

魅力四射的敢曝：

南·戈丁 1970 年代初期的變裝皇后攝影*

劉瑞琪**

摘要

南·戈丁 (Nan Goldin, 1953-) 在美國當代藝壇以拍攝波希米亞性少數邊緣次文化聞名，本文聚焦於她 1970 年代初期的變裝皇后 (drag queen) 攝影，開拓性地援引敢曝 (Camp) 論述，結合具體的視覺分析，並輔以電影研究中的明星研究理論，跨領域地將這些照片放到石牆 (Stonewall) 起義前後的敢曝美學、政治與歷史脈絡解讀，以凸顯它們前所未見的動人美感與力量。本文將探析，戈丁所攝公領域的變裝皇后，以維妙維肖的劇場性變裝來矇混過關 (pass) 為魅力四射的女人，這種在警政監控社會陽奉陰違的雙重性策略，既能感召同志社群團結對抗恐同社會，又能拆解異性戀社會性／別本質論。戈丁拍攝變裝皇后在半公開的次文化酒吧以及私領域，經常捕捉他們表裡不一、甚至移花接木地仿效好萊塢女明星，以敢曝眼界 (vision) 打造另類同志認同與性情感。她也誇大造作地凸顯變裝皇后與所仿效女明星的不一致，既顛覆了性／別本質論的霸權假設，又以攝影媒介拓展了敢曝幽默的新向度，並且呈現了同志的幽默存活策略。

關鍵字：南·戈丁、攝影、變裝皇后、敢曝、魅力四射

* 衷心感謝傅大為與兩名匿名審查人不同向度的意見與建議，使得本文能以更清晰、周全的面貌付梓。本文承科技部補助（計畫編號：108-2410-H-010-003-MY2），特此致謝。

** 國立陽明交通大學視覺文化研究所教授。E-mail: liujc@nycu.edu.tw.

一、前言

1969 年 6 月底同志石牆（Stonewall）起義之後，美國變裝皇后（drag queen）的面貌為何？¹ 當代以拍攝性少數著名的攝影家南·戈丁（Nan Goldin, 1953-），在 1970 年代初期攝影生涯的決定性起步階段，於波士頓彌足珍貴地留下處於社會邊緣的變裝皇后的豐富面貌。戈丁以電影與時尚攝影拍攝女性魅力四射（glamour）的手法，捕捉她波希米亞的朋友們在艱難的處境底下，² 優雅、時髦、華麗、（有時）幽默的變裝與表演，他們經常模仿心儀女明星或名模的穿著舉止，十分自戀地炫耀自己明星般既魅力四射又敢曝（Camp）的雌雄同體形象。

戈丁生於美國華盛頓特區的中產階級猶太家庭，成長於波士頓。在 1965 年、也就是戈丁 13 歲時，她的姐姐臥軌自殺逝世。在痛失愛姐的衝擊之下，戈丁開始跟年紀較大的男人約會與喝酒、吸大麻，隨後翹家、住到寄養家庭，而後到麻薩諸塞州（Massachusetts）小鎮林肯（Lincoln）的嬉皮學校——薩特亞社區學校（Satya Community School）唸書。³ 戈丁在 1968 年經由老師介紹接觸攝影，她邊掙扎於失去姐姐的傷痛，邊以拍立得與黑白相片拍攝她與同校青少女朋友們在校內外的共享時光，從這些快照已經看得出她藉由影像創造一個社群的取向，這取向將逐漸發展成她充滿同志社群參與特色的攝影創作與發表。

戈丁在 1970 年代初期曾經到新英格蘭攝影學校（New England School of Photography）修習夜間課程，在攝影家霍林斯坦（Henry Horenstein, 1947-）門下受教。在老師介紹給她的攝影家桑德（August Sander, 1876-1964）、莫德爾（Lisette Model, 1901-1983）、阿勃斯（Diane

¹ 本文將 drag 譯為變裝，以和經常用在女性身上的扮裝（masquerade）區分。本文所有的英文引用資料，皆為作者所翻譯。

² 當時變裝皇后在社會上找不到工作，下一節將從歷史角度說明這些變裝皇后的艱難處境。

³ Elisabeth Sussman, “In/ Of Her Time: Nan Goldin’s Photographs,” in *Nan Goldin: I’ll Be Your Mirror*, eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth (New York: Whitney Museum of American Art, 1996), p. 27.

Arbus, 1923-1971)、克拉克(Larry Clark, 1943-)等人的作品中,戈丁對克拉克於1971年出版的《塔爾薩》(*Tulsa*)感到共鳴最為強烈。克拉克拍攝他的出生地耽溺於暴力(槍械)、毒品以及性愛的青少年朋友之日常生活,自傳式地記錄自己的生命經驗,以攝影捕捉年輕生命黑暗中的美麗,影響了戈丁早期攝影無懼無偽的表現以及對社群感的關注。霍林斯坦則認為,戈丁的照片與阿勃斯、克拉克近似,皆擅長充滿情感強度地拍攝怪胎(freaks),以「打破美國布爾喬亞生活的表面」。⁴

戈丁於1969年在薩特亞社區學校結識14歲的大衛(David Armstrong, 1954-2014),⁵而後在戈丁的支持下,大衛向她出櫃為男同志,兩人從此成為終生相互扶持與拍攝的密友,一直到大衛2014年過世為止。戈丁回憶,她從唸嬉皮自由中學開始,就與大衛一起天天看電影,她們常看安東尼奧尼(Michelangelo Antonioni, 1912-2007)、楚浮(François Truffaut, 1932-1984)與費里尼(Federico Fellini, 1920-1993)等人的歐洲電影。安東尼奧尼的《春光乍現》(*Blow Up*, 1966)讓她開始想當攝影家,因為發覺攝影可以捕捉「整個的愛欲興奮與魅力四射」。戈丁尤其強調,她們變得「對30年代與40年代的好萊塢真著迷,我們看嘉寶(Garbo, 1905-1990)演的所有東西,克勞馥(Joan Crawford, 1904-1977)演的所有東西,黛德麗(Marlene Dietrich, 1901-1992)演的所有東西,我們真的進入超級女星的內心」。⁶

戈丁與大衛還深受普普藝術(Pop art)潮流底下史密斯(Jack Smith, 1932-1989)與沃荷(Andy Warhol, 1928-1987)的地下電影啟蒙,她自述與大衛在15歲左右,就在波士頓學院(Boston College)的特殊放

⁴ Sussman, "In/ Of Her Time," p. 30; Marvin Heiferman, "Pictures of Life and Loss," in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, p. 280.

⁵ 由於戈丁的自述、訪談與圖說等等,皆以名字稱呼她的朋友,而且她的很多朋友也找不到姓氏,故本文在中譯戈丁的朋友時,一概只翻譯名字。但是,若在陳述戈丁的朋友之時,著重的是這個人的專業,仍如行文中翻譯藝術家、學者等的作法,以較為正式的姓氏稱之。

⁶ Nan Goldin and J. Hoberman, "'My Number One Medium All My Life': Nan Goldin Talking with J. Hoberman," in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, pp. 135-136.

映會看過地下電影鼻祖史密斯拍的《耀眼的傢伙》(*Flaming Creatures*, 1963)，並且表示當時「我想要我的生命像《耀眼的傢伙》」，⁷ 片中大膽打造許多雌雄變化不清的變裝人物。戈丁在認真開始拍照的 1971-1973 年，更深受沃荷地下電影與藝術創作的激勵。沃荷從 1962 年開始，在曼哈頓經營波希米亞的電影工作室「工廠」(*Factory*)。「工廠」從 1968 年開始對變裝皇后感興趣，沃荷與莫里西 (Paul Morrissey, 1938-) 共組電影團隊，以生產複雜的異性變裝電影著稱，變性且變裝的伍德勞恩 (Holly Woodlawn, 1946-2015)、達琳 (Candy Darling, 1944-1974) 與柯蒂斯 (Jackie Curtis, 1947-1985) 等等「工廠」女孩，皆能維持本色而成功地變成令人目眩神迷的地下電影明星。⁸ 戈丁追憶，她與大衛去看「工廠」出品、由變性偶像伍德勞恩主演的《渣》(*Trash*, 1970)，有「五或十次」之多：「我們穿得像電影中的人物，並且一而再、再而三地去這部電影」。戈丁也提到，她們還喜愛沃荷旗下的超級巨星，包括變性的達琳以及女星福思 (Jane Fonth, 1953-)、喬丹 (Donna Jordan, 1950-) 等人，並且希望可以如沃荷般，找到自己的超級巨星、也就是貧民窟女神 (slum goddesses)。⁹

從 1972 年開始，大衛有時會打扮成變裝皇后，混跡於以變裝皇后酒吧「另一邊」(*The Other Side*) 為據點的社群。¹⁰ 戈丁也經常一起在這個酒吧逗留，並與其中一位變裝皇后艾薇 (Ivy Twelvetreets, 原名 Kenny Angelico, 生卒年不詳) 戀愛，¹¹ 數月後與艾薇、酒吧裡幾

⁷ Goldin and Hoberman, “‘My Number One Medium All My Life,’” p. 135.

⁸ Parker Tyler, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* (New York: Da Capo Press, 1993[1973]), p. 230.

⁹ Goldin and Hoberman, “‘My Number One Medium All My Life,’” pp. 135-137.

¹⁰ Sussman, “In/ Of Her Time,” p. 27; David Armstrong, “Preface,” in *A Double Life*, eds. Nan Goldin, David Armstrong, Walter Keller, Hans Werner Holzwarth (New York: Scalo Publisher, 1994), p. 6; Nan Goldin, “Preface,” in *A Double Life*, p. 9.

¹¹ B., “Remembering Kenny (1992),” in *Nan Goldin: The Other Side*, eds. Nan Goldin, Alex Kwartler, Alex Nelson (Germany: Steidl, 2019), p. 39. 戈丁在這本圖錄的第二頁，將其獻給四名在她生命中的變裝皇后密友，清楚表明肯尼是她在「另一邊」酒吧相識的第一位戀人。文章名後方括弧內年份為首次出版年，以下體例皆同。

位喜歡變裝的波希米亞同志與（手術前）變性朋友在葛羅伍街（Grove Street）租公寓同住，共組另類「家庭」。¹² 以這個「家庭」為中心擴而大之，戈丁與廝混於「另一邊」的性少數朋友們開始形成社群。一直到 1974 年，戈丁因與大衛一起全時就讀於波士頓美術館學校（School of the Museum of Fine Arts, Boston），才搬離她的變裝皇后「家庭」。¹³

戈丁持續兩年以黑白攝影為主，將照片當作視覺日記，幾乎天天紀錄自己與「家人」、社群的情感連結。¹⁴ 她親密地拍攝了變裝皇后的日常生活，以及他們盛裝在「另一邊」參加每週一晚上舉行的選美比賽，也偶爾捕捉他們變裝在街頭的面貌。每當戈丁從住處轉角的藥妝店拿回洗好的照片，在場的朋友們總是興高采烈地翻看，並且比拼誰出現最多次。戈丁在 1973 年的第一次個展，就是以身邊的變裝皇后社群為主題，開幕時所有在照片中留下倩影的朋友，皆隆重變裝出席。¹⁵

戈丁在 1980 年代因取名《性依賴歌謠》（*The Ballad of Sexual Dependency*）的幻燈片秀在當代藝壇受到矚目，這系列彩色攝影捕捉她 1978 年搬到紐約市之後結交的波希米亞性少數社群。戈丁習用「部落」（tribe）稱這個社群，她利用閃光燈營造燦爛的光線效果，抒情地捕捉自己與朋友們在親密關係中「自主與依賴之間的掙扎」。¹⁶ 她從 1970 年代晚期開始，就經常在自己租的閣樓（loft）以及下東區的龐克俱樂部，展示不斷變化的自攝幻燈片，觀眾就是幻燈片中的「部落」成員，這種獨樹一幟的幻燈片秀使得她逐漸聲名大噪，並在 1986

¹² Sussman, "In/ Of Her Time," p. 29; Nan Goldin, "Preface (1992)," in *Nan Goldin: The Other Side*, p. 5.

¹³ Goldin, "Preface (1992)," p. 6.

¹⁴ Nan Goldin, "Preface," in *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency*, eds. Nan Goldin, Marvin Heiferman, Mark Holborn, Suzanne Fletcher (New York: Aperture, 1986), p. 6.

¹⁵ Sussman, "In/ Of Her Time," p. 29; Goldin, "Preface (1992)," pp. 5-6. 這場戈丁初試啼聲的攝影展，在波士頓西北劍橋某家地下室藝廊舉辦。

¹⁶ Goldin, "Preface," in *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency*, p. 7.

年出版成著名圖錄《性依賴歌謠》。綜觀戈丁成名之後，有幾個系列的攝影作品經常受到關注：後石牆時代變裝皇后次文化、她自己充滿性愛痴迷與疏離暴力的異性戀情、她與女性的親密連結、關懷愛滋病對她「部落」的肆虐、¹⁷ 她在 1987-1988 年到醫院戒毒並復原、¹⁸ 她與女藝術家利德爾（Siobhan Liddell, 1965-）在 1986-1994 年間的同志戀情等等。

戈丁的變裝皇后攝影，除了本文所聚焦 1970 年代初期的波士頓之外，還陸續有多變且豐碩的產出。她在 1980 年代拍了許多變性密友格里爾（Greer, 1958-1996）的私人生活與親密關係，變裝是常出現的主題。在 1990 年代初期，戈丁因為大衛·布魯斯（Bruce，生卒年不詳）的緣故，在紐約結交了一群變裝皇后新朋友，持續兩、三年拍攝他們在酒吧、舞會、Wigstock 露天變裝節、以及布魯斯住處每週一次的晚宴等等。戈丁的彩色攝影營造瑰麗而強烈的色彩，展現她對這些美麗朋友變裝的仰慕，也經常以幻燈片秀的方式分享這些照片。戈丁成名之後，因工作需要經常在歐、亞兩洲旅行，也拍攝了柏林、馬尼拉與曼谷等地的變裝皇后。她在 1992 年精選自己的變裝皇后攝影，發表為《另一邊》（*The Other Side*）幻燈片秀與圖錄，開端部分就是奠定她攝影生涯的這批 1970 年代初期變裝皇后攝影。

¹⁷ 戈丁拍攝她的波希米亞性少數「部落」因為愛滋病而毀壞，令最多人感動。她也於 1989 年在紐約藝術家空間（Artists Space），策展了「見證：反對我們的消逝」（“Witnesses: Against Our Vanishing”），匯集阿姆斯特壯（即大衛）、史密斯（Kiki Smith, 1954-）、莫里斯羅（Mark Morrisroe, 1959-1989）、沃伊納羅維奇（David Wojnarowicz, 1954-1992）等多位攝影家對愛滋病危機充滿憤怒、悲傷、失落與悼念的作品。當時，戈丁結識十三年的閨密穆勒（Cookie Mueller, 1949-1989，作家與演員）因愛滋病過世，她展出 15 張多年拍攝穆勒的代表作《Cookie 作品集》（*Cookie Portfolio*, 1990），紀念她們在 1976-1989 年間的友情。國家藝術基金會（NEA）的新任主席弗朗邁爾（John Frohnmayer, 1942-），曾經嘗試阻止由國家藝術基金會所資助的展覽圖錄出版，引起龐大的爭議。見 Sussman, “In/ Of Her Time,” p. 38。

¹⁸ 戈丁在 1994 年，將她戒毒前後與過程的自拍像以幻燈片秀展示，取名《獨自一人》（*All By Myself*）。

雖然在戈丁的圖錄當中，變裝皇后攝影一向佔有醒目的位置，重要的研究卻很少。本文將開拓性地援引敢曝論述，結合具體的視覺分析，並輔以電影研究中的明星研究理論，跨領域地詮釋戈丁早期變裝皇后攝影在美學與政治上的意涵。

根據筆者的耙梳，迄今有三位學者曾在行文中以敢曝一詞形容或點出戈丁的照片特色，但皆為探討其它論題時順帶提及。薩斯曼（Elisabeth Sussman）在綜論戈丁創作之時，曾經形容她 1970 年代一張照片中的大衛，擺出「穿著女人服裝的敢曝的（campy）姿勢」，¹⁹但並沒有任何進一步發揮。卡普蘭（Louis Kaplan）在陳述戈丁於 1972 年熱切嘗試拍攝沃荷式影片之時，詮釋她乃受沃荷「超級巨星的敢曝美學與變裝操演性（drag performativity）」吸引。卡普蘭接著表示，戈丁的黑白照片《艾薇與瑪麗蓮，波士頓》（*Ivy with Marilyn, Boston, 1973*）【圖 1】，亦受惠於沃荷的這個影響。²⁰卡普蘭的關懷為援引社群理論解讀戈丁攝影的另類社群感，因而除了簡短的幾句話之外，對戈丁的敢曝攝影實踐並未進一步探討。史哥德博（Thomas Skodbo）的博士論文則評論性地提到，戈丁在 1970 年代初期的照片中展現「變裝社群對魅力四射的品味有許多不同的表達：從敢曝與過頭（over-the-top）到微妙」，並肯定「變裝皇后對魅力四射的投入，不僅是對名人、甚至女人的簡單模仿，它包含諧擬（parody）與嘲諷（irony）的強烈元素，混合著崇拜，……是原創的、創造性的工作」。²¹史哥德博以跨性別者（transgender）統稱戈丁拍攝的變裝皇后，使用敢曝一詞點出戈丁照片中跨性別者誇張的變裝，卻沒有對敢曝作任何理論的說明或探討。從他陳述跨性別者對魅力四射與陰柔氣質的仿效，帶有「諧

¹⁹ Sussman, "In/ Of Her Time," p. 40.

