

FORMAT 2019: A Glimpse to the Rise of Fictional Photography 唯有虚构，方可解构 从2019英国FORMAT摄影节看虚构摄影之崛起

文／南无哀 Text by Namo Ai

你对着现实砍一刀，流出来的却是未来。
——《第三心灵》（Third Mind），布里翁·吉辛 / W.S. 巴罗斯（Brion Gysin/ W.S. Burroughs）

1990 年代英国著名历史学家、伦敦大学教授艾瑞克·霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm, 1917-2012）在一次讲座后曾遇学生提问：“刚才您讲到了第二次世界大战，那么按照逻辑，是否还应该有一个第一次世界大战”？这样的提问让霍布斯鲍姆瞠目不已。后来，他在《极端的年代: 1914-1991》中深有感慨地写到：“过去的一切，或者说那个将一个人的当代经验与前代人经验传承相连的社会机制，如今已经完全毁灭不存。这种与过去割裂断绝的现象，可说是 20 世纪末期最大也最怪异的特色之一。许许多多身处世纪末的青年男女，他们的成长背景似乎是一种永远的现在，与这个时代的众人的共同过去缺乏任何有机的联系。”霍布斯鲍姆将当下与过去的“割裂断绝”视为当代文化“最大也最怪异的特色之一”，的确深具洞察力；1990 年代以来，尤其是进入 21 世纪之后，关于遗忘（或曰历史意识的萎缩或记忆的断裂）的探讨已经成为当代艺术最重要的主题之一，并在当代摄影中以各种变体出现，体现出摄影为重建历史记忆所做的不懈努力。就此点而言，2019 英国 FORMAT 国际摄影节（下称 FORMAT）对这一主题所做的深入且极具当代感的探讨给笔者留下了深刻印象；而该摄影节让笔者印象同样深刻的，是它突出呈现了一个新的摄影时代——摄影之虚构时代——已经来临。

“永恒 // 当下”：探寻历史的复杂性，展开历史的丰富性

FORMAT（意思是胶片的画幅、页片）创始于 2004 年，每两年一次，一般在当年的 3 月中下旬举办（今年是 3 月 15 日至 4 月 14 日），基地在距离伦敦两小时火车的德比（Derby）市，现已成为英国最具影响力的国际摄影节，也是欧洲最重要的摄影节之一。该摄影节创始人、艺术总监露易丝·克莱门茨（Louise Clements）女士告诉笔者，她对该摄影节的定位是“成为以摄影为媒介的影像类活动的领先者、探索者”。这一点，在 2019 年该摄影节的展览作品公开征集（Open Call）中有突出体现：来自 50 多个国家的投稿摄影师多达 657 名，照片 10467 幅，最后国际评审团选定展览 54 个，包括长期研究性的纪实摄影，利用档案照片和相关文献完成的作品，观念和阐释性作品，多媒体作品，VR（虚拟现实）作品，视频，手机摄影，互动性作品，出版物，直接通过互联网或 app 访问的作品以及行为艺术与装置作品等。摄影的边界在此展开，当代摄影的探索性、深度与丰富性得到了全面呈现。

2019 年 FORMAT 的主题是“永恒 // 当下”（FOREVER//NOW, 根据笔者现场观展感觉，也可译为“既往 // 现在”）。两道“/”意在

轨道工，受 FORAMT 摄影节委派拍摄，2019 布瑞恩·格里芬
Courtesy of FORMAT19





突出该主题乃是网络时代而非农耕时代或传统工业时代的“永恒与当下”。在精神上，这一主题正呼应着霍布斯鲍姆指出的当代社会中历史与当下的“割裂断绝”这一症候。就此主题，露易丝·克莱门茨女士在摄影节前言中有这样的阐释：永恒体现着历史的连续性，这一主题暗示着记忆与既往之间的联系，而照片作为过去时空中存在之物的可靠记录，其真实性让我们迷恋不已；同时也意味着，这些记录在当下与未来都可以质疑、重估和再次呈现。本届摄影节着力于从“永恒”的视点表现当下变化中的世界、社会与大地，并通过挖掘隐退于档案中的时代精神来呈现历史。因此，“永恒”与记忆有关，与见证有关，也与人们对记录和分享生活中连续性瞬间的迷恋有关。由此可知，该主题之下的想象空间和创作空间极为广阔。

