

全球化视野下非洲人的非洲摄影

——当代非洲摄影展概览*

崇秀全, 邵大浪

(浙江财经学院 艺术学院 浙江 杭州 310018)

摘 要:世纪交替之际,非洲摄影师结成的展览盛宴日隆,并成为非洲观看中不可或缺的视角——非洲人的非洲摄影。本文拟借助国际非洲摄影展览、南非摄影展和马里巴马科摄影节等三类重要展览,详细梳理近 20 年来非洲大陆内外的摄影展览概况,进而得出结论:一是摄影已成为非洲与世界联系的桥梁;二是非洲人旨在强调非洲人的非洲摄影;三是非洲摄影改变了世界摄影的格局。

关键词:当代非洲摄影;南非;巴马科;摄影展览

中图分类号:J43 **文献标识码:**A **文章编号:**1001-5035(2011)03-0076-08

新旧世纪交替之际,非洲摄影展览日趋活跃,成为非洲摄影走向国际艺术舞台的强力推手。同时,它也部分地扫除了由于西方媒体对非的长期片面报道而形成的非洲悲观主义——疾病、饥荒、冲突等长期共存的非洲大陆。非洲摄影人创造性地发展着摄影媒体的多元化特征,摄影在非洲除了发挥传统的见证、表达、诉求和艺术的功用外,出现了更多的影像实验,它是关于非洲自然生态、民族主义、殖民治理、城市和农村的发展、新的生活方式和非洲人不断扩展的世界观。本文意在借助近 20 年间重要的非洲摄影展览活动反映以上重要元素的增长势头,同时,本文还通过非洲大陆、世界主要博物馆以及其它国际场所举办的当代非洲摄影的重大展览,剖析这类展览对分析非洲艺术历史转变至关重要的作用。艺术史家萨拉赫·哈桑概括这类展览的主要作用时,谈到了 1998 年在马里巴马科举办的第三届非洲摄影双

年展“为什么要展示非洲摄影?答案很简单:如果不展示,你根本不存在!展览是艺术史基础的基础。”

一、国际非洲摄影展

1994 年南非种族隔离制度的瓦解,使得人们对于经济依然强大的西方有关的民族文化特征进行了更为深入广泛的研究与探讨。20 世纪最后 10 年的另一种具有历史意义的变化,即电子信息和网络传播技术的迅猛发展和全球资本的不断扩张,迫使西方文化体系不得不再次复兴其投资和展览模式。20 年来,国际社会举办的非洲摄影展览方兴未艾,这些展览的举办成功地构建了当代世界摄影的新格局。

(一)“地球魔术师”艺术展(1989,法国)

20 世纪 80 年代末,巴黎乔治·蓬皮杜艺术中心做了伟大的冒险,1989 年,“地球魔术师”艺

* 收稿日期:2011-03-19

作者简介:崇秀全(1973-),男,安徽天长人,浙江财经学院艺术学院副教授,哲学博士;邵大浪(1968-),男,浙江温州人,浙江财经学院艺术学院教授,传播学硕士。

基金项目:浙江省哲学社会科学规划重点课题“非洲影像文化研究”(08CGWH003ZB)

术展由让-休伯特·马丁和马克·弗朗西斯策划。展览轰动一时,吸引世界各地关注非洲当代摄影。展览的目的是想建立一种当代艺术大师全球化的观点,即任何国家的艺术家皆可参展并被誉为艺术大师。在这样的思想主导下,史无前例的是许多非洲艺术家影像作品首次在欧洲参展,贝宁艺术家多索·阿米杜,尼日利亚艺术家孙德·杰克·阿克潘等人的作品与当时已经取得合法地位的发达国家影像艺术家约翰·巴尔德萨利(John Baldessari)、汉斯·哈克(Hans Haacke)和白南准(Nam June Paik)等人的作品同台展出。

然而,“地球魔术师”牵出一个意外的话题,即提出了在当代语境下追求准殖民主义的尴尬问题。本杰明·布奇洛在与马丁的一次访谈中争论说,这一展览有“文化和政治帝国主义之嫌,因为它恳求这些文化为我们的研究和消费提供他们的文化产品”。而且,这一展览成了“一种真实偶像崇拜的牺牲品,它会使其他文化习惯传统依然囿于我们所认为的‘原始’、‘原生’和‘另类’的范围之中”。^[1]

