

Louise Lawler 攝影作品初探

國立中央大學藝術學研究所 趙健宏

前言

從 1980 年代開始，Louise Lawler (1947-) 開始針對藝術品所處的不同脈絡進行拍攝，這些脈絡並不單純只侷限在美術館、藝廊而已，也包含了拍賣所、收藏者的家、公司的辦公室等。其中，比較特別的是，在 Lawler 的照片藝術品往往不是畫面中的主角，藉著攝影取景框架，Lawler 以看似不經意的角度，不但對照片中的藝術品進行裁切，也把藝術品周圍的環境包含進來，顯然藝術品所處的脈絡似乎是 Lawler 更為感興趣的事物，而這也常常讓 Lawler 的照片顯得破碎、中性，觀者並沒有辦法在第一時間就能從照片中取得訊息，不過也似乎是因為這樣的表現方式，更容易促使觀者去思考為什麼 Lawler 會如此強調藝術所存在的脈絡？

除了關注到藝術品的環境脈絡外，有時 Lawler 所拍攝的作品，藝術品所處的脈絡其實是她自己擺設的，顯然在身分的扮演上 Lawler 不只是位藝術家，也身兼了策展人的身分，而這所暗示的又是什麼？與先前照片所探討藝術品的環境脈絡之間是否有任何關聯？另外，從 Lawler 與 Martha Buskirk、Douglas Crimp (1944-) 訪談的內容可以發現，Lawler 本身並不喜歡被訪談，因為她認為作者所給予過多的詮釋將會影響到觀者在觀看作品時所產生的反應，她強調藝術是一種累積、共同事業的一部分，而這些想法與前述 Lawler 所探討的藝術品脈絡與藝術家身分的轉換、兼職是否有任何的關係？是否也有體現在她的作品上？

同時，在 1970 到 1980 年代這段時間，出現了一群被稱作是「圖像世代」(The Pictures Generation) 的藝術家，他們利用已經存在的圖像作為媒材，探索圖像作為文化編碼的現象，並且產生一種與現代主義斷裂的特質，同時也力圖解構當時另外興起的新表現主義藝術家，他們所企圖重返藝術家過去所擁有的崇高地位。由於 Lawler 的創作時間剛好與這一群「圖像世代」藝術家興起的時間有所重疊，且同樣地 Lawler 的攝影作為圖像探討藝術品的環境脈絡，似乎也與「圖像世代」探討圖像作為文化編碼現象的概念產生呼應，因此，在這裡就可以繼續提問到，是否 Lawler 的作品與「圖像世代」藝術家們的概念有任何的關連、呼應之處？有鑒於以上的回顧與提問，本研究主要將以 Lawler 的攝影作品作為主軸，針對

上述所提出的問題進行討論，並試圖找尋在這些提問之間可能的連結或因果關係，以期能對 Lawler 的攝影作品有更透徹的了解。

關鍵字

Louise Lawler、機構 / 制度批評 (institutional critique)、「圖像世代」(The Pictures Generation)、攝影 (photography)、藝術生產

一、另一種圖像的探討：「圖像世代」(The Pictures Generation) 的出現

2009 年於美國紐約城大都會博物館所舉辦的 *Pictures Generation, 1974-1984*，首先將一群使用挪用 (appropriation) 手法的藝術家們聚集起來，並給予一個統合的稱呼。¹ 根據 Douglas Eklund，「圖像世代」主要是用來形容從 1970 年代中期到 1980 年代這段期間，某一群組織較鬆散卻相互影響的藝術家們。² 而關於「圖像」(pictures) 這個字，主要是源自於 1977 年由 Crimp 在受邀於 Artist Space 的經理 Helene Winer (1955-) 的情況下，將當時年輕一輩的藝術家，如：Robert Longo (1953-)、Sherrie Levine (1947-) 等人組織起來策劃出一場名叫 *Pictures* 的展覽；³ 隨後 Winer 於 1980 年與 Janelle Reiring (1946-) 又成立了 Metro Pictures，並陸續又引入了其他的藝術家，如：Cindy Sherman (1954-)、Richard Prince (1949-)、Barbara Kruger (1945-) 等人，⁴ 確認了在當代藝術中一種激烈的新傾向。選用「圖像」這個字不只是用來突顯出這一群藝術家作品最突出的特性而已，更重要地是暗示在這些作品中，其所承受意義的不明確性，也因此我們可以瞭解到這一群藝術家並不是藉由對某種特定媒材的依賴而連結在一起，而是以一種對圖片 (image) 作為「圖像」的全新感知而凝聚起來的。⁵

「圖像」對這些藝術家而言，所暗示的是一種可重複書寫的概念，因此在這些藝術家的作品中，常常是利用早已流通在圖像世界中各種現成的圖像，⁶ 同時這也反映了這群藝術家自出生後所身處的環境，亦即充斥於各種媒介之中流竄的圖像漩渦裡。⁷ Gerrit Henry (1950-2003) 在期刊 *Art News* 回顧 *Pictures* 展覽時，就將這群藝術家的作品描述成是一種新的觀念主義，表現出以造型為基準來對藝

¹ Review by Margaret Iversen, "Pictures without Theory, *The Pictures Generation, 1974-1984* by Douglas Eklund," *Art Journal* 69. 3 (2010): 128.

² Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009), p. 16.

³ Brandon Taylor, *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now* (New York: Harry N. Abrams, 1995), p. 75.