FORMAT 在“永恒 // 当下”的主题之下对历史记忆的探讨，表现为两个路径：一是着眼于英国本土历史；一是在当今语境之下，关注对世界重大事件历史记忆的寻找、反思与重建。前者，摄影节特邀维多利亚与阿尔伯特博物馆 (V&A) 高级策展人马丁·巴恩斯 (Martin Barnes) 整理了已故英国著名工业摄影家莫里

左页图：英国的尼龙纺织工，庞蒂浦，威尔士，1964，“英国工业化的白热年代：1950 至 1960 年代”系列
莫里斯·布鲁姆菲尔德 Courtesy of FORMAT19



“老摄影家从不会死去，他们只是出焦而已。”（Old photographers never die, they just go out of focus），英国著名摄影家莫里斯·布鲁姆菲尔德的这句话让每个观众印象深刻。他的个展“英国工业化的白热年代：1950 至 1960 年代”是本次摄影节最厚重的展览之一，从中不仅可以看到 20 世纪英国工业繁荣的历史图景，还可以看到布鲁姆菲尔德在通过摄影塑造新的工人形象方面的努力，以及策展人马丁·巴恩斯（Martin Barnes）缜密精当的文献整理功夫。 南无哀 摄

斯·布鲁姆菲尔德 (Maurice Broomfield, 1916-2010) 记录 1950—1960 年代英国工业技术迅速发展、带动社会繁荣、国民生活水平迅速提高的照片，以“英国工业化的白热年代：1950 至 1960 年代”（White Heat of British Industry 1950s-1960s）之名推出。此处所讲的“白热”，源于 1963 年任英国首相的哈洛德·威尔逊 (Harold Wilson) 描述当时英国科技“白热”发展的著名演讲。其中，威尔逊说：“当下科学技术发展是如此之迅速，我们的孩子当作日常生活的一部分所接受的那些东西，几年之前还只是出现在科幻小说中。”这个展览不仅将那段英国社会史拉回当代视野，其在英国摄影史上也有特殊意义：布鲁姆菲尔德镜头中的工人不是雅各布·里斯或刘易斯·海因镜头中的工人，受尽剥削面有饥色；不像贝伦妮斯·阿伯特镜头中光着膀子、一身油泥的体力劳动者；也不像 1980 年代之后被概念化为“单向度人”、神情恍惚的当代欧洲工人，而是高科技时代刚刚开始时幸福的英国新工人：他们形象优美、挺拔、充满力量和自豪感，在庞大的机器面前，无论是男是女，都表现得像英国乡绅看着自己的庄园一样自信。布鲁姆菲尔德用镜头塑造了那个时代英国工人阶级的新形象，这个展览也成为通过整理档案照片而为其中的时代精神“招魂”的一个范例。

如果说 FORMAT 关于英国本土历史记忆的探讨是单点展开，其关于世界重大事件之历史记忆的探寻则更为复杂。欧洲是现代思想的发源地，现代国家的领跑者，最具突破性的社会制度（社会主义与共产主义）的实验室，人类最惨烈的两次世界大战的主战场，社会主义与资本主义冷战对垒的最前线，历史上还是最大的殖民地宗主国……无论是日常生活、民族文化、个人身份还是国家记忆都极为多元，FORMAT 这一部分的展览体现出非常高的策展水平。

比如关于二战的记忆：美国摄影家马修·阿诺德 (Mathew Arnold) 背着一张二战时期的军事地图，追踪当时盟军在北非的战线，拍摄了惨淡空寂的战场遗址景观在今天的样貌。关于冷战时代的记忆：1980 年代齐奥塞斯库统治下的布加勒斯特，将中世纪以来承载罗马尼亚历史记忆的“封建主义建筑”要么直接拆掉、原地建起大厦，要么外形改建重新包装，使之看上去像新时代的建筑。最具“齐奥塞斯库特色”的是，他将 7 座不好原地拆毁又不好改建的宗教性建筑整体移到铁轨上，拖到一些僻静地方藏起来……既然无法把历史抹掉，那就遮蔽它。现在，齐奥塞斯库倒台已经 30 年，通过罗马尼亚摄影师安东·罗兰·劳布 (Anton Roland Laub) 的镜头可以看到，那些建筑仍





“移动教堂”系列之一 安东·罗兰·劳布 Courtesy of FORMAT19
1980 年代，齐奥塞斯库在布加勒斯特搞“系统化”工程：历史中心区的三分之一被推平，用来建设能够展示其统治成就的建筑和大道；7 座宗教性建筑被以不可思议的方式处理：将它们搬到铁轨上，拉到居民小区的背后藏起来。还有一些建筑，比如波兰风格的犹太教堂，则用社会主义方式改造其外观。那些从城市景观中消失的建筑，至今仍悄悄地藏在不为人注意之处。

