

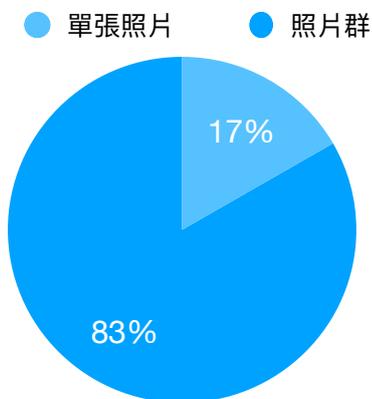
「一〇九年度全國美術展」攝影類評審感言

吳嘉寶

很榮幸應邀參加國立台灣美術館今年舉辦的「一〇九年全國美術展」攝影類的評審工作。一直以來，這個可能是全國位階最高的年度攝影比賽，就像政府定期舉辦的「人口普查」或一般人的「健康體檢」一樣，不僅參與的評審委員可以從報名參賽「整體作品各種面向的組成」與「每一件作品呈現的內容與形式平衡」的狀態，看出當前台灣業餘攝影愛好者、有志成為年輕攝影藝術家對攝影創作的價值判斷標準的普遍現狀，內行人往往也可以把

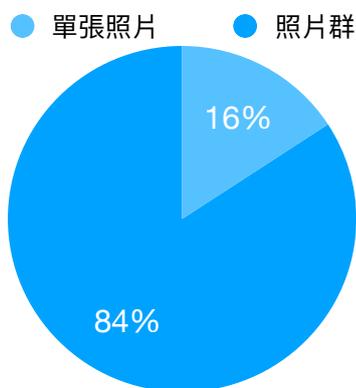


評審最終結果當作當屆評審委員某個面向的「成績單」看待。



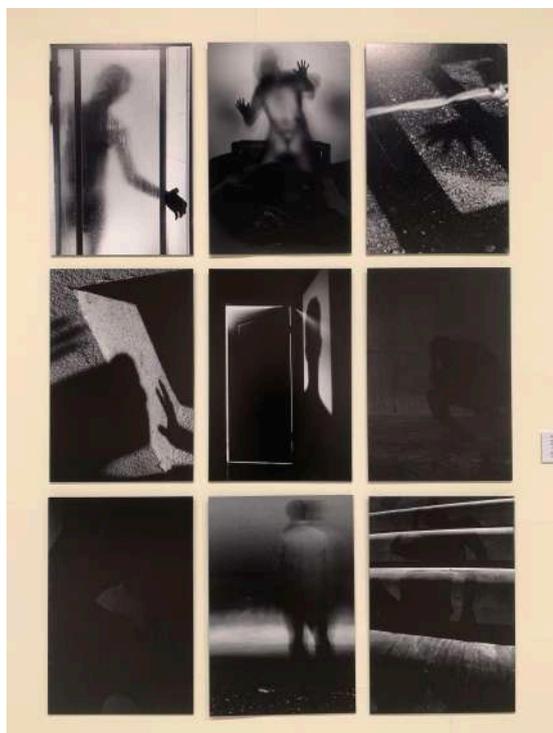
參賽整體作品，單張照片與照片群比例

「一張照片為一件作品」的參賽作品只佔1/6左右。其餘5/6，可說是絕大多數參賽作品都採取「試圖用『照片群』結構出某種『內容』」的「視覺表現形式」來創作參賽作品。



入選以上作品，單張照片與照片群比例

參賽總件數中，照片群作品對單張照片比例為5比1：今年總參賽件數共175件，其中「以一張照片為一件作品」參賽的共有30件，其餘145件都是採取「以多張照片並置成為一件作品」的「照片群」作品。換言之，「一張照片為一件作品」的參賽作品只佔1/6左右。其餘5/6，可說是絕大多數參賽作品都採取「試圖用『照片群』結構出某種『內容』」的「視覺表現形式」來創作參賽作品。

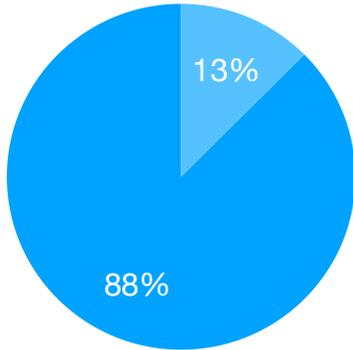


銅牌獎陳炯詒「你的憂愁，我不在意」

入選以上作品中，照片群作品對單張照片作品比例為16比3：此外，這次初審入圍複審的作品件數共有20件，入選以上得獎件數為：金牌獎從缺、銀牌獎1件、銅牌獎1件、入選獎17

件。而，入選以上共19件作品中，除了廖偉廷的「意識流A」（為燈箱呈現的透明片）、周伸芳的「眾生」、以及沈克昌的「蒼穹之巨與渺小」等三件（只有將近1/7而已）作品採用「一張照片為一件作品」的形式之外，

- 非矩陣無機排列
- 矩陣或無機排列



入選以上照片群作品中，矩陣或類矩陣等無機排列等作品佔比

其餘所有16件入選以上獎項的作品（將近6/7的絕大多數）都是「照片群」作品。

從以上兩個結構性數據來看，相信大家都可以從這次（一〇九年全國美術展攝影類）參賽作品的總體狀況明顯感受到2020年今天，台灣業餘攝影界總體已經確實朝著「影像文學時代」的方向邁進。儘管用影像書寫文學性（形而上）內容並非單純的將影像群進行理性邏輯整理就可以達成，但是「使用影像群」卻是「影像文學書寫」最起碼的登山入口。