²⁰ Louis Kaplan, "Photography and the Exposure of Community: Reciting Nan Goldin's Ballad," in *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2005), p. 90.

²¹ Thomas Skodbo, "Nan Goldin: The Other Side-Photography and Gender Identity," PhD dissertation (University of Oslo, Norway, 2007), p. 29.

擬與嘲諷」的意味，或可解釋成他對敢曝常見的嘲諷特色不經說明與註解的引申。²²

從上述回顧可知，迄今並無學者有系統地援引敢曝論述，專文解讀戈丁早期的變裝皇后攝影。筆者將先闡釋敢曝的字義，並且回顧敢曝論述從 1960 年代中期到 1970 年代的發展，而後進一步說明本文開拓以同時代的敢曝論述來詮釋戈丁早期變裝皇后攝影的重要性。

自從桑塔格 (Susan Sontag) 在 1964 年發表了成名作〈敢曝札記〉(“Notes on ‘Camp’”) 之後，探討敢曝的理論與實踐論著極多，許多學者一開始都會像桑塔格一樣，提出敢曝有著只可意會、難以言傳的奧祕特色。²³ 然而，大部分的學者還是會說明、分析與例舉什麼是敢曝。有些學者提出，或可從法文動詞「*se camper*」來初步揣摩敢曝的意思，也就是「用誇張的方式裝模作樣」，可想成一種感性、品味或風格，而變裝表演可視為其常見的行動。²⁴ 筆者這篇論文使用頗為常見的翻譯敢曝，乃採納其諧音的機智，以及其與同志感性 (sensibility) 的聯想。

²² 巴布肖 (Jack Babuscio) 將嘲諷視作敢曝的四個基本特徵之一，另三個為唯美主義 (aestheticism)、劇場性以及幽默，見 “The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility) (1977),” in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), pp. 119-120.

²³ Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’ (1964),” in *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Farrar, Strans & Giroux, 1966), pp. 275-276.

²⁴ David Bergman, “Introduction,” in *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 6; Fabio Cleto, “Introduction: Queering the Camp,” in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, pp. 2, 9; Brian M. Peters and Bruce E. Drushel, “Introduction: Some Notes on ‘Notes’,” in *Sontag and the Camp Aesthetic* (Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2017), p. vii. 在法文裡，動詞 *camper* 原意為紮營、描繪、形塑、栽種之意，在其前加上反身動詞 *se*，形成擺出傲然的、意氣揚揚的姿態之意，學者們因而凸顯其意為「用誇張的方式裝模作樣」，見 Beryl T. Atkins, Alain Duval, Hélène M. A. Lewis, and Rosemary C. Milne, *Harper Collins Robert French-English English-French Dictionary* (New York: HarperCollins, 1993), p. 60.

桑塔格雖然對敢曝提出劃時代的觀點，²⁵ 卻在札記前頭就點明「敢曝感性是超然的、去政治化的——或至少非政治的」唯美主義。並且在札記快結束時，才指出「並非所有同志皆有敢曝品味，但是大體上同志構成敢曝的先鋒——以及最善於表達的觀眾」。²⁶ 自從〈敢曝札記〉刊印之後，美國主流報章雜誌對敢曝的討論蔚為風潮，使其成為文化界風靡一時狂熱崇拜（cult）。然而桑塔格將敢曝視作無涉政治的風格，卻陸續引起同志學者與社群的憤怒與質疑，他們認為桑塔格的說法遠離或抹消了銘刻於敢曝表現的同志主體。²⁷ 紐頓（Esther Newton）就首開風氣出版《敢曝老娘》（*Mother Camp*, 1972），²⁸ 重估敢曝在同志變裝次文化的高度重要性。她透過人類學的民族誌，探討男扮女裝的表演者在 1960 年代中葉如何成為美國男同志的文化偶像，並在理論上建立敢曝與同志認同政治的密切連結。紐頓指出：「事物或人們經常被說成敢曝的，但是敢曝並非人們或事物自身所固有」，而是「意指事物、人們以及活動或品質，它們與同志之間的關係」。²⁹

²⁵ 桑塔格指出，在她之前只有伊薛伍德（Christopher Isherwood, 1904-1986）在其所發表小說《夜晚的世界》（*The World in the Evening*, 1954）中，以兩頁的篇幅公開略述敢曝。見 Sontag, “Notes on ‘Camp’ (1964),” p. 275; Christopher Isherwood, “From *The World in the Evening* (1954),” in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, pp. 49-52.

²⁶ Sontag, “Notes on ‘Camp’ (1964),” pp. 277, 290.

²⁷ Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Chicago: The University of Chicago Press, 1979 [1972]), pp. 105-106; Cleto, “Introduction: Queering the Camp,” “Section II Flaunting the Closet: Introduction” & “Section IV Pop Camp, Surplus Counter-value, or the Camp of Cultural Economy: Introduction,” in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, pp. 4, 88-89, 302-303.

²⁸ 筆者將這本書名譯為《敢曝老娘》，乃因紐頓在書本文之前特闢一頁〈給讀者的注解〉（“Note to the Reader”），說明了書名的含意。紐頓表示書名叫做 *Mother Camp* 有雙重涵意：首先，她將此標題「作為敬稱，意指男扮女裝表演者與他同志觀眾的關係，男扮女裝表演者有時會稱自己為『老娘』（“mother”），像是『你老娘將向你解釋所有這些髒話』。」其次，她把老娘當形容詞，而「敢曝則指涉整個幽默的系統，這反映我的信仰：敢曝幽默基本乃由父權核心家庭的不一致與荒謬長出來，例如神聖的、理想化的母親（Mother）以及粗俗、淫穢的女人（Woman）的不一致」。見 Newton, *Mother Camp*, p. vii.

²⁹ Newton, *Mother Camp*, pp. 105, 107. 《敢曝老娘》原為紐頓於 1968 年在芝加哥大學完成的博士論文，初版於 1972 年問世。這本書歷久彌新，已經成為人類學與性／別研究的經典。在人類學的領域，這本以民族誌研究當代同志社群的先驅孤

就這個意味而言，敢曝需要敢曝的同志主體去啟動，乃是在恐同的文化秩序中，這些變裝場域表演者的存活策略，是一種同志品味的重要行使模式。

紐頓指出敢曝最常見的特色有三：不一致、劇場性與幽默，「三者皆與同志的情況與策略私密相關，不一致是敢曝的題材，劇場性是它的風格，幽默是它的策略」。關於不一致的特色，紐頓表示「敢曝通常繫於對於不一致的並置之知覺或創造，同志或藉由指出不一致或設計不一致來『創造』敢曝」。其中，「陽剛與陰柔的並置當然是敢曝最有特色的一種」。紐頓認為，劇場性的特色展現在三個緊密相連的方面：首先，「敢曝是風格」，將重點從「一物是什麼轉移到它看起來如何」。其次，敢曝的戲劇化形式，敢曝總是牽涉表演者與觀眾，這是它的結構。第三，敢曝瀰漫如桑塔格所指出「存有作為角色扮演」（Being-as-Playing-a-Role）與「生命作為劇場」的知覺。在幽默的特色方面，紐頓強調：「敢曝是為了樂趣，敢曝的目的是為了讓觀眾笑，事實上，它是幽默的系統。敢曝幽默是為一個人的不一致位置發笑的系統、而非哭泣」。她將幽默視作「同志的機智(wit)與逗笑(clown)」，「使其他同志發笑，使他們的生活多點歡快，也藉由讓異性戀為他發笑而建立橋樑」。³⁰ 換句話說，同志變裝表演者經由外表服飾以及性別角色的扮演，喜劇性地拉開與所扮演角色的距離，藉由自嘲與玩笑的演出來娛樂觀眾，使得同志與同志、同志與異性戀在歡笑中打成一片。

在 1970 年代中葉，戴爾(Richard Dyer)與巴布肖(Jack Babuscio)等學者，接續強調敢曝乃根基於同志的認同政治，是同志感性最核心

例，完成後一直沒有在任何期刊出現過書評，但是到了 2018 年、也就是它完成快五十年，卻一舉成為《美國人類學家》期刊縮合六篇書評所回顧的經典，其在人類學的先驅位置得到遲來的肯定。見 David Valentine et al. "Special Book Review Section: Reviewing *Mother Camp* (Fifty Years Late)," in *American Anthropologist* 120: 4 (Dec. 2018): 850-861.

³⁰ Newton, *Mother Camp*, pp. 106-107, 109-110; Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 280.

的創意展現之一，與同志的存活策略密切關連。戴爾認為，敢曝除了是同志機智與樂趣的表現之外，還「是一種自衛的形式，尤其是在過去，同志能如此尖銳與歡快地嘲弄自己，意味著他們可以對付糟糕的處境——他們不需要太認真看待事物，不需要因它而令他們消沈」。³¹ 巴布肖則強調，「苦的機智」(bitter-wit)是敢曝最主要的幽默形式。他指出，「幽默乃由認出物體、人物或狀況與其脈絡強烈的不一致所造成」，凸顯這種不一致會造成嘲諷的(ironic)效果。同志命運中的玩笑，就在於社會傳達給他們高度不一致的矛盾訊息：同志的處境「就像其他人一樣」，然而卻「擁有不被接受的差異」。因此，同志選擇以敢曝的喜劇眼界(vision)，來應付這種令他們痛苦的敵意環境，藉由「不一致的對比」來「喚起對這人物、事物或理想的同情」，以「在過程中定義正面的認同」，因此對敢曝的欣賞，「表達了對同志典型經驗的同理心」。³²

值得一提地，從 1960 年代中、晚期開始，敢曝論述的發展就已經逐步指向反性／別本質論的思考，³³ 到了 1980 年代晚期酷兒理論逐漸在美國學術界風行，展現同志認同政治的敢曝論述與實踐受到關注，同時，巴特勒(Judith Butler)反性／別本質論的性／別譜擬概念廣受注目。³⁴ 性／別譜擬乃是指將異性戀性／別二分特徵視作人為的建構，並加以誇大地模仿，同志變裝就是明顯的例子。巴特勒與紐頓對變裝的探討展開對話：紐頓認為男扮女裝表演者凸顯了生理性別／社會性別的系統乃劇場性的人為建構，巴特勒推衍這個觀點，指出紐頓強調了「扮演(impersonation)的結構揭露了性／別的社會建構產生的關

³¹ Richard Dyer, "It's Being So Camp As Keeps Us Going (1976)," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, p. 110.

³² Babuscio, "The Cinema of Camp," pp. 117, 126-128.

³³ 羅斯(Andrew Ross)指出：「敢曝可以視為更早就以高度符號化的方式提出近年非本質主義的女性主義者所談論的性別差異問題」，見 "Uses of Camp (1988)," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, p. 325.

³⁴ Bergman, "Introduction," pp. 3-6; Cleto, "Section III Gender, and Other Spectacles: Introduction" & "Section V The Other Issue: Introduction," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, pp. 202, 356.

鍵虛構機制之一」。巴特勒進而推論：風格化的「變裝文化實踐，諧擬了原版的或首要的性／別認同概念」，也就是說「在模仿性／別時，變裝隱約地揭露了性／別本身的模仿結構——以及它的偶然性」。所以，從變裝作為性／別諧擬來推論，「同志之於異性戀並非拷貝之於原版，而是拷貝之於拷貝」，因而顛覆了異性戀霸權「對自然化或本質化性／別認同的宣稱」，使異性戀失去本質論上的優先性。³⁵

戈丁在 1970 年代初期拍攝變裝皇后之時，正是桑塔格、紐頓、戴爾與巴布肖等人此起彼落地提出敢曝論述的時期，她們都參與了同志權利運動的文化、社會與歷史的發展。雖然，戈丁創造了體現變裝皇后敢曝實踐的珍貴影像，卻很可惜地並未受到該有的解讀、接受與重視。筆者嘗試將它們放到 1969 年石牆起義前後的敢曝美學與政治發展脈絡詮釋，以探索它們體現敢曝感性的雙重性眼界與策略，在同志

³⁵ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), pp. 31, 136-138, 160, 169. 巴特勒曾簡短提及，性／別諧擬仍然會殘存其所模仿霸權的厭女文化。學者們對同性戀變裝是否厭女，的確存在極為兩極化的看法。布里頓（Andrew Britton）與弗瑞（Marilyn Frye）等人採取批判立場，認為變裝皇后對女明星的諧擬，將陰柔氣質化約成不自然的與怪誕的，乃是對女人嘲弄、甚至羞辱的仿效。博薩尼（Leo Bersani）則指出，男同性戀敢曝地諧擬陰柔氣質，雖有揭露性／別乃為社會建構的顛覆潛力，且可弔詭地被詮釋為解構女性意象，但卻同時是藉由糟蹋女明星的陰柔氣質，來發洩「男性對女性的敵意」。相反地，塞內利（Laurence Senelick）曾經簡短回應弗瑞的批判：男同性戀「穿著陰柔服飾，無論多怪誕，可能是一種致敬的觀念」。法瑪爾（Brett Farmer）則強調，批駁男同性戀對女明星的敢曝模仿為厭女，乃是以本質論來看待女性與陰柔氣質的連結。他主張變裝皇后敢曝地諧擬女明星，反而跳脫與質疑了性別本質論，不再將陰柔氣質視作女性所獨有的範疇，乃男同性戀探索他們自己與陰柔氣質關係的表現，絕非厭女表現。由於戈丁拍攝的變裝皇后影像，即使是凸顯不一致的幽默的作品，也沒有怪誕、嘲弄或羞辱的表現，反而展現了自嘲的生存策略，故筆者並未在行文中論及這些照片與厭女的關係。見 Marilyn Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1983), pp. 137-138; Andrew Britton, *Katharine Hepburn: Star as Feminist* (London: Studio Vista, 1995), p. 88; Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre* (New York and London: Routledge, 2000), p. 429; Leo Bersani, "Is the Rectum a Grave?" *October* 43 (Winter 1987): 208-209; Brett Farmer, "Chapter 3 Camping under the Stars: Gay Spectatorships, Camp, and the Excessive Female Star Image," in *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship* (Durham and London: Duke University Press, 2000), pp. 129-133.

