

Halberstam, J. (2012). "Queer Faces: Photography and Subcultural Lives" in Nicholas Mirzoeff (ed.) *Visual Culture Reader*. 3rd Edition. NY: Routledge, pp. 96-108.

作者：杰克·哈伯斯坦 (Jack Halberstam)

译者：許顥頊 (they/them/祂/TA)

酷儿面孔：摄影与亚文化生活/生命

Queer Faces: Photography and Subcultural Lives

在这一短章中，我将问及我们如何视觉化酷儿性 (queerness) 并提出三个问题：

1. 将酷儿性视觉化与将酷儿性作为怪诞性 (freakishness) 与奇观 (spectacle) 的生产之间的联系是什么？
2. 酷儿往日 (queer pasts) 的照片与当代对酷儿身份、社群、文化和历史的理解之间的关系是什么？
3. 与视觉化酷儿性 (visualizing queerness) 有关的本真性 (authenticity) ，其含义是什么？酷儿性与本真性之间从一开始就是一种无关紧要的关系吗？

那么让我们从第一个问题开始：摄影承诺让我们更接近那些看似遥不可及的东西，其声称将把观众嵌入TA们永远无法进入的世界；其允许观众以一种不加掩饰的方式注视着身体以及身体的编排 (arrangements) ，而这在文雅社会 (polite society) 可能是禁止的。当亚裔美国摄影师妮基·李 (Nikki Lee) 进入到她所拍摄的亚文化 (滑板帮、蕾丝边、年长者) ，并以参与者而非窥视者的身份进入画面时，她唤起了人们对摄影师通常被保护之身份地位的注意。她也暗示了摄影的暴力，其误认 (misrecognize) 和歪曲 (misrepresent) 的能力；其野蛮求真的凝视抹去了人与人之间的细微差别，并将TA们当作类型 (types) 来迷恋 (fetishizes) 。李在她自己照片画面中的惊人露面也提醒我们，图像可以被肆无忌惮的、贪婪的相机镜头以诡秘的方式窃取。她同样也将同化 (assimilation) 、吸收 (absorption) 、挪用 (appropriation) 和反挪用 (counter-appropriation) 的动态关系 (dynamics) 视觉化。

跨儿摄影 (Trans-photography) ¹

“照片提供了证据 (furnish evidence)”，苏珊·桑塔格 (Susan Sontag) 在《论摄影》 (*On Photography*) 中写道，“当我们看到一张照片时，我们听说过但怀疑的东西似乎得到了证明” (第5页)。照片承诺了证明、视觉证据以及真实性 (veracity)。它捕捉到的东西似乎是真实的，即使它所记录的场景从视野中消逝；它提供了，桑塔格说，“一个整洁的时间片段” (第117页)。我今天想察看的照片和其它图像为消逝的亚文化提供了证据，同时也证实了酷儿亚文化以及构成它的古怪 (eccentric) 身体确实存在过，并且现在以新的不同的形式再次存在。我在此考虑的一些艺术家将跨性别身体视为它者性 (otherness) 本身，作为阴翳世界的代表，对向 (subtending) 且支撑着所谓的真实世界；另外一些极力关注着德尔·拉格雷·沃肯诺 (Del LaGrace Volcano) 所说的酷儿性的“崇高突变 (sublime mutations)”以及酷儿性进入与消失于可见性 (visibility) 的迂回曲折历程。其它艺术家则创作了一种含糊、不稳定、非本真与可变的 (ambiguity, instability, inauthenticity and mutability) 视觉语言，以描述和创造主体性的后现代形式 (postmodern forms of subjectivity)。



图 7.1 (Figure 7.1) Brassai, Halász Gyula (1899-1984), *La Grosse Claude et son amie, au "Monocle,"* vers 1932. © Estate Brassai—RMN. Paris, Musée national d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Jacques Faujour.

¹ 在本译文中，“Trans”一词的翻译将根据其位置与语境翻译成“跨儿”或者“跨性/别”；“Transgender”一词则译为“跨性别”。——译注



图 7.2 (Figure 7.2) Brassai, Halász Gyula (1899-1984), Lulu de Montparnasse habillée en smoking avec une femme au "Monocle," vers 1933. © Estate Brassai—RMN. Collection particulière. © RMN/Michèle Bellot.

这里第一张照片出自布拉塞 (Brassai) 于20世纪30年代拍摄的著名的巴黎夜世界的照片，布拉塞在一间名叫“单片镜 (*Le Monocle*) ”的蕾丝边酒吧 (lesbian bar)²里拍摄了一对情侣。这对情侣将目光从镜头上移开，转向观者视线之外的活动焦点。布拉塞在《单片镜系列》 (*Le Monocle*) 中的其它照片揭示了这对情侣所注视的活动——其它与TA们一样的情侣们正跳着舞、喝着酒、欢笑着。在介绍他的巴黎摄影集的文字中，布拉塞解释说，他一直不喜欢摄影直至夜晚的巴黎吸引了他的注意，并启发他“将夜巴黎中令我着迷的一切事物转化出来 (translate) 。”³ 就像一个梦游者试图记录他漫游的梦境一样，布拉塞带着他的相机进入了一个幽暗和“隐秘”的巴黎并用它来记录他所发现的东西；他也把相机看作是一种武器以保护他免受“流氓 (mobsters)”、“皮条客 (pimps)”以及他所遭遇的年轻恶棍的伤害。布拉塞将这种摄影视为一种偷窃的形式，他解释说，他必须运用“诡计和外交手段”才能进入酷儿巴黎的俱乐部和性劳动交易场所 (brothels)、易装舞会 (drag balls) 和同性恋酒吧。然而，对于当代观众来说，远非仅仅代表一种异域凝视 (exoticizing gaze)，布拉塞的图像为我们提供了一种动人又亲密的窥视，否则我们可能根本无法想象上世纪中期的酷儿世界。

² “Lesbian”一词在本文中会依据其位置与语境翻译为“蕾丝边”或者“女同性恋”等。——译注

³ Gyula Halasz Brassai, *The Secret Paris of the 30's* (New York: Pantheon, 1976), n. p.

