

國立交通大學應用藝術研究所

碩士論文

創傷敘事與療癒－論南·戈丁的《性依賴的敘事曲》、  
《空頁》、《我將是你的鏡子》

Trauma Narratives and Therapy – Nan Goldin’s

“The Ballad of Sexual Dependency”,

“VAKAT”, “I’ll be your mirror”

指導教授：賴雯淑 (Wen-Shu Lai)

研究生：徐慈璟 (Tzu-Ching Hsu)

中華民國 99年7月

創傷敘事與療癒－論南·戈丁的《性依賴的敘事曲》、  
《空頁》、《我將是你的鏡子》

學生：徐慈璟

指導教授：賴雯淑

國立交通大學應用藝術研究所碩士班

摘要

本篇論文主要探討美國80年代後藝壇重要紀實女性攝影師南·戈丁（Nan Goldin）於70至90年間拍攝作品。本文以圖像分析，輔以既有評論與文獻進行詮釋，探討戈丁如何透過攝影敘事，療癒因性、毒品、愛滋對其生命造成的創傷。為專注於戈丁攝影中的創傷療癒與敘事治療，援引美國心理學者茱蒂·赫曼（Judith Herman）創傷復原三階段論述，以及敘事治療學者麥克·懷特（Michael White）對敘事權力與掌握主體的分析，檢視戈丁攝影敘事中的創傷療癒過程。

戈丁以拍攝自身與其所處的美國紐約社會邊緣族群生活為主。以族群內角度，用攝影記錄自我創傷記憶的同時，不帶批評眼光的鏡頭也側寫了該族群不同於主流歷史觀點的面貌。戈丁透過攝影掌握敘事權力，在面對性與毒品的創傷時，以攝影建立自我復原的安全機制。再以書寫歷史的方式，藉由作品透露女性的處境，將隱默於歷史的女性經驗重返歷史，並以此成為回顧與哀悼的儀式。最後，戈丁透過其作品的展示，超越社會邊緣的框架，引起社會個體對孤寂的共鳴，以及對愛滋創傷的關懷，喚醒社會對創傷歷史的重視，以此建立社會聯繫關係。

**關鍵字：**創傷、療癒、敘事治療、陰性書寫、赫曼

Trauma Narratives and Therapy – Nan Goldin’s  
“The Ballad of Sexual Dependency”,  
“VAKAT”, “I’ll be your mirror”

Student: Tzu-Ching Hsu

Advisor: Wen-Shu Lai

Institute of Applied Arts  
National Chiao Tung University

**Abstract**

Nan Goldin has been a documentary photographer in the US since the 80s. This thesis aims to understand how Goldin healed the three traumas, including sex, drug, and AIDS, which stroked against in her life by photographic narrative during 70s to 90s. With regard to trauma recovery and narrative therapy in Goldin’s photographs, American psychologist Judith Herman’s discourse of trauma and three healing steps as well as Michael White’s discourse of narrative power and subject are both applied in this thesis.

Goldin was famed for photographing people including herself living on the fringes of society. She took photos of her live and provided insider perspective of this group against the mainstream criticism. It is found that Goldin regained her safety by her photography practice and handing in the narrative power when she faced sex and drug trauma. In addition, her photos were not only the witness of her own life, but also the ones revealed how the women lived in her era. Therefore, Goldin’s photography was one kind of feminine writing and made women’s experiences back to the history, and it could be regarded as a ceremony of remembrance and mourning to heal the trauma she faced. Finally, Goldin’s photographs tended to go beyond the fringe limitation and arouse sympathetic responses from the aloofness society. Especially when AIDS collapse US society, her photos played the remarkable role to reconnect the society by rising people’s attention to their trauma history.

**Keywords:** trauma, healing, narrative therapy, feminine writing, Herman

## 致謝

首先要感謝我的指導教授賴雯淑老師，在我的碩士生涯中，輔助我不僅是知識上成長，更影響我許多做人處事上的態度。此外，感謝陳一平老師與高榮禧老師於口試時，對此篇論文的指正與補充，使此篇論文更加圓滿。

能完成本篇論文，我要感謝我的家人，謝謝他們在我撰寫論文期間對我的包容；謝謝提供分析文本的孟均，讓我有接近完整的資料蒐集；謝謝雯靜即時的英文摘要修正服務；還要感謝身旁其他好友的鼓勵與打氣，督促我完成論文。最後將此篇論文獻給就讀碩士期間逝去的好友Ki與淑萍，祝福妳們。



慈璟  
99年7月

# 目錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
致謝.....	iii
目錄.....	iv
圖目錄.....	vi

## 第一章、緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	2
第三節 研究範圍.....	3

## 第二章、文獻探討

第一節 南·戈丁背景探討.....	5
第二節 美國70至90年代的女性主義思潮.....	12
第三節 70至90年代的女性攝影實踐.....	17
第四節 攝影的觀看方式.....	19
第五節 敘事治療與創傷復原.....	21

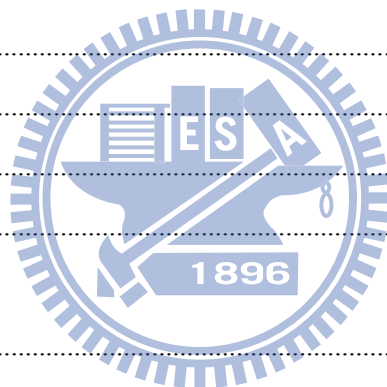
## 第三章、性衝擊與創傷療癒

第一節 性的衝擊與覺醒.....	26
第二節 戈丁與布萊恩關係的建立	
3.2.1 關係的渴求與失落.....	29
3.2.2 關係下的暴力與恢復.....	34

## 第四章、毒品摧殘與重生

第一節 毒品濫用.....	37
---------------	----

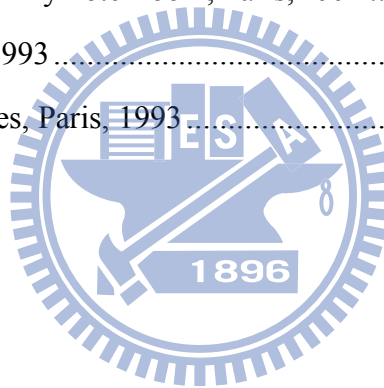
第二節 勒戒重生.....	39
4.2.1 拍攝自我肖像.....	41
4.2.2 光線的使用.....	43
第三節 戈丁與施芳關係的建立.....	44
第四節 陰性空間經驗.....	48
4.4.1 觸覺式觀看.....	48
4.4.2 喚醒缺席記憶.....	50
4.4.3 內省空間.....	52
<b>第五章、重建家族與愛滋衝擊</b>	
第一節 建立家族.....	54
5.1.1 扮裝皇后.....	55
5.1.2 戈丁的家族.....	63
5.1.2.1 家族明星.....	64
5.1.2.2 處境的描繪.....	69
第二節 愛滋衝擊.....	72
第三節 邁向復原.....	
5.3.1 面對失落.....	74
5.3.2 公開創傷.....	80
<b>第六章、結論</b>	
第一節 研究結果.....	
6.1.1 掌握敘事權力.....	83
6.1.2 書寫陰性歷史.....	85
6.1.3 喚醒社會關懷.....	86
第二節 研究限制與貢獻.....	88
參考文獻.....	89



## 圖目錄

圖3-1 Brian with the Flintstones, New York City, 1981 .....	32
圖3-2 Self-portrait with Brian having sex, NYC, 1983.....	32
圖3-3 Nan and Brain in bed, New York City, 1983 .....	33
圖3-4 Nan one month after being battered, 1984.....	35
圖4-1 Nan at her bottom, Bowery, 1988.....	39
圖4-2 Self-portrait in the mirror, The Lodge, Belmont, MA, 1988 .....	42
圖4-3 Self-portrait with milagro, The Lodge, Belmont, MA, 1988.....	42
圖4-4 Self-portrait writing in diary, Boston, 1989.....	44
圖4-5 Siobhan on Christmas, NYC, 1986.....	45
圖4-6 Siobhan on our bed, NYC, 1990 .....	46
圖4-7 Self-portrait in bed with Siobhan, NYC, 1990.....	47
圖4-8 Siobhan with a cigarette, Berlin, 1994.....	47
圖4-9 Ryan in the tub, Provincetown, 1975.....	49
圖4-10 Empty beds, Boston, 1979.....	50
圖4-11 Bloody bedroom in a squatted house, Berlin, 1984.....	52
圖4-12 Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin, 1984.....	53
圖5-1 Ivy wearing a fall, Boston, 1973 .....	58
圖5-2 Seated Man in a bra and Stocking, NYC, 1967, Diana Arbus .....	59
圖5-3 Jimmy Paulette and Taboo! In the bathroom, NYC, 1991.....	62
圖5-4 Jimmy Paulette on David Armstrong's bike, NYC, 1991.....	62
圖5-5 Cookie with Max at my birthday party, Provincetown, MA, 1976.....	67
圖5-6 Cookie and Sharon dancing in the Back Room, Provincetown, MA, 1976.....	67
圖5-7 Cookie at Sharon's birthday party with Genaro and Lisette, Provincetown, MA, 1976 .....	67
圖5-8 Cookie and Millie in the Girls' room at the Mudd Club, 1979.....	67
圖5-9 Cookie at Tin Pan Alley, NYC, 1983 .....	67
圖5-10 Cookie laughing, NYC, 1985 .....	68

圖5-11 Cookie and Vittorio’s wedding: the ring, NYC, 1986.....	68
圖5-12 Cookie with me after I was punched, Baltimore, Md., 1986 .....	68
圖5-13 Cookie in Hawaii 5-0 bathroom, NYC, 1986.....	68
圖5-14 David at Grove Street, Boston, 1973 .....	70
圖5-15 David on my pink sofa, Bowery, 1983 .....	71
圖5-16 David and Bruce after sex, Provincetown, 1975 .....	71
圖5-17 David in Kim’s yard, Newton, MA, 1977.....	71
圖5-18 Cookie with her cane, Provincetown, Septemer, 1989 .....	75
圖5-19 Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, September, 1989 .....	75
圖5-20 Cookie at Vittorio’s casket, NYC, September 16, 1989.....	76
圖5-21 Cookie in her casket, NYC, November 15, 1989 .....	76
圖5-22 Gilles and Gotscho in my hotel room, Paris, 1992.....	77
圖5-23 Gilles’s arm, Paris, 1993 .....	78
圖5-24 Gotscho kissing Gilles, Paris, 1993.....	78





## 第一章、緒論

### 第一節 研究動機

南·戈丁（Nan Goldin），出生於1953，為美國80年代至今仍相當活躍的快照（Snapshot）紀實女性攝影家之一。1967年，年僅十四歲的她離家出走，與各種自我放逐於美國主流社會以外的青年共同生活。戈丁於18歲開始攝影，並懷著「自己記錄自己的歷史」的願望，開始以快照方式如實拍攝她們的群體生活。這些作品最初是以幻燈片展覽形式在其團體間出入的酒吧內播放、觀賞，接著加入當時地下流行搖滾樂為背景一起播放。1986年開始至美國的各美術館展出，並以《性依賴的敘事曲（The Ballad of Sexual Dependence）》為名結集出版，內容主要以戈丁自身與其朋友間吸毒、賣淫、性愛、扮裝等社會邊緣生活的記錄。

對戈丁而言，攝影實踐是確認自我存在的方式。她曾宣示其攝影的目的在於：「我不想讓其他人的版本影響我自己的歷史。」<sup>1</sup>這是種對於自身存在的危機感，戈丁希望以攝影的在場，確保自身記憶的真實性，再以掌握如此的真實性確認自身的在場。對愛的渴求與失落是戈丁作品中的表現主題，而快照的特性也呼應了這一主題。快照具有記錄當下的特質，它的瞬間性反應的是當下對拍攝者有感觸的人、事、物，換言之，這是拍攝者相當私密的瞬間。戈丁曾說：「我的作品都是瞬間的抓拍，這種攝影形式更能貼切地表現愛的存在。」<sup>2</sup>攝影也成為戈丁療癒失落的手段：「每回我遭遇創傷時，都是透過攝影讓我復活。」<sup>3</sup>這讓我引發一個問題意識，如何透過攝影實踐所呈現之個人記憶進行失落創傷的療癒？

由於戈丁是以拍攝日記的方式進行攝影，因此在記錄其生活的同時，其實也記錄不為主流社會所接受的社會邊緣人，及其放蕩不羈的生活形態。吸毒派對、飲酒作樂與無節制的性愛等延續自60年代的波西米亞（bohemia）生活態度，引發主流大眾對其敗壞道德的責難。然戈丁拍攝這些對象，並非為批評或進行躡伐，而

---

<sup>1</sup> Goldin, 1986: p.9

<sup>2</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.136

<sup>3</sup> Interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2010/5/31

是以身為其中一份子的位置，透過不帶判斷的影像記錄，描寫了身為社會邊緣人的無奈與困境。對於她的創作，戈丁曾表示：「對我來說，攝影並不意味著顯現畫面，它是接近人們的一個方式，它是一種撫慰（caress）。我帶著溫暖的眼神去看他們，而不是一雙淡然的眼。我並不想分析其中發生了什麼，而是，朋友們的美麗和脆弱的那一面啓示我拍下這些畫面。」<sup>4</sup>一開始，藉由照片實存的真實，戈丁緩解其存在的焦慮，但也因照片不可抹滅的存在，使戈丁體認到照片所確認的無限失落。80年代末期，AIDS肆虐使得戈丁的朋友一一死亡，而照片的存在更加確認了朋友永遠的消逝：「攝影並非如我想像般將記憶保存的那麼好……其實，這些照片顯示了我所失落的有多少。」換言之，戈丁透過了攝影的實踐，從記錄個人記憶、撰寫個人歷史為出發，轉變成集體記憶與歷史的保存、見證者。在此，引發我第二個問題意識，透過其以個人記憶為名的攝影實踐，如何成為集體記憶與歷史的敘事書寫，又如何成為集體創傷的療癒出口？

透過記憶撰寫歷史是戈丁攝影的主要理由。王斑（2004）曾指出記憶與歷史連結由於現代性而斷裂的現象。記憶代表過往社會生活和感情結構，是一種「情感和魔法」的現象，由「模糊的、超時空的選擇性記憶所滋養」。相反，現代歷史話語，其根本特徵是理性分析，通過冷靜、客觀的批評方式對記憶遺產進行解魅、分析，破除神話。現代歷史透過現代性的洗禮，為達到現代性的大敘述與全球性，企圖將記憶除魅卻不能完全擺脫記憶，或不能完全放棄對記憶的需求。換言之，歷史需透過記憶使尋求連續、共同歸屬與身分認同等成為可能。<sup>6</sup>戈丁的攝影便具連貫兩者的特殊性。此外，其中所涉及之女性攝影師觀視與類陰性書寫的攝影書寫，提供了一個破除以男性為主的藝術歷史觀的實踐可能，使女性藝術在歷史上的發聲得以有相對應的位置，也成為研究戈丁攝影的主因。

## 第二節 研究目的

戈丁的作品中，充斥著性、暴力、毒品的社會邊緣影像，而群聚狂歡的需要，也

---

<sup>4</sup> Goldin, 1996: p.452

<sup>6</sup> 王斑，2004: p.5

透露當時年輕人遠離家園實則渴求家庭的心態。從文獻中也可發現，對戈丁而言攝影是療傷的手段，因此以美國心理學家茱蒂斯·赫曼（Judith Herman）所提出的創傷復原三階段，包含建立安全機制、回顧與哀悼儀式、以及重建與他人的關連，分別檢視戈丁生命中包括性、毒品、與愛滋三個不同層次，以及因為關係而產生的暴力創傷，和其中的創傷復原關係。在此著重於戈丁如何以攝影作為緩解面對人生問題時的機制，而非將攝影作為療癒的醫療手段。透過戈丁的攝影實踐，也反映了該世代所可能面臨的傷痛，而在戈丁堅持對保有個人記憶的態度下所進行的攝影，實也記錄下了這個世代的部份面貌。

此外，創傷復原的基底來自於對敘事權力的掌控。戈丁曾說過：「我不想讓其他人的版本影響我自己的歷史。我不想再次失去任何人的真實記憶。」<sup>7</sup>便是意識到掌握自身書寫權力的必要。呼應70至90年代女性主義發展背景，以及法國女性主義者所主張的陰性書寫，皆以鼓勵婦女書寫個體經驗，重獲敘事權力的主張。戈丁的作品中，忠實描寫個人經驗、自身與其他女性的身體、情慾與性意識經驗等，其攝影實可視為經驗的敘事書寫。以上的觀察引發我研究的動機，故在本研究中，企圖探討戈丁如何以其作品賦予女性發聲的權力，並以此建立創傷復原的基礎。

### 第三節 研究範圍

本研究的範圍將以收錄戈丁70至90年代攝影的三本作品集，包括1986年《性依賴的抒情曲（The Ballad of Sexual Dependency）》，1993年《空頁（VAKAT）》，與1996年《我將是你的鏡子（I'll be your mirror）》為研究範圍。

1986年出版的《性依賴的抒情曲》，集結戈丁自70年代初期至1986年間的攝影作品。以拍攝其自身、與同處社會邊緣的朋友間的影像日記，展現其對「關係」、「性」等主題的關切。1993年《空頁》（VAKAT，拉丁文，意為書頁中的空白頁），是戈丁與德國詩人兼作家賽多利斯（Joachim Sartorius）合作的作品。收錄主題為無人房間照片，包括旅館的房間、未使用過的房間、經人使用過的房間

---

<sup>7</sup> Goldin, 1986: p.9

等。房間成為戈丁表現內省的場域。1996年《我將是你的鏡子》，原為電影作品，後集結為攝影集，除收錄一部份上列兩本作品集作品外，又加入90年代初期的作品，記錄多位朋友從抗爭AIDS到死亡的過程。

此三本攝影集中，《性依賴的抒情曲》、《我將是你的鏡子》所收錄之拍攝對象多為同一團體且長期相處的朋友。而《空頁》中攝影拍攝的地點則多與上述兩冊雷同，但作者卻擷取不同當下的片段放置此三本攝影集中，以致在瀏覽時雖為片段的經驗，但由於具有敘事性的特質，而使得意義上具有連貫的性質。此外，本文著重於戈丁透過攝影實踐進行創傷，與其呼應的70至90年代的歷史。這是本研究選擇《性依賴的抒情曲》、《空頁》，與《我將是你的鏡子》為研究範圍的理由。



## 第二章、文獻探討

### 第一節 南·戈丁背景探討

南·戈丁出生於1953年美國華盛頓D.C的中產猶太家庭，是家中四個小孩最小的一位。十一歲時，與其相當要好的姐姐芭芭拉（**Babara**）臥軌自殺，家人為了維持無污點的家族史，選擇否認該事件。這樣的決定讓戈丁相當失望。並且芭芭拉的心理醫師在從未見過戈丁的狀況下，也斷言她將與她姊姊一樣自殺。<sup>8</sup>她曾回憶道：「在姊姊自殺後，我開始反叛所有加諸在我姊姊身上的傳統觀念。於是我開始計畫逃走，我想我當時認為這是可以讓我繼續生存的方式。」<sup>9</sup>接著戈丁因為抽大麻而被寄宿學校踢出校門，在14歲的時候選擇離家出走並被多個家庭領養，接著進入一間嬉皮學校，開始找尋屬於她的家與家人的旅程。對她而言，唯有離開才能讓她在保有自我下轉變。<sup>10</sup>

1969至1972年，戈丁進入一所同時設置在林肯（**Lincoln**）和麻塞諸塞（**Massachusetts**）兩地具交流性質與實驗教學的沙亞學校（**The Satya Community School**）往返學習。不同於一般傳統學校，這是所認為學習的最好方式是重建與檢視經驗。此外，該所學校的創立者，多是英格蘭夏山學校（**Summerhill School**）的學生或是家長，該校服膺於「自我管理」訓誡，不強迫學生出席上課。在此自由學風下，課程安排也多是詩學、存在主義、創意寫作等，這對戈丁的攝影無疑有相當大的影響。此外，寶萊麗（**Polaroid**）公司捐贈攝影機以及影片提供該校學生使用，這些創作媒材，開啟了戈丁攝影探索之路。<sup>12</sup>在她15、16歲時，她已成為學校的攝影師。<sup>13</sup>

在沙亞學校的學習時，戈丁結識了大衛·阿姆斯壯（**David Armstrong**）。他們常在一塊看電影，一起發展攝影的興趣，並在休學後一同前往波士頓。透過阿姆斯壯

---

<sup>8</sup> Sussman, 1996: p.27

<sup>9</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>10</sup> Goldin, 1986: p.9

<sup>12</sup> Romeo, 2005: p.7

<sup>13</sup> Westfall, 1991:37/Fall

的同志身分以及對扮裝的喜愛，戈丁得以認識波士頓地區的同志文化中的扮裝皇后與變性人等次文化。<sup>14</sup>她也開始在名為The other side的扮裝館進行扮裝皇后活動的攝影。<sup>15</sup>18歲的時候戈丁與其中一名扮裝皇后交往並同居，並深受扮裝皇后的華麗魅惑。透過此時期對扮裝皇后影像的追尋，她開始認真看待攝影。嚴格地說，當時的戈丁並未接受過正式的攝影課程，反而是電影啟蒙她追尋影像的慾望。她曾回憶，由於在波士頓嬉皮學校沒有正式的課程，因此她與大衛可以整天耗在電影院中觀賞電影。她相當喜愛安迪·沃荷和費里尼的電影，並受其影響。此外傑克·史密斯（Jack Smith）1963年的作品，《耀眼的傢伙》（Flaming Creatures）中，所呈現出的是在追逐嬉皮的年代，描述裸露男女，狂飲作樂的模樣，讓戈丁相當嚮往自己的人生也是如此。<sup>16</sup>

除電影外，戈丁也深受時尚雜誌的攝影所影響。她曾說：「我一開始是以時尚攝影為參考，與藝術攝影並沒有真正的關係。」<sup>17</sup>她崇拜當時著名的時尚攝影師蓋·伯丁（Guy Bourdin）、赫姆·紐頓（Helmut Newton），更將目標設定為以扮裝皇后的照片作為《時尚》（Vogue）的封面。初期的戈丁攝影完後，是將底片拿到藥局去沖洗，但在決定認真看待攝影後，她決定修習攝影相關課程。戈丁的藝術就學經驗從Image Works開始。在70年代這是間集結許多攝影名師的地方，其中李賽特·瑪朵（Lisette Modell）成為戈丁的老師，另外還有蓋瑞·威諾葛藍（Garry Winogrand）及羅伯特·海尼根（Robert Heinekein）等老師，但可惜Image Works最後破產了。接著戈丁在1974年進入波士頓美術館附設學校（School of the Museum of Fine Arts）學習攝影，同時期還有阿姆斯壯·迪科夏（Philip-Lorca diCorcia）與莫里斯（Mark Morrisroe）等。第一次上課她便發現她不會使用攝影器具，便開始就讀夜間的新英格蘭攝影學校（New England School of Photography），向攝影師亨利·侯潤思坦（Henry Horenstein）學習。當亨利第一次看到戈丁的作品時，便問她有沒有看過賴瑞·克拉克（Larry Clark）的攝影集

---

<sup>14</sup> Goldin, 1995: p.5

<sup>15</sup> Sussman, 1996: p.29

<sup>16</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.135

<sup>17</sup> Westfall, 1991:37/Fall

<sup>19</sup> Ibid.