自我表達以及挑戰異性戀壓迫的重要貢獻。筆者除了有系統地援引敢曝論述之外，也將參照紐頓在《敢曝老娘》所調查大約同時期變裝皇后後的社會處境，以及戈丁對她的變裝皇后朋友的陳述，以期深入解讀戈丁照片中變裝皇后面對恐同社會的存活策略。

由於戈丁拍攝的變裝皇后經常仿效女明星（或名模）的魅力四射來敢曝地展現同志認同，筆者也將輔以電影研究中的明星研究理論，並藉由追溯與並置這些變裝皇后可能模仿的好萊塢女明星形象，跨領域地詮釋這些照片中獨特的敢曝美學與政治。筆者想強調，本文為攝影（史）研究，主軸將從攝影的媒介特色著手，藉由視覺分析凸顯戈丁如何在 1970 年代初期開拓了敢曝的先鋒攝影實踐。筆者將在第二節探析：前述影響戈丁的電影與時尚文化，其實都展現了敢曝感性，第三、四節則將解讀戈丁敢曝實踐的創新貢獻。第三節聚焦於戈丁拍攝變裝皇后在公領域的變裝，筆者發現他們其實並未全然如紐頓所描繪明目張膽地對抗異性戀世界，而是在警政監控的社會以維妙維肖的劇場性變裝來矇混過關（pass）為女人。這種陽奉陰違的雙重性策略，同時可以感召同志社群團結對抗恐同社會，以及顛覆異性戀社會性／別本質論的霸權假設。第四節關注戈丁捕捉在半公開的「另一邊」酒吧以及私領域的變裝皇后，除了延續凸顯他們在這些領域的變裝亦拆解了性／別本質論之外，筆者將論析他們因不需矇混過關而在視覺面向拓展了敢曝幽默：紐頓所提出的敢曝幽默，主要是指男扮女裝表演者在動態演出時妙語如珠的詼諧言談，戈丁攝影中的變裝皇后卻經常藉由誇大造作地模仿女明星，並且有時展現他們與所仿效對象的不一致，以攝影媒介拓展了敢曝幽默的新向度。筆者也想強調，本文在敢曝論述以及明星研究理論的激盪之下，方能對戈丁的這些照片生產出前所未見的動人美感與力量。

二、影響戈丁變裝皇后攝影的敢曝電影與時尚文化

戈丁在 1970 年代初期拍攝波士頓變裝皇后，適逢同志權利運動勃興之際。在 1969 年 6 月 27 日深夜，由於警察對紐約格林威治村

(Greenwich Village) 石牆酒吧 (Stonewall Inn) 的臨檢，而引發了變裝皇后、性工作者、女同志與街民在謝里登廣場 (Sheridan Square) 為期三天的抗議活動。這是有史以來第一個集體對同志公民權最大聲的疾呼，成為當代同志權利運動的發端事件，因而被稱作石牆起義。³⁶ 戈丁曾經很明白地指出，她熟識的變裝皇后在石牆起義之後的工作與社會處境：「為了生存下去，有一些變裝皇后靠社會救濟生活，有些賣淫，其他為彼此縫衣服或賣他們在舊貨店淘到的古著。那時變裝成異性的人們沒有工作機會，他們甚至被大部分男同志社群放逐」。³⁷ 戈丁的變裝皇后朋友，當時因為旗幟鮮明地展現自己的身份，而在社會上找不到工作。

參考紐頓的名著《敢曝老娘》，可以更瞭解戈丁所指出變裝皇后的劣勢處境。根據紐頓的田野調查，在 1960 年代中葉美國主要有三類男扮女裝者：街頭仙子 (street fairy)、「舞台」男扮女裝表演者 (“stage” impersonators)、「街頭」男扮女裝表演者 (“street” impersonators)。街頭仙子是年輕的無業變裝皇后，乃男同志世界的最下階級，公然炫示侵略性的陰柔風格。由於他們連在公領域變裝，都可能會被警察取締，並且位居社會底層，再也沒有什麼可以失去，所以石牆起義大都由街頭仙子發動。³⁸ 紐頓研究的焦點則為專業的另外兩類：「舞台」男扮女裝表演者年紀較大，他們在夜店與酒吧從事現場表演；「街頭」男扮女裝表演者大部分是三十歲以下的年輕表演者，他們從事對嘴的

³⁶ M. McGarry and F. Wasserman, *Becoming Visible. An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-century America* (New York: New York Public Library, 1998), pp. 4-17.

³⁷ Goldin, “Preface (1992),” p. 6.

³⁸ Newton, *Mother Camp*, pp. 7-8, 18-19, 38. 羅斯也陳述，石牆起義的抗議者有很多是穿著女裝的街頭變裝皇后，見 Ross, “Uses of Camp (1988),” p. 309. 蔡德瑞 (V. Varun Chaudhry) 則批評，紐頓將街頭仙子視作同志世界的最下階級，顯露了她做田野調查的美國中西部男扮女裝表演者的社會，以白人為主的視野，無視於在種族與階級上更為邊緣社群的探討，黑皮膚的男扮女裝表演者只出現在訪談的邊緣，見 ““Street Fairies Have Nothing to Lose”: Reading Logics of Difference in *Mother Camp*,” *American Anthropologist* 120: 4 (Dec. 2018): 859.

錄音表演與舞蹈。³⁹ 從紐頓所建立的社會脈絡來看，戈丁的拍攝對象顯然為波士頓的街頭仙子，也就是社會地位十分低落的男同志。

既然石牆起義的抗議者有很多是街頭仙子，為何戈丁會表明 1970 年代初期的變裝皇后「被大部分男同志社群放逐」呢？其實，在石牆起義之前，同志社群對變裝皇后的不安，就已經有很長的歷史。⁴⁰ 當同志權利運動開始起步，街頭仙子在運動的領導地位受到爭議，同志政客們希望運動得到社會大眾的尊敬，迫切想將變裝皇后趕回櫃中，以免他們冒犯主流社會觀感、侮辱女性主義者以及增強同志是礙眼的畸人印象。⁴¹ 伴隨這波男同志前進至正常化的潮流，許多人改頭換面成陽剛外型。最常見的為 1970 年代被稱為同志克隆（clone）的猛男（macho）裝扮，他們逆轉變裝皇后的外觀，留平頭、蓄鬍鬚，擁有鍛鍊過的強健體魄，上半身或穿背心、或著伐木工捲袖襯衫，下半身搭配緊身牛仔褲與靴子。同志權利運動與基進女性主義者的聯盟強化了對變裝皇后的持續反感，男同志主流轉變成陽剛對陽剛的單面向性吸引力。⁴² 紐頓在 1979 年出版的《敢曝老娘》改版序言，就明白地指出這個男同志世界在 1970 年代的巨大轉變：因為變裝皇后陰柔化的污名，許多男同志驚人地從陰柔風格轉向陽剛風格。在格林威治村的街頭，陽剛男同志取代十年前的變裝皇后。⁴³

石牆起義之後，在以顯目陽剛風格為潮流的男同志次文化，街頭仙子、「舞台」男扮女裝表演者以及「街頭」男扮女裝表演者，除了在夜店與酒吧等娛樂世界的表演之外，都被排擠到男同志社群的最邊緣。⁴⁴ 從這個歷史變化來看，戈丁攝影中的波士頓街頭仙子社群，原

³⁹ Newton, *Mother Camp*, p. 7.

⁴⁰ Carole-Anne Tyler, "Boys Will Be Girls: The Politics of Drag," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York and London, Routledge, 1991), pp. 34, 37.

⁴¹ McGarry and Wasserman, *Becoming Visible. An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-century America*, pp. 4-17. 有些女性主義者批評變裝皇后穿著女裝的怪誕模樣，乃一種厭女的表現。關於變裝皇后否厭女的爭論，詳見本文註 35。

⁴² Senelick, *The Changing Room*, p. 428.

⁴³ Newton, *Mother Camp*, pp. xi, xiii.

⁴⁴ Senelick, *The Changing Room*, p. 400.

本就成長於以異性戀為主的社會，他們代表了男同志的刻板印象，也就是長期因陰柔氣質而被污名化的一群。並且，在同志權利運動的潮流底下，他們感受到的壓迫並沒有因為愈來愈多男同志現身而較為消褪，反而因為他們仍堅持男扮女裝，選擇不以陽剛風格現身，而感到被男同志社群排斥的痛苦，成為既被異性戀又被男同志排斥的極度邊緣存在。

戈丁曾經回顧，她當時對這些街頭仙子的感受：「在 1970 年代早期波士頓的變裝皇后，完全疏離於同志與異性戀社群，為真的活在地下下的存在。我跟他們生活了數年，而且我想要成為變裝皇后。我愛變裝皇后，因為他們是世界上最美麗的人們，並且他們對一個雙性戀的人是完美的」。⁴⁵ 戈丁清楚表達她作為雙性戀，對變裝皇后既認同又慾望的心情。雖然他們「活在地下」，是低階級的公開男同志，她卻是以密友、愛人、「家人」的角度去拍攝他們，表示她的攝影是關於「新的可能性與超越性」，拍攝對象「並非為性別焦慮症（dysphoria）所苦的人們，而是表現了性別陶醉感（euphoria）」。⁴⁶

在《大衛在格羅夫街，波士頓》（*David at Grove Street, Boston, 1972*）【圖 2】中，戈丁留下在變裝世界初出茅廬的大衛年輕迷人的雌雄同體身影。在當時，變裝朋友圈經常將大衛比擬成美國女明星（名模）貝倫森（Marisa Berenson, 1947-）。⁴⁷ 戈丁以有如畫意派（Pictorialism）攝影的柔焦手法，捕捉大衛全身微帶 S 型地從朦朧的室內浮現。在幽暗失焦、景深極淺的背景襯映下，置中的大衛看起來頗接近觀者，卻又因充滿顆粒的模糊畫面，而產生溫和迷離的感覺。他綁著的半長髮略微鬆亂，散落的髮絲為他增添慵懶氣息。他的身體側對相機，3/4 面

⁴⁵ Nan Goldin and Taka Kawachi, *Nan Goldin: Couples and Loneliness* (Kyoto: Korinsha Press, 1998), p. 20.

⁴⁶ Goldin, "Preface (1992)," p. 8.

⁴⁷ B., "Remembering Kenny (1992)," p. 39. 貝倫森在 1960 年代為《時尚》（*Vogue*）雜誌的名模，在 1970 年代初期，在維斯康堤（Luchino Visconti, 1906-1976）導演的《魂斷威尼斯》（*Death in Venice*, 1971）以及佛西（Bob Fosse, 1927-1987）導演的《酒店》（*Cabaret*, 1972）中擔任要角。

的姣好五官則轉向鏡頭，雙眼望著鏡頭、雙唇輕啟，帶點訴說或誘惑的氛圍，而耳飾、項圈的金屬亮點則增添了肩頸間的優雅味道。大衛穿著時尚雜誌常見的黑色露腰吊脖抹胸，⁴⁸ 凸顯較為厚實的肩背、腋下以及手臂線條，而且他的上身平坦、缺乏女性突出的胸部，散發著雌雄同體的另類性感，與其相映的雌雄同體特點，還包括男性手臂上的細毛對比女性的誇飾手環。他手插著腰，指尖夾著一段煙。

戈丁所攝變裝皇后雌雄同體的展演，如大衛魅力四射的變裝，乃是將她們在成長過程，所受電影與時尚攝影中敢曝品味的熱烈感召，逐漸轉化成自我表達與創作的養分。前言提到戈丁自述與大衛著迷於嘉寶、黛德麗與克勞馥等超級女星，還樂此不疲地一再觀看史密斯與沃荷的地下電影，這裡將進一步揭露戈丁未曾提及的重點：這些其實都是男同志狂熱崇拜的敢曝女明星以及地下電影。

桑塔格在〈敢曝札記〉中，就直指嘉寶與黛德麗在電影中的表演，為敢曝感性的具體實踐。在論及嘉寶雌雄同體的敢曝之美，桑塔格表示：

作為對人物的品味，敢曝對明顯地不足或強烈地誇大特別有反應。雌雄同體當然是敢曝感性最重大的意象之一，例子有：……在葛麗泰·嘉寶完美的美麗背後，令人纏繞心頭的雌雄同體空洞 (vacancy)。在此，敢曝品味繫於對品味最被忽略的真理：性吸引力最精緻的形式（以及性樂趣最精緻的形式）存在於違反一個人的生理性別 (sex)，在陽剛男人身上最美麗的乃陰柔的事物，在陰柔的女人身上最美麗的乃陽剛的事物。⁴⁹

⁴⁸ 在美國，女性露腰上衣一直要到 1960 年代的性解放之後，才成為日常穿著。在 1970 年代，露腰吊脖抹胸蔚為年輕女孩的時尚。見 Claudia Mitchell and Jacqueline Reid-Walsh eds., *Girl Culture: An Encyclopedia, Volume 1* (Westport, CT: Greenwood Press, 2007), p. 702.

⁴⁹ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 279.

筆者以嘉寶在電影《瑞典女王》（*Queen Christina*, 1933）中膾炙人口的雌雄同體變裝為例，她不僅因陰柔與陽剛雜揉的氣質而散發迷人魅力，而且由於她不具深度的演出，凸顯性角色全然是外表的扮演，而非由內而外的表現，因而呈現召喚觀者投射想像與慾望的空洞。桑塔格接著強調：「與敢曝對雌雄同體品味類似的是某種看起來似乎很不同但卻無不同的事物：對誇大的性特徵或人格造作（*mannerisms*）的愛好」。⁵⁰ 就筆者的理解而言，敢曝風格強調一切都是劇場化、去自然化的角色扮演，因此這類明星的衣飾與展演可以是雌雄同體，或是過火地陰柔或陽剛，或是矯揉造作的外表。紐頓在論及敢曝乃桑塔格所說「存有作為角色扮演」與「生命作為劇場」的知覺之時，就曾經詮釋泰勒（Parker Tyler, 1904-1974）將嘉寶的表演想成變裝（*drag*），⁵¹ 乃因她一些聞名的雌雄同體展演，並且在扮演致命女人之時，經常風格化地、甚至誇大地施展女性魅力。⁵²

桑塔格也簡短提及，黛德麗所主演馮·斯登堡（Josef von Sternberg, 1894-1969）導演的六部美國電影，為驚人的唯美主義敢曝展演。⁵³ 麥克萊倫（Diana McLellan）以「神仙般的敢曝雌雄同體」，來指稱黛德麗佔據性別與性慾中間位置的明星形象。⁵⁴ 肯尼森（Rebecca Kennison）則以敢曝時刻來詮釋黛德麗在《摩洛哥》（*Morocco*, 1930）中膾炙人口的雌雄同體扮相與表演：黛德麗身著男性的高帽、燕尾服，手持香菸，在夜店舞台高歌一曲之後，跨越圍欄到觀眾席，遊戲地給女觀眾一吻。肯尼森將雌雄同體的黛德麗對女觀眾之挑逗，解讀成逢場做戲的敢曝，⁵⁵ 並且引用凱斯（Sue-Ellen Case）所說的「高級敢曝」來詮

⁵⁰ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 279.

⁵¹ Parker Tyler, "The Garbo Image," in *The Films of Greta Garbo*, eds. Michael Conway, Dion McGregor, Mark Ricci (New York: Citadel Press, 1963), p. 28.

⁵² Newton, *Mother Camp*, p. 109.

⁵³ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 283.

⁵⁴ Diana McLellan, *The Girls: Sappho Goes to Hollywood* (New York: St. Martin's, 2000), p. 113.

⁵⁵ Rebecca Kennison, "Clothes Make the [Wo]man," *Journal of Lesbian Studies* 6: 2 (2002): 151-152.

