

研究論文

視死若死：論波東斯基作品中的 記憶創造 *

王曉華

國立臺北藝術大學關渡美術館助理研究員
hsiaohua.wang@kdmofa.tnua.edu.tw

摘要

比起將波東斯基作品中的各種「死亡」具體化地圍繞在納粹大屠殺及其受難者身上，死亡此一主題在這位藝術家的創作裡，更直接關乎的或許是如何面對死亡本身。於是，若總是需要有點什麼東西才能供人以茲悼念，在波東斯基的作品裡面所憑藉的，恐怕不再是被悼念者的生平種種與言行事蹟，它甚至毋須一個名字或姓氏。相反的，本文嘗試指出，正因為波東斯基不曾企圖將死亡視為死亡以外的其他之物，在其與死亡有關的每一件作品中，死亡遂不僅成為他緬懷記憶已逝者的起點，並且也是在記憶中唯一被記下來的事物。而根據記憶唯有能在以死亡哀悼死亡之時，方得以創生所開展的論述中軸，本文則將進一步論證，波

* 本文承蒙兩位審稿委員之詳盡意見，謹致謝忱。並謹以這篇聚焦於藝術家作品內「死亡」此一主題的論文，記悼 Christian Boltanski 之死。

東斯基如何透過一句簡單的話語自我判死，進而要求作為波東斯基後死者們的觀眾，如同他以其極富個人色彩的祭悼所親自示範的那樣，必得亦將他作品當中的死亡，也化成為自己的記憶。

關鍵詞：死亡、哀悼、記憶、波東斯基、後死者

收稿日期：2022.03.31；通過日期：2022.10.27

一、前言：大屠殺先生（Mr. Holocaust）¹

我不想成為「大屠殺先生」，我未曾創作過與之相關的作品。²

看波東斯基（Christian Boltanski）的作品一點都不抽象（abstract）。包括自相關的訪談及評論中，甚或至是從藝術家本人的自述裡所能聚焦得出的幾個關注核心——記憶、死亡、存在與缺席³等等——在他的創作當中，恐怕都不是抽象的。

那麼，這是否意味著在分析波東斯基作品時，所歸納得出的上述這些關鍵字，比方說在《切斯高校祭壇》（*Autel de Lycée Chases*, 1986-1988）裡被紀念的「死亡」，實際上是具體的、關於某個個人或群體的死亡？對述及波東斯基其人其作，便三句不離大屠殺、猶太人的評論者來說，流著猶太民族血液的波東斯基，其創作無比具體：他的作品顯然是對在納粹大屠殺中遭逢不幸的猶太先輩們的追悼。正是為了想透過作品替他們做點什麼，波東斯基才會大費周章地將 1931 年自維也納高中畢業的猶太裔學生照片個別地翻拍下來。藝術家在這些臉部被框取放大至特徵模糊的黑白照片上緣，各配上了一盞現已成為其作品招牌（signature）之一的鹵素燈泡，外露的黑色電線順勢穿過這些臉龐，披掛至照片正下方疊置的數十

¹ Rooksana Hossenally, “A Matter of Life and Death: Christian Boltanski on His Must-see Paris Show – An interview by Rooksana Hossenally,” *Forbes Online*, Jan. 25, 2020, <https://www.forbes.com/sites/rooksanahossenally/2020/01/25/christian-boltanski-on-his-must-see-art-exhibition-in-paris-right-now/#751010195e96>, accessed March 21, 2022.

² 同上註。

³ 本文於此所列出的這幾個關鍵概念，主要採用波東斯基自 2019 年起於日本舉辦個人大型回顧展《一生》（*Lifetime*）時，所出版的專書英文版序言。該展先後分別在日本境內各大美術館巡迴展出，包括：大阪國立國際美術館（The National Museum of Art, Osaka, 2019/2/9-2019/5/6）、東京國立新美術館（The National Art Center, Tokyo, 2019/6/12-2019/9/2），以及長崎縣美術館（Nagasaki Prefectural Art Museum, 2019/10/18-2020/1/5），完整呈現四十七件足以代表波東斯基五十年創作生涯各時期的重要作品（參閱 Christian Boltanski, *Lifetime*）。

個鏽蝕錫盒上。而微弱的金黃色燈光與或成三角形與矩形陣式排列的錫盒，則在牆面上結成為一塊塊被死亡所纏崇之地，唯物地扮演起了對集中營的各種指代，⁴讓站在《切斯高校祭壇》前的人們不禁低頭輕禱：「願逝者安息」。

這種無論怎麼看波東斯基的作品，都只看到納粹暴行底下死去的猶太人（dead Jew）的傾向，恰恰說明了人們對其作品必須帶有政治性的期待。若列維納斯（Emmanuel Levinas）說回應他者（other）是我們身而為人避無可避的某種責任（responsibility），⁵那麼猶太裔的波東斯基，對同為我者（we）的猶太人則勢必更顯責無旁貸。《切斯高校祭壇》因而無疑亦將是藝術家以其為數可觀的作品，回應這項要求的其中一件：為這十八位猶太裔高校畢業生辦一場公開的哀悼會（而不是畢業典禮！）。死亡於此故唯有在將它的時間性定著在過去式（past tense），或者更準確地定格在 1933 年到 1945 年，才成為可被思考之物。作品上的每一張臉龐遂不會只召喚出逝者已矣這種普遍之感，因為這等同於將死亡再次推回至抽象及無時間性。相反地，死亡在波東斯基的作品當中意味著更多，比某人在某時某地死了還要明確。生為猶太人，對波東斯基來說，自死亡成為其創作核心關注的那一刻起，便命定般地不大可能不觸及在大屠殺中的猶太人之死。彷彿在他作品當中的所有死亡，都必得事先內建好一座猶太人的紀念碑

⁴ 自讓波東斯基一役成名的《紀念碑》系列作品起，波東斯基便已奠定此種極具個人風格的表現手法。鹵素燈泡的使用被大量且廣泛地解讀為是集中營房內的審訊燈（Maguire, “Agent of Death: Barthes, Boltanski and Post-mortem Photography,” 12）、處決式的槍擊彈孔（Israel Museum, Jerusalem, 2005）；而一個一個的餅乾錫盒（biscuit tins），外殼是人的血肉（Bergman-Carton, “Christian Boltanski’s Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of History,” 7），錫身是其骨灰罈（Garb, “Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski,” 24），裡面所裝載的則是集中營檔案室內無主的財物家當（Solomon-Godeau, “Mourning or Melancholic: Christian Boltanski’s ‘Missing House’,” 12）。而除了本文主要所分析的《切斯高校祭壇》、《保存室：死去的瑞士人》外，鹵素燈泡與餅乾錫盒亦常見於波東斯基其後的許多創作中。

⁵ Emmanuel Levinas, “The Trace of the Other,” in *Deconstruction on Context Literature and Philosophy*, ed Mark C. Taylor, 353.

