

## 马赛克

### 暧昧 me mind ——关于当代日本摄影中自我与他者关系之所见 打林俊

自己所认知的“我”，与他者眼中的“我”，究竟为何？

无法归结为单个暧昧印象的“我”，不过是多种价值观的碎片重叠汇聚而成的“马赛克”。

在社会境况与环境急速变化的当下，

借由日语独有的“马赛克”诠释，重新思考女性主义价值观，

由此推导而出的人性观念，解读以多样化方式探讨身份认同的当代摄影表现。

Photo: Chiga Kenji

听到“马赛克”会联想到什么呢？抱着尝试的心态，我查阅了收录词藻最多的日语辞典《日本国语大辞典》，其中标注了四组词义。出现在最前面的说明是“①将不同颜色的石头、釉陶、玻璃、贝壳、蛋壳等小碎片拼凑黏贴，展现图画或图案。亦指代此类美术形式”。接下来，“②单一生物体出现一个或是一个以上遗传相异要素的现象”。“③（比喻上）各式各样事物的集合体。多种多样碎片式的元素聚集为一体，并可一览其全像的事物”。最后定义为“④将电视等画面里的一部分网格式分割，运用①的方法模糊画面，使该部分影像无法清晰观看的处理手法”[1]。摒除较为生僻的生物学用语②，以及观念性说明③，大致应该就是读者所想像的马赛克。

另外，最权威的英文词典《牛津英语词典》中的“mosaic”，共十二种用法。开头是“将玻璃小碎片，或不同颜色的坚硬物质组合，制作出图像或装饰图案的一种艺术形式”，最开始是和《日本国语大辞典》相同的美术表现用法，接着列举了在比喻修辞、生物学、植物学、生态学、结晶学的用法。值得注意的是，还有描述节肢动物复眼的“复眼影像（mosaic vision）”，以及初期运用于彩色照片的技法“感光镶嵌（mosaic screen）”等说明[2]。

但是这里却没有《日本国语大辞典》里的第四个解释。顺带一提，在其他浩瀚的英语词典，甚至其他语言里，例如法语《罗伯特法语大词典（Le grand Robert de la langue française）》（2001年）都找不到该释义。词典的话题就先到这。英语里模糊部分图像，即“马赛克处理”称为“像素化（pixelation）”[3]。综上所述可以看出，日语与欧美语言不同的是，在日语中“马赛克”有着可视与不可视两种释义，是一个十分暧昧的词汇。

本期主题“马赛克”正反映了前述释义。本期介绍的摄影家的表现方式，并没有特别的一贯性与共通性。我希望读者能够着眼于这些作品探讨的与他者之间一种张弛有度的关联性。这里涉及与性别有关的问题、疫情下的社会状况及身体障碍等等。各个作品所讨论的问题性质不尽相同，但无论哪一个都或多或少在二元论评价体系下招致了分裂和避重就轻。

为消解这种状况，必须从人性的存在方式这一宏观概念来考量，思考艺术家或作品面对我们接收者=观看者的诉求是什么。在下节中，我们首先来探讨这个问题。

## 面向全新的作品批评语境

观察多样性事物的切入点本身就多种多样。让我们先来检视一下本文中提及的女性主义，尤其是长岛有里枝的主张，是否能够成为建立本篇论点适用范畴的规范。原因在于，长岛的《从“我们的”“女子写真”到我们的girly photo》（大福书林，2022年）[fig.1]，以及被视为其续篇，由长岛在金泽21世纪美术馆担任监制的展览《笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下》，均以推广站在更为宏观的视角审视女性主义为目的，具有重要的启示意义。

（挿絵）fig.1

关于《从“我们的”“女子写真”到我们的girly photo》（译注：前者的“我们”日语原文为「僕ら」即男性视角，“女子写真”即男性为主导的摄影界定义的摄影类型，而后者的“我们”与“girly photo”均为女性摄影家自身的视角和立场），日本女性主义研究第一人，社会学者上野千鹤子指出，“这本书试图改写摄影史，彻底论证她们的表现活动为何缺席，然而本书是否成功回答了她们的历史究竟是什么的疑问？”[4]，暂且先不谈上野的分析。本书尤为重要的是，通过重新思考赋予具有侮辱意味的“女子写真”一词的社会运动，来突出主旨，这种手法放在其他问题上也是通用的逻辑架构。武田砂铁在书裙上清楚地写着“我能理解喔”，正如此类立场的人（此处主要指评论家），是站在多数派的立场上发言的，是他者化并轻视少数群体的存在与表现。

上野将这类言论评价为“批评方式的男性主义陈词滥调”。也就是说，“表示对少数派的理解”，“看起来是在反省自己所在的多数派，但也留意反省过头的优缺点，进而展现自己的公平性”，“表现出自己并不属于被攻击的多数派，但事实上，其攻击强度的判定方式，不是将箭头指向其他人而是指向自己，进而承认自己属于多数派”，这就是所谓的三段论法构造[5]。