然静静地趴在锈迹斑斑的铁轨上，成为历史见证。而最能体现历史记忆的复杂性、丰富性和争议性、冲突性的，则是比利时摄影师安东·库斯特（Anton Kusters）反思纳粹大屠杀和集中营历史的《那些蓝天》（Blue Skies, 2012-2017）。二战中纳粹德国对犹太人的大屠杀，是 20 世纪人类历史的重大事件，但相关史实的确立经历了曲折过程：1950 年代德国否认曾有过对犹太人的大屠杀；此后经 30 年的各类调查取证研讨，到 1980 年代大屠杀的史实才被确认，成为社会共识，在 1990 年代广泛传播，成为全人类的历史记忆。当下，这一历史记忆却面临尴尬：当年经历过集中营的幸存者绝大多数已经去世，第一手资料走样，相关

叙述被媒体各取所需进行碎片化传播；而那些集中营因其特殊的历史经历蒙上了一层光晕，当代摄影中关于集中营的创作虽然很多，但大多数都是浮光掠影……美国批评家、作家乌尔利希·巴尔（Ulrich Baer）把这种摄影创作称为“灾难旅游”（disaster tourism），与大众到热门景点打卡相似，而与深入反思历史的悲剧性、真实性无关。作为摄影师，如何把关于大屠杀记忆的复杂性、丰富性表现出来？库斯特研究了大量历史资料，花 5 年时间逐一拍摄了经史料确认的 1933 年至 1945 年德国在欧洲建立的 1078 个集中营。他没有拍摄具体的建筑、符号、遗物、街道、行人……而是以垂直视角拍摄了 1078 个集中营的 1078 个蓝天，好

像一个个倒地 will 将死的人投向天空的最后一眼。库斯特用了宝丽来 8×10cm 撕开式即时显影胶片，意味着撕开蒙在历史记忆之上的时间之尘，复现被遗忘的记忆。之所以选这种胶片乃因其廉价，库斯特认为这样的悲剧性场所，并不适合用华丽的商业性方式来呈现。每一张胶片下面都有 GPS 定位数据，同时，他用钢模打印机亲手打上该集中营估计的死亡数字，让悲剧性记忆通过照片深刻于历史之上。1078 张照片同等大小，平行并置以装置方式展出，配以音色已经有些消退的现场声音，视听深处有一种惊雷即将炸响的惊悚感——正是在这种惊悚之中，历史记忆重回人间，其丰富性、复杂性、矛盾性得到了充分展开。

虚构摄影与非虚构摄影：国际摄影界的热词

FORMAT 留给笔者的另一个深刻印象，是摄影的虚构时代已然来临。

在国内，“虚构摄影”的讨论极少，但在国际上，它虽然还没有体制化，比如还没有以此为名的摄影组织、常规性的摄影比赛、重要美术馆的大型主题展览和专题收藏，但确实正在成为一个热词和非常重要的摄影现象。

在当代摄影批评中，虚构摄影（fictional photography, 或 photography as fiction）是与非虚构摄影（nonfictional photography）相对而言的，这两个概念明显受到文学写作和文学批评中的虚构性写作（fictional writing）与非虚构性写作（nonfictional writing）的影响。谈到这两个摄影概念，有三点需要明确。

第一，摄影中的虚构不是今天才有的，

而是摄影发展中一个非常重要的传统。在《作为虚构的摄影》（Photography As Fiction, J. Paul Getty Museum, 2011）中，编辑、盖蒂博物馆摄影部策展人艾琳·加西娅（Erin C. Garcia）梳理了这一传统的发展，将茱莉亚·玛格丽特·卡梅伦、罗杰·芬顿、刘易斯·卡罗尔、艾琳·科文（Eileen Cowin）、格特鲁德·卡斯比尔（Gertrude Käsebier）、曼·雷、洛丽塔·卢克斯（Loretta Lux）、斯蒂格利茨、保罗·奥特布里奇（Paul Outerbridge）、拉尔夫·密特亚德（Ralph Eugene Meatyard）、安迪·沃霍尔、森村泰昌直到凯丽·梅·威姆斯（Carrie Mae Weems）等 16 人都列为虚构摄影的代表性摄影家（仅就盖蒂博物馆藏品而言），由此构成了一个连续性传统。而在《艺术与事实：虚构、非虚构与摄影媒

