

東海大學美術學系碩士班碩士論文

展覽空間中光的敘事創造之研究

以「微光闇影」展覽為例

Research on the Narrative Creation of the Light in Exhibition

Spaces – An Example with “Faint Light, Dark Shadows”

指導教授：林平 教授

研究生：賀羽薇 撰

中華民國一〇六年一月

東海大學美術學系碩士班碩士論文

展覽空間中光的敘事創造之研究
以「微光闇影」展覽為例

Research on the Narrative Creation of the Light in Exhibition
Spaces – An Example with “Faint Light, Dark Shadows”

指導教授：林平 教授

研究生：賀羽薇 撰

中華民國一〇六年一月

東海大學美術研究所

賀羽薇 君所撰碩士論文：

展覽空間中光的敘事創造之研究 以「微光闇影」
展覽為例

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

王曼萍

(王曼萍)

張惠蘭

(張惠蘭)

指導教授

林平

(林平)

系主任

張惠蘭

(張惠蘭)

中華民國 106 年 11 月 20 日

誌謝

這份論文的完成並非全然來自於一個人的力量，它集結了許多人的鼓勵、支持和信任，以至於今天能夠有這樣的分享。這一路的過程不盡然舒適，甚至幾近半途廢止，然而，最重要的是感謝我的老師林平，如果沒有她的寬容、智慧和提點，這份書寫可能不會真正展開，亦不可能有如此豐厚的結果。

也謝謝我的母親、父親、至親好友和曾在這條路上陪伴的同學與師長們，在這冗長煩悶的論文歲月裡，承接我的煩憂與叨擾，給了我無上的肯定與陪伴。更是感謝台北市立美術館余思穎策展人，因為她的慷慨分享，使得這份論文更有實作的參考價值。許多的感動和點滴不盡言謝，真心祝福，並希望給予未來在閱讀這份論文的夥伴們說：「這份文論並非走向深奧晦澀，然而，重要的是你是否在這個過程裡面再次重新『感受和經驗』。」

最後，仍是謝謝林平老師，在我幾乎退縮放棄的時刻，接受我無論何種面貌或走向，始終給予支持的力量，永不阻止我去經驗！

摘要

關於當代藝術展覽中燈光表現性探討，在台灣策展評論文章中鮮少提及討論，而過去描寫展示燈光的文論亦從博物館學角度切入漫談至展示法改進以及光害影響的範疇，對於當代展覽中燈光美學創造性研究近乎匱乏。然而，面對當代藝術多元的語彙和形式，展示應該思考的是關於展覽敘事的關係，這反映出策展人如何串聯作品群體脈絡，創造觀看價值的能力。因此，筆者認為策展人在展覽中的燈光設計思考和運用，間接影響著展覽空間敘事的完整性問題。

有鑒於此，本論文從策展的角度來談，目的為瞭解策展人對展覽燈光的重視與否和光對展覽空間敘事的影響。首先梳理「策展人、燈光設計與展覽之關係」，透過英國知名策展人 Paul O'neill「展覽風景論」延伸出燈光影響展覽的「空間、時間、經驗」向度；同時借鏡二十世紀歷史策展案例，觀察展示燈光美學的轉變。第二部分「燈光操作經驗和光創作美學」中，筆者剖析自身於研究所期間參與校內展覽的燈光設計經驗，以創作思維詮釋燈光操作想法；美學面則參照以光做為媒介的藝術家 Dan Flavin 與 James Turrell 作品和創作觀，延伸回應展覽中光的美學價值和運用意涵。第三部分「微光闇影展覽燈光情境分析」為筆者回應研究假設與目的之展覽案例，係策展人善用燈光表現敘事脈絡的實際觀察範例。藉助對該展策展人的訪談，以驗證策展人對展覽燈光的重視與思考。最末「結論與建議」，筆者歸納整理燈光設計用以輔助策展敘事的五個觀察順序和路徑，希冀透過這份論文對策展有另一角度的理解，並深化感知來體會光在展覽中的敘事美學，擘劃出當代藝術展覽中燈光可能的多元面貌。

關鍵詞：展覽燈光、展覽空間敘事、策展人、光美學、燈光設計

ABSTRACT

Explorations in the performance of lighting in contemporary art exhibitions are rarely mentioned in Taiwanese curatorial review articles. In the past, essays that describe the display of light usually cut in with the perspective of a museum. They talk about the improvement of the display method, the scope of light damage and barely the creative study of lighting aesthetics in the contemporary exhibitions. However, in the face of the vocabulary and form of contemporary art, the relationship of exhibition narrative should be reflected in the exhibition as it can reflect how the curator connects the groups of works and the contexts as well as the ability to create the view-values. Thus, the author believes the curator's lighting design thinking and its usage in the exhibitions can indirectly affect the integrity of the exhibition space narratives.

In view of this, this study, from the perspective of curatorial talk, aims to understand the curator's attention to the exhibition lighting and the impact of the lighting to the exhibition space narratives. First, "The relationship between the curator, the lighting design, and the exhibition" should undergo through the carding process. With the English well-known curator Paul O'Neill's "exhibition landscape theory", the influence of light was extended towards the dimension of "space, time, and experience" in an exhibition. At the same time, by taking the curatorial cases of the XX Century as reference, the changes in lighting aesthetics could be observed. In the second part "Lighting operation experience and lighting creation aesthetics", the author analyzed the lighting design experiences she had at school exhibitions during the graduate school period and interpreted the lighting operations with creative thinking. Regarding the aesthetic perspective, Dan Flavin's, an artist who used light as the media, and James Turrell's works and creative concepts were taken as reference and used as the extended responses to the aesthetic value of light and the meaning of its use during the exhibitions. The third part "The contextual analysis of the light in 'Faint Light, Dark Shadows'" is the author's response to the hypothesis of this study and to the purpose of the exhibition cases - that is, the curator's practical observation of the use of light in the narrative context. By interviewing the curator of that exhibition, the attention and thinking of the curator towards exhibition lighting were verified. In the last part "Conclusion and suggestion", the author summarizes the five observation orders and paths where the lighting design is designated to assist the curatorial narratives. It is hoped that, through this essay, there is an understanding of

curating from a distinct perspective, a deepening perception to appreciate the narrative aesthetics of the light in the exhibitions, and a possible dynamic-facet of the light in contemporary art exhibitions.

Keywords : Exhibition lighting, exhibition space narration, curator, illumination aesthetics, lighting design

目次

誌謝.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景與動機.....	1
第二節 研究假設與目的.....	3
第三節 文獻分析與回顧.....	5
第四節 研究方法.....	13
第五節 研究架構與流程.....	16
第六節 研究案例範圍與研究限制.....	19
第七節 名詞釋義.....	20
第二章 策展人、燈光設計與展覽之關係.....	23
第一節 展覽的構成與燈光操作向度.....	23
一、空間向度.....	24
二、時間向度.....	26
三、經驗創造.....	29
第二節 重要策展案例：展示中燈光美學的轉變.....	32
一、Alesander Dorner：「氣氛室」策展概念.....	35
二、Harald Szeemann：「非歷史之聲」展覽.....	38
第三節 小結.....	42
第三章 燈光操作經驗與光創作之美學分析.....	45
第一節 東海作為形容詞展覽燈光操作經驗分析.....	45
一、展覽內容與結構概述.....	45

二、燈光與空間和作品之對應關係.....	47
第二節 Dan Flavin 與 James Turrell 創作美學分析.....	59
一、光之訊息：Dan Flavin.....	60
二、光之身體感知：James Turrell.....	64
第三節 小結.....	68
第四章 展覽案例觀察與分析：「微光闇影」.....	74
第一節 策展人之意圖與燈光設計的關係.....	74
一、展覽內容概述.....	74
二、策展人與燈光設計的關係.....	75
第二節 展覽燈光情境分析.....	81
一、作品的光情境詮釋.....	81
二、展場裡的微光節奏與暗影脈絡.....	91
第三節 小結.....	96
第五章 結論與建議.....	100
參考文獻.....	105
圖版.....	110
附表.....	141
附錄.....	142
附錄一、微光闇影展覽策展人訪談題綱.....	142
附錄二、微光闇影展覽策展人訪談逐字稿.....	144
附錄三、微光闇影展覽策展人二次訪談逐字稿.....	160
附錄四、微光闇影展覽作品平面配置圖.....	161
附錄五、微光闇影展覽燈光設計平面配置圖.....	162

表目次

表 1 -1<研究流程圖>.....	18
表 3-1 <演色性>	141
表 3-2 <光反射>	141

第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

以自身生命的本質，善用自己以外的生命，完成協調性的創造。¹

狩野由美子

筆者常思索，一件撼動人心的作品，一幅決然感動的畫面在我們的眼前是如何發生的？而那些曾經停駐在心裡的，然後再次被我們想要言說傳頌的藝術，觸及我們的究竟是作品本身抑或是那當下的氛圍感受所匯聚而成的情感反應呢？其實，在經歷過策展訓練之後，筆者心底已有了篤定的回答，而這深刻的理解如同一道光閃瞬而入，劃進筆者的思考裡。

創造出能與觀眾有效溝通和敘事對話的場域，是策展人操作展覽的關鍵能力，也是筆者於研究所學習過程中對策展最有感悟的經驗。策展人不只是會論述，同時要思考如何把論述的內容與框架移轉至展陳的結構裡，這不僅考驗他們的實作經驗累積，同時更是展現統合協調及美感並陳的敘事表現能力。在台灣的藝術環境中，對於當代展覽的策展人策略或是關於作品、論述的描寫已有諸多文章可供認識及理解，然而，這樣的討論大多限於展覽的理論上建構，反而對於如何生成一個展覽，以及如何透過展示與觀眾產生連結的後設性思考著墨甚少，以至於當觀眾或是實習策展生正要試著去閱讀、瞭解展覽的時候，往往缺乏了對展示訊息的留意覺察。換句話說，有關構成展覽、展陳脈絡的深入

¹ 狩野由美子，郭清華譯（2012）。《蔬菜之神》。台北：積木，頁 8。

探討，在台灣是較為薄弱的，以至於我們在展覽當中，往往是在「看作品」而非「看展覽」。

在《藝外》林平發表的「策展二三事」一篇裡直指出：「事實上，展覽空間調性的營造超乎空間的物理條件，它是在藝術作品、文物和展示空間對照下產生的，既是策展人作為『導演』提供給藝術家（品）演員的脈絡，也是對觀眾施展溝通所提供的第一層修辭。」²這部分再在地提醒，策展人所要實現的，是對展覽空間脈絡的掌握能力，不僅是透過有形條件下建構可見的向度，同時亦讓作品與展示那看似隱形的脈絡交織，使當中結構出新的觀看可能，生成無形的氛圍影響和凝聚力，從中傳遞出展覽理念、作品意識並能夠和觀眾產生對話。而這確實考驗著策展人鋪陳與說故事的功夫。

展覽是藝術文化生產中重要的一環，更是大眾進入藝術殿堂的重要窗口，因此，展覽的有效性關乎著展示空間情境是否能讓觀眾有感。筆者於研究所生涯及實習策展的兩年經歷裡，經過策展工程紮實的訓練，並多次參與展覽燈光操作，關鍵地發現策展人在善用燈光輔助創造出展覽敘事、提升整體氛圍、連結凝聚力量有著一定重量的影響。尤以 2014 年於東海大學藝術中心參與過的「東海作為形容詞」一展最有感觸。當中，筆者進行主要的燈光操作事務，在與策展人林平的指導合作下，利用燈光的戲劇特質為此展作了豐富細膩表現，並從中觀察到在場域、作品和觀眾之間能藉由燈光的形塑來提高美感與感知經驗的可能。

然而，探究光在展覽中的美學效應，在台灣當代策展領域裡鮮少有文獻能

² 林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，《藝外》，（台北：雅墨文化事業有限公司，No.53，2014年2月），頁10。

夠完整闡述或提出討論。或許，這部分牽涉到策展人對於展務內容的瞭解程度，以及對展覽美感的敏銳、藝術性創造的思考與能力，與單純地理論上建構展覽的策展方式是有極大的不同和差距。但，筆者認為當代在策畫展覽時，策展人確實需要對每項展務項目作一定程度的瞭解並培養美的感知思考，才能在展覽中利用這些關鍵細節來發揮而達到整體最好的詮釋。燈光亦是筆者認為在所有展示設計當中，最有影響力的能量，能夠將其它元素相互協調統合的重要媒介。然而，筆者在找尋當代策展相關文論時發現了這項疏於重視瞭解的展示燈光漏洞。於是，筆者希望憑藉在「東海作為形容詞」展覽的打燈經驗，並發揮自身曾是藝術創作者有著對知覺的細膩感知力，來詮釋描述燈光在展覽中可以表現的種種敘事及方法。同時，經過在學期間策展學的紮實訓練，筆者將彙整梳理展覽的結構層次關係、策展史觀、燈光知識以及光的藝術性創造，融會在研究結構中循序探進，試從另一策展視角切入譜寫關於展覽燈光對展覽美學影響的經驗觀察報告，希冀此論文對台灣當代策展環境及美學能有不同的貢獻。

此上為本研究初探的動機與路徑，做為當代視覺藝術展覽中運用燈光製造多種情境、產生對話與情感共鳴的一項探究。

第二節 研究假設與目的

據筆者觀察，在台灣的策展評論文章中，對於當代展覽的燈光美學創造性探討近乎匱乏，而正是台灣策展議題討論裡所缺失卻也是當前必要積極討論研究的部分。

展覽不只是將作品放入空間，物件也不僅只是陳列而已，我們更應該多思考的是關於展示敘事的關係。策展人角色的目的是把關於人之於作品的考量融會在展覽中，讓空間的展示涵帶著詮釋的向度，鋪陳作品彼此間的脈絡性，以及透過展示來引喚感官感受，創造觀眾與藝術交會的機會與花火，並從中建構起觀眾的閱讀脈絡，形成對藝術的一種觀照。林平曾指出：「策展人作為展覽『作者』的關鍵文本，就是對於『空間』議題的操控和演練。」³她不僅說明了空間中展示的重要性，同時更揭露策展人是否把展覽整體視為一個作品的創造思考。鄭乃銘亦指出：「展覽是創作的延伸，不是創作的休止。」⁴然而，並非每位策展人（尤指館內策展人）都能有如藝術家一般的思考與敏感度，尤其，空間和燈光的敘事統合表現更是考驗了策展人對於展示美感的要求以及策展經驗程度。也因此，策展人與燈光技術師的合作成了互相幫忙的必要關係，但這一切都基於策展人是否對燈光有高度的重視，亦是否視燈光為他們創造展覽敘事時的關鍵因素。

細緻來說，燈光美學對於展覽的影響包含了空間美感、方向路線、輔助作品認知、喚起觀眾情感共鳴、生成感知經驗，這均牽涉到策展人鋪陳展覽的能力以及他們對光的美學面貌理解。而當代藝術的語境更有賴於策展人這層轉譯的功夫助於觀眾理解，相對於這樣具有必要性且極具關鍵影響力的燈光探討如此被遺落，是筆者訝異且認為亟需補強之處。因此，此論文立基在策展的位置上，提出展覽中策展人可運用燈光創造出空間敘事性的假設，希冀透過美學面與操作面的併整梳理，來探究燈光之於策展人創造展覽敘事之價值，發覺當代展覽中燈光的重要性和無限可能，做為未來策展學有用的參照。

³ 同註 2，林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，頁 10。

⁴ 鄭乃銘：〈從對待作品方式，就能看出來美術館有沒有思想〉，《當代藝術新聞》，（台北：華藝文化事業有限公司，No.137，2016 年 6 月），頁 26。

第三節 文獻分析與回顧

本論文旨在探討光在展覽空間中的敘事創造，目的為揭開展覽中燈光形塑的美學表現，輔助敘事的方法。因此，燈光在初始不能脫離展覽而自立主體來談，而是將之放置於協調統合展覽、輔助作品詮釋以及創造感知的角度來分析。有鑒於此，筆者需先初步梳理，形構出製作展覽時有幾項階段進程與脈絡，透過展覽的層次來理解策展運作的基礎，進而從中將燈光的作用引述和延伸，思考在策展中如何使燈光的作用力發揮，並轉化為空間中無形影響力創造過程。

在英國知名策展人 Paul O'Neill 的《The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)》專書裡其中一篇〈The Exhibition-as-Form〉可以做為理解展覽結構很好的管道。當中 O'Neill 將展覽劃分為「背景、中景、前景」⁵三種構成方式，視展覽為風景畫鋪展的概念。簡述來說，背景是指展覽空間裡低調中性的牆面、地板、天花材質等硬體結構狀態；中景是指展示系統，包含燈光、動線規劃、陳列物件、展示結構，較能夠有機發展的階段；前景是指最後給予觀眾的詮釋系統，例如說明、圖像加工品等，幫助觀眾理解作品和展覽的輔助。然而，僅是瞭解展覽結構的分層，對於當代展覽的形塑是不夠完整的。在藝外雜誌翻譯的《策展的轉變：從實踐到論述》一篇裡，O'Neill 引用了 Liam Gillick 一項重要論述，他說到：「策展已成為一種動態的過程」⁶，這份言述提醒了展覽不再只是做為作品空間載體的身份，它涵帶著主動與觀眾訴說、交流的活體性質。

⁵ 翻譯名詞原文：Background, the Middle-ground and the Foreground，資料來源：Paul O'Neill, "The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)", The MIT Press, 2012。

⁶ Paul O'Neill, 王聖智譯：〈策展的轉變：從實踐到論述〉，《藝外》，（台北：雅墨文化事業有限公司，No. 43，2013年4月），頁55。

因此，當筆者在談論此論文中的每一個展覽、燈光概念及手法時，均把展覽視為一個「動詞」來看待，從 O'Neill 的展覽分層式思考，漸進到動態的發展，從中再延伸出三個深化展覽完整的向度－「空間、時間、經驗」。林平曾為文指出當代展覽對「脈絡性」的重視引動了空間的高度實驗性⁷。而脈絡一詞亦指向了展覽敘事的串聯與完整性問題。筆者上述的三向度－「空間、時間、經驗」建構即是形成展覽脈絡的推演，將空間中各個展陳元素視為酵母活性概念，將每個元素進行交融與檢視，透過元素無形的作用誘發觀眾的感官感受並與作品產生連結，進而擴展出時間的層次，在觀眾的觀看過程中持續地發酵，演化生成他們的經驗與印象。這趟從空間到時間再到經驗的三階段過程，亦顯化了策展人在梳理展覽層次關係背後的意識及言說，以及觀眾的閱讀脈絡和路徑。

然而，理解展覽的構成不足以證明燈光在展覽中的影響。踏在前人的基礎上往前進的同時，更需要回首，汲取和參照他們的經驗，納為我們在操作展覽時的借鏡。呂佩怡在書寫〈當代藝術從白盒子到古典歷史建物空間－以英國沙奇畫廊的新選擇為案例探討〉文章時曾開宗明義的點出一項很好的提問：「從展覽空間的演變歷史來討論當代藝術到底需要甚麼樣的空間？」⁸文中，面對沙奇畫廊從白盒子又回歸歷史建築中展示的逆轉，她認為這無非是一個必要往回檢視的探討過程。Mary Anne Staniszewski 也曾在〈展示的力量：紐約現代藝術博物館的裝置史〉書中指出：「西方藝術史忘記考量策展功能、展覽設計，以及透過空間安排的展覽形式。」⁹直指策展歷史在藝術史中的缺席，導致我們忘記去思考過去是在什麼樣的狀態下認識藝術作品，埋沒了展覽及策展成就藝術歷史

⁷ 同註 2，林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，頁 11。

⁸ 呂佩怡，《文字行動 II：2004-2007 世安美學論文獎作品集》，(2007)，頁 18。

⁹ 同註 6，Paul O'Neill，王聖智譯：〈策展的轉變：從實踐到論述〉，頁 66。

的重要性。而 Hans Ulrich Obrist 亦認同 Mary Anne Staniszewski 所述的失憶傾向，回應說到：「不僅模糊了我們對實驗展覽史之理解，亦影響到創新的策展實踐。」¹⁰因此，建構策展史觀是本論文其一重要基礎，筆者希望藉由這份回溯觀察，來重新瞭解策展人與展覽的關係，並間接喚起策展人對燈光的意識，賦予新意。

就展陳歷史大致來看，早在獨立策展人一詞尚未出現之前的展示方法，19世紀博物館展覽多半採納的是時間線性或風格取向的傳統排序方式，藏品為主要展覽對象；追溯更早，1789年法國大革命之前，所謂法國沙龍時期，作品多為貴族、皇室所擁有，作品以陳列並齊的方式拼組在牆面或收藏室裡，旨在彰顯個人的品味和取向；17、18世紀，古典學院也以作品並陳方法進行集體的對照討論，便於從旁檢視修正。而19世紀末現代主義當道，白盒子盛行時，作品彷彿展示在無菌室裡，分隔了現實世界與社會脈絡，強調呈現出的是藝術精神的永恆與純粹性。然而當藝術被包裹一層精緻糖衣，白盒空間形成美術館主流化，館方亦成了作品權威的主流象徵，於是反動再次發生。1960年代的替空間形成了另一波展演風潮，是項關鍵時期，藝術家紛紛往外探尋自立，甚至催化藝術家及評論者開始思考空間與作品之間的關連和重要性，包含討論展示場域的歷史關係與作品可能形成的脈動與花火。由此可見，現今多元並陳的展覽空間樣貌之下，埋藏如此變化的展示歷程和不同層次空間美學的驟變，而這趟回溯意在使我們更深入地去往本質裡思考—觀眾與作品之間的關係、展覽存在的意義、藝術文化在社會上的位置和價值。

由藝術史學家 Alison Green 所著的《A short chronology of curatorial incidents in the 20th century》裡羅列了一份關於20世紀策展的簡表，內容從1900年開始

¹⁰ 同註6，Paul O'Neill，王聖智譯：〈策展的轉變：從實踐到論述〉，頁66。

記錄至 2000 年，當中列舉出每一年具代表性的幾項展覽，並為每檔展覽簡短書寫其獨特之處。透過這些歷史檔案來檢視，可以找尋案例之間彼此關聯和突出的關鍵原因，藉此理解每一項展示觀點的價值和意義，並透過觀照的同時去累積當代策展觀。當中筆者以 Alison Green 簡表中提到的兩檔展覽作對照，他們分處於不同年代，但均以歷史作品為策畫對象。筆者透過年代的差距來剖析他們的策展思維變化，與當時藝術環境脈動的關係，發現其創造性的突破。1920 年擔任漢諾威美術館館長 Alesander Dornier 有其著名的「氣氛室」¹¹作法。首先，他汰換建築體原有的古典裝飾性陳設，把整個館內空間轉型為現代主義式的低調中性作風。但他並非一味遵循新式的作法，舉例來說，在策畫三種不同時期風格並陳的展覽時，他仍將各個風格獨特元素融匯到展示中，並透過各自重點元素（例如：荷蘭巴洛克時期降低畫框突顯性，壁面以灰色來相襯；佛蘭德巴洛克藝術則以紅色天鵝絨作為壁面，繪畫則配有金色的畫框）來彰顯展示，從細節中劃分出因時間、地域因素的不同，所形成的特色風格對照，成了一種相對客觀的脈絡。當中 Dornier 對於燈光於展覽中的表現亦有高度要求，強調避免外來自然光干擾，要求觀眾沉浸在恆定的氛圍中觀賞，可見其對於展覽整體性的氣氛態度嚴密。

另一檔則是 1988 年 Harald Szeemann 先生於鹿特丹美術館策畫的「非歷史之聲」，當中以非主題和去歷史化的方式來策畫歷史作品與當代藝術之間的關係¹²。他在空間中打破了慣見的時間及線性展示手法，讓不同時期的作品在同一調性空間中共同展出，燈光也以均光式的普遍照明為表現，讓作品自行在空間內相互對照，衍伸出他種觀看脈絡。而這往往導入討論，是否 Szeemann 在某種主觀介入之下刻意形成另一種角度觀看的開放，亦或是主導性的自利創作思

¹¹ 翻譯名詞原文：Atmosphere Room，資料來源：Sandra Karina Lösche, “Material aesthetics and agency: Alexander Dornier and the stage-managed museum”。

¹² Alison Green, “A short chronology of curatorial incidents in the 20th century”, *Bibliographie d'Histoire de l'Art*, 2008.

維？筆者希冀透過杜魯及史澤曼這兩檔案例來彰顯，面對歷史作品的兩種手法與突破，以及策展人與展覽之間的對位關係；而其詮釋方法形構了作品與場域和觀眾之間甚麼樣的層次與對話。於此，筆者將於第二章第二節再做詳細述之。

回顧台灣文獻期刊對於展覽的關注，可以發現當代開始有了深化展示呈現的思考。例如現代美術雜誌中一篇《多向度的展覽事務》訪問了不同展場空間設計師或燈光師，試圖從策展實務角度來分享策展經驗。其中展場空間設計師林志峰說到：「由於未來展場設計趨於非實體的展示，它包括了展示情感、情境複製等，因此展場設計就不僅於空間設計……。」¹³燈光設計師何仲昌則認為：「展示不在設備的新舊，而在於你是否用技術去找回作品的原貌，以及『當下』所呈現的效果、精神、脈絡。」¹⁴兩者皆暗示著展覽未來的感官趨勢以及展示真正的核心意義。而博物館季刊裡也有兩篇以美術館展示作探討，在蔡幸伶的〈藝術作品的展示空間與設計實務〉裡提到：「美術館的展覽是以『展品』為主體的空間規劃，著重視覺美感的再現，如何在展示上隱約的提供訊息，顧及藝術品所具有的張力與表現性，來傳達策展理念，……。」¹⁵耿鳳英的〈展示三部曲：停·看·想〉說到：「大部分的展示都具有『言外之意』的意圖，透過策展者說故事的能力，也就是串連物件、情事或是觀念……。」¹⁶這些觀點無非都已揭露展示隱含著訊息傳遞的功能，以及由靜態轉為動態的展示觀。雖然此上燈光創造面的討論甚少，但仍可作為筆者書寫論文時在策展面的有力依據。

¹³ 黃義雄整理：〈多向度的展覽事務〉，《現代美術》，（台北：台北市立美術館，167期，2013年4月），頁86。

¹⁴ 同註13，黃義雄整理：〈多向度的展覽事務〉，頁87。

¹⁵ 蔡幸伶：〈藝術作品的展示空間與設計實務〉，《博物館學季刊》，（台中：國立自然科學博物館，第21卷第2期，2007年4月），頁52。

¹⁶ 王嵩山主編，耿鳳英著（2011）。《博物館展示的景觀》。台北：國立台灣博物館，頁379。

另在藝外雜誌中，林平曾為期撰寫過多篇《策展學二三事》，內容往往針對當代策展提供延伸和指路，是筆者認為當前研究展覽時的重要知識養分及觀念培養。其中他針對策展人在操作展覽的整體空間意識上提點過：「策展不只是將物件作為主題、具有獨立性的陳列出來，讓個體說話。這些單詞還需要藉著物件與物件之間的關係，以及物件群組和空間背景產生實體與虛空之間對照與對話的上下文關係。」他接著說到：「這一切策動姿態，相當仰賴在作品物件置入之前、對空間屬性的玩味，它影響和決定了觀眾的觀看條件和移動行進的方式，以及觀眾與展品的情境性互動…。」¹⁷簡言之，林平確實點出展示的空間構成對作品意義有著決定性的關鍵，它不僅關係著作品被詮釋的脈絡，同時也是觀眾經驗的方式。

回歸核心談論當代展覽燈光創造性，由前鋪陳至今，目的是要先建構起展覽的空間意識，當對空間及展示有深一層的理解與體悟，使得接續論及策展人與燈光之關係探討時能夠直接地產生連結。而關於策展角度的燈光創造性描寫，在台灣學術論文、期刊探討上近乎於零，筆者蒐羅後較接近談論燈光展示的論文均從博物館學角度出發。分別為 1999 年洪伶慧撰寫的〈燈光與藝術類博物館展示之研究〉以及 2000 年徐淑慧的〈美術館空間的營造－自然光的運用〉。兩者內容較偏向燈光的科學性及技術面著手，探論展示燈光對於博物館展品美感的影響，展示法的改進，亦或是展示自然光害問題，硬體結構上如何調整自然光與展覽空間的協調。此上兩份文論可為本論文建構展示燈光操作面的知識基礎，但筆者觀點主張談論策展人於當代藝術展覽的燈光創造性表現，為展示燈光探討提供另一種創造性角度和貢獻。鑒於台灣對展覽燈光創造性討論的匱乏，筆者擇以蒐羅國外文獻。在 *International Year of Light and Light-based*

¹⁷ 林平：〈用身體，走空間！策展人掌握展覽的載體形器〉，《藝外》，（台北：雅墨文化事業有限公司，No.54，2014年3月），頁19。

Technologies 的平台上發表了對於美術館及展覽照明的文章，當中照明設計師 Víctor Palacio 直指出在美術館參觀經驗的發生，燈光是一項重要因素¹⁸，並間接暗示燈光影響了參觀者與文物的價值。另外 FEILO SYLVANIA 照明公司亦撰寫了一份計 44 頁針對燈光於博物館和藝廊影響性的說明，其開宗明義就點出了「透過燈光來幫助你說故事」¹⁹，闡述燈光如何在展覽中導引觀眾、光投射的聚與散形塑出的觀感、自然光與空間結構的呼應與感受鋪陳等等。同時他們理解照明設計與策展人之間需要的合作方式，文章中提到：「你必須要知道博物館正在展示什麼，他們多久更換他們的展示，以及和策展人坐下來討論甚麼是他們的需求和優先考慮的。」²⁰更細膩的說，他們理解燈光可為展覽與觀眾創造一份完整性的體驗，因而當中亦指出：「創造從預期到抵達的溝通劇本或展覽空間裡的意圖，照明必須發揮關鍵作用：『它可以用來改變展覽空間的氛圍；它可以用來吸引觀者的目光到藝術作品和雕塑上；微妙的運用亮和暗可以從開始到結束導引觀眾的旅程。』」²¹

關於光的視覺與感官作用，台灣探討此類燈光的書籍及文章多半以室內設計方向為主。石曉蔚曾撰寫《室內設計照明原理》一書以及〈照明與人性需求〉與〈照明中之光涵構〉文章，內容以日常空間的光照作漫談，或是理論式的描寫燈光的特性、燈具的照明角度、折射反射或是室內設計照明心理及系統，與筆者談論展覽中策展人對燈光創造性表現與經驗感官影響截然不同，但仍能作為操作的基礎知識。然而，石曉蔚仍在其上一篇〈照明環境心理學〉裡，關鍵的提到：「約翰傅林（John E. Flynn）在 1970~80 年間即從事此類空間

¹⁸ Víctor Palacio, "Museum and Exhibition Lighting", 取自 <https://light2015blog.org/2015/11/16/museum-and-exhibition-lighting/>。引用日期：2016 年 5 月 30 日。

¹⁹ FEILO SYLVANIA, "Lighting for Museum and Gallery" 取自：<http://www.feilosylvania.com/documents/documents/Museums%20and%20Galleries%20-%20Brochure%20-%20English.PDF>。引用日期：2016 年 5 月 30 日。

²⁰ 同註 18, Víctor Palacio, "Museum and Exhibition Lighting"。

²¹ 同註 18, Víctor Palacio, "Museum and Exhibition Lighting"。

印象的照明實驗，其認為照明模式形成非口語性視覺語言（visual language）的一部份，亦即照明為空間理念與情境的溝通媒介，可幫助設計者傳達或影響觀者產生某種空間或心理印象……。」²²間接證明了燈光有助於展覽敘事的建構和傳達。此外，台灣的照明大師周鍊，在其專訪的文章中提點了關於燈光設計很重要的觀念：「我對光的認識不是從功能性開始的，而是從感受開始。我對光的認識來源於一些記憶和一些感受，但這並不意味著我不看光，而是我看光的時候不會去想這是幾個勒克斯，是拿什麼燈打出來的，照度有多強。我是先有感知……。」²³另在台灣提供專業照明設計服務的偶得設計，也針對展覽的燈光表現說過：「在博物館、美術館裡，展覽空間使用的燈具，所承擔的責任絕不只是像學校教室或是辦公室裡的照明器具，圖的只是讓空間明亮或是要提高工作效率，更重要的是，能夠透過這些個燈具，讓『光』能夠引領來美術館欣賞藝術品的民眾，真正感受到藝術品的美，甚至是藝術家創作的精神……。」²⁴此上皆回應到筆者認為的，燈光設計不僅是談理論或是獨有技巧、擁有先進燈具即可，尤其在藝術展覽中，燈光設計者最重要的是先有細膩的感知、持有美的思維，才能有藝術性的詮釋和創造，如此一來，燈光才能夠貼近作品及論述，傳達出合宜的訊息、鋪展脈絡和敘事。

於此，因應台灣在燈光創造性探討的缺乏，筆者利用光作創作媒材的藝術家 Dan Flavin 與 James Turrell 的作品為借鏡，希冀透過藝術家的創作觀點來關照，對展覽中的燈光運用建構起藝術性的思維與角度。當中，關於 James Turrell 的作品，紐約藝評家 Calvin Tompkins 曾描寫說道：「Turrell 的創作並不

²² 石曉蔚個人網站，〈照明環境心理學〉取自

<http://www.iali.com.tw/publications/applications/chap3.htm>。引用日期：2016年6月10日。

²³ 名師堂，〈周鍊先生談照明設計里的人生〉，取自 <https://kknews.cc/zh-tw/design/kqnkgq.html>。引用日期：2017年8月10日。

²⁴ 偶得設計，取自 https://www.facebook.com/OuDeLight/?hc_ref=NEWSFEED。引用日期：2017年7月23日。

是關於光或是紀錄光，它本身就是光—是自然存在的光，是用來證實感覺存在的形式。」²⁵因而，從他的作品裡可以觀察到光形塑和導引感知的作用；Dan Flavin 自己則形容光本身即是真實的呈現：「它是什麼就是什麼，它並不是別的東西」²⁶由此發現，在 Dan Flavin 的作品裡，光賦予的是直接的訊息概念。雖然兩者對光的思考及詮釋手法相異，但經由筆者透過對照差異，看見光經由不同的手法、行使材料方式的異同，傳遞出的訊息、氛圍變化以及對感知的影響，進而彙整思考在展覽中，如何透過燈光來說話並產生敘事，導引光給予觀眾暗示、觸發他們的感覺與知覺，藉以深化展覽在閱讀上的層次和體驗。

上述的總和為筆者並整當代展覽以及燈光的多重觀點，從中探查疏漏並找尋適切的回應與佐證，以此出發做為擴展策展討論範疇的契點，並從中進行修整與延伸，作為本論文探究策展人在展覽中，善用燈光創造敘事的幾份重要研究文本和概念基礎。文脈的傾向亦從策展角度出發，形構出展覽的動態觀，架構起全面的策展思維，試圖使當代對展覽的探討有著更全面性的觀察，進而理解燈光敘事表現影響展覽完整性層面之處，切割出台灣策展領域另一條路徑的觀照。

第四節 研究方法

一、 研究方法

²⁵ JAMES TURRELL，取自 <http://jamesturrell.com/about/introduction/>。引用日期：2016 年 5 月 28 日。

²⁶ Dan Flavin American Sculptor，取自：<http://www.theartstory.org/artist-flavin-dan.htm>。引用日期：2017 年 7 月 15 日。

本論文採質性研究，藉由對策展簡史的脈絡整理，爬梳重要的幾項關鍵展覽作為借鏡和研究憑據，並透過筆者參與操作的展覽案例分析，論證策展人對燈光產生展覽美學影響的理解，最後筆者藉由參訪現行發生的展覽案例做評論，並訪問該展策展人作為本論文的回應論證。

（一）文獻分析法

進行文獻分析法第一階段，將筆者的基礎知識—Paul O’neill 提出的「展覽的形式」作為本研究探討燈光在展覽中結構層次的重要概念基礎。文獻第二階段，以 20 世紀西方視覺藝術展覽策展案例做對照，依據 Alison Green 集結的策展簡史表，作為策展歷史觀的知識建構，當中提煉出具代表性的展覽案例作分析，進而理解策展人與展覽之關係，並從中發掘展示層面對於展覽影響成效如何。同時，部分文脈採用《空間詩學》以及相關影射光和文學文本，使陳述強化，選擇取代引用燈光物理學為研究的論述型態。

另在光的創作面，筆者從當代藝術史裡，找到以光作為媒介創作的兩位藝術家，有鑑於兩者創作經驗的絕然不同，可做為談論光創作領域時的兩大層次：「創造經驗」和「傳遞訊息」。因此，本論文中將引用他人對他們作品的文藝評述，以驗證光在其作品裡具有的創造性和意義。

（二）參與式觀察法

本研究以現象學式的探討和分析，作為經驗基礎。為獲得第一手個人觀點的資料，筆者採取於研究期間親身走訪展覽，其目的為透過個案研究的實際參

與，遊走現場記錄拍照，達到研究的可信度。同時，筆者具有創作者以及文藝批評經驗背景，角色既是觀眾，也是一名具燈光操作經驗的學習員，可區別一般觀眾的觀展視角和思考，對於展示空間佈陳的細節與整體情境有更深的發現與體會。當中並扣合本研究假設背景－筆者燈光實際操作案例：「東海作為形容詞」作為操作燈光的技術經驗參照。依據研究過程，操作案例與觀察案例均採用圖文對照的方式輔助說明，因此，書寫特性將融合觀察評論與貼近創作經驗式的描述，以深化展覽現場的豐富度。案例當中亦包含好或壞的燈光表現，更能作為經驗參照與採納。

（三）訪談法

筆者透過先前的案例蒐集和觀察，來證明燈光在當代展覽中有效運用能創造敘事以及輔助美感經驗的可能。此外，展覽的構成，從初始到結束，觀者經驗的開創需仰賴策展人的思維與策略，燈光的運用除了是需要技術性的操作，另一重要部分是透過策展人的想法來引導光的劇情表現。包含透過燈光詮釋展覽的核心意象，扮演牽繫作品與作品之間的橋樑，為觀眾鋪陳路徑及引導視覺方向，並為他們創造經驗及印象。因此，本研究最後將採訪論文案例中的策展人，藉由策展人親身口述，瞭解其如何創造空間的敘事以及展覽中燈光調配、選擇考量，試圖驗證策展人有否視燈光為展覽中具重量性的影響，為本研究論述加以實證。