在《从“我们的”“女子写真”到我们的girly photo》里，长岛时不时会提及此类陈词滥调的代表性生产者，摄影评论家饭泽耕太郎。在此引用他其中一段评论。

现在恐怕对长岛来说是很不好受的时期，好似发情般地媒体一齐袭来（当然也包括SV杂志《STUDIO VOICE》），好不容易可能萌生的嫩芽却无法避免被掐掉的结局。我能理解她想珍惜朋友与周边人们的心情，但如果被迫在人生与摄影中二选一（当然希望不要出现这样的状况），我觉得选择人生没问题。[6]

这怎么能如此符合陈词滥调呢？“作为批评家对摄影家说的话，也太不合适了”（长岛），的确不得不承认这个说法，而在这我没完没了批评饭泽的话，也只不过又生产些陈词滥调罢了。“陈词滥调（cliché）”是法语，有“常规语句”的意思，也指照片的底片。只要负片还存在，就会永无止境地产生出常规语句，但想打破这类负片似的话又该怎么做呢？

可以肯定的是，用“女子”一词笼统概括年轻女性摄影家，其结果便会轻视“女子写真”这种摄影表现，同时也削弱评价的丰富性。在此状况下生产出来的陈词滥调式的评论，不仅限于女性主义，涉及性少数群体的问题、人种、阶级、残障等，在人类生存发展中与他者相关的各个方面都会出现。从这个意义上讲，这里列举的长岛与上野等性别研究（女性主义）者强调的非对等性，不仅限于性，社会中所有形变都会出现类似的形态。

我认为，长岛以女性主义作为切入口观察事物，然后扩展到更为宏大的问题这一思考方式得以具像化，正是在展览《笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下》[fig.2]。在展览现场长岛写的前言里，有这样一个标题“献给不认为我自己是女性主义的人”。本次参展人员是长岛诠释为基于女性主义思考而创作的艺术家中，当然也包含男性艺术家。小心翼翼地厘清展览意图，就会发现长岛在试图推广女性主义观念。参展艺术家包括：Futoshi Miyagi的“1970”是“在男性中心主义社会里，将物化/边缘化的所有现象暂且转换为‘女性化’”[7]，再将此种情境替换为战后冲绳与美国的关系；小林耕平的“杀·人·兵·器”则是在妄想中考察身体感知失去左右的概念（女性主义里，有段常把“右”即右撇子=多数派，视为男性中心主义的历史）。这里，自《从“我们的”“女子写真”到我们的girly photo》以来，长岛表现出一种意图，即将屡屡用于第二波女性主义的标语“个人的即是政治的（The personal is political）”，积极替换为第三波女性主义标志性用语“我不是女性主义者，但是……（I am not a feminist, but...）”。

（挿絵） fig.2

“个人的即是政治的（The personal is political）”，这句话是Jennifer Baumgartner和Amy Richards在《宣言：年轻女性、女性主义以及未来》一书中，针对当时参与推动1990年代第三波女性主义的女性们，尽管个人怀有女性主义意识，但对于自己被看作女性主义者有所踌躇的状况做出的表述[8]。但借由“笨拙对话的应对方式”展，长岛认识到“第三波女性主义表明，并非只有女性主义者在承担女性主义实践”。长岛的这一意识不是仅仅指明那句话阻碍了当事人的合纵连横这种负面情形。至少我读取到的信息是，女性主义有着多面性，是理解人文主义的线索。也就是说，女性主义并不只是（一部份）女性的权益，任何人都有的问题即是“政治的问题”=“更大的社会问题”。按照这个逻辑，类似“我虽然不是女性主义者”的让步，就成为一种解构。

当上野千鹤子在男性占比81.9%的场合阐明“女性主义并不是要女人言行像男人，或要弱者变为强者的思想。女性主义所追求的，是身为弱者也能得到尊重的思想”[9]时；当通过当代摄影从事性别研究的策展人笠原美智子表示“女性主义或性别都不是男女对立的概念，而是共生的思想，是所有性征、人种、民族、年龄、阶级的人，为了彼此更好地共存，为了让彼此加深理解，为了让彼此更加相亲相爱，在不断进化过程中的行为”[10]时；另外，当作为本节线索的长岛有里枝诉说着“女性主义主要指，性别等各种条件并不构成看不起任何人或将其逼到社会边缘的理由，就是这样的想法”[11]时，这些话语点亮了一片新境域，在这里女性主义思想被视为人文主义的形态之一。

经常能听到，批判女性主义是否已沦为二元论检阅装置的声音。然而，觉得这种境况很郁闷则是多数派的傲慢。我们必须认识到，现如今的女性主义向上兼容，是含括更为广阔视野下的概念。实际上，当看到女性主义嚣张跋扈的说法时，多数情况都不是在评价社会的健全性，更多是对于过往价值观败退的说法。但这并非价值观的胜败。女性主义出现后，人生观宛如“马赛克”变得愈加包容，愈加多元。

再重复一遍，这并不是女性主义和性别研究仅有的问题。二元论常以“是/否”、“对/错”这样简短的结构回答问题，容易吸引“普通”这种含糊的普遍概念。我们需要的是尊重不属于任何一侧的灰色地带，一种三元论的思考方式。在此我本质上想要讨论的不是针对女性主义的再思考。但是，假如当今女性主义正试图成为囊括多元化人性的概念，在此推导出的三元论思考模式将超越少数派与多数派、女性主义与非女性主义的二元对立，为将来的作品批评方式带来想象/创作的启发。