(二)“存在/景观——1940年以来的非洲摄影”摄影展(1996,美国)

如果说“地球魔术师”艺术展得以让非洲影像崭露头角,那么1996年的“存在/景观——1940年以来的非洲摄影”(In/Sight: Africa Photographers 1940 to the Present)美国古根海姆艺术展,则可以说由克莱尔·贝尔(Clare Bell)、阿克维·恩威佐(Okwui Enwezor)、丹尼尔·迪尔肯(Danielle Tilkin)和奥克塔维奥·萨亚(Octavio Zaya)策划,开辟了非洲摄影新天地。

首先,虽然在西方关于当代非洲艺术的主流艺术展览中,该展览被评论界打上了效仿“地球魔术师”艺术展的烙印。但此前包括“地球魔术师”在内,没有任何一个展览如此强调非洲摄影,强调“非洲人要以自己的方式记录生活”。20世纪40年代,非洲反殖民主义和民族解放运动蓬勃兴起,随之高涨的是非洲民族主义和非洲人以自我意识为中心的现代精神。“存在/景观”正鲜明地体现了这一点,并在那些伟大的西非摄影师的

作品中得到充分展现。首当其冲的便是赛义杜·凯塔(Seydou Keita),他于1948年至1962年间,经营一家多产的摄影工作室。活力之都巴马科的民众们会穿着最漂亮的衣服,戴着各种各样的装饰品来此拍照。另一位是马立克·西迪贝(Malick Sidib),他不分年龄地为每个马里人拍照,只要你从事户外休闲活动,或是来到他的工作室。还有塞缪尔·弗索(Samuel Fosso),他自20世纪70年代开始发展著名的“自拍照”项目。在中非共和国首都班吉的工作室,他的顾客常常花费数十个小时不断地变换打扮、姿势、服饰,以此来凸显照片中的自我。

其次,虽然主流媒体强调“存在/景观”主要展示的是摄影,不过这些非洲摄影师的作品更有一种精神意指,即本世纪中期非洲现代主义崛起的相关观念。如杂志《鼓》(Drum)中的专题摄影以及大卫·戈德布拉特(David Goldblatt)的摄影作品。戈德布拉特的作品注重表现20世纪50-60年代南非日常生活和70年代南非白人,并深刻地揭示了种族隔离制度。此前他宣称,不但要揭露即将来临的问题,还要展现“残酷的社会条件”。

第三,“存在/景观”创造了一批统一的形象,深刻地影响着20世纪的非洲摄影。此后的80-90年代,当代摄影家们在寻求解决现实问题和矛盾时,吸收了这些影响。特别值得注意的是罗蒂米·法尼-卡约德(Rotimi Fani-Kayode)关于男性裸体形象概念的建立,以及桑图·莫佛肯(Santu Mofokeng)的纪录摄影(也称风景摄影)。据前来报道该摄影展的媒体工作者们评价,该展览的广度和新颖性极具启发性。霍兰·康特在《纽约时报》中写道:“‘存在/景观’是一次进入全新领域的伟大冒险。通过筛选主题、提高思想、寻求差异,一些伟大、振奋人心的作品正等待着被发现。”约翰·佩弗在《非洲艺术》杂志中写道:“‘存在/景观’是美国博物馆展览有史以来第一次以客观的眼光看待非洲本土摄影师的作品,是迈向新领域的宝贵而重要的第一步。”^[2]

最后,“存在/景观”展意味着摄影方法的转变。恩威佐认为,从“存在/景观”中占绝对优势

的室内摄影和纪实摄影,到“摄影决断”中的艺术家们目前所使用的摄影方法可以判断,根本性的转变正在发生。这主要在两个方面:一是更多地利用电影、视频和数字媒体;另一个则为不断增长的观看需求。摄影现在更像是一个“探测”工具,而不是“揭示”媒介。用恩威佐的话说,一个“分析的纪实摄影作品”已经产生。与此同时,艺术家们无论在非洲工作或来自国外都更具国际化,并自觉成为当代全球艺术舞台的一部分。当代非洲摄影也不断地扩大主题范围:城市和郊区的发展,风景的格局,个人的和行为的、具有历史代表性的和洞察日常生活的摄影等。

