

觀看大型攝影展的方法：
如何讓攝影展成為你生命的養份

觀看大型攝影展的方法：
如何讓攝影展成為你生命的養份

吳嘉寶 ©2017

前言：我們的文化水平和人均所得相稱嗎？

2002 年應中國山西平遙國際攝影節主辦人司蘇實之邀，我開始為平遙國際攝影節連續幾年策展了包括丹麥、荷蘭、德國、印度、美國、日本、韓國、台灣等八國當代攝影展。三年後主辦單位換人，我又應接辦的王悅和張國田在 2004 到 2006 年之間擔任平遙國際攝影節的節目與展覽總策劃，除了延續原先的八國當代攝影展區之外，另外又開創了：1/ 在此會面 Portfolio Review、2/ 攝影教育展區 Photo Education Exhibition Area、3/ 攝影教育論壇 Photo Educator Forum、4/ 策展人學院 Curator School、5/ 策展人評選 Curator's Choice 等在中國大陸各地國際攝影節領域均屬首創的節目。

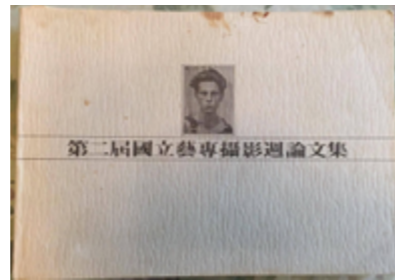
除了平遙國際攝影節策展之外，我也曾為國立藝專攝影周 (1981)、台北視丘攝影藝廊 (1985~2016)、中華攝影教育學會 (1989~1990)、香港 OP Gallery (1995)、日本東京都寫真美術館 (1996)、日本東京銀座守護神花園藝廊 Guardian Garden Gallery (1996~2006)、台北郭木生文教基金會 (1999)、丹麥歐胡司影像藝廊 Galleri Image (2000)、韓國東江國際攝影節 (2005)、香港國際攝影節 (2012)、香港光影作坊 Lumen Visum (2012)、等不同單位策展過關於台灣、香港、中國等華人地區以及日本、韓國等東亞國家的當代攝影展。

累積了過去 35 年來的策展經驗，尤其是 2002~2006 年間替平遙國際攝影節策展大型國際當代攝影展的過程當中，我有一個非常深刻的體會就是：

「國際攝影節是人均所得兩萬美元以上國家的國民才玩得起的遊戲。」

而 2002~2006 年當時的中國山西省平遙縣的人均所得恐怕連兩百美元都不到。人均所得 200 美元不到的地方，要玩人均所得 20,000 元地方的人玩的遊戲，這些攝影節會混亂到什麼程度，或說，這些在中國大陸舉辦的國際攝影節的內容會讓國際的攝影專業人士失望、看笑話到什麼程度也就可想而知了。

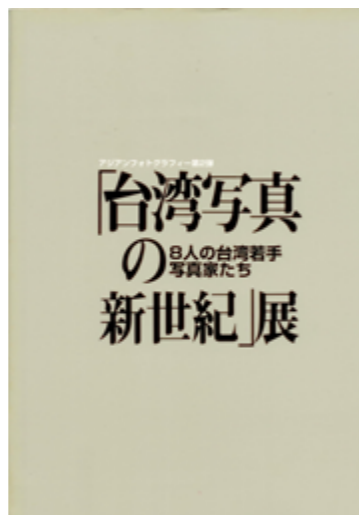
是的，就像 [馬斯洛人類需求層級理論 Maslow's hierarchy of needs](#) 講的，人們要先填飽肚子穿得暖了，才可能出現更高層次的需求。一個地方的人均所得當然和當地的文化程度習習相關。記得 1984 年台灣第一家麥當勞在台北開張時，在大眾傳媒上就有：「麥當勞會不會在哪個



1981 年起連續三年在當時的國立藝術專科學校 (今之國立台灣藝術大學) 校園舉辦「國立藝專攝影周」，一周連續五個晚上都有攝影專題演講與為期一周的專題攝影展。



1995 年 8 月協助日本東京都寫真美術館策展該館於 1996 年 10 月舉辦的「Asian View:Asia in Trasition 躍動的亞洲攝影展」



1996 年 2 月應東京銀座守護神花園藝廊 Guardian Garden Gallery 之邀策展「台灣寫真新世紀八人展」

國家或城市展店，端賴當地人均所得是多少」這種說法。(現在網路資料顯示，1984 年台灣的人均所得是 2,937 美元)

那麼，2017 年的今天，台灣的人均所得是多少？我們的文化水平跟得上我們的人均所得嗎？跟據 2017 年 5 月維基百科的「各國人均國民總收入列表」可以查到，21015 年台灣的人均所得是 20,925 美元。而且，在文章中台灣是被編入「高收入組」國家之林的。

我們不妨思考一下，面對這種「高收入」，我們每日生活的文化水平和我們的收入相稱、相匹配嗎？

要估量我們每日生活的文化水平有多高，其實不難。

我們不妨先從感官出發，想想看，面對一杯剛泡好的上等烏龍茶，一杯淺烘焙咖啡、一杯紅酒、一杯泥煤威士忌，我們的喉嚨、舌尖到底可以分辨品嚐出多少不同層次的味道？畢竟台灣已經不再是大塊吃肉、大口喝酒，不管是威士忌、紅酒都要一口乾；杯底不能飼金魚的時代了。

再延伸下去，就是本文想要探討的：面對一個美術館、藝廊的大型展覽、一部藝術電影、一齣舞台劇、現代舞蹈、一場音樂家的演奏，作為受眾的我們的日常文化水平，我們是否不需要任何專家幫助，就能夠用自己的本能從這些藝文活動中感受到最豐富的、最深邃的藝術內容？

面對這個問題，從大多數台灣人身上，我們可以得到的答案，恐怕就會暴露出相當殘酷而血淋淋的現實：

「我們日常生活的文化水平，根本無法和台灣當下的人均所得相匹配。」

2017 年北美館微光閣影攝影展給我們的省思

這篇文章是因著目前正在台北市立美術館展出的「微光閣影」攝影展 (2017/03/11 - 2017/06/18 於台北市立美術館一樓 1A~1B 展廳展出¹) 而起的。如果我沒有記錯的話，北美館使用一樓的主展場展出的攝影展至今只有兩次。第一次是九零年代北美館因收藏台灣第一代攝影家作品整理之後舉辦的攝影收藏展 (應該是台灣公立美術館最早一批的攝影作品收藏)²。「微光閣影」展恐怕是第二個同時使用北美館一樓 1A~1B 展廳如此巨大空間展出；而且是以台灣攝影家作品為主要內容的大型攝影展了。

單從這個條件來看，「微光閣影展」就是台灣攝影史

- ¹ <https://goo.gl/UO4HJU> 策展人：余思穎。單元策畫：劉振祥。參展藝術家：何經泰、李元佳、李佳祐、李國民、沈昭良、林柏樑、邱國峻、金成財、侯怡亭、侯淑姿、侯鵬暉、洪政任、張乾琦、張雍、陳以軒、陳彥呈、劉振祥、潘小俠。「歷史性的暗影」單元：劉振祥 | 作品介紹、黃子明 | 作品介紹、許伯鑫 | 作品介紹、綠色小組 | 作品介紹
- ² <https://goo.gl/UI0D0n> 2017/05/29 上北美館官網搜尋，展覽歷史項目裡，最早的展覽歷史只到 2000 年。根據北美館官網「關於我們」項目說明，北美館是於 1983/12/24 開館。換句話說，我們從北美館官網上無法查到 1983 年到 1999 年之間的北美館舉辦過的展覽。



1997 年 9 月協助台北市立美術館策展「世代·影像與歲月 鄭桑溪 60 回顧展」



1999 年應台北郭木生文教基金會之邀，策展「從觀看到解讀：台灣當代影像藝術 1990-1999 Contemporary Imaging Art of Taiwan 1990-1999」展



2000 年 8 月應丹麥歐胡斯 Aarhus, Denmark 影像藝廊 Galleri Image 之邀策展「來自龍的花園的影像 Pictures from the Dragon's Garden」展

上里程碑式的展覽，對台灣年輕一代攝影愛好者而言，當然具備著無比重要的意義。再加上，台灣高等教育體系至今（2017年）都還沒有任何一所大學設立有攝影系，也因此，除了台北視丘攝影藝術學院（用大學攝影系四年與研究所兩年課程為藍本設計的課程系統教學）日間部學生和校友之外，台灣年輕一代攝影愛好者普遍不懂得應該如何觀看如此大規模的攝影展覽，更遑論要從展覽的作品或策展方法中吸收養分成為助益了。

這就是從今天三月這個展覽開幕以來，我一直想要完成這篇文章的主要原因。但是三月以來因為忙著前往日本看展、視丘的教學、台灣各地的演講以及撰寫一篇親年九月即將在台北展出的攝影大展序文，這篇對我沒有立即非寫不可的文章也就一直拖延下來無法完稿。十分期盼在6/18展覽結束前一兩周這篇文章可以完稿。

「大師攝影個展」和「大師攝影作品集」

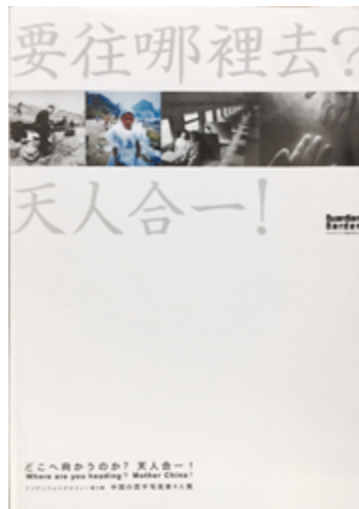
身處台灣這個攝影文化異常貧瘠的環境，對年輕一代攝影愛好者而言，「鮮活的大師攝影個展現場（尤其是回顧展）」和「大師攝影作品集 monographs」無疑的是在學習過程中，建立關於自己在影像創作的「價值判斷基準」的最佳資源。

我常告訴年輕朋友：

愛好攝影的人有個共同特質，就是：他們總「會傾全力，投注自己一切資源（時間、精力、財力），只為了想把攝影學好。」越是這樣，「選擇比努力更重要」這句話就更真實。很可惜的是，大部分人都選擇了錯誤或對「攝影應有的全貌認知不夠完全」的偏頗方向去做了許許多多無謂的努力。

1996年我應邀協助東京都寫真美術館「學藝員」（策展人）關次和子策展囊括日本、韓國、中國大陸、香港、台灣等東亞五個地區攝影家作品；名為「[躍動的亞洲 Asian View: Asia in Transition](#)」的展覽，為了展覽的作品圖錄我撰寫了一篇名為：[攝影文化的形成與價值判斷基準的賦型 The Development of a Photographic Culture and the Molding of Evaluation Criteria](#) 的論文，討論一個地域的攝影價值觀是如何形成的論文。探討在世界攝影史發展脈絡底下，人類文明關於攝影作品的價值判斷體系是藉由哪些傳播媒介而被塑造出來的。2002年我在中華攝影教育學會的國際攝影專題學術研討會上發表了題為：「[影像的文本與其脈絡性信息](#)」探討影像數位化時代科技如何改變影像創作的價值判斷體系。每一個攝影新人的攝影價值觀是如何被我們所處的環境形塑而來，關於影像創作我們又該往何處去？等問題。有興趣的朋友，歡迎前往上述鏈結下載論文批評指教。

在「攝影文化的形成與價值判斷基準的賦型」文中，我這樣寫著：



2004年11月應東京銀座守護神花園藝廊 Guardian Garden Gallery之邀策展「要往哪裡去？天人合一中國攝影家四人展」



2006年1月應東京銀座守護神花園藝廊 Guardian Garden Gallery之邀策展「朝向維納斯深處：台灣女攝影家三人展」

我們從既成的歐美日攝影文化發展所走過的途徑、類型來看，不論在哪一個地區都一樣；在對做為藝術媒體或影像傳播媒體的「攝影」的認知上，為後進開啟通向「攝影新世界」的窗口、賦與（！）後輩新生們對「攝影」認知的主要價值判斷基準的，不外有：（1）攝影教育（2）攝影傳播媒體（3）指標性人物等三類人事物。