釋這個場景：「重點不是要以另一個真實來抵觸真實，而是藉由角色與她們誘惑的氣氛以及輕鬆操縱的外表，拋棄真實的觀念。當然，這是敢曝的氣氛，以『純粹』的巧計（artifice）滲透場景調度」。⁵⁶

羅斯（Andrew Ross）與法瑪爾（Brett Farmer）相繼將嘉寶與黛德麗等等著名好萊塢敢曝女明星，放到男同志次文化的接受脈絡分析。法瑪爾的以下分類，甚具代表性，他將男同志喜愛的敢曝女明星區別為三：1）高度風格化地模擬父權底下的性感偶像，如韋斯特（Mae West, 1893-1980）；2）風格化的雌雄同體表演，如嘉寶、黛德麗；3）表演侵略性的控制與自主形象，如克勞馥。⁵⁷ 從法瑪爾的歸納得知，前面提到戈丁與大衛在青春期的偶像嘉寶、黛德麗與克勞馥，正是最受男同志熱愛的雌雄同體及／或自主敢曝女明星。

桑塔格在 1964 年就為文指出史密斯《耀眼的傢伙》的敢曝特色，將其描述為「一群女人與更大一群男人，他們大部分穿著舊貨店華麗耀眼的女性服裝，嬉鬧、裝模作樣、姿態百出，一起跳舞，表演各種肉感的場面，性狂亂、羅曼史以及吸血鬼表演……」。她強調，這部地下電影充塞「豐富的敢曝傳說拼貼」，擁有「變裝癖（transvestitism）的詩性」：「在史密斯的電影中，關於人物重要的事實是，無法輕易分辨那個是男人以及那個是女人。他們是燃燒著雌雄混同的（intersexual）、多形態喜悅的『傢伙』（creatures）」。⁵⁸ 顯然，戈丁在 1972 年既想成為變裝皇后，又與變裝皇后艾薇戀愛，而且還將變裝皇后朋友們看作雌雄同體，早已萌芽於青少女時期喜愛與認同的史密斯敢曝地下電影。

⁵⁶ Sue-Ellen Case, "Toward a Butch-Femme Aesthetic (1988-1989)," in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin (New York and London: Routledge, 1993), p. 304.

⁵⁷ Ross, "Uses of Camp (1988)," p. 323; Farmer, "Chapter 3 Camping under the Stars," p. 133.

⁵⁸ Susan Sontag, "Jack Smith's *Flaming Creatures* (1964)," in *Against Interpretation and Other Essays*, pp. 226, 230-231. 筆者依據對上下文的理解，將 intersexual 譯為雌雄混同的。在本句之後，桑塔格也表示電影中「首要的意象是男性與女性肉身的混淆，搖動的乳房與搖動的陰莖彼此可以互換」。

汀克坎姆 (Matthew Tinkcom) 將沃荷視作同志敢曝的實踐者，指出沃荷一生都是好萊塢電影的男同志粉絲，對好萊塢明星的魅力四射著迷，後來發揮普普藝術轉化大眾文化的取向，不僅將自己塑造成明星，還旗幟鮮明地將一些原來不是明星的跨性別變裝皇后，打造成超級巨星。汀克坎姆主張，好萊塢片廠對明星彷彿天賦超凡魅力的打造，讓粉絲受明星魅力四射的外表炫惑而產生狂熱崇拜，正是展現片廠對神秘化明星魅力的擅長，粉絲看不到、也不會分析背後煞費心力在化妝、服飾、打光以及膠捲等等的營造。但是，沃荷與他的變裝皇后夥伴卻從男同志的敢曝眼界，回應與逆轉女明星的魅力四射：在「工廠」的波希米亞日常生活背景，而非好萊塢的工作室，將居於社會邊緣的變裝皇后粉絲變成引人注目的明星。「工廠」生產的變裝皇后形象是另類的魅力四射，他們的顛覆性在於揭露「魅力四射所隱藏的勞動 (labour)」，以及展現盡力追求魅力四射卻無法如願，以去神秘化所仿效好萊塢女明星的魅力四射。⁵⁹

筆者認為，戈丁與大衛著魔般想成為電影中人物的衝動，正是沃荷所引領普普精神對敢曝的熱衷，並且渴望可以從好萊塢與地下電影的粉絲變身成為明星。尤其，在波希米亞的「另一邊」酒吧，以及與酒吧裡幾位好友共組的「家庭」，戈丁首度找到了她的社群，也嘗試由攝影發掘自己的超級巨星。戈丁特別強調，自己「有好眼力發現絕佳的人們，並以比沃荷主動的方式，與他們發展一個社群」，⁶⁰ 筆者將在第三、四節的收尾詮釋：戈丁的變裝皇后攝影是如何以靜態攝影媒材特有的視覺表現手法與流通方式，青出於藍地在生產、分享與展出它們的過程，更為主動地經營社群感。筆者也將在第四節的尾聲論述，戈丁的攝影與影響她的敢曝電影文化最重要的差異，除了更為主動地經營社群感之外，也在於以視覺化的方式開啟敢曝幽默的新向度。

⁵⁹ Matthew Tinkcom, "Warhol's Camp (1997)," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, pp. 349-353; Matthew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema* (Durham: Duke University Press, 2002), pp. 84-89.

⁶⁰ Goldin and Hoberman, "My Number One Medium All My Life," pp. 135-137.

在時尚攝影的影響方面，戈丁明白表示她的願望：「我的抱負是成為時尚攝影師；我的目標為讓變裝皇后上《時尚》（*Vogue*）雜誌的封面」。⁶¹ 她喜歡的《時尚》雜誌攝影，包括德·梅耶爾（Baron de Meyer, 1868-1946）與比頓（Cecil Beaton, 1904-1980）的黑白攝影，以及義大利版與法國版的《時尚》雜誌刊登的浮誇照片，如紐頓（Helmut Newton, 1920-2004）與伯丁（Guy Bourdin, 1928-1991）的作品。⁶² 就本文所聚焦戈丁早期的變裝皇后黑白攝影來說，如前述〈大衛在格羅夫街，波士頓〉，顯然頗受德·梅耶爾、（早期）比頓一脈相承的畫意派美學以及敢曝感性啟發。德·梅耶爾為同志、比頓為雙性戀，他們創造了數不清精緻、誇飾、奇異的時尚照片，展現敢曝常見的人造性、表面性、風格化以及劇場性等等特色。⁶³ 比頓在 1930 年代與 1940 年代，為《時尚》、《浮華世界》（*Vanity Fair*）等雜誌拍攝了許多閃耀的好萊塢明星與社會名流，包括戈丁與大衛熱愛的敢曝女神嘉寶、黛德麗等人。

戈丁自述剛開始攝影時，她與大衛「只關心內容」。⁶⁴ 筆者卻想強調，戈丁不是只靠好眼光找對敢曝的變裝皇后，而是在上述電影（明星）與時尚攝影薰陶之下，涵養了敢曝感性、風格與政治，來捕捉變裝皇后的倩影。筆者將在下文搭配照片的視覺分析，論述戈丁如何營造攝影光線、構圖與氛圍，並且與處於異性戀、甚至同志社會邊緣的變裝皇后密切合作，共同注入和激盪敢曝攝影實踐，創造出展現「性別陶醉感」的獨特影像。

⁶¹ Goldin, "Preface (1992)," p. 6.

⁶² Sussman, "In/ Of Her Time," p. 27.

⁶³ Donald Mader, "Photography," in *Encyclopedia of Homosexuality: Volume II*, ed. Wayne R. Dynes (New York: Garland, 1990), p. 995; Elspeth H. Brown, "De Meyer at Vogue: Commercializing Queer Affect in First World War-era Fashion Photography," *Photography and Culture* 2: 3 (2009): 263, 269.

⁶⁴ Goldin and Hoberman, "'My Number One Medium All My Life'," p. 137.

三、戈丁在公領域拍攝的變裝皇后攝影

戈丁從青少女時代開始，經常感到自己活在電影中，並想紀錄自己活在其中的電影。⁶⁵ 在 1970 年代初期，她與變裝皇后社群協力，受到史密斯與沃荷等人地下電影與創作的感召，將敢曝感性從接受美學轉變成生產美學，藉攝影媒介與變裝展演，回應對電影與時尚雜誌中魅力四射的女明星（名模）的尊崇，捕捉變裝皇后在幻想、裝扮與表演中重新創造自己，有如女明星般成為「耀眼的傢伙」，生產擁有同志美學與政治訴求的敢曝形象。

戈丁與她的變裝皇后社群，從電影與時尚攝影所吸收的敢曝美學，與這兩種媒介生產女明星（名模）魅力四射的展演密不可分。要探討這個議題，首先要瞭解何謂魅力四射？魏因格特（Brigitte Weingart）指出，這個字眼源自魔法與巫術，「指涉咒語、魔力，以及更具體明確地指涉視覺欺騙的策略」，近似德國社會學家韋伯（Max Weber）所描述的感召魅力（charisma）。⁶⁶ 韋伯以感召魅力來指稱政治人物的「某種人格特質，以藉此表示他被認為非比尋常，並且將他視為天賦超自然、超人或至少擁有特別異常的力量與特質」。⁶⁷

從 1970 年代末期戴爾以降的明星研究，常引用感召魅力概念來探討明星的超凡吸引力。戴爾認為，明星雖然不像政治領袖擁有體制的（institutional）政治力量，但卻與政治人物一樣有引發大眾集體興

⁶⁵ 戈丁也坦誠，從青春開始，致幻劑（hallucinogens）有助於她與朋友們感覺自己活在電影裡，以某些可得的媒介，刺激與紀錄她們活在電影中。這經常是在戈丁的社群，許多人嗑藥的主因，她在 1970 年代末於曼哈頓認識的作家桑特（Luc Sante, 1954-），就曾經提到嗑藥在戈丁的社群所扮演的角色，雖然他們會為了樂趣、停止悲傷或絕望而嗑藥，但更常見地是為了「建立人格而嗑藥」。藥物是內在的化妝，可以造成轉變的奇蹟，讓人快速短暫地變成明星，即使只在他們的心中。見 Goldin and Hoberman, “My Number One Medium All My Life,” p. 136; Luc Sante, “All Yesterday’s Parties,” in *Nan Goldin: I’ll Be Your Mirror*, p. 100.

⁶⁶ Brigitte Weingart, “‘That Screen Magnetism’: Warhol’s Glamour,” *October* 132 (Spring 2010): 43-44.

⁶⁷ Max Weber, *Economy of Society, Vol. 1*, trans. Ephraim Fischoff et al.; eds. Guenther Roth and Claus Wittich (Berkeley, CA: University of California Press, 1978 [1922]), p. 241.

奮的天賦超凡魅力。戴爾強調：「感召魅力在社會秩序不確定、不穩定以及曖昧時特別有效，有感召魅力的人物或團體提供價值、秩序或穩定性去平衡這種情形」。換句話說，社會上對明星感召魅力的生產與消費，乃「奠基於意識型態矛盾」，它們尋求各種方式處理或解決這些意識型態矛盾。戴爾還指出，有某些例外的個案，明星意象的生產與消費，或者揭露意識型態矛盾，或者「體現另類的或相反的意識型態位置（它自己經常是矛盾的）」，以顛覆主宰的意識型態。⁶⁸

戴爾認為，明星的感召魅力需要從觀眾的特定性來考量，除了表明已經有幾個學者提出明星與青少年／女、女性觀眾有特別強烈關係之外，他還強調「在同志的少數族群文化，明星的絕對中心重要性」。因為，「這些群體都分享特別強烈程度的角色／認同衝突和壓力，而且分別地被成人、男性和異性戀文化的主流話語（雖然是部分地）排斥在外」，因此在探討具顛覆性的明星意象之時，「體現青春期、女性與同志意象的明星，扮演核心的角色」。⁶⁹ 戈丁與她的變裝皇后社群，正集戴爾所凸顯的女人、同志與青少年／女於一身，她們對敢曝好萊塢女明星以及地下電影變裝皇后的著迷，正可以印證戴爾的說法。筆者將論述，她們合作生產變裝皇后形象，乃受具體化「意識型態矛盾」的女明星（名模）感召，以「揭露意識型態矛盾」並且「顛覆主宰的意識型態」。

戈丁在攝影的起步階段，就已經逐漸發展出對相伴密友系列性、多面性的認識。⁷⁰ 以她所攝變裝皇后戀人艾薇的照片為例，戈丁捕捉了艾薇在公共空間的變裝、在「另一邊」的活動以及在家中的變裝或展演。筆者以下的分析，將以艾薇的多張照片為主例，搭配其它重要例子，分兩節探討戈丁拍攝在公領域、半公開變裝皇后酒吧以及私領域的變裝皇后照片。

⁶⁸ Richard Dyer, *Stars* (London: Palgrave Macmillan, 1979), pp. 30-31, 34.

⁶⁹ Dyer, *Stars*, p. 32.

⁷⁰ 戈丁後來的放映與展示手法，無論是以幻燈片秀接續投影系列影像，或是以格子在牆面安排系列照片，皆從個別照片解放出來，多重關照拍攝對象。

紐頓曾經分類變裝皇后，她指出在同志次文化中，譬如變裝秀或派對場合，經常圍繞著兩種互相競爭卻經常互補的變裝皇后，她稱之為魅力四射與幽默之間的分裂，魅力四射的變裝皇后經常為秀麗年輕人，外表具性吸引力，幽默的變裝皇后則通常年紀較大或／且外表較不迷人，但機智的言談卻深具戲劇性、創造性與娛樂性，並且同一個人不太可能兼具兩者。⁷¹ 有趣地是，從戈丁的角度來看，艾薇的整體形象卻可說是兩者得兼。筆者也想先釐清，在幽默這部分，下文要探討的是戈丁與艾薇共同創造的幽默變裝皇后形象，而不是要分析艾薇的幽默言談。換句話說，她們結合攝影與變裝實踐，為敢曝的幽默注入具有新意的視覺表現。筆者在這一節先分析，戈丁所攝少數難能可貴街頭仙子在公領域的情影，而後在下一節將探討，戈丁捕捉在變裝皇后酒吧以及私領域的變裝皇后，展現了他們魅力四射與幽默並存的樣貌，更加肆無忌憚地凸顯他們面對面的越軌。

戈丁對街頭仙子充滿迷戀，她在《另一邊》圖錄的〈序言〉，第一句就追憶第一次在波士頓下城街頭邂逅艾薇、娜歐蜜（Naomi，生卒年不詳）與科萊特（Colette，生卒年不詳）的難忘情景，表示她立刻著迷於這三個她「見過最美麗動人的傢伙」。⁷² 在《摯友外出，波士頓》（*Best Friends Going Out, Boston*, 1973）【圖 3】中，戈丁拍攝了近似的場景，瑪琳（Marlene，生卒年不詳）、科萊特與娜歐蜜駐足街頭，他們信任地看著戈丁擺拍，身上穿搭青少女的時髦休閒露腰服飾，每個人的整體造型（髮型／色、上衣、褲裝、高跟鞋、飾品）各具炫目特色。

紐頓對大約同時期的街頭仙子有這樣的描繪：他們在公領域直接穿搭越軌的女裝，時時一群人出遊，將街頭當作聚集地，以顯眼的陰

⁷¹ Newton, *Mother Camp*, pp. 56, 104-105. 紐頓也將魅力四射與幽默的分裂，稱作最美的與最敢曝的。由於無論最美的或最敢曝的變裝皇后，皆展現了敢曝的某些特色，為避免用詞造成不必要的混淆，筆者選擇使用魅力四射與幽默來區別，而且這兩個詞語也與整篇論文所使用的詞彙較為一致。此外，無論以魅力四射或幽默來指稱某張照片的主調，都是相對的說法，而非截然兩分。

⁷² Goldin, "Preface (1992)," p. 5.