《土爾沙》(Tulsa)。<sup>19</sup>書中將個人的私人經驗視為藝術的舉動震撼了戈丁。<sup>20</sup>在學習攝影期間，她也接觸了黛安娜·阿勃思(Diane Arbus)、維吉(Weegee)、桑德(August Sander)的攝影。<sup>21</sup>戈丁開始使用Pentax相機，在學校中學習如何使用廣角鏡頭與閃光燈。而更重要的是她於1973年開始拍攝彩色的相片。<sup>22</sup>雖然戈丁在某次訪談中表示，開始拍攝彩色的照片純屬是在裝黑白底片時裝錯所造成。但色彩與閃光的使用，與拍攝私人生活為主題，成為其作品很重要的標誌。<sup>23</sup>

1978年戈丁25歲，她獲得美金5000元的藝術獎金前往倫敦。在倫敦的五個月中，她擅自佔用一地居住，並且開始攝影在酒吧認識的英國青年，他們多屬60-80年代英國青少年的次文化團體，包括光頭黨(skinheads)、穿著時髦整潔並騎著小型摩托車的少年(mods)以及龐克搖滾團體(punks)等。返回美國後，戈丁移居紐約，並住在當時經濟蕭條的下東區(Lower East Side)內，包厘街(Bowery)的公寓中。該區房租便宜，集結許多地下酒吧，也使得戈丁有機會接觸地下文化、音樂等。<sup>24</sup>

屬於70年代末期美國的嬉皮族森特(Luc Sante)，於1979年認識戈丁，並曾經提供所作樂曲予戈丁配合播放幻燈片，他回憶：「戈丁是個令人振奮的人，她介紹朋友們相互認識，只需幾個月的時間便將所有人都見過了。她獨特的個人特質，散發的是一種自我創造的力量；她釋放著同理心，似乎在挑戰著：我們就是我們自己的信念。」<sup>25</sup>

森特曾以「All Yesterday Parties」為題撰文回憶那個逝去的年代，收錄於戈丁1996年《我將是你的鏡子》一書中。在70年代末期的紐約下東區，含東村(East Village)、包厘街(Bowery)、小義大利(Little Italy)等區，集結了許多放棄就

---

<sup>20</sup> Interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2010/5/31

<sup>21</sup> Westfall, 1991:37/Fall

<sup>22</sup> Sussman, 1996: p.30

<sup>23</sup> Interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2010/5/31

<sup>24</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>25</sup> Sante, 1996: p.97

讀大學、出生中上等家庭的青年，以嬉皮之姿出沒該區。下東區由於70年代初期毒蟲的聚集，房屋破舊等，使得該區房屋租金便宜，因此也聚集更多逃家的青年。當時的他們是懷著抵抗權威，在此以建立自己家族為方式，宣示自己的存在。森特回憶道，他們幾乎可以認得彼此，因為生活範圍就集中在該區的幾家商店中；可能早上還在一塊吃早餐的，晚上又會出現在同一酒吧中。各式酒吧讓他們觀賞電影或跳整夜的舞。<sup>26</sup>

回到公寓住處，到處都是派對。森特甚至描述，若是不知道要參與哪間，就跟著震耳欲聾的音樂、喧囂的跳舞聲就對了。人們喜愛在冬天舉辦派對，相互取暖的身體好讓他們繼續面對接下來的日子。接著越來越多來自美國各州的人移入這區。這是個極為困惑的年代，隨處都在販售毒品，有人吸食是為了有趣，但大多數人都是為了在糜爛的生活中認清自己、找出生命的意義，並視毒品為解放靈丹。在幻覺的誘導下，他們可以是任何人，不起眼的書呆子也可以成為超級明星，透過毒品的內化改造，他們可以建構自己的個性。<sup>27</sup>

戈丁居住的紐約公寓，常是遮住窗戶並保持門戶大開，天天都在開派對。所有人，包含藝術家、可能成為藝術家的人、男妓、害羞的鄉下女孩、大城市的孩子、龐克以及新浪潮者等，所有想要逃離單調、無趣的美國鄉間的人，全都擠進了戈丁的公寓。在酒精與毒品的麻痺下，暫時讓人忘卻所有煩惱，甚或是記憶。戈丁為想保持夜夜狂歡後逝去的記憶，她以拍照製作影像日記好讓自己事後回憶。透過這些照片，戈丁想讓朋友了解他們自己。<sup>28</sup>

70年代末期雖然攝影市場有些起色，但依舊很少藝廊會展出攝影。1979年戈丁的作品受到藝廊經理人赫佛曼（Marvin Heiferman）的賞識，他大膽展示當時試圖突破攝影邊界的幾位年輕攝影師，包括普林思（Richard Prince）、梅哲（Frank Majore）、李文（Sherrie Levine）以及雪曼（Cindy Sherman）等。<sup>29</sup>雖然作品售

---

<sup>26</sup> Sante, 1996: p.98

<sup>27</sup> Ibid., p.100

<sup>28</sup> Schaefer, 1999: p.46

<sup>29</sup> Sussman, 1996: p.32



出讓戈丁小有進帳，但她依舊無法藉著藝術生活，因此她開始在酒吧工作。<sup>30</sup>雖然如此，戈丁開始了解自己對敘事的重視，因此決定使用幻燈片秀來展示。其實早在波士頓藝術學校就讀時，戈丁常因沒有暗房或是沒有資金，已用幻燈片來展示自己的作品。1978年則開始在私人場所播放作品的幻燈片秀。接著在酒吧如百老匯的OP Screening Room與Mudd Club開始展出，但並沒有配樂。直到1980年，酒吧的駐唱歌手意外的替幻燈片秀配上音樂，也啟發戈丁剪輯各種音樂配上影像敘事。當時的時代廣場是毒品與嫖妓的中心，吸引許多藝術家前往。許多人都在Tin Pan Alley一面擔任調酒員，一面展示他們的作品。<sup>31</sup>戈丁曾經受到The Times Square Show節目邀請，播放幻燈片秀。這僅一回的表演，剛好讓她在紐約時代廣場工作的酒吧Tin Pan Alley老闆史密斯（Maggie Smith）看到。她找出其中的政治脈絡，緊繃的性別角色政策與選擇、關係的力量、與婦女的普遍性。其中也包括伴侶的困難，自主與依賴間的掙扎，性成癮等。<sup>32</sup>在1981年，這些面向逐漸成為戈丁的代表作《性依賴的敘事曲》，編排700至800張圖片，為時45分鐘的幻燈片作品。漸漸地她的作品規模、名氣越來越大，所搭配的音樂包含當時地下搖滾樂團「地下絲絨（Velvet Underground）」、瑪利雅·卡拉斯（Maria Callas）等歌手的歌曲與影片一同播放，音樂輔助影像主題的形成，也加強了敘事的內涵。<sup>33</sup>戈丁在每次播放前，都會堅持重新挑選、編排照片，隨著時間而更新其中的內容。<sup>34</sup>1986年則以發行《性依賴的敘事曲》作品集作為此系列的結束。同年，隨著《性依賴的敘事曲》在愛丁堡（Edinburgh）與柏林（Berlin）的影展展出，也讓戈丁的藝術觸角延伸，因而認識影展策劃人柏德（Alf Bold）與美國攝影師胡加爾（Peter Hujar）。<sup>35</sup>然隨著作品的名氣日漸增大，戈丁對於毒品的依賴逐漸加重，也讓夜夜笙歌的生活漸從天堂跌入地獄。

戈丁當時的好友雪倫（Sharon）以逃到紐澳良躲避預知的毀滅，她回憶到：「生命已開始無法控制了。」緊接而來的便是橫掃紐約波西米亞族群的AIDS。戈丁回顧，她知道派對已然結束，但她依舊無法停止。1984年，戈丁歷經了一場自親密

---

<sup>30</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>31</sup> Sussman, 1996: p.33

<sup>32</sup> ArtForum: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)

<sup>33</sup> Schaefer, 1999: p.46

<sup>34</sup> Heiferman, 1996: p.279

<sup>35</sup> Sussman, 1996: p.37

關係衍生的暴力。當時她與男友布萊恩（Brain）在德國。布萊恩在飯店中狠狠毆打戈丁，差點奪走戈丁左眼視力。直到友人破門而入，將戈丁拖出血泊才使戈丁得救。一個月後，戈丁拾起相機拍攝自己淤血未消的臉，警惕自己別再重返那個男人的懷抱。然而，感情的失落使戈丁陷入更深的毒品成癮，沒有資金繼續拍攝影片。無計可施的情況下，她返回位於麻州的老家，但她依舊放任自己。在雙親不願意提供她毒品的情況下，她終於妥協進入位於波士頓的勒戒所。當她在勒戒所因為不願意服食戒毒用藥品而開始大喊大鬧時，值班夜護一句冷靜的「克制你自己」，讓戈丁頓時認清了這並非是無法解決的問題，因此她開始向朋友求助，但礙於她仍在戒毒，沒有朋友願意接納她。後來，她終於走出勒戒所。剛戒除毒癮的身體依舊會發抖，這樣的情形根本讓她無法找到工作。此時大衛協助她進入哈佛附屬圖書館工作，戈丁回憶道：「我在位於地下室的工作室中整理投影片，樓上的教室上著關於我的課程，而當學生知道我就是南·戈丁時，沒人相信。」

36

三個月後，戈丁重拾相機，她趕緊拍攝自己，因為完全喪失對自己的認識，讓她相當恐懼。此外，70年代的藝術家認為，毒品能幫助他們獲得創作的靈感，而失去毒品的依賴，也使戈丁懷疑自己是否仍拍得出好照片。她曾說：「相較於我本身，重要的是攝影，若我無法拍出好照片，我寧願回去吸毒。」與此同時，戈丁也領悟到光線的奧秘。她開始拍攝早晨的光線，使她的作品呈現更為深層、沉靜的情感特質。一年後，1989年，初獲新生的她重返紐約，找回她的社群。然而此時期的紐約因自70年代無止境的狂歡，在AIDS的侵蝕下如同經歷戰爭般殘破。戈丁返回紐約的同年，她便在Artists Space舉辦名為《見證者：對抗我們的消逝（Witnesses: Against Our Vanishing）》展覽，邀請支持AIDS的藝術家參與。在當時保守的政治風氣影響下，藝術也相當政治化。而戈丁的展覽變得相當醒目，藉由面對疾病與社群的真實，排除大眾的誤解。<sup>37</sup>

歷經80年代末期AIDS的肆虐，紐約波西米亞風格已然成為歷史。十年前戈丁在地下酒吧展示的《性依賴的敘事曲》，此時吸引藝廊與美術館的目光。1992年，惠

---

<sup>36</sup> Schaefer, 1999: p.47

<sup>37</sup> Sussman, 1996: p.38

特尼美術館（Whitney Museum of American Art）開始收藏多張戈丁的作品，隔年參與紐約雙年展並引起騷動。因此90年代初期，戈丁有許多展出與攝影作品問世。1991年戈丁取得DAAD贊助藝術家為期一年的獎金前往德國，隔年，阿姆斯特壯前往與戈丁同住，直到1994年。期間，1992年戈丁隨著導演波寧（Jürgen Burning）前往南亞，一個月在馬尼拉，一個月在曼谷，進行南亞男同志的拍攝。當在亞洲時，戈丁受到雜誌邀請，於1993、1994年與日本攝影師荒木經惟（Nobuyoshi Araki）合作拍攝東京年輕人的性，並以《東京愛（Tokyo Love）》為題展出並出版攝影集。1992年戈丁集結始於70年代拍攝扮裝皇后的作品，與部份在亞洲拍攝的照片，出版《在另一邊（The other side）》。1993年，與德國作家賽多利斯（Joachim Sartorius）合作出版名為《空頁（VAKAT）》的攝影作品集，藉由描繪無人的房間，暗示著人的缺席與曾經在場所造成的失落。1994年則與阿姆斯特壯合作出版《雙重人生（The Double Life）》，兩人針對同一主題互相拍攝為內容。<sup>38</sup>

1995年戈丁應英國BBC之邀，拍攝名為《我將是你的鏡子（I'll be your mirror）<sup>39</sup>》的影片，內容是以專訪戈丁與其周遭朋友的藝術家系列。戈丁曾表示當她還未是攝影師時，便希望成為電影導演。16、17歲時她便開始使用超八（Super 8，為8mm攝影機）。受到沃荷（Andy Warhol）與史密斯（Jack Smith）的影響，她曾拍攝她認為相當無聊的片子，沒有任何內容但特寫又淡出坐在房裡、脫去衣服的朋友。然而她持續使用超八拍攝，直到機器毀壞前，仍在普文思頓（Provincetown）與劍橋（Cambridge）拍攝她的朋友與扮裝皇后。<sup>40</sup>戈丁原計畫是與其好友兼藝術家迪克（Vivian Dick）合拍此片，但BBC的強勢介入，要求庫塔（Edmund Coulthard）加入。庫塔與戈丁的理念相差甚遠，對70年代抱有懷舊心情的異性戀白人男性，使得戈丁事後對此片的拍攝與編輯皆相當不滿意。此外，對於該片如何拍攝，BBC也有堅持，因此許多事物的發生場景皆已遭到篡改，對戈丁而言，這是最無法接受的部份。儘管如此，戈丁依舊認為透過拍片，

---

<sup>38</sup> Ibid., pp.42-44

<sup>39</sup> 這篇名取自樂團The Velet Underground的同名歌曲標題

<sup>40</sup> Interview with Nan Goldin, Series curator Kathy High conducted this telephone interview with Nan Goldin in May, 1997, [http://www.thirteen.org/reelny/previous\\_seasons/reelnewyork2/i-goldin.html](http://www.thirteen.org/reelny/previous_seasons/reelnewyork2/i-goldin.html), 2010/6/7

原本熟悉戈丁作品的觀者對戈丁的朋友能有更立體的認識；透過訪談，觀者得以更了解她的家族人員，儘管在拍攝完之後，許多朋友間關係都已改變，但那就是當時的一種真實。<sup>41</sup>

1996年，惠特尼美術館則以《我將是你的鏡子（I'll be your mirror）》為名舉辦戈丁25年作品的回顧展。對戈丁而言，經過整頓後的紐約已不再迷人，她失去可讓她懷舊的瘋狂80年代，又認為新一代太過謹慎，害怕戈丁視為真誠的一切，如性、愛等。戈丁甚至表示，對新一代的人而言她太過危險了。<sup>42</sup>即便如此，戈丁持續編撰她的敘事曲投影片，保持她日記的開放性。依舊以相機記錄朋友的美麗、記住她們曾活過的痕跡，並緊握所有的一切。相機除拯救了她，帶給她可以定位、安置在這世界上的安全感。<sup>43</sup>

## 第二節 美國70至90年代的女性主義思潮

二次戰後，由於美國士兵重返家園、主流文化中對家人團聚的嚮往和對女性的社會性別的重新規範，50年代初的美國被稱為「家庭房間」（family room）或「家庭—電視房間」（family-television room）。<sup>44</sup>換言之，「家」在此時期的美國是人們活動的主要空間。<sup>45</sup>此外，社會上瀰漫與他人一致（conformity）的保守氛圍，使得女性生活的真實面貌是隱藏在個人、隱私的生活領域中。茱蒂斯（Judith）指出由於對隱私的高度重視，使得女性談論性或是家庭生活的經歷都將招來別人的羞辱、嘲笑和不信任。女人因害怕而沈默正好提供性與家庭各式剝削的保護傘。<sup>46</sup>不同於定義為囚禁空間的場所，如監獄等，對兒童與婦女而言，家庭是最常被忽略的牢籠，且兩者因為經濟、社會、心理等因素，無法逃離，也更顯其中暴力的無形。<sup>47</sup>貝蒂·弗立丹（Betty Friedan）於其所著《女性的奧祕》（The Feminine Mystique）中強烈譴責家是監禁婦女、剝削婦女勞動，甚至指出家是奴

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Schaefer, 1999: p.56

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> 蘇紅軍，柏棣主編，2006: p.49

<sup>45</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p. 59

<sup>46</sup> Ibid., pp.127-128

役婦女的監獄。<sup>48</sup>在美國宣揚民主體制的成熟發展的同時，在此展現的家庭生活（私領域），卻是如此原始的專制與獨裁，實將女性視為社會中的二等公民。

隨著60年代末期，因美國國內的保守政治以及參與越戰所引來的抗議聲浪，加上各式民權運動、學生運動等反戰運動興起，刺激了第二波女權運動的發生。此時期的女性主義者抗爭的便是身為二等公民的性別歧視，企圖改變婦女在家庭與性別角色上的規範。此時期女性主義分為英美與法國兩派。前者較著重於實用主義立場，關注性別政治、性別身分、階級和種族等社會問題；後者以理論研究為主，關心與文化政治、心理分析和歷史有關的問題。其以結合群眾的手段以凸顯、討論社會暴力，成功扭轉女性主義的邊緣位置。不僅改善歐美女性在公、私領域的不平等狀況，也鼓勵更多其他國家改變女性從屬地位、爭取各種權力的鬥爭。<sup>49</sup>

第二浪潮女性主義最大特點在於，將女性主義理論發展結合女性群眾運動。她們以「個人的就是政治的（the personal is the political）」為口號，在擴大婦女社會資源和機會的同時，在性、生育和文化等領域為改變婦女家庭和私人生活狀況而戰，就婦女的強暴、性、避孕、墮胎等議題，衍生為女性主義的政治目標。<sup>50</sup>在對女性遭受強暴的議題關注下，女性主義運動推動一個「喚起意識

（consciousness-raising）」的觀念，企圖以建立安全的環境，提供擁有相同傷痛經驗的女性，以分享的方式鼓勵被害人述說、並聆聽自我與他人的傷痛。喚醒意識發起人，凱西（Kathie Sarachild）表示，透過喚醒意識強調本身的感受與經驗，用實際生活的行動加以驗證理論。以打破隱私的方式，採取集體且相互支持的方式，治療的並非侷限於個人，而是整個社會。透過將強暴議題公眾化，除了加強大眾的了解，也是施壓予國家法律的策略。於70年代中期的後十年，美國境內各州重新制定關於婦女強暴的法令，並鼓勵沈默的受害婦女勇敢站出來。<sup>51</sup>

鼓勵女性面對自身的經驗也反應在對性的解放。女性主義者認為，性是女性一生

<sup>48</sup> 蘇紅軍，柏棣主編，2006: p.49

<sup>49</sup> Ibid., pp.241-243

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，pp.61-62

各階段自我界定的一個重要方面，涉及生理性別、性傾向、性別角色、性慾望、感情與記憶等，是多元且複雜的。因此，性對於解放女性在社會的位置而言，是相當具有力量的，可促使女性對自我、伴侶、社會等的交流與溝通。<sup>52</sup>此外，1962年避孕藥的使用以及1963年美國最高法院通過給予婦女安全避孕藥的法案，1968年後對生育技術如人工流產、人工受精等的討論，以歸還女性控制自身生育的權力，鼓勵女性解放性生活中的自由。伴隨同性戀運動和婦女健康運動，也激勵著女性探索非傳統的性關係，包括同性和雙性性關係、同居、開放婚姻、自慰等。<sup>53</sup>

從上述可發現，此時期是將女性的生活經驗放置在受壓迫的情況下進行討論與抗爭。此外此時期的口號設計，如「個人是政治的」、「喚醒意識」等，強調的是女性受到的是一致且共同的壓迫。然這也引發黑人女性主義者、女同性戀女權、少數種族女性主義的抨擊，指出第二浪潮女性主義是建立在中產階級白人女性的生活經驗與壓迫抗爭，而無視於不同婦女生活經驗的差異。這些女性主義者認為人的經驗是複雜且不透明的，人的經驗都是與其所處的氛圍有密切的聯繫。<sup>54</sup>婦女的生活經驗不僅與其所處的社會中的權力結構和話語有關，也與其主體意識的形成和發展有密切關係。因此，進入80年代，女性主義將議題焦點，從二次女性浪潮所重視的婦女生活經驗與女性主義的覺悟關係，轉而為婦女經驗、女性主體意識與具體的歷史、文化中權力與話語的關係。<sup>55</sup>

瑪格蕾塔（Margareta Halberg）曾指出婦女皆有作為女性的生活經驗，但是需將此經驗放置在其存在的社會脈絡下，若產生矛盾才得以有女性主義的自覺。不同社會環境下婦女有其不同的生活經驗，甚至有可能相互產生矛盾。即便相同的經驗，也可能有不同的解讀方式，因此不是在闡述共同經驗，而是應透過女性主義反映此種多元可能。<sup>56</sup>另外，威頓（Chris Weedon）也強調女性經驗對其生活含

---

<sup>52</sup> 蘇紅軍，柏棣主編，2006: p.244

<sup>53</sup> Ibid., p.245

<sup>54</sup> Kate Nash, "The Feminist Production of Knowledge: Is Deconstruction a Practice for Women?" *Feminist Review* 47, 1994: 66, 引自西方後學語境中的女權主義，蘇紅軍編，p.31

<sup>55</sup> 蘇紅軍，柏棣主編，2006: p.32

<sup>56</sup> Margareta Halberg, "Feminist Epistemology: An Impossible Project" extracted in *Modernity and Its Futures*, eds. S. Hall, D. Held and D. McGrew (Cambridge: Polity Press, 1992) 引自 西方後學語境中的

意的主觀性的重要。她認為個人對社會、權力結構的觀察是來自於個人的生活，亦即女性的主觀經驗成為其主體意識的基礎，女性這個主體構成其主體意識，而主體意識也提供了女性一個視角與選擇。<sup>57</sup>

此時期強調多元的、差異的概念，並將焦點集中在知識、主體意識以及權力上，與60年代以來後現代與後結構主義的主張有相當的關係。透過拉康（Lacan）的心理、語言學理論，傅柯（Foucault）的權力與話語理論，以及德希達（Derrida）差異／延異理論和解構主義等理論，以符號、語言的不確定性，提供女性詮釋和反抗的空間。<sup>58</sup>

不同於佛洛伊德將人的潛意識和性歸類於自然、生理範疇，拉康主張人的主體、淺意識、慾望和性行為是存在於想像和象徵秩序中，透過語言實踐而得。而透過語言、比喻和符號化，將決定人的潛意識、理解與表達能力。男女之間的差別並非天然或由生理結構而得，而是由社會象徵秩序中決定。克莉絲堤娃（Julia Kristeva）認為，拉康的符號含意與語言的不確定性與社會性理論，提供不同的切入觀點與解釋空間。<sup>59</sup>

傅柯強調權力是存在於人們的社會經驗中，無所不在。其中，話語是權力關係的關鍵。透過話語的建構，社會的文化、思想、意識形態得以延續，也意味著話語、權力與知識三者密不可分的關係。若當造成女性於社會上不平的爭議來自於語言時，也意味著壓迫者不一定為男性。可能來自於女性將男性窺視的眼光內化，及將男性對女性氣質的期待融入其主體意識所造成。此外，透過將婦女的經驗放置於其所屬社會環境中，更可以探索其話語、文化等因素影響女性自我認識、成長過程，以接受多元、動態、地區性的觀點，拓展女性主義觀察的視角。<sup>60</sup>此外，傅柯也指出社會的統治不只是思想的控制，而是由醫療、衛生、社交禮儀等多種方式對身體的規訓。身體也成為女性主義者關注的焦點。部份女性主義

---

女權主義，蘇紅軍編，p.32

<sup>57</sup> Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, p.8-9 引自西方後學語境中的女權主義，蘇紅軍編，p.32

<sup>58</sup> 蘇紅軍，柏棣主編，2006: pp.8-12

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.6, 12

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.15, 17

者如莫伊（Toril Moi）主張以肉身化或是「活生生的身體」取代性別；楊（Iris Marion Young）則以莫依的主張為發展下，維持性別與社會結構概念的重要性。身體本身具有先天的性器官，然而如何運用這副身體，不僅是受到性別角色、階級、族群文化所形構，還得加入身體擁有者個人的差異，如品味、眼光等，以及在社會環境中，與他人間互動所造成的主體與主體際性經驗。<sup>61</sup>在此除顯示了身體具有建構主體認同的事實外，更呼應女性主義思潮從共同經驗到重視個體經驗差異的轉向。

而如何表達個體經驗的差異，則有賴話語權力的掌握。法國女性主義者，西蘇（Hélène Cixous）首先提出「陰性書寫」（*écriture féminine*）概念。她以如何利用語言再現女性經驗、表達女性慾望、主體性及想像等為此時期女性的重要課題。女性是被歷史摒除於外的，因此她主張，女性應透過話語與書寫，打破陽性一元堂，寫出女性的歷史（Herstory）。<sup>62</sup>唯有建立陰性書寫，才得以破除傳統男性所建構二元的語言結構，藉以釋放出多元、異質的差異，讓女性成為論述主體，建立女性的主體性。<sup>63</sup>另外類同於西蘇提出「陰性書寫」，伊莉佳萊（Luce Irigaray）也提出女性特有的語言，稱為「le parler femme」或「女性言說（woman speak）」。「女性言說」源於對女性自身身體構造以及性慾望的關係，強調「多元」、「流動」、「觸摸」、「開放」與「無法結合」。藉由強調多元、開放，承認肯定差異與他者的特稱，再次解構了二元對立的結構，肯定女性或陰性特質。<sup>64</sup>女性主義者在此強調的應是一個有意義指涉的空間，而非史實記年。以女性觀點出發，歷史被重新界定為可以豐富女性想像力的潛在無限空間。權力、線性時間與象徵秩序相互交錯，凸顯女性想像空間的多元與多樣。<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> 像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，pp.38-39

<sup>62</sup> 蕭媽媽，1993: 21: 9: pp.22-34

<sup>63</sup> 蔡振興，1993: 21: 9: pp.47-65

<sup>64</sup> 黃逸民，1993: 21: 9: pp.4-21

<sup>65</sup> 蕭媽媽，1993: 21: 9: pp.22-34

<sup>69</sup> 鄭意萱，2007: pp.60-123



### 第三節 70至90年代的女性攝影實踐

相較於其他藝術媒材，攝影的便捷性提高女性進入藝術殿堂的可能。藉由鏡頭的折射成像，也意味著攝影藝術表現，無法脫離攝影者自身生活的反射與限制。透過攝影，女性攝影師表達不同於男性攝影師的情感、自我，及與世界的關係。

二次大戰前，攝影藝術流派多集中於歐洲。隨著戰事爆發及藝術家受迫害而外移，藝術軸心在戰後自歐陸轉向美國。50-60年代，由於越戰拖延、政府保守的政治態度，使美國年輕人引發對社會主流價值的反抗，一股「反文化」（counter-culture）的態度也反映在藝術創作上。攝影除了自身的轉型外，如新紀實攝影，更結合普普、裝置、觀念藝術等，更豐富了攝影的藝術性。<sup>69</sup>