(monument)，皆無法不摺入大屠殺這筆沉重的史實。也因此，縱使《切斯高校祭壇》裡的所有照片事實上都來自一本高中畢業紀念冊，人們卻再也感受不到一絲一毫青春的氣息或展望未來的喜悅，雖然主要可歸因於在猶太裔藝術家波東斯基的翻拍處理後，原該充滿生氣的十八歲猶太學生照片，竟與一張已遭處決的猶太囚犯照片看上去並無二致，波東斯基刻意讓它們就像是⁶一張張的死後照片(post-mortem photography)，⁷同時更可能是因為，若不將波東斯基作品裡的死亡與大屠殺關聯在一起，人們將無法直視並擔待得起在他作品當中的這些亡者。有跡可循(traceable)的死亡讓死亡本身在確切降臨時卻也弔詭地沒有那麼可怖。它甚至能讓我們暫時忘卻自己那等在前頭、不知將於何時何地到來的死亡。從這樣的觀點來看，波東斯基的作品也許不只對受難的猶太民族，或者大屠殺這個歷史事件擔負起一定程度的責任，他對作為觀者的我們亦責任不輕。換句話說，除了透過作品為曾遭非人對待的猶太同胞們發聲平反外，必須將波東斯基的創作具體化地與納粹大屠殺綁在一起，或許更是為了活著的人們。

這種對藝術家而言想必相當艱難的創作起點與身分包袱，成為了尚還在世的我們理解其作品的方便門。而這幾乎就是世人們認識並記住這位藝術家的最初與最深印象：一個作品與納粹大屠殺有關的猶太裔藝術家、一位大屠殺先生。然而，這位在法理上再正確不過的藝術家，非但沒有藉此高談闊論大屠殺，⁸更有意識地

⁶ David Maguire, "Agent of Death: Barthes, Boltanski and Post-mortem Photography," *Academia* (2014): 11.

⁷ 盛行於英國維多利亞時期(Victorian era, 1837-1901)的死後照片另可被譯為「遺體照片」、「喪葬照片」等，人們透過為亡者(為數不少是早夭的嬰童)著上日常服飾進行擺拍，甚至與其合照來緬懷紀念已逝親友。死後照片常與家族內的其他照片收存擺放在一起，在彼時更普遍被生者認為將有助於談論死亡與處理悲傷情緒。參閱 Beth Ann Gwynn, "Post-mortem Photography," in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed John Hannavy, 1164-67.

⁸ 而這也是波東斯基自其創作生涯初期便始終謹守著的態度，藝術家本人亦不厭其煩地為此表態如：「我未曾在我的作品當中直接談論大屠殺，即使它們毫無疑問是在大屠殺之後才完成的。」(參閱 Tamar Garb, "Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski," in

在每一件作品當中，皆避免直接使用與大屠殺有關的物件或影像。⁹甚至，在他這件看似充斥著受難者的《切斯高校祭壇》裡，波東斯基亦不曾挑明其中有任何一個人死於大屠殺。¹⁰

二、以死亡記憶死亡

沒什麼比瑞士人更正常（normal）的了。他們沒有理由會死，因而在某種程度上更加可怕。¹¹

在波東斯基的創作裡，唯一真正有人死去的，嚴格說來就只有名稱上直接用上「死亡」一字的《保存室：死去的瑞士人》（*Réserve de Suisses morts*, 1991）及其系列作品。¹²相較於在《切斯高校祭壇》中使用的是甫成年卻生死未卜的猶

Christian Boltanski, Tamar Garb, Didier Semin, and Donald Kuspit, *Christian Boltanski-Contemporary Artists Series*, 19) 與「我從不認為我的作品與猶太歷史有關，這是人們對我的創作最大的誤解。」（參閱 Garb, “Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski,” 23），或「我的作品並不關於集中營，它們與大屠殺完全無關。」（參閱 Georgia Marsh, “The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski,” *Parkette* 22 (1989): 36。）

⁹ Ernst Van Alphen, “Visual Archives as Preposterous History,” *Art History* 30, no.3 (June 2007): 368. Catherine Grenier and Christian Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, trans. Marc Lowenthal, 221.

¹⁰ 該作於以色列美術館（Israel Museum, Jerusalem）所舉辦之聯展《神聖之美：歷代傑作》（*The Beauty of Sanctity: Masterworks from Every Age*, Curator: Yigal Zalmona, 2005/3/29-2005/11/12）中展出時，波東斯基在提供給館方的作品說明上這麼寫著：「我們只知道他們是 1931 年在維也納切斯高中就讀的學生。」Israel Museum, Jerusalem (Official Website): <https://www.imj.org.il/en/collections/202245>, accessed March 21, 2022.

¹¹ Lynn Gumpert, “Conversation with Christian Boltanski,” in Lynn Gumpert and Christian Boltanski, *Christian Boltanski*, 128.

¹² 參閱 Grenier and Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, 238。該系列作品除了因使用計聞照片外，亦因層疊成一整面的鏽蝕錫盒，常被視為是納粹用來存放猶太人財物的檔案室（參閱 Van Alphen, “Visual Archive as Preposterous History,” 368），或如鄭勝華則以「大

太人影像，在同樣以翻拍照片、鹵素燈泡及錫盒所構成的《保存室：死去的瑞士人》裡，波東斯基選用的則是與德國國土緊鄰，卻向來保持中立立場的瑞士人影像。¹³ 在那總數量龐大到足以築成一道走廊的錫盒盒面上，所貼上的每一張瑞士人大頭照，實際上全翻拍自瑞士地方報紙《瓦萊州新聞人報》（*Le Nouvelliste du Valais*）上的訃告區（obituary）。他們有的死於意外，有的在睡夢中安詳辭世；有的人英年早逝，也有人壽終正寢。每一個死去的瑞士人，在彼時的地方報紙上都擁有一塊大小相當的新聞版面，而在《保存室：死去的瑞士人》裡，他們則都公平地配有一個屬於自己的錫盒。然而，就算是出現在報紙上與作品中的死去的瑞士人，事實上也並非納粹暴行底下的亡魂。在被藝術家選擇只露出人物頭部並以匿名（anonymous）方式呈現的《切斯高校祭壇》或《保存室：死去的瑞士人》裡，那一張張被翻拍的原始照片，雖都是於影中人在世期間所拍攝，但始終遠離戰事的瑞士人，無論在地方報紙上，或是在波東斯基的作品中，卻總是已經死去，以他們的遺照現身；而無人知曉能否順利躲過兩年後（1933 年）納粹德國追捕的猶太裔學生，則永遠活在（或死於）暴行尚未降臨的時差裡。換句話說，在《切斯高校祭壇》裡，對在劫難逃的這些猶太高中生而言，真正的大屠殺並（還）沒有發生；而生命看似不受威脅的瑞士人，雖不因大屠殺而亡，卻已可能早先前者一步在《保存室：死去的瑞士人》中與死神碰頭。

被認為必死卻未必死於納粹之手的猶太學生，以及致死風險最低卻都早早便蒙主寵召的瑞士人民，在波東斯基的創作裡絕非出於偶然。他們是大屠殺的經驗匱乏者。¹⁴ 前者是將時間逆撥並就此猝然定格於屠殺滴答倒數前的這一刻，但這

型的墓園」、「納骨塔」譬喻之（參閱鄭勝華，〈生與死的影像辯證——論波坦斯基 Christian Boltanski 的作品〉，《現代美術學報》，第 15 期，頁 76），而與「死亡」的問題深刻關聯。

¹³ Richard Hobbs, "Boltanski's Visual Archives," *History of the Human Sciences* 11, no.4 (1998): 127-28.

