

# 藝術家參與自然史博物館展示詮釋-以「顏色的基因」 特展為例

## 摘要

當代藝術作為視覺文化、文化研究、人類學領域的一個新關注，其所帶來對於生活的細微捕捉和無可取代的全面經驗，在藝術的脈絡外，更積極回應博物館對於文化詮釋、歷史觀點、商業活動、城市遷徙等之自覺性，同時影響了展覽的敘事觀點和觀展經驗。

「愛分享：顏色的基因」特展，以人類學的觀點、結合藝術創作之詮釋，探究色彩於視覺之外的精神向度，呈現台灣多元族群的文化承傳及交融樣貌，引導觀眾反思並再造文化內涵，開啟更多元的文化詮釋。

特展聚焦於色彩在社會生活中所扮演的角色，以及色彩所反映出來的文化價值。透過台灣各族群的物質文化表現外，也邀請三位藝術家張博智、陳若軒及陳怡潔，以創作對應「人與自然」、「人與人」和「人與超自然」三個領域，作品聚焦在「科學」、「人際」、「信仰」的主題上。每一件作品的意涵非僅止於單一的對應關係，而是能夠透過藝術的詮釋，跨越領域，豐富觀眾的想像。

本文嘗試從博物館、藝術作品和觀眾三個脈絡回顧過程及剖析：檢視展覽所反映出關於博物館的定位和角色；博物館納入藝術創作作為社會參與的積極意義；展覽與觀眾的關係。

關鍵詞：當代藝術、博物館學、文化研究、藝術參與

## 第一章 博物館作為跨域整合的平台

1974 年，國際博物館評議會修訂了博物館定義，「博物館應該成為其所處的社會整合的一部分」(王嵩山，2012a)，使博物館不僅只是蒐藏、展示、教育的場所，同時也是反應社會變遷、促進文化理解、討論當代社會議題、彰顯地方文化與生物多樣性的機構與場域。此外，當代博物館也具備了跨領域與整合性的特質，功能不侷限於傳達穩定、靜態的固定知識 (陳涵郁，2011)，而是透過更多元的創意實踐來達到博物館與個人、社群、族群、社會連結的任務。

博物館作為與觀眾對話、引發思考的平臺，越來越多自然史博物館開始跨領域整合，將學術性的物件以接近美術館富含設計與美學的展示手法呈現，或是運用藝術的元素於展覽。美術館亦也如此，展示涉及自然、人類學、社會學等領域有關的作品，例如藝術家徐冰與黃博志的創作，前者的「木林森計畫」，欲藉藝術來推廣環保意識，恢復綠林資源；後者藉由作品《五百棵檸檬樹》探討農業生產與民生消費等相關議題。自然史博物館與美術館嘗試打破彼此的分界，藉由藝術家的直接參與，試圖改變觀眾對於自然史博物館與美術館的刻板印象。

### 第一節 緣起：「愛分享：東西博物館及社群串連國際計畫」

全球化快速發展的今天，跨文化的對話與交流合作，亦是國際社群間共同關注的議題。藉由交流分享各民族的傳統文化，促使不同文化背景的社群開啟對談與學習，建立一個包容與尊重的跨文化的機制，這是國立臺灣博物館(以下簡稱臺博館)提出「愛分享：東西博物館及社群串連國際計畫」發想的初衷。而此次特展「顏色的基因—色彩與文化特展」為「愛分享：東西博物館及社群串連國際計畫」的延續，藉由國內外的館際交流合作，推廣臺灣多元文化面貌，並希冀開啟社群的對談與學習，闡揚分享與尊重的普世價值。

2010 年，臺灣首度拿到美國 MCCA 計畫獎助<sup>1</sup>，正是臺博館與美國科羅拉多大學自然史博物館 (University of Colorado Museum of Natural History) 策劃的計畫案—「愛分享：東西博物館及社群串連國際計畫」(iShare: Connecting Museums and Communities East and West)，計畫目的為促進兩館的目標社群--印地安原住民那瓦霍 (Navajo Nation) 與屏東縣來義鄉排灣 (Paiwan) 族人接觸博物館藏品的管道，進而紀錄、收藏原住民自身的文化，再將雙方交流之資料與大眾分享。

---

<sup>1</sup> MCCA (Museums & Community Collaborations Abroad) 為美國博物館協會 (AAM) 與美國國務院教育文化局 (U.S. Department of State Bureau of Educational and Cultural Affairs) 共同舉辦國際文化交流計畫，每年有許多國家提出計畫案，希望能獲得與美國博物館合作交流的機遇，讓民眾有機會學習、分享他國文化，並與之連結、合作。

「愛分享：東西博物館及社群串連計畫」接續在文化部所推行《全球佈局行動方案(2013-2016)》之臺灣博物館跨域連結計畫項目中，今年以「顏色的基因」特展肩負「推展臺灣豐富多元的在地文化」和「館際交流」兩項任務，以臺灣原住民、客家、閩南等族群之有形及無形資產為主軸，研發套裝展示及教育活動，包含模組巡迴展、教育學習手冊及教育學習箱、並發展數位學習內容。