這三類又可細分為大致包括下列十二類人事物。

- 攝影教育：
 - 1、攝影學校教師
 - 2、攝影團體指導幹部
 - 3、攝影教科書的著者。
- 攝影傳播媒體：
 - 4、攝影雜誌、叢書、教科書
 - 5、攝影藝廊
 - 6、美術館
 - 7、攝影圖書館
 - 8、攝影節（攝影比賽、演講等）活動。
- 指標性人物：
 - 9、攝影媒體編輯
 - 10、攝影評論家
 - 11、美術館研究員
 - 12、知名攝影大師。

因此，上述十二種人事物對「攝影」的認知，正是下一代攝影新生對「攝影」認知的主要價值判斷基準的原型。而其對攝影真相認知程度是否正確、完整，更直接影響下一代攝影新生的攝影創作方向與內容。尤其，在越封閉的社會中，這種上下代之間對事物認知價值標準的複印效應與塑型關係就越緊密（意味著下一代越缺乏自我創作空間）。

由於1996年網際網路尚未發達，外國攝影大師作品集不僅高價，且通路有限不易購買，2017年今天這三項因素（網路不發達、大師攝影集高價、書籍販賣通路稀少而閉塞）已經完全消失。今天，「攝影傳播媒體」項下顯然需要增加「攝影家或攝影社群入口網站」與「著名攝影大師作品集」兩項，整體也因此成為14項。

如果我們就這14項來逐一檢視台灣當前攝影社會的體質，無疑的肯定會得到「體弱氣虛」、「先天失調後天營養不良」的診斷結果。甚至如果我們就上面引述的最後一段「上述十四種人事物對『攝影』的認知，正是下一代攝影新生對『攝影』認知的主要價值判斷基準的原型。而其對攝影真相認知程度是否正確、完整，更直接影響下一代攝影新生的攝影創作方向與內容。」的內容來檢視，也肯定會得到「全然負面」的結論。

攝影的進化

2012年10月香港國際攝影節邀請我為他們策展了「韓國當代攝影展」，我邀請了八位韓國攝影藝術家的作品參展。在2012年10月14日舉辦的「港日韓三地策展人講座」中，我首次提出「從2010年代起全世界已經進入『攝影4.0版時代』的觀念。」



2011年10月應東京銀座守護神花園藝廊 Guardian Garden Gallery之邀策展「灼爍之港：香港當代攝影展 2011」



2012年8月應香港光影工作坊 Lumen Visum 之邀於九龍賽馬會創意藝術中心 JCCAC 1.0 藝廊將前一年在日本舉辦的「灼爍之港：香港當代攝影展 2011」在香港重現。



2012年10月應香港國際攝影節邀請為該年香港國際攝影節策展「韓國當代攝影八人展」與東京都寫真美術館策展主任笠原美智子策展之「當代日本攝影展」在「平行視野」的總標題下展出。

攝影 1.0 版時代，是把攝影當作技術看待的時代。攝影的相關知識就是「製作一張照片所需各種材料、技術、製程的知識與技術」。當時攝影教育就是讓你畢業後能夠開照相館賺錢的教育。

攝影 2.0 版時代是把攝影當作「代替觀者觀看的工具」的時代，也是把照相機鏡頭前方「事物狀態 State of Matter」放在最崇高位置的時代。攝影能夠紀錄真實（照片裡面呈現的就是真相本身）、攝影要關心社會（照片裡面要有人，才是有良知的攝影家）、如實攝影 Straight Photography¹（照片要忠於攝影現場，不允許攝影家在拍攝時對攝影現場有任何更動，更不允許攝影家在軟片與相紙沖洗放大時，對影像有任何加工處理）、好照片是「用腳」拍出來的（認為攝影創作就是上街出外尋找奇觀 Spectacle 拍照）、寫實主義攝影、街頭攝影 Street Photo、Snapshot、抓拍至上、把如今我們認知的「文獻攝影 Documentary Photography」翻譯成「紀錄攝影」等等，都是這個版本時代的產物。

攝影 3.0 版時代是把攝影當作「獨立藝術媒材」看待的時代。照片內容開始稍稍離開街頭，「作者的主體性」開始出現在照片的內容裡面的時代。「Zone System 影調分階控制系統」、「Original Print 原作照片」、「耐久保存 Archival Process」等觀念開始出現，「Staged Photography 擺拍」開始成為主流的時代。

攝影 4.0 版時代是數位化科技全然成熟，web2.0、smart phone 開始問世的時代。這時，網路世界取代紙本傳播，透過無線網路不僅包括影像的資訊無所不在。以往阻隔在訊息發送端（攝影者）與接收端（影像觀看者）之間的時空間無限縮小、包括國界、藝術表現媒材等各種「疆界 Boundary」逐漸消失的時代。甚至因為數位科技的發達，專業相機的調焦、曝光、景深控制、色溫校正等攝影技術都已經全防優化 foolproof（以往攝影家可能耗費數分鐘才能完成的各種調控，現在任何人都可以在按下快門按鈕的中途，自動化電路已經調整完成）。以往成為攝影家保護傘的攝影技術門檻，現在幾乎大部分已經消失。Web2.0 讓網路上隨時有天文數字的影像上傳、駐留，也因此引導許多藝術家無需自己拍照，只要從網路上下載影像，再加以編輯整合就可以進行創作²。因此，攝影 4.0 版時代也可以稱為「攝影已死」的時代，是人們開始把「影像當作語言」使用、大眾傳媒中「影像取代文字」成為主要軟媒 Soft media³、影像群的編輯能力成為「創作能力」、Photobook 取代攝影作品集 photo monograph 更是影像無所不能的時代。

1 Straight Photography 這個名詞最早出現在 1904 年德日混血兒詩人也是藝術評論家的 Sadakichi Hartmann 為阿弗列史蒂格立茲 Alfred Stieglitz 1864-1946 倡議的「Photo-secession 攝影分離派」第一次展覽撰寫的攝影評論文章「A Plea for Straight Photography」裡面。後來，為阿弗列史蒂格立茲創辦的紐約 291 畫廊和「Camera work 攝影作品」季刊大力推唱。Straight Photography 在台灣一直被譯成「直接攝影」，甚至「純攝影」。1980 年代大陸陳漢俊將之譯成「如實攝影」，個人覺得應該是最符合 Sadakichi Hartmann 當年造出 Straight Photography 這個詞的真正意思。

2 [2006 年 Penelope Umbrico 的 Sunsets](#)，2011 年 Joachim Schmid 的 [Other People's Photographs](#)，2005-2014 Corinne Vionnet 的 [Photo Opportunities](#)，2015 年 Richard Prince 的 [New Portraits](#)

3 影像 image、圖畫 drawing、文字 word、聲音 sound、語音 voice 等，不具物質性的訊息傳播媒體，稱為訊息軟媒 information soft media。竹子、木板、石頭、紙張、布、塑膠片、螢幕等可以做為訊息軟媒顯示訊息基底的稱為訊息硬媒 information hard media

台灣攝影文化的現狀

1998 年我在中華攝影教育學會舉辦的國際攝影專題學術研討會上發表了題為：[影像價值判斷基準的變遷 The Transformation of Criteria for the Photographic image At the History of World Photography](#) 的論文。2016 年夏天，我為了視丘在台北市藝文推廣處第一展廳舉辦的「攝影大未來：視丘攝影師生聯展」寫了一篇「[我們一樣，都「喜歡攝影」，但重點是，你想「拿攝影做什麼？」](#)」序文。

在 1998 年的論文中，我提出這樣的看法：

「影像價值判斷基準」的推移與轉變

淺見以為，到一九九零年代末，整個世界攝影史的「價值判斷基準」的推移與轉變，大約可以分為下列七個階段與座標。

- 一、個人情感與記憶的留存、
- 二、影像生成與轉換、傳播材料的改良與其操縱技術的克服、
- 三、繪畫的模仿、
- 四、記錄現存環境的情節進而揭示為環境隱藏的情節、
- 五、全新視覺經驗的發現與創造、
- 六、時間空間與有限無限的虛擬、複製與探索、
- 七、視覺思考與視覺辯證物件的創生，或成為其中部份元素。

在 2016 年的短文裡，我提出這樣的看法：

「你入門攝影時攝影的樣貌，恰恰成了你對攝影想像的極限」。

「影像訊息讀寫教育 Photo Literacy Education」的時代早已來臨。在影像訊息讀寫教育的時代，你當然可以堅持依然只用照相機拍攝美眉、大景、奇觀或者紀錄你心裡認為的真實世界，甚或挖空心思用你的照相機進行類似博物學家「物種收集」似的進行你的「物象品種」的收集。今天攝影只是取得影像的工具。而取得影像的工具幾乎完全沒有門檻，人人都可隨心所欲自由為之。亦即，今天你已經可以用影像做任何事情。

的確如此，「你入門攝影時，你所認識關於攝影的樣貌，恰恰成了你對攝影想像的極限」！這完全和 Konrad Lorenz 康拉德·洛倫茲博士（1903 – 1989）赫赫有名的「銘記效應 Imprinting」理論相互呼應。人類文明進化越快速的時代，台灣攝影社會更需要提供對攝影的全貌（而非僅僅止於「個人偏好」）的「攝影價值判斷基準賦型」的環境，才不會



視丘鼓勵同學盡可能前往在國際一線都市親身經歷大師作品展，從展覽中學習第一手資料。圖為視丘日間部第 56 屆同學 2016 年 11 月前往日本仙台 Mediatheque 觀賞國際知名攝影大師 Hatakeyama Naoya 畠山直哉「另一個風景」展

讓台灣對攝影有強烈愛好的下一代被偏頗的價值判斷基準賦型在過低甚至扭曲的天花板底下。

也因此，整個台灣攝影社會至今仍然極度缺乏「攝影價值判斷基準賦型的 14 種人事物」的現狀，更加彰顯了北美館這次「微光闇影」展的重要性以及我個人渴望撰寫這篇文章的必要性。這也是從 1990 年代起，我就開始鼓勵我在當年的國立藝專、文化大學、視丘教過的學生，一定不要放過從歐美日等先進國家輸入到台北展出的大型藝術展，甚至都應當特地前往東京、大阪、京都、箱根、仙台、香港、首爾、北京、上海等地，親身經歷世界大師級作品的原因。只要事先知道東亞鄰近國家有世界級大師的展覽，不僅我會請學生組團帶學生前往參觀，如果學生因為種種條件不方便的時候，我們夫妻兩人也常一起前往觀賞，從展覽中向大師學習。

恐怕也是因為台灣攝影環境極度貧乏，年輕一代台灣攝影愛好者也養成了競相收藏世界（尤其是日本）攝影大師作品集的習慣，甚至成為一種「只要我的書架上放著攝影大師的作品集，我對大師就有充分理解」的這種天大錯誤觀念流行的風潮。其實，只要親身經歷過世界級攝影大師大規模個展的朋友都會體會到「展牆上的照片和攝影作品集上面的印刷品」間的差異，真的是「豈可以道里計？」。換句話說，**攝影家的展覽現場和攝影家配合這個展覽所出版的攝影作品集，根本是全然的兩回事。**這中間的巨大差距，不僅僅是來自網點印刷複製過程的各種光學與化學減損的問題，策展人或展出作家本人對「展出作品在展場巨大空間中用什麼樣的脈絡呈現？」的思考，以及作品本身大小尺寸、陳設位置和裝裱、照明等視覺狀態的絕對控制與整個展覽相關的策展理念與哲學思考，全然都不是光看大師的展出作品目錄可以再現的。