尽管布拉塞认为《单片镜系列》 (*Le Monocle*) 是一个性倒态者 (inverts) ⁴的悲哀世界，一个“边缘世界”，一个“地下世界”，但这些照片讲述了另一个故事。布拉塞试图通过照片的关联文本来引导人们的观看。对于《单片镜系列》，他写道：“所有的女人都穿得像男人一样，而且外表完全是男性气质式的 (masculine)，以至于让人第一眼 (glance) 以为TA们是男人。TA们都穿着最阴郁的制服，痴迷于成为男人这一TA们无法实现的目标；黑色的晚礼服，仿佛在为TA们理想的男性气质哀悼。”在第一眼，布拉塞告诉我们，“人们以为TA们是男人 (one thought they were men) ”：那么可以说，有标题说明 (captions) 来引导我们的凝视是多么重要，通过第一次明显错误的瞥视而进入第二以及第三阶段的视见之中 (vision) ——我们看到这些人不是男人而仅仅是女人在哀悼一种永远无法得到的 (elude) 男性气质，一种被布拉塞预设为是“TA们理想的”男性气质。但第一次瞥视 (glance) 是摄影所提供的，第二次则是标题说明产生的重导向的视看 (redirected look)，并且这第二次视看又敞开通向了第三次与第四次瞥视，每一次都为着迷的观者提供新的信息。每个图像所要求的反复观看，将酷儿摄影主体 (subjects) ⁵从标题说明文字所投射的贱斥 (abjection) 中解放出来，并且这敞开了新的诠释可能性，我们可以将这与构成“跨性别视看 (transgender look) ⁶”的捆绑式凝视 (bundled gazes) 联系起来 (米尔佐夫 (Mirzoeff) ⁷) 。

第一次瞥视 (glance) 流露出的，正如布拉塞的描述所提示我们的，是规范性、稳定性和不变性 (normativity, stability and immutability)。而第二次瞥视，在图像中稍有偏斜的事物或标题说明中的某些指示的刺激下，要求观者再度视看。布拉塞假设在第二次瞥视中，观者会看到他所看到的事物 (一个“年轻的女性性倒态者 (female invert) ”)，但是他冒着这样一种风险，即观者实际上会看到其它事物的可能性，而在这种新的观看行为中，观者可能体验到的不是震惊 (shock)，不是恐惧 (horror) 不是厌恶 (disgust)，而是欲望

⁴ “invert”这个词 (放置在谈论性/别相关的议题中) 本身就基于偏颇的性/别二元论 (sex and gender binary) 视角。这个词常被译为“性倒错者”、“性变态”等，无论采用何种翻译都很容易定式为极具贬损色彩的，此处暂译为“性倒态者”。这个词在本文中主要是作为布拉塞的论述及其想法而使用。——译注

⁵ “subject(s)”一词在本文中将根据上下文脉络与阅读习惯，翻译为“主体”、“拍摄对象”、“纪录对象”、“被摄者”、“表现对象”等。——译注

⁶ 译者将“look”理解为“观看”同时这种“观看”又包含着被观看对象的“目光”，故译为“视看”。——译注

⁷ “The Visual Subject,” *The Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2002), 18.

(desire)、归属 (belonging)、认同 (identification)、迷恋 (fascination)。因此，第一次瞥视，这晚礼服并非“阴郁的制服”而是真正的非男性式男性气质 (authentic non-male masculinities) 的高贵装束 (dignified outfits)，但在布拉塞焦虑文字 (“年轻的女性性倒态者”、“情侣 (均为女性)”【“Couple (Both Female)”】) 的促使下，这些套装 (suits) 在我们眼前变成了戏装服饰 (costumes)，隐藏和伪装了布拉塞试图证实的悲哀“真相

(truth)”——这些女人想成为男人，但TA们永远不会成为男人，且照片远远没有记录TA们可行的、欲望的男性气质 (viable, desirable masculinities)，而是在哀悼TA们已经抛弃的以及永远不会实现的性别们 (genders)。第二次瞥视，这些酷儿主体不是男人，永远也不会是男人，然而，随着我们的第三次瞥视，我们注意到他们并没有在哀悼。晚礼服

(tuxedo) 通常与婚礼和庆典联系在一起，而不是守灵 (wakes) 和葬礼，于是其此时可被视为是享乐 (pleasure)、权力、自信、力量的标志。跨性别视看，第二或第三次瞥视，复原了原文标题说明从它身上拿走的亚文化；跨性别瞥视 (transgender glance) 同时看到了布拉塞所看出的 (saw) 以及这些情侣们所望见 (see) 的事物。在最后一张图片“单片镜的女人” (Woman at *Le Monocle*) 中，这个明显不是“女人”的布奇 (butch)⁸，一边看着别处，一边若有所思地啜饮着面前的节日香槟。镜头并没有引起她的兴趣，她牢牢地望着自己的欲望对象。

但那是当时的情景了。正如桑塔格所评论的那样：“阿杰特 (Atget) 和布拉塞镜头下的那个郁郁寡欢、质感复杂的巴黎已经基本消失了” (第16页)。现在解读布拉塞，我们可以惊叹于他所看到的酷儿巴黎，我们也可以提供新的标题说明 (captions)，无论是视觉的还是文本的，重写他关于忧郁 (melancholia) 和乔装 (masquerade) 的叙事。“视觉文化”，尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 写道，“可以被视为从前历史的另一时刻归来的幽灵。”这些来自20世纪30年代巴黎酷儿夜世界的魑魅图像，向我们讲述了酷儿性别