⁴ Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 201.

⁵ Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson Ltd, 2011), p. 580.

⁶ Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, p. 580.

⁷ 參自 <http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm> (2014/06/20 瀏覽)

術製作的本質進行探索，⁸ 顯然對這群藝術家來說，他們更關注的是圖像作為文化編碼的現象：專注在一幅圖像是什麼，而不是圖像描繪了什麼。藉著現成圖像的使用，圖像從其原先的脈絡意義中被抽離出來，變成了一種碎片、一個沒有特別意義的符號，這些藝術家利用一種隔離、置換的策略，將熟悉的事物轉變得不熟悉，挑戰了長久以來我們所感知到並且習慣的社會與文化概念架構，並暗示了一幅圖像所具有敘事的可能性，⁹ 如同 Crimp 所說：「我們不是要去找尋來源的源頭，而是意義的結構：在每一幅圖像的底下，總會有另一幅圖像。」¹⁰

針對「圖像」，這群藝術家不只是單純轉移對一幅圖像的注意力而已，由他們的作品也構成了一套「後現代」的論述，並揭示著一種與現代主義斷裂的特定本質。¹¹ 過去由現代主義所標示關於藝術各種概念上的假設，如作者、原創性等，現在都成為了這群藝術家所質疑或企圖修正的對象，¹² 正如 Crimp 所說，後現代主義的論述可以說，是由現代主義論述所壓制的事物所組成。¹³ 藉著挪用、諷刺等不同技巧，這些代表後現代論述的藝術家，讓過去可能早已被習慣、或者合併於現代主義中不可見的事物變得更加明晰，而這部分也是因為作品圖像所被假設的透明性，是一種源自於作者明顯缺席的透明性。¹⁴

也因此當新表現主義，出現在 1970 年代末到 1980 年代初，致力於新圖像的發明，並強調個人的想像力時，「圖像世代」藝術家則是藉著運用挪用的策略來給予回應，質疑個體自我原創性中的社會結構，並破除新表現主義者想重新鞏固的前提。¹⁵ 因為對於他們來說，新表現主義所倡議的觀念是一種迷思，承接著現代主義藝術的某些觀念，這些新表現主義者認為表現力是直接源自於藝術家的靈魂。¹⁶ 不過，也正是因為這一點，新表現主義者遭受到如：Crimp、Hal Foster（1955-）等評論家所譴責，他們認為這些新表現主義者所秉持關於藝術創作的信念，潛藏著一種「表現謬見」（expressive fallacy）的危險，因為這些藝術家對

⁸ Gerrit Henry, "Pictures," *ART News* 77 (1978): 142-143. 轉引自 Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 112.

⁹ Jordan Kantor, *Drawing from the Modern: 1975-2005* (New York: The Museum of Modern Art, 2005), p. 26.

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.” 引自 Douglas Crimp, "Pictures," in Brian Wallis edited, *Art after Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 186.

¹¹ Douglas Crimp, "Pictures," in Brian Wallis edited, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, p. 186.

¹² Jordan Kantor, *Drawing from the Modern: 1975-2005*, p. 26.

¹³ Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," *October* 15 (1980): 91.

¹⁴ Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 111.

¹⁵ Jordan Kantor, *Drawing from the Modern: 1975-2005*, p. 27.

¹⁶ Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980s* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), p. 15.

文化環境的盲目，以及對鮮明性格（personality）的崇拜，將可能會走向一種藝術上的威權主義（authoritarianism）。¹⁷

雖然 Lawler 最初並沒有在由 Crimp 所策劃的 *Pictures* 中展出，不過一直以來，不管是在藝術家之間的相處、創作的概念等，Lawler 都與「圖像世代」的藝術家們有著密切的關係，一般在討論關於「圖像世代」的議題時也都會把 Lawler 納入。事實上，Lawler 先後也都有在 Artist Space、Metro Pictures 進行展出，1978 年她就在 Reiring 的策劃下與 Adrian Piper (1948-)、Sherman 等人聯合展出於 Artist Space，討論關於藝術品被呈現與被觀看的問題；¹⁸ 1982 年 Lawler 也受邀到 Metro Pictures 內舉辦個展 *An Arrangement of Pictures*。¹⁹ 除此之外，Lawler 也常常與「圖像世代」藝術家合作，比如在 1981 到 1982 年間，她就與 Levine 合作完成 *A Picture is No Substitute for Anything*【圖 1】，²⁰ 1984 年與 Allan McCollum (1944-) 合作完成 *For Presentation and Display: Ideal Setting*。²¹ 由上述可見 Lawler 與「圖像世代」之間的密切性，或者更貼切的說 Lawler 應該也算是「圖像世代」藝術家中的一員。

在針對「圖像」這個理念，Lawler 的作品與「圖像世代」有著強烈的呼應，因為她常常把「圖像」（pictures）這個術語使用在她的展覽名稱中來指涉她的作品，²² 如前面所述 *A Picture is No Substitute for Anything* (1981-1982)、*An Arrangement of Pictures* (1982) 等。同樣也是取自於已經存在的圖像作為創作的媒材，Lawler 所捕捉的是漂流在不同脈絡中的藝術品。而藉著攝影，Lawler 把藝術品周圍的環境也納入到作品中，在這裡，環境與地點逐漸地浮現在觀者面前，它們與藝術品一樣都變成了被感知的物件，變成了被解讀的文本與圖像，²³ 而這些都是過去在現代主義的藝術論述中所被忽略的事物。顯然 Lawler 的攝影不單單只是去記錄一件作品，或者只是觀察參觀者與藝術品之間的互動等表面上的訊息而已，對 Lawler 而言，藝術品所處的情境將會去揭示在各種情境表面背後關於藝術界與社會架構運作中更深入的事物。