我常告訴年輕朋友，你在東京大阪等地舉辦的世界級攝影大師的大型個展（尤其是那些回顧展型態的展覽）可以感受到的或學習到的內容，如果用「有如站在天王天后級歌星現場演奏會搖滾區的感受」來形容的話，你從大師攝影作品集可以得到的訊息，恐怕就只有「歌星專輯 CD 上歌詞的內容」的程度而已了！

我曾經在我為視丘的張金日老師的攝影作品集「大地之子」撰寫的序文「[攝影所能記錄的真實](#)」文中提到：「除了攝影家內心世界的真實之外，攝影從來沒有，也不能忠實紀錄過什麼樣的外在真實。」

同樣的，觀者對同一張照片的解讀內容，通常顯示了觀者的內心世界。」所以，即便是同一個展覽，不是每個人進了展場都能夠吸收到等量的訊息的。

換句話說，「用正確的方法看展覽（如何用最佳化的方法，從展覽中汲取藝術家或策展人嘔心瀝血的藝術結晶）」其實是當代公民應該具備的生活素養。

我們看不懂
是因為我們一心
只想看懂

大師策展的展覽現場，如果是巨星演唱會的搖滾區則大師的攝影作品集不過是專輯 CD 上的歌詞內容而已

看展覽的最高指導原則

想要學習會看展覽的本事，我們必須記住幾個最高指導原則。

第一，要牢牢記住，對藝術作品我們「看不懂，是因為我們一心只想看懂。」

想要從觀賞藝術作品過程中得到最佳化的享受，最高指導原則就是「不要急著想要去『知道』它是什麼？」。藝術作品不是科學，不屬於理性的世界。想要最佳化的享受藝術作品，你得先關掉大腦裡面的「理性」開關，同時把「感性」開關打開。

Pablo Picasso 巴勃羅·畢加索曾經這麼說過：

每一個人都想理解藝術。他們為什麼不去理解樹上小鳥的歌聲？為什麼我們愛夜晚、愛花、愛身邊的一切事物，卻不想去理解它們，但一講到繪畫人們就非要理解不可？Everyone wants to understand art. Why not try to understand the song of a bird? Why does one love the night, flowers, everything around one, without trying to understand them? But in the case of a painting people have to understand.

2016 年諾貝爾文學獎得主鮑伯·狄倫 Bob Dylan 在他的得獎致詞中也說：「如果一首歌打動了你，那就夠了，我不需要知道這首歌是什麼意思。If a song moves you, that's all that's important.」

音樂家佛萊迪·墨裘瑞 Freddie Mercury 也這樣說：

現代畫就像女人，如果你試圖要理解她，你就絕對無法享受她。Modern paintings are like women, you'll never enjoy them if you try to understand them.

紐約時報資深藝術評論家傑利·薩爾茨 Jerry Saltz 也這麼說：

藝術不是關於理解。藝術是關於體驗。沒有人會在聽了一首歌之後說：「我聽不懂這歌」。Art is not about understanding. Art is about experience. Nobody listens to a song and says, "I don't understand that."

不管是繪畫、雕塑、攝影任何一種媒材，我們在藝術作品面前，最應該做的事情就是問自己：「從眼前這幅作品，我感受到什麼？」對！藝術品是讓我們感受用的，不是讓我們知道用的。**欣賞藝術品的過程本身就應該是一種創造行為，創造一個稱為「自己獨特觀點」的藝術品。**你沒有聽過有哪位藝術家是「先去聽別人怎麼說」之後才開始創作的。

同樣，身為愛好藝術文化的觀者，最重要的人生課題就是儘快建立「自己對美好事物的獨特觀點」。唯有「自己的獨特觀點」才是我們能夠和藝術文化事物建立親密關係，進而深化自己生命厚度、廣度與深度的立足點。千萬不要

在確定自己從作品中感受到什麼訊息前，絕對不要先看任何文字說明（包括標題）

藝術品是讓我們感受用的，不是讓我們知道用的！

進美術館租用導覽器是「反藝術」行為

欣賞藝術品本身就是創作，創造稱為「獨特觀點」的作品



2017 3 11- 06 18 於台北市立美術館一樓 A, B 展廳舉辦的「微光闇影」攝影展是台灣攝影歷史上里程碑式的攝影展

盲目跟從某教授、某名流對藝術品滔滔不絕的解說。那是他們的個人私密觀點，不是關於你應該如何觀看藝術作品的法規、更不是藝術的憲法。大家都知道，有錢人最不堪的狀態就是「窮到只剩下錢」，不論是美術館裡面陳設的藝術作品沒有一件看得懂，即便是大自然的美景對他而言也毫無意義。這就是為什麼作者在本文的起頭要向讀者提問：「我們的文化素養和我們的收入相稱嗎？」的原因。

第二、觀者觀看作品時，在確定自己從作品中領受什麼訊息之前，「絕對不要」主動去閱讀展場中出現的任何文字說明甚至標題。

在藝術作品面前，我們要先問自己：「從眼前這幅作品，我『感受』到什麼？」確定自己的感受之後，再試著從作品中尋找「是哪些部分，是什麼原因」讓我有這種感受？

因此，進美術館或藝廊觀賞作品時，我們「最不應該做的事情」就是「租借導覽器」或者「跟著導覽員去聽導覽」。從上面四位專家對我們應該如何欣賞藝術品的陳述，也許你可以稍稍體會，進了美術館或藝廊就先租借導覽器是多麼荒謬的「反藝術行為」。一件好的藝術作品本來就應該以它自己獨立的身分面對觀者的閱讀。一件好作品會自己和觀者對話，無需任何文字或口語的幫助。作品越好，這種作品自己與觀者對話的力量越強大。

其實，作品展出時，「最不應該在展場出現」的就是作者。作者在作品旁滔滔不絕解釋自己的作品，更是一種反藝術的荒謬行為。尊重觀者，讓作品自己與觀者進行私密對話的藝術家，大多給自己的作品命名為「無題 none titled」，或是只有時間、地點、序號之類的「中性標題」。

尤其在攝影藝術的領域中，攝影家在攝影現場觀看到的是「視覺像 Visual Image」（是立體的、有聲音的、五官同時接收視覺、聽覺、味覺、嗅覺、觸覺五種訊息的、在現場空間與時間都是無限延續的、處理這些資料的是作者大腦裡面貯存的長短期記憶庫的既存資料），但是，觀者在照片或繪畫作品上觀看到的是「網膜像 Retinal Image」（是平面的、無聲的、靜止的，四周一定有視框邊界線的、處理這些資料的是觀者大腦裡面貯存的長短期記憶庫的既存資料）。兩者是全然不同的兩件事情（作者大腦和觀者大腦裡面裝的資料怎麼可能相同？）。因此，聽攝影家在他自己的作品面前，對著觀者滔滔不絕的解釋，基本上是觀者放棄自己擁有的觀看權以及對作品的主動詮釋權。

第三、想要從看展覽的體驗中有更深層的學習，要用不同方法反覆看三遍。

真正好的；能夠在人類歷史上留存的藝術作品不僅訊息厚度深厚，訊息結構更是複雜，藝術作品的深厚底蘊，絕對不是在它面前匆匆走過或只看一遍就能品味得到的。

已故著名攝影大師、教育家、評論家、文化推動者麥納·懷特 Minor White（1908

-1976）說過：

「不應該把照片拍成『它是什麼？』應該拍成『它還可能是什麼？』One should not only photograph things for what they are but for what else they are」

已故攝影大師 Diane Arbus 戴安·阿勃絲 (1923-1971) 也說過：

「照片是關於秘密中的秘密，它告訴你越多，你知道的越少。A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know.」

著名攝影大師 Philip-Lorca di Corcia 菲利普 - 洛爾卡·迪·卡西亞 (b.1951) 則說：

「攝影是人人都以為他自己也會講的外語。Photography is a foreign language everyone thinks he speaks.」

著名攝影大師羅勃·法蘭克 (b.1924) 甚至說過：

「我希望人們能夠用『對一行詩想要反覆讀兩遍』的心情看我的照片。When people look at my pictures I want them to feel the way they do when they want to read a line of a poem twice.」

視丘從 2001 年就開始名為：「影像訊息讀寫教育 Photo Literacy Education」的課程系統。視丘的影像訊息讀寫教育告訴學生，一張影像攜帶的訊息共有三層：

- 1/ 生物生存本能所需的訊息。
- 2/ 視覺元素及其結構。
- 3/ 影像語意。

三層中，第一層又包涵了：

- a/ 劇情故事，
- b/ 變化，
- c/ 事物分類的特徵三種。

如果是好幾張集合在一起的影像群，則影像與影像的排列之間，又會出現第四層訊息，稱為「脈絡性訊息 Context」。

我們都習慣聽人家說，或許自己也曾經這麼說過：「一張照片，勝過千言萬語」、「照片是萬國語言」、「有圖有真相」、「照片能夠紀錄真實」、「寫實是照片最大的力量」等等。這些對照片或影像的傳統認知，在 1970 年代以後就逐漸瓦解了。傳統認知當然是源自我們對「攝影術」以及攝影術衍生出來的「影像」（傳統稱為「照片」）因認識不清的誤解而來。

所謂的「照片是萬國語言」的意思，不外乎是指「人只要有眼睛，就可以看得懂照片」，但是菲利普 - 洛爾卡·迪·卡西亞告訴我們，我們誤以為不需要經過學習就可以看得懂照片，其實是我們「自以為聽得懂的外語」。視丘的影像解讀教育課程也告訴我們，我們自以為看



微光闇影展中，張乾琦的「Side Chain」

得懂的照片，其實只是三層訊息裡面的第一層，而且還是第一層裡面三種內容的最上面那層而已。換句話說，我們自以為看懂的，不過是一張照片所承載的可能九分之一都不到的訊息而已。

從上述四位國際知名攝影大師的名言以及視丘的影像解讀教育的內容，相信大家應該可以稍稍體會，想要從看展覽的過程中汲取藝術養分，是需要深度學習的，並不是人人天生就會的。

視丘告訴同學，如果我們想要從觀看一部藝術電影的過程中汲取養分，那就應該對這部電影「反覆看至少三遍」。因為如果看電影只看一遍，能夠進到我們腦海的不過是導演用來「意在言外、指著禿驢罵和尚、指桑罵槐」用的最表層的故事情節而已。

如果我們用二元邏輯思考，對觀者有深厚而遠大影響力的藝術品承載的訊息，通常由「直接義 denotation」與「衍生義 connotation」兩種訊息結構而成。第二種二元邏輯認為：藝術作品承載著讓觀眾「知道的」與讓觀眾「感受到的」兩種訊息結構而成。第三種二元邏輯是由法國學者羅蘭·巴特 (Roland Barthes 1915–1980) 在他著名的著作 Camera Lucida, 1980 (中文譯名「明室」) 提出的：影像訊息是由「知面 Studium」與「刺點 Punctum」(近期也有人用「Intimacy 親密感」訊息來形容羅蘭·巴特的刺點概念) 兩種訊息結構而成。

在這裡，容我用直接義與衍生義這對二元邏輯來分析。直接義往往就是藝術品工藝性格的部分，也是影像中顯現在鏡頭前方屬於「事物狀態 State of Matter」或者「劇情、故事情節 Plot」的部分，就是照片裡面你最先意識到自己看得懂的「劇情、故事、情節」，是作者想要藉由這種事物狀態「再現 represent」更深厚底蘊的「形而上 metaphysical」所需「形而下 physical」的部分。但是，能夠讓你觀看後不斷回味思索；甚至對觀者日後人生產生巨大影響的藝術作品的衍生義，則要靠作者如何在作品中「預先埋伏線索」，讓這樣的線索在觀者觀看過程中與觀者大腦長短期記憶庫資料產生某種連結（激發某種語意的聯想），進而在觀者意識中形成「形而上 metaphysical」的內容。

