



5.

原住民現代藝術的重要代表

「頭」展對當時既定的原住民藝術概念產生了極大的衝擊。哈古雖不善於漢語表達其創作概念或觀點，但他的「能言善道」在巧妙的立體塑造、捕捉人物的剎那表情與微妙的肢體語言，以及大膽、有自信的塊狀鑿痕技法；作品內容不刻意強調所謂的原漢差異或圖騰，而是作品中要有自己的生命經驗、體驗甚至是體悟。哈古的創新、忠於自我生命及影響力，成為原住民現代藝術的重要代表。



【本頁圖】

哈古與心愛的寵物狗與貓影。

圖片來源：2019年王庭玫攝影提供。

【左頁圖】

哈古許多作品表現男女、階層等不同的服飾特色，如青年、獵人。

圖片來源：王庭玫攝影提供。

作品中的現代意義

1980年代後期解嚴、本土化意識高漲，官方對於原住民文化與藝術的闡述，仍著重於族群的傳統文化。1991年，官方舉辦的原住民藝術展覽的介紹文字，仍著重於傳統文化的保存與維護，以及族群社會文化及器物分類；例如，臺灣省政府教育廳主辦的「臺灣山胞雕刻藝術全省巡迴展」（巡迴至1993年）、臺灣省立美術館「侯壽峰臺灣山胞文化專題展」、臺灣山地文化園區舉辦收藏家的原住民木雕收藏聯展，以及舉辦第1屆「山胞傳統編織研習營」等。

臺東八仙洞觀光區商家販售之仿「山地」雕刻。圖片來源：盧梅芬攝影提供。





臺東八仙洞觀光區商家販售之仿「山地」雕刻及非洲人像木雕。圖片來源：盧梅芬攝影提供。

當時報紙媒體多以「遠古」、「神祕」、「高貴」，以及未受到「文明」影響等概念介紹「臺灣山胞雕刻藝術全省巡迴展」。例如，1992年3月17日《中國時報》14版的〈山胞雕刻藝術展〉一文，介紹「充滿古老而神祕氣息的臺灣省山胞雕刻藝術」；1992年2月20日《中國時報》14版的〈山胞雕刻藝術 鑿出神祕情趣巡迴展揭幕 各式造型呈現一派特殊風格〉一文，介紹此展「展現臺灣山胞在未經文明洗禮之情況下，將藝術融入日常生活，表現超凡脫俗的雕刻藝術成就。」然而，展出的雕刻作品，有些其實已受到外來文化的影響。「未經文明洗禮」此類闡述方式，其實是把原住民藝術凍結於過去，忽略了文化變遷。

1991年，《雄獅美術》所策劃的「新原始藝術特輯」同樣揭示回歸本土化此大方向，但更細緻的理念與實際的做法，則是要突破過往看待原住民藝術的觀念或慣性。「新原始藝術特輯」從「物」（族群藝術）轉向「人」，從每一位手藝人的個人情感、處境、希望與作品表現，來看時代與族群文化的變化；也可以看到個人所創造出來的新力量，如撒古流·巴瓦瓦隆推動排灣族美學與文化復振運動、如哈古雕刻的創造力，對於族群文化或社會的改變。

「頭」展，是有別於官辦原住民藝術展覽的傳統與文物概念的重要代表。個展期間，《雄獅美術》雜誌特別舉辦了一場「原住民文化的蛻變」座談會，邀請本土作家黃春明、藝術史學者石守謙、作家瓦歷斯·尤幹及哈古一同討論「原住民文化失落的問題」、「原住民的美學教育」及「原住民藝術與現代藝術的關係」等議題，這場談話充滿著摸索性質，因與會者對原住民藝術的創新或轉變還不是很了解，但都表示了對活文化及文化的未來性的關切。

從《雄獅美術》的「新原始藝術特輯」的相關報導可歸納出哈古作品的「現代」意義，主要是作品形式上相對於平面浮雕的立體雕刻，在內容上有別於傳統圖騰形式、注入現代族人日常生活百態或真實的生活。所藉以比較的標準，包括平面浮雕、圖騰形式等，主要是排灣與魯凱族傳統木雕。

