

Z=赵梦莎

Y=杨圆圆

Z:在“视线交错之处”被分为两条观看的线索：从书（小说）开始蔓延至展览空间，也可以从图像回到文本的“附录”。可以看到你对于主观的摄影纪实、以及客观历史资料的混用产生了不经意的“混淆”。观众如何看待最终在展览中呈现出的“虚构的事实”？

Y:整件作品充满将主观与客观材料进行的不同形式的“混淆”，被组合的方式不遵循一种规则，它们被重叠、修改或彼此联结。而这种“混淆”在作品中起到的功能也各不相同：从写作层面而言，举几种例子，有时对真假难辨的都市传说的引用被作为某个短篇重要的主线（“人肉香肠案”），也有时，对某个真实存在的支线角色的引用则从侧面交代了年代与政治背景（遇害的记者”Vlado”）；而在图像操作层面上，既有对引用的既有照片的修改、也有借用来源不等的既有照片而后为他们赋予新叙事，等等。

这些真实与虚构的材料交汇成一个个多边形的积木插片，有大有小，从不同方向被拼接，共同构建了一个“展览中的事实”。主展厅中存在两类图像，一类是作品，一类是平置在木板上的“档案资料”，在这里，“档案资料”无论真实与否，均担当了“资料”的功能；而小展厅的“附录室”则呈现了作品所引用的真实材料的来源与背景。在这里，“展览中的真实”即是我呈现给观众的故事全貌。我认为展览自完成的那一刻即成为了拥有独立生命的个体，而是否相信这“虚构的事实”、是如何与作品对话、发生怎样程度的对话、找到多少彼此关联的线索——这些都是观众的选择。

从另一方面而言，人们对于“事实”的判断，也是始终是让我充满怀疑与兴趣的话题。我们所知道的历史究竟由多少虚构的成分？比如，在这件作品中对真假难辨的都市传说的引用，也反应了我对这一话题的兴趣。

Z:我好奇你对历史材料的研究和使用方法。显然，对于事实材料与历史文献的研究和展览本身是科学有序的，然而从视觉出发，再度编辑和重新演绎又时常呈现着一种虚构的无序。作为艺术家，你怎么来打开一种常规性的研究，并在其中建立起自己的作者意志？

Y:这里并不存在一种特定的工作方法，针对不同的项目都有不同的切入点。我的工作通常以调研为基础展开，但这并非是一种科学有序的、社会学式的田野调查，而是以一种更为个人化的方式展开。比如针对这件作品，初期搜集的资料既有来自历史文献的研究笔记，也有听朋友在茶余饭后聊到的八卦。当资料搜集到一定程度之后，我开始寻找它们之间的关联点，试图在这些线索中寻找切入的可能性。在这个过程中，有些材料变得

更为重要，有些则隐退到了幕后。大概是在阿雷格里港停留的第三个月里，我才有了一个相对清晰的认识“这将会是一个与摄影师 / 摄影史”有关的故事。最终，《视线交错之处》（上篇）中十位角色中的五位摄影师的构建均以真实人物为基础，他们的出生年代跨越了摄影史的不同时期，并在记录一个特定城市的摄影史中扮演者不同的角色。五个角色在五个短篇小说中以直接或间接的方式引导着叙事的走向（作为短篇主人翁，或仅仅是拍摄了某张关键照片的摄影师）。在作品中，我既借用了这些真实人物的经历来讲述摄影史，同时也“借助”这些角色来表达了我自己对摄影 / 城市 / 照片 / 记忆 / 迁徙等话题的理解。

Z:你一直将“书”作为作品最终呈现的结果。所以在摄影和文字的呈现上，你是否习惯性的去考虑书的结构、形态以及翻阅方式？摄影、静态的图像和文本是作品的主要构成材料，你在组织架构他们的时候更接近于介于编辑者和作者之间的工作状态。这种“编辑”的语言方式是否也一直贯穿在你的创作实践中？

Y:我一直很喜欢书这一媒介，它平易近人，可被携带与拥有，拥有者可以选择在任何时间反复观看。在我看来，一件作品能够被反复观看是非常重要的事情。很多时候，一件作品需要多次的反复阅读才可以真正与观众产生对话，甚至有时，两次反复之间需要相隔十多年的时间才能有效。

当然，有些作品或许并不适宜书的线性阅读的结构。然而我构思作品的过程中，我总倾向于以一种“编辑一本书”的思维方式来进行构思。包括在我梳理作品线索时，我倾向于在 inDesign 文件上先将素材进行汇总，然后进行归类与编排，从“文件 v1”演变到“文件 v4”的过程中，材料越来越精简，彼此之间的线索也渐渐变得越来越清晰。