### 面对暧昧事物的确定性

“底片”已经用烂了，终于确认到周而复始产生这种言论的怪圈。在这个前提下，我们应该如何去解读各个作品呢？

首先要努力不去用既有框架评价这些艺术家及其作品。虽然那好比为了地图而存在的地图，但毕竟可以避免制造陈词滥调。

本期首要介绍了片山真理的作品，其作品大多被视为自拍摄影作品。来看看她在2016年创作的四部代表性作品“beast / shell”，还有三部曲“shadow puppet”、“bystander”、“on the way home”。初期作品有着一贯性与共通性，不论哪部作品里手工艺术装置都发挥了重要作用，自己制作的東西与自己的身体是关键词。如果将上述特征作为纵轴，赋予其作品有机性的“时间”或“水”作为横轴，接下来让我们特别关注下与前者的关系。

三部曲之一“on the way home”，从艺术家搬到故乡群马县太田市开始创作，是之后很多系列的原点。该作品拍摄的太田市，位于利根川与渡良濑川之间，很早以前开始就饱受水灾泛滥。最著名的就是日本最早的公害事故足尾铜山矿毒事件，其影响自1870年代一直延续至今。片山用时间的流动模拟无法逆转的河水。那时候她只会考虑自己生活的100年的时间跨度，而自从孕育了新的生命，便开始放眼更长远的未来。追溯渡良濑川的源头，正是足尾铜山。

2021年太田市美术馆·图书馆创立三周年纪念展“HOME/TOWN”里展出的“ashio copper mine”（2018年）和“cannot turn the clock back-surface”（2019年），便是围绕这座矿山创作的作品。但正如片山在展览“HOME/TOWN”场刊访谈中表达的，她本身并非想要揭露足尾矿毒事件至今仍未解决这一事实，而是出自“活着=经营生活，希望珍惜人们寄托情感的这道风景”[12]的想法。实际上，她没跟什么人提起在足尾的拍摄，制作完成到发表为止有长达三年空白，这些都表明如何发表这部作品是个难题。

在几次前往足尾铜山的过程中，片山看到因为挖掘而异于自然的山壁时说：“代替脚而变得发达的手，为支撑手臂而发达的背肌，让我想到我那不自然的肌肉。”受此激发灵感创作的就是“cannot turn the clock back-surface”。这样说来，“on the way home”虽和“shadow puppet”、“bystander”被视为三部曲，但同时也可以和“ashio copper mine”、“cannot turn the clock back-surface”理解为三部曲，是非常重要的作品。

片山本人介绍这次创作最根本的动机是自己的出身背景、环境以及日常的情感，但现在我们看到的作品魅力是在于具备个人故事与观念性要素的双重含义。实际上在三部曲之后，她的作品和早期相比变得简单直白了。究其背景，是因为2016年有了孩子，在有小孩子的环境不得不放弃制作使用小珠子和针的手工装置。环境的变化，修炼了自2015年开始拍的风景照以及拍摄自己身体的自拍照转化为作品的力量。直到近期作品，我们又重新看到作品中与手工艺术装置的互动。

她的初期作品“穿上小小高跟鞋的我”、“有孩童般的脚的我”（都发布于2011年）等与其相关的手工艺艺术装置，都离开创作者，成为海外美术馆收藏。“leave-taking”系列（2011年）仿佛是在惋惜与作品的离别。放手那些手工艺艺术装置的契机，除了因为珍爱，还有因为不停涌现使用这些装置进行创作的构思，但又意识到不能再依赖那些物件了。而且在作品创作过程中，她时常抱有这样的疑问：作品到底属于谁？

假设在收藏片山作品的美术馆里，手工装置发生破损或因年久劣化，片山会告诉馆方做适当的修补即可，而这在美术馆藏品管理上却是一种特例。因为深究一下就会发现，经年累月，手工装置的材料全被替换掉的话，就可能会变成和原作完全不同的异物。正因为如此，这些作品究竟是属于谁的创作？从中我们可以一窥片山的想法。

本期发布的最新作品“possession”，可以说是不断进行上述质询的作品“leave-taking”的续篇。在该作品中，使用了“Thus I Exist”（2015年）与“beast”中的服装与手工艺术装置。至于为何使用这些素材，片山表示：“因为运用拼接方式制作，在材料被缝合为一个物件时才会有意义，但当只有单个材料的时候则什么都不是，这与‘马赛克’的主题是相通的。”此外，当很多物件集合在一起就较难看到个体，也包含了这一表现意图。像这样，片山的作品表现具有捕捉到看得见与看不见的事物的双重含义，是建立在《日本国语大辞典》中日本特有的释义基础上才成立的“马赛克”。