(queer genders) 与酷儿空间的悠久历史。这些图像以令人惊叹的方式向我们呈现，第一次瞥视，是当代酷儿空间对早期生活[生命] (lives) 与早期社群之声影的呼应；第二次瞥视时，我们顿时意识到，我们的酷儿世界正是由这些空间创造与想象出来的，正如它们作为失

⁸ “butch”一开始指的是性别表达为在社会意义上被视为 (socially-perceived) 男性化 (masculine) 的女同性恋者，又译为“顶”，但如今其含义更指向女性式男性气质 (female masculinity) (可见哈伯斯坦的同名专著)，同样可理解为是以一种酷儿化的方式表现、展演男性气质 (来自跨儿、非二元者、顺性别者等等)。此处采用“布奇”这一音译以避免性别身份的定式化导致窄化其含义。——译注

落世界的、几乎被遗忘的亚文化的黑白幽灵回到我们身边，如果没有布拉塞的凝视，我们可能不会知道这些世界。而当布拉塞将这些图片置于“蛾摩拉城（Gomorrah）⁹”中并给它们贴上“同性恋（homosexual）”的标签时，它们如今所讲述的则是创造性的跨性别化

（inventive transgenering），是那些陶醉纵情于1930年代的夜巴黎提供给TA们的可能性中的布奇芬曼（butch femme）¹⁰情侣对“异性恋矩阵（heterosexual matrix）”的细致重塑。



图 7.3 (Figure 7.3) Gertrude Stein by Cecil Beaton (1904-1980). Courtesy of the Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's.



图 7.4 (Figure 7.4) Brassai, Halász Gyula (1899-1984), Lulu de Montparnasse habillée en smoking avec une femme au "Monocle," vers 1932. © Estate Brassai—RMN. Collection particulière. © RMN/Michèle Bellot.

⁹ 《圣经》中与索多玛城（Sodom）一同被上帝毁灭的古城。——译注

¹⁰ “femme”一词的翻译方式与背景同“butch”，常被译为“女性化的女同性恋者”，又译“底”。但对“femme”的使用更倾向于解释为“femininity（女性气质）”的酷儿展演，酷儿化的呈现。也即，顺性别者、非二元者、跨儿、以及酷儿社群中的任何人都可以批判性地挪用这个词，以展现自己对“femininity”的理解。此处采用音译“芬曼”。——译注

另一张来自1930年代巴黎的照片论述了与性别模糊图像 (gender ambiguous images) 有关的跨性别凝视 (transgender gaze) 之建构的历史。塞西尔·比顿 (Cecil Beaton) 1935年为格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 拍摄的肖像, 展示了另一种对酷儿巴黎的看法, 这种看法已经进入官方历史, 并且似乎在时间和空间上与布拉塞的地下世界相去甚远。然而, 仿佛是为了暗示萦绕在我们已经确立的历史中的阴翳世界 (shadow world), 比顿为观者呈现了两个斯泰因。前景中, 一位高大且男性化 (masculine) 的斯泰因, 身着一件厚重的大衣, 头戴一顶紧绷的帽子, 阴沉地盯着镜头。对女性气质 (femininity) 的唯一让步是她的领口饰针, 一种隐蔽的迷恋 (shadow fetish), 用女性化 (feminine) 装饰的形象取代了本来应该是领带的东西。双手交叉, 嘴唇紧抿, 脸上布满皱纹, 神情严肃。在高大的斯泰因身后站着一个没有穿着大衣的影子斯泰因 (shadow Stein); 我们看到她的裙子和马甲, 她的饰针, 而这枚饰针现在使我们再次看向第一个斯泰因。这张斯泰因的肖像重复了斯泰因另一个与她爱人爱丽丝·B·托克勒斯 (Alice B. Toklas) 在一起的形象, 在其中, 斯泰因站在前景的中右边, 托克勒斯则在其后方左边的阴影中。在斯泰因性别模糊身体的两个意像¹¹中, 她的男性气质是通过另一个意像来衡量的, 在此, 她是双重的 (doubled), 但不是镜像的 (mirrored)。托克勒斯以一种抵触的态度回望着镜头, 仿佛在拒绝自己作为斯泰因的另一个意像或从属者这样的位置安排 (placement), 将斯泰因的男性气质直观全面地突显出来¹² (字面意义上地)。通过使我们经由托克勒斯看到斯泰因, 我们被迫调整我们通常用来“看 (see)”性别的量度 (measurements); 托克拉斯和斯泰因两人的性别酷儿性 (gender queerness) 在彼此之间来回传递, 而观众的目光在一件怪异的金属丝雕塑的引导下从一个人转移到另一个人, 其悬挂在两人之间, 将自己的影子投射到墙上。

将酷儿主体呈现为阴影 (shadow) 和笼罩在阴影中 (shadowed), 似乎将酷儿性的建构描述为在性别与关联性的异性式编排的首要地位之后 (secondary to the primacy of heterosexual arrangements of gender and relationality), 但事实上, 这论述了阴翳世界的颠覆性潜力。虽然观者可以看着布拉塞的夜晚酷儿巴黎图像并将这些世界括弧归类

¹¹ 此处原文为“image”。本译文中的“image”将尽可能翻译为“图像”, 但根据语境的不同其也有“形象”、“意像”等含义, 这类翻译会在全文出现, 读者可注意。——译注

¹² 原文为“puts Stein's masculinity into perspective, literally”, 其中, “put into perspective”有“全面看待”的意思, “perspective”则有“透视”这一含义。——译注

