

社團法人 台灣攝影文化資產協會 會員福利_讀書會

《攝影美學—遺失與留存》

第五章 從無藝術到藝術

吳開宏.導讀

這一章中，一件攝影作品的權利與可能性的問題以一種徹底的方式被質詢：我們是否有權利將僅作為揭露社會和人性某些方面的紀實攝影轉化為藝術作品？我們是否有可能將無藝術領域的任何一張照片移動到藝術領域？

這思考以對三位藝術家極為不同的創作方法的分析為根基，這三位藝術家是：唐·麥庫林（Don Mac Cullin）、馬克·帕托以及波爾托斯基。

本章的主要概念是「無藝術」：一種無藝術的美學應該被應用。

一切攝影作品都可以被以紀實文獻的角度

或藝術作品的角度來看待。

這並不涉及兩種照片，

而是由觀看者來決定的。

—— 讓- 克勞德·勒馬尼

在讓- 克勞德·勒馬尼的評論中，他並沒有說我們能把一幅攝影作品視作一部紀實文獻或一件藝術作品，而是可以以紀實文獻的角度或以藝術作品的角度來看待一幅攝影作品。將它們區分開來是非常重要的。並不存在一個由主體發出的、不可置疑的聲明（或所謂的基準）說：「這是一件藝術作品，那一件則不是。」面對一幅照片，主體會持有一種姿態，在期待中將其接受為紀實文獻或是藝術作品，而期待、正如我們所知，也許會讓人失望，對於藝術或對於文獻來說都是如此。我們無法在事前明確得出結論：「這是一件藝術作品」或者「那是一部紀實文獻」。

然而，面對所有負片，我們是否真的可以持有這種姿態，並試圖將任何一張負片都納入藝術領域？這似乎並不容易。而對於一張照片而言，則更加不容易，因為主體的介入被減半；主體無法介入未完成的負片呈現中；而只能介入未完成的詮釋和對於照片的接受與認知中。然而，事實却是：被單獨拍攝的照片，甚至是全部系列的照片，都從無藝術領域被移到了藝術領域。我們所稱的「無藝術」，指的是那些先無意圖、並非出於某項計劃、某一意圖、某一藝術野心的創作：大多數照片首先屬

於無藝術範疇。讓我們通過對一些事實的研究，即通過對某些個別負片與照片的研究，以及攝影性的實質本身來找到這個問題的原因：簡而言之，無藝術向藝術的轉移是如何影響攝影性，並成為對它的揭示的？如此一來，我們將更好地理解「攝影作品」的含義與思想，並進一步思考攝影在當代藝術中的核心地位。

5.1 無藝術和藝術

5.1.1 對藝術的拒絕（唐·麥庫林）

我們之前分析過吉勒·卡隆的接觸印相，卡隆是否企圖創作藝術呢？肯定不是的：他希望做一名記者，而這對他而言已足夠，也是他的首要目標。在他 31 歲時，他便置身於越南戰爭、比夫拉戰爭、乍得戰爭、東埔寨戰爭中，這些地方並非喚起靈感的藝術之地，而是子彈呼嘯的戰場。藝術不是他的首要目的，讓其放心的畫面面目是否準確的問題。然而，我們卻已能夠把這些先無藝術的照片轉移為藝術。

我們有權利這樣做嗎？對於出色的攝影師唐·麥庫林而言，他大部分的作品屬於戰爭報道。那麼，對這個問題的回答也許是「否」。事實上，他曾好宣言著反向的轉移，即從藝術轉移為無藝術：「我的攝影作品是紀實文獻，不是聖像，不是在牆上的藝術作品。」他拍照是為了向人們呈現戰爭是一種暴行。此外，對於他（唐·麥庫林）來說，從美學的角度觀看他的照片，會阻礙人們了解他原本的意圖，即是那些照片所傳達的反戰信息和符號。這就是為什麼他採用「有力量的照片」的說法，而刻意避免說「好的」照片。因此，麥庫林拒絕藝術、轉向無藝術的決定，是經過全面思考，並有充分動力的。然而，接受美學與創作美學並不是一回事：我們總是能夠嘗試將一張照片從無藝術轉移到藝術，如同用這樣一張唐·麥庫林的作品便可以成功地達到這個目的。我們將會看到，「同時」^②美學從某種方式來說，能夠解決這些矛盾並將唯美主義和美學作品區分。

5.1.2 從符號到圖像

一位攝影師要求從藝術向無藝術的轉移，而一位接受者（觀眾）則期待從無藝術向藝術轉移，存在於這兩者之間的矛盾穿透了整個攝影史甚至整個藝術史。對此，阿杰特的例子^⑨具有典範意義：「這些是文獻，我有著幾成千上萬的文獻。」他很謙

遙地回復那些稱讚此作品是大師之作且應該被展出的人們。曼·雷曾希望他的照片為大眾所知，他如此請求曼·雷：「如果你們想出版這些照片，不要放上我的名字。」^⑨

關於從無藝術到藝術轉移方面的思考，我們必須質詢尤金·阿杰特的作品以及貝倫尼斯·阿博特（Berenice Abbott）^⑩對此做出的出人意料的開發- 交流- 詮釋（工作）。這項工作是未完成的、充滿悖論的是，阿博特正是由這項自己製造的未完成工作出發，去為阿杰特（或許也是未完成的）完整作品積極工作，以至於阿杰特的攝影最終實現了從無藝術向藝術的轉移。最終，阿杰特的攝影作品從無藝術被轉移為藝術。羅莎琳·克勞斯（Rosalind E. Krauss）^⑪很好地呈現了阿杰特最初的大量素材並不屬於藝術作品的特性：「阿杰特的作品是非攝影所刻意創造的一種編目式的『產品』，『作者』的概念因而是毫無根據的。為了探索一個美學案例，美術館投入到負片標寫規則的『破譯』和辦註工作中，在那裡，美術館整出的這是一本照片圖錄，……是他曾經拍攝的一些圖片館所收藏的地貌特性的系列合集。」^⑫

然而，對於我們這些觀者，似乎可以合情合理地認為阿杰特的所有照片都是藝術作品，即便把這些照片變為藝術作品的，正是阿博特和阿杰特攝影展的策展人、歷史學家、藝術評論家、藝術理論家，甚至也許是我們自己。

人們之所以能夠使其成為藝術作品，是因為所選照片具有內在的邏輯性，且對照片的探索與開發具有無限的潛力，故而形成了美學接受的未完結性。首先，從一張單獨的照片向一個照片整體的過渡，使得作品生成變得可能：於是，照片能夠獲得一種力量、一種趣味以及多樣的兆意義。事實上，一張照片首先就如同作家的「一句話」：當它只是被視作它本身時，句子並不散發出宏偉的光芒；為了使其彰顯出全部的力量，它必須被置入一頁（文章）中，或更好的情況是，被置入一個章節、一本書、一部作品，以及整個文學作品、整體的藝術中。

對於一切藝術品，無論是一張照片、一首詩或一幅畫面，一種雙重的辨證是必需的：首先是一種歸納法，即從某一個別客體逐漸進入作品整體，甚至進入一般意義上的藝術整體中。因此，需有共同一種語境化，其效果是作品的一種美學生成；隨後需要啟動的是演繹法，一旦客位于作品的整體之中，它便會重新折疊分別客體，那麼對象客體便會以其特殊性和孤立性而被接納。這就是為什麼一張在第一次觀看