入選以上照片群作品中，「矩陣或無機排列作品」與「非矩陣排列」比例為14比2：同屬影像群的入選以上的16件作品中，又有：

1/銀牌獎蔡玲珠的「浮光」

（九宮格）、2/銅牌獎陳炯詒的「你的憂愁，我不在意」（九宮格）、3/入選獎李惠珍的「印象。印記」（九宮格）、4/王其榕的「『虛擬·非虛擬』地球塑化紀時期影像展」（變形九宮格）、5/戴列宏的「大地之美」（九宮格）、6/陳慶隆的「我是台北人」（二十宮格。由20張尺寸一模一樣大小的橫長黑白照片，以橫五縱四的矩陣排列而成。）、7/黃俊金的「無愛的未來」（二十宮格。由20張橫長彩色照片構成，整體外觀由兩條縱長的複合影像左右並列而成，每一複合影像各自用縱五橫二的畫面構成）、8/陳正芳的「眷戀·磚情」（十二宮格。由12大照片，每一張大照片下方各有一條由10張小張瓷磚圖案影像緊密黏合而成橫長長條影像，再用此橫長條圖案照片放置下方，對應上方建築物大照片的方式，組成兩圖一件為單位，12單位共132張照片的作品）、9/楊敏寬的「繁花一現」（九宮格）、10/林家誼的「深夜的旅人·孤獨的靈魂」（十二宮格。由橫四縱三的12張橫長彩色照片矩陣排列而成）、11/林祐農的「給自己的一堂課：因·果·地獄篇」（變形九宮格）、12/黃郁修的「Hoarders 囤積者」（九宮格）等12件（佔比3/4）都是以工整的「矩陣式方格 matrix grid」排列而成。



李惠珍的「印象。印記」

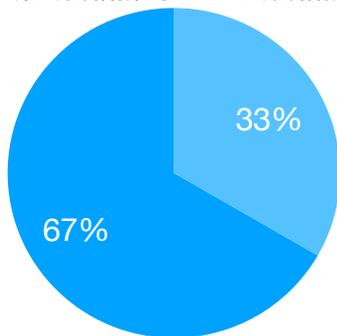


戴列宏的「大地之美」



鍾宇豪的「空白也是一種存在」

- 非九宮格排列
- 九宮格排列



九宮格排列，在矩陣排列作品中佔比

此外，13/彭一航的「雜訊系列-無光的攝影」由上面兩張，下面三張

第 2 頁 (共 14 頁)



彭一航的「雜訊系列-無光的攝影」燈箱透明片



陳慶隆的「我是台北人」



黃郁修的「Hoarders 囤積者」



陳正芳的「眷戀·磚情」

的五張看似黑白的彩色縱長照片組成，仍然是無機矩陣式排列。14/鍾宇豪的「空白也是一種存在」則用大小一模一樣的4張縱長照片以一線排開的「線性排列」而成。據此，「矩陣式排列」、類矩陣、線性等無機排列，似乎是當前台灣業餘攝影群體使用複合影像創作時，多數作者喜愛採用的主流視覺表現形式。

同屬矩陣無機排列的14件作品中，九宮格作品與非九宮格作品比例為8比6：1/銀牌獎蔡玲珠的「浮光」（九宮格）、2/銅牌獎陳炯詒的「你的憂愁，我不在意」（九宮格）、3/入

選獎李惠珍的「印象·印記」（九宮格）、4/王其榕的「『虛擬·非虛擬』地球塑化紀時期影像展」（類九宮格）、5/戴列宏的「大地之美」（九宮格）、6/楊敏寬的「繁花一現」（九宮格）、7/林祐農的「給自己的一堂課：因·果·地獄篇」（類九宮格）、8/黃郁修的「Hoarders 囤積者」（九宮格）等8件作品為橫三縱三（或變形），俗稱九宮格的工整形式排列的作品。其中王其榕的「『虛擬·非虛擬』地球塑化紀時期影像展」由相同大小的橫式彩色照片，以橫三縱三，在中間夾著一張三倍大縱長照片，共10張照片也是以變形的矩陣排列組成。林祐農的「給自己的一堂課：因·果·地獄篇」和王其榕一樣都是橫三縱三矩陣式排列的10張

橫式彩色照片。不同的是，王其榕用一張三倍大的縱長照片來在其它九張橫長照片中間製造差異，林祐農

則用兩張一半大的縱長照片，來與其它八張橫長照片



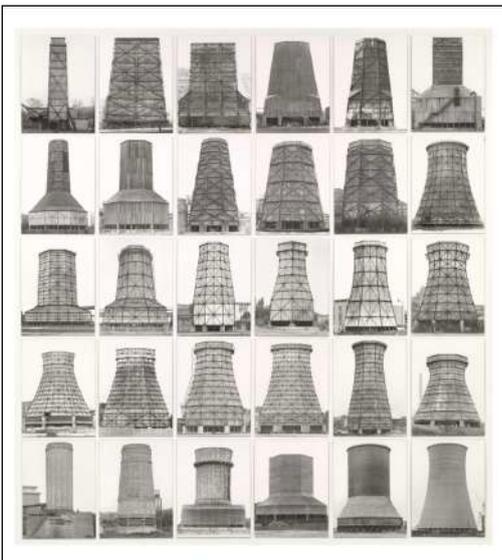
楊敏寬的「繁花一現」



王其榕的「『虛擬·非虛擬』地球塑化紀時期影像展」



Bernd Becher, Hilla Becher
Water Towers 1988



Bernd Becher, Hilla Becher
Anonymous Sculpture 1970



Wolfgang Tillmans Concorde Grid 1997

製造差異。

換言之，在入選以上獎項的19件作品裡面有14件，亦即，將近3/4的作品；也可算是「絕大多數」參賽作品都採用「矩陣式排列」或無機排列的形式來處理「多張影像並置的複合影像」創作時必然會出現的：「如何組織影像群」的議題。

