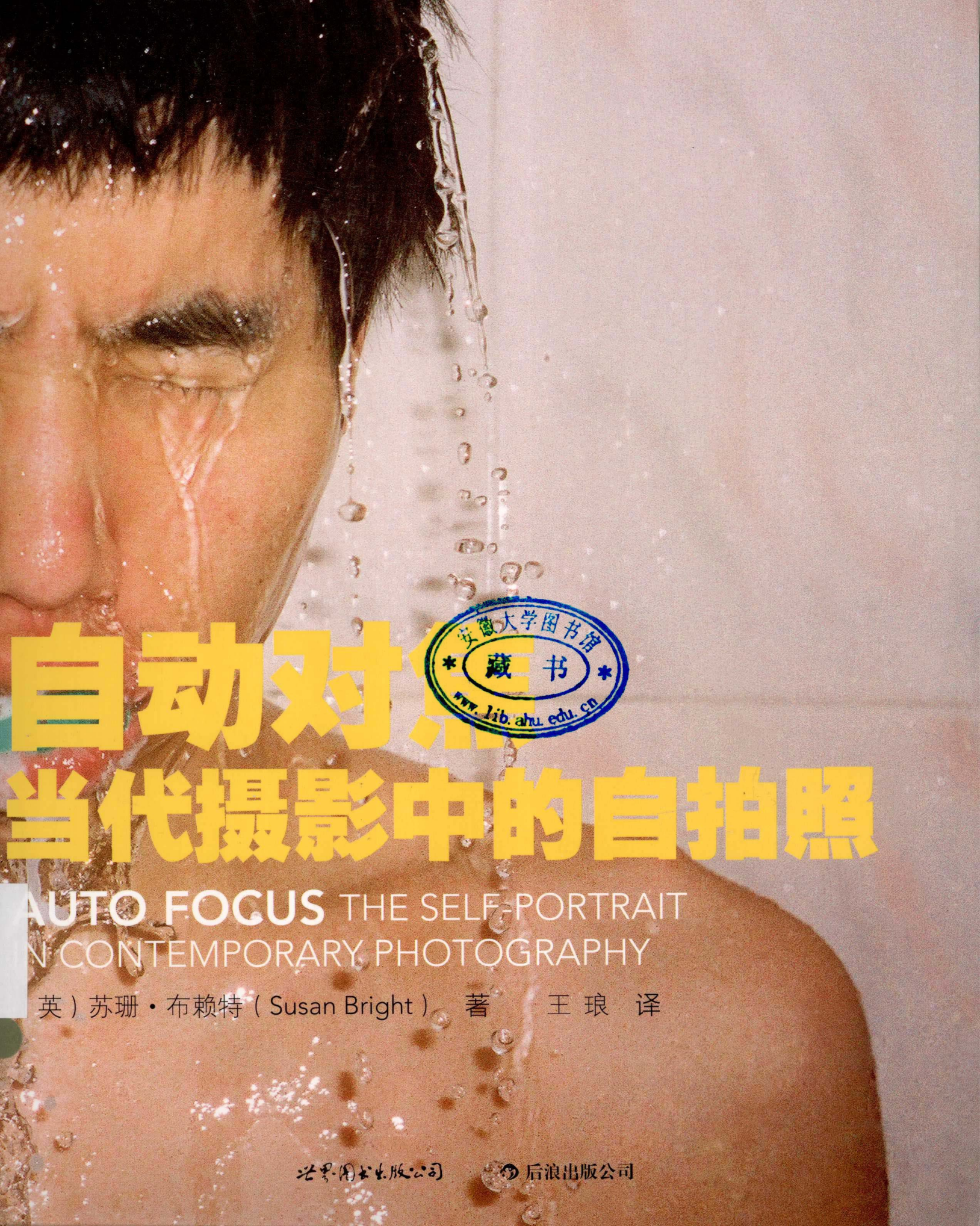




自动对焦 当代摄影中的自拍照



AUTO FOCUS THE SELF-PORTRAIT
IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

(英) 苏珊·布赖特 (Susan Bright) 著 王琅 译

世界图书出版公司

后浪出版公司

自动对焦：当代摄影中的自拍照

AUTO FOCUS



自动对焦：当代摄影中的自拍照

AUTO FOCUS

苏珊·布赖特（Susan Bright） 著

干 琅 译

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

 后浪出版公司

图书在版编目(CIP)数据

自动对焦 / (英) 布赖特著; 王琅译. -- 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2012.12

书名原文: Auto focus: the self-portrait in contemporary photography

ISBN 978-7-5100-5633-8

I. ①自… II. ①布… ②王… III. ①人像摄影-世界-现代-摄影集 IV. ①J433

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第310902号

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London

Copyright © 2010 Susan Bright

This edition first published in China in 2013 by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd., Beijing

Chinese translation © Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd.

谨以本书献给Mike和Ruby Reynolds。

感谢所有的艺术家和画廊给予本书的支持和帮助。特别感谢: Pat Binder, Camilla Brown, Alejandro Castellote, Alasdair Foster, Gerhard Haupt, Jackie Higgins, Graham Howe, Allison Kave, Carrie Levy, Weibke Lister, Paul Moakley, Alison Norstrom, Jeusun Park, Aaron Shulman, Anne Norstrom, Joe Strubble, Toshie Takeuchi, Hedy Van Erp, James Welling和Richard West。此外, 衷心地感谢泰晤士与哈德逊出版社(Thames & Hudson)的所有工作人员, 特别是Jacky Klein, Ginny Liggitt, Katie Morgan, Anna Perotti和Diana Bullitt Perry。

自动对焦: 当代摄影中的自拍照

作者: 苏珊·布赖特(Susan Bright)

译者: 王琅

筹划出版: 银杏树下

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 董良

责任编辑: 余佩琪

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

出版: 世界图书出版公司北京公司

出版人: 张跃明

发行: 世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街137号 邮编100010)