（四）原文引用

本論文中會引用國外藝術家及策展人、藝評者等外文原名，為了避免引用

時名字進行中文翻譯後的不統一性而導致誤解，以至於對照困難。因此，文中只要是外文原名均以原文方式呈現。

第五節 研究架構與流程

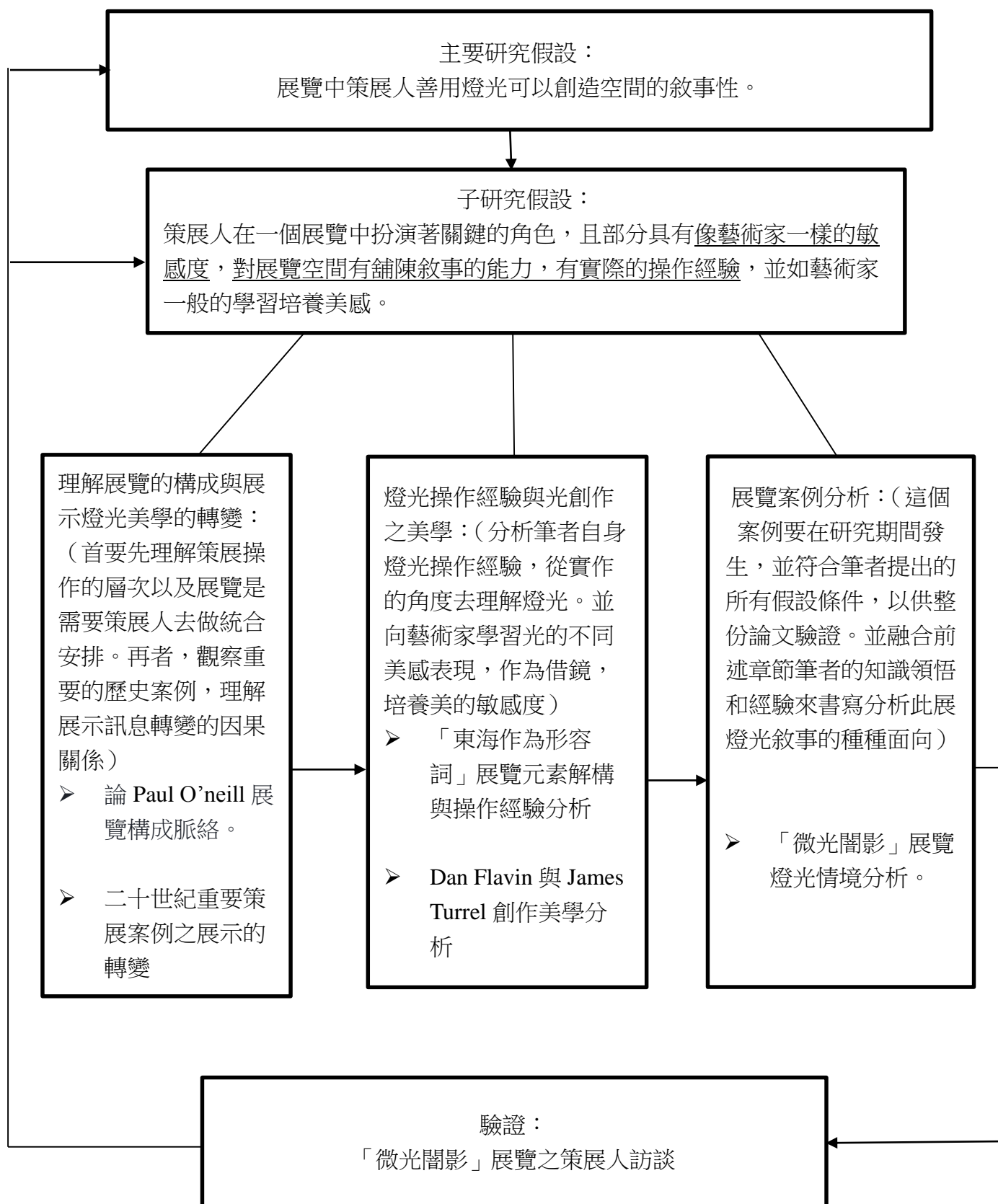
一、研究架構

假設策展人在展覽中善用燈光能創造敘事及催化經驗生成的可能性探討，本研究分為四個階段來循序闡述：

- (一) 藉由 Paul O’neill 文論延伸提出的「展覽構成脈絡」思考展覽中空間、時間及經驗的交互關係。同時，為理解策展人與展覽之間的創造，筆者爬梳 20 世紀西方視覺藝術策展歷史，藉由歷史檔案來檢視展示對展覽敘事的影響及策展人與展覽之關係。
- (二) 筆者於「東海作為形容詞」展覽的實際燈光操作經驗，作為本研究技術面的基礎，從自身操作面的觀察，重新檢視燈光與作品、展陳元素的交互作用，歸納整理出打燈的方法報告。另外，在闡述燈光美學面，將分析引用兩位以光為創作的藝術家 Dan Flavin 與 James Turrell 作品及其相關藝評，以探討他們作品中光的創作美學效應，並藉由兩者創作語境的不同，解析在光「經驗創造」與燈光「傳遞訊息」兩種層次，進而牽引出燈光設計在展覽中對觀者可能產生的感官經驗及敘事性影響。

- (三) 透過實地走訪參觀，蒐集合適展覽案例來佐證本研究，進行描述、詮釋、分析的方法過程。此階段，透過研究期間發生的適合展覽案例來回應，將先前所述展覽動態時間概念，以及光於展覽中創造的美感層次、敘事方法融會在此展的觀察分析中，鋪寫燈光之於此展的效用所在。
- (四) 研究最後施行訪談計畫，對象選以該展策展人，再次將重點聚焦至策展人製作展覽的組織思考，對展覽中展示燈光重視與否及其燈光表現性探討，再次讓本體架構作完整的回返驗證與評析。

二、研究流程圖



第六節 研究案例範圍與研究限制

一、 研究案例範圍

在研究案例選擇上，筆者主以策展人對燈光有高度重視，以及展場內燈光敘事細膩、豐富作為選擇考量依據。檢視案例重點其一，著重於策展人對展覽燈光的思考和創造，其意識到燈光能在展場中輔助感知生成並鋪陳脈絡敘事的完整。其二展覽有細緻的燈光特殊表現（燈光在展覽中仍不能喧賓奪主），並能為作品及整體情境達到理想狀態。

本論文選擇分析案例－《微光闇影》為攝影展。展覽以攝影中的光、暗影、時間行跡作為策展結構主體，在空間情境中延伸攝影暗影與微光轉折的概念，進而拉出時間的向度。策展人以此為展示及燈光脈絡，根據不同類型作品情境及形式施以不同的光線來引導、鋪陳作品背景並論述語境，讓攝影中的光影與時間在展示燈光的雕塑之下，延伸出畫面之外與當下的時空交會並和觀眾產生對話的可能。因而筆者選以此展作為本研究探討展覽燈光創造性表現的延伸參照。

二、 研究限制

（一）研究方法之限制

筆者並非具有光學背景的工程師，而是以光學運用的藝術家身份自居，研究需採納整理自身的燈光操作經驗，作為理解展覽燈光運用基礎，對於專業光

學理論部分受限於個人能力之限制而有所不足。

（二）研究案例之限制

爬梳過去展覽案例描述或評價文章中，台灣鮮少有關於燈光在展覽中的表現性書寫或探討，因而刻意不著重在展覽燈光文獻的理解與整理上，而以實作經驗分享作為依據和探討。此外，需自行透過「現在進行、發生中」的展覽蒐集並來加以分析證明光在展覽中的美感表現，需親手建立第一手展覽燈光觀察資料並加以敘事書寫。因而在有限的研究時間階段，業界可以提供具有燈光意識的策展案例上，可選擇性是有限的，因此，在採樣案例的多樣性上可能略顯不足。

（三）主觀判斷之限制

書寫燈光之於展覽的敘事表現，筆者視策展人為展覽中主導和創造燈光敘事的關鍵，因而，在研究案例及蒐集資料限制上，每一個案的策展人個人成因所形成的燈光主觀性創造，無法推論至其他個案做普遍適用，僅能做為參考。而筆者案例的選擇，盡力求客觀觀察，但對情境敘事之書寫仍可能受個人主觀性判斷而有失精確。

第六節 名詞釋義

一、策展人 (curator)

策展人意味著展覽策劃者，一詞從英文 Curator 翻譯而來，在 90 年代中期華人藝術圈裡逐漸被廣泛使用。Curator 原意在西方博物館領域屬館長及管理之職務者，在現今華人的語境下則定義為展覽的構思、企劃、執行者，擔任展覽主要的工作統合和敘事論述之職稱。在此論文中界定為有效增進展覽媒合與敘事的創造者。

二、展示 (exhibit)

展覽是由專人、為了某種目的、遵循某種邏輯，經過有意識的規劃設計，而形成的物件陳列。²⁷而物件的呈現根據當代的展示概念上，已與傳統的陳列有決然的區隔，漢寶德先生指出，展示意思是展露出來讓人了解，其意義是積極的，了解包含內在的意義，當然也涵蓋了外表的觀看…。²⁸總言之，展示不僅是一套經由人為構思所策劃的閱讀、賞析與理解的展示設計系統，同時亦是作為拉近觀眾與展品距離的方法。

三、敘事空間 (narrative space)

博物館的展覽並不是徒有展品的集合，它還包括展品在空間中的呼應、觀眾在展場中穿梭及與周圍環境的互動、展覽訊息在空間中予觀眾等問題。²⁹或者我們可以說展示的形式與設計，在某種程度下，可以輔助說明作品背後的故事，因此展示空間也成為一個敘事空間 (narrative space) …。³⁰而此論文中，敘

²⁷ 林平：〈藝術展覽的價值和空間的關係〉，《博物館學季刊》，(台中：國立自然科學博物館，第 19 卷第 1 期，2005 年 1 月)，頁 29。

²⁸ 漢寶德 (2000)。《展示規劃理論與實務》。台北：田園城市文化，頁 13。

²⁹ 同註 15。

³⁰ 蕭慧君：〈美術館展示空間之牆面色彩設計研究〉，《設計學報》，(台北：台灣科技大學，第 18 卷第 4 期，2013 年 12 月)，頁 89。

事空間亦是呈現策展人鋪陳展覽之意圖及觀眾閱讀之脈絡。

四、光與燈光（light、lighting）

燈光發揮空間修飾、引導、區隔、組構及氣氛塑造的功能。³¹但在本研究中，筆者將分別引述「光」與「燈光」兩種詞彙，界定為「美學面」與「操作面」，個別交錯在論文中使用。細部而言，「光」表示為展覽中光烘托的情境、氛圍、經驗感受，具有內化的精神意涵；「燈光」則指向展覽中的燈具、操作設計、光線表現（聚光、擴散光、切光、光色），帶有物理性意味。

³¹ 洪伶慧：《燈光與藝術類博物館展示之研究》（台南藝術學院博物館學研究所，台南市，2000年）。

第二章 策展人、燈光設計與展覽之關係

第一節 展覽的構成與燈光操作向度

視覺效果、展示（display）與敘事是所有展覽的重點。展覽仍為最受青睞的藝術呈現形式；因此，展示或可被理解為展覽的核心。

Paul O’Neill³²

在要談及研究核心「展覽中燈光的表現性」時，筆者需先提出「展覽如何被觀看」的意識問題，意即過去往往被忽略的「作品被閱讀脈絡」之思考。此部分的前提需理解展覽本身不只是被動和靜態的展示想法，在當代的展示觀裡，展覽是含納著時間、空間、作品、觀眾相互交織（連續）流動的對話過程。更確切的說，展覽是聚合多重時空的載體。從後設性推演的方式來思辨，觀看的當下是一連串的因果連扣關係所凝結而成的結果，而作品的擺置、空間的規劃以及燈光的運用均促使著觀看的發生。因此，筆者認為需先解構展覽的構成模式，進而才能夠理解策展人形塑展示燈光達到敘事表現的積累關係。於此章節，筆者透過英國策展人 Paul O’Neill 〈The Culture of Curating and The Curating of Culture〉的部分文獻來對照和參酌，以當中提出的三組構成展覽形式—「前景、中景、背景」作為主體概念，來形成筆者進一步論述展覽「空間、時間、經驗」的主要支架，從中並與燈光操作進行扣合討論，瞭解策展人的展示規劃目的與燈光詮釋的相應關係，觀察其如何影響並連結作品與觀眾的經驗。

³² 王柏偉：〈展示：一個關於策展學基本元素的提案〉，《現代美術》，（台北：台北市立美術館，167期，2013年4月），頁74。

一、空間向度

參觀展覽是一場充滿感官經驗的過程，觀展的當下既脫離現實狀態亦被挪移至另一獨立時空，而這份獨特的體驗是透過一連串的空間術，才得以發生。作為策展人或策展團隊的一份子，我們要如何巧妙的運用空間創造觀者經驗，得須從理解展覽的結構以及覺察觀展時的感官變化開始。筆者認為可從三個大面向來談展示的層次架構，分別為「空間、時間、經驗」，展覽即是經由這三者之間相互的交錯、回視、混融，才能共構出充滿敘事性的空間及流暢的閱讀脈絡。於此，筆者在空間向度以 Paul O'Neill 提出的「展覽風景畫」方法論起，以展覽的空間作為先述，將展覽還原至一個空盒雛型狀態，從中鋪陳逐一架構起骨骼，進而於下段小節再談論策展人在空間中的操作策略，如何從空間向度昇華至時間與經驗的影響。

由於展覽是多維向度的複合體，在操作手法上，必先是透過既定的空間進行基礎建構，接而才能構想其它元素的融合，鋪陳出整體的脈絡性。英國知名策展人 Paul O'Neill 在〈展覽的形式〉篇章裡就曾形容展覽的概念猶如說故事的形式、它是空間性的。³³這意味著展覽是一個多向度交錯的層次結構，是在有限範圍內的發想創造，是一個立體的時空概念。他又進而細指出展覽構成（在此指聯展的形式）重要的三個階段交互作用—即「前景、中景、背景」概念。

從 O'Neill 初始的「背景」開始說明，首先指的是一「展覽空間的建築

³³ Paul O'Neill, "The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)", The MIT Press, 2012, P92-93。

體」，是現代主義白盒子展示空間美學，強調中性的、低程度影響的視覺背景。³⁴其二是中景—「在作品、物件進入到空間之前，對空間的想像與安排，包含考量到觀眾的互動、支配行走路徑、照明和設備規劃、展示結構等區域」，³⁵意味著是策展人思考形塑空間配置和對應的關係，是於背景形塑之後的第二進程。此階段亦是創造展覽風格的關鍵期，同時也是支配觀眾，引導他們走在展覽指定的方向裡的中景作用。最後一項前景—「象徵著空間的控制，讓觀眾透過圖像、加工品來自行解讀和理解作品並能夠自主的分類研讀藝術作品」，³⁶而同時它們也是策展人對展品展出方式的部分介入安排，使作品於展出當中達到形式和概念的完整。筆者將 O'Neill 聲稱的這三個階段作用歸納在策展人操作展覽時結構的參照，並作為安排整體空間中的物件、作品、論述及觀眾關係時的引路。同時它們是在可見空間的向度中三階段基礎，共同呈現出策展人希望展露的第一層次面貌。

三者當中，筆者認為「中景元素」屬導引觀者經驗發生的核心作用階段，同時亦是策展人彰顯其觀點和意圖，牽引著閱讀上的層次結構與作品群聚的核心意象，當中包含吸引觀眾對觀看的渴望、連結作品的角度與方式、空間的脈絡和敘事。這部分仰賴策展人對於觀看一事的思考，如何將視覺轉化為身體感知的抽象過程，因此，這階段並非是透過虛擬化即可完全掌握的技術，它同時考驗著策展人的展覽經驗和對空間的敏感度。於是，中景也意味著在空間中製造情境、觸動感知，與感官經驗發生有著絕對關係。燈光即在此階段發揮關鍵作用，除了作為導引路徑和照明功能之外，整體氛圍的營造、作品及空間敘事性最終仍倚賴策展人對燈光的運用決策，知曉光富含變化的質性，並使其來細膩詮釋，讓論述的寓意與作品精神相互交會及融合。從操作面來談，中景亦是

³⁴ 同註 33，Paul O'Neill, "The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)"。

³⁵ 同註 33，Paul O'Neill, "The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)"。

³⁶ 同註 33，Paul O'Neill, "The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)"。

策展人與空間設計師、燈光設計的合作討論階段，他們共同規劃出空間的展陳動向，同時也是策展人與藝術家溝通定位的重要過程，對展覽走向有著決定性的影響。

而策展人對空間的掌握不單只在視覺上成形，它牽涉到觀眾對展覽更深一層的理解關係。博物館學教授耿鳳英曾說過：「…透過虛擬或是視覺裝置的引導方式，展示的主旨可以開啟更多『想』像空間，揭開不可能航道記憶的連鎖密碼。」³⁷這意味著展示的另一層功能，除了作為與作品連結、共鳴之外，亦可能為觀眾觀看時引喚當下或觀展之後那些曾相似的片刻和經驗，並誘發他們持續地在當中或離開後的觀看和思考，進而生成對展覽或作品的記憶或印象。換句話說，策展人給予的第一層空間修辭要能夠對觀眾展開第二層空間的敘事可能。同時，展覽是將作品再脈絡化的過程，策展人對空間的分佈與安排呈現，是首當其衝發揮連結或分裂的關鍵，如何將作品原有的脈絡透過他種角度來詮釋，展覽空間絕不只是作品放置的場域而已。空間即是權力，它同等於作品群體的隱形脈絡，關係著如何被閱讀的問題，是決定作品意義與價值的居所。雖然展覽有其短暫的期效限制，然而，展示空間賦予作品的意象卻是觀者恆久的印象與經驗，如果僅是將作品毫無意識的置入，那麼空間的所有只是展示呈現的空殼，失去了打開與對話的機緣，策展人與觀眾也就缺乏存在的意義。

二、時間向度

任何展覽均可被視為一項兼及時間與空間的媒體，其時空框架將建構其藝術內容和觀者知覺、身體經驗的關係。³⁸

³⁷ 同註 16，王嵩山主編，耿鳳英著（2011）。《博物館展示的景觀》，頁 379。

³⁸ 同註 2，林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，頁 10。

策展人常形容做展覽像是在說故事，藝術公共化的過程須經由特殊語境的編排和轉譯，幻化可供解讀的語言和形式，得以被大眾閱讀和理解。然而，「故事」是一種策展手法的形容，實際上它架構出一個重要的概念即是一「時間」。策展人透過展場空間的元素安排組合，創造了「當下、過去、未來」的整體時空向度，深入其究，在上段章節 O'Neill 提出的「前景、中景、背景」展覽空間概念討論裡，就隱含著動態的時間性，包含觀眾與作品、空間的片刻交流、參與、停留…等。換句話說，展覽中時間的流動是建構在空間結構、物件和作品的安排之內。因而筆者認為，關於此階段展覽時間向度的探討即是將 O'Neill 提出的空間框架概念進行初步理解後提升至第二層次來論之。

在一篇林平的文章中，回應了 O'Neill 展覽的框架時間論，其敘述，時間向度是藉由展覽形式結構、動線、燈光、圖像…等安排，來形塑觀者於展覽當中的游移、晃蕩或停留，進而創造出視覺的、觸覺的、聽覺的交織體驗。林平又將此明確劃分說明為：「局部特定點的停駐參與、空間中穿梭的流程與區域性的流連忘返、和整體籠罩性的空間意識，」³⁹即是觀者分別於前景、中景、背景包覆下，產生觀看行動及作品互動所架構出的時間層次。博物館學教授耿鳳英也舉例出相似概念，她說明博物館應該也需要透過某些仲介體才能達成展示的意圖，她將這個媒介過程比喻成類似交通號誌『停、看、聽』。停是製造靜止、停留；看則是閱讀、觀察及瀏覽；最後的聽則改為「想」，意味著延伸、觸動、探求和線索之意，並從中連結至「記憶」。於此，可以發覺先前提出的，透過視覺推引而產生身體行動的時間層，進而來到觸動感知，延伸思考與記憶形成連結的第二層時空。因而，在對外產生作用的展示結構裡，它不僅需要引喚觀者動作的發生，同時亦必須在行動的當下創造思考的契機，編織他們的記憶網絡。

³⁹ 同註 2，林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，頁 10。

時間的另一種結構是對內形成作用，尤以在聯展的形式裡特別突出。聯展中，因應作品多樣性，若要使彼此和諧完整地共振，須仰賴策展人的展示空間策略。因此，掌握「背景、中景、前景」元素來連結作品彼此產出流暢脈絡，時間是一項潛在關鍵。林平說到：「個別作品也透過此來穿越空間和時間，讓彼此逐一地融入它者，達到展覽的完整和全面性。」⁴⁰其點出展覽不僅是汲取作品部分意義的串連，同時透過空間三階段元素輔助之下，使作品脫離各自的原有的時空脈絡移轉進入同一背景概念與時間之內，形成與論述一致的語境。而這層時間亦藉由中景的因子，如燈光、牆面色彩、區域的劃分，使彼此融會一體，產生閱讀的次序、口氣轉折、段落的辨別，間接形成觀眾閱讀的展覽脈絡。個展亦需要這樣的時間層次思考，只是在聯展中，策展人更需要具備這樣的動態觀與能力，才能使眾多不同語意及形式的作品集結成一份意念一致的篇章。

筆者另將展覽中燈光可能創造的時空層次分別詳細說明。舉例來說，燈光照明可為展覽引導動線、作品聚焦，誘發觀眾前往參觀的渴望，這屬牽引的時間層次；而當觀眾無形中受光情境牽動影響而停留觀賞，甚至思索、閱讀作品或空間、圖表、文本所給予的訊息時，此屬停留的時間層次；最後，當觀眾離開，延續展覽的印象進而儲存在記憶庫，屬延伸的時空層次。因此在展覽中，展示及燈光的功能至少要結構出這三種時間向度。同時這顯示出，策展人在規劃展覽時，對空間與時間的概念考量需同時進行，場景調度、燈光、圖說、指示等眾多場佈元素皆涵蓋著複合的因素與取向。尤以，中景內的展示燈光元素能為整體情境及作品締造出觀賞動機、停留及經驗印象，是結構時間層次中不可或缺的重要控制階段。

⁴⁰ 林平：〈藝術展覽價和空間的關係〉，《博物館學季刊》，（台中：國立自然科學博物館，第20卷第1期，2005年1月），頁52。

耿鳳英在文章中表示到：「大部分的展示都具有『言外之意』的意圖，透過策展者說故事的能力，也就是串連物件、情事或觀念……。」⁴¹因此，策展人的空間調度能力，不僅是召喚作品及場域精神，同時它亦是一種時間結構的安排。無論是透過論述、作品、展示元素來集結，它們之間均潛著時間的脈絡，形成敘事的串聯，間接給予觀眾訊息暗示，觸發他們探尋的動機，增添觀看當中的趣味及互動性。雖然，這層時間概念在台灣的策展文論中鮮少提及，但筆者透過對燈光效用的觀察，探掘到光在每次展示中動態性的影響，進而體悟經由鬆動或凝聚的展示安排，對感知產生召喚、促發行動、對話並醞釀生成記憶的細微功夫，是策展人掌握整體脈絡不可或缺的時間因子。也就是說，策展的功力不能只是在虛擬空間上模擬結構即可完備，策展人本身對身體感的覺察和經驗才是深化閱讀層次，創造空間敘事的關鍵。

三、經驗創造

參觀美術館基本上是個視覺體驗。那些經驗的發生，光是一個關鍵因素，它貢獻創造出適合的氛圍以及表現出文物及展覽的價值。沒有燈光的參與，那根本不可能在美術館欣賞、學習和體驗。⁴²

回顧筆者過去的觀展經驗，鮮少注意到燈光或其它展示元素對作品及觀看感受的影響，我們往往會注意到空間動向格局的改變，也會察覺展牆背景色彩的不同，但卻未曾思考我們是如何看見作品，以及在甚麼樣的氛圍下怎麼被作品感動，彷彿一切早已安排好在那，而無須懷疑或思考。當然，場景顏色、動

⁴¹ 同註 16，王嵩山主編，耿鳳英著（2011）。《博物館展示的景觀》，頁 379。

⁴² 同註 18，Victor Palacio, “Museum and Exhibition Lighting”。

線、物品變換是較容易直接讓觀眾發現變化的首要條件，然而，在這些佈景之下，燈光卻是這些幕後最重要的功臣，它不僅照亮物件，讓我們視覺在第一時間可以先看見，同時再透過明暗的落差、色溫的調配為場域妝點不同表情，創造出豐富的情境。讓原有空間格局上的缺陷、牆面轉折、色彩過渡…，均在光的柔和雕塑下，讓顏色顯得更為鮮明、空間變化更為自然順暢，同時，它也襯托作品更有態度、情感及注目，最重要的是，它為觀眾創造出富含深度與層次的經驗感受。

策展學當中很大部份可說是以人為本的展示設計思考，在這階段的經驗向度，談及的目的落在展示策畫對感知的影響與記憶留存。博物館學者耿鳳英曾提到，觀眾在持續「看」的同時，潛意識有可能被導入些什麼想法？⁴³她亦在文中提出楊中信的言論：「通常觀眾利用五感在展示環境中，接收展示媒體所傳送的訊息」⁴⁴。林平的策展專文中也描述著：「為達到溝通的目的，策展人可以透過文字、符號、圖像、聲音、空間指向等形式靈活運用，來開啟觀眾視、聽、觸覺等覺知系統」。⁴⁵再次證明，展示是一套圍繞著感官而設計的系統結構，而視覺更是在五感當中首先要影響的關鍵。許多的策展前置功夫，包含動線規劃、作品間距、視覺高度、材質與色彩配置、燈光設計…等，均考量到觀眾的視覺感受，並經由視覺的引導來推動身體感知和大腦思考，產生一套邏輯系統來建構這些經驗的總和在記憶庫中。

從 Paul O'Neill 展覽風景畫論裡，筆者結構出這層經驗創造的敘述，目的想更進一步的說明在所有的展示元素構成中，燈光是促使所有展示媒合，關係著觀看吸引力，影響「觀展經驗」的重要美學。光本身所蘊含的溫度及色彩力量

⁴³ 同註 16，王嵩山主編，耿鳳英著（2011）。《博物館展示的景觀》，頁 382。

⁴⁴ 同註 16，王嵩山主編，耿鳳英著（2011）。《博物館展示的景觀》，頁 382。

⁴⁵ 林平：〈探尋 Blind Date 的靈光－策展人情境脈絡編導的功夫〉，《藝外》，（台北：雅墨文化事業有限公司，NO.58，2014 年 7 月），頁 19。

牽引著感官層次，其散發的影響力、帶給觀眾的感受是最直接卻隱微自然的。回朔先前兩段章節，從空間元素的鋪陳進而談論到時間脈絡的創造，「燈光」不僅是形塑情境完整性的重要媒介，同時亦在無形當中扮演了牽動觀者行動選擇、傳遞作品意涵、延伸時間與當下相遇的關鍵要素。而其中最主要的功能，是它媒合了觀眾的「感覺與知覺」，引喚觀者自身記憶，交織堆化出他們的思考脈絡，最後從展覽中獲得一份特殊的經驗。

林平在〈探尋 Blind Date 的靈光—策展人情境脈絡編導的功夫〉文章裡也關鍵的指出：「有關展覽形式的分析和陳述，並不會成為策展『論述』的文本，但卻是直接關係策展『意圖』的媒介析論，也是形塑無可取代的觀眾在場經驗方法論。」⁴⁶這說明著，策展的操作與概念，其最終目的是為了創造並延續觀眾對展覽及作品的經驗與印象。無論是何種策展手法展現，皆是立基於作品與觀眾的對壘位置上做推想和創造。而策展人除了希望能藉由展覽來傳遞作品及論述的相應精神，當中展覽的情境節奏，供給觀眾感受、體驗、遊歷的眾多細節、轉折安排，都是為了增進觀眾對藝術的理解和連結，生成他們生命過程中的一份獨特經驗。

而筆者依循著空間、時間、經驗循序來談，目的為重新解構展覽的各個構成面，推演出展示層層相互影響的力量。再次暗示著展示透過視覺作用，間接活化感官的影響和重要性，並更深的認為，在當代策展中，燈光可成為有利於策展人展現意圖與手法的工具之一，是影響觀者經驗展覽及傳遞作品寓意的重要媒介。亦是筆者在觀察及操作展覽時的經驗洞察。然而，無論以何種形式來表現光的語彙，筆者認為只需在不干擾作品的狀況下善用，燈光及其合作的展示元素皆能為展覽畫龍點睛，為作品及理念做傳遞和牽引，促使進一步的理解

⁴⁶ 林平：〈探尋 Blind Date 的靈光 策展人情境脈絡編導的功夫〉，《藝外雜誌》，（台北：雅墨文化事業有限公司，No.58，2014 年 7 月），頁 19。

與觀看發生，並在這樣的互融牽引作用下，轉化生成觀者記憶裡獨特的美感經驗與印象。

第二節 重要策展案例：展示中燈光美學的轉變

初略回顧，在十七、十八世紀初，藝術作品的展陳模式仍處於多元並置的展示型態，其中包含學院共同討論作品需要以並陳的模式來展出，以及當時商業畫廊也採以綜合陳列的方法來陳列藏品，而在此之前，藝術一直只屬於貴族及特定人士所享有。然而到了 1789 年法國大革命之後，局勢打破，社會到處瀰漫著自由與民主的氣息，藝術從權貴的特權之中被解放漸進走向公共，展示的場域也從私有轉而向大眾靠近和開放，而藝術創作關注的焦點也從過去對個人或宗教的升揚下至對社會及體制的發聲。

展覽空間的轉變並非一蹴可幾，如何從過去靜態的賞析氛圍過渡至充滿感官印象的展演場域，並拉近藝術與民眾距離，是段循序漸進的漫長過程。林平提及：「有關於人類學或藝術的系統化處理，依循邏輯性的規劃來安排展示，是要到十九世紀末才進入正軌，這才比較接近我們今天所理解的博物館。」⁴⁷雖然變化的慢，但這一步步顯示，展覽的意識逐漸在褪舊轉變，他們已開始思考展示空間之於觀眾以及藝術自身的問題。在一篇由藝外雜誌翻譯，Paul O'Neill 所撰寫的《策展的轉變：從實踐到論述》文章中就關鍵的提到一個轉折點：「自 1960 年代始，關於展覽中的藝術（art-in-exhibition）之主要論述，在形式上由對藝術品作為研究／批判之自主物件的評論逐漸轉變為策展評論。在策展評論

⁴⁷ 林平：〈藝術展覽的價值和空間的關係〉，《博物館學季刊》，（台中：國立自然科學博物館，第 20 卷第 1 期，2005 年），頁 29。

中，展覽空間被賦予高於藝術物件之關鍵地位。」⁴⁸

當中提及的 60-80 年代剛好適逢替代空間初始發展的階段，在此之前，一直以美術館及商業畫廊為主導展示系統及權力象徵，亦是所稱的白盒子盛行時期。然而，當時這種絕對的主流已不再被藝術家所接受，他們紛紛轉向更能有機發展的空間型態，包含自行創立空間以倉庫作為基點。林平說到：「戰後復甦中的 60 年代中期，對西方藝術的版圖和當代藝術的生態而言，是相當關鍵的時期。……藝術家在殷切的創造慾望下，努力尋求富有彈性的工作和展演空間。廢棄的工業廠房和倉庫，無形中提供了價廉而充沛的空間條件。」⁴⁹這部分亦顯現當時的藝術潮流，低限藝術、行為、偶發藝術、過程藝術、觀念藝術因運而生，其創作概念與空間、場域有著密不可分的關係，創作形式已開始重視「當下和整體性」的全面關照，焦點已然不再只是作品物件單一本身。

80 至 90 年代聯展及獨立策展人的出現，對展覽策畫概念上有著戲劇性的突破，使得展覽策畫在某一層面夾帶相似於藝術創作的實驗精神。雖然，90 年代開始不乏許多對策展人的抨擊評論，認為其影響了藝術家實現他們真正潛在的可能⁵⁰，亦或是憑藉他人藝術作品成就自己創作元素的自利行為。然而，我們如果對歷史進行反思與檢視，思考每一件作品及藝術脈絡的鋪陳從何而來？這樣的價值體系如何被討論，促使下一次藝術創作或展覽觀念的演進？大眾如何認識甚至參與藝術一部分的創作，就得以好好思考策展人與展覽之間的關係，以及每檔展覽本身所具備的價值和意義。

在一份由 Alison Green 所著的《A short chronology of curatorial incidents in

⁴⁸ 同註 6，Paul O'Neill，王聖智譯：〈策展的轉變：從實踐到論述〉，頁 54。

⁴⁹ 同註 47，林平：〈藝術展覽的價值和空間的關係〉，頁 32。

⁵⁰ 同註 33，Paul O'Neill，"The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)"。

the 20th century》書裡羅列了從 1900 至 2000 年的策展史，他用簡表的形式將每一年中重要的幾項展覽做了簡述。據筆者對這份資料的研究，歐洲早在 1920—1930 年就開始對展覽裝置設立規範，那時藝術家著迷於開發新的公共空間，並發覺展覽裝置設計的改變，能夠加深與大眾的溝通連結，因而紛紛投入到這塊新媒介領域。然而，最早的第一個展示創新變化是在 1924 年，由奧地利建築家 Frederick Kiesler 設計的「L 型」和「T 型」展示系統。他打破了傳統上作品只能依牆懸掛的方式，以及過去繪畫總是作為建築裝潢裝飾的觀念，創造出一種可以獨立於空間的展示結構。另外 1943 年，設計師 Bayer 在 MOMA 為「Airway to Peace」展覽規劃了內部的陳設空間。此展，Bayer 利用地圖和圖表的方式來做展示的規劃，讓展覽空間成了一個大型的互動式三度空間地圖，當中包含許多創舉，例如大面積輸出的攝影照片以及空間走位規劃等，展現出空間中的敘事結構安排。他們案例的呈現，不僅揭示了展示空間的變革是由建築師及設計師率先發生，重要的是，他們展露如何跨越舊有，透過空間、物件的安排，讓作品與觀眾形成連結，且佈陳的思考越趨於敘事面向的建構。

從上述的設計案例中，可以看見空間對他們而言是靈活的。然而，回歸到策展本身，身為專業的展覽規畫者，思考能否跳脫既定展覽舊巢，在面對新潮流與舊的風格詮釋上達到平衡，依舊是需要多方觀照並迴向反思的過程。當中筆者將列舉其中兩項重要展覽做借鏡，分別為 1920 年漢諾威美術館館長 Alesander Dorner 以「氣氛室」概念策劃了三組歷史風格展；以及 1988 年策展人 Harald Szeemann 於鹿特丹美術館策畫的「非歷史之聲」。兩者共通點為展出對象均是歷史作品，但在年代的差距上，兩者在展陳上各自握有不同的做法。兩者案例並非拿來相互評比好壞，而是從中去理解這兩位策展人對展覽詮釋的差異，並往回反思對應至當時的藝術環境背景，探究如何促使此類展覽形式發生？而他們的展示思考在歷史上又是如何往前跨進？此上是筆者認為在洞悉燈

光構成展覽敘事之前，憑藉對歷史案例回顧的策展辯駁過程，以此間接理解策展人的創造性和敏感洞察力的案例借鏡。

一、 Alesander Dorner：「氣氛室」策展概念

如果要指出漢諾威美術館館長 Alesander Dorner 在展示上有哪項重要的跨進，其提出的「氣氛室」概念可以說是 20 世紀初的一項指標性參考。Dorner 一直秉持著展覽氛圍「整體性」的呈現之想法，他把過去展覽製作者在展示上只對作品的重點聚焦，轉移至對空間與作品連結的發想與創造。換句話說，Dorner 藉由從展覽空間規劃上著手，調整空間的性格並布局適當的展示元素，以突顯當時作品群體的歷史風格和特點，讓觀眾在空間中可以感受到每一風格的些微變化，並從中對作品及展覽有整體性的理解與發現。

在一份 Sandra Karina Löschke⁵¹的〈Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum〉期刊文論裡提供了 Dorner 於 1924 年時發表的一篇文章，當中他為「氣氛室」總結了兩大策展想法及其細項：

藝術品空間佈置的情感目標是：

- (1) 展示個別藝術品在它自身的脈絡裡，使它發揮最大可能的情感效果。
- (2) 此外，藝術的個別階段發展應該要給觀者情感上的影響。通過這種一致性，他接收到清楚的印象並經歷堅定和平靜的感覺。
- (3) 最後，這清楚的顯現藝術時期的序列將會被當作一個整體來經驗—

⁵¹ 桑德拉·卡麗娜 Löschke 是高級講師與建築設計和技術總監悉尼大學。她的研究調查了博物館和展覽建築，從 20 世紀 20 年代到現在的美學。

作品之間的轉變以及它們轉變的因果關係。

賦予結構這些情感上的偶遇，伴隨原文的資訊是必須的：

- (1) 每一個個別藝術品必須要解釋它自身的起源、題材、繪畫內容的表現以及它自身風格的獨特性。
- (2) 每一個藝術時期必須要解釋它的歷史事實，以及它的風格成就。
- (3) 藝術全部的發展必須是風格次序連貫性的展現，一個接著建構在另一個之上，所以整體將是一個發展的概觀，以及人類精神在藝術造型領域裡的進步。⁵²

Dorner 以「氣氛室」概念來策展，除了將藏品按風格及年代排序做空間上的區隔外，Löscke 文章中亦解析了杜魯策畫三組藝術風格展覽差異之處。當時展覽，Dorner 將展間命名各分別為「重組之後的義大利文藝復興藝術房間」(Room for Italian Renaissance art after its reorganisation)，「重組之後的荷蘭巴洛克藝術房間」(Room for Dutch Baroque art after its reorganisation) 以及「重組之後的佛蘭德巴洛克藝術房間」(Room for Flemish Baroque art after its reorganisation)。

根據 Löscke 形容，每一組房間在展陳上都有著明顯的對比。Dorner 將義大利文藝復興房間以「框架」作為展示重點，除了作品框飾厚重明顯之外，他也指出此時期的藝術作品經常地被視為建築內部妝點的一部分。然而，Dorner 並沒有將原先的概念再次套用，他反而將作品間距拉開，保有其個別獨立性，

⁵² Sandra Karina Löscke, "Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum" 取自：<http://interstices.aut.ac.nz/ijara/index.php/ijara/article/view/110>。引用日期：2016年6月5日。