¹⁴ 在某種意義上，波東斯基自己也是大屠殺的經驗匱乏者（參閱 Greiner and Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, 22）。出生於二戰結束前一年的波東斯基，對集中營內慘

恐怕並不太是藝術家對這整個事件的撤銷（undo）或延宕（delay）。若只是為了如此，《切斯高校祭壇》中照片翻拍的重點，則理當應強調並放大那自 1931 年切斯高校畢業紀念冊中所拍下的這幾位人物最生氣飽滿的眉宇。相反地，時間在這十八幀影像中不僅不再歷時地、接續地走下去，更在它們被統一抹成為一尊尊的骷髏鬼臉¹⁵後停下腳步，彷彿對波東斯基而言，唯有搶在真正的殺戮發生之前，使得速速宣稱其死亡並獻上憑悼，才能使他們得以免於經受其後那悲劇性的死亡。而後者則是在空間上就座落在屠殺地以南的中立國家，當死亡這個名詞正以其未曾被思考過的方式與規模，在限定的場域¹⁶中被極致地實踐時，非大屠殺死的各種死亡在這裡顯得相形失色甚或罪惡。好像除了死在集中營區內之外，通通都不准死，一個也不算數（counts）。然而，每一個在最正常的國家裡最正常地活著的瑞士人並不是不會死。死神也許才是最中立（neutral）、超然的那一方，祂不曾遺落過（leave behind）任何一處，而瑞士人們甚至還透過報紙公開報喪。死去的瑞士人遂比起那數百萬死去的猶太人在死後還要可見可數，換言之，查有此人之死的他們，令人吃驚地比起那些在集中營裡飽受極刑而死的猶太囚犯更加確切地「死了」。¹⁷

以死亡擺脫或救贖以大屠殺為中心（Holocaust-centric）的死亡，而非活下

無人道的肉體折磨以及精神上的壓迫，事實上全來自其親友的口傳（參閱《波東斯基可能的一生》第一章〈童年時期〉〔Childhood〕中波東斯基的描述，特別是頁 22 處）。然而，即便是大屠殺的經驗匱乏者，對波東斯基來說，或者對在他作品當中的猶太裔高校生與死去的瑞士人而言，這都絕不意味著他們亦將是死亡的經驗匱乏者。

¹⁵ Gumpert, "Conversation with Christian Boltanski," 130.

¹⁶ 納粹德國所制定的種族滅絕計畫以德國境內開始自西向東行動，將猶太人送往東歐德占區各地的集中營，包括波蘭、匈牙利、希臘、南斯拉夫、奧地利、捷克、斯洛伐克、荷蘭、比利時等國的猶太區皆無一倖免。像是廣為人知的奧斯維辛集中營（Auschwitz-Birkenau），正是位於波蘭南部、曾為波蘭舊都、現為全國第二大城市克拉科夫（Kraków）西南方的小城奧斯維辛。Maps of the Holocaust, Public Broadcasting Service, <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/holocaust-maps>, accessed March 21, 2022。

¹⁷ Gumpert, "Conversation with Christian Boltanski," 128.

去才能離苦得救，這才是波東斯基每一件與死亡有關的作品真正的主題。死亡所對立的因而不再是各種的生——死裡逃生、起死回生、長生不死……。將死亡作為生的反面教材（臨死前才方知活著的意義），只不過是徒增人們對死亡的拒斥（rejection），¹⁸認為死是一件極為羞恥（shameful）之事。¹⁹相反地，死亡之於波東斯基，恐怕必須取得與生等量，甚至更高的重要性。換句話說，對拿到這一本畢業紀念冊或收集《瓦萊州新聞人報》每一天出刊報紙的波東斯基來說，從紙面上的姓名尋訪這些人物在世時的各式故事，意義恐怕不大，因為費心重建猶太裔畢業生或者死去的瑞士人在彼時如此這般地活過，並不真的那麼重要。力圖只就他們的死亡來直接論死，才是波東斯基所願——僅以他們的死亡來與其相會。而在這樣的意義上，「祭壇」上或「保存室」裡所憑弔的，便是對他們單純地作為一位亡者的悼念，而不是搬演其仍還活著的各項紀事好投以惋惜。死亡，於此遂成為生者（首先當然就是波東基本人）緬懷記憶已逝者的起點，並且也是在其記憶中唯一被記下來的事物。在這裡似乎諷刺地立刻又召喚出了大屠殺的餘威，對納粹德國來說，殺死集中營裡的猶太人還不足夠，還必須連其存在都狠狠地抹除，剝奪每一個猶太人記得與被記得的每一次機會，²⁰在其物理性的死亡後再屠殺他們一次才靠譜。或者，更準確地說，除卻從其名實相符的死了來記憶整個猶太民族外，當在說到猶太人時，將別無其他可被記住之物。但這種想在蓋棺時論定死亡的作法，仍舊預設了亡者的一生（儘管這正是納粹所要抹殺的），顯然與目標要以死悼死的波東斯基完全不同。作為後死者（after-dead），²¹面對他人之死，

¹⁸ Paolo Fabbri, "Guide to CB's Alphabet," *Christian Boltanski*, 96.

¹⁹ Hobbs, "Boltanski's Visual Archives," 123.

²⁰ 在這個意義上，猶太人先後死了兩次。一次是納粹有計畫地藉由製檔抹除其存在，以最終徹底抹殺掉世人們與猶太人對猶太民族的記憶；另一次則是在檔案歸建後隨即將至的肉身之死。而不無弔詭地是，納粹於今日怎麼被我們記得、如何遭全世界譴責，亦來自於這同一批檔案。

²¹ After-dead 一字為筆者參照「後生者」（after-born）英文後，所再造之複合形容詞（compound

召喚我或被我所召喚的記憶，從來都不會是死者的，更不會是你的。於是相反且弔詭地，死亡唯有在當它能如其所死（而非所生，因為所生總意味著得援引其功過史實），才有可能差異地為人所記憶，也才可能真正地褪去大屠殺的陰影。也因此，祭壇也好、紀念碑也罷，或檔案的保存室，與其說它們是被波東斯基造出來，用以視覺化事件的殘酷真相或者悼念特定亡者的一個空間，倒不如說波東斯基事實上只不過是以他自己的方式重新記憶（re-remember）這些死亡。對他人死亡的記悼在某種程度上將永遠都是新的，²² 這對作為觀者的我們恐怕也勢必是如此。正如同每一個人都可能開發出特屬於自己的記憶心法——不管是透過重複背誦、手寫筆記或者製成圖像——《切斯高校祭壇》與《保存室：死去的瑞士人》故既是波東斯基個人實踐其以死悼死的某段記憶本身，同時亦是他如何創造出該記憶的波東斯基式記憶術（mnemonics）。若從這個觀點而論，藝術家任何一件看起來被死亡所深深籠罩的作品，或許都不該只再沉浸於對大屠殺所造成的死亡那深沉的悲傷與無能為力之中。而這也是何以我們將能夠理直氣壯地接著說，縱然波東斯基這個名字出現時，總免不了被填上納粹、大屠殺、猶太人、集中營……

adjective)。根據韋伯英英字典（*Merriam-Webster's Dictionary*）解釋，After-born 意指「誕生於某一事件之後的」（born after a certain event）。*Merriam-Webster's Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/legal/after-born>, accessed March 21, 2022。