销售: 各地新华书店

印刷: 北京华联印刷有限公司(北京经济技术开发区东环北路3号 邮编100176)

开本: 889×1194 毫米 1/16 印张: 14 插页4

字数: 684千

版次: 2013年5月第1版

印次: 2013年5月第1次印刷

读者服务: reader@hinabook.com 139-1140-1220

投稿服务: onebook@hinabook.com 133-6631-2326

购书服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072

网上订购: www.hinabook.com(后浪官网)

ISBN 978-7-5100-5633-8

定价: 150.00元

如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,

请与承印厂联系调换。联系电话: 010-67876655

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问:

北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

版权所有 翻印必究

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

CONTENTS 目录

引言

惊人的相似：摄影师将镜头对准自己 7

01 自传 22

查尔斯·莱瑟姆 Charles Latham 26
小原健 Ken Ohara 28
拉图亚·茹比·弗雷泽 Latoya Ruby Frazier 30
安娜·卡萨斯·布罗道 Ana Casas Broda 35
丝娜·席迪拉 Zineb Sedira 36
山姆·泰勒·伍德 Sam Taylor-Wood 38
苏尼尔·古普达 Sunil Gupta 42
安娜·福克斯 Anna Fox 44
艾瑞卡·洛克菲勒 Airyka Rockefeller 46
阿妮塔·凯姆卡 Anita Khemka 48
南·戈尔丁 Nan Goldin 50
My Little Dead Dick 52
艾丽娜·布劳瑟拉斯 Elina Brotherus 54
杰夫·哈里斯 Jeff Harris 58

02 身体 60

张洹 Zhang Huan 64
托马斯·弗劳尔舒兹 Thomas Florschuetz 67
马莱尼·马德尔 Malerie Marder 68
阿诺·拉菲尔·闵奇恩 Arno Rafael Minkinen 71
丹尼·崔西 Danny Treacy 74
希亚·辛 Siya Singh 76
长岛有里枝 Yurie Nagashima 79
莱尔·阿什·哈里斯 Lyle Ashton Harris 83
丽莎·欧维勒 Lisa Ohlweiler 84
倪海峰 Ni Haifeng 87
塞吉·康蒂 Serge Comte 88
阿纳克·阿塞弗 Ananke Asseff 90
凯瑟琳·奥比 Catherine Opie 95
塔蒂安娜·帕塞罗 Tatiana Parceró 97

03 角色扮演 98

安内塔·格塞斯基科斯塔 Aneta Grzeszykowska 102
特蕾西·罗斯 Tracey Rose 105
迪塔·佩佩 Dita Pepe 106
森村泰昌 Yasumasa Morimura 110
塞缪尔·福索 Samuel Fosso 112
木原重幸 Shigeyuki Kihara 114
赵习 Jo Seub 116
詹妮塔·艾尔 Janieta Eyre 121
泽田知子 Tomoko Sawada 123
胡安·封库贝尔塔 Joan Fontcuberta 124
塔里克·阿勒古赛因 Tarek Al-Ghoussein 126
特蕾西·莫法特 Tracey Moffatt 128

加乌埃卡 Gaüeca 131
马尼克斯·古森斯 Marnix Goossens 135
吉田公子 Kimiko Yoshida 137
斯莱特·布拉德利 Slater Bradley 138

04 影棚和相簿 140

维比克·坦博格 Vibeke Tandberg 144
西恩·波奈尔 Sian Bonnell 147
阿奈斯·艾儿·夏柯 Anas Al-Shaikh 149
休·洛克 Hew Locke 150
吉莉恩·韦尔林 Gillian Wearing 155
卡米拉·辛 Camilla Sune 156
阿努·帕拉库那苏·马修 Annu Palakunnathu Matthew 158
舍柯芬·阿里德斯蒂 Shokoufeh Alidousti 161
朱莉娅·波希朗 Julie Pochron 162
威力德·贝西蒂 Walead Beshty 166
鲍里斯·米哈伊洛夫 Boris Mikhailov 168
大塚千野 Chino Otsuka 170
克里斯蒂安·汤姆逊 Christian Thompson 173
马丁·帕尔 Martin Parr 174
凯利·康奈尔 Kelli Connell 176
罗德·莫拉塔 Rod Morata 179

05 行为表演 180

苏珊·纳尔戈尔·尼尔森 Susanne Nørregård Nielsen 184
奥雷格·库里克 Oleg Kulik 186
山口纪子 Noriko Yamaguchi 189
梅兰妮·曼修 Melanie Manchot 190
保罗 + A Paul+A 192
南娜·萨尔西洛 Nanna Saarhelo 196
尼克·凯夫 Nick Cave 199
弗洛伦斯·帕拉代 Florence Paradeis 200
折元立身 Tatsumi Orimoto 202
莎伦·普拉姆 Shannon Plumb 206
特蕾西·莫里希 Trish Morrissey 209
妮基·李 Nikki S. Lee 210
贾米玛·史塔莉 Jemima Stehli 212
欧文·沃姆 Erwin Wurm 215
朱冥 Zhu Ming 216