¹⁷ 除了對新表現主義者對於藝術家推崇的概念提出反對外，Crimp、Foster 等人也譴責在新表現主義風格上的折衷與多元特性，Foster 就認為在允許所有的表現風格都處於同等價值的情況下，藝術將可能會被看成是都是重要，或者都是不重要的，同時這也可能會造成歷史辯證法經驗被消除，使得在革命理論與實踐中進步的動力就此被打消。參見 Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980s*, p. 15.

¹⁸ 參自 <<http://artistspace.org/exhibitions/4-person-exhibition>> (2014/06/14 瀏覽)

¹⁹ Louise Lawler, Douglas Crimp, "Prominence Given, Authority Taken," *Grey Room* 4 (2001): 74.

²⁰ Louise Lawler, Douglas Crimp, "Prominence Given, Authority Taken," p. 79.

²¹ Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 283.

²² Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, p. 581.

²³ Johannes Meinhardt, "The Sites of Art Photographing the In-between," in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures* (New York: Assouline Publishing, 2000), no page number.

同樣與「圖像世代」有所呼應的是，對於藝術家與藝術品之間關係的看法，在觀念上他們都不同於現代主義所倡議的藝術家相對於藝術品享有特定的威權與影響力。對比於差不多時候出現的新表現主義，當這些新表現主義者企圖把藝術家重新放回到在藝術品中最重要位置時，Lawler 卻把藝術家放在較次要的位置，²⁴ 她所更加重視的是作品所處的情境與觀者的解讀，亦即在什麼樣的地點、與其他什麼樣的藝術、對什麼樣的觀眾，以及要什麼樣的效果，²⁵ 如同 Lawler 所說：「作品永遠不可能只藉著我所做或所說，就能被決定出來。作品的理解是藉著其他藝術家的作品與評論者與那時候的情況，所促成的。」²⁶

從上述的回顧，大致可以先歸納出 Lawler 與「圖像世代」藝術家之間的共通點，底下筆者將繼續以 Lawler 的攝影作品作為探討主軸，並分別從 Lawler 的作品中所揭示關於藝術品脈絡，以及藝術生產機制這兩個議題，來做更進一步的釐清與討論，以期能對 Lawler 的作品有更完整的了解。

二、藝術品存在的環境脈絡

對於 Lawler 的攝影許多評論家總會傾向從機構 / 制度批評 (institutional critique) 的角度去做解釋。²⁷ 確實，在很大的程度上，Lawler 作品表現的形式、概念與機構 / 制度批評有著密切地關聯。Johannes Meinhardt 在“*The Sites of Art Photographing the In-between*”中提供了十分清楚地說明，追尋到 1913 年到 1921 年間由 Marcel Duchamp (1887-1968) 所先行的概念，藝術家如：Marcel Broodthaers (1924-1976)、Daniel Buren (1938-)、Michael Asher (1943-2012) 等人的作品首先將觀者的注意力移動到先前從未意識到的事實，並點出了一項日後對 Lawler 的作品來說十分重要的概念與事實是：「藝術品總是佔據著一個空間，它們總是在特定的地點與情境。」。藉著去質疑已經建立的機構與系統，這些藝術家解構了「美術館應該是中性環境」的概念，因為從他們作品可以得知的事實是，圍繞於藝術品周圍的這些美術館、藝廊等機構空間在很大的程度上決定了參觀者對於

²⁴ Lawler 並非全然拒絕作者的身分，她認為藝術家相對於作品仍舊可以提供關於作品的某些訊息，但她所反對的是作品直接依賴藝術家所給出的詮釋。參見 Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 73.

²⁵ Metro Pictures Gallery :

<<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1982-11-20-louise-lawler/>> (2014/06/08 瀏覽)

²⁶ 原文：“The work can never be determined just by what I do or say. Its comprehension is facilitated by the work of other artists and critics and just by what is going on at the time.” 引自 Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 75.

²⁷ 比如 James Putnam 就是從博物館學的角度，從 1980 年代中期以降，將如：Lawler、Andrea Fraser 與 Fred Wilson 等藝術家的作品，歸結為是探討博物館學的議題，並驅使一種針對美術館等機構所建構出的敘述的懷疑。參見 James Putnam, *Art And Artifact: The Museum as Medium* (New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2001), p. 98.

