

CULTURE 艺文

不同视角关注城市艺文动态

- › IMPACT 文化视野
- › WHAT'S UP 艺文动态
- › EXPRESS 新货速描

杨福东： 这些年有点像驿站的信使

它是如此真实/一个遥远而亲切的世界/燥热的空气里/有人在轻声吟唱/然而它/静静的伫立在那里/任凭风儿/带走了它的过去/一切都是那么相像/有如梦里/轻轻的推门而进/或站在原地。

杨福东用“新女性”向《新女性》致敬，但他并不是在处理“女性题材”。从学生时代“拒绝说话三个月”的行为开始，杨福东不断地拒绝，拒绝将艺术视为当然之物。他自喻为一个不断递送给自己信的人，一个自己的信使，一个不断推演影像边界的人，在每一个暂时停歇的驿站给观看者留下的笔记。

撰文 陈韵 主图 刘振源 作品图 香格纳画廊 编辑 Natural



向1934年拍摄的电影《新女性》致敬的方式可以有很多种。杨福东的作品是这一种：五个大屏幕高低错落落地散布在人的视角无法一览无余的位置，黑白色调中五位女性的身体与不同时空的“局部”发生关系——建筑模型般的希腊柱石，中式园林和内室的一隅，一件民国矮柜或床榻的边缘，一个圆形转台，一汪水……眼神、化妆、节奏、情绪——每个细节仿佛是杨福东过去某件作品中提炼出的片刻情境。摄影机的目光代为驻留和游走在她们的肢体中，她们的身体既在抽象的环境之中，又在具体的场面调度之外，不断地滞留又反复挣脱她们所被给定的时空，同1934年那场对女性命运的现实主义控诉之间似乎完全断了联系。

然而“新女性”令我们回想起，在杨福东过往的作品中，女性即便不是一般意义上的“主角”，在很多时候也是存留在我们记忆中的主要意象。单单最近几年的作品里，如《第五夜》（2010年）中车墩的伪1930年代上海建筑前一群人在小剧场般的氛围中，你还是记住了那个穿着轻纱短裙坐在户外铁质的旋转楼梯上的姑娘；在《夜将》（2011年）中，除了马上的那位武士之外，雪地上的人物是从古典到现代的三种阴性；《国际饭店》（2010年）的摄影里我们只看到泳装而浓妆的女

性在池边微笑，好像电视连续剧一般，她们从早先的夜店、弄堂、办公楼或山林里走出来，从忧郁和阴晦中走过来，好像是同样几个人，只是改了装扮，莫名地串联起了几个平行发展中的故事。这些湿漉漉的无因果、无未来的故事，设计的人是杨福东，而讲述的人是观者自己。偶尔，其中的一个人物会从故事中走出，如那位在《将军的微笑》（2009年）和《第五夜》中露面的女孩马斯瑟，变成了一个单独的、不断走偏的故事，叫《关于与一切未知的女孩——马斯瑟》（2014年）。

大二的杨福东在浙江美院（今天的中国美术学院）的图书馆遭遇两本黑皮大画册。单从那张钢管上《走向天空的人》（美国艺术家波洛夫斯基作品）的黑白雕塑图片所蒙受的刺激，就堪比从学校的一场讲座中看到与狼共处的博伊斯。“怎么还有这些东西？”一个一心“要在绘画上往前走”的美院学生发现他一直想用画笔尝试抵达的境地，在博伊斯和黑皮书中被用其他方式达到了。之后一年，杨福东做了一次“三个月拒绝说话”的行为。他在当时的记录中夹了一份浙美开给他的留校察看处分书。这个行为在1999年被复拍成行为记录摄影，首展于邱志杰和吴美纯策划的“后感性：异型与妄想”展览。邱志杰希望用这个展览向那些已经“中毒太深的成名观念艺术家”和“有庸俗社会学倾向的艺术理论”宣战，并将一些“强调作品的

可感受性”的年轻艺术家推向前台。“后感性”的13位艺术家后来真的成为了今日中国当代艺术界的中坚；而杨福东是其中唯一专注于影像，并与之纠缠至今的人。

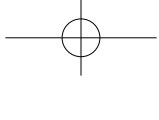
2002年，杨福东坐在那个曾经摆放着《走向天空的人》（后被永久地挪到卡塞尔火车站）的地方。2000年策展人奥奎在郑胜天的带领下来上海考察艺术家，他才知道那两本黑皮画册是1992年的卡塞尔文献展。在游戏公司上班的杨福东总是随身带着《陌生天堂》的录像带，梦想有人出钱让他做完后期。卡塞尔的策展团队决定给他资金完成自己从1997年就在杭州拍摄的电影。《陌生天堂》最后被剪辑成76分钟的胶片在卡塞尔首映。2004年，他已经被提名古根海姆Hugo Boss当代艺术奖。

