

他者是我¹：

波東斯基早期自傳式攝影作品中記憶的消逝與建構

Other am I:

Memory Construction and Disappearance in Christian Boltanski's Early Autobiographical Photograph

王曉華
WANG Hsiao Hua

國立臺北藝術大學 關渡美術館助理研究員
Assistant Research Fellow, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei
National University of the Arts

| 摘要 |

本文以法國藝術家波東斯基自 1968 年起至 1975 年間的自傳式攝影作品為主要討論對象，探究藝術家如何賦予其影像具有堪比文學領域自傳文體的威力，以寫就出一部關於「波東斯基」的神話自傳。傳統自傳強調真實性，向來容不下半點造假虛構，而傳統攝影更如巴特所說，包含著「真實與過去」。透過分析這些根本不是波東斯基本人的「波東斯基」影像，本文嘗試在第一部分指出，波東斯基既不意在曝顯傳統自傳、攝影的不可能性，更反倒使兩者從其本質上即得為他那在標題上虛構的自傳式攝影背書。而整個創造神話人物「波東斯基」的大業，最終自然也僅留下關於「波東斯基」的普世記憶，本文於第二部分將接續此進一步論證，波東斯基因悅納並宣稱影像中的所有角色都是我，致使一張張「他者是我」的照片所觸及並召喚的，只會愈加是與他人有關的生命與記憶，而再無他本人真實的記憶，以期最終提出記憶的建構與消逝，在波東斯基早期的自傳式攝影作品中，並非繫於其可靠性與否抑或單純地出自於遺忘，而是在他通過影像為自己作傳的過程中，波東斯基把它們給普世化了。

關鍵詞 | 自傳式攝影、記憶、他者、波東斯基、「波東斯基」

* 本文為國立臺北藝術大學藝術跨域研究所楊凱麟教授科技部「普魯斯特與作品的問題化：從德勒茲哲學出發」研究計畫案項下博士級研究人員（MOST 111-2811-H-119-001）之部分研究成果。承蒙審查委員們的意見回饋與建議，補充並拓展本文論述不足之處，謹致謝忱。

* 本文投稿日期：2021.11.30；
最後修訂日期：2022.05.30；
接受刊登日期：2022.06.02。

1 「他者是我」在符合英文文法的情況下，應譯為‘Other is me.’，然而這句怪異的英文為延續法國詩人韓波（Arthur Rimbaud）於〈1871年5月15日致保羅·德梅尼書信〉（*Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, 1871*）信首寫下的「我是他者」（Je est un autre）一語的弔詭性，並據此開展本文的問題，在參照該句英文翻譯‘I is an other.’後，選擇保留並調換語句中的 be 動詞與受詞用法。

| Abstract |

This article discusses the autobiographical photograph in French artist Christian Boltanski's early work from 1968 to 1975. The article examines how the artist empowered his photograph the features of autobiographical narrative in literature to create a mythic autobiography of "Christian Boltanski." Traditional autobiography emphasizes authenticity; thence there is always no room for falsification and fiction. And traditional photography contains "real and past", as Roland Barthes said. By analyzing these "Christian Boltanski" images that are not even Boltanski himself at all, the first part of this article attempts to demonstrate that Boltanski does not intend to highlight the impossibility of traditional autobiography and photography, but rather makes them necessarily endorsed his totally fictional caption in the autobiographical photograph from their essences. And the second part of this article continues to argue that it was precisely because of Boltanski's uses of photography allows him to claim that all the characters in the image were he, the photograph of "other am I" hence touched and summoned only the lives and memories related to others. The creation of the mythical character "Christian Boltanski" therefore left only the universal memory of "Christian Boltanski", and no real memories of him eventually. In light of this, the article concludes that the memory construction and disappearance in Boltanski's early autobiographical photograph are not tied to its reliability or simply result of forgetfulness, but instead in the process of writing his own autobiography through images, Boltanski made them universal.

Keywords | autobiographical photograph, memory, other, Christian Boltanski, "Christian Boltanski"

一、前言

攝影提供我創造一虛構自傳 (fictional autobiography) ² 的機會。攝影證明了我所創作的的神話人物 (mythical character) —— 克里斯欽·波東斯基 (Christian Boltanski) —— 的存在。³

身為當代以攝影作為主要表現媒材的代表藝術家之一，在創作生涯初期 ⁴ 的作品主題上即明明白白標誌著「波東斯基」名字姓氏的各種照片，顯然在波東斯基的攝影作品中自成一格。而這些與他後來傾向以匿名 (anonymous) 方式並僅只展示出被攝者臉孔的其他作品大不相同的「波東斯基」照片，甚至早在一般視 1980 年代中期波東斯基才將創作關注轉向記憶、死亡、缺席……的評論 (Smith 2016: 636) 之前，便已觸及上述議題。

然而，這些充滿生活感，且大多以家庭相簿 (family photo album) 形式呈現的照片，或如他自己在這裡用以例證的，那聲稱記錄下藝術家本人從兩歲至二十歲間，於同一地點所拍攝的〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉 (*10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964*, 1972) 一作，卻未曾名實相符地是關於十八年來波東斯基成長的影像記錄。相反的，人們很快便將發現，寫著「1946 年 5 月 19 日，兩歲的克里斯欽·波東斯基」的照片裡蹣跚學步的金髮小男孩，根本不是波東斯基本人，甚至連十張照片中唯一一張真正的波東斯基照片，也並未如其所記載，是「1964 年 6 月 4 日，二十歲的克里斯欽·波東斯基」，原因之一雖與波東斯基對照片的構成絲毫不加掩飾的態度有關 ⁵，更重要的是，確保所有人充分認知到這十張波東斯基的肖像攝影，實際上皆出自於藝術家的虛構 (Semin 2004:

² 虛構自傳因常與自傳小說 (autobiographical novel) 或自虛構 (autofiction) 混用，而產生令人困惑的含義。狹義上而言，虛構自傳亦是以自傳方式進行內容鋪陳與人物敘事，然書中的主人翁並不必然在身份上暗示著與敘事者同一。(Vandevoorde 2019: 603)

³ Renard, Delphine. "Entretien avec Christian Boltanski." *Christian Boltanski Exhibition Catalogue*. Bernard Blistene, Dominique Bozo and Serge Lemoine, et al. Eds. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. 74.

