

弗朗西斯卡·伍德曼

罗马岁月

[意] 伊莎贝拉·佩迪奇尼 著
郑菀蓁 译 尚陆 (Jean Loh) 审译



北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

镜
背
后

弗朗西斯卡·伍德曼

罗马岁月

[意] 伊莎贝拉·佩迪奇尼 著
郑菀蓁 译 尚陆 (Jean Loh) 审译

北京美术摄影出版社

Originally published by Contrasto

Copyright © 2012 Contrasto

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form whatsoever without written permission from the publisher.

图书在版编目 (CIP) 数据

弗朗西斯卡·伍德曼：罗马岁月 / (意) 佩迪奇尼著；郑菼蓁，尚陆译. — 北京：北京美术摄影出版社，2016.3

(镜头背后)

书名原文：The Roman Years: between Flesh and Film

ISBN 978-7-80501-847-8

I. ①弗… II. ①佩… ②郑… ③尚… III. ①摄影集—意大利—现代 IV. ①J431

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第214824号

北京市版权局著作权合同登记号：01-2014-6372

责任编辑：钱颖

执行编辑：耿苏萌

责任印制：彭军芳

镜头背后

弗朗西斯卡·伍德曼
罗马岁月

FULANGXISIKA WUDEMAN

[意] 伊莎贝拉·佩迪奇尼 著

郑菼蓁 译 尚陆 (Jean Loh) 审译

出版 北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

地址 北京北三环中路6号

邮编 100120

网址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经销 新华书店

印刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版次 2016年3月第1版第1次印刷

开本 150毫米×210毫米 1/32

印张 4.25

字数 150千字

书号 ISBN 978-7-80501-847-8

定价 59.00元

质量监督电话 010-58572393

目 录

世界上有这么一个地方·····	7
雨伞与缝纫机·····	19
切雷雷和经典的起源·····	55
变形记·····	83
一组拍摄·····	107
与朱塞佩·卡塞蒂的访谈·····	117
与朱塞佩·加洛的访谈·····	123
与萨宾娜·米利的访谈·····	129
参考文献·····	134
致 谢·····	136

镜
背

弗朗西斯卡·伍德曼

罗马岁月

镜头
背后

弗朗西斯卡·伍德曼

罗马岁月

[意] 伊莎贝拉·佩迪奇尼 著
郑菟蓁 译 尚陆 (Jean Loh) 审译

北京美术摄影出版社

Originally published by Contrasto

Copyright © 2012 Contrasto

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form whatsoever without written permission from the publisher.

图书在版编目 (CIP) 数据

弗朗西斯卡·伍德曼：罗马岁月 / (意) 佩迪奇尼
著；郑菼蓁，尚陆译. — 北京：北京美术摄影出版社，
2016.3

(镜头背后)

书名原文：The Roman Years: between Flesh and
Film

ISBN 978-7-80501-847-8

I. ①弗… II. ①佩… ②郑… ③尚… III. ①摄影集
—意大利—现代 IV. ①J431

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第214824号

北京市版权局著作权合同登记号：01-2014-6372

责任编辑：钱颖

执行编辑：耿苏萌

责任印制：彭军芳

镜头背后

弗朗西斯卡·伍德曼
罗马岁月

FULANGXISIKA WUDEMAN

[意] 伊莎贝拉·佩迪奇尼 著

郑菼蓁 译 尚陆 (Jean Loh) 审译

出版 北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

地址 北京北三环中路6号

邮编 100120

网址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经销 新华书店

印刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版次 2016年3月第1版第1次印刷

开本 150毫米×210毫米 1/32

印张 4.25

字数 150千字

书号 ISBN 978-7-80501-847-8

定价 59.00元

质量监督电话 010-58572393

目 录

世界上有这么一个地方·····	7
雨伞与缝纫机·····	19
切雷雷和经典的起源·····	55
变形记·····	83
一组拍摄·····	107
与朱塞佩·卡塞蒂的访谈·····	117
与朱塞佩·加洛的访谈·····	123
与萨宾娜·米利的访谈·····	129
参考文献·····	134
致 谢·····	136