作品的認知與評價，²⁸ 最典型的例子如 Michael Asher 在 1979 年 *The Art Institute of Chicago, Gallery 219*【圖 2】，他把華盛頓的銅像從原先美術館入口的位置，搬入到放有 18 世紀繪畫與傢俱的藝廊展示廳中，²⁹ 藉著這樣的裝置行為，Asher 所展現的正是觀者對於一件藝術品的欣賞究竟會如何依據其所處的物質脈絡而產生改變，銅像似乎從公共場域裝飾與紀念的角色，得到了不一樣的詮釋與欣賞範疇。

而在感知一件物品是否應當成是一件藝術品的問題上，在“The Sites of Art Photographing the In-between”，Meinhardt 清楚地解釋了兩種非常不同的決定制度，分別為「學術界」(academe) 與「市場」(the market)，其中「學術界」包含了藝術史、藝術理論、美術館等項目，而「市場」則是包括了藝廊、收藏者、投資者與拍賣者等。³⁰ 相對於 Buren、Asher 作品所探討的議題，Lawler 的作品不只挑戰美術館、政府權力主義的發聲，更直接深入去質疑機構 / 制度自身的發聲權力，以解構的方式去探索意義脈絡的生產與脈絡的無窮。³¹ 從 1980 年代開始，Lawler 所完成的作品，大多數都是從這個面向來進行探討，特別是藉著攝影這項媒材，Lawler 開始尋訪並且拍攝不同藝術品所依存與變化的脈絡，因為她清楚地意識到一件藝術品所依附的位置，並不只是一種隨機而無意義的問題而已。Lawler 在接受 Buskirk 的訪談時，面對 Buskirk 提問到對於第一次思考關於藝術品被理解與脈絡所關注的是什麼時，Lawler 就回答到：「……並不是說是誰的作品特別吸引我，而是我要去看它是怎麼運作的，它在這些情況下會被預期到什麼。」³²

不單純只以藝術品為拍攝主題，Lawler 把藝術品與其周圍的環境都納入到取景的框架內，透過特殊的取景角度進行裁剪，對於藝術品的觀看 Lawler 提供了一種間接的方式，藝術品在 Lawler 的凝視下被打散成碎片。呈現在 Lawler 攝影中的藝術品與其周圍環境的細節，以拼湊的方式，向觀者揭示在圖像的背後，藝術評判制度的權力與意識形態，是如何透過這些藝術品的布置陳設與藝術品本身而產生運作，脈絡 / 情境在這裡被 Lawler 視為是構成她的作品重要的元素之一，如同她曾經說過：「情境對我而言，總是生產出作品事物的一部分。」³³ 透過

²⁸ Johannes Meinhardt, “The Sites of Art Photographing the In-between,” in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, no page number.

²⁹ James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, pp. 29-30.

³⁰ Johannes Meinhardt, “The Sites of Art Photographing the In-between,” in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, no page number.

³¹ Louise Lawler, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006), pp. 124-125.

³² 原文：“It wasn’t so much whose work it was that interested me but looking at how it was working, what was expected of it in these situations.” 引自 Martha Buskirk, Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson, “Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson,” *October* 70 (1994): 105.

³³ 原文：“The situation is *always* part of what produces the work for me.” 引自 Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 73.

這樣的詮釋方式，Lawler 破除了長久以來一直為人所認為藝術品擁有一種獨立於其所在位置與環境的穩定、獨立美感意義的概念，³⁴ 藉著一種同時令人感到奇異卻又帶有溫和中性的表現形式與風格，³⁵ Lawler 讓觀者重新體認到藝術品被呈現在不同情境的方式並非隨機、任意的：擺設的情境將意味著藝術品的「價值」（value），並且按照 Meinhardt 所陳述的機構 / 制度將會依照它們自身價值的符號來安置這些藝術品，藝術品將會變成是指示一種特定價值的符號。³⁶ 另外，偶爾 Lawler 也會為攝影作品加上一小段文字，這些文字不單純只是作為說明而已，對 Lawler 而言文字本身也是作品的一項元素，同時它們也與藝術品被展示的脈絡相關，³⁷ 而針對攝影圖像所見與文字所讀，將會對每件作品中所呈現的脈絡做出一種更特定的詮釋與反思。

以 Lawler 在 1983 年出版於 *October* 的“Arrangements of Pictures”中的兩件攝影作品 *Arranged by Donald Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc., NYC*【圖 3】與 *Longo, Stella, Hunt at Paine Webber Mitchell Hutchins* 為例【圖 4】，從藝術品與其所處的脈絡，以及圖錄中所附上的文字，就清楚地顯示了藝術品如何在由公司企業所收藏與展示的脈絡中，被用來指涉關於公司階層的相對位置，³⁸ 同時這也決定了在該項脈絡中藝術品所被給予的價值。顯然在 *Longo, Stella, Hunt at Paine Webber Mitchell Hutchins* 中的藝術品，照片裡被包含進來的警衛與照片底下的文字說明“Reception area”（接待處），似乎都給予藝術品較重要的地位與價值；對比於 *Arranged by Donald Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc.*，三件 Roy Lichtenstein（1923-1997）的絹印版畫與一旁正在列印與接聽電話的員工形成了一種呼應，其作為藝術品的價值範疇似乎被貶抑到只有作為裝飾的價值而已。

另外，又如 Lawler 分別拍攝於 1991 年與 1993 年的 *Glass Cage*。其中一張照片是將 Edgar Degas（1834-1917）的 *Little Dancer of Fourteen Years* 放在畫面的正中央，我們可以看到小舞者被放在一個巨大的玻璃展示櫃，展示櫃周圍的邊框透過 Lawler 獨特的取景角度，彷彿變成一個巨大畫框，或者如作品名稱所顯示的更像一個牢籠，特別把藝術品與四周的參觀者區隔出來【圖 5】，同時搭配在照片一旁的文字，Lawler 引用了其中一名評論家對 Degas 這件作品的評論：「被

³⁴ Johannes Meinhardt, “The Sites of Art Photographing the In-between,” in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, no page number.

³⁵ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), p. 194.