⁴ 即從波東斯基於 1968 年在 Le Ranelagh 所舉辦的第一次個展〈克里斯欽·波東斯基不可能的一生〉 (*La Vie impossible de Christian Boltanski*) 開始至 1975 年止，而波東斯基則自稱此一時期為他的「個人的神話學」 (individual mythology) 時期。(Garb 1997: 19)

⁵ 波東斯基從不曾避諱此作品中所使用的照片事實上全拍攝於 1972 年的 7 月 17 日。而除了最後一張照片真為藝術家本人外 (但當時波東斯基的實際年齡是二十八歲，而非二十歲)，照片上的其他男孩皆是當天波東斯基在巴黎南部十四區蘇蒙里公園 (Parc Montsouris) 中隨機找來的臨時模特兒，他們根據波東斯基的要求，並在波東斯基的伴侶梅薩惹 (Annette Messager) 的掌鏡下，擺拍出另外九幅「聲稱是」波東斯基兩歲開始至二十歲前的照片。(Smith 2016: 636-637)

86) ⁶，作品所創造出來的神話人物「波東斯基」，才獲得其存在的合法性，又或者應該更準確的說，這件作品在某種意義上也才算真正的完成。

若從這樣的觀點來看，釐清或比較波東斯基這十幀肖像攝影中的虛構部位與其真實生活間的關係，在此完全不是重點，因為這整件作品不僅沒有一處不是虛構，波東斯基更挑明了，因其標題而必須被置於自傳視域底下檢驗的這些「波東斯基」照片，恰恰正催生出並證成一個如神話般存在的「波東斯基」⁷（虛構之大成）。換言之，與一般圍繞著「我」而開展，爾後再幾經折返回「我」的自傳式重建 (autobiographical reconstruction) 相反，波東斯基的虛構自傳既不是我的虛構，也不虛構出一個我，而是將虛構重建底下的「我」再徹底抹除。若一部自傳能向眾人們展示出傳主如何認識他／她自己，在本文的第一部分中，這個意欲透過自傳「認識汝自身」(know thyself) ⁸ 的波東斯基版本，卻顯然視傳統自傳對內容真實性、自我生命探求等這些基本要求如無物，但這不僅未曾減損波東斯基從其肖像攝影中重構出「波東斯基是誰？」的力道，這些被藝術家賦予堪比文學領域自傳文體威力的影像，甚至烙印出一個遠比波東斯基如實使用自己的照片，恐怕都還要更深刻鮮明的「波東斯基」印象。而這當中涉及了波東斯基對攝影本質的思考，以及其對攝影所肩負之任務所提出的挑戰。

接續波東斯基利用攝影反過來支撐起他重建「波東斯基」的這項大業，本文於第二部分中將進一步探討，在以藝術家為名的這一整部自傳中，最終也僅有關於他所創造的神話人物「波東斯基」的普世記憶。原因不光是由於波東斯基有意識地掩蓋其存在的一切證據 (McGurren 2010: 11)，更因為這位藝術家在這些影像裡，以各種方式積極的演繹他者，致使一張張「他者是我」

⁶ 法國巴黎國立高等美術學院 (École nationale supérieure des Beaux-Arts) 藝術史學系教授賽明 (Didier Semin) 指出，嚴格說來，在〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉中的這十幅肖像攝影，並沒有任何一張是通過技術而進行偽造，它們的虛構性是來自於波東斯基為其所賦予的標題，以及後續所展開的言說與描述。

⁷ 為區隔兩個波東斯基，波東斯基在其作品中創造的「波東斯基」，在本文中將以上下引號 (「」) 表示之。

⁸ 「認識汝自身」(gnothi seauton) 相傳是刻於德爾菲神殿 (Sanctuary of Delphi) 上的三句箴言之一，此話據稱可能出自於古希臘賢者契隆 (Chilon of Sparta) 之語，另有一說認為應是源於愛奧尼亞學派 (Ionian School) 創始人泰勒斯 (Thales) 或蘇格拉底 (Socrates)。除泰勒斯與蘇格拉底對此一箴言的闡釋外，包括柏拉圖 (Plato) 在其第一本對話錄《亞西比德》上卷 (*Alcibiades I*, 390s-350s BC)、尼采 (Friedrich W. Nietzsche) 的《道德的系譜學》(*Zur Genealogie der Moral*, 1887)，以及傅柯 (Michel Foucault) 在《倫理學：主體性與真理》(*Ethics: Subjectivity and Truth*, 1997) 中，皆提出個人對「認識汝自身」極具原創性的解讀。

的照片所觸及並召喚的，只會越來越是與他人有關的生命與記憶，而再無他本人真實的記憶。本文以期最終論證記憶的建構與消逝，在波東斯基早期的自傳式攝影作品中，並非繫於其可靠性與否抑或單純地出自於遺忘，而是在他為自己作傳的過程中，波東斯基把它們給普世化了。

二、認識汝自身

(一) 假話假說

根據藝術史學家波朗（Camille Paulhan）的研究統計，Christian Boltanski 這個名字或其第一人稱代詞「我」（je, me, m'）、所有格「我的」（mon, ma），在波東斯基創作生涯初期，至少出現於三十三件作品的標題中⁹：除〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉外，另包括有〈克里斯欽·波東斯基不可能的一生〉（*La Vie impossible de Christian Boltanski*，1968）、〈我都記得〉（*Tout ce dont je me souviens*，1969）、〈研究並展示 1944 年至 1950 年間我的所有童年陳跡〉（*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*，1969）、〈嘗試重建 1948 至 1954 年間屬於克里斯欽·波東斯基的物件〉（*Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*，1971）……等。然而，藝術家這種看似目標明確的重構「波東斯基」志業，相應於其所投入的自傳領域或所欲建構的對象本身，卻是一點貢獻也沒有。

⁹ 波朗根據波東斯基 1968 年至 1975 年間所舉辦的展覽標題所做統計與分析，請見：“Un Boltanski, des Boltanski” in *Territoires Contemporains - 4 - Image de l'artiste*, sous la direction d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires, mis en ligne le 3 avril 2012. <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Camille_Paulhan.html> Accessed 11 Nov. 2021.