看展覽至少要看三遍，你才能夠從展覽中汲取有用的養分。

第一遍就是用瀏覽的速度，很快速的走過整個展場，將整個展覽的大結構放在腦海裡面。這個動作有點像我們對電腦下達「打開影像檔案夾」的指令時，電腦會先將檔案夾裡所有影像都製作一個索引的小圖片一樣。往往，在一般藝廊裡的展覽，我們很可能在瀏覽過第一遍之後，就可以決定離開展場了。因為實在有太多展覽根本沒有營養，根本不值得我們浪費太多時間。而，對我們的學習與成長有益的大型展覽，觀看第一遍也方便我們先在腦海中建立一個關於這個展覽「到底在展些什麼作品？」的大結構地圖，知道等一下我們該在哪裡先停留久一點，或應該慢慢觀看、仔細品嚐哪一件藝術作品。

第二遍就是用盡可能慢的速度，對每一件作品細細品味。尺寸小的作品就用盡可能靠近



微光閣影展中，何經泰的「工殤顯影」

的距離仔細觀賞，尺寸巨大的作品就用時而靠近、時而退後的距離反覆品味。第二遍也是整個觀賞過程中最複雜、最需要腦力運作的部分。第二遍的觀看方法又可以分為以下幾種：

2-1 試著用所有感官神經與眼前「作品的身體」對話。

「作品的身體」是指任何藝術作品都有它最外層、最表象、作品內容中最「形下」的部分。對一般觀者而言，這是觀賞藝術品最直接也最簡單、容易的部份。但是對藝術學生而言，卻是學習藝術相關知識最重要的基礎工藝部分。油畫、水彩、水墨、陶瓷、雕塑、攝影、電影……，每一種藝術表現媒材都有該媒材建構作品「具象身體」所需的材質特性與操作技巧的「工藝講究」。我們不妨問問自己眼前這件作品的「工藝講究」，是否已經達到無可挑剔的極致完美程度？這些都是我們在作品前面與作品對話的題材。

以黑白照片攝影作品為例，就是照片中是否具備了極致的黑？極致的白？白中是否還有更白的層次？黑中是否還有更黑的層次？極白與極黑間造成的「濃度域 density range」範圍中是否有極大化的濃度漸層變化？等等。構成影像的銀粒子粗細、反差、影調分佈等，「影像」這個媒材在物理與化學上的特質，是否已經「因應內容表現的需求」在作品中有淋漓盡致的視覺呈現？

以彩色照片的攝影作品為例，作者選用「Chromogenic Print 內式顯色彩色照片」、「Dye Bleach (Cibachrome) Print 染料漬解顯色彩色照片」、「Dye Transfer Print 染料轉染彩色照片」、「Ink-Jet Print 噴墨輸出照片」等不同彩色顯色方式的相紙都應該有作者「非選用該媒材不可」的色彩再現上的工藝性講究，而該作品的內容與該彩色材質的色彩再現方式是否相稱？也是作者在工藝極緻化講究應該思考的議題。

甚至，為什麼需要黑白？這件作品是否用彩色照片表現會更好？反之，這件作品需要用彩色表現嗎？用黑白會不會更好？等等，都是在這個階段觀者可以與作品對話的內容。

作者對作品的「工藝講究」的完美程度如何，還包括作者選用什麼樣的媒材？整個攝影術的製程從燈光、相機（片幅大小）、鏡頭、景深、曝光時間、軟片種類、視框、軟片沖洗、放大印曬、相紙表面質感、相紙種類、相紙尺寸、相紙沖洗、裝裱方式、相框材質、襯紙與影像大小比例，等等材料與製程工法每一個步驟的選擇，都會嚴重影響最終攝影作品的外觀，這些也都是觀者在第二遍觀賞時，首先可以提出來與作品身體外觀對話的內容。

視丘從創校以來一直堅持一個理念，就是越是學攝影的人，越應該從攝影之外其他藝術形式的作品中，不論是攝影的老大哥繪畫、雕塑、陶瓷、音樂、舞台表演、詩、哲學、甚至是攝影的小老弟電影領域中汲取養份。也因



微光閣影展中，邱國峻的「神遊之境」局部



微光閣影展中，洪政任的「憂鬱場域」局部

此，視丘一直認為，不僅是對攝影，甚至對從事各種設計的專業人而言，印象派繪畫大師在畫作中用色與配色方式，更是所有藝術學生最應該學習、用來改善自己大腦資料庫的寶貴資源。

位於日本東京近郊箱根的寶拉美術館 Pola Museum of Arts 是視丘日間部學生每年夏天舉辦「東京暨箱根美術館巡禮」（前往東京與箱根參觀 6 至 10 間美術館舉辦的國際性展覽，依當時哪一個美術館正在舉辦哪些重要展覽而定）時，一定前往參觀的最重要一站。寶拉美術館是全世界收藏印象派繪畫最多的重鎮，世界各地美術館只要舉辦印象派繪畫展，展覽中都可以看見許多作品旁邊註明「此作品借自寶拉美術館」的字樣。視丘會特別告訴同學，尤其是對印象派繪畫大師作品，觀看時根本不需要試圖「看懂」作品，只要讓自己的感官神經被這些大師作品盡可能地「長時間曝曬」就可以了，而且是曝曬越久越好。這樣「讓感官神經被藝術大師的作品曝曬」對培養自己的色彩敏感度的確有非常大的幫助。

「微光闇影展」裡面邱國峻的「神遊之境」以及侯怡亭的「歷史刺繡人」兩人的作品都在黑白照片某些特定區域繡上彩色刺繡。而洪政任的「憂鬱場域」「海洋音樂季」「自由行」則故意揉搓放大好的黑白照片，讓照片嚴重的皺褶、突起，甚至讓幾張照片錯位相互重疊，配合故意用高反差影調製成的影像，三位作者都藉由各自的方式在平面影像上賦予相當程度的立體空間，在黑白歷史照片上繡上彩色繡線，這兩種加工的相乘作用，讓過去式的影像在觀者觀看的瞬間好像撒上了「現在進行式的當下」的調味料。三位作者的加工處理也都在原本只能用眼睛觀看的影像上賦予了「聯覺 synesthesia」性訊息，讓觀者除了視覺之外，還能夠藉著視覺線索在知覺上感受到某種程度的觸感。

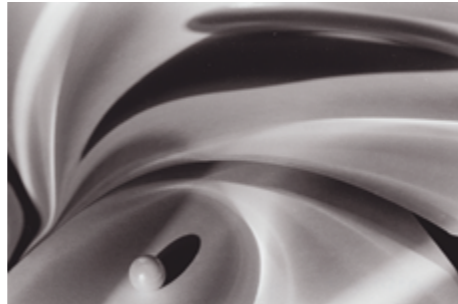
2-2 試著用理智和感性與眼前「作品身體中『看不見』的部分」對話。

前面提過，視丘的影像解讀教育中告訴同學，一張影像承載的訊息裡面第一層是「生物生存本能所需的訊息」，這裡面又包涵了：「a/ 劇情故事，b/ 變化，c/ 事物分類的特徵」三種。第二層是「視覺元素及其結構」。第三層是：「影像語意」。我們都以為「只要是照片我們就看得懂」的部分，其實就是第一層裡最表層「劇情、故事、情節」的部分，也就是影像可以「敘事」的部分。

但是，一張影像如果只能像新聞照片般用來敘事，傳遞故事情節而已的話，這張影像最多也只能「從屬於」攝影現場的事物狀態 State of matter 而已，僅止於「寫實」的層次，在人類文明中這類照片經常僅止於被大眾傳播媒體用來告訴觀眾那裡發生了什麼事情

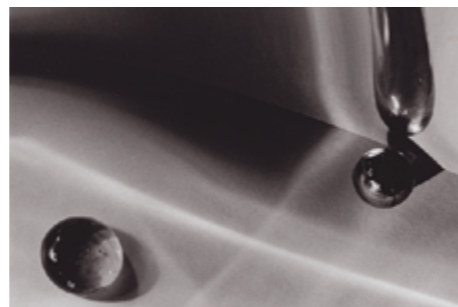


捷爾吉·凱派什 Gyorgy Kepes 1944 年出版的「視覺語言 Language of Vision」是探討平面圖像構成的不朽名著



如何在影像中經營「視覺動力」是視丘影像訊息讀寫教育的蹲馬步功伏。

視丘攝影藝術學院日間部第 56 屆黃于真同學作品



的新聞價值而已。

影像如果想要超越「陳述、敘事」的最低層次，進入更高層次，它就必須先在影像訊息第二層的「視覺元素及其結構」中有所建樹，這也是一張講究「訊息厚度」的影像必備的起碼條件。在這層的訊息裡，觀者首先可以欣賞建構影像外在形體所需各種視覺元素帶來的美感。

但是讓一張影像裡面視覺元素更能吸引觀者目光，更耐觀者久讀的，其實是「視覺元素間的結構關係」。對！「關係」是眼睛不能見的！曾任教於新包浩斯的影像教育家捷爾吉·凱派什 Gyorgy Kepes (1906–2001) 在他著名的「視覺語言 Language of Vision, 1944」書中提過，在平面圖像中存在的「視覺動力 Dynamic Force of visual imagery」其實就建構在影像的「視覺元素間的結構關係」裡面。這些結構關係中，首先是作者在圖像中積極運用視框扣除圖之後剩下的「空白處」（水墨畫稱之為留白），也就是視覺心理學家稱之為「地 Ground」（也有人稱之為「消極的空間 negative space」，相對的，「圖 Figure」就稱為「積極的空間 positive space」）的空間。

視丘影像訊息讀寫教育 Photo Literacy Education 訓練同學提升「視覺美感本能」的第一堂課就是：「一張影像裡面『地比圖更重要』」、「藝術家的立足點就是『看見別人看不見』的！」

「地的積極運用」不僅可以為圖像整體注入「視覺張力 Tension」，更可以讓觀者在視覺注視點 Fixation 在掃描 scan 圖像整體過程中，感受到在圖像各區域間滋生了生生不息的「視覺動力」。

除了積極有效運用「地」這個資產外，視丘訓練同學提升「視覺美感本能」的第二堂課就是：在圖像中積極運用「隱形視覺元素」或稱為「構圖的元素」。隱形視覺元素或構圖元素，就是圖像中「視覺元素間的結構關係」。如：視框 Frame、視野基底 Ganzfeld、重心、軸心、輪廓線 Contour line、距離、張力、方向 direction、動力 dynamic force、內聚力、對稱、異方性、平衡、呼應、分節 segregation、群化 grouping、交叉群化 cross grouping 等等。這些視覺元素間的「關係」構成了結構圖像所需的「構圖元素」，都和影像第一層訊息的「劇情、故事、情節」毫無關係，但卻是一張影像是否悅目、耐看、耐觀者久讀的關鍵性因素。您不妨想像一下，現代舞表演的「地板」的存在。現代舞的主要內容看似是舞者在舞台上的各種表演，地板似乎與舞者的表演毫不相關。但是我們可以想像看，如果那齣現代舞的地板上面有十幾個大石頭，或者是窟窿在上面，那齣現代舞將會是什麼樣子？這就是一張影像裡面「地的狀態」對這張影像是否成功所佔的重要性。

視丘的影像解讀教育中經常強調：除了去背的商品攝影之外，所有影像裡面被照體一定



微光闇影展中，侯淑姿的「Japan-Eye-Love-You」在隱喻窺視的全黑房間裡，使用一片鮮紅的牆面傳遞特定的訊息。

存在於某種空間 + 時間狀態的「地的訊息」當中。這也是作為地的時空間訊息，往往比被攝體本身在影像中傳遞更多訊息。這就是「地比圖更重要」概念的另一個由來。視丘視覺元素系統表中、有 23 項關於影像中的「空間語言」以及 26 項關於影像中的「時間語言」的分類。這樣，相信您就可以知道關於影像訊息解讀的知識，我們還有多少需要學習的地方。

