

後現代攝影挪用對原創性的詮釋 ——以 Sherrie Levine 翻拍攝影為例

國立中央大學藝術學研究所 趙健宏

前言

從現代藝術到後現代藝術的轉變過程中，現代藝術中「原創性」(originality) 概念逐漸崩解並開始進入到後現代藝術；1977 年受 Helene Winer (1955-) 邀請由藝評家 Douglas Crimp (1944-) 所組成 Pictures 的展覽，以及之後 Winer 在 1980 年另成立的 Metro Pictures，邀請了當時年輕一輩的藝術家如 Robert Longo (1953-)、Sherrie Levine (1947-) 等人，雖然他們所展出的作品形式與媒材都不盡相同，但他們所擁有的共同點是，所關心的不是圖像所描述或指涉的內容，而是圖像本身究竟是怎麼樣的一種事物，藉由大量地運用現成的圖像與挪用、拼湊等手法，將作品的焦點回歸到圖像的本身，並對現代主義的論述提出質疑。而在這些多重媒材表現形式中，攝影又特別受到這一群被稱作是「圖像世代」(The Pictures Generation)¹ 的藝術家們青睞，一方面，攝影的多重複製性，更能具體反映伴隨在複製技術快速地進步下，所帶來圖像能被完全操控的可能性，另一方面，攝影在作為揭露美術館與傳統藝術史政治、意識形態的利益上仍具有一定的潛力。

Sherrie Levine 在 1980 年代早期翻拍一系列男性藝術家的作品，如 Walker Evans (1903-1975)、Edward Weston (1886-1958) 的攝影照片，藉著直接拍攝這些藝術家作品的複製品，除了對現代主義的「原創性」提出質疑外，同時也表現出後現代挪用攝影中一種不同的「在場」(presence) 方式與自攝影術發明後，一直為現代主義所壓抑的「攝影的」(photographic) 本質，試圖從中引出另一套對「原創性」不同的詮釋，使現代主義的「原創性」概念更能得到符應時代現狀的解釋與擴充，而不單單只是對此概念進行解構與顛覆。

本研究即以此方向為探究議題，從這一群被稱作是「圖像世代」的藝術家們

¹ 圖像世代 (The Pictures Generation) 是用來形容從 1970 年代中期到 1980 年代中間，某一較鬆散組織卻相互影響的藝術家，他們熱衷於取材自攝影、影片、錄像以及表演等媒材形式，而名字的來源主要是源自於 1977 年 Pictures 的展覽之後媒體與大眾所稱呼他們的，其中也包含了 Sherrie Levine。參見 Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009), p. 16.

為出發點，了解當時這一群年輕的藝術家在創作背後所追求的目的與想法；接著則帶到 Sherrie Levine 1980 年代早期翻拍的作品，藉著實際的案例、藝術家的創作自述與現代主義的變遷過程，來初步了解 Levine 在作品中試圖對現代主義的「原創性」所提出的質疑與想法；第三部分則是針對作品的圖像、策略與媒材所反映的現象做更進一步的釐清，並且借用 Rosalind E. Krauss (1941-) 所提出的「原創性與重複」(originality and repetition) 的概念，來重新詮釋體現在 Levine 的作品中對「原創性」所提出的新詮釋與擴充。藉著上述的回顧與討論，筆者希望能從後現代挪用攝影的角度，並輔以 Levine 的翻拍作品為例，以期能對「原創性」有更完整的理解。

關鍵字

「圖像世代」(The Pictures Generation)、Sherrie Levine、原創性 (originality)、挪用 (appropriation)、攝影 (photography)、攝影的 (photographic)

一、現代到後現代的轉折：「圖像世代」(The Pictures Generation) 的出現

1977 年位於紐約市藝術家空間 (Artist Space) 的經理 Helene Winer，藉著邀請 *October* 的藝評家 Douglas Crimp，將年輕一輩的藝術家如：Robert Longo、Sherrie Levine 等人組織起來策劃出一場名叫 Pictures 的展覽；² 之後 Helene Winer 離開了「藝術家空間」，於 1980 年與 Janelle Reiring (1946-) 又成立了 Metro Pictures，並且在開幕的展覽上，邀請了曾在 1977 年 Pictures 展覽中展出的其中四位藝術家：Troy Brauntuch (1954-)、Jack Goldstein (1945-2003)、Robert Longo、Sherrie Levine，另外還包含了 Cindy Sherman (1954-)、Richard Prince (1949-) 等人。³ 對於這些展出的藝術家們，當時藝評家 Valentin Tatransky (1952-2009) 就評論道：「這些藝術家不只是暴露在圖像製作與再現的詭計之中……藉著對複製常規的覺察並製造出新的、美化的圖像，他們也從再現的過程中創造了他們自己的想像世界。」⁴ 透過不同媒材與現成圖像的使用，這群後來被稱作是「圖像世代」的藝術家利用他們的作品針對現代主義中某些論述與價值提出了質疑與不同詮釋的看法，同時也建立起了一套「後現代」(post-modern) 的論述。

作為典型的後現代主義，這些藝術家的作品並不只有侷限於某些單一特定的媒材，相反地這些藝術家大量地將不同的媒介交互使用，如同 Douglas Crimp 在“Pictures”的文章中所說藝術家所呈現的作品再也沒有媒材的明確性，因為這些作品早已跳脫了有關媒材轉變與探索的問題。⁵ Gerrit Henry (1950-2003) 在期刊 *Art News* 回顧 Pictures 展覽時，就將它描述成是一種新的觀念主義，表現出以造型為基準來對藝術製作的本質進行探索，⁶ 藝術家所關心的是關於圖像作為文化編碼的現象，所專注的不是圖像所描述或指涉的內容，而是圖像本身究竟是怎麼樣的一種事物。建立在現成圖像的操弄與挪用等策略下，圖像在這些藝術家的想

² Brandon Taylor, *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now* (New York: Harry N. Abrams, 1995), p. 75.

³ Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 201.

⁴ 原文：“These artists are not only exposing the artifice of picture-making or representation, they are also creating their own imaginary world out of the process of representation...by creating a new, glorified image out of their awareness of the conventions of replication.” 引自 Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 201.

⁵ Douglas Crimp, “Pictures,” in Brian Wallis ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 175.

⁶ Gerrit Henry, “Pictures,” in *ART News* 77, no.1 (January, 1978), pp. 142-143. 轉引自 Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 112.

法中，是一種新的再現（representation）表現模式的中心。⁷ 製造出圖像的圖像，這些藝術家質疑了現代主義中如作者、原創性、專注性、媒材探索等概念，⁸ 藉著大量地從大眾文化的圖像產物或是先前的藝術史中取得所需的圖像，他們將這些圖像或是從原先的脈絡加以抽離，或是從既有的概念中進行新的詮釋與擴充，讓圖像與策略的本身成為作品被重視的新焦點。

受到杜象式（Duchampian）現成物的啟發，這群藝術家將尋常的事物變得不尋常，如同 Andre Breton（1896-1966）所說，援引 Marcel Duchamp（1887-1968）現成物的概念，藝術家可以授予任何事物擁有藝術的地位，⁹ 不但挑戰了社會與文化認知的結構，也挑戰了過去由現代主義所建立出來的藝術觀。而系列、挪用、偽裝或是拼湊等方式都是這些藝術家常用的手法，許多學者都認為這些策略能視為是對現代主義藝術與美學觀的一種拒絕或推翻，不過筆者認為潛藏在這些手法背後所引出的辯證與批評模式，更恰當地解讀應該是要被看成是一種補充、延伸的過程，撇除掉作品中圖像的內容，在這些圖像中總會潛藏著關於圖像「本身」另一種敘事的可能性，如同 Crimp 所說：「我們不是要去尋找來源的起始處，而是要找尋來源重要性的結構：在每一個圖像背後總會有另一個圖像。」¹⁰ 在這裡所引出的另一個圖像，將會回到圖像的性質本身。

當新表現主義者試圖要回到個人想像原創性的理念時，這群藝術家則是藉著運用挪用的策略，來質疑個體自我原創性中的社會結構，破除新表現主義者欲重新鞏固的前提。從各式的來源來借取現成的圖像如：報章雜誌、電視影像或是藝術史等，一方面呈現出「圖像的發明」這樣的想法早已是過時的理念，¹¹ 另一方面也呈現出在當時社會中關於圖像的取用與飽和的現象，其實踐基本上是建立在視覺世界是由可以任意交換的部分所組成的前提，而這也反映某些藝術家的作品上，如 Sherrie Levine 1979 年所完成的系列作品中【圖 1】，藉著結合總統側面

⁷ Craig Owens 提到現代主義形成了再現的問題，並且借用了一種宗教的術語來定義再現為一種「定形」，某種具體化、表現與傳送某種無法表現的「圖畫語言」。後現代主義則是藉著它決心使用再現來對抗它自己來摧毀邊界或任何再現的絕對地位。Craig Owens, "Representation, Appropriation, and Power," in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 110.

⁸ Jordan Kantor, "Drawing from the Modern: After the Endgames," in *Drawing from The Modern: 1975-2005* (New York: The Museum of Modern Art, 2005), p. 26.

⁹ Donald Kuspit, "Some Thoughts about the Significance of Postmodern Appropriation Art," in *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine* (Farnham, Surrey, UK, England; Burlington, VT: Ashgate, 2011), p. 243.

¹⁰ 原文："We are not in search of sources of origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture." 詳參 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson Ltd, 2011), p. 264.

¹¹ Jordan Kantor, "Drawing from the Modern: After the Endgames," in *Drawing from The Modern: 1975-2005*, p. 27.