隨著60-70年代女性主義的第二波浪潮，攝影也成為她們控訴社會對女性的暴力，並以呈現社會對女性的壓迫為抗爭手段。波茲（John Pultz）曾指出1960年代末期，偉爾（Thomas Weir）的作品《雷妮聖諭，1968-1970（養躺於地景上的裸像）》（Renée Oracle 1968-1970 [Nude lying on backing landscape]），相機仰角看著照片中女體所露出的陰部，暗示男性性慾。也意味著儘管60年代性解放的社會浪潮下，女性依舊沒有擺脫在藝術中成為客體化的狀況。<sup>70</sup>因此，這時期的女性攝影師多以拍攝自己作為自我表達與自我啟發的場域，呼應女性主義對於性別議題的重視。代表女性攝影師有結合表演藝術的卡洛麗·史妮曼（Carolee Schneemann）、使用口香糖裝飾自身的漢娜·威克（Hannah Wilke）、將自身隱藏於自然中的安娜·門蒂艾塔（Ana Mendista）、利用身體模擬、融入空間的法藍西絲卡·伍得曼（Francesca Woodman）、以自己的視角拍攝自身的瓊·珊梅爾（Joan Semmel）、及扮演電影、藝術中女性角色的辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）等。<sup>71</sup>透過作品中女體的變形、再現，女性攝影師試圖掌控藝術中女體的主體性，挑戰在藝術中被客體化的女性身軀。她們的攝影作品揭示了，女性如何可以動人地陳述自己的身體，將它做為性別政治堅定有力的論爭戰場，與訴說女性情慾、日常生活、消費文化、生命困境的展演媒介。她們為自己的主體意義

<sup>70</sup> 攝影與人體，John Pultz著，李文吉譯，p.151

<sup>71</sup> 鄭意萱，2007: pp.83-84

而展演，而非男性的凝視慾望。<sup>72</sup>

除以拍攝自身女體凸顯性別議題外，進入80年代，女攝影師注意到生活經驗中，尤以媒體的女體再現，對於女性產生莫大的壓迫。如蘿瑞·西蒙絲（Laurie Simmons），她以塑膠玩具人偶展示自50年代，美國媒體所傳播的刻板印象——何謂少男少女應有的樣貌，批評其中的父權體制。而芭芭拉·克魯格（Barbara Kruger）則是以文字結合圖像的方式，將媒體運作中被消音的女性圖像，透過文字的呈現，顯示商業對女體的剝削。<sup>73</sup>

後現代多元自覺、自省的啟發，也使得女攝影師將鏡頭轉向其自身的生活與家庭。透過不同的家庭單位，表現不同的社會關懷。拍攝他人或自己家人親友的生活攝影，稱為「內在生活攝影」（Intimate Photography）或「家庭攝影」

（Family Photography）<sup>74</sup>。傳統的正襟危坐，被恣意拍攝家人的生活情形給取代，融合紀實攝影的記錄特質，成為新形態的紀實攝影。如以拍攝自己孩子生活的莎麗·曼（Sally Mann）、以拍攝社會邊緣群體的南·戈丁（Nan Goldin）、與拍攝東部富有老家族的蒂納·巴尼（Tina Barney）等。由於攝影師既是拍攝者也是成員一份子的角色，作品透露出的親暱感擴充了攝影的層次。

由上述整理可發現，隨著第二波女性主義的主張，女性主義攝影所關心的是性別、性傾向與種族，重新思考攝影、人體與工作及其他社會事務的連結。而1985年的游擊女孩（Guerrilla girls），將傳統藝術中的女體戴上黑猩猩頭套為影像、內涵為反映種族歧視和性別歧視的海報，張貼至各大城市，再以頭戴黑猩猩面具的游擊方式，更是企圖以女性共同體的發聲方式抨擊審查機構。除向大眾宣示重視女性藝術家身分及其藝術創作外，更鼓勵女性藝術家以凸顯女性身分的方式創作。<sup>75</sup>由此可知，透過各種文化、思想的啟蒙與發聲，給予此時期女性攝影藝術養份，讓女性藝術家以其作品所呈現出的社會關懷與批評，提供更多不同的社會建構面向。

<sup>72</sup> 攝影與人體，John Pultz著，李文吉譯，p.11

<sup>73</sup> Ibid., pp.192-195

<sup>74</sup> 鄭意萱，2007: p.113

<sup>75</sup> Reed, 1994: p.289

#### 第四節 攝影的觀看方式

自攝影發明後，其直接擷取並再現世界的方式，使其超越繪畫，成為更加科學的再現方式。但在圖像充斥的當代，攝影的斷裂本質卻也透露其無法取代大腦的記憶方式。攝影史家傑佛瑞（Geoffrey Batchen）在其2004年著作《攝影和記憶》（Photography and Remembrance）指出直接記錄現實的照相從來不能勝任存取記憶的職能。邵抑揚（2008）則指出攝影提醒了人們記憶的模糊性，且人的記憶具有選擇性，過於客觀的攝影敘事，加強的是圖片自身的權力，反而遠離人們記憶的真實性。<sup>82</sup>然而柏格（Berger）曾以連串成群的照片來探討攝影敘事。他指出，若有人想從無數照片中選出幾張排序，並希望能訴說出一個人，或一群人的生活經驗，若能達到如此目的，也證實了攝影獨有的敘事類型。<sup>83</sup>

首先他將攝影視為記憶。他認為在照片是種回溯式（retrospective）的媒材，面對照片，人們尋找的是過去的經驗，而這也使他推斷照片存有一種敘事類型，會像記憶或回想（reflections）般，去搜尋曾經發生過的事情。記憶就創造並擴展記憶的人而言，主觀記憶是連續而不中斷的。然而若以現象學的時間觀之，透過個人內在、外在及主觀時間的交錯，記憶是斷裂且不連續的。換言之，記憶是一種多重時間能夠同時共存的領域。<sup>84</sup>攝影可視為一種從時間流中斷裂的瞬間，而照片所保存的光陰片刻，證實的是其倚賴並對抗時間的流逝。柏格指出：「照片與記憶形成一種自身獨具的同時性（simultaneity）類型，所有在裡面的影像都能共存（coexist）。兩者都因為事物的相互關連性而刺激（stimulate），或被刺激。兩者都在尋求那具有天啟揭示意味的瞬間（instants of revelation），因為唯有這樣的瞬間才構成完整的理由。」由於照片與記憶皆有力量與不停流逝的時光抵抗，因

---

<sup>82</sup> 邵亦揚，2008: p.193

<sup>83</sup> 另一種影像敘事，John Berger著，張世倫譯，p.283

<sup>84</sup> Ibid., p.277

此攝影就是一種記憶。<sup>85</sup>

攝影敘事是對於生活經驗的回歸。柏格指出，故事是透過其角色（character）、聆聽者（listener）的過往經驗、以及敘述者（teller）的話語，此三者集體來賦予其值得被訴說的權威感。他將上述三者視為反思主體（reflecting subject），故事代替這個主體進行敘事，也需要這個主體代替發聲。而在連串照片所構成的敘事中，此三者的相互關係或許有調整，但本質上不會更動：觀看者更為主動，因為影像的間斷較文字故事更廣；敘事者只藉由影像的引用，與照片的排列與選取進行發言；被拍者則因為無所不在而隱藏無形，他的重要性展現在照片的聯繫上，世界是由他的生命經驗所編織而成。所謂的攝影敘事形式，是將反思主體放置在記憶的任務上，一個不斷取回（resuming）世界上曾被活過（being lived）的生命歷程的任務。雖然攝影總是被認為是紀錄真實，但柏格強調，與攝影的敘事形式相關的，是那些事件被同化、聚集，並轉化所形成的生活經驗。<sup>86</sup>

此外，照片雖是連串排序，但柏格舉艾森斯坦（Sergei Eisenstein）所提出的「吸引力蒙太奇」概念，認為每一個畫面剪接，都應該能引出下一個接續出現的剪接畫面。而在系列靜照中，卻是等同大小、雙向連結，且彼此影響的吸引力能量。柏格認為此種能量與人腦海中，各式記憶彼此刺激觸發非常類似，與任何層級、先後順序，或是時間長度都沒有關連。因此，照片的連串排序，變成了一個各種影像可跨時、同時共存的領域，就如同記憶般。<sup>87</sup>

如是，攝影為記憶，而構成記憶的是人的生活經驗，透過照片的連串排序，喚醒的是如記憶般的回溯，也使得影像返回人們生活經驗的脈絡中。照片透過被人反思挪用，其所蘊含的資訊得以被人們的情感所滲透，而事物的外貌，也成了生命的語言。<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid., p.277

<sup>86</sup> Ibid., p.282-284

<sup>87</sup> Ibid., p.284-285

<sup>88</sup> Ibid., p.285

## 第五節 敘事治療與創傷復原

卡爾（Carr）於1986年曾指出當代西方人類現實的生活具有敘事或故事敘說（story-telling）的特性。<sup>89</sup>個人敘事（personal narrative），依麥克亞當斯（McAdams）的解釋：「透過想像行動，個體將記憶中的過去、當下與期待的未來都編在一起。」<sup>90</sup>換言之，個人敘事表徵了我們透過敘事來組織和建構個人生活的方式。<sup>91</sup>個人是透過語言、敘事和故事的使用，建構和創造他們自己的生活，並緊密地和他們生活中的人際、社會及道德脈絡相連結。意義和故事並不只是從獨立的個人「之內」「浮現」出來；而是，在特定互動的劇情和脈絡中發展出來。<sup>92</sup>在此，麥克亞當斯強調，我們並非自敘事中發現自己，而是創造自己。甚至在意識到自我的故事之前，我們就已經在蒐集將來可以用來陳述自己的各式題材了。<sup>93</sup>一個成熟的個體，會以接受過去的經驗，並將過去的經驗做有意義的組織，用以理解自己和他人的生活。<sup>94</sup>透過敘事，我們會去定義我現在是誰、我過去是誰、未來我可能成為什麼樣的人。因此，尋找生活中的意義就是去創造動力性的敘事，使人類看似渾沌不明的存在，顯得清晰可見且前後連貫。<sup>95</sup>他甚至指出，若無法進行「敘事建構的行動」，則我們會經驗到「伴隨著人類生活之不充分敘事而來的抑鬱不舒服和困頓停滯的狀態」。<sup>96</sup>在此，是強調敘事是維持個體連續的必要過程。

鮑金霍恩（Polkinghorne）指出，對個人敘事的反思覺察，使人理解到過去事件本身並沒有意義，意義是被個人敘事的行構所賦予的。這種理解可以讓人們擺脫過

---

<sup>89</sup> Carr, D. (1986) *Time, Narrative and History*, p.18. 引自敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.89

<sup>90</sup> McAdams, D. (1993). *The stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*, p.12. 引自敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.125

<sup>91</sup> 敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.125

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>93</sup> McAdams, D. (1993). *The stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*, p.13. 引自敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.125

<sup>94</sup> McAdams, D. (1993). *The stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*, p.92. 引自 *Ibid.*

<sup>95</sup> McAdams, D. (1993). *The stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*, p.166. 引自 *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

去事件的控制，開啟更新的可能性和改變的自由。<sup>97</sup>換言之，透過敘事，使人的生命再次具有連貫性、連續性和意義。

然而，創傷經驗所帶來的迷失感亦會造成敘事的斷裂。嚴重的創傷經驗所引發的危機感，如親人死亡，以及其他的失去、關係崩解、離婚、疾病末期、沮喪，使得任何事情都不再具有意義。米雪兒（Michele）指出，人們對於事件的理解，通常都是將事件、人物、計畫、目標、對象、價值和信念間的潛在連結視為理所當然。而當面臨其中一元素的消逝時，記憶、聯想、計畫、希望和恐懼，甚至是自我認同，都會如玻璃般破碎。<sup>98</sup>面對敘事的斷裂，心理分析治療師夏佛（Schafer）認為加入分析師的詮釋，以「共同書寫」（coauthoring）的方式來「重新書寫」（reauthoring）當事人的故事，使其問題轉變成其他形式的方式來解決。<sup>99</sup>而這也引發敘事主導的權力關係討論。

懷特（Michael White）與艾普斯坦（David Epston）指出給予經驗意義需透過語言，而根據傅科（Michel Foucault）分析知識與權力間的關係，接收知識的同時也是服膺一體、全面的權力。因此應該考慮「權力」的運作及其對人的生活與關係的影響。<sup>100</sup>他們鼓勵當事人將問題「外化」的方式，進入一個「重新書寫的空間」，即邀請當事人去想像「另類的生活故事」。<sup>101</sup>透過外化，可幫助人辨別一體的知識，將他們與壓制的「真理」論述分離。透過反思，人得以發現自身、與他人關係間新的可能，挑戰界定他們的「真理」。<sup>102</sup>透過書寫，是企圖以引進線性時間的觀念，使生活產生意義。知覺自己的確改變了生活，是需要有覺察時間變化的機制，而書寫傳統可促使在時間向度上的自我釐清。除引進時間向度外，書寫也提供人積極決定如何安排資訊與經驗的可能<sup>103</sup>，換言之，外化式的書寫，可使人以跳出框架的方式重新給予傷痛敘事，以超越的方式填補因創傷造成的敘

<sup>97</sup> Polkinghorne, D.P. (1988) *Narrative Knowing and the Human Science*, p.183, 引自敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.113

<sup>98</sup> 敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.103

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>100</sup> 故事.知識.權力：敘事治療的力量，White, Michael、Epston, David著，廖世德譯，pp.21-25

<sup>101</sup> 敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.109

<sup>102</sup> 故事.知識.權力：敘事治療的力量，White, Michael、Epston, David著，廖世德譯，p.34

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp.40-41

事斷裂。

美國心理學家茱蒂斯·赫曼（Judith Herman）則將個人創傷經驗中的個人，轉變成以社會為個體的觀點。她在1992年出版的《從創傷到復原（Trauma and Recovery）》一書中闡釋，不論從公領域到私領域間、個人與社群間、男女之間，其中存在的傷痛經驗，是具有共通性的。然而，對於創傷經驗的研究多伴隨著社會的間歇性失憶症，社會的重視與否與其背後是否有相關的政治行為予以支持而定。赫曼認為提出自19世紀至20世紀，三次階段性心理創傷研究的興衰，與其社會背景有極大的相關。首次的心理創傷研究，是發生於19世紀末歐陸對患有歇斯底里症的女人的研究。當時的法國正處於共和政體、反對教會干預的政治運動時期。共和政體內多為白手起家的中產階級份子，致力於打壓帝國主義與神權政治。女人對他們而言是所有物，因此不讓她們屬於教會，就是讓她們屬於科學。因此，歐陸科學家首次對女人開啟研究的熱忱。但原因並非為了讓女人同為共享利益群體，而僅是讓男人表現人道關懷與研究的對象。<sup>104</sup>

第二次心理創傷研究是指發生於一次大戰後至越戰之時，對砲彈衝擊症（shell shock）與戰鬥精神官能症（combat neurosis）的研究。在一、二次大戰時，僅是興起研究熱潮，但多在戰爭結束後予以停止。真正予以正視的是70年代越戰的爆發。此時伴隨的是戰爭狂熱的瓦解與反戰運動的興起，大眾開始質疑為何要犧牲年輕男子的生命打一場無正義的戰爭。因此透過患病士兵的團體療癒，以其親臨戰爭的殘忍到傷痛經驗的闡述，希望在獲得大眾對他們的尊重的同時，也喚醒大眾對戰爭所引起的長期心理創傷的重視。遲至1980年，創傷後壓力症候群（post-traumatic stress disorder）才得以正名。第三次則是伴隨1970年代婦女運動而起，以婦女遭受強暴為研究主題。透過喚醒大眾認知強暴是可惡的暴行，是男性施予女性的政治性控制工具，讓大眾明白創傷症候群的主要患者，並非戰場上的男性，而是日常生活的女人。性與家庭生活創傷的研究正當性，來自於大眾體會到兒童與女性的地位低落的事實，兩性關係一如戰爭，其中受虐、受暴的婦女與兒童就如同傷兵，因此歇斯底里成為兩性戰爭中的戰鬥精神官能症。延續如戰後士

---

<sup>104</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，pp.21, 27-66

兵的團體治療模式，婦女間也進行團體談話來治療。<sup>105</sup>

赫曼認為此三段創傷症候群有其相同基本特性，因此復原路徑也大致相同，主要分為三類：安全感的建立（建立安全機制）、還原創傷事件真相（回顧與哀悼）、以及修復倖存者與設群間的關連性（重建與正常生活的聯繫感）。<sup>106</sup>

第一階段的安全機制的取得，重點在於恢復自我力量與主導權。而其中是從對身體的掌握開始，再逐漸向外擴展到對環境的掌控。此時他們需要找到安全的避難所，唯有如此他們才能打開心房接受世界。復原的第二階段，便是述說創傷故事，盡量完整且詳盡。這是記憶轉換的過程，未被轉換的創傷記憶稱為「前敘述式（prenarrative）」，如同一系列寂靜的快照，不會因為時間流逝而有變化。唯有透過傷痛者自身回顧這些創傷，循線找回失去的記憶，重新賦予故事意義，才有超越傷痛的可能。第二階段的復原除了回顧外，另一項重要的指標是傷痛的哀悼。此部份通常會遭到傷痛者的否認與抗拒，不僅是出自恐懼也是出自自尊。因為患者可能解讀為這是向受害者屈服的舉動，因此，讓受害者認為這是勇敢的行為是必要的。對失喪的事實進行哀悼，是唯一能幫助倖存者走出失喪的方法，沒有任何的補償可以做到。處理完創傷的過去後，倖存者面對的是未來的開創。哀悼過去受毀傷的自我，透過建立新的關係、生命的新的信念，倖存者必須開發一個全新的自我。此外，一旦倖存者不再感覺創傷造成的破壞是永久的，他們就較勇於承認創傷的確損及其性格。越是積極參與自己人生重建的倖存者，越是願意接受他們受創自我的記憶。<sup>107</sup>

復原的第三階段，倖存者恢復對人的信任，並且在與他人聯繫時，可保持自由意志，能維護自己並尊重他人的觀點和界限。倖存者開始積極擁抱人生，努力創造全心的自我認同。在人際方面，倖存者願意嘗試與人發展更深的情誼；與同輩者，她追求的是與表現、形象或假像無關的互動友誼；與戀人和家庭，則是更為親密的關係。此外，部份倖存者會透過將自己的悲劇賦予社會性意義，將傷痛轉

---

<sup>105</sup> Ibid., pp.27-66

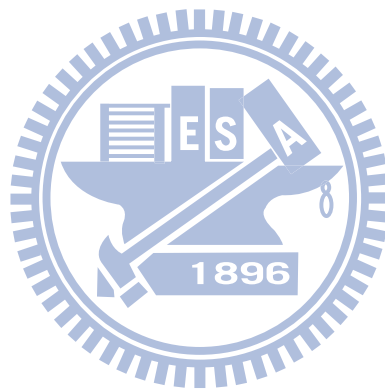
<sup>106</sup> Ibid., p.241

<sup>107</sup> Ibid., pp.248-314



為倖存者使命的來源，才能將自己從創傷中拯救出來。透過不同程度的社會性活動，倖存者重點在於提醒大眾的警覺。因為倖存者充分了解，人們對於可怕事件中意識的排外性；因為倖存者了解，歷史會重演，那些忘記過去的人註定會重複創傷。<sup>108</sup>也因此，精神創傷是沒有終點的任務，復原工作也是永無止境的。

從上述復原階段可確認赫曼的復原主張：個人創傷療癒過程，是需讓受創者在其人際網絡中重新找回自主權機制。因為人的生命秩序來自於與社會建立關係的過程，也因此傷痛經驗來自於其中的生活經驗。透過正視傷痛的來源與事實，使個人記憶得以被喚醒與補足，達到復原的可能。而與此同時的社會記憶與歷史，也可因此被重新正視，獲得集體療癒的可能。



---

<sup>108</sup> Ibid., pp.316-321

### 第三章、性衝擊與創傷療癒

#### 第一節 性的衝擊與覺醒

1960年代美國社會年輕人對社會最大的衝擊是性革命。傳統對婚前性行為、避孕、墮胎、同性戀、色情書刊的觀念，似乎一夕變天。性革命發生的原因極為複雜，各種因素互相影響。有效避孕及防制性病抗生素的使用助長了婚外性行為，性道德觀念隨之改變。金賽（Alfred C. Kinsey）於1948年出版《男性性行為》（*Sexual Behavior in the Human Male*）一書引起軒然大波。他根據對數千位可靠訪問得知，大多數美國人的性行為與已知大不相同；婚前性行為、夫妻不貞、同性戀等行為較一般想像來得多。1958年金賽再出版《女性性行為》一書，顯示女人的性行為和男人一樣複雜。性革命影響廣泛，同性戀要求異性戀社會停止迫害、歧視；女人獲得更多自由；男人開始承擔較多家庭工作；不過許多年輕人卻因性行為被迫提前結婚，非婚生子女增加。性所導致的新疾病如愛滋等逐漸增多，墮胎也形成社會爭論。<sup>109</sup>

戴爾曾以對瑪麗蓮·夢露之所以成為性感象徵的分析指出，50年代的美國，性是當時最重要的社會議題：50年代的美國，性大概被認為是生活中最重要的一環。由一些出版物我們就可見一斑；金賽（Kinsey）博士的兩本研究報告（關於男性的，1948；關於女性的，1953），第一本《私密》（*Confidential*）出版於1951年，第一本《花花公子》（*Playboy*）於1953年，兩者都立刻大受歡迎；一些暢銷小說像《亂世忠魂》（*From Here to Eternity*, 1951）、《房子不是家》（*A House is Not a Home*, 1953）……《培頓地》（*Peyton Place*; 1956）……更別提米奇·史賓藍（Mickey Spilane）的驚悚小說。貝蒂·佛理登（Betty Fridan）在《女性神秘感》（*The Feminine Mystique*）中也引用艾伯特·艾利斯（Albert Ellis）1961年發表在《性的民間傳說》（*The Folklore of Sex*）中所做的調查，該調查顯示「在美國媒體裡光是1960年提到性的次數就是整個50年代的2.5之多」。<sup>110</sup>

<sup>109</sup> 林立樹，2001: pp.488-489

<sup>110</sup> *Heavenly Body: Film Stars and Society*, London: British Film Institute, Dyer, 1986, p.24-25。轉引自電影的社會實踐，Graeme Turner著，林文淇譯，p.133

在電視逐漸搶走家庭觀眾後，家庭電影沒落，成人電影興起，主流電影此時也變得在處理性方面更「大膽」、「直接」。《花花公子》的出現更是此熱潮一個方面的指標。《花花公子》將它的性論述呈現為積極而厭惡古板、中產階級以及虛偽的性價值觀，並且承認慾望的健康與自然性。<sup>111</sup>在此，他指出的是一種性「言說」。他將「言說」定義為「一群觀念、想法、感覺、形象、態度以及假設組合，被混合成為一些對於事物思考與感覺，以及了解我們所處世界的特別方式」據戴爾所言，50年代的美國發現性是了解自我最重要的關鍵，也是成人生活中最重要的層面。<sup>112</sup>

性行為、性慾的覺醒也是1970年代在美國開展的第二波婦女運動主軸。其間訴求女人性的自由（Sexual freedom），包含成為女同性戀的自由、與異性間不論是否涉及生育的性；性暴力（Sexual violence）；性在任何媒體的再現（Sexual representation）與性實踐（Sex practice）所衍生的相關想法、組織、出版及爭議等。<sup>113</sup>此波運動於70年代末期、80年代初達到高潮。女性主義者藉由將「性與暴力」結合色情、賣淫與性施虐受虐狂等議題，指出大眾媒體中對女性的不當性暴力，將鼓勵社會對女性的性暴力。其以組織各式團體、於學術管道發表相關論文、甚至擬定制法等，皆展示此時期美國社會女性對性覺醒的積極實踐。

即便社會對於性的觀念大幅改變，但對於女性在實踐「性」上的接受卻又持保守態度。戈丁曾表示對性愛關係的困惑：「音樂、電視、電影中、以及父母所教給我們對於關係的描述，並非我們在現實中所會有的關係。至少，對於真實關係下的矛盾，是他們沒有告訴我們的。」<sup>114</sup>雖然美國於60年代後，透過大眾媒體所營造對性行為的開放形象有別於保守的50年代，然而如雜誌《花花公子》的性愛皆以滿足異性戀白人男性的性幻想而設定，對於同性間的性愛或是表現女人的性慾展現，社會觀點依然保守甚至排斥。對戈丁而言，這是造成姊姊臥軌自殺的主

<sup>111</sup> Heavenly Body: Film Stars and Society, London: British Film Institute, Dyer, 1986, p.27-42。轉引自電影的社會實踐，Graeme Turner著，林文淇譯，p.133

<sup>112</sup> Heavenly Body: Film Stars and Society, London: British Film Institute, Dyer, 1986, p.19。Ibid.

