。然而，矛盾的是，這一誓約卻在象徵捷克原始信仰的大樹下舉行，上方出現斯拉夫女神，在現實天主教信仰與國族主義的矛盾衝突下，慕夏選擇了回歸斯拉夫民族的情感認同。（聖山奧多斯）（The Holy Mount Athos, 1926）表現出斯拉夫東正教信仰的歷史傳統與當代天主教文化的相互理解與對話。聖山奧多斯位於馬其頓海邊半島，平時僅僅允許18歲以上女性與修女進入，然而此一對話本身即存在著歷史性矛盾，因為神聖性永遠凌駕現實的政治組織，卻又無法落實於現實世界。

慕夏透過古代斯拉夫信仰連結起斯拉夫民族的斷裂歷史以及分崩散居的情感。只是，宗教傳入斯拉夫民族，雖然使得斯拉夫人邁入文明，卻也因為東西正教的信仰差異，產生矛盾與對立。（聖山奧多斯）試圖彌平彼此在信仰上的差異，這是因為在歷史長河變動中，各地斯拉夫人已經以其國家組織奠立各自不同的文化形式與國家組織。慕夏的泛斯拉夫主義不只遭受民族主義者的無情攻擊，即便是東斯拉夫人的蘇聯國際共產主義亦對其恐懼異常。故而，「斯拉夫史詩」即便在捷克亦長期遭受壓抑，無法使這系列作品獲得立足。因為各地民族在共嚙斯拉夫民族的悲慘歲月的同時，依於土地而生存的國家組織卻構成妨礙統一的現實疆域。第一次世界大戰後，民族主義高漲，捷克斯洛伐克共和國得以獨立，1938年卻遭受納粹入侵，1945年獨立後又受蘇聯宰制，1960~1989年之間建立捷克斯洛伐克社會主義共和國，1989年因為天鵝絨革命，改定國體為捷克斯洛伐克聯邦共和國，1992年分裂，1993年正式成立捷克共和國與斯洛伐克共和國。現實的民族分合超越了血緣情感，最終僅能以原始宗教信仰的薩滿力量填補其間。■

註釋：

- 1 關於慕夏在巴黎期間的藝術表現請參閱潘禧〈美好時代的生活夢想大師——慕夏與其時代〉，收錄於《新藝術·烏托邦——慕夏大展展覽圖錄》（台北，雙滙文創股份有限公司，2011），頁22~41。
- 2 請參閱同上書。
- 3 Mucha's Photographs, Alphonse Mucha, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2009, p.312.

我有時很無聊就只是亂塗亂抹¹的一直畫一直畫進去…… ——戲遊李民中的油彩星球

文／黃志偉（崑山科技大學視覺傳達設計系專任助理教授）



「有很久的那裡記得每一個人不太常看見自己 鏡子電視收音機紅蘿蔔跟獅子長長的打火機 慢慢的會音響聲浪花生產出現在一起來不及……很開心嗎是的也蠻無所謂因為一直都是這樣 無會變成有有會變成很多很多會變成無限大」²

這文章這樣的沒有逗號、沒有句號不停歇而無止境的言說形態語境，話語內容淺顯易懂，卻帶著你從這頭進入到另一毫不相關尾端出去，甚至沒了出口只能在內迴轉停留，像是乘坐時空機穿梭在層層不同時空般，上、下、左、右、前進又後退的串接成一段段奇異歷險故事。

這是「悍圖社」悍將之一藝術家李民中創作自述中的書寫語態，就連畫作主題也是長長的一段話語，相當有趣的讓人在他的圖像與文字間相互游動，玩「文字」就跟他畫圖一樣，都像是在玩遊戲、在隨意塗抹、輕鬆熱鬧又好玩的形色世界裡，傾倒日常生活中平凡又繁瑣的當下碎片！

想要成為很「悍」的角色的ㄎㄚ！

「我散步 走啊走啊走 然後碰 碰 碰 碰 碰 碰 碰 真過癮」³，艷麗多彩滿溢的大畫面衝撲入我們的視線，一時卻不知該從何看起這造型混雜、變化多端又詭異乖張的繪畫，真的是碰啊碰！走啊走的很自由的在畫畫，感覺這樣畫應該會很爽、很快樂！李民中在畫中自由自在的遊走塗抹，與自己存在的當下相遇，具體化了無意識中所浮現的瞬間，魚啊、貓啊、鳥的……張牙舞爪、猙獰破碎變形的人臉，所有的情緒、想像都轉化為形色舞動交錯的奇幻世界，創造出深具在地氣味且獨樹一格的新表現畫風，這是李民中的繪畫創作所帶給人的強烈鮮明印象。