首先，自傳要求撰著者必須「說真話」（tell the truth）。作為一種傳記文體（biography），自傳記載的無非是作者下筆前的人生經驗總結與體悟¹⁰，自我記述的過程於是等同於對此一經驗的事實陳述與揭露，而完成的著作，亦是放在這種真話必得真說的前提下被理解、定位。在幾乎與波東斯基沉浸於自傳式自我建構的同一時期，勒熱納（Philippe Lejeune）在其《自傳契約》（*La Pacte autobiographique*, 1975）一書中，更將說真話視為是自傳作者在寫作時的一種承諾（promesse），勒熱納指出：

與所有形式的小說相比，傳記和自傳是有所指的文本（textes référentiels）：就像科學或歷史材料一樣，它們宣稱（prétendent）可提供文本之外與「現實」（réalité）有關的訊息，而因此應能經受得住檢證（vérification）的考驗。（1975: 36）

作者向自己的讀者承諾寫入其自傳內的都與現實有關，形成了勒熱納此書題名的契約關係（pacte）。而勒熱納在此則將從敘事結構、人物主題表現上看來，無有分別的傳記和自傳與小說區分開來，前者成為參照價值堪比科學或歷史材料的文本，而後者僅僅只是一般的文本。不光如此，當傳記與自傳宣稱其能在現實揭露上更勝於只是一般文本的小說，同時亦意味著傳記與自傳作者高度意識到其必須在著作中「說真話」，並同意許下「說真話」的承諾。而一本允諾要「與真實相似」（Lejeune 1975: 36）的自傳，一方面保證自傳具有（讀者所期待的）真實性，另一方面，則將人們得以對虛假不實、經不住事實檢驗的自傳作品加以撻伐的行為合理化。換句話說，一部自傳中別說能有半句假話，連真話假說都不可能。本文於此雖無意再進一步分析自傳理論中的真假之辯，但仍希望指出，關於自傳理論的研究史始終離不開孰真孰

¹⁰ “autobiography.” *Encyclopedia Britannica: Literature (Non-fiction)*. 2021.
<<https://www.britannica.com/art/autobiography-literature>> Accessed 11 Nov. 2021.

偽的問題 (Olney 1980: 7)。而即使進入到後現代，真與假的論爭依舊未能真正退場，飽受後現代主體論述衝擊的自傳理論，事實上正是從訴諸作者親身經驗的自傳真實性上，進行顛覆與解構。(Gilmore 1994: 3-21)

而波東斯基在二十世紀末的一次訪談中，則煞有其事的給出了一個極其勒熱納式的回應 (Smith 2016: 642)。他說，在打著自己名號底下所嘗試從事的各種波東斯基研究、重建……，是「完全虛構的自傳，是以各種虛假的證據所呈現的虛構。」(Fleischer and Semin 1998: 6) 不啻說明了在其早期的自傳式作品中，波東斯基並不是缺乏說真話的能力或勇氣，而是他從一開始便決定要說假話。(而這或可視為是自傳作者波東斯基給自己的「承諾」)

現實與虛假的對立關係在波東斯基這個時期的作品中並不成立，因為這些作品打從一開始就只有「假」。是故波朗所列出的這三十三件作品，完全無關於真假的辨別，更不能被置於勒熱納自傳真實性的價值檢證之中。因為這兩者皆預設了必須先有一個現實的「真」，方可能作「假」(或勒熱納以「贗品」[faux] [Lejeune 1989: 17-18] 稱之)。由真而確立的假，遂只是真的某種對照物，因假而揭示的真，鞏固的則依然是真的無上政權。不過，必須注意的是，與其說這是最知道事實真相的自傳作者本人波東斯基刻意在其作品當中以假亂真，甚至真假不分，倒不如說正是因為波東斯基不再意圖樹立(或陷入)另外一種真實 vs. 虛假的論述迴圈，才會將作品的創造性條件奠基在整個訪談句子裡亦不見半個「真」字的假話假說之中。易言之，三十三件「完全虛構的自傳」作品，恐怕並不因為與真實相比較而凸顯其不真，而是一旦只要以「波東斯基」為題便得被認知為假。波東斯基的此番言論無疑將自己早期充滿自傳意味的作品，評述為逃離真假圈套的一種嘗試。而在這個意義

上，當這位藝術家說出在其所有自傳式重建的作品中，一切全然皆為虛構，那麼即便當中出現任何時期、不同場合的波東斯基影像，其仍然都只能被視為是一「虛假的證據」。

（二）波東斯基拍「波東斯基」

透過這種只呈顯假，並且最好假的昭然若揭、人盡皆知，波東斯基使任何關於他自傳作品的品評皆無法從其真實性著手。那麼，人們是否還有望從這些完全虛構的作品中真正認識這位藝術家？

誠如自傳一字所明示，自傳是 auto（自我）、bio（生命的）、graphy（書寫）（Hassam 1992: 81）。一本自傳無論它有幾分真假，終究得圍繞著一個主題發展，那就是撰著者必須要「寫自己」（write oneself）。以人物書寫為主要目標的自傳，是「現在的我」以回顧式的視角寫「過去的我」，無論其中所涉及的人我關係或權力結構程度不一（吳玫瑛，2017：210），但整部自傳就是作者自我的生命書寫（life writing）。然如果從此一最基本卻也相對終極的要求上來看，波東斯基早期的自傳式作品，是否正是其過往生命的某種凝縮？答案恐怕是否定的。這不光是緣於若是放進真實性的檢證機制裡，波東斯基本人與他作品當中的「波東斯基」，兩者並無一致性可言，更因為比起藉由作品呈現題名中六年、十八年的人生歲月或成長軌跡，以各種擺拍、權充（如〈研究並展示 1944 年至 1950 年間我的所有童年陳跡〉使用的是波東斯基姪子的兒時照片〔Gumpert 1994: 24〕）等虛假的證據，反覆建構描繪的其實是藝術家口中那如神話般存在的「波東斯基」。易言之，相對於「寫自己」最終堆砌而出的是一種關乎自我生命的省思（某種的「真」），透過

auto (自我)、bio (生命的)、photography (攝影) 創作出一神話人物「波東斯基」的他，較是在「拍波東斯基」。這兩者對波東斯基來說從未能是同一回事，在其創作生涯初期的自傳式攝影作品中，我們能看到的於是僅只有被全然虛構地建構出來的「波東斯基」，而若是這位藝術家在這些自傳重建的影像作品中，開始表現出真正的自己，他所創造的就不是「波東斯基」。