介》（Arts and Facts: Fiction, Nonfiction and the Photographic Medium, UCL, 2014）一书中，英国学者 P·阿坦西娅-莉娜瑞斯（Paloma Atencia-Linares）指出，虚构摄影的高潮出现在 1990 年代不是偶然的，此前加拿大摄影家杰夫·沃尔摆拍的《死亡部队开口讲话》（Dead Troops Talking）获得 1986 年世界新闻摄影比赛奖项，辛迪·舍曼的摆拍摄影专题《无题电影剧照》（Untitled Film Stills）在纽约现代艺术馆（MoMA）做了展览，1996 年，MoMA 更以 100 万美元的高价收藏了《无题电影剧照》全套作品，这都有力扩大了虚构摄影的影响，使年轻一代趋之若鹜。到 21 世纪随着数字摄影时代和互联网社会的来临，虚构摄影已经蔚然成风，成为跨越摄影全领域的重要现象。



今夕何夕 肖恩·瑞考兹 Courtesy of FORMAT19
摄影师拍摄了美国俄勒冈州沿海一些萧条沉寂的小镇，呈现了一系列安静、有时又颇为悲凉的观察。

第二，关于虚构摄影和非虚构摄影的特征与定义。在《艺术与事实：虚构、非虚构与摄影媒介》中，阿坦西娅·莉娜瑞斯将非虚构摄影等同于纪实性摄影（documentary photography），将二者相提并论，并特别指出此处的“纪实性摄影”乃是从其广义而言：“我所说的‘纪实性摄影’乃是就其广义而言。很明显，‘纪实性摄影’或非虚构摄影就其广义而言可以细分成不同的类型，比如报道摄影、狭义的纪实摄影、民族志摄影、战争摄影、体育摄影、野生动物摄影等……它们都是我所说的广义‘纪实性摄影’这一大类下面颇有建

树的亚类型。”阿坦西娅·莉娜瑞斯在书中没有给出非虚构摄影和虚构摄影的一般性定义，而是从这两类摄影的特征来对其进行区分（她将这两类摄影的特征用两个表做了对比），从而对这两个概念进行间接定义。她为非虚构摄影（纪实性摄影）列出了12条标准特征（standard features），包括：事实性内容（所拍摄的事件与内容是世界上真实发生过、存在过的）；现实中人、物、场景的再现；诚实的再现；具有见证性（documental，图像不仅再现了现实的人和场景，而且能使我们感觉到这人、这场景是具体的、真实的、的确存在的）；

有现实主义或自然主义的风格；内容与实际情况一致；图像内容与标题或文字叙述（如果有的话）之间有内在一致性；用自然光或极少的人工光；快照美学；完全没有或者小到可以忽略不计的对照片的修改（比如常有的小幅度的色彩或亮度调整）；用于研究、教育或传递信息的目的；小画幅或中画幅（风景或人像摄影除外）。在这12条标准特征之外，非虚构摄影还有7条可变化的特征，比如可以是黑白或彩色照片；像素可高可低；可以是室外场景也可以是室内场景；曝光时间可长可短，等等。可以说，这12条标准特征基本包括了非虚构



地形就是命运——第二次世界大战中的北非战场 马修·阿诺德 Courtesy of FORMAT19
摄影师带着一张二战期间的军用地图，重走了二战期间联军从埃及到突尼斯的行进路线。70年过去，当年战争的痕迹依然清晰可见，掩体、地雷、电线时常映入眼帘，偶尔还会造成人员伤亡，似乎提醒着人们当年的战争悲剧。



孟加拉虎，“更好的日子”系列，2014 金胜九 Courtesy of FORMAT19
过去40年韩国社会发展非常快，社会上出现了很多有反讽意义的现象，比如工作时间特别长，而休息时间特别短，这就导致一到假期，韩国人就尽其所能地以各种奇葩的方式娱乐自己。韩国摄影师金胜九（Kim Seunggu）的系列作品《更好的日子》（Better Days）呈现的就是这类社会现象。

摄影（或纪实性摄影）的一般特性，但显然没有涉及到思想与观点方面——这正是最近30年来纪实摄影、特别是狭义的纪实摄影特别强调的东西。

在这12条标准特征之外，阿坦西娅·莉娜瑞斯列出了非虚构摄影的7条反标准特征（contra-standard features）——在她看来，虽然非虚构摄影或纪实性摄影不一定同时具备上述12条标准特征，但如果粘上这7条反标