李民中早在80年代末的「新展望」時期便已嶄露頭角，其繪畫風格的建立在大學時代便可看出端倪，也從畫中隱約的嗅到時代的氛圍。當時台灣的政治、社會環境正處於即將鬆綁的前夕，藝術表現也朝向觀念開放、更自由多元的型態前去，而大變動的社會肯定是英雄豪



1|2|3|4

- 1 李民中〈肖像計劃〉於高美館「多情況：悍圖社」展出 李民中肖像計劃於高美館
- 2-3 李民中大學時期作品〈cry〉12
- 4 李民中大學時期作品〈1979-1〉

傑輩出的年代，此時的李民中正值青春漂「」的大學時期，在文化美術系與當今叱咤藝壇的「悍圖社」悍將們相遇，大夥兒學長、學弟一屆帶一屆的相互帶領提攜，成群又結社的在陽明山上把酒練藝，在那藝術表現已趨多元開放的年代，學校老師在藝術創作上並沒有帶給學生多大的影響，比較多的是在人格教育上要學生如何當一個「藝術家」。

李民中說，老師畫他們的，我畫我的也不管老師怎麼看，而美術系帶給他的就是那種環境氛圍，在學長的帶領下去聽王福東演講，彼此熱烈討論著當時的國際藝術趨勢，在新表現和超前衛的藝術思想、形式影響下，讓他們朝向以藝術家的身分和能力，來表達對這塊土地政治和社會現實的關心的路途前去。比李民中大幾屆的學長大部分都以寫實繪畫作為表現形式，如陸先銘、郭維國和連建興等人，而到他這一屆則是畫抽象表現的比較多，有畫寫實的也僅是利用寫實形式來諷刺寫實，而相較於其他成員在創作上表現對社會議題的關心，他畫的則是自己日常生活的直接感受，那時候的生活不就是聽流行音樂、看漫畫和打電動等，這些便成了他創作表現的基本元素，而在藝術上，較早期時喜歡超現實和歐普藝術，尤其歐普那種左右觀看會一閃一閃的動態效果相當吸引他，也喜歡克萊因（Yves Klein）的純粹性，慢慢的才受到新表現的影響，進而形成他結合著塗鴉與新表現的繪畫風格。不過，無論在形式上受到外部何種的影響，畫家獨有的性格特質也是我們不可忽略的一點。

李民中與「悍圖社」這群英雄好漢在此時風雲際會，除了宿命論，更可說他們皆有著反骨叛逆、企圖

心強烈和異於常人的怪性格，各個都是生猛有勁且自命不凡的「怪咖」，那種想要成為個很「悍」的角色的ㄎㄚ！「悍圖社」雖說有捍衛繪畫、對抗當時的裝置藝術潮流之宣言，事實上那個「悍」也有著作品很悍、很精準、很厲害的意思，就是要成為一款大「角色」，走出去就會很有「風」的那種。也因為他們有夠真性真情、有夠瘋狂，才得以創造了台灣藝壇的悍圖傳奇，假使你近觀「悍圖社」成員，會發現到他們有種很不像「台北」的那種氣質，反倒是「土」味十足，那個「土」是正港土地氣味的土，也就是他們創作爆發力的來源。

到底「看電視需要什麼裝備」？

是啊！到底看電視需要什麼裝備？這是從哪來的想法啊！或者說這是甚麼問題！一時間還真讓人無法回答……在李民中早期的畫冊裡有這一提問？是啤酒、香菸、零食、遙控器，還是要有會隨時轉台怒罵的基本動作！這樣的回答恐怕無法滿足他那無厘頭、白爛、愛玩、亂搞的性格。初識李民中時那粗獷的外表還看不出、也兜不攏他的作品與人，慢慢認識才發現到他童心、玩性很強的真實面。再進一步深入了解後，他在繪畫創作中所展現的這些態度就顯得直接自然了，所有在他生活中的人、事、物，憤怒的、悲傷的、不順利不得意的情緒，都轉化為畫面上的形形色色，也把音樂性放入，隨著節奏的緊張快慢，讓有形的、無形的、有關係和沒關係的都放在一起，讓他們碰撞、對話、拉扯，他畫畫就像是在玩遊戲一般那樣的輕鬆自在，也在此趣味中窺探創造的可能，就這樣天天畫、天天玩，釋放與記