柔外表與行為與異性戀世界對抗。⁷³ 筆者發現，戈丁照片中的街頭仙子，在恐同社會警政監控之下，其實是以矇混過關為女人來展現公然的越軌，而非全然為紐頓所說旗幟鮮明地對抗異性戀世界。在當時，變裝皇后在公領域活動仍不合法，但偶爾還是會看到冒著被逮捕風險的變裝皇后。⁷⁴ 戈丁就提到，在她的變裝皇后社群：「蘇珊（Susan，生卒年不詳），曾經因為男扮女裝而被警察逮捕！」⁷⁵ 這些街頭仙子身處於警政監視的威脅之下，因而經常藉由活靈活現地變裝為時髦優雅的女性，來陽奉陰違地在公共領域矇混過關。譬如，在《摯友外出，波士頓》中的瑪琳、科萊特與娜歐蜜，一方面在街頭煙視媚行，另一方面也幾乎矇混過關為時髦的年輕女孩，以減輕被警察逮捕的風險。

戈丁曾拍攝數張艾薇漫步於波士頓公園的照片，捕捉她以高超的穿搭品味出現在公共空間，既矇混過關為魅力四射的女人，又對圈內人來說展現了戲劇性的公然越軌。在《艾薇在波士頓公園，波士頓》（*Ivy in the Boston Garden, Boston, 1973*）【圖 4】中，戈丁從側面捕捉在公園行走的艾薇，他頭上斜戴平頂貝雷圓帽，臉龐輕罩斜格網紗，身著暗色高級時尚古著，一襲深色毛皮華麗裝飾肩頭，右手戴著暗色

⁷³ Newton, *Mother Camp*, pp. 3, 7-8, 13-15, 17-19, 25, 29-33, 38.

⁷⁴ 當時只有在萬聖節，男扮女裝是合法的，尤其是在大城市舉辦的年度萬聖節變裝舞會，這些舞會的中心事件為選美比賽，也有些城市會舉辦新年變裝舞會。此外，在紐約的火島（Fire Island）的櫻桃樹林（Cherry Grove），會舉辦以同性戀社群為主的變裝舞會與比賽，警方的取締不總是嚴格的。見 Newton, *Mother Camp*, pp. 34-36; Senelick, *The Changing Room*, p. 353.

⁷⁵ Goldin, "Preface (1992)," p. 5. 在戈丁早期的變裝皇后攝影中，只有一張照片中出現在公領域不矇混過關的變裝皇后。在《河濱公園野餐，波士頓》（*Picnic on the Esplanade, Boston, 1973*）這張少見的彩色攝影中，戈丁捕捉五個朋友在河邊空地吃蛋糕、輕鬆歡笑。艾薇位於其他未明顯變裝朋友們的中心，臉上化著彩粧、身穿低胸洋裝，露出平胸、寬肩與壯臂，明顯地炫示自己為變裝皇后。至於戈丁為何會拍攝這張例外的照片？或許艾薇知道，相對於城市街頭，河濱公園較不常碰到警察，而且混跡於（連戈丁）五位看不出變裝的朋友當中，警察遠遠也不易注意到有人變裝。從警察的角度來推測，在石牆起義之後，對這種地點與情形之下的變裝，即使碰巧隱約發現，就睜一隻眼、閉一隻眼當作沒看到算了。可是，戈丁近距離的拍攝，卻為艾薇與社群留下這張捍衛在公領域變裝權利的鮮明照片。並且，戈丁為艾薇留下在公領域明目張膽的變裝身影，更可彰顯他矇混過關時變裝的維妙維肖。

手套，口指之間叼夾著一根香煙，舉手投足散發既優雅又自信的明星架勢。在《艾薇在波士頓公園：背影，波士頓》（*Ivy's Back, Boston*, 1973）

【圖 5】中，穿著同一身行頭的艾薇，全身背影入鏡，還展露了他下半身的及膝窄裙、黑色透明絲襪，以及足蹬德·哈維蘭（Terry de Havilland, 1938-2019）設計的黑色麂皮高跟鞋。⁷⁶ 艾薇在這兩張照片，活脫地化身為電影或時尚雜誌中穿著入時的女明星或名模，即使在《艾薇在波士頓公園，波士頓》中，他多少帶有英氣的五官、臉龐與右耳，亦不易辨別其為長相稍具豪氣的女人、或是男人化妝成女人。

戈丁表示，在她當時的社群當中，變裝皇后的「性別認同有很廣的範圍」，從打算做變性手術、到隨時可以變女變男、到與喜愛變裝皇后的女人廝混。艾薇「從未想成為女性，但卻深入魅力四射的藝術，深入時尚之中」。⁷⁷ 署名為 B.（生卒年不詳）的作者則追憶，艾薇在化妝與髮型上深具藝術天份，在他們的社群當中，雖然大家有共享的衣櫃，但沒有人可以像艾薇穿得這麼好看、造型「無懈可擊」（impeccable）。B.也表示：「我記得很多女孩們會選定名人為另一個自我，她們與這些名人分享被注意到的相像，無論這相像是事實的或嚮往的想法」。艾薇選擇並受朋友圈公認為歐洲高級時尚名模艾嘉（Eija Vehka Aho，生卒年不詳）的分身，艾嘉是「高級時裝最『高級』的義大利版《時尚》」的臺柱，有別於美式金髮美女，展現非常強烈且風格化對美的新看法。⁷⁸

⁷⁶ 根據戈丁與艾薇當時社群中的 B. 的說法，艾薇腳上穿的高跟鞋，為德·哈維蘭所設計，身上那套裙裝則為古著。見 B., “Remembering Kenny (1992),” p. 39.

⁷⁷ Goldin, “Preface (1992),” p. 6. 艾薇後來跟戈丁、大衛一樣，搬到紐約市成為下城前衛髮廊「叢林紅色工作室」（Jungle Red Studios）的髮型設計師，並在 1980 年代因愛滋病不幸逝世。見 Goldin, “Preface (1992),” p. 8; Geraldine Visco, “Reconnecting and Exploring the Love of Looking with Nan Goldin,” *Hyperallergic* (Nov. 8, 2011), 網址：<<https://hyperallergic.com/40008/nan-goldin-scopophilia-matthew-marks-gallery>>（2021 年 7 月 25 日檢索）。

⁷⁸ B., “Remembering Kenny (1992),” p. 39.

筆者認為，艾薇會認同獨具一格的（亞裔）義大利超模艾嘉，與他為義大利裔美國人的關係密切。⁷⁹ 艾薇對艾嘉的認同，從他常以黑髮塑型可見一斑。更重要地是，艾薇將頭髮貼緊頭皮向上梳整，頭頂斜戴貝雷帽，大膽地凸顯他的臉型與五官。翻閱 1970 年代初期的《時尚》雜誌頁面，艾嘉常以這類的髮型與／或貝雷帽出現在伯丁的攝影或者洛佩茲（Antonio Lopez, 1943-1987）的插畫中。這樣的頭部裝扮更能強調出艾嘉的臉型，展現高顴骨、下頰瘦削的個性美。想必擁有類同臉型的艾薇深受啟發，自信在類似的時髦頭部造型烘托之下，同樣能夠擁有魅力四射的個性美。

戈丁以受德·梅耶爾與比頓啟迪的畫意派柔焦手法，營造了一種畫面充滿朦朧顆粒的效果，景物彷彿被光線編成的織錦，產生脫離真實的迷離感。她以抓拍捕捉魅力四射的艾薇，彷彿艾薇無視於攝影家存在，超然沉浸在自己的電影世界中。B.就提到，戈丁拍攝的艾薇，「有一種夢幻、永恆的品質」，讓他在五十年後還「能想像艾薇的幽靈，香菸完美地停駐著（perfectly perched），正在漫步」。⁸⁰ 魏因格特在分析沃荷在「工廠」創作的《試鏡》（*Screen Tests*, 1964-1966）系列影片時指出，即使攝影機（因而觀者）很接近試鏡的人，卻不會產生試鏡的人近在眼前的效果。攝影機刻意捕捉他們超然、孤單以及無實體的感覺，與他們的吸引力形成張力，產生一種魅力四射所需的距離感與遙遠感，這種效果有點像是遭遇幽靈般的經驗，令人想起明星的幽靈品質，因為幽靈與明星都需承載我們的投射。⁸¹ 正如哈里斯（Daniel Harris）點明「魅力四射最最終極的形式」乃「拒絕的魅力四射」，⁸² 戈丁與艾薇顯然深得營造魅力四射手法之真味，她們藉由凸顯艾薇無視相機（因而觀者）存在的扮演，產生拒絕接近的神秘感與隔絕感，以承載觀者

⁷⁹ 筆者並未讀到任何提及艾薇族裔的文獻，故透過代理戈丁的瑪麗安·古德曼藝廊（Marian Goodman Gallery）直接詢問戈丁。根據 2020 年 11 月 4 日的回覆電郵，戈丁表示艾薇為義大利裔美國人。

⁸⁰ B., “Remembering Kenny (1992),” p. 39.

⁸¹ Weingart, “‘That Screen Magnetism,’” p. 65.

⁸² Daniel Harris, *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism* (New York: Da Capo Press, 2000), p. 213.

幻想的投射。B.對照片中艾薇如夢似幻的感受，近似魏因格特所說明星的幽靈品質，並且凸顯「香菸完美地停駐著」，還提點出香菸在陪襯艾薇的魅力四射扮演的重要角色。魏因格特曾普遍性地分析，「抽煙是魅力四射的圖像誌（iconography）一再出現的元素」，提供了拍攝對象「一個分享親密性的遙遠陽具物件」，因而加強拍攝對象與觀者的距離效果。⁸³ 以《艾薇在波士頓公園，波士頓》為例，戈丁藉由展現艾薇與口、指之間香煙的親密互動，巧妙地凸顯她與觀者的分離感，再加上艾薇臉龐輕籠斜格網紗，以及柔焦造成的迷濛顆粒，烘托出她明星般難以捉摸、魅力四射的神秘氛圍。

艾薇在這系列照片的整體造型，令筆者想起戈丁熱愛的敢曝女明星黛德麗主演《天空無路》（*No Highway in the Sky*, 1951）的系列宣傳照【圖 6】。盧卡斯（Cornel Lucas, 1920-2012）在 1948 年擺拍了黛德麗肖像，他將戲劇性的強光打在她的臉部，搭配背景由上向下後方擴散的風格化襯光，造成她頭後方的貝雷帽以及臉以下的部分陷入黑暗，強烈地凸顯黛德麗在金髮、網紗襯映下冰冷而完美的臉龐。艾薇與黛德麗分享了貝雷帽、延伸至鼻際的斜格網紗裝飾、暗色高級套裝、暗色布手套以及指尖夾煙等等造型元素。⁸⁴ 對照黛德麗的金色短捲髮，艾薇的後梳棕黑髮乃前述歐式個性美的表現。兩張照片所營造拍攝對象與觀者關係，雖然具有巧妙的差異，但是卻一樣呈現了拍攝對象魅力四射的距離感。黛德麗雖然十分接近觀者、彷彿看著觀者，但她從暗影中突現的臉龐，上頭輕罩斜格網紗，以冰冷空洞的眼神望向觀者，再加上畫面邊緣的指間香菸，營造她超然如幽靈般的神秘感，引誘觀者投射幻想與慾望。

魏因格特指出，在二十世紀，魅力四射雖然被視作神授的超自然品質，但是時尚雜誌卻教導讀者，藉由學習就能擁有和所崇拜的明星

⁸³ Weingart, “‘That Screen Magnetism,’” p. 59.

⁸⁴ 在同系列宣傳照，黛德麗的造型也包括頭上斜戴貝雷帽，或套裝上披著深色厚重皮草。

一樣光彩炫目的魅力。⁸⁵ 戈丁與艾薇顯然深諳時尚與電影媒介，得以展現迷人的變裝皇后形象。值得一提的是，戈丁這個時期的作品，有些捕捉變裝皇后拒絕接近的神秘感，有些卻展現後來成為她攝影主要特色的私密情感連結。以前述《大衛在格羅夫街，波士頓》為例，這張照片在私人空間拍攝，展現了大衛以親密的眼神轉向戈丁、看著戈丁，攝影家與拍攝對象的情感連結主導了整個畫面，使得位於左下邊緣的那小段不顯眼香菸，不若以上兩張照片中的香菸，有造成拍攝對象與攝影家（因而觀者）距離的效果。薩斯曼曾評論這類作品的獨特之處：「戈丁藉由暴露時尚攝影幕後的家庭性與親密性，以及藉由探索活得如同女人的男性主體們，錯置時尚攝影關於女性四射魅力的逾越敘事」。⁸⁶

戈丁所攝艾薇、街頭仙子們在公領域精湛的變裝，可以從前述紐頓所提出敢曝的劇場性特色來詮釋。在戈丁的相機前面，艾薇以及街頭仙子們有如活在電影中一樣為（潛在的）觀眾表演，以時尚模特兒般高度風格化的精心陰柔化妝、髮型（色）、穿著、配飾與姿態，炫示魅力四射的高級時尚或時髦日常休閒穿搭，揭露性別乃表面的與人造的角色扮演。由於街頭仙子有在公領域矇混過關為女人的需要，並沒有像在（下節將論述的）變裝皇后酒吧與住處毫無顧忌地展演明目張膽的越軌。論者或許會疑問：這種近似、甚至符合性別期待的裝扮，在同志認同以及性／別政治上有何貢獻？筆者想從敢曝的雙重策略來回答這個問題，桑塔格強調，敢曝無論當作動詞或名詞使用，皆蘊含貌是情非的表達：

敢曝（To camp）是誘惑的模式——使用華麗的造作來造成雙重詮釋：充滿表裡不一的姿態，對內行人有機智風趣的（witty）意義，對圈外人則另有一般性的意義。對等延伸，當這個字變成名詞，當人物或事物乃敢曝（a camp），牽涉表裡不一。在直人的／異性戀的（straight）公眾對某（人）物

⁸⁵ Weingart, “‘That Screen Magnetism’,” pp. 43-45.

⁸⁶ Sussman, “In/ Of Her Time,” p. 29.

(something) 的感知背後，已經發現對這 (人) 物的私人滑稽經驗。⁸⁷

戈丁攝影中街頭仙子的矇混過關正是桑塔格所說的表裡不一，雖然在圈外人的眼光中，他們的裝扮近似異性戀感知的女性樣貌，但是在圈內人眼中卻是「華麗的造作」，敢曝地展演比異性戀女人更像女人的性／別戲碼。

筆者在上節曾經預告，戈丁與沃荷在敢曝實踐上的差異，除了攝影與地下電影媒介的分別之外，她也更積極主動地在拍攝、分享與展出照片的過程經營社群感。卡普蘭已經專文探討過戈丁攝影中的社群感，⁸⁸ 筆者在這裡另闢蹊徑，聚焦於戈丁主動營造的社群感與敢曝雙重策略的關係。

紐頓根據調查結果指出：「敢曝繫於觀者的眼光，不同的個人對什麼是敢曝有不同的見解」，巴布肖亦主張「敢曝是在觀者的心中，也就是大致是個人知覺的事情」。⁸⁹ 當戈丁與圈內人一起在公領域拍攝這些矇混過關的照片，或是在另類家中、首次個展、甚至後來「部落」相聚的幻燈片秀觀看與分享它們之時，由於彼此在恐同社會警政監視下相同的處境，當更能為艾薇、瑪琳、科萊特與娜歐蜜等人的變裝本領所喝彩，從前述 B.在追憶中稱讚艾薇的變裝「無懈可擊」可見一斑。

巴布肖言簡意賅地說明了敢曝的劇場性與同志處境的關連：在同志被污名化的異性戀社會，他們經常要矇混過關為異性戀的經驗，養成他們高度認知與欣賞劇場性的喬裝，將性／別當成表面的角色扮演，以推翻性別是由內而外表現出來的本質論。⁹⁰ 這種對性／別本質論的顛覆，就是巴特勒所論變裝皇后對陰柔氣質的模仿「揭露了能指 (signifier) 與所指 (signified) 之間武斷的關係」，因而質疑了異性

⁸⁷ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 281.