儘管「矩陣式排列」這種「大家一起排排坐」的表現形式源自1960年代後半，以德國伯恩·貝夏Bernd Becher (1931–2007)與希拉·貝夏 Hilla Becher (1934–2015)的作品為代表的「類型攝影Typology Photography」（通常以橫三縱二的六張影像一組），這種作品影像群承載的訊息「以鏡頭前方事物狀態 **State of matter** 的macro大同與micro小異為核心內容」；類似「博物館學視覺資料的蒐集與並置」式的影像表現，曾經在全球興起一股「專題攝影」風潮。但是

1980年代中期以後，在歐美攝影教育與藝術表現領域之間就已經開始式微。尤其是進入1990年代以後，藝

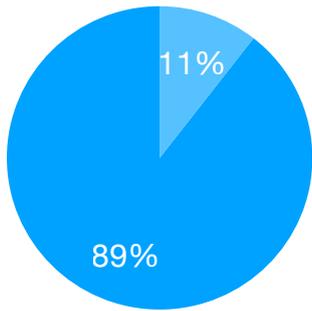
術家影像創作即便採用「矩陣排列」表現形式，多數藝術家已經開始講究在矩陣中的每一格位置，置入來自不同事物狀態的影像，費心地讓眾影像彼此間用來自影像承載的第二層「視覺語言Visual Language」訊

息及來自影像承載的第三層的「影像語意semantic meaning」訊息互相呼應、作用、群化grouping成為一個全新意義的新整體 New Whole。英國藝術家沃爾夫岡·蒂爾曼斯Wolfgang Tillmans (b. 1968)的“Concorde Grid, 1997”，日本藝術家川內倫子Kawauchi Rinko (b. 1972)的“AILA, 2004”，同是日本藝術家的蜷川實花Ninagawa Mika (b.1972) 2016年 在台北MOCA 的大型個展等便是最好的例子。日



Rinko Kawauchi AILA, 2004

● 燈箱作品 ● 照片作品



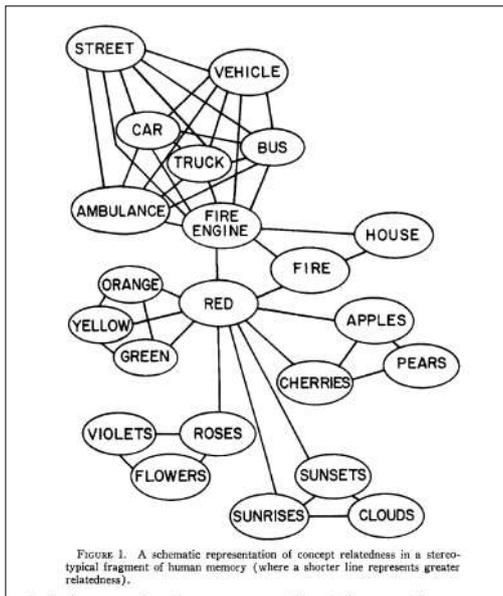
入選以上作品中，燈箱作品佔比

本的荒木經惟Araki Nobuyoshi (b.1940) 也常用這種矩陣排列的表現形式舉辦展覽。

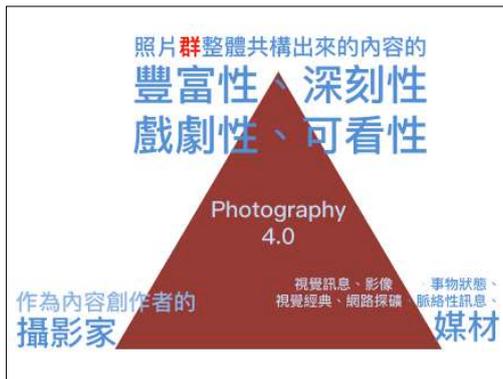
入選以上獎項的19件作品裡，只有3件作品採取與眾不同的呈現形式。其中，**廖偉廷**的「意識流A」和**鍾宇豪**的「空白也是一種存在」兩件作品採用「燈箱」的形式呈現作品。



廖偉廷的「意識流A」燈箱透明片



語意擴散激發模式 semantic spreading activation model」，是源自認知心理學理解大腦記憶庫如何存取資料的理論模式



體作品內容相輔相成」兩項條件的作品，就是**李俊璋**的「牽掛－望君早歸」。作者將整體的16張照片，用3種不同尺寸及黑白與彩色兩種照片組合而成。8張正方形彩色照片，7張約為正方形照片兩倍大的橫長中型照片與一張比中型照片再更大6倍的大張橫長黑白照片。如果站在較遠處觀看，就可以看到由大小照片排列聚合出的作品整體外緣輪廓線，可以包圍出看似一艘船體剪影的作品。這種影像藝術表現形式專業術語又稱為：「語意擴散激發模式 semantic spreading activation model」，是源自認知心理學理解大腦記憶庫如何存取資料的理論模式。也是當代世界影像藝壇最新的表現形式。可能是因為這件作品（還有已或未進入複選但採用相同表現形式的參賽作品）在作品整體內容的深度上，無法與表現形式相稱而未受評審委員的普遍青睞。



