

2021年世安美學論文獎
參選論文

拍照片的人：波東斯基式的物件記憶術

作者：王曉華

國立臺北藝術大學美術學院美術系博士

中 華 民 國 一 一 〇 年 九 月
September 2021

拍照片的人：波東斯基式的物件記憶術

摘要

法國藝術家波東斯基僅以相當簡明的一個字，便定義了在他作品中的每一張翻拍照片。他說，它們實際上都只是「物件」而已。看波東斯基作品裡面的任何一張照片，於是弔詭的不應只再定睛於照片裡面的人物場景，不再是看照片中的「影像」，而是必須去看作為物件的這張「照片」本身。換句話說，波東斯基藉由他口中那猶如「回收者」般的照片翻拍一舉，明明白白的向我們點出了，「看」這件事情，與所見之物的唯物性其實並不可分。這一方面說明了，有別於大部份的攝影師，在拍照的過程中總思索著該如何發揮畢生的攝影功力，以捕捉其所欲拍攝的對象。一樣拿著照相機，然後一張一張不厭其煩的將照片翻拍下來的波東斯基，所需全神貫注的，是作為載體的、讓影像中的人物場景得以顯影於其上的「照片」這個物件。至於在他拍出來的照片上面，看到什麼影像、好不好看或與原始照片有幾分神似，則不是為這些影像的載體拍張照片的波東斯基所從事的工作，因為自始自終，作為物件的相片本身，才是波東斯基所真正拍攝之物。另一方面，翻拍照片在這位藝術家的作品中更強烈展現出來的，遂不光只是去看促使影像可見的一張照片所具備的唯物性，同時亦意味著得去面對作為物件的它們，在時空之中的種種改變。又或者應當更準確的說，包括翻拍照片在內的任何一件物，正是因為其作為一純粹可感之物，而能開發出各種對它正在時刻變化的微感知這一項能力，才得以存在於波東斯基的作品當中。而一旦當人們開始敏於一張翻拍照片在不同時空底下所能有的各種微小改變，不論這些變化對個體的知覺而言有多麼細微，這恐怕便不比面對故人遺物時所產生的震驚不捨，來得衝擊較小。如同波東斯基在這裡為我們所示範的，每一張無不受限於其所在的時間、空間、材質等等限制，而每一次都不盡相同的翻拍照片，背後於是不僅不再站著某某人的幽靈，這些被藝術家回收再翻拍後卻仍然品質與成像欠佳的照片，恰好更因為在時間之中仍持續變

化的此一物質特性而能夠被看見，而必然亦將折返回來創造「我的」記憶、「我的」悼詞。

關鍵字： 翻拍照片、載體、物件、微感知、記憶、波東斯基

前言

我從不自己拍照。我不覺得我是一位攝影師，反而更像是一名回收者。¹

除去一系列拍攝於 1973 年至 1975 年間以波東斯基家族或其伴侶梅薩惹 (Annette Messager, 1943-) 生活為主題並收錄在《影像模型》(*Images Models*, 1973-1975)²一作中的彩色照片³外，常見且往往總是大量出現在波東斯基 (Christian Boltanski, 1944-2021) 作品當中的每一張黑白照片，並不真正由藝術家本人所攝。任何一張教人看過便過目難忘的黑白照片，事實上都只是既存影像 (found images) 的再次翻製：無論是將友人 Durand-Dessert 一家積累了二十五年的家庭照片成冊重拍，卻打亂其時序的《D 家庭相簿，1939-1964》(*Photo Album of the Family D., 1939-1964*, 1971)，或是自維也納切斯高中 1931 年猶太裔畢業生合照中，逐一將臉部裁切後拉大對比至面容模糊的《切斯高校祭壇》(*Altar to Chases High School*, 1986-1988)，還是《死去瑞士人的保存室》(*The Reserve of Dead Swiss*, 1990) 裡一張張翻拍瑞士地方報紙〈瓦萊州新聞人報〉(*Le Nouvelliste du Valais*) 訃告版內的逝者肖像。這位在其作品當中大量使用照片的藝術家，實際上未曾親自拍攝過 (photograph) 任何一張照片。波東斯基唯一所做的事，是為其作品所需使用到的每一張照片有意識地進行翻拍 (re-photograph)。

而這些被波東斯基本人自比為猶如回收者 (recycler) 般的行為—對原材料 (照片) 進行了二次，乃至於三次 (原始照片—報紙轉登—再翻拍成為作品) 的回收再利用—對比於直接使用原始照片，翻拍過後的這些照片究竟因為動了哪些

¹ 'I never take photographs myself. I don't feel like a photographer, more like a recycler.' (Tamar Garb, 'Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski' in Semin, Didier, Tamar and Kuspit, Donald, *Christian Boltanski*, New York: Phaidon, 1997, p25.)

² 波東斯基的作品名稱在本文中將統一以英文譯名呈現，中文部分則由筆者自譯。另於文中所有引用之引文皆為筆者自譯，並視引文之問題強度，於註腳處加附上英文原句。

³ 合計約由兩百張彩色照片所組成的《影像模型》，恐怕是波東斯基唯一親自為其創作所拍攝的照片，而英國華威大學 (University of Warwick) 藝術史學家史密斯 (Olga Smith) 則指出，波東斯基唯一一次掌鏡所拍下的這些照片，極其平凡無奇得令人吃驚。(Olga Smith, "Authorless Pictures: Uses of Photography in Christian Boltanski's Early Work (1969-75)," *Art History* 40-3 (2017): 649.)

手腳，而使波東斯基的作品就此與記憶取得了更為深邃的關係？

又或者，我們應該更進一步地問，比起在作品當中直接用上一張由他本人所拍攝的照片，對波東斯基而言，難道非得透過照片的照片（*photographs of photographs*），才可能觸及記憶嗎？

若人們可以憑藉著一張照片即回想起（*recall*）被遺忘了的人物或記錯了的場景，經波東斯基翻拍過後的這些照片，事實上做的或許已不再是從其斑駁模糊的影像裡，賣力搬演出影中人物所曾在的時空或可能遭遇的事件。相反地，在本文第一部分〈照片的照片〉中，始終只拿個人蒐集或友人捐贈提供的照片來翻拍，然後再使用在自己作品當中的波東斯基，要我們看的恐怕其實是，他在工作室裡執著相機逐一拍攝下來的、作為物件（*object*）的那一張張「照片」本身。換句話說，一張翻拍照片該如何盡可能地如同原照而不失真，甚或修飾美化照片中的人物場景，不僅從來就不是波東斯基關心的重點，這些被藝術家回收再翻拍後而品質與成像仍然欠佳的照片，恰好亦因為這便是它們作為影像的載體而能夠被看見的物質特性，反倒使記憶在波東斯基的作品當中盡顯出其動態的本質。而也正是在這裡，借物記事在波東斯基的創作中開始擁有相當不同的意義，如同本文在第二部分〈物件的紀念碑〉中所接續分析的，相較於借物再現人物的常見評論觀點，每一件用於波東斯基作品當中的物件，在此要求我們的或許更是對其作為一件正在時刻變化的物件，投以最高程度的注視。一張翻拍照片於是不但無法無視於其拍攝時所在的時空，它亦不會在人——即便翻拍的是波東斯基的猶太祖輩們——發生變故的那一刻起便停止氧化、受潮、碎裂……。也因此，翻拍照片在這位藝術家的作品中實際上更強烈展現出來的，是其作為一純粹可感（*sensible*）之物原就所具備的唯物性，在不同的時間、空間中所發生的改變不僅為人可感，亦沒有任何一個人不因此而不改變其對時空的感知。而光憑藉著必須得跟著物件（的改變），打開所有的技術去記憶它的存在、不得不跟在物件（的改變）之後，傾盡所有的能力來哀悼其變化這一點，在波東斯基的作品中，作為影像的載體而存在的拍翻照片這個物件，因其能開發出各種對它正在時刻變化的微感知這一項能力，而在必須為此一再地發展（*develop*，使其顯影）記憶它的技術（*mnemonics*）的同時，讓一張照片的照片所能召喚或創造記憶的威力甚至不減反增。

一、照片的照片

（一）如其所不是的記憶

理想上來說，所有的翻拍無疑都應當是對記憶的某種增強。透過產生對照或翻拍前後的連續性／不連續性獲得增強。那麼，波東斯基的「照片」翻拍是否正是對封印於原始照片中記憶（*the memory*）的反覆強化？是否是為了將過往的記憶化為一股懸念以便穿透至現今（Hobbs, 1998:128），或試圖一再地召喚以超渡那些遭不幸事件所圍困的受害者幽靈（Solomon-Godeau, 1998:8），又或者是照片中的人事物究竟何謂「知面」（*Studium*）與孰為「刺點」（*Punctum*）的指認工程（Maguire, 2014:5）？顯然不（只）是如此。不厭其煩的將照片逐張翻拍，並只公開展示翻製過後的照片這個行為本身，或許才是波東斯基執迷於記憶的最高體現。

照片的照片因而必須被看作是對原始照片的護衛（*guarding*），它們承擔下原照片在時間之中不可抗拒的持續敗壞，成為原照片在某種意義上的替身（*double*）。照片在所有物質層面上可能經受的風險，或展出過程中必然造成的折損，皆由翻拍的照片代而受之。波東斯基常以英國泰特現代美術館（Tate Modern）典藏其《死去瑞士人的保存室》一作為例：因館方對典藏畫質粗糙的四十二張翻拍照片⁴抱持疑慮，波東斯基遂與美術館訂下協議，承諾所有受損的翻拍照片，皆可無償、無限期進行更換。⁵對藝術家來說，原始的照片無比重要，需要奉為至寶、細心收存；同時似乎卻也毫不緊要，故以翻拍的照片便能輕易取代。

然而，物質的、載體上的捨身，或許仍稱不上是翻拍照片對原始照片最極致的捍衛。在看似延長了原照片物質與載體生命線的同時，這些刻意不追求成像與品質的翻拍照片，一方面是原照片不忠實（*infidelity*）的替身、是嚴格要求準確

⁴ 該作品主要由波東斯基隨機選出並翻拍〈瓦萊州新聞人報〉訃告版的 42 張逝者照片所構成。彼時刊登在報紙上便已印刷不良的這些照片，在波東斯基將訃聞內容刪除，而僅翻拍並放大逝者臉部特徵後遂更顯模糊。此外，照片底部所襯的白布使人聯想到裹屍布（*shroud*），上方的鹵素燈泡則常被廣泛地解讀為是審訊時所使用的強光燈。

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>. Accessed Date: Aug. 30, Aug. 2021.