憶每一天的生命。

這種輕鬆「玩」的創作態度相當少見，也著實讓人羨慕，那是需要天真純粹的性格使然，才能如此「鬆」⁴的進入創作境內。

我就等於是在畫裡的東西！

李民中的創作充滿著遊戲性，而「遊戲」本身本來就存在著創造與神秘性，也因為觀念自由而得以沒有束縛，得以創造更多的可能。李民中在畫圖都沒有計劃也沒打底，都是想到那畫到那，形隨意走也意隨形流，一種失控中的控制，跟著無意識也跟著偶然走，這裡突然想到德勒茲說的一段話可以來跟他的創作做一對應：「相信說畫家面對的是一面白色的表面，這是一種錯誤。再現性的信仰便是來自於這種錯誤…」⁵，李民中的沒計劃正好避開了這個錯誤，在未知中讓創造得以可能。在繪畫碰撞游離的進程中，他用有機、變形或幾何造形來將諸多不可見的狀態化為可見，也利用近似漫畫的方式解決那不存在、難以以形象表達的動態動作，這樣的創作方式於無形中形塑出李民中獨有的繪畫風格。

1|2|3

- 1 李民中作品〈燕子來的時候〉
- 2 李民中作品〈我是海裡的精靈〉
- 3 李民中作品〈一個下雨後的傍晚〉



不過，李民中是不會刻意去找風格的，腦袋想到甚麼或突然出現的念頭就畫進去，自然而然的就出現了一些形狀、結構跑出來。李民中說：「我畫圖很簡單，如果我的這些畫賣掉了、被收藏了，我會怕找不到我自己，因為我就等於是在畫裡的東西！」以那件作品〈被從小行星帶旅行過來的小隕石碎片輕輕砸到〉來看，出現許多不同類型的造型物件在層疊的空間中飄浮碰撞，這些物件來自於他的無限大基因庫，一個物件到底要給它甚麼樣的基因，它有甚麼樣的變數、會有甚麼可能，就會成為在行筆中的瞬間決定，然後那些變數就會開始雜交、延展開來，於是就造成這樣的畫面：多層次變化的基因在空間中飄，當下閃過的多拉A夢、無敵鐵金剛、貓和人都被揉融於基因中，幾道隨性的粗獷筆觸正試圖破壞著某種和諧，所有的點、點、點乎明乎暗的串流在宇宙中。而在色彩的使用上亦是相當的自由，他深刻體認到，不管甚麼顏色放在任何一個顏色旁邊都很漂亮，就是全部通通都會有效果，完全看我們怎麼去玩它。

至於在表現的內容上，也無所謂要說甚麼，就放任那些圖像自己出現，因為，他畫圖的原因並不是刻意要講些甚麼故事，就是單純的喜歡畫圖。近年的幾張足以涵蓋我們身體的氣魄大作〈四季〉、〈猜猜並詢問它的名稱〉、〈喔！喔！喔！今晚月亮好近，來去101頂上吹風〉，一樣喃喃自語的主題，在無止境無限大的渾沌空間中，讓那些運動中的點點、繞圈圈和幾何狀基

因體，在層疊透明空間中穿梭來去，色彩時而艷麗時而暗淡憂鬱，和著不小心看到的具象表情，帶著好玩快樂又憂傷的神祕性，邀請我們進入他所營造的美麗宇宙。

畫畫為別人而畫會更好玩！

今年元月李民中開啟他的「肖像計劃」，6F的畫幅為人繪製肖像，會有此計劃的理由相當多，但也很單純，就是常有朋友說：啊你在畫圖，來一張如何？這是一般畫家常碰到的問題，一般人都覺得畫家要畫一張簡單而容易，便常常有這種不太好的觀念認知。李民中就

想說，不然就幫朋友畫張肖像畫，僅收微薄的工本費，而既然可以為朋友畫，那對所有人也通通都可以，於是就這樣有了這一計畫的念頭，同時也將此計畫推出到外面，可以邊旅行邊畫、到處都可以畫。

另外，他說記得在巴黎留學時，與老畫家張義雄一起吃飯，就要神秘的問說：「你們畫圖是要幹甚麼！為何要做藝術？我自己知道我要做什麼，你們自己回去好好想！」，而這個問題李民中讓想了快二十年才有個答案：「畫圖不是為我自己一個人畫，為別人而畫會變得更好玩。」的確，在繪製的過程中肯定會有些對話會發





1 李民中作品《我散步 走啊走啊走 然後碰 碰 碰 碰 碰 碰 真過癮》 2 李民中作品《喔喔喔喔喔 今晚月亮好近 我們去101頂吹風吧》 3 李民中

生，不只是言語上的，也有著畫者與被畫者間相互凝視的內在觀照，大部分都會在像與不像之間要求畫家，很有趣、也真的好玩的去看到被畫者或其他觀者的視野，李民中指出一張畫的最像的肖像，畫到最後他說：「不能再像下去了，再像下去自己就不見了！」，簡單的一句話頗令人深思。這一計劃會到今年年底結束，至今已經畫兩百多張了，將所有肖像集合展出的眾生相，呈現出一大幅相當令人震撼的作品，畫中各個人物在李民中的筆下展現不同的生命當下表情與色調，像是將所有人不同的生命背景，一下子拉到同一個畫面一般，寫實的、表現的，人人在花花世界中都是一個「角色」。