(三) “非洲:自画像”摄影展(1998,法国)

1998年,“非洲:自画像”(Africa: A Self-Portrait)摄影展在巴黎欧洲之家举行。其最初的构想源于当时的《黑人》杂志(成立于1991年,是首个介绍当代非洲艺术的双语杂志)出版的一部有关非洲摄影的鸿篇巨制。该展览共展出300多幅照片,时间横跨一个世纪。它同样强调本世纪中叶的凯塔、西迪贝及杂志《鼓》,最后还高度评价了兹维勒图·玛特瓦(Zwelethu Mthethwa)的当代人像摄影。玛特瓦的“有尊严的影像”系列(1997-1999)取景于开普敦,真实生动地记录了黑人家庭生活境况——小屋虽简陋,但装饰华丽。面对照相机,他们毫不畏缩,甚至敢于展示自己。

评论界认为该展览是“存在/景观”的继承和发展。但与“存在/景观”不同的是,它广泛取景于北美洲和南美洲以及非洲,2003年结束于比利时。

(四) “短世纪:非洲民族解放运动——1945年至1994年”摄影展(2001,德国)

近年来许多国际展览既包括当代非洲摄影,也包括历史作品,更没有刻意排斥多媒体的使用。为庆祝慕尼黑博物馆的建成,恩威佐于2001年组织了一个多媒体展览“短世纪:非洲民族解放运动——1945年至1994年”。展览包括一些后来参加“摄影决断”展的艺术家,以及非洲现代摄影家凯塔、西迪贝和弗索的作品,还有大量的文献资料、书籍和纪念品。

奥德里·班哥博耶(Oladélé Bamgboyé)纪录

片《边界》(Bound, 1995)完整地记录了自己的漂泊经历,表明新一代非洲摄影师不断扩展的世界观,是一部不可多得的佳作。该纪录片将苏格兰和尼日利亚的场景并列展现,前者是班哥博耶自幼生活的地方,后者是他的祖国。正如他所说,他的目的是通过自己作为非洲人却在欧洲长大的经历,反映出非洲现实问题,并改变西方媒体对非洲的片面印象——“人为冲突和自然灾害等惨剧不断”这一固有印象持续地伤害着非洲大陆及其人民。实际上,班哥博耶早已表明了反对非洲悲观主义的立场。“我的意图就是,通过作品纠正人们对非洲的传统看法。作品中展示给人们的是新的非洲面貌,而不是以往大众传媒所渲染的。我认为这样做对于正视非洲十分必要。”瓦·兰格对于“短世纪”的贡献,也表明了他反对非洲传统看法的重要立场。他关于地图、报纸和杂志版面的录像剪辑包括了一则吸引潜在游客的广告,其中展现了在肯尼亚村庄中人类和野生动物比邻而居的画面,让人大惊失色。而他的新颖目的则是为游客重塑“原始生活方式”。

(五) “闪耀非洲:西非摄影”展(2001,奥地利)

然而,2001年维也纳昆塞翁(Kunsthalle Wien)艺术馆举办的“闪耀非洲:西非摄影”(Flash Afrique: Photography from West Africa)则拒绝接受这种“旅游般的视角”(touristic eye)。人们可以在塞内加尔摄影师布巴卡尔·蒙德莫伊(Boubacar Mandémory)的作品中详细地了解这种视角。当代非洲摄影再一次被人们同上一代摄影师凯塔和西迪贝的黑白摄影风格进行比较。蒙德莫伊对彩色、斜角及动态影像的大胆运用,更凸显了不和谐。这就是所谓的街头摄影,但拍摄水平并不理想,并且它也模糊了本应要表达的内容。蒙德莫伊同时还夸大主题,模糊个人身份。正如接受采访时他所提到的,由于创作的需要,他不认为展出作品仅是纪实摄影。相反,蒙德莫伊表示,在目录中已标明展出前就已确认将室内摄影和纪实摄影两者结合起来。而科尤·科沃荷(Koyo Kouoh)在目录里把蒙德莫伊归类为20世纪90年

代中期的非洲摄影师。90年代通常被人们认为是“各种不同形式的创造性表达的百花齐放”年代。

(六) “错误的界限: 当代非洲艺术与移动的景观”(2003 英国)