這種「拍波東斯基」卻與「拍(波東斯基)自己」不相等同，在使用第三人稱自我代稱，以質疑自傳自我統一性的書寫實踐中並不算少見，如巴特(Roland Barthes)在《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975)中，便曾強調「我並不會說：『我要描寫自己』，而是說：『我正在寫一個文本，而我稱之為 R. B. 』」(60)重建舊有的自我在此書中已徹底為巴特所捐棄(ibid.)，他現在寫的不再是那樣的自我，而是「寫 R.B.」，只「拍波東斯基」的波東斯基於此遂似是與巴特取得了某種的親緣性。¹¹然而，與巴特不同的是，在《羅蘭巴特論羅蘭巴特》這本以片段方式書寫，而使主體敘事跳躍、時序事件錯亂的書中，巴特藉由「寫 R.B.」不僅顛覆了傳統自傳中的一切成規，更點出了書寫一部自傳根本就不可能(鄭美里，2008)，波東斯基每一件自傳式重建的攝影作品，卻是對自傳可能性的反覆強化。

與表面上看起來像是對自傳不斷發動攻擊的舉措恰恰相反，虛假的證據、「拍波東斯基」，差異地激活起自傳賴以存在的條件(而非將之消滅)，更皆唯有在自傳還飽含潛能的前提之下，才獲致其意義。如果自傳不可能，這些實際上並不真正記錄下波東斯基各個時期的肖像攝影，就只是一張張不知名的男孩照片；如果自傳不可能，將「波東斯基」拍得再怎麼出神入化，與拍任何一個人便也相差無幾。而從這樣的觀點看來，波東斯基「拍波東斯基」

¹¹ 巴特與波東斯基的親緣性遠不僅止於此。無論是在分析波東斯基的自傳式作品、攝影，或是其創作中與神話學、作者有關的問題時，巴特的論述常是評論家們藉以切入探討的關鍵思想。

儘管得以自我的虛空化 (empty) 為代價，卻因其充滿建構性，而使這個虛空化本身具有正面的意涵，正如同在本文前言中波東斯基所自陳的那般，從事自傳此一工作，對這位藝術家而言其實是一個「機會」。由是，波東斯基的「拍波東斯基」可能雖與德曼 (Paul de Man) 在〈自傳作為一種去臉〉 (*Autobiography as De-facement*, 1979) 一文中，論述所有的自傳皆具有某種虛構性，而任何的虛構則帶有自傳性的痕跡，「虛構與自傳彼此之間的區分，似乎並不在於它們是非此即彼的兩極，而是無法判定 (undecidable)。」 (921) 的立論點相同，卻提出了與德曼相反的示例：〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉為「波東斯基」建構了一張容貌，而〈研究並展示 1944 年至 1950 年間我的所有童年陳跡〉則建構了另外一張。

(三) 「閱讀」一張照片

一旦由「波東斯基」這個專有名詞 (proper name) 所建構出來的「波東斯基」不再追求逼真 (即波東斯基自己)，那麼觀看這三十三件自傳作品中的波東斯基影像，重點就不再會是核實「哪一個是波東斯基」，而是「沒有一個是波東斯基」，因而弔詭的才「有『波東斯基』」。只不過，這種「信以為假」的識看基礎，難道根本上地未與攝影之為攝影的本質相違背嗎？

簡要的說，肉眼經由相機的觀景窗瞄準其所欲拍攝之物，再通過鏡頭將被攝物所反射的光信息量，捕捉 (即按下快門) 顯影於感光底材上成為一幀可視的靜態影像。傳統攝影¹²的基本成像原理使攝影自帶有客觀寫實的特性：照片中的影像是一實際外物的瞬間投影，它「來自於真實世界，且與其有因果關係的真實描述。」 (Wells 1996/2005: 374) 特別是當人們因各種原因無

¹² 本文因以波東斯基早期的自傳式攝影作品為主要討論對象，故在攝影本質的探討上，亦將以傳統攝影為主。而晚近因機具與技術演進而興起的數位攝影，雖使攝影在本質上不得不亦隨之改變，但在本文中暫不予以進一步的討論。

法再親眼目睹眼前的事物後，視線便轉而縮短至留影於相紙上的影像。大量的人類學、民族學田野照片，正是此種將攝影認知為描述世界真實的印證之一。在此，攝影似乎因這項本質而透露出些許勒熱納式的契約觀，若我們再次回到勒熱納的那段引文，比起傳記或自傳作者，一位攝影師恐怕更無須宣稱他／她所拍攝之物的真實性。必得依照光學原理才能產生影像的攝影，鏡頭前的被攝物與光線兩者缺一不可，無法無中生有的一張照片，毫無疑問的遂成為得以指涉真實的一種文本，它不僅絕對經得起真實性的檢驗，其更是一項足以驗證真實的有力證據。在這個意義上，波東斯基的肖像攝影或許也是攝影作為一種證據的擁護者。只是，現在我們當然已經知道，那是關於「虛假」的證據。又或者更準確地說，一張根本不是波東斯基兩歲時的肖像攝影，因為照片中的小男孩在 1972 年 7 月 17 日（十張肖像攝影的拍攝日期）被攝影「證實」他真實存在著，而成為「虛假」如假包換的證據。換言之，波東斯基利用了巴特在《明室》（*La Chambre claire*, 1980）一書中所提出的「**此曾在**」（*Ça-a-été; That-has-been*）¹³，使能證明著某事物曾經就在那裡的攝影，從本質上即得為他的虛構自傳背書。