而哈古自身雖沒有如《雄獅美術》提出作品的現代意義，但他其實思考、比較過自己的作品和當時原住民雕刻師的不同之處。1980年代中期，許多原住民雕刻師的作品，除了延續或模仿傳統文化，多是做些浮面的圖案裝飾；或者雖然形式為立體，但內容卻多刻意強調原漢差異，例如傳統盛裝的尊貴面貌、打獵的英勇姿態，或智慧的老者等。這類題材，反覆出現，重點不是人物個性，而是抽象的人所構成的一種傳統與民族榮耀；甚至，變成脫離現實的刻板印象或異國情調。

哈古清楚自己的特色在於雕出自己生命與生活的深刻經驗，而這點是在當時的原住民雕刻脈絡下，重要的現代意義。而哈古認為浮面的裝飾或虛幻的榮耀，其實反映了雕刻者對自己的歷史與文化不熟悉，或是對生活沒有深刻的體驗或體會。這是一種文化斷層，其實也是一種不假思索的慣性。1991年「頭」展後，來自卡大地布部落（知本）的伊命（漢名林志明）向哈古學習，自述自己沒有過去的生活經驗，所以很難雕刻出過去的精神，故開始尋找與自己生活與生命經驗貼近的創作主題與風格。

立體造型功力，敏銳的觀察力

見到哈古作品的人，無不對他的立體造型功力讚嘆不已，尤其很難想像他未曾受過正規的素描與雕塑訓練。哈古的作品主要是人物，他雕刻時不畫草圖、不在木頭上打底稿、現場沒有模特兒，也不看參考圖像資料；哈古對於人物身體比例、面貌的掌握相當準確，憑藉的是記憶、敏銳的觀察力，以及天賦才能。

當翻閱到哈古母親及其友人的照片時，哈古不改其幽默口吻說：「她們瑜珈術練得太多了，所以骨頭很軟；蹲著的時候，膝蓋都快到肩膀了。」幽默之語內，可見哈古對於肢體比例，如「膝蓋都快到肩膀」的敏銳觀察力；有不少作品就是表現部落婦女或母親喜歡以舒服的蹲踞姿勢，嚼檳榔或吸菸斗打發時間的悠閒樣貌。

哈古雖不擅於以漢語表達其創作觀，但其實有他講究的美學標準，除了比例，哈古很重視立體塑造、人物的剎那表情（情緒）或神韻，以及塊狀的鑿痕技法。

哈古總是在腦海裡構圖，善用木頭既有的條件（形狀、尺寸等），尤其能巧妙地注入自己的巧思，化限制為轉機。〈歡慶與情誼〉（P76）以圓木雕刻，不似圓木常見的單一人像雕刻，這件作品有著兩個層

約2000年，哈古的母親（左）和她的朋友，蹲於院子前包檳榔。圖片來源：哈古提供。





哈古還有許多小品表現各種肢體動作，如〈跳芭蕾舞的女孩〉。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

〔右頁圖〕哈古的雕刻作品〈解憂〉表現了高齡八十的母親，以最舒適的蹲踞姿勢，以煙和檳榔打發時間的悠閒。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



次，中間為連杯並飲的情誼，外圍則是圍繞著半圈多的群舞；兩個層次巧妙安排、一內一外、一低一高，讓空間塑造更有趣、也更有張力。

〈憶童年〉(P78) 表現頑皮的小孩逗弄個性不喜歡人靠近的牛，結果盛怒的牛隻以牛角把頑皮的小孩頂起來的危險畫面。哈古使用長形柱體的木頭，其造型為讓牛隻安置於底座上，但巧妙地安置被頂起的孩童於底座之外，更顯騰空的動態感與張力。

面對平板木材，大多數創作者是以平面浮雕處理，哈古卻能利用有限的厚度，創造出立體動態感。例如〈成年禮〉(P79) 雖受限於木材厚度，但哈古卻巧妙地利用木材的長度，以牽手跳舞的青年們形成畫面張力；除了臉部表情、尤其是盡情歌唱的嘴型吸引人的目光，更在有限的