像的輪廓與女性雜誌的頁面圖像，其所反映的除了表現媒材的模糊性外，¹² 圖像藉著與彼此疊合所產生的互動與新的意象也符合藝術家對視覺世界所定義的前提。

有鑒於上述的回顧，這群藝術家除了試圖解構由現代主義所訂定的理念之外，更是作為反映某種消費與圖像已經開始佔領個人主體經驗文化的先鋒，¹³ 如同“Pictures”這個字詞所顯示的，作為一種可重複書寫、使用的再現形式，圖像幾乎不再是原創或獨特，它超越了任何給定的媒介，從不同的大眾文化傳媒形式中傳遞它的訊息；¹⁴ 這群藝術家他們不製作圖像，而是使用圖像，並強烈依賴重製與改變原先存在的圖像。不過，值得注意的是，即使原則上並不拘泥於單一媒材的使用，攝影仍成為這群藝術家多數所偏好的媒材；一方面，這是因為攝影本身所具有的複製特性，更能回應到這些藝術家所致力挑戰與擴充的現代主義原創性的想法，並反映出後現代藝術中所具有多數性（plurality）的特質，¹⁵ 伴隨在複製技術快速地進步下，這個視覺世界所帶來的是攝影圖像能被完全操控的可能性；另一方面，作為回應這些試圖復興現代主義的原創性與繪畫形式純粹的人來說，攝影仍是保有美術館和傳統藝術史中表達意識形態和政治等關注重要潛力的媒材。¹⁶ 由此，底下筆者將會以 Sherrie Levine 在 1980 年代初期所翻拍的 Edward Weston、Walker Evans 的系列作品為例，討論現代主義的原創性如何受到挑戰與修正，以及藝術家如何對原創性做出新的解讀，以期能對原創性這項概念能有較圓滿的解釋。

二、後現代攝影的挪用：原創性的消失？

藝術家 Sherrie Levine 在 1980 年代早期創作了一系列翻拍的攝影作品，並且針對現代主義原創性提出了不同的看法。她採用簡單而激烈的方式藉著拍攝一些現代主義中知名的攝影師的作品如：Edward Weston、Walker Evans，並將這些翻拍的圖像當成是自己的作品展示出來。1980 年 Sherrie Levine 就翻拍了 Edward Weston 的作品並推出了她的系列 *Untitled, After Edward Weston*【圖 2】，隨後 1981 年 Levine 又拍攝了 Walker Evans 的作品【圖 3】，¹⁷ 並在後續不同的展覽中展出，

¹² Douglas Crimp, “Pictures,” in Brian Wallis ed., *Art after Modernism: Rethinking representation*, p. 185.

¹³ Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 18.

¹⁴ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, p. 264.

¹⁵ Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism,” in *October* Vol. 15(winter, 1980), p. 91.

¹⁶ Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 202.

¹⁷ Kathleen K. Desmond, *Ideas about Art* (Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011), p. 150.

其中有趣的一點是 Levine 的翻拍過程並不是從藝術家的原件直接進行拍攝，而是藉著其相關的出版複製品進行翻拍，這樣的取材方式正好呼應了最開始從 Pictures 展覽以來這一群藝術家所共享的理念，作品中的圖像內容再也不是大家所關注的焦點，相反地，取材來源與媒材、手法本身相形之下變得更值得探究。

有關 Levine 翻拍的過程，以 1980 年翻拍 Edward Weston 的系列作品 *Six Nudes of Neil* 為例，這個系列是 Edward Weston 在 1925 年拍攝他的兒子 Neil，並放大其中三張底片進行裁切【圖 4】。1977 年紐約的 The Witkin 藝廊從 Neil Weston (1916-1998) 的手中買下了原始的底片，他們委託了 George A. Tice (1938-) 從這六張 Weston 的底片沖洗出新的照片並重組成冊，Tice 使用了與 Weston 相同的沖洗方式，但他並沒有對這些沖洗完的照片進行裁切。之後 Tice 所沖洗的完整底片的複製品被拿來製作成海報，並宣傳 The Witkin 藝廊即將出版的圖冊，而正是這項出版物成為了 Levine 的拍攝對象。而在 Levine 的作品展出之後不久，代表 Edward Weston 財產的律師就對 Levine 的行為提出了抗議，爭論到不像那些在藝術書籍與雜誌中受到核准的複製圖像，Levine 的作品觸犯了智慧財產權。但諷刺地是，Weston 的攝影作品是立基於一件男性裸體的古典雕刻作品，他的攝影作品也是從希臘雕刻家 Praxiteles 取得的一種挪用的形式，¹⁸ 由此對於現代主義中所擁護的個人原創性，Levine 以挪用的表現方式提出了自己的質疑，所謂的個人原創性是否真的存在於由現代主義所建立的藝術發展史之中是令人懷疑的。

避開了以一件偽造物的角色去欺瞞觀者，Levine 將大眾複製印刷的產物作為主要的翻拍材料，Levine 所拍攝 Weston 的作品，並不是 Weston 的原作而是 The Witkin 藝廊的印刷品，因此，我們可以說 Levine 是以 Weston 的「攝影」作為她的題材，而確實，這正是 Levine 在創作自述中所表達的：「不是拍攝樹或裸體的照片，我拍攝的是照片的攝影。」¹⁹ 刻意在翻拍的作品上留下了複製的過程中所產生的影響，如此的舉動更將「翻拍複製」的手法強調出來，並成為 Levine 攝影作品中的一項重點。透過對已存在的複製品進行複製，Levine 削弱了現代主義對原創性、價值 (value) 與擁有 (possession) 的常態假設，²⁰ 顯然她所做的不只是挑戰 Weston 作為創造者的合法地位與原創性而已，她所挪用的圖像更可以被視為是對 Weston 原創性聲稱的一種延伸或者是新的詮釋。

¹⁸ 詳參 Linda Weintraub, Arthur Danto, Thomas McEvelley, *Art On The Edge And Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s* (Litchfield, CT: Art Insights, Inc., 1996), pp. 250-251.