²² 有別於佛洛伊德（Sigmund Freud）在〈哀悼與憂鬱〉（*Mourning and Melancholia*, 1917）一文中，提及一般哀悼的過程即是將（外在於生者的）已逝人事物逐步轉化為生者的一部分，以面對逝去時所造成的失落（244-45），德希達（Jacques Derrida）在其《哀悼之作》（*The Work of Mourning*, 2001）或《多義的記憶：為保羅·德曼所作》（*Memoires for Paul de Man*, 1986）等書中，則點出哀悼的矛盾本質：德希達在前者中強調哀悼之不可能（impossible），且哀悼本身是永無休止（interminable）、無以慰藉（inconsolable）、不可調和的（irreconcilable）（143），而在《多義的記憶：為保羅·德曼所作》中，他則認為，哀悼既是必須，同時卻注定失敗，因為一旦將已逝者轉化為我之內、轉化為我，同時亦意味著對逝者的遺忘。循德希達提出之「不可能的哀悼」（impossible mourning）對哀悼者必須「內化」被悼者所產生矛盾性（*Memoires for Paul de Man*, 6）而開展的辯證，本文進一步探究記憶生成的問題，試圖論證被哀悼的亡者若能不再以其所生般地被悼念著，記憶在「以死悼死」的悼亡過程中如何具有創造記憶的潛能。

這些具體的脈絡背景，但波東斯基的作品並不會在少了前述這般沉重的連結後，便變得單薄貧弱。更何況，若根據波東斯基，他的作品還短缺了一樣東西，那就是他自己。

三、已死之人，波東斯基

「為什麼死的是某某，而不是我？」²³

在與現任傑克梅第基金會（Giacometti Foundation）執行長、時任龐畢度國家藝術和文化中心（Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou）主任的格里尼爾（Catherine Grenier）合著之訪談錄《波東斯基可能的一生》（*La Vie Possible de Christian Boltanski*, 2007）中，波東斯基如此自問道。然而，這句聽來悲壯的話，絕非只為了托出某某人之死的事實，也較不是「怎麼死的不是我？」這般恨不得慨然代任何人犧牲的意氣之詞，而是且僅僅是藝術家公開發出「請把我視為是已死之人」的請託。「請把我視為是已死之人」，彼時六十三歲，且仍持續活躍於藝術圈的這位藝術家這麼要求著。在巴特的「作者之死」（*The Death of the Author*）²⁴之後，將創作者從其完成的作品當中撤出，似乎已不太是件稀罕的事。但波東斯基這近乎喊話的請託，其是否與巴特這句口號的核心精神相符？

²³ 參閱 Catherine Grenier and Christian Boltanski, *La Vie Possible de Christian Boltanski*, 297. 而當《人們》（*Personnes*）於2010年在巴黎大皇宮（Grand Palais）展出時，波東斯基亦在訪談中，透露這個困擾他多時的問題，並說出了類似的話：「我認為，當你成為一位藝術家時，有不少的問題對你來說至關重要，而你則得試著找出這些問題的答案。我始終非常希望能理解：何以某人存活了下來，而其他人卻沒有？」（參閱 Stephanie Cash, "From a Mountain of Lost Souls to an Island of Heartbeats," *Art in America* (May 2010): 34.）

²⁴ Roland Barthes, "The Death of the Author," *IMAGE-MUSIC-TEXT*, trans. Stephen Heath, 142-483.

恐怕並不盡然。雖然波東斯基確實也希望自己的作品能被開放性地解讀，並對它的觀眾而言具有多重的意義。²⁵不過，「請把我視為是已死之人」與「作者之死」最關鍵的不同之一，正在於後者並不一定已真正作古，但前者一心求死的願望卻是無庸置疑。換言之，這裡存在著創作者缺席（absent）與創作者已歿（deceased）這兩種狀態的根本差別。²⁶只是，行文至此，我們知道波東斯基當然不是因其生為猶太人的這個身分，才說出這番話語，這句話絕對不是他作為倖存者的懊悔之語。相反地，如果創作意味著創造某種嶄新的時間與空間，那麼這句話將會是這位藝術家所給出最具創造力的創作自述。作為他的觀眾，當這句僅此短短一句的敘述一語畢，即便我們當中有人早於波東斯基出生，所有人都將全部成為他的後死者。相較於「作者之死」中，缺席的作者雖然與他的讀者處在不同的空間維度裡，但在某種程度上仍舊可能與其共時。這位在說出「請把我視為是已死之人」後，就巴不得趕赴西天的作者，用他的死亡開創出了一個特異的時空軸向。而這

²⁵ 參閱 Garb, “Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski,” 16-17。在〈作者之死〉一文中，巴特將「作品」（work）視為傳統階級意識型態底下的產物，而與之相較的「文本」（text）則具有開放性及流動性。若從這樣的觀點來看，拒絕將任何固定意義（比方如創作者生平交往）強加到作品上，而限制其作品多重意義的可能性的波東斯基，事實上恐怕較接近的亦是巴特的文本概念。然因本文係以視覺藝術家波東斯基的創作為主要分析的對象，故在文中並未再對此多做區分及細述。

²⁶ 感謝審查委員特別指出可再從虛構敘事（fictional narrative）的發言位置等思考面向，使本處所提出之問題更扣合題旨。巴特在〈作者之死〉中，徹底扭轉了古典主義批評（Classical criticism）中作者至上的主張，提出作者於書寫完成之際即自該文本中退隱，並從此不再具有任何的權威性（authority），進而將形構文本意義的權力就此移轉至讀者手中，強調出「作者—讀者」兩者發言位置之易位，而波東斯基的「後死者」概念，則將讀者置於作者之後、在作者之後說話。換言之，比起巴特為拆解神話中隱而不顯的意識形態操弄，故藉由賦予讀者主動詮釋文本的能力，而將讀者從一味被動接收文本，提升到主動對文本提出釋義的位置。本文所欲著重的問題，或許較是波東斯基如何透過其創作及後續所展開的言說，開發出讀者們在作者之後（且唯有在作者之後）哀悼的能力。此外，筆者亦希望再進一步補充：巴特與波東斯基的親緣性事實上絕遠不僅止於此。無論是在分析波東斯基的自傳式（autobiographical）作品、攝影，或是其創作中與神話學（mythology）、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，筆者擬在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。