³⁶ Johannes Meinhardt, “The Sites of Art Photographing the In-between,” in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, no page number.

³⁷ James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, pp. 119-120.

³⁸ Andrea Fraser, “In and Out of Place,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), pp. 23-24.

驅逐出的胎兒」(expelled foetus),³⁹ 似乎暗示了藝術品與原先脈絡的斷裂；另一件則較接近局部特寫，同樣在 Lawler 特意的裁切下，小舞者似乎與後方較小型但似乎同樣也是以舞蹈為題材的雕塑作品同處於一個空間中；不過，從照片的上方與左方所拍攝到的邊框，以及玻璃與玻璃間隱約可見的線條仍可以推測，這些藝術品並不是處於一個開放性的空間，而是處在一種隔離的狀態【圖 6】，這張照片的文字雖然只給了藝術品所處的地點巴黎，但同樣地，照片所傳達的訊息與前一張相同，藉著照片中的圖像與附錄文字，同樣揭示了一種美術館的展示策略，以及藝術品與最原始脈絡的切斷。

綜合上述內容，筆者認為機構 / 制度雖然不會全然扭轉一件藝術品作為藝術品的身分，但是針對所處的不同擺設情境，確實會影響我們對一件藝術品某些意義的解讀，同時該情境的脈絡也會依照它們自身價值的符號來給予藝術品價值。藉著破碎化的拍攝方式，Lawler 使觀者更能意識到藝術品與其周圍環境之間的關係，而偶爾所給出的文字段落，則是能幫助觀者更加鎖定其中的特定反思。不否定也不批評，也沒有採取任何特定的立場，Lawler 藉著單純發現這些藝術品被陳設的地點，透過一種看似中性卻具潛在煽動性的表現方式，來驅使觀者意識到詮釋的固定系統，揭示了關於各種可見情境表面的背後所暗藏的心智與社會現實，⁴⁰ 亦即在什麼樣的地點、與其他什麼樣的藝術、對什麼樣的觀眾，以及要什麼樣的效果，⁴¹ 進而累積、形成一件藝術品的意義與價值，如同 Lawler 在 Buskirk 訪談中所說：「我認為藝術是一種累積、同事業的一部分，被看成是由現行文化所安裝上的。別的作品，作品之外，都是組成這的一部分。」⁴²。

三、從單一作者到多重作者

Lawler 的攝影作品除了藉著發現藝術品所處脈絡，來潛在暗示關於機構制度對於藝術品的價值與解讀的影響力外，部份的作品更進一步地將探討的議題擴展到關於藝術生產的機制與勞動、身分的定位，以及關於藝術品與藝術家之間的關係。

³⁹ 照片所附錄的全文：“The following year her glass ‘cage’ remained empty for the first two weeks of the exhibition. When finally exposed she was likened by one critic to an ‘expelled foetus’ which if smaller one would be tempted to pickle in a jar of alcohol.” 引自 Louise Lawler, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*, p. 56.

⁴⁰ Johannes Meinhardt, “The Sites of Art Photographing the In-between,” in Louise Lawler, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, no page number.

⁴¹ Metro Pictures Gallery :

<<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1982-11-20-louise-lawler/>> (2014/06/08 瀏覽)

⁴² 原文：“I think art is part and parcel of a cumulative and collective enterprise, viewed as fit by the prevailing culture. Other work, outside work, makes up a part of this.” 引自 Martha Buskirk, Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson, “Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson,” p. 106.

（一）藝術生產的機制與勞動、身分的定位

對於 Lawler 來說，藝術的生產是一種集體的努力。一件藝術品的意義與價值不只是落在藝術家身上而已，事實上也包含了收藏者、觀者、美術館與藝廊工作人員等，這些人雖然在藝術生產上都具有一定的貢獻，但常常是退居在幕後或是處在「匿名」的狀態。包含藝術家在內，依照 Andrea Fraser (1965-) 的說法，上述所列出的身分都是在一個文化組織架構中被描繪與劃分出來，⁴³ 因此或許可以說，藝術的生產是一種建構在一個文化組織架構中的集體努力。而針對文化組織的架構，Fraser 概括地指出了其中 Lawler 最常探討的三種不同，但必須相互依賴的身分：藝術家、評論家 / 美術館工作人員，以及藝術顧問 / 藝術策展人。⁴⁴ 雖然在這樣的集體系統中，一般而言藝術家往往會被抬到最重要的位置，並且把其他的部分視為是一種附屬的角色，⁴⁵ 但隱身於這個文化組織中的其他部分對於藝術生產的影響力，事實上是愈來愈大的，如同 Craig Owens (1950-1990) 所陳述：「這些『中介運作』(intermediate functions) 的增加與多樣化更進一步異化了藝術家與他們的產物；當這些運作增加時，它們也增加了藝術家與他們的『公眾』(public) 之間空間與時間上的距離。」⁴⁶ 有鑑於此，Lawler 有不少作品，都有試圖去挑戰、模糊化藝術界與社會的階層架構，並且點出了關於機構制度所給予不同身分的勞動劃分。