〈歡慶與情誼〉表現歡宴或祭典時，族人合端起連杯並飲，藉以表達彼此間情誼與歡慶之意；後方族人群舞共樂。
圖片來源：藝術家出版社攝影提供。





哈古，〈釀酒〉，樟木，
28×27×64cm，1998，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Arts



哈古，〈憶童年〉，樟木，
90×30×57cm，1999，
圖片來源：詹秀蘭攝影、盧梅
芬提供。

材料厚度下，以彎曲的膝蓋此舞步，帶出畫面的動態感。

〈尊重〉(P.80、81)的主角為部落傳說故事中陽具特別長的男子，哈古對於長度的表現，更顯他的造型功力。哈古可以利用圓木，表現陽具長到可如套繩般纏繞在身體好幾大圈；也可在平板木材的材料條件下，13公分厚、165公分長，利用木料的長度，表現陽具長到需要其他七個男性才能完全舉起的趣味。

另外也有一些信手拈來的小品，如利用奇形怪狀的漂流木，所創作的群鼠竄爬(P.82)，每隻小老鼠都各有其動態表現；或利用漂流木的形狀，雕刻出一位長髮與睡姿自然地融入漂流木的裸女(P.83)。

哈古特別喜歡也擅長捕捉住看似平凡的日常生活中，小人物那最尋常卻又最動人的剎那表情或神韻，以及人與人或人與動物之間互相溝通時，非文字、非語言的微妙的肢體語言。

例如1985年參加第2屆臺東地方美展的其中一件作品〈開心的小女孩〉，哈古特別想表現那發自內心的笑容，可惜沒有留下這件作品的照片。另外，〈計畫〉(P.85)中那準備俱全、胸有成竹的獵人；〈失落的獵人〉(P.86)表現隨著社會變遷而致一身打獵本領已無用武之地的落寞、〈報應〉(P.87)中的獵人被自己放置的捕獸夾所傷時的痛楚與呻吟、托腮思考的〈沉思〉(P.88)、〈擔憂〉(P.89)中那憂慮文明社會侵犯生存領域的達悟族老人。

〈說到重點〉兩位姐妹淘聊起往事，一個樂得仰頭咧嘴大笑、雙手扶椅的一派輕鬆樣；一個則害羞不已，雙手貼著那縮起併攏的雙膝，肢

哈古，〈成年禮〉，樟木，
200×27×53cm，1999，
圖片來源：藝術家出版社攝影提供。





哈古，〈尊重（二）〉，木，
165×13×50cm，1999。此
為局部圖，全圖見本書6、7
跨頁圖，圖片來源：詹秀蘭攝
影、盧梅芬提供。

體都在說話。〈歸途的獵人〉(P90)與〈獵人與土狗〉(P91)，則透過肢體表現出獵人與土狗之間的對話與默契。這些作品以及更多的小品如〈哭泣的小孩〉(P93)、〈微笑的女孩〉(P94)都展現了哈古捕捉神韻的功力。

除了令人讚嘆的立體造型功力，哈古的「快刀」亦叫人吃驚。哈古回憶《雄獅美術》拜訪他時，那時他的雕刻功力已發展到能夠先快速地「劈」出作品輪廓，以約一兩個小時的時間完成一件作品。李歡在〈另一個素人藝術家〉帶著幽默口吻的描述，哈古雕刻的速度「既快又準」，讓他們這些喝學院奶水長大的人心驚不已；這段描述，更可讓人感受到哈古高段的雕刻能力，有如庖丁解牛，遊刃有餘。

關於技法，李歡在〈另一個素人藝術家〉曾將哈古與朱銘早期的刀法相比，哈古的刀法顯得細膩，令他想起後期印象派秀拉的點描派手

[右頁圖]

哈古，〈尊重（一）〉，木，
30×31×80cm，1999，
圖片來源：藝術家出版社攝影
提供。





哈古利用奇形怪狀的漂流木，所創作的群鼠竄爬。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



1999年，哈古在苗栗「國際假面藝術節」現場，以一根漂流木雕刻成的作品〈信手拈來〉。圖片來源：盧梅芬攝影提供。

[右頁圖]