如巴特所言：「在攝影中，我絕不能否認照片裡**有個東西曾在那兒**（*la chose été là*）。」（1980: 120）在〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉中，小男孩必須被肯定他曾經就在那兒，因為一張以他為主角的照片呈現了這個事實，鐵證如山。影中人真實地在某個過去「此曾在」著，致使沒有人，包括波東斯基在內，可以否定照片中的男孩在彼時彼刻的存在，而波東斯基特意找來一位並非黑髮的小男孩入鏡，更從不諱言照片的拍攝年代與 1946 年（波東斯基兩歲）有所時間差，則使這位在 1972 年 7 月 17 日出

¹³ 本文以黑體字表示巴特在《明室》一書中特以斜體字強調之文字。

現於巴黎南部十四區蘇蒙里公園的金髮小男孩，怎麼也不可能被指認為是藝術家本人。

至此，我們幾乎可以斷言，當波東斯基藉由上述之舉，反證出這十張照片絕不可能是他十八年來不同時期的肖像攝影時，這位藝術家無疑也提示出了，面對他這個時期的自傳式攝影作品，我們並非是在「觀看」（seeing）照片中的影像，而是「認知」（acknowledge）它們。

滿頭金髮的兩歲小男孩、謊報拍攝日期，甚至是照片上緣手寫的「1946年5月19日，兩歲的克里斯欽·波東斯基」等幾個大字，於是都應當被視為是藝術家所精心設計的圖文說明，是他對於人們該如何閱讀「波東斯基」這部自傳的某種索引（index），而目的無非正是為了引導觀眾們意識到，此曾在的這些肖像攝影，因照片中的影像與照片上標題文字，乃至於與波東斯基為此所發表的各種言說間充滿矛盾，而成為一則「完完全全虛構」的謊言（Semin 2004: 86）¹⁴。對波東斯基來說，單純地看他的肖像攝影這件事情或許根本就不成立（又或者，純粹地看一張照片可能壓根兒從不存在），而每一幀影像的意義恐怕也並非不證自明（縱然照片就是最好的證據）。相反的，任何的看，不外乎得在預先建立好的立場底下被閱讀，並在限定的脈絡之中建構其意義，真實性獲得肯證而具有高度價值的自傳如是，而波東斯基這十張在曝光之時即一併被證實為假的肖像攝影亦是。

¹⁴ 感謝審查委員特別指出波東斯基於該時期創作中獨特的「影像—文字—言說」構成。除了探討傳統攝影記述過去的真實性問題之外，波東斯基早期的自傳式攝影作品，在他刻意將影像置於文字、言說對立面的獨特操作下，更涉及過去如何被保存、個人記憶與集體記憶的界線、檔案化及其價值等等的問題。有鑑於前述這些面向與波東斯基創作觀念及關注問題連結甚深，筆者將待更為完整地爬梳波東斯基逾五十年來質量均豐的創作後，於未來再另文深入探討。

三、他者是我

(一) 無人的肖像

自傳或攝影作為兩種閱讀文本，出現在波東斯基早期的創作中，或許因此並非出於偶然，然而它們卻一點也不比著重於強化現實（heightened reality）的傳統自傳或攝影來得輕省。誠如我們所見，在波東斯基縝密的安排之下，我們儘管不會在這些花費時間與精力製作的自傳式攝影中，閱讀到一個天馬行空的波東斯基，但卻會發現對影像的內容必然與波東斯基有關的這種預期，正一個一個地落空：

就其本質而言，攝影僅能通過相似性（resemblance）來「再現」。正是由於攝影能作為其主體的一種視覺提醒（visual reminder），我們才會說，攝影它再現出了它的主體。若不是因為有這種相似性，就不可能從一張照片中顯見其主體。（Scruton 1981: 590）

攝影的另外一項本質，正是再現。我們會拿著一張照片仔細比對，評斷它拍出來後究竟像不像被攝者，憑藉的便是此一以相似性再現其被攝主體的攝影本質。這一方面說明了，攝影永遠不可能就是它所拍攝的主體，只要仍透過光學原理產生影像，一張照片將只能在相似程度高低上再現其主體（請注意，再現與複製〔copy〕並不相同）。另一方面，作為相似於主體並將之再現而出的一張照片，則將攝影恆久的定著於客體的位置上：攝影總是後來之物（come-after），尾隨在其主體之後，等待發揮它提醒的功用，而這或許也是照片總被認定為能輔助記憶的主要原因之一。相似性的再現作為攝影

的其中一項本質，遂也成為對攝影是否存有價值的一種檢證。從攝影的這第二項本質來看，金髮小男孩、波東斯基姪子的照片，若就其影像本身而言，故必然也基於它如實記錄下小男孩、姪子在彼時的樣貌，而是一張張忠實再現其主體的攝影。通過相似性，我們很快便能指認出他們的身份（也才知道他們並不是波東斯基）。

然而，被放進波東斯基自傳攝影底下被閱讀的金髮小男孩、波東斯基姪子照片，則因為被另外賦予了塑造「波東斯基」的重責大任，而使攝影違背常理的先於主體之前存在。在〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉與〈研究並展示 1944 年至 1950 年間我的所有童年陳跡〉的作品脈絡裡，金髮小男孩、波東斯基姪子必須「重構」某段時期的波東斯基，不過，作為重構物的他們卻沒有所欲重構者的任何輪廓藍圖。問題因此已不再是小男孩或姪子本人在哪些方面可能與波東斯基還真有幾分肖似，而是根本就沒有相似性的主體以供再現。又或者更準確地說，照片已經先被拍出來了，但作為它們所指向的主體「波東斯基」卻尚不存在。仍有待建構的「波東斯基」，於是弔詭地身在攝影之後，卻也無法為這些照片提供任何相似性上的驗證。「波東斯基」是否即是照片中的小男孩或姪子，無法印證，是也不是。這種拿再多的照片，取其最大公約數仍無法使被攝者主體被論定的窘境，是波東斯基早期創作時慣用的手法，恐怕也是他這些自傳式重建作品中的唯一目標。換句話說，如同波東斯基善用了「此曾在」作為他在照片內各種虛假證據的反證，無法肯定小男孩或姪子是否因為與主體具有相似性，而能以再現的方式重塑出藝術家的形象，對波東斯基來說，同樣也並不如表面上看來是他對攝影早已本質喪盡、意義破產的一種指謫。反之，正是因為被以「波

