

#### 第四章 伯恩-瓊斯邁向世界的舞台 - 葛洛斯凡納藝廊

葛洛斯凡納藝廊 (Grosvenor Gallery) 於伯恩-瓊斯的藝術生涯中扮演關鍵性的轉折點，藉由參與該藝廊的展覽場，伯恩-瓊斯跳脫為少數幾位藝術委託收藏者量身訂製圖像創作的狹隘世界，再度選擇將其作品展示於大眾眼前，重新開啟與陌生藝術觀者之間交流對話的溝通管道。藝廊創建者卡特·林德西爵士 (Sir Coutts Lindsay) 出身上流貴族世家，隸屬社會位階中的精英份子，接受高級知識份子文化薰陶，其審視藝術品的方式、所秉持的藝術觀，與中產富商階級以私人方式，支持伯恩-瓊斯藝術創作的贊助者，在理念與態度上有著不同的意義，前者於公眾品味取向與社會文化價值觀上，更具傳播性與推動力，經由公開展示的空間拓展伯恩-瓊斯觀者群，以及英國藝術評論界的討論、推介，伯恩-瓊斯獨具的藝術特質漸為觀者所認同與接受，乃至於入選官方皇家學院，遠赴歐洲大陸參展屢獲好評。值得深究的是，伯恩-瓊斯的藝術特質與葛洛斯凡納藝廊所獨創的視覺品味有何種關係？伯恩-瓊斯的作品於葛洛斯凡納藝廊中所彰顯的視覺效果為何？何以伯恩-瓊斯的作品成為葛洛斯凡納藝廊中，特別引人注目的焦點？針對上述問題，本章將經由深入瞭解葛洛斯凡納藝廊的設立理念，展示空間的呈現，及藝評界對於伯恩-瓊斯藝術作品展覽的迴響，以瞭解伯恩-瓊斯與葛洛斯凡納藝廊之間的互動關係。再者，葛洛斯凡納藝廊開幕於 1877 年，其特出的建築外觀，出色的展示空間設計，刻意與傳統官方沙龍展區隔的參展模式及展品風格，立即成為英國藝壇界中的盛事，而引發諸多社會藝評議論，是以經由洞悉葛洛斯凡納藝廊於當代創設的理念背景、藝廊陳設的風格取向與藝術展品的特質，比對其於藝壇界中的迴響反應，將能更為深刻豐富地體察葛洛斯凡納藝廊所倡議之藝術品味。

傳統英國對於藝術的發展並不如歐陸般重視，直至維多利亞時期，縱使藝術家入選學院院士，在意識形態上其評價卻遠不及其他文化領域的知識份子，顯見

英國藝術家於社會上的政經地位，<sup>1</sup>並未隨時間變遷而有重大改變，然而伯恩-瓊斯得以成功地榮登當代英國知名藝術家之一，葛洛斯凡納藝廊的推介實為一項重大的外在因素。在退出公眾審視的展場後，伯恩-瓊斯選擇再度公開展覽，以獨具的藝術特質挑戰傳統視覺品味；而就藝廊公開展示的機制而言，葛洛斯凡納藝廊不同於伯恩-瓊斯的私人贊助圈，為伯恩-瓊斯的藝術創作提供一展示的舞台，將其作品安置於最具特色的西側展示間，成功地將伯恩-瓊斯的藝術推向公眾目光投射的聚光燈下，意味著伯恩-瓊斯藝術創作藉此重建與觀者交流接觸的管道，並進而擴展觀賞其作品的社群。更具意義的是，葛洛斯凡納藝廊的創立者為社會的精英份子，其對藝術家以及藝術作品的尊重，是否代表著英國傳統藝術價值觀的鬆動與轉變？而此種發生自社會名流階層的革新意味著何等的意義？本章將循著葛洛斯凡納藝廊的理念、展出作品的藝術品味，比對於伯恩-瓊斯藝術特質，企圖從中梳理出兩者對當代藝壇的衝擊與影響，並觸及當代審視藝術品的價值觀，進而窺見維多利亞後期英國近現代瀕臨改變的藝術觀。

## 第一節 葛洛斯凡納藝廊的創建及其理念

籌建葛洛斯凡納藝廊的靈魂人物為卡特·林德西爵士（Sir Coutts Lindsay, 1824-1913, 圖 4-1），他在祖父去世後，以年僅三歲的稚齡加冕策封為男爵，並繼承位於蘇格蘭家鄉的祖業 - 巴爾卡利斯（Balcarrees）城堡，擁有貴族的地位頭銜，自小即接受相關的文化薰陶，對於藝術及美的領域有所涉略。基於身體健康因素及熱愛藝術品的天性，曾長期與堂兄亞歷山大·林德西（Lord Lindsay Alexander）旅居義大利，前者乃是研究義大利早期藝術極為重要學者，卡特·林德西傾慕堂兄的工作，復以對藝術有著濃厚興趣，因而決定從事相關藝術創作。<sup>2</sup>相關文獻曾如此側寫卡特·林德西爵士居留於義大利時所表現出的人格特

---

<sup>1</sup> 關於維多利亞時期英國畫家地位身份的界定與認同，參閱 Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society* (New Brunseick, New Jersey: Rutgers University Press, 1990), pp. 20-36.

<sup>2</sup> 原從事軍旅生涯，於 Grenadier Guards 擔任上尉，後於 Ary Scheffer 的工作室中學習繪畫。Barrie Bullen, "The Palace of Art: Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery," in *Apollo*, no.102, (November 1975), p. 353.

質：

他對於歷史與文學的敏感度、對藝術的瞭解，以及繪畫的技巧能力相當令人印象深刻，而也能夠以一種十分吸引人的魅力融合學者與年輕的熱情，與任何權威討論。<sup>3</sup>

顯見在義大利的藝術體驗著實奠定卡特·林德西評鑑賞析藝術品的雄厚基礎。1855年卡特·林德西因父親去世，被迫自義大利返回英國繼承家業，但由於居留於倫敦的生活較具吸引力，因此不常待在蘇格蘭的城堡中，反而與倫敦雅好藝文的上流貴族往來接觸頻繁，跨足涉入英國倫敦的藝術世界，尤以平瑟（Prinsep）夫婦的小荷蘭屋（Little Holland House）住所，<sup>4</sup>為卡特·林德西開啟與英國藝文界交流的最佳管道，藉此得以熟稔拉斐爾前派藝術家，及往來於此一圈中包括藝術創作者、貴族富商贊助者，及部分音樂家、演員等藝術界人士。1863年，卡特·林德西於平瑟（Prinsep）夫婦住所結識其未來的妻子，卡洛琳·布蘭希·伊麗莎白·斐茲洛伊（Caroline Blanche Elizabeth Fitzroy，圖 4-2），<sup>5</sup>她同時擁有多項藝術才藝，對於演奏小提琴相當嫻熟，並擅長水彩創作與詩文寫作，兼而擁有小提琴家、水彩畫家及作家的多樣專業頭銜，初次出現於倫敦藝文界的社交場所，便贏得許多藝術家與音樂家的讚賞。<sup>6</sup>於 1860 年代早期，卡特·林德西曾以自行鑽研發展出繪製壁畫的模式，為其妹夫羅伯·哈爾弗（Robert Holford）裝潢寓所，<sup>7</sup>因此被視為致力於創作崇高藝術的業餘藝術家；此外，卡特·林德西夫婦曾在 1862 年至 1875 年間送交至少十幅作品參展皇家學院，絕大部份為肖

---

<sup>3</sup> “His sensibility towards history and literature and his understanding of art and facility in drawing were impressive. He could discourse with authority, adding a mixture of sophistication and youthful ardour which, allied to a charming manner was very attractive.”轉引 Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890* (London: Associated University Presses, 2000), p. 25.

<sup>4</sup> 為當時雅好藝文界的貴族，其寓所經常聚集許多文學家與藝術家，如畫家華茲（G. F. Watts）、詩人但尼生（Tennyson）、小說家薩克萊（Thackeray）、詩人伊莉莎白·伯朗寧（Elizabeth Browning）等，伯恩-瓊斯亦曾在此修養身體，而結識華茲，見第一章頁 18-20。

<sup>5</sup> Hannah Meyer Rothschild Fitzroy 與 Rt. Hon. Henry Fitzroy 之女。

<sup>6</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 27.

<sup>7</sup> Robert Holford, 迎娶卡特·林德西最年幼的妹妹 Mary Anne，卡特·林德西為其裝飾者乃為 Dorchester House，相關文獻可參閱 Sir George Lindsay Holford, *The Holford Collection, Dorchester House* (London: H. Millford and Oxford University Press, 1927)

像題材畫作，但其作品並沒有成功地為藝評界或觀賞者所接受注意，<sup>8</sup>經由實際接觸參與皇家學院展覽藝術作品的親身體驗，復以卡特·林德西夫婦對精緻藝術文化領域的涉足偏好，為兩人日後成立一處與眾不同、實踐自我理念藝廊的動機預留伏筆。

葛洛斯凡納藝廊得以於 1877 年正式開幕展覽，除了歸功於卡特·林德西夫婦挹注龐大資財，運用上層階級社會人脈，投注心力涉入籌畫嶄新藝廊之外，尚有兩名理念契合的助理人手，協助處理藝廊紛雜的細節瑣事：其一為夏勒斯·哈雷（Charles Hallé, 圖 4-3），他身為德國知名鋼琴家與指揮者夏勒斯·哈雷爵士（Sir Charles Hallé）之子，曾於法國追隨安格爾（Ingres）的學生維克多·蒙帖（Victor Mottez）學習繪畫，其後居留義大利，並因而與英國上流貴族圈往來密切。立足為一名希冀晉身上流仕紳的中產階級藝術家，<sup>9</sup>哈雷極適合扮演葛洛斯凡納藝廊參展藝術家與上流貴族之間的中介橋樑，他於 1875 年間便曾親臨卡特·林德西位於蘇格蘭的城堡，與其研商籌建新藝廊的籌畫事項；<sup>10</sup>另一名則為喬瑟夫·卡謬·卡爾（Joseph Comyns Carr, 圖 4-4），原專長所學為法律，而後發現自身興趣乃在於編寫新聞報章雜誌，因而轉向文字創作。卡爾初始並未參與早期構思新藝廊的計畫，而是稍後才加入參與籌建計畫的行列之中，其之所引起卡特·林德西的注意，乃因卡爾曾在期刊文章中透露獨鍾於伯恩-瓊斯與羅賽蒂的藝術創作，並在出刊文章中對皇家學院展覽現況有所批判，因此接受卡特·林德西的聘用，成為該藝廊處理相關刊物的總理，專司於法國期刊《藝術》（*L'Art*）《培爾美爾報》（*Pall Mall Gazette*）及《曼徹斯特管理者報》（*Manchester Guardian*）等多樣不同刊物上，倡議發表該藝廊創建之因，同時亦協助哈雷處理相關藝廊的事物。<sup>11</sup>在籌措設計新展場的過程中，卡特·林德西夫婦原意設想為在現成的建

<sup>8</sup> Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 357.

<sup>9</sup> 相關文獻側寫其為生活經濟來源不穩定，但實際上不能屈從於有利社經地位的追求。Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 232-233.

<sup>10</sup> 在場人士聚集許多在藝術於文學領域中佔據相當地位的顯要人士，夏勒斯·哈雷（C. Hallé）甚而戲稱自己為「中低階級之一」（one of the lower-middle class.）Paula Gillett, *ibid.*, p.233.

<sup>11</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 27.

物中，藉由無法於公開展覽場合的藝術家出借繪畫作品，或募得部分資金組織籌設展場，後因藝術家們無法允諾財力的支援，卡特·林德西夫婦毅然決定載負起籌措新展覽場地的全部資金，估計投入金額約為十萬到十五萬英鎊之譜，<sup>12</sup>此舉不僅顯示其對於擢昇改革藝術信念的堅定執著，更預示葛洛斯凡納藝廊富麗堂皇的內外建築面貌。

卡特·林德西夫婦特出的社經地位，使葛洛斯凡納藝廊樹立上層名流社群獨具的品味與視覺感，檢視藝廊與眾不同的建築外觀及懾人氣勢的整體搭配設計，即能體會感受葛洛斯凡納藝廊特出而極具貴族氣息的視覺性。負責設計藝廊的建築師為威廉·湯瑪斯·山姆（William Thomas Sams），為迎合卡特·林德西所欲營造的視覺效果，採用義大利新文藝復興式（Neo-Renaissance）的建築風格，藝廊的大門乃為帕拉迪歐（Palladio）於威尼斯的聖塔瑪麗亞（Santa Maria）教堂的作品，在其面臨改建時特意保存，自義大利空運至倫敦，並重新以原貌矗立於葛洛斯凡納藝廊門前（圖 4-5），<sup>13</sup>入口側邊飾以大理石圓柱以及愛奧尼奧式（Ionic）的半露方柱，並於兩端配飾雕像座台（圖 4-6）。

配合著繁複而華麗的藝廊正面入口，藝廊建築內部的設計亦不遑多讓，呈現驚人突出的奢華感受：大廳的視覺效果與優雅的入口相仿，它被兩排鑄有飾品的人造大理石區分為三部分（見藝廊一樓平面圖，圖 4-7），而自一樓步上二樓的樓梯間，同樣以義大利式的半露方柱鑲嵌於牆面中，輔以簡單的流線造型切割空盪的牆頂（圖 4-8），吻合高雅尊榮的名流品味。主要展示畫作的空間位於二樓，尤以安置於建築物內部的西藝廊（West Gallery）為最大展示藝術品的空間（圖 4-9），其長寬尺寸約有 60x28 英尺，白天的照明由天頂透出的自然光所提供，傍晚天黑之後則以人工瓦斯（稍後改為電力）供應，<sup>14</sup>兩側的天頂由惠斯特勒

<sup>12</sup> Colleen Denney, 'The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model' in Susan P. Casteras and Colleen Denney eds., *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), p. 11.

<sup>13</sup> Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 354.

<sup>14</sup> 1882 年改由電力供應，較先前的瓦斯燈，對於藝術作品的損害較少。

( Whistler ) 所設計，順著拱頂將之切割間隔為數塊，並以深藍為底，各區塊繪飾不同的月相以及耀眼閃亮的星星，區塊之上的雕刻飾帶則由卡特·林德西所親自設計，以手持鮮花水果的圓胖天使潤飾組合而成。呼應著雕刻飾帶，藝廊兩側牆面則由十六根裝飾華麗以橡木製造的愛奧尼奧式( Ionic )半露方柱區分綴飾，特別的是，該建材乃是從巴黎古舊義大利式歌劇院的廢墟中搶救取得。其次，牆面上更鋪設繡飾著淺紅花紋的深紅色絲緞布幔，呈顯精雅別緻的視覺感受，而懸掛畫作主牆面之下的護牆，則以深綠色的絲絨覆貼於上；此外，自底座到浮雕飾帶之間距，更特意拉長至 17.5 英尺，配合著前述細節裝飾以展現整體挑高、壯麗的空間感。

東藝廊 ( East Gallery ) 較小，空間是 60x28 英尺，照明光線由建築物內部所控制，與西藝廊相似的是，牆面亦鋪設著深紅色的布幔，但後來在展出藝術家諸如伯恩-瓊斯的強烈抗議之下，而重置改成橄欖綠色，<sup>15</sup>同一樓層之中，尚包含著雕刻藝廊 ( Sculpture Gallery, 35x18 英尺 )，水彩藝廊 ( Water Colour Gallery, 24x15 英尺 ) 等等。主要展示的西藝廊之下為用膳室 ( Dining Room )，為藝術家、贊助者及廣大社群提供社交休憩的地點，更進而貼心地設計自助餐廳、撞球室 ( billiard room ) 以及吸煙室 ( smoking room )，後來更陸續增闢圖書館、紳士俱樂部 ( Gentle Club ) 以及淑女俱樂部 ( Ladies' Club ) 等。藝廊內部鋪設著以拼鑲木板製成的花飾地板，特意選擇深色的底層輔以適宜的紋樣綴飾，整體內部裝潢配合著富有品味的家具，諸如洛可可式的椅子、支架、義大利式擺置裝飾以及波斯地毯等，<sup>16</sup>以上鉅細靡遺的諸多陳設，均有助於將藝廊的內外設計，鎔鑄為一精緻憾人心弦的整體，藝廊所有的建築硬體設計指向卡特·林德西夫婦身處的上流社會位階，營造出一種以財富打造的特出視覺品味。

葛洛斯凡納藝廊位於當時倫敦的新龐德街 ( New Bond Street ) 上 ( 圖 4-10 )，

<sup>15</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 19.

