

## 記憶的虛實與展演——從 Christian Boltanski 的

### 《D 家庭相簿》談起

蔡雨辰

#### 前言

波坦斯基 (Christian Boltanski, 1944-) 是法國的當代藝術家，論者多認為他的作品既怪異又有趣。他使用平凡無奇的素材創作出令人驚訝的作品，例如報紙剪貼、燈泡、餅乾桶、現成的快拍照、搖曳的陰影和舊衣料，他尤其偏好利用現成的家庭快照重新翻拍，刻意製造出放大後失真的影像，給人一種既熟悉又疏離的感覺。他提出了真實與虛構的雙面性，也因為他的猶太背景，讓作品增添了人道的、宗教的，甚至是政治面的關懷。

記憶一直是波坦斯基所關注的主要議題，本文以他的早期作品，《D 家庭相簿》(1971) 和《10 張波坦斯基的照片》(1972) 為主，看他如何處理與面對在家庭中管理記憶的物件——家庭相簿。在第一部分，本文從家庭相簿的意義開始追溯，對比出藝術家的挪用與重建對家庭相片造成的影響，1970 年代初期同時是快拍風格與家庭題材進入專業攝影的時間點，家／人同樣進入藝術的領域，但在波坦斯基的挪用手法中，會被如何呈現？本段嘗試分析其中關於記憶的建構與家庭相簿之間，真假的曖昧性與人工性的操作。第二部分則將羅蘭·巴特《明室》中的攝影書寫與波坦斯基的創作相對照，他們同樣將照片視為死亡的隱喻，但在照片承載情感的意義上，兩人則有觀念上的差異，也由此可看波坦斯基如何將個人的、私密的記憶，轉變為集體的、儀式性的文化符碼。

#### 一、拆解家庭相簿

《D 家庭相簿》(*Album de photos de la famille D*, 1939-64) 這個作品是波坦斯基從其朋友 Michel Durand-Dessert (因此稱為 D 家庭) 那借來相簿，從中挑出 150 張照片加以重拍，並以民族學的方法嘗試為它們建立順時的排列次序。【圖 1】展覽時，這些照片被稍微放大，放在特別訂製的錫框內。然而，藝術家所建構的順序並不會與 D 家庭本來的相簿相符，藝術家藉由這種再製與挪用之間的小把戲，其實拆解或者暴露出「家庭相簿」的深層意義。

而《10 張波坦斯基的照片》(*10 portraits photographiques de Christian Boltanski*, 1946-1964) 【圖 2】在標題文字告訴觀者這是一個男孩 (藝術家本人)

不同時期（兩歲到二十歲）的照片。但實際上這完全是波坦斯基在一天之內，找來不同男孩所拍出的虛構作品，只有最後一張真的是藝術家的照片。若仔細觀察這些照片，便可發現其中的小破綻，拍攝場景過於類似而讓人懷疑人工操作的可能性，這十張肖像仔細看來都並非同一人，他們彼此間沒有面貌上的相似，髮色也不太一樣（有一個很明顯的是金髮），一致的只有僵硬的姿態（每個男孩的手都貼在大腿旁，只有三歲的那一張除外）與夏季的服裝，甚至是標題紀錄的季節與男孩的衣著不符合，如三歲那張紀錄的拍攝月份為三月。然而，在知道藝術家的策略前，觀者很難注意到這些細節。

快拍自十九世紀末因其材質改良與操作簡便的機型發明，開始為家庭生活作即興式的攝影紀錄。約在 1920 年代末，關於攝影的論述已經注意到，人們在觀照自我的影像時會體會到今昔對照的失落感，藉著當時意識到的這種心理因素，輕便小相機的問世，便適時創造了一種新的大眾生活需求：抓住當下，留存美好回憶。<sup>1</sup>快拍便深入了現代家庭，為人們紀錄美好時刻。