東斯基」概括的諸影像已經率先佔據了我們的眼球，而尚未顯見的主體「波東斯基」卻始終是未定式，重建「波東斯基」的大業才能持續發動。

大概不會有人因此而懷疑，波東斯基本人早在金髮小男孩、波東斯基姪子被一張照片紀錄下之前便已經存在的這個事實，但攝影因在視覺上能再現其被攝者而具有提醒的功能，在此卻已徹底遭受到質疑。首先，這十張肖像攝影與童年陳跡中的小男孩與姪子照片，在藝術家有意識的操作下，遲遲等不到重構的「波東斯基」誕生，欲藉由客體來認識主體的它們，於是成為了（還）沒有主體的客體，是一張張實際上展示出無人（nobody）的肖像。其次，因缺乏判准而完全無法確證是否與主體「波東斯基」相似，小男孩與姪子的照片故也難以起到提醒的作用，而無可避免地必然將導致遺忘。至少對波東斯基來說正是如此：每出現一張照片，主體「波東斯基」便必得隨之改變、重頭建構。又或者說，也許根本無須希冀要從一張照片中的任何相似之處，重建某些關於「波東斯基」的人生記憶，因為在這些被冠上其名字姓氏的照片中，皆早已內建好了遺忘。

（二）大記憶（large memory）¹⁵ 的神話學

確切說來，貫穿波東斯基逾五十年來創作生涯的核心主題之一，正是遺忘。但這卻並不意味著他熱衷於透過作品增強人們的記憶力，相反的，無法抵抗記憶的消逝，恐怕才是波東斯基自創作生涯早期開展一系列的自傳式作品起，所得出的唯一結論。

在我早期的作品中，我佯裝談論我的童年，但我真正的童年卻消失了。我經常撒謊，以至於我再無關於這段時期的真正記憶，我的童年

¹⁵ Garb, Tamar. "Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski." *Christian Boltanski*. Didier Semin, Tamar Garb and Donald Kuspit, Eds. New York: Phaidon, 1997. 19.

對我來說已經成為某種普世性的童年（universal childhood），而不是真實的童年。你所做的一切都是假裝（pretence）。而我的生活就是編故事。（Garb 1997: 8）

顯然，這些由金髮小男孩、波東斯基姪子……所堆砌而成的群像，並未能使波東斯基如願重返其真實的童年。相反的，每一張出現在波東斯基早期自傳式攝影作品中的臉龐，無論和他肖似與否，助長的從未曾是記憶，而是將藝術家朝童年記憶消失的邊上推了一把。說到底，預設繞經某個第三人，便得以召喚重拾我所逝去的記憶，仍然停留在以真實性為訴求的傳統自傳、攝影邏輯裡。而波東斯基的這些自傳式肖像攝影則告訴我們：沒有這回事。假裝我有著與他人一樣相仿的童年，並無法使我的童年記憶鮮活起來。

然而，比起單純因為「我忘了」而導致記憶淡化褪色，波東斯基的童年記憶其實較是在他本人自主的情況底下「被消失」。如他所言，那是他刻意以各種謊言、假裝與杜撰故事來談論其童年記憶的後果。但謊言、假裝或杜撰故事並不使童年直接消失，而是搖身一變成為某種普世性的童年。又或者用更貼近波東斯基自己語言的話來說，成為一種大記憶。在同一場訪談中，波東斯基區分出了兩種記憶：大記憶與小記憶（small memory）（Garb 1997: 19），前者因必須將記憶化異為同，並見諸於各種公開形式的記載，而最終為記憶的論述打造出了同一種範型（example）；後者則由於總是太過於枝微細瑣（trivia）並充滿戲言（Garb 1997: 19），難以為外人道，而始終顯得私密個人。若從這樣的觀點看來，撒謊、假裝或杜撰關於其童年生活的各種故事，雖使波東斯基得以開始談論他的童年生活，但趨近於其他人的童年生活，卻同時也意味著他與所有人的童年記憶並無所差別，因而只要波東斯基越是這麼地

談論他的童年，童年的記憶就會越來越失真。這也是為何波東斯基會說，在不斷放送並非關於他童年時期生活點滴的漫天謊話時，其真正的童年卻徹底消失的原因。於是不無弔詭地，波東斯基消失的童年反而顯得真實，而取而代之存在的普世性童年則否。

記憶的消逝在此遂可能還應當再被區分出另外一種可能：不真的是由於我忘記了，而是因為我把它們普世化了。對波東斯基而言，普世性的童年，或者關於童年的大記憶，雖然假定了在所有人身上都能產生理解與共鳴，但實際上或許反而更難以引起認同（至少他自己並不表認同），而最終什麼也沒能被記住。反之，記憶恐怕必須首先得在一個極為特異的前提底下，即我們或許得先面對遺忘，爾後才有可能開始記憶。

遺忘並不會取消記憶。若順著波東斯基上述這一席話的邏輯，普世性的記憶才會。對他來說，與（真實的）記憶對立的，或許向來都是普世性的記憶。對致力於研究、重建其一生的波東斯基而言，在他做了三十三件自傳式作品後，最終獲致的是一個普世記憶底下的「波東斯基」，想必讓他很有資格這麼認為。意欲透過對童年普遍性的追求以保存我個人的童年，被這位藝術家親證事實上是完全行不通的，這一點則很可能是波東斯基在其早期完全虛構的這些作品中，最接近真相的一刻。而這恐怕也將連帶讓在本文開頭引文中那使「波東斯基」得以降生的神話學，蒙上一層貶義，因為一旦當「人們越是談論波東斯基，他便越不存在。關於某人的自傳或文字越多，他就變得越神話。」（Fleischer and Semin 1988: 6）

(三) 「波東斯基們」 (‘Boltanskis’)