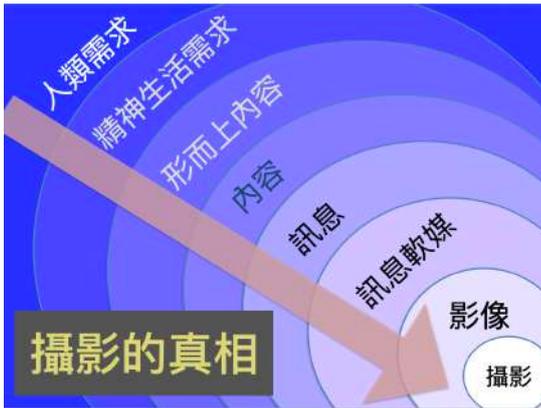
李俊璋的「牽掛－望君早歸」

相信有許多愛好攝影的朋友在這裡，都會納悶著兩個問題：

1/ 「為什麼在當代藝術觀念上『複合影像』作品比『單張作品』更有力道？」

訊息軟媒是藝術家創製形而上內容時藉以承載訊息的訊息載體

| | | |
|---|----|---------------------------------|
| 1 | 繪畫 | 架上繪畫、裝置藝術、書籍、展覽 |
| 2 | 文字 | 詩、散文、小說、劇本、評論 |
| 3 | 影像 | 傳統攝影、當代藝術、展覽、電影、電視、錄像、影像小說、影像劇場 |
| 4 | 聲音 | 古典、爵士、搖滾、熱門、流行 |
| 5 | 語音 | 演唱會、朗誦、吟詩、演說 |



2/同屬複合影像的作品「為什麼『語意激發擴散式脈絡』的表現形式比『矩陣排列』更能表現深刻的形而上內容？」

想要了解第一個問題：

「為什麼在當代藝術觀念上『複合影像』作品比『單張作品』更有力道？」

這個問題，可能就得先了解兩個更大的兩個前提：一、攝影的本質。二、人類文明的本質。

簡單的來說，攝影的本質就是：攝影術是為取得「影像 image」而有的。而影像和文字 word、繪畫 drawing、語voice、音sound並列的五種人類文明常用的「訊息軟媒 information soft media」之一。訊息軟媒又是人類用來創造可以滿足人類精神生活需求

的各種「形而上內容 metaphysical content」的工具。人類文明初期，人類使用的不論哪一種訊息軟媒（文字所得的文字紀錄，繪畫所得的圖畫，攝影所得的照片，留聲機、收音機所留住或傳播的語音、音樂）都只是用來「照著人類感官感知的原樣」將「形而下的訊息」

留存下來而已。但是隨著人類文明的進步，「形而下 Physical」的訊息逐漸不能滿足人類精神生活的需求，不論哪一種訊息軟媒人類都期望能夠藉著這些訊息軟媒創造出如長篇小說、歌劇、交響樂等可以讓人類精神生活更豐富、更充實的「形而上metaphysical」內容。

紀元前370年，希臘哲學家柏拉圖 Plato (B.C.429 – B.C.347) 所著「理想國」裡的「柏拉圖的洞窟 Allegory of the cave, or Plato's Cave」。

1943年美國社會學家亞伯拉罕·馬斯洛 Abraham H. Maslow (1908–1970) 提出的

「人類需求層級理論 Maslow's hierarchy of needs」理論。都在說明從形而下到形而上的人類文明發展的本質。

也因此，當1839年攝影術誕生之後，畫家就不再將他們「眼睛所看見的事物狀態」栩栩如生地描繪出來，轉而將他們對眼前

事物狀態的「感受」用色彩筆觸表現出來。到了二十世紀初，畫家更進一步的將萬事萬物的「具象 objective 事物狀態」簡化也轉化成點、線、造形、影調、色彩等非具象 non-objective

人類文明常用的訊息軟媒 Information Soft Media

| | | |
|---|----|---------|
| 1 | 繪畫 | Drawing |
| 2 | 文字 | Word |
| 3 | 影像 | Image |
| 4 | 聲音 | Sound |
| 5 | 語音 | Voice |

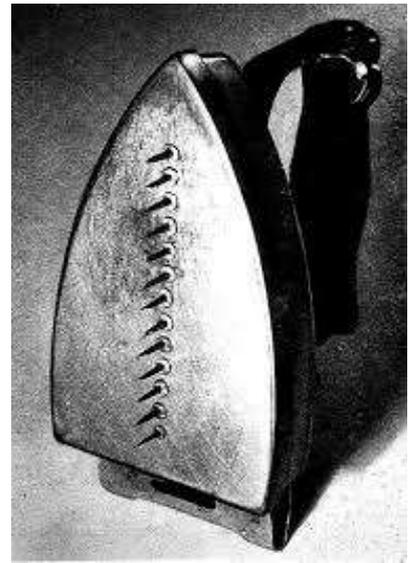


Marcel Duchamp. Nude Descending a Staircase, No. 2 (1912).