而波坦斯基在這兩件作品中拆解的便是家庭相片的意義。依照朱莉亞·賀許（Julia Hirsch）的分法，家庭攝影最常有的兩種形式：一為正式、較禮儀的形式，如在相館所拍攝的照片，另一即為較即興的形式，例如一般的生活照，前者表現的是綜觀式整合家庭團聚的尊嚴，後者則是零碎的時空片斷，強調事物的多面印象。家庭相片是一個家庭的證明與紀錄，藉由相片中人外貌上的相似性證明彼此的血親關係；亦藉由拍攝時刻的選取與被拍攝者的姿態，紀錄對於這家庭而言的「特別」時刻，是經過檢選的時刻與記憶，而這些照片不只代表了具體的記憶，更是整個家庭的認同，提供了一個「值得紀錄」的證明。（Halla Beloff, 1985）

根據約翰·伯格（John Berger）的觀點，「相片本身並無法像記憶那樣可以保存意義，它們只提供具有可信度和嚴肅性的外觀，卻去掉意義的成分，意義是經過理解之後的結果。而這樣的運作必須發生在特定的時間裡，而且必須放在那段時間裡來解釋，我們才能理解那些敘述。」（John Berger, 1992）波坦斯基利用的便是這個特點，將家庭相片脫離原本的觀看脈絡，以自身的想像與推理，為這些相片製造意義，甚至，取消意義、轉換意義，如波坦斯基所言：

我理解這些照片是一項集體儀式的見證，它並不能告訴我們關於 D 家庭的任何事，只會帶我們回到過去。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 參見許綺玲，〈變化中的家庭形象（1970-1990）：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》第二期，（台北：遠流，2006），頁 15。

<sup>2</sup> “I realized that these images were only witnesses to a collective ritual. They didn’t teach us anything about the Family D……but only sent us back to our own past.” Lynn Gumpert, p.34

誠如這個作品名稱所說明的，這些照片仍舊是 D 家庭的照片，只是經過藝術家的再製與挪用，其內在的、私密的內在記憶被轉換成中立的、可供解析的圖像，「當被拍攝的那一剎那，當時的景象就被保存紀錄下來，與主題人物有一種繼續的連貫意義，相對的，被公開使用的照片是從當時的環境中抽離出來，變成一種死的東西，也正因為它是死的，所以可以自由地被使用。」(John Berger, 1992) 家庭相簿本屬於私領域的紀錄，而在 1970 年代之後，便有較多的歐美攝影家，以快拍的隨性自發形式且專門以家／人為拍攝題材，公開展示影作。就題材的層面來看，他們在創作中引入了「家庭」，使之成為「合法的」或至少是普遍接受的藝術題材。<sup>3</sup>但波坦斯基的使用脈絡與此並不相同，他所挪用的 D 家庭相簿本來並沒有要公開呈現的意圖，在此，相片中所承載的私密的情感意義被藝術家的挪用手法與公領域的觀看給抹銷了，留下的，是那個時代的文化符碼與共同記憶，我們可以在照片中看到 1939 年到 1964 年間流行的服裝樣式、傢俱擺飾、摩托車款等等，也許，波坦斯基真正重建的不只是 D 家庭的歷史，而是那個時代的圖像與記憶。

而在《10 張波坦斯基的照片》中，波坦斯基模擬了家庭相簿中常見的孩童照。家庭中，父母為子女拍下不同時期的照片，既是一種成長紀錄，亦是對其成長狀況的觀察。家庭照片裡獨特的時間觀在拍攝的當下暗示了一種對未來的期許，「這場拍照儀式從一開始便自覺不自覺地將此時此地轉化為期待中的未來影像，其中的演員融入了一種「巴山夜雨」的時間往返觀，從現今投射於未來角度以回顧現今的想像，各自且又集體地秘密進行著自我觀照。」<sup>4</sup>，然而在這十張照片裡，因為藝術家完全介入與操控的虛構性，使得這種親屬間的關照與注視成為一種表演，理應擁有歷時與連續性的照片成了拼貼的工具，在此，照片無法擁有一種「永恆」去抵抗易逝的時間，原本家庭照片保存當下的能力被解散了，童年的紀錄在藝術家手中成為一種虛有其表的表演，這或許亦顯示了波坦斯基對於童年的觀點：