作品尤其吸引眼球的是体内充满贝壳、毛发、珠饰等的人形装置，曾在“Thus I Exist”、“beast”两个作品中出现。这个个人形装置是从《日本书记》中登场的保食神获得的灵感。月夜见尊是日本神话里的主神，奉天照大神之名拜访保食神，而保食神用自己嘴里吐出的食物款待月夜见尊。月夜见尊因觉得污秽而一怒之下杀死了保食神。

片山觉得这个故事存在对女性的贬低，而且非常不讲理，于是在“Thus I Exist”里，将保食神比作个体、个性，将月夜见尊比作社会。至今为止都没有在摄影作品中公开的一点是，这个人形装置背后（简单来说），缝着一块印有片山身体的布[13]。换句话说，取片山身体之形的月夜见尊，“因为是女性，因为年轻，因为是残障人士，因为是艺术创作者”，在忍受来自社会的压抑同时，还要忍受被要求举止要“像样”的双重重压，作品具像化了这一二律背反的内核。

本作品另一个重要的基调是“beast”的服装。作品中用白色鳞片状的服装包裹着片山的身体，带有隐藏身形的含义。斟酌这些对比，可以说“possession”的表现意图之一就是个体、个性的存在与隐藏个体、个性之间的共存关系。正如前面艺术家写的介绍文字，片山本人与作品里的片山并不是同一人物。因此，与保食神背对背，并背负保食神的片山的姿态，不过是背负着被称为成见和“像样”幻影的其他人。作品的构想、构成都由片山自己担当，拍到照片上、感受背负的人偶重量的也是她自己。但是，作品里的“我”在谁都不是的情况下，通过印相、印刷媒体、社交媒体等各种媒介，融入各自的环境与时间里。

试着想像100年后作品的样貌，即使艺术家过世，作品也会继续存在吧。至于手工装置，经创作者以外的某人一次又一次的修缮，说不定会变成忒修斯之船。到那时，比起物品的价值，作为一个存在而显得重要的应该是作品的精神。当超越所有者的概念时，作品是谁的？——“不是任何人的”的回答也将永存。这一点，或许比较接近公共物品与公共认知的概念。

※

“将碎片拼凑黏接，形成图画或图案”，马赛克这一释义适用于摄影表现的话，便会想到拼贴。自摄影黎明期即可见拼贴创作，到20世纪广泛应用于超现实主义、前卫艺术、政治宣传等。就像绘画或摄影，根据不同场合、语境，画面上呈现的内容会有不同意义，因此拼贴也是一种无法在特定语境下进行解读的手法。但是，艺术家收集便于自己的素材创作拼贴时，其中任一素材单独拿出来，通常都没有什么重要意义。

西野壮平名为“Diorama Map”的拼贴作品中，每一个“碎片”都意味深长，是件很有趣的作品。他从2003年就读于大阪艺术大学起便开始使用这种手法，创作过程极为干脆利落。在目标的土地上行走拍摄，然后利用接触印相或缩略图印相一格一格切分，再用这些素材拼凑出类似立体透视模型的地图，重构当地面貌。

就其碎片的选择都带有明确意图这一点来看，西野的思考方式与巴西当代艺术家Vik Muniz的拼贴作品“Pictures of Magazines”等很相似。“Pictures of Magazines”系列作品是用拼贴手法重现名画，在网上搜索要创作的画家名、作品名，再将检索结果打印出来作为素材。西野则是通过摄影获取全部素材。

关于这点，2021年10月~11月在东京综合写真专门学校GALLERY FOREST，举办的西野与Goto Aki双人展“摄影家从哪里来到哪里去——漫走世界，转写地球的摄影”相关对谈活动中，西野描述用双脚走路的身体经验对自己来说很舒服。同时也表示，快门拍下的一张照片也是自己的足迹，“哪怕是有些曝光不足的照片，也故意不去做适当的修正（保持原状）”[14]。

实际看到作品就会知道，“Diorama Map”每件作品相当大，每一块碎片都刻有西野的经验。那是在创作每一件作品过程中，于取材之地邂逅的人、事、物。2022年2月6日播送的电视节目《情热大陆》里，跟踪采访了为新作“Mountain line ‘Mt Fuji’”（2021年）到富士山登山拍摄的西野，节目中还能看到登山途中拍摄吃过的乌冬泡面的一幕。

从“地图”这一标题也可想而知，整体观览，会发现作品都是俯视构图。同时，在那些土地上用自己的双脚来回走动，用记忆与经验的积累编织而成的地图，有着视平线与鸟瞰两种视角。美术评论家泽山辽在言及以意大利波河流域为题的作品“ILPO”（2018年）时评论：“在这里假借河川这一存在的，是河川这种自然对象行使的塑成、造形的力量。西野在用相机捕捉这种力量的同时，通过剪切、黏贴无数影像，在一张平面里重新形成大地、风景、山峦起伏，是在画面上模仿河川的力量。”[15]西野表示，自己是第一次在作品中同时清晰展现自己的足迹和毫无破绽的远近法呈现出的鸟瞰图。此后创作的“Mountain line ‘Everest’”（2019年）、“Mountain line ‘Mt Fuji’”等，都承袭了这一方法。