找到好的方法去享受生命

因為李民中自己清楚自己要什麼，所以不管面對甚麼時潮變化或當代新科技和新媒材的衝擊，他完全不會

受到影響就是順著走，事實上其他的創作形式他也玩、也會思考，重點是要能做出很「悍」的作品；另外，也要好好的享受生命，李民中說：「我平常所想的大概就是希望這個世界會非常的和平，然後就會很美。」在他的認知中，我們存在的這個地球就是一個『真實的天堂』，這不是一種意念，而是一個真實，以鄰近我們幾千光年的小宇宙來說，就大概只住著我們，我們可以生活在這樣的星球裡面真的很幸福，而這個宇宙最有價值的東西應該是我們的「智慧」，因為我們有這些東西，所以就可以有那麼多的感覺，可以去思考很多事，還有我們要做甚麼等等……然後李民中就發現，就是去好好的享受生命，然後有辦法的話就去告訴別人說，用「好」的方法去享受生命，所以說，要知道甚麼是好的方法可以去享受生命，他畫畫，就是想透過繪畫告訴大家這個小秘密。■

註釋：

- 1 本文主題前段《我有時很無聊就只是亂塗亂抹》引用自李民中《畫畫》一文。
- 2 摘錄自悍圖社著《悍圖社—悍將2.0 2010點將錄》，社團法人中華民國視覺藝術協會出版，p.46。
- 3 1988年，李民中以作品《我散步 走啊走啊走 然後碰 碰 碰 碰 碰 碰 真過癮》，入選台北市立美術館舉辦「現代繪畫新展望」展。
- 4 借用藝術家李俊賢對李民中創作的整體描述，就是他畫畫很「鬆」。
- 5 引用自德勒茲著、陳蕪譯《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。國立編譯館2009，p.113。





1|2|3 1〈天空無事有鳥飛過〉1998 2〈秘密花園〉1999
4 3〈告訴我，你的夢想是什麼〉2001於高雄市立美術館展出 4〈玩布工作坊——皇后的新衣〉2004於台北城隍廟前展示

踐的可能性。因此，美學是跟日常空間有關的。在維也納行動和波伊斯的批判中包含著社會運動和政治運動。藝術與日常實踐的關係，是我會關心的問題。」

1986年她回到台灣，藝術跟生活關係的思考成為她關注所在。那時正值解嚴之前，很多黨外運動，這些社會所見所聞造成了重要影響。她也認為無法自外於藝術跟自己的關係。在最初期她的創作常常運用報紙，其脈絡也有二，學生時期，受到包浩斯影響，曾運用材料、技術、形式語言的方式來表達；但報紙所帶來的書寫問題，語言和文字的問題，使她很快結合當時台灣社會的情境，將報紙揉團或撕成碎片，「我的方法都是解構的，解構時空、解構在日常生活中的政治符號、社會情境中的圖像符號等。取自日常、也可以說是取自俗媚，再加以解構。」

回到台灣面對創作有兩個問題是她持續思考的，「一個是創作上要用什麼符號創作？我們不像西方有著反聖像的傳統。在此問題中，是我們要再現的問題是什麼？第二是，我的意圖是什麼？藝術實踐，如何產生作用？前衛的核心——杜象，他已經質疑過藝術的功能、

資本化、商業化、藝術遠離的日常實踐的問題，那我們要怎麼拉回來？波伊斯比杜象更往前一步，他進入了日常政治，其實達達也是，達達有多種面貌，如果以蘇黎世達達來說，它進入了政治實踐、刊物、拼貼、嚮往著共產主義，達達展開了許多日常與藝術實踐的反思。」

這就是前述所討論，她的創作觸及了「通俗文化」運用現成物的手法，但跟一般普普影響下消費符號再現不同的思維脈絡所在。她關切的是在台灣社會劇烈變動的社會現實中，藝術如何透過對社會與日常的翻轉反思來實踐？亦即，在台灣「前衛」如何延續的問題？

