

神殿裡的繆思——Thomas Struth 的《博物館攝影》

國立中央大學藝術學研究所 張玉萱

前言

本篇的研究主題為德國攝影家 Thomas Struth (1954-) 的博物館系列，此系列始於 1980 年代中期，在 1993 年第一次出版《博物館攝影》(*Museum Photographs*) 作品集，共收錄 17 張圖版，2004 年《博物館攝影》增訂版則擴充至 44 張圖版。使我關注的部分是在 Struth 的博物館系列中豐富的觀者活動，不同於其它作品中人物的闕如或盈滿，博物館的觀眾有獨自一人的凝視，也有觀光人潮的穿梭，這些不同年齡與文化背景的觀眾，其共同特色在於不論是以背影、側身，或者偶爾正面地有著觀者，他們幾乎都沒有看向鏡頭，彷彿未意識到攝影師的存在。Struth 呈現不同人物的觀看過程與活動，是想提供我們怎樣的視覺經驗？這是令我感到好奇的部分。

本文第一段將簡介 Struth 的生平與各階段的攝影作品，第二段概述博物館系列中的觀看活動，第三段探討畫作、畫作觀者、攝影師、攝影觀者之間的互動，以及畫內外空間的關連性。本文所探討的博物館攝影是以 1993 與 2004 年作品集中所收錄的圖版為範疇，因此將不會論述 2004 年拍攝佛羅倫斯學院藝廊的《觀眾》(*Audience*) 系列，以及 2007 年拍攝俄羅斯聖彼得堡冬宮與西班牙普拉多博物館的《專注》(*Making Time*) 系列。¹

一、Struth 生平簡介——各階段攝影風格的演變

德國攝影家 Thomas Struth 於 1954 年出生在德國北萊茵西伐利亞邦 (Nordrhein Westphalia)。² 1973 年，時年二十歲的 Struth 進入杜塞道夫藝術學校 (Kunstakademie Düsseldorf)，在學習一年的基礎課程後開始修讀藝術教育課程。在入學之初 Struth 便決心要成為藝術家，因此他轉而向 Gerhard Richter (1932-) 學習繪畫。由於 Struth 想在繪畫中呈現出歷史的複雜性，他開始拍攝杜塞道夫的街道，以拍攝的照片來作為繪畫中背景描繪的參照圖像，他隨即發現這些用來當作參照的城市街道景象，本身即蘊

¹ 《觀眾》拍攝觀看文藝復興時期藝術家 Michelangelo Buonarroti (1475-1564) 《大衛》像的人群，《專注》則是拍攝普拉多博物館與聖彼得堡冬宮裡的觀眾群。在這兩個系列中，Struth 有時並未呈現藝術品，而是將鏡頭安排在觀者的正前方，拍攝他們的各種表情。

² 北萊茵西伐利亞邦是德國西部的重要工業地帶，邦首府為杜塞道夫 (Düsseldorf)。

含了歷史的複雜性。³ 在 1976 年的年度學生個展上，Struth 第一次展出他的攝影作品，展出他在火車上拍攝女子後腦勺的作品，以及 49 張杜塞道夫空蕩無人的街景，這些街景作品皆是在同一視點上以中心單點透視法拍攝而成。⁴ 在首次展出攝影作品之後，Struth 於同一年的稍晚，在 Richter 的建議下轉向與 Bernd Becher (1931-2007) 和 Hilla Becher (1934-) 夫婦學習攝影，與 Andreas Gursky (1955-)、Candida Höfer (1944-)、Axel Hütte (1951-)、Thomas Ruff (1958-) 等人一同學習。Struth 自 Becher 夫婦的身上習得以分析、系列式的方法來追求精確的圖像，他運用在城市街景，以及日後對肖像的拍攝上，但他並不堅持於類型學式的比較，而是憑藉著情感移入的凝視，專注於呈現環境中多樣的文化現象。⁵

1977 年，Struth 以德國學者 Walter Benjamin (1892-1940) 的〈歷史哲學綱要〉(*Themes on the Philosophy of History*, 1940)，與德國心理學家 Wolfgang Köhler (1887-1967) 的〈完形心理學〉(*Gestalt Psychology*, 1929) 二篇文章作為資格考的主題。Benjamin 讓 Struth 明白我們必須面對歷史，而非壓抑或否認過去的存在；Köhler 則啟發 Struth，生活中的個體與其週圍的元素是具有關連性的。⁶ 在 Struth 日後的作品中，對於歷史的探索與觀者感知層面的探討，一直是他關注的重心所在。

Struth 在 1978 年得到學院獎學金前往紐約進修後，他開始以 Becher 介紹他使用的大型攝影機 (large format camera) 來拍攝空蕩無人的街道，以及歷史建築與當代摩天大樓新舊並置的景象。他將視點安排在畫面的中心，讓觀者去細查每棟建築與街道的歷史痕跡。透過對於攝影語言與結構的運用，Struth 企圖去激起觀者的自我意識，讓觀者意識到自身與圖像的關連，讓觀者運用想像力去重新經歷 Struth 與此空間的交流。⁷ 自 1980 年代晚期起，Struth 拍攝的版圖擴展至東京、上海等亞洲城市，都會居民穿梭其中，以彩色攝影來表現炫目的當代都會。

在世界各地拍攝城市的同時，Struth 亦著手拍攝人物肖像與家庭群照。對於肖像攝影的興趣亦與歷史有關，他自述其父母親的世代在二次大戰中皆曾經被迫與家人分

³ Charles Wylie, "A History of Now: The Art of Thomas Struth," in *Thomas Struth 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art, 2002), p. 149. 本文是作者依據他在 1999 至 2001 年間與 Thomas Struth 的訪談內容而成。

⁴ Maria Morris Hambourg and Douglas Eklund, "The Space of History," in *Thomas Struth 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art, 2002), p. 160.