凯瑟琳娜·埃莱奥诺雷·贝伦德，《自拍照》，汉诺威，1908年

世界上有这么一个地方

——解读弗朗西斯卡·伍德曼

格里·巴杰

1908年，一名叫凯瑟琳娜·贝伦德的女子在房间里（可能是她在汉诺威的家里）支起一台相机自拍。在释放快门之前，她脱光了衣服，拍下了第一张（据我所知是最早的）女摄影师的人体自拍照。

现在，贝伦德的档案存放在荷兰鹿特丹摄影档案里，这其中包括她的家人、朋友们在湖边和森林里的很多人体快照。在这些照片里，拍摄了形形色色的男女，如同她的社交圈所标榜的“阳光和健康”的德式风尚。总之，他们是早期的裸体主义者。

不管怎样，裸体自拍照是独一无二的。这组快照就是一种记录，自拍照是一种探索。

出于对自己强健的裸体的完全了解，贝伦德摆出了一个自信和镇静的姿势。她抬起手臂摆在头上面，可以看出她没有去遵循当时男性对女性要求的腋下脱毛的惯例。从整体姿态上看，她可能是照着古希腊少女岩石塑像摆的，但是她随意的体态似乎更有可能是为了提升胸部的线条，让整个姿势看起来效果更好。

然而，在大众的浮华世界里，认为女性是被动的这种成见远不止如此。贝伦德大概是一位在行为、性别上有实际行为的女性，但她似乎更感兴趣的是把她的身体作为一个精力充沛的身体诉求的容器。她没有表现出害羞或是卖弄风情地吸引某人的目光，而是把握主动权来明确她自己的表现，看起来几乎是拍摄对象大步向前迈进，从客体空间走向所有重要的主体空间——画面构图之外的空间。这就是这张照片的价值所在。

几乎能肯定的是，贝伦德不了解19世纪的英国摄影师哈瓦登夫人，尽管弗

朗西斯卡·伍德曼肯定了解，但她不太可能看过贝伦德的照片。但是这三人的照片都证明在女性摄影中有一个定律——摆拍的肖像照片可以被当作自拍像，即使模特不是摄影师本人。

在这里，我们进入了一个饱受争议的讨论范畴。不仅女性拍的自拍像，并且女性拍摄自我反思的照片，都叫“日记体”模式。但是像伍德曼这些照片，评论者都直接描述为“女性”摄影。很多第一次看到伍德曼作品的人都认为她的作品是女权主义之类的——她的毕生所作很自然地当作女权主义，因为在当时，身份和性别表述这类的问题在许多艺术家的工作议程上隐约可见。

伍德曼的父亲在过去就强调过，虽然她的女儿那时在工作，但她并不是一个女权主义者。女权主义，可以这么说，就是“不切实际”，在20世纪80年代早期，几乎所有的女性艺术家的作品都被直接或间接地贴上了“女权主义”的标签。但是，我更加相信伍德曼的作品不是“女权主义”，她的作品没有“政治”意图，是很正式的、心理层面的意义。事实上，与此相同的还有辛迪·舍曼的所有作品，与伍德曼形成最明显的呼应。然而，伍德曼的作品显然处理得女性化，其作品很明显拍摄的也是女性，我当然也不会在这作品的解读上和女权主义者发生争论。如果她的摄影以任何方式旨在关心这个世上的人们，尤其是这个世上的女人的生存状况——当然她的作品的确如此——无论她是不是一个典型的女权主义者，我们都应该带着女性主义价值观去解读她的作品。