Marcel Duchamp Fountain 1917,

的視覺語言，來在觀者觀賞作品的過程中誘導觀者自由想像。到了1940年代初，有觀念藝術之父美譽的馬塞爾·杜象 Marcel Duchamp (1887-1968) 就認為藝術應該是「用形而上的觀念 concept、想法 idea 來表現藝術家的智力 intellectual expression」而不是「用形而下的具象視野 physical aspect (具象的事物狀態) 來表現藝術家的技巧、技術 animal expression」、**杜象認為藝術作品應該「為觀者的心智 mind 服務」(激發觀者從作品中想像到什麼?) 而不是「為觀者的**



Man Ray, Gift, 1921



Joseph Kosuth
One and three chairs, 1965

眼球服務」(讓觀者看到什麼?或感受到什麼?)。為此，他把傳統的「架上繪畫」稱之為「網膜繪畫 Retinal painting」、「網膜藝術 Retinal art」，他甚至用「視覺產品 visual products」之類貶義語詞來形容那些只有形而下內容；只為取悅觀者視覺感官的藝術作品。杜象認為畫家應該多和詩人、文學家打交道而非畫家。

從實踐的角度來看，早在二十世紀初，思想先進的藝術家就已經覺得一張架上繪畫(或一張裝了框的照片)所能承載的訊息已經不敷使用，必須採取更多不同材質的藝術表現媒介(既成物、複合媒材、裝置藝術，甚至作品名稱上的文字遊戲)或更多張影像所承載的不同層次的訊息互相激盪出更深刻更豐富的訊息，才能滿足藝術家創作胃口。這種跨媒材、媒材相互融合的傾向，其實早在二十世紀初就已經開始醞釀。1917年馬塞爾·杜象展出的「噴泉

2010年是攝影 4.0 版時代元年

由下列三大數位科技結晶聚合而成

Smart Phone
影像取得已經全自動化、民主化

4G
影像傳播行動完全自由、民主化、不受時空限制

Web 2.0 Social media

Fountain」，1921年曼·雷 Man Ray (1890-1976) 的「禮物 Gift」，1941-1949年馬塞爾·杜象的「盒子在旅行箱中 The Box in a Valise」，1965年約瑟夫·科蘇斯 Joseph Kosuth (b.1945) 的「一和三張椅子 One and three chairs」都是最佳例子。

Anyone can take pictures.
What's difficult is thinking about them, organizing them, and trying to use them in some way so that some meaning can be constructed out of them.
That's really where the work of the artist begins.

Lewis Baltz 1945 -2014

就像1839年攝影術的誕生解放了畫家一樣，2010年前後同時出現的「手機相機+4G網路+web2.0的社群媒體」不僅解放了思想先進的攝影家，更讓人類文明進入影像的取得、傳輸、任意修改完全自由、民主的「攝影4.0版時代」。已故著名攝影大師也是理論家的劉易斯·巴茲 Lewis Baltz (1945

-2014) 的這句話應該是「攝影4.0版時代」時代特徵的最佳註解：「人人都會拍照，但困難的是如何思考它們，組織它們，用某種形式使用它們，好讓某種意義從它們之間被結構出來，這才是藝術家創作的真正開始。"Anyone can take pictures. What's difficult is



thinking about them, organizing them, and trying to use them in some way so that some meaning can be constructed out of them. That's really where the work of the artist begins.”
 劉易斯·巴茲的名言不僅宣告「按快門等於創作」的時代已經結束，更宣示了「使用影像群創作」（請注意：劉易斯·巴茲在句中使用的是意指「多張影像的 them」而非「一張影像的 it」）以及「解讀影像、組織影像群、使用影像群才是真正創作的開始」時代的來臨。

人類文明進入「攝影4.0版時代」之後才出現的兩種全新影像藝術形式：

「Photobook 影像小說」與「Photo

Installation（小型的稱為“影像裝置”，大型的稱為“影像劇場”）」也正印證了前述「人類使用訊息軟媒的最崇高目標，就是藉此創造形而上內容」的歷史必然。劉易斯·巴茲也說過：「影像小說是位於小說和電影之間極深的領域。“The photobook occupies that deep area between the novel and the film.”」也說明了攝影4.0版時代，影像藝術創作的內容也已經從告訴觀者「攝影家看見什麼？」或「作者想要讓觀者看見什麼？」之類「形而下的具象事物狀態」提升進入「拿靜態影像當做文字使用來書寫非具象的小說、戲劇等形而上內容」的實態。

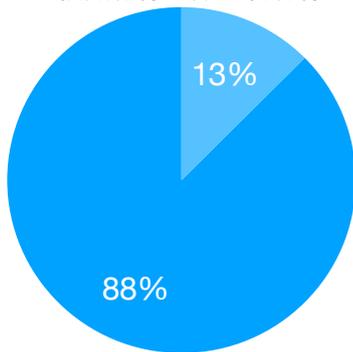
藝術家使用影像群創作，可以將每一張單獨的靜態影像當作文字使用，最終可以靠著影像群的組織形式，書寫成形而上內容的最主要因素是：藝術家必須先從影像資料庫中就其「影像語意 semantic



meaning」（影像承載的第三層訊息）是否合用來選定作為文字的每一張影像，再藉著影像與影像並置時，在影像群之間出現的「脈絡性訊息 context」（第四層訊息）將影像群相互黏合、編綴成一句句有意義的「文句」，最後再將眾文句編綴成為具備敘事功能的影像小說或影像劇場。換言之，藝術家使用影像群創作，完全和每一張影像（在拍照時鏡頭前方的事物狀態顯現）的形而下內容無關，藝術家的「挑選影像」，主要的考量是就該影像是否具備「合目的」的「影像語意」挑選。也因此使用影像群創作時「挑選影像」的能力（影像解讀能力，也就是劉易斯·巴茲說的：thinking about them）就成了首要的關鍵性能力。