⁵ Garb, 1997:16.

「如實」下失格（failure）的翻拍，另一方面則因其成像及品質不佳，壞毀了亦不足惜，反過來克盡了其捍衛原始照片的天職。

也因此，波東斯基不曾追求神翻拍。因為一張如同原照的翻拍照片，無異於置記憶於不動，而靜態化（stabilize）恰恰正是絕殺記憶的最快法門。換句話說，唯有偏離原樣的照片翻拍，才可能在不斷無情地碾壓（overwhelming）一切人事物的時間之中、在記憶轉瞬消逝之前，搶先截斷並即刻創造出另外一款記憶。對波東斯基而言，照片的照片或許必須**就是一張不忠實、失格的原照翻拍**，以便藉由等待著即將在翻拍照片其上開展的全新時空記憶，弔詭地保全（securing）銘刻於原始照片上的時空記憶。記憶故而不與再造徹底全然相同之物有關，相反地，記憶通過必然將不再如它所是而增強，這說明著記憶它從來都不是固定不變「在那裡」之物，更強調出了所有的記憶事實上都是正在被製造（making）、等待著被喚起（evoking），甚至是即將被登錄（encoding）下來的記憶。（換言之，它們亦時時刻刻正在喪失〔losing〕）

於是，在簽署上藝術家波東斯基之名的《死去瑞士人的保存室》中，至少將有兩種記憶得到了增強。一種是由不同的存有模式（modes of being）一成像與品質不佳的翻拍照片一組構其時空平面並強勢開創的記憶。此後，一切關於**死去的瑞士人的記憶**由這裡開始、透過照片的照片，而非原始照片創造；而第二種則是藉由作品化的翻拍照片所表達的差異，就地召喚原始照片。據此，對確曾有**瑞士人死去的記憶**再次進場（re-entering）、更顯記憶猶新。兩種記憶似乎並不如想像中那般相互抵觸，前者更不意在抹消後者。甚至更準確地說，若不是因為總是有記憶正在時間之中流逝，便不會激化出記憶的創造威力，且第一種記憶所創造的差異越多，越不是它所記憶之物的第二種記憶則將越發活躍、越益增強。創造（動）本身並不會扼殺記憶，停下來、不創造（不動）才會。記憶離不開創造，記憶必須被創造。創造，並且一再差異地創造才是記憶最極致的動態，亦是守衛記憶的至高實踐。而記憶在這個意義上則終將永遠指向某種嶄新之物。



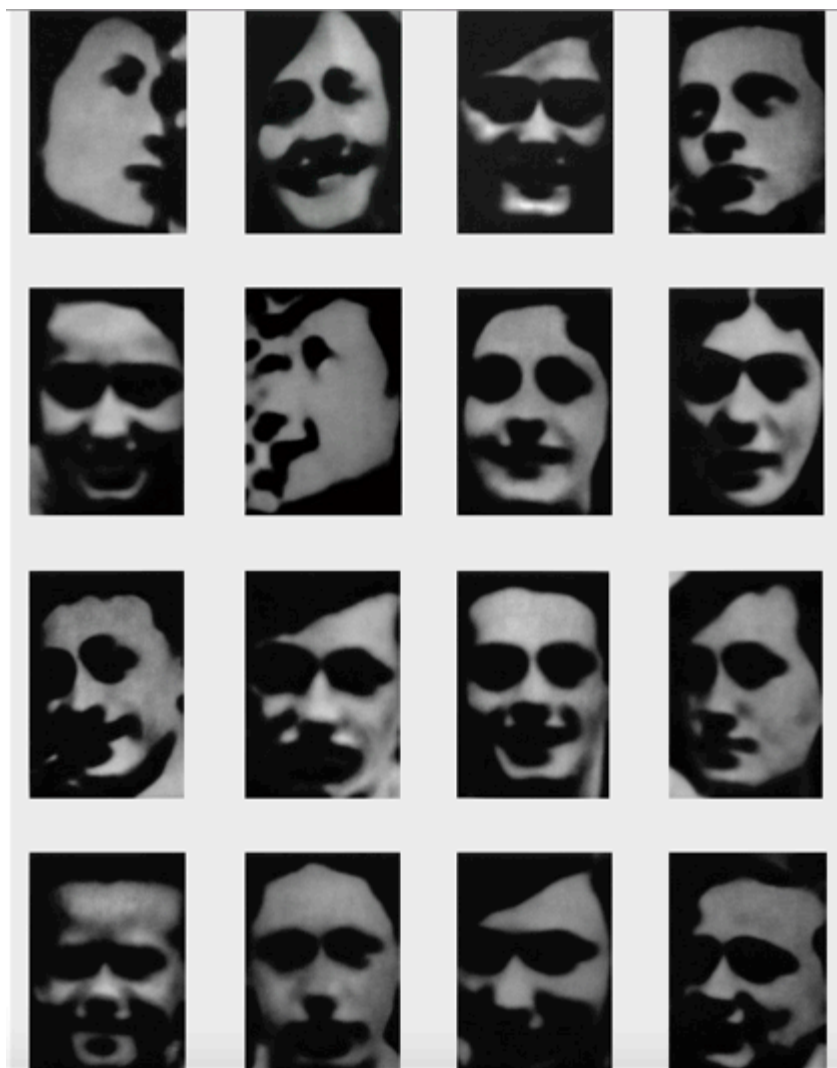
附圖一：《D 家庭相簿，1939-1964》



附圖二：《D 家庭相簿，1939-1964》局部（1/150）



附圖三：維也納切斯高中 1931 年畢業紀念冊中的一頁師生大合照



附圖四：波東斯基翻拍附圖三後用於《切斯高校祭壇》一作中的照片



附圖五：瑞士〈瓦萊州新聞人報〉1991 年 2 月 22 日至 23 日訃告版



附圖六：波東斯基局部翻拍〈瓦萊州新聞人報〉後用於《死去瑞士人的保存室》中的照片

（二）物件攝影師

在多數人難以想像「翻拍」能有何等的創造性之際，波東斯基越是毫不遮掩地將其作品中主要的感知條件託付給了翻拍照片。觀看波東斯基的作品，將無法忽略舉目所及的各種影像皆為照片翻拍的這個事實。如果 Durand-Dessert 一家拍下的是某年春假期間孩子們在沙灘戲水，波東斯基為《D 家庭相簿，1939-1964》所攝之物，則是孩子們的沙灘戲水照（附圖一、二）；而維也納切斯高中逐一替猶太學生所拍攝的畢業照，在《切斯高校祭壇》裡，實際上則是將那本內含猶太學生畢業照的畢業紀念冊一頁一頁地翻拍（附圖三、四）；同樣地，刊載在〈瓦萊州新聞人報〉訃聞旁所附的逝者肖像，在《死去瑞士人的保存室》中，也只是從某日報紙內局部框取出來的一張臉龐（附圖五、六）。究極而言，「未曾親自拍攝過任何一張照片」這句話應該被重寫，波東斯基仍然拍照（甚至大量的拍照）。波東斯基所拍攝之物，正是「照片」。而藝術家（只）讓我們觀看的，則是一張張由他所親自翻拍過後的照片。換句話說，波東斯基作為一個「拍照片的人」（photographer）⁶，並不站在我們慣性設想的那個手持照相機、隔著觀景窗，拍下眼前所見之物的人像或風景攝影師這樣的前線位置上，而是在工作室中將人像或風景攝影師所拍攝的照片，一張接著一張耐心地將之物件化（objectification）成為其作品元素的靜物攝影師。相較於執相機的 Durand-Dessert 家族成員或專門拍攝寫真照、畢業照的攝影師，無論出於隨意或刻意而按下了快門，對被攝者如何被捕捉並顯影於相紙上，多少付出了一點心力甚或其專業能力（Smith, 2017:651），同樣拿著機具的**攝影師**波東斯基，完全不必思考在翻拍的過程中，如何發揮其攝影功力以便精準地再現甚至優化這些照片中的人物場景。波東斯基只需要全神貫注於讓人物場景得以被顯影的載體上面，他所欲成就的事實上是作為物件的相片本身，因為這才是身為攝影師的波東斯基所真正拍攝之物。

照片並非由我所拍攝的這個事實，使這些照片與攝影有所不同。其

實際上是一個物件。⁷

⁶ 波東斯基總是對外宣稱，自己是一名「業餘攝影師」(amateur photographer)(Smith, 2017: 651)。因此，為符應甚至凸顯波東斯基此一聲稱，在 photographer 一詞於此出現時，筆者將其譯為「拍照片的人」。

⁷ '[...] the fact that the photographs weren't taken by me differentiated them from photography. It was

因此，從一張 Durand-Dessert 家庭相簿裡的照片，到將該照片翻拍成為照片的照片，照片作為某種運載物（carrier）的特性被倍增放大了。只是這貌似多此一舉的照片的照片，所運載的已不再是影像，或至少不再只有原影像。如果照片要我們觀看的是影中人，照片的照片則使我們無法對讓影中人躍然其上的載體置之不理。只看見影中人，舉例來說，在孩子們的沙灘戲水照（照片的照片）中卻仍只看見孩子們在沙灘戲水（照片），人們便很容易墮入認為波東斯基的作品即等同於過往記憶（特別是不幸的記憶）的平庸評論之中。相反地，使波東斯基特異於其他創作者的，也許並不只在於他在作品中，早已明明白白地向觀者展示出一切所見的影像皆來自於照片翻拍，而是在多了翻拍這一道手續後，所有的感知將首先都必須再次調校至其唯物條件此一看來微薄卻也相當頑固的要求。在喚起了我們對照片正是影像得以賦形的基底具有高度意識的同時，這位攝影師更透過為數可觀的翻拍照片，對觀者反覆進行著不再將事物所具備的物質性，理所當然的跳階上升至非物質層次的複式練習：「看」與所見之物的唯物性不可分（indiscernible）。觀看波東斯基的翻拍照片因而具有某種「教育學」（pedagogy）上的意涵：「看照片」（影像），同時也意味著看「照片」（影像的載體）。在看一張照片的同時必當一併看到作為物件的照片本身，可不是什麼腦筋急轉彎或藝術家的無厘頭把戲，而是當我們在觀看與評論一張照片的當下，往往一開始便習於或急於代入一套預先建立的本質式思維，以便將眼見之物抽象化的一種覺察。藉由僅僅只展示他的翻拍照片，波東斯基弔詭地教導我們如何看一張照片：影像只能在影像的載體上被看見，但兩者最終仍需可相區辨（distinctable）——影像與影像的載體終究並非同一回事，則是這道練習題的難度所在。