當然毫無疑問仍是一個（只）以死亡作為測度的世界，我們都將置身在某個波東斯基已死的時間與空間裡。然而，以藝術家的死亡為時計、以其身故做經緯，或許都還只能稱得上是這項創造的基本面，每一位讀者，就算是今時此刻才第一次站在《切斯高校祭壇》或《保存室：死去的瑞士人》這兩件作品面前的亦然，都將死在這個波東斯基已歿的時空底下、死於因為他的死亡而就此產生改變的時空維度裡，才是其最基進之處。

此外，波東斯基的這句話與巴特的「作者之死」還有第二個不同：「作者之死」積極地指向了某種的「生」，又或者用巴特自己的話來說——「讀者的誕生必將以作者之死為代價」，²⁷而「請把我視為是已死之人」則未曾也將不會與任何「生」的可能有關。這或將是彼時決意以死論死卻求死不得（並還持續創作）的波東斯基所必須付出的代價。對他來說，生命，包括他自己的在內，以死亡為其準線所意味的，並非只是在內心裡盤算著活到某個歲數後，便據此逆時針²⁸地虛擲或把握人生那麼單純，更不是「死亡並非生命的終點，而是開端」這類的心靈雞湯語錄，而較是生命，原來竟更值得停留在死亡的身上。然後，令人詫異的事情發生了，對比於死亡總立即被扁平化成為一條指引出生前（lifetime）或來生（afterlife）的分界線而被速速地越過，停留在死亡、就只有死亡，讓這件事情反倒也沒再那麼地駭人或悲傷了。若從這樣的觀點來看，總是一邊嚷嚷著自己極度怕死的波東斯基，²⁹卻又一邊有如說道者般不無衝突地講出：「如果你已經死了，那就不再需要畏懼死亡」，³⁰事實上也無需大驚小怪。

²⁷ Barthes, "The Death of the Author," 148.

²⁸ 於此或許亦並非是海德格（Martin Heidegger）在其《存有與時間》（*Being and Time*, 1927）中，此在（Dasein）唯有先行的「向死而生」（Being-toward-death），方能本真地（authentically）掌握人存在於世的整體性，因為這仍然將死亡鑲嵌於對生存的探問之中。

²⁹ 「實際上，我與死亡的關係極其惡劣，一種不健康的恐懼。……感覺好像是我即將就要見到死者了，而我對此懷著近乎病態的恐懼。」（參閱 Grenier and Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, 136-37.）

³⁰ Garb, "Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski," 27.

那麼，假若「為什麼死的是某某某，而不是我？」在這裡果真是藝術家為貫徹其創作所發之語，被我們再譯解為「請把我視為是已死之人」的這句話，是否亦能被視為是孔子在《論語·先進篇》中那發人深省的名句「未知生，焉知死？」³¹的某種反轉？答案很明顯也是否定的。但原因或許並不主要出在〈先進篇〉裡出現了不可見容的「生」一字上面。雖然誠如本文所不斷強調的，「生」遠非這位「請把我視為是已死之人」的藝術家所關心的問題，然而必須申明的是，與其說這是一心向死卻求死不得的波東斯基對「生」的深惡痛絕，倒毋寧說是他對死亡那根深蒂固的鍾情與偏愛（在某些評論中，甚至用上了「癡迷」〔obsession〕一語。³²）「請把我視為是已死之人」因此並不是站在死亡的國度裡，卻還是想由死步向生之奧義的「未知死，焉知生？」，而恐怕將是深踞在死亡之中到近乎偏執的「未知死，焉知死？」。

四、後死者們

只是，波東斯基終究還沒有死。再怎麼醉心癡迷於死亡，說出這一席話時他仍然還行動走跳於生者的世界。若是單論這一點，這句話的強度與我們上面的所有分析通通都將無法成立。然而，「請把我視為是已死之人」的關鍵或許並不在發願的說話者身上，而是在接收到此一訊息的我們身上。比起執著於藝術家欲死卻沒死成或到底死了沒，更重要地是波東斯基對人們（意即，他的後死者們）來說已經是一名死者。要知道，從波東斯基嘴裡吐出的這幾個字亦並非偶然，就如同在其作品當中所出現的猶太裔高校生與死去的瑞士人一樣，波東斯基從不想讓

³¹ 《論語》〈先進篇·第十一〉「季路問事鬼神。子曰：『未能事人，焉能事鬼？』曰：『敢問死。』曰：『未知生，焉知死？』」（參閱錢穆，《論語新解》。）

³² Hobbs, "Boltanski's Visual Archives," 123. Carol Rosen, "Christian Boltanski: Traces of the Dead," *Sculpture* 18, no.5 (June 1999): 26.

他們看起來雖死猶生，絕不是因為他根本早已放棄活著這件事，而是他事實上去閃躲死亡。直面死亡，於此遂可能不只是準備好可以隨時赴死了這麼一翻兩瞪眼，反較是在當波東斯基說出「請把我視為是已死之人」的同時，取而代之的是：「請你以自己的方式哀悼我（的死亡）」。³³就像波東斯基在《切斯高校祭壇》與《保存室：死去的瑞士人》裡以其極富個人色彩的祭悼所親自示範的那樣，將死亡化成為自己的記憶，而不是那些誰來做都沒差的死者生平追憶。而我們也都應當如此地回應波東斯基的這項請託，就此放下他的猶太人背景，對其豐功偉業、傳聞軼事更無需再多提，因為那可都是屬於他的生的種種。然若根據本文到目前為止的發展，生的種種之於面對死亡不僅無甚幫助，更可能有害。於是乎，這句以祈使句型（imperatives）構句的「請把我視為是已死之人」，同時也是一句雙重條件句（double conditionals）。其一方面指出了，波東斯基能否獲得他最渴羨的死亡，繫於波東斯基對我們而言，將不再是雙親曾遭受納粹迫害³³的波東斯基、二戰結束前一年出生的波東斯基、猶太裔的藝術家波東斯基……，而僅僅單純地，是死去的波東斯基（dead Boltanski）。或者，就只是——波東斯基。因此，令人詫異的或許不光是竟然只有尋死一途，波東斯基才有可能擺脫關於其生之種種的各種記述。而是更甚之，是非得要做到這般程度，他才算是死了；另一方面，唯有當我們能夠視波東斯基如同他看待切斯高校畢業紀念冊裡的學生與死去的瑞士人那樣，為其亡故寫下一份個人的悼詞，換言之，發展出一套屬於自己的死亡記憶術，我們才真正看懂了他的作品。前者交叉形構出了讓波東斯基終能求仁得仁的可能世界，而後者則對死亡進行了價值上的重估。據此，說來諷刺地是，只要波東斯基在這個世界上多活一天，這句話或將因受眾者更多而效度就越大，但當