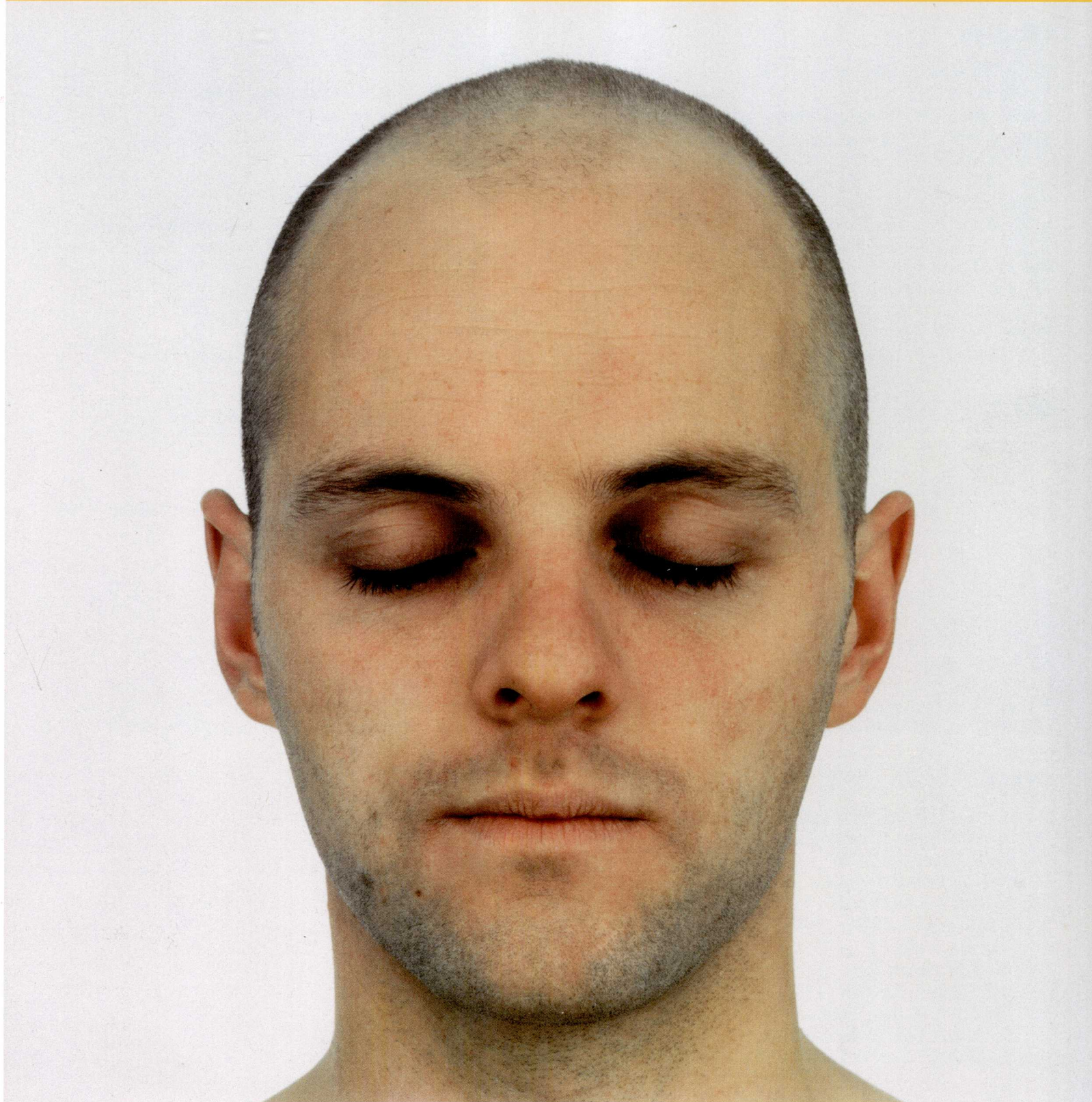
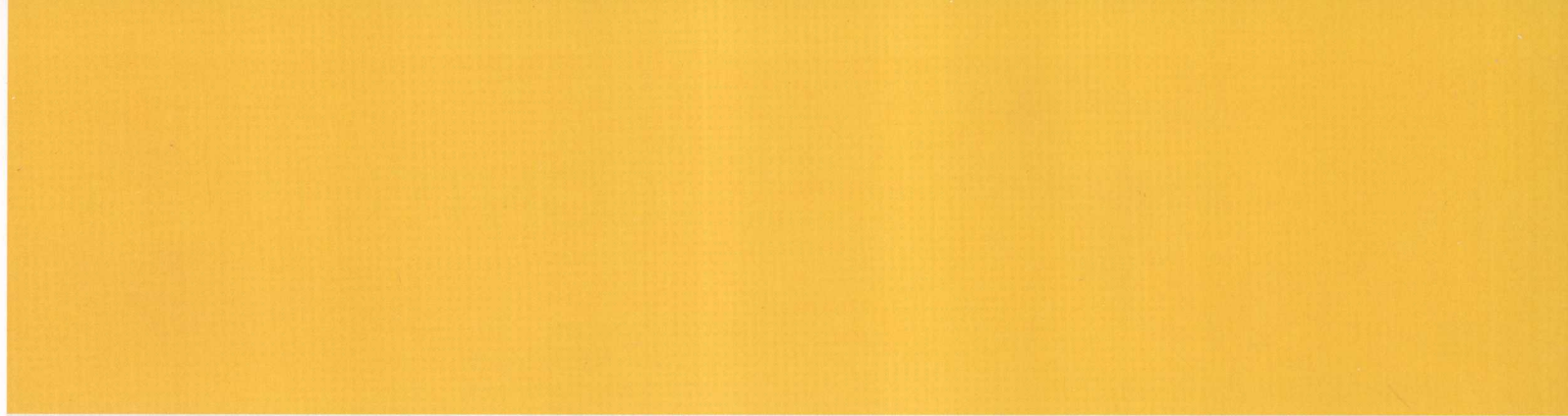
注释 218

延伸阅读 218

插图目录 220

索引 223

出版后记 224



引言

惊人的相似：摄影师将镜头对准自己

Uncanny Likeness:
Photographers Photographing Themselves

从“自我不是给定的”这一观点出发，我想只有一种可行的结果：我们必须把自己创造成艺术品。

——米歇尔·福柯 (Michel Foucault) ^[1]