¹⁹ 原文: "Instead of taking photographs of trees and nudes, I take photographs of potographs."，原出處: David Deitcher, "Sherrie Levine: Rules of the Games," in *Sherrie Levine*, ed. Bernhard Bürgi (Zurich: Kunsthalle Zürich, 1991), p. 9. 轉引自 Howard Singerman, *Art History, after Sherrie Levine* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2012), p. 64.

²⁰ 詳參 Linda Weintraub, Arthur Danto, Thomas McEvelley, *Art On The Edge And Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, pp. 251-252.

Levine 在 1982 年的創作自述中就表示，她認為一幅圖畫是一個由不同圖像混合與衝突的空間，是從文化無數的中心裡所得到的的一連串的引用，而關於所存的形象並無所謂原初的形象，Levine 認為我們所能模仿的就只有看似原創的姿態，²¹ 針對現代主義所奉為圭臬的「原創性」價值，Levine 她提出了一套自己的詮釋方法與疑問。而除了挪用的手法外，Levine 作品的標題名稱，每一張都有“After”的字眼並接著這些複製品原作的藝術家的名字，如 *After Edward Weston*，這麼做不只確認了從她的作品中已經存在的來源，所選擇翻拍的藝術家也暗示了 Levine 作為在現代主義這股巨流「之後」的藝術創作計畫，²² 並點明了作品的創意性並非源自於個人的事實，同時這樣的創作方式也呼應了被稱作為「圖像世代」的這群年輕藝術家們的部分意圖，藉著他們的作品去表達現代主義原創性的危機，並且相信個人的藝術創作的權威性與原創性是無法存在的。

Daniela Salvioni 在“Conjunction and Disjunction”中提供了更進一步的看法，隱藏在 Levine 翻拍攝影對現代主義原創性的質疑中，應該是自現代主義以來評論家將來源（origin）與原創性有來歷的合併，所造成後續對「原創性」概念產生了誤解，²³ 而當現代主義的任務「創新」已成為標準的流程時，這樣的概念便會成為一個死胡同。在現代主義者的想法中，傳統是保守的，只有現代主義才具有革命的前瞻性，對他們而言，一旦藝術能擺脫一切傳統，所有新的藝術便能夠再次重新出發，另一方面，現代主義也十分強調個人性與自我表現，但是建立在對過去傳統拋棄的前提下，藝術家反而變成無從找起可依賴的典範、規則。²⁴ 因此，過去現代主義所遵循的前衛藝術的精神將產生變質，在一味地追求「新」的情況下，藝術家變成了「前衛主義者」（Avant-Gardist），他們所遵循的是一種

²¹ Sherrie Levine 在 1982 年的藝術家創作自述提到關於「原創性」的部分內容如下：「世界被填塞到令人窒息。人把他的標誌放在每個石頭上。每個文字、每個圖像都被出租與抵押。我們知道一幅圖畫是一個不同圖像混合與衝突的空間，而它們之中沒有任何的原創。一幅圖畫是從文化無數的中心裡所得到的的一連串的引用。相似於那些永久的複製者 Bouvard and Pécuchet（包法利夫人），我們指示到一種深澳的荒謬性，也就是繪畫的真實。我們只能模仿一個總是在先前的表示，且永遠不是原創的。繼承了畫家，抄襲者再也不需承受他的熱情、幽默、感受與印象，而是承受從他所得到的廣大的百科全書……。」原文：“The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. Similar to those eternal copyists Bouvard and Pécuchet, we indicate the profound ridiculousness that is precisely the truth of painting. We can only imitate a gesture that is always anterior, never original. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within his passions, humors, feelings, impressions, but rather this immense encyclopaedia from which he draws.” 引自 David Evans, *Appropriation: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2009), p. 81.

²² Jordan Kantor, *Drawing from The Modern: 1975-2005*, p. 29.

²³ Daniela Salvioni, “Conjunction and Disjunction,” in Gregorio Magnani, Daniela Salvioni, Giorgio Verzotti, *Special Affects: The Photographic Experience in Contemporary Art* (Milan, Italy: Giancarlo Politi, 1989), p. 18.

²⁴ Suzi Gablik, “Has Modernism Failed?” in *Has Modernism Failed?* (New York: Thames and Hudson, 1984), p. 118.

看似前衛卻非前衛的藝術表現。²⁵ 現代藝術的原創性表現走入到這個階段，正是 Clement Greenberg (1909-1994) 所稱呼的「新穎藝術」(Novelty Art)，新穎藝術展現了「新」成為了在現代性中為了自身利益而被標示出的新價值，「新」已經成為了現代性的要點，新穎的追求變成是現代性中持續不變的事物。²⁶

而一旦某項原則影響力達到最高點之後，發展的原則就會轉向另一種情況，Suzi Gablik 在“Has Modernism Failed?”中就講到由於這樣態度與情勢上的轉變，藝術家對於標榜進步與追求個人原創性的現代主義開始失去了興趣，²⁷ 但這樣是否真的就是指涉在現代主義中所推崇的「原創性」價值的垮台？Levine 在她的作品中所表現似乎不單單如此，雖然有不少評論家認為 Levine 在翻拍的作品上所企圖的正是去摧毀現代主義「原創性」的價值、理念，不過在 Jeanne Siegel 訪談 Sherrie Levine 的內容中，當她被問到原創性對她的意義為何時，Levine 對「原創性」這個字詞給出了一種曖昧不明的回答，一方面她不認為「原創性」這個字有任何意義，另一方面，她也不認為「原創性」這個字沒有意義，Levine 所提供的想法是，她認為現代主義所定義的「原創性」過於狹窄，而在她的作品中其中一項目的就是要拓寬關於「原創」這個字彙的使用，事實上，Levine 覺得「原創性」是一種比喻，並沒有任何的事物可以作為脫離任何歷史發展、與歷史無關，²⁸ 也因此，即使作為現代主義代表的 Edward Weston 的攝影作品，仍無法否認其原創性部分是借鑒自希臘藝術家 Praxiteles 的事實。