2003年,“错误的界限: 当代非洲艺术与移动的景观”(*Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes*) 由伦敦国际视觉艺术研究院(简称IVA)为威尼斯双年展而举办,该展览吸纳了大量的非洲摄影作品。它是展示非洲艺术的一个关键性展览,试图重新界定非洲艺术的现代主义和后现代主义。在目录的序言中,萨拉赫·哈桑(*Salah Hassan*) 重塑了西方现代派的反叛策略,不再反对过去和艺术实验。在非洲,更高层次的现代主义则是反对殖民主义的斗争和民族解放运动,从而导致图像制作“超越”了对欧洲现代主义视觉语言的依赖。比较典型的有乌干达艺术家扎琳娜·比姆基(*Zarina Bhimji*) 的建筑摄影(由于伊迪·阿明的恐怖统治,其全家被驱逐出境,与他们一起的还有其它南亚人)、萨利姆·梅库里亚(*Salem Mekuria*) 的纪录片——探寻埃塞俄比亚宗教历史层次。正是在这些年轻艺术家的作品以及这些散居在西方城市中的非洲艺术家的具体观点中,哈桑建构出“后”现代主义的一种形式。

(七) “多样化的当代非洲艺术”(2004 德国)

2004年,在德国杜塞尔多夫昆斯特(*Kunst Palast*) 博物馆举办“多样化的当代非洲艺术”(*Africa Remix* 2004年7月24日-11月7日)影像展览会。该展会吸引了许多参加其他非洲摄影展览的艺术家。除了福梭不断发展的自拍照之外,“多样化的当代非洲艺术”展览中摄影作品的风格几乎与他过去完全不同。此次展会的主题分别为“城市与土地”、“个性与历史”和“肉体与灵魂”,馆长兼策展人西蒙·亚米(*Simon Njami*) 也是《黑人》杂志的创始人之一,为每个展区写了简评。自20世纪80年代起,艺术家们开始重新定义他们在“当代国际创作结构”中所扮演的角色。然而,在集体记忆中他们失去了归属感,而在个人的记忆中混乱的性别、政治、女权主义、种族、血统问题间又相互干扰时,反对派应运而生。这些特

点可以在不同国家的女艺术家中鲜明而又集中地体现出来。比如劳拉·巴拉迪(*Lara Baladi*) 的作品羊肉串录影(*Video Shish Kebab* 2004) 中结合了她创作的埃及形象; 依托·芭拉达(*Yto Barrada*) 在《满是裂痕的生活: 海峡计划》(*A Life Full of Holes: The Strait Project*) 系列(1998-2004) 中,展现了摩洛哥在碎石作用下形成的神秘地理景观; 特蕾西·罗斯(*Tracey Rose*) 的电影《内部争斗》(*TKO* 2000) 中青涩而充满诗意的女性正面裸体以及奥图邦·尼坎加(*Otobong Nkanga*) 在《赤裸裸》(*Stripped Bare* 2003) 系列中的殖民建筑早已人去楼空,融入了尼日利亚景观之中。

(八) “摄影决断——当代非洲摄影新立场”(2006 美国)

班哥博耶纪录片“边界”中不断扩展的世界观很快获得了更多的共鸣,机敏成熟的策展人恩威佐以此为主旨成功地策划了一个更重要的展览。2006年,“摄影决断——当代非洲摄影新立场”(*Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*) (2006年3月10日-5月28日) 在纽约国际摄影中心(*ICP*) 拉开帷幕。与十年前的“存在/景观”展不同,该展览并没有重复选用老一代非洲摄影师赛义杜·凯塔、马立克·西迪贝、塞缪尔·弗索、大卫·戈德布拉特等人的作品,因此它不像“短世纪”是“存在/景观”的继承和发展,而是在班哥博耶世界观的基础上开辟新的疆域。展览立意阐明在当今非洲大陆发生的巨大社会和文化变化。摄影作为观察非洲大陆命运的工具,探索城市文化的动力学和记录个人行为和自我拍摄的梦幻时刻。

展览吸引了阿里(*Doa Aly*)、劳拉·巴拉迪、依托·芭拉达、西蒙·亚米、路易斯·巴斯图(*Luis Basto*)、扎琳娜·比姆基、奥图邦·尼坎加等等来自非洲各地多达35位摄影家参加。他们的作品一扫人们对非洲认识传统的悲观主义情绪,展现当代非洲社会和文化的丰富性和复杂性,而无需求助于浪漫主义想象和激情主义的感召。在“摄影决断”中,他们运用概念方式详细阐述了此种交流,推动了摄影的发展。然而没有艺术家