(bracket) ——就跟布拉塞在标题说明中刷除抹去TA们的分量 (heft) 一样容易, (“情侣 (均为女性)”), 但斯泰因的意像以及她所代表的支配权 (mastery), 表明地下世界 (underworlds) 有一种拒绝保持“下层/受控 (under)”或“附属/服从 (sub)”的方式。她的写作以其挑衅性的重复和酷儿符码闯入了现代主义的核心, 其代表的翻倍 (doubling) 和乘倍 (multiplication) 不是作为一个不真实的它者性符号 (the sign of an inauthentic otherness), 而是作为现代主义主体性本身的公式 (the formula for modernist subjectivity itself)。当然, 她所熟悉的巴黎与《单片镜系列》的巴黎并非完全不同。她很可能在夜里发现自己在酷儿酒吧中并且她的倒态意像 (inverted images) 可以轻易地被布拉塞的相机捕捉到, 就像比顿的相机所做到的。

现在我将继续讨论视觉化是如何生产怪诞 (freak)¹³和怪诞性 (freakishness) 的问题。苏珊·桑塔格在写到另一位“性地下世界 (sexual underworlds)”的纪录者黛安·阿勃斯 (Diane Arbus) 时声称: “像布拉塞一样, 阿勃斯希望她的纪录对象 (subjects) 尽可能地保持充分的意识, 觉察到TA们正在参与的行为。她没有试图哄骗她的纪录对象进入一个自然的或典型的位置, 而是鼓励TA们变扭尴尬 (be awkward) ——也就是摆姿势” (第37页)。桑塔格认为, 姿势使纪录对象看起来“更怪异 (odder)”, 就阿勃斯的作品而言, “几乎是崩溃错乱的 (deranged)。”桑塔格批评阿勃斯用她的相机去寻找和创造怪诞者 (freaks), 她不友好地将阿勃斯与布拉塞进行了比较, 指出布拉塞不只是纪录了“反常者和倒态者 (perverts and inverts)”, 而且也纪录了“温柔细腻的城市风光、著名艺术家的肖像” (第46页)。桑塔格声称阿勃斯通过拒绝“泛滥玩弄主题 (play the field of subject matter)”, 从而使“她所有的纪录对象都是等同的” (第47页)。换句话说, 她的狭隘性, 使她成为一个唯我论的窥视者 (solipsistic voyeur), 而不是一个有才能的摄影艺术家。的

¹³ “freak”也可译为“怪胎”, 本文为了和“怪诞秀 (freak show)”、“怪诞性 (freakishness)”保持词根与构词连贯, 这一词译为“怪诞”。——译注

确，阿勃斯关于异装喜好者 (transvestites)、矮人 (midgets) 与身材短小者 (dwarfs)¹⁴ 的照片确实将世界呈现为一场怪诞秀 (freak show)，并在镜头前炫耀展示酷儿的以及模棱两可的身体，以阐明怪诞的它异性 (freakish alterity) 之广度及深度。布拉塞的照片大多是在夜间拍摄的，而阿勃斯则是将她的拍摄对象呈现在白天的清冷光线下。但阿勃斯并没有将她的怪诞秀局限于所谓的怪诞者。爱国者、家庭、年长情侣以及青少年在她的镜头下都显得怪异而扭曲。用伊芙·塞奇威克 (Eve Sedgwick) 的话来说，阿勃斯将怪诞性“普泛化 (universalizes)”，而布拉塞则将其“少数化 (minoritizes)”。布拉塞看跨性别世界，就像在岩石下注视怪异的昆虫一样，阿勃斯在一系列具身体现 (embodiments) 中发现了模糊性 (ambiguity)，并将模糊性作为人之条件 (human condition) 来表现，正如我们在她拍摄的裸男照片中看到的那样，她记录了表征的不稳定 (representational instability) 或身体本身，以及，它无法作为秩序 (order)、一致性 (coherence) 和归整的对应系统 (neat systems of correspondence) 的基础——的方式。

阿勃斯提及过维吉 (Weegee) 和布拉塞对她作品的影响，她在谈到布拉塞时说：“布拉塞教会了我一些关于晦涩模糊的东西，因为多年来我一直被清晰的东西绊倒。最近我一直在感叹我是多么喜欢那些我在照片中看不见的东西。在布拉塞、在比尔·勃兰特 (Bill Brandt) 身上有实际的物质的黑暗元素 (the element of actual physical darkness)，而且再次看到黑暗是令人兴奋的。”正如我们所注意到的，在布拉塞的照片中，黑暗实际上框定了何物是可见的，每张照片的情境就是夜晚本身，同时巴黎秘密世界里的参与者被相机的凝视顷刻间照亮，但受到随时都可能消失在黑暗之中的威胁。对于阿勃斯来说，黑暗及看不见的东西与其说是光与影的作用，不如说是心理复杂性 (psychological complexity) 的结果。

¹⁴ 在这组翻译中，译者拒绝“transvestites”的广传翻译“异装癖/异装癖人士”，“癖”在当前社会文化语境中显然是贬低的，且“transvestites”一词已在英文语境下重新寻得了主动出击的面向，所以使用“异装喜好/异装喜好者”这一翻译。但读者也需要明白服饰本身的文化含义的演变，并且其不一定需要和二元对立的、分离的男性气质/女性气质有关联，尽管如此，任何服饰总会被感受认知为 (perceived) 从属于某一范畴。——译注

在“midgets”、“dwarfs”等词的常见翻译“侏儒”中，译者试图寻找改造利用 (reclaiming) “侏儒”这一译法的可能，但“侏儒”的复杂性及其社会文化语境显然与这些词在英语中的应用不尽相同，故而，译者在这里采用更为取巧的译法，不过也难免不妥，请读者体谅。读者同样会发觉整篇译文刻意地对特定词汇进行特定翻译比如“woman”只译为“女人”、“female”只译为“女性”等。译者在翻译过程中极力对抗部分中文日常用语中隐藏的贬义色彩，但也难免会呈现同化、异化翻译取向的混杂与阅读的不顺畅。望读者体谅。——译注