<sup>16</sup> Colleen Denney, *ibid.*, pp. 19-20.

躡距著自十八世紀以來倫敦時尚的中心地段，新龐德街即便於今時今日，仍擁有許多珠寶首飾、名牌服飾商店以及藝廊等，顯示該地區乃為吸引優渥消費能力族群的精華動線，亦為社會名流出沒社交之經典區域，而葛洛斯凡納藝廊設立於此，乃結合時尚與商業的雙重考量，亦即藝廊的經營者有意經由選擇地的暗示，鼓勵、幫助藝術創作者獲取具潛在消費力的藝術贊助者。再者，當時的新龐德街亦為許多藝術交易商選擇經營的地點，然而藝廊內部的規劃設計，及其外觀建築的整體視覺感受，遠不及葛洛斯凡納藝廊，因絕大多數的藝廊空間不大，多佔有單一店面的大小，並僅有一處擺置藝術作品的主要展示間（圖 4-11），相較於葛洛斯凡納藝廊，擁有數間展示藝術作品的陳列室，涵蓋整棟建築物的驚人手筆，當代普通而平凡的藝廊，顯然無法比擬於其雄偉而宏大的整體憾人氣勢。曾有藝評家提出對於葛洛斯凡納藝廊建築之觀感：

它完全像是無宗教虔敬之信仰的異教文化，可以比擬於刺激魯斯金先生嚴厲譴責的任何不敬事物。<sup>17</sup>

另名藝評家湯姆·泰勒（Tom Taylor）則指出建築風格的傾向：

在卡特·林德西心中顯然有個義大利式的藍圖，...包括華麗燦爛的壁飾...裝飾的天頂...雕琢精緻、嵌金修飾的佛羅倫斯展示空間。<sup>18</sup>

藝廊展示空間中深紅色絲質牆板，與其下綠色護牆面，融合在處處可見的鑲金裝飾之中，被藝評家們評析為頗具獨特風格的構思設計，並將之歸諸於全然為義大利式建築的再現，認為該藝廊儼然透露著義大利十六世紀，尚未臻至成熟芳醇的深紅與金黃色調。<sup>19</sup>因此，無論在葛洛斯凡納藝廊的建築外觀設計，亦或空間內部的擺設陳設，隱約透露著卡特·林德西對於藝術的期望與態度，乃著眼於

---

<sup>17</sup> "It is as thoroughly "Pagan" as anything that has excited the wrath of Mr. Ruskin." Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 354.

<sup>18</sup> "Sir Coutts Lindsay has evidently had Italian models in his mind, ...gorgeous hangings ...decorated roofs...carved and gilt Florence consoles." Barrie Bullen, *ibid.*, p. 354.

<sup>19</sup> "hue and style... thoroughly Italian,... cinque-cento crimson and gold unmellowed by time." Barrie Bullen, *ibid.*, p. 354.

文藝復興時期藝術，以追求整體奢華度及視覺愉悅感為依歸，而非訴諸以道德宗教為導向的哥德式虔敬。此一重燃義大利文藝復興藝術氛圍的企圖，誠如藝術家瓦特·達連（Walter Crane）所言，卡特·林德西所扮演的角色，可比擬為現代的梅底契（Medici）。<sup>20</sup>而卡特·林德西對文藝復興的熱忱與渴望，不僅在於彼時藝術風格富有裝飾性、華美豐富的特質，更植基於該時個人主義之下，所鼓勵與倡議的行動獨立與心智能力，其曾提及：

十五、十六世紀是文藝界大師參與該時代公眾事物的紀元，日常生活的諸多方式，透過公開而無妨礙的活動領域範疇而存在，而非藉口既定利益、法則或專業的優越而有所限制。<sup>21</sup>

這種緬懷過去輝煌時代的心態，復以特出優異的出身背景環境，促使卡特·林德西將對己身的期許，投射於其所關注的當代藝術景況，亟思對當時社會公眾有所貢獻。對於皇家學院展覽的模式的不滿與質疑，早於 1860 年代便時來有自，卡特·林德西曾接受調查訪問相對於皇家藝廊的展覽制度滿意度時，以「不！我當然不滿意」的簡潔回答，表達對於傳統官辦展覽制度的不滿，<sup>22</sup>雖然皇家學院隨即根據訪查結果，實施相應的改善制度，然而抱怨之聲仍不斷湧現，是以創建新藝廊的呼聲亦發高漲，諸如夏勒斯·迪爾克爵士（Sir Charles Dilke）於 1876 年，對皇家學院的評審制度提出嚴苛的批評，認為皇家學院協會自 1863 年以來，便持續僅由二十位，但平均年齡卻為五十歲的委員，掌握著審核提交參展作品的大權，而許多藝術家諸如羅賽蒂、伯恩-瓊斯與漢特（William Holman Hunt）等人，卻無法在皇家學院展覽中找到適宜擺放的位置。<sup>23</sup>身為參展葛洛斯凡納藝廊

---

<sup>20</sup> “... performed the part of a modern Lorenzo de’ Medici.” Barrie Bullen, *ibid.*, p. 353.

<sup>21</sup> “... the fifteenth and sixteenth centuries, when the great masters of art took part in the state-affairs of their day, the highroads of life lay through an open and unencumbered [sic] field of action, not as yet hedged about by the claims of vested interests or the laws and Privileges of a profession.” Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 353.

<sup>22</sup> “No I am certainly not.” Barrie Bullen, *ibid.*, p. 353.

<sup>23</sup> “the associate membership of the Academy had remained constant at a mere twenty and the average age was fifty. .... the painters Rossetti, Burne-Jones, Holman Hunt and Albert Moore found no place on the walls of the Academy.” Barrie Bullen, *ibid.*, p. 353.

藝術家之一的瓦特·達連 ( W. Crane ) , 表露卡特·林德西對藝術界現況的看法 :

林德西...覺得許多最尊貴而傑出的藝術家,被不適當展示在皇家學院的展覽之中,他們被完全不適當的忽略或冷漠以待,或者根本就不願意提交自己的作品。其中最特出的畫家包括伯恩-瓊斯、亞爾凡斯·雷葛羅斯( Alphonse Legros ) 惠斯特勒( Whistler ) 斯賓瑟·史坦哈伯( Spencer Stanhope ) 西索·羅森( Cecil Lawson ) 威廉·赫曼·漢特( W. H. Hunt ) 以及其他較不知名的年輕藝術家。<sup>24</sup>

文中直指皇家學院展覽制度的缺失,致使許多當代英國藝術新秀,無緣為社群大眾所知曉,而卡特·林德西本人在接受《藝術期刊》( *Art Journal* ) 訪談中,更清楚地闡釋其藝術理念 :

在倫敦有數名有理念的人物,對我們而言,他們的想法與呈現方式是陌生的,但我並不以為奇特的想法,或者呈現方式的特殊性,就是忽略那些在其他方面同樣優秀之人的充分藉口,我已經建造葛洛斯凡納藝廊,這些人,以及每位我所認為值得的藝術家將夠公平而適當地被審視品味。<sup>25</sup>

這些藝術家被壓抑太過以致於不能在皇家學院的牆上找到一個空位,而且這些有著纖細性格畫家應該以「尊敬」與「體諒」的態度視之。<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> “Lindsay ...felt that many most distinguished artists were either very inadequately represented at the exhibitions of the Royal Academy, being either entirely ignored or indifferently treated by them, while there were others who never submitted their work to that body at all. Among these were painters of such distinction as Edward Burne-Jones, Alphonse Legros, Whistler, Spencer Stanhope, Cecil Lawson, William Holman Hunt, and many less known younger artists.” Colleen Denney, “The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model” in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 10.

<sup>25</sup> “There are several thoughtful men in London whose ideas and method of embodying them are strange to us; but I do not think strangeness, or even eccentricity of method, a sufficient excuse for ignoring the works of men otherwise notable, I have built Grosvenor Gallery that their pictures, and those of every other man I think worthy, may be fairly and honestly seen and judged.” Barrie Bullen, *op. cit.*, pp. 353-354.

<sup>26</sup> “... he claimed that his artists would be too “ascetic” to find a place on the Academy walls and that these painters of a “sensitive fiber” had to be treated with “indulgence and consideration.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 43.

顯見卡特·林德西體察英國 1870 年代的藝術生態中，有數名為其所賞識的藝術創作者，或因藝術創作的表現特異，或因圖像傳達意境的難解，鮮少為皇家學院展覽體制所接受，並經常遭受忽略不為人所熟知。在其明確地指出，這些優秀的藝術創作者不應因其藝術理念的與眾不同，或圖像表現的創新，而被排擠於眾人審視的目光之外，反之應以體諒與尊重的心態對待，意味著卡特·林德西秉持著為此一特異的藝術族群代言發聲的使命感，進而計畫籌建葛洛斯凡納藝廊。是以葛洛斯凡納藝廊的創立，原始理念乃為支持「無法或不願在他處展覽」的藝術家，<sup>27</sup>其所特意關注的藝術家，乃是被傳統官方學院展覽所邊緣化的藝術族群，並有意區隔於皇家學院不適宜、不被藝術家苟同的展覽制度，創建一處吻合獨具藝術風格特性、尊重藝術創作的展覽場域制度，進而讓這群特異的藝術族群能夠獲得公平的對待。因此，葛洛斯凡納藝廊籌建的主要目的，乃是立基於提昇展示藝術作品的空間環境、思索更合宜公允的藝術展覽機制，著眼於讓長期被忽視的新興藝術家有所發揮，得以讓他們在群眾審視的目光下接受評判。這種改革理念落實於藝廊展覽政策並呈顯於外者，不僅在於藝廊主體本身竭盡所能的優渥硬體設施，以營造最佳的藝術創作品展示空間，更在於葛洛斯凡納藝廊特出的展品陳列方式、參展條件以及藝廊經營行銷的手法。

## 第二節 葛洛斯凡納藝廊的展覽政策與當代展覽景況

自十九世紀初以來，英國即出現許多展覽機構，因為展覽乃為藝術創作者販售藝術品、尋覓藝術贊助者，以獲取創作經濟後盾支援的主要來源，誠如亞倫·史坦利（Allen Staley）所述：

在英國...從一開始年度展覽（夏季展覽）是必須而格外的重要。藉由委託而來的收入，將足以在經濟上獨立於學院之外，而因此，雖然學院在英國藝術界之中有著舉足輕重的地位，但仍有著非官方的體制，雖有受

---

<sup>27</sup> “either unable or unwilling to exhibit elsewhere.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 43.

制於外在壓力，卻非受外界控制。對個別藝術家而言，不能仰賴教堂或政府的委託，展覽是主要找到贊助者與賣畫的方法。<sup>28</sup>

因此，除卻在英國藝壇上佔有舉足輕重地位的官方學院展覽之外，亦存在著許多以商業營利為導向的私人藝廊，以及標榜有委員制度，而較具權威的非官方展覽機構，供藝術家展示藝術創作品以利販售：前者諸如湯瑪斯·愛良紐與桑斯（Thomas Agnew and Sons）恩那斯特·根巴特（Ernest Gambart）等的繪畫商，<sup>29</sup>其屬性乃介於藝術創作者與贊助收藏人之間的仲介者，偏重於商業利益考量，對於顧客群與觀者沒有設限，廣泛的普羅大眾亦為其顧客群之一，因而蒐藏展示的作品並無特定藝術風格取向；後者如舊水彩協會（Old Water-Colour Society, 1804-1904）<sup>30</sup>新水彩協會（New Water-Colour Society, 1832-1893）<sup>31</sup>英國協會團體（English Institution, 1806-1867），<sup>32</sup>與英國藝術家協會（Society of British Artists, 1824 年迄今，但更名數次）等，<sup>33</sup>立意在於對皇家學院展覽的評選制度與主導的專斷地位有所刺激，然上述機構於展覽機制部分卻無太大本質上的革新，多數仍沿襲皇家學院傳統委員制及審查展品的方式，而藝術家基於經濟利益的因素 - 亦即提交越多作品，其入選或受贊助者青睞機會越大，復以展覽場地的設限，致使展品陳設無法因藝術風格之個別差異而有所不同，僅能求得容納藝術作

---

<sup>28</sup> “In England...from the beginning the annual exhibition ( the Summer Exhibition ) was of essential and central importance. The income from admission was sufficient to give financial independence to the Academy, which consequently, despite its dominant position in the England art world, has remained a private body, subject to outside pressure, but not to outside control. And for the individual artists, who could not count on commissions from church or state (as they could in France), the exhibition was to be the prime means of finding patrons and selling pictures.” Allen Staley, “The Victorian Royal Academy,” in Christopher Forbes, *The Royal Academy (1831-1901) Revised: Victorian Paintings from the Forbes Magazine Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1975), p .8. 轉引自 Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 32.

<sup>29</sup> Colleen Denney, *ibid.*, p. 32.

<sup>30</sup> 主旨乃在於對於有藝術天賦的水彩畫家有所認可與獎掖。諸如泰納（Turner）與伯恩-瓊斯（Burne-Jones）均曾為該會成員。Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 32.

<sup>31</sup> 為反對舊水彩協會的制度而發起。Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 32.

<sup>32</sup> 主要將焦點鎖定於歷史繪畫的提昇，該團體含括許多皇家學院成員，同時以其顯要的貴族贊助者為著稱。Colleen Denney, *ibid.*, p. 32

<sup>33</sup> 將重點置於支持英國本土的藝術家。Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 32.