其中一個例子是 Lawler 在 1981 到 1982 年間，安排了不同藝術家的作品並且擺放在不同鮮明顏色的背景上進行拍攝，每件作品背景顏色的名稱都在標題上被寫出來，並且在各標題顏色名稱之前以括弧補上了其中一、二位藝術家的名字，之後再加上“and others”，比如：*(Holzer, Nadin and Other Artists) Baby Blue* (1981)【圖 7】。⁴⁷ 以 *(Holzer, Nadin and Other Artists) Baby Blue* 這件作品為例，在鮮明的粉藍色背景下，中間部分放的是由 Jenny Holzer (1950-) 與 Peter Nadin (1954-) 合作的作品 *The Living Series*，而一旁則似乎是 Sherrie Levine (1947-) 的 *Untitled, After Edward Weston*，以及 Allan McCollum 的 *Surrogate Paintings*。從看似拍攝美術館或藝廊的紀實照片，Lawler 提供給觀者的是一種藝術家身分與藝術生產階層架構的模糊性，因為從背景色彩的選擇、藝術家與作品的選擇，以及藝術品與藝術品之間的位置關係，這些事情所涉及到的都是有關於藝術品陳設安排的藝術顧問 / 藝術策展人的角色，另一方面，實際攝影圖像的生產則暗示了藝

⁴³ Andrea Fraser, “In and Out of Place,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p. 17.

⁴⁴ Andrea Fraser, “In and Out of Place,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, pp. 17-18.

⁴⁵ Andrea Fraser, “In and Out of Place,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p. 18.

⁴⁶ 原文：“This multiplication and diversification of ‘intermediate functions’...further alienates artists from their own production; as these functions multiply they increase both the spatial and temporal distance between artists and their ‘publics.’” 引自 Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, p. 135.

⁴⁷ Ann Goldstein, “In the Company of Others,” in Louise Lawler, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*, pp. 137-138.

術家的角色；藉著同時身兼藝術家與藝術顧問／策展人的雙重身分，Lawler 似乎有意要去干擾這些長久來已經由機構／制度在藝術界與社會中所建立起來的勞動劃分與身分定位。

除了攝影外，Lawler 甚至會以類似展覽的裝置形式，來操弄關於藝術家身分定位的問題。比如她在 1982 年紐約的 Metro Pictures 所舉辦的個展“An Arrangement of Pictures”，一進入到展場首先看見的不是 Lawler 她自己的作品，而是陳列了代表 Metro Pictures 藝術家們的作品，包含了：Jack Goldstein (1945-2003)、Longo、Sherman 等人，並且在牆上的標籤寫到：「由 Louise Lawler 所安排」(Arranged by Louise Lawler)，同時這也是一場拍賣，價格是由單件作品加總起來的價格所決定，外加給 Lawler 她自己一成的費用。⁴⁸ 藉著這樣特殊的表現方式，Lawler 直接移動與模糊了作為一位藝術家的身分，⁴⁹ 如同 Fraser 在“*In and Out of Place*”中所陳述的：「觀者所面對到的是一種職業的模糊性，一種會說明在展覽與藝術交易中通常沒有名字的『安排者』角色的身分上的轉變。」⁵⁰

另外，如同第二章在討論藝術品的脈絡中所提到的，Lawler 會在攝影圖像之外加入一些文字，有些時候她也會藉著這些文字標示出如：地點、藝術品的安排者、擁有者等資訊，來與圖像產生連結，並且更進一步地將一般隱藏於藝術生產背後的某些機制與身分揭示出來。例如 1982 年的 *Arranged by David Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc., NYC*【圖 8】，作品除了攝影圖像外，也給出了收藏的地點與安排者的姓名；又如 1993 年的 *Untitled(Dreams)*【圖 9】，除了攝影圖像外，Lawler 另外附上了在照片中所出現的 Ed Ruscha (1937-) 與 Lichtenstein 作品的所有權與地點變遷的歷史【圖 10】。⁵¹ 從上述所列舉的攝影作品與 Metro Pictures 展覽的例子，藉著身分的模糊性與文字的使用，Lawler 更直接地把往往隱藏於藝術生產的運作機制與角色，變成是作品所呈現的一部分。

(二) 藝術品與藝術家之間的關係

除了針對「藝術生產的機制與勞動、身分的定位」這項議題進行討論外，

⁴⁸ 事實上，這場展覽一共可以歸類成三個部分，一進去是由 Lawler 所策 Metro Pictures 藝術家的展覽，其他兩部分則是以 Lawler 的攝影作品為主。詳參 Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 74.

⁴⁹ 在前面所提到與 Levine 合作完成 *A Picture is No Substitute for Anything*，同樣身兼了藝術家與藝廊工作者，也是關注藝術家身分定位的問題，事實上，對於這項議題 Lawler 更常以類展覽的裝置、行為藝術等形式來表現，不過由於本研究主要是著重在攝影作品的面向，礙於篇幅關係在此就不再加以贅述。

⁵⁰ Andrea Fraser, “In and Out of Place,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p. 21.

⁵¹ Uta Grosenick, Ilka Becker, *Women Artists in the 20th and 21st Century* (Koln: Taschen, 2001), p. 300.