中不被美學式接受的孤孤照片，在經過雙重辯證之後，被接納為藝術客體的原因。

①

這個原因似乎部分地解釋了阿杰特的照片為何成了美學接受的客體。起初，這些照片似乎不像是具有藝術性的攝影。但是，緊接著我們便可以明白，正是由於攝影本質所特有的原因，這種雙重辯證法在照片的接受中扮演了如此重要的角色：從本質上來說，一張單獨拍攝的照片能夠輕易地從符號的機制——照片從來不完全屬於符號的機制，因為並不存在單一的照片②——轉移到圖像的機制。然而，如果符號引導我們面向無藝術的傳播領域，相反地，圖像則能夠輕鬆地將我們帶入藝術領域；符號將我們牽定於無藝術中，圖像則將我們轉移到了藝術中。

德勒茲寫道：「在一張圖像中，重要之處並不在於貧乏的內容，而在於捕捉到的、準備爆發的瘋狂能量。」③正是阿博特在阿杰特的照片中捕捉到的能量讓圖像爆發了。攝影的實現是一種“釋放 / 分娩”的結果，是能量和一種捕捉到的力量釋放的結果；是一種（從生育的意義上來說，而不僅僅是黑格爾式的意義上的）創作。負片的呈現屬於“蘇格拉底助產式”（maieutique）的能量與美學。那麼，完全而徹底的“甦美”（aesthesia）則代表著注目與母親。藝術作品亦能夠沉醉于狂喜之中，並為能夠接納它、領會它的人而生。

5.2 從無藝術到藝術的轉移（馬克·帕托）

為了探討從無藝術到藝術轉移的這個問題及其對攝影作品自身的定義的影響，我們將從一個特別的案例來進行反思：1981—1982年間一家日間醫院孩子們所拍攝的一些照片。在某種程度上，它是具它不僅涉及及無藝術的攝影實踐，同樣涉及一個攝影藝術家的行為。馬克·帕托深受其影響，以至於他將自己的作品進行了轉移，並完全改變了自身的攝影創作。帕托是最有影響力的當代攝影藝術家之一，他的作品在第十屆卡塞爾文獻展（1997年）上展出便是明證。

5.2.1 照片的美學製造條件

對於像帕托這樣的藝術家，也許成為藝術家比做一件作品更為重要。創作作品，並不是必須做出一件作品。拍照的確是一種可能性，但是成為攝影師則是首要目的。

從實踐到存在的這一轉移，引發了從拍照到讓去拍照的轉換——這是一種仿取了博伊斯（Beuys）式忠告的拍照方式。此處的問題越顯複雜，其關鍵在於藝術與社會生活。

我們將仔細研究帕托是如何遇到並解決這個問題的。

精神病院（由於它的相異性和社會排斥性，及其承受的情感負載和強烈的悲劇性）始終讓攝影師們著迷。20世紀80年代，許多攝影師都去那裡做攝影報道。^②馬克·帕托也同樣渴望做這種類型的攝影。可是他想要比其他攝影師更進一步：他希望進入一家精神病院，並在那裡居住與工作，他希望在那裡展開一次旅行，就像人們以前會去羅馬旅行那樣。於是，他聯系上了這家為巴黎郊區的孩子們服務的日間醫院。

在照看被視作患有精神病兒童的部門，護理團隊向一些醫院以及醫療領域之外的人員提議，在遵守醫院及這類工作相關的明確或隱含的規定的前提下，讓他們根據自身的專業實踐，來介入治療並進行普通的病例分析。帕托就在這樣的框架下收到了一個委託工作，和孩子們一起“做攝影”。他難道不是一位專業的攝影師或攝影藝術家嗎？這便是第一個含糊不清之處：將工作委託給一名專業技術工人或一位藝術家時，是不是同樣的委託？這是否屬於兩種截然不同的機制？——一個是制作被限定為無藝術領域的產品，而另一個則是自由的、隸屬於藝術領域的作品？在1981年的法國，存在另一個更大的含糊不清之處：攝影作為藝術鮮為人知。一般來說，即使大家都曾讀過沃尔丁·布爾迪厄出版的《平庸的艺术：論攝影的社會功能》以及羅蘭·巴特的《明室》。而這兩本書也並不以討論攝影藝術為首要目標——大部分的時間里，大家既沒有絲毫關於視覺及理論上的知識，也沒有意識到，攝影如同當代藝術史一樣，是由那些偉大作品構建起來的。正是在這樣的混亂危機中，帕托投入了工作。

他的工作以三個步驟展開：首先，他和醫院的團隊重新制定了委託工作的條件，與孩子們相互認識並學會了了解他們；接着，在一個月的時間里，他給孩子們拍照；最後，他讓孩子們拍照，有時給自己也拍幾張照片。

從第一天開始，在團隊計劃和攝影師的項目之間，即確立了一種差異。一位心理學家解釋道，對於她來說，攝影是和家庭的回憶相連的，面對這種情感的承載，作為

一张负片冲印前，她常常会花上两年的时间；而帕托的回答恰好相反，他避免拍摄家庭照。也许，在事实上，这两种回应都带有面对家庭时同样的焦虑性质。无论如何，摄影师与心理学家的观念完全相反，这似乎在向心理学家宣告，他们拥有不同的摄影观念，一个是情感的，而另一个则是美学的。人们在这段經歷的全部過程中，再次發現了這樣的區分：紀實攝影 / 作品攝影，無藝術攝影 / 藝術攝影，在內部研究的攝影 / 在外部展出的攝影。我們來舉個例子，對於醫院機構來說，帕托是一名「以攝影作為職業的攝影師」^①。因此，他是在製作邏輯中，而非是在藝術作品的邏輯中工作；然而，他却將自身視作一位想要完成報道攝影的藝術家。對於醫院的團隊來說，最為重要的，只有疗愈；對於藝術家而言，則必須發表一些東西，“为（他的）工作赋予一种形式”^②，诸如出版一本书，呈现一个展览，等等。

这些矛盾是由于摄影潜在的双重性质，即无艺术和艺术的两种可能性，也因此，由它同时具有本体论及文化意义上的双重意义而决定的。对摄影艺术的不了解强化了这些矛盾和误解；纪实报道则更加使得矛盾和误解加剧，因为它时而呈现为一种可供分析的参照物的报道，时而则作为独立的艺术作品。

这些矛盾根源于图像的本质。对于帕托而言，“图像是不可靠的，根據感知的不同，图像可能有不同的解读；这是一种没有规律的漫步；最具框架、最受控制的图像，对于精确理解的言论始终是一种威胁；图像倾向于让自身的含义模糊两可，不可判定和脱艺术感。”^③

再则，“看照片的人将自己置身于偶然性中，对于他说，与拍摄时的摄影师一样，图像有着无限的可能性。看照片的人会保留适合自己的照片：遗忘会为他们做出选择，人们投射出自身所想、自身所是。”^④

我们始终面对具有双重性质（无艺术和艺术）的摄影。对于医院的成员，摄影首先和交流联系在一起（他们在 1981 年 5 月 26 日的内部纪实文献标题是《图像即交流》），也与家庭连接起来（文本以一段来自布尔迪厄的引文为开头：“96% 的摄影实践都是为了将家庭生活中重要的时刻定格永存。”），那么帕托则是处于 4% 的案例中，