三、 原創性的新解讀：關於「攝影的」(photographic) 解放

(一) 後現代挪用攝影的缺席「在場」

另外必須注意到 Levine 在這些作品中所採取的製作方式，也就是攝影在這樣的脈絡中所扮演的角色與重要性，從這裡或許我們可以看到攝影在後現代的運作方式，藝術家透過攝影的使用來展現攝影對原創性的聲稱，展現這些聲稱是因為它們的虛構、因為攝影總是某種再現、已經看過的事物，他們的圖像是透過偷取、徵收、挪用過來的。在他們的作品，原件無法被定位，且總是被擱置的，甚

²⁵ Carl Goldstein, “Epilogue: Postmodernist Contingencies,” in *Teaching Art: Academies And Schools From Vasari To Albers* (Goldstein, Carl. Cambridge England: Cambridge University Press, 1996), p. 294.

²⁶ 詳參 Donald Kuspit, “Some thoughts about the significance of postmodern appropriation art,” in *Reuse Value: Spolia and Appropriation In Art And Architecture From Constantine to Sherrie Levine*, pp. 238-239.

²⁷ Suzi Gablik, “Has Modernism Failed?” in *Has Modernism Failed?*, p. 117

²⁸ 詳參 Jeanne Siegel, “After Sherrie Levine,” Sally Everett ed., *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1991), p. 266.

至可能產生一項原件的自我也被展現成是一種複製品。攝影在 Levine 的翻拍作品裡，它既是被拍攝的物件，也是作品完成的表現形式，而關於作品所呈現的圖像與手法，我們可以先回到圖像再現的問題，來進一步去看對原創性的一種新的解讀。

首先，從完成的攝影圖像來看，在 Jeanne Siegel 訪談中，Levine 提到她所做的照片是幻影中的幻影（Ghosts of ghosts），她強調的是早在她執行圖像的翻拍過程時，圖像本身已經經過了多次的轉移，²⁹ 而關於她這段回答可以從 Douglas Crimp 所討論的「在場」議題探究開始。回到 70 年代的藝術作品，Crimp 指出後現代藝術中兩種在場的表現方式，一是藉著表演而存在，二則是藉著缺席而使作品的「在場」變得可能。在這裡，藉著援引 Henry James (1843-1916) 的鬼故事，Crimp 替「在場」這個字詞引出了第三種解釋的方式，而這是一種錯誤的套套邏輯，所上演的是一種雙重、對立的意義：「在他之前的在場是一種在場。（The presence before him was a presence.）」，在 Henry James 的故事中「在場」是一種鬼魂，因此我們確實可以在缺乏真實實體存在的前提下，說這樣的「在場」是一種「缺席」，因此，所謂的「在場」就是「不在那（not there）」。³⁰

由此，從複製科技來完成作品的角度，我們似乎可以說 Levine 的作品是一種缺席的在場，Levine 表現的攝影圖像所捕捉的並非是當下時空的人或事物，而是複製品的複製品，是一種鬼魂。不過如同 Crimp 討論這樣的攝影模式所接觸到的問題，Levine 的作品所具有的獨特之處就在於作品的「在場」是透過缺席，透過無法與原作連結的距離，甚至是由一件原作的可能性而產生作用。Levine 曾經說過當她把她的攝影展現給她一位朋友看時，她朋友評論到這些攝影只會使他想看原作，而面對朋友的反應，她回答道：「當然，而原作會讓你想看那位小男孩，但當你看到小男孩時，藝術就消失了。」對此 Crimp 所提出的想法是，一開始由那再現所趨動的欲望，只有當它永遠不會被完成下才會存在，只要原件永遠被擱置，³¹ 因此，Levine 的作品只有在原件的缺席下，其再現才可能發生。同時，這樣「在場」的品質也會與 Walter Benjamin (1892-1940) 所提出的「靈光 (aura)」概念相反，因為靈光是與原作的在場、權威性與藝術品在某地獨特地存在有關。諷刺的是，Benjamin 認為複製品與藝術品原作最大的區別就是作品的「此時此地 (its presence in time and space)」，正是作品的「此時此地」促成了藝術品本身的真實性，³² 然而，現在當我們看到 Levine 的翻拍作品時，作品成為藝術品的真實性卻是由 Benjamin 所貶抑的概念來取得。

²⁹ Jeanne Siegel, "After Sherrie Levine," Sally Everett ed., *Art Theory and Criticism An Anthology of Formalists, Avant-Garde, Contextualist And Postmodernist Thought*, p. 266.

³⁰ 參見 Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," in *October* Vol. 15, p. 93.

³¹ 參見 Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," in *October* Vol. 15, pp. 93-99.

³² Walter Benjamin, *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction* (New York: Classic Books America, 2009), p. 4.