准特征的任意一条，其非虚构摄影的身份也就值得怀疑，或曰即时瓦解。这7条反标准性特征包括：人物或演员的性格化；用摆拍方式拍摄（staging，人像摄影除外）；根据想象用演员扮演人物；构造或搭建想象性场景；照片输出之前或之后做复杂的处理；使用摄影棚（人像摄影除外）；非现实主义或超现实主义风格；用复杂手法控制构图或用光；对照片进行修改（manipulation）；非现实主义的或想象性的

意图或目的；图像内容与标题或文字叙述之间（如果有的话）没有内在一致性；内容是象征性的或隐喻性的。

此后她列出了虚构摄影的10条标准特征：非事实性内容；参照电影的风格；（想象性）叙事；虚构的内容或场景；使用演员拍摄；重拍、模仿曾有过的人物或场景；用摆拍方式完成拍摄；照片输出之前或之后做复杂的处理；根据预先的观念拍摄照片；对世界上的事物作



舞会 英格瓦尔·肯尼 Courtesy of FORMAT19
单身汉与未嫁女的舞会原本是奥地利农业地区的一项传统活动，本意是为当地人找到人生伴侣，但随着时间的过去变得乱糟糟。摄影师所拍摄的“舞会”似乎成为一种生活的隐喻：生活既不是明天也不是昨天，就是当下。



遥远的边地 艾莲娜·阿娜索娃 Courtesy of FORMAT19
摄影师拍摄了俄罗斯的最北之地。这里被厚厚的冰雪覆盖，冬天最低气温低于零下 45 摄氏度，柴油机发的电仅供一早一晚使用。严苛的气候，偏远的位置，数百年延续下来的传统生活方式，使这里小小的族群保持着鲜明的个性特征。

非真实的再现。对照上面提到的非虚构摄影的 7 条反标准特征，二者颇有重合之处，这应当是不言而喻的。通过阿坦西娅·莉娜瑞斯提出的非虚构摄影和虚构摄影的标准特征，读者大致可以领会并自我生成这两个概念。相对而言，非虚构摄影的概念更为清晰，而虚构摄影则接近无所不包，所以她称虚构摄影是一个“超级种类”（supergenre）。

第三，如果按照形式逻辑，非虚构摄影和虚构摄影应该包括了摄影的所有类型，但这并不符合摄影史的实践，因为在摄影史上存在过的一些摄影类型，比如画意摄影中有一些可

以算是虚构摄影，像亨利·佩奇·罗宾逊的《逝》、奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德的《人生的两条道路》、玛格丽特·卡梅伦的人像等，但很多风景类作品则无法归入。而超现实主义摄影、达达摄影、抽象摄影、物影照片等既无法归入非虚构摄影，也无法归入虚构摄影。就此而言，这两个概念的确更具有当代性，而不是历史性。