早期的作品我嘗試敘說童年，然而我真的童年已經消失了。我經常假造它以至於我不再有真的記憶。對我而言，我的童年變成普遍的童年，不是真的。<sup>5</sup>

<sup>3</sup>參見許綺玲，〈變化中的家庭形象（1970-1990）：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》第二期，（台北：遠流，2006），頁 16-17。

<sup>4</sup>參見許綺玲，〈變化中的家庭形象（1970-1990）：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》第二期，（台北：遠流，2006），頁 25。

<sup>5</sup> “In my early work I pretended to speak about my childhood, yet my real childhood had disappeared. I have lied about it so often that I no longer have a real memory of this time, and my childhood has become, for me, some kind of universal childhood, not real one.” Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, p.8

Lynn Gumpert 曾指出波坦斯基的早期作品可被視為一種由自畫像組成的自傳，但這些圖像同時暴露也隱藏了波坦斯基，這裡所謂的自畫像並不是指藝術家本人的肖像，在其他作品裡，我們看到的是法國小孩、奧地利少年、犹太人，以及瑞士人，這些匿名的人物成為他「自我呈現」的戲劇裡的主角（Lynn Gumpert, 1994: 152），如同《10 張波坦斯基的照片》中那九個我們不知到底是誰的男孩。我們從無數的他者的臉來認識波坦斯基，但卻延遲了我們真正對他的認識。那麼，這樣的「自傳」究竟傳達了多少真實性？其中，與其說藝術家要展現的是其獨特面向與天才，不如說他以別人的照片演出了自己，一個與社會文化脈絡息息相關的藝術家，而這些圖像亦又反射回觀者自身。

另一方面，在這兩件作品裡強調了藝術家對於照片的整理與排列，這也是在《D 家庭相簿》中藝術家主要涉入而完成作品的面向。拍家庭照對家庭而言是重要的事，之後，照片的整理工作是儀式的延續，意味著對往事的珍重，彷彿既已活過的現實，靠這番再整頓，象徵性地溫習一遍。（許綺玲, 2001: 161）在家庭中，拍照或許是父親的事，但整理相片、貼相簿，自十九世紀以來都是家中女人的工作。貼照片對她們而言，等於是照顧與維繫家中人的關係。尤其十九世紀有些貴族家庭或中上的資產階級家庭，他們的貼相片方式，便表現出其社交圈的形式及他們自身的個性。（許綺玲, 2001: 145-151）然而，藝術家正是藉由替相片排出順時的次序，而開展出《D 家庭相簿》這件作品的內涵，照片是記憶建構的媒介，而家庭照片因為拍攝成規而造成的相似性讓觀者落入藝術家的圈套，我們無法察覺其中錯誤的排列順序，沒有參與其中的我們甚至會有無以分享的窘境或無動於衷的漠然，有時甚有可能因落入偷窺者的角度而有所顧忌，我們或許會聯想到自己的家庭相簿，但在失去因為儀式所附加的愉悅後，觀者甚至有一種被錯置的錯覺。另外，我們看到的不是 D 家庭的全貌，而是經過了藝術家的揀選、重拍，這些建構甚至不是依靠原件，而是複製的複製。在此，照片的整理工作不再是一種溫馨的儀式，而是一種對於真實與歷史的嘲弄。

## 二、與《明室》對話

在利用照片的這個部分，在《明室》的第一章的第五節中，羅蘭·巴特提出一個有趣的觀點，他認為被拍攝者會意識到相機的存在，而不自然的擺姿勢，變成影像。他對攝影不信任，認為照片似乎無法表現本性，反而表現出被攝者所無法控制，甚至不願呈現的特質。因此，面對鏡頭的被拍攝者有了四種自我，自以為的我，希望別人以為的我，攝影師眼中的我，攝影師藉以展現技藝的我。而拍照這個動作便成了一种微形的死亡經驗，「真確言之，在此時刻我既非主體亦非客體，我經歷了一次死亡的微縮經驗：我真的變成了幽靈。」（Roland Barthes,

1997:23) 他人如何處理解讀照片，便不是被拍攝者所能控制的。這之間主客體的互換與改變亦在波坦斯基的作品中呈現，波坦斯基曾在一次訪談中提到：

我最感興趣的是主體到客體的轉換。我所有作品的中心都在這個概念上，例如我對屍體的興趣。我所使用的孩童照片—我對他們一無所知—便是從主體變成了客體，換句話說，也就是屍體。<sup>6</sup>