品的一席之地。

皇家學院自 1769 年設立以來，該展覽機制根植於官方舉辦的特性及皇室王族認可的優越地位，<sup>34</sup>即使於十九世紀初便出現許多批評非議之聲，仍能於英國藝壇界中獨占鰲頭，把持著龍頭的關鍵角色，評論家湯姆·泰勒（Tom Taylor）觀察指出：

無知的買主階級認為，比起缺乏標誌但具有較多優點藝術品，購買附有著保證字樣的次級作品較為保險而安全：假使兩位作者的名字均註記著「皇家學院」，那麼買主將可能選擇較為優質的作品，而非較為劣等之作，但現今皇家學院有著人數的限定，創作表現較為優異的藝術家將被忽略，因為在其姓名之後並沒有這些字樣。<sup>35</sup>

因而，對於不具鑑賞辨識能力的買家而言，皇家學院的認可仍舊是不可撼動的權威保證，但該文亦呈顯出皇家學院評選制度的缺憾，影射其鑑別藝術作品的優劣制度有待商榷。學院展覽的評選機制，有兩項主要缺失最為人所詬病，其一乃是對於非學院藝術家展品擺設的漠視，再者則是皇家學院院士享有不公的利己優勢，意指已入選成為皇家院士者，享有展出八幅創作並佔據展示空間中最優勢懸掛位置的特權。<sup>36</sup>此舉無異剝奪非學院成員藝術家展示作品的機會，因為展場中所有適宜懸掛畫作的位置，均為皇家院士們所預先保留，甚而有時出現正式被評審會議（Council jury）所飭回的作品懸掛於展場之中，反之入選作品被送回的

---

<sup>34</sup> 其於 1869 年遷移至 Burlington House，建築陳設極為華麗寬敞。此外，皇家學院每年為王族舉辦皇室私人觀展（Royal Private View），英國女王由其家族成員伴隨陪同前往，含括上流貴族名媛仕紳，於觀展過程由皇家學院院長及學院成員等陪同，該慣例側重於儀式上的象徵意義。Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 208-209.

<sup>35</sup> “Ignorant class of buyers felt safer buying an inferior work with those reassuring initials than a work of greater merit that lacked them: If both those men had 'R.A. after their names, the chances are that those buyers would prefer the good man's work to the bad man's work, but with the limited number of R.A.'s, as at present, the good man's work is passed over because he has not got those letters after his name.” Paula Gillett, *ibid.*, pp. 207-208.

<sup>36</sup> 包括「主線」（the line），原意從地面數起八英尺高的凸出架子，而所謂畫作懸掛於主線之內乃指畫框之上緣與架子同高，這是最適宜觀賞畫作的視覺動線。Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 203,271.

弔詭情況，此乃因展示委員會（Hanging Committee）認為展場所餘留的空間位置，對於一楨佳作而言，無異是種傷害與侮辱，顯見畫作於展場中的懸掛位置，不僅攸關藝術家之創作品，能否為具有藝術收藏、贊助潛質的觀展人士所注意，並隱然富有評鑑作品高下優劣的象徵意義。這種厚己薄彼的佈展方式，迫使藝術家必須屈從於評審委員的藝術偏好，始得於學院展覽場中獲得觀者青睞注目，卻亦造成皇家學院展品風格趨於相近一致，無法容受異己的藝術創意表現。

基於皇家學院乃為官方保證的正字標誌，縱使其展覽廳原為宏偉而寬敞的空間，然為容納將近約二千餘幅的藝術展品，加以院士藝術家所享的先天特權，展示空間的牆面無法作條理而具意義的編排，僅見展場壁面被大小不一、題材風格互異的各式繪畫作品所填滿（圖 4-12），年輕或不具知名度藝術家的作品被高懸於壁面，<sup>37</sup>進入參觀藝術展品的群眾無法真正感受圖像的渲染力，這種擁擠不堪且毫無觀賞品質的景況，或許可憑藉法國巴黎官方沙龍展擁塞的情境，加以想像比擬（圖 4-13）。

相較而言，葛洛斯凡納藝廊特意挑高、寬敞的展示空間，摒除從天花板到地板的牆面上，均擺滿作品的混亂場面，揚棄出自同一藝術家的展品被分散各處的傳統陳設藝術作品方式，開創先例地將個別創作者之藝術品，擺放在單一獨立的區域，並配合著此一理念之踐履，在西藝廊內部壁面嵌入的半露壁柱設計（圖 4-9），以助於將牆面作區域性的分隔；再者，讓各件展品間留有足夠間隙以凸顯作品所欲呈現的視覺張力，以減緩過去擁擠展覽場域中，各件展品間因距離失當所產生相互干擾影響的因子，而讓單一展品的圖像，能夠適宜地傳遞其藝術特質予觀者，進而能使參展的藝術家得到最佳的評價與注意。回顧比較前文所述的當代展覽景況，推知在葛洛斯凡納藝廊之中，展品陳列首次得能以藝術觀賞的角度

---

<sup>37</sup> “The Royal Academy consistently ‘skied’ unknown or less-known artists’ works - when they were show at all - in a very crowded exhibition space.” Colleen Denney, “The Role of Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery in the Reception of Pre-Raphaelitism on the Continent,” in Susan p. Casteras and Alicia Craig Faxon eds., *Pre-Raphaelite Art in Its European Context* (London: Associated University Presses, 1995), p. 72.

呈現，卡特·林德西的助手夏勒斯·哈雷（C. Hallé）曾闡釋如何事先推演畫作擺放是否得宜的方式：

每張畫作的尺寸將先以硬紙板所裁切的替代物固定於牆面，以確保每幅作品的裝飾性價值。<sup>38</sup>

葛洛斯凡納藝廊不同於當代其他展覽機構，甚或皇家學院官辦展覽，僅著重於展示功能目的性之完成，藝術品如同商品陳設排列般，以方便擺置於有限空間的思考模式佈展，乃是斟酌思量於作品所呈現的視覺效果，例如畫作之間的距離最佳為 12 英吋，至少亦應在 6 英吋之間，<sup>39</sup>將個別展品間最合宜劃分區隔的距離細節納入考量，復以在葛洛斯凡納藝廊開幕展之前，當代展覽將個別藝術家之創作，懸掛於同一牆面的固定區域內，或以特出的方式加以組織陳設的佈展景況並不常見，<sup>40</sup>充分彰顯葛洛斯凡納藝廊顧及作品整體感，與尊重藝術創作品的劃時代理念。

此外，皇家學院中關係藝術作品能否入選，決定擺放展品位置的評審關鍵機制，卻成為尚未取得學院成員資格的藝術家，所必須面臨的極大壓力與心理負擔，因為藝術家必須自行籌措費用於展覽前一個月提交作品，直到佈展日（Varnishing Day）才能知曉自身創作能否入選或懸掛，而學院更以粗糙而傷人的方式告知藝術家評審的結果：

皇家學院過去以相當不禮貌的方式對待非學院成員的藝術家。我們在佈展日當天必須站著，有些人在室內，而有些人在室外，就像是遊民在貧民習藝所尋求救濟般，向隱身於密閉包廂中的管理者大聲報出自己的名字，而他根據一本名冊，告知我們提交展品的結果，宣布那些人落入悲

---

<sup>38</sup> “... each frame had been cut to scale in pieces of cardboard and fixed on to plans of walls to maintain the decorative values of pictures.” Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 354.

<sup>39</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 50.

<sup>40</sup> Colleen Denney, “The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model” in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 10.

慘不幸的可憐命運，而誰又是眾人欽羨的幸運兒。我身邊佇立著一名鬚髮蒼白的友善年長紳士；他報上他的名字，而從包廂中傳出遠播至查令十字路口都可聽見的「全部退回！」之回應。我瞥見他的臉，在整個屈辱與令人挫敗的過程中，淚水已經開始湧出他的眼睛。<sup>41</sup>

協助葛洛斯凡納藝廊創建者之一的夏勒斯·哈雷，以親身參與皇家學院展覽的體驗，描寫參與評審過程的心理感受，述說藝術家們於等待評選結果過程中，所遭遇的不禮遇對待，以及被告知入選與否的難堪場面，深刻地道盡藝術家們在皇家學院評審機制中，所受的精神煎熬，並直言指出學院展覽的評審過程，令參展藝術家感覺沮喪、挫敗及羞辱。相對於批判皇家學院評審展覽的社會觀察，亦表露於當代期刊題為「崩潰前的最後一擊！」（The Last Straw！，圖 4-14）的諷刺圖像，該圖描繪著一名可憐藝術家，費力將落選作品撤走的景況，而更令其難堪的是，陌生的路人在他搬送作品之際，卻彬彬有禮地詢問該名藝術家，皇家學院開展的切確日期，<sup>42</sup>藝術家瞪大的表情，益發凸顯其既尷尬又憤怒的情緒及處境，該圖像不僅貼切而紀實地載錄藝術家參與學院評審制度所面臨的窘境，更深刻地反映著學院展覽粗糙不合理的機制。

正有感於學院展覽對於藝術創作者的粗魯對待，希冀給予藝術創作者自在、隨意且方便有效的參展模式，葛洛斯凡納藝廊則是由卡特·林德西爵士及其兩位助理哈雷（C. Hallé）卡爾（J. C. Carr）到各藝術家的工作室觀看作品，並邀請藝術家參展，藝術家可自行決定提交展品的數量、各件展品組織擺放的設計，由

---

<sup>41</sup> “The Royal Academy in those days treated all artists who were not members of their society with very scantiest courtesy. We had to stand on Varnishing Day, some inside the door, some outside the square, like casuals seeking relief at a workhouse, and shout out our names to a janitor posted in a box, who referred to a book, and gave the information as to the fate of our pictures in tones which [Minos], announcing which circle in hell was the destiny of the unfortunate souls trembling before him, might have envied. A nice old gentleman with a white beard was standing next to me; he gave his name, and presently “All chucked!” was shouted from the box in a voice that would have reached to Charing Cross. I caught sight of his face, and the tears that had started to his eyes at the disappointment and ignominy of the whole proceeding.” Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, p. 204.

<sup>42</sup> 圖中的註解文字寫道：Polite Stranger (to Smorlt, as he is removing his rejected Picture from the Callars of Burlington House). “PRAY, SIR, CAN YOU KINDLY INFORM ME WHEN THE - AH - ROYAL ACADEMY EXHIBITION OF PICTURES OPENS TO RHE PUBLIC ? ! !”

藝廊人員統一負責運送擺置，<sup>43</sup>藝術家不僅無須大費周章奔走勞動，亦可免除作品不被認同的難堪場面，此舉反映兩者對於藝術家在社會上的地位採取全然不同的態度，而益加彰顯葛洛斯凡納獨具的改革理念與創新的想法。

藉由該藝廊相關的展覽機制、佈展程序及展品陳設方針，藝術家得以有機會讓作品以整體的方式呈現，亦能藉由每年互異的展品風格，讓觀者對藝術家之創作演變軌跡，有著更深入而完整的體驗，是以參展葛洛斯凡那藝廊的藝術家，可謂一名獨立而有尊嚴的藝術「創造者」(creator)，不再是汲營於觀者垂青或官方體制認同下的藝匠：

在此之後，便有一種某些英國畫家首次被揭示於大眾眼前的感覺...在良好陳設的建築環境之中，每位藝術家能夠以一貫的方式傳遞其信念，而觀者亦不再被迫聽從與藝術家相左，甚而衝突的心聲，或者從藝術家身上只能瞭解片段而破碎的文意。每位藝術家的作品，被有組織地集合在一起，並以適宜的空間加以區隔，讓觀者的視覺與心靈能夠充分的吸納畫家所欲傳達的...那幾年復一年在皇家學院展覽牆上尋找喬治·弗瑞德里克·華茲(G. F. Watts)作品的觀者，站在西藝廊展示間的盡頭，為其慶賀...除卻華茲熟識的朋友圈之外，對於大多數的群眾而言，畫家的心聲首次被陳述並非言過其實。<sup>44</sup>

在參與葛洛斯凡納藝廊展覽之前，藝術家華茲(G. F. Watts)曾固定參與皇家學院展覽，然誠如上述其妻所言，縱使該名藝術家曾多次參與皇家學院展覽，

---

<sup>43</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 46.

<sup>44</sup> “Afterwards came the consciousness that the work of some English painters of the day was being revealed to the public for the first time... in the setting of well-conceived building each was being allowed to deliver his message consecutively, and the visitor was not called upon to listen to him between other and conflicting voices, or to hear from him nothing but a broken sentence. The works of each artist, grouped together and divided by blank spaces, allowed the spectator’s eye and mind to be absorbed entirely by what that painter had to give them...Those who had cared to search the Academy walls, season after season, for the work of George Frederick Watts...stood before the end of the West Gallery wall, and hailed their master...It was not too much to say that now to a large public, beyond the circle his friends, the mind of the painter was speaking for the first time.” Colleen Denney, “The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model” in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 25.

然而其創作唯有在葛洛斯凡納藝廊的展覽模式中，方能首次真正完全被大眾所瞭解獲悉，亦即透過藝廊的展覽策略，藝術家首次被認可為個別、獨立存在的創作者，其作品能夠真正被挖掘、發現與激賞，而非依附於展覽機構權威之下的連帶附屬物。此種景況如同高登 汎弗（Gordon Fyfe）的觀察，強調展覽策略如何影響操縱觀者與藝術作品之間的互動：

藝術家與觀展（展覽消費者）之間是種權力與說服的關係，因為它與逐漸加強的先見有關，此理念認為必須的展覽策略（藝廊的布置、裝飾、燈光等等）決定畫作與大眾凝望的的交流相會。觀者的眼睛如今被藝術家的權威性所擄獲，而非該展覽機構。<sup>45</sup>

葛洛斯凡納藝廊針對藝術展品及藝術創作者兩方面，加以悉心斟酌權衡，著眼於藝術品展示之視覺效果，及體諒尊重藝術創作者的處境，正吻合於汎弗的觀察，葛洛斯凡納藝廊展覽機制的部署籌畫，促使觀者專注於藝術創作品本身，而審視藝術創作價值之品評標準，自主辦籌畫的的機關團體，轉移至藝術家與藝術創作主體，亦即過去藝術家甚而不惜犧牲尊嚴、委曲求全渴求於皇家學院中展覽之動機，乃在於覬覦官方權威認可的裙帶關係，藝術家沾皇家學院展覽之名而光榮倍增；然於葛洛斯凡納藝廊中，經由特出展覽策略的運用，包括建築整體的搭配設計，展品的陳設與布置，乃至於禮遇藝術創作者的方式，使得藝術家與其創作品反客為主，躍升為觀者觀展所主要關注的焦點。

葛洛斯凡納藝廊立意於區隔當代學院展覽的弊失，富麗豪華的建築裝飾較之於皇家學院並不遑多讓，復以其與眾不同的展覽機制模式，因而葛洛斯凡納藝廊的開幕，立即被當代視為皇家學院的競爭者，藍林 山柏（Linley Sambourne）

---

<sup>45</sup> “the relationship of the artist to exhibition consumer/ visitor is one of power and persuasion for it is associated with a growing pre-occupation with the requisite strategies (gallery arrangement, décor, lighting ,ect.) for determining the encounter between pictures and public gaze. The visitor’s eye is now constituted in relation to the authority of the artist, rather than the institution.” Gordon F. Fyfe, “Art Exhibitions and Power during the Nineteenth Century,” in *Sociological Review Monograph 32. Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge* (London, Boston, and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1986), p. 37.