⁵ Jean-François Chevrier, "The Adventure of the Picture Form in the History of Photography," in *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982* (Mineapolis: Los Angeles, 2003), pp. 125-126.

⁶ Maria Morris Hambourg and Douglas Eklund, "The Space of History," in *Thomas Struth 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art, c2002), p. 159. 作者在文中對 Benjamin 與 Köhler 的著作有簡短介紹，Benjamin 反對傳統將歷史視為論述的客體，他將進步形容為狂風，不斷將「過去」的碎片吹至「歷史的天使」的腳下，天使背對著「未來」，想要搶救這些碎片，卻被「進步的狂風」強迫地吹往未來的方向。Köhler 的完形心理學則強調，我們並不會將多樣的元素感知為孤立的個體，而是會採用已知的模式去組合這些元素。所謂的世界是透過觀者內心對於感知過程的組織運作而成。

⁷ Maria Morris Hambourg and Douglas Eklund, "The Space of History," p. 161.

開，經歷戰爭苦難的他們，重視家庭的歷史與家族史的建構。⁸ Struth 同樣使用大型攝影機，在自己的親朋好友家中拍攝他們，攝影師站在攝影機的後方，人物是看著鏡頭而非看著攝影師。被拍攝者知曉自己正被拍攝，對著鏡頭前展現自己。⁹ 肖像攝影一開始以個人的黑白肖像為主，在 Struth 於 1986 年首次造訪日本之後，則較常使用彩色攝影與拍攝群組的肖像。¹⁰

出於對歷史中肖像畫呈現方式的好奇，Struth 開始到博物館觀看肖像繪畫，自 1980 年代中期展開博物館系列的拍攝，每幅皆沖洗為長寬至少 150 公分以上的彩色相片，覆蓋保護的塑膠玻璃 (Plexiglas) 與加上邊框。1970 年代晚期起，Struth、Gursky 等攝影家開始創作大型尺幅的攝影作品，法國評論家 Jean-François Chevrier 稱此類攝影為「畫型攝影」(the Picture Form/la forme tableau)，這些作品是為了在牆上展示而作，讓觀者產生與作品面對面的觀看經驗。¹¹

1993 年版 Struth 首次出版《博物館攝影》作品集，共收錄 17 張作品，拍攝於 1989-1990 年間，內容皆為博物館內的展示空間，作品中呈現一至數人的觀眾，並有懸掛或繪製於牆上的繪畫，畫作繪製的年代包括文藝復興前期的宗教畫，至二十世紀初的現代主義具象畫作。2004 年版增訂版的《博物館攝影》共 44 張作品，選錄作品的拍攝年代擴增為 1987 至 2003 年，拍攝的地點有博物館與宗教場所的內外空間，題材上則增添肖像攝影、家庭群照、雕塑、盔甲和兵器展示間、修復室。觀者的安排與畫作的選件比上一版更為多樣，收錄一張沒有觀者存在的畫作展示空間，一張拍攝美國抽象表現主義藝術家 Jackson Pollock (1912-1956) 的現代作品。Struth 幾乎不剪裁他的底片，他等待觀者走進鏡頭的框架內，由觀者與畫作隨機地組合成作品的構圖，讓作品自然而成，¹² 他再從無數的作品中選出符合他要求的畫面來展示。每張看似每個人皆可隨手拍攝的作品，實際上都是 Struth 精挑細選後的成果。

1991 年 Struth 受到瑞士一家私人醫院的委託，為醫院病房的牆面拍攝觀賞用的風景照。Struth 著手拍攝風景與花卉，他在病床的上方安置兩張花卉攝影，讓病人在探病者的視野中是出現在風景背景的框架裡。而在病人位置的前方則安置一張大型風景照。¹³ 風景系列隨後擴充為《天堂》(Paradise) 系列，拍攝內華達、巴西與日本等

⁸ Guy Lane 在 2008 年 11 月 30 日於網站上刊登他與 Struth 的訪談紀錄。

<[http://www.foto8.com/new/online/blog/742-thomas-struths-family-resemblances->](http://www.foto8.com/new/online/blog/742-thomas-struths-family-resemblances-) (2010/01/13 瀏覽)

⁹ Ann Goldstein, "Portraits of Self-Reflection," in *Thomas Struth 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art, 2002), p. 169.

¹⁰ Hans Belting, "Photography and Painting: Thomas Struth's Museum Photographs," in *Museum Photographs* (Munich: Schirmer/Mosel, 2004), p. 125. Belting 認為 Struth 此轉變可能是受到日本繪畫鮮豔色彩的影響。

¹¹ Jean-François Chevrier, "The Adventure of the Picture Form in the History of Photography," in *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, p. 116.