並另外在空間中單獨使用畫框，重新裝備轉化為展間情境裝置的一部分⁵³。這樣的作法不僅為空間賦予獨特的歷史意象，也藉此延伸對照此時期一直將藝術品視為裝飾的思考。而在此展牆面色彩上，Dorner 採以灰白的素樸色系來搭襯作品，這部分鑑於當時受現代性展陳方式的影響，讓他試圖在詮釋歷史作品風格上仍保有中性的立場。相同地，在其它兩組不同風格的房間內，Dorner 均採用了相近的手法。荷蘭巴洛克藝術房間裡，他選了接近畫布邊緣黑咖啡色畫框的作品，降低框的突顯性，牆面則同樣以淺灰色的背景做襯而無其餘的裝置形式。這一方面顯示出，他相信在荷蘭巴洛克裡，文藝復興的透視框架是「融合在一起的...是形構一個總體的空間和物質群的一致性」⁵⁴。同時筆者認為，當時荷蘭的政治社會狀態不再依附於宗教，使得當時藝術創作主題有了轉變，開始關注一般人民的生活以及尋常風景或靜物為對象，因此作品框飾不再有隆重華貴的意象，反而走向素樸低調的性格。而荷蘭繪畫亦強調的是霎那的情景呈現，光在作品中佔了很重的一部份，因此，在許多的作品上可以看見描繪主體的光線明顯而畫面邊緣則趨近於暗色的對比。筆者亦相信，Dorner 將空間調性營造的不同，使得觀眾可以迅速察覺與文藝復興之間明顯的對比，進而看見風格的推陳演進。另一組佛蘭德巴洛克藝術房間則以紅色天鵝絨作為壁面，繪畫則配有金色的畫框，這顯露出此組風格當時的社會氛圍仍以宮廷和天主教為主要勢力，繪畫還是以服務他們為主要取向。因此，Dorner 在此空間上強調厚重虛華的佈置，除了為與同為洛克風格的另一展間做明顯對照，更彰顯了不同地域之間形成的藝術風格差異因素。

無論是文藝復興或是巴洛克風格展間，均可看出 Dorner 在空間上善用色彩

⁵³ 同註 52，Sandra Karina Löschke，"Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum"。因年代久遠，無照片圖檔參照。

⁵⁴ 同註 52，Sandra Karina Löschke，"Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum"。

的活性效果⁵⁵以及透過裝置設計作為觀眾感官輔助的用心。同時他提到展間光線時說：「黑色地氈地面減少日光的反射。…窗戶用牆壁色彩的不透明窗簾覆蓋來調節光線，避免刺眼強光，並盡可能抵禦使人觀賞分心的外在世界，讓這些不會與畫作競爭。」⁵⁶由此可以發現，Dorner 對展覽「氣氛室」概念態度嚴密，盡可能地希望把多餘的干擾降至最低。然而這份歷史圖檔資歷甚少，因此，筆者對於他在展示燈光的運用只能臆測採用了聚光照明之外，一方面根據前面所述，他視光線為可能影響情境及賞析的變因，因此，採聚光的方式，使作品能夠被完整的包覆在平靜的狀態下，並為空間創造了時空凝結的歷史永恆感，與這三組以然逝去的藝術風格在時間凍結的意義上不謀而合。

二、 Harald Szeemann：「非歷史之聲」展覽

1960-70 年代是獨立策展人與觀念藝術的緊密關係時期，亦是所謂的「當代策展」以及當代藝術的起點。在獨立策展人 Szeemann 先生於 1969 年策畫「當態度變為形式」展覽之後，策展開始劃分出機構內與機構外的機制差異，推演出「獨立策展人」角色的誕生。策展人相對也從過去屬作品規劃、保存、研究的職責，躍升為主動創造、實驗、翻新的策展行動。在呂佩怡的文章中，提出 Alex Farquharson 的策展作為動詞概念：「策展……可能也暗示了一種對策展人工作的觀念之轉變，亦即從一個與藝術生產過程保持某種距離的工作者，轉變為一個主動『參與此過程』的人。」⁵⁷這不僅意謂著策展形式上的意義轉變，也

⁵⁵ 同註 52，Sandra Karina Löschke，「Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum」。

⁵⁶ 同註 52，Sandra Karina Löschke，「Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum」。

⁵⁷ 呂佩怡：〈策展 (Curating) / 策展 (Curation) ?〉，取自：國藝會線上誌

<http://mag.ncafroc.org.tw/single.aspx?cid=112&id=117>。引用日期 2017 年 6 月 10 日。

揭露策展人將展覽視為作品般創作的思考與位置。

筆者無非曾對於策展人如藝術家一般創作說法感到質疑，而本論文的核心亦可能揭露出這項問題的批判，然而，筆者認為此議題需要站在一個更為宏觀的立場來看。筆者認為，策展人並非試圖凌駕在藝術家之上，相反地，策展人是透過與他者的連結去共同組織一個想法，去進行可能破裂或是融合的過程，也試圖在當中為彼此創造對話的機緣、平台，發酵出可能在藝術家創作中未知的面向，並可能地從中與當下的環境脈絡形成連結。亦如林平所述：「策展人不是用『當』的，也不是一個固定的權力位置，而是需要不停自行自我批判、思辨觀點建構和訊息傳播者，…策展人不只是導引，還包括相互啟發。」⁵⁸因此筆者認為，藉由策展，可將作品帶領至不同的角度切入觀看，亦提供了一份參與和相互瞭解的機緣。

本論文仍可透過 1988 年，Szeemann 在鹿特丹美術館策劃的「非歷史之聲」展覽來檢視這個想法。根據林平所撰寫的〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉文章，她以梅潔所著《博物館與『非歷史性』展覽—品味仲裁者的最新手法？還是一項重要的文化現象？》一書來對此展進行非歷史性策展的探討。關於「非歷史之聲」，此展於鹿特丹美術館（Boijmans-van Beuningen Museum, Rotterdam）展出，館方邀請 Szeemann 先生針對館內典藏品進行策畫，但他卻採取了迥異於傳統上藝術史編年或風格歸類的策畫方式。林平描述了展覽中的細節：「其中一展間拉拉雜雜的，將不同時代，甚至不同媒材的藝術作品擺在一起；不用聚光燈，而是，普遍照明的光，而且作品跟作品之間隔了相當大的空間距離，也就是說它們雖然擺在同一空間，卻並沒有擺在一

⁵⁸ 林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，《觀念藝術之後》（台北：台北市立美術館，2016 年），頁 102。

起，各自獨立說各自的話，不會相互干擾或彼此犧牲。」⁵⁹ 由此看來，此策展手法完全打破過去對歷史作品的時間線性安排以及風格分類方式，亦無相互對照的可能，反而試圖藉由空間佈局方法讓作品各自從中搭建起脈絡。

然而，如果觀眾自身未對藝術史、作品有所涉略，甚至有豐富的觀展經驗，面對這樣的展覽可能往往只是走馬看花，這不僅是作品擺置方式使然，同時燈光設計亦影響了觀者閱讀及體驗方式。如上述文中對 **Szeemann** 燈光規劃的描寫，筆者認為有其特殊意涵，**Szeemann** 排除過去展覽中慣常對作品採個別單一的聚光投射，採用了普遍均勻光照法，使得觀者在視覺上自然的失去對個別物件聚焦與搜索，反而會先對環境進行整體的瀏覽。因此，燈光佈局和作品位置與策展人意圖形成了一致語境。林平文中指到，這個展覽部分反映出 **Szeemann** 一直以來對藝術潛藏著「烏托邦」的想像，然而，這是否是 **Szeemann** 自己想像出的烏托邦？還是真的因本質而產生和諧？以及這能否讓觀者體會理解策展者作品安排的意義亦是另一回事。

梅潔認為：「『非歷史性』展覽研究有個前提，假如此類展覽能夠成立，每件作品的意義不是只有決定於它自身，而是跟它擺在一起的其他作品、或者其他物件的脈絡，才能夠對照反映出可能的意義。」⁶⁰ 林平就形容：「他將展覽區分為三個區域，每個區域都有一件雕塑作品作為重心，周圍則散置其他無時間關聯的作品，有很古早的，也有很當代的，他說此次展覽是『用今日對昔日的判決書』，重新詮釋既有的歷史關係。」⁶¹ 然而，事實上經過梅潔的分析，**Szeemann** 的做法隱含著浪漫主義為主導的想法，那種極度個人主義、尋求自由、反集體性的想像。⁶² 如果根據這樣的看法，**Szeemann** 確實在此展上成了藝

⁵⁹ 同註 58，林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，頁 104。

⁶⁰ 同註 58，林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，頁 102。

⁶¹ 同註 58，林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，頁 105。

⁶² 同註 58，林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，頁 109。

術家一般的角色，然而筆者亦認為，就形式而言，非歷史循序的展陳方式是種策展史上的必然。

回溯到 1960 年，觀念藝術開始成形時期，藝術家們強調概念的重要性，物件展出只是例行慣例，作品早在概念形成時已完滿。張芳薇曾引述：「杜象之後的所有藝術都是觀念的，因為藝術只能觀念性地存在。」⁶³對於藝術不再只是固定風格的追尋，觀念主義的誕生存在更是證明藝術是永無止盡的探尋與詰問。在這樣的脈絡下，筆者不難想像 **Szeemann** 對於展覽思考的轉變，以及他脫離館內成為獨立策展的緣由。呂佩怡也曾為文提到：「將『當代』理解為『時間的同志』這個角度來理解，二十世紀 60 年代之後的當代策展與傳統美術館策展之不同：從對物件（藝術作品）的保存維護，轉變為對具有當下時間之靈魂（藝術家、觀眾等）的照料，也就是當代策展關注於當下之人，更甚於過去之物。」⁶⁴因而，面對 **Szeemann** 的策展手法，從另一角度探掘，他確實提供了我們對藝術史的反問，以及對傳統採以風格敘事方式的再思考。

回想先前 **Alesander Dorner** 的策展方式，相較於 **Szeemann** 是一套較為歷史標準程序的作法，同時亦是兼具教育走向的梳理。但 **Dorner** 採以現代主義剷除古典裝潢的作風，用聚光照明，避免外來光干擾同時用黑色地氈吸收多餘光源，不免也是種希望將作品脫離過去，提煉其所認為的核心價值、再脈絡化的展示嗎？而同樣以非歷史性展示的 **Rudi Fuchs** 認為：「藝術具有共通語言的現代主義時代已經過去，觀眾面對的是藝術家各自說著自己作品的『方言』，只有對照其他作品時，才能使意涵充分顯現。」⁶⁵因而，筆者認為，透過策展的形式，透過一個觀念的顯現形成一個特定開放回應的場所，現在看來，**Szeemann** 反而

⁶³ 張芳薇：〈前言〉，《觀念藝術之後》（台北：台北市立美術館，2016 年）。

⁶⁴ 同註 57，呂佩怡：〈策展 (Curating) / 策展 (Curation) ?〉，國藝會線上誌。

⁶⁵ 同註 58，林平：〈美術館非歷史性的策展意識：20 世紀重要策展案例研究〉，頁 102。

給予當代策展一項很好的提問，一個更為宏觀的刺激思考。總體來說，展覽不止是看作品，而是藉由作品們來思考，形塑觀念的方法與過程。

第三節 小結

從 Paul O'Neill 的展覽結構論，到 20 世紀 Alexander Dornier 以及 Szeemann 兩檔展覽展示歷史的反思回顧，筆者試圖打開的是對展示的重新思考。藉由滲透每一個展示環節對於作品和觀眾的細微影響，從中彰顯策展人角色於展覽中的關鍵性位置和緣由。

首先透過 Paul O'Neill 言說，延伸出來的三個層次「空間、時間、經驗」是筆者認為策展的精髓，亦是展覽動態觀的建構。簡述來說，O'Neill 的風景畫概念像是展覽策畫的使用說明書，他讓初學的策展工作者可以快速理解展覽的結構和基礎元素。然而，展覽不只是將作品擺置，它要能夠讓作品展開對話，是讓觀眾認識藝術、產生交流的場域，因此，策展不只關乎作品本身，觀看的經驗與感受亦是它另一重要取向。這層層積累關係之下，顯示出展示設計傳達正確語意、連結觀眾的能力很重要，因而，策展人的空間策略以及他們拿捏展示的力道，是展現展覽核心及作品精神的關鍵。我們可以想像，假使一個聯展失去策展人規劃媒合，徒留藝術家們自行統整，展覽會發展至甚麼樣的面貌，作品之間如何形成串聯、位置如何確定、範圍如何劃分、光線和佈景如何協調…。它們均顯示了，策展不只是將作品和物件統合，更確切的說，展覽策畫是需要透過特定的視野高度（綜觀論述能力），且可以將作品與所有元素（燈光、空間背景、物件）適性分配連結，並能掌握整體空間敘事脈絡（空間、時間、經驗）的專業。

因此筆者從可見的硬體結構開始談，漸進切入到無形的時空層次，一步步清晰策展人為影響展覽表現的關鍵，並慢慢體悟燈光在展覽中能夠對敘事脈絡產生創造性的價值。尤其操作策畫當代藝術展覽時，策展人更需具備時空的觀點，林平曾說到：「當代藝術展覽的新發展，具有強烈的未完成和不完整性格，使策展不但得處理空間問題，更需要處理時間脈絡。」⁶⁶因而，在時間和經驗向度的章節裡，筆者著重描寫燈光對觀者觀看時的影響，試圖間接證明燈光具備了召喚、統合與凝聚的時空能力。光，一路從觀眾的視覺到身體行動，在展覽裡建構著時間和經驗之因果關係。

然而，展覽中的光並非自然存在，而是經過策展人的思維去控制長成的樣貌，但並非每一位策展人對展示空間和燈光都有著如藝術創作般的敏感以及創造性態度，尤其館內與館外人員的策展思考與限制更有極大的不同。因此，本論文中經由館方策展人 **Alesander Dorner**，以及獨立策展人 **Szeemann** 這兩檔案例借鏡，看見兩者思維與做法的異同，當中目的不在論好或壞，而是透析何種展示方法可以達到何種方向的敘事與目的，包含他們在當時的跨越性突破。細部來說，早期 **Dorner** 對展示規劃的想法，乍看僅落在空間向度的建構，實質上，他對燈光的嚴謹要求，諸如強調黑色地氈以及不透明窗簾避免外來光影響，這些關鍵因素向觀眾衍生出「單向度的時間和經驗層次」。首先此種展示規劃隔絕了現實世界，增添觀眾對作品的想像和遙遠的距離感，屬時間層次；再者，聚光能夠使作品帶有聚焦作用並無形中產生由上而下的崇高感，屬經驗層次。反觀 **Szeemann** 的展覽，同樣有三向度的建構，卻是多向度的交錯呈現。**Szeemann** 在空間上將作品各自平均坐落，燈光採均勻照明，反倒讓時間與經驗

⁶⁶ 林平：〈一個「好」展覽與策展人的關係〉，取自：台新銀行文化藝術基金會 http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?MID=4&AID=333。引用日期：2017年6月8日。

向度以平等交融的形式流動，使觀眾與作品打破藩籬，有身在現實的感受。由此可見，都是運用燈光卻因在手法上的相異，產生展覽及作品不同的向度，以及觀看者與作品的關係。

另外，透過對策展史的整理，可以對應兩者當時的環境脈絡，發掘其藝術流派是如何的影響策展和展陳空間變化。雖說 **Dorner** 「氣氛室」案例，顯現當時現代主義正蔚為風潮，但他對展覽整體氛圍仍舊強調展示與作品呼應的情感訴求，適度掌握情境來鋪陳藝術史的前後脈絡，並營造氛圍來引導觀眾情緒的投入，達到博物館的教育作用。而 **Szeemann** 的展覽則是處於觀念藝術之後的開放階段，創作逐漸朝向多元而模糊流派區隔的約束，策展的思維亦隨之轉變趨向更為融合及繁複的過程。筆者在經過這兩階段章節的書寫整理，得以重新思考展覽的價值以及展示情境之於作品和觀看的關係，而過去的資料不僅是面鏡子，得以觀照現今展覽的背景脈絡與背後龐雜深厚的社會與歷史關係，同時也照見在未來，藝術及展覽創新或實驗的可能。

第三章 燈光操作經驗與光創作之美學分析

第一節 「東海作為形容詞」展覽燈光設計經驗分析

一、 展覽內容與結構概述

「東海作為形容詞」，為東海大學美術系慶祝三十周年系列展覽之一，系方邀請林平教授作為西方媒材的展覽規劃者（總策展人）。此展中，林平以「什麼是東海風格，為什麼他人總是用這樣的方式來形容？而什麼樣的作品又能代表東海氛圍？」為構思為出發，將展覽預設了兩組（一組為東海出身的創作者，另一組則是帶有東海氣質但非東海人的創作者）來相互對照應證，藉此讓雙方展出者及作品可以在展覽交替的過程當中共構出關於「東海作為形容詞」的討論。

（一）策展人策略與展覽結構

總體來說，展覽整體結構分為兩個階段接替。林平作為展覽的主策劃者，工作內容包含論述撰寫、展示規劃、召集統籌，但卻不參與作品挑選。她為展覽訂定了一套明確的遊戲規則：「授權十位系友策展人或論文書寫者，協同參與第一階段展覽；同時各自被選中展出第一階段的藝術家，再被授權各自邀請一位非系友但認為具東海性格的藝術界同儕，共十位，參與第二階段展出。」⁶⁷

⁶⁷ 林平：〈一個 Blind Date 的相遇 策展人得有情 藝術家總有義〉，《藝外雜誌》（台北：雅墨文化事業有限公司，No.57，2014年6月），頁20。

在此筆者將展覽分為三個主要走向：

- (1) 總策展人交付協同策展人第一階段選件工作，全程不參與作品挑選
- (2) 展覽分兩階段展出：東海人與非東海人
- (3) 總策展人主要參與空間的安排與規劃

(二) 展示空間策略

在展覽空間上，林平體現了獨特的「說故事」表現。他採以作品推薦者錄音言說的方式，在展場中安排多付垂掛耳機播送出來，替代過去常見展覽都有的作品文字圖說，用聽覺取代視覺，也恰巧回應了東海「作為形容詞」一種聽的意象表現。而從文字觀看轉換為內容聆聽，進入聲音系統的時空向度，敘述者的口氣亦可能直接影響觀眾，導引進入推薦者對作品或藝術家之間的情感脈絡，同時，也更貼近場域的情境感知、富含溫度的表現，讓觀眾在聆聽的同時可能產生情感投射、生成經驗，創造另一時空向度。

作品展陳方面，場域雖以白牆作為主體背景，但卻在展示手法上違逆白盒子美學系統。除了多付耳機造成純粹空間的干擾，部分展品亦附有輔助物，例如策展人徵得展出者同意，保留第一階段展品或部分物件至第二階段與作品互動（圖 3-1，見 107 頁）。策展人林平說到：「留存第一階段整件、或截取部分作品，以一種性質碎片或痕跡的形式，參與第二階段的展出。它們的存在，不只是召喚著推薦者的精神性或論述價值，同時也形成了被推薦作品的展出脈絡，

讓系友為非系友的作品打括號。」⁶⁸

此展在體制中不斷的提出挑戰但又須保持平衡。尤其在展場的詮釋系統上，可以看出策展人安排多附耳機替代圖說，顯現展覽空間非以現代展示美學作為最高考量，而是將學術教育性質作為整場展示配置的主導架構。在這樣的相互詮釋展示策略安排下，媒介體自然地促使作品與作品以及展出者之間的對話，使其流動在辯證亦或同調合奏的氛圍之中。

二、燈光與空間和作品之對應關係

在此展中，燈光是一項重要的指引和凝聚焦點關鍵，它不僅為作品和場域打光、製造情境，它也在無形中影響著觀者的行動與感受。而燈光需仰賴其它元素一起合作，才能展現它豐厚的變化性，場域的限制、設計亦透過燈光的輔助讓展覽趨向更為完整一體的表現。因此，筆者談論此展燈光設計及表現時，會加入對場域及作品觀察所見的細節、策展人的思維和筆者對燈光的知識基礎，以及同時身為觀展者的視覺體驗感受。由此一步步來理解，為何運用燈光詮釋作品和論述語境的策展思考如此重要。而由於此展作品眾多且分為上下兩檔次展出，因此，筆者挑選部分關鍵與燈光有特別豐富表現的作品來突顯評析，並以燈光表現的功能和意境類型作分類描述。

（一）自然光的情景合作

⁶⁸ 同註 45，林平：〈探尋 Blind Date 的靈光－策展人情境脈絡編導的功夫〉，頁 18。

胡志強《一個近在遠方的邀請》

在展場的最末端望去，有著兩張深褐色的老式書桌，上面各自點亮著像是爺爺那個年代才有的綠色燈罩檯燈，光暈昏黃，讓周圍散發出屬於某個時代才有的復古氛圍感。是哪個時期已難以思量，但光是遠遠看著這樣的場景就勾起了自身記憶裡的某個模糊片段。系友胡志強作品〈一個近在遠方的邀請〉，如介紹所述：

這不是關於藝術家作品的作品，而是關於他的生活藝術和藝術生活的作品。兩張桌載滿了他從馬來西亞來台迄今的生活雜物和記憶。他沒有作品在現場，只有一封指向作品生產地(藝術家的家)的邀約信函。他邀你一起談人生、喝茶、插花、走風景。⁶⁹

這件滿載作者私人生活情感的作品，筆者以它作為此展燈光敘事的開場，並不是他作品的光比起其它作品來的豐富，相較於其它作品，胡志強這件人工光反而用的特別的少，也特別的簡單。為什麼這樣說？策展人將這件作品坐落在展場最後段，在擁有一片窗明几淨的角間地帶，窗外望去樹木草動，甚至好像可以感受到風吹拂的痕跡，作品的生活性恰好與這片落地透明窗欄形成了呼應，讓一切看起來就像真的如在窗前一般。而由外灑落進展場裡的自然光成了作品最好的鋪襯，與檯燈的光暈交織，瞬時，光成為了一種時間載體，將展場的時空置換到作者獨立的私密時光。

筆者給予的人工光源甚少，除了會被大量自然光覆蓋，另一方面因應作品的特殊性，避免過多的添加，保留自然天成的感受。但自然光的照射仍經過策

⁶⁹ 東海作為形容詞粉絲專頁，取自：<https://www.facebook.com/tunghaiasanadjective/>。引用日期2017年6月11日。

展人細心處理，將窗簾降至玻璃窗的三分之一處（圖 3-2、3，見 107、108 頁），避免過多的光而造成視覺上的不適，同時顧全周遭作品不受太多外來因素影響。然而，我們仍要在眾多作品的展場中給予觀眾此作的位置暗示，因此透過不同於戶外自然光色溫的人工光（反倒選用偏黃的光，太陽光反而趨向白光感受），讓作品微微壟罩在一個光暈之下，強化那區域的存在感並形成讓觀眾停留的一種提示作用。因此，不單只有人工光才能創造出戲劇般的效果，有時與場域裡自然的光線合作能產生更好的情境效應，也能藉由不同光源合作延伸出作品特殊的時間向度。

楊偉林《曆之一 陳年》

在空間中橫豎交錯的銅線編織物以及那分別沿著兩邊壁面騰空而立的織品抱枕，在展場的後段以一種虛無隱微的姿態呈現，這是第二檔非系友展出，藝術家楊偉林的作品（圖 3-4，見 108 頁）。楊偉林身份特殊，過去有一部分是中文系背景，直到研究所之後才走上纖維藝術這條路。他的作品裡充滿詩性的語彙，一種難以名狀又飽含碎語的狀態在她的作品裡不時迴盪，如她這件《曆之一 陳年》，銅線交織包覆的是一把把銅製鑰匙和織布狀的現成物，隱藏著某段時間封存的訊息，而編織疏密交錯的縫隙則透露出她自身行走過的痕跡。它們的呈現透過推薦者林冬吟的編排下，以一種柔性卻又堅定的姿態展露，像是一條條訊息在空間與時空中進行交會和對話。而這份對話形成仰賴的不只是作品本身，我們透過內和外的光線讓作品流淌的形式更為柔和與自然，窗外的草樹與陽光將作品的私密性一部分轉化的更為開放，讓它們展開與觀眾互動的向度，而地上排列的石子在這半通透性的空間中，穩住了線條不置於讓訊息過度飄散。

但因場域富含大量的自然光，因此，筆者在此作上利用聚光照射撐起作品的量感，並突顯作品的金屬質地（圖 3-5，見 109 頁），讓細節不至於受開放空間環境因素影響而失去被觀照的可能。而兩旁騰空垂直於壁面的作品—《那些安息的與未安息的》，亦透過聚光燈照，將上方的布面材質和羽毛或麻線、絲線等細微的手工痕跡，一一彰顯出來，並形成作品下方的影子（圖 3-6，見 109 頁），讓視覺上望去，為整體作品在空間中增添一點分量。

梁莉苓《光種 2014》

說到梁莉苓《光種 2014》這件作品，它的形式像是一個角落實驗場，緊靠著壁面。作品用一些看似如厚紙板簡易素材組成結構，上面整齊擺放著俗常現成物（氣泡棉、透明塑膠盒、塑膠杯、瓶蓋、藥片或是鋁箔紙），拼組而成一塊獨特的區域，緊鄰旁邊還有一台類似翻拍照明用的儀器，投射出冷靜的白光照在一張黑白照片上。單是這樣看著作品很難理解作者的用意，然而，當看到離作品不遠處，前方地面投映著一幅已放大的黑白畫面，就可依約的明白這是一張地圖樣貌，以及地圖前身的模型。

這些都是梁莉苓從東海校園撿拾回來帶有閃亮反光特質的廢棄物組合而成的地圖，她透過由上而下的拍攝手法，讓立體模型轉為而成我們熟悉的平面地圖，現成物的形狀成了建築的外貌。我們隱約好像可以辨識這是東海校園的地圖，但同時又充滿著不確定性，如同描述一個印象，每個人的詮釋方法都不盡相同但又帶點相近。而梁莉苓這件作品位置剛好與胡志強的〈一個近在遠方的邀請〉遙遙相望，兩件作品都充滿了座標與指引性，甚至帶有描述的意味，只是〈光種 2014〉的科學與檔案化特質與胡志強的形成強烈的對比。

筆者在這件作品上投射的部分僅止於地圖模型，並以較大的聚光圈來表現，讓這些現成物經由燈光的照射下反光，折射出閃爍的光輝映在壁面上（圖 3-7，見 110 頁）。但由於白天時作品左側日光強烈，牆面反射效果不如傍晚明顯耀眼（圖 3-8，見 110 頁）。另外，由於模型材質輕薄簡易，因此在燈光選擇上以帶偏黃（色溫偏低）的質調來調和作品，藉由人工光彌補它的溫度並增添活潑的感覺，壁面上的折射光也彷彿延伸了模型的面積，有助於提升整體在空間中的量感，使得模型不再顯得生硬或粗造，反而經由這些折射閃爍的光點與聚光為作品的材質營造了一種反差與趣味效果。

（二）光與影的詩性詮釋

陳彥名《長考-屋的故事》

陳彥名的兩幅繪畫《長考-屋的故事》上，釘架了一座木造屋簷在作品上方，營造出這件作品的獨立空間感。然而，這份空間感的創造除了仰賴屋簷形成的分界，同時燈光也發揮了極大作用，筆者須利用燈光投射製造屋簷的陰影，增加觀者在視覺上更為立體的效果，讓看過去有如遮蔽的錯覺（圖 3-9，見 111 頁）。同時，影子本身富含時間的訊息，讓這座只有骨架的屋簷因燈光折射出鏗空的陰影，更加彰顯出一種充滿暫時、不確定性的曖昧感，揭露作品內含游牧、移動家屋的精神性。

且筆者經由考量作品本身蘊藏的意義及呈現形式，調配適合的光源色調，避免因屋簷的陰影遮蔽而導致下方繪畫及攝影文字的明亮度下降，採以提高畫作燈光的明度（色溫指數越高越趨近太陽光照，呈現出白光的感覺），並強化細

節（小幅攝影）的存在感，同時保有幾盞溫潤質調的燈光（偏黃色調，色溫指數較低）調和繪畫整體的溫潤度。另一方面，因繪畫作品尺幅甚大，透過大面積的投射方式，能提高作品周遭的亮度，無形中觀眾受光線的影響，可以保持在適當較遠的距離來觀賞。

吳孟璋《間》

光線是雕塑創作中最重要的一項元素，無論是作品的曲折、線條、鑿刻痕跡，亦或是材質，皆涵蓋著光線流動的思考。吳孟璋的這三件雕塑《間》，看似形式單純，但卻耐人尋味，諸多細節皆因為透過了燈光的投射而有了不同的體悟與發現，筆者甚至因為這份打燈的機緣，開啟了對雕塑全新的觀看視野。

《間》這件作品，保留了大部分黑花崗岩的厚實與自然剖面 and 肌理，然而，在看似大破大立的形式上，換個角度觀看卻又發現藝術家藏在轉折面雕刻細微的巧思，如樓梯或是簍空圈形。因為這些細節與開合面，使得觀者在每一角度轉換間，都能望見作者在虛實交替的表現中所形構出的線條與空間性（圖 3-10，見 111 頁）。如先前所述，雕塑是仰賴光線而存在的創作形式，因此，筆者先是透過較小光圈的聚光方式，誘導出當中的細節或彰顯紋理，讓光投射後產生出的陰影為作品增添更為銳利或柔和的切面表現。再來是基礎光，以較大光圈的聚光方式，與展場趨暗的狀態相互抗衡，並透過純粹的黑與白對立（作品黑花崗岩與白色臺座），投射聚光讓白色臺座與影子突顯作品的立體感（同時白色亦會造成反光，反射在作品的質地上，襯托出黑花崗岩本身材質隱隱閃爍的效果）（圖 3-11，見 112 頁），自然地，在這樣的環境下會獲住觀者目光，甚而對作品產生觀察的慾望。另一方面，筆者認為因為透過光作為介質，轉化了石材或石雕本身的印象，那些堅毅與冰冷的感覺，透過光來柔和軟化，揭露藏

在作者構思裡的浪漫與詩意。

（三）情境與符號的轉化

王建浩《一則有關藝術作品的說明》、《東海作為形容詞》

別於富含溫度的燈光氛圍，非系友王建浩的作品則有著截然相反的情境表現。初初見到王建浩的作品，直覺其形式感強烈，然而，在這樣的空間中，他的作品在整體視覺上卻又顯得微小和薄弱，其分別為「福如東海字樣應景書法」、「用毛筆書寫在一般紙張上警語」、「觀世音圖樣小掛勾」三件以俗常物為媒材而創作的物件（圖 3-12，見 112 頁）。因此，作品坐落的位置和燈光對他而言是相對的重要。策展人將作品選落在展覽入口的第一個位置（圖 3-13，見 113 頁），然而面對周遭作品的尺幅與性質（斜前方是版畫作品及雕塑，後方則是影像），觀者的目光很難不被其它所吸引，因而，燈光更需強化它們的對比表現。

此展區偏暗，大部分的作品都投以聚光或是切光來呈現，即是只有在作品或周遭小範圍內有光，其餘的中間地帶則是幽暗的，所以可利用燈光的戲劇效果，投射小光圈的聚光，為王建浩的作品達到突顯的作用（圖 3-14，見 113 頁）。另一方面，此作的語彙形式和周遭其它古典氣質的作品產生出一種違和與突兀感，甚至帶有些許戲弄此展的調皮意味在，因此，我們透過將周遭趨暗以及冷色調燈光的安排，不僅使作品脫離原有的俗常脈絡，反之更顯化了其簡潔、概念的美學氛圍，轉而切劃出作品在某一程度上的認真與嚴肅性。尤以「用毛筆書寫在一般紙張上警語」這件作品上，其作為入口處的首要位置，上

面寫到：「平均每人花三秒鐘欣賞一件藝術品，畫八秒鐘閱讀牆上的文字」，觀眾受到燈光的指引下，在參觀其它作品以前來到此作閱讀，彷彿當頭棒喝般給予了警醒。同時，這整件作品所蘊含的意義，其富含雙關與莞爾的意味，筆者與策展人僅是運用燈光幫助它們与其它作品和觀眾之間搭起連結與對話思考的橋樑，為這場東海與非東海辯白之間起了畫龍點睛的作用。

張惠蘭《牆語系列》、裘安普梅爾《Quietly exsanguinate》

「任何一個體並非孤立存在，而是環環相扣、彼此關聯。體的改變透過他體的影響，慢慢地在時間中構築出另一個身體。」⁷⁰這是藝術家裘安普梅爾的一段開場白，卻也完全的道盡了她與張惠蘭作品之間那種親密與連結感。裘安普梅爾是張惠蘭推薦非東海出身但卻帶有東海特質的法國藝術創作者，張惠蘭的作品原為第一階段展出，然而，策展人將其保留繼續與第二階段的裘安普梅爾一同延續對話。

《牆語系列》是張惠蘭還在法國讀書時期的創作，其服貼於牆上一付付像是女性乳房的半透明物，是由蠟脫模在石榴果上而成形的，它們被大規模排列拼組在牆面上，遠看像是一張大型地圖，也像是一個巨型的符碼（圖 3-15，見 114 頁）。張惠蘭不付予這件作品過多主觀意識而是開放讓觀眾自行去解讀，然而當你直指此為女性象徵的演繹，但她卻又給予了否定的回答。此作上，她希望展呈的燈光是明亮且溫暖的調性，單看作品各別形狀充滿著模糊曖昧，但在燈光通透且毫不掩飾的照耀下，以數大的形式被看見，個別私密的符號轉化成了一個群體最純粹的生命形象。同時，也因為散佈的面積較廣，筆者透過聚光

⁷⁰ 同註 69，東海作為形容詞粉絲專頁。

強加作品的主視覺，並同步以擴散的光來消滅牆面銜接的邊緣線，使空間連帶也變得柔和明亮。

另一件在旁的是裘安普梅爾的《Quietly exsanguinate》作品，她現地製作重新調配了染劑，將染料倒入花苞的核心，隨著展出時間的流逝，染劑顏色一層層慢慢在白色花瓣棉布上，由內而外渲染蛻變色彩。這兩件作品相較之下，給予《Quietly exsanguinate》作品的光甚少，它有如純潔準備綻放的姿態，因而部分透過左側外來的自然光襯托它的隨時間流動的變化性，並呼應它有機生長的特質（圖 3-16，見 114 頁）。另一方面，筆者給予的主光照射在中間染劑花苞處，形成了波光粼粼般的效果，強調這彷彿是生命的源頭，同時再付予一道較為柔和鬆散的光，暈開它與張惠蘭《牆語系列》之間的分界，營造出共構而生的連體關係。

（四）空間指引和時間創造

在前些描述的章節裡，已闡明燈光不只是作為提高展場或作品明度之用，其充滿變化的戲劇特質，不僅可以指引方向、鋪襯語境、彰顯作品質感，同時它乘載著時間的性質，因而觀者行走駐足於展場中的每一片刻、作品群體脈絡的連結、觀展的經驗和印象，皆關係著燈光而延伸出的時空結構。

舉例來說，此展中策展人在空間和作品之間錯落置放耳機，並在每一副耳機上方設計一盞聚光落下，自然地讓觀眾視覺產生聚焦，驅使他們朝向耳機前去並停駐聆聽，另外，亦透過設計好的光圈大小界定出觀眾的活動範圍與作品保持觀賞距離（圖 3-17，見 115 頁）。由此可見，在稍暗的空間中，可經由聚光

投射拉高視覺上明暗對比形成凝聚和牽引作用，喚起觀眾行動的慾望，且經由營造視覺焦點來提高緊張和期待的感覺。⁷¹而投射在耳機的光圈以柔邊不過銳利的暈染效果來表現（圖 3-18，見 115 頁），除了避免展場燈光及物件過多造成視覺上的混亂與複雜，同時又能夠隱約指出所處位置，隔絕其餘的視線干擾，在心理上成為一塊安穩寧靜的感受，呈現柔緩的敘事氛圍。於此同時，在觀眾傾聽的當下，燈光的溫潤質感亦可能使他們產生情感上的投射移轉作用，催化共鳴聆聽的情緒，對觀眾形成第二時間層次的發生，而聚光圈照射，亦是策展人企圖讓觀眾成為展場舞台上的另一主角，化為被觀看的對象之一（呈現出正在聆聽東海故事的模樣，接受形容詞的陳述），進階形成第三時間層次。

而多數在展場中的燈光效果，目的都為了吸引觀看的注意力，對作品產生關注的力量，並形成閱讀上的轉折變化，這與生活空間需要的自然光源目的不同。展覽往注意使觀眾脫離現實進入到藝術的脈絡，因此在光的表現性比日常更為強烈和豐富。尤以在展場中，較常利用照明的引導性來指引觀眾行徑路線、觀賞焦點，這源自於人類與生俱來的「向光性」特質。其中，引導路徑可以透過連續性的照明形成，接連起通道的感覺。但在此展因空間格局不大，所以在燈光上少用到連續性的手法以避免干擾作品間的區隔，但在入口處的開闊地帶，仍投以一至二盞低明度的燈光於地面柔和聚焦，並接連至主視覺牆面的擴散光形成連貫一體的感受，提高展覽前段佈景的可見度（圖 3-19，見 116 頁）。

此外，燈光的導引效果通常是透過排他性在視覺上形成強弱對比，人的目光往往會受到亮面影響而忽略陰暗。例如，在展示空間上一些不必要的畸零空間，就可利用捨去光源的方式造成落暗效果，視覺會自動刪去這些地帶導引身

⁷¹ 日本照明協會，葉韋利譯（2011）。《光・建築：設計大師的空間照明手法》。台北：尖端，頁 56。

體往明亮的空間行徑。另外，不同作品間的區隔亦可藉由這種方式，在兩者交界處拿掉光源只保留作品的光，尤以施作展出在同一面牆上的作品特別清楚，觀者可自然地辨別他們之間的差異。當中，光的色溫亦會導引的觀者的感受，根據國際照明委員會（簡稱 CIE）說明，色溫小於 3300K（白熾燈 3000K）；大於 5000K 為冷色系（日光燈及水銀燈在 4000-6500K）；介於兩者之間者為中間色。⁷²因此，越趨於感受偏黃且溫暖的光環境其採用的色溫度越小，而越接近白亮且冷靜的感受則數值越大，但一般展場標準採用的色溫約建議在 4700K 上下，以達最佳的演色性⁷³。

這部分提醒，燈光對作品形成觀感的影響，燈具規格品質的選擇必然有其干擾程度差別，然而最終，筆者認為對燈光的運用，重要的仍是需要有創造性的思考，以彈性的運用在展覽中創造不同的層次變化，協助策展人達到他理想的脈絡敘事。

（五）光的敘事與內在性

光亦隱含著時間的性質，在日常生活裡，人可以透過光的色彩變化來辨別清晨、白天、黃昏、黑夜，它們創造出時間的概念，自然地影響人們的感知與行動。在展覽中，光散發的質地、色溫的高低、光的聚焦與柔和、整體的明暗程度，亦與觀者的行為有著密不可分的關係，舉例來說，越是明亮的環境，視覺上的層次感愈低，影響觀者的步伐則呈現愈快，然而，當進入到暗的空間，