如果说1993年决定“三个月拒绝说话”的杨福东在尝试走出油画这一从小学习和受训的媒介，寻找和扎入他想实现的艺术表达，那么2002年他从卡塞尔经历中所收获的信心，则让他对自己要“拍电影”的决心和能力变得更加确凿。在“当代艺术”这个词在中国听起来还新鲜暧昧的时候，他成了最为人知的当代艺术家之一。一位定期的当代艺术参观者可以一边正常生活，一边同杨福东的最新作品碰面。这样的日子一过就是又一个十年，而杨福东留给你的影像则已经成为了你极有可能的或完全不可能的生活的记忆。可以是某

个黄小姐的回眸笑靥（《黄小姐昨夜在M餐厅》）般紧致勾连着的都市资产阶级生活，或某位手持板砖被人砸破头的戴眼镜白领站在陆家嘴的马路中心愤怒地寻找伤害他的对象（《第一个知识分子》），或冬日一棵树上戴着雷锋帽眺望远方的青年（《等待蛇的苏醒》）……从2003年一直拍到2007年的五部《竹林七贤》电影把传统人文的意境和追求，落地在竹林、海边、山丘、水田、装饰艺术风格的室内和上海的屋顶，亲者自亲，远者自远。

到2008年杨福东在广州三年展上展示《青·麒麟》的多屏录像和被环绕其中的巨型石雕时，有媒体认为这是“一个重要艺术家的转型之作”，因为它“放弃了江南小人文情怀的叙事描述，转向一种北方方式的宏大粗悍的场景”。人们隐约感到比以往都更明白杨福东——事后又被证明是个误读。

当我们站在2014年的中间点，回顾杨福东2008年以来的作品，上述表述的每个词几乎都出了错。他没有“放弃”什么，而是在接续中推进，他对“江南小人文情怀”本身并没有“叙事描述”方面的热衷，而且如《青·麒麟》中的采石场那样弥漫了粉尘的劳动场面与其说跟北方、宏大、粗悍有关，不如说是他路过了的一处值得采集的对象，同街巷、酒吧、弄堂、山林、海边等一样具有审美价值和影像潜力。杨福东在自己的访谈中，他不断提



1. 杨福东最新个展《新女性》正在上海M50的香格纳画廊展出 2.五屏影像装置《新女性》的灵感，来自于上海上世纪二三十年代的颓美氛围，这一具代表性的时期，常常出现在一些当下最深入人心的中国电影，并持续影响着中国艺术家们的创作 3. 杨福东2013年的作品16屏电影装置《轻轻的推门而进，或站在原地》，展映于2013年沙迦双年展 4. 杨福东进行中的项目《关于一切未知的女孩：马斯瑟》

出新的电影名词，“空间电影”、“存在电影”、“图片电影”、“预览电影”、“NG电影”、“建筑电影”，这些他只影像作品来接近却无法用理论来框架的名词，在当代艺术的实践领域中咀嚼“电影”这一历史的亦是当代的媒介的边界，在撬动既有的美学和叙事的实现方式的同时，去往他想抵达的影像真实。

Q&A

“新女性”的黑白色调，画面中人物的精神状况、身体姿态、表情和道具，乍一看跟您以前的部分作品非常接近。然而有意思的是，这次不再有真正的场面背景，你使用局部物体和她们的光影作为背景，进一步弱化了布景的直接叙事功能。此外，这是不是你第一次拍摄女性身体的群像？

以前拍的很多片子都有裸体，《竹林七贤》的五部里都有。我前两年就在掂量，想做一个跟女性身体有关的作品，可能裸体会更直接。这个片子除了接续之前的状态之外，我更希望实现一种提炼或提纯，相对影像的一个形式叙事。这种形式叙事跟我现在比较关注的身体语言的细微动作是不是可以有一个叙事关系？另外，多屏幕的影像在空间里呈现的时候，多屏幕之间的那种互动作为“作者感官”的可能性是什么？也就是说我希望每个观众就是第二个导演，带走自己不同的内心剪辑版本。

“空间电影”里的叙事除言语外，人的肢体动作行为、事物的姿态，全都可以传达叙事。包括“新女性”在内，我在2007年之后做的很多录像装置，沿着“空间电影”的方向。我觉得它有一点点像是对中国早期的电影致敬。其