英国艺术家加文·图尔克 (Gavin Turk, 1967 ~) 在其自拍照《不可见之物的肖像》 (Portrait of Something that I'll Never Really See, 1997) 中的面容如同死人一般。他紧闭双眼，对拍摄漠不关心，面无表情的脸和经严格裁剪的照片突显出他在刻意与拍摄行为保持距离。背景是空白的，一种中性灰充满了画面。观者无法确定艺术家是真的死了，还是假装死去，抑或睡着了，还是仅仅摆个姿势。尽管图尔克是这张自拍照的创作者，但他实际上并没有“拍摄”这张照片。当照片被悬挂在伦敦维多利亚与艾伯特博物馆 (Victoria & Albert Museum) 的墙面上时，其作品说明提出了一个问题：谁是这张自拍照真正创作者，作品说明上写着：“尽管创作理念来自图尔克，但照片由安东尼·奥立弗 (Anthony Oliver) 拍摄。”安东尼那时是图尔克的助手。



第6页：加文·图尔克，《不可见之物的肖像》
(Portrait of Something I'll Never Really See, 1997)

上图：希波利特·巴耶尔，《扮成溺死者的自拍像》(Self-Portrait as a Drowned Man, 1840)

这是摄影史上的首张自拍照，其背面文字是对这名摄影师为何溺死自己的永久哀悼：“这个曾经给予达盖尔极大支持的政府宣布，它不能给予巴耶尔任何帮助，这个不幸的人绝望地投水自尽了。哦，人生无常！他在停尸房里已度过数日，但没有人来认领他。女士们先生们，你们要对可能闻到的尸臭和将会看到的一切做好心理准备，这位先生的脸和手开始腐烂。”

将这张肖像照与历史上第一张自拍照进行比较颇为有趣：虽然两张照片在创作时间上相差一个多世纪，但它们有着明显的相似之处。希波利特·巴耶尔（Hippolyte Bayard, 1801 ~ 1887）的肖像照《扮成溺死者的自拍像》（Self-Portrait as a Drowned Man, 1840）呈现出神秘的戏剧化场景。照片中的人明显已经死去，自然地歪倒在道具旁。照片中扮演自杀者的是巴耶尔，他因法国政府未能正式肯定其在摄影术的贡献上与达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787 ~ 1851）^[2]等人拥有相同的地位而自溺身亡。据称，他未能获得摄影术发明者的称号是由于没有及时公布其有价值的研究成果（如今被称为卡罗法），但颇为讽刺的是，他却被公认为是全

世界拍摄自拍像的第一人。因此，这张照片仍旧是学者、作家和艺术学家们研究摄影自拍像的范本，仅这一张照片就在自拍领域内引发了诸多争论。

巴耶尔和图尔克的照片均以自我作为参照，重在概念化地呈现艺术家的人格面具（persona）；两张照片均对原创作者的重要性、真实性以及一种统一的艺术身份提出质疑；两张照片均呈现了自拍照中模糊不清且游离不定的“自我”。这两张都是“不可能”的照片，因为艺术家从未在现实生活中看到过（也无法看到）他在照片中所呈现的那一幕，这一点在图尔克的照片标题中已被清楚地表明^[3]。从多方面来看，自拍照的创作者所呈现的永远是一张不可能的照片，因为他们永远无法用模仿的方式再现他人眼中的现实。

“自我”因此总是在某种程度上也同时是“他者”。严格来说，这意味着一张照片被颠倒了或始终是一个镜像，但从心理学或哲学上看它的意味则全然不同。如今，这种悖论仍在继续，因为艺术家仍在持续不断地寻找“自我”的位置。

自拍像中的“自我”

那么，自拍像中的“自我”到底意味着什么？从历史上来看，自拍像（尤其是自画像）一直以来都被理解为情感的再现、内心情感的外露、敏锐的自我分析和艺术家永恒的自省。“自我”这个词通常被划归到人文学科，它暗指了某种固有且具象的东西，展开来讲“自我”是一个稳定而具有普遍性的事物。它也可被理解为（正如后现代理论所明确指出的）是更具有指示性（indexical）的事物，是一个自反性概念，进而让我们去相信并不存在所谓“真实的”自我。如果我们顺着这个逻辑思考下去，那么“自我”开始分裂、融合、断裂并变得十分具有表演性和构成性，以至于真实不复存在：它可以是任何人或谁都不是，最终真实的自我不过是一个虚构物和虚空。需要补充的是，对自我的任何形式的再现都必然带有艺术家的主观成分。当我们观看一张自拍照片时，我们所

看到的不再是一个具体的人或一幅描绘内心世界的图像，而是“自我关注、自我保护、自我表露和自我创造”的体现，观者可以对其进行任意解读。

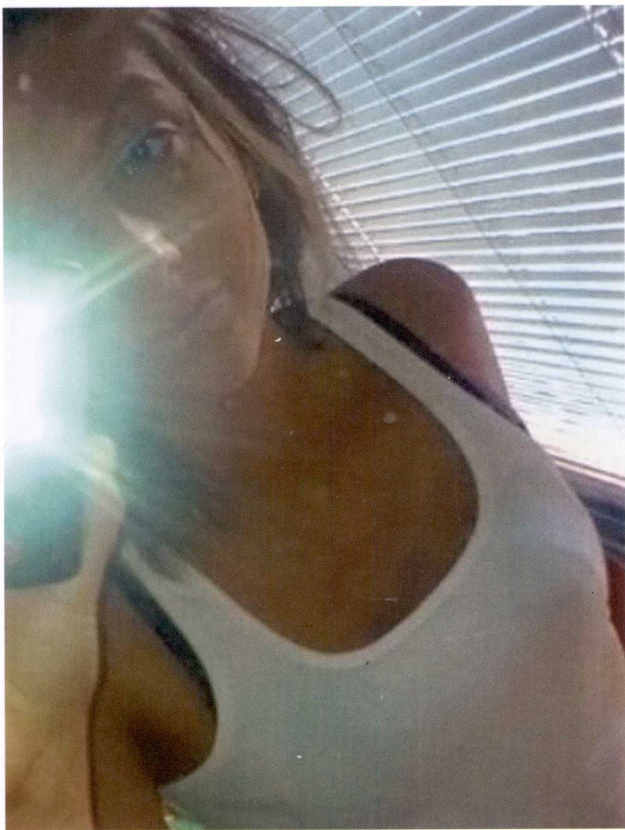
你也许会问，自拍像为何没有被后现代主义抹杀。相反，在过去的十几年中，自拍像在摄影和绘画领域都呈现出某种复兴之势。许多用自拍进行创作的当代艺术家摒弃了现代主义的真实而统一的自我观念，他们不断地将身份拆解成不同元素以试图去寻找客观存在的自我。关于这一具象元素究竟为何物的讨论和探索逐渐兴起。尽管并非总能得到答案，但有关“后现代主义终结”的对话被重新开启，同时“自我”这个命题依然是那么迷人且带有迷惑性。