基本上，找人瓜代、假借扮演自傳當中所呈現的「我」(narrated “I”) 一如十張肖像攝影中的金髮小男孩、童年陳跡展示時所出現的波東斯基姪子照片等一本就是傳主在記憶建構時所能援用的一種表現方法。這種被稱之為主體他者 (the subject object) 的他者型態，預設了賴以建構自我主體性的他者，早已存在於主體內在 (Smith and Watson 2010: 86-88)。如拉岡 (Jacques Lacan) 指出，人們自孩童時期便仰賴外部的他者所顯露的形貌，以整合一個統一自我的鏡像階段 (mirror stage) 理論即是一例 (Lacan 1977: 503) ¹⁶。而為求能被廣泛理解與接納，敘事的「我」(narrating “I”) 免不了得根據既有的表述模式，或揣測他人的觀點及反應，而影響自我建構記憶的方式，實際上也受限於「社會課責」(social accountability) (Eakin 1999: 62-63) 的制約。因為「為了要提供一個人人都能夠理解與接納的內容」的這種傾向，正如波東斯基的普世性童年就是，想要在自傳當中重建自我、留守記憶並不如多數人所以為的那般自律自主、無拘無束。

但波東斯基實踐的遠比這個還要再更複雜一些。如同本文一開始所述，波東斯基要我們「以為」這是他的影像，但同時也「知道」那並不是他。因為唯有如此，記憶的建構與消逝才可能同時動起來。〈十張克里斯欽·波東斯基的肖像攝影，1946-1964〉或〈研究並展示 1944 年至 1950 年間我的所有童年陳跡〉只要每公开展出一次，並搭配上波東斯基自揭底牌的說明輔助，這種記憶的建構與消逝的雙重運動 ¹⁷ 便會繼續下去：一邊是僅能被創造並存活於大記憶裡的神話人物「波東斯基」；另外一邊則是在波東斯基把發生在其他童年生活裡的趣事糗事，全都概括為是自己的過程中，一點一滴的被

¹⁶ 拉岡在其單獨討論鏡像理論的〈形塑我之功能的鏡像階段〉(The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I) 一文中，強調鏡像階段絕非只是某一個發展中的時刻而已，相反地，出生六至十八個月的幼兒，因能透過看到自身肢體的動作，而辨識出鏡中的自己與他人的影像，不僅得以確立主體與其影像之間的關係，更可從中形塑出自我的原型。

¹⁷ 於比利時布魯賽爾自由大學教授攝影與當代藝術的呂歇爾-斯托克曼 (Katarzyna Ruchel-Stockmans) 在其“Impossible Self-Representation”一文中，亦指出了波東斯基有意識地在保存自己的過去，以及抹煞所有與其相關之記憶間保持矛盾，並由此進行分析的論述取徑。(Ruchel-Stockmans 2006: 1-12) 相關論述為本文提供參酌基礎。

消逝的波東斯基童年小記憶、真實的記憶。

綜觀波東斯基的三十三件自傳式作品，或許因此早已並不是波東斯基是相片中的金髮小男孩或姪子，而是相反過來，在建構的「波東斯基」與消失的波東斯基的交替消長下，其實是金髮小男孩是波東斯基、姪子是波東斯基……。曾為重建「波東斯基」大業推波助瀾的藝術史學家賽明（Didier Semin）的如下話語，因此應該取得另外一種解讀的視角：

破壞波東斯基身份認同的不是缺席（absence），而是溢出（trop-plein）。不是他缺乏角色，而是他擁有的所有角色。（1988: 67）

正因為金髮小男孩是我、我的姪子也是我……，所有的角色皆可以是我，所以我將難以對我既有的身份產生任何的認同。在其為藝術家所著述的專書中，賽明可能補上了足以總結波東斯基自傳式重建工作的另外一道真實。質言之，從他人身上尋求自我的認同本即是人之常情。然而，這往往只求到了「同」，而未能發掘「異」。於是，即便擁有金髮小男孩、姪子等角色，但這些角色卻也未能使真正關於波東斯基的特質、個性、相貌從中顯見，而是反倒越來越一般普通，以致於再也難以指認究竟誰是誰。擁有的所有角色於是雖看似使波東斯基得以不再被歸納為一個具有同一性的我，卻也使他丟失了獨一無二的自己。是以，確切的說，波東斯基或許並不是不缺乏角色，而是在一開始便短少了波東斯基這個角色，但這對他而言非但完全不成問題，這種身份認同的破壞更恰是自傳作者波東斯基撰著前即預先寫妥的腳本：只要當所有人都以為照片中的金髮小男孩或姪子就是波東斯基，而且人們最後也僅剩下這些「波東斯基們」得以談論這位藝術家時，遑論波東斯基自己的

自我認同，連他這個人恐怕都不會再存在，然卻也正是拜這些多到滿溢出來的角色之賜，波東斯基因此完成了一件只能由過度（excess）所述說的「波東斯基」作品。

而這也是何以在波東斯基早期的自傳式攝影中，記憶未曾能順利從與波東斯基有關的真實記憶中追索的主要原因，因為悅納並扮演所有角色（但唯獨沒有自己）的波東斯基，承載或輔助的實際上是一個金髮小男孩、姪子等各種人物角色所可能召喚的普世記憶。對這位藝術家來說，真正牽動並左右其作品中記憶建構—消逝動勢的，至始至終都是這些他者。即便波東斯基自己本人也深知，成為所有人往往亦意味著其真實記憶的消失。

四、小結

儘管可能與整個當代藝術，乃至於當代哲學、文學皆不約而同對他者提出了與過去全然不同的問題性，但在波東斯基的自傳式攝影作品中，銘刻上「波東斯基」名字的這些影像，卻從頭到尾沒有他者以外的其他人進駐。換句話說，如果當代關於他者的問題是從「以我為是」的認識主體開始進行翻轉，並將他者視為是重新認識我的唯一條件，成為他者（becoming other）甚至更是重燃創作、思考、書寫可能性的火光，他者對波東斯基而言，則在我完成作品的那一刻起，便使真正的我被認識、記憶、重構等這些事情都一一不再可能。也因此，與從韓波那簡練的「我是他者」幾個字中，發現潛藏於我生命裡樣態豐富的他者不大一樣，擁有所有角色、每一個「他者是我」，裡