在訪談中她說：「我運用的圖像，現在看好像是流行，在當年出現時其實是破除禁忌。」因此她說：「我的作品在當時都非常不討好。幾乎不受到藝術體制的青睞。我曾參加1990新展望的比賽，但不僅未能入選，而且評審階段一結束，美術館人員就立刻通知我趕緊去將作品帶回——〈愛到最高點〉，一個有著神聖國旗圖像、會腐壞、長蟲的蛋糕。因此，那時我的作品幾乎都是在美術館以外的空間展覽。那時替代空間才剛開始發展，是到後來才變得流行。」甚至就像1990年，在優劇場空

間的台灣檔案室之「恭賀第八任蔣總統就職」敢仔店展出，那時候她和其他藝術家們都很擔心展覽會遭受政黨因素的騷擾。

1989年（為言論自由而抗爭的鄭南榕自焚之後），新潮流在新北投火車站，舉行展覽，陳來興展出跟農運有關的農民畫。瑪俐則是將520時農民被認為是在小貨車的高麗菜下，藏了石頭棍棒的說法，化為創作的新事件。她跟朋友實際而辛苦的，搬運一堆石頭來模擬該現場是否真的可能？那時候，她說，包括李銘盛，都是因為創作不受喜愛而總是自己找地方展覽。

1993〈當小發財遇上超級瑪莉〉，瑪俐以幽默又嘲諷的手法，用木頭包鋁箔做假的賓士車、故意標示PRO其實是暗指無產階級（proletariat），那時候車的樣式都還很少，但就像小發財車的名字，當時社會呈現著一種經濟至上的狀態。或是用砧板上的雞頭，命名為「目擊者」，去嘲弄選舉中政治人物最喜歡斬雞頭發誓；會用扭屁股的貓熊來面對中國統戰下的「熱愛國家運動」；或是一群綁著各色頭巾上街頭示威的翻滾猴子（這件是參加玄門的「後戒嚴·觀念動員」展）等等。

這些都是在1990~1994年之間的創作，性別方面她也有件三連作，一個是在高腳椅、椅背上掛了胸罩，一是在金色畫框中置放了胸罩，另一是用紅絨布裹在一把小刀上，側面有拉鍊、以及環繞著一串珍珠。到了1994年她在北美館B01發表了〈偽裝〉，批判美術館的體制。1995年參加威尼斯的是圖書館一般的裝置，罐中都是撕碎、等待重新建構的知識。1996年佔領北美館，則是提出了創作的觀念行動〈比美賓館〉。

瑪俐在這些創作中運用的方法論，都是「解構」。是達達的影響產生的脈絡，因為達達式思考，在日常生活中尋找材料。是物件的反應式的反動。

到了她開始處理歷史的問題，方法轉變得較為複雜。1997年〈墓誌銘〉是關於二二八女人角色與性別意識的禁忌問題。同一年〈新莊女人的故事〉，也進入了在地女性生活歷史的脈絡。1998年〈寶島物語〉則是取自洛夫的詩「天空無事有鳥飛過」，關於老兵、日本人、中國人、台灣人、泰北遭遇等的身分認同問題。相較於前期物件式的直接回應，歷史關注的階段顯然視點已經從藝術家的個體位置轉移到影像被攝者或敘事的主



1|2

- 1 2007年北迴歸線環境藝術行動進駐嘉義縣大埔鄉，發現阿公的唸歌把鄉民生活都編進歌詞中。
- 2 〈樹梅坑溪溯溪行動〉2010

體。此時藝術家的身分從前期批判性創作之作為社會現場的「分析者」、轉變為歷史真實的「報導者」、以及促使在歷史創傷中被遺忘的無言主體再度具有發言空間的「行動者」²。

「這些創作都跟我關心藝術的實踐問題有關，提出了歷史的觀點，又藉此觸及到公共的問題：公共性和公眾。在公眾的歷史中，訪談他人生命經驗，成為一種社群關係中empowerment（賦權）的過程。」但是當影像成為作品之後，對話者又成為藝術世界的觀者。她說：「如果談到倫理的問題，我反省的是，在這樣的藝術過程之後，是誰得利的問題？這些只是為了塑造藝術家的光環嗎？」

從試圖了解他人的故事，到成為作品，卻進入了藝術世界中運作。瑪俐意識到藝術的關注還是一種精緻的語言，她思考這樣的作品之助益為何？如果問題意識是性別、社會批判，卻陷入了二元對立的思考，那麼應如何脫離二元對立的框限呢？

在互為主體關係中使對方成為「發言主體」

1999年作品〈祕密花園〉是一次重要的經驗。那時是黃海鳴、石瑞仁策劃，瑪俐第一次從都市進入鄉村地區。在藝術跟環境的關係中，只是將都市帶到自然去嗎？那次她創作上思考著盡量減少人為破壞、運用在地的素材的可能性。那次創作的經驗，其實產生了兩方面的啟發，一是脫離二元對立的思考、一是紓解了政治層面的張力，而進入了在地文化。事實上那期間也有兩個運動團體成立，一個是視覺藝術聯盟，一個是女性藝術聯盟，當時為了反對九九峰政策集中大量資源的藝術村做法，藝術團體集結是為了創造遊說政策改變的機會。