大部份拍照的人無不希望觀者看影像看到忘卻了載體，看一張照片看到眼前之物彷彿超脫框格（frame）、紙面（photographic paper）之限，影像以其壓倒性之姿獨佔觀者全部的視線，更可能成為評斷該作品好壞的指標，甚至是攝影師努力追求的境界。波東斯基卻反其道而行，告訴我們一對觀看影像的眼，並不先於觀看影像載體的雙眼而存在。若再說得更白話一點，如果沒有載體，觀看這件事情根本不可能得以成立。觀看必然意味著，在載體上被觀看。觀看從不真正如我們以為的那般簡單直接，它不曾自外在於促使它可見的物質載體。然而，這種說

really an object.’ (Catherine Grenier and Christian Boltanski [2007], *The Impossible Life of Christian Boltanski*, Boston: Museum of Fine Arts, 2009, p104.)

出來基本上並不會招致太多異議的「常識」(common sense)，當一旦化為一張照片呈現在我們眼前時，竟是如此容易就被拋諸腦後。這不啻再次印證了，翻拍過後那不忍卒睹的影像品質，對波東斯基而言從來就不是問題。在前文中，我們曾經不只一次的指出，波東斯基非但未曾企圖透過翻拍美化這些影中人，他甚至不粉飾他們在老照片上、畢業紀念冊內或報紙裡，早已泛黃斑駁的臉孔 (De Roo, 2004:233)，另外一個原因也許正在於原始照片之於波東斯基，亦只被視為是某種載體，只是某個讓 Durand-Dessert 一家、猶太裔畢業生、瑞士人肖像得以現形顯像於其上的物件。當波東斯基在工作室裡逐張翻拍這些從各地搜羅而來的照片時，即已將他那雙特別只看載體的大眼貫徹、發揮到底。所以，如何為這些影像的載體拍張照片，才是物件攝影師波東斯基所從事的工作，而他顯然相當成功。至於在翻拍出來的照片上，看到什麼影像、好不好看或與原照片又有幾分神似，則非波東斯基所關心的問題，這不單是因為原始照片的影像品質即已不盡理想，再怎麼翻拍仍然無法讓照片中的人物場景起死回生；更重要的是，品質欠佳正好就是這些照片作為載體，從一紙相片、一頁書冊或一張報紙的視角被看待時，所顯現出來的主要物質特性之一。唯物地看照片卻不重視照片的翻拍品質在這裡並不互相矛盾。換句話說，對一位將曾經承載著人物影像的載體（原始照片），再次物質化為另外一個全新的載體（翻拍照片）的攝影師來說，這些模糊、破格的翻拍照片不得不使用，因為它們從來就不是為了服務觀看影像的眼睛而被拍攝下來的，由此可見，只著眼於載體也只拍攝載體的波東斯基，創造出來的影像同樣地也必須被以載體視之，使用起這些模糊、破格的 (pixelated) 翻拍照片自是毫無懸念。

對波東斯基而言，如果這一切只關乎影像的載體，作為載體的原始照片與翻拍照片不過都只是一個物件，我們是否便可順理成章地推定，波東斯基的目的正是使觀者看載體看到忘記了影像的存在？完全不是如此。影像或許向來都汲汲於與載體爭奪觀看的眼光，但影像的載體卻不曾視影像為它的競爭者，對波東斯基來說，這可能是影像與其載體彼此之間最具辯證性的節點。無論是在危老或新製 (newly-made) 的載體上觀看影像，影像的載體終究是使影像得以間接 (indirect) 被看見的必要前提（而它們共同的首要前提也許是「光線」），這是載體之為載體命定的 (destined) 任務。因此，波東斯基為影像的載體再造另外一個載體，顯然並不意在造出那雙重的、更堅不可破的載體箍咒，以便擒住我們那雙看照片的

眼睛，並繼之將其徹底改造成為一雙「唯物之眼」。事實上，經過波東斯基這一番觀看的訓練，配備妥識讀影像載體眼力的觀者，無論看了多少張的翻拍照片，或者為求徹底蛻變成為一對能看載體的雙眼，將「翻拍照片」一詞往後全數置換以「載體」統一顯示之一無論閱歷過多少的載體，這些載體必然還是一連結到、表達著某種影像的載體，與照片上的影像實為命運共同體的照片這個載體，向我們揭示出的仍是影像如何存有此一古老問題⁸的奧秘。

（三）記憶與載體同一，而非反之

在這裡，必須特別注意的是，即便波東斯基定睛在看載體這一項事業上，也僅專注於創造載體，這都不意味著，在他的視界裡影像完全不重要。儘管波東斯基無庸置疑地以翻拍照片成功的帶動起望向影像載體的眼球運動，與載體不可分的影像始終無可迴避的必然一併折入我們的雙眼。又或者再煽情一點地說，混淆波東斯基作品中打從看的那一刻起隨即便嚴格區分出來的看影像 vs. 看影像的載體，並誤以為在那建構出來的載體視域裡，剩下的只是對載體的物質分析與比較，無異於浪費了那雙已經能識出載體的眼睛，更無法理解波東斯基作品的真正意義。換言之，能看得出載體，自然就能看得見影像（暫且不論看見多少影像、看見什麼影像）。而訓練此一能力的額外收穫（bonus）或在於此：我們將同時具有區辨影像與影像的載體的細微眼力。這與前面所提及一般執照相機的攝影師明顯截然不同，在這些恨不得以其影像超克物質載體綁縛的拍照邏輯底下，影像與影像的載體確實不是同一回事，不過其潛台詞其實已然悄悄改為一影像獨尊。在這樣的訓練底下，影像成為唯一重要的事，而載體則無足輕重，大可無需一顧。相反地，站在不同的拍照位置上，啟動也服務不同眼睛的波東斯基，則儼然有如某種載體

⁸ 影像作為一個問題，始於柏拉圖（Plato, 429-347 B.C.E.），其後則有伊比鳩魯學派（Epicureanism）、笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）、斯賓諾莎（Baruch Spinoza, 1632-1677）、萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）、柏格森（Henri-Louis Bergson, 1859-1941）、德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）等人重新思索自柏拉圖以降，影像與觀念（idea）、現實（reality）之間的辯證關係。本文雖以照片為主要分析對象，與上述這些循著光線而折入眼球的影像理論有所不同，它們仍在筆者構思影像問題的過程中極具啟發性。

的代言人 (agent)⁹，奉行以看載體的眼睛看載體、用拍載體的眼睛拍載體的精神，從觀看之中切分出原該就是兩碼事的影像與影像的載體，贖回 (retrieve) 其重要性的載體，圖得並不是與影像競逐爭界，這也絕非什麼載體的逆襲或復仇記。因為說到底，看或拍與所見、所拍之物的唯物性根本不可分，反之亦然。

只是，當載體終被交還缺其不可的重要性時，越是在觀看的當下看見（原始與翻拍）照片作為一載體的物質性，載體的侷限 (limitations) 似乎越顯無所遁形 (Smith, 2017:649)。也因此，縱然與一般的攝影師多麼地不同，波東斯基與他們卻都意識到了同一件事：載體的限制。不過想當然爾，載體的限制在這兩造身上仍舊具有相當不同的意義。首先，對大部份的攝影師來說，載體即等同於限制。載體的所有物質特性—材質、尺寸、厚薄、色彩油墨、顯色效果等等—無一不是限制。相對於這種對限制的負面詮釋，波東斯基指出了限制的正面意涵。載體所具有的限制性在此不只是紙質、色調無法如實 (accurate) 呈現被攝物，或紙材、塗層經久便可能因極為脆弱 (fragile) 而難以保存的問題而已，也不再是只能就既定大小或版面取景、沖洗印刷的重重妥協，它更與可能性 (possibilities) 緊緊相繫。簡言之，載體所具有的這些限制，恰好也正是使這些影像能夠被看見的諸條件。這不免讓我們想起了柏拉圖 (Plato, 428 B.C.E.-347 B.C.E.) 在〈斐德羅篇〉(Phaedrus)¹⁰中，蘇格拉底 (Socrates, 469-399 B.C.E.) 挑明在文字發明後，人們將不再憑一己之力記住任何事物，而是交由文字代勞，進一步對人們日漸倚重被書寫下來的文字記憶，看似對記憶有所助益的文字，最後卻將不可避免的導致人的健忘、失憶 (amnesic)，提出了其最嚴厲的批判：

書寫，一旦人們熟稔這件事，它便在人的靈魂當中植入了遺忘。因為倚仗著被寫下的東西，記憶對人們不再派得上用場；因為有外部的記述 (external marks) 得以憑藉，人們亦不再從自身召喚對事物的記憶。文字的發明並非記憶的解方 (receipt)，而是記憶的提示

⁹ 「代言人」一詞借用自羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 《明室》一書中之「攝影師是死亡的代言人。」(Photographers are agents of death.)一語。(Roland Barthes [1980], *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, London: Vintage, 2000, p92.)