本期刊登的“birds eye view”，空间构成富有神秘色彩。前景散落的石头、中景到远景空间的连结、波浪打上岸时与戴口罩的人物，这些视点均不一致，将视平线与鸟瞰视点混在了一起。自疫情以来，西野几乎每天都前往西伊豆工作室附近的海边。本作中出现的“饲养200只赛鸽的大叔”，估计也是在那里遇到的。

西野曾提到，19世纪以前，透视法尚未传入日本的时候，日本画为了隐藏空间上的破绽运用彩霞（又称金云）的表现手法，他对此抱有很大兴趣。本作品在空间构成上或许也从中汲取了灵感。过去经常往来意大利、南非等地，在全世界到处跑的西野，现在却只能在工作室周边走动，这种状态对他来说恐怕打击很大。他那种心情已经难以溢于言表，恰恰和那位寂寞地述说着不能远行的鸽子的饲主重叠在一起。关于“Diorama Map”，虽然本人也提到目前的创作有受到与他者之间关系的影响，而本作可能是第一次将他者的心情寄托于作品中。标题“birds eye view”已超过字面的鸟瞰之意，作品将这个不安定的社会形势置换为鸽子的无数视角。

将拍摄庞大数量照片的经验运用于重构广袤范围的地图，“Diorama Map”的创作手法本身一直用以成像博大的空间。和波河流域或富士山山麓相比，工作室周边的规模相当狭小。行动范围缩小，体验密度稀疏，每一块碎片变得相对更大。本作如实描述着疫情以来的经验与出行变少的现实，空间上的破绽表现了与他者关联方式的变质。我认为画卷般的构图方式为表达这一点起到了重要的提示性作用。

但是我又产生一个疑惑，只将材料拼贴而成的平面作品是否就可称为拼贴。宇佐美雅浩的“Manda-la”（本期90-91页）系列，是在现实中构想了一个大型布景，再将登场人物安置其中的一种非日常群像剧。每幅作品的标题如同这里刊载的“早志百合子广岛2014”，只有各作品的项目发起人（或是主角）、摄影地点、摄影年份而已，暗示着那是以某位人物为中心，与其经验共享的人物一起交织出的记忆曼陀罗。该作品是关于广岛原爆受害者早志百合子的作品，我们看到的画面右侧是对受害者及其经历的悼念，左则是连结现在的新生命与希望。在那里，宇佐美是创作者，是指挥群像剧的导演，是这段记忆和经验的他者。然而，原子弹投下已过去将近70年，这段记忆渐渐被时间湮没，他的工作正在试图将其以一张记忆的集合体传承下去，这是否可以称为特定记忆的拼贴呢？

※

在思考“我”之存在，或是“我”与他者之间暧昧关系时，我的脑海中浮现出一位艺术家野村佐纪子。这与她一直坚决表明不介入原创者的意图与心情不无关系。读野村至今的访谈，她也在反复强调：“我并不是将自己的心情转化为摄影作品，也没有想要表现自我。”[16]就连她选择男性裸体作为她的代表性主题的契机，都是因为在大学时代前辈用半厌女式的口吻命令她去拍摄的结果。

作品中确实几乎感受不到对肉体的嗜好，也没有性色彩的视线。野村自身所重视是“拍摄对象与我的关系而已”，她谈到那不是形式或美感的问题，但也没有评论者能找到合理的解释[17]。在同一访谈中，野村列举裸体男性与穿着衣服的自己之间的关系来说明，而这种非日常性如果用来捕捉男女关系间衍生出的紧张感，则无法解释用女性或同性恋模特的缘由。

不介入自己的情绪，重要的是自身与拍摄对象之间所产生的关系。如果单纯理解这句话的意思，会想说这是萨满信仰吧。

正如很多评论指出的，野村作品中“黑暗”是十分重要的造形要素。评论家上野昂志在《野村佐纪子在光明与黑暗的夹缝中受月神之邀》的评论里，关于摄影集《夜间飞行》（Little More, 2008年）中三根烟囱的作品言及，作品叙述着五花八门甚至会造成困惑的推测，这是她作品代表性的特征[18]。

但是，将这种困惑推回野村本人，表示不为作品寻找主题的野村面前却出现一种暧昧的印象，原来那不过是透过相机累积起来的多层聚合体而已。前述引用的访问里，野村表示“对我来说重要的是‘对面’有什么……（中略）。与其相遇，我的作品才得以诞生。”能够确定的是，所谓的“那个”很多是在密室或暗处，光线微弱的地方获得的（越是追溯野村的拍摄历史，会发现她作品中的黑暗越浓）。从这个意义上讲，五所纯子观察到“就算拍摄男性裸体，（作为一张照片的类比）绘画作品则具有其他意义。以一张达布罗（tableau）的方式相互融合，男性裸体仅仅是释放异常力量的一种事物而已”[19]，这个论调甚是精准巧妙。就像野村本人一直说的，拍摄对象是男性并没有任何特殊意图。



不论风景或是裸体，其共同之处在于气息和预感。如此这般明确地提示暧昧，都会令我们期待是不是能得到某种确实的东西。于是乎让我们凝视黑暗，观看野村的作品。可是，暧昧的事物并不会清晰地浮出表面，顶多是在肉体或事物、景色中留下一些痕迹而已。然而正因为“那个”并不会以实体露出，她才会不知疲倦地与其直面。