<sup>113</sup> Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America, p.100

<sup>114</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

因。她述說在50年代的美國，強調的與他人一致的氛圍，並不容許女性表達自身的能量、創造力、憤怒與感官享受。死亡是姊姊唯一能想像的逃脫方式<sup>115</sup>：

「當我十一歲的時候我姊姊自殺。那是1965年，青少年自殺在當時都是一個禁忌的話題。我與姊姊非常的親密，也意識到某些力量讓她選擇自殺一途。我見到她的性慾與壓抑扮演了毀滅的角色。因為在那個時候，六十年代初期，充滿憤怒與性慾的女人是令人害怕的，是超出可被接受的行為，是無法控制的。那時她十八歲，她認為當時的她唯有臥軌自殺才有辦法解脫，這是一個巨大的意志。」<sup>116</sup>

身旁的人都說是他們所造成的錯誤，但戈丁認為這個行為是姊姊決定的，是她賦予這個行為自主性。<sup>117</sup>可以確定的是這個事件使戈丁了解「性」的毀滅性，但其自身的經驗卻也使其更加確認「性」的再生與改變力量：

「接著一個星期的早晨，我被一個老男人給誘姦了。歷經這樣巨大的痛與失落，我自發地加強對性的興奮。不顧我所受的羞愧，我完全被我的慾望給迷惑。」<sup>118</sup>

巨大的失落是因為性的驅使，而如此的失落傷口卻也是開啟通往覺知的入口。當「性」成為他人害怕或是恐懼的對象時，戈丁認知其強大的力量，強調「性」對於自我認知的重要地位，並反轉成為再生的武器。她曾說：「這兩個事件覺醒了我對性的力量，開拓與了解如此力量的組合激勵著我的人生與作品。」<sup>119</sup>

戈丁作品中的性使其常遭受非議，然這僅是將性與色情直接劃上等號的社會普遍觀感。不同於只是展現色情的圖像，戈丁的作品，喚醒的並非觀者的性慾，而是正視自身對於性的態度與經驗，重新思考性之下可能的慾望運作與失落。戈丁認為，性本身只是性依賴中一種面向，滿足的並非身體的愉悅，而是對浪漫的嚮往。<sup>120</sup>世界並非全然的冷漠，但只有身體可以提供確實的溫暖。<sup>121</sup>

<sup>115</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>116</sup> Goldin, 1986: p.8

<sup>117</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>118</sup> Goldin, 1986: p.9

<sup>119</sup> *ibid.*, p.9

<sup>120</sup> *ibid.*, p.8

<sup>121</sup> Sartorius, 1996: p.321

透過與他人交纏的身體，是確認自身存在的一個方式，是緩解存在焦慮的救贖。透過性的自主，重新找回對身體的掌握，也是赫曼的創傷復原中，安全機制建立的基礎。安全機制的取得在於恢復自我力量與主導權，其中先是從對身體的掌握開始，再逐漸向外擴展到對環境的掌控。<sup>122</sup>而對環境的掌控，仍需透過尋找安全的避難所，才能再度打開心房接受世界。<sup>123</sup>透過影像中各式性的探索與實踐，戈丁企圖找出男人與女人的差異，與造成他們吸引彼此卻又可能溝通困難的狀況。在此戈丁所欲呈現的是一種更為接近真實的生活態度與經驗，藉以解除矛盾的困惑。換言之，透過攝影的確認，戈丁消弭了對於認知上的落差來獲取安全的處所，並以此來復原性所造成的創傷。

## 第二節 戈丁與布萊恩關係的建立

### 3.2.1 關係的渴求與失落

創傷的復原除了重新取回自身的控制權外，仍須恢復對外建立關係的能力，透過與社會重新建立關係，進而找出存在的意義。而意義治療大師佛蘭克（Viktor Frankl）則提出以三類價值（或三種可能性）找出生命的意義，其中之一便是與人相會或是相愛的經驗。<sup>124</sup>透過愛與被愛，實現生命意義。<sup>125</sup>

愛的衝動讓人成為不可取代的存在，透過愛所展現的個體唯一與單一性，人成為他自己，而不歸屬在任何一个分類中。<sup>126</sup>佛蘭克（Viktor Frankl）認為，愛向我們提示了人類的價值意象。<sup>127</sup>對他而言，愛所代表的已經超越一個人現有的東西，這種價值的認識能豐富人性，而透過人的豐富構成了生命的意義。換言之，透過愛，人類得以拓展可能性。<sup>128</sup>愛情不僅是一種情緒情感，而是一種意向的拋

---

<sup>122</sup> 從創傷到復原，茱蒂斯·赫曼（Judith Herman）著，施宏達、陳文琪譯，p.248

<sup>123</sup> *ibid.*, p.250

<sup>124</sup> 這個人，還有他的天命—談維克多·法蘭可的存在，余德慧。引自意義的呼喚，維克多·法蘭可著，p.111

<sup>125</sup> 劉翔平，2001: p.105

<sup>126</sup> *ibid.*, p.116

<sup>127</sup> *ibid.*, p.118

<sup>128</sup> 劉翔平，2001: p.119

射，指向另一個人的本質。在此指的本質並非以存在為條件，而是超越存在。這也可以解釋為何在深愛之人死去後，愛可能轉化但不會因此消逝。因此，愛比死亡更為強烈。<sup>129</sup>在此的強烈，指的便是來自因對本質的意向固著所浮現的連結關係。

如同柏格所言，我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。<sup>130</sup>戈丁的攝影便是出自對情愛關係（relationship）的探討，對於造成男人與女人連結困難的癥結吸引著她：

「我時常害怕男人與女人間無法消除的陌生，矛盾地不適宜，就如同他們是來自不同的星球。然而，其中有個對連結的迫切需要。甚至是關係破裂，人依然互相依靠，這是生物化學的反應。他刺激著你部分的大腦，一個只能被愛、海洛因或巧克力所滿足的部分。愛是會上癮的。」<sup>131</sup>

藉由從性解放所得到的力量，戈丁企圖藉由性理解情愛關係中的困難：

「性不是關於表演，它是關於一些在信任及揭露所發現的溝通，以及無法自其他方式表達的無助。加強性關連成為消耗的及使自我不朽的，你變成依賴滿足。性成為一個關係的小宇宙，一個戰場，一個驅魔儀式。」<sup>132</sup>

在此段論述中，戈丁利用性體驗愛，甚至將性取代愛的位置。羅洛·梅（Rollo May）指出性解放的美國，許多人將性與愛混而一談，為緩解現代社會的存在焦慮，透過性獲得安全感。<sup>133</sup>然而在愛情關係中，性的因素是最基本的但不是目的本身，它是一種表達感情的手段。沒有性，愛也照樣存在。<sup>134</sup>愛能透過性達到喚起的目的，但在此，身體的、性的關係是視為精神關係的一種表達方式，在此精神活動中，愛才得以顯現，而人的尊嚴也才能被彰顯。因此，性對於戀愛的人是

---

<sup>129</sup> *ibid.*, p.110

<sup>130</sup> 觀看的方式，John Berger著，吳莉君譯，p.11

<sup>131</sup> Goldin, 1986: p.7

<sup>132</sup> *ibid.*, p.8

<sup>133</sup> 楊韶剛，1999: p.133

<sup>134</sup> 劉翔平，2001: p.111

一種精神意向的表達，投向那精神存在的本質。<sup>135</sup>

戈丁認為有可能因為性的美好而迷戀上錯誤的人。<sup>136</sup>著迷式的情愛使人盲目，而真愛才得以讓人看清面前的事物。<sup>137</sup>在關係之中，人可能是盲目的，此時的愛是迷戀的，並非佛蘭克所稱之真愛。唯有穿越這段關係，進行超越式的觀看，才有可能意向到所愛的本質。而戈丁的攝影實踐，成了超越關係的眼，替戈丁捕捉了關係中的現實。戈丁與布萊恩的愛戀關係，從1981年至1984年。戈丁曾描述這段愛戀：

「有幾年，我曾經深深愛過一個男人。我們情感上是適合的，並且關係變成非常的依賴。嫉妒激起了熱情。他對於關係的概念深植於如James Dean及Roy Orbison般的浪漫幻想。我著迷於此依賴、崇愛、滿足、安全感，但有時我感受到幽閉恐懼症。我們上癮於關係所提供的愛，我們是對情侶。」<sup>138</sup>

在戈丁拍攝布萊恩的作品中，從未透露布萊恩的相關背景，例如他的國籍、從事的工作、興趣喜好等。戈丁僅是專注的望著眼前的布萊恩：他的身軀如何在房間內、床第間、浴廁間等流轉；他投向窗外凝視思考的神情；他接起電話開懷的大笑等。戈丁鏡頭下的慾望，是布萊恩的存在，一個迷戀的投射對象。然而，這段愛戀的不平等關係，從布萊恩甚少回應拍攝者（戈丁）的眼神便可得知。除

《Brian with the Flintstones, New York City, 1981》（圖3-1）中布萊恩看似因吸毒而渙散的眼神正好注視鏡頭外，其餘多數照片中的布萊恩，關注的都是當時他所慾望的事物或沈浸的情緒，就是忘了注視鏡頭這邊的戈丁。

---

<sup>135</sup> 劉翔平，2001: p.112

<sup>136</sup> Interview by Celia Walden, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>, 2010/6/5

<sup>137</sup> 劉翔平，2001: p.119

<sup>138</sup> Goldin, 1986: p.8



圖3-1 Brian with the Flintstones, New York City, 1981

攝影所擷取的片刻真實，提供了超越關係的觀看方式。戈丁從拍攝朋友的性愛過程中獲取靈感，拍攝她與布萊恩的性愛系列。她架設三腳架並用快門線拍攝，沒有預設拍攝的擺姿。然而這些照片卻意外擷取此段情愛關係的真實面貌。<sup>139</sup>

《Self-portrait with Brian having sex, NYC, 1983》（圖3-2）中，布萊恩用其身軀自上方掌控著戈丁的身軀：左手幾乎環繞戈丁整個頭部；右手則擠壓戈丁的左胸；右腳跨在戈丁雙腿間，頂住戈丁的腹部；最後藉由親吻緊扣戈丁的鼻息。即便在如此親密的時刻，布萊恩多毛的身軀卻如野獸擒住獵物般，暴力控制著戈丁。而戈丁的身體語言也表現了其甘願臣服於這樣的暴力狀態，不理會因壓迫而變形的胸部，緊閉雙眼，弓起狀似反抗卻顯得無力的左手。這張照片呈現出愛的暴力本質，然而戈丁仍舊依從著自己的慾望，對愛的渴求甚至可用生命抵換。



圖3-2 Self-portrait with Brian having sex, NYC, 1983

<sup>139</sup> Contacts Vol. 2, Portraits of Contemporary Photographers. Initiated by William Klein, 2000





圖3-3 Nan and Brain in bed, New York City, 1983

在《Nan and Brain in bed, New York City, 1983》（圖3-3）則是另一段性愛系列中的一張。這張照片中，布萊恩在結束與戈丁的性愛後，背離她自顧在床邊抽煙，無視戈丁望向他的深情眼神，也使他對更多親密關係的期待落空。這張照片中，左側光線的強力聚集賦予此刻情緒的戲劇性。光加強了布萊恩背部的存在感，除加深其與戈丁的距離外，他的背部線條與床頭棧架將戈丁限制於一封閉空間，不同於布萊恩形體的自由，也暗示著戈丁被此關係限制住。戈丁曾在訪談中表示，透過這張照片，她感受到關係中距離的遙遠，即便剛進行完如此親密的性愛。

<sup>140</sup>。牆上的照片正是圖一，照片中的布萊恩同樣抽著煙，向外投射的眼光注視的是當時拍攝的戈丁，而在此刻只是提醒了戈丁的缺席，更加深此張照片的失落氣息。

此外，透過戈丁描繪此段關係的照片，展現的是女性言說自己需求與表達性慾的可能。儘管當時社會呼喊著性解放的口號，對於言說女性慾望依舊相當排拒與恐懼，不是延續歷史中以蕩婦、妓女等懲罰性言語企圖壓制，就是如同布萊恩對戈丁需求表達的漠視般視而不見。當代女性藝術家透過不同的視覺語彙符號，如茱蒂·芝加哥（Judy Chicago）充滿女性性器官符號的《晚宴（The dinner party）》、喬吉亞·歐姬芙（Georgia O'Keeffe）暗寓女性陰部的花朵等投射女性

<sup>140</sup> Contacts Vol. 2, Portraits of Contemporary Photographers. Initiated by William Klein, 2000

慾望的存在，然戈丁卻以活生生的女體主動表達對性的需求，呼應芝加哥所言，當女性藝術家把女性當作真實的人來塑造，也是表達她們對自覺與自我肯定的抽象感覺。<sup>141</sup>透過個人處境的描繪，戈丁從照片中證實自我對愛的需求以及性慾表達的可能，證實身為女性主體的存在。

### 3.2.2 關係下的暴力與恢復

愛為向外投射的意向，而當因需維持此意向而造成可能的自我消失時，投射此意向的主體便會有矛盾的困惑產生。戈丁曾說：

「我有強烈的慾望要獨立，但同時又有一種對於互相依賴的渴求。這樣所造成的拉扯似乎是一致的問題，一個介於自主與依賴的掙扎。」<sup>142</sup>

羅洛·梅認為企圖用性與他人建立正常的聯繫，並非成熟的愛的關係。透過在一起而取得的暫時安全感與意義感，也容易使人感到空虛和厭煩。<sup>143</sup>當慾望已經無法藉由性滿足時，原本岌岌可危的關係也更加明顯。戈丁回憶：

「在我們之間的事情開始破裂，但我們任何一方也無法修補。我們的慾望同時再度被啟發，此時的不滿足已無法否認。」<sup>144</sup>

關係的建立是為了緩解孤獨的處境，也是戈丁治療因性而造成的傷痛。透過擁抱情人情感上的支持，獲得慰藉與安全感。然而關係可以建立，也可能破滅，成為新的創傷。當性成為維繫關係的唯一理由，一旦失去性的支持，關係中的不安與焦慮也會隨之爆發。1984年的某日，布萊恩在德國的旅館將焦慮藉由暴力發洩戈丁，倒在血泊中的戈丁是靠著朋友破門而入搭救，她回憶著：

「有天晚上，他狠狠地揍我，幾乎讓我失明。他燒了我部分的日記，之後發現他還閱讀它們。由於我的猶豫背叛了他浪漫的意圖，也使得他對獨立的慾望與他對

<sup>141</sup> 穿越花朵：一個女性藝術家奮鬥，Judy Chicago著，陳宓娟譯，p.184

<sup>142</sup> Goldin, 1986: p.7

<sup>143</sup> 楊韶剛，1999: pp.133-134

<sup>144</sup> Goldin, 1986: p.8

這個關係的上癮所產生的衝突，變得無法忍受。」<sup>145</sup>

創傷過後的戈丁曾心有餘悸的表示：「真的很難相信一個妳深愛的人是如此想要奪走妳的生命。」<sup>146</sup>即便如此，對愛的渴求引領戈丁面對失落：

「經過兩年的憤怒與悲傷後，我與他在那晚後第一次在街上的碰面。我們互打招呼，我看著他的眼睛，接著我記起我對這個男人的真實慾望的第一次，我也了解這樣的關係有多強烈。儘管這些破裂，我依然對這樣的愛著迷，我必須面對這樣不協調的失落。」<sup>147</sup>

此時的戈丁超越了性體會愛。如弗蘭克（Viktor Frankl）所言，真正的愛是沒有不幸，或得不到回報的。當人在愛的經驗中產生了不幸的後果時，其實也是增加了生命的體驗，給予生命內部成熟的動力。<sup>148</sup>然關係中的暴力，依舊造成戈丁的創傷。創傷復原需要靠著承認與面對創傷，才有復原的機會。<sup>149</sup>照片的再現，成為戈丁不得不面對的記憶。



圖3-4 Nan one month after being battered, 1984

《Nan one month after being battered, 1984》（圖3-4）這張照片攝於與男友布萊恩

<sup>145</sup> ibid.

<sup>146</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>147</sup> Goldin, 1986: p.8

<sup>148</sup> 劉翔平，2001: p.120

<sup>149</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p. 203

關係破裂並遭受暴力攻擊的一個月後。臉上瘀腫的痕跡、因充血未退而造成與右眼相較明顯變形的左眼，顯示了經過暴力洗禮的女性臉孔。丹托（Danto）甚至點出在《我將是你的鏡子》攝影集中的編排，將一張照片跨頁的呈現，分裂為兩頁的臉，更加深了對布萊恩殘暴的指控。<sup>150</sup>但即便眼睛下方因毆打所造成的淤血未退，戈丁的右眼仍向觀者投以堅定的視線。黑色的衣著在此象徵著參與死亡的喪禮—與男友關係的死亡，而鮮紅色的口紅、耳飾與珍珠項鍊的呈現更可視為戈丁替戰勝暴力後的重生慶祝，暴力的記憶或許就如其身後的陰影般與其共存，但她仍如這張照片所示，選擇正視傷痛。

根據赫曼的創傷復原階段，回顧、哀悼與重建對解決創傷生活而言相當重要，如無法完成哀傷的過程，將使創傷反應永遠存在。<sup>151</sup>照片的實存，成為戈丁得以回顧過去的依據，就如戈丁表示：「我的錯誤經驗是毀滅性的。我並非拍攝這些照片來羞辱男性，而是為了讓我自己不要忘記確切發生過的一切。」<sup>152</sup>而若能再從創傷經驗中，發現超越個人悲劇的侷限意義，再自己的方式重新找回與社群的聯繫感，更能加強復原的效果。<sup>153</sup>透過照片的展示，將個體「我」的經驗，喚醒共有經驗的「我們」所認同，由此戈丁個體的創傷經驗有了不同的社會功能：創傷的目的，從個體苦難的承受轉為提醒他人此創傷的示現；創傷的表露，不僅替創傷記憶標記於被遺忘的歷史中，並藉此喚醒更多被遺忘的創傷記憶。戈丁曾說，總有婦女持續告訴她，她的所為相當重要。<sup>154</sup>透過照片，戈丁得以舉行哀悼自我創傷經驗的儀式，並以此聚集社群的認同，獲取更大的復原力量。

---

<sup>150</sup> Danto, 2001: p.230

<sup>151</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p. 119

<sup>152</sup> Interview by Celia Walden, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>, 2010/6/5

<sup>153</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p. 124

<sup>154</sup> Interview by Celia Walden, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>, 2010/6/5

## 第四章、毒品摧殘與重生

### 第一節 毒品濫用

美國社會於20世紀中期，由於戰爭的拖延、政府的謊言等引起青年人對於社會主流價值的反抗，男性將頭髮蓄長，女性身著鬆垮的衣物且不著胸罩，他們以行動表達「反文化」（counter-culture）的情緒。而這也反映在他們對帶有社會訊息的音樂，如當代民謠、搖滾樂等的狂熱與毒品的吸食，再加上口服避孕藥的隨手可得，使得「性、毒品與搖滾」成為60年代美國社會的符號。<sup>155</sup>

在戈丁18歲時，既是她人生最好也是最壞的時刻，一方面認識扮裝皇后的美麗，讓她開始積極學習攝影，但也是這個時期，她開始酗酒，甚至吸食海洛因。<sup>156</sup>戈丁曾回憶：「曾有人說沒有人會想要長大成為一個毒癮者。我相信了，但我還是做了。」<sup>157</sup>但此時戈丁僅是嘗試，不久後便停止了。真正對毒品上癮，是1978年前往紐約生活後。70年代末期的紐約，毒品隨處可得：可能隱身在高級鞋店，透過事前的預約便可向老闆購買；也有可能買到一大把鴉片的隔天，賣家便身亡的情形；也可能在空的廉價公寓排上一小時半，進入監控每次只能十人的房間，購買品質參差不齊的海洛因；也有可能就在名為愛斯基摩的公寓裡，向朋友買古柯鹼。<sup>158</sup>當時青年人吸食毒品一部份是為了有趣，有部份是為了逃離現實生活中的悲傷，然大部分都是為了藉由毒品建立新的人格，或是新的面具，應付夜夜笙歌的生活。<sup>159</sup>換言之，對當時遠離家園，反威權、反社會的青年人，透過吸食毒品所帶來的解放，使他們可以逃離社會規則，成為任何他們想要的角色。戈丁曾透過訪談表示：

「藥物使我確定我並非我的母親，使我確認我並非那些儘管持著與我不同的原則  
但對社會有功能的一群人。接著內在的感受會引導你找到你的創造力，而持著對

<sup>155</sup> 攝影與人體，John Pultz著，李文吉譯，p.151

<sup>156</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>157</sup> Westfall 1991: 37/Fall

<sup>158</sup> Sante, 1996: p. 100

<sup>159</sup> ibid.

藥物能開闊視野的信念，也讓我看得更多、累積更多、理解更多。」<sup>160</sup>

而吸毒後瀕臨狂喜的狀態，也被藝術家視為獲取創作靈感的來源。當時的藝術也以濫用新生的自由與探索生命中的黑暗面向為兩大主題，企圖以酒神式的歡愉與痛苦反映社會的新悲觀主義。如開啟戈丁記錄私生活攝影的賴瑞·克拉克（Larry Clark），在其1971年的作品《土爾沙》（Tulsa）以拍攝一群耽溺於毒品的年輕人，記錄他們的邊緣生活如使用毒品針頭與槍的生活，及因此所造成的死亡。<sup>161</sup>這被當時的戈丁奉為圭臬，甚至認為可以成為一個毒癮者是相當浪漫的理想。<sup>162</sup>戈丁曾回憶：

「我真的相信當我在吸毒時腦袋是開啟的。當我吸毒時我的所作所為是心智導向，但到最後，也不全然由心智擴展而成。但當我因吸毒而進入狂喜狀態時，一種擴張的感覺會來到，不見得會真正擴大我的眼界，但它的確讓我有如此的感覺。當對此有所信念的同時，成為藝術家也很難有清醒的時刻。」<sup>163</sup>

除毒品的使用外，戈丁當時也有酒精濫用的問題。當她在扮裝皇后酒吧工作時，由於工作需要，她開始喝酒。然不論是使用毒品或是酒精，清醒前的記憶是混亂的，因此戈丁的攝影實踐便是代替她記憶的手段。戈丁曾說：「我作品中的即時感，其實是因為攝影需要成為記住與記錄我任何一件事的方式。清醒前，我著迷於記憶。」<sup>164</sup>透過攝影所保留的記憶，是對過去的確認，好讓戈丁建立對未來的意向，繼續存活。

然80年代中期，毒品氾濫的情況已無法控制。1984年，受到布萊恩暴力對待的戈丁，由於關係破裂所帶來的絕望與對愛欲求的失落，讓戈丁更求助於毒品與酒精的催眠。而戈丁藥物濫用的情形所導致的荒唐行為，使得其多年的好友室友，芙萊澈（Suzanne Fletcher）也於1986年搬出戈丁的處所，遠離戈丁。而早在1983

<sup>160</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>161</sup> 攝影與人體，John Pultz著，李文吉譯，p.151, 159

<sup>162</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>163</sup> *ibid.*

<sup>164</sup> *ibid.*

年時，與戈丁同住的阿姆斯特壯便已離開紐約遠走波士頓。<sup>165</sup>儘管戈丁的名聲在1986至1988年間扶搖直上，然在失去家人與情人的支持下，她形容那段日子：「非常、非常地黑暗」。她幾乎不拍照。接著，她與另一位有暴力、虐待的男人——並非她的愛人，只是另一個吸毒者、生活一樣困頓朋友——同居住在包厘街的公寓。戈丁回憶這段日子：「我覺得我像個被囚禁的人，我沒法走出去。」<sup>166</sup>

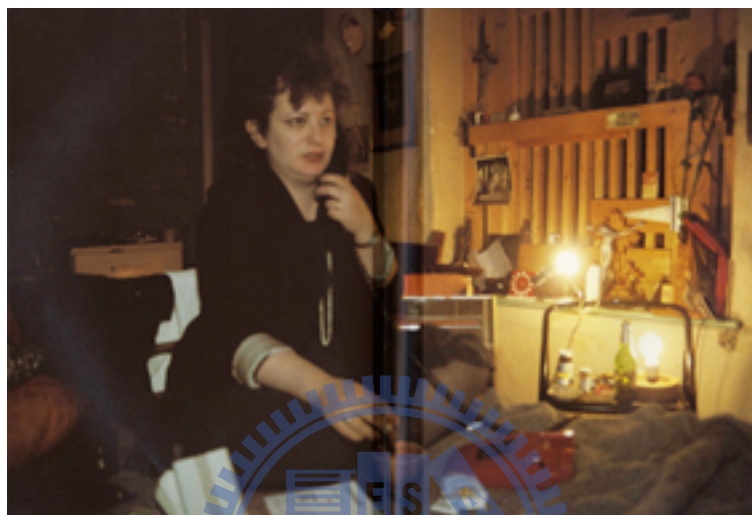


圖4-1 Nan at her bottom, Bowery, 1988

在《Nan at her bottom, Bowery, 1988》（圖4-1）中，此時的戈丁陷入藥物上癮的狀態。畫面右側相較左側明亮，而在亮處擺放著藥品與酒也暗示著此時戈丁仍將兩物視為精神的來源，而背後的木製窗櫺也暗示了其兩物為桎梏的來源。上方時鐘凝結的時間，更點出此時戈丁停滯的時間感——儘管時間繼續流動，其雙眼的渙散顯示對其而言，時間不具任何意義。撥打電話，積極建立連結是她向外求救的訊號。在作品集中呈現的是一個跨頁，儘管右側的兩盞電燈泡的照射，左側的戈丁依舊灰暗，似乎也暗示了接下來因藥物上癮所需付出的代價。

## 第二節 勒戒重生

在失去朋友、愛情的狀態下，戈丁離開紐約，返回麻州老家向雙親求助。然此時酒精與毒品已然成為維持其生命的核心，返家後的戈丁將家中酒精飲料飲盡，再

<sup>165</sup> ArtForum: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)

<sup>166</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

雙親不願提供戈丁毒品的情況下，1988年戈丁進入戒毒中心開始接受治療。她曾回顧：

「在1988年，為了戒毒與戒酒，我進入一家戒毒中心。我帶著這本書進去，護士第一件事便是將我的書拿走，說這會引起其他病人喝酒與性的慾望。將近兩個月的時間我不被允許看我的作品或擁有我的相機，我是一個住院病人。這是從我為青少年後的第一次，我不能使用拍照來讓我了解並從經驗中生存。因為沒有相機，加深了我對戒毒的恐懼。」<sup>167</sup>

相機與照片對戈丁而言，皆是安全感獲得的來源。相機是戈丁賴以記憶的工具，而照片的存在，是安撫戈丁思念的出口，以忘卻現實中朋友們的遠離。將此兩物自戈丁身邊奪走，無疑是加深創傷經驗中的無助與孤立感。不安與焦慮的雙重壓力，使戈丁更難建立復原所需的勇氣。

直到在中途之家再次拿起相機，她察覺到相機以及攝影實踐是她保有自我的方式。回顧其十五年的毒癮期間自我的完全迷失，攝影是唯一讓她可以掌控自我的方式，是一種保有存在的必要手段。<sup>168</sup>拍照的行為懸置了戈丁的失去感，讓她在其中可稍作喘息。這是種保持其自我存活、感知與知覺經驗的方式。甚而可以不論照片的內容，而是「拍照實踐」對戈丁本身便是種生存的需要。<sup>169</sup>戈丁重獲相機與攝影的權利後，也更加深戈丁對攝影的依賴，甚至在出中途之家後，攝影提供她一種標示她的處境、重置她在世界的位置的手段。：

「再次甦醒的自己是空無一物的。這聽來很不可思議，但就在我出院時，我發現清醒後的我不知道如何下山、如何搭巴士。因此我開始每天架設三腳架，拍攝我自己，因為我發現我不知道如何面對世界，我嚇壞了。」<sup>170</sup>

重獲自主權和重建聯繫是復原的核心經驗<sup>171</sup>。透過再度拾起的攝影機，戈丁得以

---

<sup>167</sup> Goldin, 1986: p.145

<sup>168</sup> Goldin, 1996: p.452

<sup>169</sup> Ibid., p. 451

<sup>170</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>171</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p.304



找回掌控的權力，建立聯繫世界的可能。赫佛曼表示，此時戈丁的作品，有別於往昔對於魅力、自我毀滅的沈溺特質，更能反映戈丁的重生，回復其對自身、朋友、家族與她所愛的人的感受。<sup>172</sup> 照片中的記憶成了戈丁獲取安全機制的庇護所。當她再次取回相機後，她不斷拍攝自己的臉。相機成為找回其自身掌握權的必要聯繫物，而透過觀看照片中自己與世界的關連，讓戈丁重獲與世界聯繫的能力。

#### 4.2.1 拍攝自我肖像

攝影對戈丁而言是描述處境的工具，透過照片記錄自我經驗，再以此確認自我的存在。因此在重拾相機後，戈丁拍攝許多自我肖像：

「……我進入一個中途之家，我拿回了我的相機。我開始拍攝自我肖像，這是我早期康復的工具。透過每日攝影自我，我能再次與我的皮膚一致、再次找回我自己的臉。」<sup>173</sup>

拍攝自我的攝影實踐，其實也是戈丁對於是否要戒除毒癮的確認。毒品的使用對戈丁的社群而言，是靈光的來源。他們相信毒品是帶領他們進入藝術神祕之處的啟發，而觀賞者也是以此為滿足。<sup>174</sup> 因此曾有段時間，戈丁質疑其在沒有藥物的幫助下可以繼續創作，甚至害怕繼續保持清醒：「當你戒毒後，他們便會告訴你，你的東西相當無聊，他們無法再靠你而活，無法吸你的血，無法藉由你感受其他生命。我因此相當受傷。」<sup>175</sup> 但戈丁選擇相信攝影帶給她的重生力量。

---

<sup>172</sup> Heiferman, 1996: p.280

<sup>173</sup> Goldin, 1986: p.145

<sup>174</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>175</sup> Ibid.