¹² James Lingwood, "Composure (or on Being Still)," in *Still* (New York: Monacelli Press, 2001, c1998), pp. 121-122. 在此需註明的是，仍有少數作品是 Struth 刻意的安排，例如 Rembrandt 男子群像前的背對繪畫的女子，以及貝加蒙博物館 (Pergamon Museum) 系列。參見本文結論。

¹³ Charles Wylie, "A History of Now: The Art of Thomas Struth," p. 152.

地茂密叢林的原始自然面貌。對 Struth 而言：「攝影的本質是一種溝通與分析的媒介，而非窺視或拜物的媒介。從事攝影的拍攝，是了解人們、城市、歷史與當下之關連，一種最知性的過程。當攝影幾乎要完成時，剩下的就是機械的過程。」¹⁴ 綜觀 Struth 自 1970 年代末期以來拍攝的對象，街道中亦或是人物的闕如、亦或是在遠距中穿梭的居民；肖像人物則是近距離地直視鏡頭，有意識地呈現自我；花卉的特寫排除人的存在，原始風貌的叢林不僅缺少人跡，更以茂密的枝葉阻擋觀者視線的進入。相較之下，Struth 對於博物館系列中的觀者人物安排顯得格外豐富，畫作、畫前觀者、攝影觀者間的觀看過程也更為複雜，我將會在下一節將對此系列作深入的探討。

二、博物館系列——豐富多樣的觀看活動

在 1990 年與 H. D. Buhloh 的訪談中，Struth 敘述其創作動機：

我開始對拍攝博物館感到興趣，是我在拍肖像的時候，一開始我專注於肖像畫，特別是文藝復興時期的作品。……在一次聖誕假期中參訪羅浮宮時，我第一次產生這個靈感，當時相當地擁擠，來自各個年齡與種族的人們呈現出世界的景象，這些人與圖像中的主題是如此的相似。我好奇為什麼這些人會在這裡，他們會得到些什麼；這趟博物館的參觀是否對他們的人生、家庭、與朋友間產生改變？或者他們將博物館視為娛樂，如同觀看音樂錄影帶，或是為調劑生活所需的視覺新鮮感。¹⁵

¹⁴ 本文是 Benjamin H.D. Buchloh 與 Thomas Struth 於 1990 年的訪談紀錄。原文如下：

Buchloh: What, in your understanding, is the essence of photography?

Struth: It is a communicative and analytical medium. Today!

Buchloh: Not a voyeuristic and fetishizing medium?

Struth: No, not for me.

Buchloh: But as a social convention it is first and foremost a voyeuristic medium. And you have to dissociate yourself from that, more or less consciously. It's that another reason why it's not possible to adopt certain photographic practices?

Struth: For me, making a photograph is mostly an intellectual process of understanding people or cities and their historical and phenomenological connections. At that point the photo is almost made, and all that remains is the mechanical process. 原文收入於 *Thomas Struth, Portraits* (New York: Marian Goodman Gallery, 1990), p. 30. 引用自 Ann Goldstein, "Portraits of Self-Reflection," p. 171.

¹⁵ "My interest in the museum photos came through the portraits, which then led to my preoccupation with portrait painting, principally with that of Renaissance...I got the first ideas for these works in the Louvre around Christmastime; it was very crowded and I thought that the world of visitors in the Louvre, people of the most diverse ages and ethnicities, were incredibly similar to the themes in the painting. And my other conclusion was that I wondered why all people were there; what were they getting out of it; was any change occurring in their personal lives because of it, in their public lives, in their activity, in their family, with their friends? In any change through the museum visit even possible, or is it an entertainment, like watching music videos or the way one needs visual refreshment to keep from getting bored." 本文刊登於 "Interview between Benjamin H.D. Buchloh and Thomas Struth," in *Thomas Struth* (New York: Marian Goodman Gallery, 1990), pp. 29-40. 收錄於 Kynaston McShine, *The Museum As Muse: Artists Reflect* (New York: Museum of Modern Art, c1999), p. 116.

長期造訪宛如世界縮影的博物館空間，Struth 專注於拍攝觀者豐富多樣的觀看活動，諸如站在畫前凝視、看著手中的手冊、聆聽導覽、閱讀作品的標示牌、與旁人交談，或是觀察身旁觀眾的行徑等活動，他發現「這些人與圖像中的主題是如此的相似」，他站在鏡頭後方伺機而待，等待觀者走入鏡頭當中，以形式、色彩等方式產生與畫中世界相呼應的瞬間，例如《巴黎羅浮宮 1》(Louvre 1, Paris, 1989)【圖 1】展廳內部綿延不絕的觀眾群，彷彿是十八世紀法國畫家 Jacques Louis David (1748 -1825) 《拿破崙加冕》中左方群眾的延伸，與畫中人物一同見證這歷史性的一刻；《倫敦國家藝廊 1》(National Gallery 1, London)【圖 2】站在祭壇畫兩旁身著紅、綠衣服的男女觀者，呼應了祭壇畫中聖徒衣袍的紅綠色彩，中央一名彎腰閱讀說明的藍衣女子，猶如正低身接受耶穌的祝福；在《巴黎羅浮宮 2》(Louvre 2, Paris, 1989)【圖 3】中，圍坐在地上聆聽老師講解的學童，則對應了牆上畫框的圓形樣式。

除了博物館空間，Struth 另一拍攝主軸是世界知名的教堂，例如羅馬萬神殿雄偉的圓形內殿、巴黎聖母院精緻的透視門與玫瑰窗、奈良東大寺的巨大佛像、米蘭大教堂歌德式石柱與雕塑等，遠距離的拍攝讓參訪的觀光客顯得渺小，襯托出建築的宏偉氣勢。教堂被囊括入博物館範疇中成為參觀的對象，其宗教功能已被藝術觀賞的價值所取代，大部分前往上述地點的遊客並非要參與宗教儀式或彌撒，而是為了瞻仰古代大師的精心傑作。今日的宗教是個人的自由和選擇，只有在自願信奉者的心中具有權威。除了建築的壯麗，諸如威尼斯菲拉納教堂 (Chiesa dei Frari) 裡十五世紀威尼斯畫家 Tiziano Vecellio (1488/1490 -1576) 的聖母升天圖、威尼斯聖扎卡利亞教堂 (San Zaccaria) 裡畫家 Giovanni Bellini (1430 -1516) 的聖母子祭壇畫，巴勒摩王室山教堂 (Monreale) 金碧輝煌的馬賽克裝飾等，這些教堂內部的宗教圖像亦是 Struth 拍攝的主角，觀者處在高聳的教堂大廳，仰頭觀望周遭的裝飾。Struth 注重畫作與環境的脈絡性，例如《聖扎卡利亞教堂》(San Zaccaria, 1995)【圖 4】，畫面中心是仿壁龕式構圖的 Bellini 祭壇畫，Bellini 在創作之初時考量到教堂的光源方向，在繪製仿壁龕式建築的祭壇畫中即採取由右方投射入的光源，Struth 等候陽光自相同的角度照進，讓我們看到藝術家對於展示脈絡的考量。畫前一對仰頭觀看的夫妻，迎上低頭垂憐世人的聖母子，其餘的群眾則端坐在椅子上方，呈現肅穆的氛圍。

觀光客與展品一樣是博物館必然的組成份子，如同固定演出的戲班子，上演著各式的戲碼。《巴黎羅浮宮 1》【圖 1】中一群圍坐在椅子上的男女正盡情地交談，他們並未在觀賞畫作，身體緊密地聚集成半圓的弧形，圈圍出私密的小世界，突顯與周圍環境脈絡的疏離。Struth 曾在訪問中提到：「博物館的本質是非私人性的，許多人將現代美術館與火車站相比擬，不是沒有原因的。這種說法在今日經常可聽聞，例如當我們提及路德維希博物館與羅浮宮時。許多人穿梭在博物館當中，你永遠也不知道他們

在做什麼或者他們為何在這裡——是為了作品還是為了娛樂？」¹⁶ Struth 將喧鬧的場景凍結，邀請我們去細看這些人物的表情、姿態與動作，如同攬鏡觀看我們也曾有過的行為。

《梵諦岡拉菲爾廳 2》(*Stanze di Raffaello II*, 1990)【圖 5】的空間被萬頭鑽動的人群所佔據，其擁擠的程度就如同限時搶購的大賣場，騷動的人海中仍可辨識出一些觀看活動的進行，例如左前方一名女子正在閱讀手冊，後方牆角的人群則對著畫作指點著，似乎正在討論牆上的人物與其故事。梵諦岡拉菲爾廳本是十五世紀教宗 Julius II 用來接見來訪者的房間，他委託義大利畫家 Raffaello Sanzio (1483-1520) 及其工作坊繪製四面牆上的壁畫。正前方牆上所繪製的人物分別是十三世紀的教宗 Gregory IX 以及五世紀東羅馬帝國大帝 Justinian I，兩人皆在執行頒佈法典的動作，左右兩側僅露出部分內容的畫作，則是《雅典學園》與《聖禮的辯論》，是今日梵諦岡博物館最著名的代表畫作。大批身著藍色衣服的觀光客湧入此房間，依循導覽與手冊的指示，辨識四周牆上的人物與故事。過於壅塞的人群使得這本非為公眾開放的空間，顯得狹小且壓迫，觀光人群因晃動而產生的模糊影像，與金黃色調的壁畫及明亮透光的窗戶，形成動與靜的兩個對比世界。

十九世紀法國浪漫主義畫家 Eugène Delacroix (1798 -1863) 的作品《自由女神領導人民》，從法國羅浮宮被借展至日本東京博物館，暫時性的展示引起大批的朝聖者，爭取這難得目睹真跡的機會。畫作被懸掛在一般人的高度之上，覆蓋著保護的螢幕，左側還有一名警衛在駐守【圖 6】。刺眼亮白的螢幕與底下黑漆的觀眾身影形成強烈的對比，圖畫變得如同投影般不真實，觀眾舉頭仰望作品的膜拜姿勢，突顯出藝術品變成拜物對象的社會風潮。Fried 認為 Struth 呈現藝術品在異國脈絡中展出時被扭曲的樣貌，畫內與畫前空間變成兩個分開、並未溝通的世界，兩者之間是不可穿透 (*disparateness*) 且分離的 (*separateness*)。¹⁷

《倫敦，國家藝廊 2》(*Natinal Gallery 2, London*, 2001)【圖 7】是系列中唯一一張沒有觀者入鏡的作品，此時我們不再從他者的身上看到自我的投射，而是以攝影為媒介，直接成為畫作的觀賞者。鏡頭以斜角拍攝牆角懸掛著十七世紀荷蘭畫家 Johannes Vermeer (1632-1675) 的《彈魯特琴的女子》，單一的畫作展示，排除與其他作品並置比較的可能，專注於單一的作品之上，透過牆壁的顏色、燈光的照明裝置，展示空間企圖將展示品獨立在審美的專注凝視中。畫作位在右側牆面，前方放置阻隔的圍欄，保持與觀者之間的距離，突顯作品的不可侵犯性。迎向觀者的是自左右兩側向前方交會的牆角，牆面壓縮我們的視野，密閉性空間讓我們渴求一個對外的出口，

¹⁶ 同註 15，頁 116。“That is why the museum is a place that is essentially nonprivate. It is not for nothing that people compare modern museums with train stations. That’s a statement which is heard very often, for example, about the Museum Ludwig or the Louvre; many people pass through and you never know what they’re doing or why they’re there- because of the works or for entertainment?”

¹⁷ Michael Fried, “Thomas Struth’s Museum Photographs,” in *Why Photography Matters As Art As Never Before* (New Haven: Yale University Press, 2008), pp. 122-125.

當我們將目光轉至牆上的繪畫時，我們的視線正與演奏的女子一同看向畫中的窗口。Struth 在此一方面呈現當代展示空間的營造，一方面又隔絕觀光客的紛擾，如同 Claudia Seidel 所言，Struth 重現 Vermeer 畫作私人收藏的氛圍，¹⁸ 我們變成畫作的擁有者，享受私密靜謐的觀看品質。

如同 Guy Tosatto 所言，Struth 時而溫和地呈現出觀者與畫作親密交流的片刻，時而嘲諷地以這些大眾旅遊文化的圖像，呈現出這社會的矛盾所在，將畫作去除其神聖性，使得觀者失去了解作品深層意義的機會。¹⁹ Tosatto 所謂的去神聖化，指的是將圖像從原本安置的脈絡中抽離出，移至博物館展示，呈現聖經故事與聖徒的宗教圖像不再僅供信徒觀看，而成為檢視藝術技巧的對象。在另一方面，原本屬於私人收藏的藝術品，進入公眾性的博物館空間，承載偉大藝術家所賦予的神聖光環，吸引世界各地的遊客前來朝拜。博物館本是供奉繆思女神的神殿，今日博物館的展品也如同神祇般被供奉著。

三、博物館的儀式性——全神貫注的反劇場性

博物館是公開彰顯關於世界的秩序、過去和未來、以及個人在其中位置等理念的場所，其中具有豐富的符號意象，提供訪客地圖與導覽手冊，引導他們通過博物館所建構的小宇宙。²⁰ Carol Duncan 引用文化人類學的觀點，認為在博物館空間中參觀藝術品的過程，就如同進行一場儀式，將個人從實際生活的考量與日常生活中的社會關係中抽離出來。博物館以有順序的空間和展示物的安排，搭配照明與建築學上的細節，如同中世紀的宗教建物，讓朝聖者依循著固定的敘事結構路線進入內部，在特定的地點停下來祈禱或沉思。²¹ 在多樣的觀看活動中，觀者在畫前的沉思是 Struth 作品中一個顯著的特色，觀者走入博物館的公共空間當中，進行一種個人性的私密儀式，跨越時空的隔閡，與畫中人物形成微妙的互動。

Struth 在創作之初，即將拍攝的繪畫鎖定在含有人物的具象繪畫，以能夠將真實人物與畫中人物放在同一個再現的層面：「我想透過適當的媒介，在再現繪畫的同時，製造出一個包含今日真實人物的新影像，我想將這兩者放到同一個再現的層面。這就是為什麼在博物館系列中都是含有人物的繪畫，沒有抽象畫，有少數的雕像。」

¹⁸ Claudia Seidel, "What Will Remain of What We Resurrect?" in *Museum Photographs* (Munich: Schirmer/Mosel, 2004), p. 137.

¹⁹ Guy Tosatto, "The Time of Photography," in *Still* (New York: Monacelli Press, 2001, c1998), p. 15.

²⁰ Carol Duncan, 《文明化的儀式：公共美術館之內》，王雅各譯（台北：遠流，1998），頁 19。

²¹ 同上註，頁 23-24。

²² 作品呈現出觀者與畫中人物的互動關係，Hans Belting 認為 Struth 企圖尋找出繪畫與觀者之間的合諧性 (consonance)，繪畫如同一齣戲劇，裡面的演員尋求觀眾的捧場，觀眾則尋找視覺的經驗，而 Struth 為我們展現兩種視野 (Vision)，一眼看向藝術，一眼則看向每日的生活。²³

在羅浮宮所收藏之法國浪漫主義畫家 Théodore Géricault (1791-1824)《梅杜莎之筏》的前方【圖 8】，觀眾群自畫面左方進入，穿著紅衣的女士、灰色外套的男士與藍色大衣的女性三人形成一股向左上延伸的動勢，如同與畫面人物一同注視右上方揮舉的求救信號，畫前觀者的視線亦跟隨畫中的動勢，畫框內外的人物動作相互呼應且融合；在芝加哥藝術學院收藏的十九世紀法國畫家 Gustave Caillebotte (1848-1894)《雨天的巴黎街道》的畫前【圖 9】，一名推著娃娃車的女性不僅與畫中人物正面相遇，其站立的位置如同她正要走入畫中的石鋪走道上。Belting 認為 Caillebotte《雨天的巴黎街道》畫前女子的紅衣服，補充了畫中人物衣著的色彩，使得畫裡與畫外空間的界線變得模糊，讓觀者產生畫前與畫內空間合而為一的感受。²⁴

在處理肖像畫的拍攝時，Struth 企圖呈現出畫前觀者與畫中人物的交流。在《維也納，藝術史博物館 3》(Kunsthistorisches Museum 3, 1989)【圖 10】裡，一名穿著藍色大衣的白髮老先生，正在觀看十七世紀荷蘭畫家 Rembrandt van Rijn (1606-1669) 所畫的一組夫妻肖像畫，老先生獨自處在此空間中，雙手在其背後握著，處於一種全神貫注的觀看當中。這組由 Rembrandt 所繪製的夫妻肖像畫，當我們以正面的角度觀看時，畫中的男子是以正面性姿態看向觀者，他的妻子則從側面注視著她的丈夫。Struth 將這兩張一組的男女肖像畫以偏斜的角度呈現，將鏡頭安排在男子肖像觀看的方向，使得男子肖像如同注視著攝影家與攝影作品前的觀者，而女子肖像畫則看向那名白髮男子，形成畫作、畫作觀者、攝影觀者之間視線的錯綜交會，巧妙地呈現出畫作觀者、攝影觀者皆一同注視男子肖像畫的兩組對看關係。畫作前的那名男子觀眾並未意識到女子肖像的注目，就如作品中的人物並未意識到我們的審視，強化了全神貫注的氛圍。

這種畫中人物全神貫注的表現方式在十七世紀繪畫中即已顯著，至十八世紀中葉時的法國，這種藝術表現手法開始被繪畫和藝術批評所重視，特別是十八世紀法國藝術家 Jean Siméon Chardin (1699-1779) 的作品，以及 Denis Diderot (1713-1784) 的藝術批評書寫。²⁵ Michael Fried 以劇場性 (theatricality) 與反劇場性 (anti-theatricality)

²² 同註 15，頁 116。“From there arose the idea of bringing these two things to the same level of reproduction through the currently appropriate medium; to make a reproduction of a painted image and at the same time produce a new image in which real person of today shown. That’s why, for example, in the museum photos you see exclusively figurative paintings, no abstract works, and few sculptures.”

²³ Hans Belting, “Photography and Painting: Thomas Struth’s Museum Photographs,” in *Museum Photographs* (Munich: Schirmer/Mosel, 2004), pp. 112-114.

²⁴ Hans Belting, “Photography and Painting: Thomas Struth’s Museum Photographs,” p. 115.

²⁵ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), pp. 107-108.

的觀點來探討此種藝術表現，劇場性指的是迎合觀者的畫作，畫家在作畫時會考慮到觀者的存在，用畫中人物的姿勢與目光來暗示觀者的在場。反劇場性的作品則使觀者感到自己彷彿不存在，²⁶ 畫中人物全神貫注在他所從事的事物當中，並未意識到在畫的前方有觀者的注目。Fried 認為畫中人物全神貫注在自身的事物，使得畫面在本體論上，能以一個完整的整體呈現在觀者面前。²⁷

Struth 以人物未意識到觀者存在的反劇場性，將作品以一完整的整體呈現，使得站在攝影作品前的我們，消解實體的框架，用眼睛將相框中畫前觀者與畫中的世界，融合為一個整體。Struth 企圖透過此系列作品，讓觀者重新看待被拜物化的藝術品：

我覺得我必須要製作博物館系列，因為許多在特定歷史環境中被製造出的藝術品，如今變成如同體育選手或名人般的戀物對象，它們原初的精神已被忘卻。我這系列預計約三十張左右的作品，將透過我所創造的新圖像，來呈現再現人物的原初過程，作品將會產生一種相似的機制：觀看我攝影作品的觀者，將會在作品中找到他／她自己，當我站在攝影作品前時，我也身在其中。攝影作品描繪（觀者與作品的）關連性，並防止觀者將作品視為戀物的客體，讓觀者產生自身對於歷史關係的了解與介入。²⁸

我們不僅將畫前與畫外視為一個整體，亦會在畫前的觀者身上發現自我的投射，我們意識到自己也能夠與我們所觀看的作品產生互動，當畫前觀者走入畫中的同時，站在攝影作品前的我們也正進入畫前觀者的空間當中。作品不再只是掛在牆上被觀看的客體，我們被邀請進入畫面當中，一同參與這些真實或幻想的事件內容。

Struth 不僅呈現他人對於藝術作品的觀看過程，在《慕尼黑，古代美術館，自畫像》（*Alte Pinakothek, Self-Portrait, Munich, 2000*）【圖 11】中，他自己也走入鏡頭，成為被觀看的對象。我們首先會注意到畫面中心十五世紀德國藝術家 Albrecht Dürer（1471-1528）的自畫像，Dürer 以正面性的姿態直視著鏡頭與觀者。位於畫面的右側有一名身穿藍色外套的觀者，僅露出脖子以下至腰部的身體側邊。當我們注意到作品名稱時，才知曉這名男子正是攝影師本人。作品同時囊括兩幅自畫像，當 Dürer 以正面性看向觀者，宣示藝術家地位的時候，身為攝影師的 Struth 則在千禧年交替之時，站在博物館中回顧自身德國文化的歷史。Dürer 與 Struth 的肖像皆創作於世紀交替的

²⁶ 同上註，頁 5。

²⁷ 同上註，頁 149。

²⁸ 同註 15，頁 116。“I felt a need to make these museum photographs because many works of art, which were created out of particular historical circumstances, have now become mere fetishes, like athletes or celebrities, and the original process of representing people leading to my act of making a new picture, which is in a certain way a very similar mechanism: the viewer of the works seen in the photograph finds him/herself in a space in which I, too, belong when I stand in front of the photograph. The photographs illuminate the connection and should lead the viewers away from regarding the works as mere fetish-objects and initiate their own understanding or intervention in historical relationships.”

時代，面對未來的展望，兩人對於自身角色的定位提出不同的觀點。Dürer 的自畫像含有藝術家自我認同的重要意義，這張完成於 1500 年他 28 歲時的自畫像，採用當時盛傳在羅馬公教地區的耶穌形象，Dürer 將自己以耶穌像的正面姿態呈現，是文藝復興時期思想的體現，藝術家想要將文化藝術創造比擬作仿效上帝造物的精神，²⁹ 文藝復興時期的藝術家，已非如同中世紀的畫家被隱沒姓名，而是能夠憑藉自己的才能來留名青史。Dürer 的肖像在此直視著鏡頭，如同端坐在攝影機前讓 Struth 為他拍照，呈現出 Dürer 與 Struth 之間精神的交流與跨越時空的親密性。

Struth 並未呈現自己的面容，鏡頭中的他就如同他所拍攝的許多觀者一樣，是與我們素昧平生的陌生人。身為攝影師的 Struth，在面對藝術家宣揚自我認同的時刻，他選擇退居一旁，表達出他對攝影家立場的看法：攝影師是一名位在拍攝現場的旁觀者，對世界作客觀的紀錄：

攝影是一種篩選外在世界的有趣行為，假如你能夠相信其非繪畫性的性質，攝影可以是提出議題、對照與溝通的有效工具。攝影擁有明晰的語言，它公開地談論諸如人物、建築與風景等主題——透過一系列的攝影可以使這些主題錯置並組合——也展現攝影師對待事物的態度。由此看來，攝影永遠是客觀的。³⁰

在交錯組合著觀眾、藝術品、展場空間建築的博物館系列中，Struth 安插入唯一一張自己入鏡的作品，為其攝影家的角色下了個明確的定義。在觀看此張作品時，我們不再只是注視著其他觀者的背影，而是與他一同身處於博物館展廳中，直接凝視 Dürer 的自畫像，產生各自的審美感受，而他的攝影機就在我們的背後記錄下這觀看的片刻。

四、結論

2004 年修訂版的《博物館攝影》中亦收錄肖像性質的作品。拍攝於 1987 年的藝術史家 Giles Robertson (1913-1987) 肖像攝影【圖 12】，Robertson 坐在自己家中的桌前，兩手拿著一本書籍，雙眼微垂，目光看似正在閱讀，又彷彿處於思量出神的狀態。

²⁹ 花亦芬，〈跨越文藝復興藝術家自畫像的格局——從杜勒 (Albrecht Dürer) 的寓意版畫《憂鬱》談起〉，《故宮文物月刊》288 期 (2007 年 3 月)，頁 50-63。

³⁰ “Taking a photograph is a curious act of selecting from the outside world. If you can believe in its depictorial quality, a photograph can be a valuable means of a thesis, antithesis, and communication. It has a clear language, one that speaks openly not only about its subjects, such as people, architecture, and landscape – which, in a way, can be dislocated and brought together visually through a series of photographs – but also very much about the attitude of the photographer toward these things. In this regard, a photograph is always objective.” 原文刊登於 Artist’s statement, *Carnegie International 1991*, Vol.1, exh cat. (Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1991): 126. 轉載於 Ann Goldstein, “Portraits of Self-Reflection,” p. 166.

書本與牆上懸掛的繪畫，指涉 Robertson 藝術史家的專業與社會身分。《廣瀨家庭》(*The Hirose Family*, 1987)【圖 13】則是《博物館攝影》中唯一的一張黑白攝影，去除色彩的干擾讓我們專注於家庭成員相似的面容特徵，牆上的畫作及擺飾的雕刻透露出這家人對藝術品的喜好，客廳即是他們私人收藏的展示空間。《拿波里聖羅倫佐修復室》(*The Restorers at San Lorenzo*, 1988)【圖 14】中直視鏡頭的四名男女，雙手交叉在胸前或倚靠在桌上，透露出因攝影鏡頭的存在而感到拘謹的姿態。這個空間並非一般人在平日可以進入，他們並不習慣成為被觀看的對象。牆邊堆置數幅去除邊框的畫作，從畫板的形狀可以推知其功能是為了嵌入祭壇畫，前景右側在兩張桌子之間的一幅畫甚至與邊框脫離，扭曲的畫布無法在展廳中展示，這是個卸除觀看客體身分的藝術品世界。《Giulia Zorzetti 與 Francesco di Mura 的畫作》(*Giulia Zorzetti with a Painting by Francesco di Mura*, 1989) 中，散落一地的工具顯示畫作與教堂正處於修復狀態，坐在畫前的女子如同警衛般，以銳利的眼神防止我們越雷池一步。

這四幅作品是被編排在 2004 年版的首四張，Struth 鋪陳他由肖像攝影轉向拍攝博物館的歷程，讓閱讀者宛如進行一場洗禮儀式，接受史學家知識的灌溉，對藝術有所喜好，進入整頓完善的博物館空間，與經由修復師維護的藝術品相遇。Struth 以攝影機記錄下與藝術品相關的人物，呈現大眾文化中多樣的博物館觀看活動，人們在此公共空間中交換彼此對藝術品觀看的私密性經驗，在其他觀者身上發現自我的投射，也看到藝術品被拜物化的現象。

Struth 的博物館系列引起許多迴響，在網路上可見到許多觀看此系列作品的參觀者，喜好站在作品前拍攝自己沉思的背影，讓觀看層次無限地延伸。Struth 按下快門的瞬間，就如同啟動電影《博物館驚魂夜》(*Night at Museum*) 裡的埃及刻版，讓我們穿越層層框架。值得注意的是，Struth 的作品同時也是藝術品的影像複製，儘管有站在前方的觀者擋住部分藝術品的圖像，鏡頭的取鏡依舊能讓我們辨識出完整的構圖，系列作品如同法國作家 André Malraux (1901-1976) 所謂的「想像的博物館」(*Musée imaginaire*)，是一種展示世界藝術品複製相片的虛擬博物館，突破藝術品真品的展示限制。³¹

本文試圖對博物館系列作初步的探討，但一些作品尚無法在本文中詳加討論，例如拍攝於 1996 與 2001 年的《柏林貝加蒙博物館 1》(*Pergamon museum 1, Berlin*, 2001)【圖 15】，Struth 有感於觀者在觀賞建築與雕塑時很少停駐在作品前讓他拍攝，因而在周一的休館日邀請群眾入鏡，在知曉鏡頭存在的狀態下完成拍攝。這系列引起許多平日愛好 Struth 的評論家大加撻伐，指責他造作的安排，但 Fried 則質疑，在知曉被拍攝的狀態下，觀者就不能全神貫注地觀看藝術品嗎？³² 另一幅作品是在阿姆斯特丹國立博物館中【圖 16】，一名坐在長椅上的女子轉身背對 Rembrandt 的群像畫，Belting

³¹ Hans Belting, "Work of Art or History of Art?" in *Art History after Modernism*, tran. Saltzweid and Cohen (Chicago: University of Chicago Press, 2003), p. 153.

³² Michael Fried, "Thomas Struth's Museum Photographs," pp. 134-138.

提及這是 Struth 刻意的安排。³³ 這些觀者在有意識的情境下被拍攝的編導性攝影，攝影師的理念與被拍攝者的感受皆值得深究，期待日後能對此有更深入探討，以能更宏觀地看到 Struth 鏡頭中世界藝術史的縮影。

參考資料

專書

1. Carol Duncan, 《文明化的儀式：公共美術館之內》，王雅各譯，台北：遠流，1998。
2. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
3. Struth, Thomas, *Museum Photographs*, Munich: Schirmer/Mosel, 1993.
4. Struth, Thomas, *Still*, New York: Monacelli Press, 2001, c1998.
5. McShine, Kynaston, *The Museum As Muse: Artists Reflect*, New York: Museum of Modern Art, c1999.
6. Struth, Thomas, *Thomas Struth 1977-2002*, Dallas: Dallas Museum of Art, 2002.
7. Belting, Hans, *Art History after Modernism*, tran. Saltzwedel and Cohen, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
8. Fogle, Douglas, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Mineapolis: Los Angeles, 2003.
9. Struth, Thomas, *Museum Photographs*, Munich: Schirmer/Mosel, 2004.
10. Fried, Michael, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008.

期刊

花亦芬，〈跨越文藝復興藝術家自畫像的格局——從杜勒（Albrecht Dürer）的寓意版畫《憂鬱》談起〉，《故宮文物月刊》，288期，2007年3月，頁50-63。

網站

Thomas Struth 作品線上實境參觀網站：

<http://thomasstruth25.com/all/html/800_museum.htm>

³³ Hans Belting, “Photography and Painting: Thomas Struth’s Museum Photographs,” p. 121.