所繪製的木刻版畫「歡迎，渺小的陌生人！」（Welcome, Little Stranger! 圖 4-15），便以諸多譬喻暗示的圖像闡釋兩者的關係：畫面右側佔極大比例的開屏孔雀所指乃皇家學院，以皇家學院院長法蘭斯·葛蘭爵士（Sir Francis Grant, 1803-1878, 圖 4-16）的容貌充當孔雀頭，並以諸多學院藝術家的肖像取代孔雀羽屏上的渦漩紋飾。細察孔雀身軀上的紋飾與羽翅，不難辨識其乃由象徵金錢的硬幣，與代表藝術的畫筆所集結而成，創作者巧妙地經由孔雀龐大的開屏態勢、學院院長高倨不恭的神情，直指皇家學院獨大地位及自豪自傲的心態，並以孔雀頂上的王冠、虛華的外表、驕傲的神情與身軀上的金錢，暗喻著皇家學院與財富、榮耀及權力地位相結合的複雜景況。相對於盛大而華麗的開屏孔雀，其旁則為一隻無以名狀的雛鳥，甫自卵殼中誕生，破裂的卵殼之下，為一張面額高達十二萬英鎊的票據，右上角的日期書寫著 1877 年五月，代表著葛洛斯凡納藝廊據此而生，不甚豐滿的羽翼及嬌小的體型，代表著它屬於初步創建的時期，與皇家學院具深遠傳統的根基相較，尚不成氣候而不具威脅性。面對新生的葛洛斯凡納藝廊，雖然皇家學院的態勢依舊高傲而無懼，然而前者羽飾特出而怪異，標誌著「葛洛斯凡納：藝術的天堂樂園」（THE GROEVENOR: ART PARADISE），不僅暗指其展覽機制與立意革新的效果，深為該名觀察家所認同，而成為皇家學院展覽的極大勁敵，更明確地揭示相較於皇家學院的自大，葛洛斯凡納藝廊顯然為藝術品與創作者備受尊榮的天堂。

兩者之間強烈的對比，亦為當代文藝界人士所認同，而付諸於文字陳述，此點印證於奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde）在小說著作《多瑞安的創作》（*The Picture of Dorian*）中，藉虛擬角色 - 領主亨利·瓦頓（Lord Henry Wotton）的對白，表露自身看法：

巴席爾（Basil），這是你曾創作過最好的作品，曾做過最棒的事。你當然必須隔年將它送到葛洛斯凡納。皇家學院太大而且太過普遍。無論我何時去到那裡，不是有太多人以致於我無法看到很棒的作品，就是更糟

的有著太多的作品而卻沒有人。葛洛斯凡納真是唯一最佳的地點。<sup>46</sup>

顯見對當代英國藝壇而言，葛洛斯凡納藝廊成功地將自身營造為最適宜藝術作品展示的公眾場域，更具指標性意義的是，於該藝廊立意非凡的展覽政策衝擊之下，自恃甚高的皇家學院展覽，在當代藝文家眼裡顯得過於庸俗與平凡，並已漸失號召力，而無法吸納英國當代特出而優異的藝術新起之秀，預示著皇家學院獨大的藝術主導地位，漸將動搖而趨於瓦解，代之而起的是英國藝界嶄新而多樣化的藝術展覽景況、圖像風格呈現與品味取向。

### 第三節 葛洛斯凡納藝廊的觀者、展品風格與當代藝術品味

葛洛斯凡納藝廊無論於外觀建物整體設計的搭配，內部展品的陳設與環境空間的布置擺設，甚或看待藝術展品及禮遇藝術創作者的心態與作法，均為當代之創舉，復以卡特·林德西夫婦不凡的社經地位，善於利用藝文出版刊物及社交人際網絡，邀集上層菁英份子參與藝廊展覽，因此葛洛斯凡納藝廊的創建隨即受到英國藝壇界的矚目，引起諸多的評論與觀察，其中《藝術期刊》(*Art Journal*)對於該藝廊開幕展的評論，正透露該藝廊觀展群眾的特質：

葛洛斯凡納藝廊充斥著對於藝術涵養極感興趣的人們。<sup>47</sup>

該評論不僅指出參觀葛洛斯凡納藝廊的群眾為數頗多，進而暗示這些觀者群有別於一般的普羅大眾，乃是富有藝術涵養的文化人。然欲深掘此一意味深長的評論，須從當代藝術展覽與該時群眾的關係著眼，始能瞭解箇中隱藏的深意，亦即獲悉維多利亞時代，進出展覽場域參觀藝術展品的社群生態及其品味取向，將

---

<sup>46</sup> “It is your best work, Basil, the best thing you have ever done. You must certainly send it next year to Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. Whenever I have gone there, there have been either so many people that I have not see the pictures, which is dreadful, or so many pictures that I have not been able to see people, which is worse. The Grosvenor is really the only place.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 50.

<sup>47</sup> “The Grosvenor is full of interest to people making any pretensions to Art culture.” Paula Gillett, “Art Audience at the Grosvenor Gallery,” in Susan P. Casteras and Colleen Denny eds., *The Grosvenor Gallery: A palace of Art in Victorian England* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), p. 40.

有助於釐清葛洛斯凡納藝廊觀者的社會位階及其獨鍾的展品風格，並能理解詮釋該藝廊展覽的評價與迴響。

葛洛斯凡納藝廊之創建正值十九世紀末葉，而當時英國維多利亞社會的藝術景況有兩項重要特徵：其一是藝術家與觀者之間的關係非常密切，再者，即是藝術已深入廣泛普及於大眾之中，社會各階層的群眾均得能在自身能力範圍所及之處，與藝術有所接軌：上至以鉅資購置高額的圖像原作，中至有能力購買藝術創作的複製品，下至在書籍期刊中隨意可見的當代藝術家所繪製的插圖等。<sup>48</sup>當時英國民眾的生活與藝文活動密切結合的情況，更進一步由皇家學院展覽於 1880 至 1890 年間，平均每年約有三十五萬餘人進出其間的參觀人潮數得到印證。<sup>49</sup>另外，當代時興所謂的「週日展示」( Show Sunday )或「週日彩繪」( Picture Sunday )，意指於週日官方展覽場域不開放的假日時節，到藝術家的工作室參訪其繪畫創作，相對於參觀皇家學院正式的夏季展覽，該活動有著較輕鬆自在的特性，並得以與藝術創作者及其作品進行較為深入交流接觸，<sup>50</sup>顯見對於該時廣大的社群而言，參觀藝術展覽並非陌生而遙不可及的活動。

鑑於當時參與藝術創作活動的普及，進入藝廊觀展的社群組成亦廣至上階層的皇家貴族、新興中產富商階級及小康的普羅大眾。以代表英國藝壇焦點重心的皇家學院展覽為例，位處於社會位階頂層的菁英社群被列入私人觀展 ( Private View ) 的名單內，據其所持有的季票 ( season tickets ) 享有免於等候排隊的特權，並有權於任何閒暇之餘，進入展場中欣賞早已預先觀賞而鍾愛的藝術品；然而絕大部分屬於中下階層的觀展群眾，需得花費數先令 ( shillings ) 進入學院展場，以顯示自身妥善運用休閒時間，並證明其對文化活動的參與融入。誠如夏勒斯·華勒斯坦 ( Charles Waldstein ) 所觀察：

---

<sup>48</sup> Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, p. 192.

<sup>49</sup> Paula Gillett, "Art Audience at the Grosvenor Gallery," in *The Grosvenor Gallery: A palace of Art in Victorian England*, p. 40.

<sup>50</sup> Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 193-194.

鄉間與城市地區的中產階級，甚至是絕大多數的勞動階級，於各方面展現他們渴求於獲得較高層次的文化產物，而他們要求分享先前僅歸屬於少數人的特權，乃是可以理解的。<sup>51</sup>

葛洛斯凡納藝廊奠基於特出而耀眼的建築設計、展示空間，及有意區隔的展品擺設，於開幕展當日成功地吸引約七千人次觀展，與參觀皇家學院展覽的進出人潮數不相上下，但總體而言，葛洛斯凡納藝廊於全盛時期的觀展人潮數，約略估計僅為學院展覽總數的三分之一。<sup>52</sup>除卻展覽場域大小的空間限制，此一數據有著更為深刻的文化意涵：相較於學院展覽所吸納的芸芸大眾，它不僅直指葛洛斯凡納藝廊所容受的觀者群較小，甚而在前述《藝術期刊》( *Art Journal* ) 評論的暗示之下，更隱然揭示著此一觀者群具有優越的文化背景，以及與眾不同的藝術品味。《時代》( *Times* ) 雜誌對葛洛斯凡納藝廊開幕的評價，印證上述推論：

對大多數的人...這些畫作是難以理解的謎團，而這些神秘的謎語並不在意尋求答案；對於其他的觀者而言，他們是令人憤慨反對的理由或是愚弄人的嘲諷。對於大多數將湧進皇家學院觀展的群眾而言，這樣的畫作似乎是令人不能接受的格外奇異怪誕的片段，或是在神秘主義與中世紀主義迷陣中無望幻想的怪異與不健康的成果。另一方面，一小群虔敬的觀者，卻對著這個沒有任何助益的藝術流派懷抱著忠實促擁的心情。<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> “The middle classes in the country and in the towns, and even large portions of the laboring classes, have in every direction manifested their desire for the acquisition of the higher fruits of culture, and have made heard their claim to share in the birthright which previously had been assigned but to the few.” Paula Gillett, *op. cit.*, p. 218.

<sup>52</sup> 1879 年皇家學院單日觀展數約為 7643 人。Paula Gillett, “Art Audience at the Grosvenor Gallery,” in *The Grosvenor Gallery: A palace of Art in Victorian England*, p. 40.

<sup>53</sup> “To a great many ... these pictures are uninterligible puzzles, of which they do not care to attempt the solution; to others they are occasions of angry antagonism or contemptuous ridicule. To a large majority of the crowd who will soon be thronging the [Royal] Academy galleries, such pictures as these seem unaccountable freaks of individual eccentricity, or the strange and un wholesome fruits of hopeless wanderings in the mazes of mysticism and medievalism. On the other hand a devoted if small minority holds devoutly that there is no artistic salvation out of the pale of this school.” in *Times* (London), May 1, 1877, P10. 引自 John Christian, “Fame at home and Abroad” in *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer* ( New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998 ) p.192. Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, p. 229.

深究葛洛斯凡納藝廊的經營策略，其與學院展覽同樣採取門檻極低收費的標準，入場費為一先令，對持有季票者給予相同的特殊優惠，但相較皇家學院展覽對於販售季票卷的無限額供應，葛洛斯凡納藝廊則將持有季票卷的會員人數限制於 500 人左右，經由原始會員投票決定新會員能夠加入與否，<sup>54</sup>此外，這些特殊的觀展團體可以在任何時節進入藝廊參觀，包括學院展覽不開放的週日。此舉將參觀藝術家工作室的「週日展示」( Show Sunday ) 活動，一併吸納入私人藝廊的展示範圍之中，刻意劃分花費不多、持入場票卷的一般大眾，與特殊觀展會眾之間權限，以此認可具有選擇性的特殊觀展會員。是以，葛洛斯凡納藝廊的經營政策，對觀展群眾的階級區分意識，較之於學院展覽來得更為清楚而鮮明，而這種潛藏的階級劃分，不僅表露於藝廊賦予觀者群參觀權限的多寡，更繫於藝廊展品風格的呈顯，誠如上述引文所示，對於絕大多數的觀者而言，葛洛斯凡納藝廊的展品風格是難以親近與理解的，因為該藝廊所展示的圖像作品乃有別於大眾所慣於觀賞的皇家學院展品。

學院展覽的觀者社群普及延伸至各階層，又因觀展者以中下階層的大眾居多，該位階的觀者群習於在藝術作品中尋找與自身經驗相關的圖像，作為瞭解賞析藝術品的起點，因而參展學院的藝術家為迎合大多數觀者群，多以無須藝術涵養背景的軼事主題或生活景象作為創作素材，藝評家亨利·詹姆斯( Henry James ) 於葛洛斯凡納藝廊開展的同一年，紀實地描述參觀皇家學院展覽的觀感，透露該類藝術風格的圖像典型：

與其他參觀者...一同佇立於展場之中，我驚覺當展場中有觀賞者三兩成群，他們評論作品的方式，不是根本不發一言，不然就是簡單地談論畫作的題材 - 將自身投射至故事情節之中。當我正在欣賞馬葛斯·史東 ( Marcus Stone ) 先生所創作一幅相當精緻的場景，該畫作表現一名身著粉紅綢緞的年輕女子，慎重地焚燒一封信，而背景則有一名老婦人正

---

<sup>54</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 46.

坐著啜泣，我記得聽到一段參觀展覽者的評論。站在我附近的兩名女士，非常陶醉於其中；而他們沈默了好一陣子。最後，其中一名女子輕嘆著 - 她的母親是寡婦！然後他們又多待了一會兒才離開。<sup>55</sup>

文中儼然揭示學院展場的圖像，多為敘事性的藝術創作，披露展場中的觀者如何以自身經驗解讀、詮釋圖像意涵，並藉由觀者對於藝術作品的反應，及其觀賞展品首重解讀圖像主題、寓意的審視角度，暗示著觀者群的素質。該時對於大眾藝術價值觀極有貢獻的藝術家威廉·鮑爾·弗瑞斯 (William Powell Frith, 1819-1909) 以更為辛辣的字眼，批判皇家學院觀展者的品味取向：<sup>56</sup>

事實上，對絕大多數進入皇家學院的人們而言，參觀展品是件了不起的大事，然而他們關注藝術的方式僅著眼於是否能夠辨認畫面圖像，而這根本不值得一提。<sup>57</sup>

弗瑞斯進而列舉學院展覽觀者們的對話，以凸顯其對於圖像意涵的毫無所知：兩名女性參觀者走入展場欣賞湯瑪斯·珉德 (Thomas Faed) 的作品 - 《他僅有的褲子》(His Only Pair)，該圖描繪一名小男孩坐在桌上，裸露著雙腿，吸吮著一只橙橘，而其母在一旁修改他的褲子。恰有兩名女性參觀者對該畫作發表評論，其中一人手持展覽圖錄，回答另一人關於該作主題為何的詢問；諷刺的是，前者回答：「他僅有的褲子」，後者則疑惑地回應：「梨子？」進而自我推論道：「它

---

<sup>55</sup> "Standing ... with other observers, I was struck with the fact that when these were in groups or couples, they either, by way of comment, said nothing at all or said something simply about the subject of the picture - projected themselves into the story. I remember a remark made as I stood looking at a very prettily painted scene by Mr. Marcus Stone, representing a young lady in a pink satin dress, solemnly burning up a letter, while an old woman sits weeping in the background. Two ladies stood near me, entranced; for a long time they were silent. At last - 'her mother was a widow!' one of them gently breathed. Then they looked a little while longer and departed." Julia Thomas, *Victorian Narrative Painting* (London: Tate Publishing, 2000), p. 9.

<sup>56</sup> 曾進入皇家學院修習藝術創作，自 1845 年後便成為學院藝術家，在此之前以歷史題材與文學主題的創作為主，後轉以現代生活主題入畫而成名。Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 69-100.

<sup>57</sup> "The fact of its being 'the thing' to go to Academy Exhibition, takes great numbers there who care for art as much as they know about it, and that is nothing at all." Paula Gillett, *ibid.*, p. 220.