但是，另一个角度的阅读同样有效。弗朗西斯卡·伍德曼的影像的迷人之处在于它的不确定性和神秘感。人们在观赏图片时通常是将自己代入其中，但是伍德曼的影像好像特别适用于多元解读。在她的作品中，镜子使用得非常频繁，她的大部分作品是关于反射和消失的，这就很难帮助观众代入其中了。正如伊莎贝拉·佩迪奇尼所评论的，伍德曼镜头里的“私人空间”，经由她的学识、她引用的很多的艺术历史典故、她利用“烟雾和镜子”制造的巧妙出色的效应，变成了公众空间。

即使伍德曼从没打算要展示她的照片，即使这些照片包含了完整的私人

信息、足够的“表达能力”，她也可以通过给她的观众分享照片建立一个公开谈论。

事实上，她的作品里指向的问题相比当时任何一位摄影师都来得广阔和多样化。与欧仁·阿杰一样，伍德曼看起来也是一个批判主义的花园，她毕生之作是一块模糊多义画布（更确切地说是镜子），可以让评论者们自由地夸耀他们的那些宠物理论。

有一点应该被谨慎看待的是那些被称为心理学或精神分析解释的解读。当一个艺术家自杀的时候，特别是年轻时自杀的，这对评论家极具诱惑力，在事后评述他的作品和“预测”他的死亡时，很容易轻率地看待影像中的忧愁。这些都是危险的、错误的。伍德曼死亡的根源在她的作品里并不存在——至少是不重要的。一方面，一个艺术家的作品不是他们的生活，这是他们的工作。当然，艺术和生活是相关联的，但并不总是正好如此。另一方面，有一点可以合理地假设，当一个艺术家几乎没有任何作品只有自画像时，关联性比其他更加紧密。所以，我不反对心理阅读——远离它——只是建议谨慎对待，不要做出太明显的结论，或者迷信太随意的流行的心理学。

伊莎贝拉·佩迪奇尼定位在她对伍德曼的文化背景的考察这个扎实的基础上，特别是她在罗马时期的。相比仅凭经验观察或是心理分析，伍德曼的艺术、摄影以及她对文学的兴趣无疑是走进她的作品更可靠的方式。特别是佩迪奇尼叙述伍德曼对超现实主义有着浓厚的兴趣，随之而来对她的影响在作品中形成明确的特征，令她的作品呈现出多种形态，具有忧郁气质和多变性。

我认为这在某种程度上是传统的艺术历史研究方式，并且看起来仍然是研究伍德曼的当下趋势。在另一个值得关注的研究《弗朗西斯卡·伍德曼和康德的崇高》（*Francesca Woodman and The Kantian Sublime*）中，克莱尔·雷蒙德在她关于康德和崇高的讨论中也重申了伍德曼的美学论述，尽管带有强烈的女权主义的转向，而在旧金山现代艺术博物馆最近的目录里，科里·凯勒为了支持更广阔的视角淡化了性别政治，在她看来，20世纪70年代美国摄

影是一个兼收并蓄的大漩涡——正如她所说，“这是美国摄影史上的一个关键时刻”。

不管怎样，伍德曼的作品有一个独有的特性几乎是每一个评论人都认可的，就是她的照片里有意为之的飘忽不定。她着了魔似的拍她自己，根据她父亲的说法，她这样拍到她生命的最后一年。现在，你自拍可以出于很多种原因，就像现在人人都有一个带相机的手机和社交账号。伍德曼曾经说过，或许是带点讽刺，或许是带点实用主义，她自拍“就是方便的原因，我拍自己，因为我随时可以给自己当模特”。

这不是随口一说，而是一个毫不掩饰的务实的理由。一个稍微复杂但仍在实用主义范围内的理由是，你可以自己去做任何你不想去求别人做的疯狂的事情。可是，自拍的一个更可能的原因——一个哲学、美学、心理学的原因——是因为你想说一些关于自己的事。从通俗的层面来说，游客们在特雷维喷泉前面自拍，或者家人互相记录生活中的人生大事，本质上都是在做同一件事——拍自画像。这些都是为了一个基本上相似的原因。套用笛卡儿的话，他们在说：“我拍故我在。”