强烈的拍摄冲动

无论对自拍照进行怎样的分析，首要考虑的因素都是它的普遍性。几乎每一个人（无论你是否是艺术家）都有过将相机对准自己的强烈冲动，很少有摄影师或艺术家没给自己拍过照片。人人都可以成为模特，人人都对表现自我深感兴趣，如今充斥着大量自拍照的网站便很好地证明了这一点。由洛杉矶县立艺术博物馆（LACMA）举办的“奥黛丽 & 西德尼·厄尔玛斯自拍作品收藏展”（Audrey & Sydney Irmas Self-Portrait Collection）是摄影自拍领域最重要的收藏展之一^[4]。展览展出了大量著名艺术家和摄影师的作品，如埃德沃德·迈布里奇（Eadweard Muybridge）、阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）、沃克·埃文斯（Walker Evans）、伊文·潘（Irving Penn）、布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）、拉尔夫·尤金·米特亚德（Ralph Eugene Meatyard）、乔·彼得威金（Joel-Peter Witkin）和伊莫金·坎宁安（Imogen Cunningham）等艺术家的自拍照和成名照。此外，该收藏展的藏品还包括辛迪·舍曼（Cindy Sherman, 1954 ~ ）和罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe, 1946 ~ 1989）等艺术家的作品，这两位艺术家创作出了具有重要意义的系列自拍作品，他们毕生都在探索自拍这个主题。

自拍已日益成为人们生活中的重要内容，随着 MySpace 和 Facebook 等网站的兴起，自拍变得愈发流行，这些网站将上传和分享照片视为一种重要的在线社交方式。然而，人们一定会产生这样的疑问：这些照片是否属于真正的自拍照，或仅仅是拍摄自己的照片^[5]？这些网站上的“自拍照”代表了一种全新的低画质影像风格。摄影师向前伸直手臂，手持便携式数码相机，将镜头对准自己，或对准镜子调整好姿势再按下快门。许多艺术家和摄影师开始借用网络上的照片，以此对这种新风格的日常生活照片提出质疑。

挪威艺术家奥利·约翰·安达尔（Ole John Aandal, 1960 ~ ）在其长期进行的拍摄项目《少年心事》（Juvenilia, 2007 ~ ）中，将青少年上传到网络上的自拍照片进行精心编辑，最终汇集成一部有关青少年的影像作品。这些普普通通的照片看上去非常漂亮，略带情色的味道，通常是在私人空间中拍摄而成，大多数作品非常抽象，多是表现



奥利·约翰·安达尔，《永远不要尝试用吻来哄骗我》
(Never Try to Trick Me with a Kiss, 2007)

安达尔将在网络上收集的自拍照放在画廊中展出，这种创作手法赋予这些照片新的含义。他用这些照片去质疑青少年的自我和欲望，并让我们看到对同一张照片不同时代的人如何采取不同的观看方式：让老年人感到陌生甚至疏远的姿势，在熟悉网络视觉语言的年轻一代人眼中却是充满乐趣的。

身体的某个部位例如嘴唇或眼睛。这部自拍合集以它独特的方式再现了青年一代的视觉文化。

自拍照的普遍性还体现在其他方面，例如随处可见的自动照相亭（随着数码相机的普及这种拍摄方式开始显得过时）。由于在自动照相亭中的拍摄过程是纯机械化的且没有任何对相机的人为操控，这里便成为完美的自拍场所，而且这个空间“客观中立”。许多艺术家会使用自动照相亭进行创作，他们对其局限性深感兴趣，其中最著名的便是安迪·沃霍尔（Andy Warhol, 1928 ~ 1987）。他将这个空间当作一个小型剧院并在其中模仿各种电影明星的姿态，照片的布景与传统的明星肖像照毫无二致。自动照相亭的机械性很好地体现了沃霍尔身上的冷峻气质，恰到好处地增添了一份疏离感，这种冷峻与疏离的特质也恰恰是其公众形象的一部分。

伪装者、滑稽的名人模仿者与冒牌货

沃霍尔渴望成为名流社交圈的宠儿，对名利的追求在当今西方流行文化中处处可寻。真人秀（Reality TV）的兴起和八卦杂志的泛滥，就对待名望和自我的态度而言，极大地影响了人们对于身份的理解。如果我们无法成为名人，那么能围绕在名人周围也足够了，沾点名人的光也未尝不可。我们身处的环境和所接触的人让我们更加了解自己，也让我们看清了我们希望呈现给他人的样子。

人们对成名的渴望从大量自拍作品中可见一斑，这些照片在表演的基础上加入了模仿的元素。艺术家不仅可以创造一个新的角色，而且可以在回到“真实”的自我前扮演成“他者”。从某种程度上说所有的自拍照都是一种扮演、模仿或创造，下文中提到的艺术家们将深化这一观点：他们不单单为了满足拍摄过程而扮演，而且通过长时间的扮演来迷惑或欺骗周围的人，让他们相信自己是另一个人，并将这种新的身份用影像的方式记录下来。这样做是为了从文化角度对一种固定不变的身份进行探讨，同时揭示出自我的易变特性。