所以在他的作品中不會出現他自己拍攝的照片，他不覺得自己是個攝影師，而是再利用者，對波坦斯基而言，照片並不是「真實」，它只是一個與真實有緊密關係的物件，也是一個主體落失的物件，它是死亡的隱喻，亦是死亡本身。但有趣的是，在展現童年主題的作品中，被喚起的同時是死亡與復活，因為藝術家的挪用，反而給予照片新生。在此，巴特所謂的幽靈已不是個人，而是集體的幽靈再通過藝術家的儀式後，獲得新生。

在《明室》的第二章中，巴特從冬園相片中（這是一張他母親的舊照片，五歲的小女孩和她七歲的小哥哥在溫室的棕櫚葉間合照）找出並說明了攝影的本質，巴特以現象學的觀點閱讀照片，認為攝影的本質便是「此曾在」，攝影的指稱對象緊貼著相片，而不同於其他再現系統的指稱對象。這裡的指稱對象不是形象或符號，而是「曾經置於鏡頭前，必然真實的物體，少了它便沒有相片」(Roland Barthes, 1997:93)，在此，巴特言明他所要探討的不是攝影的藝術性或溝通性，而是指稱對象。而攝影的功能並不是追念往昔，不是恢復已消失者，而是證實觀者所見的的確存在。

然而，這樣的「的確曾在」在波坦斯基所使用的照片裡代表了什麼意義？波坦斯基在D家庭相簿裡所抽取的年代是從1939至1964，這個時代橫跨了二戰期間（1939-45），而我們在相片中不見關於戰爭的蛛絲馬跡，我們無法得知這個家庭是否遭受了戰爭波及，我們在照片中看到的是沒有事件的家庭共相—充滿歡樂的聚會與團體照，每個人的臉上都是笑容，那麼，到底什麼「曾在」？波坦斯基的挪用暴露了家庭照片的矛盾邏輯，看似真實的紀錄卻充滿了人工的姿勢，瞬間的取景卻須負載「幸福常在」的普遍相。便是這種拍攝成規與普遍相讓藝術家質疑其中到底是什麼「曾在」？將時間選取在充滿傷亡與災難的二戰期間，波坦斯基或許要質疑的是，家庭照片有能力負載與呈現家庭中的傷痛時刻嗎？我們或許可靠照片去遙想逝去的親人，但照片卻不能紀錄「正在逝去」。

<sup>6</sup> “One of the subjects that interests me is the transformation of the subject into object. A whole section of my work centers on this idea—for example, my interests in corpses. In my use of photographs of children, there are people of whom I know absolutely nothing, who were subjects and who have become objects, in other words, corpses.” Lynn Gumpert, p174

巴特說：任何看起來再逼「真」的肖像畫也不能讓我相信其指稱對象確曾存在。但在波坦斯基的作品裡儘管「此曾在」，但卻並不能指涉真實，對巴特來說，「攝影的確証能力更勝於其再現能力」(Roland Barthes, 1997:106)，然而攝影到底確證了什麼？這樣的證明對誰來說才是有效的呢？在此我們或許可以假設，因為波坦斯基特別的生命經歷，而對「確証」有不同的觀點。波坦斯基的父親是醫生，母親是作家，他出身在一個信奉天主教的猶太家庭。在 1940 年，他父親爲了避免被放逐而假裝離婚及遺棄他的家庭，實際上是躲在自家的地下室。在這樣的情況下，「確証」變成一個有爭議的詞，要如何紀錄一件被理解爲模擬的事件？照片往往被認爲是真相的最佳證明，而波坦斯基所要玩弄的便是真假之間的辯証，眼見真能爲憑嗎？如同我們在《10 張波坦斯基的照片》所看到的，說謊的並不是照片，而是人工加上的標題，然而是什麼讓我們不疑有他？家庭快照的影像通常沒有獨特性，拍攝者所製造的其實是早已存在心中的影像，家庭攝影的原初目的並不是爲了偵測「真相」，而往往只是希望在拍照當下藉著影像去建構預想中的美好願景。而由於照片所擷取的只是瞬間的靜景，觀者還得憑靠生活經歷與敘事再現的能力來做出判斷與推想，若想進一步從中探求「真實」，多少是不靠的。而照片所謂的獨特與珍貴是針對持有的家庭而言，波坦斯基所戳破的，是那看似獨特其實普遍的家庭共相。也許，巴特的「此曾在」只處理了攝影的一部分，因而過於偏頗了。