本次展出以「顏色」為主題，是以推廣臺灣豐富多元的在地文化為前提，並希望能在展覽中調整臺灣對族群多樣性的誤解。以泰雅族藝術家尤瑪·達陸的公共藝術作品《島嶼·四季》為例，作品中，藝術家使用了「白色」做為春天的代表，部分委員提出「為何以白色來代表春天？」的疑問，藝術家解釋「在部落春天山頭 Bihou 樹發出的嫩芽就是白色，對部落而言春天是白色的。」對話反映了人對於顏色的感知與應用，受到身處的族群、文化脈絡、內外環境的影響，產生不同的感覺、聯想與意義。而展覽「顏色的基因」談的就是顏色與文化的關係，透過文化的脈絡納入物質文化的範疇。因此展覽的架構不採取一般的「四大族群」為分類，而是利用臺灣每一個人、家庭、不同的文化背景的人們對「顏色」的認知與詮釋來觀看臺灣的族群多樣性。

## 第二節 國立臺灣博物館作為自然史博物館的發展面向

臺博館是個現代性博物館，是臺灣現代知識的溯源地。前身可追溯至 1899 年，最開始隸屬於日治時代民政部殖產局作為「臺灣總督府民政部商品陳列館」，原址就設在今日中央氣象局及北一女的轉角處，歷經 9 年的籌備工作，於 1908 年日築臺灣縱貫鐵路的完工開放典禮時同時開館，成立名稱為「臺灣總督府民政部殖產局附設博物館」，簡稱「臺灣總督府博物館」。1915 年時，原本坐落在臺北新公園內，拆除原臺北天后宮舊址興建的兒玉後藤紀念館落成後，捐給總督府作為博物館使用，「臺灣總督府民政部殖產局附設博物館」便遷移新址。(王嵩山，2012b；張譽騰，2003)

臺灣總督博物館的館員，俱為當時自然史研究者一時之選，初期有殖產局所屬研究專家的全力協助而有充實的自然史博物館標本收藏。1928 年後臺博館的研究推廣又由剛成立的臺北帝國大學教師們做為主力，領域包含了植物、動物、地質礦物、與人類學等等，範圍甚廣，奠定了臺灣自然史研究典藏的豐碩成果。而當時臺博館肩負之任務即「陳列蒐集來自各地最足以代表臺灣自然、人文資源的各種「標本」，肩負起對外宣揚日本國威，與招攬日本本國觀光客的文化門戶之地位」(李子寧，1997：245)。雖然當時臺博館為殖產局附設博物館，如同是農產物工藝品之陳列館，事實上臺博館內所展覽之內容純然可謂臺灣自然史之博物館。(陳其南、王尊賢，2009)

國民政府來臺後改稱「臺灣省博物館」，此時期書畫展覽佔了大部分的展示內容，臺博館轉變成一間綜合性質的博物館，展出臺灣前輩畫家的作品，直到臺北市立美術館的成立，才讓臺博館回歸自然史博物館的定位，陳列的方式也屬於較傳統標本式，述說科學知識的方式。2005年起臺博館配合文化部首都文化園區計畫，建構「臺灣博物館系統」<sup>2</sup>，將臺博館周遭的閒置空間「土地銀行舊址」、「臺北樟腦工廠舊址」、「臺灣鐵路局舊址」整合為首都文化園，不同的展館有不同的核心目標，臺博館、土銀展示館以臺灣的生物多樣性、文化多樣性為目標，南門園區以臺灣產業史的發展、教育目的為主軸，正在修復的鐵道部則將以臺灣的鐵道文化發展為核心，臺博館也將以現代知識的啟蒙者為使命，不斷地挑戰自己。

雖然臺博館的名稱幾經更迭，但臺博館仍是一座以臺灣本土化自然史為特色的博物館，積極建立自身蒐藏特色並與之為基礎，發展出常設性的展示廳、特展與教育活動。近年受到生態博物館、新博物館學思潮與文化政策的發展趨勢的影響，臺博館的展覽也逐漸重視與藝術家的合作交流的機遇，例如 2015 年在桃園國際機場第二航廈的展覽「原藝新風：臺灣原住民的工藝傳統與當代再現特展」邀請了原住民藝術家參與展覽，呈現當代原住民工藝與藝術，另一方面臺博館在展覽、文宣、出版等面相相當重視美感的呈現。