看起來像是橘子。」<sup>58</sup>顯見進入皇家學院展覽室的群眾，漠視於藝術家隱藏於作品表象之下，所欲傳達的深刻意涵，僅能從表面而淺顯的圖像外觀，連結自身經驗加以理解。對於學院觀者群多著眼於藝術作品的主題，在乎圖像形式是否為其所認知的藝術鑑賞方式，藝術創作者有著無奈的心緒，皇家學院藝術家伊莉莎白 桑柏森 (Elizabeth Thopson) 曾說出此一複雜的感受：

這是一種介於感激賞識瞭解自身創作觀賞者，與過份受群眾歡迎的不舒服感覺之間難以理解的感受。<sup>59</sup>

藝術家之所以有著於矛盾的掙扎情緒，擺盪於曲高和寡與受群眾擁戴的兩造之間，肇因於湧入皇家學院的普羅大眾，有著大量購置藝術複製品的潛力，伴隨而來的是，藝術家得到相對優厚經濟報酬，是以在學院觀者群中佔多數比例的中下階級，對參展的藝術家而言，乃為其潛在的藝術贊助者，他們以聚沙成塔的方式，與直接購置原作的少數上層名流分庭抗禮，共同主導著皇家學院的展品風格，此觀點驗證於《藝術期刊》( *Art Journal* ) 中的陳述：「若考量所有實際的目的，付費而講究的庸俗之人與熱愛藝術的文化人，兩者於價值貢獻方面不相上下。」<sup>60</sup>是以，佔當時展覽觀者群最多數的中產階級份子，希冀由圖像作品見得關於該時真實生活的悲喜劇碼，因為此類藝術作品，乃是透過自身生活經驗所能加以理解類化者，而藝術家為投其所好，進而致使展場的圖像作品，著重於題材的選擇及其能否迎合觀者所需 所知的生活體驗，評論家道格拉斯 庫柏( Douglas Cooper ) 觀察 1870 年代的藝術景況而說道：

繪畫依其題材而被評斷，極少數藝術家對於創作自然風景感到興趣；也沒有畫家企圖利用油畫具暗示性或揭示感官愉悅的特點。似乎每位畫家

---

<sup>58</sup> “His Only Pear:” “Pear?” said the connoisseur. “It looks more like an orange.” Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, pp. 220-221.

<sup>59</sup> “It is a curious condition of the mind between gratitude for the appreciation of one’s work by those who know, and the uncomfortable sense of an exaggerated popularity with the crowd.” Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, p. 221.

<sup>60</sup> “the shilling of the cultivated Philistine and of the aesthetic devotee are equal in value for all practical purposes.” Paula Gillett, *ibid.*, p. 221.

均過於樂意地同意威爾基 (Wilkie) 憤世嫉俗的名言：「瞭解大眾的品味，學習瞭解何物將會取悅買主，乃是藝術家最有價值的知識。」<sup>61</sup>

顯見當代藝術市場之中，展品風格被商業利益所牽引，以交易買賣為主的經濟利益，吞噬藝術家的創意與自主權，向大眾品味靠攏且隨之而來的實質收益，促使多數藝術創作者投其所好，將自身理想拋諸身後。皇家學院展覽的圖像風格趨勢，為該時具代表性意義的指標參考，其藝術展品取向正足以窺見當代藝術市場景況的潮流：

當 1880 年代開始之初，皇家學院的題材繪畫 (subject-picture) 主導拍賣市場，可媲美於對泰納 (Turner) 的敬拜，並幾乎淹沒古代藝術大師的創作...。但對最敏銳的贊助者而言，這種繪畫的景況是不忍卒睹的。然除非他活躍於非常具有文化學識的圈子裡，否則欲跳脫此景況，乃是一件不容易的事。在伯恩-瓊斯與羅賽蒂的陪伴之下，敞徉在但丁 (Dante) 的世界裡...將招致過於精緻化的批評，在英國傳統時代下，此乃是對於中產階級家庭的最大侮辱，在當時傾慕波提且利 (Botticelli) 的作品將被視為娘娘腔。<sup>62</sup>

上述引文不僅揭示皇家學院展品風格取向，趨於多數中產階級所熟悉，描述真實生活景況、帶有述說故事寓意的題材畫，更點明伯恩-瓊斯、羅賽蒂所代表的藝術典型，不易被傳統中產觀者所認同，隱然透露著葛洛斯凡那藝廊的展品及參展藝術家不易被中產群眾所接受，因為對熟悉學院展覽藝術品的普羅大眾而

---

<sup>61</sup> “Pictures were judged by their subject matter; few artists were interested in painting natural scenes; and no attempt was made to exploit the suggestive or sensuous properties of oil-paint. Every painter, it seems, subscribed only too gladly to Wilkie’s cynical formula that ‘to know the taste of the public, to learn what will best please the employer, is to the artists the most valuable knowledge.’ Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 30.

<sup>62</sup> “As the 1880’s opened, the Royal Academy subject-picture dominated the salerooms, rivaling the Turner cult and almost extinguishing the Old Masters... Yet to the more sensitive sort of the patron the pictures were distressing. But unless he moves in a very sophisticated circle, escape was not easy for him. To travel in the company of Burne-Jones and Rossetti into the world of Dante... was to invite the reproach of being artistic, the greatest insult which could be hurled at a middle-class family in the classic age of the British matron, when to admire Botticelli was to be thought a cissy.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 30.

言，該藝廊展出的圖像典型，並非其生活經驗所能類化、理解的敘事性題材，熟悉的日常場景，或當代生活紀實，而是諸如伯恩-瓊斯之輩，以古典詩文題材為導向的圖像表現，多為藝術家對於古典題材、文學著作有感而發的心緒情感表現，甚或奠基於個人幻想的排列組合，因此葛洛斯凡那藝廊並非經由入場票卷的門檻限制，以區隔其參觀會眾，而是藉著展品風格迥異於普及風行的大眾品味，以淘汰部分不具文化學識修養，隸屬於社會中下層位階的一般群眾，進而選擇該藝廊的觀者。兩造之間相左的品味衝突，生動而戲謔地刻畫於當代《日報》( *Daily News* ) 對於葛洛斯凡那藝廊展品的描述：

它的整體也許相當地優秀，而且這些作品將會取悅有學識之人，但他們並非一般大眾所熟知的，觀展者很可能焦慮地吶喊：「嬰兒在哪裡？」因為嬰兒與搖籃不適宜表現在葛洛斯凡納藝廊中，這不應是它原有的樣貌，而這也並非根據皇家學院的展覽景況及英國藝術傳統。<sup>63</sup>

該段文字陳述，適足以凸顯葛洛斯凡納藝廊展品，特異於當代藝術流行品味的景況，點明其所獨鍾的圖像風格，乃有別於該時藝術品味風向指標的學院展品，並迥異於英國藝術的傳統潮流。這種有意識地遏止該藝廊流於過份通俗、大眾化的品味傾向，進而排拒以經濟利益為導向的主流市場，正呈顯葛洛斯凡納藝廊的設立，並非基於商業考量，而是立意於區隔當代盛行的大眾藝術潮流，以趨向更為高尚、精緻的藝術品味。而文中所指具有足夠的背景學識，賞識此類崇高藝術的觀者，即是過去出生於上流階層之中的世襲貴族，及在商機蓬勃的變動時代中，受惠於工業革命，財富資本額遽增，並企圖仿效過去貴族奢華文化享受的新興富商階級，因為崇高藝術( High Art )，意指創作風格與文藝復興時期的藝術有緊密的相關性，且創作題材多半擷取自古典的希臘羅馬神話、古典文學，甚或

---

<sup>63</sup> “It may be all very well, and the pictures may please the learned, but they are not the public is accustomed to. The spectator feels inclined to cry anxiously, ‘Where is the baby?’ for babies and cradles are but inadequately represented in the Grosvenor Gallery. This is not as it should be; this is not in accordance with the practice of Royal Academy and with the traditions of British art.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 30.

者是莎士比亞 ( Shakespeare ) 的著作，且「崇高」一詞有其階級意識上的鮮明標誌，它明確地直指，唯有受過相當學識教養的上層菁英份子，方能瞭解圖像主題及其與古代藝術家之間的關連。

法國社會學家皮耶赫 布爾迪厄 ( Pierre Bourdieu ) 曾於《差異》( *Distinction* ) 一書中，以相近的品味與生活形態，區分社會中的三種階級，其一為資產階級 ( bourgeoisie )，該族群擁有高出生活必需水平的豐富資本，得以追求自由的品味 ( goûts de liberté )，偏好文化客體與非世俗性物質功能的踐履，其品味乃屬於美學稟性 ( disposition ascétique )，亦即傾向於將實用功能予以形式化、風格化；其二為小資產階級 ( petite bourgeoisie )，具有中適度的資產，追求炫耀性品味 ( goût de pretention )，渴望向上成為資產階級，但缺乏足夠的資本或生存心態，包括實質的經濟財富或潛在的文化學識等，僅能效仿上層資產階級的正統文化之外貌，以藉此提昇自我社會位階，然此舉違逆其真實生活形態，因而相較於資產階級者，於天生而自然客體養成環境之下，所顯現的自在、優雅與隨性，刻意仿效者則顯得較為拘謹、不自在；最後則為大眾階級 ( class populaire )，該族群泛指農人與工人等勞動階級，其僅擁有少量的資本額，必須持續地關心與生存相關的實際問題，是以只能追求必須性品味 ( goût de nécessité )，就選擇層面而言，偏好於功能性、自然與非形式化的事物，此族群份子非常實際，將日常生活的實際層面還原於功能價值的考量，不重視差異區別的存在與否。<sup>64</sup>布爾迪厄 ( P. Bourdieu ) 進而認為在資產階級的文化世界之中，上層菁英藉由否定下層階級實用、功能性取向的品味與生活風格，以凸顯自身與他者的不同與優越感，對此觀點，約翰 卡德 ( John Codd ) 進而闡釋道：

重與輕之間的極端 ( 像是重音樂與輕音樂 )，構成資產階級與大眾品味之間的區別。同樣的，崇高 ( 莊嚴、高尚，與純粹 ) 與低俗 ( 流行、低俗與拘謹 )，纖細 ( 精緻、優雅 ) 與粗俗 ( 厚重、遲鈍、粗糙與肉慾 )，

---

<sup>64</sup> 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》(台北：桂冠圖書有限公司，1998)，頁 146-148。

輕與重，自由與被迫...都是相似的類型，布爾迪厄所暗示的，是社會階級兩極所構成領域。<sup>65</sup>

以此檢視葛洛斯凡納藝廊所預設的觀者群、展品風格、展覽策略與經營手法，並對照於皇家學院展品風格趨於平民大眾化，官方藝術展覽場域已漸失區隔上層貴族菁英份子與普羅大眾，兩造之間差異的指標性意義，葛洛斯凡納藝廊創建的文化意義，應深化為位處於社會頂層的貴族階級，欲重塑藝術鑑賞乃為該階級少數人所獨享的精緻活動，再建過去其獨享的文化領地，並企圖扭轉一般社群大眾主導藝術品味的頹勢，減緩藝術市場中，以商業利益為取向的功能性思維模式，重新掌握藝術品味的主導權。再者，對於處境介於資產階級與一般大眾之間的新興富商階級而言，葛洛斯凡納藝廊所引領的文化風尚，及其所倡議的藝術品味，形成該社群向上提昇自我社會位階的效仿標的，藉由獲取特殊時節進入觀展的保留權利，甚或受邀成為私人觀展的座上貴賓，贏得晉身上流菁英社群的認同。

回溯葛洛斯凡那藝廊的建築設計與內部規劃，革命性的展覽場域與備極奢華的展示空間，喚起過去名門貴族於自家宅邸中，所建立私人繪畫室的空間感，諸如羅伯 哈斯欽森 (Robert Huskisson) 所描繪的《貴族挪斯威克於瑟雷斯汀屋的繪畫室》( Lord Northwick's picture Gallery at Thirlestaine House, 圖 4-17 ), 以及西敏公爵 ( Duke Westminster ) 位於都市的寓所 - 葛洛斯凡納宅邸 ( Grosvenor House, 圖 4-18 ) 等。這類貴族私人所擁有的繪畫藝廊，通常設計為一格局方正的長矩形，以確保牆面得以容納足夠的畫作，展示間的照明多半來自於屋頂天窗的自然光線，餘如葛洛斯凡那宅邸繪畫室所示 ( 圖 4-18 ) ，窄牆末端多為陳設特別重要收藏品的預設之地，慣於此一區域前立下古典圓柱，以凸顯該畫作之價

---

<sup>65</sup> “the opposition between heavy and light ( as in heavy music/light music ) serves to distinguish bourgeois from popular tastes. Likewise, the oppositions between high ( sublime, elevated, pure ) and low ( vulgar, low, modest ) , fine ( refined, elegant ) and coarse ( heavy, fat, crude, brutal ) , light and heavy, free and forced...are homologous, Bourdieu suggests, to the oppositions constituting the field of social classes.” John Codd, “Making Distinctions,” in Richard Harker, Cheleen Mahar, and Chris Wiljes, eds., *An Introduction to the work of Pierre Bourdieu: The Practice of Theory* (London: The Macmillan Press Ltd., 1990), p. 141.

值。葛洛斯凡納藝廊展示室中，嵌入間隔作品的半露方柱，鋪滿展示壁面的絲絨布幔，以及展示藝廊入口處的門簾布幔設計，與葛洛斯凡那宅邸的繪畫室設計如初一轍，顯見該藝廊於空間規劃設計之初，即以傳統貴族寓所的排場儀式為藍圖。此外，相仿於貴族們於自宅繪畫室中觀賞的構想設計，葛洛斯凡那藝廊提供觀者休憩的座椅並非固定的家具擺飾，乃是可任由參觀者隨意移動的活動式設計，以鼓勵觀者對個別圖像作細察端詳的研究，因此，該藝廊的硬體建築設計，沿襲上層階級觀賞繪畫的方式，將原屬於公共場域的藝廊空間氛圍，導向仿若貴族私人的繪畫展示室般自由奢華。

考量附屬於該藝廊中的其他相關空間設計，諸如撞球室（Billiard Room）吸煙室（Smoking Room）及圖書館等附屬空間等，將更明確地顯示葛洛斯凡納藝廊所預設的觀者階層，有別於容受多元階級的公眾藝廊，而是立意於倡議高雅精緻文化風尚的展覽場域。最為特出而引人矚目者乃為撞球室，此一空間設計於 1815 年後，逐漸成為英國宅邸中普遍而流行的建築考量，於 1870 年後被擁有鄉間住所的富商貴族，視為最基本的居家設施之一，<sup>66</sup>然而，撞球室納入以展覽為主的藝廊之中並非常舉，足見葛洛斯凡納藝廊以上層資產階級的居家環境，為建築設計考量的指標。其次，吸煙室亦為特殊的建築空間設計之一，維多利亞時代早期人們吸煙的習慣尚不甚普及，欲享受吞雲吐霧之樂的紳士階級必須步出室外，而亞伯特王子（Prince Albert）便在 1845 年於其私人宅邸中，特設吸煙室以利於享受吸煙的樂趣，葛洛斯凡納藝廊於建築構思中納入吸煙室，顯然乃迎合於皇室貴族引領風潮之下的上層階級吸煙行止，<sup>67</sup>儼然直指其預設的觀者群以上層名流的貴族階級為主。此外，藝廊於 1880 年增添圖書閱覽室的構想，將非生活必需品的閱讀、文學一併納入藝廊，使得進入展場的觀者可藉此瞭解出版界對於藝術家、展出作品的評論與迴響，合宜地結合藝術與文學，並有助於營造藝廊整

---

<sup>66</sup> Colleen Denney, "The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model" in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 29.

<sup>67</sup> 威爾斯王子為葛洛斯凡納藝廊的贊助者，其嗜好雪茄，曾有人評論道"did even more than his father to make smoking a fashionable upper-class vice." Colleen Denney, *ibid.*, p. 29.