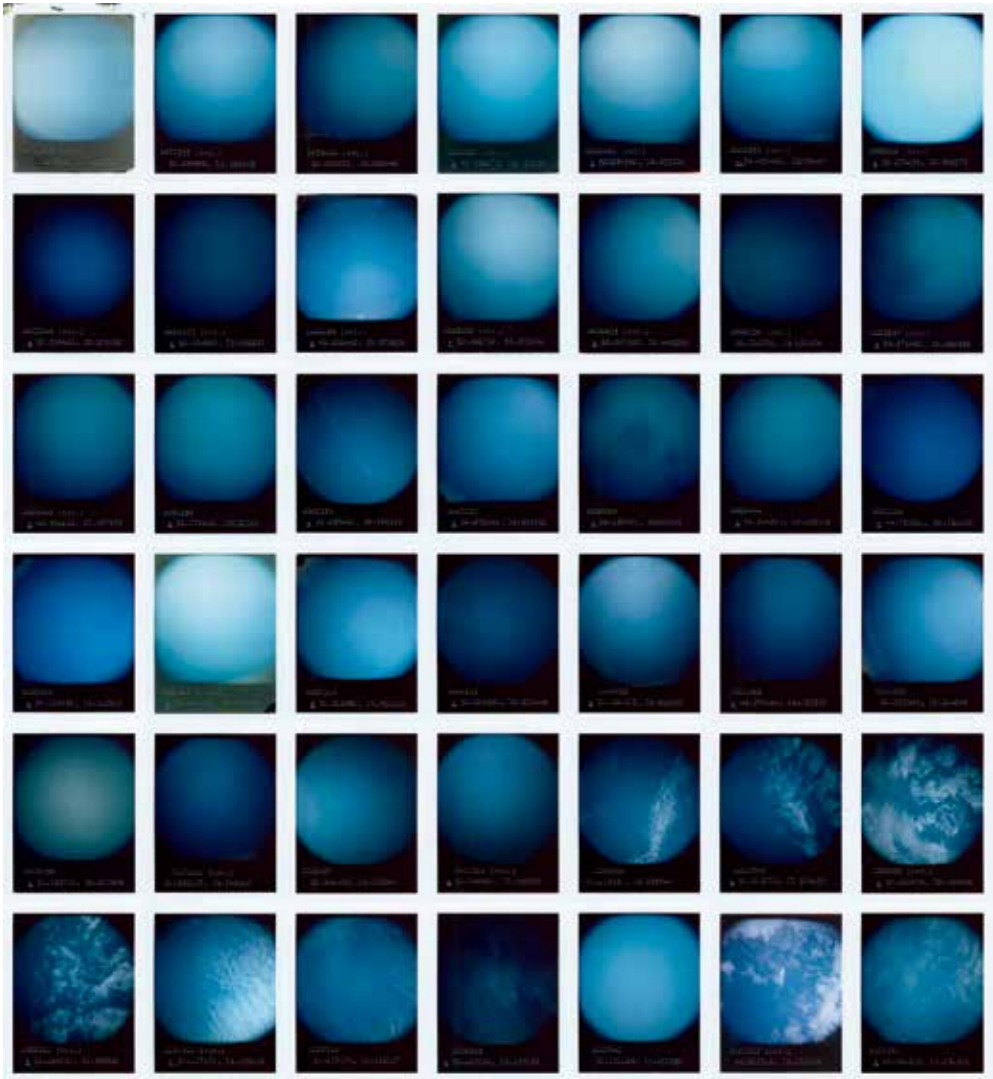
虚构摄影（上）：摆拍摄影的历史与当下

FORMAT 对虚构摄影的呈现也由两部分组成，第一部分是承自摄影传统的摆拍摄影

（staged photography），第二部分是具有强烈当代性、体现当下社会思想和网络生活特征的跨领域摄影，后者给笔者的印象尤其深刻，也更能反映当下摄影的特征和趋势。

此处不妨简单回顾一下作为摄影史之重要传统的摆拍摄影史。综合《作为虚构的摄影》和《演活角色：表演摄影》（Acting the Part: Photography as Theatre, Merrell, London & New York, 2006）等文献的观点，摆拍摄影的发展大体经过了三个阶段。第一阶段约在 1850 — 1880 年间，这一阶段摆拍摄影的代表人物是奥斯卡·雷兰德、沃伦·汤普逊（Warren

Thompson)、玛格丽特·卡梅伦、威廉·雷克·普赖斯(William Lake Price)、亨利·佩奇·罗宾逊等早期摄影家。沃伦·汤普逊的《作为思想家·艺术家·阿拉伯人·猎手的个人肖像》(1855);雷兰德的《人生的两条道路》(1857)、《第一张底片》(1857);罗宾逊的《她从未讲出自己的爱》(1857)、《逝》(1858)、《夏洛特女士》(1861);玛格丽特·卡梅伦拍摄的优美的人像和为法国诗人丁尼生的诗集拍摄的插图等都是19世纪摄影史上的重要作品。这一阶段的摆拍摄影深受两个因素影响,一是玻璃版的感光速度。



那些蓝天, 2012-2017 安东·库斯特 & 卢本·萨玛玛 Courtesy of FORMAT19
《那些蓝天》系列是一个多媒体装置作品,用的是宝丽来撕拉片(这种片子拍摄后由于药剂等原因常有陈旧感),计1078张,拍摄的是已经确认的1933–1945年间德国在欧洲设立的1078个集中营的天空(每张片子均有GPS坐标及在集中营被迫害致死的人数),配音录自相关地点,由于时间长有点走调。本作品由莫妮卡·阿伦德(Monica Allende)策展和制作。

由于感光速度慢,为充分借用自然光,使得很多涉及到人物的作品只能依靠摆拍才能完成,即使是像罗杰·芬顿、菲利斯·比托(Felice Beato)这样的战地摄影师,也是依靠摆拍。比如曾跟随英军参加1860年第二次鸦片战争的比托,在拍摄英军攻占天津大沽炮台时,就要求英军先不要打扫战场,等他拍完之后再进行;否则,就只能拍到空旷无人的阵地(罗杰·芬顿拍摄的克里米亚战役的照片就是如此)。第二个因素是这一时期的摄影深受欧洲传统戏剧和绘画的影响,作品中的场景是摄影师根据拍摄意图摆设而成,人物常常是雇用的模特