---

<sup>2</sup> 「臺灣博物館系統」計畫，以臺北都市核心區的古蹟建築群納入以台灣為主題的各類型的博物館計畫。

## 第二章 藝術創作之社會參與的意義

「顏色的基因」特展之「色彩」概念發想，源自近來自然史博物館從科學走向人文的發展趨向，例如最近倫敦的自然史博物館「色彩與視覺—眼中的自然」展覽（Colour and Vision- Though the Eyes of Nature）<sup>3</sup>，該展從生物的顏色來觀察世界，自然界中多采的顏色如何啟迪人類創作並擴及日常生活。而「顏色的基因」展覽則從臺灣文化脈絡中爬梳色彩的運用，以「人與自然」、「人與人」、「人與超自然」三個單元，同時邀請三位藝術家對應三個單元提出創作計劃。

本案藝術創作的意義，不單只是在博物館中展示藝術作品，且是由藝術家與博物館共同合作完成了三個創作計畫，如同蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）曾經談到藝術的價值系統「不僅是個產品，更是尋求價值的過程，一套哲學，一個倫理行動。」（Suzanne Lacy 撰，吳瑪俐譯，2004：27-59）。

三位藝術家分別從「人與自然」、「人與人」、「人與超自然」領域，回應展示脈絡：張博智的創作計畫《顏色的基因》，以「色彩與自然」的關係為發想基準，利用新媒體藝術為媒介，探討色彩成像原理與色彩詞溝通的可能性；陳若軒的創作計畫《采采眾光》，討論「人與社會」的關係，訪談和拍攝了八位因婚姻關係而移居臺灣的外籍配偶；陳怡潔的創作計畫《我有一雙紅舞鞋》，試圖質問「人與超自然」中，關於地方歷史和色彩的象徵性。

### 第一節 解讀張博智《顏色的基因》

《顏色的基因》從「人與自然」的關係，討論人類感知色彩的狀況。張博智以三個屏幕呈現採集的色彩與被詮釋的色彩。互動者站立於作品裝置前，感測器使得觀眾自身像是照鏡子般顯像於中央屏幕，藉此捕捉其衣著的色彩（同時顯示 RGB 值）；左屏幕，顯示即刻由捕捉色彩圓點所構成的流體基因串；面對作品右屏幕，顯示由捕捉色彩圓點所構成的動態波浪。左右兩側的屏幕不斷更新參與互動觀眾的色彩光點，所有偵測到的色彩光點累積成「顏色的基因」資料庫。

儲存在「顏色的基因」資料庫的色彩光點是透過色表碼（RGB 值）比對而來的，偵測的範圍為人體的上半身。三原色光模式（RGB color model），又稱 RGB 顏色模型或紅綠藍顏色模型，是一種加色模型，將紅、綠、藍三原色的色光以不同的比例相加，以產生多種多樣的色光。

---

<sup>3</sup> Natural History Museum, London. Colour and Vision-Through the Eyes of Nature（展覽日期：2016年7月15日-11月6日）。

RGB 顏色模型的主要用於電子系統中檢測，表示和顯示圖像，比如電視和電腦和傳統攝影中。RGB 是一種依賴於裝置的顏色空間：不同裝置對特定 RGB 值的檢測和重現都不一樣。因此，被數據化的 RGB 值其實也是承載了不同文化、科技對色彩捕捉、感知及定義，尤其在 RGB 數據和色彩詞彙的連結上，詞彙衍伸出集體和個人的色彩經驗，具有文化及個體的差異性。張博智<sup>4</sup>表示：

此次《顏色的基因》中蒐集的資料而成的資料庫，起初的想法是使人辨認不同地理、區域的群眾對顏色的偏好，而顏色部分原本也只想直接使用被標準量化的 RGB 值呈現，爾後作品加入顏色詞彙部分，才使作品開始有了文化性的成分。

然而「顏色的基因」資料庫對於博物館和藝術家而言，並不會直接被研究應用與解讀，唯有長期大範圍的在文化差異較大的地點進行數據採集時，才有可能辨識出不同區域觀眾（或族群）對於色彩的感知傾向。

### 新媒體藝術與觀眾對話的可能性

由「互動」行為產生的訊息交換，是構成張博智《顏色的基因》作品重要的條件之一，作品藉由互動規則建構了兩種對話方式：一為藝術家透過作品與觀者之間的經驗連結；二則是觀者與其它觀者之間的訊息視覺化連結。

張博智的創作長期關注以新媒體為媒介與觀者之間的關係，思考人與人之間看不見的訊號交換。因而，對他而言，新媒體藝術不僅是一種創作的形式，也是一種動態關係所構成的整體。作品的運作形式，雖然在藝術家制定的程式運算規則下發生，然而使作品產生運作的權力，卻由觀眾操控。當作品於展場中被參與和觀看時，藝術家不只是主動的訊息傳遞者，他同時也以旁觀者，窺視觀眾的回饋。

在以與觀眾互動為導向的作品中，「關係」即是藝術作品，因為有不同的人進入作品，使作品產生類似性或差異性，彼此對話，建構出一個社群，成為作品的型態與肌理（Suzanne Lacy 撰，吳瑪俐譯，2004：45）。在以對話為訴求的作品中，觀者的地位提昇，作為一個獨特且別具意義的個體，以參與的方式達到交流的目的，開啟了博物館以藝術作品為平台進行對話的可能（張晴文，2003：152）。