⁷² 大部分光源皆稱為白光，色溫度是指光色相對於白的程度。舉例來說，白天太陽光強的時候色溫度較高，而越接近黃昏時的陽光則色溫度偏低，而大約在 3000K 就會呈現偏紅色彩，帶著溫暖的感覺，而 5000K 以上則偏藍，帶著清新明亮感。

⁷³ 演色性（Ra）越高色彩表現越真實，反之演色性低則越失真。一般來說，在色溫在 4000-5000K 的範圍質內的演色性（Ra）最高，色溫在 2800K 以下，諸如：省電燈泡、LED、黃光，則演色性（Ra）表現力則越低。

連帶產生不確定感，人的警覺性提高，又如果提高亮與暗的對比，視覺上層次變化明顯，觀眾在步行速度上就自然的就調降趨緩了。

舉例來說，「東海作為形容詞」展場整體定調屬偏暗的氛圍，燈光主要設定在作品以及耳機的部分投射，其餘空間則是不打光的微暗效果，使展場呈現出沉著與安靜的氛圍，與外在現實世界產生區隔。因此，當觀眾由外進入到展場內，受到暗的氣氛影響，心理立即產生了與前一刻外在狀態不同的層次變化，甚至在生理行動上，開始逐步調降趨緩至合適的觀賞狀態。這裡相對暗示著，策展人在規劃中景階段時即須考量整體氛圍（節奏）的問題，意味著展場時間結構的訂定，亦是策展人期望作品在何種脈絡之下被觀賞，展現其策展意圖的第一步。

但光的功能不單只是使人改變心境與行為，它亦可能召喚觀者經驗。例如與自然光合作的胡志強作品，策展人藉由自然日光變化與老的、手工物件產生情與景的融合，使光連帶著時空移轉的訊息和情感因子，催化觀者牽引記憶形成當下的體驗。這過程結構即是透過光、空間與外在環境互融、共構，而產生的「內在性時間和經驗」層次。因此，光不止是構成觀眾的外在行為，它同時可能深化他們內在思考的層次發生，即所謂「內在空間性」的創造。因此，在展覽中善用燈光形塑作品的潛在時空（敘事），創造合適的光情境（整體脈絡），可強化展覽與觀者的心理連結。於此，再度回應筆者於第二章〈空間向度〉裡強調「中景」的重要性有關，Paul O'Neill 所指的可見展示設計（中景）涵蓋著影響觀眾感知的層面效果，提示策展人創造展覽敘事核心的所在。

歸結來說，在「東海作為形容詞」裡展現了燈光指引和敘事兩種明顯結構，其一為林平著重觀眾與作品的交流，因此，制定下投射耳機的光圈，吸引

觀者前往聆聽，間接構成展場時間發生（此舉目的為緊扣論述內容，因為觀者的參與，可能觸動對東海印象敘說的可能，可回應「東海作為形容詞」展覽核心「言說」的特質），這部分照見燈光的指引作用；再者，為完整作品敘事導引觀者投入，藉由光來烘托合適的情境氛圍成關鍵因素，這份光的作用不僅在作品上顯現，更是需要全面地考量坐落在整體環境的脈絡裡看待。舉例，展覽中強調張惠蘭與裘安普梅爾作品之間的對話，亦是藉由光來溫柔地形成連結；而胡志強與梁莉苓的作品均透過自然光元素，引帶出作品中的情景因子轉化在展場中，形成觀者思考作品內容與情、景的敘事關係。他們均顯現，燈光設計不僅考量作品的個別訊息，同時也須關注作品彼此之間及論述核心的脈絡性問題。

在這小結段落裡，筆者希冀透過對「東海作為形容詞」燈光的操作分析，看見燈光穿針引線的過程。筆者於當中的角色作用除了補足策展人在技術面的缺乏，同時亦藉助策展人達到敘事感知層面的思考，兩者相互合作共同完成這份脈絡及體驗。筆者亦再次強調，展覽中燈光的創造性思考，並非徒有對工具的理解或是燈光課程學習就足以應用，這仍取決於感知與美學的敏感及敘事鋪陳的整合能力，需要透過多次操作經驗的累積，才能善用燈光創造理想的空間敘事。總言之，燈光的創造性運用，考驗的是燈光設計及策展人在感性思維與理性之間的平衡功夫，因此，筆者將於下段章節借鏡以光為媒介創作的藝術家，探討光創作美學經驗的異同，延伸思考燈光在展覽中的個別功能和運用。

第二節 Dan Flavin 與 James Turrell 創作美學分析

關於光在空間中的討論，各個領域眾說紛紜，然而當光進入到當代的藝術

範疇裡，它成了引導探索和創造知覺不可或缺的角色。或許這樣的形容有點抽象，但從光已不再只是照明功能進而成為一種創作語言時，光就已進入知覺與視覺心理的探討層面。

此章節以光和空間為創作的藝術家 Dan Flavin 和 James Turrell 為例，透過藝術家本身及引述藝評者觀點，來應證兩者在光作為創作經驗上的差異。當中筆者將 Dan Flavin 創作以「傳遞訊息」概念來解析「燈光的語言和形式」；James Turrell 的作品則是以「身體感、感知經驗」來延伸思考「光的感知召喚能力」。雖然兩者均運用光作為主要媒材，但因表現形式和概念的不同，形構出截然相反的創作語境。因此，筆者分析他們的創作脈絡，將「傳遞訊息；感知經驗」作為觀察他們作品時各自的軸心。此外，其之間的共通點為「光與空間互為一體」的特質，提醒觀眾觀看的不僅是作品本身，需同時察覺藝術家連帶創造的光環境，亦是筆者認為光參與展覽表現敘事的重要思考。

筆者特意書寫此章節作為光在創造性的補充，是由於光作為一種設計的時候，具有影響經驗和影響我們對訊息掌握的能力。光不僅作為媒介，它既是光同時也是燈光，既是要在操作面呈現，也要注意它的美學。因此，希望藉由這兩位藝術創作的分析，能夠更滲透理解光的表現形式在訊息及感知層面的影響。另一部分考量的是，光並非單一元素的存在，我們領略到作品的光影美感、氛圍情境和它的語言，這些從感覺進入到知覺的過程，形塑我們的身體記憶與感知經驗，正是由於光與環境互為交融，與空間互動轉化的緣故。而這部分正是我們需要他者對光的運用經驗來學習觀照之處。

一、光之訊息：Dan Flavin

一片空白壁面，在接近地面處的牆上斜掛著一隻纖細發光的黃色燈管，燈管以 45 度角橫貼在牆上，它像是一則難解的神祕訊息，等待並控制著觀者的目光，黃色光芒不僅是它本身還溢出了燈管之外，從牆面滲透到地板，在地面上折射出它模糊的形狀，這是 Dan Flavin 第一件燈管作品《對角線》。

透過「燈管」直接展露表述，是 Dan Flavin 創作顯而易見的特質。Flavin 早在 1960 年開始就將電燈納入他重大進展的符號系列中。當他碰上他所選的媒材時，他完全地遺棄了繪畫，轉而在他餘後的生涯裡專心的在燈光的作品上。⁷⁴ 開始他的作品彷彿是一記冷靜鮮明符號，然而光的活性卻能夠將符號再度消解，化為一種揭露的介質，在觀者的持續凝視中成為指向空間的訊息。

Dan Flavin 以大眾悉知的燈管作為他的創作材料，讓這個帶有工業、統一性、功利主義特質的媒材，轉化為概念性的極簡美學形式。如同杜象在 1917 年將日常生活用的小便斗命名為《泉》，簽名送進美術館展出，這件俗常脈絡下的工業產物，進入到美術館則全然成了另一種詮釋。這項創舉不僅打破了我們慣見的藝術家手工性，場域的因素也成了作品截然不同語境的成因之一，同時彰顯出藝術作品是獨一無二存在的質疑。換句話說，Flavin 亦早已滲透理解作品本身的限制並使之超越，專注於發生的當下和過程才是真實與唯一，因此，那些可不斷被複製的燈管材料在燃盡後不具任何意義，反之是創作者的概念和形式讓作品存留。

Flavin 曾說過：「任何人可能不會思考到光作為事實的重要性，但我會。而就如同我說過，光是一個素樸且開放、直接的藝術，你會發現的。」⁷⁵ 因此在其

⁷⁴ Dan Flavin American Sculptor, 取自：The Art Story of Modern Art Insight <http://www.theartstory.org/artist-flavin-dan.htm>。引用日期 2017 年 7 月 15 日。

⁷⁵ Lynn Kellmanson Matheny, “Dan Flavin - Light, Space, and Architecture”, National Gallery of Art. 取自：<https://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/light/light.shtm>。引用日期：2017 年 06 月 28

作品中，他確實掌握了燈光的幾項特質和條件，包含：經由光可以看見、燈管的時效性、光的色彩與心理的關係。透過這些元素來堆砌他的概念和語言，將燈光化為一種訊息的載體傳遞給觀者。亦如筆者在分析描述展覽空間中，如何運用燈光產生觀看效應，因為多數的觀眾並不會察覺作品如何讓他們看見，亦不曾思考他們怎麼展開這趟觀展旅程，這冥冥之中均是經由光給予訊息來明確導引和揭露，包括他們對作品產生的情感反應及行為表現，即是經由光形成看見的過程，藉由光進行引導和發現。因此，光是自身，亦是媒介。而 Flavin 無論是透過霓虹燈管的顏色或排列方式來組合概念，都是利用光去讓人看見他指向的意義，而這種外顯、形式感強烈，卻又滿載寓意的創作表現，透過「傳遞訊息」這個概念來解讀，是筆者認為相較於 James Turrell，更能夠準確回應到他作品語言的方式。

1964 年，誕生 Flavin 著名的系列《紀念碑》（圖 3-20，見 116 頁），這時期的作品開始趨近於雕塑的型態，但仍是停留在平面的拼組延伸，他透過燈管材料生命週期有限的特質去建構紀念碑的意義，不僅使紀念碑的輪廓顯影，同時更加突顯紀念的精神永恆性。這亦如 Flavin 的每件作品燈管都是有期效性的，如他所述，永恆只是在抗拒一切，當螢光燈管的壽命隨著時間而消耗殆盡時，另一層永恆的意義才能從中顯化出來。1970-80 年代始，他的創作朝向更為複雜的輪廓，特別的是《走廊》系列角落裝置，已出現與空間互動的立體結構（圖 3-21，見 117 頁），這件作品利用光和色彩吸引觀眾看見並靠近，但同時他又利用燈管密集排列阻擋了觀眾的進入，試圖讓他們意識到身處空間的存在。藝評 Hugo Hess 就說到：「可以發現，他的作品越來越集中在雕塑和它們存在空間的關係之間。」⁷⁶ 以 1970 年裝置在角落的作品《無題》（致巴尼特·紐曼紀念他的

日。

⁷⁶ Hugo Hess, "Dan Flavin", 取自：<http://www.widewalls.ch/artist/dan-flavin/>。引用日期：2017 年 6 月 28 日。

簡單幾何習題，紅，黃，藍）（圖 3-22，見 117 頁），可以看出他利用燈光作出更為細膩的空間雕塑。他透過纖細的螢光燈管在牆面上切割出直截的線條，部分燈管向外直接露出光采，部分則對內照射著角落向內縮減光芒，形成視覺自然的收縮和陰影效果，呈現出空間的繪畫性，且原有的空間深度與邊界反而被光及色彩消融，無限地擴展至模糊，化為平面的曖昧錯覺。

Flavin 作品中呈現的霓虹燈管色彩亦有其指向。在 1966 年作品《綠色越過綠色》（致缺乏綠色的蒙德里安）（圖 3-23，見 118 頁）以及《紀念碑 4，致那些被伏擊中殺死的人》（致提醒我關於死亡的 P.K）均含帶著燈光色彩建構出的意涵（圖 3-24，見 118 頁）。這兩件作品雖然一眼望去分別為明顯的紅與綠，但他經由這兩項作品展示了光表現色彩的另一個特性：

綠色是螢光燈中最亮的光，它的亮度很強，看起來幾乎是白的。相較之下，紅色是被壓抑的。因為沒有螢光體的混合物能產生真正的紅色，所以管子的內部必須被著色，這又阻擋了發出的光量。因此，雖然紅色顏料是大膽的，但在〈紀念碑 4〉中看到的紅光是靜的。在此，這個紅色就是暗示著暴力和流血，而整體色調是壓迫和哀傷的，不是威脅。⁷⁷

由此可見，光的色彩原理與顏料的認知有著極大的差異，尤以在 Flavin 作品中，重新打破了一般我們對顏色的知識和反應。⁷⁸

總體來看，Flavin 的作品形式游走在立體與平面之間，他藉由光去形塑繪

⁷⁷ 同註 75，Lynn Kellmanson Matheny, “Dan Flavin - Light, Space, and Architecture”。

⁷⁸ 在《色彩計畫》裡〈光與色彩〉篇章中提到：「當物體反射白光的全部波長而不吸收時，物體就呈現白色；反之，若吸收全部波長而全不反射者，則呈現黑色。此外，如色彩玻璃等透明體，光線再透過實除了產生吸收、透過等作用外，透明體本身的色彩也會影響透過光的色彩，由此所感覺到的色彩，稱作『透過色』，也是物體色的一種。」

畫的特質，同時又利用燈管呈現雕塑的實虛概念，因為，在牆面上燈管可以是線條，以建構出明確形體，但在本質上它實則是光，光不受限於空間因素，反而有塑形空間、改變調性的能量。因此，他用了最簡少的方式去排列色彩和空間三種對位關係，從中創造最大的效果，並使觀眾受光無形的驅使，間接地意識到空間的存有與它身處位置的關係。藝評者王聖閔引用 Frank Stella 的名言：「你看到的即是你看到的」⁷⁹做為低限主義討論的起點，筆者認為可回應 Flavin 作品中具備的特質，因為他始終認為光是真實開放的，也就是說，Flavin 作品的呈現是場連續性的看見過程，他利用燈管作為一種指引和媒介運用，同時又讓光劃為訊息的載體，揭開存有並看見，使觀者從構成和組合裡再次發覺埋藏的另一層次意義。

二、光之身體感知：James Turrell

我的作品更多是關乎於你所看到的勝過於我所見到的，儘管這些作品都出自於我。而我同時對空間存在的感知感興趣；那是指一個你可以感覺到存在的空間，這幾乎是實體的存在—而那些身體自然產生的感覺和力量是空間所賦予的。⁸⁰

藝術家 James Turrell 從 1960 年代就開始創作以光為軸心的作品。他純粹藉由光的特質與空間進行一系列對感知探討的創作，並強調著「整體氛圍感受」的核心概念。Turrell 常常運用光來轉化空間，創造視覺與感官向度，營造出充

⁷⁹ 王聖閔：〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，《藝外雜誌》（台北：雅墨文化事業有限公司，NO.9，2010 年 6 月），頁 41。

⁸⁰ James Turrell 官網，取自：<http://jamesturrell.com/about/introduction/>。引用日期：2016 年 5 月 28 日。

滿感知與想像場域的作品，而這樣的鋪陳絕非只是單純的投射燈光造型，或是藉由光來指引出明確的答案，他所作的反而是一種內化過程的導引。Turrell 也說，他以光作為媒介是要傳遞出觀眾對於「感知的覺察」，此想法與筆者提出光在展覽中扮演「製造經驗生成不可或缺的角色」，創造並增加感知印象有著相同概念。因此，筆者希望藉由 Turrell 創作的心理效應特質，與本論文探討展覽中經由光所牽引出知覺與視覺心理，來扣合思考、發覺光與經驗及感知的關係。

談到 James Turrell 的作品須先回溯至 60 年代二次世界大戰之後美國興起的極簡主義（Minimalism）派別（又稱低限藝術）。藝評者王聖閔提出美國評論家暨藝術史家 Michael Fried 的言論說：「低限主義過度彰顯了藝術作品的物性（objecthood），以及作品與觀看主體之間的相對關係。這層關係，使得作品所召喚的感知情境不可避免地含括了觀者的身體性參與，進而構成他所謂的劇場性（theatricality）。」⁸¹ James Turrell 的作品確實給人一種儀式和劇场的感受，當中完整地展現從身體到心理的過程性現象，而他也一直強調著「藝術是體驗式的」⁸²，因此，在其數件作品中可以感受到他經由光的媒合作用，為空間賦予強大整體氛圍沉浸效果。

例如在 1976 年開始的《GANZFELDS》系列作品（圖 3-25，見 119 頁）。Turrell 形容這件作品創造了一個類似「Ganzfeld」的經驗，這個詞彙來自德國，用來形容完全失去深度感知的一個現象，像是身在一個全白的經驗裡。⁸³ 其中一個延伸系列為 1976 年，在阿姆斯特丹 Stedelijk 美術館現地創作的《THE CITY OF ARHIRIT》。作品本身是四個連續性空間，Turrell 用一道牆將空間一分为二，成矩形狀，並在牆面左側打開一道門，這個空間完全密閉而沒有外來的

⁸¹ 同註 79，王聖閔：〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，頁 41。

⁸² Richard Andrews, James Turrell, Chris Bruce, "James Turrell: Sensing Space", Henry Art Gallery, 1992.

⁸³ 同註 82，Richard Andrews, James Turrell, Chris Bruce, "James Turrell: Sensing Space"。

光線能進入，唯一進入到房間的光是來自房間外面的牆面反射光。Turrell 為此創造了一個均勻分布的環繞光，像是一層綠色到灰色再到藍色的霧（圖 3-26，見 119 頁）。而當中他利用連續性空間特質來混合觀眾在視覺上殘餘的色彩，讓每個人在行經空間時產生燈光變換的錯覺，同時亦感覺失去方向性。⁸⁴另一件相近概念的作品是 2013 年創作的《Breathing Light》。Turrell 將房間漆滿了白色，使所有的角落都形成了溫柔的弧形曲線，讓深度消失，空間中唯一的焦點是一個散發粉色光芒的矩形球體（即是他製作的一個發光球體）（圖 3-27，見 120 頁），整體呈現渾圓而沒有鋒利的邊緣和稜角。而球體發出的朦朧光暈與空間互融，創造出彷彿使人漂浮空中的錯覺，讓看似深入的空間在視覺上卻又幻化成平面感。

這兩件作品均呈現出 Turrell 創作的「沉浸式」體驗。他透過空間與燈光交融作用，讓原本只是單純的場域因為光的輔助而在視覺上改變了結構。王聖閔形容低限主義時就說到：「喚引觀者對自身在場性的現象學式覺察，並藉由身體感知與審美對象物之間的交互關係，重新斟定觀者、藝術作品、場所（site）三方的結構和脈絡意義。」⁸⁵恰好回應了 Turrell 作品中藉由光、空間來和觀眾形成創作中意義結構的交織，也因三方元素的彼此共振，呈現出一種均質、中性、平靜的氛圍，進而形塑出他作品裡身體內在的超常心理經驗。而當中燈光除了作為引喚的作用，同時亦形構出那種難以具體形容卻具有心理感召與歸屬魅力，因此很容易的將觀眾引入不自覺探尋的身體感裡。

⁸⁴ 色彩會在視覺上產生暫留的殘存效果，在《色彩計畫》一書裡提到：「繼續對比也就是時間上的對比。如有甲乙兩色，先凝視甲色後再轉看乙色時，前見之色彩會影響到後見之色彩，及最初所見之色彩刺激（殘存一段時間）影響接著看到的色彩外觀，稱為繼續對比。」

⁸⁵ 同註 79，王聖閔：〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，頁 41。

如何界定身體感這樣抽象的感知？從龔卓軍書寫的〈身體部屬 | 梅洛龐帝與現象學之後〉的文章中可以從旁對照 James Turrell 的作品透過光和空間作用，在展覽中產生感覺效應的綜合關係。他書寫到：

從現象學心理學的角度來看，『身體感』卻成為一個在內與外、過去與現在之間難以名狀的現象。因為，『身體感』不僅對應著外在對象時產生的動覺、觸覺、痛覺等知覺活動經驗，也涉及了身體在運行這些知覺活動時從身體內部產生的自體覺知迴路；從時間的角度來說，『身體感』不僅來自過去經驗的積澱，它也帶領我們的感知運作，指向對於未來情境的投射、理解與行動。⁸⁶

其說明著，身體感除了來自於外部的刺激之外，而藉由這份外來的力量，它同時作用著觀者對內過去經驗的探索，形成兩方的互相觸及和回應，而生產出覺知與行動，以及綜合後的體驗與記憶。尤以在 Turrell 的作品裡，時間的線性概念被消融了，光與空間的媒合將身體的感知置於慣性之外，呈現出難以名狀的感覺迴路，卻也更加突顯個體投射的作用。

在 Turrell 自我創作的描述裡也說到：「我同時對空間存在的感知感興趣；那是指一個你可以感覺到存在的空間，這幾乎是實體的存在——而那些身體自然產生的感覺和力量是空間所賦予的。」⁸⁷而紐約藝評家 Calvin Tompkins 曾評述：「Turrell 的創作並不是關於光或是紀錄光，它本身就是光——是自然存在的光，是用來證實感覺存在的形式。」⁸⁸由此可見，Turrell 的目的是要經由光與空間的交融，回到一個單純包覆或開放對映的回返狀態，並藉由這股能量的引

⁸⁶ 龔卓軍 (2006)。《身體部屬 | 梅洛龐帝與現象學之後》。台北：心靈工坊，頁 70。

⁸⁷ 同註 80，James Turrell 官網。

⁸⁸ 同註 80，James Turrell 官網。

動，讓觀者沁入思考與內化的層次。因此，光在這裡同樣是引觸的媒介，只是 Dan Flavin 是利用燈光（管）製造視覺為先的媒介，而 Turrell 則是運用光作為觀者心理的介質，誘發人產生內在對話、思辨和感知的過程，也可以說，光在 Turrell 的作品裡是股能量的觸動，而不具帶任何明確意義。

第三節 小結：光的創造性思維

在還未參與「東海作為形容詞」展覽燈光操作時，筆者對燈光表現的美學還不甚完全理解，然而，在經過此展後並加上先後展覽的打燈經驗綜合，對詮釋燈光的思維開始有了不同的領悟。因為在展覽中，燈光除了烘托作品氛圍，最重要的是，燈光可以影響觀眾的整體感受並創造觀展經驗。換句話說，展覽整體的融合最後皆是倚賴燈光的合作而產生完整的結果。如同衣著品味影響著他人的觀感與印象，燈光之於展覽就有著相等重要的作用，它能創造清明冷靜的環境，同時也能營造溫暖活潑的效果。尤其是在各樣作品匯聚的聯展形式裡，每件作品表述的語彙各不相同，如何去調配控制拿捏個別之間的敘事，並兼顧融合一體的氛圍，即是燈光在展覽中的重要影響之處。

在「東海作為形容詞」一展裡，策展人希望呈現出富含展示美學，又兼具教育互動性質的展覽樣態，當中的燈光表現就備受挑戰了。除了因應作品多樣性之外，展間錯落懸掛的耳機亦是，因為林平視觀者為她展覽中的參與者及展覽元素之一，也有被觀看需要，因此，耳機部分的燈光亦如同作品需要的光同等重要，以至於筆者需思考在耳機和作品燈光之間如何不互干擾，同時又能讓它們和諧共存有整體感，有鑑於此，燈光投射出的色溫平衡、光圈範圍以及銳利度成了一定關鍵的影響。同時，燈光還牽涉到觀者的時間和經驗次序，每

個光源的強弱、顏色表現皆影響觀者的選擇，包含閱讀路徑的順序方式及接收到的意義與感受，觀者能否進入到策展人的策展脈絡和觀展規則中，均是倚賴燈光給予適切的指引。

然而，就整體燈光操作經驗而言，筆者體悟到，燈光操作者事前的準備功夫關鍵重要，首先要對展覽整體概念、作品有一定程度瞭解，由此才能在每一個動作和工具上作出正確的判斷與選擇。因此，和策展人事前需討論交流建構工作的默契，互補雙方在操作與美感面的調和，林平即是不斷在過程中與筆者溝通協調，讓彼此可以在技術與理想面進行平衡與交織。所以筆者認為，打燈不單是藉由技術進行個別的掌控，操作者須同時兼具整體觀的思考，讓美感並行著發生。因為策展人的作用，即是幫助轉化為美的思考過程，如果對於光和環境沒有美的思維與覺察，那麼打燈僅使現場是佈景而非有情感的交融立體情境。此外，筆者在文中不談過多的物理性，是由於筆者更傾向於創造性（美學面）的燈光學習經驗，所以對燈具只須要有基礎的認知即可。

而筆者亦認為在打燈時需要意識到我們服務的對象是藝術品及人，他們均是富含感知的生命體，如何將人與作品的精神和情感引喚出來，透過光活化的能量，讓兩者產生相遇及相應的過程，這近似於通道的概念，燈光幫助觀看過程進行心理的連結。雖然要有技術和知識面的基礎，但是否能撼動人心，取決於對美及感知的敏感和細膩度。如同藝術家 James Turrell 的創作，他將光視為感知召喚的媒介，間接地形塑空間對觀者感受的影響。在《另一種影像敘事》一書裡有段內容，筆者認為與 James Turrell 作品心理有著相近的層次：

在每個觀看的動作裡，總有著對意義的期望 (expectation of meaning)。這個期望，應該與對解釋的慾望 (desire for an

explanation) 區隔開來。觀看的人也許會在之後解釋，但早於這個解釋，人們便已期望著事物外貌內，或許存在著一個即將顯露的意義。⁸⁹

關於 James Turrell 創作具帶的精神與感官震撼是難以用文字完整詮釋的，筆者認為是由於他作品結構出觀眾「對意義的期望」⁹⁰。雖然這個詞彙的挪用來自約翰·伯格描寫影像之論述，但從 Turrell 作品表現形式和概念裡，仍可觀察出相似的內化意涵。當中這份成因，筆者認為是他將「光作為空間意象支架」之緣故，燈光在他作品中為觀眾觀看過程創造了專凝的契點，為純粹的空間撐起了某種抽象性的思考結構，進而催化觀眾往內在自身去探尋。

如在加斯東·巴舍拉的〈空間詩學〉裡寫道的：「傍晚在家中餐桌上的燈也是一個世界的中心。事實上，燈光亮著的餐桌是一個在自身當中的小小世界。」⁹¹這份情景亦如同在「東海作為形容詞」裡的胡志強作品，僅藉由桌上的燈卻也撐起了一個對內在的無限想像。因而無論是 James Turrell 作品，亦或是巴舍拉描寫餐桌的燈光，透過他們的意象可藉以思考，光如何將封閉空間轉化形成無限內在性的反照。James Turrell 曾說：「我認為我的作品是用光這項材料來影響感官的媒介。我使用光材料這方面。就像其他藝術家如羅斯科和紐曼一樣。如果你專注看著他們的作品，光會從裡面散發出來，它們在發光。它們並非物質化的。我試著讓光在它的質地方面實質化，以至於你可以感受到它們---感受到它的能量，感受到溫度反應以及空間中的存在，而不是在牆上的東西。」⁹²於兩段敘述看來，筆者意在闡明，光提供了一個非常純粹的存在，它可為感受賦予更深層的精神意涵，原因無它，這來自光與生俱來的空間媒合力

⁸⁹ 約翰·伯格、尚·摩爾著，張世倫譯（2009）。《另一種影像敘事》。台北：臉譜，頁 118。

⁹⁰ 同註 89，約翰·伯格、尚·摩爾著，張世倫譯：《另一種影像敘事》，頁 118。

⁹¹ 加斯東·巴舍拉 鞏卓軍、王靜慧譯（2003）。《空間詩學》。台北：張老師文化事業，頁 263。

⁹² 同註 82，Richard Andrews, James Turrell, Chris Bruce, “James Turrell: Sensing Space”。

量。

因此，在展覽中的感受並非全然來自作品單獨的創造，那是包覆在空間、色彩和燈光共同作用下而衍生出的力量，意思是，觀展時的感知與經驗來自於整體性的環境影響。所以，我們不再僅是單方面思考作品鋪襯的燈光，空間中其它的元素也相對重要，而光是當中幫助完整敘事脈絡、製造訊息、牽引觀眾的感官啟發的重要連結因子，具有讓經驗和感受能夠持續的在未來記憶裡發酵的作用。敘說到這裡，可回返思考筆者於第二章所述，燈光引帶出的「時間及經驗」關係，在 James Turrell 和 Dan Flavin 的作品裡面，兩者實質上個別顯化了這兩個層次，Turrell 創作中的光移轉並凝止了觀眾的時間，並重新創造出一份獨特的超然「經驗」；然而，Dan Flavin 則是透過燈光進行指引並傳遞訊息，讓觀眾前往，製訂了「時間」的發生，雖然他們運用光的方式不同，但均顯現了光可創造時間和經驗的作用。

而將 Flavin 的作品與 Turrell 進行對照，目的為看見光的不同面向，他們的創作像是光的二元論，有著柔軟與堅定；朦朧與清晰這樣的對分狀態。兩者也因為目的不同而詮釋出不同性格的光環境，與展場裡打燈製造效果有著相近的意義。Flavin 作品中的訊息概念，近似於展場中運用光製造出方向、指引、連結的作用，而 Turrell 則呈現出經由光間接形成的氣氛、情境以及心理感受，在展場兩者功能互為表裡。例如在「東海作為形容詞」展覽中，筆者利用燈光在耳機上投下光圈，創造觀眾對耳機注意的反應，產生前往動作的時間層次；但在胡志強的作品上，燈光卻又衍生成光情景的渲染，輔助詮釋作品意境、喚起情感共鳴的取向。其實無論應用在作品或是展覽空間中，燈光這兩項看似分別的指向，卻往往在無形中同時並行著發生，耳機的光同樣需要作氛圍的內化引導，而作品的光更要能夠率先吸引觀者目光。

只是在 Dan Flavin 的創作中，作品的形體與存在感在第一時間內就可清楚辨識，進而觀者才會發覺空間與之呼應的關係，這個動作的发生是燈光介入空間，光具有主導與控制性位置。但在 Turrell 的作品裡，不見得看得到光的形態，而是會先直接感受到空間強大的召喚，於此光扮演了媒合的角色，因此多數觀者並不會意識到光或燈具，反而感覺有種自然而生的力量。兩者雖然均利用光讓觀者意識到空間的存有，但他們彰顯出光的外顯和內化兩種表現形式，自然地在感受的強度和印象也就不同。

照明設計師 Víctor Palacio 曾形容「燈光是觸媒劑」⁹³，他認為燈光可以讓美術館以多種不同的方式來展現，包含傳遞資訊、創造印象、觀眾的感受並讓他們欣賞陶醉在作品及經驗裡。但展覽整體感官體驗仍取決於策展人對光與色彩、空間相互合作的思考和敏感度。而筆者藉由 Dan Flavin 與 James Turrell 的創作來參照，試想汲取他們作品中的「經驗」，試圖從中瞭解光的表現形式對觀者感知影響的差異，並非認為燈光創造（燈光設計）要凌駕於策展人意圖及藝術家作品之上，而是發覺展示燈光設計需要的是熟練的經驗而非專業學理，以及如藝術創作般的美感能力。當中筆者對於燈光的操作體悟，除了與自身曾是創作者身分對美的敏感有關，亦是經由參與系上一次次展覽的打燈經驗累積而成。

因此，兩者的範例對照目的為延伸展覽中燈光美學的思考，透過兩相不同概念：「光與燈光」，來建構展示燈光的策略方法，進而在策展過程中運用光輔助論述、空間及作品達到敘事完整。而「東海作為形容詞」為展露策展人與燈光操作者的合作關係，以及操作經驗的分享，最終實則呈現出，燈光設計仍

⁹³ 同註 18，Víctor Palacio, *Museum and Exhibition Lighting*。

是以策展人之意圖為準則，但要能夠有幫助策展脈絡清晰以及輔助作品達到最佳的視覺閱讀狀態之能力。由於筆者並非專業燈光設計出身，當中對燈光形成效果的方法有著較為情感經驗式的描寫，亦是偏向創作者的角度來設計鋪陳燈光氛圍。因此，這階段筆者希冀藉由藝術家的創作分析，借鏡形成燈光創作美學面的思考，堆砌出有別於光學操作理論，以一種創作論述及現象學式的藝評論述，來貼近當代藝術展覽的燈光操作思維。

第四章 展覽案例觀察與分析：「微光闇影」

第一節 策展人之意圖與燈光設計的關係

一、 展覽內容概述

策展人：余思穎

展覽地點：台北市立美術館

展覽時間：2017.03.11- 06.18

「微光闇影」發想自攝影中的光與影、明與暗所交織、掩映而成的某種影像現實，除了空間，也蘊涵著「時間」的維度。展覽聚焦在人的處境，在「感光」、「曝光」之餘，重新凝視攝影所具有人文深度的幽暗。……展覽透過時間性、歷史性、物理性與被拍者的暗影等四種不同屬性的影像作品，除了呈現出攝影在拍攝三度空間之外，所具有令人玩味的第四時間維度；同時在暗影與微光的擷抗中，光，終而在照片中留下掙扎、抵抗聚焦的痕跡。⁹⁴

微光闇影本質上是一檔攝影展，但不同於一般常見以個人為單位的研究型攝影回顧展，而是一檔透過單一主題進行不同攝影作品集結討論的展覽型態。

⁹⁴ 微光闇影展覽論述，取自：台北市立美術館官網
http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=602&ddlLang=zh-tw。引用日期：
2017年8月12日。

策展人余思穎將展覽大致分化為暗影與微光兩個面向的交織，細部來說，暗影有些指向作品當時未能展露，經過時間的封存，透過展覽曝光得以有被看見的機會，彷彿終結了黑暗得以現形，具有歷史價值的情感意味；另一則是從美學的視角來談論陰影，部分作品的時間、畫面結構上，分別經過機械曝光的漫長等待，或是經過物理變化形成畫面相異的時空感，形塑出一種彷彿在靈魂深處、別具精神意義的，甚至感到無奈與荒涼感受的模糊心境。

此外，余思穎又將展覽作品分別劃以時間性、歷史性、物理性與被拍者的暗影等四種不同屬性，然而，在空間規劃上後來施以不分區展示，由於其考量每件作品涵蓋的屬性可能有兩種以上（例如：被拍者加上時間性；時間性有兩種時間的概念，一種是延遲露出的概念，一種是你直接按下快門的時間）⁹⁵，因此最末，余思穎採以考量作品內容和形式的方式安排作品之間的對位關係。

二、策展人與燈光設計的關係

策展人余思穎以「微光和暗影」為脈絡來談，然而，她提出的不止是相機的機械光影原理，更多的部分是梳理在畫面之中光與暗影交融後滲透出的人文底蘊，並試著去看隱沒黑暗深處所埋藏的微光，以及那些過去未能出土的作品，重新賦予它們曝光的意義。而微光闇影中的「闇」字替代了暗，其實藏著另一層攝影暗影結構的意涵，在筆者的訪談裡，余思穎針對此說到：

在美術史裡面，充足的光線一切都看到非常的清晰，但是我們在講暗影的時候常常都會有一些不確定、朦朧、氣氛、戲劇性，然後神秘阿，這些形容詞都是在針對暗影的，所以暗影其實非常重要，其實對我來講。

⁹⁵ 見附錄二，頁 150。

所以在攝影裡面也是一樣，它其實就是會讓人有種氛圍，那個闇為什麼不是用黑暗的暗，就是因為它用一個門的闇，是因為它有空間，那攝影又有時間的維度，所以就用了一個門的闇。⁹⁶（余思穎，2017）

因此，在展覽中可以觀察到作品多為陰影中浮現或深入黑暗中拍攝的型態，而「攝影的空間性」不單只是聚焦於作品之內，筆者認為，余思穎亦透過空間和燈光的作用來產生時間層次，讓「闇」同時在展覽空間中顯化，使作品在主調偏暗的環境中觀賞。當中，她先從空間設計的部份來談閱讀脈絡與燈光之間的關係：

我其實作好了以後，空間會先幫我排一次，因為他要跟著我去跟藝術家討論作品的形式以後，然後空間設計會初步的去規劃他的空間，然後我會再依據他的設計再去提出我的意見……那他第一次的平面圖就像主視覺一樣。所以我就會跟他講說，譬如說金成財這個就要跟李佳佑在一起，因為李佳佑在森林拍的……。⁹⁷（余思穎，2017）

然後有一些譬如說歷史性的暗影他要封閉，他原來是要作開放的，但是我覺得他就是作封閉，所以後來才會再看大家發現這樣好像也不錯，因為你就會看到有些暗的、亮的、暗的、亮的，會有一個節奏，其實最後你看完這個展再回來看第一間的時候，你就會看到非常非常多東西，因為你已經完全適應了這個比較暗的房間。⁹⁸（余思穎，2017）

於此可見，展場空間與燈光的規劃如同展覽的主視覺，作用在觀眾的第一層視

⁹⁶ 見附錄二，頁 151。

⁹⁷ 見附錄二，頁 149。

⁹⁸ 見附錄二，頁 149。

覺經驗，亦是 Paul O'Neill 所指的中景階段，策展人藉由對空間的掌握形成觀眾觀看的控制。筆者亦觀察到展牆色彩之間深淺變化的關係，余思穎針對此表示：「應該是說公共空間都讓它是淺的，然後在裡面空間都是深的，所以這邊都是深灰到黑，然後外面全部都是淺灰。」⁹⁹因此，在燈光設計面，內部作品的燈光安排亦呼應背景鋪陳的概念，呈現微暗或黑暗，對照外部開放場域較亮一些的照明表現，讓展場路徑呈現出暗、微亮、暗、亮、暗等節奏（展場燈光分佈，見圖 4-34，頁 137）。

而此展中，燈光設計與施作的部分委託千鳥藝術有限公司作協助。余思穎提到此次展出，特聘館外燈光團隊幫忙，是由於展覽中兩件黑攝影作品的燈光設計難度甚高。因此，她希望透過與擅長燈光的團隊來合作，一同討論發想。

就是因為我曾經想過這兩件黑攝影其實很想看它，應該這樣子講，事實上這個展覽有點實驗性，對我來講。像這樣的作品要怎麼展，其實我很好奇，尤其在一樓，所以那時候也有抱持搞不好會失敗，但是沒有關係，所以就是覺得說找一個很懂燈光的團隊進來，然後讓他們一起來想……。¹⁰⁰（余思穎，2017）

因為這樣子的作品，它一定要有一個懂光的人來，懂光的人來試，所以有一點實驗性。還有整個展場每一個作品都會有它的需求……平常可能沒有這麼的在意，但這個展就特別的注重，甚麼東西該黑、甚麼東西要該收。¹⁰¹（余思穎，2017）