还有其他方面的评论共识是，伍德曼拍照片可能是为了考察或确认她的身份。这个共识里会产生分歧的地方是，关于她探索的是“自我身份”还是（她想象中的）“艺术身份”。总之，关于伍德曼身份的确切属性是有争议的。正如凯勒所说，相比大多数摄影师的作品而言，即便有一个更好的机会，“她的作品也是没有解读入口的”。

让我们澄清一件事。当谈论伍德曼身份的时候，关于她的“艺术身份”是有争议的。这只是她塑造的人物角色。即使伍德曼在她塑造的人物形象中暴露了她的灵魂——就这一点上我抱着不可知的态度——她总是以艺术家示人。

当然，任何艺术家在他们的艺术中揭示的他们自己往往比他们意识到的更多。可以说，所有的艺术都是某种程度上对自己的剖析。但它不是那种赤裸裸的、随它去吧的心理学家沙发上的自我剖析。不如说，这是一种富有想象力的

对自我剖析的再创作，一种生成艺术的创作行为，一种将物理和心理的原材料经由艺术家的手做出的有创造性的综合体。不论多么接近一个完全的、坦诚的心灵，不论多么接近现实或是“真相”，所有的艺术都是虚构的。

我认为，关于弗朗西斯卡·伍德曼有两个特别的方面。一个可以称之为“空间”，另一个是“时间”。虽然不同，但它们之间密切关联，而且的确有助于形成伍德曼作品里非凡的均匀性。这种均匀特性尤其显著，不仅因为她是一个天才，一个早熟的“混搭”艺术家，她的影像、创作的持续性、奇异的风格都浑然一体，而且还不缺乏多样性。是她与众不同的艺术个性将这种实验性和多样性结合在一起。

伍德曼作品最显著的特征是将主体（通常是她自己）放在一个封闭的环境里。最常出现的环境是一个室内——在普罗维登斯的她的工作室，位于罗马的一个旧工厂内——这类空间常常带有与生俱来的压抑感。她也在户外拍一些自拍，实际上，无论拍照地点在室内还是户外，最重要的是被画框边缘所框住的这个空间，她通常用她最喜爱的6cm×6cm的画幅。她把她的主体放在一个真实空间里，采用方形构图——受摄影底片的限制。

这似乎是显而易见的，然而需要重申，因为在摄影中画面的边缘至关重要。这是一位摄影师要做的最重要的两个决定之一，另一个当然是按下快门的时候。相比画家，画面的边缘对摄影师而言更加重要，因为它代表了你所捕获的世界的边缘。没有画框的边缘，你无法去构图（对于画家来说也意义重大），你记录在胶片上的照片是基于你视角里看到的世界以及这个世界的边缘。通常，画家从画布中间开始工作，而摄影师是从画面边缘开始工作。

我们知道伍德曼精心地预先设计她的照片，准备草图，拍摄前不断地检查她相机的视场，就像凯瑟琳娜·贝伦德那样，步入画面空间，然后仅仅拍下她自己。这是身为摄影师一个诱惑人的部分，也许是最诱惑人的——这个“狩猎”画面并捕获的行为，固定下这个有一丁点儿价值的时间和空间。不同的摄影师出于不同的目的，并从不同的方面得到满足感，但本质上是在扮演上帝，

持有“你手中的整个世界”。

后来，她暗示她自己所在的这个空间像个笼子，那她是她自己的猎物吗？她常常对抗她自己的限制。她试图逃出这个包裹着的边界。因此，我们看不到她。她身体的某部分是在这个空间里，其他部分在空间外，如同她逃出她给自己设定的陷阱。

这也许有点异想天开，但它到底是什么意思呢？它有一部分，无非看起来是一个游戏。有趣之处在于，首先诱捕的是你自己，而且是在一个限制里，也可以说是从这个限制里逃出去。你或许会说，那是伍德曼作品中显得年轻的方面，展示了一种对媒介的初步探索，测试它的可能性。这样的照片令人联想到雅克·亨利·拉蒂格某些使人惊讶的童年照片，例如当他欣喜地发现他可以把他阿姨悬浮在空中，并且一再利用这种神奇的效应。