### 觀看與思維的位置

關於新媒體藝術對身體與影像間存有本質的辯證，是近來臺灣新媒體藝術創作者透過創作不斷反思的議題。當身體被轉換到數位環境之際，那個被轉化後的

---

<sup>4</sup> 張博智，本案專訪，2016 年 7 月 15 日。

身體已經不是「實際」身體，而是透過電腦運算後的圖像化組構影像（邱誌勇，2013：53）。

如果將人的存在視為物質世界的一種能量，那麼張博智對能量取樣的模式，似乎成為觀看真實世界的另一個方式。能量以各種形式存在於這個世界，包括聲能、電能、輻射能、光能、磁能等，成就光能的光線，是《顏色的基因》創作的必要條件之一。張博智回溯：

就我過去的創作脈絡而言，一直以來，我都會選擇把看不見的能量轉換、再現為有形、可見的。因此，光的本質是什麼，這些元素與人的關係又是什麼？我總是試著把這些無形的東西轉化為看的見的事情，可視覺化的事情。

新媒體藝術對視覺觀看經驗的省思，如同人類原始美學中對真實世界的想像，在柏拉圖（Plato）對光線與真實世界本質的洞穴理論中，困居於洞穴中的人們所看到的，都是由洞穴外的世界照射至洞穴內壁面的各種真實的暗影，然而他們對於洞穴外充滿陽光的世界卻不能理解，真理存在於洞穴外的世界，真實並不存在於人類的眼中。

光能如何在這件作品中運作？關係著能量被觀看與思考的角度，這也是張博智透過作品間接提醒觀眾的：沒有光，沒有色彩。自然世界萬物的色彩，都是由光線的照射到物體後產生的波長而決定的，觀者身上的衣著顏色需要有足夠的光線空間中，才得以被影像裝置擷取與分辨，這是光線參與作品的第一個層次；同理，觀者能夠感知色彩—透過視網膜上的感光細胞及椎狀細胞，對接收的光線在生理上一連串的運作結果，這是光線參與作品的第二個層次，最後便是屏幕發射出來的影像，而這個影像的顯影是光線參與作品第三個層次。

《顏色的基因》除了直接與觀者對話，張博智也透過影像擷取的技術以及色彩資料庫的建立，為藝術家、觀者、群眾構築一個多元對話的場域。作品並非只是單純的科技裝置，張博智給予觀眾更多是「具有獨特體驗的遊戲與想像」，藝術家讓觀眾參與創作，成為作品表現媒介的一部分，當觀眾在作品前再次透過屏幕看到自己，喚起自身一種古老又新穎的感官體驗：我視（是）鏡中人？是我？新媒體藝術模糊了創作理念、表現媒介、創作意圖之間的區別，使觀者透過此平台探索、操作、交流、互動、參與創作、遊戲（謝修璟，2012：110）。張博智運用能量的取樣、數據的轉化、有形的再現，探索了存在物質世界中無形的能量，和存在於人與人之間的能量流動。

## 第二節 解讀陳若軒《采采眾光》

「婚姻」是建構人與人、社會關係的方式，象徵關係建立的儀式，也是一種深度文化交流的聚合力。對遷徙至臺灣的新住民而言，婚姻更是他們與臺灣產生連結的重要基礎。透過婚姻，他們在臺灣開始了另一段社會身分的重建。陳若軒的攝影裝置《采采眾光》的創作脈絡根基於「人與人：婚姻」子題，計畫的原型是《越洋細軟》，當時陳若軒打算拍攝新移民第一次來臺灣時，行囊中的物件，想藉此探討離開家鄉時最重要的物件的意義。然而當藝術家在接觸訪談對象後，面對真實的田調經驗，作品漸漸從原本的《越洋細軟》，注入了受訪者部分的訪談錄音內容，轉變為關注新住民群體生命經驗的《采采眾光》。

《采采眾光》在實際拍攝前，採用了田野調查的訪談方式，來接觸以及篩選適合的計畫人選，她與社會學背景的楊明浩（Michal Grzegorzewski）一起合作，與受訪者進行多次的接觸和對談，交談的內容集中在其遷徙的生命史—「來臺的原因、想法、實際經驗與過程等，並提及第一次來臺時自家鄉帶來的物件。」這些珍貴的訪談錄音，最後陳若軒決定將其剪輯並成為展示的一部分。

除了上述的訪談內容，《采采眾光》主要由 17 幅攝影作品構成，陳若軒選擇用燈箱展現這 17 幅作品。其中最大的一幅作品，題名為「一人一件裙，感情不會散--緞絲百摺裙」，遠看像似色彩繽紛的抽象畫，近看卻是緞絲的近拍影像；以及 8 組（上下為一組）的影像構成的視覺版面。前述每組影像，則由上排的訪者肖像，和下排歸屬於受訪者的物件照所構成。