⁹⁹ 見附錄二，頁 140。

¹⁰⁰ 見附錄二，頁 154。

¹⁰¹ 見附錄二，頁 154。

余思穎訪談當中也提到，呈現黑攝影的燈光需要長時間測試與精細調整，然而，作品不僅需要燈光技術反覆試驗，其中仍要考量作品的內容與氛圍，必須在燈光設計時期就納入規畫，與燈光團隊相互溝通。舉例來說，在《看海的日子》這件作品上，余思穎就說到：

作品他來的時候就只有十二張阿，十二張黑黑的紙，但是他後來會錶，然後我就跟燈光討論要怎樣展這件作品，讓它出來，因為他在海巡署當兵，他在碉堡裡，那他每天就是從那個窗戶看海，因為他看的海對他來講是黑的，因為他脫離了他原來的生活。所以這種感覺很像是，雖然你在炙熱陽光下但你眼前一片漆黑這種感覺，所以後決定要做一個也是比較像是內在的空間這樣子。¹⁰²（余思穎，2017）

他的燈光（《看海的日子》）其實有一部分是如何讓影像顯現，然後氛圍的話，基本我覺得他不要太亮，它自然而然就會有一個氣氛出來。¹⁰³
（余思穎，2017）

又或者在邱國峻的《神遊之境》系列，余思穎考量到整體環境因素，做了部分的取捨：

這裏面有一件作品它自己會發光（邱國峻刺繡），因為它有裝燈管，它自己可以發出黃色的光，可是我們把它關掉了所以你看不出來，因為後來就發現它這樣子發光以後，就會干擾到展場整個氣氛…。所以就是光在這裏面就是要經過調整，經過讓它比較平均這樣子，那樣才會讓它的調性一致，所以平常可能沒有這麼的在意，但這個展就特別的注重，甚麼

¹⁰² 見附錄二，頁 152。

¹⁰³ 見附錄二，頁 151。

東西該黑、甚麼東西要該收。¹⁰⁴（余思穎，2017）

於此，可以發覺在余思穎的思考裡，回應了筆者強調的，燈光設計不能凌駕於策展人意圖之上，而策展人自身要對燈光持有主張。因此，透過口述內容，可以看見她對作品燈光的表現有許多細膩考量，諸如作品內容與光情境的呼應、整體氛圍的平衡。而她針對展覽中的燈光設計部分也說到：「當然最基本的是讓作品的氛圍和它的精神能夠呈現，因為攝影是一個對光非常敏感的藝術。」¹⁰⁵

另外，展覽中也遇到因何經泰與張乾琦作品拍攝對象因素，在展出之後受到部分觀眾提出有關人權的回應，進而在展出後又調降一次光源。

有些人的反應是不一樣的，譬如說有人會很關心這些人的人權，那我也非常的驚訝，就是這是我們很重要的典藏品，但是有些人已經跳過了忘記他們是藝術品，或當代藝術，或這是在美術館展，他們直接想到的是有沒有侵犯人權，所以就是你不可能會想到這些，你只有在碰到或是當你做完了之後，它對外開放，然後你才會知道。然後之後我會再去修正這些東西，讓它更幽微。¹⁰⁶（余思穎，2017）

因此，在經過反省後，決定調降光的亮度使作品再些微趨暗，她說到：「也許就是這邊的光再收一點，就不要讓他們太外顯，因為他們其實是底層的人，不是把他們當成一個招搖的東西。」¹⁰⁷由此可見，燈光設計不僅須顧及作品內容與形式以及整體性，光亦會是一項影響觀眾感受心理的潛在變因。

¹⁰⁴ 見附錄二，頁 154。

¹⁰⁵ 見附錄二，頁 153。

¹⁰⁶ 見附錄二，頁 157。

¹⁰⁷ 見附錄二，頁 150。

在探討策展人與燈光設計合作的過程，余思穎訪談裡始終強調燈光與空間設計的連結，她說：「因為燈光要負責配電跟電軌，那跟空間結構會有關，所以當你決定要用燈光設計你就必須要找一個空間團隊，然後他們最後會合在一起。」¹⁰⁸好比在展場最末段的何經泰與張乾琦攝影裝置上，因空間挑高十米的因素，使得燈光無法遠距照明，因此策展人提出讓裝置獨自發光的設計想法，再由燈光與空間團隊合作，共同完成結構上的燈光配置。此外，策展人在展覽中作燈光安排考量時，必會出現與藝術家意見相左的時候：

譬如說某個藝術家會覺得太亮，但你就會覺得還好，因為基本上你的燈就只有一個，你還要看現有的燈。譬如說這一區，它剛好是在暗亮暗，就是暗明暗的中間的時候，其實他經過暗以後他會不覺得特別亮沒有錯，但是他之後又會進入到一個更暗的空間，所以就不會覺得這裡要很暗，否則它就會太一致了，就是要讓它區隔。其實一直在黑暗的狀況下眼睛不會很舒服。¹⁰⁹（余思穎，2017）

綜合來看，余思穎在為作品個別的燈光設計裡，確實考量到觀看情境與敘事的關係。譬如在《看海的日子》中，在空間結構與燈光氛圍上，參照了藝術家的自身經驗（碉堡、黑色的海、日復一日等元素），呈現出藉由光情境向觀者傳達作品完整敘事的態度，而當中也彰顯出她的美感直覺與敏銳（余思穎對此作品燈光的想法：基本我覺得他不要太亮，它自然而然就會有一個氣氛出來）；又或是在閱讀脈絡的暗亮暗層次交替上，顧及觀看舒適度的問題（余思穎對整體偏暗說到：其實一直在黑暗的狀況下眼睛不會很舒服）以及作品整體氣氛及

¹⁰⁸ 見附錄二，頁 155。

¹⁰⁹ 見附錄二，頁 156。

敘事的前後呼應關係，避免作品間燈光節奏一致或感到突兀。

於此，她展露光與作品和展覽脈絡的層次，把展場視為一個整體情境的敘述。以及她身為策展人，與空間、燈光設計之間的合作關係，亦包含如何與藝術家的溝通以達成展覽脈絡的連貫性。當中並透過她鋪陳敘事和感知的能力，視光為一種隱喻方式，坐落在作品的脈絡與觀看經驗關係中。因而，筆者接續章節將進行作品與空間整體的燈光敘事分析，綜合整理筆者觀看「微光闇影」之經驗評述，以回應研究假設中，燈光輔助展覽達到敘事美學之價值。

第二節 展覽燈光情境分析

一、作品光情境詮釋

如果剛進到美術館，再來到這個展覽入口時，必會感覺到展場裡面非常的暗，然而再仔細端倪，會發現許多的作品都隱隱的在微光中發光（圖 4-1，見 120 頁），用一種安靜、凝聚的緩慢力量展現著。進入到裡面細部來看，每一件作品的燈光幾乎都做了收攏的微光效果，不至於擴散影響至旁邊或周遭的作品，雖然展場整體燈光呈現內斂，但卻有種能夠幫助作品導引出畫面敘事的張力。

（一）展場首段：暗影裡的生命敘事與微光顯影

展場遇見的第一件作品位於右側內縮大面積牆的李佳佑《隱形時光》，這面

牆的高度與面積是此區域佔比最大，作品系列以黑白無框的方式展呈，小幅的半浮於牆面，唯一的大幅攝影則是平貼在牆（圖 4-2，見 121 頁）。作品燈光主調用了白光，再調和一點暖光，並以均勻投射的方式來表現，整體散發出一種冷質調。而光照的強度被稍微減弱，這樣的效果讓畫面原有的失焦霧濛氣息更顯得如單層薄霧般，彷彿作品從微霧中浮現，讓觀賞時產生難以聚焦的模糊距離感。整體來看，這件作品的光情境像是營造潛意識夢境般，產生一種囁語迴盪的層次，尤其在觀賞大幅作品時，長時間曝光失焦的畫面其單霧感更為強烈。

而位於斜對角的金成財作品，以黑色的框和白底裱襯，並罩有透明壓克力。燈光面相較於李佳佑的，雖然同樣以白暖光合作，但金成財的燈光設計又在每一件作品上打上一盞切光來形成聚焦，讓觀者產生視覺凝聚的作用。因此照射在李佳佑作品上的光是擴散的，而金成財是凝聚的效果（圖 4-3，見 121 頁）。除此之外，金成財作品展出除了攝影本身還包含了說明卡，作品排列的距離較近，內容呈現的是關於族人在狩獵的畫面，並在每幅下方留有一小段簡短描述的紙卡，因而透過切光聚焦來輔襯，能夠讓觀眾視覺心理上產生一種驅使作用，使得觀者想要貼近距離來觀賞細節，並促使他們開始同步閱讀文字。而這系列整體燈光氛圍呈現出低調沉著的穩定感受，與內容是在黑暗森林中跟拍狩獵的嚴肅、寂靜感形成一致的語境，雖然部分畫面是在拍攝快速移動的狀態，甚至是槍擊震盪的瞬間，但看似喧囂或是緊張的片刻在展場裡卻能夠藉由燈光散發的冷靜質地來調降，將這股力量收穩向觀者展開敘說。

另在進來入口的左手邊，為張雍、李國民、陳以軒三人的作品，三者均坐落在同一區塊（圖 4-4，見 122 頁）。陳以軒的《若有手指》是展場首段唯一全彩的攝影，作品表現手指意外擋到畫面的結果，或是拍攝到意外閉眼的樣貌，

畫面有大量的紅橘色調，因此在光線上它採用的是全暖調性的燈光來相映襯，整體呈現出一種明亮、輕鬆、有趣的氛圍（圖 4-5，見 122 頁）。同時，作品成一字列展開，間距較為靠近，燈光設計在每個別作品上採以一盞切光來和均光共同刻劃表現，讓光線不至於過度分散而讓觀者失去對個別畫面的聚焦；而與陳以軒相互對望的是張雍作品，畫面有著明顯的黑白對比，燈光則是用大量白光聚光投射的方式來呈現（圖 4-6，見 123 頁）。關於這件作品策展人特別提到：「張雍的他就要求戲劇化，因為其實他喜歡戲劇化的光，因為他的東西明暗反差很大，當你用一個比較聚光的方式來突顯的時候，其實效果很好……。」¹¹⁰而張雍作品的展呈方式也與其它不同，他是將十八小件並陳排列成一件長方 3 乘 6 作品，因此，筆者認為投以強度較為鮮明且集中的聚光可以形成匯聚一體的視覺感受，並強化了畫面黑白對比的張力；而夾雜在陳以軒和張雍作品中間的這件作品，為李國民的打噴嚏系列攝影裝置（圖 4-7，見 123 頁）。他以兩列平行燈箱展開，在每個燈箱上各有一件透明小立方塊，裡面每一面各印著他攝取人們打噴嚏時，無法控制表情的自然瞬間。作品本身藉由燈箱由下而上的方式賦予光源（此燈箱為策展人與藝術家和燈光設計共同討論出的展出方式），同時燈光設計師又由上方往下投射一道俐落的切光，精準的坐落在燈箱的範圍之內，讓厚實的方塊經由兩道光的作用反轉形成大小對比強烈及輕巧立體的感受。有趣的是，因李國民在方塊的每一面上都印有不同表情瞬間變化，因此，這件作品雖然看似是靜態的，但當觀者趨近時卻發現需要移動身體來進行每個角度面的觀賞，而燈箱的光會把觀者的臉龐映照得發亮，反倒使他們在觀看時的表情被映出與作品對象的臉對望，間接形成兩種不同時空的表情對望和互動的效果，產生被觀看的第三層次時間發生（圖 4-8，見 124 頁）。

如果順勢從金成財作品的方向往右側觀賞，就會沿著壁面轉彎來到兩系列

¹¹⁰ 見附錄二，頁 156。

劃分在內部空間的作品，分別為侯怡亭的《歷史刺繡人》和邱國峻的《神遊之境》，兩者均是攝影複合刺繡的創作。在內部空間的燈光安排相較於外部公共區域更為的暗，壁面敷以深灰色彩，區隔內外之別，然而，這兩位作品雖然在同一區域卻感受絕然不同（圖 4-9，見 124 頁）。侯怡亭的光線比起邱國峻的作品來得更為幽暗，彷彿作品本身溢散出一種鬼魅的氛圍（圖 4-10，見 125 頁）；邱國峻則是明顯亮度提高，呈現出彩色畫面和框的奇異混搭氣氛（圖 4-11，見 125 頁）。這兩種光的調節，其一原因在於侯怡亭是黑白影像輸出在棉布上再進行刺繡，邱國峻的攝影布面材質是絹，策展人指出：

他是輸出在絹（邱國峻刺繡），絹布，就是像古時候絹畫的那種布，她輸出在棉布（侯怡亭），然後這兩個布其實很不一樣，為什麼光不一樣，是因為他是彩色她是黑白，那它是彩色他打在絹布的時候，那個絹布很吃光，就把光都吃掉了，所以變得你要加燈才會讓它出來，這是實際的測試結果。¹¹¹（余思穎，2017）

而筆者認為運用白光（演色性高）來襯托刺繡與黑白照片更顯顏色對比真實，使黑白照片上的刺繡色彩、反覆的織紋與肌理顯得更為細密和立體（圖 4-12，見 126 頁），甚至可以感覺到經由這份視覺的觸動而引喚想要碰觸、撫摸作品的感受。另外，邱國峻作品燈光效果雖然比侯怡亭的更為明亮溫暖，其主基調仍舊以兩者共通的白光為主，同樣呈現出透過視覺來製造觸覺性的過程，加上《神遊之境》上的繡線具有反光的特質，因此，在光線的照射下，繡面會閃爍出微微的光澤感，製造出視覺上動感的錯覺，與背景凝結崩壞的時空狀態形成一種對比。

¹¹¹ 見附錄二，頁 154-155。

接續回到剛剛的切口，未走進內部空間而沿著外部牆面繞看，則會是洪政任的《憂鬱場域》。其作品尺幅甚大，用黑色的框裱襯附有壓克力罩，可惜的是，筆者發現地面有多處因燈光投射壓克力面而造成的反光（圖 4-13，見 126 頁），除此之外，燈光確實輔助洪政任的作品彰顯細節與特質。《憂鬱場域》是將相片切割、扭曲、褶皺、拼貼組合的創作，因此透過燈光的折射因素加上相紙的反光性，光可以把畫面中相紙皺褶、拼接後的痕跡清楚的展現，而且更顯得立體而破碎（圖 4-14，見 127 頁）。沿著廊道轉彎，會接著迎接劉振祥與李元佳的系列，這兩組作品內容都是關於人的面孔，但都覆蓋了不同的質地或處理手法。劉振祥的底片因泡水而發霉，卻是一種天成的意外，李元佳則是在自我肖像上人工敷以橘綠黃色彩，呈現出詭異感。其實在這兩系列的走道上，可以明顯感覺到燈光已揮別前段的冷靜灰暗而開始提亮（圖 4-15，見 127 頁）。劉振祥的黑白作品以淺色的木框和白底作錶襯，在光的呈現上用了白暖光調和，散發出親人的柔和感。李元佳的作品則採黑框和黑底來襯，因黑白畫面上有著詭譎色彩（同圖 4-16，見 128 頁），光的應用則採白光均勻擴散的方式來投射，除了能夠真實的顯現原色，白光相較於暖光在詮釋作品時能夠製造出一層距離感，與它的內容形成一致的心理狀態。

光也可以內化形成心理的空間意象，李國民在此展中一共展出兩件作品，其一是打噴嚏系列，另外一件則是《觀心經》。《觀心經》的位置坐落在展場過渡的開放式廊道地帶，銜接三面觀看方向路徑的交會處（同圖 4-4，見 122 頁）。它同樣是攝影裝置的形式，但從正面看過去像是一方整齊的平面創作。這件作品並非如一般觀賞攝影時能夠透過對畫面物件、人物內容解讀而有所揣想，李國民給予的是抽象的概念與畫面，他所要傳達的是種心境與意念的反覆交映，以及他長期思索攝影過程後的轉化。從旁側望去，一整面半浮於牆上的是他一片片手工丈量放在磁鐵上排列而去的照片，正面看去形成了一面色階。

燈光以白光均勻照射的方式來呈現，但降伏了明度使整體低調而幽微（圖 4-17，見 128 頁）。如果了解《觀心經》的創作歷程，某部分來看，筆者認為這樣的光情境能夠襯托、回應作者創作時的思緒沉澱狀態，燈光設計給予光線但卻不張揚，透過光來賦予觀者一個沉浸的效果，如同 James Turrell 創作裡的光一般，此作的光情境帶給人一種內在反視的力量。另外，由於在作品左側緊接著銜接幽暗的走廊，使得這份光更像是帶有象徵意味，預告著觀者心理及情緒的轉換。

（二）展場中段：明與暗的心境轉折

在空間相鄰之地段，投以燈光的呈現往往含帶著訊息與暗示。在探入深暗的廊道中段有一個往內縮的小房間，陳彥呈作品《看海的日子》在此。作品展呈在內凹式的十二邊型半圓弧空間，外部入口旁設計了一個平台放置同系列可翻閱的紙本作品，由於外部廊道無光線安排，因此黑暗中只看到平台處有光照亮紙本，暗示著觀眾前來探察（圖 4-18，見 129 頁）。《看海的日子》為黑攝影，內部主要空間，分別由中間一盞黃色光暈的吊燈和環繞內嵌在作品窗框邊緣的 Led 燈給予光源，整體昏暗（圖 4-19，見 129 頁）。吊燈又與一般展示的燈光系統不同，在感官上更能夠賦予一種意象性的情景結構，讓觀者在進入空間時可以馬上察覺氛圍的改變，尤其是在黑暗的空間中，一盞吊燈便能馬上導引敘事的發生。余思穎敘述：「空間裡的吊燈並不是藝術家作品的一部分，而是燈光設計團隊考量如何藉由燈光讓黑色影像自黑底中浮現，以及整間『微光』氛圍，與藝術家討論後的結果。」¹¹²

吊燈在空間形成的意象如同加斯東·巴舍拉的〈空間詩學〉書裡餐桌的燈

¹¹² 見附錄三，頁 160。

光，兩者有著相近的私密心理隱喻，均藉由光撐起內在的空間結構與想像。或許，對陳彥呈來說這種心態是接近的，由於他日復一日當兵在碉堡窗口看海的重複，內心裡某一塊對海的記憶是黑色，策展人對此也形容到：「…這種感覺很像是，雖然你在炙熱陽光下但你眼前一片漆黑這種感覺。」¹¹³因此在黑的、被環繞的空間中，昏黃無波的燈光映現出一段在他記憶夾層裡的無奈，於此，光是沉默地、裡面的時空是凝止的，只剩無盡的重複與昏暗。

而準備通過廊道後的末端，緊接著林柏樑的四件作品映入眼簾，燈光設計在此，由上方往地面打了一盞微暗的光，隱約暗示著另一個空間的開啟，界定場域的分別與氣氛轉換（圖 4-20，見 130 頁）。林柏樑的黑白攝影輸出尺幅大，畫面人物有著模糊面孔或是背影，甚至是沒入暗影中的人形，從中可隱約地察覺出強烈的凝視情感。林柏樑的作品安排在對立的兩面牆，平行相對且間距寬，燈用了白光來均勻擴散表現，並在燈具的結構上做了上下遮蔽的效果，使得光的強度沒那麼直接，讓整體降落在靜謐的氛圍中（圖 4-21，見 130 頁）。光是感官的調節器，人在偏暗的光線中，自然地會安靜和沉澱下來，遮蔽過後的白光調節在淺灰色的牆面上，情緒性的感受經由這層作用被過濾，讓我們能夠保持在中性的狀態進行觀賞。雖然林柏樑作品的光隱隱微微，但這份光從觀者走到畫作前的一刻即起了效用，它將觀者親柔的壟罩而變得心緒緩慢，我們會停留和凝視，感覺到在畫面的光影間注入著一種溫柔的目光。

關於「歷史性暗影」部分，此單元坐落於林柏樑作品側旁的獨立展間，策展人在空間設計初始就主張以封閉的型態展出，她後續說到：「燈光規劃亦是交給千鳥藝術有限公司設計，以切光，讓單張未裝裱的影像自暗處顯現，周圍散發著『微光』的影像，與展場中間的紀錄片發散螢幕之光，動靜之間互相輝

¹¹³ 見附錄二，頁 152。

映。」¹¹⁴因此，展間以近乎趨暗的狀態呈現，只留有作品畫面的切光效果，當觀眾進入到這個空間裡幾乎是沒入在深暗的陰影中，僅藉由微光側得顯影。此外，整個展間密集排列攝影畫面，作品包含大幅輸出、底片膠捲的形式、錄像，使得整體望去如來到檔案室般（圖 4-22，見 131 頁），紀錄著一個時代的歷史，余思穎也形容這樣燈光佈局：「讓展覽空間有明室至暗房的轉換。」¹¹⁵此外，雖然內容為黑白攝影，但經由深暗的空間對比，燈光又以切光投射在作品畫面上，使得畫面張力提高，加深觀者對作品內容情緒的感應。

然而，在林柏樑牆後側的另一系列沈昭良的作品，因空間高度落差的緣故，展牆相對於林柏樑的空間較低，天花板與地面間距近（圖 4-23，見 131 頁），使得光線打落下來的距離縮短，形成此區塊為展覽中最亮的區段（圖 4-24，見 132 頁）。沈昭良的《玉蘭》拍攝的是販售玉蘭花及玉蘭產業的文化，策展人指出一般人很難知道原來玉蘭花農以及中盤商是天黑了以後才開始工作的型態。但在沈昭良的鏡頭下，那些在廟口、街頭、車陣中販售玉蘭的情景、工作中的花農，均褪去了色彩，他運用的灰階線條與光影收攏了俗民文化的刻板印象，轉化出我們未曾感受過的另一種玉蘭花文化美感與質調。而這區的光亮程度，某一層面像是在顯影，將過去一直在黑暗中進行的故事，透過相機的光讓它們現形，一方面筆者認為展場暖光明亮的質調設計，恰巧與作品日常內容呼應，產生親近感。可惜的是，因為空間大幅度提亮，促成場域氛圍的流動，觀者的步伐因此受光線影響而加快甚少停留較長。

有的時候影像為我們帶來真實，卻也不盡真實。潘小俠的《艋舺》與《醉巡》兩個系列在接往最後一個展區的廊道上，準備再度由亮轉暗的途中，兩系列作品內容似乎也在預告著相同的事。潘小俠從事紀實報導攝影，但在他的畫

¹¹⁴ 見附錄三，頁 160。

¹¹⁵ 見附錄三，頁 160。

面裡，似乎可以感覺到一份飽含在紀實之內，他對於人的關懷與情感描寫。策展人說到：「因為這個地方（從林柏樑開始）其實在講的是報導攝影我認為如何開始邁向當代攝影…，報導攝影本來講究的是客觀性，攝影者他其實要保持冷靜，不要有太多自己的意見，然後去紀錄，就如實呈現。」¹¹⁶而余思穎另特別解釋《醉巡》這系列是在潘小俠喝醉的狀態下壯膽拍攝的，由於被攝對象是妓女，她們其實是備受控制且不自由的，而潘小俠取景只有對象的局部，跟紀實攝影要的全面真實不同，所以現在來看，這很像「私攝影」¹¹⁷的一種表現，手法呈現出的窺探感。而這區域的光表現，分兩邊作品不同稍有不一樣的詮釋，《艋舺》全部以深木色框裱襯，用白光與暖光來調和，稍稍襯托出市井生活的氣息，而《醉巡》襯著黑色框，以白光作為主基調搭配著淺灰色的牆，顯得更為收斂冷靜，或許透過光可調合觀者在情緒上的敏感，但同時也消磨了一些窺視隱蔽的私密感受，但大致上這整體區段仍延續著明亮通透的表現（圖 4-25，見 132 頁）。

（三）展場末段：隱蔽的暗影

相較於亮的環境，暗的空間往往帶有召喚、神秘、不可測的氣質。在準備前往最後一個展區時，目光很難不被遠處看似窄小幽暗的空間所吸引，尤其當從沈昭良、潘小俠明亮的、開放的環境設計，走至暗的、窄的通道過程安排，視覺上自然地產生一種收縮的效果，身體與感知上也隱約的感受到氛圍開始由輕轉為凝重，亦增添了在心理上的不安與不確定感（圖 4-26，見 133 頁）。最後展間入目的首作為張乾琦《鍊》，遠遠望去展間裡的燈光非常暗，只見作品上方有光灑落下來，等待真正地踏入到那個空間時，會發現那是一個非常挑高的環

¹¹⁶ 見附錄二，頁 149。

¹¹⁷ 訪談時策展人特別提到這樣的名詞，用以形容潘小俠的《醉巡》拍攝手法，見附錄二，頁 149。

境，由於光源無法裝置在原有的建築硬體結構上，因此，策展人安排了燈光設計與空間設計師合作，將燈軌重新規畫在中央的大型圓弧裝置上，直接在作品的上方作近距離的打燈（圖 4-27，見 133 頁）。於是，整個空間裡只有作品上方有光，其餘的空間則是落暗。軌道上，光與光間距相近，經投射後自然的連結形成圓弧的軌跡和走道感，觀者會不自覺的依循著燈光投射的方向圍繞行走。而張乾琦與何經泰的作品共享同一座大型圓弧裝置，《工殤顯影》在內部，《鍊》則是展示在外部的牆面上。《鍊》的作品高度被安排在與人等身高的位置，一幅接著一幅，觀者有種不斷繞行被迫面對面的觀看的感受；而在圓弧內部的《工殤顯影》，展呈在木構造直接裸露而沒有貼皮的牆面，策展人刻意不作展牆將這些角料顯露來與內容相呼襯（圖 4-28，見 134 頁）。

兩者的燈光詮釋也全然不同，外部的《鍊》呈現出幽暗、暗房顯影的視覺感受，由於展牆是深灰的色彩，作品是黑白畫面，燈又用了白光上下遮蔽的切光方式來表現，讓光的強度減弱，整體有種從暗影中微微浮現的立體效果。如果站在遠處看這件作品，光投射在牆面上反倒形成了另一種深灰藍色，那種視覺經驗像是夜晚月光光暈映照在夜空中所形成的藍灰色彩，賦予人一種神祕性色彩（圖 4-29，見 134 頁）。但當你佇立在作品前，這樣的光有如清澈的月光從頂上灑落，它並不模糊眼睛，但卻有如在黑夜中喚起冥思的作用。相較於外，在內的《工殤顯影》則是偏暖一點調性的光來輔襯，整體仍是偏冷暗與凝重的氛圍，但由於內部木造的顯露，木質色相襯在感官上顯得沒那麼令人有距離感。此系列作品高度被擺置於比一般視覺距離還較高的位置，觀者觀看時需要微微地仰望，且每個畫面中的人物近乎採置中構圖，間幅緊密成環繞狀排列，這樣的安排無形中形成嚴謹與肅穆的氛圍。其光現同樣從上方落下，但因為簍空的結構背景及內縮式圓弧狀因素，使得整體在視覺與感知上有股凝聚的力量環繞，因此光雖然灑落在畫面上，卻也同時在後方簍空結構產生陰影，創造出

景深感（同圖 4-29，見 134 頁）。

在最後的展間裡，有另外兩件獨立隔間作品，分別為侯淑姿的《Japan-Eye-Love-You》與侯鵬輝的《自畫像》。由於侯淑姿的作品禁止拍攝，無法進行圖文對照，於此便不再描述她的空間型態。但筆者發現間隔在這兩個房間之外部的過渡區塊，燈光設計師從挑高的空間格局上安排了一至二盞的燈光照射下來，利用高度因素在地面上形成很微弱的光，讓觀眾察覺並聚焦，作為兩件作品入口處的暗示。侯鵬輝的《自畫像》為此展最後一件作品，空間呈狹長型，展間鋪著灰色地氈，盡頭那面牆塗上了黑色，將黑白攝影用白框裱襯並在此牆面上排列成十字符號，而兩側牆面則是留白，彩色作品以有機拼組的方式在兩邊展開。此展間均以白光作詮釋，如果佇立在入口處往內看，會感覺整個空間散發著不安及不舒適的氛圍，某個層面來看它像是個弔念的地方（圖 4-30，見 135 頁），白色十字符號與黑色背景強烈地隱喻著死亡，白光的更襯顯現場的冷靜與冰冷感。旁側兩邊的作品則用均光和切光混合呈現，光線相較於黑色牆面變得稍微溫和，與全彩攝影形成生活感（圖 4-31，見 135 頁），相形之下也拉近觀者與作品的距離。總體來說，此作在同一個展間裡用了不同的技巧來改變光的氛圍，形成兩種對比感受，暗喻著某一個身分的死亡與另一種生活重新的開端。

二、展場的微光節奏與暗影脈絡

或許，一般觀者在展覽中很少察覺光這件事情，但微光闇影展覽裡確實能夠讓人立刻感受到空間的亮與暗層次。佛蘭西斯·培根曾說過：「光照若要更加明亮，必須射進黑暗的世界裡。」¹¹⁸在微光闇影的展覽裡，這句話似乎成了最

¹¹⁸ 王菲菲：〈05 光的研究〉，《谷物》（北京：中信出版集團，05，2017 年 4 月），頁 8。

好的證明，因為透過亮才能對照出暗的深度與層次。燈光有時候不僅是照亮可見的用途，當想要突顯暗的環境氛圍時，同樣需要經由光來形襯，甚至善用光在黑暗中烘托氛圍比起明亮的空間、充足光線來得更觸動人心。藝術家 James Turrell 創作就蘊含著相近的概念，他藉由光與空間產生共振，經由視覺到達感知轉化成一連串的整体性感受，套句他曾說過：「那些身體自然產生的感覺和力量是空間所賦予的。」¹¹⁹

筆者在上一段落「作品光情境詮釋」分析中，將展場劃分為三階段來談，分別為前、中、末三個內容層次，此劃分依據為筆者觀察展場裡，光影與作品內容的敘事關係。細部來說，「前段：暗影裡的生命敘事與微光顯影」，筆者認為此區在形繪暗影裡的生命故事，對照攝影的物理性以及機械曝光的技術面，相對也是燈光表現較為豐富多元的區塊（展場燈光分佈，見圖 4-34，頁 137）；「中段：明與暗的心境轉折」，則是從《看海的日子》作為起始，到潘小俠的作品為止，呈現出攝影心境上的轉折與轉化，是趨由暗逐漸到亮的過程，不僅藉由燈光形成意象，也意味著作品從紀實開始邁向當代；「末段：隱蔽的暗影」，空間又再度將光線收攏，以幽微的光作為隱喻方式來敘說，那些隱蔽在現實之外卻真實存在的事實。

換句話說，筆者認為，余思穎對燈光的詮釋亦顯化了從闇影角度的思考，整體燈光較傾向內在性空間梳理，因此，當觀眾在這個展覽中行走觀賞時，腳步會因為暗而變得稍微緩慢，因為暗而製造了在作品面前幾分鐘停留的機會，也因為暗使得心緒定靜，觀者更有耐心地品嚐作品中的細節、話語，形成敘說的片刻。而當中，除了《在黑暗中》、《看海的日子》兩件黑攝影以及《歷史性暗影》和張乾琦作品區，可以感受到明顯的燈光戲劇張力之外，其餘在外部空

¹¹⁹ 同註 79，James Turrell 官網。

間的作品燈光表現較為幽微和平緩，這展現了藉由暗來制定節奏的脈絡，亦表述了內在心理與外在現象交錯的敘事方法，甚至在牆面色彩的選配都隱含著回應主題「闇影」的內在思量。此外，筆者認為燈光設計在此展中應用了接近攝影曝光的概念。曝光意味著透過時間上的延遲控制，汲取光線進來量的多寡，決定畫面呈現出的效果。而微光闇影的展場就像是一場隨時正在等待曝光延遲的過程，鋪陳在觀眾行走路徑的光線是幽微的，觀者目光像是快門鍵，牆上的作品是我們最後按下決定進來光量而形成的畫面及印象。

而筆者過去知曉燈光能夠決定路徑、引導觀者、創造方向，而多數亮的空間能夠給予安全的感受，生理自然會擇亮趨暗。然而，這次展場環境以暗作為主定調，當中有許多細微的亮暗層次變化相間，但相較於展場裡較亮的區段，筆者卻反常地選擇朝暗的方向走。例如剛進入到展場時，會遇到兩個方向的選擇，右手邊是李佳佑的作品，左邊則是張雍那區，兩邊相較起來李佳佑的光更為曖昧幽暗，筆者反常選擇往那先行，當下的直覺評判來自於，李佳佑的作品雖然佈陳在稍暗但卻是平坦開闊的空間裡，燈光像是在畫面上梳整過形成柔和模糊的氛圍，反而能夠讓筆者在進入到展場時，心理上起了調節心境的初始作用，甚至感到平靜。身體自然地選擇由緩入深的閱讀層次，使之看得更多、停留更久以適應整個環境調性。相對在張雍那區域，因為作品的數量較為密集，而燈光呈現出的層次與明亮變化豐富，相對視覺心理感受上也較為複雜，或許對部分一開始進入到展間的觀眾顯得資訊太過繁複，而無法一時間獲得專注的力量。

深暗的空間造就寂靜的層次，在「微光闇影」展覽中可以感受到燈光調性自然的分散掉每一群聚的觀者，使其處於單獨安靜的觀看狀態。空間詩學裡面一章提到關於「私密的浩瀚感」，相似於在觀賞時時光賦予的感受，他說到：

「浩瀚感就在我們自身體內。它與一種存有的擴張狀態緊密關聯，這種狀態被生活所箝制，被謹小慎微所侷限，但是當我們孤獨一人的時候，它又再度復甦。一但我們靜止不動就身在他方，並且在一個浩瀚無垠的世界裡做著好夢。」¹²⁰這種浩瀚的感受在展間的幽暗中展開，在作品裡的深黯中蔓延，空間積累的黑和暗影層次將感知層層浸入直達私密，展開無限的時空向度，它關乎著自身當下的內在心理，因此越是專注在微小而緊密的時刻，與作品共同定靜的時候，其浩瀚越是強烈。也因如此，遠遠望去，投以在作品上的微光像是一層霧朦的紗，將來到作品面前的人單獨壟罩，使得每一次的閱讀彷彿是一次面對面的孤獨時刻，光自然地創造了作品與人獨自對話的機會。尤以此展中五個暗的定調區段（《在黑暗中》；《神遊之境》、《歷史人物》；《看海的日子》；《歷史性暗影》；《工殤顯影》、《side chain》）感覺特別明顯（展場燈光分佈，見圖 4-34，頁 137），每一次的浸入都是對暗影本質思考的再拓展，是由內而外形成觀照的過程，亦將一個個破碎的微光重組成然為無限的迴圈留存在記憶裡迴盪。

根據策展人所述，展覽中每個區域和轉折安排的光亮變化是根據作品的調性而來，以作品合適的氛圍以及自身語境作為考量，投以合適但不相互干擾的燈光。筆者也發覺，在不同作品之間，設計師亦採用不打光的方式形成自然的陰影分界，這樣的作用除了辨別作品的區隔，它同時像是繪畫中的留白，透過部分刪去來形成畫面中的呼吸，達到視覺勻稱的作用。在偌大的展場裡亦需要燈光這項作用，當觀者被安排在一致完全明亮或是晦暗的環境裡，久了視覺會感覺疲乏而沒有喘息，對不同的作品之間亦不是恰當的光情境，很難緩住觀者來慢心觀賞。著名燈光設計師 Mark D.曾說過：「要了解黑暗，要了解陰影。」

¹²¹因此，打燈不可只有明亮的意識，更要有對暗的深刻理解。

¹²⁰ 同註 91，加斯東·巴舍拉 鞏卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，頁 280。

¹²¹ 洪伶慧：《燈光與藝術類博物館展示之研究》（台南藝術學院博物館學研究所，2000 年），頁 40。

根據作品需求為考量的光是燈光設計的重點。因而，燈光設計依據策展人講述作品的想法或概念，來規劃觀賞的區塊及連理，讓光依循作品的質性進行空間的整體調和，因此，與其說刻意地使用光劃下空間裡的規則，倒不如說是藉由光來為感知傳遞訊息和連結，形成自然的脈動。當中，光影的明暗可創造作品間的氣韻、觀看的情緒波動或平緩，形成脈絡的流暢與轉折，讓觀者在閱讀之間自然而然地辨別和領會，即是 Paul ON'eill 提出「中景」形成展覽調性的階段。好比銜接林柏樑作品廊道的末端，利用燈光界定氣氛的轉換，讓觀者從深暗空間的節奏中轉換到稍微明亮的場域，當中不僅利用燈光作為一種方向指引（時間創造），同時並劃下觀眾另一種觀賞經驗的開始；同樣地，從潘小俠作品過渡到張乾琦時，利用燈光明暗對差形成觀看導引和空間經驗的調換，這均展示了，燈光如何在展覽裡制定觀看時間和經驗的層次關係。

但這樣的環節絕非燈光單一角色就足以撐起，只是光具有統合協調所有展示元素的能力，所以筆者在觀察分析展場燈光時一併書寫到關於作品的材質、裱框的顏色及方法、作品的高度及尺寸關係、內部與外部區域的背景色彩、作品所處的空間位置、格局，最後提及一點攝影的內容或故事，這皆關係到燈光設計師在打燈時，對燈具規格的選擇判斷、投射方法的調節，以及他對整體空間情境的連結掌握。然而，時間和經驗的訂定和發生，仍舊取決於策展人對展示和展覽觀看的思考。

整個展覽裡，筆者認為開頭的主題牆與結尾燈光安排有梳理文章收與放的巧思。光在這裡像呼吸調節器般控制了觀者的精神氣息。展覽入口的主題牆用了寶石藍的顏色做背景，搭配白色字體，光只落在字面上形成柔焦的光暈，其餘皆暗，讓寶藍色更顯得神秘。且整面牆中間劃有一道俐落的斜線體，那裡隱

藏著直截而明晰的光，像是羅蘭巴特所形容的「刺點」，觀者目光很難不被那線條注目及吸引，而整齊的光線收攏在黯藍色的牆面反而像黑洞一樣，具有召喚的魔力，暗示著觀眾進場屏氣凝神（圖 4-32，見 136 頁）。但在展場的末端，牆反轉化為白，字體用了主題牆的寶藍色書寫，這裡的光有著柔和的力道，文字沐浴在折射進來的外部日光中，形成一份鬆脫的力量，提示落幕與離場（圖 4-33，見 136 頁）。同時，日光具有讓人與現實連結的感受，因此，許多的展場往往藉由日光與人工光源合作讓觀眾有回返現實的真實感，以舒緩觀者前些緊張的精神與氣息。