哈古，〈計畫〉，木，
30×23×44cm，1999，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。



哈古利用漂流木的形狀，
雕刻出穿比基尼的女孩。
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。





哈古，〈失落的獵人〉，樟木，37×37×69cm，1999，圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



哈古，〈報應〉，木，40×35×70cm，1998，圖片來源：詹秀蘭攝影、盧梅芬提供。





[左頁圖]

哈古，〈沉思〉，木，
25×25×48cm，1998，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。

哈古，〈擔憂〉，樟木，
55×50×80cm，2006，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。

[右頁圖]

哈古，〈獵人與土狗〉，
樟木，20×26×43cm，
2000，圖片來源：藝術
家出版社攝影提供。

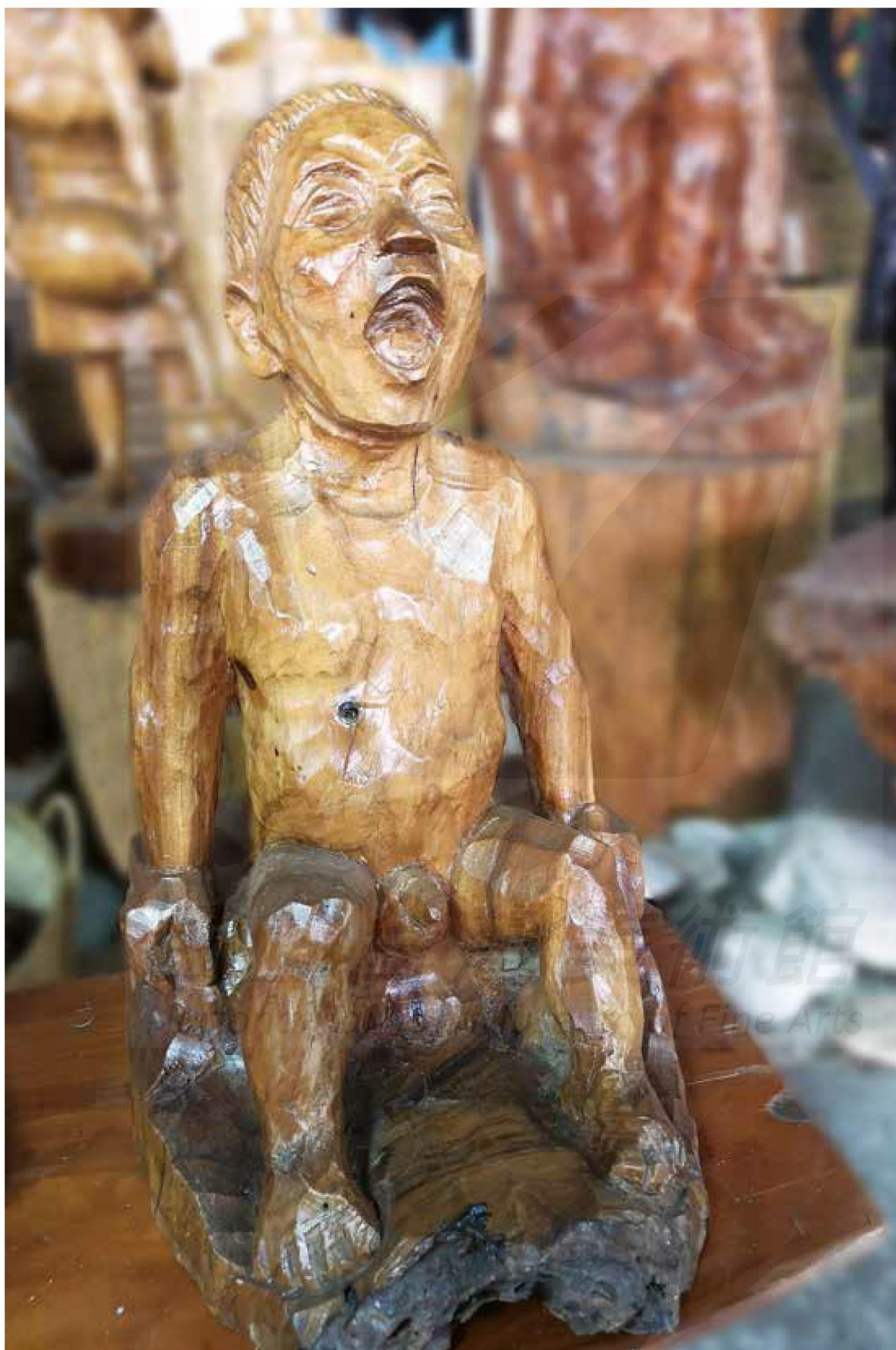


哈古，〈歸途的獵人〉，
樟木，25×25×50cm，
2001，圖片來源：藝術
家出版社攝影提供。





哈古，〈傳授〉，樟木，
40×35×53cm，1998，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。



哈古的作品〈哭泣的小孩〉。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



哈古的作品〈微笑的女孩〉。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

哈古的許多小品捕捉了小人物最尋常，卻又最動人的剎那表情或神韻。





[左圖]

哈古雕刻先以「快刀」劈出作品輪廓。圖片來源：哈古提供。



[右圖]

哈古的工作桌，充滿歲月感的工作桌滿是鑿痕，猶如另一件藝術作品。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