儿或摄影师本人,画面人物之间的关系讲究故事性,造型常受欧洲传统绘画的影响,因此,这一时期的摆拍摄影还有一个很响的名字,叫“表演摄影”(photography as theatre,直译是“作为剧场的摄影”),而摄影师也常被称为“故事讲述者”(storyteller)。

在这一阶段,虽然摆拍似乎势在必行,但并非所有的摄影师都赞成摆拍。彼得·亨利·爱默生就坚持摄影只能记录世界上存在的事物,而坚决反对亨利·佩奇·罗宾逊的摆拍。这大概算是纪实摄影与艺术摄影的最早争论。这一争论在西方摄影史上流传下来,直到1970年代末期,随着后现代思潮的传播,人们终于承认了摆拍摄影独立的艺术地位。1976年,美国著名的影像文化评论家A.D.科尔曼(A.D.Coleman,他在关于摄影和相关领域的研究中出版了10余部著作,发表了超过2000篇文章)在《(摄影的)导演模式》(The Directorial Mode)一文中指出,摆拍摄影师使用“导演性元素”(directorial elements),他们人工操作拍摄场景甚至合成一个现实。因此,“构建的现实”(the constructed reality)在摆拍摄影师的陈述和相关评论中成为常用词。

摆拍摄影发展的第二个阶段出现在20世纪二三十年代,是作为现代主义艺术的一部分出现的,代表摄影家是曼·雷、马塞尔·杜尚、耶芳德夫人(Madame Yevonde)、克洛德·卡恩、威廉·莫藤森(William Motensen)、哈罗尔德·凯尔斯(Harold F.Kells)、费宁格(T. Lux Feininger)和爱德华·斯泰肯等人。作为现代主义艺术试验的一部分,这一时期的摆拍摄影对欧洲传统绘画和戏剧艺术的态度有了转变,已经不是简单模仿,而是有了更多的表现主义成分,反讽、戏拟、拼贴等手法也开始出现在这一时期的摆拍作品中。由于第二次世界大战的爆发,这种将摄影与艺术进一步结合的实验被打断。

1970年代末期开始,摆拍摄影进入了第三个阶段,其最重要的特点表现为与社会思潮的互动,对摄影中非常强大的纪实性和报道性叙事传统的反抗,对电影和当代艺术观念与手法的借用,以及通过影像完成的对古典艺术的

解构性阅读。辛迪·舍曼、杰夫·沃尔和格里高利·克鲁德逊(Gregory Crewdson)等代表摄影家的作品反映出了这一特点,他们的摆拍摄影作品成为后现代摄影的样本。

本届FORMAT呈现的摆拍摄影不仅体现出虚构性特征,其文学性和历史性尤具特色,照片与展场环境之呼应极为完美。比如在英国退役电车博物馆(英国人称为Crich Tramway Village,位于德比市郊区的乡间)展场推出的《奎因之梦》(Quinn’s Dream)。作品由罗迪·达维斯(Lottie Davies)拍摄,策展人为亨特(W.M.Hunt)一个叫奎因的年轻人,一身上世纪40年代末的装扮,孤身一人,提着一个简单的行李箱,行走在海边、山间、村镇、森林……他的行走没有具体目的地,也没有具体原因;他只是需要行走、需要孤独、需要放逐自己……他身上至少体现着两个东西,一是接续着英国文化的传统:行走即是思考,人在孤独的思考中才能完成自己,用刘易斯·卡罗尔在《爱丽丝梦游仙境》中的话说:“如果你不知道去哪儿,路会把你带到那儿。”二是呼应着英国人的二战记忆:二战结束时,许多英国人失去了全部亲人、失去了家,生无所恋之下,提着一个行李箱漫无目的地离家出走,这孤独的行走成为那个年代英国人关于战后生活的心灵记忆,并成为不少文学艺术作品的素材,《奎因之梦》就是根据以此为题材的英国小说《奎因》拍摄而成。而在拍摄过程中,摄影师通过选择场景,将英国艺术中最具魅力的审美元素比如浪花涌起的海岸、薄雾弥漫的丘陵、广袤的草原和与教堂尖顶呼应的林舍等融入其间,使整部作品具有浓浓英国味儿的浪漫主义美学。同时,奎因似乎也在提问:在当下,孤独的行走(思考)是否仍然必须呢?