(二) 有關複製所帶的現象與被壓抑的本質

Benjamin 的靈光不是依照機械發展來形成理論的，相反地他所提出的是立基於一種歷史的概念，Benjamin 在區別複製物與原作的關係時也講到並不是手工製做的東西就擁有某種機械製作的物品所沒有的事物。³³ 以 Benjamin 的角度，從藝術作品傳統結構中枯萎的靈光與被分解的作品是機械複製所帶來一種無可避免的結果，複製技術使得原作的複製物得以脫離傳統的領域，大量的現象取代了僅此一回的現象，而這也將解構了傳統我們對藝術作品的感受方式。³⁴ 在今日，一種新的感受經驗正隨著複製技術的提升而擴散到生活周遭，當我們在觀賞一件藝術作品時，一方面，我們可以藉著作品的複製品來把握這件作品的獨一性，也就是作品本身的靈光，但從反面來看，我們也可以推論到任何程度的專注都不能為我們保留作品的獨特性，因為它的靈光早已被我們所見過無數次關於該件作品的複製品所耗盡。關於這樣的現象從 Levine 翻拍的作品中也能取得類似的訊息，在 Siegel 對 Levine 的訪談裡，Levine 表明了之所以會在她翻拍的作品中留下因翻拍的過程所產生的線暈與變色，正是因為她有意識到二手來源而刻意留下與原作區別的證明，事實上，Levine 的挪用作品之所以會選擇以攝影來作為表現媒材，也是因為關於攝影中的多重影像與機械複製的特性引起了她的興趣。³⁵ 筆者認為 Levine 的作品除了陳述攝影的機械複製性對靈光所造成的影響外，更重要地是，Levine 利用她的作品去揭示了長久以來由現代主義所壓迫攝影最切近其本質的事物，也就是「攝影的」這項複製的特性；這不但表現在她作品中，就連其執行的手法以及被拍攝的對象，都反映出了現代主義長久以來所壓抑的某些事物，自攝影發明後大幅進步的複製技術，使社會產生了一種新的現象，進而對「原創性」的概念有了不一樣的處理與詮釋方式。

早在 1919 年 Duchamp 的作品 *L.H.O.O.Q.*【圖 5】開始，以攝影機械複製產物來完成一件藝術品就已經成了一項可行的策略，到了 1950 與 1960 年代初期的普普藝術，攝影的機械複製特性更成了運作這些藝術重要的概念，機械的複製品不只是在藝術作品生產之後而已，作為一種新的狀態，它也逐漸開始跑到藝術作品之前，從上述的回顧，Howard Singerman 點出複製品被以一種在過去現代主義中從未使用的方式嵌入到藝術品的創作與概念裡頭，³⁶ 而這樣的現象在 Levine 翻拍的作品中將被深刻地體驗。另外，Singerman 提到了 Rosalind E. Krauss 的早期論文“Notes on the Index”(1976-1977)，以「攝影的」為主題，Krauss 認為「攝影的」作為某種再現的特定觀念早已包含在重複之中。³⁷ 而有關 Krauss 的論點，

³³ Walter Benjamin, *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction*, p. 4.

³⁴ 參見 Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism,” in *October* Vol. 15, p. 94.

³⁵ Jeanne Siegel, “After Sherrie Levine,” Sally Everett ed., *Art Theory and Criticism An Anthology of Formalists, Avant-Garde, Contextualist And Postmodernist Thought*, p. 265.

³⁶ Howard Singerman, *Art History after Sherrie Levine*, pp. 58-59.

³⁷ Howard Singerman, *Art History after Sherrie Levine*, p. 60.

或許可以從她另一篇文章“*The Originality of the Avant-Gard*” (1981) 得到進一步的闡述與釐清，從 Benjamin 的〈機械複製時代的藝術作品〉，Krauss 點出了攝影所具有「複數」(multiple) 媒材的特性，不過通篇的重點，是從現代主義繪畫的發展，提出了不同於對現代主義前衛的原創性的詮釋，在現代主義者的眼中前衛的原創性除了被看成是對傳統的拆解，也被視作是一種直接的始源、新生，自我源頭所經驗到的創意性將與過去的傳統劃出區別，並進一步將「原創性」看成是前衛藝術運作的假定，在此 Krauss 所給出的例證就是：格子。演化成這樣的表現方式，Krauss 所要強調的是格子所形成「重複」的現象，並藉此提出了一組由「原創性與重複」共同組合的概念，「重複」長久以來相對於「原創」一直受到現代主義批評實踐的壓迫而被忽略或消除，³⁸ 對此筆者認為最明顯的例子就是攝影進入到現代主義藝術的過程，壓抑了攝影中「複製」的本質，現代主義以「原創」的概念強行對攝影進行「再教育」，並編列其藝術的陣營之中。