美国艺术家大卫·亨利·布朗（David Henry Brown Jr., 1967 ~ ）借助滑稽的模仿去讽刺名人世界的空虚与不安，并对当今社会趋名逐利的现象进行了批判。通过模仿名人的举止神态，布朗设法让自己“变成”他们，为此他不断地与名流人士“合影”。与善于伪装的电影人物“瑞普利”（Mr. Ripley）^[6]不同的是，布朗将扮成名人当作一种自我审视，他最终目的是要把自己的伪装拆穿，正如喜剧明星萨莎·拜伦·科恩（Sacha Baron Cohen, 1971 ~ ）告诉观众他所塑造的诸如阿里·G（Ali G）、波拉特（Borat）和布鲁诺（Bruno）等角色都是扮演的一样。

同样体现了自我的流动性却更为严肃的作品当属妮基·李（Nikki S. Lee, 1970 ~ ）的《项目》（Projects, 1997 ~ 2000）系列，这组照片探讨了与种族、性、性别有关的

身份认同问题。妮基·李混入纽约的不同社会群体，从外貌、服饰和发型上模仿群体中的成员，俨然变成一名非专业的人类学家。作为观者的我们放下怀疑，接受了这些极具表演性的照片，我们不是去关注李与其周围人的不同，而是去关注他们之间微妙的相似之处和她巧妙转换身份的能力。

布朗和李的作品不仅提出了一个自拍领域的重要问题，而且让我们看到摄影师和艺术家在探究“自我”和“他者”的概念上究竟可以走多远。艺术家的创作意图并非是去评论两者间的关系（尽管这通常是创作一张自拍照的目的所在），而是让“他者”代替的“自我”在长时间内成为“真实”生活的一部分。这种置换手法可见于安德里安·派普（Adrian Piper, 1948 ~ ）、苏菲·卡勒（Sophie Calle, 1953 ~ ）、瑞娅·帕圭（Ria Pacqué, 1954 ~ ）和曾广智（Tseng Kwong Chi, 1950 ~ 1990）等艺术家的摄影作品，

妮基·李，《嘻哈项目（1）》
（The Hip Hop Project [1], 2001）





曾广智，《比萨斜塔，意大利，1989》
(Pisa, Italy, 1989)

从1979年~1989年，曾广智(1950~1990)游走于一个又一个西方的旅游景点，他身着二手中山装，戴着反光墨镜，脸上不带任何表情。在作品《东方遭遇西方》(East Meets West)中，他装扮成典型的中国游客的样子，拍摄了近150张面无表情的自拍照片。由于曾广智从未到过中国大陆(他生于香港，在加拿大长大并生活在北美和欧洲)，因此这些肖像照片提出了何为“中国”艺术家的身份认同问题。它们与19世纪游历中国的西方旅行者拍摄的充满“异国风情”的照片也存在某种关联。曾广智自如地穿梭于西方各国，这与当时多数中国人受到的重重限制形成了对比。

以及埃莉诺·安廷(Eleanor Antin, 1935~)，卡塔兹娜·库茨哈(Katarzyna Kozyra, 1963~)和林恩·哈什曼·里森(Lynn Hershman Leeson, 1941~)等艺术家基于录像或行为表演创作的自拍作品。所有这些艺术家都使用了一个不同身份，去体验只有通过扮演才能获得的一切^[7]。

打破陈规

我们把许多作品称为自拍，或从观念上认为它们是自拍，却无法说出确切的原因。的确，人们通常认为出现了摄影师本人的照片就理应算作自拍。这种争论同样可出现在其他艺术创作形式如绘画、雕塑或文学中，但

这种自传性或自我审视的命题过于庞大，而无法在这里展开讨论。本书所探讨的当代自拍照片必须要出现艺术家本人的形象，必须对身份认同(既可以是艺术家本人的又可以是更具普遍意义的)进行探究，且必须提供给观者一种具有倾向性的观点或对“自我”进行思考。这并不是说其他照片不属于自拍的范畴，只是除本序言有所提及之外它们并不在本书的讨论范围之内：然而下面的例子打破了陈规并告诉我们自拍照的范围究竟有多么的宽泛。

自拍照通常被当作揭露社会问题的工具，或一种普遍性的象征。杰克·皮尔森(Jack Pierson, 1960~)在其《自拍》系列中将不同男性作为拍摄对象，这些从年轻到年老的男人中却没有一个是皮尔森自己。照片中性感的模特裸露着身体，充满阳刚之气却未免显得老套。通过让模特代替自己，皮尔森提出了有关个人文化身份建构的问题，并揭示出所谓的“自拍照”除揭露外还具有掩盖的功能。

克里斯蒂安·波坦斯基(Christian Boltanski, 1944~)在其1972年的作品《10张克里斯蒂安·波坦斯基的肖像照片》(10 Photographic Portraits of Christian Boltanski, 1946~1964)中运用到自拍的概念，作品的标题和详细的图注都在告诉观者这是波坦斯基不同时期(2~20岁)的照片。但实际上这完全是波坦斯基找不同男孩拍摄的虚构作品。可以说，这部作品或多或少带有了达达主义的反叛色彩。马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp, 1887~1968)与安德烈·布勒东(Andre Breton, 1896~1966)于1942年在纽约共同策划的群展“超现实主义的最初文献”(First Papers of Surrealism)的展览画册也使用了相同的替换手法，作品旁被附上了毫不相干的人物肖像照——照片中的人物并非艺术家本人，却以艺术家的名字命名。

以某种抽象的方式暗示人物存在的照片通常也被认为是自拍，尽管实际上照片中并未出现任何人——只是某种有关自我的线索和信号。对影子的运用就是一个很好的例子。摄影师李·佛瑞兰德(Lee Friedlander, 1934~)长期在作品中使用影子，并成功