Lawler 同時也針對藝術家與藝術品之間關係進行討論。對於一件藝術品與藝術家之間的關係，以及對於一件藝術品的理解，Lawler 並沒有把藝術家放在最重要的位置，相反地，她認為太過於重視藝術家所發表的看法，將會影響到對藝術品最直接的認識，在 1994 年與 Buskirk 的訪談時 Lawler 就講到：「……而這也指出了其中一項為何我會抵抗訪談：它們把藝術家放在最重要的位置——告訴太多當面對作品時不會被知道的事物。」⁵² 另外，Lawler 也認為由於一件藝術品的作者並沒有辦法同時講到所有相關的事物，因此在回答的過程就一定會產生選擇行為，而這將會變成是聚焦的問題，對 Lawler 來說聚焦作品的意義將會影響到觀者對於作品的回應，對於藝術品的理解必須放在更大的脈絡上，如同她所說的：「作品永遠不可能只藉著我所做或所說，就能被決定出來。作品的理解是藉著其他藝術家的作品與評論者與那時候的情況所促成的。」⁵³ Lawler 把她在作品中的「權威」撤走，在這裡她要求的是觀者的積極參與，她認為一件藝術品的意義並不是落在藝術家身上，而是要依賴由觀者所做出的解讀，以及觀者對於藝術品所處脈絡的認知，而再一次，這又在她與 Crimp 訪談的回答中得到了重申：「我的保留（疑慮）是關於想要把作品放在最重要的位置，而不是藝術家。作品在它接受的過程中才會運作。我不想要作品伴隨著任何並非在真實世界陪伴它的事物。」⁵⁴

如同 Crimp 對 Lawler 的意圖所做出的理解，Lawler 所抵抗的是那些可以自己產生真實形式，不管是藝術家所自稱的：「這就是我的意圖。」，或者是藝術家對某件藝術品脈絡的描述。⁵⁵ 而這也反映在 Lawler 她在拍照時所抱持的態度，並且如實地呈現在作品的風格上。對於拍攝的過程，Lawler 並不希望她自己有意識到自己所正在做的行為，她認為一旦過於清楚自己所執行的行為，將會消除了在這過程中的各種可能性。對 Lawler 而言，放棄掉作者的權威自身，就是促使她的作品進入到她所想要表達事物正軌的方法，⁵⁶ 也因此，呈現在 Lawler 所拍攝的作品，常常是一種接近中性卻又帶有某種奇異性的感受，觀者在第一眼看到作品時並不能立即感受到在圖像之中有任何明確傳達有關作者意圖的訊息，即使 Lawler 某些攝影作品搭配了文字，隱含在整件作品中的意義仍舊是模糊的，藝術家在這裡所給出的圖像與文字，最多只能被當成是輔助、暗示的作用，作品最終的意義，有很大的一部分仍是落在其所處的脈絡以及所面對的對象（觀者）身上，

⁵² 原文：“And this point to one reason why I resist interviews: they foreground the artist - tell too much about what would not be known when confronting the work.”引自 Martha Buskirk, Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson, “Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson,” p. 108.

⁵³ Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 75.

⁵⁴ 原文：“My reservations are about wanting to foreground the work and not the artist. The work works in the process of its reception. I do not want the work to be accompanied by anything that does not accompany it in the real world.”引自 Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 72.

⁵⁵ Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 75.

⁵⁶ Louise Lawler, Douglas Crimp, “Prominence Given, Authority Taken,” p. 75.

如同 Lawler 之前所說的：「……作品的理解是藉著其他藝術家的作品與評論者與那時候的情況，所促成的。」⁵⁷ 而這也與「藝術的生產是一種集體的努力」的概念形成了另一種呼應。

結語

本研究主要是先從當時藝術發展的背景，來看 Lawler 的作品表現與其對應的關係，並進一步探討作品內容的相關議題。其中在 1970 到 1980 年代這段期間，所興起的「圖像世代」藝術家團體，不論是概念或是創作的方式，都可以說與 Lawler 的作品有著密切的關聯，特別是針對「圖像」所進行探索的概念與企圖，「圖像」的定義不只沒有局限於任何事物，它可以是一幅畫、一幅素描，甚至是一件印刷品，同時作為動詞「圖像」也可以指涉關於精神活動與藝術的生產，⁵⁸ 這群「圖像世代」的藝術家們，對 Lawler 而言，所扮演的是先鋒與引導的角色。如同 Crimp 所說「我們不是要去找尋來源的源頭，而是意義的結構：在每一幅圖像的底下，總會有另一幅圖像。」，從 Lawler 看似中性、意義不明的照片中，揭示的是關於藝術品所處環境脈絡背後所具有的影響力，以及在藝術界與社會架構運作中更深入的事物。

受到 Buren、Asher 等藝術家的影響，Lawler 的攝影作品可以被看成是針對機構／制度來進行批判與檢視。不過，不同於這些藝術家大多數只針對美術館的權力論述，Lawler 更擴大到藝術品所依存的各種脈絡，包含了收藏者的家、公司企業、拍賣場所、甚至是美術館的儲藏室等。藉著展現藝術品被發現的地點，Lawler 更深入地揭示到在這些環境脈絡的背後所運行的機構／制度，擺設的情境將意味著藝術品的「價值」，而這所依賴的是「學術界」與「市場」兩種非常不同的決定制度。同時，接續對機構／制度的檢視，Lawler 也將探討的議題擴張到藝術生產的機制，正因為對 Lawler 而言，藝術是一種集體的努力，藉著攝影圖像與文字表現，以及藝術家角色的模糊，Lawler 也挑戰長久以來在一個文化組織中已經建立好的身分與勞動劃分，同時也反映在 Lawler 對於一位藝術家相對於其作品關係的理解，以及她在創作時所抱持的態度，並如實地回應到最後作品的風格表現上。

總結來說，藉著讓觀者逐漸意識到過去從未曾意識到的各種事物，Lawler 的作品在這裡似乎扮演著一種跳板的角色，讓觀者更能主動地去審視潛在於藝術界與社會結構中的各種機制，而不是只有被動地去接受。特別是處在今日充斥於

⁵⁷ Louise Lawler, Douglas Crimp, "Prominence Given, Authority Taken," p. 75.