详细地解释非洲悲观主义,他们以病态的反乌托邦的形式记录下难以捉摸的流离失所,这是值得怀疑的。这被认为是以非洲摄影的视角,用过时的方式拒绝非洲悲观主义的困扰。摄影师们聚集在旗帜鲜明的展览会下,活跃地表现非洲的现代性和全球化冲击下的非洲,但是他们没有再创造故事和神话。其实,他们用简单的摄影方式明确地表达出了非洲现在的异质性和多样性:没有英雄或暴徒。非洲影像不能代表所有,它并没有详尽的参考内容。

与展览相反的是,全球现代工业媒体依然将这块面积是欧洲几十倍的大陆缩略为一块不为人知的土地,非洲学者强烈谴责这种拙劣的描述。和其他人一样,如果我们已经习惯于这种对非洲的印象——饥荒、疾病和战争等等非洲悲观主义,我们就不会去警惕照片中对非洲形象的破坏。我们既不会冷漠地对待非洲民众的生活条件,也不会发自内心地去排斥那些从报道中得到的对非洲的认识。几十年没有了解到关于这片大陆的其他信息,今天,通过这些当代非洲摄影师的作品,我们已不再相信那些既有的成见,由西方媒体和其设想带来的灾难使非洲变成了一个培养假象的地方。对此,急需出现一种相反的观点。现在,一群非洲摄影家正在用一种一丝不苟的、客观的影像调查的方法来描绘非洲,他们正在进行的工作向我们提供了一种对非洲的可接受的描述。尤其重要的是,他们开始用一种不同的视角来观察非洲。

从这个意义上来说,“摄影决断”展览是成功的。然而,不仅如此,它还在完成展览宗旨的同时创造出另一个空间,在这个空间中艺术家们能与他们的观点进行批判性的沟通,以找到他们之间的汇集点,从而构建新的非洲认识。进而阐明这些主旨内容是非洲照片和非洲艺术的重要组成部分,也利于展现蓬勃兴起的非洲独立意识和现代精神。

二、南非摄影展

在过去的20年里,非洲本土也举办了许多重要的摄影展,特别是在南非和马里举办的展览声势最为浩大。这些展览会的举办,代表着一种从

那直白的影像传统中解脱而出的深刻的自我觉醒,也让人们看到了时代更迭的影子。自1994年种族隔离制度被废除以来,南非国家美术馆便承担了大量工作来研究种族解放对艺术界所造成的影响,并专门开办了4个以非洲为主题的摄影展,来自非洲各地的艺术家带着他们的作品参加了展览。

(一) 1997年,“光合作用——当代南非”摄影展

当介绍“光合作用——当代南非”(PhotoSynthesis: Contemporary South African Photography, 1997)摄影展时,凯瑟琳·格雷林(Kathleen Grundlingh)强调:重新评估摄影艺术在南非文化中的地位是非常必要的。虽然带有批判种族隔离制度色彩的社会纪录片在过去的南非文化中占有主导地位,但如今人们已开始强调对个人主义的艺术探索,并逐渐放弃了固有的风格。“摄影师们使自己成功地从共同政治目的中解放出来,重新定义摄影师身份和目标”。格雷林女士对此次摄影展主题的理解和阐述,与恩威佐“后纪录片解析”概念中的性别问题、非洲身份和常常掩盖文化的观念活动相吻合。乔·瑞克特里福的多媒体作品《巴尔代萨里之桥》就是这一转变的典型。这是一幅具有蒙太奇风格的好莱坞电影剧照,由工业化城市和暴力场面的特写镜头两个场景组成,画面十分鲜明和吸引人。而盖伊·蒂利姆(Guy Tillim)和密斯娃(Mthethwa)的摄影作品(如盖伊《泰勒尼》里的店主,密斯娃《高贵形象》系列里两个厨房里的女人等),虽然乍看之下像是严格意义上的纪实作品,然而实质上却只不过是在他们当时特殊的经济制度下,经过华丽包装,高度程式化的商业作品。