³³ 1943 年間，波東斯基猶太裔的父親為躲避納粹的追捕，與妻子協議假離婚，並在外界以為他已逃離巴黎時，在波東斯基母親的暗助下於家中的地板夾層躲藏了超過一年半以上的時間，直到 1944 年 9 月波東斯基誕生。（參閱 Grenier and Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, 14-5。）

他真正死了卻可能反倒就失去了這層意義。因為這位藝術家將毫無意外地立刻被正式寫入歷史，關於波東斯基的生平與每一件作品將如我們所見，被條列整理成某種大事記和大百科，並以他也許最不希望的方式傳奇不朽的「活著」，³⁴（這般地）生不如死。

如果我們夠敏感，應該已能發現到，「請把我視為是已死之人」在這裡居然洋溢著一絲的生產性。但這絕不意味著，波東斯基的死亡成為他的一件作品。儘管這類的宣稱已快要成為當代藝術家們總結其創作生涯的終極之作，³⁵而波東斯基確實也在將屆古稀之年前，創作了設定以其身故作為完成點的影像紀錄作品《波東斯基的一生》（*La Vie de C.B.*, 2010-2021）³⁶一作。然而，死亡在這裡恐怕都不能被簡化為是創作量驚人的波東斯基的另外一件作品，而是使他的這些作品

³⁴ 關於自己日趨神話化的現象，波東斯基曾這麼回應道：「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。」（參閱 Alain Fleischer and Didier Semin, "Christian Boltanski: La Revanche De La Maladresse: Interview," trans. Diane D. McGurgen, *Art Press* 128 (September 1988): 6。）

³⁵ 因篇幅有限，在此僅舉一例：現年七十六歲的南斯拉夫籍行為藝術家瑪麗娜·阿布拉莫維奇（Marina Abramović），在 2015 年即已出版了自己的死亡指南（death instructions）：三具阿布拉莫維奇的棺木將在她生前主要生活的三個城市——貝爾格萊德（Belgrade）、阿姆斯特丹（Amsterdam）、紐約（New York）——同時下葬，而當然只有其中一具裝殮著死去的阿布拉莫維奇，但是沒人會知道究竟是哪一具棺木。在被阿布拉莫維奇認定為是在其離世前最後一件創作，因而精心設計的這份指南裡，還列出了包括現場演奏、黑色喜劇（black comedy），甚至著裝要求（dress code）等各項細節。Marina Abramović: in residency, Kaldor Public Art Projects, <http://kaldorartprojects.org.au/projects/marina-abramovic>, accessed Sep. 3, 2020。

³⁶ 《波東斯基的一生》二十四小時、全年無休實時地（real-time）攝錄下波東斯基位於法國塞納（Seine）馬拉科夫（Malakoff）的工作室全景，然事實上卻也常因藝術家本人繁忙的海外展覽行程，導致大多數時間僅只記錄下了空無一人的工作室場景。這件購藏費用將在藝術家身故後止付的作品，因由正職為職業賭徒、副業為塔斯馬尼亞島（Tasmania）新舊藝術博物館（The Museum of Old and New Art, MONA）館長沃許（David Walsh）所收藏，收藏家與藝術家遂對賭波東斯基尚能健在八年（終年於七十三歲）。而若就波東斯基享壽七十六歲此一結果而論，沃許已然輸了這場賭局。"Tasmania Devil – A Master Gambler and His High-Stakes Museum by Richard Flanagan," *The New Yorker*, Jan. 14, 2013, <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/tasmanian-devil>。

得以成立的前提。因為肉身的死對波東斯基而言，從來都只是死亡的第一義，真正的死亡，就如同我們前面所說的那樣，是死並且死得如其所死。正是在這一點上面，波東斯基與其他將其死亡作品化的藝術家不大一樣，因為對他們來說，死亡與其生存都是創作的一部分，死生與共，方能成就其畢生之作；而波東斯基則要求得先面對他的死亡，再來面對他的作品。視死若死，才可能以死悼死。若從這樣的觀點看來，不論是《切斯高校祭壇》、《保存室：死去的瑞士人》，甚至是《波東斯基的一生》，不管其創作的年代遠近，裡面的對象是猶太人、瑞士人或者是波東斯基本人，恐怕都必得先把藝術家置之死地，以便召喚出我們這些波東斯基後死者們各種不同版本的悼文，作品才算真正地存在。

死亡在這裡成為了記憶得以綻開的最豐饒之處，卻早已不再能由各式各樣、白紙黑字所記錄下來的其人其事所給出，記憶甚至不會因為死者擁有戲劇性的一生，或生前交遊廣闊，而變得比較豐富精彩。相反地，這些在死亡的面前其實都微不足道。死亡，在波東斯基這句「請把我視為是已死之人」意義底下的死亡，本身所能激起的記憶比它們都更刻骨鮮明。死亡或許終結休止了一切事物，但唯獨記憶沒有。前提是，死亡得先被好好面對、單獨面對。一個人若是還如其所生地在死後被傳頌著，最後反而什麼東西都沒能被記下，因為曾經記得你怎麼活過的那條生命，終究也會消逝殞落。但若是能夠僅僅就只是注視著死亡，或採取我們在文章內藉由波東斯基進而指出的那視死若死、以死悼死的姿態，記憶才會展現出其動態的本質，不管那是動員、加工、變造……，記憶循此進入了創造的程序，成為創造的工作。早在 2007 年便說出「請把我視為是已死之人」這句話的波東斯基深知並善用了這種生產性的力量，因為唯有能被這樣地哀悼著，一再能從同一件作品中被不斷迫出且因人而異的各式記憶，始得以噴洩而出，這是波東斯基作品得以存有的條件。或者不如說，事實上是你的、我的、他／她的記憶成就了波東斯基的作品。於此，與死亡同樣在波東斯基創作裡占有核心地位的遺忘（oblivion），在只要能將藝術家本人持續視之為是已死之人的這個前提下，或也

變得沒那麼令人害怕。被波東斯基化為《切斯高校祭壇》與《保存室：死去的瑞士人》而被記悼著的猶太裔高校生與瑞士人，將不會在記憶他們的這位創作者去世後，便被我們忘得一乾二淨。因為所有的記憶，並不會乖乖地遵循某些外在的法則（如某某人的回憶錄〔memoir〕）繼續開展，而是只能在與各個對象直接遭遇的瞬間轟然而至，都是為此而必須再一次地創造記憶它的技術。這也讓波東斯基絕不應該被放進所謂的後大屠殺藝術家（post-Holocaust artist）³⁷ 項下的原因再加上一條：誠然，看一張納粹集中營裡的猶太死者照片確實相當教人揪心蹙眉，但它們已被後人為追求歷史真相的行動填得太滿，難以再動態地創造、疊加記憶。而或許也正是在這個意義上，波東斯基的作品在不再具體的指向遭屠殺的猶太民族後，對我們任何一個人來說，因為始終是召喚自己與自己所召喚的記憶，其都將不再會是抽象的。