但是伍德曼也有她认真、成熟的一面。她参考了希腊神话，尤其是神话里的女性陷入困境和受到限制，然后“逃跑”（但不完全是），要么死去或改变形状，要么消失或者变成其他别的什么。当伍德曼不是从画面空间逃跑、从画面里掉下来的时候，她就并入其中，成为画面的一部分，用墙纸掩盖她自己，变成墙纸，或是与其他物体融为一体。

伊莎贝拉·佩迪奇尼提到一种和弗朗西斯·培根有关的潜在的连接。我认为这是一种恰当的观察。培根在恐怖心理剧中画过被困在一个立方体中的人，这可能象征着填满东西的小房间和审讯室，这些都暗示了在可怕的20世纪里人们的生存境况。伍德曼和培根之间最大的不同是，培根没有逃脱。对伍德曼而言，至少在她的影像中她逃脱了。

在伍德曼的照片里，总是为她自己留有一个出口，一种转变空间和情绪的艺术花招。她不仅是一位严肃的艺术家，还是个有趣的人。

我认为她很重视照片边缘的张力和空间所产生的力量。她在拍摄中也用了很多的手法。她的空间、房间都很小，但是这个维多利亚式客厅里的人物就像克莱门蒂娜·哈瓦登。更确切地说，维多利亚时代很多中产阶级的小孩被他

们的家庭女教师禁止踏足娱乐室——当然，他们不仅要学习，还可以玩耍和打扮、参加猜字游戏和业余的戏剧演出。伍德曼的画面边缘就是一个十足的舞台拱门，上演的戏剧有悲有喜。她时而下降、时而跌倒、时而隐藏、时而起舞。

她的作品令我着迷的第二个方面是，与她想要占据画面的意识紧密相连的，仍然是从画面中逃离出来——对自我表现的控制。这是“时间”（time）元素，她利用摄影的定时控制，具体来说，长时间地曝光在画面中形成模糊的效果以此来描绘人物，或者描绘人物的变形和虚无。

再者，有一些好玩和严肃的元素包含在她使用的长时间曝光中，长时间曝光使得她的自拍呈现模糊、破坏和变形。她常常模糊掉自己的脸，以使自己难以辨认。有时她模糊掉身体的四肢，以达到破碎或消失的效果。这是她的作品最著名和最迷人的方面之一，这也引发了很多质疑。为什么这种表面上的痴迷常常伴随她出现在图像中，同时又消失。她的作品错综复杂，同时也困扰着评论者，因为当她似乎打算袒露自己的时候，又收回了这种可能性。后来当人们得知她结束了自己的生命，更多的是觉得这是不可避免的。这变成有关于怀疑、不确定性、痛苦，甚至是自我厌弃，而不是玩耍、变戏法、梦想。我认为弗朗西斯卡·伍德曼是一个玩弄艺术的高手。

在19世纪的美国摄影中肯定不只她让自己的身份模糊不清，而且不只女性摄影师这样做。当时，有辛迪·舍曼和朱迪斯·戈登通过名流和电影制作探索女性身份的概念。杜恩·麦克斯和拉夫·尤金·米特亚德利用模糊来混淆角色，令他们的作品产生神秘、不安的效果。哈里·鲍尔斯用超现实主义风格精心构造自画像，作为男同性恋者来考察他的身份。

乔·安·卡利斯和艾琳·柯文都在哈瓦登的房间里做过复杂的戏剧场面的拍摄，虽然不同于伍德曼的风格。所有这一切都代表美国画意摄影出现了一种新的类型——从本质上讲，这是用一种充满活力的、具有挑战性的方式来呈现画意摄影，画意摄影可以重现一种全新的后现代的方式。我认为伍德曼处在上述这个文化背景和20世纪70年代美国摄影艺术的核心地带，既不是孤例，也不