[右頁上圖]

哈古雕刻喜歡以大塊、俐落的鑿痕，顯示自己大膽的、有把握的雕法。圖片來源：哈古提供。

[右頁下圖]

哈古雕刻時的工作區與工作桌。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

法。不過，哈古自述特別喜愛以大塊、俐落的鑿痕顯示自己大膽的、有把握的雕法。如黃靜瑩貼切的評論：「哈古留下大塊面痕跡，是以一種非常自信的態勢在接近他的媒材。」

從神鹿到水牛，體現自我生命經驗

蔣勳在〈頭目的呼喚——序趙剛七訪頭目〉一文中，回憶在1990年代初期經過當時的雄獅美術，在臺北忠孝東路的一個大廈的畫廊裡所認識的哈古，盛裝出席的哈古、沉靜地坐著雕刻，面對人來人往的寒暄或介紹，哈古靦腆地笑著；哈古敘述一些卑南族的古老傳說，其中是公主如何愛上了森林中的鹿，「哈古用漢語拙笨的敘述裡有一種深邃的鄉愁。」





哈古，〈前後夾攻〉，樟木，
21×67×39cm，1997，
圖片來源：詹秀蘭攝、盧梅芬
提供。

哈古的作品中的確帶有「深邃的鄉愁」，甚至因殖民政權影響，積著一代人的歷史鬱悶情結；尤其，身為頭目家族的身分。然而，哈古那「深邃的鄉愁」，不是對過去的刻板懷舊，而是有著深刻的體驗與體會。而哈古的漢語的確笨拙，但他的「能言善道」，展現在作品裡微妙的肢體語言與面部表情、作品裡的故事與人性。

南王部落畫家陳冠年（族名Arliren）先生曾讚賞：「哈古的作品裡有生命，哈古的作品裡有抓到一些東西，會讓人感動。他指出雕刻技術、技巧好，不一定有生命。」哈古的作品不刻意強調原漢差異或原住民符號（圖騰），而是一種現實精神，所有的內容都和自己的生命經驗有關。

哈古舉了個例子：「我刻的牛是我們生活中的牛，曾經真真實實

【右頁上圖】

哈古，〈生命共同體〉，
樟木，125×40×53cm，
1999，圖片來源：詹秀蘭
攝、盧梅芬提供。

【右頁下圖】

約2004年，正在進行木雕的
哈古。圖片來源：潘小俠攝影
提供。



【哈古的許多作品以狗為主題】

除了狗，哈古的作品也有與打獵生活相關的動物，如熊、兔子，也有哈古喜愛的寵物貓。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。