觀者如果具備解讀影像中視覺動力系統的能力，看得見圖像中「地的狀態」，相信就更能夠從藝術作品中欣賞到更豐富的訊息厚度，看見原先看不見的藝術內容。

2-2 試著用自己的理智和感性與「作品身體中看似『雜訊』的部分」對話。

之所以會用「雜訊」來稱呼這類訊息，是因為大多數觀者觀看圖像時只要讀完圖像第一層訊息裡面處於最上層的「劇情、故事、情節」之後，就覺得已經看完了。而，所謂雜訊就是指圖像中看似與人人都看得懂的「劇情、故事、情節」無關，但卻是藝術家用心藉以營造更高層次、更豐富訊息厚度的訊息來源。就像在我們日常視野中（視覺心理學稱為視覺像 Visual image）玻璃杯上面的水漬、汽車鋼板上的刮痕、車窗上的鳥糞、筆記本上的咖啡漬、太陽底下的影子、映像管電視機上面的掃描線等等。這些都是日常生活步調中不會妨礙我們作息，但確實存在著的訊息，因此我們的知覺系統會「自動省略」這些訊息不加以處理，以節省我們視覺在每一個瞬間到達視覺結論時所需訊息處理量與訊息處理時間，所以被稱為「雜訊 Noise」。

但是在一張平面的圖像上（包括投映在銀幕或螢幕上觀看的動態影像，視覺心理學稱為網膜像 Retinal image），因為觀者的視覺範圍被限縮在視框範圍之內，視框範圍內出現的「任何視覺刺激」都會被觀者視覺系統當作整體訊息中的一部份取來加以處理、比對，雜訊也因此平面圖像的觀看中會產生特別意義。視丘視覺元素系統表中，有 11 項關於影像中出現的「影子的語言」的分類，目的就是要訓練同學善用影像中可以幫助作者豐富影像訊息厚度的；日常看似雜訊的影子。

「微光闇影展」裡面，何經泰的「工殤顯影」、劉振祥的「生命風景」、洪政任的「憂鬱場域」與「自由行」，都屬於積極運用影像身體上的「雜訊」來豐富作品訊息厚度的作品。其中何經泰的「工殤顯影」使用拍立得 Polaroid 四乘五吋剝開式 peel-apart 式底片在底片擴散轉印影像的過程中，故意擠壓正在顯影中的底片與相紙，造成顯影不均勻而讓影像出現裂開或濃淡甚或不均勻的影像雜訊，讓最終影像雜訊與影像中在職場工作中受傷，身體或肢體成為殘障的勞工作品議題互相呼應。劉振祥的「生命風景」是他在發現自己保存的底片受到雨水浸泡，造成底片藥膜嚴重受損，而受損的斑痕被作者用來詮釋影像中被攝者的生命狀態。洪任政的「憂鬱場域」「海洋音樂季」與「自由行」則故意揉搓相紙，讓照片嚴重皺褶、突起，甚至讓照片錯位相互重疊，配合高反差影調影像，讓觀者感受到面對環境無情也無常的變遷，常民的激動與無奈。三者都是成功地運用刻意加諸在影像上的雜訊來賦予影像作品更深厚訊息的成功例證。

同樣是在影像本體外賦予影像在光學成像時期影像本來沒有的訊息，李元佳的「無題」、李國民的「觀心經」都是在影像的「視野基

底 Ganzfeld」上賦予或深（李元佳）或淺，甚至濃淡不均勻的（李國民）色彩，李國民的「動物與人的蘊界」則根本把影像的視野基底從紙張換成立方體的透明壓克力。相信觀者應該比較容易從李元佳的作品中看見深色視野基底與作者想要藉影像向觀者提問「無語問蒼天」的訊息。

2-3 試著用感性與想像力與「作品的靈魂」對話。

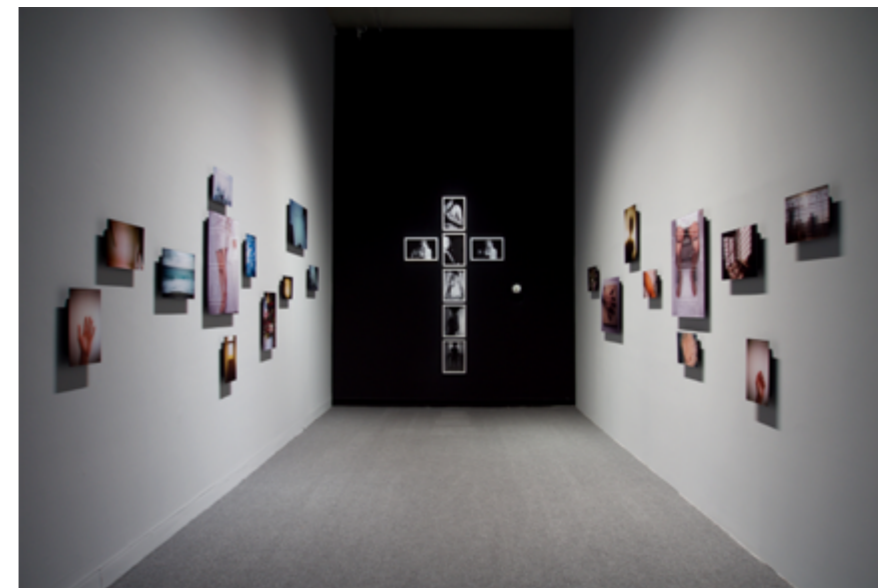
前面曾提到，攝影大師麥納·懷特 Minor White（1908 –1976）說過：「不應該把照片拍成『它是什麼？』應該拍成『它還可能是什麼？』One should not only photograph things for what they are but for what else they are」。著名攝影大師羅勃·法蘭克 (b.1924) 也說過：「我希望人們能夠用『對一行詩想要反覆讀兩遍』的心情看我的照片。When people look at my pictures I want them to feel the way they do when they want to read a line of a poem twice.」以一個音樂人的身份得到 2016 年諾貝爾文學獎的鮑伯·狄倫 Bob Dylan 在他的得獎致詞中也說：「如果一首歌打動了你，那就夠了，我不需要知道這首歌是什麼意思。If a song moves you, that's all that's important.」

不可否認的，在攝影 2.0 版時代的報導攝影或街頭攝影仍然是主流的年代，攝影師的創作動機往往就是「幫觀者去看見」，或者是告訴觀者「作者在攝影現場關注了什麼」；作者想要「邀請觀者一起來關注什麼樣的社會議題」。而他們的關注就是讓自己的作品能夠呈現某些社會現象。「微光闇影展」展中沈昭良的「玉蘭」、金成財的「寂靜的槍聲」、潘小俠的「艋舺 – 醉巡」都屬這類創作。

攝影進入 3.0 版時代（創作者把影像當作藝術表現媒介成為主流的時代）之後，「影像作品裡面除了影像表層顯現的「它是什麼？」的事物狀態之外，這些影像『還可能』是什麼？」「作者是否想藉影像中形下的劇情故事情節『意指』形上層次的『內容』？」等等，都是觀者在觀看旅程中可以試著向自己提問的問題。

就像同樣是文字，新聞報導的文字與詩的文字，兩者境界層次與價值有如天壤之別一樣，精準使用影像語意再現形上內容的影像，其藝術價值當然遠勝於只能呈現攝影現場片段細節的新聞照片。也因此，可以說影像中意指形上層次的「影像第三層訊息」往往就是影像藝術價值所在，也是影像靈魂所在。

在藝術作品面前，觀者當然首先要先問自己：「從眼前這幅作品，我『感受』到什麼？」確定自己的感受之後，再試著從作品中尋找「是哪些部分，是什麼原因？」讓我有這種感受。而這些感受，通常是作者想要藉著這些作品向世界（向觀者）發出的某種訊息。也因此觀者接著就會問：「作者想要探討什麼樣的議題？」



微光闇影展中，侯鵬暉的「自畫像」是這次展覽中採用「語意激發擴散式影像裝置」最鮮明的作品。

何經泰的「工殤顯影」、張乾琦的「side chain」、侯鵬暉的「自畫像」、侯淑姿的「Japan-Eye-Love-You」、李佳祐的在「黑暗中」和「隱形時光」、陳彥呈的「看海的日子」都屬於這種類型的創作。

這種形式的影像創作，不僅考驗作者運用影像第三層訊息「影像語意 Semantic meaning」與影像群才會出現的第四層「脈絡性訊息」的影像訊息書寫功力，也同時考驗觀者觀看時，對影像語意與脈絡性訊息的解讀能力。弔詭的是，在攝影 3.0 版時代之前，社會大眾對攝影作品的普遍認知都是：「影像一定有一個非黑即白的確切答案！」或者「能夠對影像作品提供『正確解答』的人，當然非按下快門那位作者莫屬！」對攝影作品的這種理解，恐怕只能在「攝影就是幫觀者到某一個時空狀態代行觀看」、「影像能夠傳遞的所有訊息，僅止於影像第一層裡面最上層的『劇情、故事、情節』而已」的時代裡有效。當影像創作進入大量使用影像第三層的影像語意訊息，甚至借助影像群之間影像第四層的脈絡性訊息時，不僅作者不再是自己「作品內容為何」的唯一判官，就連觀看同樣影像作品的同一位觀者，這個月的觀看和下個月再來一次的觀看，恐怕也會有不同的答案。也因此，在攝影 3.0 版時代的攝影作品，當然不會只有非黑即白的唯一答案。

2-4 試著用感性與想像力思考整件作品在「形式與內容」上是否相稱。

1950 年代攝影進入 3.0 版時代，創作者開始大量運用影像第三層影像語意訊息來增加影像訊息厚度。攝影在 2010 年代進入攝影 4.0 版時代後，為了讓作品進入更高境界，創作者開始使用多張影像的「影像群」（或稱為：「系列影像」），運用影像群之間的「影像脈絡性訊息」為影像作品整體添加訊息厚度。不僅如此，甚至讓影像群脫離傳統在牆上以單純的線性排列產生的線性脈絡，開始使用「矩陣脈絡」（李國民的「觀心經」、張雍的「胎記」），甚或使用更複雜的「語意激發擴散模式」（以 Wolfgang Tillmans b.1958 的展覽為代表）在展牆上藉著影像不同的大小、在不同的位置上、用不同的影像形式來擴充影像作品整體的語境。

在展牆上使用「語意激發擴散模式」讓影像群排列出某種結構形式的創作，通常使用無邊框式的裝裱方式，讓每一張影像的訊息「似乎能夠溢出」畫面進而與周圍其它影像內容能夠互相共鳴（侯鵬暉的「自畫像」）。因此做為一個大整體的「部份 parts」的每一個單位影像，就不再像傳統以「一張照片作為作品單位」的方式，需要將每一張影像用裝裱紙版的大量寬度，來將影像獨立於展示空間裡面（林柏樑的四件作品、劉振祥的「生命風景」、侯淑姿的「Japan-Eye-Love-You」、邱國峻的「神遊之境」、李元佳的「無題」）。

受到早從 1950 年代就開始的裝置藝術 Installation Art 的影響，早在 1980 年代起歐美就有「Photo Installation 影像裝置展」的展覽形式出現。這種展覽形式又和 2010 年代以後才開始盛行的「語意激發擴散式影像裝置」不同，語意激發擴散式影像裝置比較講究影像本體之間的語意相互激發共鳴，展牆上除了影像之外，其他非影像材質的語意為作品整體帶來的

訊息通常會盡可能降低（侯鵬暉的「自畫像」）。「Photo Installation 影像裝置展」則讓更多出現在影像周圍的非影像材質的語意，甚至刻意在整體展出中倚賴錄像裝置的動態影像與語音說明（林柏樑的四件作品、李國民的「觀心經」都各有附屬的錄像動態影像與語音、），在展出中發生訊息共鳴的作用。也因此當代藝術的展覽，常常會出現作品整體展出的「形式」與「內容」是否相稱的問題。