⁸⁸ Kaplan, "Photography and the Exposure of Community," pp. 81-106.

⁸⁹ Newton, *Mother Camp*, p. 105; Babuscio, "The Cinema of Camp," p. 119.

⁹⁰ Babuscio, "The Cinema of Camp," pp. 123-125.

戀陰柔氣質作為女性所擁有「凝聚、自身同一的範疇」，去穩定化與動態化了陰柔氣質的符號，多元化了這個符號可以應用的場域。⁹¹ 對圈內同志觀者來說，他們除了折服於街頭仙子的維妙維肖的敢曝展演之外，還因自己矇混過關為異性戀的切身經驗，而分享與體悟了街頭仙子們貌是情非的機智策略，這是（將他們矇混過關視作與異性戀女性無異的）圈外人難以移情感知的。前言曾經回顧，巴布肖認為敢曝首要的幽默形式，就是這種喜劇地認出表裡不一的「苦的機智」。戈丁藉拍攝矇混過關的街頭仙子，感召自己的社群、乃至於（同情與支持）同志的觀者對這種存活策略的同理心，因而凝聚彼此同舟共濟對抗恐同社會的情誼。雖然街頭仙子們的矇混過關乍看像是符合性別期待的打扮，但從圈內人的敢曝眼光來看，這種「華麗的造作」揭露了性／別角色是表面的劇場性風格，挖空將其視作天生自然、由內而外的迷思，因而顛覆異性戀性／別本質論的霸權假設。

四、戈丁在變裝皇后酒吧與私領域拍攝的變裝皇后攝影

戈丁在 1970 年代初期的變裝皇后攝影，大多數聚焦於「另一邊」酒吧以及住處的「家人」和朋友。在同溫社群的接受之下，戈丁展現了對扮裝皇后表演所投注幻想的仰慕，留存了許多他們自戀地炫耀自己如巨星般雌雄同體的身影。紐頓以降的學者指出，當時無論在紐約或中西部，男扮女裝表演者經常依個人品味，變裝成大眾媒體中魅力四射的女明星或名人，來追求外觀的美麗，譬如好萊塢巨星瑪麗蓮·夢露（Marilyn Monroe, 1926-1962）就是美麗的代表之一。⁹² 戈丁的攝影也印證了這個潮流，她與變裝皇后朋友們以幽默的眼光，合作再生產了許多仿效好萊塢美麗女星的魅力四射變裝影像。筆者將選擇戈丁所攝變裝皇后仿效夢露以及齊格飛歌舞團（Ziegfeld Follies）女郎的

⁹¹ Butler, *Gender Trouble*, pp. 122, 137.

⁹² Newton, *Mother Camp*, pp. 41-43, 97; Jeremiah Davenport, "From the Love Ball to RuPaul: The Mainstreaming of Drag in the 1990s," PhD dissertation (Case Western Reserve University, 2017), pp. 26, 32, 392-393.

展演為例，論述他們敢曝地拆解了異性戀性／別本質論以及創造了具有同志充權（empowerment）力道的幽默變裝皇后攝影。

變裝皇后為何會以好萊塢女明星為仿效對象呢？汀克坎姆對沃荷「工廠」的變裝皇后詮釋，頗能回答這個問題。他指出，沃荷與在「工廠」嶄露頭角的超級巨星都瞭解，絕大多數好萊塢電影並不企圖吸引男同志，它們在敘事上排斥男同志。但是，男同志觀眾卻在逸出敘事、特寫女明星魅力四射的奇觀鏡頭找到連結之處，熱烈成為一些女明星的粉絲。並且，在他們合作生產的地下電影中，變裝皇后還熱烈仿效女明星的魅力四射。因為，女明星讓他們知覺到經由一番功夫，一個人可以成為原來不是的「其它事物」（something else）。對女明星來說，這成就是指片廠不惜血本地在視覺效果下功夫，裝扮、打造與增強她們擁有非凡的美麗。對沃荷與變裝皇后來說，他們原來被排斥在電影敘事的異性戀誘惑與結合戲碼之外，可以藉由認同女明星（慾望男明星），來防衛自己被電影的世界放逐。⁹³ 引申汀克坎姆的說法，戈丁的變裝皇后社群深受同志變裝次文化洗禮，特別是受到「工廠」的超級巨星激盪。她們一樣處於社會的邊緣位置，可以從仿效心儀的好萊塢女明星形象，找到在自己的變裝次文化受到注目的方式，並在戈丁的攝影世界受到重視，以對抗異性戀與同志社會對他們的污名化排斥與放逐。

戈丁在 1970 年代初期拍攝的變裝皇后酒吧「另一邊」，與紐頓所調查 1960 年代中、晚期同志酒吧的場所特色一致。當時的同志社群，常在聚會的派對、舞會或酒吧，欣賞與鼓勵各種變裝皇后的表演。同志酒吧是中心的社會機構，以較為低廉的入場與飲料費用，提供一個半公開、不正式的社交場合，使同志顧客得以遠離異性戀的敵意，處於友善的自己人當中。這些酒吧幾乎都是暫時租借，隨時可能會關門，擁有者以快速營利為目的，盡量在一般開銷之下壓低設備的投資，導致它們空間較小，設備如舞台、光線與更衣室則呈現偷工減料的簡陋感。它們常

⁹³ Tinkcom, "Warhol's Camp (1997)," pp. 350-351.

會提供變裝皇后的表演，觀眾（顧客）有一定的重複性，他們在較小的空間近觀表演，對變裝皇后的外表有非常敏銳的興趣。⁹⁴

戈丁描繪「另一邊」對她的社群的重要性：「我們除了週二，每晚都去『另一邊』……。每週一晚上，皇后全副變裝，參加選美走秀，在皇后當模特兒展示之時，波士頓的傳奇主持人西德尼(Sylvia Sydney, 1930-1998)款待觀眾，評審團則頒獎給最魅力四射的參賽者」。⁹⁵ 上一節已經說明，戈丁的街頭仙子朋友們，因為在社會上不願嘗試朦混過關為異性戀而找不到工作。他們亦非紐頓調查中的專業「舞台」或「街頭」男扮女裝表演者，無法仰賴變裝表演餬口。但是，他們可以在變裝皇后酒吧「另一邊」找到意氣相投的社群，業餘地在自己人當中魅力四射地盡情展演。

在《娜歐蜜亮相，另一邊，波士頓》(*Naomi Presenting, The Other Side, Boston*, 1973)【圖7】中，戈丁捕捉娜歐蜜精心將自己盛裝成歌舞秀女郎，在選美比賽走秀。戈丁不僅將娜歐蜜置中，而且藉由對比他身上的戲劇性打光以及失焦的暗黑背景，使得他的誇飾行頭成為畫面焦點。戈丁選擇從娜歐蜜 3/4 面的角度由下往上拍攝，引導對他超長拖曳禮服的嚮往，在畫意派的柔焦鏡頭之下，娜歐蜜禮服上的淺色大皺褶薄紗，上面充滿夢幻的灰濛顆粒，皺褶層層疊疊上升堆積，有若一座正在隆起的三角形小山，動勢上接如漣漪往上纏繞的燦亮頭巾，其上盛開著一大簇火焰般的華麗羽毛頭飾。娜歐蜜耳際的流蘇耳環閃耀，胸頸之間的暗色項鍊點綴金珠，手腕與手肘也各搭配暗色、金色手串，與薄紗下的暗色網狀絲襪、低腰豹紋內褲相互襯映，薄紗底部還露出亮晶晶的女鞋。他在這些極度豪華鋪張的行頭裝飾之下，享受亮相為歌舞女郎的戲劇性蛻變，自信地成為展演的主體，但是在充滿夢幻感的多層次透視輕紗下，他男性的平胸、直腰卻若隱還現，雌雄同體地模仿歌舞女郎。

⁹⁴ Newton, *Mother Camp*, pp. 34, 36, 37, 59, 115-116.

⁹⁵ Goldin, "Preface (1992)," p. 5.

從 1907 年到 1931 年，紐約百老匯的齊格飛歌舞團，受到十九世紀末巴黎女神遊樂廳（Folies Bergère）的燦爛歌舞表演啟發，精心製作許多美女盛裝演出的大型歌舞奇觀秀。筆者發現，戈丁所熱愛的時尚攝影師德·梅耶爾與比頓，皆拍攝過聚焦於齊格飛歌舞秀女郎的名作。在德·梅耶爾的《桃樂絲在〈午夜嬉戲〉扮白孔雀》（*Dolores as the White Peacock in the Midnight Frolic*, 1919）以及比頓的《南希·比頓小姐扮流星》（*Miss Nancy Beaton as a Shooting Star*, 1928）中，皆以柔焦的灰濛畫面效果，捕捉歌舞女郎充滿幻想的誇張頭飾與奇裝異服，其中比頓小姐用鋁箔製的多皺褶浮誇裙裝流光溢彩、璀璨閃爍。他們極度裝飾性、人造性、表面性與劇場性的照片，顯然對戈丁以柔焦手法捕捉娜歐蜜的亮相有潛移默化的影響。並且，齊格飛歌舞女郎形象，有一路從百老匯發展到好萊塢的遞嬗。在好萊塢歌舞片的黃金時代，米高梅公司（MGM）製作了數部以齊格飛歌舞團為本的轟動音樂劇，以《齊格飛女孩》（*Ziegfeld Girls*, 1941）【圖 8】為例，娜歐蜜誇飾的盛裝靈感，可能來自如劇照中最左邊女孩的輕紗層疊拖曳禮服。⁹⁶

娜歐蜜仿效齊格飛歌舞女郎華麗誇張的雌雄同體展演，以同志的眼光挪用原來訴求異性戀為主的女性奇觀。桑塔格提出敢曝是「從純粹風格的角度看世界的眼界」，表彰對「不自然的愛好」，也就是對「人造的」與「誇張的」事物的激情。擁抱敢曝風格的人，總是以「全然唯美的」態度去「做某種超凡事物的嘗試」，「這裡的超凡經常是指特別的、魅力四射的」。⁹⁷ 娜歐蜜的變裝正是這種對誇耀的裝飾性

⁹⁶ 廣為人知的同性戀偶像嘉蘭（Judy Garland, 1922-1969），亦為《齊格飛女孩》的三位女主角之一。戴爾以降的學者將嘉蘭視作敢曝巨星，戴爾特別凸顯她的橋樑角色，相對於其它歌舞女郎的魅力四射，嘉蘭的服裝反而缺乏魅力四射的效果，以使「平凡人感到奇觀是易於得到的」。米高梅公司最高明的吸金之處，就在「同時歡慶平凡又提供粉絲最誇張的奇觀與眾星雲集」。根據筆者觀察，戈丁的變裝皇后朋友喜歡仿效魅力四射的歌舞女郎，而非平凡的嘉蘭，他們的敢曝策略與嘉蘭的範例不同。見 Richard Dyer, “Judy Garland and Gay Men,” in *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's, 1986), p. 168; Steven Cohan, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical* (Durham, NC: Duke University Press, 2005), p. 133.

⁹⁷ Sontag, “Notes on ‘Camp’ (1964),” pp. 275, 284, 287-288

外表的傾慕，藉由仿效歌舞女郎劇場性的魅力四射，來展現他「對誇張、『偏離』（“off”）與『事物成為它們不是的事物』（things-being-what-they-are-not）的愛好」。⁹⁸ 換句話說，他自覺到自己作為同志、而非所變裝異性戀女性的雙重位置，藉由誇大地凸顯女性化誇飾薄紗、男性裸身的雌雄同體不一致，幽默地揭露他因身材限制而造成模仿歌舞秀女郎的破綻，也召喚有敢曝眼界的觀者，在發覺這個明顯的反差之後感到莞爾。

在《蘿拉模仿瑪麗蓮，另一邊，波士頓》（*Lola Modeling as Marilyn, The Other Side, Boston, 1972*）【圖 9】中，戈丁以畫意派的柔焦手法抓拍蘿拉（生卒年不詳）欣喜若狂的選美走秀。在朦朧的黑暗背景襯映之下，蘿拉頭戴有如夢露標誌般的嫵媚波浪金色假髮，身著凸顯誇大胸部、曼妙腰身所形成曲線畢露的閃亮緊身低胸禮服，以 S 型的婀娜走秀體態來彰顯如夢露般性感的四射魅力。在《蘿拉在排隊，另一邊，波士頓》（*Lola in the Lineup, Boston, 1972*）【圖 10】中，蘿拉在選美現場穿著同一套行頭，宛如女王般坐在畫面中央的寶座上，兩旁的競賽者都笑著鼓掌，蘿拉臉上滿是對自己美麗的陶醉感。雖然戈丁拍攝的是業餘變裝皇后，紐頓對專業男扮女裝表演者的觀察，仍貼切地詮釋這個情景：「變裝皇后看著觀眾的鏡子，看到他的女性意象讚許地反射回來。經由群體支持與讚許的過程，變裝皇后創造他自己」。⁹⁹ 並且，在這個場合參與者與觀眾之間經常可以轉換，彼此共享愉悅歡樂。

戈丁對拍攝對象的處境，常敏銳地以不隱瞞缺點的（warts and all）取徑披露，¹⁰⁰ 在《蘿拉模仿瑪麗蓮，另一邊，波士頓》【圖 9】中，雖然蘿拉閃亮耀眼，但他置身的酒吧地面卻看起來陳舊剝落。在《蘿

⁹⁸ Sontag, “Notes on ‘Camp’ (1964),” p. 279.

⁹⁹ 紐頓強調，對所有的男扮女裝表演者，魅力四射有持續的吸引力，但若要展現專業的標誌，不可單單著迷於「美麗的幻象」，還要有表演才能，包括跳舞、唱歌與喜劇演出。據筆者觀察，戈丁攝影中的業餘年輕街頭仙子，既使是在選美比賽，展演的重點仍然是魅力四射的美麗。見 Newton, *Mother Camp*, pp. 37, 42-43.

¹⁰⁰ Joachim Sartorius, “Deep Pictures of Us All,” in *Nan Goldin: I’ll Be Your Mirror*, p. 323.

拉在排隊，另一邊，波士頓》【圖 10】中，在一片歡慶的氣氛當中，蘿拉閃亮的群襪底下是破損的寶座墊腳臺，其側邊金屬條有些彎折或斷掉。戈丁所展現變裝皇后與觀眾製造出來的炫目魅力，對比酒吧建物與器具因陋就簡的真實，一方面揭露了變裝世界的吸引力，使他們脫離周遭醜陋的現實，進入神奇的境地，另一方面也直指這些變裝皇后在現實社會生活所面對的困頓處境。

戈丁披露乍看魅力四射、賓主盡歡的變裝秀，亦難掩蘿拉因身材限制而造成的穿幫細節。蘿拉平胸、瘦臀的身材，無法充分撐出如夢露性感的沙漏型身材，他雖然大動作向左斜挺男性寬肩，配合右臀彎曲扭動，以凸顯如夢露般的 S 型玲瓏曲線，但是他的深 V 低胸晚禮服的胸部輪廓卻因無法被平胸撐起而下墜，裡面的淺色胸衣走光，腰部有點皺褶鬆弛，再加上右腋的大片三角形反光陰影，以及右、左肩帶連胸處的暗影，相繼幽默地凸顯蘿拉變裝成豐胸夢露的破綻。有敢曝眼界的觀者，可能因為觀察到這些身材與場地的穿幫細節而開顏一笑。

在《在「另一邊」的聖誕節，波士頓》(*Christmas at The Other Side, Boston, 1972*)【圖 11】中，戈丁以畫意派的柔焦手法，略帶迷濛地捕捉了艾薇假「另一邊」牆上的男人畫像做戲，展演自己移花接木——將異性戀情轉換成同性情慾的敢曝展演。艾薇雖然擁有稍具豪氣的五官、寬闊的肩膀，卻無妨他一身貝雷帽、黑洋裝、四層珍珠項鍊與絲質長手套的行頭，竭力展現魅力四射的陰柔氣質。他這種劇場化的性別展演，令人想到泰勒對戈丁所崇拜敢曝女明星嘉寶的評論，他認為嘉寶在扮演魅力四射的角色時，她「展現變裝」：「表演的藝術看起來是多麼地燦爛！它全是『扮演』(*impersonation*)，無論底下的生理性別(*sex*)是不是真的」。¹⁰¹ 更有趣味的是，艾薇彷彿在想像中化身為電影中魅力四射的女人，煞有介事地正看著對面畫作中的光鮮男人，裝模作樣為這位正在抽煙的男人點火。這個男人畫得如同電影明星一

¹⁰¹ Tyler, "The Garbo Image," p. 28.