攝影既不是家庭實踐，也不是「平庸的藝術」。

於是，帕托讓孩子們自己拍照，柯達為此提供了傻瓜相機。^①很快，他就被這樣的經驗所吸引，抛棄了他曾經堅信的和想要的東西。他如同在一種神祕的探索中自

我放逐，並几乎停止了拍照；事實上，通過孩子們照片的攝影性、它們的形式以及被實現的方式，這些照片向攝影師和攝影本身提出了一些本質的問題。

5.2.2 照片的技術生產條件

帕托是非指導性學習的擁護者：他把相機給孩子們却沒有指出應該如何使用，也許希望他們通過後天的模仿，以及模仿自己曾經為他們拍照的方式，來使用相機。確實，我們不能說孩子們對攝影行為無所知。但這種知識屬於哪一種範疇呢？我們是否可以將舍費爾②的假設推而廣之，並談論一種攝影的本原（archè）以及攝影行為的知識呢？沒有什麼是可以確定的。儘管如此，孩子們的面前卻是一名攝影師，並且，對於大部分孩子來說，他們都曾經見過父母拍照。

面對每一個孩子，他每次都是把膠卷放入相機內，並拍下某個孩子來作為第一張照片。這樣他便與孩子開始了一種攝影者 / 被攝影者的关系（即使他沒有完全意識到或者隨後必須對此否定），並且將這樣的关系在攝影領域中建立起來。接着，在印相與顯影的過程中，識別出完成這份膠卷的人。最後，他將其在象徵意義上歸列於通訊社和記者的媒體之下，實際上，這是因為，在這種傳統中，在每卷膠卷的開端，每位記者都會用目的方式來為該膠卷署名。而這裡，是……帕托在給為孩子拍攝的照片上署名，這並非魔力的黑匣子里蘊藏著什麼，如果沒有直接把它壞掉的話，也許是为了把它的零部件拆下來。他們沒有意識到，這違背了攝影的一大禁忌：即禁止看到相機內部發生的一切。只有當人們並不試圖去發現或了解之前，負片的印相才可能實現。我們必須尊重這個暗室，就像我們必須尊重父母的房間一樣，即使我們幻想着原始的畫面。

我們是如何制作照片的？是如何製造孩子的？這兩個相似的問題，都會系到黑暗、房間、禁忌、戒律以及複刻再現（生殖）。①

孩子的第一次實踐，產生了各種各樣的行為：兒童 A 夸張打開了相機，並說道：“沒電池啊。”他失望地把相機摔在地上；兒童 B 不拍照，他見了相機並要求別人拍自己；兒童 C 把相機拿反了，接着便放棄了；兒童 D 正確地把相機放在眼前，但是不拍照，過了會兒，他問還剩下多少張照片……以此類推，直到膠卷被用完；兒童 E 在三十秒內拍完了所有的照片，她將偽個機帘與膠卷的進退相混淆；兒童 F 很好地掌握了攝影原理，即使相機是空的，他也可以正確地拍照；兒童 G 不拍照，兒童 H 則替他拍。

在一次次的实践中，大部分孩子从一种原始的能量消耗转变到较为正常的消耗：他们在学习如何摄影。我们不能说，他们从一种徒劳的消耗转换到了一种多产的消耗，因为在这两个阶段，都有游戏的成分。在第一个阶段中，暴力胜过了控制；第二个阶段则愉快好相反，这两个阶段都是必需的。每一次，孩子都会沉浸在游戏中：他们通过学习以自己的方式使用游戏，从而获得新的游戏。这带来了两个益处：拍摄过程中的乐趣和紧张感，以及拍摄照片的可能性。因此，这里是即时的益处（摄影行为）与间接的益处（照片），后者让我们走出当下并将自己投射于未来，不久之后，当他们再次看到这些照片的那一刻，又回到过去之中。

但是，一开始时，孩子们用他们的相机瞄准什么呢？似乎什么都行，就像我们第一次尝试使用箭步枪：重点不是击中某物，而是让它能够用起来。我们甚至可以将这种摄影的瞄准与装了子弹的手枪的使用进行比较：同样地，只要在手枪不发射子弹的情况下，动作姿势仍然超过击中目标本身，重要的是让孩子们发挥想象力。

可以确定的是，对外部现实的瞄准能够帮助孩子们更好地理解摄影。这样一来，孩子们拍摄天空、大片、墙壁，如同对着空气、地面和地平线开枪。另一方面他们学着操纵相机，与相机逐渐熟悉起来，并将其据为己有；另一方面，他们与事物维持着一种新的关系，一种投射的关系，以及一种认知学密切的关系。于是，一种掌控的关系试图在孩子们、相机和外部世界之间建立起来。

此外，对于很多人来说，拍摄外部世界中的第一个目标是他们自己的身体。为什么？因为他们的身体处于外部，因而是陌生而遥远的吗？或者确巧，是因为相机刚好在他们的身边？这些假设我们不能一一来都抛开。

然而，首先我们注意到，他们在寻找一场为了将相机据为己有而与其展开的激战：剧烈的激战，就像拿着步枪向自己开枪，就像在伤害自己，就像用它来杀死自己；同样也是深情的激战，就像我们拥抱一只玩具熊，就像我们吸一口可以给予我们慰藉的东西，就像终于能够接近一个禁忌物。

无论如何，那是充满暴力的激战——深情拥抱的暴力，野蛮重击的暴力；然而，过于强烈的拥抱，有时会使他人窒息：太多的拥抱会感到压迫。那么，与这个新物体的拥抱可以重新产生什么呢？

很快，他们便用相机来拍摄别的孩子：他们瞄准另一个孩子，或者像我们用步枪瞄准一样，或者为了观察并且保留另一个孩子的身体局部。孩子们让相机有了双重用

途。他们运用相机，目的呈现、瞄准、捕捉、与他者交流，同样也是为了得到他人的照片。

况下，也许只有一部相机就够了，而在第二种情况下，则需要增加一卷胶卷。如此一来，相机看起来像是促进与外部世界交流的物体：通过相机观察他者，不仅便于看见他者，更是大规模地、有时粗暴地向他者炫耀自己正在看着他们，甚至他们愿意被他监视。就像孩子会把球抛给他希望与之交流的那个人：他扔了再扔，是温柔地抛或者暴力地抛，这并不重要。

对于这些孩子，通过拿起的相机观看他者，就像在向对方使眼色，甚至有时想诱惑或者攻击对方——这种流露出爱和 / 或者侵犯。此外，孩子会觉得那时他似乎是躲藏在相机背后，相机如同一个面具或者一种伪装，令自己隐形，这有点像那些相信受到强盗般保护的战地记者一样，以为可以避免子弹的袭击，而这里仅仅因为他们拥有一台相机并用它进行拍照。

此外，这些孩子以此作为借口观看和拍摄他们所瞄准的男孩或者女孩的身体部位。然而，我们观察到的身体的这些部位，并不是传统的面孔，也不是手部，而是在文化中，对于他人的观看受到限制、被禁止注视和保留的部位，如胸部和肚子。身体部位应分类吗？那公同题出现了：也许这些身体部位，被认为既能引发欲望，又令人恐惧，或被视作毫无生气的抽象之物。因此，它们被摄影行为掌控并且物化。