「微光闇影展」中採取影像裝置結構展出的有：何經泰的「工殤顯影」、張乾琦的「side chain」、侯鵬暉的「自畫像」、李佳祐的在「黑暗中」和「隱形時光」、侯淑姿的「Japan-Eye-Love-You」、陳彥呈的「看海的日子」、李國民的「觀心經」和「動物與人的蘊與界」、「歷史性的暗影」單元等共 10 件作品。觀者不妨在觀賞時，先將每一件作品整體中除了影像之外，使用其它材質的裝置所造成的「形式」外觀的強弱，從最強到最弱依序列表出來，然後逐件地一面觀看作品，一面問問自己：「這件作品的「形式」外觀和作品意旨的「內容」孰強孰弱？還是旗鼓相當？」你不妨將自己的解讀與判斷寫下來，再問問自己原因在哪裡？

如果能夠在這樣提示底下來觀看「微光闇影展」，相信會讓你的觀看體驗更為豐富。也相信各位應該可以讀出這個展覽裡面有許多屬於「形式強於內容」的，也有「形式很難匹配內容的（內容比形式更強）」的。當然，也許你會很驚訝，這個展覽裡面，觀者如果不去閱讀文字說明的話（這不是視覺藝術作品可以在觀者前面「以它自己」單獨存在的前提嗎？），作品「形式空前強大（強大到讓觀者觀看後只知道作品內容可能是什麼方向，但卻無法明確掌握作品內容的本體到底是什麼？）的作品還真的不少¹。甚至還有好幾件作品可能會讓你的腦海中出現「這等層次的作品，出現在台灣第一家公立美術館史上第二大的攝影展覽裡面到底適合嗎？」的疑問。

2-5 試著查驗眼前作品的「藝術創作三本質」是否平衡？

也許你會問，作為一件被邀請到美術館展出的藝術作品中，到底什麼樣的內容才是有價值的內容？

視丘的影像訊息讀寫教育認為「藝術創作」的三本質：

1. 內容 content（議題 issue）、
2. 人、human being
3. 媒材 media。

也許你已經注意到，這三項本質裡並沒有一般攝影家普遍認為攝影裡面最核心的「鏡頭前方的事物狀態」或者影像第一層訊息裡面最形而下、最表象的「劇情、故事、情節」出現。沒錯，藝術創作中（包括錄像、電影裡面使用的劇情）鏡頭前方的事物狀態，充其量不過是

¹ 「歷史性的暗影單元」、李國民的「觀心經」、陳彥呈的「看海的日子」



世界知名日本當代藝術家志賀理江子 Shiga Reiko 2012 年在仙台 Mediatheque 的「螺旋海岸」展覽現場。不但完全採用「語意激發擴散式影像裝置」概念布展，展場裡面連牆面都全部拿掉，每一張照片自己就是一片牆。

作者用來「意指」某種形上內容必須使用的媒材 media 而已。鏡頭前方的「事物狀態」和「影像」<「攝影」<「視覺」<「訊息」一樣都是屬於影像創作過程中作者必須使用的媒材。

第二項本質是人。理所當然的，藝術創作是「作為人」的作者創作出來的。也因此作品內容是否能夠凸顯「作者的主體性」是至關必要的。但是我們也不要忘了，自從羅蘭·巴特在 1967 年提出「作者已死 The Death of the Author」的觀念之後，「觀者如何解釋作品」的價值開始比「作者的自我解釋」更受重視。也因此，和任何作品有至大關係的，開始有兩個人出現，一位是作者，一位是觀者。而作者是人，觀者也是人。由「人的本質」引出來的種種當然會牽涉到第一項本質「作品的內容」或「作品想向觀者提出的『議題』」的價值定位。既然作者是人，觀者也是人，作品的價值當然需要取決於作品想要承載的內容，作品想要提出的議題，「對絕大多數人而言」「對大家共享的文化而言」是否重要、深刻；是否與人類（或台灣）共通歷史議題有關，或者雖然這個議題對人類共通歷史而言非常重要（如性別、環保、貧富差距等），但這樣的議題是否已經屬於陳腔濫調，或者，儘管類似議題的藝術作品早已出現，但是眼前這件作品是否有截然不同的新意；或者議題儘管對作者而言也許非常深刻，但能否讓絕大多數觀者產生共鳴等等。

換言之，在觀看一個由大型美術館的編制內策展人主動策展的大型展覽時，作為觀者的我們不妨用視丘提出的影像藝術創作三本質：「議題、人、媒材」的角度來分析展覽中應邀參展的每一位作者的每一件作品，在這「藝術創作三本質」三者的互動與平衡的狀態。

如果我們用「藝術創作三本質是否平衡」的角度來重新審視「微光闇影」展，相信各位很快地就會查驗出哪些人的哪些作品實在值得一看再看，而又有哪些人的哪些作品只是虛有其表的在玩弄媒材偶然出現的意外而已（作品全然缺乏邀請觀者進行深刻思考的內容）。個人以為這類作品還不只一件，堂堂的陳列在這個對台灣攝影史而言，重要里程碑式的展覽中，也只能用「實在遺憾」來下註解了。

2-6 試著體驗一下，官方展覽目錄印製的作品影像與展場牆上展出作品之間的巨大差距。

我們從小就是從小學教科書上的蒙娜麗莎開始認識繪畫藝術，知道達文西畫的蒙娜麗莎長什麼樣子。到了大學仍然是從西洋美術史的教科書上認識更多西方美術史上的大師畫的更多油畫。對繪畫我們一向都認為只要知道大師在他的作品裡面畫了什麼東西，就覺得我們認識了這位畫家這位大師。

直到我們有機會親眼看見西洋藝術史上的大師作品掛在眼前的牆上，我們才終於明白，



位於日本箱根的寶拉美術館 Pola Museum of Arts 是是視丘日間部同學每年暑假一定要前往觀賞印象派大師繪畫的重點行程。

那些世界名作真正有價值的內容，其實根本不是我們向來覺得的那些內容。

現在正好有一個來自法國奧塞美術館典藏品的展覽「印象·左岸：奧塞美術館 30 週年大展」在台北故宮博物院圖書文獻大樓一展區展出，展到 7 月 24 日（已經展延到 8 月 28 日）。請你務必前往參觀，也請你在進入展場之前，先到紀念品商店買一本官方印製的展覽目錄。請你進入展場後，除了上面提到的如何欣賞藝術作品的各種看法之外，也花點時間用你的肉眼比對一下手中的官方展覽目錄上印刷出來的畫作影像與牆上掛著的那張原作之間，到底有多少差別？在顏色上，在明暗上，在反差上，有多少差別？

我相信只要你比對幾張之後，你就會開始無法相信書店裡面、圖書館書架上、你自己書房裡面的所有和繪畫美術有關的書籍裡面、在網路上看到的圖片了。是的，美術館牆上掛著的繪畫作品和任何書籍上印刷出來的影像之間的差距，實在大到讓你無法置信。

這樣的比對會帶來幾個好處或說是結果：

- 一、你終於知道繪畫作品的價值根本不在他們畫了些什麼？（以前我們都以為這是繪畫的主要內容）你終於知道美術史上著名大師的繪畫作品主要價值在於你在畫作前面能夠感受到的所有視覺經驗。這樣的感受經驗，不是你用言語、文字或任何解釋可以代替的！只有你親自把自己的感官神經暴露在繪畫前面，你才能感受到萬分之一而已。
- 二、你終於知道不能夠再相信任何書上印刷的繪畫圖像了。不僅是只繪畫作品而已，就連攝影作品也是一樣。
- 三、你終於知道「去看藝術家的展覽」和「擁有藝術家的作品集」根本上是兩碼子事情。
- 四、你終於知道關於藝術作品帶給我們的「知道的」和「感受到的」兩種訊息之間的巨大差異了！
- 五、你終於知道只要有歐洲來的大型展覽（像這次在故宮展出的「印象·左岸：奧塞美術館 30 週年大展」）每一次你都應該親自前往參觀，否則你要跋山涉水前往法國參觀，不知道要花費多少。

我自己這次把「奧塞美術館 30 周年紀念展」的目錄拿來和牆上掛著的原作進行比對，除了顏色、明暗、反差的正確（尤其是對繪畫作品，印刷結果與牆上的原作之間產生巨大差異，這是無法避免，也無法改善，是肯定會有的。所以這次也算是「常態」之下的結果了）之外，還發現非常嚴重；會導致我們對原作有極大誤會的巨大差異，就是目錄上圖片顯現的和我們在展覽現場看見的原作，在視覺上幾



位於東京惠比壽的「東京都寫真美術館」是亞洲第一間攝影美術館，也是視丘藝術學院日間部同學每年夏天的美術館之旅必訪的美術館。



位於東京近郊箱根的雕刻之森收藏了來自全球的重要雕塑大師作品，是視丘攝影藝術學院日間部同學每年都要參訪的重要行程。

乎完全不同。

最明顯的例子就是：台灣展出序第 55 件的法國畫家艾德蒙·亞蒙－尚 Edmond Aman-Jean (1858-1936) 在 1893 完成的美麗的威尼斯，海洋之后 Venezia bella regina del mare (120.5x157cm)。我在原作前面，再怎麼用力看、仔細看，甚至從畫作的左邊或右邊想要藉著反光看，也只能看到整個畫框右半邊幾乎都是全黑的，只能隱約看見右下方似乎有一些些微弱的層次。其實，整件作品幾乎就是一片黑，我們能夠看見的最明顯「內容」，就是左邊有一個裸女。但是除了裸女左邊的輪廓線稍稍明顯之外，裸女右邊正面的細節也不是很清楚。用影調分階控制系統 Zone System 的術語來形容的話，整件作品四分之三空間範圍的內容，都處於第二階到第三階，亦即視覺可見的最高濃度到與最高濃度稍稍可以分辨出差異的次高濃度的極黑層次。只有四分之一不到的空間範圍的內容處於第三階到第四階之間的層次。而，對光線的反射率在 18% 的第五階，才是極黑到極白的整個影調層次的中間點。但是我們從展覽目錄裡面第 117 頁以及奧塞美術館官網的圖片卻可以清楚看見右邊與裸女相對應的是一艘有著八根或九根槳的船，船首似乎有一個像鳳凰頸部的弧線與裸女身軀左側的輪廓線呈現對稱的平衡。畫面右下方也有像是落在水面上的花瓣。

這種「原作給觀者的視覺感受和展覽目錄圖片印刷的結果之間的巨大差距」類似的現象，也發生在：1/ 台灣展出序第 23 件（目錄 p.99）法國畫家 Jean-François Millet 尚－法蘭斯瓦·米勒 (1814-1875) 在 1874 年完成的「諾曼地葛瑞維村送牛奶的農婦 Laitière normande à Gréville 73x57cm」，以及 2/ 同樣是米勒（台灣展出序第 22 件，目錄 p.103）在 1863 年完成的「牧羊女與羊群 Bergère avec son troupeau 81x101cm」，3/ 法國畫家 卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) 在 1855 年完成的「馬庫西斯之憶 La charrette,souvenir de Marcoussis 98.2 x 130.3cm」（台灣展出序第 24 件（目錄 p.101）），4/ 俄國畫家 奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh (1841-1910) 於 1887 年完成的「樅木屋父親之逝 La mort du père dans une isba 90x70cm」（台灣展出序第 26 件，目錄 p.109），5/ 法國畫家 阿道夫－費利克斯·卡爾斯 Adolphe-Félix Cals (1810-1880) 於 1877 年完成的「拆麻繩 Effileuses d'étope 51.5x65.2cm」（台灣展出序第 25 件（目錄 p.93））等五件作品上。

我在一篇「鑑古知今：從「奧塞美術館 30 周年紀念展」反思自己的影像藝術創作思維」論文中提到：這五件作品都是 1839 年攝影術誕生之後，19 世紀中葉把自己的畫作當做「自然的精確複製品²」；崇尚自然主義的畫家受到攝影術又快、