《两个朋友》（Two Friends）这一图像援引了布拉塞的布奇芬曼（butch femme）情侣，但却把TA们从不真实的夜世界中抽离出来，并将TA们置于白日光线下的方形构图中。阿勃斯的传记作者派翠西亚·伯斯沃（Patricia Bosworth）曾这样写道这张图像：

阿勃斯不断地进入异装喜好者（transvestites）、易装皇后（drag queens）、双性同体者（hermaphrodites）和跨性者（transsexuals）¹⁵的世界，这可能帮助到她定义了她对经历性冲突（experience sexual conflict）之意味的看法。她曾经跟随“两个朋友”从街道到公寓，由此产生的肖像暗示了这些男人般的女性（mannish females）之间几乎恶意的性权力（sinister sexual power）。（身材较大、更传统上所谓的女性化的形象站在那里，她的手臂占有性地紧紧搂住她那男孩般的伴侣（boyish partner）的肩膀。）在另一个镜头中，这对情侣躺在TA们皱巴巴的床上；其中一人正在打喷嚏——这既亲密又诡异。¹⁶

请注意，在这段引语中，是伯斯沃而不是阿勃斯将这张图像贴上“诡异（creepy）”的标签，是伯斯沃将两个朋友的这张照片描绘为是一个怪诞者的无差异世界的一部分（as part of an undifferentiated world of freaks）：变性人（trannies）¹⁷、间性人、马戏团演员、障碍失能者（disabled people）。阿勃斯没有给她的拍摄对象赋予这样的价值，相反，她给这两个戴

¹⁵ 读者需要注意到另外这几个词在不同时代背景的含义。

“hermaphrodite”一词如今已经较少出现，并且在某些语境中是贬损的。间性人（intersex people）的赋权运动更倾向于使用“intersex”一词，不过在一些早期的艺术家、活动家的作品和行动中仍可见到“hermaphrodite”这一词的使用。此外，也有一些间性人/双性人/中性人（intersex）社群在试图改造“阴阳人”这一称谓/翻译的轻蔑贬损含义（比如活跃于台湾的“陰陽人互助團體「Oii之愛」”）。

“transsexual”因其历史含义在如今常与“transmedicalism”相联系，即，认为跨儿（trans）必须接受诊断（如，被诊断为性别不安（gender dysphoria））并且接受相关的医疗手术才能是“真正的”跨儿。很显然，这一词的用法是偏颇且偏执的，不过，读者仍可以在一些早期的性别研究文献、文学作品、艺术创作中看到这个词的出现，此时读者需要自行衡量其词义与属性。另外，“transsexual”在很多翻译中都被翻译为“变性人”，这个翻译虽然不能说是完全错误，不过需要考虑到上文提到的“transsexual”在现在的蔑称意义，很明显，大多数人在使用这种译法时是认为“变性人”属于所谓的中立词，这些人可能是无心的，但也显露其缺少对中国跨儿社群的理解、以及跨性/别运动在全球范围内的进程（需注意，中国社群内也有许多人在使用“变性人”这个词，社群仍可以寻找重新改造利用这个词的契机与方式）。译者在此选用“跨性”/“跨性人”作为翻译。——译注

¹⁶ Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biography* (New York: Norton, 2006), 226.

¹⁷ 这里根据“trannies”本身的歧视性质将其翻译为“变性人”，不过“trannies”一词同样存在着被改造利用的可能，这点“变性人”也是如此。但是我们不得不注意许多高校学者在使用“变性人”这一中文词时赤裸裸的无知、偏执与轻蔑。——译注

克 (dykes) ¹⁸贴上了“朋友”的标签。人们可能会说，“朋友”这个词拒绝看到活跃在两人间的性动态关系 (sexual dynamic)，但事实上，皱巴巴的床和两个身体的肌肤之亲，确保了我们可以意识到——用阿勃斯的话说——我们看不到的东西是什么。

事实上“朋友”在阿勃斯的作品中是蕾丝边的代号，所以我们可以理解到这张图像不是在呈现中央公园的两位年轻男人，而很有可能是两位年轻的布奇！当像伯斯沃这样的观众看着公寓里的那对布奇芬曼 (butch-femme) 情侣时，她看到了她认为她本应看不到的东西，所以画面变得“亲密又诡异”。但当一位酷儿观众在近四十年后看到这张图像时，我们看到了一些亲密而美好的东西：它为我们提供了一座视觉桥梁，让我们回到石墙事件之前的 (pre-Stonewall) 酷儿世界，并且令人惊喜的是，它是可以被我们辨认出来的。布奇对着相机与阿勃斯的坦率注视，和芬曼对其伴侣的保护性目光以及其对镜头的疏离形成了一个视觉回路——图像建构中的每一个参与者，艺术家和她的两个拍摄对象——既是在观看 (sees) 又是被观看 (is seen)。通过这个画面，我们可以理解到阿勃斯与其说是一位淫褻的窥视者，更像是一位未被看见的、未说出口的、和未被叙述的纪年者 (chronicler)”。最后，再来看看这张男性模仿者 (male impersonator) 斯托姆·德拉维里 (Storme Delarverie) 的照片，其是阿勃斯在1950年代末为她的《怪人》 (Eccentrics) 系列拍摄的混种族表演者。这张《扮演绅士的女士》 (Lady Impersonating a Gentleman) 照片对《哈泼斯》 (Harper's) ¹⁹来说过于冒犯，以至于它们以此为借口试图拒绝整个系列。

¹⁸ “dyke”原是对女同性恋者的贬义称呼，但许多女同性恋者积极地使用这个俚语也逐渐改造了词义。但是读者还是需要考虑这个词的使用语境。这里采用音译“戴克”。——译注

¹⁹ 原文用的词是“Harper's”，不过 Arbus 的这个系列只在“Harper's Bazaar”中发表过。“Haper's”（《哈泼斯杂志》）与“Harper's Bazaar”（《时尚芭莎》）是两个不同的刊物，并且两者没有直接关系。这里指的应该是在《时尚芭莎》发表的系列。——译注



图 7.5 (Figure 7.5) Del La Grace
Volcano, *Duke: King of the Hill, Cooper
Lee Bombardier*, San Francisco
1997. Courtesy of the artist.