圖4-2 Self-portrait in the mirror, The Lodge, Belmont, MA, 1988

《Self-portrait in the mirror, The Lodge, Belmont, MA, 1988》（圖4-2）中的照片拍攝自中途之家。畫面中的戈丁雖背對觀者，然鏡中影像的反射，確認了戈丁的面貌。戈丁直視著鏡中的自己，就如同她不斷拍攝自己的主張，是對自己存在的不斷確認。而髮梢與左半身軀所透出的光線，勾勒出身處黑暗的戈丁，藉由光，戈丁得以跳出黑暗並看清鏡中的自己。戈丁的鏡像，並非為了滿足窺淫的眼光，而是對自身需要的正視與反覆確認。此外，鮮豔的口紅在近乎灰白色調的影像背景中跳出，居於畫面中心的位置。一如《Nan one month after being battered, 1984》（圖3-4）中的鮮豔口紅，同樣代表著戈丁面對創傷的決心。



圖4-3 Self-portrait with milagro, The Lodge, Belmont, MA, 1988

而在《Self-portrait with milagro, The Lodge, Belmont, MA, 1988》（圖4-3）中，鏡頭焦點銳利的集中在枕頭上的標誌，標示著戈丁所處的空間－中途之家的病房。此外，上方的十字架，對戈丁而言是一種對過去自己的連結。她曾表示童年喜愛蒐集物品，雖然她是猶太人，但她喜愛收集天主教的物品。<sup>176</sup>而十字架是一種幸運的象徵，一種對於戰勝毒癮、重生的標誌。透過這些物件，也讓這個房間與戈丁的人生產生關連與意義，標示著當時戈丁的處境。

#### 4.2.2 光線的使用

1978至1988年間戈丁的攝影主要在晚上或室內使用閃光燈拍攝，能夠運用的光線也是她週遭可取得的人工光線。即使有自然光線，也是從計程車或是浴室的窗外，些微透進她所拍攝的幽暗空間。<sup>177</sup>1988年在中途之家期間，她發現了自然光對攝影的影響。她的作品開始運用自然光線並且不使用閃光燈。<sup>178</sup>戈丁曾回憶：

「透過這段時期，我也發現了日光。我之前從未了解攝影與光線的關連，我總是認為可用的燈光便是那只在酒吧中的紅燈。」<sup>179</sup>

戈丁曾在訪談中認為《Self-portrait writing in diary, Boston, 1989》（圖4-4）是她學習光線的開始，她了解光線可以改變人的皮膚。<sup>180</sup>照片中，戈丁的眼睛與正在撰寫的日記，因為光的特寫而自黑色的背景突顯而出，儘管戈丁的眼神並非專注於日記上，兩者透過光而產生呼應與連結。如同光將戈丁從黑暗中現身，影像中的日記與此張照片本身所代表的影像日記，也是讓戈丁重顧自己生命的光線。照片透過光線將過去記憶標示，也如光般將它從個人歷史中現身，光成了戈丁的救贖。

依舊約所載：「上帝說有光，於是就有了光。」上帝創造世界，也創造光。<sup>181</sup>因

<sup>176</sup> Interview by Celia Walden, quoted from <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>, 2010/6/5

<sup>177</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>178</sup> Goldin, 1996: p.449

<sup>179</sup> Goldin, 1986: p.145

<sup>180</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>181</sup> 陳英德、張彌彌、何正廣編，2005: p.166

此光可以視為神的恩典與照護。繪畫史上卡拉瓦喬（Caravaggio）便注意到光的超然地位：上帝的光普照世界，照在貧困者簡陋襤褸的衣衫，也照在王公貴胄的錦袍之上。照在愁苦老人的前額，也照到富貴王公指環閃亮的纖修雙手。<sup>182</sup>圖4-4中戶外的光穿過窗櫺披覆在戈丁的身軀，也將由窗架所構成的十字架的符號標注於身著純白的戈丁，洗滌在此身曾有的罪惡。與重新認識光線的頓悟，讓戈丁在回顧作品時，以覺察光、捕捉光為分野，透過活在陽光下的此刻，她確認了過去的一片幽暗，以及她存在的勝利。<sup>183</sup>



圖4-4 Self-portrait writing in diary, Boston, 1989

### 第三節 戈丁與施芳關係的建立

處理完創傷的過去後，倖存者面對的是未來的開創。哀悼過去受毀傷的自我，透過建立新的關係、生命的新的信念，倖存者必須開發一個全新的自我。<sup>184</sup>對戈丁而言，與施芳建立親密關係使她得以確認，在不靠毒品的使用下她依舊擁有建立關係的能力。

施芳，英國女性藝術家，於1986年進駐戈丁位於紐約的公寓，與其他家族成員一塊生活。接著戈丁離開紐約進入勒戒所，1989年返回後，持續到1994年，皆與施

<sup>182</sup> Ibid., p.167

<sup>183</sup> Goldin, 1996: p.448

<sup>184</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p.303

芳保持情侶關係。戈丁曾在接受訪問時，表示攝影對她與施芳而言是一種性愛的表現。戈丁甚至闡述若沒有拍攝施芳，施芳可能會相當沮喪。<sup>185</sup>



圖4-5 Siobhan on Christmas, NYC, 1986

如同安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）在春光乍洩（Blow up）中，描述攝影行為與性愛的關連性，戈丁透過鏡頭瀏覽施芳的一切，而施芳再以直視鏡頭後方的戈丁，作為愛的回應。不同於1986年當時尚未成為情侶的兩人，鏡頭下的施芳，表情困惑、眼神渙散、肢體僵硬（圖4-5）。戈丁曾說：

「在所有照片她都直視在鏡頭後方的我。這是相當完全的愛，非常的性感，但也相當的悲傷，相當矛盾地共存。但她總是看著我，比任何一個人都還強勢。」<sup>186</sup>

對光的神性領悟，使得戈丁拍攝施芳的照片與描述異性情人布萊恩晦暗、混濁的照片相異。戈丁鏡頭下的施芳都像是披覆著光線，似乎是透過光影回應施芳直視戈丁的愛。《Siobhan on our bed, NYC, 1990》（圖4-6）中，透過光與影的交錯，施芳的身軀變得立體且真實，光影形構的線條，柔和延展，順著施芳的手勢導引至其直視攝影機的目光，而攝影機彼端被挑起的戈丁慾望，又成了披覆於施芳身軀的火焰般光影，肆意的愛撫著施芳的身軀。在此施芳所展露的女性身軀並非為了滿足窺淫的眼光，也非訴諸為召喚或連結於性的符號，而是穿透性表象的慾望

<sup>185</sup> Contacts Vol. 2, Portraits of Contemporary Photographers. Initiated by William Klein, 2000.

<sup>186</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

本質。光影成了戈丁的慾望語彙，透過相片言說女性的慾望張力。



圖4-6 Siobhan on our bed, NYC, 1990

不同於直接拍攝性愛過程來描繪與布萊恩的親密關係，戈丁在描繪與施芳的關係時，強調的是眼神的交流與描繪光影所造成的「觸覺視覺化」，揭露更為深層的愛的需求。伊莉佳萊（Luce Irigaray）認為，相較於陽性慾望注重視覺的經驗，陰性慾望比較是透過觸覺媒介產生。觸覺在碰觸主體與被觸客體間流動，模糊自我與他人邊界。而楊（Iris Marion Young）則認為，觸覺除了指特定皮膚感受、手指觸摸等特定官能外，也可指所有感官的官能意向性。她指出，如想像一種視覺模式，並非透過感官對某物進行凝視，而是一種在光與色彩間的浸浴。此種意向性的投射是置身其中的，感覺主體與客體間的關係，既可分離亦可連續。<sup>187</sup>如《Self-portrait in bed with Siobhan, NYC, 1990》（圖4-7），從戈丁迴避觀者的眼光，僅是深情地直視施芳，展現的是不同於上方圖3-2中與布萊恩的暴力親密關係。此外，不同於圖3-3布萊恩對戈丁注視的背離，施芳的姿態暗示著她接收著戈丁眼神中所蘊含著對慾望的索求。透過光線的融合，戈丁與施芳的身體已然交合。介在戈丁與施芳身體間的距離，似乎是為了不斷確認彼此的關係而存在。透過此凝視時刻的凝結，與充斥其中的親密氛圍，已充分交代了兩者的關係，交媾過程的描寫似乎也變得多餘。

<sup>187</sup> 像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，pp.117-118



圖4-7 Self-portrait in bed with Siobhan, NYC, 1990

薩思曼（Elisabeth Sussman）曾指出，戈丁鏡頭下與施芳的關係是堅定的性愛，透過顏色與光線，戈丁描繪的是關係中不同程度的熱情、愛、癡迷與絕望。<sup>188</sup>

《Siobhan with a cigarette, Berlin, 1994》（圖4-8）中的施芳，眼神雖依舊望向攝影機，但卻似穿透攝影機，望向更遠的彼端。施芳在鏡頭前的身軀已不再如往昔，向戈丁發出誘人的光芒，也暗示兩者的關係即將劃下句點。雖然是張彩色照片，但施芳身上黑色的衣物，灰色調的牆面，相較於上兩張照片流動的情慾，這裡是沉重的停滯感。施芳的影像成為投射過去的懷舊意向，也意味這張照片所透露的，是這段即將成為過往關係的悲傷。



圖4-8 Siobhan with a cigarette, Berlin, 1994

<sup>188</sup> Sussman, 1996: p.39

## 第四節 陰性空間經驗

關係的建立有助於創傷復原，然建立關係的對象不僅侷限於親密關係的人們、社群，也可以是提供人們活動的空間。空間、物品隨著人的進出與使用，間接成為人們生活的見證者。空間引發了戈丁觸覺式的觀看，空間也成為戈丁記憶的載體，甚至提供向內自省的可能。透過拍攝空間中的關係線索，戈丁企圖找出更為深層的關連。空間經驗將是本節探討的主軸。

### 4.4.1 觸覺式觀看

戈丁的攝影作品多拍攝於室內的空間：臥室、旅館房間、化妝間、酒吧、浴室、車廂內等。梅洛龐帝（Merleau-Ponty）曾說，沒有身體便沒有空間。<sup>189</sup>身體界定空間，而空間也暗示著存在的事實。波洛克（Griselda Pollock）曾在分析現代性與陰柔空間的關係時，舉出畫家如梵谷與賽尚，已將混合人類感官如觸覺、質感及視覺的經驗再現空間。藉由不同的視覺線索，指示其他感官的存在，換言之，透過現象學的解釋，空間成了經驗的空間。<sup>190</sup>戈丁在企圖尋找關係的鏡頭下，透過被攝者的身軀與空間、與空間中的物件的互動經驗，進行的便是一種經驗空間的現象學描繪。

伯格（John Berger）曾說，我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。與事物產生關係便需透過接觸。<sup>191</sup>班雅明（Walter Benjamin）認為，當我們觀看藝術品和甚至是普通的物體，特別是那些深深打動我們的物體時，我們會陷入一種可以用觸覺感知的交流（a tactile exchange）之中。<sup>192</sup>不同於現代主義崇尚以理性、抽象的方式描繪關係，以及對寫實的摒棄，戈丁企圖在其攝影實踐中重拾對光影與色彩的語彙，便是向外投射觸感意向的視覺觀看。

<sup>189</sup> Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, p.102, 142, 引自像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，p.56

<sup>190</sup> 視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史，Griselda Pollock著，陳香君譯

<sup>191</sup> 觀看的方式，John Berger著，吳莉君譯，p.11

<sup>192</sup> Walter Benjamin, 1985, p.42, 引自《文化理論關鍵詞》，Dani Cavallaro著，張衛東，張生，趙順宏譯，p.127



空間的延續感加強了觸覺式觀看的感受。透過來自畫面中被攝者所處環境的延伸；觀者被迫或可稱經攝影師巧妙的邀請，與被攝者同躺一張床、共浴、共乘一輛車等。由於空間的壓縮感，觀者無處躲藏的注視著照片中的一切，在注視眼前的被攝者的同時，自身與被攝者的界限變得模糊。戈丁曾表示，人與人間隔著一面玻璃牆，她試圖用攝影的方式打破，感受他人之感受。<sup>193</sup>

《Ryan in the tub, Provincetown, 1975》（圖4-9）。瑞恩緊閉的雙眼並非為迎合觀者窺視的視線，而是沐浴時放鬆的舒適表現。她所浸浴的水並非純淨透明，而是帶著不透明的漸層色調，區隔著浮出水面的頭、手部位與其他隱沒於水中的身軀，如此除揭示著身體與浴缸間的空間範圍，也隱含了被水包覆的身體及浴缸與身體間觸覺體驗的意向投射。而戈丁的照片所具有的失焦特質，及照片表面的粗顆粒子，使觀者在無法看清的模糊下摸索進入照片的情境。此外，構圖中的浴缸與其中的水向觀者呈現開放性，似乎成為共享經驗的邀請。雖然從題名得知被拍攝者姓名，然被拍攝者的背景、何以進行沐浴拍攝的理由並未被講述，意味著戈丁注視的並非個人特殊經驗，而是透過此人沐浴的經驗，喚醒自己與觀者的生活感受，而由視覺所引發的觸覺意向，加深觀者將此連結自身經驗的認同感。



圖4-9 Ryan in the tub, Provincetown, 1975

<sup>193</sup> Goldin, 1996: p.448

#### 4.4.2 喚醒缺席記憶

人的在場與缺席形塑了空間的樣貌，而空間也承載人所彌留的情緒。巴舍拉（Gaston Bachelard）曾指出，空間如家屋蘊含著人所投射的日夢，藉由空間的存有讓人們的記憶、想像有了依歸，而透過書寫或閱讀空間的行動，具有私密感的日夢便得以被察覺。<sup>194</sup>因此，拍攝空間的攝影敘事，成了戈丁表露情感的場域。此外巴舍拉也指出，家屋在世間的處境，也是具體呈現我們人類在世間上具體處境的變奏。<sup>195</sup>空間成了人們生活經驗的記憶載體，戈丁透過描繪空間中的關係記錄，隨時提醒其生活處境。



圖4-10 Empty beds, Boston, 1979

曾與戈丁合作攝影集《空頁》的德國作家賽多利斯（Joachim Sartorius）表示，該攝影集是集結戈丁拍攝的空房間，然戈丁鏡頭下的房間從未是空的。<sup>196</sup>如

《Empty beds, Boston, 1979》（圖4-10）中左側的光線，投射至此空間，賦予兩張床不同的陰影層次。雖無人在場，然凌亂擺放的枕頭、蜷曲的棉被、與床墊上使用過的縐褶，暗示曾經有人的在場。而從床的結構可以看出，是由兩張單人床所構成，即便靠在一塊，也因為使用人不同的習慣，而造成兩床不同的樣貌。即

<sup>194</sup> 空間詩學，Gaston Bachelard著，龔卓軍譯，pp.74-76

<sup>195</sup> Ibid., p.93

<sup>196</sup> Sartorius, 1996: p.320

便人的不在場，因人在物上留下的痕跡，確認了人的曾經存在與此刻的缺席，此刻的空間凝結了失落、欲求與寂寞的情緒。

房間屬於私領域的範疇，代表著在此領域中的人得以卸下對外的面具，真誠面對自我的感受。而房間中的床是性關係發生的場域，為找出造成兩性間關係複雜的理由，戈丁將床視為言說性關係的場域。她曾說：

「床成為一個論壇場域，使得關係的抗爭得以解除或是加強。性不是關於表演，它是關於一些在信任及揭露所發現的溝通，以及無法自其他方式表達的無助。」

197

而當關係破裂時，房間也可能成為暴力的見證者。《Bloody bedroom in a squatted house, Berlin, 1984》（圖4-11）1984年，戈丁在德國的旅館房間遭受當時親密關係中的暴力。從牆上觸目驚心的噴灑狀血液，以及床上隱約可見的斑點狀血跡，雖未有相關文獻能證實此處記錄的房間為暴力事發地點，或有事後人為佈置等可能臆測，然由於在攝影集中，戈丁將此放置於暴力攻擊後的敘事編排，企圖超越上述假設，此房間呈現的是戈丁當時所遭遇的暴力衝擊力度。赫曼曾說，一旦倖存者不再感覺創傷造成的破壞是永久的，他們就較勇於承認創傷的確損及其性格。越是積極參與自己人生重建的倖存者，越是願意接受他們受創自我的記憶。<sup>198</sup>換言之，若要自創傷中復原，便需要傷痛的證明，而記錄、面對該創傷發生的地點也成為必須。戈丁透過此照片中空間的暴力證據，提醒自己過去所經歷的創傷，不僅是對於自己人生的警醒，也是與過去自己的連結。就如赫曼所言，當倖存者與自我再度聯結時，她將感到鎮定、更有能力沈著面對她的人生。<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Goldin, 1986: p.8

<sup>198</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p.314

<sup>199</sup> Ibid., p.314



圖4-11 Bloody bedroom in a squatted house, Berlin, 1984

#### 4.4.3 內省空間

描繪室內空間中人的活動，是向內觀視的角度。而照鏡子的姿態，亦是向內觀看的時刻。戈丁作品中，室內照鏡的女人是她作品中常見的主題。她表示拍攝此並非隱含特殊的隱喻，而是人與自我相處的狀態吸引了她的目光。<sup>200</sup>空間的封閉性，加強了向內注視的自省特質。戈丁曾說：

「我的慾望是保存對人們生活的感知，賦予它們我在其中所看見的強度與美感。我想要我所攝影的人們可以投射凝視。我想要展現我的世界的真實樣貌，沒有美化、沒有讚頌。這不是一個貧瘠的世界而是對於痛苦的體悟，一種內省的特質。」<sup>201</sup>

拉岡的「鏡像時期」(mirror stage)指出，當一個嬰孩第一次在鏡子裡認出他自己，而且體認到他與母親原來是不同的兩個個體的時候，嬰孩認識到自己的形象，而且對那個形象產生一種迷戀之後，它便開始建構一種身分認同。然而，嬰孩所見到的，他們永遠能夠見到的，就是自己的形象而已—就是一種再現。<sup>202</sup>在此，拉岡的理論轉化為同時具有「形塑」和「回顧」自我的曖昧特性。伊莉佳萊

<sup>200</sup> Goldin, 1996: p.449

<sup>201</sup> Ibid., p.448

<sup>202</sup> 電影的社會實踐，Graeme Turner著，林文淇譯，p.143

則認為，在此理論下，女性成為陽剛主體性與慾望的鏡子。她反映出他的自我，陰性作為鏡子的功用，好讓男人在鏡中看見被反映的自己。也因此，藉由將女性的慾望行動與男性的慾望行動同一，亦即讓女性為取悅男性，而渴望自己成為美麗的物品供他凝視，藉此男性透過掌握女性的快感來源，好加強其存在主體。<sup>203</sup>因此，伊莉佳萊認為，女性想要穿越鏡子，重拾掌握的權力，便是說出自己的慾望。

戈丁影像中的女人，站立在鏡子前並非為了取悅任何人，而是一種對自我的確認儀式，一種對於自我經驗的掌握慾望。《Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin, 1984》（圖4-12）中，蘇珊站在鏡子前的身體，與鏡中映照出的影像，由於攝影角度的偏移，模糊了鏡前主體的表情與姿態。儘管透過鏡子的物理性可得知鏡中影像為鏡前主體的反射，然在此張照片中，兩者姿態上的差異，如同自我主體與鏡中客體間的檢視與對話。蘇珊緊盯鏡中的自己，自我觀看的力量將觀者窺視的意圖剔除。



圖4-12 Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin, 1984

<sup>203</sup> 像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，p.114

## 第五章、重建家族與AIDS衝擊復原

### 第一節 建立家族

60年代的美國正值學生抗議越戰行動、青年反叛文化與人權運動，加上國內保守的政治勢力進行的政治肅清運動，美國社會由內到外皆接瀰漫著揮不去的暴力陰影，直接質疑權威的心理攀升到一個新的高峰。<sup>204</sup> 部份青年對社會不滿，他們具有強烈疏離及陌生感，厭惡既有的價值觀，如成就、物資至上及50年代美國社會強調的與他人一致（conformity）。他們喪失認同感，有些學生輟學、逃家，也有些學生雜居在一起，彼此照顧，自稱為嬉皮（hippies）。由於他們反對父母親的文化，故稱為反文化（counter culture），遍及美國及歐洲各大城市之中。強調「愛」勝於金錢，「感覺」重於思考，「自然」大過人為造作。<sup>205</sup> 此外，女性意識抬頭，女性對自身與家庭的角色得到不同的認知，外加經濟不景氣的陰影下，社會離婚率居高不下，美國陷入家庭危機。<sup>206</sup>

嬉皮崇尚波西米亞風格的生活方式，標榜離開原生家庭，以一種不分你我的浪漫氛圍，與志同道合者組為家庭；此外，婦女、同志解放運動，也強化了由同伴組成的家庭觀念。<sup>207</sup> 對象通常為當時社會所定義之邊緣者，包含同性戀者、扮裝皇后、毒品吸食者等。部份的他們，是因不被正規社會所接受而離開家庭，孤獨、寂寞與無法言說的苦痛，使他們更需要群聚關係的扶持；部份則是因崇尚這些社群而離開家庭，企圖透過參與這些社群、脫離家庭與社會，以彰顯自己的自主性。家是對界限且安全的認同，渴求與相互肯定的社群建立組織，便是渴求家的慾望。<sup>208</sup> 再加上受到安迪·沃荷（Andy Warhol）所成立的工作室—工廠（The Factory）與其藝術光環的感召，在他標榜旗下明星群（Superstars）的同時，也將原本社會邊緣人的角色轉換為明星崇拜的對象，更強化了社會邊緣人凝聚的現象。

<sup>204</sup> 幻影與真實（下）史家眼中的好萊塢歷史片，Mark C. Carnes著，王凌霄譯，p.593

<sup>205</sup> 林立樹，2001: p.488

<sup>206</sup> 聶新蘭，2006: pp.21-22

<sup>207</sup> Heiferman. 1996: p.278

<sup>208</sup> 像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，p.256

戈丁拍攝主體多為與之生活的同伴。對幼年的她而言，正統家庭無法讓她獲得溫暖，加上當時姊姊自殺離去，迫使她向外建立自己的家族。然由於與戈丁一塊生活的朋友，並非正規社會所能接受的邊緣人，如波士頓與紐約區的扮裝皇后、紐約的吸毒者與同性戀等社群，因此在戈丁記錄自己家族生活的同時，其實也側寫了這些社群的生活處境。由於戈丁身在其中，透過與社群所建立的信任關係，藉由攝影個人記憶，提供該社群不同的歷史定位。