【上圖】

哈古，〈農忙〉，木浮雕，
165×60×7cm，1999，圖
片來源：藝術家出版社攝影提
供。

【下圖】

哈古以版雕描繪農家收割的景
象。圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。

伴隨在我們身邊。我刻的狗，也是伴隨在我們身邊，最忠厚的朋友；到山上去打獵時，我們只要吩咐那個狗，牠就前後夾攻幫我們抓到獵物了。」這是哈古深刻的體驗。原住民和動物的關係，不是只有山豬。

在進入雕刻世界前，哈古是卡撒發干部落的頭目，大部分的生活經驗是個農夫。哈古的作品反映了卡撒發干部落漢化已久的農村生活景象，以及自身深刻的務農經驗。但務農經驗，卻不是長久以來對原住民的刻板認知所一時能理解的。如東海大學社會系教授趙剛在其所作《頭

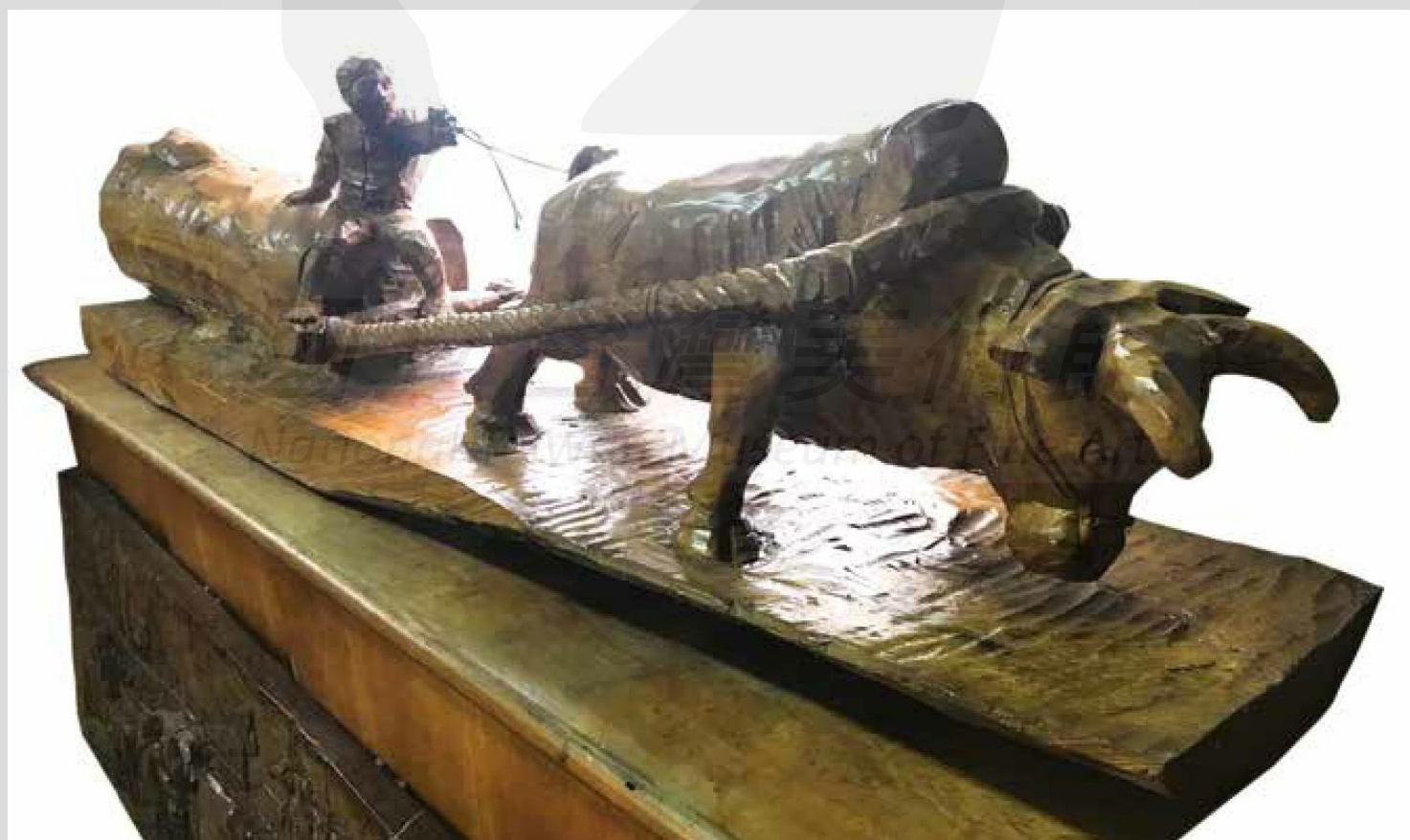


哈古的大型水牛作品〈取材〉，表現拉牛車的動態。
圖片來源：哈古提供。

目哈古》中，對初遇哈古的水牛作品的疑問與反省：

那時，我並不知道卑南族是分布在臺東平原的農業部落，還有些奇怪，為什麼這個人要雕刻一些漢人的農家景象？怎麼還有牛車？這些質疑，當然反映的是我關於原住民基本知識的貧乏。

哈古雕刻了許多以農家景象與水牛為主題的作品，例如〈憶童年〉(P.78) 中被牛角頂起的頑皮小孩，還有〈生命共同體〉(P.99上圖)、〈收







哈古以版雕描繪農家收割的景象。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

割〉、〈取材〉(P.103)、〈孩童與水牛〉(P.108)、〈農忙〉與〈牛販〉(P.138)、等。其中一幅版雕〈孩童與水牛〉，刻畫香蕉園裡孩童與水牛互動的情景，構圖與日治時期臺灣雕塑家黃土水於1930年所完成之石膏淺浮雕作品〈水牛群像〉類似，惟風格一個較為粗獷、一個細緻；但都表達了創作者的生命經驗。