對 Krauss 來說複本是一種逐漸建構及符碼化的自發性符號，而解放複本的結果，將會使一件無須原作的複製品所構成的藝術品，變成是某種帶有攝影複製概念的遊戲。³⁹ 不同於 Levine 所拍攝的現代主義的攝影家，她取用的是作品的複本來拍攝，不論是被拍攝的對象或是使用的媒材，都揭示了在日新月異進步的複製技術下關於「複本」以及「複製」的特質。存在於 Levine 作品中「攝影的」的性質，在這裡所接近的是攝影中某種技術狀態，其複製性、循環性與其連結世界中無言的索引；⁴⁰ 從某個面向或許可解讀成 Levine 是藉著翻拍攝影來對抗由現代主義的原創性概念所構成的藝術攝影以及對攝影這項媒介的定義與再教育，攝影被收編到精緻藝術行列中的前提就是要將其「攝影的」特性加以壓迫或忘卻。直接以複製的產物進行翻拍，Levine 的作品可以被視為是回到藝術攝影之前攝影真正的本質上，也就是其具有「複製」的特性。藉著對攝影的解放，Levine 對現代主義的原創性概念不是去解構它，而是企圖去揭發在完整的原創性概念中長久以來受到壓抑的另一部份，並且確實地實踐了由 Krauss 所提出的「原創性與重複」的概念。

另一方面，Donald Kuspit 針對 Levine 的作品則是給予了不一樣的解釋。從現代主義的消長來著手，Kuspit 認為後現代主義實為最終形式現代主義的延續，從新穎藝術開始，他指出所謂的後現代挪用就是覆蓋著現代主義外衣的另一種亞

³⁸ Rosalind Krauss, “The Originality of the Avant-Gard,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986), pp. 157-160.

³⁹ Rosalind Krauss, “The Originality of the Avant-Gard,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 168.

⁴⁰ Howard Singerman, *Art History after Sherrie Levine*, p. 60.

歷山德主義 (Alexandrianism)⁴¹ 的藝術，而不管後現代挪用藝術背後的意義與理論是什麼，都無法否認對過去藝術的依賴與眷戀。由此推論到，不論 Levine 的翻拍作品對於這些現代主義的男性藝術家或是所秉持的理論與價值有怎麼樣的控訴與質疑，最終無可否認的是，作為後現代的挪用藝術，Levine 的作品在某種程度上仍舊必須依賴著這些由現代主義所開拓出的理論與價值而得以產生其重要性與意義。⁴² 而從 Levine 的訪談中，似乎也有透露出這樣的傾向，Levine 說她不喜歡被當歸成是挪用這一派的成員，她認為她與藝術有一種更傳統的關係，而且她十分熱愛現代主義的藝術。⁴³ 因此，對應到 Kuspit 的觀點，Levine 的翻拍作品在一定的程度上也可以被認為不是對現代主義原創性的挑戰，而是某種藉著依賴現代主義的原創性而得到意義的新穎藝術。

綜合上述的理論與藝術家的言論，筆者認為表現在 Levine 翻拍作品中的，顯然不只是針對現代主義的原創性進行批判與解構，因此，藉著兩條不同的取徑，筆者試圖從 Levine 的作品發掘出一種對原創性更符應時代現狀的詮釋與擴充。一方面，借用 Krauss 所提出的「原創性與重複」的概念，Levine 藉著攝影來拍攝複製品，企圖解放受現代主義所壓迫的原創性概念的另一端「重複」；另一方面，以 Kuspit 的論點，作品的意義某種程度上又可以被看成是承接與依賴現代主義的一種表現方式，利用現代主義 Levine 使她的作品取得重要意義的同時，也讓現代主義的理論與價值便得更加明顯。因此，在某種層面上，可以推論成，Levine 是先以現代主義的原創性作為發展概念的基礎，並藉著所使用的手法與媒材來補足了原創性中所缺失的另一面，使整個原創性概念能夠更加地完整，不僅給予藝術品的原創性有另一種更充分地解釋，同時也反映了藝術自複製時代來臨後對生活周遭所產生的變革。

結語

從最開始 Pictures 的展覽中可以知道，這些作為後現代主義的藝術家相對於現代主義並沒有明確的風格定調，他們所要標示出的是有關這個時代藝術製作的哲學與可行方式。藉著挑戰與質疑現代主義的原創性、形式與技術的純粹性，這

⁴¹ 在 Greenberg 的“Avant-Garde and Kitsch”中提到，亞歷山德主義 (Alexandrianism) 是一種學院主義，藉著將同樣的題材以不同形式表現，這些藝術作品並沒有給予任何創新的東西出來，如：羅馬雕刻、學院派繪畫等。參見 Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” in John O’Brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays And Criticism, Volume I, Perceptions And Judgments, 1939-1944* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), p. 6.

⁴² 詳參 Donald Kuspit, “Some thoughts about the significance of postmodern appropriation art,” in *Reuse Value: Spolia And Appropriation in Art And Architecture From Constantine to Sherrie Levine*, pp. 237-242.

⁴³ Jeanne Siegel, “After Sherrie Levine,” in Sally Everett edited, *Art Theory and Criticism An Anthology of Formalists, Avant-Garde, Contextualist And Postmodernist Thought*, p. 271.