體空間為一具精緻文化氛圍的場域，進而標誌著葛洛斯凡納藝廊不獨展示著具智識之菁英分子，才得以解讀的藝術作品，亦是該階層族群觀賞藝術品、閱讀相關藝術資訊，以提昇自我學識涵養的文化社交場域，在在凸顯著該藝廊的文化屬性，指向以非實用功能為導向的上層資產階級。

標誌著葛洛斯凡納藝廊獨具的階級意識型態，不僅在於該藝廊建築硬體設施，更表現於其不凡的開幕儀式與社交手法，藉此強化參與該展覽盛會者，隸屬於菁英份子的認同感，及其特殊觀者外於一般社會大眾的獨特優越性。該藝廊於每年倫敦社交季節的夏季展覽期間，必定照慣例有著三次意義不同的開展聚會，首先登場的是，舉辦於星期日下午的私人觀展，邀集雅好藝文活動的上層階級參與；接續於傍晚舉行盛大的晚宴，並於此時對展品進行私人導覽；最後才得以開放一般大眾參觀而進行公開展覽。<sup>68</sup>以首展當年為例，私人觀展與晚宴的宴客名單備極榮耀，包括威爾斯王子夫婦、藝術家惠斯特勒（Whistler）等人均名列其中，曾參與盛會的貴族亨利·桑爾歇（Lord Henry Somerset）回憶當時的景況：

昨晚葛洛斯凡納藝廊的晚宴相當成功。每件事情都處理得相當完善。我想大概約有 150 人參與盛會，有幾桌是卡特林德西爵士、某些皇族成員與特別重量級的人物，他們坐在最高級的上位，而林德西夫人與其他數位皇族成員則在另一端。晚餐本身很棒，而的確需要滿足數量極為龐大的人口，總之它在各方面都出為出色。<sup>69</sup>

藉由與會人士的評價，可以想見當時貴族名門雲集的繁盛景況，而此場景於

---

<sup>68</sup> Colleen Denney, "The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model" in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 31.

<sup>69</sup> "The Grosvenor dinner was a great success last night. Everything was wonderful well done. There was I should think about a hundred and fifty at dinner, which was at several tables with Sir Coutts Lindsay and some of the Royalties and particular swells at the tops end and Lady Lindsay and some more Royalties at the bottom. The dinner itself was very good, really wonderful considering the number that had to fed, and altogether it was in every way very well done." Colleen Denney, "The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model," in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 31.

當代似乎僅見於皇家學院展覽的隆重排場儀式，<sup>70</sup>一般私人籌建的藝廊，礙於經營者身份地位的先天限制，及考量於經濟利益的財力支出，無法達到此一上層階級所特有的貴族氣派，甚而未接獲葛洛斯凡納藝廊私人觀展邀請函者，將被視為在倫敦社交圈中喪失社經地位之優勢，<sup>71</sup>顯見參與該藝廊展覽場域的藝文活動，已成為辨識是否隸屬於上層菁英的文化標誌。

此外，參展藝術家名列與會貴賓名單之中，並藉由特意安排的社交宴會，讓這群於當時英國藝壇不受重視的藝術家，得以與社會名流接軌，使其藝術創作理念與圖像風格，能夠被上層資產階級所認同賞識，足見葛洛斯凡納藝廊積極為參展藝術家，開拓菁英份子觀者群的藝術贊助者，並將藝術家歸屬於此一上層菁英團體的成員。因為葛洛斯凡納藝廊採取邀展的方式，捐棄皇家學院看似民主的評審會議制度，好似創建藝廊的卡特·林德西夫婦在雄偉壯觀的私人宅邸中，邀集上層階級的名流至此觀賞藝術創作，藝術家乃是參與盛會、協助藝術展示的靈魂要角，而其所創作的藝術圖像，乃是菁英份子得以特出於其他社會族群的象徵依據，因此在該藝廊的展覽政策中對藝術創作者備極禮遇，藝術家甚而成為富有財勢地位的資產階級所崇敬的對象。

將藝術家歸屬於上層菁英文化圈內，視其為觀者景仰的偶像，且其文化地位更甚多數資產階級的心態呈顯於外，不僅繫於前述該藝廊尊重藝術創作者的展覽政策，使藝術家得以自由表現其藝術創作的意念，不受多數大眾階級品味的牽制，亦表現於該藝廊不以商業利益為取向的買賣交易手法，賦予藝術創作者及其展品特出優越的文化地位：其一則為參與展出的藝術家，無須負擔相關場地之費用，以顯示對藝術家的體恤與尊重。其二，參展作品之所有人，以標示藝術家及收藏者混合展出，意指畫作若標示為藝術家所有，則可供人出價，議價者透過藝廊機制詢問作品金額，避免藝術家涉入金錢交易，淪於過份計較金錢利益的尷尬

---

<sup>70</sup> 皇家學院除了皇室成員的參觀日(Royal Private Review)之外，亦安排私人觀展日(Private View Day)，媒體記者及已成為學院成員者有機會邀集其友人參展可參與之。

<sup>71</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 25.

處境；倘若作品標示著收藏者所有，則明示著該作僅供觀者欣賞的非賣品。<sup>72</sup>前項措施有意褪去學院展覽中，藝術家汲營於經濟收入的庸俗形象，進而提昇藝術創作者的形象與地位，而後項則相對增加藝術品、收藏者與藝廊本身的潛在價值，因為在藝廊展出非賣的藝術品，一方面提掖該展品的藝術價值，顯示此藝術作品並非如商品般可供買賣，而是僅供觀賞的特出優秀之作，間接抬舉藝術家的成就與聲望；另一方面，對於出借展品的收藏者而言，鑑於葛洛斯凡納藝廊展品風格的特出性，及其象徵高尚文化修養的標幟，於此地展示私人收集之藏品，乃是對自身藝術品味的推崇與肯定。再者，展出私人收藏品，鮮明地標誌著該藝廊有別於當代以商業利益、尋求藝術贊助為主的展覽景況，導向非營利為目的的經營策略，此外，更於無形中默認、讚許有眼光進入該藝廊觀賞展品的群眾，有別於進入以商業利潤為主的展覽場域族群，乃是具有一定藝術鑑別力的觀者。

誠如布爾迪厄 ( Pierre Bourdieu ) 所述：「 菁英份子很容易傾向放棄任何太過民主的機構，因為如此一來，將使菁英階層的優越差異消失殆盡。 」<sup>73</sup>為保持該藝廊具有上層菁英匯聚的優越文化場域特質，葛洛斯凡納藝廊乃採有別於一般私人藝廊，甚或皇家學院的展覽機制，以極盡奢華享受硬體建築設施，著眼於上層貴族位階的空間設計，優雅而舒適的展示環境，以及採取邀請參展的方式等，籌組展覽軟硬體設備，復以特意區隔於普及風行的多數中下層階級品味，展出特定背景學識文化之族群，方能理解的崇高藝術，使得能夠參與該藝廊的展覽盛況的觀者，自覺有別於皇家學院或當代藝術展覽場域的群眾，而指向進入該藝廊參與展覽盛會者，乃是對於精緻的藝術文化有所領悟，並具有較多「文化資本」 ( culture capital ) 的菁英份子。<sup>74</sup>然而這種自恃甚高，不依循英國藝術傳統慣例的創新理

---

<sup>72</sup> Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 46.

<sup>73</sup> “the elite is likely to abandon any institution if it becomes too democratic - by doing so, it negates the privileged distinction of that elite class.” Pierre Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, Richard Nice trans. (London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 6.

<sup>74</sup> 布爾迪厄以經濟資本為藍本，發展出文化資本、社會資本與象徵資本等四類，而其中的經濟資本與文化資本則是主要區分階級的兩大原則，前者意指土地、工廠、貨幣等具體財物，後者係指言語、思考、行為模式與秉性等抽象知識訊息。邱天助，前引書，頁 128-130。

念，刻意與大眾品味疏離區隔的心態與想法，亦引起諸多負面的評價，誠如藝評家海斯寇特 艾許 史塔翰（Heathcote H. Statham）批判葛洛斯凡納藝廊而疾言道：

不可能忽視有種標新立異的成分存在著，這些崇拜者給予此類畫作極為特出的優越地位，並構成小群體的特殊儀式，他們分別對自身最具特殊性的高祭司，呈進盲目的欽羨。現今這些群私密團體的精神與英國繪畫的關係太過遙遠。一位謝絕大眾矚目的藝術家，只展示其作品給一群特殊的社群，這些人親吻其衣袖邊緣，除了藝術作品的完美，眼中視若無物：假使我們質疑，何以如此神秘與隱匿？我們將被嚴重地指責，基於何種原則，藝術家有義務完全公開其藝術？<sup>75</sup>

史塔翰（Heathcote H. Statham）直言抨擊葛洛斯凡納藝廊觀者群的排他性與獨佔性，質疑此觀者群過份看重自身所獨鍾的展品風格，諷刺他們對此類藝術所秉持的崇拜、盲從態度，並將藝術家的地位，比擬於過去象徵宗教神蹟的代言者 - 祭司，仿若藝術在此等同於宗教信仰，藝術圖像於葛洛斯凡那藝廊之中似已取代宗教神像，觀者則成為迷戀該藝廊展品風格的忠誠信徒。該項觀點印證於葛洛斯凡那藝廊中，藝術確有著崇高無比的神聖地位，自有形的擺放作品的建築空間、籌組藝術展品的方式，乃至於對創作者無形的尊崇禮遇，藝術家及其創作品確已成為該上層菁英文化圈受到景仰的核心，然於參展葛洛斯凡納藝廊的諸多「偶像」藝術家之中，尤以伯恩-瓊斯的圖像創作引起最大的爭議與討論，進而被視為該藝廊中獨領風騷的話題人物。

---

<sup>75</sup> “It is impossible to overlook the presence of an element of eccentricity, the prominence given to types of painting which form the special *cultus* of small groups of worshippers who offer up a blind admiration, each to their own special high priest. There is far too much at present this private clique spirit in connection with painting in England. An artist declines public notice, and show his production only as a special circle, who kiss the hem of his garment and see nothing but perfection in his work: and if we inquire, why this mystery and privacy? we are gravely rebuked, and asked on what principle an artist is bound to make public at all?” Colleen Denney, “The Role of Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery in the Reception of Pre-Raphaelitism on the Continent,” in *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, p. 73.

#### 第四節 伯恩-瓊斯與葛洛斯凡納藝廊

伯恩-瓊斯與葛洛斯凡納藝廊之間的淵源，可回溯至協助該藝廊創建之一的卡爾（J. C. Carr），發表對拉斐爾前派藝術家觀察：

赫曼 漢特（W. H. Hunt），羅賽蒂（D. G. Rossetti），伯恩-瓊斯，福特  
麥德斯 布朗（F. M. Brown）...對於當時學院榮耀毫無所動，而假設他  
們的作品提交至學院由官方加以評斷，將會被漠然地接受入選，或者以  
強烈敵意的態度被對待。<sup>76</sup>

伯恩-瓊斯在文中與拉斐爾前派藝術家並列，顯見在卡爾對該時藝術界現狀的觀察中，伯恩-瓊斯的藝術理念與圖像風格表現，被歸屬於拉斐爾前派藝術家之列。卡特·林德西爵士等人原屬意展出不受學院青睞藝術家的圖像創作，創立理念與之契合的拉斐爾前派藝術家，理應成為受邀參展藝術貴賓，然而經歷幾番書信往來，徵詢邀請羅賽蒂及布朗參與此項展覽計畫，兩人終究不克出席參與開幕展，雙雙於此一盛大展覽中缺席：布朗雖有意參展，但因個人因素並未參與葛洛斯凡納藝術首展，羅賽蒂則因該藝廊易邀集部分學院藝術家參展，進而婉拒參與該藝廊的展覽計畫，然而面對該藝廊誠懇的邀請，他極力薦舉伯恩-瓊斯，並預言：「你們的計畫必定會成功，因為有某人的名字與之相關 - 那就是伯恩-瓊斯 - 一個代表我們所擁有最令人愉悅藝術的名字。」<sup>77</sup>

因而在葛洛斯凡納藝廊開展之時，拉斐爾前派兄弟會成員藝術家，僅有漢特（W. H. Hunt）及已成為學院藝術家的米雷（J. E. Millias）參展，然而鑑於兩人持續有著公開展覽的歷練，圖像風格演變的軌跡已為公眾所觀察知曉，因此英國

---

<sup>76</sup> “Holman Hunt, Rossetti, Burne-Jones, Ford Madox Brown...knew nothing about at that time of academic honour, and their work, if it was submitted for official judgment, was either coldly received or was treated in a spirit of active hostility.” Susan P. Casteras, “Burne-Jones and the Pre-Raphaelites Circle at the Palace of Aesthetes,” in Susan P. Casteras and Colleen Denny eds., *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (New Heaven and London: Yale University Press), p. 76.

<sup>77</sup> “Your scheme must succeed, were it but for one name associated with it - that of Burne-Jones - a name representing the loveliest art we have.” Elizabeth Prettejohn, *Rossetti and His Circle* (London: Tate Gallery Publishing, 1997), p. 60.

藝壇對於兩人的圖像風格並未給予太多評價，復以羅賽蒂長期於公開展覽場域中缺席，關注早期拉斐爾前派藝術轉變至全然不同境界的焦點，便轉移至早期曾追隨羅賽蒂習藝，並願意再度公開展覽的伯恩-瓊斯身上。

關於拉斐爾前派原創藝術家與年輕後進之間的差異，漢特曾作如此的詮釋：「年輕一輩喜歡誇張羅賽蒂心中較為解放而自由的階段。」此外，並以中世紀主義者的口吻評論，認為那些「仰慕義大利十五世紀之人」( quattrocentists ) 乃為「過於氾濫感傷之人」( outrageous sentimentalists )，拒絕表現男子氣概的形式，而偏好柔弱與病態。<sup>78</sup>漢特顯然對於羅賽蒂後期圖像風格的變異不表贊同，甚而嚴詞批判圖像形式以義大利文復風格為依歸的藝術作品，偏於女性柔弱的傾向且過於矯揉做作，間接暗示對於伯恩-瓊斯藝術風格的不滿，然而這些異於拉斐爾前派原始關注的藝術因子，正是使得伯恩-瓊斯於葛洛斯凡那藝廊再度公開展覽之時，得以超脫米雷與漢特等拉斐爾前派前輩藝術家，獲得藝評界迴響與關注的主因。學者昆汀·貝爾 ( Quentin Bell ) 繼而指出，拉斐爾前派第一代藝術家之中，羅賽蒂異於昔日同夥的藝術表現，並點明伯恩-瓊斯承繼其藝術魅力，頗有引領藝術風潮的潛質與影響力：

羅賽蒂沒有信仰，然而他卻也迷戀於崇拜的行徑。漢特...尋求基督教寫實主義，米雷偶而訴諸基督教的軼事；羅賽蒂則找尋一個可以讓其盡情發揮藝術才華的聖地，當中的神像，如瑪麗 ( Mary ) 碧翠絲 ( Beatrice )，...她們是如此千變萬化而幾乎不存在。他並非宗教的虔誠者，但很明顯的在創造神話。他的宗教無須信條或道德，它並沒有信仰的條文...這是種熱切地渴望某種事物之人所崇尚的宗教，而且只能倚賴魔力表達所需...然而，第二代則縈繞著女性人物，主導羅賽蒂以及其弟子伯恩-瓊斯的作品，...在創造這類觀念學的宗教之時，伯恩-瓊斯的地位幾乎與羅賽

---

<sup>78</sup> “the younger circle loved to exaggerate the more enfranchised phase of Rossetti’s mind.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 67.