另外，哈古從小就喜歡聽故事，也喜歡、擅長於說故事；他雕刻出他聽過的、最喜歡的故事，如〈神鹿與公主〉這個卡撒發干部落的公主為神鹿殉情的淒美故事、〈尊重〉中陽具特別長的男子。

哈古從小就特別頑皮，他雕刻出最深刻的童年記憶，調皮搗蛋的趣事。如〈童年〉(P.111)中放牛的頑皮男孩們，突發奇想比賽誰小便射得最遠，就可以成為率領眾男孩的頭頭兒。聰明的哈古要朋友先緊握他的「命根子」，哈古下令準備發射時才可鬆手，以幫助小便射得遠。哈古還幽默地補充：「不懂的人常誤以為是『黃色』故事，其實是我們的童年生活啦！」這真是哈古特有的童年經驗。

[右頁圖]
哈古，〈神鹿與公主〉，木，
55×50×72cm，2001，
圖片來源：藝術家出版社攝影
提供。





哈古，〈孩童與水牛〉，木版浮雕，2001。哈古以版雕刻畫香蕉園裡孩童與水牛互動的情景。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



哈古，〈孩童與水牛〉（局部），木版浮雕，圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



黃土水1930年創作的淺浮雕作品〈水牛群像〉。



哈古，〈孩童與水牛〉（局部），木版浮雕，圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

哈古喜歡幽默，自身也是個幽默的人，他特別喜愛講述〈變種的玉米〉這則故事。很久以前，玉米和小米、稻米一樣都是一串串地結穗。有對夫妻，農忙後想要做「好事」（即房事），為了支開小孩，吩咐到廚房守著柴火；小孩顧柴火顧到無聊、好奇地跑進房，生氣的父親追趕小孩，不小心在曬玉米場摔了一跤；結果生殖器上沾滿了玉米，從此玉米就從一串串地變成了一根根了。

也有表現生命與學習歷程的系列作，如〈新生〉、〈弄孫〉、〈成長〉（P112左圖）等；也有表現現代教育體制下，穿著制服的兒童（P112右圖）。或表現自身深刻的生命經驗，如〈祖母與孫子〉是哈古的母親背著心愛長孫的親情、〈頭目的尊嚴〉隱含身為部落頭目的他在當時名不符實的處境。