### 紀實攝影中的真實性

源自十九世紀末的紀實攝影，以影像作為社會實踐、參與的媒介，不同於臺灣早期的日人鳥居龍藏、森丑之助是在人類學式田野調查的攝影鏡頭下，記錄了臺灣住民生活樣貌。陳若軒《采采眾光》創作計畫，在主題的引導下，選擇特定場域與對象，進行溝通、觀察與紀錄，並有意識的框界視窗。

紀實攝影雖然力求客觀，是直接對現實的紀錄。然而攝影本身的行為就是一種「觀看」的模式。當現實拍攝成為一張影像，觀看模式就被切片化、碎片化，抽離原有時間。攝影雖然能使觀者產生強大的現實感，卻同時創造了現實幻覺的矛盾載體（王品驊，2003：16-18）。因此，不論是攝影者或被攝影者都無法避免「觀看」立場的表述。《采采眾光》戲劇性的光影，其實是對紀實攝影中真實性的一種否定，被攝者被安排在一個事先佈置好的場景與道具，特定的光源，特定的表情與姿勢...也在考驗一般人對於影像的真實與假像的預設立場。

《采采眾光》在為期半年的創作時間中，陳若軒接觸了大約十多位可能的對



象，並從中挑選適當的受訪者，接續進行共三次以上的訪談，她說<sup>5</sup>

我在挑選受訪者，同時他們也在挑選我。而受訪者彼此之間的相異性，是我挑選受訪者的考量條件，另一個考量點則是從以色彩與文化的主題，來看受訪者能提供的物件的色彩豐富性，我感興趣的部分是這些受訪者初次到臺灣時帶來的物件對他們自身的意義。

對長期進行紀實攝影工作的陳若軒而言，她很清楚地意識到紀實攝影的手法，常使得攝影者與被攝者發生情感上的交疊與投射。過程中，為了貼近被攝者的真實情狀，採訪者必須與採訪對象有著長時間的相處，如此的互動不僅建立了雙方的信任關係，攝影者也必須時時面對、檢視自己的動機。關於攝影鏡頭是否存在真實性與客觀性的標準，是否真的能無偏見的表述，替群體發聲，陳若軒談到：

這次計畫的八組照片的採訪對象雖然在性別、年齡、職業、來臺時間、原鄉國家都有差異，但大多沒有意外地落在今天人們對外籍配偶的刻板印象範圍，即西方、白皮膚的西方男性以及東南亞、黃皮膚的亞洲女性，我認為如果有更多差異性的案例加入會更好，此外有些攝影成果在呈現內容上也是很刻板印象…

最終八位受訪者，是否也透露出存在於臺灣社會中不平等的現狀，陳若軒相當誠實的面對作品的內容成果，即便它可能是充滿偏見、刻板的，不刻意隱藏也不過度挖掘。她談到：

在何乏筆的案例中，他在大石頭上的打坐沉思、他從德國帶來的仿宋代青瓷碗，這些都是歐洲思想對東方哲學的浪漫想像，是對東方文化的刻板印象呈現，然而這些刻板印象就是真實的狀況，在這次的紀實過程中，並不是錯誤的事，如同當他帶著仿宋代青瓷碗，從歐洲對東方的浪漫想像情況下來到臺灣，才發現真實情況不相同，這是一個很有趣的現象。

### 「人的物化」與「物件的擬人化」

平面影像如何承載豐富的生命經驗？如何勾勒出肖像背後的故事？以及物件背後人的痕跡？陳若軒回歸一個她長期思考的問題：人與物的關係。陳若軒談到：「一直以來，我時常對人與物件的觀看方式產生混淆，容易把物件擬人化，也容易把人給分門別類的物化，而這次《采采眾光》的計畫，我就想透過人的物化、物件的擬人化的效果進行拍攝，拍攝物件反射的光成為『采采眾光』。」

---

<sup>5</sup> 陳若軒，本案專訪，2016年7月29日。

《采采眾光》使用了「光繪」(Light Painting Photography)的拍攝手法，擷取、再造影像。「光繪」拍攝的方式是在黑暗的空間中，以 20 秒鐘不等的時間，替攝影鏡頭下的拍攝對象打光，讓打光的地方，色彩被突顯而出，形成光影對比強烈的視覺影像。陳若軒採用充滿戲劇性表現的「光繪」等同告知觀者，作品有別於紀實攝影力求客觀，而是帶著「主觀」的敘述成份。

在進行「光繪」等待曝光成像的同時，被攝影者必須保持不動以利捕捉身影，暫時停滯的狀態，讓被攝者像是凝結的石像，一種物化，和去時間性的表徵，但也強化了影像的感性與敘事性。反之，陳若軒選擇盡可能不透露每位受訪者的資訊，而是透過不斷輪迴播放訪談錄音，讓他們「說」出自己的故事。觀者在觀看照片的同時，透過聽到影像中人物的聲音，從旁觀者的立場進入田野調查的實境，聯結與投射了受訪者的情感表述，活化了物件。