如果我們用劉易斯·巴茲說的：「人人都會拍照，但困難的是如何思考它們，組織它們，用某種形式使用它們，好讓某種意義從它們之間被結構出來，這才是藝術家創作的真正開始。」出發，來思考「一〇九年度全國美術展」攝影類得獎作品的屬性，恐怕不難

- 複合影像：多元化影像
- 複數影像：類型化影像



影像使用法在多元與否的層級上差異



黃俊金的「無愛的未來」



林家誼的「深夜的旅人·孤獨的靈魂」

發現即便是得獎的大部分作者，仍然沿用1980年代盛極一時的「專題攝影」風潮所沿用的半世紀前德國「伯恩與希拉·貝夏的「類型攝影」創作。

筆者以為，這些「類型化作品」大致可以分類成四種不同的「類型」。

第一：蒐集臚列「從大空間 macro 中不同角落在樣貌上的 micro 差異」。

如：1/李惠珍的「印象·印記」、2/陳慶隆的「我是台北人」。

第二：蒐集臚列「從相同文

化性主題 macro 下不同時空狀態中呈現的 micro 樣貌的差異」，這也是傳統「專題攝影」的典範形式。如：3/銅牌獎

陳炯詒的「你的憂愁，我不在意」、4/戴列宏的「大地之美」、5/王其榕的「『虛擬·非虛擬』地球塑化紀時期影像



曾月雲的「海邊的聖誕樹」

展」、6/黃郁修的「Hoarders 囤積者」、7/曾月雲的「海邊的聖誕樹」、8/鍾宇豪的「空白也是一種存在」、9/陳正芳的「眷戀·磚情」、10/彭一航的「雜訊系列-無光的攝影」)

第三：蒐集臚列「從同一空間 macro 在不同時間下呈現的不同面貌 micro 的差異」。

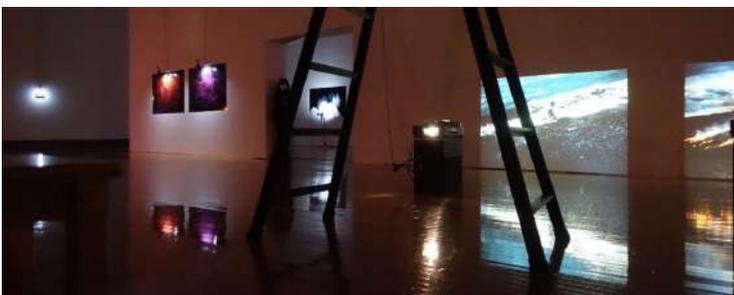
如：11/林家誼的「深夜的旅人·孤獨的靈魂」、12/林祐農的「給自己的一堂課：因·果·地獄篇」。

第四：蒐集臚列「同一形式結構 macro 下被攝體的 micro 局部些微變化」。如：13/銀牌獎蔡玲珠的「浮光」、14/楊敏寬的「繁花一現」。

從「藉由不同事物狀態下擷取的每一張影像呈現的不同影像語意，來書寫形而上內容」的角度來看，這次入選獎以上的作品中似乎只有入選獎李俊璋的「牽掛—望君早歸」和黃俊金的「無愛的未來」等兩人的作品。這種影像使用法，稱為：「複合影像」（語意交互作用式影像複合使用法）。其餘的14件作品都是「倚靠鏡頭前方類似事物狀態」呈現的；形而下現象的類型攝影形式的作品。這種傾向於「社會學現象研究、博物館學視覺資料的蒐集與並置」的影像使用法，稱為：「複數影像」（影像細微訊息差異臚列式影像使用法）。



視丘攝影藝術學院日間部第44屆畢業學長蕭又滋作品，2012年連得日本三大攝影新人獎首獎。



Shiga Rieko Blind Date, 2017

我們再來回答第二個問題：同屬複合影像的作品「為什麼『語意激發擴散式脈絡』的表現形式比『矩陣排列』更能表現深刻的形而上內容？」

這就關係到，藝術家使用影像群創作時與「準確使用影像語意」並列的第二項關鍵性能力就是：「影像間脈絡性訊息」的書寫能力。傳統上稱為「影像編輯」的能力。

同樣是影像間的脈絡性訊息的書寫，書冊形式的「Photobook 影像小說」主要依靠的就是前後頁面之間的「線性脈絡」。當然也有在頁面中間穿插著可以往左右或上下等四個方向翻開的摺頁、實體舊照片、實體幻燈片、剪報、筆記、圖畫、圖表、地圖等，屬於複合影像層級的；非常複雜的 Photobook 的製作法，但是從「影像脈絡性訊息書寫」的角度來看，絕大多數的 Photobook 影像小說還是以單頁滿版或對開頁滿版的影像間呈現的線性脈絡的使用為主流。

但是在展牆上呈現的「Photo Installation 影像劇場或影像裝置」就有前述的「矩陣方格脈絡 matrix grid」與「語意擴散激發式脈絡」兩種方式可以選用。其中又以「語意擴

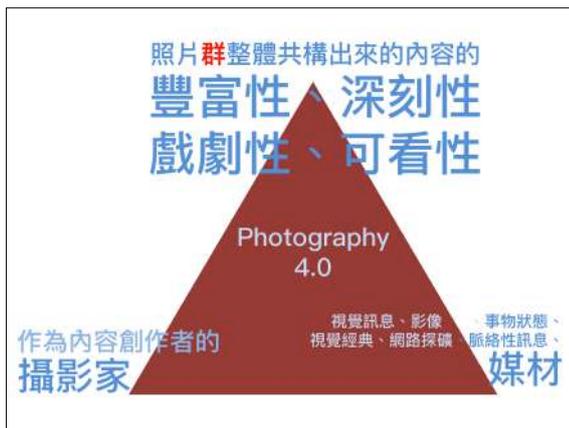
散激發式脈絡」在形而上內容書寫的力量最為強大。主要癥結在於「語意擴散激發式」的脈絡性訊息的書寫可以自由地使用更多張、更複雜的不同形式（黑白、彩色、尺寸大小、長寬比例、網點影像、手繪圖畫等等）的「複合影像」放置