李·佛瑞兰德，《纽约》

(New York City, 1966)

多年来，佛瑞兰德在一系列照片中使用自己的影子去探究自拍照的本质。佛瑞兰德对影子的运用完全背离了现代主义的“客观性”，这种“客观性”一直以来都是观者解读街头照片的标准之一，直到20世纪60年代，李·佛瑞兰德、盖瑞·温诺格兰德（Garry Winogrand）和戴安·阿勃丝（Diane Arbus）等艺术家开始拍摄纷扰繁杂的美国街头。

地让影子代替自我。这些充满丰富视觉信息的照片一方面显示出他的侵犯性，另一方面又显示出他的脆弱性，正如一些人认为，佛瑞兰德身体的出现对于画面构成至关重要。

美国艺术家威力德·贝西蒂（Walcad Beshty, 1976 ~ ）颠覆了常用的“作者论”^[8]，他将2009年的展览新闻稿以一首诗的形式发布，诗中所有的句子摘自他人为其作品撰写的评论文章，这首诗经过他的重新排列而变得押韵。贝西蒂巧妙地将“Press Release”一词变成一个双关语，其字面意思是“发布这条新闻给媒体”，另一层含义是将评论文章（Press）用诗的形式发布（Release）给媒体。这种层叠的关系和重新改造的艺术身份创造出一个用隐晦的文字组成的“自拍像”。

在这一语境下思考19世纪的影室人像摄影是件颇为有趣的事情。摄影师通常会亲自测试设备、灯光或道具，并会坐在为模特准备的椅子上等待拍摄。有时照片捕捉到的





皮埃尔·路易·皮耶森，《疯狂的游戏，卡斯提格里昂女伯爵》（*Scherzo di Follia [Game of Madness] Countess de Castiglione*, 1863 ~ 1866）

卡斯提格里昂伯爵夫人是法兰西第二帝国名媛，在巴黎的上流社会颇具影响力。她在皮耶森为其拍摄的大量肖像照片中扮演成风尘女子、荡妇和处女等多种强势的女性角色。

是一个模糊的虚影，那是摄影师晃动的身体留下的。这些幻影使照片带有迷惑性的同时又不失神秘色彩，但它们绝不以大众消费为目的，也绝不是严肃的自拍照片^[9]。进入20世纪后，这种神秘感同样体现在成千上万张（在数码相机普及之前）用宝丽来拍摄的肖像和时尚测试片中。

早期：圣人与罪人

在摄影相对来说并不算长的历史中，有一段时期自拍照尤为盛行。包括19世纪后期（伴随着技术进步以及摄影被当作一种国家工具）、20世纪上半叶（现代主义时期）、20世纪70年代与80年代早期（结合后现代主义理论对种族、性与性别问题的探讨）以及20世纪90年代和21世纪初（这一时期中许多艺术家和摄影师在更为全球化的语境下隐喻地表达了民族认同的问题）。

19世纪下半叶（摄影术突飞猛进的时期），欧洲出现了两种风格不同的自拍照，它们都运用了角色扮演或装扮技巧。一种风格并不华丽，照片中的艺术家摆出一副学者的样子，他们通常坐在桌旁读书，或在四周摆设大量私有物品以显示他们的富足。另一种风格则高度戏剧化，照片中的人物身着精心制作的服装假扮成某个角色。

英国摄影师弗朗西斯·弗里斯（Francis Frith, 1822 ~ 1898）和罗杰·芬顿（Roger Fenton, 1819 ~ 1869）、法国人像摄影师纳达（Nadar, 1820 ~ 1910）、摄影师夏尔勒·内格尔（Charles Nègre, 1820 ~ 1880）、作家皮埃尔·洛蒂（Pierre Loti, 1850 ~ 1923）、画家亨利·德·图卢兹-罗特列克（Henri de Toulouse-Lautrec, 1864 ~ 1901）以及美国人像摄影师拿破仑·萨洛尼（Napoleon Sarony, 1821 ~ 1896）所创作的自拍像或自画像，都体现了资产阶级的兴盛富足以及他们对财富的炫耀。伴随着殖民主义、浪漫主义、旅游业“黄金时代”的到来以及人们对异国情调的狂热追捧，这些肖像作品初看或许带有某种娱乐性，但实际上却揭露了一种根深蒂固的种族主义观念并且体现了人们对异国异族等“他者”的浓厚兴趣。它们的创作初衷并没有恶意，只是出于娱乐的目的，但这种对异国情调的痴迷以及文化和种族所导致的偏见在无形之中使其拥有了极为罪恶的一面：科学客观的相机与伪科学的颅相学的结合衍生出一套将人按照“类别”进行划分的规则和系统，继而引发了优生学实验以及通过种族和字数实现的社会控制。

卡斯提格里昂女伯爵（Countess de Castiglione, 1837 ~ 1899）在其肖像照中塑造的多个女性角色与同时期许多男性摄影师镜头下盛装打扮的人物角色相比更具挑战意

味。在长达 40 年（1856 ~ 1895）的合作中，摄影师皮耶森（Pierre-Louis Pierson, 1822 ~ 1913）为女伯爵拍摄了 400 多张精美绝伦的肖像照片。照片中的她身着华丽的服饰，装扮成各种历史人物、神话人物和艺术史中的人物。随着女伯爵的衰老，这些照片愈发显得古怪，甚至带有某种欺骗性和迷惑性，最终她只允许摄影师拍摄自己身体的局部。但一张展露了她浮肿、衰老的双脚的照片似乎告诉我们：她并非爱慕虚荣，她清楚地意识到美丽的无常与易逝以及死亡的必然。