※

前文阐述了将女性主义、性别研究解释为一种多样性的论点，在很多情况下那其中包括人种、阶级、年龄等。本期卷首作品并没有刻意安排但汇集了众多以人物为主题的作品，如须藤绚乃和梁丞佑的作品，乍看之下有所偏离，但却有着相通的问题意识。

须藤从2010年前后开始从事自拍肖像创作，采访自己憧憬或感兴趣的对象“你理想的恋人是哪种类型？你想成为什么样的恋人？”，基于这些问题的回答，角色扮演，创作了“THE IDEAL LOVERS”（2011年、2013年、2018年）。在持续该作品创作的同时，于2013-2014年发布了装扮突然消失不知行踪的16名少女的系列“幻影-Gespenster-”。这些作品被认为是须藤在探索自我内部摇摆不定的性别认同[20]。

或许因为这些作品，使得对须藤的风格与评价成为一种定式，最新作品“VITA MACHINICALIS”也被视作自拍肖像。该作品实际上启用了须藤遇到的样貌极其相似的两人作为模特。将模特看作须藤，也许是先入为主的观念使然。她曾称自己的肉体不过是个容器，“我”可以变化为任何人，运用这种手法的自拍肖像作品有着极度暧昧的一面。换句话说，这正凸显了观赏者的辨识能力是多么暧昧，这其中也包括作者本人在内。

例如，一直从事自拍肖像创作的森村泰昌。看到扮成梵高、三岛由纪夫、玛丽莲·梦露的森村时，我们会将被扮演的人物与森村视为同一人。但是看到梵高或梦露时，却不会认为他们就是森村。这种不可逆性或许正验证了他/她们已通过摄影或影像成为标志性的人物形象（iconic）。

“icon”一词，源自用于区分某一特定圣人而描绘的宗教画（主要为东正教用语，天主教一般使用“圣画像”），看到绘有肖像的绘画、摄影时帮助人们作出判断，以“能够辨别”谁都没有见过的圣人。这或许可以替换为日常的“我”与他者的外貌特征和习惯。然而那究竟有多可靠呢？如“VITA MACHINICALIS”这一虚构场景——维持非人类生命状态的安卓机器人——并没有用来判断特定人物的icon，我们就会将照片里的两人看作双胞胎，或是套入作者须藤绚乃的身份，甚至认定那就是她本人（将她合成为两个人的图像）。

有趣的是，提到“VITA MACHINICALIS”，须藤表示因为使用了高分辨率镜头，反而呈现出CG的视觉印象。不是由于图像模糊或粗糙而使图像中的人物被当作须藤，而是因为太清晰以至于认为作品是合成的。图像的清晰度弥补了无法确定照片中人物就是须藤的认知暧昧，这表示在后真相时代认知他者的思维发生了转变。

反之利用这种认知暧昧的犯罪就是伪装诈骗（电信欺诈）。千贺健史拍摄的同一主题的作品“Hijack Geni”（本期110-111页），相较于须藤作品中对他者的认知暧昧，探讨了另一个问题。相同主题下千贺发表了几次作品，2021年发布时的展览名称叫“i was you, your son, your brother, your friend.”，是以周密研究为基础创作的虚构纪录。其中“我”=犯人，假扮为被害者的“儿子、兄弟、朋友”，明白地说出此类犯罪的性质。但同时，使用“我曾是你”开头的话充满了谜团。“you”到底指什么？令人感觉既像是被害者也像是加害者，扰乱我们的意识。这里包含了“我”本人与他人所见之“我”的暧昧。

梁丞佑作品也涉及“我”这个确定的自我，和这一认知摇摆不定的暧昧状态，以及判断这一认知的他者的视线。

追踪拍摄在祖国韩国步入黑道的旧友的“青春吉日”（ZEN FOTO GALLERY, 2012年），1998年初到日本起的八年间拍摄新宿歌舞伎町的“新宿迷子”（ZEN FOTO GALLERY, 2016年）等代表作中，梁丞佑将相机朝向法外之徒的世界，而与创作同类主题的其他摄影家们相比，他的视线是与众不同的。其中很大一部分是因为贯穿始终的人文主义视角。简而言之，那是梁丞佑的温柔吧。“新宿迷子”确实是有血腥味的作品，但也和所谓侠义或是彻底的纪实摄影给人以完全不同的印象。在采访中表示“最喜欢人”的梁丞佑说，“当时在歌舞伎町有不少摄影师，很多人是拍照卖给杂志的，但是拍完立马就逃走。要是有人吵架，我会先去制止”[21]。

本期刊登作品“The Bag”拍摄的是流浪汉们的物品。在询问梁丞佑为何想做这样的主题时，他表示这些流浪汉们都很珍惜地抱着自己的行李，所以很在意到底是些什么东西。梁丞佑期待的是某种珍贵的东西——例如全家福之类充满回忆的物品，但实际摊开行李一看，却是泡面、酱油、美乃滋这些调味料。“果然为了生存最重要的还是食物”，梁丞佑的这个回答让我印象深刻。但也有带着好多手表、遥控器的人，带着洋娃娃的人，这里表现出不同人的个性也是一个事实。