### 5.1.1 扮裝皇后

從19世紀中期起，Drag一詞代表男性著女性服裝；Queen則是源於Quean，是自英國十七世紀起指具有女性氣質或是同性戀男性的用語。約於1930年代，Drag Queen合併使用，於1941年第一次出現在印刷品中，當時的定義是為了娛樂目的扮成女性的同性戀男性。<sup>209</sup>

扮裝早期的定義是以男性模仿老婦人以娛樂觀眾的一種喜劇表演模式，除此外，舞台上女性的裝扮其實是男性扮裝者次文化中為找尋男性性伴侶的一種方式。美國約於20至30年代頒佈禁酒令，此時非法酒店開始以扮裝舞會的方式介紹扮裝皇后給當時中產、勞工階級的顧客，甚至由於過受歡迎，即便於經濟大恐慌時期，依舊造成一股「娘娘腔男子狂熱（pansy craze）」。然而禁令取消後，意味著藐視守法、中產階級習慣的消退，牽動非法酒店的衰退，再加上因各州管制局增加對酒吧同性戀行為的管制，促使更多純同性戀酒吧的誕生，反而將扮裝逐離次文化圈。

扮裝再度回歸為二次世界大戰後，除士兵藉由扮裝娛樂同袍外，舊金山地區甚至以此作為刺激旅遊的賣點。此時的扮裝是為了娛樂非同性戀觀眾，並維持此形式長達三十年。仍而，戰後環境其實對扮裝表演設下諸多限制，除了萬聖節男人可扮裝，及芝加哥所贊助並扶植至50年代的非裔美人傳統扮裝舞會外，身著扮裝服裝上街是違法的。女性扮演者須攜帶夜總會의卡，以茲證明他們的扮裝是為了表

<sup>209</sup> Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America, pp.316-317

演。而財務上的緊縮，他們也開始以錄音對嘴的方式進行表演，也使得扮裝表演者多為訓練不足或極為邊緣的表演族群。於此同時，變性的可行性也將扮裝置入新的且更異常的注視中，挑戰著扮裝的疆界。<sup>210</sup>

70年代的扮裝者試圖挑戰主流的性別分類以及異性戀秩序，於男同志與女同志間皆建立社群，也使扮裝文化註定伴隨著同志活動的起落而改變的命運，但仍有兩起事件保持這個團體的穩定。首先，是何賽（José Sarria），一名在舊金山黑貓酒吧（Black Cat）扮裝表演者，於1965年競選市長。他力圖抵抗當時警察對同志酒吧的騷擾，並且成立具爭議性的帝制王室體制（Imperial Court System）為第一個扮裝運動組織，目前改稱為國際王室體系（International Court System），在美國西岸有許多分支。該組織主要是以扮裝皇后的表演收入支援LGBT團體（為以下四類團體之縮寫：Lesbian：女同志；Gay：男同志；Bisexual：雙性戀；Transgender：跨性別者）。此組織最大的貢獻在於，它為扮裝皇后提供一個「家」與應有的尊重。<sup>211</sup>

加入以性別為劃分的社群，扮裝者性別的游移性自然容易遭受到挑戰。1969年爆發石牆事件（Stonewall Inn）後，即便當時的同志與女權團體主張破除性別的僵化，然而他們卻以扮裝皇后的政治不正確為由，將扮裝皇后排除在性別議題的討論之外，直到80年代部份婦女團體為抗爭宗教權，才再度將扮裝皇后放置在運動的核心位置。<sup>212</sup>儘管如此，扮裝皇后表演仍可視為LGBT團體有效的策略，尤其在以強調「赤裸裸（in-your-face）」表現自我、大談同志生活、性傾向及跨性別的80年代。<sup>213</sup>透過扮裝文化、舞會的場合，同性戀者可找尋與自己有相同興趣的人，而戲劇性的表演模式，也可吸引異性戀者了解LGBT團體的文化。

部份對扮裝文化的批評指出，扮裝並非性別的改革者而是維護者。他們的表演只是強化了社會僵化的性別角色。但性別研究者則對扮裝文化中表演的成份持正面態度，如巴特勒（Judith Butler）以「性別操演」的概念，她認為性別與性皆不是

---

<sup>210</sup> Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America, pp.317-318

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Ibid.



天生自然，而是由文化生成。而性別認同乃是一種演練，須以反覆的演練以求其穩定性。<sup>214</sup>藉由扮裝，性別的展現成了一種表演，除揭露社會建構性別的過程，並以此為突破性別僵化的手段。<sup>215</sup>

戈丁與扮裝皇后的接觸來自其好友大衛的介紹。1971年他們前往波士頓，八個月後，戈丁便和扮裝皇后居住在一塊，並拍攝許多她們在室內的日常生活剪影。70年代的波士頓，正常人認為扮裝皇后是怪物，男同志不喜歡他們，女同志則認為他們的行為是在嘲笑女性。<sup>216</sup>在當時她們無法在白天出門，因此他們只能過著夜行生活。他們工作的場合是由黑手黨所經營的酒吧，由於戈丁得到他們的信任，因此可在內拍攝、記錄扮裝皇后的工作樣貌。<sup>217</sup>

戈丁視她們為她的家人，一個屬於她的部落（tribe）：「當我跟扮裝皇后一塊居住的時候，我的生活充滿他們，我也想成為一員。」<sup>218</sup>扮裝皇后的美引領戈丁尋求超越性別的愛的解釋：「我並非唯一愛上扮裝皇后的女人，甚至有一位已經與扮裝皇后維持20年的伴侶關係。在我19歲的時候，我試著從書中找出我為何愛上他們的解答，但只有在一本異常心理的書上，有一小段章節並非尋常的解釋。」<sup>219</sup>在扮裝皇后的身上，戈丁尋找到抵抗傳統束縛的勇氣，一種對於自我認同的堅持：「我跟他們一起生活，他們是我的重心，我所嚮往，我如奴隸般奉獻給他們。」<sup>220</sup>

不帶任何批評的眼光進行攝影實踐，是戈丁認為不殘害攝影的方式。攝影對其而言是出於愛、出於美以及出於慾望。<sup>221</sup>誠如尚·摩爾在《另一種影像敘事》中所形容，攝影是一種可疑的驅魔儀式：「假如你是一個攝影家，卻不試圖去拍攝讓自己著魔的對象，那又怎能從這種情境中解放出來？」<sup>222</sup>對扮裝皇后的著迷，使

---

<sup>214</sup> 高千惠，2009: p.44, 52

<sup>215</sup> Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America, p.319

<sup>216</sup> 'My camera has saved my life', interview with Angelique Chrisafis, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/may/22/photography.art>, 2010/6/5

<sup>217</sup> Contacts Vol. 2, Portraits of Contemporary Photographers. Initiated by William Klein, 2000

<sup>218</sup> Westfall, 1991:37/Fall

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Goldin, 1996: p.452

<sup>222</sup> 另一種影像敘事，John Berger著，張世倫譯，p.285

戈丁希望以攝影鉅細靡遺地記錄她們的生活。她以攝影宣揚扮裝皇后的美麗，對戈丁而言，她們不是男扮女裝，是突破性別二元劃分的第三性別。<sup>223</sup>戈丁曾說：「當我看到一個扮裝皇后，我看到的不是男人身著女裝，而是混合兩者的第三種性別，一種自由的形式。」<sup>224</sup>



圖5-1 Ivy wearing a fall, Boston, 1973

《Ivy wearing a fall, Boston, 1973》（圖5-1）中，戈丁自下往上拍攝的角度，顯示了她對扮裝皇后的美的懾服。雙手環繞胸前、扭腰側身的軀體線條，展示的是陰性姿態。向下凝視鏡頭的眼神，與緊扣右手臂、擦上深色指甲油的左手，在側身後避開所有可辨識性別的生理線索，藉此跳脫性別框架下的檢視，戈丁試圖表達吸引她鏡頭捕捉的，扮裝皇后的美，儘管其遊走在性別之間。此外，被攝者面對相機自在的眼神與姿態，展現的是被攝者與攝影者間的互相信任與接納。

對戈丁而言，攝影是她收集美麗事物的慾望出口。她曾說：「我拍攝從不出自厭惡，我也並非尋找醜陋的人。任何我拍攝的對象都是出自我的慾望。他們觸碰到

<sup>223</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>224</sup> Westfall, 1991:37/Fall

我，或是我發現他們相當迷人。此外，我從不刻意在我的人生中，拍攝刻薄的照片。」<sup>225</sup>戈丁的鏡頭臣服於美，而不帶有批判的眼光。然這段引述，其實也可視為她對阿勃思（Diane Arbus）在扮裝皇后照片中（圖5-2）拍攝態度的批評。



圖5-2 Seated Man in a bra and Stocking, NYC, 1967, Diana Arbus

阿勃思鏡頭下的扮裝者，是男性著女性衣物，包含內衣、絲襪與高跟鞋，與扭捏模仿女性的姿態。甚至在標註照片的題名上，不似戈丁尊重並掛上拍攝者的姓名，而是以「坐著的男人」代稱，既不透露更多關於此人的訊息，更忽視此人扮裝下的欲求。戈丁曾在訪談中表示，扮裝皇后並不喜愛阿勃思的作品，因為她試圖剝奪皇后們對自我的認同。<sup>226</sup>因此戈丁認為阿勃思的作品是關於阿勃思自己：

「她拍攝那些人物是為了滿足她想成為被攝者。她試著穿上他們的皮，是一種接近精神病的共鳴。在拍攝扮裝皇后時，她試著剝去她們，並已她先入為主的觀念

<sup>225</sup> 'My camera has saved my life', interview with Angelique Chrisafis, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/may/22/photography.art>, 2010/6/5

<sup>226</sup> Interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2010/5/31

呈現這些皇后。這與我拍攝扮裝皇后的意圖有極大的不同。」<sup>227</sup>

戈丁的攝影實踐可視為不斷的紀錄且讚揚生命的各種形式。對於扮裝皇后跨越性別藩籬，大膽挑戰社會規則的舉動，戈丁曾說：

「她們呈現的是第三種性別選擇。我從扮裝皇后身上我看到了勇敢，她們向公眾清楚呈現她們的夢想，這讓我相當尊敬且深深被其吸引。」<sup>228</sup>

戈丁認為她為人所誤解的是，她介入團體是為了拍攝。然而她澄清，拍攝扮裝皇后，是基於情感上的需要。她拍攝扮裝皇后，除了對美的追尋，戈丁尋求的是更深層的連結，對於自身性別的複雜感再次確認。<sup>229</sup>戈丁自小的成長背景，是保守的美國50年代，對於性別有相當刻板的印象與限制。但從小戈丁便認為性別間是沒有差異的，哥哥能做的事情，自己也能如哥哥般完成。在嬉皮學校的學習，讓她真正領悟到與其接受制式的性別劃分，不如標示不同於社會規範下的性別定義；決定過著與自己性別相反的生活，甚至改變性別，對戈丁而言是自主權的最高表現。<sup>230</sup>

加諾（Paulette Gagnon）曾描述戈丁的作品：自動且直觀的捕捉人類表達中的細微與親密。從扮裝皇后、同性戀、吸毒、賣淫到愛滋病，她讓我們知道脆弱且無助的生命中的感動，並且透過如此的直觀，她直接撫觸到我們的視線。<sup>231</sup>戈丁以不帶批判的角度拍攝照片，而她拍攝的對象則回應給她鮮明且誠實的自己，攝影在此時給予了一種解放的力量。由於拍攝對象多歸類為社會的邊緣人物，而扮裝皇后即是這類的拍攝主題之一，無法外曝於社會的無助感是他們所害怕的，然而透過戈丁與他們建立的信任關係，使他們得以透過戈丁的相機，自在的展現自信的自己，在此，戈丁的攝影賦予他們力量，挑戰社會拒絕的眼光。<sup>232</sup>

---

<sup>227</sup> Westfall, 1991:37/Fall

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Goldin, 1996: p. 448

<sup>230</sup> Goldin, 1986: p.7

<sup>231</sup> Self Drifting into Otherness, Paulette Gagnon, translated by Judith Terry

<sup>232</sup> Heiferman. 1996: p.282

由追尋美的外表探索，轉而向內探索成為90年代戈丁拍攝肖像時的轉變。戈丁曾表示，此時的作品則開始會製造場景並要求被攝者注視相機，反應更為內在的關於沉思與自我認同之描繪。<sup>233</sup>庫什曼（Cushman）於1990年從當代西方社會對自我所普遍抱持的看法指出，現代人的自我根本就是「空虛的自我（empty self）」。<sup>234</sup>二次大戰的經驗，使經濟、政治及道德環境產生劇變，也喚醒了人們的空虛、失落感。當失去社群、社會所共享的傳統意義，當人們失去信念與價值，他就會感到空虛。目前社會沈溺於追求物質生活的滿足，更加提醒人們內心的空虛，以及渴望填滿的需求。<sup>234</sup>而這也呼應泰勒（Taylor）於1979年所提出，現代自我的內在化特質：內觀自省（reflexivity）。他指出兩種內省方式，一為自我控制（self-control），另一為自我探索（self-exploration）。而其中的自我探索，目的便是藉由探索自己的身體、想法、感覺及慾望，塑造自己的認定，強調的是我們必須「追尋自我」（search for ourselves）。而如此的向內觀視，可溯回浪漫時期的主張，致力找出「存在於我們內心」的真理，重視想像、感受、內在聲音等的重要性。泰勒指出，此時期人們開始憑藉自身對這世界、對其日常生活的「感覺」，來定義什麼是合乎道德或「良善」（the good）。換言之，道德責任是從個人內心喚醒，而非外界所規定。<sup>235</sup>

在《Jimmy Paulette and Taboo! In the bathroom, NYC》（圖5-3）中，右側的波萊特（Jimmy Paulette）將手搭在泰波（Taboo!）的肩上，側身面對觀者，自在直視觀者的嬌媚眼神，成為其肯定自己處境的象徵，這是對於扮裝中的自我認可。透過觀者無可迴避的觀看，其處境成為存在的事實，唯有標示扮裝皇后的位置，才具有抵抗主流文化將其邊緣化的力量。

---

<sup>233</sup> Goldin, 1996: p.453

<sup>234</sup> 敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構，Michele L. Crossley著，朱儀羚等譯，p.33

<sup>235</sup> Ibid.



圖5-3 Jimmy Paulette and Taboo! In the bathroom, NYC, 1991

戈丁起初拍攝扮裝皇后是迷戀於他們的美，藉由記錄自己與他們生活的經驗，透過照片的累積，其實也如實地呈現扮裝皇后的生活處境。如《Jimmy Paulette on David Armstrong's bike, NYC, 1991》（圖5-4）中，藉由描繪波萊特以扮裝之姿走出戶外，雖在照片與名稱中無法得知是參與何種活動，但與70年代只能生活在黑暗中的環境相比，伴隨著80、90年代同志、性別運動的興起，扮裝皇后得以見光的生活是不同以往的改變。這張照片的焦點集中在波萊特的上半身至臉部，其餘的部份則因跟著單車移動而變得模糊。如同記憶中，對於專注的事物以外皆是模糊的，透過擷取稍縱即逝的片段，得以回憶當時的美好。而戈丁鏡頭下對扮裝皇后的捕捉，也替扮裝皇后在社會歷史脈絡下，留下美麗的標注。



圖5-4 Jimmy Paulette on David Armstrong's bike, NYC, 1991

### 5.1.2 戈丁的家族

戈丁於14歲便離開原生家庭。由於姊姊的自殺，與家人對該事件的羞愧並企圖隱藏的態度，使得戈丁失望離家。在嬉皮學校認識的大衛（David Armstrong）與蘇珊（Suzanne Fletcher）是戈丁第一批家族成員。1978年戈丁移居紐約下東區。該區由於環境複雜，房租低廉，吸引許多離家青少年與社會邊緣人的聚集。反文化的嬉皮浪潮下，青年人離家群聚，無異是想在陌生人的包圍下，透過性愛、毒品、酒精互相取暖。<sup>236</sup>戈丁的公寓更是夜夜擠滿互相取暖的人群。除了源自波士頓的朋友外，戈丁的家族成員並非固定的群體，戈丁曾回憶：

「來自全世界各地的朋友湧進我在Bowery的公寓，然後待一陣子。吉兒（Greer Lankton）、羅伯特（Robert Vitelli）、巴比（Bobby Swope）以及我的愛人布萊恩（Brian Burchill）……80年代末期到90年代初期，藝術家施芳（Siobhan Liddell）移入。我的家人雖然移入移出，但是我們的關係，依舊很緊密。」<sup>237</sup>

戈丁認為她與她的家族成員的連結較血緣關係的家庭來得緊密，因為她們靠著感情、政治立場、美學、幽默感、以及共享的歷史來連繫彼此。<sup>238</sup>她們不想成為「正統的」或「正常的」社群，而是由選擇所組成的社群。<sup>239</sup>此外戈丁指出她們並非出自窺視或是自戀而組成社群，而是基於熱情、好奇、對於他人真正的興趣，以及想要了解他人經驗的慾望。<sup>240</sup>家帶給人自在的感覺，是建立在彼此的認同與界定，是可以讓人做自己的所在。<sup>241</sup>戈丁曾說：「我們熱切地找到世界上跟我們一樣的人。」<sup>242</sup>這樣的熱情在森特（Luc Sante）的回憶下獲得佐證：

「當時的戈丁似乎認識所有人，並且對所有人都抱持著相當大的興趣。戈丁標榜

<sup>236</sup> Schaefer, 1999: p.46

<sup>237</sup> ArtForum: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> 'My camera has saved my life', interview with Angeliqe Chrisafis, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/may/22/photography.art>, 2010/6/5

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> 像女孩那樣丟球，論女性身體經驗，Iris Marion Young著，何定照譯，p.256

<sup>242</sup> Interview by Celia Walden, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>, 2010/6/5

著感情上的忠誠，這也讓許多人跨越自己的極限。」<sup>243</sup>

對於戈丁作品中所透露的私密，她認為是她對於人的完全付出，再對朋友提出要求，這使得她可以在相當短的時間內繫緊與他人的關係。<sup>244</sup>戈丁曾說：

「當我拍攝他們跳舞的時候，我也在跳舞；當他們在做愛的時候我也同樣在做；或當他們在喝酒的時候我也在喝。當攝影的時候，我跟他們沒有分別。此外，我真實接受事物的原貌，我不批評我所看到的，我也不命名或是分析它們，我只是接受。這是我作品中所呈現的，我看待人們如他們所呈現給我的。」<sup>245</sup>

由於戈丁當時攝影的理由在於替代記憶，因此拍攝自己生活的同時，也意味著其照片記錄了與戈丁同住的家族成員們當時的生活形態。1979年，戈丁開始以製作、播放幻燈片秀的方式，將照片分享於家族成員間。隨著戈丁至酒吧工作，其作品的觀賞者也逐漸擴大。雖然照片的公開造成部份家族成員們的恐慌，但由於戈丁保留照片的使用權給被拍攝者，若他們對戈丁表示不願意該張照片公開展示，戈丁會尊重他們的決定，這帶給被拍攝者一種深層的安全感。<sup>246</sup>在尊重與家族成員的關係下，戈丁也得以繼續拍攝照片，利用攝影記錄彼此間共有的記憶，並以此形塑其家族明星與揭示他們的生活處境。

### 5.1.2.1 家族明星

戈丁的攝影風格源於電影。高中時期的她都不是去學校而是跑到電影院消磨時間。她自述她與其好友大衛看遍了1930到40年代好萊塢的影片，迷戀當時的明星嘉寶（Garbo）、瓊·克勞馥（Joan Crawford）及瑪琳·黛德麗（Marlene Dietrich），深深地為其所散發的天后（Diva）風采所吸引。<sup>247</sup>呼應了安迪·沃荷（Andy Warhol）指出70年代末期美國人對於明星的需求：「現今，即便你是騙子你也可以在那裡。你可以寫書、上電視、接受訪問 — 你是個大名人則沒有人會

<sup>243</sup> Sante, 1996: p.100

<sup>244</sup> Goldin, 1996: p.449

<sup>245</sup> Nan Goldin, Stephen Westfall, 1991: 37/Fall

<sup>246</sup> Goldin, 1996: p.452

<sup>247</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W. (Eds), 1996: p.135



因為你是騙子而看不起你。你還是在那裡。這是因為人們需要明星勝過一切。」<sup>248</sup>對於明星的追逐，也是促使戈丁攝影的動機。戈丁與扮裝皇后同居的時期，她追逐於她們的美麗，甚至為了扮裝皇后希冀成為時尚攝影師，期望有天可將她們的美麗表現在時尚雜誌的封面。

羅蘭巴特（Roland Barthes）曾指出，明星嘉寶（Garbo）的容顏，是呈現對本質、如神般尊崇的美，過度到對凡人容顏的追求。而至奧黛麗赫本（Audrey Hepburn）的容顏，便是完全的個人化特質。若說嘉寶的臉呈現的是一種理想，奧黛麗赫本呈現的是一種複雜整體中的一個事件。<sup>249</sup>由此也可了解當時人對於明星品味與需要的轉移，從遠不可及的神的容顏，到肉身化表現特殊性的人。換言之，每個人都有可能是明星。60年代安迪·沃荷的工廠（Factory）所出廠的明星（Warhol Superstars）便是如此。沃荷以其工作室－明星工廠為基地，由於其工作室門戶大開，年輕人可自由進出入，沃荷從中挑選並以結合電影、音樂等方式，包裝並推銷工廠的年輕素人成為明星，如當時電影縱情女郎（Factory Girl）中的艾迪（Edie Sedgwick），與地下樂團地下絲絨（Velvet Underground）的尼可（Nico）等。

賀博曼（J. Hoberman）曾說，60年代末期只要進入波西米亞社群中心，便可以此成為合法的電影導演。而透過拍攝日記式的照片，就像是生活在電影中，記錄日常生活便成為製作電影。想要生活在電影中是戈丁青年時期的夢想，透過攝影記錄自己的波西米亞般的生活，戈丁一圓如生活在電影中的明星生活，並以此建構自己的家族，甚至自己的家族明星。<sup>250</sup>

赫佛曼曾指出，戈丁重複拍攝著她的朋友們，使他們得以被辨識，包括：蘇珊（Suzanne）、布萊恩（Brain）、大衛（David）、庫奇（Cookie）、雪倫（Sharon）、馬克斯（Max）、吉兒（Greer）、珍娜（Janet）、肯尼

---

<sup>248</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol From A to B and Back Again*(New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p.85, 引自Richard Meyer, “Warhol’s Clone”, in *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, ed. Monica Dorenkamp and Richard Henke (New York: Routledge, 1995), pp. 93-122

<sup>249</sup> Barthes, 1972: pp.56-57

<sup>250</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.136

(Kenny)、布魯斯(Bruce)、施芳(Siobhan)等。<sup>251</sup>其中庫奇對戈丁而言就如同天后(Diva)的存在。庫奇曾於70年代參與電影演出而成為明星，戈丁曾回憶，有很長一段時間家族的中心是庫奇。她就像這個部落的母親。<sup>252</sup>由於庫奇的電影明星身份，更賦予戈丁的生活攝影帶有拍攝電影的色彩。

圖5-5至13是戈丁鏡頭下的庫奇，順序與編排方式是以戈丁在《我將是你的鏡子》中的敘事安排。戈丁照片中的庫奇，可以是抱著兒子馬克斯(Max)參加戈丁生日派對的母親(圖5-5)，可以擁有同志情人雪倫(Sharon)與波西米亞派對的社交生活(圖5-6, 5-7)，也有如廁的需求(圖5-8)與個人的情緒(圖5-9)，能夠開懷大笑(圖5-10)，與其夫婿維多(Vittorio)舉行公開的結婚儀式(圖5-11)，在戈丁被人攻擊時義氣相挺(圖5-12)，如同從夏威夷廁所裡塗鴉牆的混亂中，凸顯出來的女英雄形象(圖5-13)。

戈丁照片中的庫奇，呈現的是她眼中的庫奇。透過戈丁照片的呈現，觀者對其家族成員的認識，就如對明星在電影中扮演角色的了解，而明星真正的生活是不得而知的。換言之，真實的庫奇是如何的人，永遠無法從戈丁的照片中得知。透過戈丁拍攝其日常生活的宣示，排除描述庫奇如何進行性生活，或是吸食毒品等社會邊緣時刻，戈丁在此營造的是平易近人的天后庫奇，她可以擁有社會邊緣人所盼望的社交生活、婚姻、孩子，甚至擁有自信的自我。透過照片中對庫奇的敘事，反映的是戈丁內心的欲求，一個成為明星、擁有令人稱羨生活的想望。透過攝影的權力，戈丁塑造家族明星，不僅賦予社會邊緣族群一個明星的盼望，更以此作為社會邊緣族群，在面對失序人生時失落的慰藉。

---

<sup>251</sup> Heiferman. 1996: p.278

<sup>252</sup> ArtForum: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)



圖5-5 Cookie with Max at my birthday party, Provincetown, MA, 1976



圖5-6 Cookie and Sharon dancing in the Back Room, Provincetown, MA, 1976



圖5-7 Cookie at Sharon's birthday party with Genaro and Lisette, Provincetown, MA, 1976