在「不同位置」上，好讓每一張照片裡面不同層次的訊息都能夠與其它照片承載的訊息，在觀者的心智mind上互相作用，讓這些訊息在觀者觀看過程中產生化學變化，進而衍生出更豐富、更深刻的形而上內容。但是「矩陣方格脈絡」在形式上往往只能用相同尺寸大小，相同形式（同是黑白或同是彩色）的影像並列在方陣之中，無形中內容表現上的受限就大。而「語意擴散激發式脈

| | | | |
|-------------|-----|-----------------|-----------------------------|
| | | 敘事劇情 | |
| | 第一層 | 差異特徵 | |
| 多張照片 | 第二層 | 視覺元素與其結構 | |
| | 第三層 | 影像語意 | |
| | 第四層 | 脈絡性訊息 | 線性脈絡 矩陣脈絡 語意激發擴散式影像裝置 |



李俊璋的「牽掛－望君早歸」



絡」不僅在整體影像排列後的外緣輪廓上有無限的自由，每一張影像的形式也可以有無限變化，甚至影像與影像間的距離更可以被積極使用成為強烈的訊息書寫工具。

李俊璋的「牽掛－望君早歸」的表現形式就屬於後者的「Photo Installation 影像裝置」形式。而「影像劇場」也是前述英國藝術家沃爾夫岡·蒂爾曼斯和幾位日本女藝術家如：川內倫子、志賀理江子 Shiga Rieko (b.1980) 等人喜歡採用的藝術表現形式。其實，不僅1996年荒木經惟在台北市立美術館的大型個展採用這個形式，蜷川實花的展覽偶而也會採用。

從「影像群結構的表現形式」角度來看，李俊璋的「牽掛－望君早歸」確實是今年度入選以上作品中最強的一件作品，如前所述，很可惜的是「牽掛－望君早歸」的「議題、內容」本身的深刻性與豐富性稍嫌薄弱了一些。

反之，就影像承載的「語意豐富性」與「議題內容的深刻的可能性」而言，黃俊金的「無愛的未來」的影像群本來應該是一件大有可為（可以建

構出深刻的行而上內容）的作品，恐怕也是本屆入選作品中在內容「深刻性、豐富性、可看性」最強的一件作品。很可惜，這樣的「可能性」卻被作者以「刻板的矩陣排列」以及「個別影像在『語意』上與其『所在位置』的不相稱」給窒息掉了。實在非常可惜。

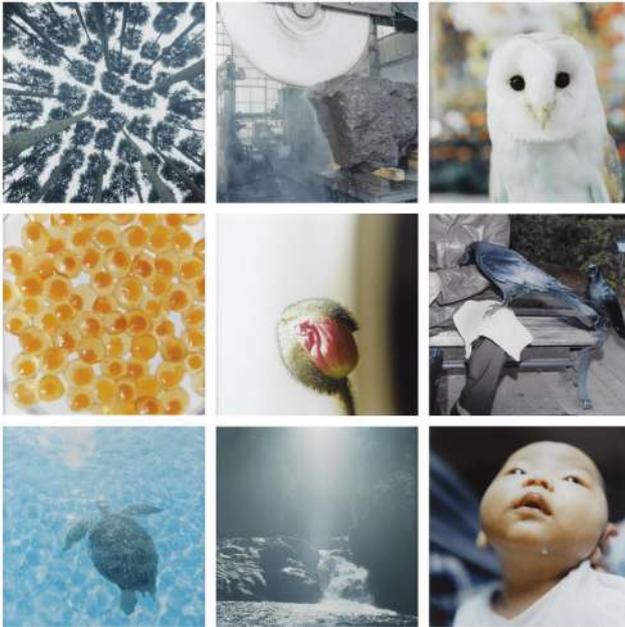


視覺心理學對「完形 Gestalt」的定義中，有一個面向是：「視野範圍內可見的任何視覺刺激都有其必需存在的積極意義、作用和目的。」就像棒球比賽中內外野手、各壘手、投手、捕手等不同職份的球員，「在比賽中的任何一瞬間」，都應該「在他們應該在的位置」上，「做他們應該做的事」，整個球隊才可能贏得球賽。

同樣的，想要達成「照片群的組織、結構」

（macro）的最佳化狀態，則必須從照片群中每一張照片（micro）的「三層訊息中各自承載了

什麼樣的訊息？」的角度來思考，然後再思考「它應該被放在照片群整體中的哪一個位置」來完成照片群的整體結構。當觀者在觀看照片群時，每一張照片都可以「在它所在的位置上」，用它自己承載的三層訊息（包括類似「球員身份職責」的第三層訊息「語意」，類似球員外觀長相的第二層訊息）與照片群中其它照片相互交叉呼應，這張照片才算盡了它在整體照片群中應盡的本分。而照片群的整體才可能因為每一張照片承載的三層訊息發生了相互交叉群化作用，而發揮了最大的訊息傳播效果。