作品中还有梁丞佑摊出自己行李拍摄的画面，这也许是艺术家的机智吧。在至今培养出的纪实风格作品中，也交织着自传式的自拍作品，“淘气太郎笨蛋太郎”（ZEN FOTO GALLERY, 2021年）就传达着另外一种信息。我认为这又是一部意味着人类从本质上可以被置换的作品。例如，试着想象一下这样的场景，梁丞佑将拍摄对象变为公司经营者，作品中的人物西装革履站在黑色雷克萨斯前拍照。即使与原本的表现意图相异，就“看起来是什么人”这一问题，梁丞佑与须藤的作品中有着共通之处。我们在解读视觉信息时，需要这类关键点。性别、人种、阶级也是在社会法律体系和共同认知，或共同幻想中构筑起来的。诚然，我们既不可能破坏它们，也不可能对其进行重构。那么，如果我们拓展对于“普通”或是“像样”的认知呢？最后我想通过Leslie Kee的作品，展开一些思考。

2020年9月，出身于新加坡并将活动重心放在日本的Leslie Kee，与他的主要模特、英语教师的Joshua Ogg，在东京涩谷区取得同性伴侣证明一事引起广泛话题关注。Leslie公开同性恋者身份，也只是在这短短一年前的事情。活跃于世界范围，公开声明希望为少数群体贡献力量的他，一直以摄影践行诺言。而即使这样的他，面对经过长时间考虑才得以公开的事实所带来的来自社会的压抑也会感到不安，听到他这番话，我还是受到不少冲击。

其实自从2015年，他就在日本各地拍摄多彩多样的性别少数群体的肖像作品，这也是他毕生的创作“OUT IN JAPAN”（2017年在广岛进行该项目拍摄时遇到了现在的伴侣）。关于性别少数群体以及人生观，Leslie深受Ogg影响，他曾说希望通过自己的公开宣言能够让更多人接受LGBTQ[22]。

其他方面，对Leslie Kee影响颇深的是小野洋子，他希望有一天能成为像小野洋子一样传递和平的人，为此Leslie很重视儿童的教育环境。出生于单亲家庭，13岁丧母的Leslie曾经在孤儿院度过童年。以这段经验为契机，Leslie在位于东京北区的孤儿院“星美之家（SEIBI HOME）”向孩子们传递艺术、爱与可能性，为培养孩子们生存下去的力量设立了艺术空间，并为空间开展众筹活动（现已结束）。本期刊登的作品“The Love of Diversity”，包括摄影集《WE ARE THE LOVE》（个人出版，2021年）中拍摄的性少数群体和星美之家的孩子们的肖像作品，摄影集销售额的一部分将捐献给星美之家的艺术空间。Leslie时刻在思考“身为亚洲人能向世界传达的信息”，不仅仅是模特的性别，他还以更为广泛的视野关注人种和背景差异，表现并祝福着这些肖像中每一张作品里的多样性。

“多样性”、“爱”、“可能性、能力”。Leslie Kee常挂在嘴边并身体力行的其实是很简单的事情。但命题越简单，越加美丽而艰难。究其原因，是因为与以惊人速度发展的科学技术相比，人类价值观的变化却是如此缓慢。

本期主题决定后，我将讨论“马赛克”的核心问题定为性别/性别认同，包括性少数群体在内，听了很多人的想法。其中印象最为深刻的是小学生书包销售员的话。女孩选择蓝色书包的不在少数，但男孩选择红色或粉红色的话，会被家长制止的状况还不少。听罢，我突然发现虽然人们认为粉红色是强加给女性的颜色，但实际上也有在这种无邪的想法推广开来前，就摘除这种想法萌芽的极大可能。

这将产生怎样的影响？或许可以参考菊池智子的《I and I》（本期114-115页）。这是以中国的性少数群体为题创作的作品。菊池对中国，特别是城市里的同性恋和双性恋者的表面化与社会认知是如何传播的，做了详细分析。读过作品相关长篇文章后，我不禁略感惊讶的是，这里其实存在广泛的后天因素：政治体制的变化和环境，与家长等他人之间的关系等 [23]。菊池谈到，“我确信在中国年轻人之间，以现在进行时变化中的“性的现象”，是今后世界发展方向的前兆”，这段话令我印象深刻。也可以理解为，性已经超越二元论，开始逐渐形成一个展平的地平表面。

※

本期特集一并讨论了性别与多样性，但话题不仅涉及表现内容，也包含表现手法、技法，因而看起来可能有些发散。但看过各位艺术家的作品和说明文字，就会发现多数都可归结为自我与他者之间的关系，以及暧昧且多元化的存在方式。在某种意义上，反而是从中总结出明确的关系性显得更加诡异，暴露了一种在虚无的共同幻想中生活的状态。