2 19 世紀法國最偉大的藝術評論家夏爾·皮耶·波特萊爾 Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) 在 1859 年的沙龍年度展覽特刊“The Salon of 1859”中，對當時法國大眾對攝影異乎尋常的狂熱現象提出他嚴厲的針砭。波特萊爾是浪漫主義者，也是當時歐洲文學象徵主義運動的領航者。他認為想像力是一切「才能之

又方便、又精準地將眼前的景物描繪得唯妙唯肖的攝影術的壓迫，這些畫家非常努力的尋找一個「畫得不像」的方法。過程中畫家最終摸索出的方法，可能就是「將輪廓線模糊掉」與「省略細節」讓畫面離開眼前的真實更遠點。1/ 與 2/ 的米勒與 3/ 的柯洛畫作，就是採用「逆光」的場景設定，來省略畫中主角（3/ 畫面右邊的樹叢）面對觀者的正面細節，4/ 與 5/ 的畫作則採用「房裡從正側面窗戶射進來的光線」的場景設定來省略畫面中場景面對觀者的正面細節。而，這樣在摸索中找到的「省略細節」的策略，恰恰與人類認知系統對視覺訊息處理的原理相符合，也因此成為畫家讓自己的畫作「畫得更不像一點」，卻恰恰是能讓觀者對畫作中景物能有更強烈「印象」的重要方法。

但是，對於以「複製並呈現原作中一切細節」與提供觀者「關於作品的詳盡資料」的展覽目錄為前提的目錄印刷與美術館官方網站的需求來說，似乎「努力呈現畫中一切細節」才是他們的工作目標。也因此畫家想要讓觀者「『感受到』逆光時，觀者看不清楚正面細節的感受」似乎與展覽目錄的製作編輯人的原則恰恰相違背。

這樣的體驗，似乎又再次證明了我在前面提過的：在「展場中觀看原作」等同於在天王天后演唱會的搖滾區的感受，而觀者可以在展覽的官方目錄和美術館官方網站中的圖片上接受到的訊息，不過是天王天后的 CD 裡面的歌詞所提供的資料性訊息而已。

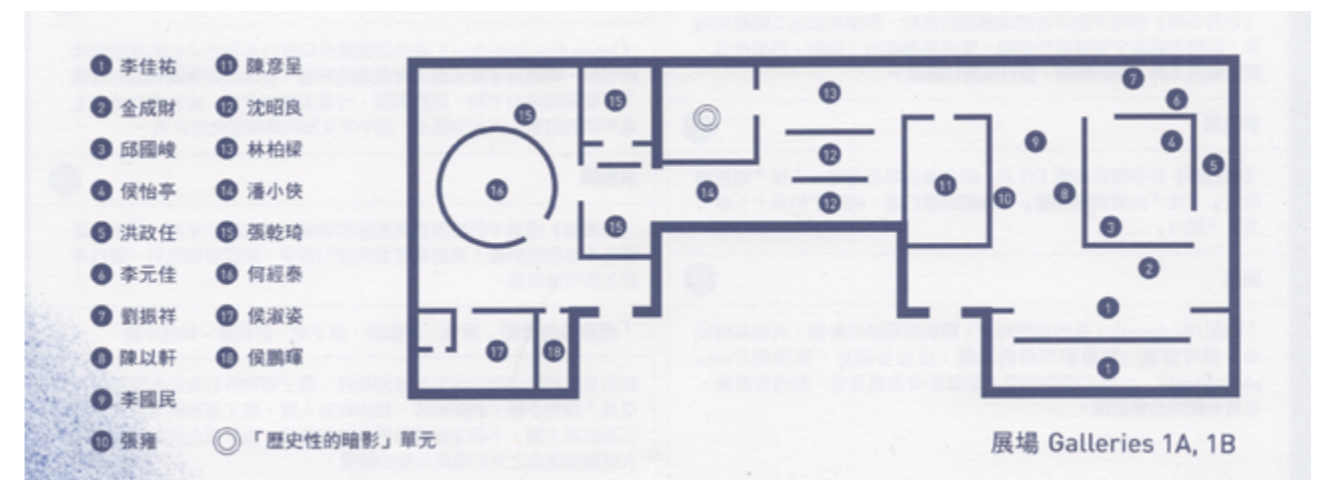
2-7 不要試圖一口氣把整個展場作品看完，最好每半小時休息一下。

要知道我們的大腦暫存記憶體的極限大約是 30 到 40 分鐘。觀賞重要的大型展覽，最好大約每半個鐘頭就把觀看的腳步停下來，先到咖啡廳或椅子上休息一下，做點剛才觀看作品的筆記，再重新出發。重要的大型展覽應該分幾次才把整個展覽看完。

想要把大型展覽一次全部看完，就像是只有小屁孩才會做的，一天之內連續看四五場電

后 Queen of Faculties」是真正的創造力。想像力必須從自然中塑造出來。波特萊爾在文中首先提到他對「一切為『真』」是問」的自然主義畫家和詩人的不認同。他認為藝術應該注重的是「美」，而不是「逼真」。文中他說到：藝術家應該沈湎於想像的世界而非看見的世界，他認為「憧憬是一種幸福」表達一個人夢中的世界曾經是一種榮耀。他說：「就繪畫和雕塑而言，.... 當今的信條是：我相信自然，我只相信自然.....。我相信藝術只能是自然的精確複製品（怯懦的、持不同觀點的人們，則希望藝術摒棄自然中像骷髏、便壺這樣一些令人生厭的物品）。所以能製造出與自然完全相仿的結果的工業成了藝術的絕對境界。復仇之神傾聽著大眾的祈禱。達蓋爾是他們的救世主。現在，忠實的人對他們自己說：既然攝影能保證我們追求得維妙維肖，那麼攝影和藝術就是一回事了。從那時開始，我們可憐的社會就爭先恐後地像納西瑟斯那樣，目不轉睛地盯著金屬碎片上自己的形象，瘋狂、異乎尋常的狂熱主宰著所有這些新的太陽崇拜者。

2017 03 11 - 06 18 台北市立美術館「微光闇影」攝影展平面圖



影一樣，看完後，隔天再想想昨天看過的電影到底有
哪些內容，就根本就記不得了。這豈不是看了也等於
沒看。

2-8 如果想要學習更多，不妨在展場中對著名 作素描。

如果你是想要在藝術領域有所發展的學生，我建議
你帶著素描簿進入會場，在看完三遍之後，還有時間
的話，不妨選幾張你非常鍾情的作品，在素描簿上把
眼前的作品畫下來。這樣的方法不只是對繪畫作品而
已，對攝影、雕塑等其他媒材的展覽都一樣適用。

只有這樣做過的人，才能體會到這樣的畫下藝術大
師作品的經驗是多麼重要。當然，這樣的素描也要看
當時展覽的觀覽人數多寡。往往有些展覽現場觀覽人
數會多到不可能讓你在那裡慢慢描繪的。

觀看展覽的第三遍

用上述 8 種方法看過展覽第二遍之後，就進入到
最重要、也最需要悟性的第三遍觀看。

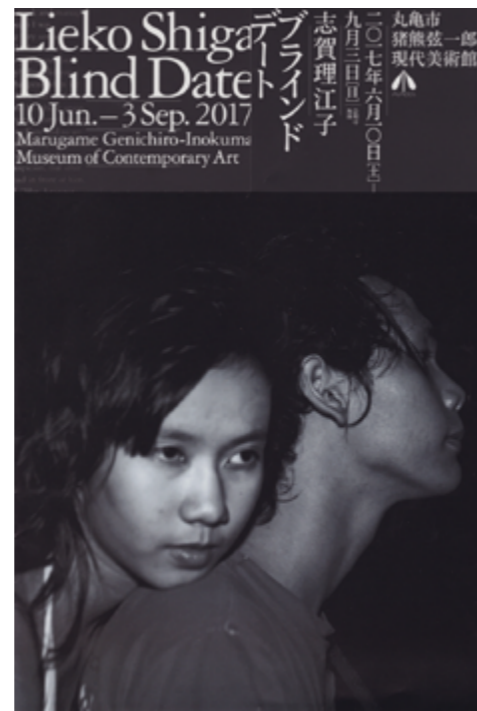
第三遍觀看，也是向偉大藝術作品或偉大展覽的策
展人學習的最重要的觀看步驟。

首先，盡可能遠離（向後退）展牆，眯著眼睛觀看
每一件作品。這樣眯著眼睛看，基本上與第二遍的觀
看是「反向操作」。第二遍觀看，是盡可能從眼前的
藝術品中「挖掘」最細膩的細節來品嚐。但是第三遍
的眯著眼睛觀看，卻是在觀看時「捨棄一切細節」只
看作品的骨幹結構。而這樣的骨幹結構，往往是一張
世界名作之所以會成功的秘訣。

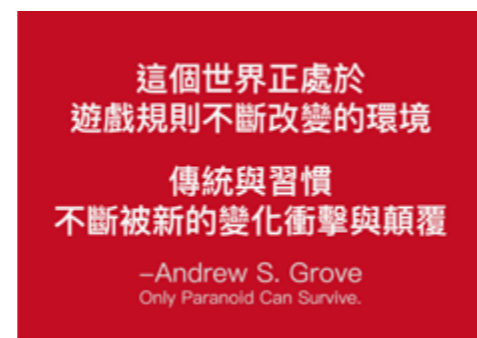
我建議你在用這樣的方法觀賞作品時，看見能夠讓
你會心一笑的骨幹結構的作品時，趕快把這張作品的
結構畫下來。

接著，仍然用盡可能遠離展牆的距離，這次是眯著
眼睛觀看「整片展牆上所有作品之間的脈絡關係」。這
樣的觀看是向策展人學習。一個有好評的展覽，除了
這個展覽選了哪些藝術家的哪幾件作品之外，最高的
智慧通常都用在如何安排展品順序與大小的脈絡性
訊息書寫上面。

同一個作者的話，哪一件作品放在展覽第一張開
頭？哪一件作品放在結尾？哪一張放在觀者進入個別
展區時，第一眼會看見的地方？哪一件作為整個展覽
的主形象？（為什麼？）哪些作品要放大到多少尺寸？
每一片展牆的背景顏色是如何選擇的？等等。



志賀理江子的最新作品，是一個把街頭
攝影拍到的形而下的影像（用機頂閃燈
拍攝正在疾駛的摩托車上隨機配對的男
女）當作素材，用影像裝置的脈絡性訊
息結構替所有影像注入形而上生命（注
定要偶然相遇，但是這樣的相遇卻又瞬
間消逝的「生命的無常」）的當代藝術
作品的最新典範。



同樣的，眾多藝術家聯展的話，哪一位藝術家的作品放在展場最前面的位置？哪一位藝
術家放在結尾？每一位藝術家的前或後，是什麼樣作品內容的藝術家？每一位藝術家作品的
展出形式如何調配，讓整個展覽的整體看起來豐富多變，而展出的形式又可以和藝術家
作品的內容妥善配合？房間四周的牆上，右邊或前面牆上的內容和對面的左邊或後面牆上的
內容，拿來比對後，是否會出現什麼樣的有趣內容？或者，一個巨大房間裡面，如果有一片
單獨的大牆面，則牆面的正面是哪一張作品，反面又是哪一張作品，這兩張作品通常都會有
作者或策展人想要表達某種意見的有趣內容。