五、結論：「做藝術比活著容易多了。」³⁸

與同為猶太人的阿多諾（Theodor W. Adorno）那句「在奧斯維辛後，寫詩是野蠻的。」³⁹所指出的創作困境不大一樣，困擾著波東斯基的問題或許因此並不

³⁷ 本處僅簡要列出美國南方衛理公會大學（Southern Methodist University）藝術學院（Meadows School of the Arts）藝術史學教授伯格曼——卡爾頓（Janis Bergman-Carton）於其“Christian Boltanski’s *Dernières Années*: The History of Violence and the Violence of History,” *History and Memory* 13, no.1 (Spring-Summer 2001): 3-18 一文中，與波東斯基並列為大屠殺藝術家的幾位創作者，包括於二次大戰終戰那年誕生的德國藝術家基弗（Anselm Kiefer）、具有藝術家與作家等多重身分羅騰伯格（Ellen Rothenberg），以及已故的斯佩羅（Nancy Spero）等人。

³⁸ “It is easier to make art than live.”（參閱 Alain Fleischer and Didier Semin. “Christian Boltanski, La Revanche De La Maladresse: Interview,” 6 或 Garb, “Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski,” 8。）

³⁹ 參閱 Theodor W. Adorno, *Prisms: Studies in Contemporary German Social Thought*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber Nicholsen, 34。全句為「在奧斯維辛後，寫詩是野蠻的（barbaric）。而這甚至侵蝕（corrodes）了今日寫詩何以變得不再可能的認識。」

太是無法再繼續做作品。相反地，對他而言，更難的是活著。然而，這完全不能被簡化理解為是藝術家認為活著太苦，相較之下創作反倒輕鬆得多的逃避心理，也不是波東斯基寧可做作品，也不願意活著這般兩相矛盾的情結。因其創作而看似擁有精彩豐富一生的波東斯基，會將「做藝術」與「活著」這麼對立起來的原因只有一個：只要他還活著，就不可能不創作。如果阿多諾的這句話道出了在1945年以後，人們活著卻不再能做出任何作品（寫詩）的思想難題，同樣以猶太人的身分活著，亦同樣作為大屠殺後死者而活著的波東斯基，則顯得單純多了，因為要他不做（創作）根本就不可能。屠殺的結束於是雖在兩者身上劃定出了某種的創作元年，但前者透過將創作者凹摺進集中營這個特定時空的強勢舉措，奠立下即便連做不出作品都無法迴避的創作前提，而對後者——成長於終戰後、聆聽著親友們如何劫後餘生⁴⁰的故事的波東斯基——來說，每一天則都像是（必死無疑但卻）多出來的一天，怎麼可能不拿來做作品？怎麼可能做不出作品？於是，做藝術對這位藝術家而言，不只比活著容易，更弔詭地始終也比活著更為根本。彷彿若是連多存活（survive）在這個世界上一天這件事情都能做到了，那麼他就必須要能夠做得出值得、甚或遠超越於這一天的作品出來。

也因此，縱然死亡，而且恐怕主要都是與大屠殺直接相關的死亡，早早便已籠罩在幼小的波東斯基⁴¹身上，且波東斯基日後的作品也被公認處理的正是與死亡有關的議題，但他在這裡所說的卻從未曾是「做藝術比死簡單多了」（It is easier to make art than die）這樣的話，一方面當然是因為，對波東斯基而言，他不但從來不需要在做作品與死亡之間做抉擇，它們在某種程度上很有可能還是同一回事，誠如本文前面所分析，波東斯基甚至希望人們先把牠視為是已死之人，他

⁴⁰ Grenier and Boltanski, *The Possible Life of Christian Boltanski*, 22.

⁴¹ 關於這些對死亡的記述主要可參閱《波東斯基可能的一生》第一章〈童年時期〉，特別是頁21至23處。

的創作才稱得上是真正的存在。而另一方面，若是將句子裡面的「活著」更改為「死去」，其所打開的倫理學向度便足以讓波東斯基穩坐於他個人極為拒斥的大屠殺藝術家之列。於是，在多數人預期這位癡迷於死亡的藝術家必定一如既往地為死亡代言時，波東斯基吐出的卻是「活著」。

好像就只有這麼做，就唯有波東斯基所做的作品，永遠都比他這個人還活著。這件事情還要更多，而非反之，接著才能去談感知，乃至於評論其創作的問題。換言之，波東斯基逾五十年來持續的創作與大量的發表，和他享壽七十六歲的高齡之間，絕不是簡單的正比關係，並不是因為藝術家活得夠長夠久，才能積累出這些質量的作品，而是創作對他來說，從一開始就與活著不相對等。活著便不能不做藝術因此早已遠非是為了具現這一整個幾乎被趕盡殺絕的民族，究竟如何頑強續活下來的天賦任務，目標更不在於證明自己足以夠格作為某種戰後傑出的猶太人物表率。做藝術之於波東斯基，所展現的並不是一個當死者（a must-die）在面對死亡時，還能夠怎麼奮力抵抗，若是以這樣的觀點來理解波東斯基的作品，身為猶太人的他只要不創作了，便等同於是向死亡的命運低頭。相反地，波東斯基必須也只能以創作實踐來對抗的，一直都是生命的活，是如果一旦不做作品了，他便只能這麼地活著的這個事實。縱然確實也就僅需要這一點，活下來，波東斯基便與所有身上留著相同血液的猶太同胞一樣，似是獲得並發揮出其存在的意義與最大值。然而，活著，並不是沒有死，更不代表著戰勝了死亡，活著可是有比上述這些都還要重要的問題得去面對，那就是如何活卻不再是如此這般地活著，而波東斯基想出來的方式則是做藝術。

只是，這絕不意味著波東斯基所做的每一件事情都是作品，彷彿他只要繼續這樣地過活下去，創作自然一天一天源源而出。若根據我們前面所說，做如是想甚至無異於只是與他以猶太人後裔活著的這個身分等值而已。其次，即便創作對這位藝術家而言再怎麼比活著輕鬆，但這並不同於是說做作品對波東斯基而言，是一件容易的事。事實上還可能恰好相反。每一天，只要還有生息、還能知覺，

那麼他就必須得時時刻刻透過作品超越曾這樣活過的一分一秒。每一件作品因而遂成為得用盡藝術家本人一切氣力的苦活，而這還是件停不下來的差事，因為日子不僅不會為任何一個人加速減速之外，每一天都還算數（every day counts），所以活著的每一天非但意味著必須得持續不輟地做作品，不光需要比活過這一天還要超值，亦更得比活過前一天而創作出來的作品還要再更多一些。換句話說，對波東斯基而言，大概也唯有如此，只有做出來的東西能夠讓他不再如他所是的活著，他才算是做出了自己定義下的作品。這是比起宣稱藝術就是其生命、拿性命來做作品還要再更基進一點的創作者姿態，因為不可能這樣活著，於是不可能不去創作，後者總是必須另類於並較諸前者能做到的更多，而真正的作品，則具有賦予生命（或者不如說，繼續活著）這一回事正面意涵的威力。相較於在“to be, or not to be”⁴² 之間掙扎抉擇，波東斯基讓自己別無選擇，只有 to make art 一途。也正是在此，波東斯基可能同時也早已向其觀眾展示出該如何感知他每一件作品的入口，而什麼「納粹」、「大屠殺」……的主流評論與標籤，相形之下，對他來說則根本是再次要不過的問題。⁴³