頭的他者，卻使波東斯基日益蒼白無力。當被影像證實不同於我的存在的他者—金髮小男孩與姪子—成為世人們僅存得以認識、談論我存在的唯一憑藉，關於我的真實記憶在使我普同的大記憶底下，遂逐漸消散褪盡。本文最後雖無意過度引述他者問題在當代所激起的繁複論述，卻仍希望強調，從笛卡爾（René Descartes）、黑格爾（G. W. F. Hegel）、馬克思（Karl Marx）、拉岡、列維納斯（Emmanuel Levinas）、霍米·巴巴（Homi K. Bhabha），以及法農（Frantz Fanon）、韓波……，從主體出發而對他者所展開的深刻思索，無疑標誌出二十世紀思想的特異面向。而在波東斯基自傳式重建作品中，透過挪用他人（other）的照片以抹去特定主體，與記憶結成命運共同體的他者正是一個例子。

對波東斯基而言，擁有越多的角色（他者），關於「波東斯基」的記憶就越普世化。在其早期的自傳式作品中，波東斯基關注的似乎已從一個預設主體的完整記憶是否可能這樣的問題還要再更進一階：一旦當人意欲經由任何形式、途徑看守記憶，寫自傳也好，拍肖像攝影也罷，其中的可信度或高抑或低，恐怕都將得以個人真實記憶的消失為代價。 ¹⁸

參考書目

中文文獻

Barthes, Roland. 著，許綺玲譯。《明室》（*La Chambre claire*）。臺北：臺灣攝影工作室，1997。

Wells, L. 著，鄭玉菁譯。《攝影學批判導讀》（*Photography: A Critical Introduction*）。臺北：韋伯文化，1996/2005。

¹⁸ 感謝審查委員為本文提供可再延伸之問題面向，如巴特於《明室》中述及在瞥見拿破崙（Napoléon）幼弟傑霍姆（Jérôme）照片時所興起的訝異感，所涉及某種更為複雜的此曾在關係（關於此，許綺玲教授在〈「我看到的這雙眼睛…」：《明室》裡的那張小王子相片〉中有相當精彩之分析），以及呂歇爾—斯托克曼透過波東斯基不同時期、媒材之創作，探討藝術家描述及再現自身的可能性／不可能性的問題等等，惟礙於篇幅與藝術中再現問題之複雜性，請容筆者在本文以波東斯基早期自傳式攝影作品中記憶的問題進行初步探究後，於未來再行另文探討。

- 吳玖瑛。《主體、性別、地方論述與（後）現代童年想像：戰後台灣少年小說專論》，一版一刷。臺南：成大出版社，2017。
- 許綺玲。〈「我看到的這雙眼睛…」：《明室》裡的那張小王子相片〉。《新潮藝術》第四期。1999.1。2022.4.28 瀏覽。
- 鄭美里。〈誰殺了自傳？自傳理論與自傳文本的生死對話〉。《英文文學與文化資料庫》。輔仁大學英文系網站。2008.4。2021.11.5 瀏覽。

外文文獻

- “autobiography.” *Encyclopedia Britannica: Literature (Non-fiction)*. 2021.
<<https://www.britannica.com/art/autobiography-literature>> Accessed 11 Nov. 2021.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- de Man, Paul. “Autobiography as De-facement.” *MLN* Vol.94, No.5 (1979): 919-30.
- Eakin, P. J. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Fleischer, Alain and Didier Semin. “Christian Boltanski, la revanche de la maladresse: Interview.” *Art Press* 128 (1998): 4-9.
- Foucault, Michel. *Ethics: Subjectivity and Truth*. Ed. Paul Rainbow. Trans. Robert Hurley and Others. New York: The New Press, 1997.
- Garb, Tamar. “Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski.” *Christian Boltanski*. Eds. Didier Semin, Tamar Garb and Donald Kuspit. New York: Phaidon, 1997. 6-43.
- Gilmore, Leigh. “The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography and Genre.” *Autobiography and Postmodernism*. Eds. Kathleen M. Ashley, Leigh Gilmore and Gerald Peters. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. 3-21.
- Grenier, Catherine and Christian Boltanski. *La Vie Possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007.
- _____. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Trans. Marc Lowenthal. Boston: Museum of Fine Arts, 2009.
- Gupert, Lynn and Christian Boltanski. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994.
- Hassam, Andrew. *Writing and Reality: A Study of Modern British Diary Fiction*. Westport: Greenwood Press, 1992.
- Lacan, Jacques (1956). “The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I.” *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Institute, 1977. 502-09.
- Lejeune, Philippe. *La Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *On Autobiography*. Ed. Pual John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 17-18.
- McGurren, Diane D. “Becoming Mythical: Existence and Representation in the Work of Christian Boltanski.” *Afterimage* 38-1 (2010): 9-13.
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. Ditzingen: Reclam 1987.
- Olney, James, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

- Plato. *The Collected Dialogues of Plato: Including the Letter*. Eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Paulhan, Camille. "Un Boltanski, des Boltanski" in *Territoires Contemporains - 4 - Image de l'artiste*, sous la direction d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires, mis en ligne le 3 avril 2012, <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Camille_Paulhan.html> Accessed 11 Nov. 2021.
- Renard, Delphine. "Entretien avec Christian Boltanski." *Christian Boltanski Exhibition Catalogue*. Eds. Bernard Blistene, Dominique Bozo, Serge Lemoine, Tadeusz Kamer, Delphine Renard, Günter Metken, Gilbert Lascault, KlausHonnef and Dominique Vifville. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. 70-85.
- Ruchel-Stockmans, Katarzyna. "Impossible Self-Representation." *Image and Narrative* Vol. 14 (2006): 1-12.
- Scruton, Roger. "Photography and Representation." *Critical Inquiry* 7 (1981): 577-603.
- Semin, Didier. *Boltanski*. Paris: Art Press, 1988.
- Semin, Didier and Tamar Garb et al. *Christian Boltanski*. New York: Phaidon, 2004.
- Smith, Olga. "Authorless Pictures: Uses of Photography in Christian Boltanski's Early Work (1969-75)." *Art History* 40-3 (2017): 634-57.
- Smith, Sidonie and Juila Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Vandevoorde, Hans. "Fictional Autobiography." *Handbook of Autobiography/Autofiction Volume 1: Theory and Concepts*. Ed. Martin Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter, 2019. 603-10.