由于“观看”（regarder）才能真正恢复观看，而被“再保留”（re-garder）①。尤其当帕托冲印出孩子们的照片并交换给他们之后：他们最终通过摄影来占有他人的身体，以此保留生命和世界的片段。在此，照片的用途是作为过渡对象。这种对于摄影多形态和非常规则的使用方式对一些深远的趋势做出了回应，而这些趋势在摄影的日常实践中常常是未经思考，或是遭遇到社会禁忌的。

根据孩子们的每张负片，帕托制作出一张接触印相照片，并将其存档。根据孩子们和他自己的意愿，帕托独自或和他们一起冲印照片，在冲印的过程中，观察和研究孩子們的行為舉止是很有趣的：有些孩子不想進入這個黑色而恐怖的暗房，另一些孩子則不遵守暗房的規則，開燈或者弄鬧。然而，當他們第一次看見照片呈現在顯影劑池裡的那一刻，所有人都印象深刻並十分驚呆，他們被這種呈影的魔力和製作出重現真實圖像的這一現象所深深吸引。帕托將他們的照片交給他們，並將照片放大。有些孩子非常驚訝，我們可以從同一張負片，得到不同尺寸的照片——以此他

們從照片與被拍攝現象這一對關係中學習了對於相同和相異的辨證關係，並親身體驗了呈影負片處理中的未完成性。

孩子們讓這些照片發揮了不同的用途：組成一本大人相冊或一本集體相冊，以及非常獨特的占有照片的方式——擁抱亲吻，或者與照片交流，就如同那是一個人或一只玩具熊。但是，也有撕碎、打洞、剪切、亂涂亂畫等等行為，這一切都取決於不同孩子，不同時間和不同照片。根據藝術治療實踐中的一種慣例，這些照片曾經在醫院里展出，尽可能地接受攝影的文化用途。

由此，帕托便為每個孩子和整個小組整理了一套由他自己（如同通訊社社長會做的那樣）來分類和存檔的照片：一共有 85 張接觸印相，每張接觸印相包含 12 張照片，所以一共有 1020 張照片。

5.2.3 照片的美學接受條件

孩子的黑白照片所具有的力量、獨創性與丰富性，既來自構圖，即介於照片的形式與想像被拍攝現象或其他事物的可能性（或非可能性）之間的關係；又來自促成並伴隨著照片的非常特殊的“攝影行為與活動”中。一方面，這些照片讓我們以一種此前並不熟悉的目光、視角和取景來觀看事物。這些照片帶給我們未曾見過般的被拍攝的身体圖像和拍攝者的身體圖像：這些身體看上去像是殘缺的、支離破碎的、斷斷續續的，簡而言之，是“被置於攝影中”的——一個包含著來自身體局部的可見現象的圖像的方框。這些照片讓我們產生聯想，因為我們面對著無法辨認的圖像。此外，在被拍攝現象和構圖之間，還有一種時而暴力的和諧。另一方面，被捕捉到的攝影師身體局部的圖像，被手指和相機背帶部分遮擋了的鏡頭、接觸印相上呈現出的一系列奇怪且讓人匪夷所思的場景構圖等，這些令人攝影行為自身被看見。在所有的情形下，與照片製作與照片整體接受相關的內容，如攝影行為、攝影活動和元攝影等，都非常值得研究，並值得與這個時代的藝術實踐的體驗方式放在一起討論。

因此，這些照片在攝影圖像世界裡帶來了兩種主要的革命。首先，對於被攝現象的非常規的“切割”方式，讓我們反思對於空間、其他事物以及所謂常規的再現和切割模式。照片上照片的光帶、攝影師的手和身體所留下的痕迹，體現出攝影師對攝影構圖和視框並不在意。這些痕迹道出了攝影師的身體和照相機的在場，並指出：攝影師絕對不可能扮演著“一位既無身體又無性別的天使”的角色。這些出色的照片總是讓我們遙想到（因為它們常常通向遙遠之處）某些攝影師，如威廉·克萊因、弗

朗索瓦·埃尔、黛安·阿勒斯、安德烈·柯特茲（André Kertesz）①等所拍攝的圖像；它們教會我們以另一種方式看待可見的現象，以激烈而戲劇性的方式看待一些我們怯懦的現象，以不同的方式看待攝影、攝影行為、攝影活動以及攝影史。這些照片承載著迄今為止尚未被注意到的形式和含義，它們透過摧毀約定俗成，來更新我們的目光。這些照片是有關世界和攝影的新觀點，並創造了一個全然不同的想象的世界。同時，它們向我們提出了兩個問題：我們看到了什麼？什麼是攝影？對這些照片進行在美學意義上的接受因此是有理由可依的。

這些照片之所以能夠在美學上感動我們，讓我們豐富而充實，並作為藝術作品般發揮作用，這種從無藝術到藝術的轉移之所以成為可能，顯然是因為這些照片被一位藝術家放在了一起，而尤為重要的是，因為它們充分地表現了攝影的“攝影性”這一本質。

的確，鑑於這些照片在暴露並質詢攝影器材的在場時的笨拙，鑑於它們不仅無法還原被攝客體，也无法還原被瞄準的攝影現象，在成為攝影主體的事上是困難重重，因此，一方面，這些照片是不可逆的實現以及不可逆的物體。它們是以一種不可逆以及無法補救的方式實現的。我們無法回到促使這些照片產生並讓我們感受如此強烈的攝影行為上。“負片”的“泛獲得”顯而易見。我們（通過這些照片的力量、形式和客體）強烈地感受到，我們面臨着唯一性、个体性和獨特性的喪失。正是從這種不可逆的、令人緊張的觀看與意識中，我們領悟到死亡與時間、存在與本質、缺席與在場、真實與現象、生活與藝術。這些照片絕對比布迪厄在《平庸的藝術》中談到的那些基於粗俗美學的成功照片更具有力量，因為它是被作為不可逆的痕迹、殘留物和迹象而被感知的。它是悲劇性的征象。

另一方面，這些照片也是未完結的實現和表达。這些照片不由孩子們沖印，而是由他人代勞。在某種意義上，後者通過“代理”（procuration）而實現了作品。反過來說，多虧了帕托，這些照片才得以存在，並通往了美學的命運。從這個角度來看，它是期望的承載者。

因此，馬克·帕托有理由想要將這些照片從無藝術轉移到藝術。他之所以這麼做了，是因為他自己本身已經處於藝術之中。若從理論上來說，“想要這樣做”的本身便是一個藝術的行動，依據的或是我們面對原生藝術時可能會有的邏輯，或是植根於博伊士的作品的邏輯之中。若以此推的方式（一旦照片被看到或攝影行為被察覺，為了讓這些照片和攝影行為被人所知，則必須這樣做）。因此，這些照片不僅僅

是當前被歸屬藝術範疇的攝影的一部分，而且還構成了其核心之一，因為它們允許並要求對攝影和當下的藝術進行反思。帕托提出令人敬畏的藝術家的姿態，不僅僅透過他的作品，同樣也通過他的“蘇格拉底助產術”式的行動以及他對於這些照片所進行的藝術呈現。