第三節 小結：光與影的內在梳理

在此次與策展人訪談的過程中，余思穎表示到她在這個展覽中並沒有考慮太多觀眾因素，藉此，筆者想延伸回應林平曾在「東海作為形容詞」時的主張，她說到：「策展人並不需要把觀眾因素獨立考量，但是策展人的設計一定要考慮到作品如何被『觀看』，以及觀看者進入到他的觀看脈絡時，是要做為參與者還是作為不存在的觀看者（接受者）。」¹²²然而，余思穎早在初始就說過，「微光闇影」並不是一檔研究型的展覽，它更不考慮「東海作為形容詞」的學術性質，視觀眾為展覽元素之一，也有被觀看的需要，總歸來說，「微光闇影」是透過策展人的一個發現提問而集結彙整，進而共同分享的展覽型態，可以說，余思穎在乎的是作品如何被觀看而非觀眾，因此，她必須處理的是「被觀看的媒介」的面向。

有鑑於此，在這個展覽裡，筆者幾乎先從展覽的本質和意涵來談，以釐清

¹²² 東海作為形容詞展出後，林平在課堂討論展覽效益時之表述。

整體將闇影作為核心，以及策展人如何將攝影的闇影落實到空間裡，與燈光設計合作的關係等。於此，筆者總結此展關於光之於時間脈絡和經驗的整理：

1. 「微光闇影」利用內部深暗空間來交錯訂制，以形成閱讀的層次和脈絡。
2. 策展人利用外部展區的微光效果和內部空間的黑暗交替、對比，產生觀者時間的次序。
3. 作品燈光設計除了構成外顯的時間關係，也形成觀者內在空間的時間牽引並創造經驗。
4. 展場利用微光和暗影形成一致語境，與作品、主題「闇影」連結，創造空間敘事的呼應關係。

筆者亦發現，也由於「微光闇影」採燈光主調為暗的脈絡，以至於更能夠去敘述幽藏在攝影暗影裡的情感，如果光是張揚的，那麼就不可能那麼完整地讓人感受到思維在裡面蘊藏的力量。因此，這樣的展場，光為作品引帶出來「緩」的力量，而這樣的能量其實很強，很多時候我們以為慢是一種弱的象徵，但卻忽略了慢可以帶來「靜」，靜也是一種「境」的體現，更是策展人所指闇影裡的第四維度：「時間與空間性」。

可見，光除了具有形成空間、時間與經驗三種向度的整合能量，意即結構中景顯化策展人意圖的關鍵階段，同時筆者確實認為，光有將實體空間向度昇華至內在感知空間的能力，以至於我們會在 James Turrell 的作品中感到被純化，甚至感動或著迷，又或者是在 Dan Flavin 燈光的指引下，引發想要靠近、理解並發覺內含的訊息，而此展中的每件作品更是顯化了光由外而內的作用力量，尤以內部的暗影空間作品最為深刻，如余思穎在陳述〈在黑暗中〉作品空

間時，引用蘇珊桑塔格所述：「人其實內部就是一個黑暗空間。」¹²³因此，她在處理暗的空間時，某一層面更趨近內在性的隱喻。而這無非都證明了，光的變化可以對我們的感知系統產生召喚作用的能量，一旦光在那發生，人的內在便會產生感受、對話的接連過程，光實質上充滿了心理性。

筆者也深知，相較於明亮的空間，暗的燈光設計其實更難，策展人需要確保不會讓燈光過於戲劇化而本末倒置，因而在每個作品及其過渡地帶，都要精確的拿捏分寸，因此，作品彼此之間的關係和位置安排是相對重要的事。洪伶俐曾說：「燈光設計若是為了展示，是應該名符其實落實在表現展品的形式與內涵，是應該真正的貼切觀眾的需求…。」¹²⁴然而這句話筆者認為需要稍作整理，因為，燈光設計在進行作品打燈考量的時候一定會連同觀眾的因素含納進去，包含避免眩光或不舒服的反應，但在當代策展裡，筆者主張燈光仍是要以策展人的考量和作品為首重，因為策展人真正處理的是「觀看」而非「觀眾」，他需要顧全的是整體脈絡被觀看的經驗。林平亦曾在「東海作為形容詞」開幕時說到：「燈光設計是要創造『觀看』與『作品』的相遇介面，最後達到兩者的共生。」因而，藉由光傳達給予正確的訊息，幫助觀眾較容易切入展覽的概要，增加他們對作品理解及整體的感受性，才是燈光設計的目的。

而本論文案例探討恰好是以攝影為主題的展覽，光影本來就是攝影非常重視的議題。余思穎不僅將攝影中光、影的概念提煉出來，還針對平時略少討論的陰影部分作美學面上的整理，讓暗影化為「闇影」並落實在空間裡同步發酵，使得燈光在展覽裡，不僅作為輔助觀看的媒介，其更顯現了筆者的研究目的：「策展人將光視為一種引喻，協助完整展覽空間的敘事創造」，展現了燈光指引與光內化經驗的兩種關係。相對也展露，策展人余思穎對光具創造性思考

¹²³ 附錄二，頁 147。

¹²⁴ 同註 119，洪伶俐：《燈光與藝術類博物館展示之研究》，頁 20。

和敏銳度，確實將燈光視為影響此展觀看的重要媒介。

歸結來說，「微光闇影」一展使筆者領會，對於暗的層次空間，如何善用微光輔助做更細膩的詮釋，這過程有如借力使力的感覺，如何將作品中的暗影挪移至實際空間裡來的結合，如何透過外部的力量來形成觀者的內在空間，這些幽微的、不張揚的光的意涵，鋪寫許多關於光潛在的陰翳美學與詩性，亦是一項對於燈光設計的反向思考過程。雖然觀者不見得真的能夠清楚掌握所有作品裡要給予的意義，但影像終究擁有無須語言文字就能夠傳遞情感與精神的力量，持續地一次次在暗影中散發微光。

第五章 結論與建議

展覽脈絡的形構，不只是作品的集成，而是集成的方式，也就是展示設計的文化。¹²⁵

展覽中，人與作品像是兩個陌生的相遇，那是一個相互給予和相互滲入的過程，某方面兩者都在追尋一種形式、某種媒介使彼此可以產生共鳴……。Paul ON'eill 的「展覽風景論」意即展覽脈絡的構成，也意味著策展人組織思考、鋪陳作品觀看敘事的方法，它形成兩個方位，不僅坐落在作品之上，同時也坐落在觀看的位置，因此，它必定作為一個動詞的語意，帶有時間的立體結構，而當中，筆者認為燈光即是構成時間的主要元素，使觀看產生敘事積累的層次，衍生觀者經驗的發生。

直到書寫的最後一刻，筆者才真正地領會到一件事情，那就是萬物皆有生命。在談論燈光這件事時，其實更離不開這樣的思索整理過程。很多的書寫關於燈光在展場裡的各種效用、燈具的種類、投射角度、光學變化等，好似讓光在展場裡約化為規格、形成制式即可完備，但卻將光能夠詮釋出的美給約束和減弱了。筆者曾經在這樣的鋪展過程中迷失，流於生硬的筆觸，然而，回歸本質，光真實帶給我們的是「感覺」的過程，而感覺源自於生命的自然流動。因此，筆者曾形容光是會呼吸的，包含在展場裡的每一件藝術品，都是涵帶著創作者一部份的生命力量在展覽裡交流著。

從筆者個人的學習經驗而言，「東海作為形容詞」裡的光向外呈現出指引與

¹²⁵ 同註 66，林平：〈一個「好」展覽與策展人的關係〉，台新銀行文化藝術基金會。

融合，到了「微光闇影」，光昇華為內斂的隱喻和內在，像是一路從基礎到成熟的蛻變，光從一粒種子到形成宇宙，看見它展現力量與謙卑的聚合。因為越到後面的書寫，筆者越發覺談論燈光襯托作品情境，以及整個空間氛圍是一件非常感知的工程，這樣的起心很像是無垢劇場導演林麗珍曾說過的：「意思不重要，而是給你的觸動比較重要。」¹²⁶所以在每個書寫的當下，筆者都盡可能的回溯到當時的情景狀態，尋找光與作品和空間觸動迸發的時刻，探索光線引喚內心稍動的枝微末節，從外到內，再由內而外的去感受作品至整個展覽給予的氛圍和語意。因為藝術家的創作唯有在展場出現的那一刻、與觀眾面對面的時候，才能夠傳遞它內在意義與價值。因而，製造這份引觸的機緣與對的環境很重要。

策展人的工作實則非常繁瑣與精粹，相對也是一份需要感性與理性兼具的功夫。因此，筆者的文脈從展場到策展再到燈光，這樣的脈絡是有意義。目的是透過一連串對展覽知識的建構，對史脈的瞭解，以及美的感知訓練才進而能夠對燈光產生高度的敏銳和覺察。這亦是培訓準策展人、策展團隊的重要過程，甚至是策展人自我培育的養分，它同時也讓身為亟欲參與並想瞭解藝術的觀眾在觀看展覽時，可以練習自己與作品、展覽產生連結的方法途徑。因此，要去梳理為什麼需要策展這件事，從它的源頭、展覽的價值在哪、作品如何被看見、觀眾怎麼認識藝術、體驗美的奧義，這條骨幹整理相對在描述展覽燈光美學時，處於一個本質的位置。也由於瞭解了這些關於展覽的脈絡起源以及關係後，才能夠進一步在展覽中對燈光展露的意義有更細微考量和全面觀照。

因此，燈光設計仍究需要依循策展人對展覽的想法作詮釋，而非凌駕於策展人之上，以至於筆者要探討光之於展覽的「空間、時間、經驗」三個向度，

¹²⁶ 取自於《行者》紀錄片，台聖公司發行，2015年。

因策展人的角色如同導演，展覽整體脈絡走向需要基於一定的高度來衡量基準，而這不只是技術面的控制，更是在敘事經驗積累功夫。因而筆者在書寫展覽案例分析時，將策展人的理念、展覽核心做梳整釐清，使之能夠將光需要表現的氛圍與每個作品完整地串連。有鑒於此，於第四章「微光闇影」章節裡會發現，筆者如何透過策展人敘說的暗影層次，來書寫微光，而微光又是怎麼進入到作品的暗影，形襯成內在性，這些皆涵蓋著燈光在空間裡創造時間、牽引經驗的層次。

但作為一個純粹的觀察者角色面向，以及前身為調燈者的身份，筆者與策展人又有不一樣的面向觀察。在「東海作為形容詞」裡，筆者開始理解展覽燈光的基礎，透過親身實際的操作及策展人互動，燈光在筆者經驗之下呈現為較具藝術性創造的面向。因此，在「東海作為形容詞」燈光設計經驗分析裡，可以看見做了幾項分類，將光可以製造的光影、詩意、氛圍、表現手法區分以辨別差異，過程像是將展覽視為一項創作，重新梳理解構各種美的表現法，以及如何透過光來讓作品的精神傳現。

這使得展覽某方面看來像是另一種形式的藝術創作，策展人除了需要有一定的美感基礎和邏輯統合能力，然而，重要的是他必須具備細膩的感知力，觀照展覽中每個細微面向，能夠讓作品此產生連結與凝聚。燈光的調配運用是需要感知來提醒，光是充滿生命且流動的元素，假如策展人本身不具備這樣的思考與覺察，光就可能流於制式的呈現而平淡毫無生氣，展覽的對話亦更難有所多面向展開。而藝術家 James Turrell 和 Dan Flavin 的創作提煉出來放在論文裡觀照，即是基於這樣的理由，經由兩者藉由光創造出截然不同的藝術語彙，觀察光如何結構出訊息、形塑感知、產生交流的美學面。與其誇大其詞的說展覽是策展人的創作，其實筆者深深地認為展覽以及策展某部分是需要向藝術家學

習，甚至要有被藝術感動的經驗，否則我們如何能夠滲透藝術家的創作幫助他們作品說話。

雖然 James Turrell 和 Dan Flavin 均運用光作為媒介和材料來創作，但在有形與無形的概念上差異甚大，Flavin 是運用燈具的形式排列製造訊息並傳遞，這項以光作為訊息的方法在展覽中扮演了重要的基礎角色，包含指引方向和焦點。而 Turrell 利用光營造氛圍與感受，雖然不見得看見燈光的具體形式，但卻能受到光影而響產生感知變化，在展覽中大至整體的氣氛定調，小至作品個別的情境，皆受光間接的影響。兩者例子均引帶出光創造空間敘事，使觀眾生成感知與經驗的光美學示範。他們也朝向我們在製作策劃展覽時常缺漏的一項思考，究竟觀眾在進入到一個展覽裡，他是單看作品，抑或投入在整個展覽？這個整體觀策展人要如何呈現並給予，如何透過展示設計來聚焦觀眾的意識，促使他們發現到群體的連帶關係。

於此，回到本論文原點與初衷，筆者認為透過燈光可以幫助展覽達到敘事和完整的作用，為此，筆者歸納出五項燈光在展覽中需交互觀察的重點：

1. 彰顯藝術品特質
2. 連接與過渡空間
3. 論述與情境定位
4. 作品互動與連結
5. 指引方向與焦點

此上項目，能共同作用導引和創造出展覽的核心意象，同時，可供策展人、展覽製作與準備工作者、燈光設計師在展場當中反覆對證、進行修整檢視，亦可

為初始的燈光設計學習者提供一個相互對照的參考指引，對光在展覽空間中有更細膩的覺察和運用。然而，筆者仍要提醒，對於展覽的環境、材料、工具有所了解是燈光設計第一要務，也因筆者透過與策展人余思穎的訪談和展覽觀察，發覺空間條件的限制以及擁有的燈具規格，皆關係到燈光在設計時的表現（例如，余思穎談到在「微光闇影」中，沈昭良展區因牆面高度較低矮，燈光因此而投射距離變得較近，呈現出不同於其它區段明亮的感覺）¹²⁷。因此，如何在空間與展務媒材的限制下，創造出最好的敘事情境，考驗著燈光設計的應變能力。有句話說：「同樣的燈，不同的光」¹²⁸，一個展覽場的好或壞，全憑著策展人對每個細節的細膩考量，一樣的空間，端看個人要如何去詮釋表現。如同藝術家 Dan Flavin 與 James Turrell 的創作般，同樣的材料來源卻是完全不同的氛圍和語境，因此，對待展場裡的光要如對待藝術一般的思考，它可以給予很多細膩豐富的層次變化。

筆者書寫這份論文的起因，始於初學展覽調光對燈光的感動與好奇，結合曾是藝術創作者的角度，進行展覽的理解與經驗梳理，分享其探索到光在展覽中的幾個面向。一路上有從理論技術面來研究，也從藝術創造的角度切入，當中許多兼具感性的操作與思考痕跡，並柔軟的拖曳著光的尾巴在生活中不斷地發覺它們所帶來的美以及各種感受轉化在文脈裡。也因而深深理解到，要探究這份光從何而來，不如先整理自己的感覺從何開始，深刻地去發現身邊的環境、展覽與光所帶給你的感覺變化，進而才能對光的美學脈絡進行建構。因此，這是一份筆者對燈光與光的個人經驗覺察報告，當中或許想法感受不盡相同，但已盡量在當下的直覺裡描繪，至少這份光的輪廓與美是共同享有的。

¹²⁷ 見附錄二，頁 150。

¹²⁸ 同註 23，〈周鍊先生談照明設計里的人生〉，名師堂。

參考文獻

一、專書

1. 漢寶德著：《展示規劃理論與實務》，（臺北市：田園城市文化，2000）。
2. 王嵩山、歐陽盛芝著：《博物館展示的景觀》（臺北市：國立台灣博物館，2011）。
3. 台北市立美術館：《觀念藝術之後》，（臺北市：台北市立美術館，2016）。
4. 鞏卓軍著：《身體部屬 | 梅洛龐帝與現象學之後》（臺北市：心靈工坊，2006）。
5. 石曉蔚：《室內設計照明原理》（臺北市：淑馨出版社，1996）。
6. 鄭國裕、林磐聳編著：《色彩計畫》。（臺北市：藝風堂出版社，2009）。
7. 約翰·伯格、尚·摩爾著，張世倫譯：《另一種影像敘事》（臺北市：臉譜城邦文化出版，2009）。
8. 加斯東·巴謝拉著，鞏卓軍譯：《空間詩學》。（臺北市：張老師文化出版，2003）。
9. 狩野由美子，郭清華譯：《蔬菜之神》。（臺北市：積木，2012）。
10. 日本照明協會，葉韋利譯：《光·建築：設計大師的空間照明手法》。（臺北市：尖端，2011）。
11. G. Ellis Burcaw 著，張譽騰譯：《博物館這一行》（臺北市：五觀藝術出版社，1997）。
12. Alison Green：〈List of exhibitions〉，《A short chronology of curatorial incidents in the 20th century》（Bibliographie d'Histoire de l'Art，2000）。
13. Mary Anne Staniszewski：《The Power of Display：A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art》（The MIT Press，1998）。
14. Paul O'Neill：〈The Exhibition-as-Form〉，《The Culture of Curating and The Curating of Culture（s）》（The MIT Press，2012）。

15. Richard Andrews 、 James Turrell 、 Chris Bruce ：*《James Turrell: Sensing Space》*（Henry Art Gallery，1992）。

二、引用論文

1. 洪伶慧：*《燈光與藝術類博物館展示之研究》*（台南藝術學院博物館學研究所，台南市，2000年）。

三、期刊雜誌

1. 鄭乃銘：〈從對待作品方式，就能看出來美術館有沒有思想〉，《當代藝術新聞》，No.137，（2016.06），頁 26。

2. 林平：〈一個 Blind Date 的相遇 策展人得有情 藝術家總有義〉，《藝外雜誌》，No.57，（2014.06），頁 20-21。

3. 林平：〈我們去『？』看展覽！策展人對空間文本的修辭意識〉，《藝外雜誌》，No.53，（2014.02），頁 10-11。

4. 林平：〈用身體，走空間！策展人掌握展覽的載體形器〉，《藝外雜誌》，No.54，（2014.03），頁 18-19。

5. 林平：〈探尋 Blind Date 的靈光 策展人情境脈絡編導的功夫〉，《藝外雜誌》，No.58，（2014.07），頁 18-19。

6. 王柏偉：〈展示：一個關於策展學基本元素的提案〉，《現代美術》，No.167，（2013.04），頁 74。

7. 臺北市立美術館編輯：〈多向度的展覽事務：策展不只是一個想像的藍圖，還是多個技術的行動〉，《現代美術》，No.167，（2013.04），頁 86-88。

8. 耿鳳英：〈博物館展示照明〉，《博物館學季刊》，（2001.10），頁 41-50。

9. 蔡幸伶：〈藝術作品的展示空間與設計實務〉，《博物館學季刊》，第 21 卷第 2 期，（2007.04），頁 52。

10. 林平：〈藝術展覽的價值和空間關係〉，《博物館學季刊》第 20 卷第 1 期，（2005），頁 29-37。
11. 蕭慧君：〈美術館展示空間之牆面色彩設計研究〉，《設計學報》，第 18 卷第 4 期，（2013.12），頁 89。
12. 王聖閔：〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，《藝外雜誌》，NO.9，（2010.06），頁 41-47。
13. 呂佩怡：〈當代藝術從白盒子到古典歷史建物空間—以英國沙奇畫廊的新選擇為案例探討〉，《文字行動 II：2004-2007 世安美學論文獎作品集》，（2007），頁 18。
14. 王菲菲：〈05 光的研究〉，《谷物》，05，（2017.04），頁 8。
15. Paul O'Neill 著，王聖智譯：〈策展的轉變：從實踐到論述〉。《藝外》，第 43 期（2013.03），頁 54-69。（原文收錄於《Issues in Curating Contemporary Art and Performance》：1997 年）。

四、引用網路資料

1. 石曉蔚，〈照明環境心理〉，

取自 <http://www.iali.com.tw/publications/applications/chap3.htm>。

引用日期：2016 年 06 月 10 日。

2. 林平：〈一個「好」展覽與策展人的關係〉，取自：台新銀行文化藝術基金會

[http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?](http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?MID=4&AID=333)

[MID=4&AID=333](http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?MID=4&AID=333)。

引用日期：2017 年 06 月 08 日。

3. 呂佩怡：〈策展（curating）/ 策展（curation）？〉，

取自《策展人培力》，2013. 10 月號

<http://mag.ncafroc.org.tw/single.aspx?cid=112&id=117>。

引用日期：2017 年 06 月 10 日。

4. 東海作為形容詞粉絲專頁，取自

<https://www.facebook.com/tunghaiasanadjective/>。

引用日期：2017 年 06 月 11 日。

5. 偶得設計，取自 https://www.facebook.com/OuDeLight/?hc_ref=NEWSFEED。

引用日期：2017 年 07 月 23 日。

6. 名師堂，〈周鍊先生談照明設計里的人生〉，取自 <https://kknews.cc/zh-tw/design/kqnkgq.html>。

引用日期：2017 年 08 月 10 日。

7. 微光闇影展覽論述，取自 台北市立美術館官網

http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=602&ddlLang=zh-tw。

引用日期：2017 年 08 月 12 日。

8. James Turrell：〈Introduction〉，

取自 <http://jamesturrell.com/about/introduction/>。

引用日期：2016 年 05 月 28 日。

9. FEILO SYLVANIA：〈Lighting for Museum and Gallery〉，取自

<http://www.feilosylvania.com/documents/documents/Museums%20and%20Galleries%20-%20Brochure%20-%20English.PDF>。

引用日期：2016 年 05 月 30 日。

10. Víctor Palacio：〈Museum and Exhibition Lighting〉，

取自 <https://light2015blog.org/2015/11/16/museum-and-exhibition-lighting/>。

引用日期：2016 年 05 月 30 日。

11. Sandra Karina Löschke， “Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum” ，取自

<http://interstices.aut.ac.nz/ijara/index.php/ijara/article/view/110>。

引用日期：2016 年 06 月 05 日。

12. Lynn Kellmanson Matheny, “Dan Flavin - Light, Space, and Architecture”, National Gallery of Art. ，取自

<https://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/light/light.shtm>。

引用日期：2017年06月28日。

13. Hugo Hess, “Dan Flavin”, 取自 <http://www.widewalls.ch/artist/dan-flavin/>。

引用日期：2017年06月28日。

14. Dan Flavin American Sculptor, 取自 <http://www.theartstory.org/artist-flavin-dan.htm>。

引用日期：2017年07月15日。

五、影音資料

1. 陳芯宜，「行者」DVD，台聖公司發行，2015。

圖版



圖 3-1 多付耳機介入，並保留地部分作品參與第二階段展出
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-2 胡志強《一個近在遠方的邀請》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-3 胡志強《一個近在遠方的邀請》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-4 楊偉林《曆之一 陳年》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-5 楊偉林《曆之一 陳年》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-6 楊偉林《那些安息的與未安息的》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-7 梁莉苓《光種 2014》傍晚落暗時刻
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-8 梁莉苓《光種 2014》白天日光
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-9 陳彥名《長考-屋的故事》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-10 吳孟璋《問》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁

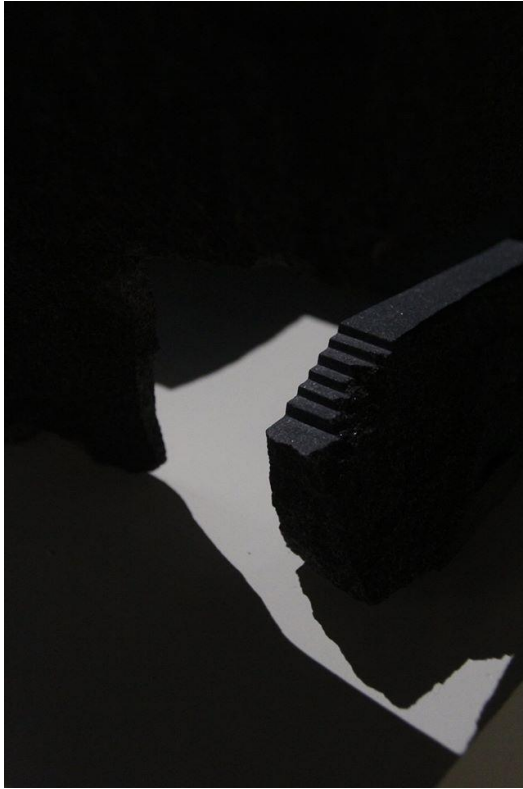


圖 3-11 吳孟璋《間》細部
來源：東海作為形容詞粉絲專頁

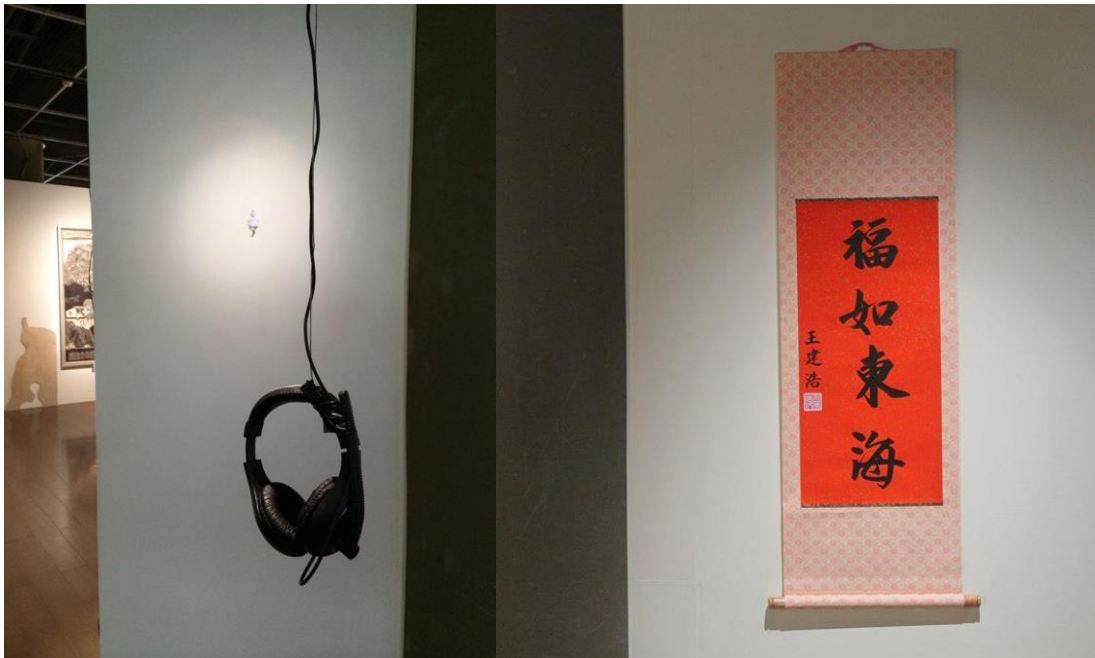


圖 3-12 王建浩《鉤子 Hanger》(左)、《東海作為形容詞》(右)
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-13 王建浩作品坐落位置
來源：東海作為形容詞粉絲專頁

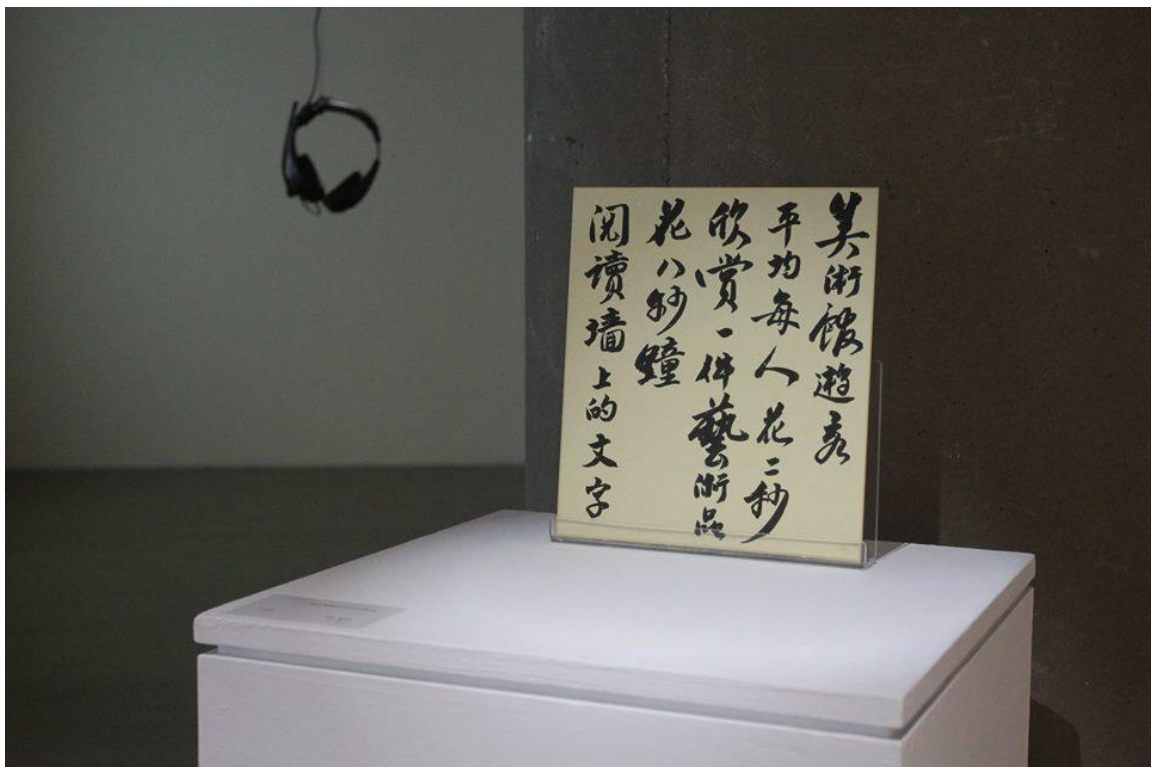


圖 3-14 王建浩《一則有關藝術作品的說明》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-15 張惠蘭《牆語系列》
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-16 裘安普梅爾《Quietly exsanguinate》，左側有自然光引入
來源：東海作為形容詞粉絲專頁

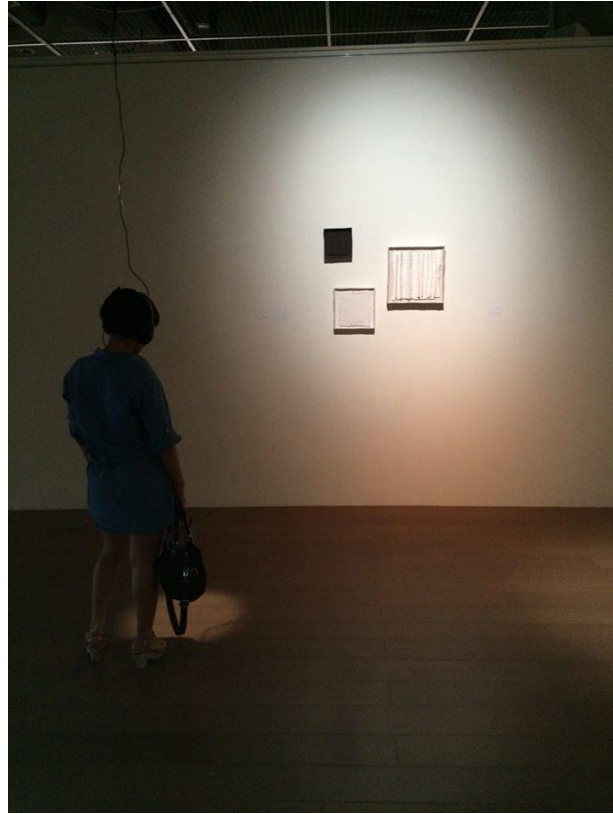


圖 3-17 耳機光圈維持觀眾的觀賞距離
來源：東海作為形容詞粉絲專頁

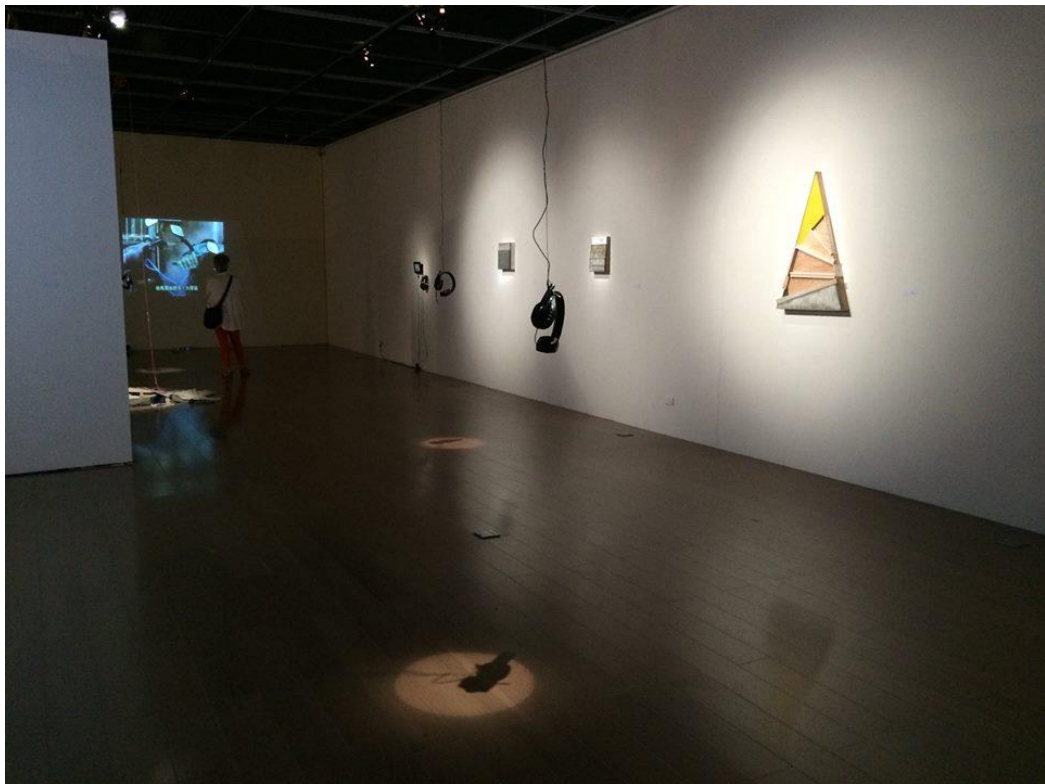


圖 3-18 耳機光圈的明度減弱，改變色溫並柔和邊緣線
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-19 主視覺牆面前方地板有做光源暗示
來源：東海作為形容詞粉絲專頁



圖 3-20 《紀念碑 1》(To V. Tatlin) 1964 年
來源：National Gallery of Art



圖 3-21 《無題》 (to Jan and Ron Greenberg) , 1972-1973 年
來源：National Gallery of Art



圖 3-22 《無題》 (to Barnett Newman to commemorate his simple problem, red, yellow, and blue) , 1970 年 (左)、Barnett Newman 《Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV》

來源：National Gallery of Art、ARTNET.COM



圖 3-23 《綠色越過綠色》(致缺乏綠色的蒙德里安), 1966 年
來源: Guggenheim Collection Online



圖 3-24 《紀念碑 4, 致那些被伏擊中殺死的人》(to P.K. who reminded me about death), 1966 年
來源: National Gallery of Art