而此次的展览，从某种程度上来说就是一个对“书的空间”的尝试——一本小说作为贯穿整个展览的线索，而在观看展览时，观众可选择在阅读文本，自由穿梭在展厅之中，而作品与作品之间的排列，哪怕不按序行走，同样也是可以彼此关联的。因此，这件作品具有线性阅读与非线性阅读两种不同的方式，

编辑一个作品框架之间不同元素的关系、编辑一本书、或“编辑”一个展览，在我看来就如同电影的剪辑一样重要。观看的节奏、留白的取舍、作品 / 素材之间衔接的方式等等，都对作品的构成起到了决定性的重要作用。

Z:关于摄影的讨论显然被代入了一个可以感知的叙事框架，这让我联想到电影或者纪录片创作者的工作。你对平行交错的“故事”部分是怎么处理的？

Y:很难说一种具体的处理手法。在《克拉科夫的十日》中，本无关联的两个女性肖像在旧货市场被卖家捆成一摞，两个本无关联的角色被误以为是同一人，从而导致两条平行的命运在此产生联结，在这里，误会的发生纯属巧合，却从而引发了书中第三章的叙事。而在本次展览中，五个短篇故事几乎都是以跨时间的方式平行或交错地出现在同一座城市的坐标系上，而与《十日》的例子不同，这里对平行交错的设置在我的计划之中。比如第一个故事讲述了摄影师C的孙子S在移民葡萄牙前写信给刚搬来阿港不久的华裔摄影师T；而T与其家族的移民史在第二和第三个故事中以两种视角被讲述。与此同时，小说文本中一些线索也将本平行的故事引向交错，比如城市中的第一条街道 Rua Dos Andradas 大街以及城市第一位摄影师 Luigi Terragno 均两次被提及，而这两条贯穿平行故事的线索，无论处于任何年代均在城市历史中扮演了重要的角色。

从另一方面来讲，我一直对巧合与偶然性充满迷恋。我总是在寻找现实世界中那些导致平行线交错的点。

Z:你在摄影中如何理解“纪实”？

Y:摄影始终是与现实世界紧密关联的材料，“纪实”或许可以被解释为“记录现实”，但绝对不是“记录真实”。而当摄影与文字结合时，本来“取材于现实的”摄影因文字的操控而被赋予千万种讲述“真实的谎言”的可能性。

Z:你的许多作品的出发点是和一段特定的旅程有关，“克拉科夫”、“重庆”、“阿里格里港”，这些地点与你具体的生活经历重叠。在旅行中，你同时是旅行者、观察者、创作者，这与田野调查、或者在工作室的案头工作有什么样的区别？

Y:对我而言，在特定地点与在案头工作是两个不同阶段的工作方式。通常来讲，在抵达一个城市的时候，我并不会带有极为明确的目的，然而，一些长期的兴趣点和研究方向会作为我的起始点。比如在去重庆前，因为对重庆建筑史与城市规划的兴趣，我开始进行该方向资料搜集，后来我找到了一本来自1960年代的所属于电信部门的旧相册，而这张近三百张拍摄于重庆的建筑照片即成为了项目的起始点；而在来到阿雷格里港的期间，我的工作方式或许与我在小说中写的“小说家R的工作方式”有些类似——“带着全然开放的心态来到一个新的地点之后，任由遭遇的事件与巧合将他引向写作的开始。”就像玩多米诺骨牌，一个事件引发另一个事件，比如，在寻找一张照片的过程中结识了一个重要的角色。

在特定地点的工作主要为资料搜集与初步整理，而当我离开特定地点回到工作台前，如你前文提到的“对作品的编辑工作”才算正式开始。

不过有时候，在地期间的案头工作也很重要，比如在城市中散步 / 在网络上的偶遇可能扮演着同样的重要性，这些偶遇都可能会为既有的材料增加新的层次，或让我找到新的介入点。

Z: “在视线交错之处”（上篇）中你也提及了离散群体，接下来的工作还会与这个方向有关系吗？

Y: 目前我已经展开的工作有两项，一个是《在视线交错之处》（下篇），另外一个是与日本遗孤有关的新项目。（下篇）同样也会涉及离散群体，而与日本遗孤有关的新项目目前正处于初期的采访与资料搜集阶段。两个项目都与“离散群体 / 移民身份 / 移民家族谱系”有关，前者的对该话题的涉及相对更为松散，而新作则会更深入的对该话题进行探讨。