蒂一樣重要。<sup>79</sup>

昆汀·貝爾認為伯恩-瓊斯與羅賽蒂相同，將圖像的藝術價值提昇至極為崇高的地位，均創造一股近乎宗教崇拜的狂熱風潮，然相較於羅賽蒂不願公開展示作品，進而喪失圖像創作對於更廣泛藝術觀者群的傳播影響力，透過於葛洛斯凡那藝廊的再度公開展覽，伯恩-瓊斯無庸置疑地超越羅賽蒂，躍升成為拉斐爾前派後期藝術風格變異的主要靈魂人物。

伯恩-瓊斯於拉斐爾前派藝術家團體中，隱然形成的優勢地位，驗證於一名年輕藝術家以感性優美的文句，形容進入葛洛斯凡納藝廊觀賞畫作的感受，及對首展圖像作品的深刻印象：

我還能深刻地憶起我首次觀展的驚奇與喜悅。一面牆上潑灑著由伯恩-瓊斯手繪天使圖像所散發的斑斕色彩，一面牆上安置著惠斯特勒神秘的藍色夜景，一面牆則有華茲巨大人像所散發出來的熾熱張力，另一面則有亞伯特·摩爾柔和、模糊如花卉盛開般和諧的燦爛光點。<sup>80</sup>

上文列舉葛洛斯凡納藝廊首展，少數傑出藝術創作圖像的特點，而伯恩-瓊斯乃為唯一名列其上，並與拉斐爾前派藝術團體有直接密切關係的藝術家，然而伯恩-瓊斯不僅於該藝廊首展中，奠定身為拉斐前派後期風格的代表性領導優勢，更有著凌駕其他參展藝術家的驚人氣勢，因為伯恩-瓊斯與其他早已小有聲譽的藝術家同列其中，顯見其圖像創作風格，足以與經常參展藝術家的成就並駕

---

<sup>79</sup> “He believes in nothing and yet he is altogether enchanted by the act of worship. Holman Hunt ... seeks for Christian realism, Millias occasionally for Christian anecdote; Rossetti looks for a shrine on which he can lavish all his art and all his ingenuity, the deity of which, Mary, Beatrice, ... is so protean as to be non-exist. He is not religious but he is profoundly mythophiliac. His cult makes no demands either on faith or on morality, it implies no articles of belief... It is the religion of a man who wants something passionately and can only express its wants by way of incantation...

( whereas ) The second generation ... is haunted by a female figure... which dominate Rossetti's work and the work of his disciple Burne-Jones, and through them their followers... In the Creation of this atheological religion Burne-Jones was quite as important as Rossetti.” Quentin Bell, *Victorian Artists* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967), p. 67.

<sup>80</sup> “I can well remember the wonder and delight of my first visit. One wall was iridescent with the plumage of Burne-Jones' angles, one mysteriously blue with Whistler's nocturnes, one deeply glowing with the great figures of Watts, one softly radiant with faint, flower-tinted harmonies of Albert Moore.” Paula Gillett, *World of Art: Painters in Victorian Society*, p. 232.

齊驅，甚而有過之而無不及的意味：諸如首展中地位相當突出的藝術家惠斯特勒（Whistler），於參與葛洛斯凡納藝廊展覽前已頗有聲望，並經常出沒於非官方體制的展覽場域，其圖像作品風格對經常出入英國藝界展覽場合的觀者而言並不陌生；學院藝術家華茲（G. F. Watts）於 1837 年起，便持續參展皇家學院，雖然藝術創作並沒有受到極大的肯定與重視，然而長年參展確已累積一定的聲譽與名望，有其特定忠實的藝術觀者群；另外，亞伯特 摩爾（Albert Moore, 1841-1893）早在 1857 年起，即已於皇家學院展覽場中展出圖像創作，遲至 1865 年，其成熟藝術風格便受到肯定與重視；然而伯恩-瓊斯自 1870 年辭去舊水彩協會會員資格後，自此後便極少公開展示其藝術創作，相較於其他藝術家豐富的展覽資歷與經年累積的聲譽，伯恩-瓊斯於英國藝壇中銷聲匿跡長達七年，對於進入葛洛斯凡納藝廊的觀者而言，伯恩-瓊斯一詞乃代表陌生的藝壇生手，得能與上述藝術家齊名並列，不僅肇因於葛洛斯凡納藝廊將其參展的圖像作品，擺設於該藝廊最具視覺震撼效果的西藝廊，以整體組織的方式陳設擺置其圖像創作，更繫於伯恩-瓊斯以倫敦藝壇界曝光率極低的黑馬姿態，獲邀參展葛洛斯那藝廊開幕展，並以八幅創作展現罕見而奇特的圖像風格。

這八幅作品包括《魅惑梅林》（The Beguiling of Merlin, 圖 2-1）《維納斯的照鏡》（The Mirror of Venus, 3-27）與《創造之日》（The Days of Creation, 圖 3-12 3-16）三幅較大的作品，以及《節慾》（Temperantia）《信仰》（Fides, 圖 4-19）《希望》（Spes）《女預言家》（A Sibyl）《聖喬治》（St. George, 圖 3-17）在內的五幅單一人物畫作，以最具震撼的視覺效果，呈現出伯恩-瓊斯的藝術特質：最上排是五幅人物畫像，居中的是《創造之日》，以六幅天使手持水晶球的直立圖像，串接表現天地創始的六日過程，而《魅惑梅林》與《維納斯的照鏡》則坐鎮牆面最下列，作品中《魅惑梅林》乃為擷取自亞瑟王傳奇故事中的一段插曲；單人畫像《聖喬治》亦為傳說故事中的主角之一；《維納斯的照鏡》雖無確切文本，但畫面與構圖上的視覺效果卻令人有無限的遐想空間；而《創造之日》《信仰》、

《希望》及《女預言家》則是富含宗教與傳統寓意的視覺圖像。鑑於伯恩-瓊斯長期於英國公眾展覽場域中缺席，復以先前參展的評價迴響，乃為伯恩-瓊斯退出展覽場域的間接導因，觀者對其展出作品圖像的接受度與反應，實為不可測得的未知數，一名藝評家觀察伯恩-瓊斯的創作生涯並評論道：

距離上次該位畫家的作品公開展覽後...已經將近十年之久...不由得懷疑現在觀展群眾能在藝廊中並肩觀賞這些作品，而他們能否承認它們卓越的表現才華，並給予這位藝術作品被嘲笑與輕蔑如此之久的藝術創作者，衷心的肯定。<sup>81</sup>

誠如上述藝評家所言，伯恩-瓊斯不同於其他展出於葛洛斯凡納藝廊西藝廊的藝術家，圖像風格不為當代觀者為熟識，甚而於過去展覽場域中慘遭惡評與嘲諷，而今卻重新於建築空間裝飾華美，觀者群自詡為文化菁英份子，且對藝術創作者及其作品極為尊重的私人藝廊中再度展覽，自開幕首展起，伯恩-瓊斯即成為葛洛斯凡納藝廊中最受爭議的焦點人物，特出的藝術創作亦掀起英國藝壇的一片喧擾，對伯恩-瓊斯趨於取材古典文學、中古懷舊主題，及融合義大利古代藝術、著重平面裝飾性的圖像表現風格，藝評家們有著正反兩極化的評論，如評論家喬治·弗萊瑟（George Fraser）於觀賞伯恩-瓊斯的圖像作品後，持負面見解：

當然這種奇特風格的繪畫不可能獲得廣泛的認可。只有少數藝術愛好者，能夠鑑賞或偏愛早期義大利名師才能接受，而這種現代風格的鑑賞因與前代風格太過類近，在大部分範疇中，將被限制於能在帕拉迪奧（Pollaiuolo）與波提且利（Botticelli）精緻但卻無法靈魂的形式之中獲得最大樂趣者。<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> “It must be nearly ten years...since this painter’s work has been publicly exhibited ...It is hardly to be doubted that now the public has been allowed in to see these works side by side, that they will recognize their transcendent ability, and give this artist, whose pictures have been ridiculed and sneered down so long, their hearty recognition.” Susan P. Casteras, *op. cit.*, p. 81.

<sup>82</sup> “It is certainly most improbable that this eclectic manner of painting will obtain any wide approval. It is only a limited number of admirers of art who can love for or appreciate the productions of the

喬治·弗萊瑟指出認同欣賞這類藝術風格的族群，僅限於具有鑑賞義大利古代藝術能力的少數人，甚且認為這些藝術僅有精緻、虛華的形式，卻缺乏感動人心的靈魂精髓，暗示伯恩-瓊斯的藝術創作虛有其表，形式雖然引人入勝而無實質的貢獻價值。然而辛尼·卡爾文(Sidney Colvin)則認為伯恩-瓊斯的八幅作品「自身形成另外的小展覽，...我們擁有如此的天才，在設計與其色彩運用上堪稱詩人，似乎從來未曾見識過。」<sup>83</sup>《倫敦插畫新聞報》(*Illustrated London News*)以相同觀點，但更為狂熱誇大的言詞，形容伯恩-瓊斯的藝術成就：

該展覽因為伯恩-瓊斯先生藝術創作作品的展出，而變得極為豐富，他是位極為出色而優越的拉斐爾前派畫家，於想法、技巧以及整體處理上，擁有公認能力的藝術家之一。<sup>84</sup>

該報以正面積極的評論，看待伯恩-瓊斯的藝術創作，讚賞其藝術圖像創作的技巧與表現圖像意念的手法，並以「該展覽因為伯恩-瓊斯先生藝術創作作品的展出而變得極為豐富」一語，揭示伯恩-瓊斯於葛洛斯凡那藝廊展場中，居於領導的特出地位。此外，魯斯金雖然直言伯恩-瓊斯乃為該藝廊展品風格的代言人，間接承認伯恩-瓊斯於葛洛斯凡納藝廊中的特殊魅力，但顯然反對該藝廊的展覽政策，批評此展覽場域中的圖像風格不夠多元化，展品的藝術品味過於單一，甚且認為原屬於表現個人心智情感的繪畫，在葛洛斯凡納藝廊中轉而成為藝術家們聲氣相通的象徵，隱射該藝廊的展品風格趨於一致，伯恩-瓊斯正是展出於葛洛斯凡納藝廊的新興藝術潮流之典型代表：

把每位藝術家的作品集合在一起是不適當的...在一個太過緊密的空間

---

earlier Italian masters, and the appreciation of this modern style, which follows that elder one so closely, will be confined, in a large measure, to those who can find the greatest delight in the delicately beautiful but soul-less formalities of Pollaiuolo and Botticelli.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 88.

<sup>83</sup> “an exhibition in themselves... We have among us a genius, a poet in design and colour, whose like has never been seen before.” Susan P. Casteras, “Burne-Jones and the Pre-Raphaelites Circle at the Palace of Aesthetes,” in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 81.

<sup>84</sup> “extremely rich in the productions of Mr. Edward Burne-Jones, a Pre-Raphaelite painters in *excelsis* and one of acknowledged power in conception in skillfulness in manipulation” Susan P. Casteras, *ibid.*, p. 81.

中展示他們單一價值及其固執的謬誤是不智的...繪畫的學徒不應該與其師傅一起展覽；更特別的是在此狀況之下，這學派是很明確地繫於伯恩-瓊斯先生身上，涵蓋著許多與大眾感受相左的成分要素。更過份的是，表達個人心智的高尚特質，在此成為一種無價值結黨的標誌。<sup>85</sup>

儘管英國藝壇對伯恩-瓊斯的評價不一，但藝評界紛至沓來的諸多評論與觀察，均指向伯恩-瓊斯的圖像風格，使伯恩-瓊斯儼然成為葛洛斯凡納藝廊最閃耀而出眾的藝術家，幾乎所有公眾注視的焦點均投射於其藝術創作之上，其他參展的藝壇老手或新人，皆不敵伯恩-瓊斯於當代藝術界掀起的波瀾與震撼，足見伯恩-瓊斯誠屬葛洛斯凡納藝廊代表性藝術家的重要地位，並儼然被當代藝術界默認為該藝廊展品風格的隱性領導者。

鑑於葛洛斯凡納藝廊獨樹菁英文化圈的藝術氛圍，及其標誌著上層階級的貴族地位，對於渴求文化象徵地位觀者而言，進入此一展覽場域，追求該藝廊所提掖的展品風格與藝術品味，乃為相對提昇自我社會位階的途徑與方法，是以葛洛斯凡納藝廊正於當代藝術界中，引領另一股外於皇家學院展覽的藝術潮流，這股風潮，誠如該時期刊登載的對談情境所示：

「親愛的傑瑞，若引用年輕鮑伯的話語形容描述皇家學院，那就是它已經玩完了，它的確已經被視為不具代表性聲望的納骨塔，繪畫界中的能手，藝術世界中的菁英份子，將其繪畫送交至葛洛斯凡納藝廊，該藝廊由當時最趨於新潮的代言人，卡特 林德西爵士以及能夠負責決策的副手卡謬．卡爾先生所經營...。」

傑瑞回覆道：「親愛的湯姆，我十分殷切希望能夠參觀葛洛斯凡納藝廊，

---

<sup>85</sup> “it is unadvisable to group the works of each artist together ...it is unwise to exhibit in too close sequence the monotony of their virtues and the obstinacy of their faults...The pictures of scholars ought not to be exhibited together with those of their masters; more especially in cases where a school is so distinct as that founded by Mr. Burne-Jones, and contains many elements definitely antagonistic to the general tendencies of public feeling. Much that is noble in the expression of an individual mind, becomes contemptible as the badge of a party.” Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 90.

因為我聽說它是美的聖地，現今產生一種新興的人類，自稱為唯美主義者。」<sup>86</sup>

該期刊藉由兩人談論當代藝術景況，呈顯葛洛斯凡納藝廊與皇家學院之間的落差與對比，直指前者乃是當代藝術界特出繪畫能手，優於學院展覽場域的最佳選擇，並被認同於該藝廊的藝術觀者群視為崇敬美的聖地，而贊同並追求藝廊所倡議的藝術品味者，則為唯美主義者。該期刊使用「美的聖地」(the Haunt of Beauty) 比擬葛洛斯凡納藝廊，並以「唯美主義者」(aesthetes) 一詞指稱藝廊的擁護者，不僅透露該藝廊於當代樹立另一種不同的藝術潮流典範，更暗示著藉由其對於廣大社群的推動性與影響力，已出現一群認同、愛慕，甚而盲從於該藝廊風格的藝術觀者群，而這股新興藝術風潮的盛行景況，誠如哈利·達爾特(Harry Quilter) 所觀察：

這種有害的趨向已經從繪畫與詩文蔓延到私領域的生活之中，它已經相當成功地攻佔我們居家布置、女性服飾穿著，假使它尚未建立信條，並非因為其不需要條規與學理，乃是因組成要素與成分是如此不同，以致使無法順利地整合。即使這種奇異的前拉斐爾派，尚未將自身統整成為一種行為的模式，但就某種效果而言，它已經成為一種風格的標準，可見諸許多團聚的年輕男女，他們缺乏光澤的眼睛，蓬亂的頭髮，怪異的服裝，以及乏味熱情的整體外表，宣成其為新學派的成員之一。<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> “The ACADEMY it appears, my dear JERRY, is to use young BOB’S expression *played out*, indeed it has been called the *charnel house* of dead *reputations*, but the tip-tops in the painting line, the élite in the World of Art send their pictures to the GROSVENOR which is managed by the fashionable APELLES of the period, SIR COUTTS LINDSAY, and his able lieutenant, Mr. COMYNS CARR ...” Jerry said, “I am most eager, my dear TOM, to behold the GROSVENOR GALLERY, for I am told it is also the Haunt of Beauty, and of new *set* of people who have sprung up since our day, and who called AESTHETES.” Barrie Bullen, *op. cit.*, p. 352.