5.2.4 面向無藝術的美學

對於帕托而言，這些孩子（出于無心地）成功地拍攝了他想要拍攝的照片。這些照片既是攝影未實現的理想，也是無法實現的理想，否則便不再是藝術，而是複製品，只是一個“玩意兒”，而不是一種風格。因此，帕托不能模仿他們。多亏這些照片，帕托傾聽到用另一種方法拍攝其他照片的召喚。此外，這些照片無論是蘇格拉底的註語的意義上，還是從謝爾蓋·佳吉列夫（Sergei Diaghilev）^①對讓·谷克多（Jean Cocteau）^②所說的意義上，都是令人震驚的——“讓，惊艳我吧”，這成為所有藝術委託工作的范式要求。

“照片”，帕托^③寫道，“在我們不期待之處發聲；它們既不談論懷性，也不談論社會邊緣性，而是談論創造。它們的力量便在于此。”這些照片並不試圖捕捉真實或意義，它們讓人們看見：就是這樣，仅此而已。讓我們繼續來引用帕托^④：“孩子們朝着一個方向拍攝，不用考慮構圖取景……由這種實踐產生的照片圖像，承載着情感和扣人心弦的力量：這是詩歌。這完全不是描述性的攝影，而是某一段時間的照片，照片拍攝的不是一個瞬間，而是有一個持續的、行動的概念。我們猜測，我們自問，在主要事件旁發生了一些什麼，而事件就在那裡。”

因此，首先觸動帕托的是照片中反復帶接—布列松的方面^①：既沒有描述性的報道，也沒有決定性的瞬間，這便是構成這些照片力量的要素，而且它們同時向大量的疑問、解釋和感知開放著，並呈現出一段持續時間以及在此日輝主席的氣氛的本質。它們是反奇聞轶事的，是詩意的。“在這些照片中”，帕托^②繼續說道，“鏡頭的取景是銳利的，我們截取視野的一部分，而沒有把整個場面融括進來。”

這些照片之所以具有力量，是因為其中的詩意，而不是因為它們屬於讓人產生錯覺的報道攝影。這樣的認識使帕托把視自身的攝影觀念，并对自己的工作提出了质疑：“報道攝影的末日”^③就要到來。“對於在日間醫院工作的理療促使獲得應該如何進行報道工作。看見孩子的照片，我也看見了自己想做的事情。……我開始感覺到我的圖像中的不足之處，這很好，我也開始懂得自己想做的事情。我不知道我

随后将要做的东西会将我引向何处，然而我感觉到，这次冒险对我非常重要：这是有史以来，我第一次如此深入地了解自己的工作。我开始为自己拍照”。④

当帕托得知自己不会再被日间医院雇佣时⑤，他写下了这段具有启示性的话语：“今晚发生的事，是一种怪异的自我对抗。“我是一个艺术家吗？””近几个月来，甚至近几年來，他都不愿意自称“艺术家”，而在日间医院的工作结束后，他终于宣告出来，且更好地明白了这点：他之所以没有被再次雇佣，是因为他过分坚持摄影的艺术观念，而这对于护理团队来说，却曾是一种“不可救药”（irrémissible）⑥的偏题。

人類的歷史令人驚訝：這是一個沒有鼓號聲的葬禮。人們生活、行動、生成、創造；然而，通常什麼都沒有留下，甚至沒有記憶，沒有一絲痕迹。而孩子們卻以不同的方式來拍照。馬克·帕托希望通過行為、文字、照片來為這次冒險和它產生的結果來為此作証。為他們作証，為他們作証，為攝影和藝術作証。因為，關於他們、關於其他人、關於我們，關於藝術和攝影，孩子們的攝影實踐和他們的照片能教會我們，教會他，教會他很多。事實上，結論是三方面的：

一、對於帕托而言：他無法再像以前那樣拍照；這些照片向他們的攝影實踐和他自己的照片提出質疑。他也無法從這些照片中汲取靈感，亦無法復制它們，而只能將其深埋于自身作為攝影師的實踐中，任由自己被這些照片質詢。後者將圍繞兩個軸心：一個面向未來和不可逆，去拍攝其他照片；另一個則是面向過去與未完成，即用另一種方式重拾過去的照片。也就是說，一方面，從另一視角來觀看他所選擇的照片；另一方面，則是察看和思考那些未沖印的、被忽略的照片（因為在看見這些孩子們的照片之前，他以為那些照片並不符合攝影的傳統標準和藝術家的傳奇）。因此，他以一種未完成的方式對他的全部底片進行重新工作。

二、對於其他的藝術家而言：帕托想與人交流這種經驗，並傳播這些照片，以促使攝影師們能够在與這些新圖像的接觸中充實自己，我們需要將這些照片置入文化和藝術中，並且在對它們封存和遺忘之前，以藝術的角度進行切入與研究。

三、對於攝影理論和攝影史而言：一方面，現在能夠以不同的方式觀看和理解曾經見過的、並被認可的照片（也就是說，可以根據其他視點進行研究）；另一方面，重新觀看那些從未看過的、那些被徹底遺忘或被扔進歷史垃圾桶的照片，並由此創造另一種理性的歷史，以及將這些照片納入考量，融入從無藝術到藝術的可能轉化的另一種理性的攝影評論。

5.2.5 攝影行為、攝影活動以及元攝影

精神病兒童的攝影方式對於帕托和其他的攝影師，以及所有的攝影理論人士而言，都是充滿價值和疑問的。事實上，對於這些孩子們來說，相較於攝影結果即攝影圖像來說，“攝影行為”通常都是更加重要的。拍攝的那一瞬間的價值完全被放大：這是一個暴力的瞬間，強度之大讓其脫離了其他瞬間。它不被視作一種手段，而是自身的意圖與目的——這更接近行為藝術或即興行為藝術（happening）——攝影行為，即拍攝製造了事件；這不是照片中被拍攝的事件，而是拍攝照片的行為成為事件；這不是羅蘭·巴特將其客體化的“此曾在”，而是“它發生著”（it happens），將人們不值一提的生活主體化、存在化：“它發生著，它即將發生”，而非“這將一直是這樣”，也不是“它本該如此”。孩子們几乎處在無作品和無藝術中。悖論的是，正是這樣的無藝術使得從無藝術到藝術的轉移成為可能。攝影作品不是他們的事情，而是我們的事情。孩子們所經歷的圍繞攝影行為的特殊實踐提出了這些讓我們不得不面對的本質的問題：什麼是一位攝影師的身体？身體——一台機器並對之採取行動意味着什麼？總而言之，攝影是什麼？