般，¹⁰² 細緻地在臉上塗唇、修畫眉形，頭髮油亮後梳，雙手托住臉龐，微微抬頭，彷彿將臉迎向裝作為他點火的艾薇，他嘴上叼的香煙末端，煙霧向上繚繞。

戈丁與艾薇所營造上述假作真時真亦假的效果，令人想起桑塔格所陳述「敢曝是兼具兩種特徵（epicene）的風格之勝利（『男人』與『女人』、『人』與『物』的可變換性）」。¹⁰³ 艾薇的敢曝眼界使他可以在想像中將畫像轉化成男人，將男人的吞雲吐霧想像成乃由自己點燃，再將電影中常見的異性戀調情場景，敢曝地嵌入自己的同性情慾表達，也就是藉由變裝來揭露異性戀與同志符號的可變換性，機智幽默地再生產同志「另類的或相反的意識型態位置」。這再度印證前述桑塔格所指出敢曝感性「對誇張、『偏離』與『事物成為它們不是的事物』」的愛好。

艾薇在這張照片中鮮明展現，變裝皇后既認同好萊塢女明星魅力四射的外表，又認同她們在性情感（sexual feelings）上對男性的慾望。奧爾特曼（Dennis Altman）指出，男同志主張他們擁有「裝飾與情感的權利，這是西方以及特別是英美社會一直定義為女性貫注的事物」。¹⁰⁴ 布朗斯基（Michael Bronski）則強調：「男同志認同女明星乃慶祝他們自己的性情感」，他們在男人行動、女人感受的電影世界中，「認同女人作為情感主體」。¹⁰⁵ 艾薇的陰性著迷（feminine fascinations）同時表現在仿效女明星高度人造性、裝飾性與風格化的陰柔氣質展演，以及與他想像所扮演女明星的性情感共鳴。他以戲耍的點煙動作來想像自己

¹⁰² 有兩本博士論文，作者皆提及畫中男人乃1940年代、1950年代好萊塢電影中的男星的氣息或典型，見 Skodbo, "Nan Goldin: The Other Side-Photography and Gender Identity," p. 28; Raena Lynn Quinlivan, "Corporeality and the Rhetoric of Feminist Body Art," PhD dissertation (The Pennsylvania State University, 2008), p. 45.

¹⁰³ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 288.

¹⁰⁴ Dennis Altman, *The Homosexualization of American, The Americanization of the Homosexual* (New York: St. Martin's, 1982), p. 154.

¹⁰⁵ Michael Bronski, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston: South End Press, 1984), pp. 95-96.

彷彿女明星誘惑畫像中如電影明星的男人，展現自己作為情感的主體，這印證了西爾弗曼（Kaja Silverman）所提出男同志在被觀看時認同女性的說法：「由於他們的客體選擇違抗傳統男性氣質的欲力（libido）邏輯，男同志被觀看時，經常是透過另類陰柔氣質的銀幕」。¹⁰⁶

戈丁在她與變裝皇后們共居的家中，拍攝許多變裝皇后們日常家居、變裝中以及變裝後的照片，留下了他們多彩多姿的蛻變身影。前面已經分析了《大衛在格羅夫街，波士頓》這張大衛魅力四射、又與戈丁親密連結的照片，底下將以《艾薇與瑪麗蓮，波士頓》【圖 1】為例，探討戈丁所攝艾薇變裝成既魅力四射又幽默的敢曝展演。

戈丁藉由正上方打光於置中的主角特寫，凸顯艾薇模仿魅力四射皇后夢露的模樣。¹⁰⁷ 艾薇置身於空白牆面前方，牆面上方裝飾著巨大的沃荷絹印作品海報，主題為複製的夢露臉龐。¹⁰⁸ 戈丁營造畫意派的

¹⁰⁶ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York and London: Routledge, 1992), p. 353. 筆者將 libido 翻譯成欲力，乃依據國家教育研究院的雙語詞彙資訊網：「佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856~1939)認為本能 (instinct) 是身體內部的興奮狀態，而將本能的欲念、本能動機的來源或力量稱為欲力（早年譯為力必多）」，網址：〈<https://terms.naer.edu.tw/detail/1310469/?index=8>〉（2021 年 10 月 5 日檢索）

¹⁰⁷ 露克薩（Agata Luksza）指出，從 1950 年代開始，夢露就是全美魅力四射皇后，見“‘Diamond Are A Girl’s Best Friend’: At the Crossroads of Kitsch, Camp and Glamour,” in *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, ed. Justyna Stepień (Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2014), pp. 130, 138.

¹⁰⁸ 從另一張戈丁命名為〈寓友在瑪麗蓮底下，波士頓〉（*Roommate under Marilyn, Boston, 1973*）的彩色照片判斷，這個裝飾沃荷瑪麗蓮複製品的牆面，應位於戈丁與「家人」的住處。兩張照片的複製瑪麗蓮皆因景框而切掉部分，因而無法知道全貌有兩個或四個瑪麗蓮，但皆直指複製性這個特點。沃荷的絹印版畫乃以裁切瑪麗蓮 1953 年主演的《飛瀑怒潮》（*Niagra*）宣傳照為本，見 Thomas Crow, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (1987),” in *Modern Art in the Common Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1996), p. 52. 布思（Mark Booth）在 1983 年擴展桑塔格所例舉的敢曝人物或事物之時，將沃荷創作的瑪麗蓮列入其中，見 “*Campe-Toi! On the Origins and Definitions of Camp* (1983),” in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*, p. 68. 卡普蘭則未註明出處地指出，沃荷創作的瑪麗蓮絹印「已經被詮釋為瑪麗蓮自己變成變裝皇后」，見 Kaplan, “Photography and the Exposure of Community,” p. 90.

柔焦效果，使得白牆看起來像是缺乏空間深度的平面，愈下方愈見灰色顆粒積聚，造成艾薇的變裝有脫離真實的感覺。畫面右下小角的布包物上，有一個張著大眼睛的破娃娃臉部上方，可能是破掉的假髮座，¹⁰⁹ 不僅呼應海報上沃荷如面具般的夢露臉部複製，也共同襯托了艾薇變裝的敢曝人造性。無論空白牆面、破掉的娃娃、複製夢露臉部的海報，都暗示艾薇置身於波希米亞的室內、而非好萊塢工作室。他頭部微向後仰、下巴上揚，將長長的毛皮披肩耍弄成蛇形，纏繞在他裸著的上半身，師法夢露欲遮還露地展現誘人香肩與美胸的性感架勢，卻凸顯了他男性的厚實的平胸、粗壯的左肩以及多毛的手臂，展現他陰柔外表與陽剛身體不一致。夢露展現身材的性感姿態，成為艾薇幽默地揭露自己為雌雄同體的手段。

艾薇的變裝可能脫胎於波沃爾（Frank Powolny, 1902-1986）拍攝的數張《瑪麗蓮·夢露》（*Marilyn Monroe*, 1953）宣傳照【圖 12】，這位二十世紀福斯（20th Century-Fox）旗下的首席明星肖像攝影師，捕捉了性感偶像擺弄著一條白色毛皮披肩，賣弄風情地展現多種露肩低胸的姿態。艾薇還刻意模仿夢露標誌性的臉部性感化妝與誘惑表情，這出現在波沃爾的照片，也出現在背景牆面沃荷絹印中的夢露臉部特寫：用眉筆勾勒出鮮明的上揚眉毛、刷深眼皮與翹睫毛襯托半瞋半張的雙眼、塗燦亮的深色唇膏以凸顯輕啟的性感亮唇。艾薇這種對夢露臉部特徵的風格化仿造，與沃荷所引領普普潮流對夢露複製性的關注應和。他們對夢露風格化的審美趣味，正是桑塔格所謂「敢曝——在大眾文化時代的紈褲主義（dandyism）——不區分獨特的物件與大量複製的物件」。¹¹⁰ 艾薇透過挪用與複製大眾文化中魅力四射皇后的符號，以唯美主義態度來打造自己在外表的超凡魅力，成為魅力四射的變裝皇后。

但是，筆者迄今未發現有任何探討沃荷創作的瑪麗蓮乃敢曝人物或變裝皇后的研究。

¹⁰⁹ 戈丁另有一張命名為《艾薇與假髮座，波士頓》（*Ivy with Wigstand*, 1973）的照片，捕捉艾薇與身後閉眼假髮座的並置。

¹¹⁰ Sontag, "Notes on 'Camp' (1964)," p. 289.

戈丁經由景框的選擇性切割，並置前方艾薇以及背景牆面上沃荷的夢露海報，以凸顯兩者同中有異之處。筆者認為，兩者鮮明的差異有二：一、沃荷強調了夢露從 1950 年代開始作為全美頭號畫報（pin-up）尤物的閃亮金髮，¹¹¹ 艾薇卻刻意戴上捲曲黑色假髮，黑色是他經常採用的髮色，與他認同的歐洲超模艾嘉的髮色類同。二、相對於夢露豔唇左上方的美人痣，艾薇的美人痣點畫於芳唇右上方。¹¹² 尤其，在戈丁拍的另一張照片《艾薇戴著歌劇手套，波士頓》（*Ivy in Opera Gloves, Boston, 1972*）中，艾薇將美人痣妝點在左頰，更可知艾薇在這張照片將美人痣描繪在右頰乃刻意為之的破綻，產生與沃荷的夢露彷彿照鏡子般左右顛倒的幽默效果。此外，波沃爾拍攝的《瑪麗蓮·夢露》系列照片，乃是為了《紳士愛美人》（*Gentlemen Prefer Blondes, 1953*）的宣傳，電影的英文名稱直指紳士愛的是金髮美人，宣傳照片設計以白色毛皮披肩襯映夢露的白皮膚、金頭髮。艾薇卻以雜色毛皮披肩與他的黑髮相映成趣，顯然是蓄意為之。

戈丁與艾薇合作生產了艾薇與夢露同中有異的變裝照片，正是紐頓所指稱敢曝表演者所關懷「蛻變與不一致的哲學」。她認為「幽默是敢曝的變裝皇后的武器」，他們將作秀當作樂趣，藉由誇大地炫示「自己不一致的位置」，讓自己與觀眾發笑。換言之，「變裝的觀念暗示表演者與角色或『表演』之間的距離」，變裝皇后喜劇地好好作秀、且秀其為秀，誇大其與扮演角色之間的距離，這種對角色扮演的雙重姿態，乃變裝作為敢曝的精髓所在。¹¹³ 戈丁與艾薇透過凸顯艾薇變裝與沃荷夢露的髮色、美人痣等差異，連同前述部分男性化特徵的揭露，以及艾薇較長的臉形與較深的膚色，在在顯示了她們刻意藉誇飾艾薇仿造夢

¹¹¹ Richard Dyer, "Monroe and Sexuality," in *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's, 1986), p. 20; Łuksza, "'Diamond Are A Girl's Best Friend,'" p. 130.

¹¹² 卡普蘭曾表示，這張照片沃荷夢露與艾薇的美人痣，一在左、一在右，有「逗樂效果」，見 Kaplan, "Photography and the Exposure of Community," p. 90.

¹¹³ Newton, *Mother Camp*, pp. 104-111.

露的不一致，來敢曝地揭露夢露形象所涵容的意識型態矛盾，¹¹⁴ 以及再生產自己同志的另類意識型態位置。

整體而言，戈丁在「另一邊」以及住處，捕捉變裝皇后仿效具有感召魅力的夢露以及齊格飛歌舞女郎等等女明星，以風格化、唯美主義以及劇場性的敢曝展演，凸顯他們既魅力四射又幽默的雌雄同體蛻變。筆者想從這些照片與影響戈丁的敢曝電影文化異同，來詮釋它們在敢曝視覺實踐的貢獻。在類同點方面，戈丁這些照片中的變裝皇后，傳承嘉寶、黛德麗的雌雄同體表演、史密斯的雌雄混同的人物以及沃荷的超級巨星演秀，皆以劇場性與雌雄同體的不一致來解構性／別本質論。他／她們陰陽交雜的服飾、扮相、姿態與表演，以性／別諧擬去自然化異性戀社會對性別與慾望二元對立的單一編排，因而侵蝕了其性／別本質論的霸權假設，並且重構了雌雄同體的另類主體幻想與慾望。

在相異點方面，從筆者以上分析可知，幽默是戈丁拍攝這些變裝皇后攝影十分顯著的策略，她以靜態攝影為敢曝幽默注入新意，藉著彰顯不一致的視覺效果來展現幽默，而非如紐頓所陳述當時男扮女裝表演者在動態演出時以詼諧言談娛人。筆者曾在第二節陳述學者們如何解讀影響戈丁的電影文化之敢曝特色，他們皆未凸顯這些女明星、變裝皇后、雌雄同體人物展演的幽默特色。¹¹⁵ 即使是汀克坎姆在詮釋沃荷的超級巨星之時，他們雖然也效法好萊塢女明星，而且還展現與所效法對象的不一致，但是他從馬克思主義（Marxism）的角度「嚴肅

¹¹⁴ 桑塔格在 1975 年的訪談中指出，敢曝品味在 1960 年代的風行，對於「女性主義意識在 1960 年代末期的高漲，即使是無意的卻扮演非常可觀的角色」。她尤其強調，變裝皇后對女明星的「女性特徵老套浮誇炫耀」之著迷，有助於「顛覆某些刻板印象的陰柔氣質的可信度——藉由誇大它們，將它們放入引號內」。桑塔格的說法有助於瞭解，戈丁的變裝皇后攝影對女明星的敢曝模仿，亦誇大、揭示並且解構了好萊塢打造異性戀陰柔氣質（如金髮尤物）的父權意識型態。見 Susan Sontag, "The Salmagundi Interview (1975-1976)," in *A Susan Sontag Reader*, ed. Elizabeth Hardwick (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982), pp. 338-339.