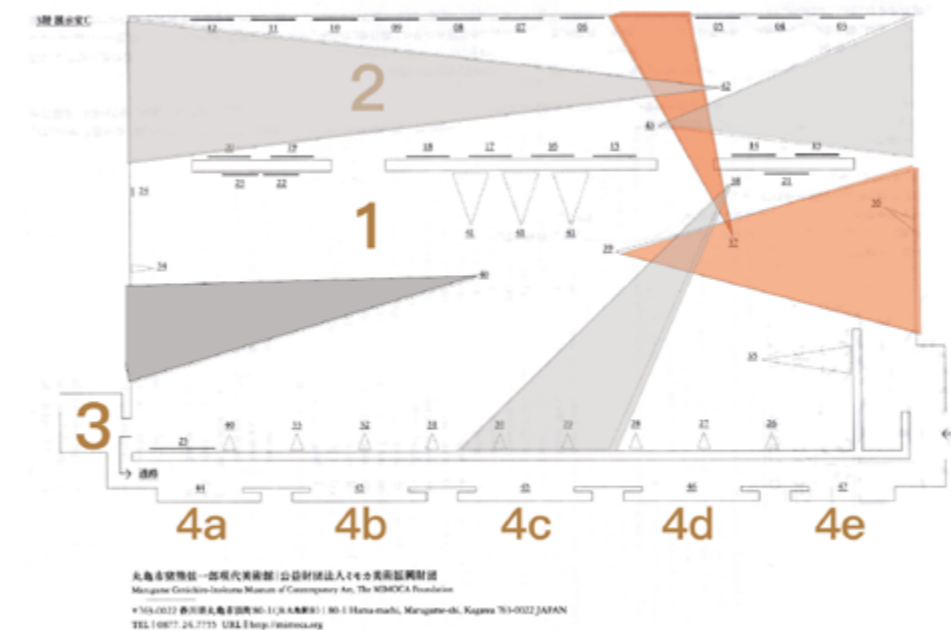
屬於聯展形式的這次「微光闇影」展，開頭第一個展覽的藝術家是李佳祐的「在黑暗中」
和「隱形時光」，這個作家的展覽不僅是整個會場的第一個，也是佔據最大空間的一位。觀
者應該可以推測策展人對這個藝術家的作品評價有多高。如果我們把「微光闇影」展的出口
當作入口逆向進入，則第一個映入眼簾的應該是張乾琦的「side chain」在外，何經泰的「工
殤顯影」在裏的圓形劇場，而左手邊有兩個房間，第一間是侯鵬暉的「自畫像」，第二間是
侯淑姿的「Japan-Eye-Love-You」。相信這四位藝術家的作品在策展人心目中應該是排在
李佳祐作品之後，處於第二等級重要的作品。總之，我們如果細心注意某藝術家或某件藝術
品在展覽中所佔的位置空間大小等訊息，往往可以揣摩出策展人心中天平如何看待不同藝術
家的作品。

如果你去過這次在故宮展出的「奧賽美術館 30 周年紀念展」，而且也細心觀察過每一
幅藝術品的展示方式的話，相信你不難發現文生·梵谷 Vincent van Gogh (1853-1890) 在
1890 完成的午睡 La méridienne ou La sieste (d'après Millet) 73x91cm 作品的展牆，不僅
獨立（和左右邊的其他作品距離明顯拉開），而且展牆還特別向內凹進進去將近十公分的深
度。如此特殊處理這件作品的展示空間，我的揣測是策展人應該有「時代的演進，到了文生
梵谷的午睡，印象派繪畫成為繪畫界主流的趨勢已經大局底定」的意思。

是的，我們建議您，不妨刻意的把整個展場的結束當開頭來看，就是把展覽的出口當作
入口，從出口進入，逆著展出順序看展覽，往往就會看到相當不同的展覽訊息。儘管純屬意
外，我這次觀看奧塞美術館 30 周年紀念展就是倒著看的，的確讓我有很特別的領受。

如果是同一個藝術家的特定主題的展覽，則牆上每一張作品與前後作品的之間的脈絡關
係就異常重要。如果是「語意激發擴散式影像裝置」的話，展牆中出現的每一件作品的大小、
形式，都可能有的講究，而這些脈絡又是如何？

通常我會建議同學把重要展覽的整個展場的佈置與展出作品的脈絡全部用紙筆記錄下



2017.06.10 - 09. 03 日
本香川縣丸龜市猪熊弦
一郎現代美術館志賀理
江子「Blind Date」展
覽平面設計圖。

圖面為官方公開發表，
所有彩色訊息均為本文
作者為方便本文讀者閱
讀添加上去。



「平行世界」是這次志賀理江子最新展覽的主要訊息。

來。這是最能夠從偉大的藝術家快速學習的方法。這樣的做法需要大量的時間，更需要大量的體力和腦力。但是對藝術學生而言，這樣做絕對值得。

從 1950 年代紐約現代美術館展出的「人類一家 The Family of Man, 1955」攝影展就開始使用縮小比例的展場模型來設計展出作品的脈絡關係。當今世界各國重要藝術家、策展人都採用這種方法（在工作室搭建 1/30 大小的模型）來思考如何安排每一件展出作品的脈絡關係。既然作者是使用這樣的方法思考展場的脈絡，作為觀者的我們當然也可以從記錄繪製展場每一件作品的前後順序與脈絡中，學習作者創作思考的精髓。

讓我們來看看日本知名當代影像藝術家志賀理江子，目前正在日本香川縣丸龜市猪熊弦一郎現代美術館展出的「Blind Date」展（展期 2017.06.10 – 09.03），志賀用什麼樣的想法展出她的最新作品，相信大家就不難了解當代藝術創作概念中，展覽已經不僅僅只是「如何將作品在展場中陳列出來」而已了。

志賀理江子在這個展覽的第一和第二個空間，動用了 21 台柯達旋轉木馬式幻燈片放映機 Kodak Carousel Slide Projector，各自朝著遠中近不一的投映距離，各自向著牆面投射著影像或類似有色視野基底的鮮紅色光線。另外，在區分成兩個大小不同的空間裡，牆上掛著 23 張大小不一，高低也不一，但是都用點光源局部照明的彩色或黑白照片。第三個房間則充滿嬰兒心跳的聲音，房間中有一個小茶几，茶几旁的牆上與茶几側面底下的牆上貼著志賀手繪的展出計畫圖。第四個房間其實是一條狹長的走道，依觀者觀看動線，分由右至左平均隔出五個區域，每個區域掛著由志賀書寫，每個區域大約數千字的小說般的文字敘述。

第一個空間的 19 台幻燈片放映機，每一台放映機幻燈片匣可以裝 80 張幻燈片，但是志賀在有的幻燈機片匣裡面，每兩張有畫面的幻燈片中間，夾著一張空白的幻燈片夾，讓幻燈機因此投映出全白的亮光，有兩台幻燈機用持續光投映鮮紅色的整片光線，也有的幻燈機用影調稍稍不同的相同畫面重複三或四次。21 台往牆上投影的幻燈機都有編號，每一台幻燈機投映的影像內容也都有一個主題，如：#26 憑弔__有誰醒著？，#27 憑弔__鬼的住處，#28 憑弔__彼岸，#29 憑弔__把屍骸的頭髮剃掉、浸泡在像羊水的糖水裡，#30 憑弔__祭壇，#31 憑弔__第九行星，#32 憑弔__墓穴，#33 憑弔__不可唱第二遍的歌，#34 憑弔__想著、想著、想著，直到厭倦，#35 2011 年 3 月 15 日，#36 2009 年 2 月 7 日到 7 月 18 日曼谷，#37 最後一刻，#38 以呂波耳金平糖（日本連字遊戲兒歌），#39 破曉，#40 46 億年，#41 空棺，#42 枯井，#43 戀人。其中，#38，#39，#40，等四台幻燈放映機在第一個空間朝向前後左右的方向，往距離最遠的牆面投映影像，也因此投映出來的影像尺寸十分巨大。#37 幻燈機雖然身在第一個空間，但卻穿過第一與第二空間的中間門，將鮮紅色的光線投映到第二空間。#42，#43，幻燈機則在比第一個空間更狹長的空間中，朝前後兩端的遠距離牆面投映巨大影像。第四個房間的狹長走道上的文字也取有題名：#44 亡靈，#45 憑弔，#46 現實，#47 歌。

從志賀理江子最新展覽的訊息呈現看來，當代藝術影像創作，已經出現「將展覽當作演

唱會表演」的層次了。進入這種層次的展覽，藝術家在此前創作的作品都變成了「素材」的角色，創作者將所有素材在展出現場，用素材間的脈絡組合成為一個全新的形而上的整體。關於這種整體要傳遞的訊息，觀者只有在現在這個展場中才能夠體驗得到。當與展場中出現的一切素材被編輯進入印刷出來的紙本作品集時，觀者能夠經驗到的，又全然是另外一種層級的內容。

相信今年三月到六月間在台北市立美術館看過「微光闇影」展的朋友，都會覺得整個展場的作品布展和安排都十分用心講究，觀眾觀賞時經歷的視覺經驗也十分活潑（對未能親臨現場觀賞的朋友而言，也只能在展覽簡介後方的展場佈置平面圖揣摩一下了）但是，如果我們能夠親臨北美館的「微光闇影」和丸龜市的志賀理江子「Blind Date」展的話，也許就會覺得其實應該已經算是非常了不起的「微光闇影」展展場設計，會不會「太樸素、太簡單」了一點？

這恐怕就是後十倍速時代為人類文明帶來的結果。

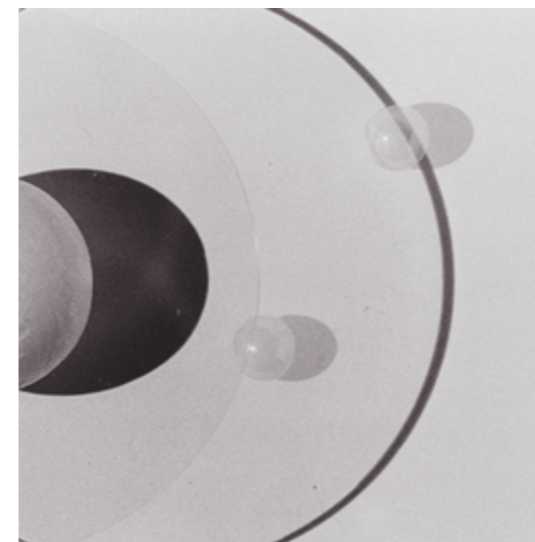
2017 年今天，世界攝影文明進入「攝影 4.0 版時代」已經將近十年，人類文明正在經歷翻天覆地的變化，幾乎是一切攝影傳統規則早已被新的變化顛覆殆盡。和「[人工智慧連線的機器人，已經開始深度學習試著要取代人類攝影師的工作](#)」相比，攝影技術門檻消失於無形，影像數位技術已經出神入化、無所不能，網路上貯存著用「天文數字」都無法形容於萬一的數量的影像，這些在攝影 4.0 版時代最初十年已經讓普羅大眾瞠目結舌的十倍速進步，已經成為「蛋糕一片」的程度。在這些進步速度底下，不但世界的外觀已經全然不同，攝影的定義也完全改觀。如今不僅「攝影」兩個字快要成為死語不能通行，當人們談論攝影的種種時，最好都要先定義一下，我們口中出來的「攝影」兩個字是指著那一個朝代的攝影而言。否則兩人的談論肯定要陷入「雞同鴨講」的僵局。

時代的變化是如此的快速，一切都已經不一樣了。

當然，如果我們對攝影的愛好，僅止於假日旅遊拍拍紀念照或者只是把攝影當作休閒娛樂，攝影這些極速變化你也許可以忽視。但是如果你想原先稱為「攝影」現在被稱為「影像」或「影像訊息傳播 Image Information Communication」或「影像訊息讀寫 Photo Literacy」領域中有所作為的話，或者你身為本文前面提到的那 14 種形塑所在地域攝影文化價值判斷基準的指標性人物的話，你怎麼能夠忽視時代的極速變化呢？

如果你想要一直和世界文明持續保持著即時連動的話，那就請你密切注意鄰近各國一線城市的藝術展覽活動的消息吧！正如本文開頭所說的，在終身學習的今天，觀看公立美術館舉辦的大型藝術展覽是我們吸收生命養分的最佳食材啊！

請問，你講的攝影，是哪一個朝代的攝影？



2017 07 23 於台北天母

視丘攝影藝術學院日間部第 56 屆黃于真同學作品