图 7.6 (Figure 7.6) Del LaGrace
Volcano, *Ode to Brassai, Welly
& Anna*, Paris 1995. Courtesy of
the artist.



图 7.7 (Figure 7.7) Catherine Opie, *Chief* from "Being and Having," 1991. Chromogenic print, 17 X 22 inches. Edition of 8. Courtesy Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.

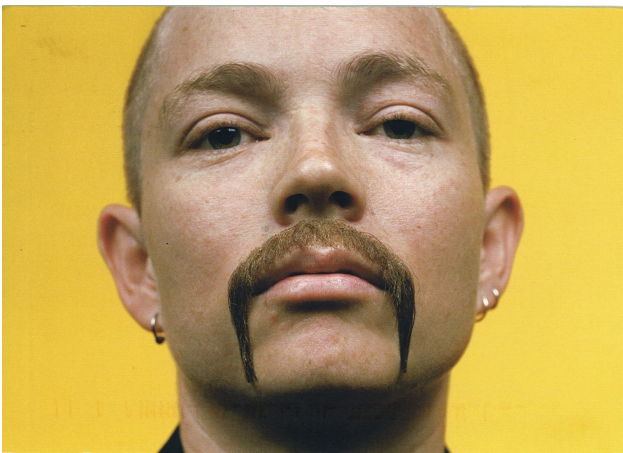


图 7.8 (Figure 7.8) Catherine Opie, *Jake* from "Being and Having," 1991. Chromogenic print, 17 X 22 inches. Edition of 8. Courtesy Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.



图 7.9 (Figure 7.9) Catherine Opie, *Papa Bear* from "Being and Having," 1991. Chromogenic print, 17 X 22 inches. Edition of 8. Courtesy Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.



图 7.10 (Figure 7.10) Catherine Opie, *Chicken* from "Being and Having," 1991. Chromogenic print, 17 X 22 inches. Edition of 8. Courtesy Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.



图 7.11 (Figure 7.11) Deborah Kass (b. 1952), *Portrait of the Artist as a Young Man*, 1994. Silkscreen ink and acrylic on canvas. 24 panels, each 22 X 22 inches. (ART415550). Photo courtesy of Deborah Kass / Art Resource, NY. © ARS, NY and DACS, London 2011.



图 7.12 (Figure 7.12) Deborah Kass (b. 1952), Chairman Ma (Gertrude Stein), #21, 1993. Silkscreen on canvas, 46 X 42 inches. (ART424060). Private collection. Photo courtesy of Deborah Kass / Art Resource, NY © ARS, NY and DACS, London 2011.

对阿勃斯来说，照片本身就代表着一个失落的世界，一个对于无法越过差异景观的观者来说无法理解的情境。事实上，阿勃斯几乎是拼命地将自己嵌入到这些差异世界中，她试图用她的照片迫使观众意识到TA并没有看到一切，甚至没有看到任何东西。

布拉塞在1930年代的作品和阿勃斯在1960年代的照片意象中表现性别它者（gender otherness）的策略在当代摄影中得到了呼应和重构。现在，我将迅速转向三位摄影师，TA们各自使用不同的策略来论述跨性别与酷儿具身体现（embodiment）的历史，“观看”跨性别与酷儿具身体现所必需的视觉策略，以及跨性别与酷儿表征形式（representation）现在所想象的未来世界。有两位艺术家正是通过对性别不稳定的探索，对后现代摄影产生了巨大的影响。德尔·拉格雷斯·沃肯诺（Del LaGrace Volcano）和凯瑟琳·奥佩（Catherine Opie）以各自截然不同的方式将跨性别身体变为画布并将非常态性别身体（gender variant body）之图像嵌入了当代摄影的词汇中。有趣的是，凯瑟琳·奥佩成为了艺术界的宠儿，而德尔·拉格雷斯·沃肯诺和TA²⁰的作品却仍被视为是彻底的亚文化色彩。是什么让一组图像可以在艺

²⁰ Del LaGrace Volcano 出生时的身体是间性身体，在 Jack Halberstam 写这篇文章的时，其所使用的代词为“he/him（他）”，现在 Del LaGrace Volcano 的性别身份认同是性别酷儿（genderqueer）并使用代词“they/them（TA）”，因此本译文将使用they/them（TA）作为其代词。
——译注

术界的正统性 (legitimacy) 内外自由通行，而另一组图像却被迫在其局限性上停滞？我在这里的目的并不是说奥佩已经“售罄 (sold out)”了而拉格雷斯·沃肯诺一直保持着尖锐前卫，相反，我想说的是，奥佩被广泛认为是一个其作品超越了“身份认同项目 (identity project)”的人，但拉格雷斯·沃肯诺的作品却会被视为是“狭隘的”甚至“色情的”。就像桑塔格对布拉塞和阿勃斯的区分一样，奥佩被视为是更宽广的；她创作的是“温柔细腻的城市风光”以及女同性恋者的家庭内部情境 (domestic interiors) 和跨性别肖像；然而，有趣的是，是拉格雷斯·沃肯诺将TA的跨儿拍摄对象置于脉络以及TA们所创造的夜世界中；是奥佩将所谓的怪诞身体隔离出来，将其暴露在工作室刺眼的灯光下。但是，拉格雷斯·沃肯诺，就像阿勃斯一样，有时候会被归类为是将整个世界都视为酷儿或在任何地方都看到酷儿世界的艺术家。