頭目的使命、農夫的生涯、老者的關愛、原住民的幽默、頑皮的童年、愛聽故事與愛說故事的人，都自然反映在哈古的木雕世界裡。哈古將原住民從祖靈、圖騰與榮耀形象脫離出來，成為一個個有臉有性情的人物。如小說家黃春明在1991年《雄獅美術》雜誌所舉辦的「原住民文化的蛻變」專輯中指出，哈古的作品表現，有著他個人的情感，也有著他族群的人可以認同的東西。

對創新的鼓舞

獨立策展人林育世在〈臺灣原住民現代藝術十年發展之觀察與評析〉一文中，視《雄獅美術》的「新原始藝術特輯」與「頭」展為標誌臺灣原住民現代藝術發展的分水嶺；而其分水嶺的界定，主要是傳統工藝與現代創新的區分，以及影響力層面。

哈古作品中的現代意義，包含作品形式上的立體造型、內容上忠於自我生命的表達；以及「頭」展的成功，鼓勵了當時許多原住民藝術創作者勇於創新、勇於表達自我。許多創作者發現，自己不僅面臨了文化斷層的危機，還有被壓抑的創造力；因為，以往商業需求或官方展覽，需求主要是傳統。

[右頁圖]

哈古，〈童年〉，木，
24×23×40cm，1998，
圖片來源：藝術家出版社
攝影提供。





[左圖]

哈古，〈成長〉，木，28×26×73cm，2001，圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



[右圖]

哈古雕刻了不少現代教育體制下的孩童，包括著制服的孩童、不忘讀書的孩童。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。



而官方對於原住民藝術的觀念也逐漸地從傳統文化的保存與維護、文物展，走向關注創作者及其創造力。1992年，文建會策劃贊助、臺灣省立美術館承辦的第1屆「山胞藝術季美術特展」，是官辦展覽以「美術」為定位的重要分界，開始以「作者」表達對創作主體的重視，並以「美術」領域較強調的創新來檢視作品。哈古受邀為該展覽的評審委員之一，哈古的木雕作品則為該展覽海報的主視覺，哈古的作品成為原住民藝術走向創新的重要代表。

高雄市立美術館於1990年代黃才郎館長任內，受到原住民現代藝術崛起的影響，也開始蒐藏原住民現代藝術早期且具代表性的作品，包括1995年蒐藏哈古於1992年創作的作品〈Tememaku的老人〉(P115)；1997年蒐藏拉黑子分別於1993年與1997年創作的〈現代集會所〉與〈回敬舞〉。

1998年，簡扶育所著之《搖滾祖靈：臺灣原住民藝術家群像》由《藝術家》出版社出版，之後舉辦攝影展，書中人物受邀出席，包括哈古（左1）、撒可努·亞榮隆（左2，排灣族）、張馬群（左3，達悟族）、沙哇岸（右2，卑南族）、海舒兒（右1，布農族）及阿水（後排，噶瑪蘭族）。



2000年，在布農文教基金會臺灣原住民現代藝術中心所舉辦的第1屆「原住民現代藝術座談會」中，該中心創辦人依斯坦達霍松安·那布提出了原住民藝術需要「美術館」的概念，哈古提出：「讓這個社會了解原住民藝術不是死的，是活的。可以存在這個社會。」哈古的作品，正是原住民藝術是活的、創新延續的，並可存在於這個社會的最佳例證與鼓舞。

〔上圖〕2000年臺東原藝嘉年華會「原貌雕現」展木雕師合影。圖片來源：哈古提供。

〔中圖〕2001年臺東南島文化節「雕鑿祖先的面容」啟雕典禮，哈古（前排中）盛裝出席並舉行祈福儀式，尤其是表達對木頭的感謝。圖片來源：哈古提供。

〔下圖〕2001年臺東南島文化節「雕鑿祖先的面容」大型木雕現場創作。圖片來源：盧梅芬攝影提供。

〔右頁圖〕哈古，〈Tememaku的老人〉，樟木，39.5×46×61cm，1992，高雄市立美術館典藏。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts