

創傷記憶與歷史的再現： 波東斯基與猶太大屠殺

**Representation of Traumatic Memory and
History : Christian Boltanski and the Holocaust**

劉俊蘭

LIU, Chun-lan

國立彰化師範大學 美術學系 副教授
Associate Professor, Department of Art, National Changhua University of Education

摘要

形塑克里斯提翁·波東斯基(Christian Boltanski)處處透出沈重與憂傷的作品風格者，乃是其對死亡的深刻領略，而其根源，就在猶太大屠殺的創傷記憶，波東斯基面對與詮釋這段歷史悲劇的態度與方式，為本文所關注的重點。文中將首先論述波東斯基特殊的創傷體驗，以探討其創作的主體位置及其作品的歷史語境；繼而由波東斯基的作品及其訪談中之自白的分析與參照，探究他如何不同程度地深入此創傷、如何表現猶太大屠殺的大量死亡意象、以及其中所呈現的個人記憶與集體歷史的互動；最後則將討論此創傷記憶的意義與精神價值，並勾勒波東斯基的歷史想像與批判意識。

關鍵詞：波東斯基、猶太大屠殺、創傷記憶

Abstract

The heavy and sorrowful style of the works of Christian Boltanski derived from the artist's profound awareness of death, which originated from his traumatic memory of the Holocaust. Boltanski's attitude toward this historical tragedy as well as the way he dealt with it is the main concern of this article. In the article, Boltanski's special traumatic memory is stated in the first place so as to explore and to discuss the historic environment of his creations. The article also explores how Boltanski penetrated his traumatic memory in different degrees, how he used a large number of images of death to represent the Holocaust, and the interaction between his personal memories and the collective history shown in the images. In the end, the article discusses the meaning and the spiritual value of such traumatic memory.

Keywords: Christian Boltanski, Holocaust, traumatic memory

法國當代藝術家克里斯提翁·波東斯基（Christian Boltanski）雖未曾受過藝術專業的養成教育，但很早就開始繪畫創作：幼時，當他輟學而孤立、封閉在自己的世界中時，他就開始以繪畫發洩、表達自己的情感。那時，他大量描繪了有很多人物的歷史題材，已呈現他對此主題的高度興趣。1968年，波東斯基卻放棄了繪畫，轉向以複合媒材和各類拾得物（found objects）來創作，他拍攝短片、創作「藝術家之書」（livre d'artiste）、在餅乾盒中呈現他生命中某些片段的檔案。也是自此時開始，波東斯基常在作品中召喚幼時的回憶，建構真實或假想的檔案，自編個人傳記。

波東斯基在1969年一件作品的題名中揭示，他企圖進行一種「記憶深處的考古探索」。由於特殊的猶太人的身份，當波東斯基個人的「考古探索」越往深處挖掘時，自然越觸及廣泛的種族命運與時代災難。事實上，歷史的根源對波東斯基向來都非常重要，他曾言：「對一個藝術家來說，來自某處，有段個人的歷史…是非常重要的」，而且，他強調「這個歷史必須趨近於普遍的層面」¹。1980年代中期，波東斯基的創作內容終於由個人傳記擴及集體的歷史記憶：二次大戰間的歐洲歷史悲劇。

根據林·崗帕特（Lynn Gumpert）的看法，1987年波東斯基參加第八屆德國文件展的作品《檔案》（Archives，圖1）是首件直接地面對這段歷史的作品²。波東斯基選擇了一間狹窄的建築師工作室來呈現，其中，他立起了三排鐵網架，營造像是監獄的空



圖 1
克里斯提翁·波東斯基
《檔案》(Archives)，1987，
第八屆卡塞爾（Cassel）文件展，德國
(轉引自 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.107)

1 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.24.

2 Lynn Gumpert : Christian Boltanski (trad. Par Anne Rochette), Paris : Flammarion, 1992, p.100.

間，網架上、牆上掛滿加了黑框的350幅黑白人像照片，而夾在網架上方的小圓燈是其中唯一的照明。這擁擠的空間，呼喚了人們有關集中營的記憶。被掛起的照片，大小不一，有的甚至大於真人尺寸；其中，有的像是身份證照，有的則像是由相館專業攝影師拍攝的，帶有僵化的微笑。

就如同波東斯基其他作品中一樣，「檔案」中懸掛起的並非直觀實錄的集中營影像。事實上，波東斯基避免使用真正的集中營的資料，也未特別刻意地運用猶太人的照片或物件來創作。在他的作品中，或許只有兩個例外：那就是後來的「夏茲中學」（Le Lycée Chases）和「普漢節」（La Fête de Pourim）系列作品，其中，他採用的也是猶太學童的合照，而非屠猶事件的影像。顯然，在處理歷史題材時，波東斯基並未利用事件本身的「史料」與「證據」，超越了歷史寫實模式。那麼，他又是如何探觸這段歷史的「真實」？

波東斯基出生於1944年，也就是猶太浩劫事件結束時。同樣未真正經驗此歷史災難的美籍猶太裔攝影家大衛·勒文索爾（David Levinthal），當被他在耶魯大學的教授問到為何以玩具的攝影而非真實歷史影像來探討猶太浩劫時，他直接答道，因為他所收集、拍攝的納粹小玩偶正是屬於他的「歷史真實」、他唯一親身經驗的「過去的殘餘」³。透過拍攝他想像而安排的壯觀的納粹軍容、猶太人被屠殺的場面，他將自己由歷史書籍、照片和大眾媒體所理解的浩劫視覺化。同為美籍猶太裔的藝術家亞特·史比傑曼（Art Spiegelman），則揉合他父親從死亡集中營中倖存的可怕故事與他作為一位劫難餘生之子的體會與想像，以結合圖像與文字敘述的漫畫形式來表現。在提到《毛斯鼠：一個倖存者的故事》（Maus : A survivor's Tale）一作時，史比傑曼明白說道：「『毛斯鼠』與其說是描述過去所發生之事，不如說是描述一個兒子如何理解其父親的故事」，它是一個「由卡通動物演出的自傳性故事」⁴。就如勒文索爾與史比傑曼的例子，戰後出生的「後浩劫世代」（post-Holocaust generation）並未目睹猶太浩劫，無法確實記錄災難，他們所擁有的創傷記憶屬於瑪麗安·赫屈（Marianne Hirsch）所說的事件的「後記憶」（post-memory），他們記得的、知道的，是受害者在他們的日記中所記載下來的，或是倖存者所記得者⁵。他們記憶的因此並非是實際事件，而是日日夜夜與倖存者相伴而聽到的可怕敘述，是許許多他們閱讀過的故事、浩劫小說與詩作，也是成長過程中所看過的歷史照片、錄影影像、電影。這些有關生命與死亡的故事，也自然地轉移鑲嵌到他們的生命故事中。曾對勒文索爾與史比傑曼進行研究並深切關注當代藝術中的猶太浩劫議題的學者詹姆士·楊（James E. Young）指出，對「後浩劫世代」的藝術家來說，屠猶歷史是一段「感同身受的過去」（vicarious past），他們對浩劫的記憶，無法與它被記載

3 James E. Young: At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, New Haven and London: Yale University Press, 2000, p.3.

4 Art Spiegelman: "Comix: An Idiosyncratic Historical and Aesthetic Overview", Print, November-December 1988, 61-73, pp.195-196.

5 詳見 Marianne Hirsch: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory, Cambridge-Harvard University Press, 1997.

與流傳的方式分離。他們的作品反映了他們父母親那一代見證歷史經驗的需求，但又與他們的見證有所不同。他們所再現的，有部分必是記憶活動的經驗本身，是試圖瞭解、設身處地地想像、並且自他們從未直接經歷卻又成為他們記憶對象的經驗中挖掘意義的困難工作⁶。同屬於「後浩劫世代」的波東斯基又是如何「回憶」他從未直接經驗的歷史？個人及集體的創傷記憶如何交織？他如何「追溯」或甚而進一步「發展」這段記憶、又從中挖掘出何種意義？

對於歷史創傷的敘述與詮釋，法蘭克福學派哲學家阿多諾（Theodor Adorno）已曾指陳其不易：「奧許維茲集中營後，詩的創作不再可能」。對他來說，藝術作品或詩作無法再現創傷，任何對浩劫的見證，不能了斷創傷，而只能成為創傷的延宕；尤其，它們可能簡化歷史悲劇，使得猶太浩劫問題陷入救贖性的審美美感（aesthetic beauty）以及模仿式愉悅（mimetic pleasure）的危險⁷。在阿多諾之後，藝術形式如何呈現歷史創傷的問題，受到相當的關注，其中，如何避免單一的、固定的救贖敘事，是當今的許多討論所聚焦的議題。所謂救贖敘事，意指建構某種固定而完整的意義網絡，如國族主義、宗教、或是某種美學型態，以詮釋無法挽回的過去，創傷因而獲得消釋、化解或療癒。在這種單一的敘事中，所有無法再現的他者，如永遠靜默的死者或其他未被承認的經驗與記憶，都被僅止一種的救贖所抹除、取代，而這套唯一的、合理的、完滿的說法，變成一套「客觀歷史」、一種主流意識型態，甚至，一種最終的答案，而非記憶中對屠殺、死亡、人權等等問題的持續思考與反省。研究猶太浩劫歷史的專家索爾·弗萊朗德（Saul Friedlander）因此召喚一種致力於探究再現難題的美學，一種猶太浩劫的反救贖的歷史，以抗拒封閉而單一的歷史敘述⁸。詹姆士·楊則一方面強調歐洲猶太人的滅亡所留下的空缺需要被反省，而且要以與此滅亡本身的可怕內容相符為前提，同時，他一方面也主張，不論以任何形式出現，有關浩劫記憶的作品無法、也不應是救贖性的。他認為一些後浩劫世代藝術家的成功之處就在於他們作品中的反救贖美學，不論對於猶太大屠殺的歷史事件或對於我們所有的浩劫記憶，他們都拒絕劃定一個單一的、核心的意義，因而也確認他們對歷史的「後記憶」是一段未完成的過程（unfinished process），而非是一種提出最終解答的方法。詹姆士·楊指出，後浩劫世代的作家與藝術家所面對的難題中，最困難的，或說最令人氣餒而感到無力者，就是所有再現浩劫的作品中都可能潛藏著救贖意義⁹。那麼，波東斯基如何抗衡、挑戰如此的意義系統？他的作品中是否呈現另類的歷史想像、提供別樣的歷史視野？

本文將針對上述問題進行探討。內文中擬先追溯籠罩波東斯基幼年的死亡陰霾、檢

6 James E. Young, op.cit., pp.1-2.

7 Theodore Adorno: "Engagement", Noten zur Literatur, vol.3, 125-127, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965. 轉引自 James E. Young, op.cit., p.6.

8 詳見 Saul Friedlander: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

9 James E. Young, op.cit., pp.1-11.

視其創傷癥狀，以了解波東斯基的主體位置及其作品的歷史語境；繼而由波東斯基的早期作品及其訪談中之自白的分析與參照，討論波東斯基先後面對猶太大屠殺時的不同態度與方式，探究他如何不同程度地深入其創傷以及集體記憶的幽秘處、個人與集體記憶如何地互涉，以論述原被壓抑、迴避的創傷記憶如何漸次浮現以及此創傷癥狀的意義與精神價值；接著，將討論波東斯基如何面對猶太大屠殺的大量死亡意象、如何透過死亡視角建立其人生觀照、參看歷史流變；最後則將勾勒波東斯基的歷史想像與批判意識。

一、猶太大屠殺的創傷陰影

根據林·崗帕特的說法，1944年出生的波東斯基有個不為人知的中間小名（middle name）—Liberte，意為「自由」，以紀念那年巴黎從德國佔領下解放的特殊歷史時刻¹⁰。對於戰爭，對於猶太浩劫，波東斯基並未親身經歷，但他卻生活於籠罩其陰霾的情境中。波東斯基的父親是個很傑出的醫生，信仰猶太教的猶太人。雖然後來皈依天主教，並且他身為作家的妻子是個天主教徒，但在戰時，這些都未能改變他被驅逐的命運。在知道他被檢舉後，他的妻子宣稱他們夫妻不和，因而離婚，鄰居們以為他逃離家園，拋棄了他的家庭。事實上，在法國被佔領期間，他就躲藏在位於巴黎市中心的家中的地下室。從小，波東斯基就常聽倖存的雙親提到他們在浩劫中去世的許多朋友，聽他們談論猶太大屠殺、談論某些法國人與德軍的合作與共謀¹¹。

戰後，反猶情緒仍持續高張，他父親「不能獨自外出，落單很危險」的耳提面命¹²，讓年幼的波東斯基在不安與焦慮中成長，他曾回憶道：「……我的童年非常非常怪異，我總是感到害怕。我感到擔憂，這雖不好而且我也很討厭自己如此，但我就是感到恐懼。我所度過的最美好時光，是在一架長途旅行的飛機上，因為我知道那時無人可以找到我。對這種荒謬現象我也感到很遺憾，但我常認為有某些可怕的事隨時會發生……」¹³。對自己與他人不同的猶太身份的自覺，更是讓波東斯基極度地退縮、沮喪：「我生為猶太男孩，而生為猶太人總是一件非常怪異的事……我們雖不知道原因，但我們都知道我們是猶太人，我們也知道在學校我們都深深因為身為猶太教徒而感到羞愧。我想我無法待在學校的原因之一就是因為我是猶太教徒，而學校中總是有許多這類的玩笑，而這真讓我感到不安與羞愧」¹⁴。十一歲時，沒有朋友、也對自己沒有信心、認為自己是無用

10 Lynn Gumpert：“The life and death of Christian Boltanski ”, *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: New Museum of Contemporary Art, 1988, p.56.

11 *Ibid.*

12 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White: “An interview with Christian Boltanski” *Christian Boltanski : Lost*, Glasgow: CCA, Tramway Visual Arts; Dublin: Douglas Hyde Gallery, 1994, p.6.

13 *Ibid.*, p.4.

14 *Ibid.*, p.1.

的波東斯基，終於離開了學校。

毫無自信的波東斯基，因其兄弟對自己素描的肯定與稱讚，意外地開始了他的繪畫生涯。他不斷地畫，主要都是宗教或歷史主題。隨著年歲的增長，在 1985 年，波東斯基才體認到他最初的這些作品其實就是企圖了解猶太大屠殺，也嘗試尋找常縈擾著他的問題的答案，那就是為何如此悖反一切人性原則的殘暴行爲會發生。他了解到，在早期繪畫中，對土耳其人犯下的大屠殺惡行的描繪（《The Entry of the Turks into Van》，1961），他可能就是間接地在處理這個沈重的問題¹⁵。

然而，波東斯基在其藝術生涯的初期，卻絕口否認自身作品與猶太大屠殺間的關連，而即使在 1980 年代中期之後，他開始以較直接的方式處理國家社會主義時的這場浩劫，波東斯基對於其作品與此歷史事件間的關係，仍是言詞閃爍、矛盾不定。1990 年，在他虛構的傳記式作品《他們所記得之事》（Ce dont ils se souviennent, 1990）中，波東斯基以第三人稱的方式敘述：「他後來才承認，但我從 1970 年起就跟他說，猶太大屠殺以及他與猶太教的關係，在他的作品中都具有關鍵的重要性」。在他的創作中，波東斯基曾承認如《已逝的瑞士人》（Les Suisses morts, 1989）、《無憂無慮》（Sans souci, 1991）都是因猶太大屠殺而作，並且，1992 年 7 月，德國政府決定興建緬懷猶太人的紀念碑時，除了開放藝術家競逐外，也邀請國際知名的藝術家參與，波東斯基也在受邀之列¹⁶。1994 年，波東斯基在接受保羅·布萊德利（Paul Bradley）、查爾斯·艾斯克（Charles Esche）與尼可拉·懷特（Nicola White）的訪問時，更是宣稱他所有的作品都「或多或少與猶太大屠殺有關」¹⁷。然而，就在同一年的另一場訪談中，波東斯基卻讓人困惑地論道：「人們說我探討的是猶太大屠殺，這讓我感到憤怒……我們無法處理一件太神聖化的事」¹⁸。

我們該如何解釋波東斯基面對猶太大屠殺時反覆不定的態度？1984 年波東斯基接受達芬·賀納赫（Delphine Renard）訪談中的一段話，在此別具意義：「一種與神的奇怪關係、一種同時是上帝的選民又是最後的人類的感覺，迫使我常在確認後又再推翻自己的看法、一方面哭泣但一方面也自我解嘲、聲稱自己以不畫畫來創作繪畫…… 在猶太文化中，同時敘述正反兩面的說法，或以提出另一個問題來回答問題的方法，以及不斷地嘲笑自己的作為等，讓我很感興趣」¹⁹。波東斯基將自身的深層矛盾，歸因於猶太文化的根源。然而，對波東斯基而言，它是潛藏而非屬於意識領域裡的。在同一場訪談中，藝術家提到：「不論如何，對我來說這[猶太文化]仍很模糊……我就如西部印地安人，

15 Démosthenès Davvetas: "Christian Boltanski", *Flash Art*, n°124, oct-nov 1985, p.82.

16 有關悼念歐洲受難的猶太人的紀念建築的興建與其思考，見 Caroline Wiedmer: "A Memorial for the Murdered Jews of Europe", *The Claims of Memory: representation of the Holocaust in contemporary Germany and France*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1999, pp.140-163.

17 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, pp.3-4.

18 "Interview with Christian Boltanski", *Le Monde*, March 3, 1994, p.XII.

19 Delphine Renard : "Entretien avec Christian Boltanski", *Christian Boltanski*, Paris : Musée National d'Art Moderne, 1984, p.72-73.

做為士兵們的嚮導：他們忘了一切，但一旦喝了酒後，便跳起印地安舞來……」²⁰。

猶太大屠殺之於波東斯基亦猶如此，它是一段波東斯基難以直接面對、但卻深深烙印在其生活中、揮之不去的創傷陰影。對於創傷經驗，佛洛依德（Sigmund Freud）曾如此解釋：「一種經驗如果在很短的時間內，使心靈遭受到非常高度的刺激，以致無論用接納吸收的方式或是調整改變的方式都不能以常態的方法來適應，結果使心靈的有效能力之分配，遭受到永久的擾亂，我們便稱之為創傷的經驗」²¹。研究二十世紀歷史浩劫與創傷的學者們也指出，創傷經驗是個持續的、難以癒合的病狀，它不是已然終結的災難，而是會不停地跨越歷史事件、超越時空限制繁擾受難者的心理、籠罩其現實生活的巨大陰影²²。即使一般認為波東斯基直到1980年代中期才有直接觸及這段歷史的作品出現，然而，他在此之前的作品已可謂是一種大屠殺陰影下之創傷癥狀的顯現，此即下文將首先討論的議題。

二、猶太大屠殺的創傷癥狀

（一）重返銘刻創傷的成長記憶

波東斯基早期完成的作品都與其自傳相關，特別是有關其童年的記述。波東斯基首先嘗試的是尋找自己從出生到六歲時所留下的東西，但收穫卻非常有限，且常是微不足道，我們在他重建其孩童生活的作品中看到了一本書、毛衣的一角、一小撮頭髮、幾幅照片、字跡凌亂歪斜的手稿等等（1969年《對我童年所留存之一切事物的追溯與表現，1944-1950》、1970-4年間的《資料櫥窗》系列，圖2、3）。波東斯基指出，在體認到其

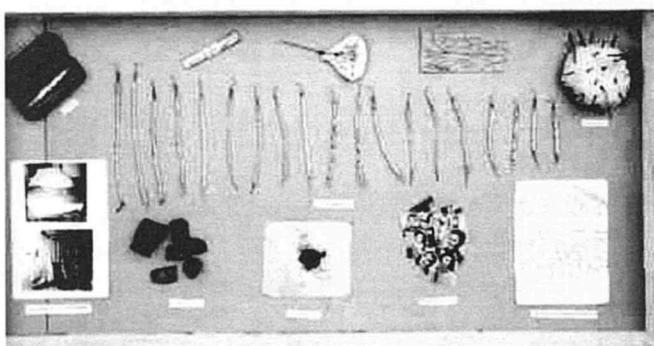


圖2
克里斯提翁·波東斯基
《資料櫥窗》(Victrine de référence)
1970，木製櫥窗、綜合物件
(轉引自 Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.55)

20 Ibid.

21 葉頌壽譯，Sigmund Freud：〈創傷的固著：潛意識〉，《精神分析引論/精神分析新論》，台北：志文，1993，p.264。

22 詳見 Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

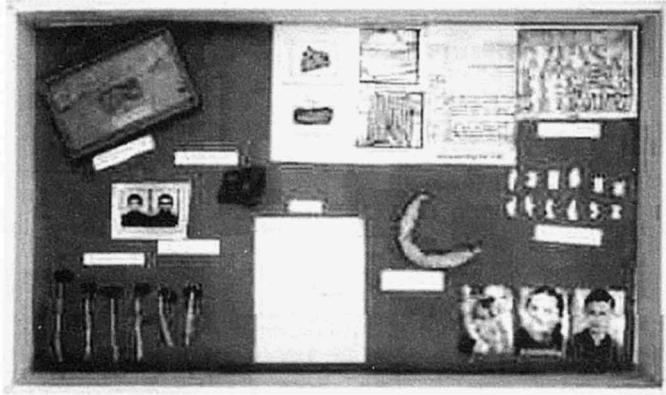


圖 3
克里斯提翁·波東斯基
《資料櫥窗》(Vitrine de référence)
1970，木製櫥窗、綜合物件
(轉引自 Lynn Gumpert, 1992, op.cit., p.31)

童年留下的僅只於少許資訊後，他企圖透過記憶來重建，因此他在相機前扮演孩提時期不同時刻中的各式行徑，如玩積木、在樓梯把手上溜滑梯、下課後等景象（《1948-1954 年間克里斯提翁·波東斯基行為的重建》[Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski]，1970，圖 4）；同時，以塑形土重造孩提時期所有的物件(剪刀、圓規、上衣



圖 4
克里斯提翁·波東斯基《1948-1954 年間克里斯提翁·波東斯基行為的重建》
(Reconstitution gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954) (部分)，1970

等等)。波東斯基提到：「我想要重新找回我的童年，永遠阻止我生命中的這部分消失」²³。

在這些作品中，波東斯基詮釋其童年的方式有兩個不同層次：一方面，他將一些資料呈現得有如是其過去的確鑿證據一般（即使其中仍有杜撰之處）；另一方面，以成人扮演的童年景象則顯然地融入了虛構的元素。1973 年的《滑稽短劇》系列 (Saynetes comiques，圖 5)、《青少年的回憶》(Souvenirs de jeunesse) 中，波東斯基把這種虛構性推到極點：他以近乎小丑的姿態扮演一幕幕天真、刻版的景象，如早晨的梳洗、醫生來訪、搖籃景象 (La toilette du matin, La visite du docteur, La berceuse.....) 或是嚴厲父親

23 Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager, Dijon: Musée, 1973, p.3.



圖 5

克里斯提翁·波東斯基《滑稽短劇》(Saynètes comiques)，1974

四張黑白照片，每張 102 x 76cm

(轉引自 Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.134)

藝術家之書 (livre d'artiste)，共 12 頁，13.5 x21cm 作者自版

的責打、溫柔母親的甜美笑容等等 (La reprimande injuste. Mon pere、Le sourire de lamère……)。波東斯基這些以刻意誇張的語調與手法表現的作品，與之前「擬真」或含有部分謊言的作品不同，在此，欺謬之處完全無遮掩。另外，作品告訴我們，其中表現的是藝術家自己，但同時卻也宣稱所有都不是真實的；波東斯基說表現的是他孩提時光，但提供的卻是這些時光的「重建」。以真實事件呈現在我們面前的，揉合了複雜的虛構元素。

波東斯基這些探尋或重建自身成長記憶的作品，理當包含部份的真實，波東斯基就曾言：「我以一種完全可笑的方式敘述同樣的事，我告訴人們：我向你敘述的是假的，即使事實上這是真的」²⁴。然而，區分真實與虛構卻不容易，如洛德·納斯格亞德 (Roald Nasgaard) 所指出：「影像或許可以說謊，但它同樣也可能透過虛構的展示來表現真實」²⁵。波東斯基作品中真實與虛假錯綜複雜的關係，吉爾伯特·拉斯科 (Gilbert Lascault) 認為這正說明了他刻意地「玩弄真實與虛假、讓它們之間的界線移位，融合它們，迷失於其中，而我們同樣地也迷失於它們交織不清的關係中，陷入它們的陷阱、為它們所吸引」²⁶。不過，若與上文中已了解過的藝術家的童年相比對，拉斯科的說法卻無法解釋其中的出入。

波東斯基的這些作品勾勒的並非其真正的童年，因此，其中牽涉到雙重的虛假：不但宣稱「如實呈現」的物件、照片是假造的，藉此重建的童年本身也是杜撰。波東斯基

24 Lynn Gumpert: *The many faces of CB, Reconstitution-Christian Boltanski*, Londres, The Authors and Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1990, n.p.

25 Roald Nasgaard : "Introduction : l'organisation d'une exposition à base nationale", *Individualités: 14 contemporary artists from France : Jean-Michel Alberola, Richard Baqué, Catherine Beaugrand, Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Blocher, Christian Boltanski, Daniel Buren, Sophie Call, Gérard Garouste, Thierry Kuntzel, Bertrand Lavier, Annette Messager, Michel Parmentier, Niele Toroni*, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1991, p.62.

26 Gilbert Lascault : "Onze figures de la mort ", *Traverses*, Paris : Editions de minut, n°1, septembre 1975, p.43.

在 2001 年接受維吉妮·弗萊德（Virginie Freyder）的訪談中坦承：「我從未利用真正的回憶，不論是在看來是怪異的、或是檔案資料般的、或是小丑時期的作品中都是如此」²⁷。在看來像是自傳的作品中，波東斯基並未直接指明自己是猶太人，唯一觸及其猶太血統的是 1971 年的《敘述·回憶》（Recit-Souvenir），波東斯基在其中描述了一個關於其祖父母的所謂自傳式（autobiographique）的故事，提到他的祖父大衛·波東斯基（David Boltanski）屬於一個貧窮但信仰虔誠的俄國城市奧迪薩（Odessa）唱經班成員，但故事中仍有許多杜撰的成分。波東斯基更未呈現他真實的、令人沮喪的童年，包括他所受到的排擠、他怪異的祖母、以及患小兒麻痺的母親無法行動、父親為了躲避拘捕而躲藏在地下室中等等的事實，他選擇呈現的是所有人的童年都有的普遍而共通的情景。對此，波東斯基說道：「當我在進行藝術創作時，我是個騙子，通常我是個糟糕、可憎的專業藝術家……的確，我真想忘記我自己的童年。我常談論童年，但那並非是我的童年，那是一個正常的童年。我從未談論真實的事情……我最初的作品中，看來像是種自傳，但所有都不是真的……」，這不只是「為了抹滅並遺忘我自己的童年。它是如此地殘酷、如此地糟糕……」，也為了讓它變得較美好，也就是「為了讓它變成是正常的」²⁸。

安迪亞斯·法蘭茲克（Andreas Franzke）曾將波東斯基年輕時期的作品分為三類：自身存在的考古；人類學時期；精神分析治療時期²⁹。維吉妮·弗萊德則特別強調波東斯基作品中精神分析的特質，她指出，波東斯基早期與其成長歷程回憶相關的作品，可說是一種治療的形式、一種自我精神分析的治療（auto-psychanalyse）。據此，弗萊德認為，波東斯基在其早期作品中談論其生活、其童年，不再是無意義的。它反映了波東斯基想要解決某些問題的深刻思考，那是與一種與「渴望停留在童年，並且無法進入成人狀態」相關的問題，波東斯基可說是如此問題的受害者，而企圖回到本源探詢答案，也就是說重新扮演其童年的重要時刻³⁰。然而，若說波東斯基的這些作品可謂是一種自我精神分析的治療的話，它牽涉到的問題卻與弗萊德所指出的有些不同。

波東斯基在這些作品中觸及的是一項與記憶有關的工作，而對於記憶，尼采（Friedrich Nietzsche）和佛洛依德都曾提到，讓人感到傷痛的事物特別會深深銘刻在記憶中，但個人的記憶卻常是難以掌握、無法信任，它總是受遺忘、否定、壓抑、創傷影響³¹。波東斯基在此呈現的既是一種受創傷經驗影響的記憶。根據佛洛依德的看法，當主體的心理無法應付巨大的深刻體驗時，便以固著的方式停留在當時發生事件的震撼時刻，強迫性地反覆演練修正，以便進行某種轉移或交換替代，這也就產生了所謂的創傷

27 Virginie Freyder : *Les œuvres du fantaisiste, ou le statut de l'artiste dans les travaux de Christian Boltanski*, mémoire de maîtrise, Paris : Université Paris I, 2001, p.288.

28 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.4.

29 Andreas Franzke：“Le Souvenir et les clichés ”, *Christian Boltanski - Reconstitution*, Paris : Editions du Chêne, 1978, pp.8-21.

30 Virginie Freyder, *op.cit.*, p.55.

31 Andreas Huyssen : “Monument and memory in a postmodern age ”, *The Art of memory: Holocaust memorials in History*, Munich and New York: Prestel-Verlag; New York: The Jewish Museum, 1994, p.9.

的「癥狀」³²。波東斯基在早期作品中反覆不斷地重回自身的童年、但卻又壓抑、轉移了無法言說的真正成長過程，實是猶太大屠殺之創傷癥狀的顯現。其中，正常而普遍的童年的扮演與記述，像是一種心理防衛，也完成了一種交換替代的作用，讓波東斯基得以從中自我修復，也就是佛洛依德所謂的「昇華」。因此，在波東斯基這些「雙重虛假」的、與外在的現實不符的作品中，其實表現鑲嵌了歷史與其個人處境之創傷經驗的精神現實（psychic reality）。

（二）猶太大屠殺的大量死亡意象

波東斯基雖未走過猶太大屠殺的歷史現場，但是，如前文中所述，這場浩劫卻自他出生一刻起既深深烙印在他生活中。波東斯基自己也提到：「我出生在戰爭剛結束時，因而孩提時的我聽到人們所談論的唯一一件事就是大屠殺，而我所有的親戚朋友都是其中的倖存者，這個事實造就了我。我並未直接地經驗這些，但我卻蒙受其後果……」³³。從小對於納粹集中營中六百萬人之死這項事實的深刻體驗，無疑是激發波東斯基作品中死亡議題繚繞不斷的重要原因，對波東斯基而言，「猶太大屠殺正是死亡意象的同義詞」³⁴。

曾對歷史創傷深入研究的凱西·凱露斯（Cathy Caruth）指出，創傷事件「在始發之際並沒有被吸收和體驗，但體驗遲遲推後，一而再、再而三地攫住受害者。受創意味著被一個意象或一個事件牢牢攫住」³⁵。不斷地在波東斯基的作品中重複出現的死亡意象，意味著一種返回原初創傷、重新體會傷痛的衝動，同樣也可說是這種創傷的癥狀顯現。然而，波東斯基如何從早期壓抑、轉移猶太大屠殺的創傷經驗，過渡到面對、並表現這場歷史浩劫的創傷？

死亡，正是波東斯基個人的過去與集體的歷史記憶相連的關鍵。早在其創作生涯的最初，死亡議題既已出現在波東斯基的作品中：在 1969 年的《關於我尚未發生之死亡意外的記述》(Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort, 圖 6) 裡，波東斯基以 6 頁的小冊子呈現自己意外死亡的證據，包括死者身上找到的急救卡、最後的照片，意外發生處的地圖，死者腳踏車的照片，救護警察的卡車，一位向警察描述經過的目擊者，發生意外的傑昂-裘賀大道 (Jean-Jaures) 的某些景象等。藝術幾可說是一個允許一切的場域，縱使是不可能之事一如波東斯基這兩件作品中所呈現的一面對自身的死亡。稍晚，1975 年，在《博君一笑的死亡景象》(Les Morts pour rire, 圖 7) 中，波東斯基更是滑稽地呈現了各式自殺的場景—上吊、溺水、以刀自殤等等。

32 葉頌壽譯, Sigmund Freud, op.cit., p.250-251.

33 轉引自 Ernst van Alphen: "Playing the Holocaust", *Art in Mind. How contemporary images shape thought*, 2003, p.180.

34 Lynn Gumpert, 1988, op.cit., p.53.

35 Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995. 轉引自王斑：《歷史與記憶·全球現代性的質疑》，Oxford University Press, 2004, p.159.

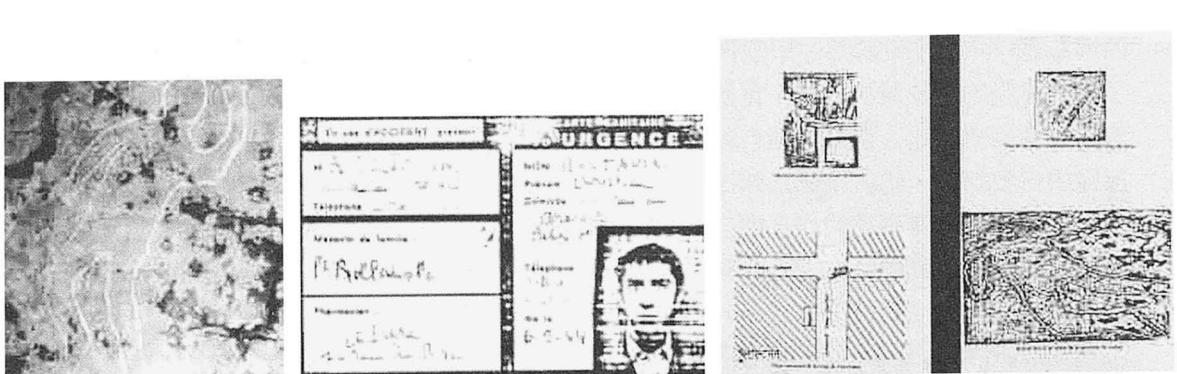


圖 6

克里斯提翁·波東斯基《關於我尚未發生之死亡意外的記述》

(Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort), 1969

藝術家之書，6 頁，17.5 x 28cm, Edition Givaudon, Paris

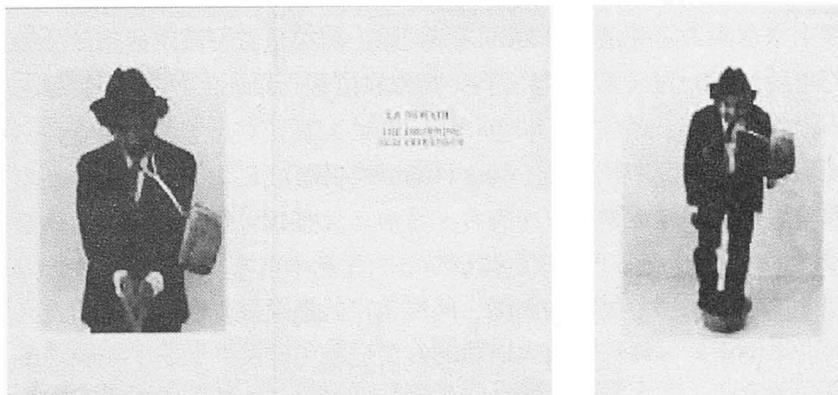


圖 7

克里斯提翁·波東斯基

《博君一笑的死亡景象》(Les Morts pour rire) (溺死者), 1974

藝術家之書，32 頁，20.9 x 14.8cm, Edition A. Q., Dudweiler

波東斯基在此進一步地賦予其因猶太大屠殺的創傷陰影而來的這個深層隱憂一種遊戲趣味，將幽默詼諧注入到痛苦和災難中。不論在此牽涉到的是波東斯基所謂的「某種原始的治療」³⁶、或上文中提及的法蘭茲克與弗萊德所指出的精神分析的治療³⁷，波東斯基似乎跨越了自身的死亡焦慮，1975 年之後，波東斯基不再於作品中明確提及自己的生活與過去³⁸，或許並非偶然。然而，波東斯基絲毫沒有消釋創傷的企圖，反而更深入

36 F. Cohen : "Les artistes anonymes ", Vies d'artistes, Association des conservateurs de Haute-Normandie, La Différence, octobre 1990, p.41-42.

37 法蘭茲克將波東斯基早期具精神分析治療性質的作品界定為是 1974 年開始，弗萊德在對藝術家早期作品的完整研究中指出，事實上，在 1969-1975 年間波東斯基的所有作品都有如此的特質。Virginie Freyder, 2001, p.56.

38 瑪麗安·勒·彭梅黑(Marianne Le Pommeré)在其文章中提到，波東斯基早期探尋其童年記憶的作品在 1984 年藝術家父親過世之後才結束，顯然言過其實。見“Les Evocations”, Correspondances Musée d'Orsay. Art Contemporain, n°4, p.9.

創傷的原初根源。

1、亡者肖像與鬼魅陰影

波東斯基常以肖像攝影裝置來召喚猶太大屠殺的死亡意象，翻拍放大的頭像是這類作品的基礎，它們具有不同形式，標題也各異：如《聖物箱》(Reliquaires)、《祭台》(Autels，圖 8) 系列作品中，藝術家或以生鏽的餅乾盒作為放大而模糊之照片的基座，或將照片

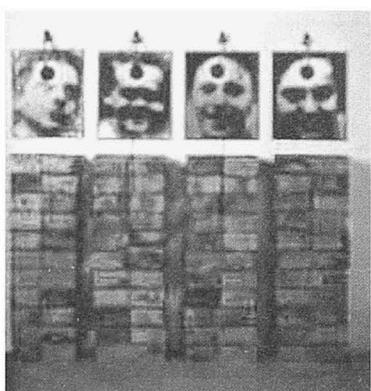


圖 8
克里斯提翁·波東斯基《夏茲中學的祭台》
(Altar to the Chases High School), 1987
Museum of Jerusalem
(轉引自 Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.83)

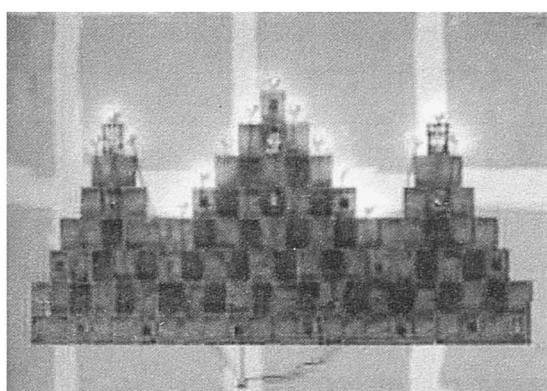


圖 9
克里斯提翁·波東斯基
《紀念碑》(Monuments), 1985 Courtesy Lisson Gallery,
London
(轉引自 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta,
1997, p.35)

及餅乾盒固定懸掛於牆上；《奧迪薩》(Odessa) 系列³⁹，波東斯基則是以小照片環繞一張位於中心的大照片的方式安排；《紀念碑》系列 (Monuments, 圖 9) 中，波東斯基雖觸及了西方歷史裡源遠流長的墓葬雕塑 (sculpture funéraire) 或紀念建築 (monuments commémoratifs) 的傳統，但波東斯基並未鑽鑿厚重的石材作為受難者之集體記憶的物質化展現，而是將簡單白鐵框框起的黑白頭像，安排成幾何狀、有如一幢幢矗立的高塔。這些作品中的人物頭像大多模糊失焦，宛如幽靈，臉上凝結的一抹微笑更顯怪異詭譎，其中有許多人像的眼、口、鼻都還原到如黑洞一般，與形同白紙的臉造成強烈對比，完全凸顯了恩斯特·范·亞爾芬 (Ernst Van Alphen) 所謂的「大屠殺效果」(holocaust-effet)⁴⁰。圓燈泡是這些作品中的唯一光源，它讓人聯想到猶太審訊室所用的燈泡，但在波東

39 波東斯基以其祖父母居住的俄國城市奧迪薩(Odessa)為作品命名，但這系列作品利用的應是一張 1939 年在一所巴黎的猶太學校拍的照片。此照片首度在 1989 年於巴爾 (Bâle) 舉行的特展「克里斯提翁·波東斯基，儲藏：普珥節」(Réserves : La Fête de Purim) 展覽圖錄中首度被公開。Lynn Gumpert, 1992, p.161 ; Jennifer Flay (ed.) : Christian Boltanski, Catalogue : Books, Printed Matter, Ephemera 1966-1991, Cologne et Francfort, Verlag der Buchhandlung Walther König et Portikus, 1992, pp.180-181.

40 Ernst van Alphen: "The Portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture", *Portraiture. Facing the subject*, Manchester University Press, 2004, p.248.

斯基所裝置的昏暗、如同墓碑、紀念碑、或祭祠、聖物箱一般的情境中，它更彷彿是代替蠟燭，照明一處亡者聖地。

「陰影，就是死亡」⁴¹，「在人類的歷史中，陰影總是象徵著死者、幽靈，這連五歲的幼童都知道」⁴²，波東斯基說道。在此，藝術家無疑說明了他的裝置作品中僅以單純燈泡照明、在展場中留存幽微光線的用意。1984 年開始，波東斯基讓陰影在其作品中扮演更重要的角色（見圖 10）：他以軟木塞、紙板、白鐵片等來創造一些小生物，透過

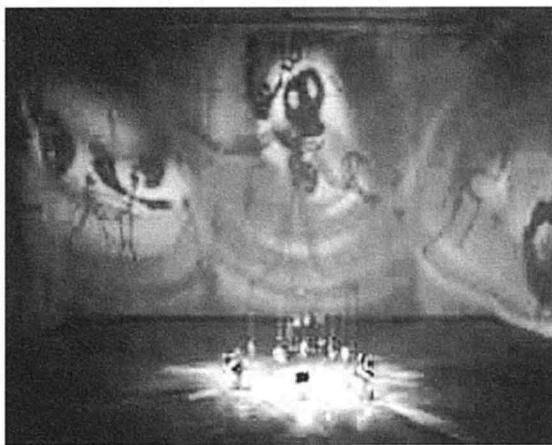


圖 10
克里斯提翁·波東斯基《影》(les ombres)，1984
(轉引自 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.75)

幻燈投影機將在空盪、陰暗展場中以細線吊起的這群小生物晃動不定的影子投射在牆上，它們的影子隨著風的吹動以及與燈源的距離差異而有不同變化。生動但卻鬼魅的場景，讓人聯想到柏拉圖理想國中所提到的，黑暗洞穴中悲慘囚犯所看到的影子⁴³。我們身處於如此一個滿是幻象的情境，隨之而來的是對這世界的現實、對其脆弱、易變、時間的消逝、死亡的一系列不安的感覺。牆上那些看來像是吊死者的形影裡，並且可見骷髏體、以及可怕的超自然生物穿插其中、來回遊蕩，而以鐵絲製作的、手握大鐮刀的死神身影，更讓這場幻景成了自中世紀至十七、十八世紀，精緻或通俗藝術中皆可見的「死亡之舞」(Danse Macabre) 圖像的現代表現⁴⁴。在此，波東斯基的作品也因而與戲劇有了某種連結，尤其，如賈克·瓦雍 (Jacques Ohayon) 的研究所示，類近於十七世紀巴洛克的戲劇風格：將憂慮、痛苦、悲傷等動人的情感，和想像、幽默、與虛假的幻象，

41 Jacques Ohayon “Le Théâtre fugace et sentimental de Christian Boltanski : peindre, photographier , Nice : Galerie des Ponchettes, printemps 1986, n.p.

42 Serge Lemoine: "Entretien avec Christian Boltanski", Correspondances Musée d'Orsay, Art Contemporain, n°4, 2005, p.37.

43 Lynn Gumpert, 1992, p.80.

44 波東斯基在其最近的訪談中直指這系列作品所處理的確是「死亡之舞」的題材。參見 Serge Lemoine, op.cit., p.37.

以巧妙而饒富趣味的方式相揉合⁴⁵。

波東斯基的「影」（les ombres）系列的首件作品在 1984 年展出於鹿特丹，雖然，在這件最初的「死亡之舞」中，波東斯基指出，他所想呈現的其實是「溫和可親的小鬼」（gentils petits fantomes），活潑而不乏童趣。然而，隨著 1984 年藝術家父親的死亡，波東斯基之後的創作，轉趨陰沈與憂鬱，越與喪葬、悼念亡靈的意象相關⁴⁶。這也正是波東斯基與法國文學家馬賽爾·普魯斯特（Marcel Proust）的差異之處：普魯斯特在其《追憶似水年華》（A La Recherche du Temps Perdu）書中曾細膩地描述，他如何在房裡玩弄著一盞燈籠，而就在光影映照下，窗簾轉化成山岳、門把變成了城堡，影子、還有在形影投射中現實的轉化，都是吸引波東斯基之處，不過，普魯斯特的著作雖為其影子系列的靈感來源之一，他的作品卻有別於普魯斯特書中所召喚的意象，因為—波東斯基坦承—他的作品整體而言是「寫實、自然主義的」，尤其，「是有關受難者的藝術」⁴⁷。

在波東斯基的創作生涯中，他常將各個表現元素、不同的系列結合而演化出新形式的作品。1986 年第 42 屆威尼斯雙年展，波東斯基既以結合「影」系列作品元素與攝影頭像而來的作品參展：展場牆上不僅出現大量的臉龐，周圍環繞燈泡的光暈，在隔壁的小室裡，波東斯基利用架於天花板的兩台幻燈投影機將紙板和羽毛製成的一些小天使旋轉的影像，投射到昏暗的空間中。此作展出於曾為監獄的普里奇歐尼宮（Palazzo delle Prigione），而就如這件作品一樣，自 1980 年代中期開始，波東斯基作品沈重的悲劇性，常因沾染濃厚歷史氣息的特殊場域而受到強化。1992 年展出於卡地亞基金會（Foundation Cartier）的《已逝的瑞士人》，是另一個很好的例子。當時尚未搬遷至巴黎市的基金會位於筑依·昂·裘薩（Jouy-en-Josas）一處歷經兩次世界大戰的歷史遺址：一次大戰時造的一座地下碉堡，二次大戰時德意志軍隊改造為電信中心，由於其堅固的混凝土建材，以致於解放後，為顧及地區居民的安全，未將之炸毀而保留至今日⁴⁸。

在 1990 年的《空缺之屋》（La Maison manquante，圖 11）與 1993 年的《抵抗運動》（Resistance）中，場所本身扮演更重要的角色：它們是作品意義建構的環節。《空缺之屋》以 1945 年 2 月 3 日一場轟炸中，柏林大漢堡街（Große Hamburger Straße）上受損

45 賈克·瓦雍在他探究波東斯基與戲劇之關係的討論中，進一步將「巴洛克式的波東斯基」的例證，擴及於波東斯基的其他作品：在他看來，巴洛克時期藝術家拉突爾（Georges de La Tour）或卡拉瓦喬（Caravaggio）的光線變化與安排，不但在波東斯基這些讓真實物體從中消失的光的對比與結構中，同時也在波東斯基以特殊手法運用攝影完成的作品中，在微弱地夾著的燈泡照明、而電線垂落得有如劇院布幔的綢折般的作品中，都可找到迴響。Jacques Ohayon, *op.cit.*, n.p.

46 Serge Lemoine, *op.cit.*, p.25. 在與 Lemoine 訪談中，Boltanski 提到，藝術家的創作往往與其生命中的重要事件相呼應：隨著 1984 年他父親的去世，他開始了生涯中第二個重要的創作階段，而第一個重要時期始自 1968-1969 年，他剛成年時。

47 Démosthenès Davvetas: "Interview by Démosthenès Davvetas", *From the Europe of old. Javier Aguirre, Christian Boltanski, James Coleman, Jan Fabre, Gilbert & George, Rebecca Horn, Jannis Kounellis*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1987, n.p.

48 Jean-Louis Ferrier: *Trois mirifiques. Anti-éloges*. Jean-Pierre Raynaud, Christian Boltanski, Giovanni Anselmo, Paris : Lavignes-Bastille, 1995, p.60.



圖 11

克里斯提翁・波東斯基《空缺之屋》(La Maison manquante)，1991

Große Hamburger Straße 15/16；Berliner Geweber Austellung，Berlin

(轉引自 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.87 ; Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.120)

的建築進行創作。被炸毀而未重建的是成排建築的中間部分，15 號 B 棟。波東斯基使用列有之前居民的姓名、居住與死亡日期的小紙卡代替常用的攝影肖像，貼在與之相連的 A 與 C 棟的牆面上，以重新召喚這場死亡悲劇的記憶。另外，為了這件創作計畫而在市立檔案資料庫、圖書館搜尋所得的資料，也被置於玻璃展覽櫃中，在二次大戰時被炸毀的西柏林織品博物館 (Berliner Geweber Austellung) 舊址，有如「露天博物館」的方式展出，敘述「缺席者」—不論是房子或其中的居民—的點點滴滴。《抵抗運動》則展出於慕尼黑美術館 (Haus der Kunst)，亦即曾為希特勒用來褒揚大德國藝術的的德國美術館 (Haus der deutschen Kunst)。美術館莊嚴隆重的列柱之後，波東斯基在牆上貼了許多雙被處以死刑的抵抗運動團體成員的眼睛，年輕的、年長的、有或無眼鏡……，而在大廳兩側不太顯眼的走廊牆上，這些眼睛重複以稍小、框起的照片出現⁴⁹。波東斯基在此一方面解除了通常被認為只是收藏藝術作品的美術館的美學孤立，更重要的是，一方面也帶領觀眾穿越國家社會主義的過去。有些人可能直覺地認為，在歷史場所中自然會感覺到過去事件的氛圍，好像這些場所的組成元素中仍躍動著它們過去的記憶。然而，一個場所過去的記憶事實上並非出自場所本身，而更應是來自投射到此特殊場所的眼光，換言之，沒有參訪者的歷史意識，「過去」對於這些場所來說無足輕重，因為它們自身缺乏法國當代歷史學家皮耶賀・諾哈 (Pierre Nora) 所說的「記憶的意欲」(intent)。諾哈指出，「記憶場域(lieux de mémoire)是由記憶與歷史交互作用而來……缺乏記憶的意欲，記憶場域將只是歷史場域(lieux d'histoire)」⁵⁰。也就是說，沒有刻意的記憶行動，建物、街道、遺址與都市風景中的無生命物件沒多少差別。如果這些記憶場域的存在真如諾哈所說的，「全是因为它們轉化 (metamorphosis) 的能力」⁵¹，那麼，我們在波東斯

49 Boltanski 利用一本有關德國反抗運動團體 Rothekapel 的書來創作，此書中包含一系列蓋世太保所拍攝的照片。

50 Pierre Nora: *Realms of Memory*, 1998. 轉引自 James E. Young, op.cit., p.62.

51 Ibid.

基身上所看到的是一位促進這種轉化過程的藝術家，他召喚過去記憶的行為將歷史場域轉化為記憶場域。

除了召喚世俗性（secular）的記憶，波東斯基的創作也激發觀眾的宗教情感。他曾提到自己的深刻體驗：「當我參觀義大利教堂，看到地上安設的那些墓碑時，總是非常感動」⁵²。感情事實上是波東斯基表現手法中的重要成分，甚至是種衡量自己裝置作品所要效果的標準⁵³，他常融合宗教的神聖性特質，訴諸觀眾的情感。莫妮卡·史丹豪瑟（Monika Steinhauser）曾直指波東斯基以彷彿燭光的燈泡搭配一幅幅的頭或臉部照片的裝置作品，充分利用了影像的紀念功能、儀式化形式，營造一種有力地訴諸觀眾情感的「顯靈」情境（epiphany）⁵⁴。其中的攝影肖像，亦如崗帕特所言，一方面有如拜占廷聖像，另一方面也可說是闡明了天主教的基礎格言之一：所有人都可以被拯救，所有人都能成聖，讓人想到紀念所有未標記在月曆中之聖人的諸聖瞻禮節（Toussaint）⁵⁵。

1986 年，波東斯基於巴黎薩伯特里耶（Salpétrière）教堂中展覽，這個宗教的環境更增強其作品與神聖性的關連。這層關連尤其在波東斯基次年再於此教堂展出的作品《蠟燭》（Les Bougies）中特別清楚。《蠟燭》是《影》系列的新版本。其中，以銅片剪成的小人物被固定於一層層窄長而突出的白鐵架上，每個白鐵架的尾端點燃著一根蠟燭，燭光將一個個小人物的陰影映照到牆面上。拿鎌刀的死神也再次出現，伴隨著這「死亡之舞」中陰霾的骷髏和讓人不安的小人物。在這兩個展覽後，波東斯基將《影》、《紀念碑》、《蠟燭》的不同版本，合併為《黑暗的教訓》（Lecons de ténèbres，圖 12）。如果

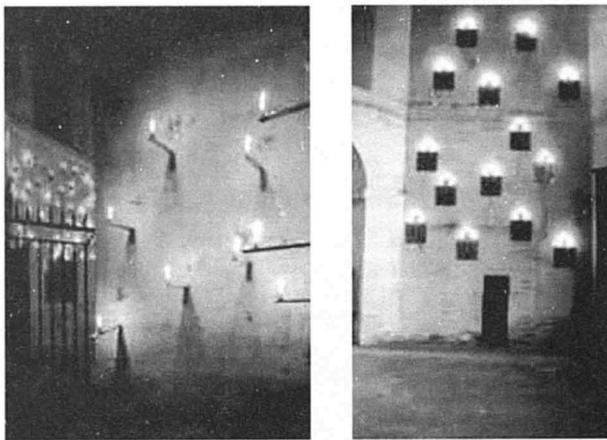


圖 12
克里斯提翁·波東斯基
《黑暗的教訓》（Lecons de ténèbres），
1986，Chapelle de la Salpêtrière，Paris
(轉引自 Christian Boltanski, Milano :
Edizioni Charta, 1997, p.50, 71)

說題目中的「Lecons」一詞隱喻的是學校時光的記憶，「tenebre」則讓人想到光明的缺席、

52 Bernhard Jussen : "Signal –An Introduction", *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, p.50.

53 *Ibid.*

54 Monika Steinhauser : "Images stimuli : Boltanski's Art after the Holocaust", *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, p. 120.

55 Gumpert, 1992, *op.cit.*, p.84.

暗夜與死亡、陰沈與兇狠的惡魔。這個標題也涉及通常是在復活節前一週時進行的宗教儀式，特別是耶利米哀歌（Lamentation de Jeremie）。而「蠟燭」也特別具宗教象徵：在天主教教義中，蠟燭象徵了人類的靈魂，也象徵基督，火焰代表祂的神聖本質，而蠟則是其身軀。顫動的燭光以及蠟燒熔過程中的氣味，也讓人想起聖週（La Semaine Sainte，復活前一週）的晨經，那是禮拜時間表中最陰暗的一刻，這個儀式最後在所有蠟燭象徵性地全部熄滅後結束。《黑暗的教訓》不但具天主教的象徵，也具猶太教的象徵：蠟燭與光芒讓人想起光明節的燭台（Menorahs de Hanukkah），以及點燃一根蠟燭以向死者致敬的傳統儀式（Jahrzeit）⁵⁶。但《黑暗的教訓》深刻召喚的更是在猶太大屠殺期間於集中營中喪失生命的大量猶太人，波東斯基以一種近乎宗教的崇敬態度悼念這些亡靈。

2、存在的軌跡：衣服、生活用品、舊箱子

1980 年代末期，隨著《儲藏》（Reserves）⁵⁷系列的創作，屬於波東斯基語彙的重要元素之一—衣服—開始大量出現⁵⁸。首先，1988 年在加拿大多倫多的伊碟薩·韓德斯藝術基金會（Ydessa Hendeles Art Foundation）為波東斯基的展覽所特別規劃出的空間內，藝術家在牆上層層重疊地掛滿了六千多件衣服（圖 13）。次年，波東斯基在巴塞爾（Basel）



圖 13
克里斯提翁·波東斯基
《儲藏：Canada》(Réserve : Canada)，1988
Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto
(轉引自 Lynn Gumpert, 1992, op.cit.,

56 Gumpert, 1992, *op.cit.*, pp.96-97.

57 波東斯基曾提到「儲藏」這個字的含意：「這個標題來自累積、保存、儲藏的觀念。我想它與將物件儲藏在櫥櫃中、與我們所擁有但卻被藏起的事物相關，但也與我們所保存的一切事物相關。儲藏間是我們保存物品的地方，它可以是冰箱、衣櫃……它也是我們存放所有記憶與秘密之處。這個標題或許也有著敘說但同時又無言、或者是撤離(withdrawing)的意義……」。參見 Daniel Soutif：“An Attempt to reconstruct Christian Boltanski”，*Christian Boltanski*, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.125.

58 湯瑪士·林茲（Thomas Lentes）曾對波東斯基作品中衣服的使用與其意義，以及曾觸及此問題的一些當代藝術家進行討論。參見“*Liturgies of Disappearing. Material References in Art and Religion*”, *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Gottingen, 2004, pp.59-82. 事實上，不少當代藝術家都曾對「衣服」的議題感到興趣，這也是 2003 年加拿大國立魁北克美術館（Musée national des beaux-arts du Quebec）一項名為「替身—當代藝術中的衣服」（*Doublures. Vêtements de l'Art Contemporain*）特展中所探究的內容。

的當代美術館（Museum fur Gegenwartskunst）展出的《儲藏：普珥節》（Reserves: la Fete de Pourim），超過 500 公斤的舊衣服被置放於地面，唯一的照明仍是燈泡，高掛於天花板與牆面的轉角處，電線垂落的垂直線與地面凌亂的衣物造成極強的對比，為參觀展覽，觀者必得要踩踏過這些衣服，而他們越是前進，越有踐踏過人類身軀的難過感受。之後，1990 年在名古屋當代藝術協會（Institute of Contemporary Art de Nogoya），波東斯基再度以充斥展場、彷如深淵的衣服，完成《儲藏：亡者之湖》（Reserves: Lac des morts，圖 14）⁵⁹。



圖 14
克里斯提翁・波東斯基
《儲藏：亡者之湖》（Réserves : Lac des morts）
Institute of Contemporary Art de Nogoya，日本
(轉引自 Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.21)

對波東斯基來說，如同照片，衣服召喚的也是死亡意象：「衣服與照片都同時是一種缺席與在場的表示。它們同時是物體與記憶，正如同一個死屍不但是個物體也是一個主體的記憶」⁶⁰。1980 年代末期以衣服來創作的系列作品，有如上所述者：衣服彼此重疊地一層層懸掛而形成一面彩色牆、或厚厚地鋪滿地面；另有折疊並滿滿地置放於木製層架上（如《死者》〔Dead〕，New Museum of Contemporary Art, New York, 1993）。這些成千上萬的衣服，隱喻它們曾包裹之身軀的不再，僅存的只有氣味，那是唯一能由感官察覺到的消失之身體的存在，更直接地指涉猶太大屠殺的大量死亡意象。而這不只是因

59 此作被視為與禪的一則名為「亡者之湖」（Lake of the Dead）的故事相關，那是某種介於人死後到成為靈魂之間的一段徘徊漫遊的過渡時刻。參見 Daniel Soutif, *op.cit.*, p.151.

60 Georgia Marsh: "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski", *Parkett*, n.22, 1989, p.36.

爲衣服比任何物件都更個人化，也是因爲它們的數量：如此呈現大量衣服的方式一方面暗示了一種官僚政治的冷漠與客觀，另方面，那種漫不經心的混雜並置，又暗示著摧毀平靜日常生活的某種突如其來、措手不及的悲慘變故。

開啓這類創作的作品 — 1988 年波東斯基在加拿大多倫多的伊碟薩・韓德斯藝術基金會展出的《儲藏：Canada》，題目本身也印證了這些作品與猶太大屠殺的關連：其中的「Canada」不只指的是展出國，更是納粹爲了他們的肅清計畫所發展出的一個委婉用詞，藉以指稱囤積置放被驅逐的猶太人之私人物品（衣服、鞋子、眼鏡等）以供日後再利用的倉庫⁶¹。至此，如狄迪耶・賽曼（Didier Semin）所言，再度地，在波東斯基早期各式各樣難解的表現後，「散置的片片拼圖終於在我們面前也在藝術家眼前，組合成一可辨識的圖像」⁶²：波東斯基早在 1972 年首度利用衣服來創作的《Franc ois C 的衣服》（Les Habits de Franc ois C），拍攝置於粗糙紙盒上又舊又皺衣服的系列黑白照片，所觸及的已可說是離開家園到集中營去的人們。

除了衣服，波東斯基也曾使用日常生活的各式物件來創作，如源自 1970 年代的《財產清單》系列（Inventaire）⁶³、1994 年的《失物》（Lost Property）等等。對於《財產清單》系列，藝術家本人曾言：「對我來說，這個計畫有雙重目的：透過物件見證一個人的存在，也獨立我們周遭的現實並為之命名」⁶⁴。在此，我們因而看到的是一種集體與個人性的諷刺揉合：當個人專屬的日常生活物件被從其所屬的環境中擷取出來後，如法蘭茲克所觀察到的，它們轉化成共同的歷史遺跡—是現代生活的見證，更是被驅逐、被迫捨棄這些私人財產的大屠殺受難者集體悲劇的見證⁶⁵。在佔領捷克斯拉夫期間，納粹著手蒐集被放逐之猶太人所有的具歷史與藝術價值的物品，以備在戰後成立一已滅絕之種族的博物館，也就是因此，在德意志第三帝國的命令下，布拉格的猶太博物館更名爲「中央猶太博物館」（Central Jewish Museum）⁶⁶。波東斯基的這些作品，讓人直接聯想到這個博物館。事實上，波東斯基對集中營裡堆積滿猶太人所屬物品的影像並不陌生（前述《Canada》一作的題目，也可作爲間接證據）：亞朗・雷斯內斯（Alain Resnais）在 1955 年以影片《夜與霧》（Nuit et Brouillard）對猶太大屠殺作了有力的陳述，其中有奧許維茲集中營在戰後被棄置的荒涼場景，穿插許多戰時的紀實攝影鏡頭，而波東斯基很早就看過此片⁶⁷。

61 Jean-Louis Ferrier, op.cit., p.64 ; Didier Semin: "Boltanski: From the Impossible Life to the Exemplary Life", *Christian Boltanski*, Phaidon, 1997, p.80.

62 Didier Semin, 1997, op.cit., p.80.

63 波東斯基的父親曾向他述及一雙祖父穿過的鞋子，在他祖父過世後，仍保有其腳型，根據尚帕特所言，《財產清單》的靈感，有部分是由此而來。參見 Lynn Gumpert, 1988, op.cit., p.56.

64 Anne Moeglin-Delcroix : *Livres d'artistes*, Paris : Centre Pompidou/ B.P.I. et Editions Herscher, 1985, p.77.

65 Andreas Franzke, op.cit., pp.8-21.

66 Linda Altshuler and Anna R. Cohn: "The Precious Legacy", *The Precious Legacy: Judaic Treasures from the Czechoslovak State Collections*, New York: Summit Books, 1983, pp.24, 29.

67 Lynn Gumpert, 1988, op.cit., p.56.

盒／箱子是波東斯基常採用的另一項表現素材。波東斯基使用紙箱，貼上照片或標上姓名、編號的大量紙箱，宛如儲存受難者資料的檔案庫（如《儲藏：偵探》〔Reserve: Detective，1988，圖 15〕；《別墅的寄宿者》〔Les Pensionnaires de la Villa，1995〕）⁶⁸。但他作品中最常見的仍是餅乾盒，這類常用來保存、收集小物件，棄置在地窖、閣樓或倉庫、儲藏櫃等次要處所，以將家中空間留給現實生活的箱盒，事實上是承載塵封記憶的物件。蘇珊·史都華特（Susan Stewart）曾分析：「在家中，有些空間是功能性的（廚房、浴室），有些是表現性的（客廳、廊道），但閣樓與地窖則是與過去的時間相關。它們攬亂了這段過去，將之轉變成一個同一時間性的整體，讓記憶得以隨心所欲地重建」⁶⁹。1969 年，波東斯基首度以餅乾盒來創作，完成《保存克里斯提翁·波東斯基生活中的小物件、具年代標示的餅乾盒》（Boîtes à biscuits datées contenant des petits objets de la vie de Christian Boltanski），他利用的就是來自其雙親地窖的舊錫盒⁷⁰。再次地，我們看到波東斯基由個人生命的探詢轉向集體記憶的召喚：自 1986 年巴黎薩伯特里耶教堂的展覽開始，這些充滿紀念意義的餅乾盒與大量的攝影肖像結合，如前文中我們已提及的，波東斯基將之裝置成聖物箱、墓碑、紀念碑、祭祠一般；或在排列有序的大量錫製盒子外貼上宛如亡者肖像的照片，營造類似骨灰存放所的沈重陰鬱；或堆疊整齊而上覆白布，就像一具具經時間洗禮的棺木（《墓》，Les Tombeaux，1996，圖 16）。



圖 15
克里斯提翁·波東斯基
《儲藏：偵探》(Réserve : DéTECTive)，1988
Kunsthalle Hamburg
(轉引自 Christian Boltanski, Phaidon, 2004, p.129)

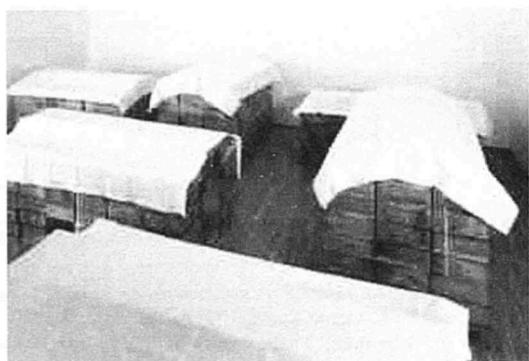


圖 16
克里斯提翁·波東斯基
《墓》(Les Tombeaux)，1996
De Pont Foundation, Tilburg
(轉引自 Christian Boltanski, Milano : Edizioni Charta, 1997, p.167)

68 1987 年波東斯基參加卡塞爾雙年展的作品就曾以《檔案》(Archives) 為題，他們可說是波東斯基作品的資料集成或說縮影，因為其中運用的照片都來自於先前的作品，包括十年前，於 1972 年在文件展中展出的《D 家庭》(Famille D) 的照片。檔案的觀念暗示了德國人細心登錄的集中營囚犯的檔案資料，以及法國警察所列載的猶太人名單。

69 Susan Stewart: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984, p.150-151.

70 Lynn Gumpert, 1992, *op.cit.*, p.104. Boltanski 後來使用的餅乾盒都經處理，以讓它們獲得老舊外觀。

舊衣服、個人物品、或收藏物件的舊箱子，有別於完全以照片完成的裝置：攝影以圖像指涉，而它們則是日常生活中某些「軌跡」的留存⁷¹，觸及的是波東斯基所謂的「微記憶」（small memories）⁷²，提供了歷史佚失的平凡生命最人性化的標記。這不免讓人聯想到由法國年鑑學派（School of Annales）肇始的重建微觀歷史（micro-historical reconstructions）的趨勢⁷³。年鑑學派史學家認為應「以人類所有活動的歷史，取代傳統史學以政治為主幹的歷史」，主張縮小分析的尺度，對細微的線索做出密集的分析與詮釋，從而得出具有廣泛歷史意義的研究成果與結論。自 1970 年代以後，這個獨到的研究取徑使得微觀史成為影響歐美史學深遠的一個重要學派⁷⁴。然而，不同的是，波東斯基並未進行猶太大屠殺歷史的重建，其作品中也並未見任何社會科學的方法論，相反的，波東斯基的作品觸及的是被放逐於晦暗不明的無名領域中的死亡受難者，一種對無法發聲之幽暗領域的隱喻表現。

死亡導致遺忘、死亡將生命物化的想法一直繁擾著波東斯基。波東斯基曾表示：「讓我震驚與訝異的是，主體在死後經歷了一番可怕而無法復返的改變，人被轉為一個身體。記憶，觀念，聯想，懼怕，都注定被遺忘。留下來的只有事物」⁷⁵。事實上，波東斯基作品中的衣服、私人物件、舊箱子，對於我們認為它們企圖留存的「微記憶」什麼也沒說明，反而只是呈現了對於缺席者所有物的迷戀⁷⁶。昆特·邁特肯（Günter Metken）將波東斯基使用私人物件的創作手法，比喻為「遺物崇拜」（cult of relics）、「世俗化的宗教」（secularized religion）⁷⁷，並不難理解。波東斯基的作品與猶太／基督教傳統的密切關連在此再次凸顯。維爾納·史拜斯（Werner Spies）曾特別強調，波東斯基晚期作品普遍呈現一種「宗教的、甚至形而上的面貌」⁷⁸。波東斯基本人亦證實「我確信藝術作品與聖人遺物相關」、「藝術與宗教同樣都是一種植基於象徵的開放系統」⁷⁹；1994 年提

71 Günter Metken : *Christian Boltanski. Les Suisses morts, Memento mori und Schattenspiel*, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, 1991, p.78.

72 Maurizio Marrone: "Three variations. Notes in the margins on Christian Boltanski", *Christian Boltanski. Faire part*, Siena: Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, 2002, p.28.

73 塞吉歐·特瓦西（Sergio Troisi）與莫里吉歐·馬隆（Maurizio Marrone）的著作中都提到年鑑學派對波東斯基所可能造成的影響。Sergio Troisi: "Montedipieta", *Boltanski. Montedipieta*, Milano: Edizioni Charta, 2002, p.24; Maurizio Marrone, *op.cit.*, p.28.

74 西元 1929 年，法國史家馬克·布洛許（Marc Bloch, 1886-1944）與路西安·費伯弗賀（Lucien Febvre, 1878-1956）創辦《經濟社會史年鑑》（Annales d'histoire économique et sociale），號召了一群標榜著革新政治史與事件史傳統、擴張歷史研究領域與提倡科際整合的史家。他們高舉著「新史學」旗幟，漸成為法國二十世紀史學的主流與典範，推動此一史學革新的團體即被稱為年鑑學派（Annales School）。此學派將歷史探究的視野，從帝王將相的歷史轉移而關注庶民的生活，融合其他社會科學領域的研究方法，企圖建構更寬廣、更貼近人性的新歷史。參見賴建誠：《年鑑學派管窺》，台北：左岸，2003。

75 Maurizio Marrone, *op.cit.*, p.30.

76 Maurizio Marrone, *op.cit.*, p.29.

77 Günter Metken :"Was wir brauchen sind Reliquien ", p.23-33. 轉引自 Thomas Lentes, *op.cit.*, p.60.

78 Werner Spies: "Schweizer sehen doch ganz normal aus", p.II. 轉引自 Thomas Lentes, *op.cit.*, p.60.

79 Günter Metken :"Was wir brauchen sind Reliquien", p.27; "Conversation with Friedhelm Mennekes", Boltanski, lichtmesz, n.p.轉引自 Thomas Lentes, *op.cit.*, pp.60-61.

到在巴黎聖厄斯塔虛（Saint-Eustache）教堂中以舊衣創作的《聖週》（Holy Week）時，波東斯基更直指他「的確想處理宗教儀式」⁸⁰。然而，波東斯基的作品與聖人遺物的宗教崇拜之間的差別，卻也不容忽略。在他的作品中，波東斯基並未聚焦於特定個人的紀念，他的「記憶的物件」並非讓觀者「睹物思人」以與亡靈相會，而是相反的，見證無法避免而令人悲傷的「此曾在」（having-been-here）、「不再存在」（no-longer-being-here），讓觀者清楚感受到生命的消逝。

三、猶太大屠殺歷史的超越？救贖？

猶太大屠殺的創傷體驗雖然激發波東斯基作品中大量的死亡意象，但是，對於政治迫害和苦難，波東斯基並未提供一善惡分明的歷史詮釋。他暗喻亡靈的攝影頭像，雖誠如道納德·庫斯比特（Donald Kuspit）所言，可說是古羅馬時代埃及費雍地區（Faiyum）木乃伊棺木上所繪之死者肖像的現代版本⁸¹，但非常不同的是，它們並未指涉特定的個人。特別是許多照片經他翻拍放大後，模糊失焦、個人特質盡失，完全地被平庸化了。似乎對波東斯基來說，人類既無美也無醜，無好也無壞，只有均質化、某種匿名性。波東斯基並且刻意地並列施暴者與受害者、掌權者和受壓迫者。1987 到 1990 年間，波東斯基利用 1931 年私立的猶太學校「夏茲中學」（Lycée Chases）畢業班的合照，以及一張巴黎的意第緒語學校（Ecole de langue yiddish）的猶太小孩們，在 1939 年紀念古波斯的猶太人驚險地逃過一場大屠殺的普珥節時穿著節慶服裝的照片，創作了許多作品。「夏茲中學」和「普珥節」兩系列作品的影像呈現的確實是猶太人，但在後來的作品中，波東斯基混合了不少在柏林找到的納粹照片；另也有許多作品的影像是來自法國或德國家庭的相簿、來自雜誌、或偵探報紙中的罪犯與受害者的照片，如 1989 年讓人與集中營相聯想的《檔案》，即是利用 1972 年一份報導各式犯罪事件的週刊《偵探》中剪下的影像⁸²。

波東斯基將施暴者與受害者的臉孔混在一起，沒有任何評判，人人等同，並非沒有原因。在提到他從柏林跳蚤市場找到的一些 40 年代的照片時，波東斯基說道：「讓我感到興趣的是，這就像一般的照片一樣，但其中有著甜蜜的日常生活，卻也有著我們都知道的事情發生。也就是說，他們可能在早上殺了一個小孩，而晚上回家時擁抱他自己的

80 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.12.

81 Donald Kuspit: "In the Cathedral/Dungeon of Childhood: Christian Boltanski's Monument: The Children of Dijon", Christian Boltanski, Phaidon, 1997, p.99.

82 波東斯基於 1973 年完成的《偵探》一作中，使用的就是此週刊中的受害者影像。1987 年，他在跳蚤市場中發現了完整的 1972 年版的《偵探》，促使他重新開始利用此刊物來創作。參見 Christian Boltanski : Archives, Arles : Le Méjan Actes Sud, 1989 ; Lynn Gumpert, *op.cit.*, 1992, p.128.

小孩」⁸³。事實上，波東斯基數次在其訪談中，提到被視為劊子手的納粹的平凡面貌。他曾描述一個讓他印象深刻的故事：在短短的兩個月之內，納粹士兵屠殺了十萬波蘭猶太人，但他們卻都是來自漢堡或萊比錫地區一般家庭的好父親。這些德國士兵其實已老得無法上戰場，他們的血腥行徑只是因為有人開始做了，他們不甘示弱、想證明自己也有從事的勇氣，並且，在一個群體中，他們希望自己能與朋友們一樣，既然朋友們能做，自己何嘗不能⁸⁴。如果說納粹的殘暴是人所皆知的，波東斯基卻認為「他們就如我們自身或我們的鄰居一般，有時可能做出可怕的事情來的平常人」⁸⁵。

對波東斯基而言，加諸於猶太人身上的災難，顯然有種卡夫卡特徵的荒謬⁸⁶。他曾提到其雙親豢養了一隻貓，但在戰時，猶太人並未享有如此的權利。一天，貓在鄰居的家中撒尿，這些鄰居雖然非常和善且相識多年，但卻到家中告訴其雙親，如果他們不殺了貓，他們將到警察局告發，而其雙親將被逮捕。「如果他們[鄰居]有權力殺死你的話，他們也會做，但他們卻不是壞人，他們是非常好的人」，波東斯基說道。他因此也聯想到：「我每早都在同一個位子喝咖啡，而老闆也很喜歡我，但我不確定他明天是否會殺我。他能夠拯救我，就像他也能夠殺我一樣。雖然毫無疑問的，他是非常好的人，他甚至是一個朋友」⁸⁷。成為加害者，似乎不盡然要有十足的充分理由，歷史在此已行徑荒誕。對於歷史殘酷的偶然性與隨意性，波東斯基顯然有深刻的體悟。

在波東斯基眼中，導致猶太浩劫之惡因此是種無從判斷的匿名存在：任何人都有可能成為施暴者。但另一方面，同樣地，所有人都可能是受害著，如此的訊息在《已逝的瑞士人》特別清楚。同樣以肖像攝影裝置手法來表現，此作取材自地區性日報《瓦列新聞報導》(Le Nouvelliste du Valais) 的訃聞，波東斯基所翻拍的，是死者親人們用來公告訃聞的亡者照片。波東斯基解釋道：「我較早的作品呈顯死去的猶太人，但是，猶太人和死亡的關係太密切了。再沒有比瑞士人更平常的了。他們沒有死亡的理由，因此就某方面來說也就更恐怖」⁸⁸。而讓波東斯基選擇他們的原因是，他「覺得他們更具普遍性，他們就像所有人，……他們幾乎有著同樣的臉孔，而每個人從中可以看到他們的兄弟或叔伯親戚……」⁸⁹。在此，波東斯基再次地呼應了卡夫卡的想法，宣稱「我們」的「我」，

83 Jean-Pierre Frief, Alain Fleischer, Françoise Marie et al. (DVD réalisé par): *Contacts, La photographie conceptuelle*, vol.3, Arte France développement, 2004.

84 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.5.

85 Jean-Pierre Frief, Alain Fleischer, Françoise Marie et al., *op.cit.*

86 波東斯基相當地認同卡夫卡，他認為自己與卡夫卡屬於同一個文化根源：德國文化。他曾言：「卡夫卡是個德國作家，而我的家族也是屬於德國文化…我認為德國是我的祖國，我的文化。我的祖父、曾祖父們，當不講意第緒語（Yiddish）時，他們就講德語。…我與許多文化都有關連，我最初從巴黎和 Corsica 來，但我的祖國是介於波蘭與普魯士間某個遼闊、平坦的區域。」Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.2-3.

87 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.5.

88 Bernhard Jussen, *op.cit.*, p.50.

89 Jean-Pierre Frief, Alain Fleischer, Françoise Marie et al., *op.cit.* 在波東斯基的其他創作中，也可見類近的態度與手法：1980 年代中期的《紀念碑》或《Dijon 的小孩》系列，波東斯基指出他照片中呈現的是「我們每天都碰得到的『遭遇小孩』」(Elisabeth Lebovici : "Entretien : Christian Boltanski", Beaux-Arts, n.37, juillet-août

我們個人或其他人，都是完全一樣的、平凡無奇的、可互換的，我們看來是唯一的，但其實所有人都是一樣，總之，「我就是他們」⁹⁰。因此，波東斯基作品所呈現的是瑞士人，但也是死神的所有受害者、無力與命運相搏的人類。波東斯基致力於尋找一些不精確到能夠擁有最大的普遍性的影像，一些觀者能夠添加其想像的模糊影像，藝術品因而有如某種刺激（stimulus），激發每個觀者的記憶或情感⁹¹，讓我們面對他人，也面對我們自身。波東斯基如此的創作無疑具有康德在其《純粹理性批判》裡所說的一種「空的形式」，也就是說一種敏感的、不停地召喚人們去填補的形式⁹²。

在波東斯基作品中，死亡無盡繁衍，觸及的因此已不只是猶太人的劫難，也是人類普遍的難逃宿命。波東斯基 1990 年的《空缺之屋》（見上文）表現了猶太人於浩劫後在柏林歷史中的「缺席」（absence），在藝術家眼中，同樣難以縫合與彌補的死亡空缺，也在世界不同地方的歷史中悄悄演繹，待人探問。波東斯基提到：「讓我對此計畫感興趣的是，你可以以巴黎、紐約或柏林任何房子為目標，由此重建一個完整的歷史情境。」⁹³ 納粹的暴行惡跡，在波東斯基作品中，也進一步演化為潛藏於日常生活中的不義與殘酷。他的《案件》（El Caso，圖 17），利用血腥兇殺案中受暴力凌虐、半裸、怵目驚心的



圖 17

克里斯提翁・波東斯基《案件》（El Caso）（封面），1989

藝術家之書（17 幅黑白照片，以金屬環串起），5×8cm

Parkett Publishers，Zurich

（轉引自 http://www.parkettart.com/editions/22_boltanski/greetingcard.jpg）

1986, p.29)；另外，在利用舊衣物來完成的作品中（就像 1988 年的作品《Canada》），波東斯基常刻意地凸顯一些具清楚時代標記的衣服（如印著 1989 年電影《蝙蝠俠》典型圖案的衣服），以免其觀眾僅聯想到受害的猶太人。

90 Michel Nuridsany : *Ils se disent peintres, ils se disent photographes...*, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980, n.p.

91 波東斯基在許多訪談中都曾提及這點，如 Delphine Renard, *op.cit.*, p.79; Démosthenès Davvetas, *op.cit.*, n.p.

92 參見 Jean-Louis Ferrier 的研究, *op.cit.*, p.78.

93 Lynn Gumpert, 1992, *op.cit.*, p.146.

受害者屍體的照片完成，清楚呈現死亡這個議題如何近乎一種強迫性精神病癥地深刻縛擾著波東斯基⁹⁴，但更說明了「人類之惡」不是特殊時代的產物，而是可以在平凡與普通環境中滋長。在波東斯基的作品中，他將之平凡化、世俗化、永恆化了。另外，更複雜曖昧的是，1989年波東斯基以精裝書限量印行其《案件》作品，受害者的死亡慘相吸引了不少的購買者，而我們知道，當死亡集中營某些照片首度曝光時，也曾招惹同樣病態、邪惡眼光的駐足⁹⁵——向來，苦難的大眾也是嗜血的大眾。波東斯基的深深喟嘆，無足為怪：「社會將不會有所改變……沒有什麼是可期待的……」；「我們生活在一個〔與集中營〕完全一樣的情境中，我們生活在一個可憎的世界。社會是可憎的，活著也是可憎的」；⁹⁶「我不認為有任何的解決之道，因為所有一切都糟糕透了，一切都導向死亡」⁹⁷。對波東斯基來說，人與世界的關係彷彿是雖生猶死。他將「現在」當作「過去」來瞭解，將「未來」當作「現在」來解讀。

波東斯基作品中瀰漫的死亡陰霾、深沈的悲傷，根生於波東斯基出生的那個歷劫後烙印創傷的時代；也深植於波東斯基所由來的猶太血緣：「有個意第緒語中的笑話，說每個餐廳都有它的特製品，招牌菜，而猶太人們認為自己的特產就是悲傷」⁹⁸。戴莫特內斯·德維塔(Démosthenès Davvetas)因而指出，波東斯基的作品是完全反人文主義的，因為，若以「人文主義」這個詞的嚴格定義來說的話，人類是所有活動的核心，足以戰勝一切，但波東斯基卻不再相信人類可以改變情況⁹⁹。波東斯基的悲觀，因而讓他對烏托邦有了引人歎嘆的洞見：當未來的理想成為一必達的終極目標時，其實踐中的偏執狂熱，往往導致向下沈淪的過程。基督教的宗教法庭，特別是赤柬游擊隊領袖、之後在擔任總理期間建立極端政權而造成上百萬人死亡的波布(Pol Pot)，都是波東斯基例舉的實證。他提到波布是「如此的一個好人。他希望每個人都快樂，因此他殺了許多人……他是個偉大的烏托邦份子。」¹⁰⁰進步憧憬何以滋生暴力後果，善與惡何以能為一體兩面，是波東斯基念茲在茲的提問。

對宏偉烏托邦感到戒慎恐懼、毫無信心的波東斯基，認為面對世界的「糟糕景況」(awful situation)，只能有兩種回應方式：若非毫無烏托邦，退縮、消極、耽溺享樂擁抱

94 此作名稱及影像都來自西班牙引人議論紛紛的報刊，它常並列受害者生前的家庭照與呈現他們受虐傷殘的屍體的照片。崗帕特認為，波東斯基作品中以這系列最接近如《夜與霧》一般的集中營紀錄片裡所刻畫之受難者的悲慘命運。Lynn Gumpert, *op.cit.*, 1992, p.128-132.

95 Jennifer Flay, *op.cit.*, p.185.

96 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.6. 波東斯基非常欣賞作家普利摩·李維(Primo Levi)，就是因為他猶如談論今日人們生活環境一般地勾繪集中營的生活。波東斯基特別提到，普利摩·李維的書中曾描述，在集中營中擁有湯匙是很重要的，因為那是富有的象徵，就好像現在要擁有車子的情形一樣；另外，也如集中營中的狀況一般，「我們知道所有人都即將死亡，我們知道自己生活於一個非常不公平的社會中，也知道我們真的很糟糕。我們享有豐富午餐，但我們也知道有許多小孩正瀕臨死亡」。

97 Démosthenès Davvetas, *op.cit.*, n.p.

98 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.3.

99 Démosthenès Davvetas, *op.cit.*, n.p.

100 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.8.

現世；否則就只能抱持非常卑微的烏托邦行事¹⁰¹。前者無疑解釋了波東斯基從 1975 年到 1980 年代初「構圖」系列作品中瑰麗、甜美、有趣的景致，如《花卉構圖》(Composition fleurie, 1975) 中的繁花盛景，《攝影構圖》(Compositions photographiques, 1977) 中的美好時光，《日本構圖》(Compositions japonaises, 1978) 中幻妙迷人的日式庭園夢境：波東斯基在其中構築了一個「邪惡污穢」世界的替代視野，換言之，人們所能做的就如他所言，僅是「退縮到小小的夢想中，一個神話故事中，在其中，人們的願望或許是完全荒謬的，但這卻有助於多存活一些時刻。」¹⁰²

在深刻難解的絕望中，遺忘亦不失為另一出路。《1939 到 1964 年間的 D 家庭相簿》(Album de photos de la famille D. 1939-1964, 1971, 圖 18) 中，倘若波東斯基欲藉重建



圖 18
克里斯提翁·波東斯基
《1939 到 1964 年間的 D 家庭相簿》
(Album de photos de la famille D. 1939-1964), 1971
150 幅照片 (22 x 30cm)
(轉引自 www.bulbe.com/i/a/l/b/album.jpg)

二次大戰、德軍佔領期間、以及解放後等不同時期之「典型」家庭的生活影像，以凸顯對那時大部分的法國人而言，生活仍持續地平靜進展、好像什麼都未發生一般的情況，倘若在這些家庭聚會、度假景象中，暗喻的不只是一種集體的記憶，也是一種集體的遺忘、整個法國社會的失憶 (amnesia) 的話¹⁰³，其中，儘管顯露波東斯基對此荒謬、殘酷現實的質問，但另一方面，也暗藏波東斯基對此恆常之歷史邏輯的深刻體認，悲哀、無奈，甚至人性化的諒解。他曾引述自己非常喜愛的一則故事—再度來自他所欣賞的普魯

101 Ibid.

102 Démosthenès Davvetas, *op.cit.*, n.p.

103 Lynn Gumpert, 1992, *op.cit.*, p.99

斯特－描述一位喪偶的男子，悲痛逾恆，所有人都認為他將自我了斷，但就在一日與好友的公園漫步中，他卻驚覺生命仍舊美好而終於選擇遺忘。波東斯基雖未從中頓悟生命之意義，但卻贊同「我們必須做的是遺忘，因為如果不遺忘的話，將無法生存。」¹⁰⁴

然而，波東斯基卻也認為若無烏托邦，生無異於死，因此，他 1994 年接受訪談時提到，當他「樂觀」時，也曾試圖懷抱「卑微的烏托邦」—亦即他所謂的回應世界「糟糕景況」的第二種方式¹⁰⁵。波東斯基作品中宛如「死亡之舞」的群鬼剪影，不論是在法國黃金海岸（Côte-d'Or）的小城維托（Vitteaux）受市長之邀所創作的公共藝術（1984-2004），或最近在奧賽美術館鐘樓所完成的作品（《黑貓剪影》，Les silhouettes du Chat noir, 2005/4/12-7/10），波東斯基都再度映照表現「並不可怕」、「溫和可親的幽靈」，特別是在他眼中猶如「中世紀的鬼莊」（village médiéval de fantômes）的維托市內，波東斯基更企圖構築一幕「可驅逐亡靈的鬼魅幻景」¹⁰⁶。1993 年利用肖像攝影完成的《抵抗運動》中（詳見上文），儘管藝術家對於會有人願意在納粹德國內進行困難的反抗運動，仍感不解，但其中儼然已透露樂觀訊息：受害者與施暴者不見得總是可互換的，總有些人拒絕成為施暴者¹⁰⁷。另外，波東斯基自 1972 年首度運用的舊衣服，二十多年後，在《播散》（Dispersion）系列中，也有了新意：在被觀眾一件件取走（或購買）後，受遺棄的舊衣服重獲新生¹⁰⁸。特別是 1994 年與宗教儀式相結合的《聖週》（圖 19）中，地



圖 19
克里斯提翁·波東斯基
《聖週》（Holy Week），1994
Church of Saint-Eustache，Paris
(轉引自 Christian Boltanski,
Phaidon, 2004, p.18)

104 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.6.

105 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, *op.cit.*, p.8.

106 Serge Lemoine, *op.cit.*, p.37. 在接受奧塞美術館館長勒莫安教授（Lemoine）訪問時，波東斯基指出，就如高齡 90 之偉大的日本表現主義舞蹈家 Ado 所言，「人們要做的是，驅逐亡靈」，而非向其致敬（Ibid., p.21）。

107 Daniel Soutif, *op.cit.*, p.152

108 Daniel Soutif, *op.cit.*, p.151.

面上猶如屍體橫陳的舊衣服，在神聖之日—星期天，由來到教堂裡的人們一件件地放入卡車，載到南斯拉夫（Yugoslavia）¹⁰⁹。波東斯基藉舊衣服展演上帝遠離、死亡終結，到新生命的贈與、一段嶄新未來的開啓的過程。舊衣服在未知的他處，開始了另一段新生命，生命終結的悲劇演化成投胎轉世後重生的喜劇。而此作，波東斯基認為「或許它並未對波士尼亞（Bosnia）的人們有很大的幫助」，但「卻有助於那些到教堂裡來的人們認清問題」¹¹⁰。因此，它實是波東斯基所謂的藉「彼此幫助，或進行某些小型活動」以促使世界「緩慢轉變」之卑微烏托邦的實踐¹¹¹。

只有非常單純的靈魂，才能完全享受把痛苦丟在腦後的快樂，退縮與逃避因而只能是波東斯基暫時的慰藉。另一方面，小烏托邦也未能終結他的絕望悲觀：「藝術家……只能屈從於世界，並無力改變世界」¹¹²。波東斯基回應世界的兩種方式都未成爲他終極的解答。因而就在波東斯基稍顯樂觀之作品出現的同時，他的作品中仍舊鬼影幢幢。1990年代初開始出現的新形式—米白色棉麻織布，搭配放大、模糊的攝影頭像，或將肖像直接印在布上，讓它們宛如幽靈般浮現、飄盪（圖 20）¹¹³—說明了波東斯基雖曾欲「驅逐亡靈」，但卻更常在「召喚鬼魂」。死亡的蠱惑，終究是波東斯基揮之不去的夢魘。



圖 20
克里斯提翁·波東斯基
《白窗簾》(Les Rideaux Blancs)(部份), 1996
Galerie Bernd Klüser, München
(轉引自 Christian Boltanski,
Milano : Edizioni Charta, 1997,
p.143)

109 1994 年波東斯基的《聖週》一作，乃是於星期四、五、日三天，在巴黎聖厄斯塔盧教堂內完成，所有到教堂來的人都參與了這件作品。活動過程中，星期四，是贈與日：人們在神父的要求下每人帶來一件舊外套，並在星期四的彌撒結束時，將外套留在椅上；星期五與死亡、特別是上帝的遠離有關：教堂中的椅子全被挪開，外套置放在地上猶如死亡之人一般。晚上七點舉行禮拜儀式過後，所有燭光熄滅，教堂中漆黑一片；星期日，或確切地說是星期六晚上，則牽涉到另一個贈與的想法—一個新生命的贈與：人們將集中於教堂尾端的外套，每個人取一件放到卡車上，載至南斯拉夫。

110 Paul Bradley, Charles Esche, Nicola White, op.cit., p.12.

111 Ibid.

112 Virginie Freyder, op.cit., p.291.

113 1990 年代開始，波東斯基以米白色棉麻織布，搭配各式的模糊肖像，變化出許多不同形式的作品，如《布》(Les Linges, 1991, 1994)；《聖物箱，布》(Reliquaire, Les Linges, 1996)；《映像》(Reflexion, 2000)。1996 年，他並在荷蘭堤堡德邦基金會 (De Pont Foundation, Tilburg) 的「受難記」(Passion) 展覽中，於置有白色內衣、照片的「聖物箱」前，安排了成堆鮮花向死者致意。

結語

對波東斯基而言，猶太大屠殺是一段他難以確實言喻但卻深深銘刻在其生命中的歷史。在他的作品中，我們看到了這個歷史創傷的癥狀以不同的面貌顯現。在他的藝術生涯早期，波東斯基雖然一再地重回籠罩創傷陰影、充滿焦慮不安的童年，但卻是壓抑、逃避、恐懼與失語，選擇以謊言替代殘酷的真相。波東斯基談論起猶太浩劫時態度的輾轉反覆、猶豫擺盪，實際上也見證了藝術家掙脫歷史夢魘之創傷的企圖。早期作品中顯露的創傷癥狀雖未讓我們得見波東斯基真正的成長歷程，但卻讓我們得以瞭解此創傷之難以承受的沉重。然而，藝術家從中卻也獲得了某種治療與修復，1980 年代中期之後，他因而更深入地沈潛到自我創傷的原初本源、面對猶太大屠殺這場歷史災難，使得它不再是壓抑難言的隱痛，而是暴露的傷口。

波東斯基的作品因而越發展越顯見其個人的與歷史的基礎——一個猶太家庭與二次大戰的回憶。他的作品烙有 20 世紀罪惡的痕跡，死亡，生命的驟然終止，成為他作品中處處可見的核心主題。死亡是啓動歷史與記憶運作的關鍵元素，也正是映照出波東斯基的浩劫記憶與歷史想像的帷幕。在波東斯基的作品中，死亡與歷史一個人的、家族的、民族的、國家的、甚至人類的歷史—之間有著複雜而細膩的連鎖。他藉大量的攝影以圖像指涉、藉衣物等生命存在的軌跡來表現、藉陰影以鬼魅的聯想來召喚大量的死亡意象，將歷史還原為一處陰森的死蔭幽谷。

使得波東斯基的作品處處透出沈重與不安的，正是藝術家領略到死亡之真實存在的悲觀意識。在他的作品中，已逝者幽靈般地重現，觀眾同時體驗到逝去的回歸以及不復回歸，因而愉悅與悲傷交雜、陌生又熟悉的感受模糊混淆，這種詭秘感（uncanny），深深衝擊觀眾的朦朧意識與麻木情感。波東斯基不只是讓集體的浩劫記憶尖銳化，也讓觀眾自身潛藏的個人記憶再度浮現、種種鈍化的個人傷痛被重新感知。他的作品因而具有羅蘭·巴特（Roland Barthes）所謂的直擊且刺痛觀眾的「刺點」（Punctum），足以喚醒個人和歷史創傷經驗的刺點¹¹⁴。他的作品所觸及的，終究並非只是某種與觀眾無關的「遙遠的苦難」（La souffrance à distance）¹¹⁵。

然而，波東斯基不單是讓記憶尖銳化，他也讓屠猶歷史問題化：他並未簡化歷史的混沌為單純清晰的善惡之爭的道德敘事，藉論褒貶、辨是非以平反昭雪、撥亂反正而一筆勾消這段歷史創傷的記憶，樂觀地呈現未來憧憬；反而是去思考，在人人有分的歷史運動中，所謂的道德不再有依據，也沒有絕對的意義，受害者也可能是加害者，歷史暴

114 Roland Barthes : *Camera Lucida : Reflections on Photography*. Trans. by Richard Howard, New York : Hill & Wang, 1981, p.26.

115 在此，筆者借用的是波東斯基的兄長路克·波東斯基（Luc Boltanski）於 1993 年所出版之著作的題目——《遙遠的苦難》（Paris: Editions Métailié），路克·波東斯基意指傳播媒體上來自世界各地的天災人禍、屬於陌生人的種種悲劇。書中，他探討了面對如此殘酷景象時觀者的人性該如何反應，面對這個被媒體牽著走的世界，人們如何去思索道德與政治的關係，又可能有什麼行動等問題。

力因而是普遍、平凡，又同時是偶然、匪夷所思的無理性、無意義。波東斯基的歷史想像，勾繪出來的是人性的「永夜」，歷史恆常的殘酷。

在波東斯基的作品中，我們因而看不到救贖的絕對保證、安撫人心的敘述邏輯，波東斯基的歷史批判意識也由此可見。波東斯基執意回返且滯留於悲劇性創傷中，在其中猶疑反思，批判徘徊，力圖解讀其謎底和隱密本質，揭露了傷口表象之內的歷史真實，也因而成為洞見獨具的歷史觀察者。他的歷史思考挑戰了一種單純而急切地想將猶太大屠殺的經驗歸納總結為過去、不可能復返之歷史的企圖，揭示了一種對人類浩劫不輕易提供任何痊癒出口、反而更長久停留於其悲劇的死亡廢墟與殘跡中，以保有並刺激對時代與歷史的清醒的態度。波東斯基的絕望與悲觀，意味著也召喚著一種主體的覺醒，因而潛藏了正面價值。這種悖論的情況，恰如阿多諾的否定美學的論點。阿多諾指出，即使是最黑暗最絕望的作品，都蘊藏有「事情實不應如此」的吶喊與渴望，對明日的憧憬與希望可以最消沈絕望的身影出現，「以近似全面崩潰的景況來抑止浩劫的發生」¹¹⁶。因此，希望與絕望在歷史敘述中具有微妙的辯證與互動關係，波東斯基作品中彷如永劫不復的死亡、殘酷黑暗的歷史想像，可說同時具有否定的但又積極的意義¹¹⁷。

波東斯基透過死亡的議題由更為廣闊的人生經驗和存在價值上來思考歷史的創傷，他的作品與猶太浩劫密不可分，但其中也包含了對於消逝、對於人性、對於人類災難與歷史之惡的普遍性隱喻。他不但回溯、重訪、而且更進一步地闡發對猶太浩劫的「記憶」—或精確地說，「後記憶」—因而呈現了「記憶」的有機特質與能動力。另一方面，波東斯基也向我們呈現了一切「歷史敘述」(historification)中的相對性(relativité)與主觀性(subjectivité)。在再現個人歷史想像的同時，波東斯基不斷地讓我們面對自身的現實，省思在歷史洪流中自身的命運¹¹⁸。波東斯基顯然深入了人類生存內核來檢視猶太大屠殺的本質，死亡因而是他的信條，悲觀成了他的基調，而在此，我們也再次地看到了歷史的現在進行式：波東斯基以個人的創傷為基，但反映的是普遍的人們，討論的是過去，但從中我們卻彷彿得以預見並思考現在與未來。

116 Theodore Adorno: *Aesthetic Theory*, translated by G. Adorno and R. Tiedemann, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p.33.

117 筆者此處的論點，特別受惠於王班先生的著作《歷史與記憶：全球現代性的質疑》(op.cit., pp.17-64)。

118 Guy Schraenen : *D'une oeuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain* : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsborough, Sol Le Witt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers, Musée royal de Mariemont, 1996, p.15.

引用文獻

- Altshuler, L. (ed.) : *The Precious Legacy: Judaic Treasures from the Czechoslovak State Collections*, New York: Summit Books, 1983.
- Barthes, R.: *Camera Lucida : Reflections on Photography*. Trans. by Richard Howard, New York : Hill & Wang, 1981.
- Jussen, B.: "Signal – An Introduction", *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, pp.49-58.
- Boltanski, C.: *Archives*, Arles : Le Méjan Actes Sud, 1989.
- Bradley, P., Esche, and C., White N. : "An interview with Christian Boltanski", *Christian Boltanski : Lost*, Glasgow: CCA, Tramway Visual Arts; Dublin: Douglas Hyde Gallery, 1994, pp.1-16.
- Caruth C. (ed.) : *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager*, Dijon: Musée, 1973.
- Christian Boltanski*, Milano : Edizioni Charta, 1997.
- Cohen, F.: "Les artistes anonymes ", *Vies d'artistes*, Association des conservateurs de Haute-Normandie, La Différence, octobre 1990, pp.41-42.
- Davvetas, D.: "Christian Boltanski", *Flash Art*, n°124, oct-nov 1985, p.82-83.
- _____ : "Interview by Démostenès Davvetas", *From the Europe of old. Javier Aguirre, Christian Boltanski, James Coleman, Jan Fabre, Gilbert & George, Rebecca Horn, Jannis Kounellis*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1987, s.p.
- Ferrier, J.-L. : *Trois mirifiques. Anti-éloges. Jean-Pierre Raynaud, Christian Boltanski, Giovanni Anselmo*, Paris : Lavignes-Bastille, 1995.
- Flay, J. (ed.) : *Christian Boltanski*, Catalogue : Books, Printed Matter, Ephemera 1966-1991, Cologne et Francfort, Verlag der Buchhandlung Walther König et Portikus, 1992.
- Franzke, A.: " Le Souvenir et les clichés ", *Christian Boltanski - Reconstitution*, Paris : Editions du Chêne, 1978, pp.8-21.
- Friedlander, S.: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Frief, J.-P., Fleischer, A., Marie, F. et al. (DVD réalisé par): *Contacts, La photographie conceptuelle*, vol.3, Arte France développement, 2004.
- Gumpert, L.: "The life and death of Christian Boltanski ", *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: New Museum of Contemporary Art, 1988, pp.49-86.
- _____ : *The many faces of CB, Reconstitution-Christian Boltanski*, Londres, The Authors and Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1990.
- _____ : *Christian Boltanski* (trad. Par Anne Rochette), Paris : Flammarion, 1992.
- Hirsch, M.: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge-Harvard University Press, 1997.

- Huyssen, A.: "Monument and memory in a postmodern age ", *The Art of memory: Holocaust memorials in History*, Munich and New York: Prestel-Verlag; New York: The Jewish Museum, 1994, pp.9-17.
- "Interview with Christian Boltanski", *Le Monde*, March 3, 1994, p.XII .
- Kuspit, D.: "In the Cathedral/Dungeon of Childhood: Christian Boltanski's Monument: The Children of Dijon", *Christian Boltanski*, Phaidon, 1997, 92-109.
- Lascault, G.: "Onze figures de la mort ", *Traverses*, Paris : Editions de minut, n°1, septembre 1975, pp.39-55.
- Lemoine, S.: "Entretien avec Christian Boltanski", *Correspondances Musée d'Orsay, Art Contemporain*, n°4, 2005, pp.20-43.
- Lentes, T.: "Liturgeries of Disappearing. Material References in Art and Religion", *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, pp.59-82.
- Le Pommeré, M. : "Les Evocations", Correspondances Musée d'Orsay. *Art Contemporain*, n°4, p.6-17.
- Marrone, M.: "Three variations. Notes in the margins on Christian Boltanski", *Christian Boltanski. Faire part*, Siena: Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, 2002, pp.23-31.
- Marsh, G.: "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski", *Parkett*, n.22, 1989, pp.36-40.
- Metken, G.: *Christian Boltanski. Les Suisses morts, Memento mori und Schattenspiel*, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, 1991.
- Moeglin-Delcroix, A. : *Livres d'artistes*, Paris : Centre Pompidou/ B.P.I. et Editions Herscher, 1985.
- Nasgaard, R.: "Introduction : l'organisation d'une exposition à base nationale", *Individualités : 14 contemporary artists from France : Jean-Michel Alberola, Richard Baquié, Catherine Beaugrand, Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Blocher, Christian Boltanski, Daniel Buren, Sophie Call, Gérard Garouste, Thierry Kuntzel, Bertrand Lavier, Annette Messager, Michel Parmentier, Niele Toroni*, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1991, pp.47-65.
- Nuridsany, M. : *Ils se disent peintres, ils se disent photographes...*, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980, s.p.
- Ohayon, J. : "Le Théâtre fugace et sentimental de Christian Boltanski", *Christian Boltanski : peindre, photographier* , Nice : Galerie des Ponchettes, printemps 1986, s.p.
- Renard, D.: "Entretien avec Christian Boltanski", *Christian Boltanski*, Paris : Musée National d'Art Moderne, 1984, p.70-85.
- Schraenen, G. : *D'une oeuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsborough, Sol Le Witt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers*, Musée royal de Mariemont, 1996.
- Semin, D.: "Boltanski: From the Impossible Life to the Exemplary Life", *Christian Boltanski*, Phaidon, 1997, 44-91.

- Soutif, D.: "An Attempt to reconstruct Christian Boltanski", *Christian Boltanski*, Milano : Edizioni Charta, 1997, pp.33-178.
- Spiegelman, A.: "Commix: An Idiosyncratic Historical and Aesthetic Overview", *Print*, November-December 1988, pp.61-73, 195-196.
- Steinhauser, M.: "Images stimuli : Boltanski's Art after the Holocaust", *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, pp.103-133.
- Stewart, S.: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984.
- Troisi, S. : "Montedipièta", *Boltanski. Montedipièta*, Milano : Edizioni Charta, 2002, pp.21-33.
- Van Alphen, E.: "Playing the Holocaust ", *Art in Mind. How contemporary images shape thought*, 2003, pp.180-203.
- _____: "The Portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture", *Portraiture. Facing the subject*, Manchester University Press 2004, pp.239-256.
- Freyder, V. : *Les œuvres du fantaisiste, ou le statut de l'artiste dans les travaux de Christian Boltanski*, mémoire de maîtrise, Paris : Université Paris I, 2001.
- Young, J. E.: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- 葉頌壽 譯，Sigmund Freud：《精神分析引論/精神分析新論》，台北：志文，1993。
- 王班：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，Oxford University Press，2004。

本研究蒙國科會補助（計畫編號：NSC 94-2411-H-018-002），特此致謝