总的来说，拉格雷斯·沃肯诺通过颂扬这些可能会被解读为是怪诞或丑陋的身体和身体部位，来探索TA所认为的“崇高突变 (sublime mutation)”的轮廓和性欲 (erotics)。其拍摄的易装国王 (drag kings) 和女至男跨性者 (female-to-male transsexuals) 照片以及在过去15年间的自拍肖像 (self-portraits)，都是将身体作为画布，进行了壮观的且往往是高度审美化的性别转型 (gender transformations)。TA在《易装国王》 (*The Drag King Book*) 中的几张照片批评并重写了布拉塞的酷儿巴黎图像。在这张图像中，拉格雷斯·沃肯诺自发地对布拉塞进行了致敬、援引和回应，其重新审视了布拉塞的夜世界，并向我们展示了布拉塞无法做到的事情。三位布奇 (butches) (也可能是三位跨性别男子) 为摄影师摆出姿势，同时镜像中的相机捕捉到了摄影师自己。布奇们身后的镜子让观众有机会看到这种跨性别视看 (transgender look)，既包含着酷儿主体，也包含着TA们眼前的场景。这三位布奇既没有形成一种相互关联的循环凝视 (a circular gaze of relationality)，也没有看向镜头；一位看着右处，另一位看向对面的布奇，第三位则低头看着桌子。摄影师似乎不是在看这些酷儿们，而是看着相机、看着自己的反射图像。这张混乱的凝视之网创造了一个新的视见与身份的酷儿矩阵 (a new queer matrix of sight and identity)，在这之中，“女性化/非女性化 (feminine/non-feminine)”、“男性化/非男性化 (masculine/not-masculine)”、“异性恋/非异性恋 (straight/not-straight)”之二元 (binary) 被非二元化的主体 (nonbinarized subjects) 在非互补和非相互发生作用的相貌与存在模式中 (non-complementary and non-reciprocal modes of looking and being) 所取代。

另一张拍摄于1995年巴黎的图像《韦利和安娜》（Welly and Anna）直接批评了布拉塞的“女性情侣（Female Couple）”，并将TA们重新表述为“韦利和安娜”，这对酷儿跨性/别情侣（queer trans couple）援引了一种男性气质的男同性恋美学（a gay male aesthetic of masculinity）来创造TA们自己的跨性别真实性（transgender realness）。这张照片要求我们多进行几次瞥视，但不是布拉塞要求的那种。布拉塞让我们重复视看，是为了让我们对一个敢于存在、敢于展演享乐、权力和欲望的酷儿世界作出明确的道德评价，而拉格雷斯·沃肯诺则让我们视看摄影师和拍摄对象之间的共享视看（shared look）。当TA自己不在画面中时，TA的拍摄对象毫不怀疑地回望视看着TA并且对TA的美学项目充满信心。我们再次视看也是在观看这可能是一种什么样的男性气质的展演，是在看这些戏装服饰（costumes）作为这一男性气质场景的享乐的一部分而被突显（foregrounded）。这些戏装服饰，皮革爸爸与水手男孩（leather daddy and sailor boy），谈论的不是真实的身份认同和被假定的（assumed）身份认同之间的不一致（discrepancy），而是谈论跨儿男性气质（trans masculinities）的层状效应（layered effect）并最终是谈论所有男性气质的层状效应，在这个意义上，男性身体（male body）如果没有迫使其它身体从属于“模仿（imitation）”之领域（realm）的话，就无法保证其本真性（authenticity）、正统性（legitimacy）和实在性（reality）。韦利和安娜在模仿中自得其乐，拉格雷斯·沃肯诺则恰当地挪用和模仿布拉塞的凝视，以向我们展示视觉世界的性别化秩序（gendered order）。

凯瑟琳·奥佩的《存在与拥有》（Being and Having）系列作品在对布拉塞援引时并不那么明确，它更多的是与20世纪后期的其它作者摄影（auteur photography）进行对话——这让人想起沃霍尔（Warhol）的作品。拉格雷斯·沃肯诺在TA的作品中突出了相机与摄影的技术（technology），使相机在TA所纪录的世界中扮演着平等的角色，而奥佩则几乎否弃了相机并以画家的方式创作肖像。这些肖像照被大量裁切，不同于拉格雷斯·沃肯诺对于酷儿世界中的酷儿们的情境化图像（contextualized images）。它们允许被摄者直视镜头，它们突出了性别的欺骗（artifice），性别的主要能指（signifiers）——比如脸部毛发——的艺术创作，以及次要能指（如耳环、发型、纹身）的提升（elevation），使之属于主要标志物这一次序。被摄者在相机镜头中，又以艺术作品的形式重新出现，不是被凝固在时间和空间中，而是自由地进入不可预知的美学区域。正如詹妮弗·布莱辛（Jennifer Blessing）所指出的，《存在与拥有》系列是“一个对拉康的符号性分化理论诙谐的讽刺模仿”（a witty

send-up of Lacan's theory of Symbolic sexual differentiation) ，在此，男人拥有阳具 (the phallus) ，女人则是阳具。它也生动地例释了一个欲望和差异化的阳具体系 (a phallic system of desire and differentiation) 的彻底崩塌。

奥佩同样向观者呈现了13张面孔，在某种程度上是被审美化了的犯人脸部照 (mugshots) ，这些不法之徒看着观者和摄影师，不过当TA们被挂在艺廊的墙壁上时同样也会互相眺望。这些被摄者都是奥佩的朋友与熟人，并且彼此之间都有着错综复杂的关系。通过这些照片架设在一起，并将它们悬挂成一个系列，奥佩从沃霍尔那里获取了一种捕捉酷儿生活及其影响力、友谊、同志情谊 (camaraderie) 与伙伴关系的社会网络和性网络 (social and sexual webs) 的方法。