¹¹⁵ 筆者並非主張這些敢曝人物的展演一定截然不見幽默特色，而是相對發現幽默並非學者們詮釋他／她們敢曝表現的重點。

地看待敢曝」，將敢曝詮釋成「一種酷兒勞動的形式」，¹¹⁶ 強調沃荷的超級巨星經常表演變裝的勞動過程，並且披露其失敗的成果。他將超級巨星所揭示的這種不一致，解讀為沃荷的「工廠」對好萊塢片廠神秘化女明星的批判，也就是竭力去神秘化文化工業，而未看見這種反差蘊含幽默的成分。相對而言，筆者的詮釋凸顯戈丁以敢曝的喜劇眼界，從靜態的視覺面向幽默地顯露變裝皇后與所效尤女明星在身材、經濟條件上的差異，別開生面地締造了敢曝幽默。

再從營造社群感的角度來詮釋戈丁攝影的敢曝幽默，這些變裝皇后深知好萊塢電影排斥再現自己的社群，也就是他們缺乏主流大眾文化所賦予的文化資本，遂藉由變裝仿效他們在外表與性情感可以認同的好萊塢女明星，因而得以在影像世界與自己的社群成為矚目焦點，並以開啟歡笑的幽默展演來面對他們備受排斥的邊緣社會處境。換句話說，戈丁可以藉由社群分享、展覽以及流通這些照片，來（擴大）感召與連結變裝皇后社群、同志、乃至於異性戀支持者，分享紐頓所說的「同志的機智與逗笑」，在歡樂的氛圍下發揮同理心，建立彼此的橋樑，共同建立一個同志平權的社會。

五、結論

戈丁 1970 年代早期的變裝皇后攝影，參與了石牆起義之後波士頓變裝皇后自我再現的歷史。她們在「另一邊」、「家」中以及偶爾在街頭，挪用電影與時尚女明星或名模魅力四射的形象，以人造性、風格化與劇場性的敢曝表演，來真誠地揭露自己雌雄同體的蛻變激情、性情感、自衛幽默以及性／別認同，開拓了敢曝先鋒攝影實踐。從同志的認同政治來說，筆者多方詮釋戈丁拍攝變裝皇后的雙重性策略。他們在公領域擺出對警政監控社會陽奉陰違的姿態，藉由維妙維肖地矇混過關為女人，來機智地感召自己的社群共同對抗恐同社會，並以裡外不一的戲劇化變裝拆解異性戀性／別本質論。他們在半公開的變裝皇后酒吧與私領域，模仿好萊塢女明星的魅力四射形象，逾越地以

¹¹⁶ Tinkcom, *Working Like a Homosexual*, pp. 84-89.

誇大造作的變裝展演，揭露異性戀性／別系統的模仿性與虛構性，以解構其性／別本質論的霸權假設。戈丁經常捕捉變裝皇后表裡不一、甚至移花接木地仿效好萊塢女明星，匠心獨運地打造另類同志認同與性情感。她也藉由凸顯變裝皇后與所模仿女明星的不一致，來開拓敢曝幽默的新向度，並在歡快的氣氛下感召擁有同理心的觀者，有志一同支持變裝皇后的權利。

在同志權利運動興起之際，戈丁與她的超級巨星卻處於同時被異性戀又被同志排斥的社會邊緣位置，她們密切合作在自己的影像世界與次文化創造、分享與關注彼此的認同、慾望與幻想。比較可惜的是，她們當時雖然在想像中創造了擁有顛覆異性戀性／別意識型態潛能的影像，但是在現實社會爭取同志（特別是變裝皇后）平權行動的成效尚未並駕齊驅。今日隨著世界上許多國家對變裝皇后的敢曝實踐愈來愈開放的腳步，也就是變裝皇后影像與同志平權行動愈來愈並肩前進的過程，對這些早期敢曝攝影實踐的解讀與流通更能擴大感召以及連結同志和支持者，肯認變裝皇后根植於存活策略所創造的敢曝美學與政治，並發揮這些照片對既有性／別範疇的最大解構力道。

（責任編輯：金瑞茵）

引用書目

- Altman, Dennis. *The Homosexualization of American, The Americanization of the Homosexual*. New York: St. Martin's, 1982.
- Armstrong, David. "Preface." In *A Double Life*. Eds. Nan Goldin, David Armstrong, Walter Keller, Hans Werner Holzwarth. New York: Scalo Publisher, 1994: 6-8.
- Atkins, Beryl T, Alain Duval, Hélène M. A. Lewis, and Rosemary C. Milne. *Harper Collins Robert French-English English-French Dictionary*. New York: HarperCollins, 1993.
- B.. "Remembering Kenny (1992)." In *Nan Goldin: The Other Side*. Eds. Nan Goldin, Alex Kwartler, Alex Nelson. Germany: Steidl, 2019: 39.
- Babuscio, Jack. "The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility) (1977)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 117-135.
- Bergman, David. "Introduction." In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993: 3-16.
- Bersani, Leo. "Is the Rectum a Grave?" *October* 43 (Winter 1987): 197-222.
- Booth, Mark. "*Campe-Toi!*: On the Origins and Definitions of Camp (1983)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 66-79.
- Britton, Andrew. *Katharine Hepburn: Star as Feminist*. London: Studio Vista, 1995.
- Bronski, Michael. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press, 1984.
- Brown, Elspeth H. "De Meyer at Vogue: Commercializing Queer Affect in First World War-era Fashion Photography." *Photography and Culture* 2: 3 (2009): 253-274.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.

- Case, Sue-Ellen. "Toward a Butch-Femme Aesthetic (1988-1989)." In *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin. New York and London: Routledge, 1993: 294-306.
- Chaudhry, V. Varun. "'Street Fairies Have Nothing to Lose': Reading Logics of Difference in *Mother Camp*." *American Anthropologist* 120: 4 (Dec. 2018): 858-859.
- Cleto, Fabio ed. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- Cohan, Steven. *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- Crow, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (1987)." In *Modern Art in the Common Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996: 49-65.
- Davenport, Jeremiah. "From the Love Ball to RuPaul: The Mainstreaming of Drag in the 1990s." PhD Dissertation, Case Western Reserve University, 2017.
- Dyer, Richard. "It's Being So Camp As Keeps Us Going (1976)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 110-116.
- Dyer, Richard. *Stars*. London: Palgrave Macmillan, 1979.
- Dyer, Richard. "Monroe and Sexuality." In *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's, 1986: 19-66.
- Dyer, Richard. "Judy Garland and Gay Men." In *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's, 1986: 141-194.
- Frye, Marilyn. *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1983.
- Farmer, Brett. "Chapter 3 Camping under the Stars: Gay Spectatorships, Camp, and the Excessive Female Star Image." In *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham and London: Duke University Press, 2000:111-150.

- Goldin, Nan. "Preface." In *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency*. Eds. Nan Goldin, Marvin Heiferman, Mark Holborn, Suzanne Fletcher. New York: Aperture, 1986: 6-9.
- Goldin, Nan. "Preface (1992)." In *Nan Goldin: The Other Side*. Eds. Nan Goldin, Alex Kwartler, Alex Nelson. Germany: Steidl, 2019: 5-9.
- Goldin, Nan. "Preface." In *A Double Life*. Eds. Nan Goldin, David Armstrong, Walter Keller, and Hans Werner Holzwarth. New York: Scalo Publisher, 1994: 9-11.
- Goldin, Nan and J. Hoberman. "'My Number One Medium All My Life': Nan Goldin Talking with J. Hoberman." In *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*. Eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth. New York: Whitney Museum of American Art, 1996: 135-145.
- Goldin, Nan and Taka Kawachi. *Nan Goldin: Couples and Loneliness*. Kyoto: Korinsha Press, 1998.
- Harris, Daniel. *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*. New York: Da Capo Press, 2000.
- Heiferman, Marvin. "Pictures of Life and Loss." In *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*. Eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth. New York: Whitney Museum of American Art, 1996: 277-282.
- Isherwood, Christopher. "From *The World in the Evening* (1954)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 49-52.
- Kaplan, Louis. "Photography and the Exposure of Community: Reciting Nan Goldin's Ballad." In *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2005: 81-107.
- Kennison, Rebecca. "Clothes Make the [Wo]man." *Journal of Lesbian Studies* 6: 2 (2002): 147-156.
- Łuksza, Agata. "'Diamond Are A Girl's Best Friend': At the Crossroads of

- Kitsch, Camp and Glamour.” In *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Ed. Justyna Stepień. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2014: 129-139.
- McLellan, Diana. *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. New York: St. Martin's, 2000.
- Mader, Donald. “Photography.” In *Encyclopedia of Homosexuality: Volume II*. Ed. Wayne R. Dynes. New York: Garland, 1990: 993-995.
- McGarry M. and F. Wasserman. *Becoming Visible. An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-century America*. New York: New York Public Library, 1998.
- Mitchell, Claudia and Jacqueline Reid-Walsh eds. *Girl Culture: An Encyclopedia, Volume I*. Westport, CT: Greenwood Press, 2007.
- Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979 [1972].
- Peters, Brian M. and Bruce E. Drushel. “Introduction: Some Notes on ‘Notes’.” In *Sontag and the Camp Aesthetic*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2017: vii-xv.
- Quinlivan, Raena Lynn. “Corporeality and the Rhetoric of Feminist Body Art.” PhD Dissertation, The Pennsylvania State University, 2008.
- Ross, Andrew. “Uses of Camp (1988).” In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 308-329.
- Sante, Luc. “All Yesterday’s Parties.” In *Nan Goldin: I’ll Be Your Mirror*. Eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth. New York: Whitney Museum of American Art, 1996: 97-103.
- Sartorius, Joachim. “Deep Pictures of Us All.” In *Nan Goldin: I’ll Be Your Mirror*. Eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth. New York: Whitney Museum of American Art, 1996: 319-324.
- Senelick, Laurence. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. New York and London: Routledge, 2000.

- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge, 1992.
- Skodbo, Thomas. "Nan Goldin: The Other Side-Photography and Gender Identity." PhD Dissertation, University of Oslo, Norway, 2007.
- Sontag, Susan. "Jack Smith's Flaming Creatures (1964)." In *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strans & Giroux, 1966: 226-231.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp' (1964)." In *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strans & Giroux, 1966: 275-292.
- Sontag, Susan. "The Salmagundi Interview (1975-1976)." In *A Susan Sontag Reader*. Ed. Elizabeth Hardwick. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982: 329-346. The interview was initially published in *Salmagundi* 31-32 (Autumn 1975-Winter 1976): 29-48.
- Sussman, Elisabeth. "In/ Of Her Time: Nan Goldin's Photographs." In *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*. Eds. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth. New York: Whitney Museum of American Art, 1996: 25-44.
- Tinkcom, Matthew. "Warhol's Camp (1997)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999: 344-354.
- Tinkcom, Matthew. *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Tyler, Carole-Anne. "Boys Will Be Girls: The Politics of Drag." In *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York and London: Routledge, 1991: 32-70.
- Tyler, Parker. "The Garbo Image." In *The Films of Greta Garbo*. Eds. Michael Conway, Dion McGregor, Mark Ricci. New York: Citadel Press, 1963: 9-31.
- Tyler, Parker. *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York: Da Capo Press, 1993 [1973].
- Valentine, David et al. "Special Book Review Section: Reviewing *Mother*

Camp (Fifty Years Late).” In *American Anthropologist* 120: 4 (Dec. 2018): 850-861.

Weber, Max. *Economy of Society, Vol. I*. Trans. Ephraim Fischhoff et al. Eds. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley, CA: University of California Press, 1978 [1922].

Weingart, Brigitte. “‘That Screen Magnetism’: Warhol’s Glamour.” *October* 132 (Spring 2010): 43-70.

網頁資料

陳聰文,〈欲力〉,《國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》(2000.12)。網址:<<https://terms.naer.edu.tw/detail/1310469/?index=8>>(2021年10月5日檢索)。

Visco, Geraldine. “Reconnecting and Exploring the Love of Looking with Nan Goldin.” *Hyperallergic* (Nov. 8, 2011). 網址 : <<https://hyperallergic.com/40008/nan-goldin-scopophilia-matthew-marks-gallery>> (2021年7月25日檢索)。

圖版目錄

- 【圖 1】Nan Goldin, *Ivy with Marilyn, Boston*, 1973, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 2】Nan Goldin, *David at Grove Street, Boston*, 1972, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 3】Nan Goldin, *Best Friends Going Out, Boston*, 1973, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 4】Nan Goldin, *Ivy in the Boston Garden, Boston*, 1973, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 5】Nan Goldin, *Ivy's Back, Boston*, 1973, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 6】Cornel Lucas, *Marlene Dietrich*, 1948, publicity photo for the 1951 film *No Highway in the Sky*, Gelatin-silver print, 14.6 × 18.7 inches (37.1 × 47.6 cm). © Courtesy of the Cornel Lucas Collection.
- 【圖 7】Nan Goldin, *Naomi Presenting, The Other Side, Boston*, 1973, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 8】Anonymous, publicity still of *Ziegfeld Girl*, 1941, Gelatin-silver print, 18.6 × 14.4 inches (47.2 × 36.6 cm). 網址：
<<https://www.pinterest.com/pin/42432421462235876/?d=t&mt=log>> (2021 年 11 月 25 日檢索)
- 【圖 9】Nan Goldin, *Lola Modeling as Marilyn, The Other Side, Boston*, 1972, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). ©

Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery

- 【圖 10】Nan Goldin, *Lola in the Lineup, Boston*, 1972, Gelatin-silver print, 20 × 16 inches (50.8 × 40.6 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 11】Nan Goldin, *Christmas at The Other Side, Boston*, 1972, Gelatin-silver print, 16 × 20 inches (40.6 × 50.8 cm). © Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery.
- 【圖 12】Frank Powolny, *Marilyn Monroe*, publicity photo for the film *Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Gelatin-silver print, 16 × 13 inches (40.6 × 33 cm).
網址：<https://www.invaluable.com/auction-lot/marilyn-monroe-by-frank-powolny-1953-317-c-4394b2b88a> (2021 年 11 月 25 日檢索)

圖版



【圖 1】Nan Goldin, *Ivy with Marilyn, Boston*, 1973.



【圖 2】Nan Goldin, *David at Grove Street, Boston*, 1972.



【圖 3】Nan Goldin, *Best Friends Going Out, Boston*, 1973.



【圖 4】Nan Goldin, *Ivy in the Boston Garden, Boston*, 1973.



【圖 5】Nan Goldin, *Ivy's Back*, Boston, 1973.



【圖 6】Cornel Lucas, *Marlene Dietrich*, 1948



【圖 7】Nan Goldin, *Naomi Presenting, The Other Side*, Boston, 1973.



【圖 8】Anonymous, publicity still of *Ziegfeld Girl*, 1941.



【圖 9】Nan Goldin, *Lola Modeling as Marilyn, The Other Side, Boston, 1972.*



【圖 10】Nan Goldin, *Lola in the Lineup, Boston, 1972.*



【圖 11】Nan Goldin, *Christmas at The Other Side, Boston*, 1972.



【圖 12】Frank Powolny, *Marilyn Monroe*, publicity photo for the film, 1953.

Celebrating Glamorous Camp:

Nan Goldin's Photographs of Drag Queens in the Early 1970s

Jui-Ch'i Liu*

Abstract

Nan Goldin (1953-) is widely heralded for her photographs of sexual minority subculture. This paper concentrates on Goldin's photographs of drag queens in the early 1970s. In order to shed new light on these images, I would like to systematically interpret these photographs through Camp aesthetics and politics forged around the Stonewall uprising. I will also apply star theories and studies to elaborate these drag queens' Camp imitations of glamorous divas in film and fashion photographs. By so doing, I aim to produce innovative visual analyses of these photographs, which embody visions and strategies of Camp duplicity. Goldin captures drag queens in public domains, passing for beautiful women in order to reduce the risk of arrest. By shooting and sharing these photographs with witty messaging for insiders, Goldin was able to unite a community in the face of a homophobic society. These insiders could also grasp their subversive potential *vis à vis* heterosexual sexual/ gender essentialism. Goldin also photographed drag queens in a semi-public drag queen bar and private realms, creatively capturing their imitations of Hollywood female stars with a double allegiance. On the one hand, these drag queens affectively celebrate their own feminine identifications with the female stars' glamorous looks, even sexual feelings. On the other, the incongruity between their imitations and the female stars not only undermines the sexual/ gender essentialism of heterosexual hegemony, but also creates

* The author is currently Professor in Institute of Visual Studies, National Yang Ming Chiao Tung University. E-mail: liujc@nycu.edu.tw.

ingenious visual practices of Camp humor and powerful political interventions exhibiting a survivalist strategy of homosexual wits.

Keywords: Nan Goldin, Photography, Drag Queen, Camp, Glamour