¹⁰ Plato (399-387 B.C.E.). *The Collected Dialogues of Plato: Including the Letter*, Trans. R. Hackforth, Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

(reminder)。¹¹ (*Phaedrus*, 275a)

那麼，眼前這一張張照片的照片，是否亦讓記憶付出了如是代價？在波東斯基的作品中，答案或許是否定的。

將記憶影像化確實有其風險，且其承擔的危險或許不亞於記憶在文字化的過程中，記憶受貶損的程度。〈斐德羅篇〉訓誡我們，文字使記憶可能，同時卻也不復可能。如果柏拉圖的時代即有照相機，他大概也會化身成為蘇格拉底，在〈斐德羅篇〉中痛斥照片的發明。更何況千萬別忘記了，柏拉圖本人對影像的批評¹²不遺餘力。然而，記憶的文字化與波東斯基的翻拍照片，兩者之間的關鍵差別在於柏拉圖的記憶術，勢必得以同一性 (identity) 為前提，也就是說，是文字化為記憶，與記憶同一，如同記憶，而非反之。記憶才是原型 (archetype)，但殘酷的現實是，文字卻只能是不到位的副本，永遠不可能如實地記憶記憶。這個問題在《D 家庭相簿，1939-1964》、《切斯高校祭壇》或《死去瑞士人的保存室》中則不曾存在，因為若誠如本文所分析，載體是波東斯基唯一看與拍之物，載體與它所承載的影像是否同一壓根兒不重要，數以千計的載體與載體之間也不需要百分之百相同。根據本文對記憶創生於它不再如其所是的前提預設，載體甚至必須得各自差異，記憶方才可能。擔心記憶在化為一張照片的過程之中打折，原因也許與我們仍舊放不下那對緊盯著影像看的雙眼有關，難以克制的想去比對影中人物，是否如我們記憶般的被留影下來，或對翻拍之物就應當修飾被翻拍物的期待，大抵也是這種狀態的餘孽。照片上的影像長久以來，就是在這樣的再現思維底下存在著、被觀看、遭檢視。而現在情形改變了，波東斯基式的〈斐德羅篇〉版本，向我們提出了另外一種記憶之術：將記憶影像化，無疑地只會回到文字永遠無法與記憶匹敵 (match and equal) 的老路子，並且通往同一個結局：失憶¹³，將記憶的影像視為載體 (即物件化) 則不會。

如果我們能將視線調校至將翻拍的照片看作為是一個載體，如同波東斯基所

¹¹ Plato, (399-387 B.C.E.) 1989:520.

¹² 柏拉圖對影像的批判，主要可參見〈共和國〉(*The Republic*)。

¹³ 關於記憶與遺忘的問題，筆者在未來擬從兩個面向再行另文探討：一是從波東斯基執拗地將與他本人有關的大小事存儲歸檔，以貫徹將每一件事物「檔案化」(archivization) 的這個面向進行探究；另一則是從同樣在其創作生涯初期即帶有「自傳」(autobiographical) 意味的系列作品著手，發展包括波東斯基如何透過作品虛構他個人的自傳 (fictional autobiography)，再到將其自傳作為某種的虛構 (autobiography as fiction) 等問題。

見之景致，翻拍照片將卸下它們必須是 Durand-Dessert 家庭活動、猶太裔畢業生、瑞士人「記憶的化身」的重擔，不再以其再現能力的好壞被品評，更在只能將其作為載體而不可避免地有所限制的視域下，每一張無不受其拍攝的時間、空間、材質等等之限而不盡相同的翻拍照片，弔詭地因這些限制翻轉了記憶的影像必須與記憶相當的萬年劇本，不斷變動與重構的記憶的影像的載體，不論這些變化對個體的知覺而言或細微或顯見，它們向觀者發出了主動觀看它的懇求（beg）（McGurren, 2010:11），進而反過來的創造了記憶。此外，柏拉圖的記憶的文字與波東斯基的照片的照片，還有一個相異之處：有別於在〈斐德羅篇〉中，蘇格拉底認為文字是「甚無價值之物」（*Phaedrus*, 278d），以「回收者」自居的波東斯基，不只慧眼獨具的看出翻拍照片的價值所在，更從翻拍的過程中榨取出其作為載體每一分一毫的價值。

在這個意義上，載體恐怕不能只被輕看為是某種緩衝（buffer），為記憶的喪失設定了停損點，它的價值更在於載體的物質特性（換句話說，載體所具有的限制），可能是唯一能從任何事物（包括影像），皆一再反證著記憶的不可能的〈斐德羅篇〉障礙中脫逃的條件，從物質層面來說勢必千差萬別的載體，遂具有真正能創造記憶的威力。在此，記憶必須跟上翻拍照片一張一張化現成為載體的脚步。不再是翻拍出來的照片必須如同記憶，而是反之。這也許不失為將波東斯基作品當中所使用的翻拍照片與羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）的「攝影的本質即死亡」（*death is the edios of photography*）¹⁴一面倒進行比評（Smith, 2017:636 & Solomon-Godeau, 1998:8）之餘的另外一種解讀，教看照片不再總是一件令人痛不欲生的事。

¹⁴ Barthes, (1980) 2000:15.

二、物件的紀念碑¹⁵

（一）非關個人

正是這一份為載體說情的偏執讓波東斯基同時是一位後天的超憶症者（Hyperthymesia）¹⁶，無法克制的驅迫自己記下每一件事物，記住一次（原始照片）遠不足夠，還必須大費周章地再一次記住它們。因此，每一張照片所扮演的角色，豈只能獨留心頭有待細細回味而已，對波東斯基而言，作品當中所使用的照片還必須肩負起再次被物化為範例（example）與檔案的重責大任，是名實相符的照相式記憶（photographic memory）。反覆的記下來、記載在（新）物質上，才算數。而這或多或少亦向我們展示出了，作為創作者的波東斯基所身處、感知的世界：一個放眼望去記憶全面動起來的世界。但是，我們卻也不可草率的將波東斯基簡化為一般意義底下一談起記憶便落入無盡哀傷（mourning）¹⁷的藝術家（Solomon-Godeau, 1998:19），致使波東斯基成為**波東斯基**，也不在於其作品單純地只為了反對記憶（anti-memory），或許恰好相反，他的作品首先是對無論正在被製造或分秒流逝中，記憶總意味著不再能如記憶所是之物的承認與提醒（Grenier and Mendelsohn, 2010:11）¹⁸。在如此弔詭的允許著創造發生的破口上，

¹⁵ 本文的重點較關注於探討作為一個物件的翻拍照片在時空之中的唯物性，讓純粹可感的它們因而具有某種召喚及創造記憶的威力，關於物件的物質特性及其存有的意義，以及物件與人之間的關係，如在物件導向存有學（object-oriented ontology, O.O.O.）中將物件再區辨真正的物（real objects）與感官的物（sensual objects）等（Harman, 2011:20-50），或是海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）於《詩歌、語言、思想》（*Poetry, Language, Thought*, 1971）一書中對「物」與「物件」所做的不同思考，或容筆者於未來再另文進行探討。而更多「物件」與「物」（thing）在波東斯基作品當中所指向的不同問題與細緻區辨，則可參考筆者的博士論文《無人的遺物—波東斯基作品中的物條件》（2021）。

¹⁶ 詞源來自於古希臘文的超憶症，最早見於 2006 年由美國加州大學爾灣分校（UC Irvine）神經生物學家 Elizabeth Parker、Larry Cahill、Paul Tejera 與 James McGaugh 等人在 *Neurocase* 期刊所發表之論文 A Case of Unusual Autobiographical Remembering（vol.12, 2016, pp. 35-49.）超憶症患者因不正常地花費大量時間記住過去所發生的每一大小事件，並得以從個人的經歷中生動地摘取大量細節，卻因不具備選擇記憶的能力，而在擁有被稱為「完全記憶」、人人稱羨的超強記憶力同時，亦招致不少痛苦。超憶症患者在臨床表現上顯示出其大腦擁有自動記憶系統，然發病原因至今仍未有科學定論。“English Wikipedia”

¹⁷ Abigail Solomon-Godeau（1948-）借用佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）《哀傷與憂鬱》（*Mourning and Melancholia*, 1917）一書中對哀傷與憂鬱兩種心理狀態之區分，指出憂鬱不同於哀傷，後者乃是對所失之物的正常反應，而前者則具有更為複雜的矛盾心理與內在衝突，不僅較哀傷對致使其憂鬱之事物投注更多的情感，也因其更深陷於愁緒之中，而無法理解所失之物的具體內容為何，遂成為某種病態。（Abigail Solomon-Godeau, “Mourning or Melancholic: Christian Boltanski's ‘Missing House’,” *Oxford Art Journal* 23, no.2 (1998): 1-20.）

¹⁸ Catherine Grenier and Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski: The Flammarion Contemporary Series*, Paris: Flammarion, 2010.

在這個儼然已經形成的某種「波東斯基式」的世界轉速下，我們見識到一種純粹只是想要記憶記憶的簡單執念及其最大化與職人化。

也因此，在一次訪談中，波東斯基似是以總結其畢生創作（*œuvre*）的口吻般所給出的下列這句回答，只怕是要讓大多數以為他的作品切中藝術家個人親身經驗與生命記憶，而心有戚戚焉的人感到失落了：

‘There is nothing personal in my work. Ever.’¹⁹

即便在他那翻拍個人近六十年來（7 歲到 65 歲）不同時期的照片後，再投影於簾幕上的《與此同時》（*Meanwhile*, 2003-2021）作品中，這位在創作生涯初期便已顯露出偏好使用自己的肖像，甚至是在作品名稱上放上其大名²⁰的藝術家，如此決絕地告訴我們：「**我個人的創作與我這個人無關，向來如此。**」

只不過，就算由波東斯基個人所創作的作品，都跟波東斯基這個人無關，在這裡或許也不再能被順理成章地解讀為其創作都將只與猶太人有關、與大屠殺有關或與納粹有關。換句話說，與某種的群體（*group*）²¹有關。原因之一當然在於受訪無數的波東斯基，從不曾浪費任何一次能與上述這些群體斷絕關係的機會（Marsh, 1989:36; Garb, 1997:19&23），但更重要的也許是，宣稱其創作並不能被單義地從納粹大屠殺這段歷史來理解，事實上恰恰亦正好替生而為猶太人，並選擇成為藝術家的波東斯基這句非關個人的自白，做出了最有利的背書。作為猶太人的他，不，或許是作為猶太人的任何一個人，在二戰結束後，每一個人都得在這個自 1945 年以後便意義丕變的群體底下同質。換句話說，波東斯基能夠成為今日的**波東斯基**，毫無疑問的因為他是猶太裔的波東斯基。若是檢視大部份對其作品的評論，做的也大抵就是驗證及強化此一切入點的工作。

¹⁹ Garb, 1997:19.