沃霍尔对许多当代酷儿艺术家产生了主要影响，但没有人比德博拉·卡斯 (Deborah Kass) 更明显。德博拉·卡斯有系统地重制了沃霍尔的很多作品，一方面是为了论述男人在艺术界中所可以得到的机会，另一方面是为了引起人们对名人的特定具身体现 (specific embodiments) 的关注；她劫持了他的方法、他的视觉调色板和他的可见性，以便将蕾丝边和跨性/别欲望的酷儿世界展现在人们面前。如果说奥佩的作品是在谈论沃霍尔制造酷儿世界的实践 (queer world-making practices) ，并且这些实践大多不为主流艺术界所见，那么卡斯则把沃霍尔作品中的性别作为她的目标，在这个过程中她生产了一些明确的跨性别图像。她还在作品中把自己塑造成一种跨性别形象，一位女性酷儿艺术家为了被人看见而采取了一位酷儿男性艺术家的视觉语法。在她的《艺术家作为一位年轻男子的肖像》 (Portrait of the Artist as a Young Man) 中，卡斯将自己的形象嵌入了沃霍尔制作自画像所使用的丝网印刷的姿态中。沃霍尔自画像的不断重复，参与了他的表面美学 (aesthetics of surface) ，它们诉说着他的自我意识的滑动难以明确 (slipperiness) ，以及他对单一性 (singularity) 、独特性 (uniqueness) 和原创性的作者姿态 (authorial gestures) 的拒绝。卡斯同意沃霍尔的观点，其滑到了他的艺术、图像、凝视的表面之下，并通过他的表面向外望去，一位酷儿女性通过男性凝视 (male gaze) 传递着她的视看 (looks) 。图像之重复的墙纸效果 (wallpaper effect) 也捕捉到了我所说的“跨性别视看 (the transgender look) ”的多样性 (multiplicity) ，它的效果在这里被捕捉作为一张充满凝视的表格 (a spreadsheet of gazes) ，全部忽然回视而来 (all looking back at once) 并拒绝了布拉塞作品所要求的顺序性视觉 (sequential vision) 。

卡斯不仅挪用了沃霍尔本人的特定形象，她还重新意指 (resignifies) 了他对名人的玩弄演绎，并为了声望和魅力选择了新的表现对象 (new subject)。当沃霍尔在像杰奎琳 (Jackie)、玛丽莲 (Marilyn) 和埃尔维斯 (Elvis) 这样的标志性人物上大肆挥霍他奢侈放纵的样貌模式 (extravagant modes of looking) 时，卡斯把他丢弃的像芭芭拉 (Barbra) 和格特鲁德 (Gertrude) 这样的形象挖了出来²¹。这一斯泰因的图像将我们带回到20世纪30年代的巴黎 (在另一件作品中，卡斯将注意力放在斯泰因与巴黎之间的关系上，命名她为“巴黎人 (Parisian)”)，并注意到斯泰因的象似性 (iconicity) 和可见性，与布拉塞照片中酷儿们的不可见性和特异性 (specificity) 形成了鲜明的对比。事实上，斯泰因对巴黎有着强烈的认同感，她曾经说过：“我是一个美国人，但我的半生都生活在巴黎，不是创造了 (made) 我的那一半，而是我创造了我所取得的成就的那一半 (the half in which I made what I made)。”²² 巴黎在这里被认同为自我制造 (self-making) ——自我 (self) 是生产性的 (productive)，是主观能动的 (agent)，是与家庭 (她生命中创造她的那一半) 分离的，是酷儿世界的一部分。斯泰因之于卡斯，就像玛丽莲之于沃霍尔一样，她代表的不仅仅是蕾丝边关系，不仅仅是声望，不仅仅是她作品的总和，就像在沃霍尔镜头下被喜爱的魅力女人一样，斯泰因代表了可见性本身的特定条件 (specific conditions for visibility itself)。斯泰因在这张图像中不是斯泰因 (引用塞西尔·比顿拍摄图像的特写中的一句话)，她是妈主席 (Chairman Ma)，她是橙色和淡紫色的革命，她是我们看到的，也是我们所知道的在1930年代巴黎的一个性别跨越的特别世界 (a particular world of gender-crossing)。她的作品将巴黎的夜世界转化为有韵律的、重复的散文，而她自己的生活选择也将她酷儿式地 (queerly) 置于现代主义之前卫派的中心。妈主席 (Chairman Ma) 缺失的“o”，让斯泰因同时成为了母亲和父亲：她是主席，是有非凡魅力的领袖 (charismatic leader)，是对资本

²¹ 这几个人 (除 Gertrude 外) 全称依次为：

Jacqueline Lee Bouvier "Jackie" Kennedy Onassis (杰奎琳·李·鲍维尔·肯尼迪·奥纳西斯)，其中“Kennedy”与“Onassis”是 Jacqueline 先后两次法定单配偶婚姻得到的姓氏 (至于因为这样的社会规则被授予的姓氏是否重要、需不需要被记住，需以当事人的观点为主)。

Marilyn Monroe (玛丽莲·梦露)，本名 Norma Jeane Mortenson (诺玛·简·莫滕森)。

Elvis Aaron Presley (埃尔维斯·亚伦·普雷斯利)。

Barbara Joan "Barbra" Streisand (芭芭拉·琼·斯特赖桑德)。——译注

²² Gertrude Stein, "An American and France," in *Paris, France* (New York: Charles Scribner's Sons, 1940).

主义的反抗，但她也是母亲（mother），是妈（ma），是卡斯所学习与重制的一种重复美学（aesthetic of repetition）的开始。

总之：正如这些沃霍尔式的图像所暗示的，关于酷儿性（queerness）没有什么是真的（real），很少有什么是永久的，更多的是陶醉纵情（revel）于怪诞（the freakish）和奇观（the spectacular）之中。酷儿摄影尤其提供了证据，不单是证明酷儿世界的存在，而且证明它们一直生活在基于酷儿人群一直以来对身份认同之不断理解的创造性的、非本真的演绎形式（inauthentic renditions）中。