(二) 1999年,“视线——展望南非”摄影展

1999年,在南非国家美术馆开展的“视线——展望南非”(Lines of Sight: Perspectives on South African Photography)摄影展被视为南非摄影的一次历史总览,包括其殖民主义叙事、20世纪早期摄影运动以及本世纪中叶开普敦影集等。密斯娃把当代摄影称之为“三岔口”,并强调了在种族隔离制度被废除后摄影媒体的新流动性:新

闻摄影人员必须要学习将艺术性融入到作品中,专业艺术家则需要懂得拍摄技巧。对他来说,种族和性别是两个非常重要的主题。“我希望比较不同的概念和方式,以及突出对立物之间的影响,不同层次和风格。”米斯娃曾看过一系列黑白照片,照片里是一种特殊的卡拉库耳大尾绵羊,这种羊的毛非常昂贵。这些照片是范德尔莫维从他的家庭档案里发现的。他的祖父是这群羊的饲主,在屠宰绵羊之前,总是会为每只羊拍照。这种行为与米斯娃所知的二战时对裸体士兵进行拍照的分类制度有着惊人的相似。在此之前,乔迪·比伯(Jodi Bieber)以饱和的色彩拍摄了不同种族的照片,象征着资产阶级的繁荣:黑人儿童在舞蹈课上穿着生动的绿色服装,白人儿童则穿得很简单,驾驶着鲜红的卡车。

(三) “非洲的眼睛——非洲摄影 1840 - 1998” 艺术展

同样是1999年,“非洲的眼睛——非洲摄影 1840 - 1998”(Eye Africa: African Photography 1840 - 1998)艺术展在南非国家美术馆举办,展览组织了多达350位摄影师的作品,分为“1840年前探索者的脚步”、“1900年代人像摄影工作室”、“1960年代生活方式的变化”、“城市影像”、“1960年后的摄影”、“主流的边缘”、“当代摄影”等七个专题,从多种方面和角度回顾和展示了非洲大陆的社会生活变迁。在某种程度上,它是非洲摄影史上最重要的展览,也代表着非洲摄影史的另一书写。

(四) 2004年,“十年民主”摄影展

2004年,展览“十年民主”(Decade of the Democracy)同样举办于南非国家美术馆,组织者将此次展会作为对种族隔离制度废除以来南非艺术活动的一次总结。目录编辑者艾玛·贝德福德(Emma Bedford)以一种乐观的语调在其介绍中说:尽管贫困仍然在持续,但自第一次民主选举以来,我们已经取得了巨大的进步,南非的艺术家们正面临着新自由带来的更多挑战。解放和自我探索意识促进了更多对欲望、性取向和种族的大胆探索。范德米威“贪婪”系列里的影印石版画

(1995)正体现了这一点:在柔焦黑白照片中展示了一个美丽的男人,穿着轻薄如纱、别满银针的白色衬衫,这是对男性身体的推崇,却也隐含着一种性暴力意识。而特蕾西·罗斯(Tracey Rose)在其著名的作品《吻》(2001)里,将自己化身为一个白人女子,赤裸着身子,被黑人男子拥抱着(她的美国艺术品经销商、基督徒哈雅)。在大理石基座上,她成功地以情人相互拥抱这样一个简单姿势诠释了种族、性别、跨种族通婚和艺术创作等概念。这幅作品便是那本目录集的封面。阿什拉的评价文章的最后一句说“这幅作品具有民粹主义色彩。同时,它能够帮助我们重温那段历史,从而使它更有意义,更加持久。”这都说明了作品《吻》揭示了影像是怎样融进展览的目标和南非摄影创作中的自我意识。

三、巴马科摄影节

自1994年以来,马里巴马科双年展,又称“邂逅”巴马科摄影节(Bamako Encounters African Photography Biennial),成功地吸引了许多人聚集到这个城市欣赏泛非摄影。首届双年展是法国摄影家弗朗索瓦·荷吉尔(Francoise Huguier)策划发起的,双年展中摄影家伯纳德·戴斯坎珀斯(Bernard Descamps)展出的作品以其鲜明的特点,与凯塔和西迪贝的作品相媲美,使他一展成名。继它之后,第二届双年展(1996年)将其领域拓展到报道摄影,实际上,非洲的摄影作品有90%是属于新闻摄影和文献摄影的范畴,巴马科摄影节明智地选择向这个领域敞开大门,意味着它无比广阔的发展前景。