Rinko Kawauchi AILA, 2004



黃俊金的「無愛的未來」

如果我們用上述「具備完形結構的照片群」應該具備的條件來同時比較、審視川內倫子的「AILA, 2004」作品和黃金俊的「無愛的未來」兩件作品群，相信我們應該不難觀察到川內倫子的作品中「每一格影像所承載的語意」和它們相對於整體的所在位置是恰如其分的，而且每一格影像與整體中其它影像之間的相互交叉群化 cross grouping 也是頻繁而豐富的。反之，黃金俊的「無愛的未來」不僅20格影像不夠精簡，每一格影像三層訊息之間的相互作用的可能性，也因為20格影像中有多達11格影像都各自具備自我完成性格的空間透視，而顯得薄弱，實在非常可惜。

其實，靜態影像敘事、文字敘事、動態影像敘事各自都有截然不同的敘事邏輯（再現形而上訊息所需的訊息組織結構），即便同是靜態影像敘事，「線性脈絡」與「語意擴散激發式脈絡」都有截然不同的邏輯，想要登入「影像文學境界」堂奧者，不可不知。

深深期盼不論是業餘攝影愛好者或有志於專業影像創作的年輕藝術家能夠迎向世界潮流，在明年能夠有更深刻更令人而目一新的「影像文學」作品出現。



沈克昌的



周伸芳的「眾生」

視覺藝術從「形而下的柏拉圖洞窟」脫逃邁向「形而上的理形世界」的幾個里程碑

| | | |
|----|---------|--|
| 1 | BC370 | 柏拉圖Plato理想國裡的「柏拉圖的洞窟Allegory of the cave, or Plato's Cave」。 |
| 2 | 1943 | 亞伯拉罕·馬斯洛Abraham H. Maslow的「人類需求層級理論Maslow's hierarchy of needs」。 |
| 3 | 1802 | 湯瑪士·楊格Thomas Young與赫爾曼·馮·亥姆霍茲Hermann von Helmholtz提出的「楊-亥姆霍茲理論Young-Helmholtz theory」即：視覺的三原色理論與光的波動說。 |
| 4 | 1839 | 8月19日弗朗索瓦·阿拉戈François Arago代表法國政府公開的路易斯·大蓋爾Louis J.M. Daguerre發明的「大蓋爾攝影術Daguerreotype」專利。 |
| 5 | 1839 | 米歇爾·歐仁·謝弗勒爾Michel Eugène Chevreul 提出的「色彩的同時對比理論The Law of Simultaneous Color Contrast」。 |
| 6 | 1859 | 夏爾·皮耶·波特萊爾Charles Baudelaire 撰寫的「1859的沙龍」。 |
| 7 | 1874 | 年克洛德·莫內Claude Monet展出的印象派繪畫「印象·日出Impression, soleil levant」。 |
| 8 | 1884 | 點描畫派。 |
| 9 | 1899 | 佛羅伊德Sigmund Freud發表的「夢的解析The Interpretation of Dreams」。 |
| 10 | 1904 | 4月 15日保羅塞尚Paul Cézanne寫給艾米爾伯納德Émile Bernard的信中提出「最早的立體主義思維」。 |
| 11 | 1912 | 馬塞爾·杜象Marcel Duchamp展出的「下樓梯的裸體第二號Nude Descending a Staircase, No. 2」。 |
| 12 | 1915 | 卡濟米爾·馬列維奇Malevich Kazimir提出的「至上主義Suprematism」 |
| 13 | 1917 | 馬塞爾·杜象展出的「噴泉Fountain」。 |
| 14 | 1922 | 拉斯洛·莫侯利-納吉László Moholy-Nagy和約瑟夫·亞伯斯Josef Albers負責執行由瓦爾特·格羅佩斯Walter Gropius構想的「包浩斯課程結構圖Diagram of the Bauhaus curriculum」中的基礎課程。 |
| 15 | 1922 | 瓦西里·康丁斯基Wassily Kandinsky與保羅·克利 Paul Klee在包浩斯執教的「視覺語言教育」。 |
| 16 | 1922 | 阿爾弗雷德·史蒂格利茲Alfred Stieglitz開始拍攝的「等價The Equivalent」系列攝影作品。 |
| 17 | 1929 | 雷內·馬格利特Rene Magritte創作的「影像的背叛The Treachery of Images」即：「這不是一根菸斗」。 |
| 18 | 1941-49 | 馬塞爾·杜象展出的「盒子在旅行箱中The Box in a Valise」。 |

| | | |
|----|------|--|
| 19 | 1965 | 約瑟夫·科蘇斯Joseph Kosuth 創作的「一和三張椅子 One and three chairs」。 |
|----|------|--|

除了1/，2/兩項與人類文明進步的本質是從形而下往形而上方向發展的相關理論與哲學思辨有關之外，其餘3/到19/項的順序就是以繪畫為核心的視覺藝術家創作思維如何從形而下境界往形而上的境界發展的幾個關鍵轉折點。這些轉折點有來自科學理論的新發現，也有來自藝術家或藝術評論家的對自身創作的思考與反省。這些轉折點有來自科學理論的新發現，也有來自藝術家或藝術評論家對自身創作的思考與反省。所謂「形而下的境界」不外從「我想讓觀者看見什麼樣的事物狀態？」到「我想讓觀者感受到什麼？」再到「我能讓觀者想到什麼？」。甚至為了讓觀者能夠從作品中想到什麼，也必須讓自己的作品徹底的連「我的技術、技巧如何？」都要拋棄掉。