²⁰ 舉凡如波東斯基於二十來歲時所創作的《嘗試重構 1948 至 1954 年間屬於波東斯基的物件》（*Attempt at Reconstitution of Objects that Belonged to Christian Boltanski between 1948 and 1954*, 1970-1971）、《十張波東斯基的肖像攝影，1946-1964》（*10 Photographic Portraits of Christian Boltanski, 1946-1964*, 1972），乃至於其步入壯年期後的《波東斯基檔案，1965-1988》（*The Archives of C.B., 1965-1988*, 1989）、《波東斯基的一生》（*The Life of C.B., 2010-2021*）等作品，皆無不致使本小節中的這段引文更具問題性。

²¹ 本文於此使用 *group* 一字而非 *collective*，主要取決於考量後者展現出更強的「集體」特性，包括其大多共享著同一種動機、目標，甚至利益（在這個意義上，彼時的納粹德國或許更適用 *collective* 一字），而為了凸顯猶太人在大屠殺中被動地在其族裔血脈外，另再形成了一個看似重疊但意義已全然不同的群體，遂最終選用了 *group* 一字。

然後，問題接著就來了。如果創作既與個人無關，也與某些特定的群體無關，在波東斯基將他那些令人過目難忘的作品，從其個人及所屬群體的臍鏈都雙雙斬斷的前提下，他的創作將能與什麼有關？而在本文以波東斯基作品當中的翻拍照片作為主要分析對象的過程中，這種悵然感或將更有增無減：在觀眾為每一張容貌斑駁模糊的黑白照片，自行腦補上這些影像的時空背景或事件始末之前，翻拍它們的攝影師波東斯基唯一想說的是，由他所拍下的這些照片首先都只是一個一個的物件。

那麼，這句話便應能被夠理解為是「我的創作與物件有關」嗎？的確，「物件」無疑地在波東斯基的作品中被賦予極為重要的功能，但它們被藝術家仰賴的原因並不是（或至少不只是）其最終證成了物是人非這樣的常情道理。用這種其物如故但其人不在的觀點來看波東斯基的作品，一來會陷入二分法的思維裡，做起了人與物件的關係比對；二來則只是一再地把將大屠殺這場大規模的物是人非視覺化的責任，加諸給具有猶太裔身份的波東斯基。相反地，物件在這裡所凸顯的並不是缺席了的人們，不是物是人非，而恐怕是物不是人是。換言之，即便波東斯基在其作品當中使用了照片翻拍，且如同我們所見，它們甚至在許多時候還大量地出現，但被視為物件的這些照片，其實或許並不是為了要填補上人的缺位這樣的遠大目標才被波東斯基使用。因為物是人非看來雖是肯定了物件，不過它們充其量卻只能是人消亡之後的某種權宜之計（*makeshift*）。既然人已經不在了，我們只好退而求其次的拿照片來替代。我們看著這一張照片，追憶的遂始終是無法再度同遊的舊地、哀悼的仍舊是不再在眼前的故人。也因此，物是人非一方面將人「物件化」變成為實物（照片），另一方面，則讓物件在「人化」後具有人稱（Durand-Dessert 一家的、猶太人的、瑞士人的照片）。然而，人與物件雖看似因此而可相互交換（*interchangeable*），事實上卻落得兩者都不存在。

如果物件是波東斯基創作裡的唯一創造，並不是因為它的背後還站著某某人的幽靈。縱然大多數這種借物再現人物的泛泛之作，便足以攪擾起觀者們的情緒（*sentiment*），但是波東斯基的作品能讓我們深有所感（*sensation*）²²，是因為在

²² 能同時被譯為感覺、感性的感知（*sensation*），實在很難不被氾濫成某種對感觸的描寫，只是它終究必須清楚地與表達各種諸如憐憫、悲傷等情緒的感情（*sentiment*）一字區辨開來。而理解任何一件波東斯基的創作，則顯然必須非常留心這兩者之間的細微差別：豐沛的感情來自於我們將個人的記憶或想像投射於某一張照片上，或把照片中的人物與某個特定的對象相連結（意即停留在借物抒情的層面），而感知它們卻是一剎那的事。

他的每一件創作中，物必須就是物。就算是一系列家族出遊的照片、一張畢業生的團體大合照，或者親友為已逝者所挑選的遺照，都是如此。甚至，那現典藏於猶太人博物館內，但在波東斯基的創作裡，卻一張都未曾使用過的集中營照片，這些都只是物件。物件是物件，而人是人，唯有時時刻刻覆頌這一點，在波東斯基作品中應當被以物件視之的每一張翻拍照片，方能真正索回其自身的威力。於是，與普遍對這位藝術家作品的認知恰恰相反的，人們總以為波東斯基只選用黑白的照片事必有因，它們在這裡肯定具備著還原（return）成人的能力，且必然投射出了 Durand-Dessert 一家的眾名家族成員、諸位對未來充滿展望的猶太裔畢業生，或者某位音容宛在的瑞士人。彷彿一張照片若不能如此，它便只是冰冷的死物，而且應該被貶為什麼都不是（nothing）。但實則不然。因為，將一張照片僅僅視為是某人的殘像（afterimage），才是在片面的還原人的情況下，將物件置於靜止不動的狀態。然而，每一張其影中人物都已經不在或至少不再如此這般的照片，在時間之中仍持續變化（changing），它們並不在人出現變故的那一刻起便停止氧化、受潮、碎裂…（這是博物館的工作）。時間的屠殺並不會結束，即便最後留下來的只有作為物件的那張照片。而這或許才是波東斯基要我們細細觀看感受之物——照片的變色、變質、變形…，也是他何苦四處蒐羅並大費周章地翻拍它們的原因。

唯有睹物卻不再只能思故人，這句「**我個人的創作與我這個人無關**」才向我們揭示出它的意義。Nothing personal，故沒有人能夠透過一張照片，建構一個具有個人同一性（personal identity）²³的另外一個人，作為物件的照片亦積累不出關於某個特定個人的知識（personal knowledge）。據此，藝術家在翻拍每一張照片時，或許從未曾將其看作是召喚他人與自己進駐其中的賦形物，而在波東斯基作品當中出現的每一張翻拍照片，也都不該被視為是反過來用以認識並重建其一生的物（相反的，它們甚至讓這件事情變得疑點重重）²⁴。所有波東斯基的評

²³ Personal identity 亦常被譯作「人格同一性」，然為維持貫穿著本章的「非關個人」這項宣稱，並考量「人格」一詞所帶有的心理學意涵，故主要譯為「個人同一性」。而作為一個哲學問題，如何解釋並證明某人何以仍是「同一個」某人，請參考十七世紀的英國經驗論（British Empiricism）哲學家洛克（John Locke, 1632-1704）所著之《人類理解論》（關文運譯，台北：五南出版社，2020年）一書，特別是第二卷第二十七章〈同一性與多樣性〉的部分。（John Locke [1689-1690], *An Essay Concerning Human Understanding*, New York: Dossier Press, 2015.）

²⁴ 最著名的作品之一正是展示著波東斯基十八年以來（2歲到20歲）於同一地點所拍下的《十張波東斯基的肖像攝影，1946-1964》。事實上，觀者們很快便會發現好幾張照片裡面的男孩甚至不是黑髮，而這立刻讓「這真的是『波東斯基的』肖像攝影嗎？」成為問題。在該作品公開展示

論者與觀眾都應當作如是想。個人性（personality）或許並不假物而獲致，反之亦然，這位藝術家用他的作品告訴我們的正是這兩件事：其一是，比起感慨物是人非更教人震驚的是，不是人是的物，在人非之後不只仍在，而且它一直在變；其二則是，藝術家波東斯基的作品還在改變之中。於是乎，我們明白，就算波東斯基稱其個人創作非關個人時，雖然也一併否決了其作品與群體之間的關係，但這句話恐怕亦無法用「我的創作與物件有關」如此直述之，它甚至不能以任何方式被改寫，因為藝術家這種對物件必須絕對唯物性的要求，使其實際上具有存有學上的意涵。

（二）物件的存有與事件

關於波東斯基的這句簡短自白，或許能有無數種的譯法，而本文雖事實上也無意（更無能）在此探討句式或文法的問題²⁵，卻無論如何都必須聲明，在理解這個短句時得謹守著一個前提，那就是，波東斯基的這句話是一句肯定句，是 there is（有）而不是 there is not（沒有）。

確實，以否定句型來理解上述句子，不僅清楚易懂，更便於拿來架構波東斯基的創作觀。然而，把藝術家的這一席話讀作否定句，不單會落入不與個人有關便將與群體有關的二選一陳套裡；再者，所有將在句子中原應被怪異表達的部位截彎取直的作法，其實都將漏接了藝術家非得如此構句不可背後真正的目的。由是，從否定之意的這句話，將會立刻以對立於它的反句「我的作品向來與群體有關」被蓋棺論定。相反地，一旦強調必須回歸至以肯定句來分析這句話，重點便轉向我們應該要去看波東斯基的作品裡面「有」什麼，而不是「沒有」什麼。

時，波東斯基亦不曾避諱的坦承在這件獲得大量討論的作品中，所使用的照片其實全拍攝於 1972 年的 7 月 17 日，影像中的男孩除了最後一張是波東基本人外（但當時波東斯基的實際年齡是 28 歲，而非 20 歲），其餘皆是當天波東斯基在巴黎南部十四區蘇蒙里公園（Parc Montsouris）中隨機找來的臨時模特兒，他們根據波東斯基的要求，並在波東斯基的伴侶梅薩惹的掌鏡下，擺拍出另外這九幅「聲稱是」波東斯基 2 歲開始至 20 歲前的照片。（Smith, 2017: 636-637）