实每个人对某种意义上的新女性或完美女性都有自己的理解，像是一个看不见的潜在的理想，存在那里。同时你的现实生活和理想之间又有距离，或可称为“彼岸的美好生活”。

而且现场还有手绘的柱子。

有点像现实的空间叙事。以前呈现影像作品时全是黑空间，现在可能希望这个空间里面出现一些泛色，偏红或者偏花青的冷暖色调，有点像人的眼睛在那种虚焦状态下看到的偏色，带来小小的眩晕。这里还有延续以前的感觉：以前是“图片即电影”，这个里面更多的是静止的活动影像的片段，有点像你曾经在哪里驻足过，或者你曾经在哪里划过。

或者说它构成了一种记忆，这个记忆跟原先的静态照片的记忆和活动影像的记忆都太一样，可能更接近于真实的记忆。

其实就是希望它有一种带引号的“真实存在”。

如果是致敬的话，指向非常明确，大家马上会想到蔡楚生的电影和那个年代情境下女性所经历的转折或变型。从传统女性到当代女性，当中的这个所谓“新女性”的时期可能是没有完成的过渡。你对那时的女性是不是寄予了特殊的期望？

有的时候影像呈现的东西不能承载太多背后的意义。其实早期影像里面你嗅到的味道，如同冬天你出去散步，迎风飘过来某种炒栗子的香味，那种香味的存在不是说你必须要去把那一锅栗子拿在自己手里。我在当年他们拍的片子里的局部画面中嗅到了审美趣味，不仅仅是当时讲的那个故事，还有当时所有的哪怕是无声影像。在50年、100年以后，那种影像的幻想，让你有很多视觉的憧憬，现在看来都很当代，很有冲击力。不得不感慨前辈做得那么好。这些都不单单是在叙事故事

的部分所散发的能量。

你通过“新女性”真正提纯的是什么？

自己随着这么多年做作品，一年一年地成长，我会问自己：你到底在做什么？很多以前的标准是不是真的是唯一的标准，或者是好的标准？这些条条框框是从哪来的？是不是可以试着做一些自己认为能够达到的、触及的一些视觉可能性？或者一种新叙事的可能性？这些东西怎么做？可能就是一点一点摸着往前做。你是要做一个娱乐产品还是你作为作者的一个笔记？

最近几部影片中，你给观众在叙事线索上的指导变得越来越节约。对观看者来说，你的影像所带来的挑战也越来越大。你对于观看者也不见得会很有信心吧？

现实生活与理想的这种距离感，或者是所谓的那种彼岸、隔岸的感觉一直存在，有点像“新女性”这三个字在那里，不是说你必须要跟它靠得很近很近，把它所有的东西都要去清晰地了解到，要把日记本的每一页都读出来，但是那个日记本就放在那里，那个日记本是有内容的，是有生活的。

这个日记本仍然是你写的，是在2013年写的，还是跟1930年代的时光在一起？你召唤的还是那个时代跟现在天然的还有隔阂。

它跟上世纪二三十年代的的确隔着一个岸。很多时候思维和心理的状态，同作品最后都是南辕北辙。所以很难。

裸体带给你的经验是什么？

我从画画起就接触人体，从某种角度，我没有觉得在强调裸体与否的问题。吸引我的是黑白影调和肢体动作、细微情绪、表情和眼神，而不是裸体。其实现场屏幕会把所有人的身



体比例都放大。但每个人的身体都是上天赏给他最漂亮的一件衣服，我会把很多自己学的美术中的东西糅在里面。在拐角的那个屏幕上，那个有点像女孩秘密的闺房画面中，有女孩在床上读书，我们拍摄的时候会跟摄影师沟通调侃，可能像在塔希提岛黑色美人提趴在那儿。

你拍《新女性》之前已经往这个方向上探索了。

在沙迦双年展的“轻轻的推门而进，或站在原地”中已经开始想要减少“空间电影”（就是所谓多屏幕）的创作方式，重新思考该怎么做。如果你还是能往前走一点的话就会舒服，有些“平行作品”其实还是挺伤身体、很消耗内力的，你会很受伤。

过去几年的递进程度你自己还满意吗？

2008年的《青·麒麟》里面有很多感动的东西是跟你周围不太熟悉的，我不希望这种感动是同情式的走马观花，很多人是在用记录的方式猎艳，这些并不是我的想象。我不希望去做那种以量取胜的“大田野”，这种大田野对我来说是飘的，哪怕是很壮观，但是没心。这些年有些像驿站的信使，骑着马要把你自己喜欢的东西送去，中间有什么事你自己解决，到了驿站喘口气歇一会，然后骑着马就走了，但是自己写自己的信，自己当自己的信使。这么多年下来，你骑着马去了多少地方？这不好说，可能笔有点歪，但是意思应该知道。