這或許是為何作者最終以《采采眾光》為題，傳達她對於這個創作計畫的想像，無論是方法論上的，亦或是語意上的，都可用色彩的「彩」字來說明：「彩，篆文 = (采，摘集) + (彡，光影)」、「采采：美好、繁盛的樣子」。

《采采眾光》採集新住民遷徙至臺灣的過程，以及在過渡期間適應的種種事件，不僅在視覺上採集人與物的光影，也是透過田調行動，捕捉這些人們的生命史。陳若軒捕捉並採集了，這些重新在臺灣生根，並對自己成就感到驕傲的人們身上自然的光彩。

近年來，博物館作為族群溝通的平台，回應關於多元社會裡原住民、新住民、性別、信仰、年齡、居住空間、階級、人權與歷史文化等多元議題的需求，讓不同身分、背景、脈絡、價值觀的聲音，被傳遞並產生對話。其中話語權的掌握，也從博物館作為敘事者，開放為作品、觀者等多方的聲線。陳若軒的作品《采采眾光》雖然以文化平權下關懷的「新住民」為題材，然而如同博物館展示一般，在建立不同文本之間的關係時，話語往往與其用以指涉的對象有所差異。我們無論如何努力，想要再現事物的原本面目，總是很難如願(張婉真，2014：150-179)，博物館展示的知識建構，往往是在複雜的權力運作中，呈現出不同社會群體的記憶與認同(王俊凱、張翰壁、張維安、王宏仁，2011：333-352)。

### 第三節 解讀陳怡潔《我有一雙紅舞鞋》

色彩形塑著我們對於性別、地域、政治以及文化現象的理解，只是我們甚少理解或自覺到它的影響力。《我有一雙紅舞鞋》錄像作品匯集了李維菁的文本創作、柯智豪的音樂製作、彭峻益的影像剪接、陳映慈的肢體語彙。《我有一雙紅

舞鞋》回應展覽色彩的「人與超自然」領域，探究色彩的集體象徵意義。陳怡潔延續過去探索顏色的方法，選擇鹿港作為紅色物件取樣的地點。另一方面邀請李維菁創作影片腳本，以安徒生童話的《紅舞鞋》故事延伸，時間從 1845 年跨越到 2016 年，地點則從鹿港到哥本哈根，使得作品在現實與虛幻之間，重新佈署與組裝，以表達藝術家傳遞的議題。陳怡潔以導演的身份，綜合運用了攝影、文學、音樂、舞蹈等藝術類型，開啟對於信仰、性別、禁忌、權力、慾望、身體的討論。《我有一雙紅舞鞋》令觀眾穿越時空遊歷東方和西方，將身體與權力的運作聯繫起來，探索集體潛意識的紅色領域。陳怡潔表示<sup>6</sup>：

但在當代，色彩的使用是錯置的，雖然也有部分沿用了傳統的象徵，但像今日的紅色已經是被很廣泛的被使用的色彩。而我取樣的過程，就是探索紅色被使用的源頭是什麼，傳統的功能與意義如何被傳承，色彩在現代被儲存、解放的關係是什麼。因為現代操作色彩的使用方式，已不再是過去傳統，在宗教、儀式、傳統慶典裡，那種由上而下被置入性的界定。色彩在現代消費文化、媒體生活、大眾文化系統中不斷被重組，同樣的色彩在不同的時代被使用的狀態已然不同。

### 文本和影像中的時間性

陳怡潔歷來的作品常針對色彩如何形塑，並成為一套形而上的認知系統加以研究。幾次國外藝術駐村的經驗，讓她對「紅色」如何在不同文化被使用產生濃厚的興趣。《我有一雙紅舞鞋》是陳怡潔第一次使用錄像進行創作，不同於過去以平面繪畫作為創作形式，《我有一雙紅舞鞋》使她必須面對影片的敘事性/ 時間性的問題：

一直以來，我都沒有進行錄像創作，作品也較沒有敘事與時間知覺，因此我一直都沒將「時間」列入我的創作思考，也不太觸及「時間」的議題。過去的作品《函數符號》是開放的思維，包括符號、色彩知覺、記憶、抽象等面向。然而「時間」卻是被規範，可以被量化的東西，在我們的生活經驗中充滿了片段的時間感，看了一場電影、一齣電視劇、一部動畫，我們隨時都在進入一段時間。

《我有一雙紅舞鞋》的影像語言偏向跳接、拼貼與多種類型風格的挪用，陳怡潔將很許多元素打散、剪輯在一起，並和李維菁分段式的文字互為文本，在影片的不同段落裡，呈現出不同的視覺風格。對於藝術家而言，影片中不斷切換的介面—時間流，其實和當下的生活經驗反而更貼近。她說：「如同我們的真實人生總是不斷的在切換溝通介面、與人對談、下一刻使用電子信件與人溝通、再轉