些被稱作是「圖像世代」的藝術家試圖去打破媒材、藝術、大眾文化與媒體之間的界線。自攝影發明以後，拜快速發展的複製技術所賜，今日圖像的多重性與機械複製早已為我們所習慣，對大眾來說，所有的圖像似乎都是屬於公眾領域，有關現代主義原創性的觀念也開始產生動搖，而這正是 **Levine** 所感興趣的現象之一。

Levine 藉著直接拍攝已經經過無數次複製的物品，來對觀者陳述一種對原創新的解釋與事實，一方面她認為有關藝術家的原創性是否真的存在是可以被質疑的，然而另一方面卻也不給予肯定的答案，對於「原創性」這個字詞賦予曖昧定位。從前述 **Levine** 作品不同面向的研究，筆者認為 **Levine** 真正想表達的應該是，希望藉著挪用的手法直接拍攝複製品的方式，來提出對「原創性」另一種不同的詮釋。反映在這些翻拍的作品中，在前述章節也歸納出幾點特殊的現象，其一，自後現代論述產生後，有關藝術品的「在場」有了不同的定義，這些由 **Sherrie Levine**、**Richard Prince** 等人所創作的後現代挪用攝影，藉著拍攝這些充斥於圖像複製氾濫的影像事物，讓觀者的焦點重新回到圖像上，藝術品藉著「缺席」的方式來驅動自身所擁有的獨特性，同時這也與 **Benjamin** 的論述方式產生了違背的效果。其二，從攝影發明後複製技術的演進，事實上已經對我們經驗藝術品的方式產生了巨大的變革，從 **Levine** 的翻拍作品表現出來的是，長久以來受到現代主義原創性概念壓迫的另一面，也就是關於「攝影的」這項複製特性，而如果我們可以換個不一樣的角度去思考就會發現，作為概念具體化的實踐，作品本身所代表的不只是一件標記 **Levine** 名字的藝術品而已，它反映出的是複製技術的本質，**Levine** 的作品就是一件「複製品」。因此，歸結上述幾點現象，一方面，筆者借用了 **Krauss** 所提出的「原創性與重複」這樣的組合概念，另一方面，也借用 **Kuspit** 對後現代挪用藝術所提出的部分觀點，來重新審視 **Levine** 的翻拍作品，並且對原創性做出不一樣的總結。

藉著以上的歸納與討論，關於 **Levine** 的作品就有機會推論成，在意識到對現代主義依賴的前提下，**Levine** 所企圖的是以現代主義部分的觀念為基礎，利用挪用翻拍的方式，將原創性相對的另一部分解放出來，使對「原創性」的定義能有更完滿與符合時代性的解釋，而這種「原創性」的定義可以說是最直接地表現出，在今天圖像氾濫的時代中，複製技術對於先前藝術機制影響最直接的結果，如同我們今日所處的視覺世界，**Levine** 的作品確實扮演了關於這時代藝術發展變化的先鋒角色。

參考資料

專書

1. Benjamin, Walter, *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction*, New York: Classic Books America, 2009.
2. Desmond, Kathleen K., *Ideas about Art*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.
3. Evans, David, *Appropriation: Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
4. Eklund, Douglas, *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.
5. Everett, Sally ed., *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson, N.C.: McFarland, 1991.
6. Foster, Hal, Rosalind Krauss Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames and Hudson Ltd, 2011.
7. Gablik, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1984.
8. Goldstein, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools From Vasari To Albers, Goldstein, Carl*. Cambridge England: Cambridge University Press, 1996.
9. Kantor, Jordan, *Drawing From The Modern: 1975-2005*, New York: The Museum of Modern Art, 2005.
10. Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986.
11. Kuspit, Donald, *Reuse Value: Spolia And Appropriation In Art And Architecture From Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Surrey, UK, England; Burlington, VT: Ashgate, 2011.
12. Magnani, Gregorio, Daniela Salvioni, Giorgio Verzotti, *Special Affects: The Photographic Experience In Contemporary Art*, Milan, Italy: Giancarlo Politi, 1989.
13. Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, And Culture*, Berkeley: University of California Press, 1992.
14. O'Brian, John ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays And Criticism, Volume I, Perceptions And Jugments, 1939-1944*, Chicago: The University of

- Chicago Press, 1995.
15. Singerman, Howard, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley, Calif.: University of California Press, 2012.
 16. Taylor, Brandon, *Avant-Garde And After: Rethinking Art Now*, New York: Harry N. Abrams, 1995.
 17. Wallis, Brian, ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
 18. Weintraub, Linda, Arthur Danto, Thomas McEvilley, *Art On The Edge And Over: Searching For Art's Meaning In Contemporary Society, 1970s-1990s*, Litchfield, CT: Art Insights, Inc., 1996.

期刊文章

1. Crimp, Douglas, "The Photographic Activity of Postmodernism," in *October* Vol. 15, winter, 1980, pp. 93-99.

圖版目錄

【圖 1】 Sherrie Levine, *Untitled*, 1979. Postcard, 15.2 x 10.2 cm. Collection of Thomas Lawson. 來源： Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009).

【圖 2】 Sherrie Levine, *After Edward Weston, No.3*, 1980, Silver gelatin print. 來源： David Campany ed., *Art and Photography* (New York: Phaidon, 2003).

【圖 3】 Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981. Gelatin silver print, 12.8 x 9.8 cm. The Metropolitan Museum. 來源：

<<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/267214>> (2014/01/09 瀏覽)

【圖 4】 Edward Weston, *Six Nudes of Neil (portfolio of 6)*, 1925. Platinum Print, 35.56 x 27.94 cm. 來源： Nancy Newhall edited, *Edward Weston, The Flame of Recognition: His Photographs accompanied by excerpts the Daybooks and Letters* (New York: Aperture Foundation, Inc., 1965).

【圖 5】 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Postcard reproduction with added moustache, goatee and title in pencil. 來源：

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg>(2014/01/09 瀏覽)