圖 3-25 《GANZFELDS》系列
來源：JAMES TURRELL.COM



圖 3-26 阿姆斯特丹 Stedelijk 美術館的《THE CITY OF ARHIRIT》，1976 年
來源：JAMES TURRELL.COM



圖 3-27 《Breathing Light》，2013 年
來源：JAMES TURRELL.COM

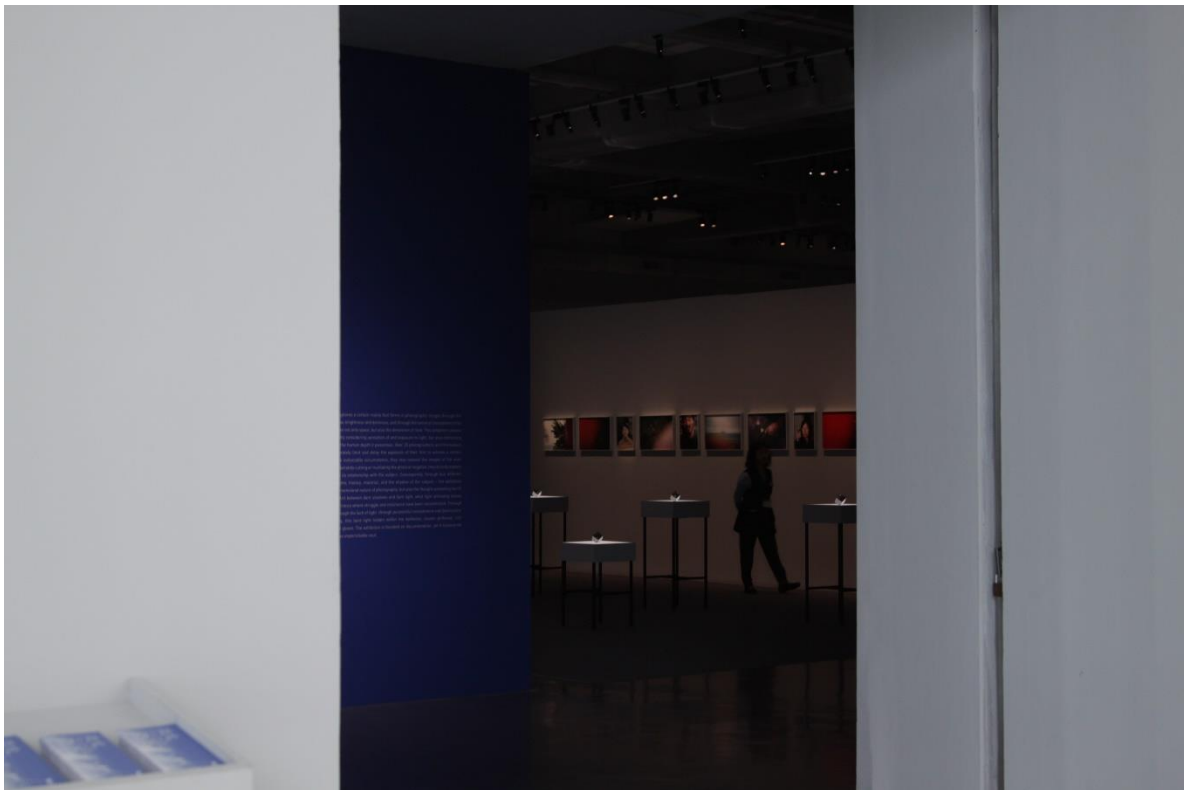


圖 4-1 微光閣影展場入口，由外往內部看
來源：筆者自攝



圖 4-2 李佳佑《隱形時光》
來源：筆者自攝

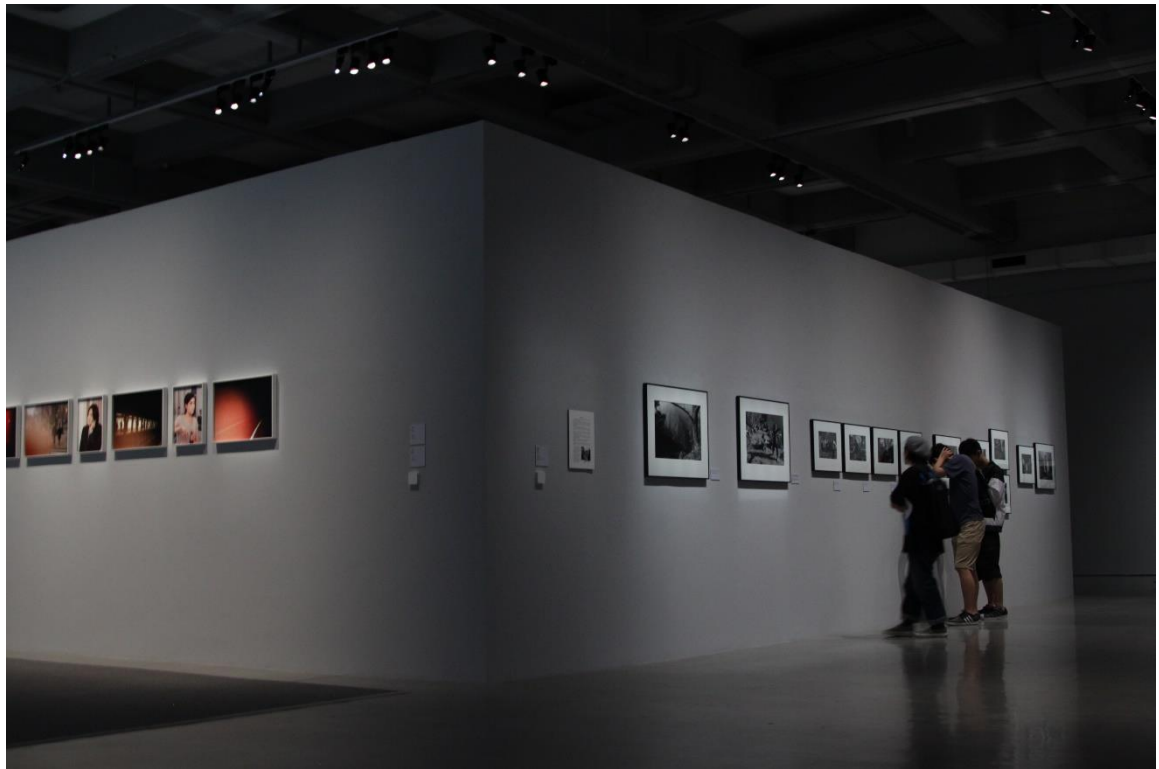


圖 4-3 金成財《寂靜的槍聲》（右側牆面）
來源：筆者自攝



圖 4-4 (從入口進來之後左側) 張雍 (左)、李國民 (中)、陳以軒三人作品 (右)
來源：筆者自攝

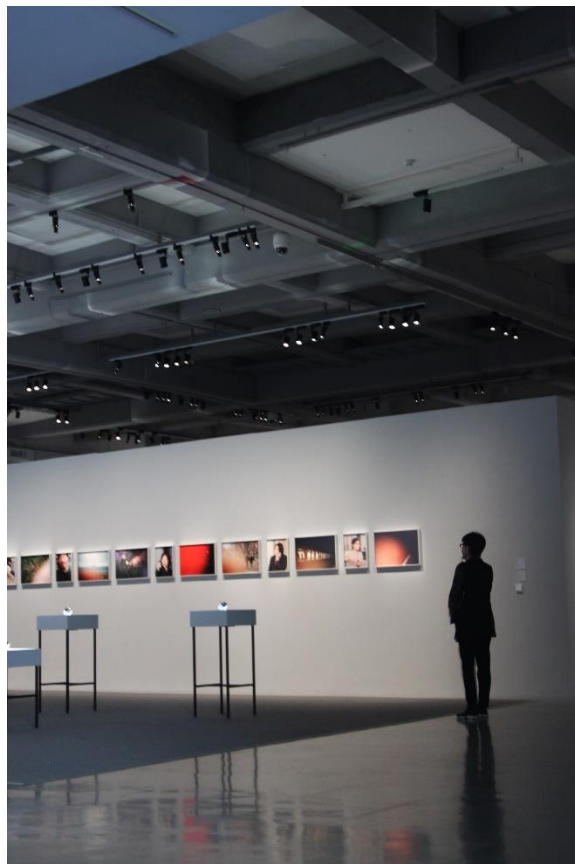


圖 4-5 陳以軒《若有手指》
來源：筆者自攝



圖 4-6 張雍《胎記／Birthmark》
來源：筆者自攝

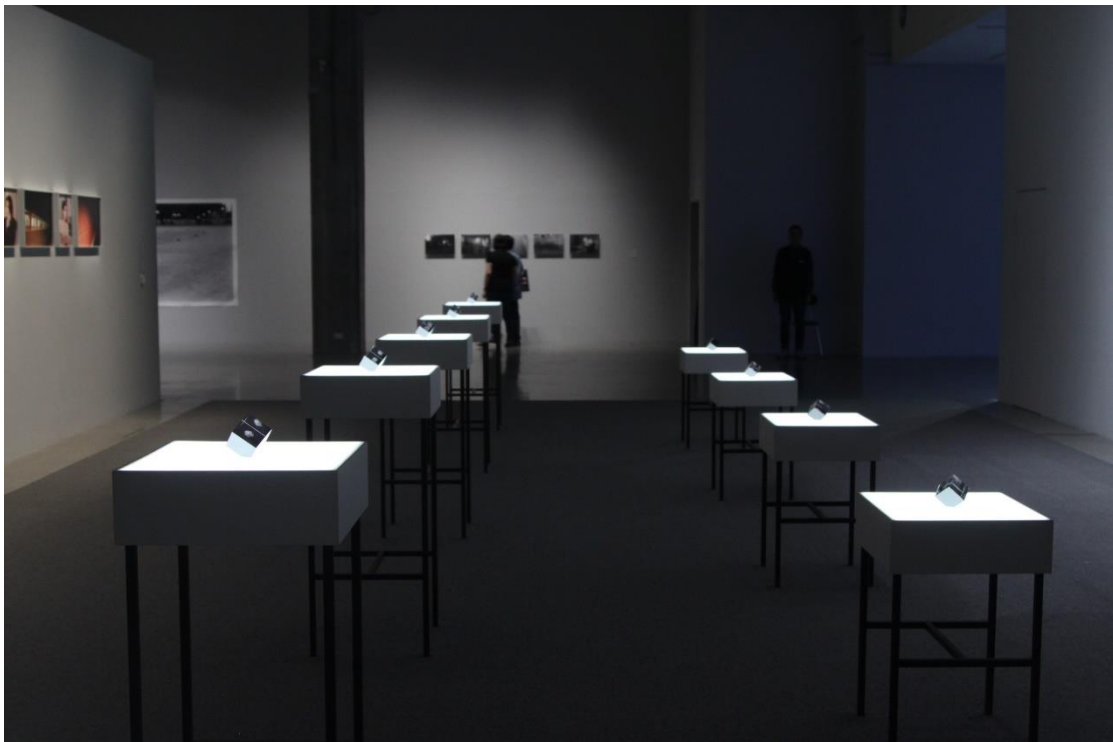


圖 4-7 李國民 打噴嚏系列
來源：筆者自攝



圖 4-8 李國民 打噴嚏系列，經由光製造出被觀看的第三層次
來源：筆者自攝

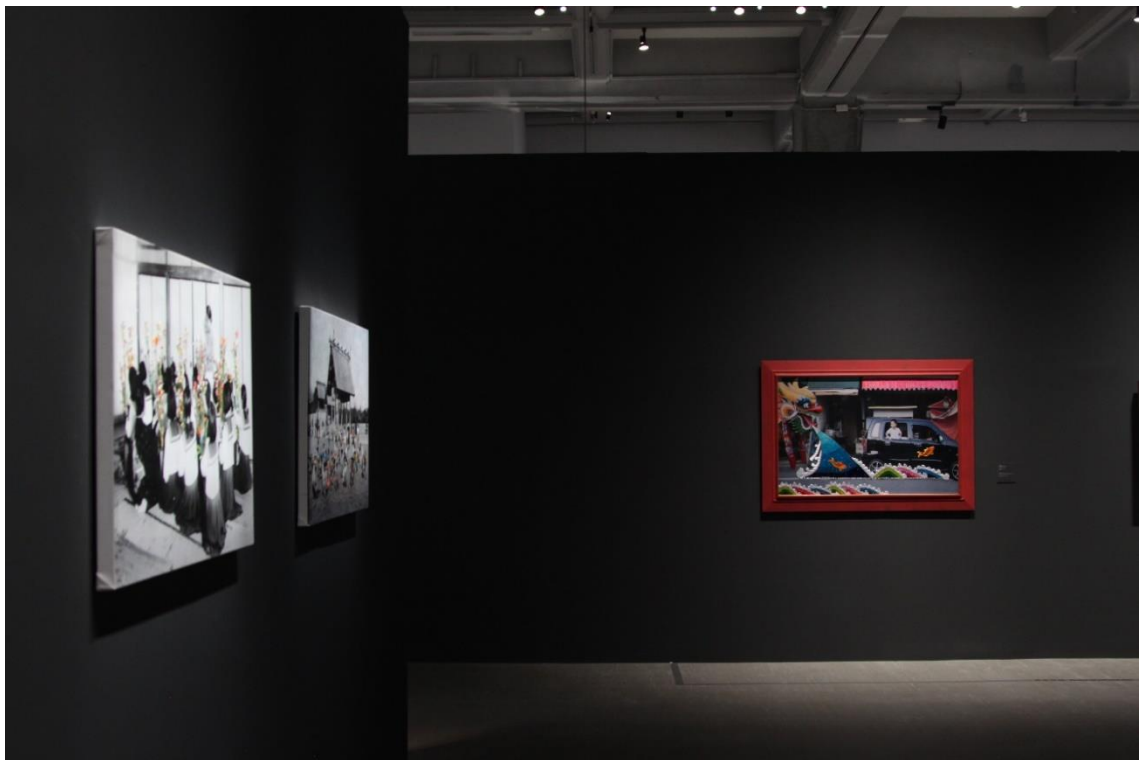


圖 4-9 侯怡亭《歷史刺繡人》(左)、邱國峻《神遊之境》(右)
來源：筆者自攝



圖 4-10 侯怡亭作品整體光情境
來源：筆者自攝



圖 4-11 邱國峻光情境亮度提高
來源：筆者自攝



圖 4-12 侯怡亭作品刺繡，立體浮現
來源：筆者自攝



圖 4-13 洪政任《憂鬱場域》地面留有壓克力反光
來源：筆者自攝



圖 4-14 洪政任作品皺褶、拼接肌理清晰，呈現破碎感
來源：筆者自攝



圖 4-15 李元佳和劉振祥作品，這階段燈光開始提亮
來源：筆者自攝



圖 4-16 李元佳《無題》
來源：筆者自攝



圖 4-17 李國民《觀心經》
來源：筆者自攝

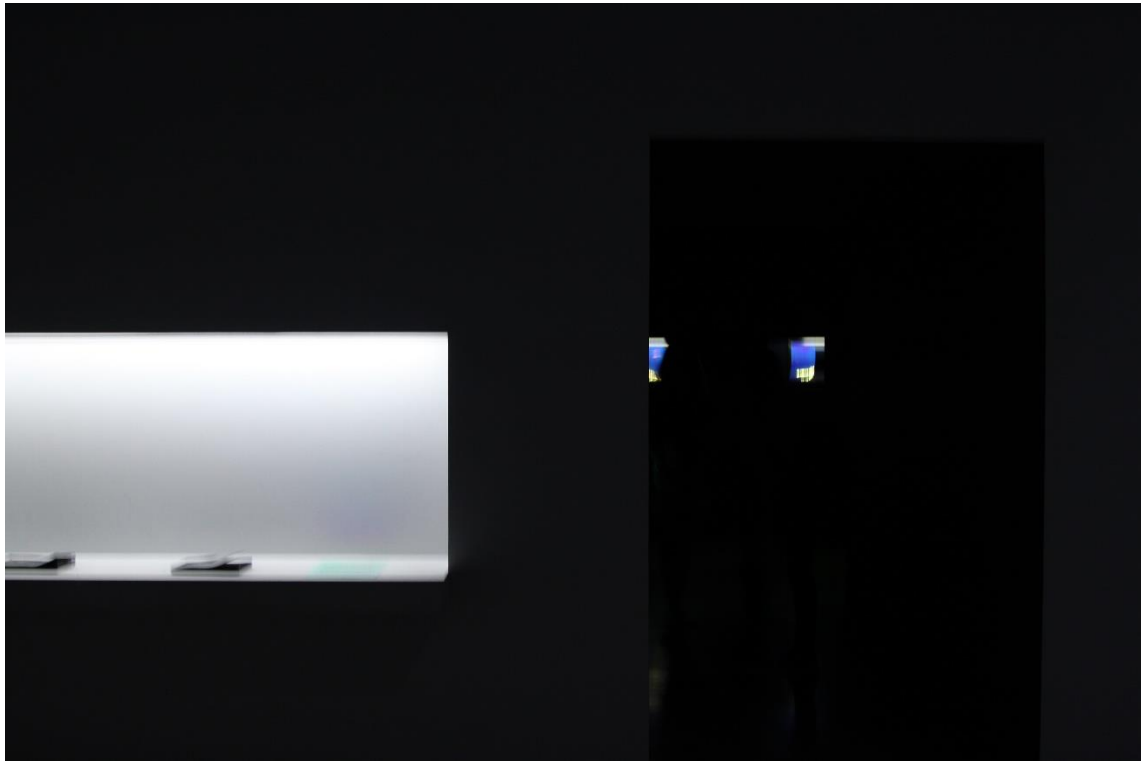


圖 4-18 《看海的日子》，外部入口地帶
來源：筆者自攝



圖 4-19 陳彥呈《看海的日子》內部主要是 11 張影像和 12 張文字（炫光紙）
來源：筆者自攝



圖 4-20 在林柏樑作品與《看海的日子》廊道銜接中間地面有打光
來源：筆者自攝



圖 4-21 林柏樑作品，光源有作遮蔽減弱效果，使其坐落在靜謐的氛圍中
來源：筆者自攝



圖 4-22 歷史性暗影單元
來源：筆者自攝

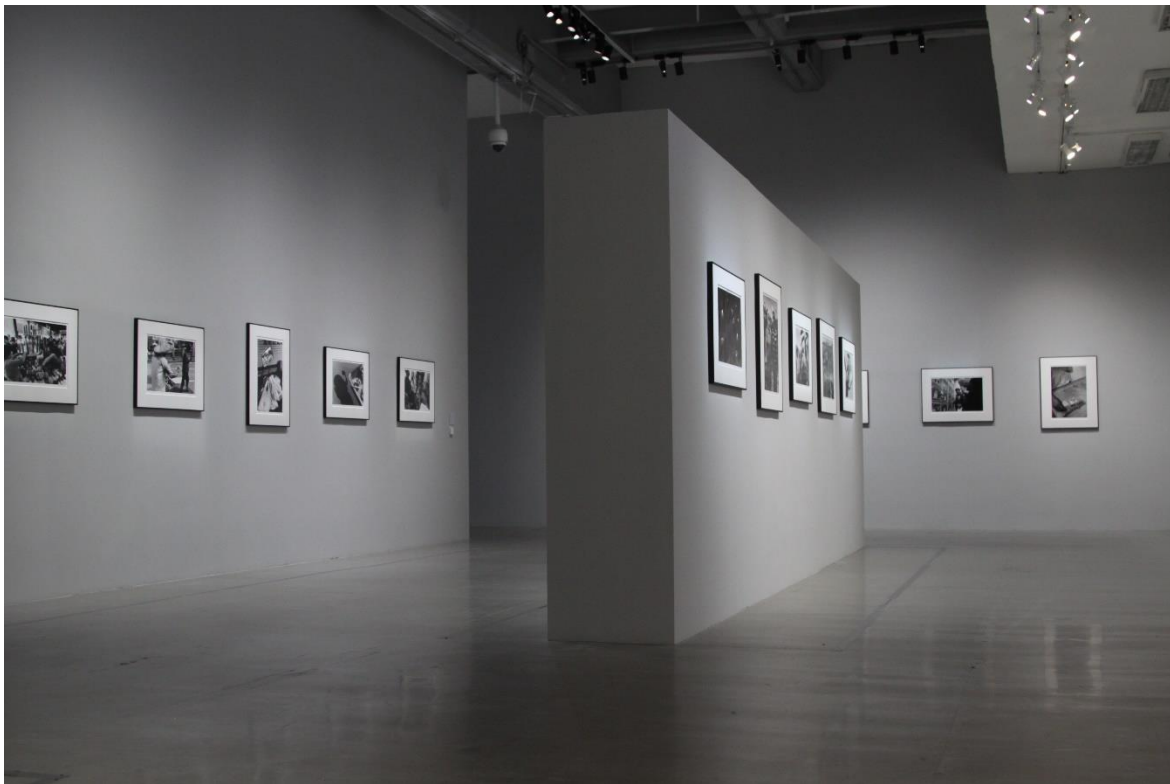


圖 4-23 展牆的高度落差，使光線明暗程度有別（右側矮牆燈光較暖再亮一些）
來源：筆者自攝



圖 4-24 左側牆面為林柏樑展區，稍暗；右側為沈昭良展區，亮度提升均勻
來源：筆者自攝



圖 4-25 潘小俠作品展區（左側比右側牆面再稍微來得明亮一些）
來源：筆者自攝



圖 4-26 暗、窄的通道過程安排
來源：筆者自攝



圖 4-27 張乾琦作品《鍊》，在作品上方近距離打燈，其餘空間落暗
來源：筆者自攝



圖 4-28 何經泰《工殤顯影》，背景為木作角料
來源：筆者自攝



圖 4-29 燈光在張乾琦展牆上形成灰藍色彩，增添神祕性
來源：筆者自攝

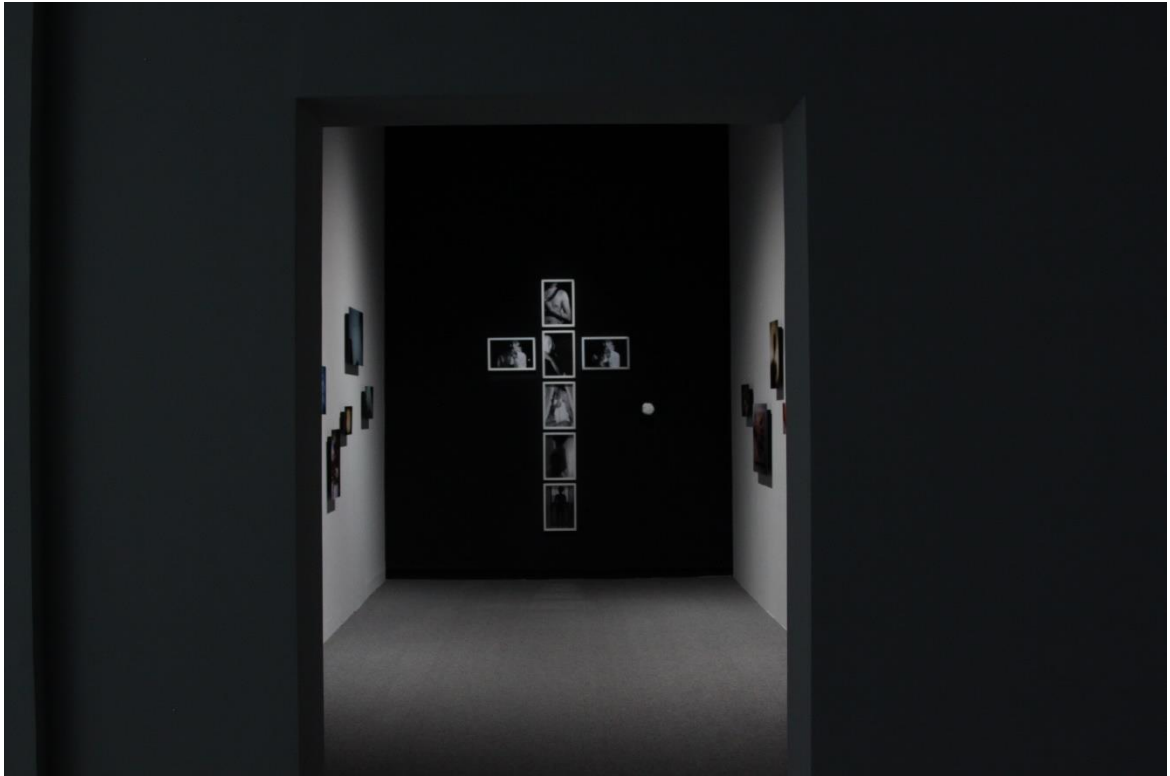


圖 4-30 侯鵬輝《自畫像》入口處往內看
來源：筆者自攝

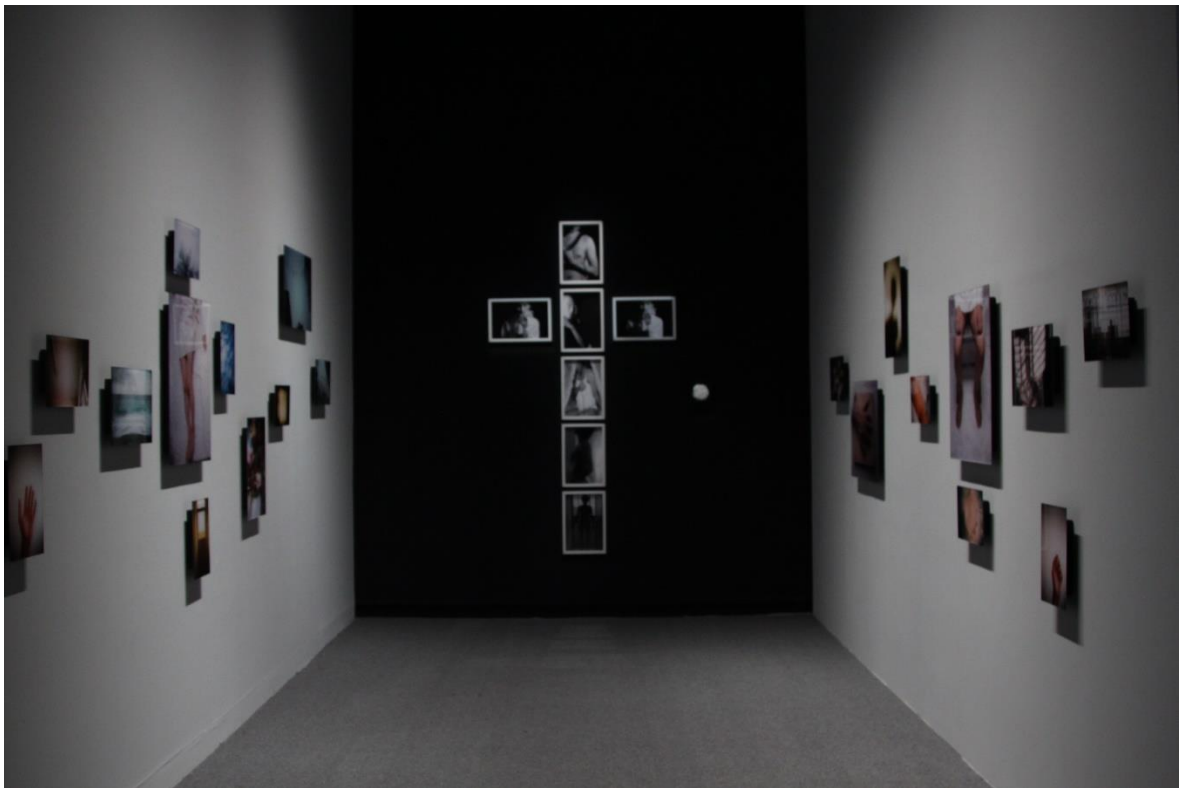


圖 4-31 侯鵬輝《自畫像》旁邊兩側光源不同
來源：筆者自攝

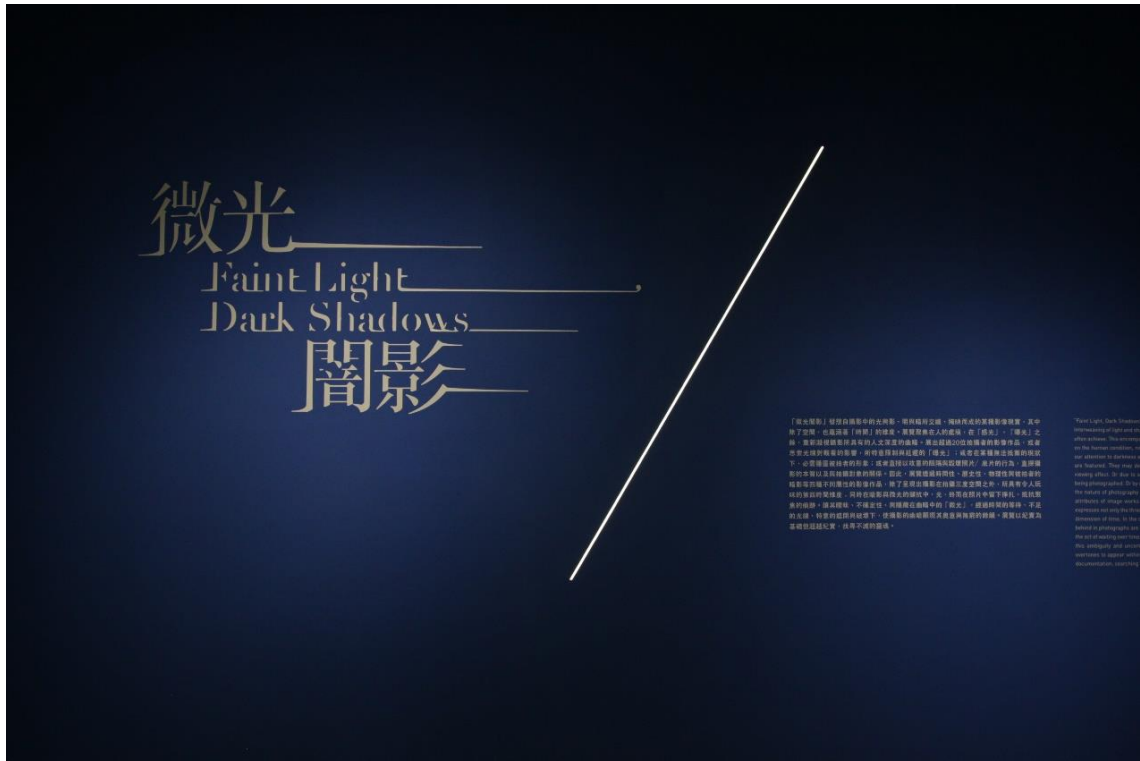


圖 4-32 展場入口主題牆

來源：筆者自攝

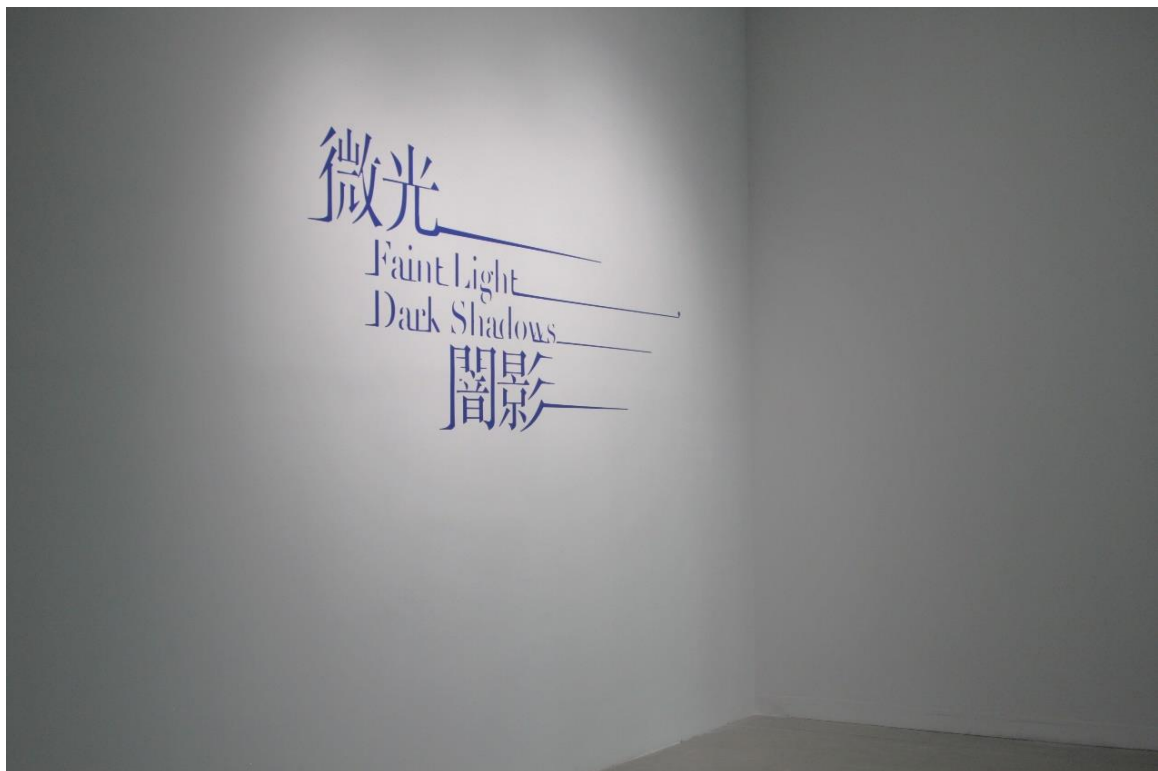


圖 4-33 展場出口主題牆與部分日光合作

來源：筆者自攝

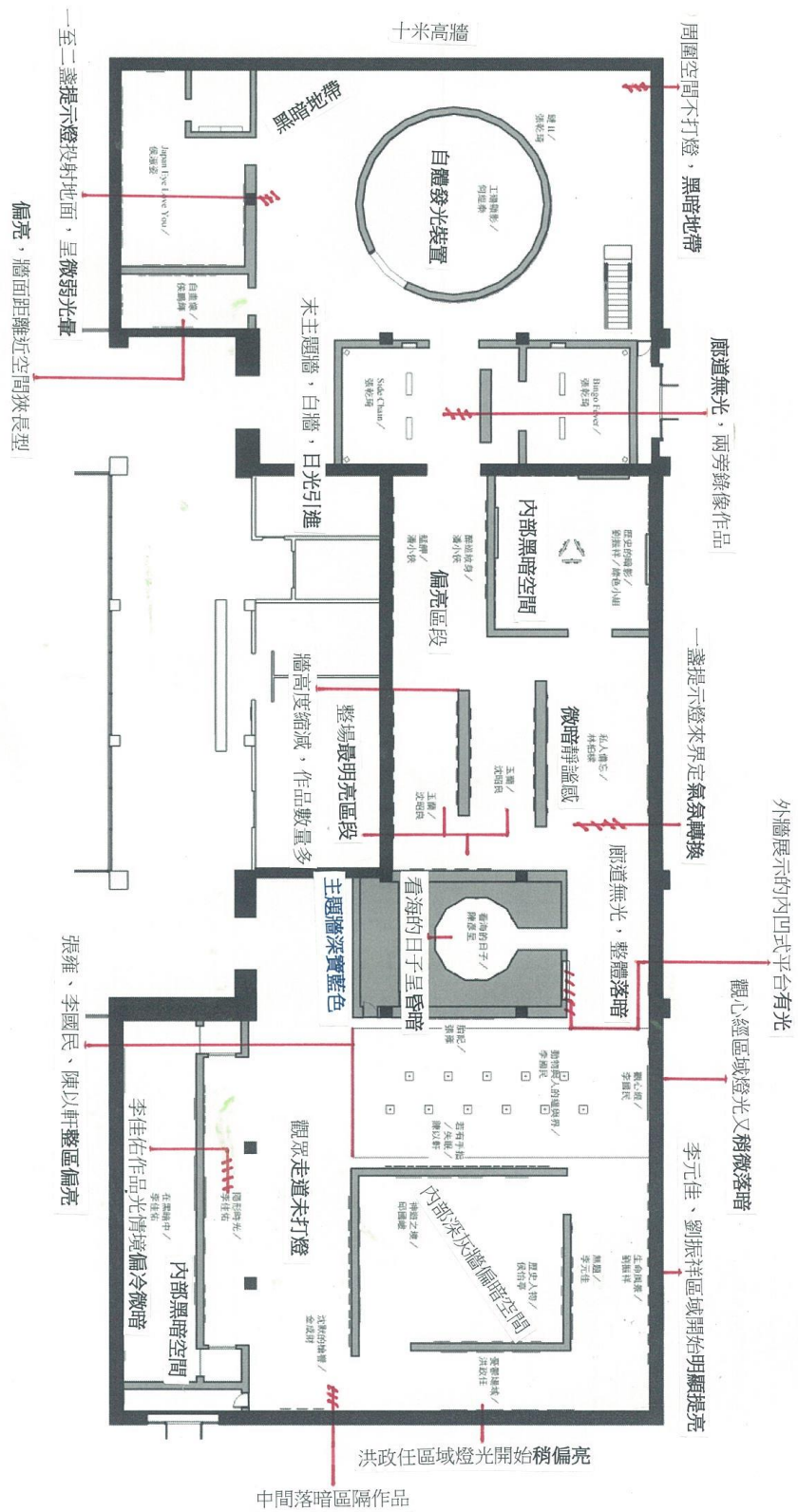


圖 4-34 微光闇影展場主要燈光情境分佈圖

來源：筆者整理

附表

演色性分級：

指數 (Ra)	等級	演色性評價	一般應用
90~100	1A	優良	需要色彩精確比對與檢核之場所
80~89	1B		需要色彩正確判斷及討好表觀之場所
60~79	2	普通	需要中等演色性之場所
40~59	3		演色性的要求較低，唯色差不可過大之場所
20~39	4	較差	演色性不重要，明顯色差亦可接受之場所

表 3-1

來源：室內設計照明原理

光反射分類：

鏡反射	此反射發生在光亮平滑表面，材質為光面或鏡面。光線的射入角與反射角相等，光反射具集中性，可使被照物呈現晶亮耀眼感，但也易引起眩光。
定向擴散反射	又稱為半鏡反射。材質為噴砂、磨光、金屬的毛絲表面，光線的反射較為擴散，亦引起些微的眩光或視覺干擾反映，可使被照物呈現光澤感。
漫反射	此反射呈現全方向的反射現象，材質為霧質等壁面，造柔和的感受。

表 3-2

來源：室內設計照明原理

整理：筆者

附錄

附錄一、微光闇影策展人訪談提綱

問題 1：能否請您說說策展人在展覽中的角色為何？

問題 2：請問您認為在當代藝術展覽中，策展人特別需要具備甚麼能力？

問題 3：能否聊聊，為何您決定用「微光闇影」這樣的主題來策畫此次的攝影展？

問題 4：關於此展的空間構成，您曾說過：「由暗影體現攝影的脈絡」概念，請問此話意義為何？而具體上，您是透過那些展示方法達到此詮釋效果？

問題 5：請問您是如何鋪陳此展觀眾的閱讀脈絡？用意為何？（例如時間性銜接到物理性）

問題 6：據筆者觀察，展場前半段到中段幾乎是偏暗的氛圍，而到沈昭良、潘小俠的作品時卻是大幅度溫暖明亮的感覺（然而這種明亮感卻與洪政任的作品不同），但到後面進入張乾琦的作品時又再度趨暗。請問展覽整體的燈光佈局安排考量？

問題 7：請問大致上，您為每件作品需要的燈光考量因素為何？

問題 8：據筆者觀察，因為燈光的緣故，使得展場不同區域的展牆色彩都有著些微的差距，有的呈現明顯的淡灰，有的甚至接近白色感（但仍是同一灰階），某些偏暗的區域實則採以深灰色牆面，想請問關於在展牆背景顏色配置時的想法？

問題 9：林平館長曾提到一樓的空間格局屬挑高的性格，關於這方面，對於您在規劃展陳空間時有什麼樣的影響嗎？

問題 10：請問燈光在您策畫的此次展覽中，別具甚麼樣的意義？

問題 11：請問您為何這次特聘燈光團隊來為此展覽打燈？

問題 12：請問您這次與燈光團隊之間的合作方式？

問題 13：請問此展中有那些作品或區域有較為特殊的燈光要求？用意為何？

問題 14：能否聊聊，此展中您與燈光師、藝術家合作時的一些特別經驗？

問題 15：筆者爬梳過您過去的所策劃過的展覽－《玩古喻今》以及《真真：當代超常經驗》，亦實際走訪了其中一個，雖然兩者各自脈絡不同，但筆者對於當時的觀展經驗、空間氛圍感受至今仍印象深刻。基於您豐富的策展經驗，想請問身為策展人的您，對於一個具當代性的展覽，其「展示」有什麼樣的基礎要求或要訣？

問題 16：能否請您說說您所學的背景？（這對您在策展時有何影響嗎？）

問題 17：能否聊聊，您是如何學習策展中的燈光規劃的？（有過什麼樣的自我訓練方式？受到那些展覽或創作的影響或啟發？或是對燈光技術有什麼樣的知識基礎？）

問題 18：身為策展人，對於展覽中的展示燈光表現，您認為基本上需要掌握哪幾項關鍵？

問題 19：身為策展人的您，擁有豐富的展覽策畫經歷，對於展覽中的燈光呈現，您認為有哪些是往後未來在策展時必要考量或建議？

附錄二、微光闇影展覽策展人訪談逐字稿

受訪者：余思穎

訪談者：賀羽薇

地點：台北市立美術館

問：能否請您說說策展人在展覽中的角色為何？

答：其實我覺得他就是一個構思的人跟提問的人。應該這樣講，展覽很多種，你也知道有研究主題展，也有美術性的展覽。我的意思是說其實策展人的方式有很多，也有教育展，也有針對不同觀眾設計的展。那我的意思是說，這個展不是一個研究主題展，是因為它不是在講一個，比如說我們想要做一個張照堂，那我就必須去好好研究他，他的一個創作脈絡、創作過程，然後過程中有哪些階段可以看到一些轉折，那些轉折是為了什麼。比如說你要去研究一個東西你要做得很仔細，但是這個展覽其實你也看過，它不是那樣的一個研究展，它其實比較探討所謂攝影本質的問題，那它如何探討，它其實分成幾個方向來看攝影，對，所以我才會有說有時間性的、物理性的、然後有被拍者的跟歷史性的，這是我看了一些書以後我歸納出來有幾個方向去探討攝影這件事。