通過這次與孩子的攝影活動，帕托在“人性”以及攝影意義上都學到了很多東西，比他在攝影圖像社群或其他任何攝影實踐（如藝術活動，廣告，時尚……）學習到的東西都要多得多。在攝影向攝影行為的轉移完成之後，需要思考從攝影行為到攝影活動的過渡。如果當前的攝影師所放棄傳統的流通模式（畫廊、紀實報道、廣告……），那麼他將更好地理解攝影，擁有更好的（更為豐富和更具革命性的）創作方法：這是通過製造抽離的狀態，對攝影活動本身進行工作和研究；與攝影之外的其他事物建立聯繫，與攝影無關的圈外人交流自己的實踐的做法，來讓攝影師自我充實。那麼，攝影活動不再是首先以攝影圖像生產為導向的工作，而是一種探索攝影視，並通過與其他個體的實踐進行對照的實踐活動，同時，我們在此要更多地關注產生圖像的中介而非圖像本身。為了以另一種方式更好地擺脫重複（有時甚至沒有意識到重複這一點），我們必須採取一種迂回的方式：為什麼總是重複和堆積同樣的廣告、時尚、報道、藝術的圖像？照片不應該再被孤立地從它多重生產的過程中被分離開。照片的誕生不應該再被隱蔽。對於帕托而言，照片本身已不再是目的，攝影活動才是最重要的。重要的不是給人們拍照，而是與他們一起攝影。攝影幾乎是和人們展開一段故事的借口；在任何情況下，沒有這個故事，照片無論從美學上還是存在意義上，都是毫無價值的。“我拍攝照片是為了生活，為了向自己提出問題，為了訴說。”^①帕托想調和藝術與生活，使之更好地結合；他希望他的生

活是藝術，而他的藝術也是生活，這正是他在日間醫院期間所經歷的。因此，他開始將攝影傳記，但不是落入一種對於書勒·莫拉^②來說非常寶貴的一種“構建計劃”的觀念中。“我所渴望的攝影實踐，恰恰是在我的故事、我的自傳中，探索行為及其意義之間的關係。”^③

孩子們以及那些曾與他們在一起的人對“元攝影”的定性，迫使帕托對他自己的話語、對自己面對他人照片時的態度提出了更多質疑。於是，他對自身所談論的“寓言”有了更清楚的認識，他能夠對此有所理解了。

5.2.6 面向一種攝影的否定美學

看到孩子們所拍攝的照片、體驗日間醫院的生活，這三者徹底地顛覆了帕托引照片類型、攝影行為、攝影活動、元攝影以及藝術本身相關的攝影觀念。事實上，他經歷了從紀實報道—確認—傳播式的攝影，到詩意-質疑-謎題般的攝影的過渡。攝影讓我們直面神秘，而不是面對確定性。那個接受它的人，可以做一切的事：他可以對照片重新創造、進行詮釋；圖像的創造是為了我們能夠發揮想像——這是屬於圖像接受者的王權。應該懂得在一張照片面前沉以眼睛、進入夢境。帕托之所以現在能夠這樣思考，是因為他用了一年的時間去體驗成為觀看者，而不再是作為照片的創造者：也是透過觀看他人照片的經驗，他明白了攝影應該是什麼樣的。“重點不在於收穫美麗的圖像”，他寫道^③，“……攝影迫使我們質疑自身的存在。……這是一個質詢。”帕托重新認識到他的變化：“正如我此前一直在說的，攝影是我發問的方式而不再是傳播的方式。謙遜地發問與我所想要表達得更為契合。”^②

攝影之所以是一種質詢，那是因為它不能夠捕捉真實，它只能自我質詢中向我們提問。讓我們來好好思考一下帕托的言論：“事實上，這發生在一幅圖像上，一幅讓我明白很多事情的圖像，一幅我真的沒有想到會遇見的圖像。”^①攝影師有一種照亮肯迪松悟的能力，這是一種去取代宗教的神秘體驗。這突生得很突然，多亏這幅圖像，他同時發現了攝影和他自身的意義：攝影師激動而震撼，並且被改變。讓我們一起來讀讀下面的文字：“我明白了圖像的重要性不一定在於它所呈現的內容，而在於它能夠給予人以印象深刻的（impressionnée）^④精神圖像。”攝影之所以不從再現的現象中獲取價值，而是從再現方式中獲取價值（康德所提出的眾所周知的“群美立場”），是因為精神圖像通過添加神秘，而讓攝影圖像成為可能——無意識使得攝影圖像成為可能。帕托繼續說道：“攝影是為了與真實相遇，一天，我們在

一張照片上意識到，攝影是一種與真實失之交臨的（行為）與體驗，恰與我們所期望的背道而馳。因此，真實是攝影觀念的核心：我們或是相信在攝影報道、肖像、靜物攝影中將某些捕捉，而只需要解決技術問題；我們或是感受到它的缺失，我們面對的便是攝影藝術無法解決的問題，而只能質詢。藝術無法解決任何問題，而只能質詢。帕托於是寫道：“從那以後，這項工作在乎不可能地接近攝影行為的神秘性和平庸性，這種真實圖像與精神圖像之間的對應關係。”藝術無法給出解決方案，只能接納神祕。它迫使我們說：什麼是攝影客體？什麼是真實？什麼是現象？什麼是再現？什麼是攝影？什麼是攝影主體？為了意識到這種神祕，需要某種危機以及美學的、近乎神祕的啟示。藝術家將不再企圖呈現真實，他將致力於在現實圖像／精神圖像、客體／主體、現象／真實、無法之「藝術」、照片的多元性／作品的唯一性之間的張力上展開工作。“攝影行為揭示了”，帕托①寫道，“主體在逐要與真實失之交臨。”“揭示／使呈影”（révéler）②一詞也許能促使我們再次談論神祕主義，然而我們將帕托的經驗與分析可能產生的奇妙的東西進行比較：首先，我們察覺到，在對療愈與報道攝影的需要中，有着同樣的消除曖昧的需求；緊接著，在針對報道的分析和攝影中，經歷着同等的失望；然後是同樣的危機和隨之而來的確定性及安全感的完全喪失；最後，我們驚人地發現了精神分析與攝影所具有的共性，它們都如同訓誡一般，每次都伴隨着相同的問題：真實是什麼？自我是什麼？無論是在分析行為還是攝影行為中，自我都追求真實却與之錯過，這種行為的本質是什麼？

因此，帕托從一種簡化的寫實主義的美學轉變為距離的美學。

“這幅圖像不是關於真實的圖像，”他寫道，“這幅圖像，我將它投射在真實之上。我們並不慌慌張張地拍攝、記錄一幅圖像，鏡頭不會偶然地與某一件物體自身的真實性相遇。我們投射的是自身的不確定性和質詢。這幅圖像讓我明白了這個距離。”①拍攝，是在我們和拍攝對象之間這種無法消除的距離和分隔。這種無法消除的距離和分隔確立了我們獨特的觀點，而這必須是通過藝術來進行的工作：距離和分隔為創作設立了其發生的場所。有必要再次與對神祕的追尋進行比較：對於帕托而言，真實的問題取代了上帝的問題；這對於神祕主義者，是絕妙的距離。我們必須談到“否定攝影”，如同談論“否定神學”一樣。“以為上帝是某種確定的事物的人，在本質上與存在的本質擦肩而過，”②尼撒的貴格利如是寫道，他接著補充道，“聖像，與原型相同，但有差異。”③這些神秘神學的言論向我們啟示了攝影存