²⁵ 是以，在本文中，‘There is nothing personal in my work. Ever.’並未曾真正透過翻譯被固定下來，因為比起賦予其一句最適切的中文譯文，我們更關注的是波東斯基這席話所帶起的問題性，而這也是為何該句子以引文的方式在文中第一次出現時（頁 18），決定以英文呈現之的主要原因。

所以，波東斯基的作品裡有什麼呢？有 **nothing personal**。而若根據前文的發展，我們已經知道，波東斯基的創作裡只有物件（而他創造的也只是物件）。但藝術家並沒有白話的說出這一點，是因為對他而言，在其作品當中的物件，必須停留在 **nothing personal** 的狀態底下，以某種事件被表達。換句話說，物是人非中的物件，並無事件可言，儘管被迫將物件遺落下來的人大多總遭逢著某些變故。然而，已實現（**effectuated**）成為 **something** 的它們，早就不再能被稱為是某種事件。（甚至，**something** 在這裡竟比 **nothing** 更沒什麼）而在波東斯基創作裡只能以 **nothing personal** 被修飾的物件則否，物件在這裡終於卸下定然歸屬（**belong to**）於誰的律令，並且總是即將就要改變（**about to change**）。又或者，應該更準確的說，指出物件是 **nothing** 仍不夠基進，其還必須得是 **nothing personal**，本該作否定之意解的 **nothing**，才能在這樣的條件底下成為「有」（**there is**），也才能夠成為一場事件。

唯有認清物件的這項本質，在這句難成英語造句範例卻怎麼也無法被換言之的八字短句裡，**Nothing personal** 中的 **nothing** 才不會取消原具肯定語意的「有」，其甚至還成為了「有」的一場事件！只是，物件要如何成為事件？一般來說，我們所見到的物件，要不通常早已是事件降臨於諸事物狀態（**states of things**）後的某種登錄（**register**）²⁶——一系列記載著全家出遊的「家族照片」、一張集合了全校所有猶太裔學生的「畢業照」、一幀將逝者留在其最美好時光之中的「遺照」——也就是說，物件最終總有個所有人稱，不管它是 **something personal** 或 **something collective**²⁷，物件必定是「某人或某些人的」物件。否則就是將物件作為是事過境遷後的比對物：照片中調皮的男孩們衰老了、畢業後的男男女女成家了、報紙上的人物作古了。物件於此雖歷經並記錄下事件，但與事件仍然不是同一回事。故再一次地，正如同波東斯基告訴我們的，（在他的作品裡面）真正的事件是

²⁶ 這種關於不再能援引任何可感、可見實質結果來思考事件的觀點，主要出自於德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）《意義的邏輯》（*The Logic of Sense*, 1969）中事件的實現化與反實現化作用（**counter-effectuation**）段落，中文部分則請參閱楊凱麟《分裂分析德勒茲：先驗經驗論與建構主義》（河南省：河南大學出版社，2017）一書，特別是頁37至頁47處。本文於此借用的「登錄」一字正是來自於《意義的邏輯》，唯在英文版中該字其實被譯為 **inscribe**（p.161），然在考慮語意後，最終決定選用法文版中的 **registré**（p.188）一字，並將英文改為與法文更為接近的 **register**。（Gilles Deleuze [1969], *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester and Charles Stivale, New York: Columbia University Press [1990].）

²⁷ 關於集體的問題，不管是作為猶太人，甚或是身為納粹大屠殺後生者的人們／我們，較非本文目前所著力的面向，卻是作為波東斯基研究者無法繞經的難題，關於此部分或容筆者未來再另為文進行討論。

nothing personal，而這些僅能等待被「誰的物件？」所標註及認識的照片物，對他來說因此或許根本並不曾真正（在存有學意義上的）存在。若從這樣的觀點看來，與其說是波東斯基對物件進行了某種另類的解放，倒不如說，物件對這位藝術家而言本該就是如此。而以這樣的方式存在的物件，從不必等待特定時機或挑選特殊場合，其在任何時間地點，都是一場事變。

於是，不無弔詭的是，奠立在物件得以 nothing personal 這般的事件強度才算存在，而被藝術家進一步拿來定義其每一件作品存有條件的這句創作自述，讓波東斯基創作出來的，或許較不是人的(person-al)²⁸紀念碑、人的保存室(reserve)²⁹，而是物件的紀念碑與保存室。將波東斯基的作品視為是某種物件的紀念碑或保存室，聽來似乎相當合情合理，因為「物件」在波東斯基各個時期的創作裡從來不曾缺少過。然而，行文至此，我們應該清楚知道，這並不僅是因為碑上或錫盒上全貼有藝術家自四處搜羅而來或自藏的照片翻拍，就算橫在觀眾眼前、構成這件作品的主要媒材就是這些物件；更絕非是人終究不比物（一張照片）氣長，遂只能以物為紀，這般不得不擁物自重的後死者(after-dead)³⁰心理。相反地，波東斯基何以成就出來的是一座物件的紀念碑與一間物件的保存室，必須得在他對物在的絕對肯定這般頑固的意志底下被重新思考。

²⁸ -al 作為一形容詞字尾，用於表達與某物有關或具備某種特質，而當一名詞字尾加上-al 後，便帶有「...的」、「有...特質的」之意，譬如 sensation（感覺）在字尾加上-al，即成為 sensational（感覺的）。

Merriam-Webster's Dictionary:

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Al>. Accessed Date: Oct. 15, 2020.

²⁹ 選擇以「保存室」為其自 1990 年開始所發展的系列作品命名，恐怕是波東斯基創作生涯裡最接近納粹大屠殺的時刻之一。而其中又以《保存室：加拿大》(*Reserve: Canada*, 1988) 最具代表性，「加拿大」一詞其實是彼時納粹德國命名存放受難猶太人物品的庫房名稱，用以指稱物資豐饒、適宜移居之地。(Grenier and Boltanski, (2007) 2009:145; Ernst Van Alphen, “Visual Archive as Preposterous History” in *Art History* 30-3, 2007, p367.)

³⁰ After-dead 一字為筆者參照「後生者」(after-born) 英文後，所再造之複合形容詞(compound adjective)，用以作為筆者在博士論文中討論波東斯基作品裡觸及死亡問題時的重要概念。根據韋伯英英字典(*Merriam-Webster's Dictionary*)解釋，After-born 意指「誕生於某一事件之後的。」

(born after a certain event.) *Merriam-Webster's Dictionary*:

<https://www.merriam-webster.com/legal/after-born>. Accessed Date: Aug. 8, 2020.

（三）時空微感術

物件在波東斯基的創作中，於是有著比作為構成媒材或擬人物更必得如此不可存在著的具體意義。它教會了我們某種的微感術。如果物件藉由其大量的堆疊構成與修辭譬喻，鍛鍊出了人們的比附能力，在波東斯基作品當中無時不刻都在變化——變色、變質、變形……的每一張翻拍照片，也就是以事件等級存在於其創作裡的物件，出人意表的並不戲劇性地誇大它們的改變。相反地，對身為觀眾的我們而言，這些翻拍照片所能有的各種變化，在這裡根本些微到彷彿時間與空間對它們並不造成任何的影響。然而，這種從肉眼或嗅覺上大概很難覺察出照片，事實上正較諸上一秒鐘越來越淡化、越來越潮濕的現實，或許恰如波東斯基所願地也成為對物件的一種肯定。因為對他來說，真正的唯物，從不可能無視於物件所在的時空。這不光意味著物件的變化僅能在時空之中被感覺，更強調出物件的改變亦只會發生在時空之中。時空應該成為唯物論（materialism）的最終極推手（而非殺手），而一位卓越的唯物論者，則勢必同時也是一名時空的高敏感者（Highly Sensitive Person, HSP）³¹。也因此，擁物並不會讓人目空一切，更不可能教人漠然無感（indifferent），至少對著波東斯基作品裡那些應該被視為是一個一個物件的翻拍照片而言絕對不會。物件讓想要參透其奧義的心靈，必定也得對使它發生改變的時空極其敏銳。而也正是在這樣的意義上，我們也許並不需要因為波東斯基所創作的是物件的紀念碑或保存室的這個事實，而感到悵然若失。

但我們恐怕會由於無法就此再將他的作品視為是人的紀念碑與保存室，而備感萬分懊悔。因為這種對翻拍照片在時空之中各種微小改變的感知一旦啟動，其並不比面對故人的震驚不捨來得衝擊較小。人們總以為若是採取物件的觀點，一張照片便不過是生不帶來死不帶去的身外之物而已，何必往心裡去（no hard feelings）。而要是從照片再現著那個誰的視域，則任何事情都能變得可歌可泣。但在波東斯基的作品中或許從不是這樣。即使原始照片中的主人公所曾在的時空

³¹ 經證實，「感官處理靈敏度」（Sensory-Processing Sensitivity, SPS）主要與大腦神經系統或基因有關，而非由後天習得。此外，早在九〇年代初便已開始投入 SPS 研究的美國心理學家艾融博士（Dr. Elaine Aron, 1944-）利用核磁共振攝影發現，高敏感人士除了具有較高強度的情緒表現及同理心外，對刺激原（氣味、聲音、光線、布料……）的反應亦相形強烈。然而，令人意外的是，艾融博士指出，高敏感者中事實上僅約有三成是外向者，與外界將高敏感者與內向性格畫上等號的刻板認知並不甚符合。

The Highly Sensitive Person:

<https://hsperson.com>. Accessed Date: Oct. 15, 2020.