### 三、小結

波坦斯基的作品總是聚焦在個人和文化記憶的理解以及它們與歷史、認同、紀錄之間的關係，指出記憶如同持續再製的事件，以過去爲基礎，卻是透過現在來理解。我們可在《D 家庭相簿》和《10 張波坦斯基的相片》看出他的創作原型，在他後來的作品中，仍可常見匿名的照片被重拍，成爲裝置的元素，在失去了本來的認同和脈落之後，觀者被迫面對一個特別的矛盾：獨特與匿名、差異與統一被同時呈現。就像在《D 家庭相簿》中，我們看到了家庭相簿讓旁觀者無可參與的獨特性，也因其匿名的不可知的歷史，讓我們只能注視那些也許曾共有的文化符號。

波坦斯基的作品具體化了記憶的戲劇性，他所使用的都是一些平凡的物件或照片，卻會因裝置的方式與其他道具（例如燈光和陰影），以及觀者自身的經驗與記憶，讓這些平凡的物品引起較特殊與激烈的效果。他讓這些物件被再次注視，將本來熟悉的物件去熟悉化，讓我們本來就認識的東西變得令人注目。他的作品同時擁有視覺與觸覺性，他的作品形式通常有兩種，一是裝置藝術，另是出版成書，讓觀者在翻閱書頁的同時，也像在把玩手中的家庭照片。在他的作品裡，記憶被呈現爲一場複雜的、戲劇性強的表演。

時間的概念在波坦斯基的作品中是分析的關鍵，他所處理的時間不是歷時的，而是破碎流動的經過。然而，藉由藝術家的補綴與連結，這些平凡物的堆疊成了紀念物，這些碎片的紀錄彷彿可以抵抗死亡，這些陌生的相片似乎在告訴我們，我們都是時間的囚犯，被必死性所標記了。在記憶與遺忘之間，在真實與虛假之間，他的作品彷彿一個大型的故事屋，堆放著每個人們都會留下的死亡遺物。

### 參考資料

1. 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室》 (*La chambre claire*) (台北：台灣攝影工作室，1997年)。
2. 許綺玲，《糖衣與木乃伊》。台北：美學書房，2001年。
3. 約翰·伯格 (John Berger)，劉惠媛譯，《影像的閱讀》 (*About Looking*)。(台北：遠流，民91)。第二章。
4. Semin Didier, Tamar Garb, Donald Kuspit *Christian Boltanski*, (London : Phaidon, 1997)
5. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris :Flammarion,c1994) .
6. a cura di Danilo Eccher, *Christian Boltanski* , (Milano :Charta,c1997) .
7. Ernst Van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, (Stanford, Calif. :Stanford University Press,1997)
8. Julia Hirsch, *Family Photographs: Contents, Meaning and Effect*. (Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1981)
9. Halla Beloff , *Camera Culture* , (Oxford ;B. Blackwell,1985.New York) , chapter 7
10. 許綺玲，〈變化中的家庭形象 (1970-1990)：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》第二期，台北：遠流，2006，頁9-40
11. Rebecca Caines, “Christian Boltanski: Representation and the Performance of Memory,” *Afterimage* 32 nol JI/Ag 2004
12. Yvette Biro, “The Big Storehouse,” *A Journal of Performance and Art*, Vol.21, No.1.(Jan.,1999),pp.58-62.

圖版



【圖 1】*Photo Album of the Family D.*,1939-1964, 1971, 150 black and white photographs, tin frames, 20×30 cm each



【圖 2】*The Photographic Portraits of Christian Boltanski*, 1946-1964, 1972, 10 black and white photographs, Mounted on board, frames, Handwritten text,20×30 cm