1998年,第三届双展览成为系列双年展的转折点。展览明确地反映了非洲摄影师是如何把视角由关注引起社会变革的某个具体诱因转向寻找更个人内省方法的。首先,直接涉及到了由“存在/景观”引发的话题。策展人萨拉赫·哈桑在其介绍性目录文集“走向文艺复兴”中,以两年前恩威佐和奥克塔维奥·萨亚提出的一个问题开篇“当自主创新难以与强劲的经济利益诱惑抗衡之时,当社会知识管理屈从于强权影响力之际,

我们又如何提出表现力、自我形象和艺术自由呢?”他在巴马科双年展上找到了这个问题的答案。因此,此届双年展目的则是广开言路,通过作品展览和举办研讨会来重新厘定非洲摄影。其次,影展还扩大了聚焦范围。除了对主办者要求更多的理论洞察力之外,对聚焦范围的遴选第一次延伸到了北非,从而摒弃了“非洲摄影仅是撒哈拉以南非洲的缩影”这一错误的共识。最后,增设纪实摄影家和纪实摄影专场。奥马尔以阿尔及利亚的地理风貌和风景摄影为特征的摄影作品是当年展览的主要构成。此外,展览期间还举办了一次盛大的非洲纪实摄影专场。

2001年,第四届双年展有一个悲伤的题目——“千年的回忆”。此届展览借鉴了前几届的经验,例如前面提到过的“视线”摄影展。艺术总监西蒙·亚米介绍性的编目文章风格多样,讨论了在非洲摄影史中代表性作品的基本问题。但他收集的历史资料显示:第四届展览很大一部分构建了当代非洲摄影理论语境,从而将它稳稳地推向了国际艺术舞台。“如果非洲摄影的确存在,就像非洲语言一样,它便会是多种多样、复杂、相互矛盾的,这就是第四次巴马科摄影展欲努力展现的”。当包装新闻出版资料时,亚米称“时间会带领‘邂逅’展走向未来,并增进非洲大陆和国际间的相互认同。”

作为展览的主办人之一,阿曼达表示“作为‘存在/景观’的重要一部分,最初4届双年展在内容上都十分相似,并向世界展示了一段不为人知的历史。最初的两届展览重视20世纪摄影师们丰富的视觉遗产,而第三届则强调了开放新课题的必要性。第四届双年展重在继续促进展览向当代摄影创作发展,加强非洲大陆与世界的联系。”

2003年,第五届双年展“漫谈神圣与世俗礼仪”(Rencontres Sacred and Profane Rites)继续沿用这一主题,仍旧是由亚米发起。该展览展出的作品包括哈拉·艾可西(Hala Elkoussy)“重建”系列作品中的《咖啡厅与车站内的都市疏离感》(2003)、马哈·玛姆(Maha Maamoun)的《开罗景观》中的城市全景以及妇女的碎花连衣裙、穆罕

默德·卡马拉(Mohamed Camara)的《马里人的卧室》(2001-2002)系列室内人像摄影。虽然画面里的人们都避开了镜头,但他们却都是巴马科贫困阶层的一个缩影。

2005年,第六届双年展的主题是“另一个世界”(Another World),此届展览南非摄影师大放异彩。南非摄影师迈克尔·苏博斯基获得评委推荐奖,兰吉斯·卡利获得终身成就奖。

2007年,第七届双年展的主题是“城市内外”(In the city and beyond),旨在通过摄影师的镜头来观察和发现非洲大陆的城市中心以及城市边缘地带,涉及从北部的突尼斯到南非。

2009年,第八届双年展的主题是“边界”,作品概括了从北到南、从东到西的非洲风貌,人们被邀请去揭开那些接近自然、回归自然的非洲摄影作品。参观者被邀请去揭开一次具有地域风情和日常生活的非洲心灵之旅,通过主题框架,带给人们一幅清新的非洲印象篇章。