英国著名的文学理论家、批评家特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)在谈到文学虚构时曾有言:“与意在报道经验主义的真相相反,虚构是引出深悉人类经验的洞见……它不是实用如超市的购物清单,而是珍贵如一部佳作的片段。”(The Event of Literature,2012;转引自Tim Clark:《Mutable, Multiple》,见《FOREVER//NOW》,QUAD Publishing,2019,

P20)这一评论用于《奎因之梦》同样恰当。

虚构摄影（下）：跨领域摄影的兴起

与具有较强传统色彩的摆拍摄影相比,本届FORMAT重点推出的跨领域摄影则彰显了虚构摄影的当代特征:摄影师往往以历史或现实事件为题材,作品中同时并置与此事件有关的档案照片、历史文献、新闻报道、电视或纪录片片段、各类相关实体性物件等,构建一部糅合了纪实性与虚构性的作品(经常采用墙皮照片与视听装置结合的形式)。这类作品不是如伊格尔顿所言,要报道一个经验主义的事实,而是要拓展历史存在与当下的关系,在图像与信息之间、虚构与事实之间、现场与文献档案之间等,形成故事中有故事、互文中有互文的复杂意义系统,作品构成跨越多个领域,意义空间也更加开放。比如德国摄影师扬·斯特拉曼(Jan Stradtman)用三年时间完成的《第三自然》(Third Nature, 2015-2018),该项目拍摄的是1963年意大利维昂特(Vajont)水库山体滑坡导致2000余人死亡的历史事件在今天的余响:该水库修建起因是电力公司为多发电而与政客勾结,忽视地质学家警告和民众抗议而以“公共利益”之名强行修建;山体滑坡的悲剧性事件发生后30多年里,该事件在意大利公共领域被禁言,直到如今许多细节仍未披露。摄影师通过拍摄水库当下的自然景观、当年的幸存者和受害者的后裔,寻找当年受灾村庄村民的遗物、相关文献档案、法律文书等,将这一被遮蔽的悲剧性历史事件构建成一个视觉考古学的隐喻:坏的决策何以形成以及今天的社会如何避免。这里的“第三自然”,是延续了欧洲文化传统中第一自然和第二自然的说法,第一自然指没有人类影响的野性自然,第二自然指人类为了审美而设计建设的园林(此说出自文艺复兴时期的学者雅科博·彭法迪奥,Jacopo Bonfadio),此处的“第三自然”,是指人类被利益和欲望驱使而改变、扭曲自然(比如维昂特水库),它不是美的,而可能是丑陋甚至灾难的象征。

路易斯·克莱门茨女士认为,跨领域摄影的兴起是20年来当代摄影中最值得关注的

现象之一。而对照FORMAT,我们可以看到国内越来越多的摄影师也在采取虚构摄影的创作方式(或手法)。与纪实(报道)摄影相比,虚构摄影可以看作是对摄影的一种解放;前者重视理性、逻辑性、社会性、见证性,倾向于表达一种集体识见(collective insight)和线性的时间意识;后者则允许摄影师超越理性之藩篱,按照个人的、想象的、感性的、观念性的方式,对社会和世界进行多层级的建构、呈现和解释,更多地表达一种个人识见和交叉时空。借用英国学者露西·苏特(Lucy Soutter)的说法,前者是直的(straight),后者是弯曲的(crooked)。对虚构摄影而言,追逐作品的真实性不再是核心问题,如何运用多种手法实现其虚构性(可以是混合了虚构的真实性,也可以是观念、想象、情感、梦境、幻想、记忆、潜意识……)才是核心问题;现代主义艺术奉为灵魂的原创性也不是核心问题,辛迪·舍曼、理查德·普林斯、谢丽·列文等都是直接、间接挪用经典图像或商业图像来建构作品,丝毫没有受到“原创性”观念的束缚。因此,虚构摄影具有强烈的后现代艺术特征。当代摄影中这种舍真实而取虚构的趋势,映射了影像与现实关系的重大改变:随着数字时代和互联网社会的到来,人类面对信息爆炸已经无法按照传统的逻辑方法对信息的真实性进行甄别;人们对世界的认识也不再受限于个人感觉经验,更多的是来自互联网和社交媒体。本质上讲,人们面对的是一个由他人信息、科学技术和种种意识形态妄语构建起来的表象世界,借用鲍德里亚的话来说,是一个虚拟的仿真世界——面对仿真世界,摄影何为?

也许唯有虚构,方可解构。

南无哀,摄影文化学者,中国艺术研究院摄影所研究员。

本文是国家社科基金艺术学项目《20世纪西方摄影理论研究》的前期成果之一,项目编号18BF097。