---

<sup>6</sup> 陳怡潔，本案專訪，2016 年 7 月 29 日。

換到用通訊軟體溝通等，我們的生活是在不同的介面交錯狀況下推進，創作也是受到生活經驗所影響，生活中接觸的很多東西事物都會變成我們思緒的節點。」然這種介面一時間流的切轉，卻創造出一種反敘事的觀影經驗，讓觀眾不斷回歸到觀影當下的現實存在，避免情緒的投射和渲染，回歸影像本身的中性立場。

觀者在《我有一雙紅舞鞋》中隨著作品時間段的推演，聽著看著《紅舞鞋》故事的進行，路上的紅色的汽車、古老建物的磚牆、民居所張貼的春聯、八仙幛、市街販賣的衣服、招牌、張貼於茶葉罐上的紅色帖子、塑膠袋、路上行走的新娘所穿的禮服、廟裡求神問卜的聖杯、低垂的紅色蠟燭等，一幕一幕被切片化的紅色物件一一跳入觀者眼簾。而藝術家如何掌控文字腳本、音樂和影像的交互關係，牽引觀眾解放真實和想像中「紅色訊息」？

由文學家提出的創作腳本卻也同時影響了我取樣的過程，我也會思考如何呈現、鋪陳文字的創作，如何透過影像凝視與閱讀文字，我不採用電影那樣以影像重現全部腳本，我會剪輯一些直接呈現腳本文字書寫的影像，利用機械複製的方式傳達作者的訊息，加上故事腳本本身以第一人稱書寫，使得這件作品某些部份會有逼視的感覺，像是獨白，我嘗試以錯置的方式呈現這些影像，而在影像、文字、音樂三個領域也有彼此交集的關鍵字，我會將這些有交集的關鍵字放置在影片裡，若無法交集部分則各自形成如樹枝狀的系譜。

《我有一雙紅舞鞋》透過李維菁的腳本，直接召喚觀眾對於《紅舞鞋》的記憶，影像中的「紅色訊息」被作者掌控，壓縮與放大，現實生活關於「紅色」的紛雜想像因而被喚醒：鏡頭對於書寫的逼視、擬人化焦躁不安的步行中的雙腳、快轉和停格的車流、一閃而逝的照片、等待紅燈的城市街景。「我特別想在色彩這個主題上喚醒大家的記憶、知覺、生活的狀態、歷史的觀點，這個做法也與過去我的創作經驗有關，用「色彩」這個元素重製、喚醒大家腦海中對某些物件、文化的記憶。」<sup>7</sup>

## 色彩的系譜學

著重事物的差異、表面、細節、零碎，系譜學重視對最表層、最微小的事物的解釋，似乎可以說明陳怡潔《我有一雙紅舞鞋》創作計畫的態度。她旁敲側擊地，挖掘關於紅色的多種解釋，且不給予唯一、絕對正確的答案，反而開闢我們的視野，增加對色彩觀察的敏感性，擴寫了色彩與文化的多重意涵。

陳怡潔在鹿港現地勘查過程中，發現許多歷史遺留的軌跡。她認為，《我有一雙紅舞鞋》創作計畫中很重要的一個部分在於與歷史的連結。她引用舊時鹿港

---

<sup>7</sup> 陳怡潔，本案專訪，2016年7月29日。

有句俗諺「不見天、不見地、不見女人」，並發現，當時的鹿港之所以不見女人，是因為當時女性裹小腳不方便外出，又有富家女眷被認為應足不出戶的風氣，透露了在那個歷史年代，女性沒有主體性。但同時，她又發現令人弔詭的事是，在那個封建的年代，鹿港最信任、最虔誠祭拜的神祇卻是一位女性身分的「媽祖」。

陳怡潔認為女性被神化的象徵意義在於母性，而母親在傳統文化中是地位崇高的，對立於傳統的妻子、女兒。被神化的崇高女性，與被擁有的女性兩者間的衝突，對陳怡潔而言是個複雜的探索點。同時，過去的「衝突」，在今日的鹿港，依然可被察覺，像是「意樓」——在院子裡凝望楊桃樹，等待丈夫歸來的故事；各式披著大袍子，沒有露出手部的媽祖像；早期專門給女性買賣東西的「女人街」，至今演變為專門販賣女性用品的街道名稱。這些早在影片剪輯之前，幾次鹿港現地勘查所發現的歷史痕跡，漸漸地投射在作者和協作者的意識中，成為文字、聲音、身體表演等協作者之間，溝通和形塑的方向。「神格」與「人格」、「男性」與「女性」、「古」與「今」、「東方」與「西方」……