〈祕密花園〉的植物香氣、氣氛、涼爽又溫暖的地下穴道空間等等，受到歡迎，這件作品讓她體驗到「藝術」成為「禮物」的可能性。創作在不著痕跡的批判中，改變了事物。藝術成為上天賜與的禮物，藝術和日常的關係，成為跟觀者共享的關係。

2000年玩布工作坊成立，瑪俐所做的，是不讓她們成為拼布班，而轉向了自我意識的成長，〈從你的皮膚甦醒〉。她說，讓藝術在日常中與生命「相遇」，在此相遇中構成互為主體的對話關係。「**婦女的改變·本身就是藝術的實踐過程。而非過去作品的形態·那會成為消費符號的物件取向。**」來自於女性主義的啟發，對話性的社群計畫，已經將藝術的焦點放在「過程」，放在使得參與者的經驗發生改變。瑪俐在那個階段翻譯了《量繪形貌》（2004），她在前言中說道：「左派所關注的公平正義，打破了藝術家神話，而關注利他的創作性實驗，在藝術中建立新位置，延續前衛的精神。在這樣創造更多對話的關係中，是爲了建立主體性，使對方成爲『發言主體』。」

2007年「北迴歸線」的計畫，則是邀請了三十位藝術家、進入二十個村莊或社區，先創造藝術家與特定社群、社區對象的對話空間，在對話中觀察需求、探索可能性、進而實踐出在地性的共同工作方向。這個計畫是一個將藝術家從都市帶到鄉下，同時藉助藝術計畫為邊緣社區爭取中央的資源的嘗試。參與藝術家的關注是放在，如何使居民找尋到當地的需要和自己的方式。因此，這其中有藝術家的學習和社區與藝術家的撞擊。整個計畫鋪陳架構，建立運作機制，將藝術介入的理念實踐出來。但是這個嘗試，卻在後來對於社區的營造工作模式、主管機關的文化政策產生影響力，促使從業者認知或模式產生轉變，她說：「藝術真的改變了社會」。

透過藝術跟公眾產生互動的界面，跟公眾建立關係，瑪俐所說的公共界面，指的是公眾和公共系統。透過她關心藝術和公眾的關係，藝術實踐進入了社會生活公眾的、日常性的空間。同時另一方面，此問題也成為她對於藝術在今日時空已經被商業消費和社會體制所滲透之問題的回應，也回應了「前衛」的延續性——她更進一步的跨過西方歷史的前衛，在社會性的利他和合作性實踐的方式下，將「藝術家創造個人式的神話」模式打破。

在構建一種人與人之間的烏托邦想像的關係上，藝術家成為分享創造性才華的人，藝術成為一種禮物。而在藝術家與在地社區互為主體的實踐關係中，還存在著

一個難題，例如：如果已經打開一個在地實踐的空間，那麼倘若藝術家離開了，這個實踐還能後續嗎？她認為如果無法建立一個運作的結構，在地居民可能無法再長期維繫。透過「北迴歸線」計畫的體驗與反思，瑪俐發現了社區工作需要長期性的關注和投入。也因此，使她將注意力轉回居住的地方，竹圍，她發展了「樹梅坑溪計畫」。

樹梅坑溪所在的竹圍，位於大屯山系和淡水河之間的沖積扇，早先的住民能夠靠山、靠海吃飯、以農漁業維生，天然優美的環境提供了自給自足的生存條件。但從民國四十、五十年代以來，歷經工廠進駐、住宅開發，數十年來的社區發展過程，樹梅坑溪幾乎成為一條不存在的河。幾乎只有上游還存在著片段的河域，因此僅有少數年長者還能說起關於這條溪水的過去回憶。否則對於多數現今的竹圍住民來說，由於多數的溪水已經被水泥鋪面、道路、建物所覆蓋而不可見，因此，幾乎意識不到地面下隱藏著一條被遺忘的溪流，土地的生命源流。

有趣的是在雷蒙·威廉斯追溯「文化」（culture）拉丁文詞源colere時候談到，該語詞具有一連串的意涵，包括栽種（cultive）、居住（inhabit）等，因此在culture早期的用法裡，是一個表示「過程」的名詞，意指對某物的照料、對某種農作物或動物的照料。到了16