在的通常意圖，它希冀成為既無差別又無距離的一種真實之像：因此，攝影是否定性的。攝影故而是對真實、真理與語言的質詢。

5.2.7 攝影作品

“我為了展現這些照片而領導的抗爭，是藝術性的抗爭。”問題的關鍵已經被指出了：藝術。孩子們的照片的性質獲得了確認：它們是藝術性的。這是以什麼樣的名義呢？

孩子們沒有攝影方面的知識，他們既不是想做作品，也不是為了美術館而去拍照，他們只是拍了一些照片而已。然而，這些照片具有原創性，且我們能將它們匯集成具有一種卓越力量及重要元素的作品素材。因此，我們可以討論這些照片從無藝術到藝術的轉移，因為它們能夠完美地承托接受者的思想（馬克·帕托就是一個例子），為他們發揮自身的敏感性、想像力、記憶力和思想提供一系列參考，直到這使他們重新思考自身的攝影觀念、攝影實踐（照片、攝影行為、攝影活動、元攝影、攝影師的寓言）和藝術，同時，徹底而明確、不持定氾保留意見地將攝影安置于藝術疆域中。同樣，用“創造”（當然不是“一種無中生有”^①）來定義這些孩子的照片是合理的，並非由於這項創作是非標準化的，是嶄新的，而是因為帕托不是這些照片的共同作者和創作者。這就是為什麼在這個項目中，他通過自己的所作所為，且尤其是自身的在場而成為藝術家：他是藝術家，而孩子們不是，但他們的照片卻能夠從無藝術轉移到藝術中來。這便是攝影性中“未完成”的重要性之所在：攝影不能被簡化為瞬間的攝影行為，而是同時包括攝影活動和元攝影——這就是感知和詮釋的力量。

是誰促成了這些照片？是偶然事件嗎？是孩子們，還是帕托？沒有一個令人完全滿意的答案。應該同時地以識別每位參與者的獨特性，和創作者思考問題的多元性——創造者這一概念所包含的一切權威關係因此被消除。我們將在下一章中深入探討這個問題。在此，我們能夠以識別作品實現過程的創作者，在某種程度上肯定也是觀者，尤其是主要的詮釋者——馬克·帕托。他同時在元攝影、攝影行為和攝影活動，以及在負片上展開工作。這種實現作品的方式當然取決于創作者們的選擇標準，他們通過自身的時間、文化和無意識來實現作品。作品生成是藝術生成的前提條件，然而藝術生成是作品生成的目的：這是一種被詮釋者確認的目的必然。

直面由孩子們的照片所構成的作品，迫使我們去更好地理解我們所稱作的“藝術作品”的內涵。藝術首先是在帕托那一邊，因為他是首要的詮釋者。此外，對於所有

攝影作品，我們都帶著這樣的疑問：作為一個個體或者一個團體，我們擁有怎樣的權利能夠為其“行‘洗禮’”，將其變為一件藝術作品。這樣的疑問不是專屬於這些照片本身，而是在這些照片中呈現得愈發突出。請注意，順便說一句，不是因為存在著問題，便不存在答案。事實上，對於攝影而言，在對作品的確認上，創造者、詮釋者和觀看者之間存在著一種親緣關係。這就是為什麼作品是開放的，這意味著它可以被觀看者、詮釋者以及創造者無限制地重新詮釋：意義上的開放，向他人開放，並為他人開放。作品在作者和權威之外被思考。此外，針對所有藝術家，布朗肖有過非常好的論述：創作者對自己的作品沒有權力，他的權力被作品剝奪。如同他一樣，對於作品，他無法擁有權力；他無法掌握含義、無法掌握那些特有的秘密；他無須費力去“解讀”，即重複表達，每次都表達。”^①

鑑於攝影性的未完結特點，這件作品顯得更為開放。我們在這裡可以延續關於接觸印相的討論，但同樣也可以關於廢墟、碎片、草圖、小樣、未完成（non-finito）^②等概念，以及波德萊爾關於舒羅的這段話：“一件實現的作品不一定需要完成，一件完成的作品不一定需要實現。事實上，開放和完成是本質性的問題，也就是說，它們在攝影中是屬於本質層面的問題。”^③ 完成只是一種表述形式，正如所有的藝術作品，一件攝影作品並不以完結（telos）為目的。一種沒有結局的目的？為什麼不呢？至少這是我們在很多攝影作品中所遇到的。

這次在日間醫院的攝影經歷，向我們展現了一件攝影作品（孩子們的照片）和一位攝影藝術家（馬克·帕托），促使我們反思攝影作品和普通意義上的攝影。馬克·帕托的選擇是清晰的：關於創作，他用詩意和批評的想象取代了描述性的報道，用偶發事件取代了拍攝計劃，用藝術作品的實施取代了平庸的藝術；至於接受，他宣揚行動與思想的合作，存在與批評的參與介入，將對於攝影的接受視作藝術而不僅僅是紀實文獻，並使得攝影從無藝術到藝術的轉移成為可能。^① 我們必須以此為起點來思考攝影作品。5.3 從匿名到普世（克里斯蒂安·波爾坦斯基）

5.3.1 面向一種匿名美學

在攝影中，從無藝術到藝術的轉移之所以如此輕而易舉且充滿吸引力，是出於三方面的原因。首先與攝影性相關，它連接了不可能的經歷和所有可能的經歷，連接了悲劇與烏托邦，連接了有限和無限。接着是與普遍意義上的雙重辨證法相關^②，這個環境孕育了美學意義上的接受。最後，則要因照片的本質，後者允許并召喚觀看者在自身進行有意識或無意識的投射：照片向想象開放，并使得被隱藏的東西，它

等待着一個答案或一個問題；它是開放的遐想、夢想和幻想的容器，促使觀看它的人去創造；它是詩意的而非示範性的，它祭獻形式，且對自身與現象進行質詢。這就是為何匿名照片可以從歷史的垃圾桶被移至美術館展覽的牆面上的原因。

這就是邁克爾·萊斯（Michael Lesy）在《威斯康星州死亡之旅》（Death Trip）^③中，拉里·蘇爾坦（Larry Sultan）和邁克·曼德爾（Mike Mandel）在《證據》（Evidence）^④中，肯·格瑞夫（Ken Graves）和米奇爾·佩恩（Mitchell Payne）在《美國快照》（Americain Snap Shots），以及皮埃尔·德費諾亞爾（Pierre de Fenoyl）在他的重要作品《無名者》（*Chefs-d'Œuvre des photographes anonymes*）^①中所做的。然而，儘管這些轉移十分有趣，它們仍然屬於所謂的“被理沒—重獲認可”的杰作邏輯之中。我們總是能夠偶然而幸運地找到一些看起來像是著名攝影師拍攝的照片，就像我們偶爾拿著孩子們的畫作去和著名畫家的畫作作比較一樣。然而，在這兩種情況下，它們都不是嚴格意義上的杰作：它們的製造者並不是創作者，而是在某些情況下是模仿者，另一些情況下是制造者，為制造出一幀與已經存在的杰作相似的照片或畫作而高興的制造者。與之相反，帕托則以完全不同且極為有趣的方式介入：通過一整套完整的照片達到作品的狀態，尤其是因為它們與任何已被制造的照片都不相似。

5.3.2 面向一種普世的美學

在致力于攝影从无艺术到艺术的转移中，相较于格瑞斯和佩恩，艺术家们更接近帕托的视角：无艺术照片成为艺术作品的出发点。在此，我们给出被美学学开发的四组无艺术照片的案例：马蒂内兹^②用那些匿名照片批判摄影本身，加蒂诺尼在无艺术照片中致力于想象的记忆，贝德薇尔将照片作为材料，安迪·沃霍尔（Andy Warhol）把照片视作参照。在照片由他人制作的情况下：在塞梅尼克的作品中，照片能够被置于艺术的世界；他人制作的照片或许能够被当作作品，如在阿尔奈特和阿博特三人作品中的关系那样；波尔坦斯基把私人照片作为批判倾诉的出发点；迪佩雷则将这些照片作为一种含有质询意义的情绪的起点；自己的个人照片构成一件艺术作品（拉蒂格^③），成为一部自传（莫拉），或成为被批判的摄影（卡尼·Cany）^④。