最后，来谈一谈本期刊载作品中尚未被提及的摄影家。茆部太郎的作品“纱织”（私家版，2019年，本期98-99页）记录了仿若皮格马利翁对伽拉忒亚的爱一般的爱情，抓取性别与性别认同的多样化存在，向世人传达变化中的爱的一种形式。千叶樱洋的“指尖的指南针”（asterisk books，2018年，本期102-103页）通过照片，将患有脑机能障碍的儿子眼神，与患有听觉障碍的自身经历相重叠，尝试新的解读。殿村任香的“焦急至死”（ZEN FOTO GALLERY，2018年，本期94-95页）则编织出自己切实的心境。自称女性身体爱好者的七菜乃之的作品（本期106-107-95页），探寻以女性身份拍摄女性裸体作品的存在方式。所有这些作品都无法归结为二元论的解读，呈现了复杂而丰富的表情。他们拍摄的他者，既是某一特定人物，也是通过摄影而相对化的“我”，也是“他者”，每一张摄影作品都在诉说着这一概念。因此，对他/她们来说，各自选择的主题，使用摄影这一手法，都是切实的需求。

应该说，作为判断社会普世观念中“普通”与否的标准，任何价值观都会成为枷锁。正因为太容易贴上标签，才会容易具有原理性，成为固定的判断。但所谓人类不正如“马赛克”一样，是各种类型与价值观碎片重叠、累积而成的存在吗？在社会状况、环境极速变化的现代社会，人类本身自然也在变化。最重要的就是像本期介绍的摄影家们一样，在连自己都无法说明“我”就是我、未能加以区分的暧昧状态下，让“我”成为持续产出创作的存在。

## 注释

- [1] 《日本国语大辞典》第2版，第12卷，小学馆，2001年，1268页。
- [2] The Oxford English Dictionary, 2nd ed., t.IX, Clarendon, 1989, pp.1107-1108
- [3] 顺带一提，牛津英语词典对马赛克处理一意是用另一个词条“pixilation”说明的。包括这本词典，浩瀚的英语词典大多是在数码图像处理普及前发行的，所以几乎查不到“pixelation”，另外在“pixilation”释义中，也没有记录所谓马赛克处理的用法。
- [4] 上野千鹤子《摄影史的herstory——关于长岛有里枝〈从“我们”的“女子写真”到我们的girly photo〉》，《新潮》一一七卷七号，2020年，123页
- [5] 上野千鹤子《成田悠辅、鹿岛茂评“女性主义/FEMINISMS展”》，ART news Japan, 2022年2月7日线上发行。
- [6] 饭泽耕太郎《超越摄影之结局》，《STUDIO VOICE》，1995年八月号，13页
- [7] 长岛有里枝《（女性主义里）不是有没有的问题》，《笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下》，赤赤舍，2022年，158-159页  
文章《献给不觉得我自己是女性主义的人》也收录于该书卷首。
- [8] Jennifer Baumgardner, Amy Richards, Manifesta: Young women, feminism, and the future, Farrar, Straus & Giroux, 2000, p.xi
- [9] 2019年度东京大学开学典礼上上野千鹤子的致辞。引自东京大学官方网站。
- [10] 笠原美智子《性别——来自记忆的深渊》，东京都写真美术馆，1996年，149页
- [11] 《长岛有里枝——从女性主义视点到未来》，《IMA》Vol.36, 2021年，106页
- [12] 《HOME/TOWN》，左右社，引自2021年刊载的访谈。在此段后，如就片山发言无注释，皆引用该访谈。
- [13] 至今唯一公开展示过该形象，是在2016年《Roppongi Crossing 2016 : My Body, Your Voice》（森美术馆）中，人形装置横躺在透明玻璃台面上，下方放置镜子的装置。
- [14] 《写真家从哪里来到哪里去——漫走世界，转写地球的摄影》，东京综合写真专门学校，2021年，52页
- [15] 泽山辽《大地的造成》，同书，37页
- [16] Lena Fritsch《日本写真史 1945-2017——从欧洲看“日本写真”的多样性》，小卷靖子译，青幻舍，2018年，228页
- [17] 同书，227页
- [18] 野昂志《野村佐纪子 在光明与黑暗的夹缝中受月神之邀》，《毕业生—职业的世界—vol.7 野村佐纪子摄影展图录II》，九州产业大学，2017年，14页
- [19] 五所纯子《怪异之影》（野村佐纪子《关于爱》，ASAMI OKADA PUBLISHING, 引自2017年短篇手记。）
- [20] 关于须藤这些作品与性别认同，详见《关于爱——Asian Contemporary》（东京都写真美术馆，2018）刊载的须藤的介绍文，以及本书中山田裕里的评论《身份认同之所在——关于须藤绚乃的作品》。
- [21] 《“土门拳奖”获奖纪念访谈（后篇）》，引自2017年东京工艺大学官方网站。
- [22] We Are The Love Joshua & Leslie Documentary Interview, 关于Leslie Kee的发言，之后皆引用此访谈。
- [23] 关于菊池的考察在以下文章有详细著述。菊池智子《中国性别观点之转变》、《日本新进摄影家展vol.11“在这个世界上与我的某处”》，东京都写真美术馆，2012年，117-123页