世紀，此語詞從「照料植物的成長」，衍生為「人類發展的歷程」的意涵。17世紀開始具有「心靈的陶冶」、「理解力的培養」等含意。³

而瑪俐的脈絡更多是來自女性主義，其對於個人主義、英雄主義容易在資本邏輯中成為消費操作的反思。也來自於對話性創作、社群創作對於公共議題的關切。她說，這些都是生態女性主義中已經談到的，不只關注女人與男人的關係，還包括回到藝術根本之處去思考過程、思考人與社會、人與自然等的關係。

「通俗文化」的範疇難以描畫疆界，其原因也基於此概念本質，是與大眾、公眾生活中的流行時尚、消費文化、景觀社會的發展變遷有關，但她的創作基於兩者之間的矛盾、衝突、對話、共享而發展出超越二元對立的侷限。當她進入通俗文化的場域，她是藉此對於社會與體制進行解構，轉而促使「他人」再重新建構為新發言主體。她不僅是當代藝術批判的行動者、也是一位創造藝術共享空間的文化實踐者。✎

註釋：

- 1 [英]雷蒙德·威廉斯著，劉建基譯，2005，《關鍵詞：文化與社會的詞匯》，三聯出版社，p.412。
- 2 參考Suzanne Lacy編，吳瑪俐等譯，2004，《量繪形貌—新類型公共藝術》，台北：遠流出版社，p.217~219。
- 3 同註1，p.158。





發掘嗅覺的感官藝術 ——時尚酪品美學有感

文／魏鎮中（高雄市立美術館助理編輯） 攝影／吳欣穎

展覽名稱：新式幸福風：時尚酪品美學
展覽日期：2011年10月22日至2012年2月19日
展覽地點：高雄市立美術館301~304展覽室

Wine Emotions

1	4
2	3

- 1 黃寶琴的酒標作品〈周夫人的花園〉
- 2 劉國滄的酒標作品
- 3 柳依蘭的酒標作品〈女兒紅〉
- 3 卜昱文的酒標作品
- 3 賴新龍的酒標作品



前言

長期以來，我們習慣了享受視覺的藝術（文學、美術、戲劇、舞蹈、電影等）、聽覺的藝術（音樂）、觸覺的藝術（雕塑）；然而，在我們的生活中，仍有未經開發、深入探索的感官，等待我們去開發、研究。如嗅覺與味覺，是五感之中最個人、最私密的感覺，也是最不受到重視的，因此，高美館嘗試引進嗅覺與味覺的感官藝術一品酪、品香。藉由品嘗酒的味道、酒香等嗅覺教育，以及酒標的設計啟發，讓大家能藉由嗅覺、味覺的感受與品味，增進生活的樂趣，也藉此拓展藝術教育的功能。

嗅覺與味覺

在西方，味覺與嗅覺藝術的開發，很早就開始了，法國崛起而備受尊崇的米其林三星級餐廳指南，無論其消費金額的多寡，所做的評比，在美食的視覺感受

之外，色、香、味、美的各項評比內容與環節，都是重點，也因此米其林餐廳指南在歐洲獲得極大的歡迎與使用，任何一家餐廳，其評等中一顆星的獲得或失去，影響超過數百萬歐元。我們從法國米其林餐廳指南與評等的啟發，了解民生第一件事——「食」的重要性。反觀國內，經過許多的美食節目的推波助瀾，早期如傅培梅的廚藝教學，近期如阿基師（鄭衍基）、吳寶春等廚藝大師、麵包大師，開啟了味覺與嗅覺的探討，這二項感官藝術才逐漸被人們所熟知；然而嗅覺藝術的發掘，仍是最不被看重，尤其是飲用酒的部份。

酒神與酒的飲用時機

酒的飲用在人類的歷史中，佔有很重要的地位，東方古老的傳說中，儀狄與杜康是酒神的代表；西方則有希臘的狄奧尼索斯（希臘語：Διόνυσος）與羅馬的巴

克斯（Bacchus）；而酒的釀造物，在東方則主要是以糧食來釀造的，西方則以葡萄釀造的紅酒為主。東方的酒，多用來祭祀、節慶與婚宴飲用，西方則成為生活必須品，在西方人的用餐過程中，酒的品嘗與享用是非常重要的，酒的存在，提供人們快樂、悲傷、消沈、無聊時的佐料，而西風東漸，人們不再把酒當歌，一飲而盡，而是漸漸地感受到品酪的愉悅與樂趣，「品酪」這件事正逐漸影響東方人的生活習慣。