与欧洲那些充满戏剧性且带有贵族情调的自拍照相比，美国 19 世纪晚期和 20 世纪早期的自拍照则保守庄重的多，照片中的人物通常扮成探险家或拓荒者，或扮成在相机前摆拍的艺术家的爱德华·斯泰肯（Edward Steichen, 1879 ~ 1973）是与画架合影。但最著名的特例要属弗雷德·霍兰·戴（F. Holland Day, 1864 ~ 1933）和沃伦·汤普生（Warren Thompson）的照片。弗雷德在照片中不断地扮演成耶稣；汤普生在早期用银版照相法制作的照片中身着当时“典型的”男性装束，装扮成猎人、思想家、艺术家甚至是阿拉伯人^[10]。

然而，两位美国女摄影师拍摄的自拍照似乎更为激进，也更为不露声色地反叛传统。摄影记者兼社会活动家弗朗西斯·本杰明·约翰森（Frances Benjamin Johnson, 1864 ~ 1952）因其拍摄于 1896 年的一张自拍照而成名。照片中的她翘着腿，坐姿看上去就像个男人，右手夹着烟，左手握着一个啤酒杯，挑战了人们传统上对于女性气质所能接受的底线。同样，这种挑战也体现在爱丽丝·奥斯登（Alice Austen, 1866 ~ 1952）“快照”式的自拍照《1891 年 8 月 6 日晚 11 点，戴着面具、穿着短裙的楚德与我》（*Trude and I, Masked, Short Skirts, 11 pm, August 6, 1891*）中，照片中两个穿着“短裙”戴着面具的女人一起抽着烟，大胆的让头发披散在身上。这两张照片，虽然在构图上相差甚远，但都背离了两位摄影师一贯的创作模式（当时她们的大部分作品破天荒地拍摄于影棚之外），对女性气质的建立以及 19 世纪晚期社会大众对于女性行为的接受具有重要意义。照片中的她们与同阶层女性所遵循的行为规范背道而驰，她们用自拍的方式重新思考何为女性气质，并以此暗讽上流社会的女人们在日常生活中的装扮行为。

弗雷德·霍兰·戴，《耶稣最后的七句话》
（*The Seven Last Words of Christ*, 1898）

弗雷德于 1898 年创作了 250 多张描绘基督受难的照片。这些照片有别于同时期的其他摄影作品，因为弗雷德把对耶稣不同形象的塑造发展为一种严谨的人物角色研究，照片背后的完整性也令人称奇。



自拍照使女性艺术家从僵化的传统艺术表现形式（女人作为男人的缪斯）中获得了一定自由。正如评论家苏珊·巴特勒（Susan Butler）所说，“在弗朗西斯·本杰明·约翰逊（Frances Benjamin Johnson）、爱丽丝·奥斯登（Alice Austen）、弗洛伦斯·亨利（Florence Henri）、安妮·诺格尔（Annie Noggle）、朱迪·戴特（Judy Dater）、辛迪·舍曼（Cindy Sherman）和苏珊·希勒（Susan Hiller）等女性艺术家的身上，这些例子不胜枚举，她们的作品充满了严肃的反抗、不雅的裸露、对传统的颠覆、对身份的盗用与普遍的不妥协，汇集成一份令人难忘的档案。”^[11]

克劳德·卡恩，《克劳德·卡恩与马歇尔·摩尔》
（Claude Cahun and Marcel Moore, 1929 ~ 1930）

卡恩在其创作的大量自拍照片中不停地变换和伪装身份，从20世纪80年代起，她的自拍照就成为艺术家和文化学者们的重要试金石。近年来，她的作品在世界各地广泛展出并频繁地出现在评论文章中，她是在“性别流动”观念被“后现代认同政治学”接受之前就对其进行深入探索的艺术家。

拼贴与伪装：欧洲的现代主义

早在后现代理论、多变的女性气质被广泛接受之前，艺术家克劳德·卡恩（Claude Cahun, 1894 ~ 1954）便已开始探索如何去塑造变幻不定的性别角色。卡恩在其代表作《无效的忏悔录》（*Aveux non Avenus*）^[12]中这样写道：“一个面具套着另一个面具，我始终要去做的是将这些‘面孔’层层揭开。”卡恩的双性同体的扮装和她千变万化的性别角色，同样表现在书中一幅由照片、插图、图形、法语和英语文字制作的拼贴画中。通过告诉我们角色扮演是一种伪装，卡恩指出：真实的自我永远不会被揭露，因为它是表演性的，是一个角色而非一个事实。她一生热衷于自拍，通过照片探究“自我”与“他者”间的流动性。卡恩的双性同体的名字（她出生时的名字是 Lucy Schwob）、富有争议的诗、男性化的外表以及她对“戏剧性”的深刻理解使其成为后现代性别认同理论的先驱。

卡恩的创作生涯正值欧洲政治剧烈动荡的时期，这种动荡也深刻地反映在“二战”期间超现实主义与达达主义者的艺术创作中。许多艺术家将照片蒙太奇和拼贴作为自拍照的必要元素，并以此使摄影介入艺术作品。在动荡的20世纪早期，艺术家普遍使用剪切与拼贴的手法表达自我，其中包括英国超现实主义摄影师约翰·哈维顿（John Havinden, 1908 ~ 1987），以及作品带有明显政治寓意的艺术家马克斯·厄恩斯特（Max Ernst, 1891 ~ 1976）和约翰·哈特菲尔德（John Heartfield, 1891 ~ 1968）。

这一时期（通常指现代主义^[13]）是科学技术与暗房技术取得迅猛发展的时期，图层叠加或双重/多重曝光法开始出现，许多艺术家开始制作风格抽象、扭曲的自拍照片。旺达·伍尔兹（Wanda Wulz, 1903 ~ 1984）用底片叠加的方法将自己的脸与一只猫的脸重合；赫伯特·贝耶（Herbert Bayer, 1900 ~ 1985）“摘下”自己手臂上的一块肉来迷惑观者，让人误以为那是拼图玩具中的一块。拉兹洛·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy, 1894 ~ 1946）的自拍照则更为抽象，他用实物取代自己的脸，使人几乎