10年前,“存在/景观”摄影展将凯塔、弗索、西迪贝和其他非洲奉行现代主义的摄影家推向世界舞台,并逐渐在博物馆和收藏家之间变得更受欢迎。现在,这些摄影家的作品成为许多展览用来衡量新兴艺术家的标准和圣典。然而,更多近期的展览却在运用这些当代非洲摄影作品时,没有突出这些摄影师们在纪录历史方面的作用。当代的非洲摄影家们创造了一种新的表现力,融入了种族、性别和地区问题,却也展现了优雅、充满活力和多样化的形象,反对具有极大危害性和无趣的黑人悲观主义。再者,对于哈桑的评价:摄影展在历史进程中扮演了重要角色,公众已经通过这些展览看到了他们作为“艺术史的根基”所起的作用了。

综上所述,借助近年来西方大国和非洲本土举办的摄影展览,当代非洲摄影和非洲摄影家得以走向世界,并强调“非洲人的非洲”视角,力图摒弃西方摄影媒介长期培育成的非洲悲观主义,构建一种基于全球化的非洲摄影世界。具体包括以下三个方面:

首先,摄影展览成为非洲与世界联系的桥梁和纽带。

一方面,非洲借助摄影走向世界。那些有关非洲的摄影展览在展示非洲的同时也获得世界的认同,丰富和改变了世界摄影的格局。另一方面,世界通过摄影了解非洲。“非洲人的非洲”摄影作为一种重要的观察非洲大陆的方式不可或缺,它改变了非洲摄影一直以来欧洲人、美国人为主的非洲摄影的单一视角。

其次,借助这些展览,非洲人旨在强调“非洲人的非洲”摄影。

透过20年来的这些非洲摄影展览,我们改变了以往对非洲大陆的传统悲观主义认知,那些由西方媒介长期报道形成的灾荒、疾病、冲突、性和自然生态等的状况只是非洲大陆的部分形象。然而,同西方观念相反的是,非洲人的历史文化既没有停滞不前,也不具有野蛮愚昧的特征。恰恰相反,在社会-经济形态以及相应的技术、观念、艺术和对世界的解释等方面不断进化演变的复杂过程中,关于非洲的这些摄影展览以独特的文化形态反映了这一进程最近阶段的非洲的社会变革和文化变迁。本世纪20年代一位值得纪念的民族主义者,曾呼吁实施地地道道的“非洲人的非洲”

的独立纲领,而不要去照搬其他任何方案。这一号召虽然是科比纳·塞伊于半个世纪前发出的,但它至今仍显得非常合乎时宜。

不过,值得注意的是,强调非洲人记录自己的生活,将非洲人的摄影展览置于首位的同时,还需要给欧洲人、美洲人、第三世界的“非洲摄影”找到恰当的位置,而且也同样要置其于非洲历史的背景之中。因为非洲的今天不仅是殖民统治前历史的产物,也不只是更近一段殖民时代的历史产物,它还是非洲与欧洲、美洲重商主义和非洲与第三世界国家体系之间存在的直接贸易、政治关系的产物。

最后,非洲摄影新媒介的发展预示着一个崭新的世界即将到来,这是一个影像的世界、一个现代化的技术世界、一个全球化的世界。

(感谢浙江师范大学梅新林教授、刘鸿武教授、周芷汀研究员的选题策划和学术支持。)

参考文献:

- [1] 布莱顿·泰勒. 当代艺术[M]. 汪升才,等,译. 南京: 江苏美术出版社, 2007: 188.
- [2] Okwui Enwezor. Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography [M]. New York: The International Center Photography, 2006: 24.

Photographs of Africa by Africans—A Perspective of Globalization: A Review of Contemporary African Photography Shows

CHONG Xiu-quan, SHAO Da-lang

(College of Arts, Zhejiang University of Finance & Economics, Hangzhou 310018, China)

Abstract: The turn of the century has witnessed an increasing number of photography shows organized by African photographers, and these photographs of Africa by Africans themselves have become an indispensable perspective of Africa. The present paper, based on a review of the three chief photography shows, i. e., International Photography Show of Africa, South African Photography Show and Bamako Photography Show in Mali, makes an in-depth study of the photography exhibitions and shows in and outside Africa during the last 2 decades. It concludes that: 1) photography has become an important bridge between Africa and the world; 2) Africans have been emphasizing the photographs of Africa by Africans, and 3) African photography has changed the situation of the world in photography.

Key words: contemporary African photography; South Africa; Bamako; photography shows

(责任编辑 周芷汀)