圖5-8 Cookie and Millie in the Girls' room at the Mudd Club, 1979



圖5-9 Cookie at Tin Pan Alley, NYC, 1983



圖5-10 Cookie laughing, NYC, 1985



圖5-11 Cookie and Vittorio's wedding: the ring, NYC, 1986



圖5-12 Cookie with me after I was punched, Baltimore, Md., 1986



圖5-13 Cookie in Hawaii 5-0 bathroom, NYC, 1986

此外，戈丁透過將家族成員明星化，是將所遭遇事物與經驗賦予並創造意義的過程。正如赫曼所提，解決存在意義相關的問題，需要個人與廣大的社群有更多的接觸與互動。<sup>253</sup>戈丁藉由建立家族、塑造家族明星的攝影實踐，透過形構家族的過程，賦予正視自己的盼望與因無法滿足而失落的力量，藉此確實自我的存在。

此外，戈丁曾說在記錄家族明星時，她不是其中的明星也不是導演，而是敘事者。<sup>254</sup>透過幻燈片的組織、再組織與展示，其實也是進行巴巴拉·麥爾霍夫（Barbara Myerhoff）<sup>255</sup>所提的「個人身分詮釋及確立儀式」。巴巴拉認為生命不似文本般容易，生命是關於如何詮釋、演繹及表現生命。她表示當文化處於混亂和分裂的時候，不容易遇上可聆聽認同和接納我們重整個人身分的群眾。而當遇

<sup>253</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p. 98

<sup>254</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.136

<sup>255</sup> 巴巴拉·麥爾霍夫以研究二次大戰劫後餘生的猶太人，在失去至親與種族滅絕的洗禮下，他們怎麼重建和詮釋自己的存在和個人各身分。

上時，可藉由向群眾「表演」、「表現」、「展示」主體想要展現的個人身分，而透過群眾的認同，個人身分則可獲得其身分的詮釋及確定。<sup>256</sup>透過觀者的確認，也等同觀者對戈丁「拍攝內容即是她的生活」的認同儀式，藉此戈丁得以獲得認同的力量，確立其自我身分。

### 5.1.2.1 處境的描繪

赫佛曼曾指出朋友們對於戈丁的拍攝，不僅表示他們同意被拍、想要被拍，甚至已經成為一種需要（*needed to*）。<sup>257</sup>這是對戈丁的一個認可，邀請戈丁進入其生命，記錄他們自己所不知的自己。戈丁說一些朋友宣稱這些照片使他們對自己感覺更好了，其他則表示更加矛盾。<sup>258</sup>透過戈丁的攝影，戈丁自己與他們得以有不同角度看待人生的機會。

大衛·阿姆斯壯（David Armstrong）是自戈丁離家後在沙亞嬉皮學校認識的第一個「家人」。青年時期的大衛所散發的雌雄同體氣質，深為戈丁所吸引。在尚未定型、對人生充滿疑惑的青少年時期，他們互相扶持彼此：大衛將原名南西·戈丁（Nancy Goldin）改為南·戈丁（Nan Goldin），開導害羞的戈丁，培養開朗的個性；戈丁則在發現無法吸引大衛的同時，幫助大衛確定了同志的身分。她曾自述：「大衛用他無止境的好奇與讓人喜悅的興致，使我復活。」對戈丁來說，遇見大衛是在經歷來自家庭的創傷後，一道讓她重獲生命的光。<sup>259</sup>

若稱戈丁拍攝庫奇的明星生活，是社會邊緣族群慾望的投射，則拍攝大衛的照片，就反映社會邊緣族群對於處境描繪的需要。從戈丁拍攝大衛的照片可發現，他是有意識的回應戈丁的鏡頭。如《David at Grove Street, Boston, 1973》（圖5-14）中，大衛是在有被拍攝的意識下擺好姿勢，面對戈丁的鏡頭。即便是在如圖5-15中，迷濛飄移的眼神與褲子上莫名的污漬表示其正在酒醉或是嗑藥的狀態，但依舊在同樣有大片污漬的沙發上，擺出嫵媚的姿勢。透過照片反映的是，亟欲

<sup>256</sup> 尤卓慧等編，2004: p.82

<sup>257</sup> Goldin, 1996: p.278

<sup>258</sup> Ibid., pp.278-279

<sup>259</sup> Schaefer, 1999: p.45

被他人認可自我存在的需要。



圖5-14 David at Grove Street, Boston, 1973

美國文化崇尚著個人主義，然在二戰後對權威體制如社會與家庭的不信任，以及美國文化中神話的缺失，造成青年人在面對人生的困惑時，失去可慰藉的對象。<sup>260</sup>大衛曾說：「我們就像嬉皮，頑皮又野的孩子，我們遵循著自己獲取自己想要的信念過活。」<sup>261</sup>在保守的年代，若仍堅守扮裝的嗜好與同性戀傾向，則需要透過在族群中現身來定位，藉以排解因追尋自我信念而造成的困惑處境。因此大衛出現在戈丁記錄扮裝皇后的家族系列中（圖5-15）；透過戈丁的鏡頭證實自己的同性性向，如《David and Bruce after sex, Provincetown, 1975》（圖5-16）；以及擺出陰性氣質姿態時的自在，如《David in Kim's yard, Newton, MA, 1977》（圖5-17）。

<sup>260</sup> 哭喊神話，Rollo May著，朱侃如譯，pp. 130-131

<sup>261</sup> Schaefer, 1999: p.45



圖5-15 David on my pink sofa, Bowery, 1983



圖5-16 David and Bruce after sex, Provincetown, 1975



圖5-17 David in Kim's yard, Newton, MA, 1977

戈丁自60年代拍攝大衛至今，大衛曾表示在觀賞戈丁的作品相當享受。他人是如何看待這些照片，並不會影響他的想法。透過戈丁的攝影，大衛得以藉著照片回想自己不同階段的過去。看著照片中逐漸年老的自己，就如同生命在眼前流過，引起他念舊的情緒，一種回顧過去的慾望。<sup>262</sup>在此顯現的是對個人神話的嚮往與需要，透過攝影賦予標示身分認同的權力。透過戈丁拍攝周遭朋友的經歷、處境，有助於他們不徬徨在遭社會排擠的困惑中，讓其認清並堅信自己的信念；且透過戈丁編排並呈現的幻燈片，能提供他們不同的敘事可能，從照片中認出自己，是一種確認自己身分和所屬族群的儀式。

---

<sup>262</sup> Goldin, 1996: p.451

## 第二節 愛滋病（AIDS）衝擊

80年代末期愛滋病（AIDS）的襲擊重創美國東西岸城市。愛滋的威脅在於並非患病後馬上致死，而是在具意識下看著身軀與心靈逐漸衰敗，無法投向未來意向的恐懼。染病後隨時面臨死亡的威脅，加上尚無任何醫療可遏止，使得社會陷入恐慌的氣氛。然而對愛滋患者而言，恐怖的並非死亡本身，而是在愛滋病流行蔓延下所凸顯出的社會保守氣氛。

當時美國政治上由保守的共和黨執政，傾向「社會干涉」政策。相較於民主黨對個人自由的保護政策，共和黨主張為了大部分人的安全，政府有必要實施相當的指導、控制或干涉，如在婚前進行血液篩檢，證明沒有染病才能獲得結婚證書；若檢驗出有染病，則還需接受特定行為指導。<sup>263</sup>而社會對愛滋的態度，也多呈現「消極」、「旁觀」及「拒絕」的態度。<sup>264</sup>衛道人士更以染病者多為同性戀與藥物使用者為由，認為這是他們咎由自取的下場。桑塔格便曾指出，美國大眾被告知異性戀是極少傳染愛滋，而愛滋也被視為不只是性放縱的病，更是性變態之病。<sup>265</sup>甚至認為在大眾媒體上教導安全性行為與安全套的使用，以及校園內教導避孕教育等是不宜的。他們認為這會鼓勵年輕男女對關係的輕視，反而助長亂交的可能，如當時紐約大主教所發起反對預防愛滋教育的運動。也因為有這群人對疾病的錯誤認識以及干擾，使得當時美國在愛滋的防治推行上產生相當大的阻力。且缺乏性安全教育的推廣，更可能使愛滋的傳染增加。<sup>266</sup>

愛滋對當時美國的影響，非僅是衛生疾病的問題，而是衝擊著美國社會道德的價值。第一是擔心AIDS造成美國社會的再動盪，50年代的越戰所帶來的反社會騷動，雖然暴露了社會的瘡疤，但AIDS對青年人的毀滅性，可能會將自戰後20年間慢慢平穩的社會狀態再次帶入混亂。第二則是因病毒的致命毀滅性，考驗醫護人員的職業道德。在保護自身的原則下，許多醫療機構拒絕接受患者的治療，充分

<sup>263</sup> 曾俊山、黃瑜滿著，1988: pp.139-140

<sup>264</sup> Ibid., p.109

<sup>265</sup> 疾病的隱喻，Susan Sontag著，刁筱華譯，p.118

<sup>266</sup> Ibid., pp.111-112



反映了社會醫療制度的缺陷與醫學道德的沒落。<sup>267</sup>然而最重要的是，透過愛滋所揭露的，是美國社會對同志仇視的保守態度。

桑塔格指出，當時美國社會出現一群自稱公共道德守護者的保守份子，將AIDS描述成特別針對西方同性戀者的災難。<sup>268</sup>又如雷根時期的布凱南（Pat Buchanan）演說「AIDS和道德破產」、法威爾牧師（Jerry Falwell）提供「AIDS是上帝對未遵守祂的律則的社會的審判」的一般性診斷等。<sup>269</sup>桑塔格認為，AIDS流行病被作為社會控制的利用在疾病史中並不驚奇，讓人訝異的是此時的話語只專注於同性戀者，而官方的發言必定包含對同性戀者的申斥。<sup>270</sup>

為了全面對抗AIDS，當時的美國總統雷根曾於1987年任命「愛滋病策略委員會」，負責研究、計畫與推動防止疾病蔓延的工作。雖邀請為同性戀團體爭取權利的佛朗·利理博士加入討論，卻也延攬以反對同性戀著名的紐約樞機主教歐康那（O'Connor）進入委員會。看似為第一波AIDS受害者（以同性戀為多數）而設立，卻也不改保守的政治策略。故當主教被任命的消息一出，紐約的同志開始群起抗議與示威活動。<sup>271</sup>

社會保守力量對同志的仇視，從對愛滋最大受害族群—同志族群—的漠視便可窺知。藝術家兼戈丁好友沃基納羅維茲（David Wojnarowicz）曾表示，真正讓同志圈潰散的是社會對於同志的厭惡與壓抑；人們並非臨死，而是選擇死亡，這是由於內化了社會對於同志的仇恨。<sup>272</sup>真正無力的是社會本身。社會權力擁有者掌握了治療的資源，篩選可被治療的族群<sup>273</sup>。社會的無力使得有限且未受保護的收容所，充斥著搶劫、強暴等，甚至在發放治療的藥物時，設下種種規定，並對有色

---

<sup>267</sup> Ibid., pp.260-261

<sup>268</sup> 此指美國極右派參議員赫姆斯（Jesse Helms）其反對墮胎與同性戀；波德賀瑞茲為紐約評論家、新保守主意者，引自疾病的隱喻，Susan Sontag著，刁筱華譯，p.150, 158

<sup>269</sup> 法威爾牧師為新福音主義者、保守派牧師，善於操縱媒體，引自疾病的隱喻，Susan Sontag著，刁筱華譯，p.150, 159

<sup>270</sup> 疾病的隱喻，Susan Sontag著，刁筱華譯，p.150

<sup>271</sup> Ibid., p.115

<sup>272</sup> Wojnarowicz, 1996:p.376

<sup>273</sup> Ibid., p.377

種族與窮人予以歧視。<sup>274</sup>歐文斯（Craig Owens）的評論更點出社會藉由愛滋排斥同性戀團體的絕對意圖：政府和媒體將同性戀者當作是愛滋病大規模流行的代罪羔羊，將同性戀等同愛滋般威脅著全體人民的福祉，這是歧視同性戀的戰略。<sup>275</sup>

由於首批愛滋受害者多為同志團體與靜脈毒品注射者，也波及了戈丁的社交圈。她曾回憶：「約於80年代中期，我的一些朋友已有死於愛滋，也有正與HIV病毒奮戰的。原本對自我毀滅的光芒也被在我們之間真實的死亡給取代。」<sup>276</sup>愛滋的突襲，讓身處波西米亞式糜爛生活的戈丁部落，體驗到真實死亡的衝擊。戈丁的朋友Greer Lankton曾在接受BBC專訪時表示，戈丁曾在自己的通聯簿上註記朋友的「死亡」。當她累計到40名的時候，她就停止了。<sup>277</sup>戈丁曾表示愛滋對其社群的莫大衝擊：

「AIDS改變所有事。那些最認識我的、最了解我的、承載我的歷史的、伴隨我成長的以及想一起到老的朋友們。我們的歷史在年輕的時候就結束了……AIDS全面地改變了我們的生活。當我們周遭的人們開始死亡，原初迷人的自我毀滅行徑被視為自我放縱：自我毀滅視為藝術浪漫視野、遭受痛苦是為了工作、對於創意需來自愉悅危機的認知、以及行為的無所節制等，一切都改變了。」<sup>278</sup>

1989年重生後的戈丁重返紐約，輔經歷過個人與親密關係的失落，重新與熟悉的社群接軌讓她得以在失落中喘息與恢復，並持續攝影日記的實踐。然透過記錄其好友患得愛滋後的生活影像，以及部份朋友對抗愛滋的經歷，不同於當時打壓、隱匿愛滋的態度，戈丁的攝影實踐替同志社群歷史與身體標記愛滋的標籤。

### 第三節 邁向復原

#### 5.3.1 回顧失落

---

<sup>274</sup> Ibid., pp.379-380

<sup>275</sup> Outlaws: Gay Men in Feminism, Craig Owens, sited from Postmodernism and the Art of Identity, Christopher Reed. Concepts of modern art :from fauvism to postmodernism, Nikos Stangos edit, p.293

<sup>276</sup> Goldin, 1999: p.48

<sup>277</sup> Schaefer, 1999: p.48

<sup>278</sup> Goldin, 1986: p.145

愛滋除造成身體上可見的衰敗，其最為致命的是將人的存活意志完全剝奪。人們藉由投向未來的意向建立生存的意義，然在知悉未來的計畫會因接踵而至的死亡而打斷時，挫折感由此而生。在氣力與意志都耗損殆盡之際，人失去生存下去的動力，逐漸凋零。戈丁的鏡頭是基於對愛與關係的記錄，透過相機的記錄與編排敘事的掌握，戈丁企圖於記錄朋友患病、抗病的過程中，彰顯各種關係的存在，與因照片的存在而使被攝者與其關係不朽的可能。

戈丁的家族天后庫奇於1988年確認得到愛滋。1989年戈丁返回紐約後繼續記錄自己與社群的生活。雖然此時庫奇被病毒剝奪了聲音，但戈丁卻認為她沒有太大的改變。<sup>279</sup> 在此可察覺庫奇面對愛滋的堅強態度。雖然期間有友人雪倫、兒子馬克斯、拍攝者戈丁的陪伴，然在其丈夫維多於同年九月因愛滋過世後，庫奇對生存的堅持也隨之瓦解。不到兩個月的時間，庫奇也離開人世。

在《我將是你的鏡子》中，圖5-18與5-19對頁擺放，在此維持戈丁的敘事順序進行詮釋。《Cookie with her cane, Provincetown, Septemer, 1989》（圖5-18）呈現的是庫奇孱弱的身軀與慘白消瘦的面容，足以了解愛滋對其身體所帶來的折磨，而病毒所帶來的不良於行，也使得庫奇需要拐杖的協助。身上所佩戴的飾品是波西米亞族群的標誌，然與之前戈丁拍攝庫奇照片中的自信已經盡失，庫奇此時目光朝下，不願正面回應鏡頭，背對著可能提醒她患病的拐杖，即便其身軀與拐杖諷刺的形成了象徵勝利的V字構圖。



圖5-18 Cookie with her cane, Provincetown, Septemer, 1989



圖5-19 Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, September, 1989

<sup>279</sup> Goldin, 1999: p.60

在《Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, September, 1989》（圖5-19）中，庫奇瑟夙於左下角，眼光完全避開鏡頭，甚至隱身於黑暗中。即便有雪倫（圖右側）與戈丁的陪伴，牆上的結婚照，似乎暗示庫奇已抱持與其丈夫維多同歸的心情，消極面對愛滋對其身心的肆虐。牆面上的花草壁紙更加深其身埋土壤的印象。



圖5-20 Cookie at Vittorio's casket, NYC, September 16, 1989



圖5-21 Cookie in her casket, NYC, November 15, 1989

在《Cookie at Vittorio's casket, NYC, September 16, 1989》（圖5-20）中，手持拐杖、身著黑衣的庫奇，雖然企圖背向躺在棺木中的維多，但近乎四分之三的側身

以及黑色的反差，讓觀者的視覺不自覺的在回應庫奇的眼光同時，倒向左側白色的棺木，似乎也暗示著她接下來的命運。照片左側的燭光，更呼應著生命的無常與有限。

戈丁鏡頭下患病的庫奇，並未有愛滋病毒所造成的生理特徵，如傷口、斑點等的呈現。換言之，戈丁在此強調的是庫奇患病後的心理狀態，疾病使庫奇喪失未來感所產生的巨大失落，以及因此與周遭人、物關係的改變。庫奇對戈丁而言是明星幻想的投射，即便疾病讓庫奇回歸血肉之軀的現實，戈丁依舊透過鏡頭的選擇維繫庫奇的明星光環。這在《Cookie in her casket, NYC, November 15, 1989》（圖5-21）中達到圓滿，背景的黑色凸顯了透著橘光的棺木與庫奇的身軀，戈丁賦予庫奇一種象徵神聖的時刻與身分。這刻，庫奇的永恆性隨著其逝去的事實而成立。



圖5-22 Gilles and Gotscho in my hotel room, Paris, 1992

除記錄庫奇的抗病過程外，戈丁亦記錄了其同志好友達森（Gilles Dussein）與其伴侶共同面對愛滋的歷程。達森經營法國藝廊，儘管他引進前衛、激進的藝術，據戈丁所言，他並沒有告訴任何歐洲的友人關於他的患病。相較於當時的美國已有反抗聲浪喚起社會對愛滋的關懷，90年代初期的歐陸社會依舊如50年代的美國般保守。<sup>280</sup>無法言說的苦痛，藉著戈丁認同的鏡頭得到紓解的可能。於《Gilles

<sup>280</sup> Interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>,

and Gotscho in my hotel room, Paris, 1992》（圖5-22）中，從達森在鏡頭前自在地展示與其藝術家愛人戈喬（Gotscho）間相偎的身軀，以及戈喬在其身體上游移的親密眼神，都展現了此對同志伴侶對戈丁的信任。



圖5-23 Gilles's arm, Paris, 1993

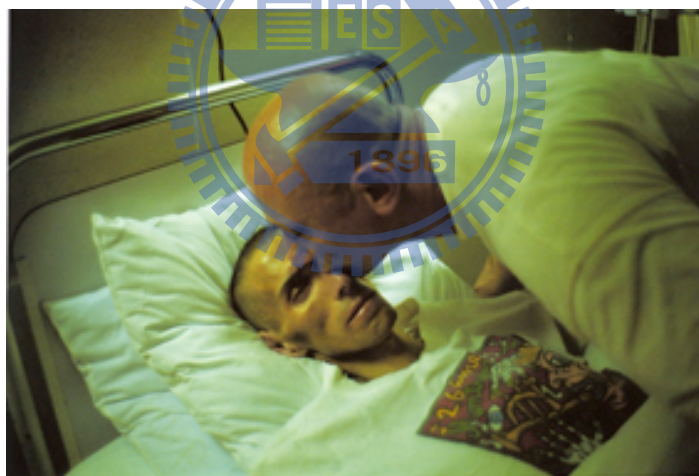


圖5-24 Gotscho kissing Gilles, Paris, 1993

不同於拍攝庫奇時剔除病態身軀的記錄，在達森的系列照片中，透過描繪其身軀患病前後的巨大差異，也間接地以身體標示了愛滋的樣貌。從圖5-23與5-24兩張照片中，相較於圖5-22中的達森，顯因愛滋的折磨已判若兩人。原本堅實的手臂，隨著病毒的侵蝕，急速消瘦、變形，而豐腴的臉頰，也因患病而變得憔悴。然戈丁在此並非將達森視為展示疾病的身體，而是透過愛滋的身體，彰顯同志伴

侶關係間的親密。在《Gotscho kissing Gilles, Paris, 1993》（圖5-24）中的戈喬，緊閉雙眼強忍淚水，面對愛人離去的迫近，僅能用不捨的親吻向達森傳達永遠的祝福。由於達森與戈喬曾見過戈丁拍攝庫奇的系列，贊同戈丁藉由攝影，記錄生命軌跡的實踐。因此他們也希望能透過戈丁記錄達森患病過程的照片，希冀達森能因此永不消失。在此記錄愛滋的歷程，成了標記同志伴侶一同抵抗疾病與死亡的情誼，更以此擴增同志愛情歷史的面向。除此之外，透過記錄這段關係的在場，也意味著戈丁與其擁有共同的傷痛經驗。

戈丁的作品影響是積累的，每次的展覽，她總是從她那龐大的資料庫中，不斷編輯、再編輯。就個別照片而言都相當具有力量，而當影像集結成串後，便成為敘事，故事也隨之移動、轉變。透過故事，戈丁得以保留朋友們的生命：

「我曾認為我可以透過攝影擊退失落。我總是想若我拍攝夠多的人或事，我將不會失去任何一個人，我將不會失去任何回憶，我也不會忘記發生的場域。」<sup>281</sup>

這些曾經讚頌著生命、愛與友誼的照片，如今成了沈痛的回憶。幾乎所有70年代與戈丁居住在一塊的扮裝皇后都已逝去；敘事曲中熟悉的臉孔也消逝；在歐洲的朋友，擁抱著他們的愛人與生命，也隨著投影片的播放慢慢褪去生命的顏色。<sup>282</sup>照片反成為失落的代言，提醒著戈丁倖存的失落：

「但攝影並非如我想像般將記憶保存的那麼好。在這本書裡的很多人都已經過世，大部分是因為AIDS。……但其實，這些照片顯示了其所失落的有多少。」<sup>283</sup>

戈丁是倖存者。她的照片證實了那些無法訴說自己故事的已逝去朋友。誠如赫曼（2004）所言，對失喪的事實進行哀悼，是唯一能幫助倖存者走出失喪的方法。透過照片所進行的失落哀悼儀式，或許提醒了戈丁現實中朋友的缺席，但也是因為照片的存在，成為戈丁遙想家族朋友存在的實證。如巴舍拉（Gaston Bachelard, 1957）所提的，由日夢所構築的意向家屋，得以保留最私密的回憶。這也如赫佛

<sup>281</sup> Goldin, 1986: p.145

<sup>282</sup> The Observer: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

<sup>283</sup> Goldin, 1986: p.145

曼（1996）所言，或許戈丁的攝影具體化其失落，但藉由她記錄生命與失落的照片，生命與失落也得以照片的形式繼續存活。照片成了戈丁得以向被攝者間拋出想像、記憶、回憶等意向的家屋，在此意向空間中，戈丁的家族永不遠離。

### 5.3.2 公開創傷

透過愛滋的蔓延，揭露的是美國社會保守勢力對於性開放觀念的撻伐，以及對於首波受難者—同志團體族群—的譴責和冷漠的態度。社會企圖塑造同志團體等同愛滋般具有威脅性的印象，將不同於異性戀白人的性態度聲音徹底消弭。而這從對藝文的限制便可發現，如《紐約時報》曾對當時的一本關於雜交的書籍提出以下評論：「在愛滋的時代，一個作家應當更有約束力……」而在藝術方面，各大美術館則以透過拒絕展示特定團體的性，隱藏其他性行為的可能，為的便是從圖像中定義大家可遵循的性——一種異性戀白人的性幻想。<sup>284</sup>

里得（Christopher Reed, 1994）曾指出，面對社會對同志族群的仇視與漠視態度，激起同志社群的憤怒，反映在80年代末期藝術表現上，成為強調身分認同的主張，如梅普爾索普（Robert Mapplethorpe）、沃基納羅維茲（David Wojnarowicz）公開自己同志的身分標示其藝術創作，企圖以標示身分的作品，喚起並非唯我經驗的策略，以族群共同／統一的姿態，打擊社會保守勢力的打壓。由於愛滋重擊戈丁的社群，讓戈丁挺身而出，為拒絕簽訂「恐同證明」，她放棄最需要的國家支持藝術家的獎金。除此外，戈丁加入愛滋病解放力量聯盟（Aids Coalition to unleash power）<sup>285</sup>所發起的ACT UP示威運動，也協助策劃Day Without Art（DWA）活動。<sup>286</sup>她也曾在庫奇過世的當天，在紐約藝術家空間（New York's Artists Space）策劃名為「Witnesses: Against Our Vanishing」的展覽，並與企圖鎮壓此展覽的保守勢力對抗。為了表揚染有HIV或愛滋的生命，戈丁曾舉辦「The Electric Blanket」公開幻燈片秀。<sup>287</sup>歷經愛滋所帶來的失落，戈丁體認到將社群公開的必要性：

<sup>284</sup> Wojnarowicz, 1996: pp.380-382

<sup>285</sup> 成立於1987年紐約的組織，以公開對抗當時阻礙預防和愛滋治療的團體而成立。

<sup>286</sup> ArtForum: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)