⁵⁸ Douglas Crimp, "Pictures," in Brian Wallis edited, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, p. 175.

各種媒體中的圖像洪流，可能早已讓人麻痺於這些不同的圖像中背後可能所隱藏的事物，也因此，當 Lawler 以非常不一樣的挪用策略來打破以往對某些早已熟悉、習慣的事物時，⁵⁹ 反倒更能引起觀者的注意，從而讓觀者能自我意識到某事物所隱藏的運作機制，或既定的成見。

⁵⁹ 這裡的挪用策略，所指的方法是藉著將某種看起來一般、自然的事物嵌入到一種不熟悉的脈絡，或者相反地，把某種陌生的事物嵌入到熟悉的環境，而這樣的手法表現確實都有反映在 Lawler 的攝影所表現的題材與運用的策略裡，不論是將藝術品外部的環境包含進來，或是照片奇異的角度裁切，或者是藝術身分上的模糊性等都是如此。藝術家正是透過這樣的挪用手法，來使作品產生一種「陌生化」（defamiliarization）的效果，進而更容易讓觀者意識到被教育的行為與信念中的意識形態與潛在的架構。詳參 Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980s*, p. 14.

參考資料

專書

1. Eklund, Douglas, *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.
2. 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.
3. Fraser, Andrea, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
4. Kantor, Jordan, *Drawing from the Modern: 1975-2005*, New York: The Museum of Modern Art, 2005.
5. Krauss, Rosalind E., *Bachelors*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
6. Lawler, Louise, *Louise Lawler: An Arrangement of Pictures*, New York: Assouline Publishing, 2000.
7. Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*, Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006.
8. Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1992.
9. Pearlman, Alison, *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
10. Putnam, James, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2001.
11. Taylor, Brandon, *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now*, New York: Harry N. Abrams, 1995.
12. Wallis, Brian, edited, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
13. Weintraub, Linda, 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.

期刊文章

1. Buskirk, Martha, Sherrie Levine, Louise Lawler, Fred Wilson, "Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson," *October* 70 (1994): 98-112.
2. Crimp, Douglas, "The Photographic Activity of Postmodernism," *October* 15 (1980): 93-99.
3. Lawler, Louise, Douglas Crimp, "Prominence Given, Authority Taken," *Grey Room* 4 (2001): 70-81.
4. Review by Iversen, Margaret, *Pictures without Theory, The Pictures Generation, 1974-1984* by Douglas Eklund, *Art Journal* 69. 3 (2010): 128-131.

網路資源

1. Artists Space :
<<http://artistspace.org/exhibitions/4-person-exhibition>> (2014/06/14 瀏覽)
2. Metro Pictures Gallery :
<<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1982-11-20-louise-lawler/>>
(2014/06/08 瀏覽)
3. The Metropolitan Museum of Art :
<http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm> (2014/06/20 瀏覽)

圖版目錄

【圖 1】 Louise Lawler and Sherrie Levine, *A Picture is No Substitute for Anything*, 1981-1982. Installation View. 來源：Douglas Fogle, *The Last Picture Show Artists Using Photography, 1960-1982* (Minneapolis, Minn.: Walker Art Center; New York: available through D.A.P./Distributed Art Publishers, 2003).

【圖 2】 Michael Asher, *The Art Institute of Chicago, Gallery 219*, 1979. Installation view. 來源：James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium* (New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2001).

【圖 3】 Louise Lawler, *Arranged by Donald Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc., NYC*, 1982. Gelatin silver print, 43.8 x 59.1 cm. The Metropolitan Museum. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).

【圖 4】 Louise Lawler, *Longo, Stella, Hunt at Paine Webber Mitchell Hutchins*, 1982. Gelatin silver print. 來源：Louise Lawler, *Arrangements of Pictures, October 26* (1983): 3-16.

【圖 5】 Louise Lawler, *Glass Cage*, 1991/1993. Two black-and-white photographs mat with text. LaSalle Bank Photography Collection. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).

【圖 6】 Louise Lawler, *Glass Cage*, 1991/1993. Two black-and-white photographs mat with text. LaSalle Bank Photography Collection. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).

【圖 7】 Louise Lawler, *(Holzer, Nadin and Other Artists) Baby Blue*, 1981. Silver dye bleach print and arrangement, 72.40 x 94.60 cm. Benjamin H. D. Buchloh. 來源：Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009).

【圖 8】 Louise Lawler, *Arranged by David Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc., NYC*, 1982. Black-and-white photographs, 49.5 x 55.2 cm. Collection of the artist. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).

【圖 9】 Louise Lawler, *Untitled(Dreams)*, 1993. Cibachrome, crystal, felt. Courtesy of the Artist and Metro Pictures Gallery. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and*

Other Pictures (looking back) (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).

【圖 10】 Louise Lawler, *Untitled(Dreams)*, 1993. Cibachrome, crystal, felt. Courtesy of the Artist and Metro Pictures Gallery. 來源：Lawler, Louise, *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University; Cambridge, MA: Distributed by MIT Press, 2006).