《我有一雙紅舞鞋》透過一個先置的對位法，讓觀眾感受到在今日的生活中依然在許多細節裡可以觸及的性別議題，而她認為：「那不一定是平等、歧視的狀況，而是歷史。」

作為童話故事的《紅舞鞋》，擁有很大的想像空間，具有穿越今昔和結合虛構與真實的特質。在安徒生的原著中，《紅舞鞋》述說的是關於思辯、道德、慾望禁錮的寓言，通常被解讀為對虛榮懲罰的故事，李維菁認為故事中有極強的性別與階級壓迫的意識，穿上紅舞鞋的女孩直到雙腳被砍斷才得以解脫的圖像，與鹿港中足不出戶的女人們，那雙行動不便的小腳重疊，彷彿女性在展現身體與慾望時，是一件違背道德的行為。李維菁在文本中欲解開女性身體的束縛，給予了女孩不一樣的結局詮釋，李維菁說：「我後來是這樣想的，也許不是小女孩失去了腳才能得到安歇，是那雙腳，終於擺脫掉束縛，是靈魂可以穿越時空一直跳舞下去的旅行才開始。」

## 結論

在近半年的計畫前置階段，三位藝術家用不同的方式，直接或間接地實踐了不同的社會參與：從「人與自然」、「人與人」、「人與超自然」三個單元，提出自己的（也可能是所有觀眾的）疑問，並透過實際的行動，完成作品最終展示的內容，對於藝術家、博物館與觀眾而言，皆是一個成長的過程。作為一種重要文化形式，藝術與人的實際生活密切相關，有著複雜而豐富的內容和社會價值。作為一種精神產品，它能夠豐富人的精神生活，提高認知、情感和意志等精神素質，具有無限發展的趨勢。

## 參考書目

- 王嵩山。2003。差異・多樣性與博物館。臺北：稻鄉。
- 王品驊。2003。臺灣當代美術大系・媒材篇：攝影與錄像藝術。臺北：文建會。
- 王俊凱、張翰壁、張維安、王宏仁。2011。性別化的新移民展示政治：關於國內策展的反思。博物館展示的景觀，頁：333-352。臺北：臺灣博物館。
- 王嵩山，2012b。博物館與文化。臺北：臺北藝術大學。
- 李子寧，1997。殖民主義與博物館，以日據時期臺灣總督府博物館為例。台灣省立博物館年刊 40：241-273。
- 向麗容。2008。國立臺灣博物館教育活動觀眾滿意度之調查研究。
- 林潔盈等譯（John H. Falk & Lynn D. Dierking 著）。2001。博物館經驗。臺北市：五觀藝術管理。
- 林潔盈譯（Graeme K. Talboys 著）。2004。博物館教育人員手冊。臺北市：五觀藝術管理。
- 林頌恩。2013。博物館實踐促進少數群體文化權利的理論與想像。博物館季刊，27(3)：29-47。
- 林宏濤譯（Bishop, Claire 著）。2015。人造地獄—參與式藝術與觀看者政治學。臺北：典藏藝術。
- 吳瑪俐譯（Lacy, Suzanne 著）。2004。量繪形貌：新類型公共藝術。臺北：遠流。
- 邱誌勇。2013。裂解幽靈：身體、複影、碎形與新媒體藝術。藝外。46：52-58。
- 桂雅文翻譯（Dr. Graig Dreeszen & Pam Korza 著）。2000。社區藝術館理。臺北：五觀出版。
- 徐純譯。2005。經營公民權的參與：博物館的挑戰。臺灣博物館專業協會。
- 陳其南、王尊賢。2009。消失的博物館記憶早期臺灣的博物館歷史。臺北：國立臺灣博物館。
- 陳涵郁，2011。博物館如何回應多元文化社會？以波士頓兒童博物館的展示為例。博物館學季刊，25(2): 43-63。
- 陳佳利，2015。邊緣與再現：博物館與文化參與權。臺北：臺大出版中心。
- 張譽騰等譯（G. Ellis Burcaw 著）。2000。博物館這一行。臺北市：御匠出版。
- 張譽騰。2003。博物館大勢觀察。臺北：五觀藝術。
- 張晴文。2003。臺灣當代美術大系・議題篇：遊戲・互動。臺北：文建會。
- 張婉真。2014。當代博物館展覽的敘事轉向。臺北：國立臺北藝術大學。
- 劉婉珍，2011。博物館觀眾研究。臺北市：三民。
- 謝修璟。2012。形塑美學性的互動模式：從「藝術即經驗」美學觀解析新媒體藝術和人機互動之關聯。臺灣美術，90：110-120。

## 網站下載文件及參考網頁：

王嵩山，2012a。新博物館與公共博物館學。

[file:///C:/Users/acc/Downloads/JO00001217\\_10\\_5-13.pdf](file:///C:/Users/acc/Downloads/JO00001217_10_5-13.pdf)（瀏覽日期：2016年

8月4日)。

(105年)文化部推動博物館與地方文化館發展計畫補助作業要點。

<https://grants.moc.gov.tw/Web/PointDetail.jsp?Key=39&P=1921>。(瀏覽日期：  
2016年8月5日)