所以我說其實策展人對我來講，他可能是個研究者或學者，但他也很適合做一個研究型的展覽，但是我後來覺得說，其實他是一個策畫的人以外，他也是一個提問的人，因為事實上有些東西要透過展覽讓大家看見，然後它其實自己會產生出它的問題。就是說你只是讓大家看到有這個現象其實是 ok 的，然後接下來大家就會討論這樣子。（就是說展覽是一個平台讓大家來認識？）對，認識，就是知道知識之外，可能還會有一些，就是因為提問你就可以有自己的想法，

所以我覺得對我來講，我覺得其實這個對我來講還蠻重要的。（那你指的提問是指說對觀眾，還是說藝術家和觀眾之間都是？）其實老實說我並沒有考慮太多觀眾的因素，這個我後來會跟你講。就是我覺得應該是針對展覽本身，作品跟展覽跟主題這樣子。

問：請問您認為在當代藝術展覽中，策展人特別需要具備甚麼能力？

答：我覺得需要跟人家溝通吧，還有就是他是一個統籌的人，他除了要提出他對於展覽的一個理念、想法以外，他還要就是跟藝術家合作嘛，因為其實展覽跟研究很不一樣，就是研究你只要看圖片，只要作品的圖片其實你就可以開始做風格分析或圖像的分析，然後找到基本資料。但展覽不是，展覽就是你要真的要把它變成在空間裡面發生，所以呢，那你就是會需要很多很多的溝通，包括作品的溝通，就是跟藝術家然後藏家阿這些，對，就是溝通，然後希望他們能夠去能夠借到或是完成你想要的概念的作品。然後你當然還要跟，因為一個展覽有很多工作項目，它可能有保險運輸、佈卸展、文宣、請柬海報、設計、空間設計、視覺設計，然後還要準備器材這些的。所以我覺得就是你每個部份都要有那個統籌的能力阿。（也都要先有個概念出來？）對，跟藝術家的溝通，需要他們提供什麼作品，或你要借甚麼樣的作品，他們要做甚麼樣的作品，然後他們就會提出他們的需求我們再試著去處理，那就是會生出一些設備跟空間，這些東西基本條件有了然後你再拿去跟空間設計溝通，或是平面設計溝通。

問：能否聊聊，為何您決定用「微光闇影」這樣的主題來策畫此次的攝影展？

答：攝影就是，我們叫他攝影，因為他本來就是一個光影有關的藝術。攝影是

一個機械紀錄的工具，他其實靠我們光線近來多少，然後底片感光。那數位的話呢，數位當然比較不適合，以前他最早來的時候是因為光影的作用所產生的一個作品。所以呢，微光闇影就是從一個陰影的部分角度來看待攝影，因為現在大家人手一機，所以其實大家都知道攝影是甚麼，也很容易就拍，然後也希望在充足的光線下獲得清晰的景物，然後擺好好看的姿勢來得到一個美好的形象，所以才會有美膚阿。那所以其實，在幾年前得時候有接觸到金成財，然後他那時就有講說 2003 年的時候，他就已經拍好了寂靜的槍聲，那他是布農族人，他 2000 年開始尋根，他找到他以前爸爸的那個部落，然後他知道他原住民的名字，然後他知道原來他們有自己的獵場，然後長老問他如何做出一個安靜的槍枝。其實在台灣國民政府以後，獵場就收為國有，所以原住民就失去了在自然裡面獲取他們生活資源的土地，然後他們在做這件事情其實是非常的環保，可是都被誤解，而且又不能夠自己私製槍枝，獵槍是管制的，但是原住民其實自己會做獵槍。所以拍好了以後就沒有辦法展，裡面的人他會變成證據，可能會被逮捕或甚麼，一直到去年跟他談，現在大家越來越重視狩獵文化這件事情，所以他覺得他可以展一部分出來，所以他才第一次在這邊展。所以我意思就是說，有一些作品他其實因為主題的關係他沒有辦法立刻的曝光。曝光有兩種意思，就是說可能因為那個主題他沒辦法曝光，或者是，你控制曝光的時間所產生的效果。

所以就是從闇影的方式來看，所以你會在這個展覽裡面看見，其實除了潘小俠的那些特別選肖像以外，其他的人你幾乎看不到、看不清楚，尤其林柏樑就是陰影，從陰影中浮現，或是陰影，所以在這個展覽裡面你看不清楚他們的形象，但是你可以感覺他們的靈魂，或者是有些東西被覆蓋了，但其實是更好的被看見，例如說刺繡的作品，就是說希望藉由這樣的角度來作展覽。

問：關於此展的空間構成，您曾說過：「由暗影體現攝影的脈絡」概念，請問此話意義為何？而具體上，您是透過那些展示方法達到此詮釋效果？

答：我有講過這句話？（嗯，我查報導你有這樣說。）由暗影體現攝影的脈絡，但他不是在空間…。應該這樣子講，就是說其實，我們可以看平面圖，事實上我覺得的確蠻有趣的，就是說這邊是很暗的嘛，所以這邊我們是全黑的，因為像這種黑的作品，他幾乎都要做過很長時間的測試，所以他佈的時間最後才完成，因為他的影像必須要，就是鋪的地毯要比他的影像還要黑，他的作品才能夠出來，因為他已經做到曝光很極限，光線很少，因為他是在半夜在森林拍的。所以但這是暗的這是亮的，然後再進入暗的，然後再是亮的，這是暗的、這是亮的，其實的確我後來才覺得的確有這樣的節奏，但這可能也是空間設計的一個安排。（問：你說是自然就形成這樣子的？）而且我覺得很有趣，因為他是凹進去的十二邊形，那他是一個凸出來的十二邊形，那就是剛好，因為作品二十件，這邊也二十件，這都是我們重要的典藏品，所以就是剛好可以呼應這樣子。（回應：我那時候看的時候我覺得在這裏面是被圍繞的。）被包圍的。（回應：對，然後到這裡的時候有種是我必須不斷地觀看，我是在外部被迫不斷的一直要看著他，跟被包圍是不一樣的。）被迫你必須好像要跟他們鍊子牽在一起這樣看。然後這邊又剛好蠻窄的。然後，我很喜歡這間，怎麼講呢，其實我曾經看過蘇珊桑塔格講過，就是人其實內部就是一個黑暗空間，然後我們在裡面拍照，所以我就會覺得說，剛好這件他其實也在講的就是說，的確有東西，而且你待越久看得越多，但那是甚麼，你其實是後來由觀者賦予他的。影像的存在也許機械真的紀錄了，但認知這件事情，認為他是甚麼，那其實是觀者他就會各自從裡面，從他的心裡給答案。（問：所以那時候就是作品的安排是自然的？）對，然後其實這是一個漫長的過程，就是還要跟藝術家討論他們作品的形式，了解他們的形式再來去排這樣子。

問：請問您是如何鋪陳此展觀眾的閱讀脈絡？（例如時間性銜接到物理性）用意為何？

答：應該這樣子講，我其實作好了以後，空間會先幫我排一次，因為他要跟著我去跟藝術家討論作品的形式以後，然後空間設計會初步的去規劃他的空間，然後我會再依據他的設計再去提出我的意見，所以這邊都是經過改動，然後有一些就不會動，因為展覽其實是一個很專業的工作，所以空間他會對作品跟空間有一個想法，那就跟設計是一樣的，你就跟他講了以後，他會依據你的概念去設計出來主視覺，空間也是。那他第一次的平面圖就像主視覺一樣。所以我就會跟他講說，譬如說金成財這個就要跟李佳佑在一起，因為李佳佑在森林拍的，金成財有一張是，其實你知道人家打獵的時候是不可能用閃光燈的，所以他就只有一張是用閃光燈拍，然後立刻就被獵人禁止了的照片，所以他讓你知道其實狩獵的行為在夜間。這展還有一個就是很多人的工作都在夜間，譬如說玉蘭也是在夜間採集，因為他的生產鏈是，玉蘭的田在屏東，然後他是強日照的花卉，所以當我們下班以候，花農才會開始戴起頭燈然後去田裡面採，採到半夜十二點，然後開始拆車送給中盤商，因為他有三個結構，一個是花農、一個是中盤商、一個是花販，花販會跟中盤商訂他要多少量，那中盤商在台北或台中，夜間在做的，凌晨兩點三點送到以後，他在清晨的時候，中盤商要把這些花送到花販集貨的地點，因為花販還在睡覺，他可能放他家樓梯口阿，就在清晨中盤商作完這些事情之後，而且這個時候因為溫度比較低，那個花也比較不會褐變，所以花販唯一做的事就是穿跟整理，然後穿好他就白天開始工作。那這個夜間工作也是阿，醉巡就是在夜間，這些人就是華西街妓女。那為什麼叫醉巡，就是夜巡嘛，醉巡夜巡其實他的系列是這樣，是因為九零年代比較強調宏道關懷、紀實攝影，所以潘小俠那時候常常在萬華華西街這一帶以他們為主角在拍，那因為他覺得這些人的生活很痛苦，因為會巡邏這件事情是神明，那神明都是在晚上才巡邏，那之所以叫醉巡是因為這些人的生活都很苦看不下

去，所以他都要喝很多的酒，然後壯膽，因為這些妓女旁邊都是黑道，因為她們都不能出去被關起來，所以你也看不到她們的臉，就只是拍她們的身體。那至少這樣的拍法在那時候其實也是不一樣，因為其實報導或紀實都是要很清楚的畫面，所以就是只有身體的局部，以現在看來就是很新比較像私攝影的手法。

所以話說回來，那時候就有調阿，金成財就要跟李佳佑在一起，然後有一些譬如說歷史性的暗影它要封閉，它原來是要作開放的，但是我覺得它就是要作成封閉，所以後來才會再看大家發現這樣好像也不錯，因為你就會看到有些暗的、亮的、暗的、亮的，會有一個節奏，其實最後你看完這個展再回來看第一間的時候，你就會看到非常非常多東西，因為你已經完全適應了這個比較暗的房間。（追問：所以你的意思是說，你一開始跟燈光設計溝通的時候就是這間作品跟這件作品可能就是要放在這個區塊？）對，這兩個可以在一起，因為事實上這是刺繡的，我大概就跟他講說，大概有甚麼樣性質的作品，然後說大概會長甚麼樣子，那空間的話他會依據實際的空間狀況再下去排，然後排了以後我們會再調再看再調，因為他一定會改會改設計。那你還要想說他跟其他主題有沒有相關，因為這個年代是九零年代，這個是七零年代，這邊是 1978、1980，那這個地方是 1987，所以剛好他們是一個比較接近的世代。再來其實因為他講得比較特殊，因為這個地方其實在講的是報導攝影我認為如何開始邁向當代攝影，因為報導攝影本來講究的是客觀性，攝影者他其實要保持冷靜，不要有太多自己的意見，然後去紀錄，就如實呈現。但到這個時候我認為不是了，攝影家開始有自己的個人意見，所以才會引用一些哲學家的話，因為他看了以後他很難客觀，我覺得多多少少你其實看到一些報導，你希望能夠改善，可是他也是阿，因為在一些訪談裡面，那時候的報紙裡就有講，他希望能夠更走向當代藝術，所以他才用一些刮阿、擦阿那些手法。（追問：所以這個區塊過渡到這個

區塊，最後是怎麼成形的？）空間設計一定要先做第一件事，就跟視覺設計一樣，他一定要作出一個稿子，然後我們就由這個東西出發去作實地的來編排。

（問：所以是他們先出稿子？）對，因為我不可能是在那邊講，我不會設計阿。（問：所以你只是先跟他說一個大範圍的概念之後…）作品是甚麼形式，然後這件作品在講甚麼，那件作品在講甚麼，然後我跟他講。這是物理性的，這是比較強的，這是時間性加物理性的，這是被拍者加甚麼的，因為事實上我後來沒有分區塊，就跟他講我的原則，譬如我不要分區，除了歷史性暗影比較特殊以外，其他的都不要分區，因為他可能是被拍者加上時間性，因為這裡面就會很複雜。因為時間性裡有兩種時間的概念，一種是延遲露出的概念，一種是你直接按下快門的時間。

問：據筆者觀察，展場前半段到中段幾乎是偏暗的氛圍，而到沈昭良、潘小俠的作品時卻是大幅度溫暖明亮的感覺（然而這種明亮感卻與洪政任的作品光的亮度跟感受是不同），但到後面進入張乾琦的作品時又再度趨暗。請問展覽整體的燈光佈局安排考量？

答：其實我跟你說，有時候你要看實際你的燈具、配備，所以就是說，看我們有甚麼燈，可以用在哪一區。那這邊的空間條件跟這裡的完全不一樣，因為這邊很高，他四五米，但這邊比較矮，所以呢他比較容易就打的很亮，那他這邊你一樣的話就是散掉。所以有時候，其實應該要這樣子講，不會刻意這邊要怎麼樣，也許就是這邊的光再收一點，就不要讓他們太外顯，因為他們其實是底層的人，不是把他們當成一個招搖的東西。其實最主要還是一樣溝通的概念。依照作品他的需求，因為這個展覽燈光的確花很多時間，因為那個暗，黑攝影就是要一直不斷的測試，測試到可以看到影像，這個其實很難，因為…（問：怎麼說？）因為當他們作品來的時候全部是黑的阿，你看不到有任何東西，你

在這種光是看不到，他們要靠打光才會出現，但他們的確有，所以你要去測試。他跟你說鋪地毯就好，但是事實上，後來才發現還要比它顏色更暗的地毯才有用，否則全部反光（李佳佑）。那這個的話也是（看海的日子），你要去測他的角度，因為他的光現在裝在裡面，是裝在這框上，但你後面變成像是一個抽屜可以伸縮的，你就要去測到到甚麼樣的深度的時候影像最出來，所以他的燈光其實有一部分是如何讓影像顯現，然後氛圍的話，基本我覺得他不要太亮，它自然而然就會有一個氣氛出來。

之所以會用暗影，也是因為說在美術史裡面，充足的光線一切都看到非常的清晰，但是我們在講暗影的時候常常都會有一些不確定、朦朧、氣氛、戲劇性，然後神秘阿，這些形容詞都是在針對暗影的，所以暗影其實非常重要，其實對我來講。所以在攝影裡面也是一樣，它其實就是會讓人有種氛圍，那個闇為什麼不是用黑暗的暗，就是因為它用一個門的闇，是因為它有空間，那攝影又有時間的維度，所以就用了一個門的闇。（問：那我想問它這件作品的底座本來就是作品的一部分嗎（方塊臉），還是就是分開的，另外幫它？）對，我們另外幫它做的。（問：所以他作品本來展出的方式是甚麼？）他第一次這樣子展，因為他本來是輸出很大一張，後來他覺得不對，因他其實是在講一個人無法控制，因他在打噴嚏嘛（裡面的人），所以是一個無法控制的狀態，他其實在講的是一個人的比較 inner space 內在的。所以後來他變成壓克力的時候我覺得很好，然後他就是用光桌，光從下面上來，然後上面還有一盞燈打下來，才能讓整個都照亮。這也是後來才討論出來光的作法，所以這裏面其實有一些光的做法。還有就是像這個的話就是切光，就是要切到漂漂亮亮，讓他本來是一張相紙很像立體的浮現。（問：所以他的作品這次有為了你們重新製作？）嗯。

問：所以你們在為整個空間打燈的時候，其實都有為每個個別作品考量內在因

素下去布置這個燈光？（原問題：請問大致上，您為每件作品需要的燈光考量因素為何？）

答：對，其實跟燈光設計討論的時候他大概也就會知道了，因為有些我們做不到我也不知道怎麼做，我就跟他講，譬如說這個，作品他來的時候就只有十二張阿，十二張黑黑的紙，但是他後來會錶嘛，然後我就跟燈光討論要怎樣展這件作品，讓它出來，因為他在海巡署當兵，他在碉堡裡，那他每天就是從那個窗戶看海，因為他看的海對他來講是黑的，因為他脫離了他原來的生活。所以這種感覺很像是，雖然你在炙熱陽光下但你眼前一片漆黑這種感覺，所以後決定要做一個也是比較像是內在的空間這樣子。

問：據筆者觀察，因為燈光的緣故，使得展場不同區域的展牆色彩都有著些微的差距，有的呈現明顯的淡灰，有的甚至接近白色感（但細看仍是同一灰階），某些偏暗的區域實則採以深灰色牆面來鋪襯，想請問關於在展牆背景顏色配置時的看法？

答：應該是說公共空間都讓它是淺的，然後在裡面空間都是深的，所以這邊都是深灰到黑，然後外面全部都是淺灰。因為其實進到一個黑暗的，實際上是會壓迫，進到一個這樣的你會覺得比較輕鬆，所以事實上觀者比較舒服，因為否則大面積的深灰其實很壓迫。當然每個藝術家他只有顧及到他的需求阿，例如張雍他在外面，他的設定就是淺灰，但是他會跟你說我要深灰的牆，然後侯怡亭因為她在裡面，但她會跟你說我要白色的牆，因為他就只會看到他那一塊，然後他就會想說怎樣最適合的，可是後來我們就會跟他溝通這樣子。

問：林平館長曾提到一樓的空間格局屬挑高的性格，關於這方面，對於您在規

劃展陳空間時有什麼樣的影響嗎？

答：會有，一樓的展因為挑高的關係，只要你一隔一個牆它都是很高的。但尤其像這樣的區塊，它其實基本上都有十米，但是你不可能，你的配電會有問題，所以它必須要是一個獨自的發光體（張乾琦、何經泰），所以那時候就有跟設計講這必須是一個獨自的發光體，因為你不可能從上面牽電打燈。光是做這個就要修很久，因為它原來的結構要怎麼樣去安電軌讓它能夠裝投射燈，但是大也有好處，因為這是我們館藏兩個重要的大型攝影，那如果你沒有足夠的空間你很難這樣展，很難把它們展出來，所以它們很久都沒有展，而且是全套這樣子。那因為一樓的展場它的空間夠大，所以像 26 件的系列，因為報導攝影就是個系列，那它就可以這樣 26 張一起展，那 20 張大型的其實也是可以一次展出，我覺得效果其實非常不錯。

問：請問燈光在您策畫的此次展覽中，別具甚麼樣的意義？

余：當然最基本是讓作品的氛圍跟它的精神能夠呈現，因為攝影是一個對光非常敏感的藝術，所以每個攝影家都對自己的光怎麼打其實是很在乎的。

筆者追問：所以每位藝術家都有來現場跟你說他的作品要怎麼打？

余：很多。像一看到反光就全部自己開始拆壓克力，都不用我們，只差沒有爬上去自己打燈而已。（問：我想特別問說這一件（何經泰）上的結構裸露出來是故意的嗎？是你想的？）對。是故意的。因為那時候就有跟設計講，你只能想在工地裡面展這一套，最初的討論有兩個方案，一個是在鷹架上展，一個是用角料展，最後後來做成圓的形以後，外面就是我們一般的展牆，修整過，裡面就讓它的角料全部裸露來展。

問：請問您為何這次特聘燈光團隊來為此展覽打燈？

答：就是因為我曾經想過這兩件黑攝影其實很想看它，應該這樣子講，事實上這個展覽有點實驗性，對我來講。像這樣的作品要怎麼展，其實我很好奇，尤其在一樓，所以那時候也有抱持搞不好會失敗，但是沒有關係，所以就是覺得說找一個很懂燈光的團隊進來，然後讓他們一起來想，因為他們自己都沒有很成功的展過，因為之前都沒有好好展過，所以想說來展展看像這一類的。這是它是因為光很少，所以影像基本上是隱沒在黑暗中（李佳佑），那這個的話，它是完全直接把底片曝光完，讓它沖洗出來是黑的（看海的日子），黑了以後他再把影像透過雷射印表機印在曝光完的黑色相紙上，所以它就會有碳粉的質地，那因為它其實是可以讓，裡面唯一可以觀眾摸的，它摸了以後其實那個東西，他假設碳粉應該會有一些掉落，但後來我覺得沒有還好。對他來講那一片黑暗其實慢慢在退了，所以他希望引起觀眾好奇摸到或享受，事實上表示它真的過去了。所以我就是想說，因為這樣子的作品，它一定要有一個懂光的人來，懂光的人來試，所以有一點實驗性。還有整個展場每一個作品都會有它的需求，那事實上在這裏面有一件作品它自己會發光（邱國峻刺繡），因為它有裝燈管，它自己可以發出黃色的光，可是我們把它關掉了所以你看不出來，因為後來就發現它這樣子發光以後，就會干擾到展場整個氣氛，它就會一束光衝上去這樣子。所以就是光在這裏面就是要經過調整，經過讓它比較平均這樣子，那樣才會讓它的調性一致，所以平常可能沒有這麼的在意，但這個展就特別的注重，甚麼東西該黑、甚麼東西要該收。（問：那侯怡亭的光跟邱國峻的又不一樣，是他們藝術家自己主導還是你有？）不是，是因為他們東西是複合媒材，每一個都在影像上刺繡，那他是輸出在絹（邱國峻刺繡），絹布，就是像古時候絹畫的那種布，她輸出在棉布（侯怡亭），然後這兩個布其實很不一樣，為什麼光不一樣，是因為他是彩色她是黑白，那它是彩色他打在絹布的時候，那個絹布很吃

光，就把光都吃掉了，所以變得你要加燈才會讓它出來，這是實際的測試結果。那它可能因為它底比較黑白的，它比較好打，它只要打出那個線，就是繡的部分就可以。（問：那這件作品的打燈？它很幽微的在那個牆上…（李國民）。）我覺得應該還好，但這個其實就是展覽的一個概念，你知道它怎麼拍的吧，他是對著一個白牆拍了以後在把它投到電視機再拍，在拍了以後才去沖，沖的時後讓它中途曝光，然後讓本來是正相變成是負相，所以它才會這麼多顏色，所以有些看起來很像是投影機影片的樣子。所以它其實是一個在思考攝影的過程，應該是這樣，它錄了這個白牆然後投影在電視機上，它真正拍是拍這個白影，其實錄已經是個影子的影子了，已經是這個牆的影子，再把這個牆的影子投影在電視機上，造成另外一個影子，然後再去拍這個影子，然後再去中途曝光讓原來要呈現的又反轉，所以顏色才會這麼多。（追問：所以其實都同一片牆？）對。

問：請問您這次與燈光團隊之間的合作方式？（例如怎麼溝通協調？）

答：一樣阿，就是剛剛講說來幾個重點、幾個重點跟他講一次，就是空間先設計好了，之後燈光再進來，當然空間也會跟燈光討論像這個要怎麼做，因為燈光要負責配電跟電軌，那跟空間結構會有關，所以當你決定要用燈光設計你就要找一個空間團隊，然後他們最後要合在一起，就是說你哪一邊的地方要挖洞，讓我可以配電，或者是說你的電要怎麼走這些的。

問：那你在這個展覽中，因為藝術家會對自己的燈光有意見，然後你可能也會有自己的想法，那我想知道說，這中間你們有甚麼協調的？（原問題：能否聊聊，此展中您與燈光師、藝術家合作時的一些特別經驗？）

答：有阿，就是譬如說某個藝術家會覺得太亮，但是你就會覺得還好，因為基

本上你的燈就只有一顆，你還要看你現有的燈，譬如說這一區，它剛好是在暗亮暗，就是暗明暗的中間的時候，其實他經過暗以後他會不覺得特別亮沒有錯，但是他之後又會進入到一個更暗的空間，所以就不會覺得這裡要很暗，否則它就會太一致了，就是要讓它區隔。其實一直在黑暗的狀況下眼睛不會很舒服。

問：請問此展中有那些作品或區域有較為特殊的燈光要求？用意為何？

答：有阿，就是像李佳佑、陳彥呈這種，還有歷史性的暗影，基本上都很有要求，譬如說張雍的他就要求戲劇化，因為其實他喜歡戲劇化的光，因為他的東西明暗反差很大，當你用一個比較聚光的方式來突顯的時候，其實效果很好，他自己喜歡啦。然後我們那時候有修在這裡，把它修到比較集中。（回應：比較不那麼散，我有發現到他那區燈光好亮，特別的亮。）對阿。

問：筆者爬梳過您過去的所策劃過的展覽亦實際走訪了其中兩個—《真真：當代超常經驗》以及《玩古喻今》，雖然兩者各自脈絡不同，但筆者對於當時的觀展經驗、空間氛圍感受至今仍印象深刻。基於您豐富的策展經驗，想請問身為策展人的您，對於一個具當代性的展覽，其「展示」有什麼樣的基礎要求或要訣？

答：你應該讓王俊傑聽到，他很開心，因為那時候的空間設計是王俊傑。其實我覺得應該是說，我覺得作品其實是最重要，應該要這樣子講，因為我們那時候錄像很多，真真展，然後還有就是現地製作，他唯一的反對就是隔成一小間一小間，然後所以我那時用了一個廣場的概念做，我應該這樣子講，旁邊就是一小間一小間，沒辦法因為它是錄像，它必須要是在一個比較黑的空間看，那

出來的時就是從四面八方都可以出來，然後會在中間聚集，然後可能可以討論，所以是一個比較開放的。（問：所以你前面說過說，你覺得展覽是以作品為主，所以你沒甚麼考量到重這一塊？）沒有那麼考量，老實說。對，我沒有辦法想像觀眾要怎麼看，因為怎麼講呢，一定是以作品為主，對我來講，一定是有一個主題，而且其實你應該是因為有些作品而產生了你的想法，不用全部但是有幾件，然後產生了你的展覽的一個想法之後，然後你開始去擴大它，它會一直不斷的變，變化，然後開始去讓它完備，然後開始去把它做出來。因為我真的沒有辦法想像，譬如說上禮拜推廣組同事跟我講說，很多高中生來看，然後我還蠻驚訝的，因為就是說我沒有想到會有高中生會喜歡這個展覽，因為高中生既不是成人也不完全是成人，也不是一個攝影的專業者，所以我只能說他們真的是一個影像的世代，他們常常在遊手機，所以他們對攝影一點都不陌生，你知道對拍照這件事，他們來看的時候他們發現攝影可以這樣玩，譬如有些人覺得這很酷，或者是…。或者是有些人的反應是不一樣的，譬如說有人會很關心這些人的人權，那我也非常的驚訝，就是這是我們很重要的典藏品，但是有些人已經跳過了忘記他們是藝術品，或當代藝術，或這是在美術館展，他們直接想到的是有沒有侵犯人權，所以就是你不可能會想到這些，你只有在碰到或是當你做完了之後，它對外開放，然後你才會知道。然後之後我會再去修正這些東西，讓它更幽微。（問：所以你有在展出之後再去調這個？因為有那個問題反映出來嗎？）我後來真的有反省，因為對我們來講一般觀者來講，我們可能昇華了，或者譬如說我們學美術這個圈子的人，我們會很清楚已經預設這是藝術或者這是作品，有一些人他分不清，他可能是家屬或是跟這議題相關的人，然後他可能在情感上或許他比較薄弱的，或是他本來就有某種焦慮的，因為這是精神病患，這裡面其實是工作傷害，所以後來覺得說也許沒有考慮到這一類人、相關人的情緒、情感，然後再去修。

問：能否請您說說您所學的背景？（這對您在策展時有何影響嗎？）

答：我研究所是念中國美術史，然後我大學是念理組的，其實都沒有什麼…，所以其實我覺得是來美術館吧，我覺得因為美術館工作跟做學術最大的不同是身體感，因為你必要常常在空間裡面去整個了解作品，它要如何展示呈現，不管是平面的還是那個。所謂的呈現不是說它掛上去或它放在那裡，它要怎麼被放在那裡，它要在甚麼樣的想法下面出現，這個東西我覺得是，你光是看照片寫論文碰不到的。（問：所以就是你到這裡工作之後才開始做策展這件事情？）
嗯，對，而且我覺得策展只能是因為你要做展覽才開始的。

問：能否聊聊，您是如何學習策展中的燈光規劃的？（有過什麼樣的自我訓練方式？受到那些展覽或創作的影響或啟發？或是本身對燈光技術有什麼樣的知識基礎？）

答：其實應該說，就是因為作品的需要所以你才會去思考燈光，因為它必須要在一個空間裡面、在一個情境之下，然後出現嘛，就是被展示，所以我覺得那真的是一邊工作一邊看，以前是美術館就可以自己做打燈這件事情，那燈具也在變化，以前切光是非常辛苦的一件事，那現在的話好像就還好，現在甚至可以調光的強弱，燈具其實也有它的性能，然後又要防紫外線，其實也是在博物館裡面開始去認識吧，認識博物館規格裡面適合的燈光、燈具，然後根據不同的作品跟需求，所謂的需求就是說看要打甚麼，看是要打作品，你要打展場空間，你要照亮展場空間，還是你要照亮說明卡，還是你要照亮主題版，燈光其實是看你的對象，這邊是主題牆還是要整個走道的部分，還是要單一個作品。（問：所以你都是跟你們的燈光團隊一起，會問他們說這燈要怎麼弄阿？）
對阿，其實他們很厲害，所以其實團隊很重要，策展人不可能包山包海，但所

以我才說要找到強的好的團隊，可以跟他一起工作，然後知道彼此的想法。因為你光有理念你其實很做不出來，光是想法不見得做得出來。

問：身為策展人，對於展覽中的展示燈光表現，您認為基礎上需要掌握哪幾項關鍵？

答：你是說大原則嗎？要看甚麼作品，就是說是不是可以依據作品恰如其分的去表現，那個作品的重點阿。譬如說繪畫它的色彩是不是準確，因為如果沒有打，它就是平的嘛，不同的光線就會有不同的層次，最主要所謂打的好的燈光就是妳可以讓整個作品非常立體，或是呈現它的質感，那它的顏色也是很到位的。（問：那會根據你的策展想法嗎？）其實我不太懂。因為就是說策展人想法跟作品本身…，當然有啦，譬如說你這個展覽是需要比較幽微的，那你當然就是在白光還是黃光那個你就會選擇了…，我覺得還是要跟燈光討論，因為就牽涉到技術跟燈具，那我有跟他講說這個展覽它的侷限，那燈光會尊重，因為是美術館，燈光它會尊重每個作品，把那個作品讓它能夠展現出來，但是因為，展現出來的時候其實也是要回復到這整個整體它需要幽微，那這樣來調整，就不要再有個地方忽然突兀，這樣。

附錄三、「微光闇影」策展人二次訪談逐字稿

受訪者：余思穎

訪談者：賀羽薇

訪談方式：Email 訊息往返

訪談目的：部分資訊補充及確認

問題 1.請問《看海的日子》這件作品，空間裡的吊燈是藝術家作品的一部分？還是您的構想？

答：陳彥呈，《看海的日子》作品主要是 11 張影像+12 張文字（炫光紙）。空間裡的吊燈並不是藝術家作品的一部分，而是燈光設計團隊考量如何藉由燈光，讓黑色影像自黑底中浮現，以及整間"微光"氛圍，與藝術家討論後的結果。

問題 2.請問關於「歷史性暗影單元」，內部的燈光規劃是誰構想？怎麼發想？

答：展場空間的油漆顏色設定為

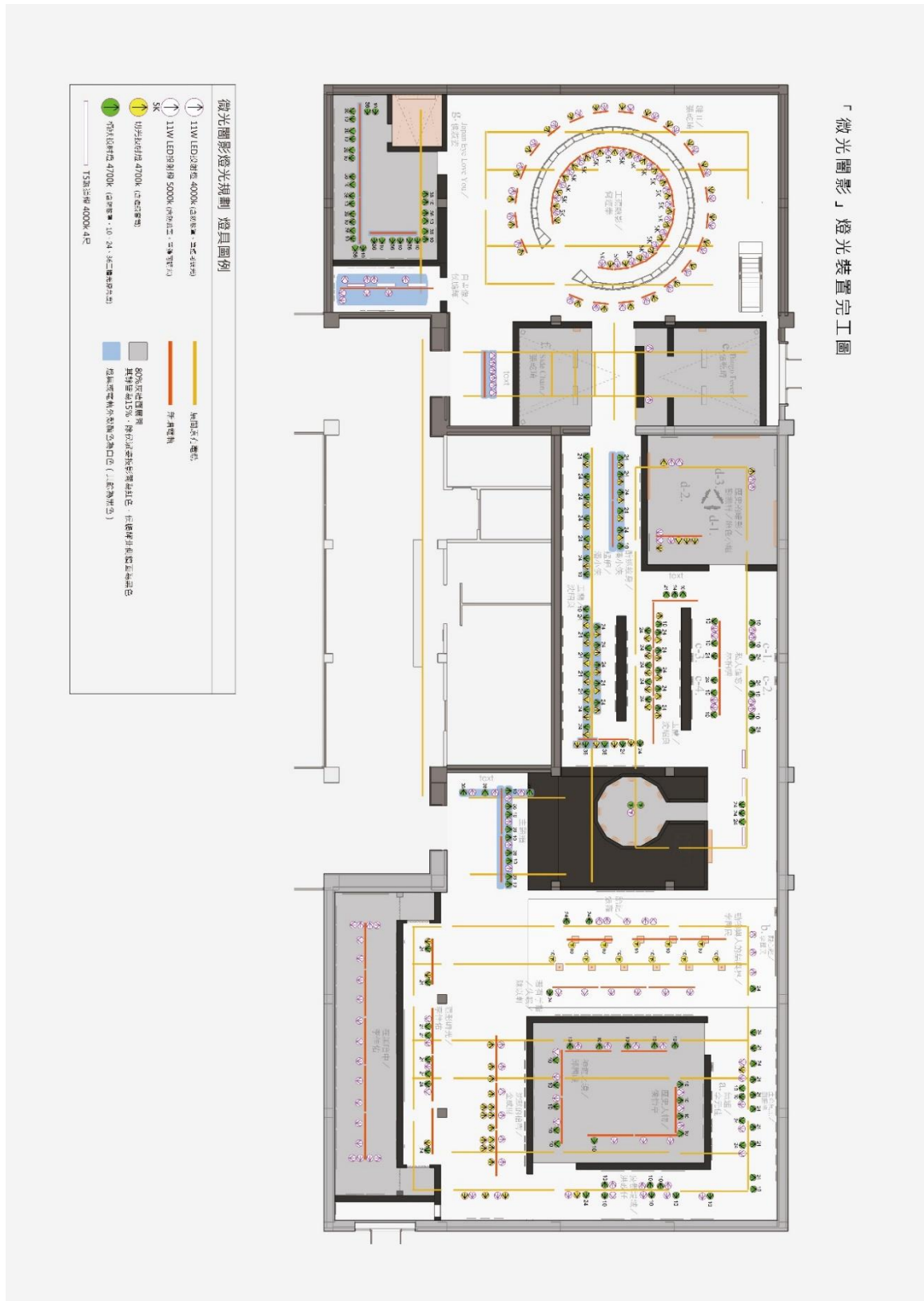
外部：淺灰（消光 15%）

內部：深灰（消光 80%）

黑攝影空間：消光黑

讓展覽空間有明室至暗房的轉換（明-暗-明-暗...）。「歷史性的暗影」內部空間油漆深灰（消光 80%），燈光規劃亦是交給千鳥藝術有限公司設計，以切光讓單張未裝裱的影像自暗處顯現。周圍散發著「微光」的影像，與展場中間的紀錄片發散螢幕之光，動靜之間互相輝映。

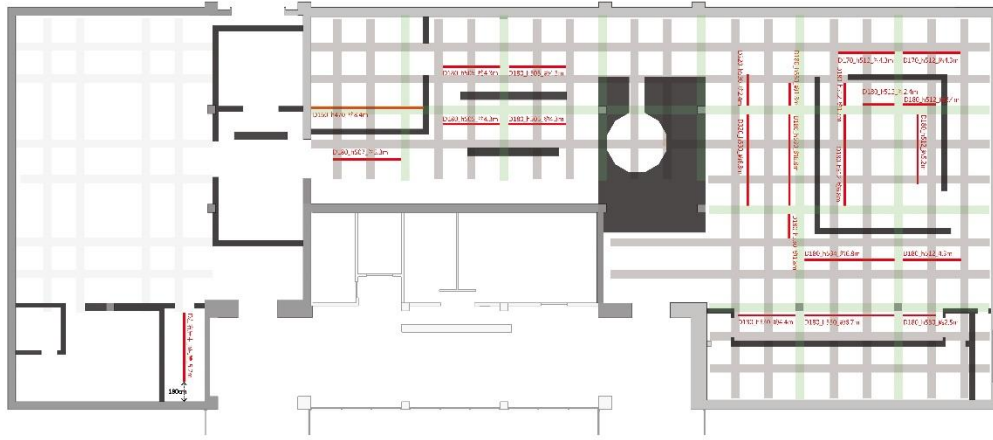
附錄五、微光闇影展覽燈光設計平面配置圖



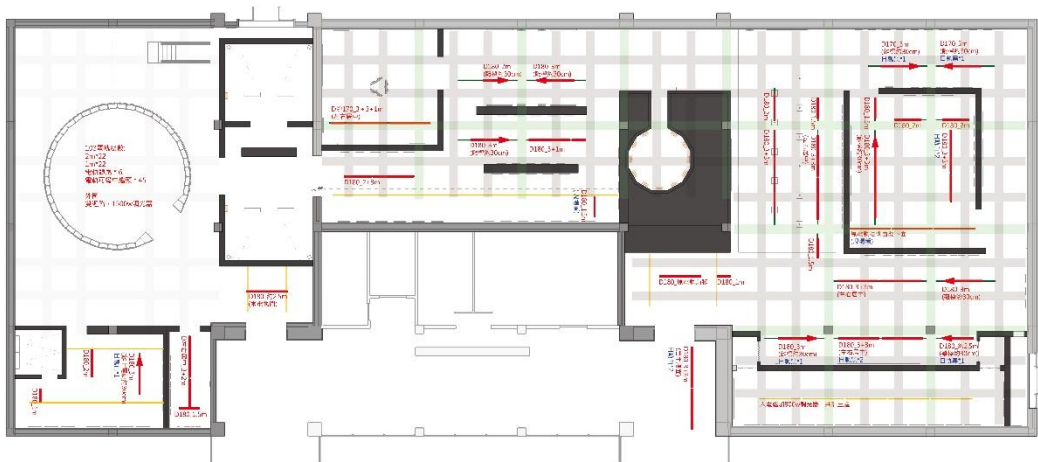
展覽的燈光設計及施作委託：千鳥藝術有限公司

來源：策展人余思穎提供

「微光間影」新增電軌木結構圖



「微光間影」新增電軌安裝圖



- 燈式規格：
- 日本燈制3m-黑(含鎮壓)*6 (圖面有標示使用位置)
 - 日本燈制3m-白(含鎮壓)*5 (圖面有標示使用位置)
 - 日本燈制一維頭*3
 - 台灣燈制3m(含鎮壓)*30 (8支切成1m*24支)
 - 台灣燈制2m(含鎮壓)*37 (22支給103人對外應用)
 - 台灣燈制一維頭*15

來源：策展人余思穎提供