酒標的功能與形式

酒標的發明，原是為了辨別酒的身分而設置。在

西方，酒標不僅是酒的身分證明，也是擁有這瓶酒的主人的地位象徵，當談到葡萄酒的產地、年份與種類時，許多的收藏家常為了某一年份、某一產地或某一種葡萄酒種類的酒，以高價購入收藏，用以展示其身分地位，而該種酒類，也因此而水漲船高，甚至有一瓶數十萬元以上的身價。西方酒標的形式，與東方不盡相同，一瓶紅酒，標示出酒名、產地、出產的酒莊、酒精的純度與葡萄酒種類等資訊；而在台灣，釀酒原屬公賣制度，酒標形式變化性較少，主要以糧食為釀造物的酒，多用來做為祭祀、婚宴或烹飪的佐料之用，酒標上則以酒精純度為最重要指標。在西方，相對於酒瓶的酒標製作，除了做為身分的證明，藝術家與設計師的參與，也讓酒標兼具藝術欣賞與保值等意義，而台灣的酒類產品標示，鮮少有藝術家的介入，也因為公賣制度的影響，酒類標籤沿襲舊有的設計較多，這可從台灣的酒標史中一窺端倪。



藝術酒標與典藏酒標

本次時尚醜品美學展覽，展出許多知名時尚酒標與義大利酒廠的酒標，相對於名品酒標與設計酒標，302展覽場中委託創作的藝術酒標，是本館特別邀請十多位藝術家的獨特創作，創作藝術家包括有洪根深、盧明德、楊識宏、李明則、劉國滄、林宏澤、賴新龍、阿卜極、梁任宏、黃寶琴、卜昱文、柳依蘭、席時斌等。加上本館典藏品所組成的典藏酒標，黃土水的〈水牛群像〉、陳進的〈洋蘭〉、蕭勤的〈黑洞〉、吳寬瀛的紅色貨櫃圖片（陳漢元攝）、芭小姐遊高雄（林宏龍攝）、唐壽南為兒童館「空間·這個搗蛋鬼」一書封面「胖胖小天使」（該書曾獲第三屆國家出版獎佳作獎）、「新式幸福風：當代義大利式生活」logo（陳婷婷設計）以及本展覽「新式幸福風：時尚醜品美學」logo（洪萱瑜設計）共同組成，本館此次特別打造的台灣藝術酒標，不僅是台灣酒標藝術創作的創舉，同時也與本次所展出的義大利酒標設計分庭抗禮，讓酒瓶不再

只是酒瓶、藝術品不再只是藝術品，它有更實用性的價值，酒標即是非常好的例子。

品香、品醜教育

您知道酒香有幾種味道嗎？我們平常喝的每一種酒，都有它獨特的味道，那是經由釀酒人的精心調配、製作，讓我們在品酒時，能藉由酒的成色與味覺，達到怡情養性的目的，而原本於晚宴中所飲用的白酒、紅酒，其飲用時機，有時讓大家感覺毫無頭緒，其實，白肉配白酒只是原則，基本上如果肉類調理是屬於較為清淡的烹調，則佐以白酒，如是肉類是以辛辣的佐料所烹調，則配以紅酒較多。

談到品醜，免不了談談西方人飲用酒的禮儀。一瓶好酒，是值得仔細品味的，從侍者帶來冰鎮過（白酒約在攝氏10~12度）或是適溫（紅酒約在攝氏18~24度）的酒，會先讓主人看一下酒標，以確定是否為他所指定



1	2	4
3	5	
	6	
	7	

- 1 304展場空間 2 展場主題板
- 3 臺灣酒標史展牆 4 302展場空間
- 5 303展覽空間 6 301展覽空間
- 7 品醜教育活動



的酒，開瓶時，侍者會先聞一下軟木塞，了解這瓶酒是否變質。此時，侍者會先倒一點點的酒在杯子中，主人可以先看一下酒的成色，再小酌一番，品嘗開瓶後的第一道味道，主人可向侍者說聲謝謝，此刻侍者才會一一幫大家倒酒。品味紅酒，可以先醒酒，如不用醒酒器，也可以直接搖晃酒杯，此時觀賞酒在杯中均勻地產生香氣，並享受其香氣所帶來的愉悅，然後再喝一口酒，喝的時候，先讓酒在口腔中游移，讓口腔與舌頭每一部份都與酒接觸到，感受酒的每一分口感，然後再慢慢讓酒滑入胃中，又是另一番溫暖的滋味。

本館此次特別購置了54種酒香精瓶（酒鼻子），將透過品香、品醜的教育活動，引導大家發掘嗅覺的感官藝術。期望透過本展覽與教育推廣活動，將藝術酒標的創作、酒標史展示與舉辦品醜、品香的活動，帶您一覽酒類的香醇、溫婉、熱情、濃烈等個性，在眾多的酒類產品中，尋找出適合您自己個性的酒。✎