克里斯蒂安·波尔坦斯基对于无艺术摄影的运用所发生的轉變，對我們的課題具有指導意義。因為，在1960年至1970年間，攝影如何在他那裡實現從無藝術到藝術

的轉換，更準確地說，他是如何使用無藝術的照片來實現一件藝術作品的呢？他視照片為一種現成品（ready-made）：他拍一張照片，后者具有“拍照片”一詞的雙重含義——他要么自己拍照，或讓別人拍照，要么拿來一張已經制作好的照片。然后，他將照片置于另一方領土——藝術的領土中。提到“領土”這個詞，會讓人聯想到皮埃尔·勒讓德爾（Pierre Legendre）^①。^②，“領土”（territoire）與“恐怖”（terreur）有著相同的詞源，領土是該藝術家將所指對象扣押為人質的地方，他在

此賦予它們意義并對其施加權威和恐怖，直到該方領土被接受者占領的那一刻。在這次革命性的恐怖時刻，物體不再具有通常的用途：照片不再是所指對象的照片；一切皆有可能。“首先這些都是我的照片，我覺得它們非常漂亮，”波爾坦斯基解釋道，“當我今天再欣看到它們時，對我而言，它們有使用價值，我想說它們讓我想起 1975 年的夏天。但是，我也同樣要在風格和‘挪置’（déplacement）上繼續追求一種個人的看法與思考。在前衛的畫廊和攝影師的展示櫥窗里，《雙重圖像》（*Images doubles*）或《攝影構圖》（*Compositions photographiques*）是以不同方式被觀看的：在舒瓦西勒魯瓦^②的照片俱樂部被視作很好看的，在桑納邦畫廊則被認為是丑的，反之亦然。”^③

一方面，一張照片有兩種被接受的可能，就像同一個小便池（或者一切現成品）能夠通過杜尚而擁有第二種接受和使用方式的可能；藝術和攝影作品的接受條件被重新揭示。另一方面，面對這些照片時，存在著模糊性：“這是藝術還是生活？”^④波爾坦斯基據此洞悉，并在這種雙重的不確定性上做文章。于是，他著手了照片的交流“法則”。

同樣，帕托則以另一種方式，借孩子們在日間醫院拍攝的照片而靈活地運用著手法和規則。波爾坦斯基說：“一位藝術家通常是非常熟悉這些規則，並能打破規則，且時而創造一些小突破口的人。”^① 這位創作者的全部藝術不併除了，一開始打破了社會規則，且尤其在于，他緊接著打破了自身的規則，並持續打破新的規則……人打到到再次打破，波爾坦斯基的藝術將不斷發展壯大，這種發展也歸因于藝術家的個人發展，同時，部分歸因于文化、政治、經濟和美學的變化：人權學說取代了階級鬥爭的學說；1940- 1945 年間的記憶被重新激活，個人主題再次被提出，藝術市場有時改變了藝術家的創作手法。后者并不能解釋前者，但正是在這些變化中，波爾坦斯基的作品得以展開。因此，1987 年，杜塞爾多夫美術館展出了孩子們面孔的大片照片，這些照片被放置在讓人聯想到骨灰盒的基座上，它們被蠟燭照

亮，烘托在黃銅上投射出輪廓勾勒的塑像的影子。作品的標題（我們可以說是作品的說明文字）是《切斯高中》（*Le Lycée Chases*），藝術家以此追念維也納猶太人的切斯高中。作品的接受者被迫直面納粹大屠殺的記憶，那些被波爾坦斯基放大並作為藝術的原始攝影文獻可以追溯到 1931 年。波爾坦斯基說：“我做了一件關於虛無、關於主體向客體轉化的工作。照片上的男人和女人們，他們曾經知道在某家餐館可以吃到最好的烤肉。然而他們現在却在這裡，成為一張張我們可以隨意疊加的，被堆疊在紙盒里的照片。”^②

死亡困擾著這位藝術家：攝影既是對死亡檢舉清晰也對此確認事實的一種方式。這種死亡是絕對物化的，而藝術卻對此提出質疑。波爾坦斯基對弗朗·胡瑟（Franc Huser）^③說道：“您單獨和我在工作室，如果我殺了您，那麼您不過是一堆肋脯而令人作嘔的東西；如果我不殺您，一切都不會丟失，我的工作是關於靈魂的拷問。”^①

波爾坦斯基藝術創作的循環似乎完成了：經過漫長的美學觀念的冒險後，1965 年同及之前被壓抑的情感，終於可以爆發了。這並非對於他在過去四分之一世紀中所付出的作品、藝術、攝影、自傳方面等努力的質疑，但一個新的維度成為可能。應該說成一種螺旋式的演變而不是循環。波爾坦斯基以某種方式表明，自傳在攝影中是不可能的，它會轉變為寓言。1987 年的創作是自傳攝影式的，這不再是個人層面的，而是具有普世意義的：這些 1931/1987 年的照片，對我們和對出生于 1944 年的波爾坦斯基來說都是令人極度不安的，因為我們生活著並繼續在奧斯威辛集中營之後生活著。波爾坦斯基以他自己的方式回答了阿多諾^②的問題：在奧斯威辛集中營不再重演。”這樣，自傳攝影便成為激動人心的人類的作品，而不再是孤立的個人自戀。從這些切斯高中學生的面孔開始，如今波爾坦斯基的所有作品都是現出新的面貌和新的高度。那麼相對杜肯，他也許更接近帕斯卡爾，當然也要提到卡夫卡（Kafka）和普里莫·萊維（Primo Levi）^③。至少這是一種可能的接受？也許不是最較豫的，就像歷史的匿名的，作品是由無藝術的照片構成的，這賦予了作品更多的力量和普世性。藝術的“領土”取代了納粹的“恐怖”，從無藝術到藝術的轉換在此作為對於集中營羈押的答復。波爾坦斯基於 1969 年創作了《復原一起尚未發生的事故，在其中，我遇到了死亡》（*Chefs-d'œuvre des photographes anonymes*），而在 1987 年，他難道不是創作了《復原一起尚未發生在這些高中生身上的事故，在其中他們遇到了死亡》（*Reconstitution d'un accident qui n'est pas encore arrivé à...*）

他的作品只有在今天才真正具有意義。半個世紀的生命和四分之一世紀的創作是不可或缺的，這段時間改變了他的作品，也讓他成為如今的藝術家。

於是，無藝術到藝術的轉移開啟了攝影作品的美學。在最後一個時刻，我們將看到，這一轉移如何在當代藝術中發揮著決定性的作用：現成品的美學將要對時轉移、參考和記錄的美學。事實上，攝影被兩種矛盾性的邏輯所支配：現成品邏輯和攝影客體的邏輯 $O = x$ 。正是由於這樣的矛盾，許多當代藝術作品才得以展開。現在我們需要了解攝影作品生成的可能模式。