<sup>287</sup> Heiferman, 1996: p.280



「因為社群的失落，也是種自我的失落。但仍有種這個部落需要繼續的感覺……  
隨著死亡的降臨，我們的生命走向一個對生存的真正意志，並且互相幫助生存，  
為互相露面。」<sup>288</sup>

藉由在公開場所看到與自己經驗相符的相片，尤其是被社會視為邊緣經驗的人而言，是相當具有認同度的。<sup>289</sup>透過這些照片，緩解了社會邊緣人面對社會主流所展現的不友善，更讓其因為圖像的多元性，認同自己所屬的團體，更確信了自我的存在。

沃基納羅維茲（David Wojnarowicz, 1996）更以戈丁的幻燈秀連結公眾（public）與私有（private）的關係，透過將私有記憶的公眾化，來凝聚不同團體的認同。此外，將對朋友、家人、愛人和陌生人因為愛滋的失落與哀悼公眾化，將有助於扭轉大眾將愛滋與同志連結的錯誤概念，以及揭穿社會保守勢力並未搶救同志團體背後的仇視心態。赫曼（1992）曾指出：「群體的團結是對抗恐怖和絕望最有力的防衛機制，也最能減輕創傷經驗所造成的傷害。創傷使人產生疏離感，群體則使人重獲歸屬感。」沃基納羅維茲（1996）指出透過戈丁記錄其朋友對抗愛滋的過程公開，以及辦展為愛滋發聲，是相當重要的記憶儀式，將私有悲傷轉為標示族群的共有經驗。

透過攝影實踐，戈丁不僅是記錄周遭朋友對抗愛滋的歷程，也是戈丁面對愛滋毀滅性創傷的療癒手段。透過呈現因家族朋友的大量死亡所造成的個人創傷，也是邀請社會對特定族群的傷痛歷史的正視，唯有確認此傷痛的歷史位置，才有療癒的契機。此外，正如羅洛·梅（Rollo May, 1991）所言，文明、藝術的誕生來自於愛與死的衝突之中。在戈丁出於愛的攝影實踐中，面對朋友歷經愛滋的死亡威脅時，正面、向上、溫暖的力量，隨著戈丁著眼於關係的描繪中浮現。而就是這股愛的力量，展現的是不同於社會保守、歧視的眼光下的愛滋關懷。戈丁的多年好友雪倫（Sharon）常會表達對其作品的敬意。她多次在觀眾前表示，感謝戈丁

---

<sup>288</sup> Goldin, 1986: p.145

<sup>289</sup> Wojnarowicz, 1996: p.382

的照片支撐著她們，並保持著朋友間的活絡。且重要的是，藉由這些照片，戈丁帶著敬意地描繪了好友的歷史。



## 第六章 結論

### 第一節 研究結果

#### 6.1.1 掌握敘事的權力

根據赫曼的創傷復原階段，第一階段便是安全機制的建立。安全機制的建立是從身體的掌控開始，向外擴展到對環境的掌控。從文獻中可確認戈丁成長歷經中不同階段的創傷，包括因性開放的衝擊造成其姊的自殺與自己被誘姦的傷害；在親密關係中遭受男友的暴力相向；毒品的濫用；愛滋重創其視為家人的家族朋友。對戈丁而言，攝影是她復原創傷的方法。每當其感受到害怕的時候，她便會拿起相機拍攝，相機讓她鎮定。對戈丁而言，攝影是她找回自我控制的方式。戈丁認為：「攝影是一種開始讓我恢復自信的手段。…一旦感覺到恐懼了，我就拍攝照片。我覺得這麼一來，總能把這種恐懼給化解了。」<sup>291</sup>攝影實踐成了戈丁的記憶方式，影像就是記憶本身。赫佛曼描述：「照片將確認她的思考、反射她自我認同的改變、她的經驗、她的感覺，藉由攝影式的記錄，這些將不會受到他人的控制或重寫。」<sup>292</sup>透過照片存在，關於戈丁的記憶也排除了被審查、消音、遺失，甚至消逝的可能，安撫戈丁的存在的危機感。換言之，透過掌握攝影機與照片的實存，戈丁得以面對創傷記憶，從中找回對自身、自身與關係間的安全感。

此外，如柏格所言人們記憶中的影像，是連續(continuous)生活經驗中的殘餘物(residue)，照片則是將時間裡斷裂(disconnected)的瞬間面貌孤立出來。人生在世，各種意義並非在瞬間片刻(instantaneous)產生。意義，是在各種聯繫與關聯中出現，並且總處於一種不斷衍生發展的狀態下。沒有一套故事架構，沒有一些推衍發展，也就毫無意義可言。<sup>293</sup>敘事治療便將此意義的建構轉化為療癒的手段，透過外化人生所面臨的問題，將個別經驗建構為不同的敘事，從新的脈絡下重新解讀各種問題。然而，在此便有「誰可以界定何謂問題」的權力考量。根據敘事

---

<sup>291</sup> Goldin, 1996: p.451

<sup>292</sup> Heiferman, 1996: p.278

<sup>293</sup> 另一種影像敘事，John Berger著，張世倫譯，p.94

治療的主張，建立新的敘事須跳脫專業知識的權力，亦即將敘事、詮釋的權力從治療師中釋放，並且將人便是問題的思考邏輯轉為將人與問題分開。強調問題是在社會文化脈絡下產生與被界定，人可透過掌握敘事能力，將各種事件組成不同的情節，藉以探索其中對人生的意義。<sup>294</sup>而戈丁也體悟到這點，她認為若要故事被記得而並非只是別人口語中的虛幻，便需將個人經驗串連為故事線，並掌握串連的權力。<sup>295</sup>

戈丁透過幻燈片的順序性提供敘事，因此個別事件因為組合而成為新的故事。每回展出戈丁都會重新檢視幻燈片的內容，並更新配樂，加入新的影像。<sup>296</sup>這些雖指出了記憶具可覆蓋性，但由於掌控了敘事的權力，真實的面向也因主控者的存在而被肯定。由於照片的重組，也是個人經驗的重組。藉由重整的過程，既是參與者又是重組的參與者，這兩種身分提供了觀看關係的新選擇。戈丁便曾表示，每回展演都讓她看到新的關連。<sup>297</sup>此外，藉由公開播放幻燈片產生觀眾。透過觀眾的存在，可延長新故事的存續，增進其發展。戈丁拍攝的家族成員將戈丁的攝影視為需要，便是因為他們已從戈丁的攝影敘事中，發現從新思考、觀視、擴大自己經驗的可能。而戈丁也透過這些觀眾，證實了其攝影敘事的真實性，擴增了原本記憶的層次。

創傷記憶會隨著時間淡去，而照片的存在則是不斷提醒著失落的存在，然戈丁藉由掌握敘事權力賦予此失落意義，給予自己面對創傷的勇氣。如巴舍拉曾說，能夠指出角落空間，便是已從角落走出的證明。<sup>298</sup>唯有定位失落的位置才可證實已從該失落中走出。透過掌握相機，戈丁得以掌握敘述自己生命的語言與權力；透過戈丁每回重新編排幻燈片，戈丁成為敘事次序與情節鋪陳的主體。如赫曼所言，在自我重建的過程中，自我必須處在主導地位，他人可提供支持、協助、關懷，但最終仍須傷痛者自己走向痊癒。<sup>299</sup>戈丁的攝影實踐賦予她找回安全感的力量來源，完成了創傷復原的第一階段。

---

<sup>294</sup> 尤卓慧等，2005: p.57

<sup>295</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.143

<sup>296</sup> Goldin, 2004:176/Fall: p.65

<sup>297</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.141

<sup>298</sup> 空間詩學，Gaston Bachelard著，龔卓軍譯，p.132

<sup>299</sup> 從創傷到復原，Judith Herman著，施宏達、陳文琪譯，p.209

## 6.1.2 書寫陰性歷史

女性在歷史上是沈默的。女性觀點的缺席，一方面是因為男性為保有控制權，對女性的歷史刻意壓抑，以及抗拒透過女性觀點看世界，而另一方面，也是女性尚未找出傳達女性觀點的方式。<sup>300</sup>女性主義者便認為，女性身分若要現身，必須用女性的語言、女性的經驗，書寫自己的歷史。

戈丁對於個人歷史的堅持，從她認為「人們活著應該要保護自己的歷史。」<sup>301</sup>的態度中可獲悉。對於歷史的需要凸顯戈丁不願被遺忘的渴望。18歲便開始攝影的戈丁，自述她被持續記錄生活給迷惑，但她發現其實最深層的動機在於失去姊姊曾經真實存在的證據：

「在離家的過程中，我重建自我，因此失去對於姊姊的真實記憶。我記得的是我的版本，她所說的一切，她帶給我的一切。但我不記得她確實的感覺、她的在場、她的眼睛長得如何、她的聲音聽來如何等。」<sup>302</sup>

柏格曾指出，人們藉由攝影保存生活經驗，重建一個「時間永恆不變」(timelessness)的領域，以強調對永恆(permanent)的堅持。永遠(for ever)經驗的角色從一種超越性(transcending)的定位，轉變為孤立隔離的定位。<sup>303</sup>對應到戈丁將攝影視為日記並賦予其歷史的真實向度：「我持續寫日記，不論是書寫或是攝影。他們照顧我的過去，並允許我活在當下。我拍攝這些照片，因此鄉愁不會對我的過去染上色彩。……我想要製作一個關於我人生的紀錄，沒有任何人可以更動，不是安全、潔淨的版本，相反的，是一個事情真實樣貌的紀錄。」<sup>304</sup>戈丁的攝影實踐，是她企圖以掌握敘事確認存在的歷史。

戈丁藉由描繪他人和自我的經驗，定位自己的處境，是將自己從環境中現身。將無法解答的問題，透過鏡頭記錄下的人與空間、人與人間關係的捕捉，從中找出

<sup>300</sup> 穿越花朵：一個女性藝術家奮鬥，Judy Chicago著，陳宓娟譯，p.186

<sup>301</sup> Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), 1996: p.143

<sup>302</sup> Goldin, 1986: p.9

<sup>303</sup> 另一種影像敘事，John Berger著，張世倫譯，p.111

<sup>304</sup> Goldin, 1986: p.9

生活的意義，透過記錄即將過去的記憶，作為解釋當下與意向未來的慰藉。在此，照片也記錄了戈丁的創傷歷史。赫曼指出，唯有對創傷失落進行哀悼，才得以從創傷失落走出來。透過回顧照片，戈丁得以進行哀悼創傷的儀式。透過戈丁的攝影語言，賦予傷痛新的敘事意義，使得超越傷痛成為可能。

戈丁的攝影日記，並非以個殊性的記憶取代他人之記憶，而是喚醒當代女人「如何生活」的感知。在此，戈丁的照片成了提供慰藉的歷史。羅洛·梅曾說，當代文化欠缺提供女性生活意義的神話和儀式。<sup>305</sup>而自戈丁著重描繪關係的攝影實踐中，實為賦予女性生活經驗喪失已久的意義。因此透過戈丁的攝影，女性的性慾望可以被言說；女性可以藉由表達不同的感官語言，如觸覺式的描繪、對光的感召等，提供異於男性的、視覺化的觀看可能；女性可以透過處境的描寫，定位自己的身份，投射自己的嚮往。正如羅洛·梅所言，只有當完全現身於對方面前時，當事人才算是找到真正的自性。<sup>306</sup>透過戈丁的攝影實踐，女性意象不再僅是主流文化中的女人意象，可以有缺陷、表達慾望以及言說失落，照片在此書寫了屬於女性的生活經驗的歷史。

### 6.1.3 喚起社會關懷

美國是崇尚個人主義的國家，在創國與拓荒的過程中，單槍匹馬進出險境的孤寂印象，成為美國人心目中的神話。由於個人主義的信奉，也意味著文化精神並不崇尚信仰。當宗教、家庭、國家的認同都失去影響力時，面臨人生問題的個人，陷入只能與自己商量的孤寂中。<sup>307</sup>因此轉而向性與毒品中尋求慰藉。儘管性開放的主張，讓人有理由與不同的人進行性行為，然卻因沒有愛的基礎而無法獲得滿足，陷入更大的空虛之中。吸食毒品雖讓人忘卻現實生活的苦難，卻可能因無法忍受清醒後的世界，選擇繼續沈溺。由是，性與毒品的氾濫顯示的是那個時代，人的孤寂與無法建立關係的共通創傷。

戈丁透過攝影，不斷與人、物、空間建立關係，然而藉著性與毒品認識的世界，

<sup>305</sup> 哭喊神話，Rollo May著，朱侃如譯，p. 351

<sup>306</sup> Ibid., p. 350

<sup>307</sup> Ibid., pp. 115-118

就如同照片提醒人們的是永遠無法返回的過去，喚醒的是無限的失落創傷。在一個充滿自戀、個人主義的主流文化中，戈丁的照片超越社會邊緣人的框架，引起的是當代人深層的寂寞共鳴。因此，戈丁拍攝的人、物與空間，可以不具名，可以不知道在何處，因為他們可以是任何人自我經驗中的反射。透過空虛經驗的呈現，撫慰社會上曾有此共同經驗的靈魂，讓他們知道他們並不孤單。

在戈丁的攝影日記中，處於社會弱勢的處境也被標示。戈丁試圖用其攝影的真實，呈現該族群不同的面向。而當主流文化強調對自我的關注時，也意味著對於廣大社會脈絡視而不見。<sup>308</sup>尤其當愛滋肆虐時，對被傳染的恐懼更加強了美國社會的自利文化。<sup>309</sup>而當戈丁拍攝社會邊緣族群生活時，她不帶偏見的鏡頭也意味著其拍攝目的並非為了獲取他人的同情，而是喚醒當時社會所缺乏的關懷眼光。

海德格（Heidegger）認為關懷（*sorge*）為存有的基礎，失去關懷，我們的本性也因此收縮，我們失去意志的能力，也失去我們自己的本性。<sup>310</sup>由於失去關懷的能力，無法了解對方深刻的需要與感覺，也無法緩和人類的殘酷無情。<sup>311</sup>對社會邊緣族群的排斥與恐懼，來自於社會對其缺乏關懷，排斥思考並抗拒傾聽他們的需要與聲音。而透過戈丁的攝影與敘事，邊緣族群的故事有了新的解讀：同志族群呈現的是不同於主流的愛情選擇；扮裝皇后族群也可以擁有組織家族成員的溫暖。

如赫曼從歷史的歸納，三段社會創傷療癒契機都需要有喚醒創傷意識的舉動，唯有透過喚醒社會對於遺忘的歷史再度關懷，傷口才有復原的契機。而戈丁的攝影與展出，便是藉由標注歷史，不斷提醒社會對創傷事實的正視，如同照片的存在事實，戈丁企圖提醒觀者創傷並不會因復原而消失，也意味著戈丁的攝影實踐也會持續。

---

<sup>308</sup> Ibid., pp. 115-118

<sup>309</sup> 疾病的隱喻，Susan Sontag著，刁筱華譯，p.161

<sup>310</sup> May, 1969: p.290. 引自哭喊神話，Rollo May著，朱侃如譯，p. 146

<sup>311</sup> 哭喊神話，Rollo May著，朱侃如譯，p. 146

## 第二節 研究限制與貢獻

本文限於探討戈丁透過攝影實踐，進行創傷敘事與療癒的過程。然戈丁的作品中還含有那個時代對於部落文化的推崇、扮裝皇后的歷史沿革、記錄東南亞國家中性工作者、將描繪私領域帶入時尚攝影等議題仍是可繼續探討的主題。

然透過此篇研究，希望能藉由戈丁的攝影，提供一個不同於主流的觀看視角，喚起社會對於邊緣族群的關懷。台灣與美國的歷史背景並非一致，然當主流族群面對異己時，便會貼上社會邊緣族群的標籤，再以異樣的態度與眼光對待這群弱勢族群的模式，是每個社會皆有的現象。

就如台灣主流群眾，以歧視、恐懼、有色眼光看待不僅是身障、同志、扮裝族群，還有近年的外籍勞工與配偶、性工作者、檳榔西施等族群時，其實便已將他們定位於社會邊緣的位置。當操控著群眾思想的主流媒體，以一言堂的發聲姿態描繪該族群時，不僅可能以主觀認知造成迫害，甚至加深外界對其的歧視眼光。因此透過戈丁的攝影分析，期望從其對社會邊緣族群不帶批評眼光的拍攝，能提供以關懷的視角來看待社會邊緣族群的可能。希冀能藉此擴展了解社會邊緣族群的面向，使社會能跳脫歧視眼光，給予這些族群不同的歷史定位，並以此開啟創傷療癒的可能。



## 參考文獻

### 中文書籍

- 王斑（2004）。**歷史與記憶：全球現代性的質疑**。香港：牛津大學出版社。
- 尤卓慧、岑秀成、夏民光、秦安琪、葉劍青、黎玉蓮（2005）。**探索敘事治療實踐**。台北：心理。
- 林立樹（2001）。**美國通史**。台北：五南。
- 余德慧（2002）。**這個人，還有他的天命－談維克多·法蘭可的存在**。載於Viktor E. Frankl（2002），**意義的呼喚**（鄭納無譯）（頁26-31）。台北：心靈工坊。
- 邵亦揚（2008）。**後現代之後：後前衛視覺藝術**。上海：人民美術出版社。
- 高千惠（2009）。**藝術，以XX之名 = ART in the name of XX**。台北：典藏藝術家庭。
- 陳英德、張彌彌、何正廣編（2005）。**卡拉瓦喬**。台北：藝術家出版社。
- 曾俊山、黃瑜滿（1988）。**他山之石－從美國看愛滋病**。台北：時報。
- 楊韶剛（1999）。**尋找存在的真諦：羅洛·梅的存在主義心理學**。湖北：教育出版社。
- 劉翔平（2001）。**尋找生命的意義：弗蘭克的意義治療學說**。台北：果實出版社。
- 鄭意萱（2007）。**攝影藝術簡史**。台北：藝術家。
- 蘇紅軍，柏棣主編（2006）。**西方後學語境中的女權主義**。廣西：師範大學出版社。
- 聶新蘭（2006）。**好萊塢的電影工業：娛樂帝國（西元1894年～）**。台中：莎士比亞文化。
- Bachelard, Gaston（2003）。**空間詩學**（龔卓軍譯）。台北：張老師文化。
- Berger, John（2005）。**觀看的方式**（吳莉君譯）。台北：麥田出版。
- Berger, J., Mohr, J.（2007）。**另一種影像敘事**（張世倫譯）。台北：三言社。
- Cavallaro, Dani（2007）。**文化理論關鍵詞**（張衛東，張生，趙順宏譯）。江蘇：人民出版社。
- Carnes, Mark. C（1970）。**幻影與真實（下）史家眼中的好萊塢歷史片**（王凌霄譯）。台北：麥田。
- Chicago, Judy（2003）。**穿越花朵**（陳宓娟譯）。台北：遠流。
- Crossley, Michele. L（2004）。**敘事心理與研究--自我、創傷與意義的建構**（朱儀玲、吳芝儀、蔡欣志、康萃婷、柯嬉慧譯）。台北：濤石。
- Herman, Judith（2004）。**從創傷到復原**（施宏達、陳文琪譯）。台北：遠流。
- May, Rollo（2003）。**哭喊神話**（朱侃如譯）。台北：立緒。
- Pollock, Griselda（2000）。**視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史**（陳香君譯）。台北：遠流。

- Pultz, John (2005)。攝影與人體 (李文吉譯)。台北：遠流。
- Sontag, Susan (2000)。疾病的隱喻 (刁筱華譯)。台北：大田。
- Turner, Graeme (1997)。電影的社會實踐 (林文淇譯)。台北：遠流。
- White, M., Epston, D. (2001)。故事·知識·權力：敘事治療的力量 (廖世德譯)。台北：心靈工坊。
- Young, Iris Marion (2007)。像女孩那樣丟球：論女性身體經驗 (何定照譯)。台北：商周出版

## 中文期刊

- 蕭媽媽 (1993)。論法國女性主義的文化空間。中外文學第二十一卷，9，p.22-34
- 蔡振興 (1993)。法國女性主義：伊莉佳萊論他者。中外文學第二十一卷，9，p.47-65
- 黃逸民 (1993)。法國女性主義的貢獻與盲點。中外文學第二十一卷，9，p.4-21

## 英文書籍

- Barthes, Roland (1972). *Mythologies*, (Selected and translated from the French by Annette Lavers). New York : Hill and Wang.
- Carr, D. (1986). *Time, Narrative and History*. State University of New York Press, as cited in Crossley, Michele. L (2004)。敘事心理與研究--自我、創傷與意義的建構 (朱儀玲、吳芝儀、蔡欣志、康萃婷、柯嬉慧譯)。台北：濤石 (原著出版於2000)。
- Danto, Arthur C. (2001). *The Madonna of the future*. University of California Press.
- Dyer, Richard (1986). *Heavenly Body: Film Stars and Society*. London: British Film Institute, as cited in Turner, Graeme (1997)。電影的社會實踐 (林文淇譯)。台北：遠流。
- Goldin, Nan (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture.
- Goldin, Nan (1995). *The Other Side*. New York: Scalo.
- Goldin, Nan (1996). My Number One Medium All My Life. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.135-145). Scalo Publishers.
- Goldin, Nan (1996). On acceptance: a conversation. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.447-454). Scalo Publishers.
- Goldin, Nan (1999). In the time of AIDS. In *Portfolio, no. 11*(pp.48). Hamburg : Stern.
- Halberg, Margareta (1992). Feminist Epistemology: An Impossible Project. In S. Hall, D. Held and D. McGrew (Ed.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press, as cited in 蘇紅軍，柏棣主編 (2006)。西方後學語境中的女權主義。廣西：師範大學出版社。
- Heiferman, Marvin (1996). Pictures of Life and Loss. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.277-). Scalo Publishers.
- Maurice Merleau-Ponty (1962). *The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. New York: Humanities Press, as cited in Young, Iris Marion (2007)。像女孩那樣丟球：論女性身體經驗

(何定照譯)。台北：商周出版（原著出版於2005）。

McAdams, D. (1993). *The stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*. New York: Morrow, as cited in Crossley, Michele. L (2004)。敘事心理與研究--自我、創傷與意義的建構（朱儀玲、吳芝儀、蔡欣志、康萃婷、柯嬉慧譯）。台北：濤石（原著出版於2000）。

Nash, Kate (1994). The Feminist Production of Knowledge: Is Deconstruction a Practice for Women? In The Feminist Review Collective (Eds.) *Feminist Review: Issue. 47*. Routledge, as cited in 蘇紅軍，柏棣主編（2006）。西方後學語境中的女權主義。廣西：師範大學出版社。

Polkinghorne, D.P. (1988). *Narrative Knowing and the Human Science*. State University of New York Press, as cited in Crossley, Michele. L (2004)。敘事心理與研究--自我、創傷與意義的建構（朱儀玲、吳芝儀、蔡欣志、康萃婷、柯嬉慧譯）。台北：濤石（原著出版於2000）。

Reed, C. (1994). Postmodernism and the Art of Identity. In Nikos Stangos edit. *Concepts of modern art :from fauvism to postmodernism*. London : Thames and Hudson.

Sartorius, Joachim (1996). Deep pictures of us all. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.321-324). Scalo Publishers.

Schaefer, Jürgen (1999). The beautiful and the damned: Nan Goldin and her friends. In *Nan Goldin, Portfolio, no. 11*. Hamburg : Stern.

Stein, Marc (2003). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*, Charles Scribner's Sons.

Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W. (1996). *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*. Scalo Publishers.

Sussman, Elisabeth (1996). In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.25-44). Scalo Publishers.

Warhol, Andy (1975). The Philosophy of Andy Warhol From A to B and Back Again. New York: Harcourt Brace Jovanovich , as cited in Richard Meyer, "Warhol's Clone", in Monica Dorenkamp and Richard Henke (Eds.), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects* (pp. 93-122). New York: Routledge.

Weedon, C. (1996). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Wiley-Blackwell; 2 edition, as cited in 蘇紅軍，柏棣主編（2006）。西方後學語境中的女權主義。廣西：師範大學出版社。

Wonjnarowicz, David (1989). Postcards from America: x-rays from hell. In Sussman E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W (Eds.), *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror* (pp.374-384). Scalo Publishers.

## 未出版學位論文

Romeo, F. (2005). *The narrative art of Nan Goldin*. Unpublished MFA dissertation, Pratt Institute, New York.

## 英文期刊

Goldin, N. (2004). Dark Diary, *Aperture* no.176, Fall

Westfall, S. (1991). Nan Goldin. *BOMB*, 37

## 網路資料

Chrisafis, Angelique(2008). My camera has saved my life. Retrieved Jun 05, 2010, from Web site:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/may/22/photography.art>

Garratt, Sheryl(2002). The dark room. Interview: Nan Goldin Retrieved Jun 06, 2010, from The Observer Web site: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

Holert, Tom(2003). Nan Goldin talks to Tom Holert - '80s Then - Interview. Retrieved Jun 06, 2010, from ArtForum Web site: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918665/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665/)

Mazur, Adam and Skirgajllo-Krajewska, Paulina(2003). Interview Nan Goldin. Retrieved May, 31, 2010, from web site: <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>

Walden, Celia (2009). Nan Goldin interview: Madonnas, skulls and a lamb with seven legs. Retrieved June 05, 2010 from Telegraph Web site: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>

## 錄像資料

Klein William(2000). Contacts Vol. 2, Portraits of Contemporary Photographers.