從不缺乏驚心動魄的故事，不過其在被連人帶物（照片）封印於「已變為」（has changed）某個封閉式時空的那一刻起，便也同時限縮了它能被感知的方式。而與之相反地，每一張在波東斯基作品當中的翻拍照片，則逼迫著我們不得不打開所有的感覺。原來，不只是時空一直在流轉，亦不只有物件得投擲在其中，看波東斯基的作品，更意味著我們必須將自己縱身到一張翻拍照片所存在的時空底下。這是 *there is* 與 *nothing personal* 所共同組裝出來的存有生機，充滿潛能的物件竟比起（故）人能給我們更多的感覺。

物件被灌注入生活的（living）氣息。不，正確說來，是老是帶有些許貶義的「物件」，終於被承認其事實上是活體（living things）的這項本質。一張照片因而不過就是其物理構成將隨著時間不斷氧化、受潮、碎裂…的物件。殊不知，物件能真正具有殺傷力，並不是因為它是某某人在遭逢某某事故後所遺落下來之物件，而是如本文在這裡所試圖指出的，是其正以一種默默的、微小的方式持續地在改變。恐怕就只需要這一項本質，物件便能在我們身上刻鑿出傷痕，而這或許才是為什麼在看過波東斯基的黑白照片後，我們便對之揮之不去的原因。

也因此，波東斯基這句看似用來總結其畢生創作之詞，而一生懸命地致力於使翻拍照片在時空之中的所有改變可感（甚或傷人）的這項事業，勢必亦將讓在他話語中的那個「我的」作品（my work）不會再是「我的」（作品）。然而，在原句子中實際上只出現過一次的「我的」，如何能夠被倍增成為兩個「我的」呢？這當然也得歸功於波東斯基這句簡短卻字字珠璣的話語裡的 *there is* 加上 *nothing personal*（沒錯，只有一個並不足以成事）。只不過，「我的」並未就此遂獲得增強或鞏固。相反地，當前者的「我的」以為其或還能勉強保住它第一人稱所有格（possessive）³²的地位時，藝術家語音剛落便隨即疊加上去的「我的」，則明白點出這種主體性的思維將無法存在於「我的」作品之中。一位藝術家主動放棄自

³² 若以本章所分析的句子為例，我們使用的乃是第一人稱單數所有格（first person singular possessive），且其還可再另分為所有格名詞（possessive pronoun）‘mine’，以及所有格代名詞（possessive adjectives）‘my’兩種，兩者雖皆譯為「我的」，但所有格代名詞後面必須接上名詞，用以表達該名詞（事物）由誰所擁有，如貫穿本文問題的這句波東斯基話語中的 *my work*，而前者則只能單獨使用，不得於其後再加上任何名詞，舉例來說：This work is mine.

Complete English Grammar:

<https://completeenglishgrammar.com/possessive-adjectives-and-possessive-pronouns>. Accessed Date: Oct. 22, 2020.

己署名的作品由文法意義上的第一人稱（我〔 I 〕）³³所擁有，難道不會讓他的創作無以為繼嗎？對波東斯基而言可能恰恰相反。就是因為所做的這些作品最終都不會是敘述者「我的」，波東斯基句子裡面的那個「我的」才能繼續存在。而他能夠這麼創作下去的關鍵正在於，波東斯基本人實際上對物件在各個時空環境底下的大小改變太過敏銳。過分敏感到他必須將之稱為是一場存有的事件。物件之所以能夠存有是因為它會改變，物件的改變就是其存有模式，而這一點都不會讓做作品這一件事情變得毫無意義。會這麼擔心的人，就算改用其他的人稱繼續創作，他／她亦從來沒有一刻能細細感受自己所在的時空。換句話說，標榜是「我的」或「他／她的」…已不再是重點，因為上述的任何一個，在無法按下暫停鍵（pause）的時空變換裡都別妄想能夠置身事外。重要的因而一直都是，如何與物件共在於這個改變的時空之中。而怎麼透過作品開發出各種對物件正在時刻變化的微感知，則恐怕將是創作者還能夠再（第二）次說「我的」唯一條件。由是，不管是從其質材（相片紙、畫刊紙、報紙…）或數量（150 張家族照片、18 張學生畢業照、42 張瑞士人遺照…）上來看，波東斯基的作品在被視為是讓物件在不同的時間、空間中所發生的改變可感的同時，原本就靜靜地在氧化、受潮、碎裂…的翻拍照片，將再次被我們放回到心上，並徹底改變我們對時空的感知。時間在照片漸次褪色的過程中被調慢了、空間因水分增加一度致使照片蜷曲而變得碎裂了。持續在變化中的翻拍照片，於是不但讓人對它及其所在的時空高敏，對我們亦產生了影響。又或者說得更清楚一些，比自我棄絕宣稱「我的」還要更進一步，人們不可能在傾盡所有的感知去面對物件在時空中持續改變的同時，還能夠再前後一貫地說得出「我的」。任何一位觀眾大概都無法倖免於這場事變，就算我們寧可再回過頭去將其作品看作是為人的紀念碑、保存室，也回不去了（no return）。

而也正是在這個意義上，敏於並專注在物件的細微改變，不再代表著藝術家

³³ 從韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）的「我是他者」(*Une Saison en Enfer*, Paris: Bruxelles, 1873)，到布蘇克（Joë Bousquet, 1897-1950）的「我的傷口先於我存在，我被生下來只為了肉身化它。」（*Les Capitales*, Paris: Le Cercle du Livre, 1955），如何擺脫第一人稱（單數我）首先在當代文學領域激生出各種極致的書寫實踐，並繼之在當代哲學中掀起思想的風暴，而這其中最特異的，當屬德勒茲思想中的無人稱性（impersonality），關於此部分，請參考陳瑞文，〈德勒茲創造理論的非人稱與非人稱性〉（《國立政治大學哲學學報》，第二十五期，2011/01，頁1-45）以及楊凱麟，〈德勒茲的特異性思考：事件的間接自由言說與無人稱場域〉（「台灣哲學學會年會暨學術研討會」論文，台北：台灣哲學學會，2003/12）然而，基於本論文主要以當代視覺藝術家波東斯基之創作為分析對象，以及本小節的問題較是「我的」而非「我」，故在此處將不多做細述。

的創作還在發展中，更不意味著其作品尚未完成。改變，並且是以不能依附在任何人稱底下而被同一化的 *nothing personal* 變化著，成為波東斯基所真正擁有（*there is*）的「作品」。並最終，雖然儘管一樣仍是透過「我的」來表達，但不再固守著主體意識我的「我的」，同時讓波東斯基亦一併答覆了生為猶太人的他與對世人來說早已罪無可逭的大屠殺之間的關係。

小結

相較於為了能使在波東斯基作品中那些泛黃斑駁的黑白相片變得可被理解（*comprehensible*），而不斷回返或援引納粹、大屠殺、猶太人…這些議題，一張翻拍照片在這裡實際上更強烈展現出來的，無非就是其在時空之中，原就該為人所可感的唯物性。

只不過，即便波東斯基本人對此一向不表認同³⁴，但身為猶太人，並且是在二次大戰（WWII, 1939-1945）結束前一年出生的猶太人，對分析其作品的評論者們而言太有意義。這怎麼可能不具有某些特殊的意義？然而，僅僅指出這個現實當然不會是本文的目標，這麼做只怕也僅是在諸多將藝術家與大屠殺兩者關係層層交織的評論上錦上添花罷了。但這卻絕對不意味著，本文選擇對波東斯基的身份與猶太民族慘遭滅絕的這整段歷史視而不見，或對其作品當中可能所帶有的任何政治性意涵置若罔聞，正如同波東斯基也明白自己生而為「大屠殺之子」（*child of the Shoah*）³⁵，納粹大屠殺這幾個字，從其誕生的那一刻起便不可能被輕輕放下，在他成長與創作的過程中更是分分秒秒如影隨形。是以，在任何意義

³⁴ 「我未曾在我的作品當中直接談論大屠殺，即便它們毫無疑問是在大屠殺之後才完成的。」（Garb, 1997:19）「我從不認為我的作品與猶太歷史有關，這是人們對我的創作最大的誤解。」（Garb, 1997:23）、「我的作品並不關於集中營，它們與大屠殺完全無關。」（Georgia Marsh, “The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski,” *Parkette*, vol.22, 1989, p.36.）

³⁵ 「打從出生的那一刻起，我便已被戰爭所充滿。它是唯一的話題，並且總是一再的出現。…戰爭，以及身為猶太人的這個事實，這些是發生在我生命中最重要的事情。而這甚至不需要經歷過戰爭，或真正成為一名猶太人：比起身為猶太教之子，我更是大屠殺的孩子。…」（*I was saturated with the war from the moment I was born. It was the sole topic of conversation, and always present. [...] The war, the fact that I am Jewish- these are the most important things to have happened to me in my life. And that is without having experienced the war, without really being Jewish: I was a child of the Shoah more than a child of Judaism. [...]*）（Grenier and Boltanski, [2007] 2009:22.）

上，本文都無法也不會忽視納粹、大屠殺、猶太人…這些議題之於波東斯基的重量，與之有關的不少評論甚至也就散見在文章中的各個段落裡，只是掂度或引進它們的方式恐怕不（會）只有一種，而或許正是因為這些幾乎難以迴避的巨大前提（或難題），總是首先以一種否定的口吻³⁶一再地現身在波東斯基作品與創作自述裡，反而讓另外一種觀看與評論其作品的視角在這裡更顯必要，且平心而論，後者並不一定會比直接訴諸納粹、大屠殺、猶太人…等的前者來得較輕鬆容易。

是以，如果去指出這是一張「誰的」照片，甚至是，「受難猶太人的」照片，並不是波東斯基在翻拍時最關心的問題；追憶並再現特定影中人物的身世經歷，以哀悼這個那個，或這些那些主人公的缺席，甚至亡故，也已不太是他所欲強調的重點，將翻拍照片回歸至一件致使影像得以可見的物，其實或許並不該只被視為是對「這是誰的物件？」的再問題化，更絕非是基於逢大屠殺必反的單純作對。相反地，其致使存在於作品裡面的翻拍照片，因此成為另外一個完全不同的問題：每一張翻拍照片在波東斯基的作品當中，因為都只意味著其作為一物件而能開發某些感知的這種能力，而必然亦將折返回來創造出「我的」記憶、「我的」悼詞。

而也正是在此，波東斯基的翻拍照片之舉一方面將成為一次次面向，並且肯定著純粹可感之物存有的創作實踐，另一方面則是這位藝術家為了面對在其作品當中，作為一物件而正在時刻變化的每一張照片，所必須發展而出的記憶之術，及其個人版本的哀悼詞。因為所有的記憶，並不會乖乖地遵循某些外在的法則（如家族相簿或畢業紀念冊）繼續開展，而是只能在與各個對象直接遭遇的瞬間轟然而至，都是為此而必須再一次的創造記憶它的技術。彷彿一張翻拍照片唯有能以物件這種方式在時空之中被感知著，一再能從其微小變化中被不斷迫出的各式記憶，始得以噴洩而出，這是物件在波東斯基作品中得以存有的條件。或者不如說，事實上是你的、我的、他／她的感知創造出你的、我的、他／她的記憶，而同時成就了波東斯基的作品。而也正是在此，波東斯基可能同時也早已向其觀眾展示出該如何感知他每一件作品的入口，而什麼「納粹」、「大屠殺」…的主流評論與標籤，相形之下，對他來說則根本是再次要不過的問題。

³⁶ Artur Kameczycki, "Yizkor, the Jewish Way of Memory. The Case of Christian Boltanski's Art" in *Studia Europaea Gnesnensia* 7, 2013, p309.