⁴² 「苟活下來，抑或奮為而死，這是個難題。」（“To be, or not to be, that is a question.”）（參閱 William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1599-1602, Act 3, Scene 1.）

⁴³ 而這亦正是本文所抱持的基本態度，正如同波東斯基本人也相當清楚，生而為猶太人，不管他做了什麼作品、做了多少作品，「納粹」、「大屠殺」……始終將如前綴詞般地如影隨形著。然而，一一指出從「納粹」、「大屠殺」……來理解波東斯基作品的這些主流觀點，或批評它們有多麼的單一，或許不是本文在此的主要工作，但這並不同於全文在發展問題與書寫過程中對這些評論的無知與抗拒。

引用書目

一、中文書目

鄭勝華。2008。〈生與死的影像辯證—論波坦斯基 Christian Boltanski 的作品〉。《現代美術學報》15（5）：65-90。

錢穆。2018。《論語新解》。臺北市：東大圖書公司。

二、外文書目

Adorno, Theodor W. *Prisms: Studies in Contemporary German Social Thought*. Translated by Samuel Weber and Shierry Weber NicholSEN. Cambridge: The MIT Press, 1983.

Barthes, Roland. “The Death of the Author.” In *IMAGE-MUSIC-TEXT*. Translated by Stephen Heath, 142-148. New York: Hill & Wang, 1978.

Bergman-Carton, Janis. “Christian Boltanski’s Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of History.” *History and Memory* 13, no.1(Spring-Summer 2001): 3-18.

Boltanski, Christian. *Lifetime*. Tokyo: Suiseisha, 2019.

Cash, Stephanie. “From a Mountain of Lost Souls to an Island of Heartbeats.” *Art in America* (May 2010): 33-4.

Derrida, Jacques. *Memoires for Paul de Man*. Translated by Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava, and Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1986.

Derrida, Jacques. *The Work of Mourning*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Fabbri, Paolo. “Guide to CB’s Alphabet.” In *Christian Boltanski*, 25-178. Milano: Charta and the Galleria d’arte moderna, Bologna, 1997.

Fleischer, Alain and Semin, Didier. “Christian Boltanski, La Revanche De La Maladresse:

- Interview.” Translated by Diane D. McGurren, *Art Press* 128 (September 1988): 4-9.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia.” In *Sigmund Freud’s Collected Papers Vol. IV*. Translated by Joan Riviere, edited by James Strachey, 152-170. London: Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1953.
- Garb, Tamar. “Interview: Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski.” In *Christian Boltanski-Contemporary Artists Series*, edited by Christian Boltanski, Tamar Garb, Didier Semin, and Donald Kuspit, 8-40. New York: Phaidon, 1997.
- Grenier, Catherine and Boltanski, Christian. *La Vie Possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007.
- Grenier, Catherine and Boltanski, Christian. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Translated by Marc Lowenthal. Boston: Museum of Fine Arts, 2009.
- Gumpert, Lynn and Boltanski, Christian. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994.
- Guynn, Beth Ann. “Post-mortem photography.” In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, edited by John Hannavy, 1164-67. New York: Routledge, 2008.
- Hobbs, Richard. “Boltanski’s Visual Archives.” *History of the Human Sciences* 11 no.4 (1998): 121-40.
- Levinas, Emmanuel. “The Trace of the Other.” In *Deconstruction on Context Literature and Philosophy*, edited by Mark C. Taylor, 345-359. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Maguire, David. “Agent of Death: Barthes, Boltanski and Post-mortem Photography.” *Academia* (2014): 1-16.
- Marsh, Georgia. “The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski.” *Parakette* 22 (1989): 36-47.
- Rosen, Carol. “Christian Boltanski: Traces of the Dead.” *Sculpture* 18-5 (1999): 26-33.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. New York: Recorded Books, 1990.
- Solomon-Godeau, Abigail. “Mourning or Melancholic: Christian Boltanski’s ‘Missing

House’.” *Oxford Art Journal* 23-2 (1998): 1-20.

Van Alphen, Ernst. “Visual Archives as Preposterous History.” *Art History* 30, no.3 (June 2007): 364-382.

三、網路資料

“After-born.” *Merriam-Webster’s Dictionary*, 2022: <https://www.merriam-webster.com/legal/after-born>. Accessed March. 21, 2022.

Altar to the Chases High School, *The Israel Museum, Jerusalem*, 2022: <https://www.imj.org.il/en/collections/202245>. Accessed March. 21, 2022.

Flanagan, Richard. “Tasmania Devil – A Master Gambler and His High-Stakes Museum.” *The New Yorker*, Jan. 14, 2013. <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/tasmanian-devil>. Accessed March. 21, 2022.

Hossenally, Rooksana. “A Matter of Life and Death: Christian Boltanski on His Must-see Paris Show – An interview by Rooksana Hossenally.” *Forbes Online*, Jan. 25, 2020. <https://www.forbes.com/sites/rooksanahossenally/2020/01/25/christian-boltanski-on-his-must-see-art-exhibition-in-paris-right-now/#751010195e96>. Accessed March. 21, 2022.

Marina Abramović: in residency, *Kaldor Public Art Projects*, 2015. <http://kaldorartprojects.org.au/projects/marina-abramovic/>. Accessed March. 21, 2022.

Maps of the Holocaust, Public Broadcasting Service. <https://www.pbs.org/wgbh/american-experience/features/holocaust-maps>. Accessed March 21, 2022.

四、官方網站

Israel Museum, Jerusalem. <https://www.imj.org.il/en/collections/202245>. Accessed March 21, 2022.

Seeing Death as Death: On Memory Making in the Art of Christian Boltanski

Wang, Hsiao-Hua

Assistant Research Fellow, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei National University of the Arts

Abstract

The late French artist Christian Boltanski's works, with their representations of countless deaths, were often said to evoke the Holocaust and the Jewish victims of Nazi persecution. Yet his installations dealing with the theme of death relate more directly to how people face death itself. Therefore, according to Boltanski's work, when people grieve they no longer need to dwell on the life stories, words and actions of the dead. Grieving doesn't even need a first name or a surname. On the contrary, this article attempts to prove that Boltanski does not intend to see death as anything else other than death itself. Death does not only become the starting point for his memory of the deceased in each of his works related to the theme of death, but also the endpoint, and the only thing that is actually remembered. According to the core concept of the discourse, namely that memory can only be created while mourning the death as death itself, this article continues to argue that Boltanski sentenced himself to death through a concise statement and then asked all those after-dead who received this announcement to also turn the deaths in Boltanski's work into their own memory and eulogy, just as he demonstrated through the extremely personal manner of mourning revealed in his work.

Keywords: Death, Mourning, Memory, Christian Boltanski, After-dead