<sup>87</sup> “The evil is spreading from pictures and poems into private life; it has attacked with considerable success the decoration of our houses, and the dresses of our women; and if it has not founded an actual creed, it is less because disciples are wanting, than that its elements are so heterogeneous as to be incapable of easy consolidation. If this hybrid Pre-Raphaelitism has not yet erected itself into a rule of conduct, it has become in some sort effective as a standard of manners; and there may now be seen at many a social gathering young men and women whose lack-lustre eyes, disheveled hair, eccentricity of attire and general appearance of weary passion, proclaim them to be members of the

正因伯恩-瓊斯成為葛絡斯凡納藝廊中，最具獨特代表性的藝術家，其圖像風格的種種特質，隨即成為葛絡斯凡納藝廊所倡議之新興藝術潮流的鮮明標誌，但同時亦成為不認同於此一新興藝術價值觀的藝壇評論者，攻訐、批判該藝廊的主要標的物，此點正印證於當代藝壇對於葛絡斯凡納藝廊的文字評論及圖像諷刺漫畫之中，如當代期刊《衝擊》(Punch) 在該藝廊 1877 年五月夏季開幕展後，刊登一首名為 藝術的聖殿，第一部份 (The Palace of Art, Part I) 的詩篇，諷喻卡特·林德西 (Coutts Lindsay) 爵士及該藝廊：

我替我自己打造一處貴族般的繪畫宅邸

在其間扮演著主導者的角色。

我說道：「讓其他人有著公平的機會，公開議論或競爭，

我將為此種藝術信念而努力！」

我的藝術宮殿充斥著宏大小不一的展示間，

裝飾著斑斕的圓柱，

滿掛著我所認為好的，

使人有品味的繪畫。

這些畫作 - 絕大部分的它們

觀賞意味多過買賣 -

過份的離奇古怪，匪夷所思，懸疑神秘，

令人感覺沮喪與枯燥無味。<sup>88</sup>

---

new school.” Colleen Denny, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 76.

<sup>88</sup> “I built myself a lordly picture-palace

Wherein to play a Leo’s part.

I said, “Let others cricket, row or race,

I will go in for Art!”

Full of great rooms and small my palace stood,

With porphyry columns faced,

Hung round with pictures such as I thought good,

Being a man of taste.

該詩以簡潔的文字刻畫出葛洛斯那藝廊的特色，卡特·林德西爵士所堅持的理念及其於藝廊中所扮演的地位，指出該藝廊的展品純然觀賞的意味勝於商業交易買賣的成分，並於文末點出藝廊展品的藝術風格，予人神秘而奇特的偏頗感受，令人感覺索然無味，接續著該段詩文，則描述著葛洛斯凡納藝廊的藝術品味趨向：

對於這些奇妙而不可思議的女子，有著長下顎，  
與細長的四肢，以及如同鑄模般效果的青綠膚色，  
鮮紅色的唇及令人震驚的黃褐髮色，  
與怪異衣袖褶飾。

在悲傷與憂鬱的單調鳴聲中，  
沒有鴉鳥會以對其瘖啞之音感到歡欣愉悅，  
正如我所觀賞的這些女子們均為肌瘦而修長，  
全都是瘦可見骨的身材。

而我對我自己說道：「這些全都是屬於我的。

讓這陰沈的世界取代自然的角色，  
這是賦予我的；我別無其他神聖的使命  
只求保留這類伯恩-瓊斯式的藝術！」<sup>89</sup>

---

The pictures - for the most part they were such  
As more behold than buy -  
The quaint, the queer, the mystic over-much,  
The dismal, and the dry.” 引自 Colleen Denny, “The Grosvenor Gallery as a palace of Art: An Exhibition Model,” in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 9.

<sup>89</sup> “ To women weird and wondrous, long jaw,  
And lank of limb, and greenish as with mould,  
And full-red lips and shocks of fulvous hair,  
And raiments strange of fold.

No raven so delighteth in its song,  
Of sad and sullen monotone,  
As I to watch those ladies leans and long,  
And angular of bone.

And to myself I said, “All these are mine.

該期刊顯然採取譏諷的態度，看待葛洛斯凡納藝廊的展品風格，並直言指出伯恩-瓊斯的藝術特質，乃為該藝廊所主要擁護的展品圖像風格，認為其表現的多為形體消瘦、四肢細長、臉龐容貌有著突出下顎，衣著飾樣誇大的怪異女子。而這些關於人物容貌、肢體語言的觀察評論，不僅在前述哈利·達爾特（Harry Quilter）的評論中，被指稱為流行風尚的新典型標誌，亦正是伯恩-瓊斯的圖像作品遭受當代藝評家質疑討論之處，如作品《匹邁利安與雕像》（Pygmalion and the Image, 圖 2-19~圖 2-22）於 1879 年展覽時，即慘遭惡評：

極端感官肉慾...承襲自但丁·羅賽蒂奇怪的女性典型種類 - 有著凹陷的雙頰與方形的下顎，頸部像是患有甲狀腺腫大的天鵝，髮絲雜亂無章，嘴唇亦是相同的典型，似是因為接吻過度而刺痛腫脹。<sup>90</sup>

因此，伯恩-瓊斯式的人物圖像典型，不僅成為藝評家討論其藝術創作的評斷依據，更成為當代刊物諷刺葛洛斯凡納藝廊所引領的藝術潮流品味下之主角，諸如喬治·杜·墨彌爾（George du Maurier）所繪製 六個徽記的茶壺（The Six-Mark Tea-Pot, 圖 4-20）<sup>91</sup> 幻滅的社會企圖（Frustrated Social Ambition, 圖 4-21），<sup>92</sup>及夏勒斯·奇（Charles Keene）名為 令人震驚！（shocking！圖 4-22）

---

Let the dull world take Nature's part,  
'Tis one to me; I hold nothing divine  
Save this Burne-Jonesian Art!"

引自 Colleen Denny, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 85.

<sup>90</sup> "supersensuousness... derived from Mr. Dante Rossetti's queer ideal of woman kind - with hollow cheeks and square jawbones, necks like swans with goiter, hair like Topsy's, lips of the same race, 'stung' therefore swollen 'with kiss'." Susan P. Casteras, "Burne-Jones and the Pre-Raphaelites Circle at the Palace of Aesthetes," in *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, p. 89.

<sup>91</sup> 該漫畫的名稱諷刺惠斯特勒（Whistler）於 1864 年的作品《紫色與玫瑰紅：蘭格 里茲仁的六個象徵徽記》（Purple and Rose: Lange Lijzen of the Six Marks），畫中年輕人的對白，直接取自王爾德（Oscar Wilde）的語錄：「我發覺每天要追隨我的藍色中國瓷器越來越困難了。」（I find it harder and harder every day to live up to my blue china.）畫中的惠斯特勒（James Abbott McNeill Whistler）與王爾德（Oscar Wilde）均與葛洛斯凡納藝廊所倡議的新興藝術價值有密切的關係。Colleen Denny, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 78.

<sup>92</sup> 從 1877-1881 年，以一系列諷刺漫畫暗喻葛洛斯凡納藝廊的藝術品味及其價值觀，當中的女性主角人物齊馬布伊 布朗太太（Mrs. Cimabue Brown）影射卡特 林德西夫人，此幅諷刺圖像主要描述的是三名主要人物，正閱讀著當代廣為流傳的期刊，進而發現自己僅存於龐奇先生豐富的想像之中。他們最後才發現眾所皆知的聲譽僅為其自以為是的妄想。（Collapse of Postlethwaite, Maudle, and Mrs. Cimabue Brown, on reading in a widely-circulated contemporary

的諷刺圖像之中，<sup>93</sup>均有著神似伯恩-瓊斯畫筆下的女子，她們身著高腰寬鬆的服飾，兩臂衣袖蓬鬆而誇大，正綜合伯恩-瓊斯作品《維納斯的照鏡》(The Mirror of Venus, 圖 3-27) 或《金色階梯》(The Golden Stairs, 圖 2-33) 等作品中女性圖像的服儀造型，而杜·墨彌爾(G. du Maurier)在另幅諷刺圖像作品《令人毛骨悚然的品味傳播》(The Appalling Diffusion of taste, 圖 4-23)中，描繪兩名人物正於室內布置、陳設精美的房間內談話，蓄意將左側牆面繪畫的作者名簡化為爾恩-瓊斯(Urne-Jones)，以間接影射伯恩-瓊斯乃是傳播此類藝術品味的主導者之一。

足見透過葛洛斯凡納藝廊於當代所具有的文化地位，及具有推動群眾品味趨向的公開展覽場域性質，伯恩-瓊斯的作品圖像特色得以成為菁英份子藝術品味的象徵；然相對於葛洛斯凡納藝廊而言，伯恩-瓊斯則成為該藝廊所倡議之新興藝術潮流趨勢的主要推動助力，因為藉由伯恩-瓊斯的圖像藝術的爭議性，及其作品不斷被當代藝文界所討論，葛洛斯凡納藝廊得以維繫其吸引出版媒體注目重視的獨特地位，誠如《倫敦插畫報》(Illustrated London News)與《藝術期刊》(Art Journal)於1883年觀察該藝廊生態所言：

即使該藝廊在一開始的獨特性所招致的好評或惡名，已經漸漸消逝或失去他們熱情新鮮的顛峰時期，伯恩-瓊斯先生絕不以其最差的作品呈現於大眾，然而其追隨者不是已經放棄，便是成為令人絕望的乏味。<sup>94</sup>

伯恩-瓊斯與其跟隨者出現於目前的展覽場上，但相當稀落，然而許多在首展贏得大眾矚目的藝術家依附者他(伯恩-瓊斯)的見解，希望藉

---

Journal that they only exist in Mr. Pouch's vivid Imagination. They had fondly flattered themselves that universal fame was theirs at last.) Colleen Denny, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, p. 90.

<sup>93</sup> 其下的對白清楚地標寫著：「布朗說我已經成為十足的唯美主義者！」“Brown says I'm becoming quite an Aetheist!” 引自 Colleen Denney, “Acts of Worship at the Temple of Art: the Grosvenor Gallery and the second-generation Pre-Raphaelites,” in Margaretta Frederick Watson ed, *Collecting the Pre-Raphaelites: the Anglo-American enchantment* (London: Ashgate Publishing Limited, 1997), p. 68.

<sup>94</sup> “Even the eccentricities that made the reputation or notoriety of the Gallery at first are disappearing or losing their piquancy with their novelty, Mr. Burne-Jones is by no means at his worst, but his following have either deserted or are hopelessly uninteresting.” Susan P. Casteras, *op. cit.*, p. 91.

此確認較受歡迎的標準，以獲得大眾矚目。<sup>95</sup>

由此可見，伯恩-瓊斯即便在其他參展藝術家的圖像創作素質，面臨考驗之際，仍舊可以把持吸引觀者注視目光的卓越藝術家地位，甚而為其他藝術家思索藝術風格趨向的標竿量尺，足見伯恩-瓊斯對於葛洛斯凡納藝廊的意義。然而，稍後該藝廊因財務經濟危機，漸失過去提攜藝術新進者的熱忱，及倡議新興藝術品味潮流的改革企圖，淪為過度商業化的私人藝廊，伯恩-瓊斯於 1887 年後展覽後，立即寫信予哈雷（C. Hallé）表達對於藝廊新制措施的抗議與反對：

我的苦惱與焦慮超出言語所能形容，因為對我而言，藝廊已漸漸轉變立場...它似乎已經成為每夜租用於舉行宴會的展示間...這地方有自身的特色，而其名字備受尊重，我的確深切地認為今年最後一季的創舉，必然而緩慢地使藝廊喪失它的社會地位 - 俱樂部室、音樂室以及其他等均不在計畫之中，必然也將降低藝廊的格調...俱樂部、宴席、音樂會、聚會廣告宣傳與招牌以及茶點 - 他們全數將會使心靈焦躁。<sup>96</sup>

對於藝廊觀感的厭惡，同時反應於該年伯恩-瓊斯展出的圖像作品素質，漸失感動觀者的魅力，誠如《目擊者》（*Spectator*）報導所指出：「這是第一次凝視此藝術家的作品...我們似乎感到完全地缺乏衝力與自發感...我們懷念那種過去觀賞其作品之時所產生的感覺...。」<sup>97</sup>伯恩-瓊斯藝術風格品質的下降，正關係葛洛斯凡納藝廊經營景況的惡化，預示該藝廊正走向結束的末路。伯恩-瓊斯對於

---

<sup>95</sup> “Mr. Burne-Jones and his acolytes are but sparsely represented in the present exhibition, whilst many of the artists who first attracted public notices as adherents to his view have hoped to retain it by confirming to a more popular criterion.” Susan P. Casteras, *ibid.*, p. 91.

<sup>96</sup> “I am troubled and anxious more than I can say by the way in which it seems to me the Gallery has been gradually slipping from its position... to that of a room which can hired for evening parties...The place got a character of its own, and its name has been respected, and I do seriously feel that all this is being imperiled by the innovations of the last season, and that steadily and surely the gallery is losing caste - club rooms, concert rooms, and the rest, were not in the plan, and must and will degrade it...Clubs, feasts, concerts, parties, advertisements, placards, and refreshments - how they all vex the soul.” Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edwards Burne-Jones* (London: Macmillan & Co., 1904), Vol. 2, p. 179.

<sup>97</sup> “For the first time in looking at this artist’s productions...we seem to feel an almost total lack of impulse and spontaneity...We miss the feeling which has hitherto always arisen within us on contemplating his pictures...”Susan P. Casteras, *op. cit.*, p. 91.

葛洛斯凡納藝廊經營理念的偏差與反感，正吻合於創建該藝廊的兩名主力人物卡爾（J. C. Carr）與哈雷（C. Hallé）的看法，然而卡特·林德西爵士卻沒有給予適當的回應，因而造成伯恩-瓊斯與其兩名助手於 1887 年的出走，並另籌組新藝廊（New Gallery）以實現對藝術信念的執著。<sup>98</sup>隨著藝廊中明星藝術家的離開，葛洛斯凡納藝廊亦漸失於當代藝界的影響力與號召力，而於 1890 年結束絢爛而短暫的經營歷程。

綜合言之，葛洛斯凡納藝廊與伯恩-瓊斯兩者之間的關係，乃是相輔相成的互惠拍檔，伯恩-瓊斯藉由該藝廊的提攜，重新開啟與廣泛藝術觀者群的交流管道，兼而能擁有創作藝術的自由想像空間，無須屈從官方特定大眾藝術品味，進而能夠在當代為英國部分藝術界人士的肯定，並吸引特定觀者群的愛慕；而葛洛斯凡納藝廊則經由伯恩-瓊斯獨具的藝術風格，以及刻意區隔於皇家學院的創新藝術圖像，凸顯其不同於主流藝術界的改革理念與想法，並引領另一股新興藝術潮流，重新掌握大眾藝術品味趨向的主導權，而兩者的共享的藝術價值觀乃是藉多元不同的藝術面貌的呈現，豐富英國藝壇生態，並企圖刺激、改革英國官方藝術的品味。然而這股透過伯恩-瓊斯藝術風格展示於葛洛斯凡納藝廊，得以呈顯於大眾眼前，並為英國廣泛藝界所知悉的新興藝術潮流，並非空穴來風驟然成形，乃是有其醞釀成形的思想軌跡脈絡，是以接續於本章之後，本文將探討此一新興藝術風潮的思想脈絡與緣起。

---

<sup>98</sup> 該藝廊自 1888 年開幕，直至 1898 年伯恩-瓊斯逝世後結束，因有著伯恩-瓊斯的參與，該藝廊經營頗為成功。