參考書目

外文部分

專書

Barthes, Roland (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, London: Vintage, 2000.

Deleuze, Gilles (1969). *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester and Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990.

De Roo, Rebecca J.. "Christian Boltanski's Personal Memorabilia" in *The Museum Establishment and the Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 71-124.

Freud, Sigmund (1917). Mourning and Melancholia in *Sigmund Freud's Collected Papers* Vol. IV, trans. Joan Riviere, ed. James Strachey, London: Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1953, pp. 152-170.

Grenier, Catherine and Boltanski, Christian (2007). *The Impossible Life of Christian Boltanski*, trans. Marc Lowenthal, Boston: Museum of Fine Arts, 2009.

Locke, John (1689-1690). *An Essay Concerning Human Understanding*, New York: Dossier Press, 2015.

Plato (399-387 B.C.E.). *The Collected Dialogues of Plato: Including the Letter*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Shawcross, Nancy M.. "The Filter of Culture and the Culture of Death: How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph" in *Writing the Image After Roland Barthes (New Cultural Studies)*, ed. Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, pp. 59-70.

期刊及研討會論文

Caines, Rebecca. "Christian Boltanski: Representation and the Performance of Memory" in *Afterimage* 31-1, 2004, pp. 4-5.

De Roo, Rebecca J.. "Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68" in *Oxford Art Magazine* 27, 2004, pp. 219-238.

Hobbs, Richard. "Boltanski's Visual Archives" in *History of the Human Sciences* 11, 1998, pp. 121-140.

Kamczyk, Artur. "Yizkor, the Jewish Way of Memory. The Case of Christian Boltanski's Art" in *Studia Europaea Gnesnensia* 7, 2013, pp. 309-326.

Maguire, David. "Agent of Death: Barthes, Boltanski and Post-mortem Photography" in *Academia*, 2014, pp. 1-16.

McGurren, Diane D. "Becoming Mythical: Existence and Representation in the Work of Christian Boltanski" in *Afterimage*, 38-1, 2010, pp. 9-13.

Parker, Elizabeth S., Cahill, Larry., Tejera, Paul. and McGaugh, James L. "A Case of Unusual Autobiographical Remembering" in *Neurocase*, vol.12, 2016, pp. 35-49.

Smith, Olga. "Authorless Pictures: Uses of Photography in Christian Boltanski's Early Work (1969-75)" in *Art History* 40-3, 2017, pp. 634-657.

_____. " 'A Hollow Image of the Person': Objects of Memory in the Art of Christian Boltanski" in *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*, 2009, pp. 117-129.

Solomon-Godeau, Abigail. "Mourning or Melancholic: Christian Boltanski's 'Missing House' " in *Oxford Art Journal* 23-2, 1998, pp. 1-20.

Van Alphen, Ernst. "Visual Archives as Preposterous History" in *Art History* 30-3, 2007, pp. 364-382.

畫冊及藝術家創作書

Blistène, Bernard., Bozo, Dominique., Honnef, Klaus., Kantor, Tadeusz., Lascault, Gilbert., Lemoine, Serge., Metken, Günter., Renard, Delphine. and Viéville, Dominique. *Boltanski*, Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern, 1984.

Boltanski, Christian. *Lifetime*, Tokyo: Suiseisha, 2019.

_____. *10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964*, Paris: Multiplicata, 1972. –Artist's Book

_____. *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, Paris: Galerie Sonnabend, 1971. –Artist's Book

Boltanski, Christian., Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion, 1994.

De Maria, Shelley. 'Christian Boltanski: Monument' in *Objects of Devotion and Desire: Medieval Relic to Contemporary Art*, Curator Cynthia Hahn, New York: The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery and Hunter College, 2011, p68.

Fumanti, Mattia. 'Absence, Presence and Phenomenology of Memory in Christian Boltanski's Work' in *Boltanski: Souls from Place to Place*, Milan: Silvana Editoriale, 2017, pp. 27-58.

Grenier, Catherine and Mendelsohn, Daniel. *Christian Boltanski: The Flammarion Contemporary Series*, Paris: Flammarion, 2010.

Gumpert, Lynn., Marsh, Georgia and Lemoine, Serge. *Reconstruction*, London: Whitechapel Gallery, 1990.

Semin, Didier, Garb, Tamar and Kuspit, Donald. *Christian Boltanski-Contemporary Artists Series*, New York: Phaidon, 1997.

Semin, Didier. 'Boltanski: From the Impossible Life to the Exemplary Life', *Christian Boltanski*, New York: Phaidon, 1997, pp. 44-91.

Soutif, Daniel. 'An Attempt to Reconstruct Christian Boltanski' in *Christian Boltanski*, Curator Danilo Eccher, Milano : Charta and the Galleria d'arte moderna , Bologna, 1997, pp. 33-178.

訪談稿（含線上報導）

Bertola, Chiara. 'Christian Boltanski, Something Personal' in *Flash Art*, May/June, 2011, pp. 117-120.

Garb, Tamar. 'Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski' in *Christian Boltanski-Contemporary Artists Series*, New York: Phaidon, 1997, pp.8-40.

Kuspit, Donald. 'From the Sublime to the Ridiculous: Christian Boltanski and Paul McCarthy' in *Art New England*, vol. 22, No.4, June/ July, 2001, pp. 8-9.

Marsh, Georgia. 'The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski' in *Parkette*, vol.22, 1989, pp. 36-40.

_____. 'Christian, Carrion, Clown, and Jew: Christian Boltanski Interviewed by Georgia Marsh' in *Reconstruction*, London: Whitechapel Gallery, 1990:unpaged.

Rosenbaum-Kranson, Sarah. 'Interview with Christian Boltanski' in *Museo-Magazine Online*, 2010.

<http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>. Accessed Date: Aug. 31, 2019.

Semin, Didier. ' Boltanski: From the Impossible Life to the Exemplary Life' in *Christian Boltanski-Contemporary Artists Series*, New York: Phaidon, 1997, pp. 44-91.

辭典（含線上百科）與其他網路資料

"After-born." *Merriam-Webster's Dictionary*, 2020,
<https://www.merriam-webster.com/legal/after-born>. Accessed Date: Aug. 8, 2020.

"-al." *Merriam-Webster's Dictionary*, 2020,
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Al>. Accessed Date: Oct. 15, 2020.

Altar to the Chases High School, *The Israel Museum, Jerusalem*, 2020:
<https://www.imj.org.il/en/collections/202245>. Accessed Date: July 14, 2020.

"Hyperthymesia." *English Wikipedia*, 2020,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperthymesia>. Accessed Date: Jan. 17, 2020.

"Possessive Adjectives and Possessive pronouns." *Complete English Grammar*, 2020

<https://completeenglishgrammar.com/possessive-adjectives-and-possessive-pronouns>. Accessed Date: Oct. 22, 2020.

Reserve of Dead Swiss, *Tate Modern*, 2021 :

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>.

Accessed Date: Aug. 30, Aug. 2021.

“Hoarding Disorder.” *American Psychiatric Association*, 2020

<https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm>. Accessed Date: June 3, 2020.

Sensory-Processing Sensitivity, *Foundation for the Study of Highly Sensitive Persons*, 2020: <https://hsperson.com>. Accessed Date: Oct. 15, 2020.

中文部分

專書

Barthes, Roland (1980), 《明室・攝影札記》，許綺玲譯，台北：台灣攝影工作室，1997。

Locke, John (1689-1690), 《人類理解論》，關文運譯，台北：五南出版社，2020。

Rancière, Jacques (2003), 《影像的宿命》，黃建宏譯，台北：典藏藝術家庭，2011。

楊凱麟，《分裂分析德勒茲：先驗經驗論與建構主義》，河南省：河南大學出版社，2017。

期刊及研討會論文

胡峻傑，〈波東斯基的亡靈召喚—當代現成物的使用〉，《藝術欣賞》，第五卷，第三期，2009，頁 23-29。

張心龍，〈喚起人們童年經驗的矛盾情懷—波爾坦斯基的攝影裝置藝術〉，《雄獅美術月刊》，第 253 期，頁 111-115。

陳瑞文，〈德勒茲創造理論的非人稱與非人稱性〉，《國立政治大學哲學學報》，第二十五期，2011，頁1-45。

楊凱麟，〈德勒茲的特異性思考：事件的間接自由言說與無人稱場域〉，「台灣哲學學會年會暨學術研討會」論文，台北：台灣哲學學會，2003/12。

蔡雨辰，〈記憶的虛實與展演—從 Christian Boltanski 的《D 家庭相簿》談起〉，《議藝份子》，第九期，2007，頁 102-109。

劉俊蘭，〈創傷記憶與歷史的再現：波東斯基與猶太大屠殺〉，《現代美術學報》，台北市立美術館，第十四期，2007，頁 93-106。

作品圖版以創作年代排序。

作品圖版

D 家庭相簿，1939-1964

Photo Album of the Family D., 1939-1964

150 張含框黑白照片
各 22.5×30x4 cm
1971



切斯高校祭壇

Altar to Chases High School

18 張含框黑白照片、錫盒、鹵素電燈、電線
尺寸依組裝形式而定
1986-1988



死去瑞士人的保存室

The Reserve of Dead Swiss

42 張黑白照片、鹵素電燈、木架、白布
31.2×60.4x45.3 cm
1990



與此同時

Meanwhile

影像投影、鹵素電燈、線簾
尺寸依組裝形式而定
2003-2021

