



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

UCCA 对话回顾 | “杨福东：香河”展览系列开幕对话

UCCA 尤伦斯当代艺术中心于 2025 年 11 月 22 日至 2026 年 5 月 5 日呈现“杨福东：香河”。本次展览以杨福东全新创作的 15 频展览同名影像装置《香河》为核心，同时展出多件最新创作与早期作品，通过多种媒介探索时间、成长与记忆的多重感知，构筑成交织着私人情感、集体记忆与历史时间的丰富隐喻。

展览对公众开放首日，即 11 月 22 日，艺术家杨福东与两位策展人田霏宇、刘倩兮，以及南洋理工大学艺术、设计与媒体学院教授乌特·梅塔·鲍尔展开了一场关于其艺术创作与影像语言的深入对话。



北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区
邮编 100015

798 Art District, No. 4 Jiuxianqiao Lu,
Chaoyang District, Beijing, China 100015

+86 010 5780 0200
ucca.org.cn



对话回顾

“香河” 的缘起与流动

刘倩兮：“香河”实际上关于一个人如何理解自己的起点，无论是指人生的起点，还是作为艺术家的起点。所以，我想从“缘起”这个话题开始。杨福东在1997年创作《陌生天堂》之后，就萌生了拍摄故乡的想法，这个想法一直酝酿到2016年才真正开始拍摄，到2025年才完成剪辑。从酝酿到完成，历时20多年的时间，所以我想分别对三位嘉宾提问，对艺术家来说，这个作品的拍摄想法是如何产生以及如何一步步走到现在；乌塔参与了2002年卡塞尔文献展的策划，那时起你与杨福东就开始有深入的合作，我想听听您初次接触杨福东时的感受和印象；田馆其实2019年就向杨福东发出了展览邀约，直到2025年才实现，最初想到邀请他的契机是什么？

杨福东：大部分艺术家的成长遵循一套标准流程，学习画画接触艺术、考入美术学校深造艺术。在这个过程中，每个人会根据成长环境和教育环境向不同方向发展，像树的分支一样。但是你很难说，作为一棵树的分支比较重要，还是它的根部重要，况且根部位于土下，本就带一种无形的、潜在的质感。1997年完成《陌生天堂》后，我就想拍故乡。那时买了DVD机，从2000年前后开始拍摄老家亲戚的日常生活，包括父母的生活。连续拍了两年多，希望保留纪录片的质感。当时我觉得这是一个需要长期积累的东西，但实际上并不知道最终会做成什么样。后来母亲去世，我暂时搁置了这个项目，但心里一直没有放下。到2016年，《香河》的影像才



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

拍摄完毕。如果现在要追溯起源，它其实是时间变化里一种不断改变的新状态。缘起始终在河流之中，随着不同的波澜流动，持续往前漂移，直至漂到现在呈现出来。你实际上无法追溯源头，因为它是永恒流动的活水。作为一种整体的、无法诉说的、随时随地起源的状态，历经漂浮，最终形成了一个“立体”的作品呈现。

乌塔·梅塔·鲍尔：我想从1993年第一次来北京说起。那时你只要坐上公交车驶出三环，外面就是乡村。我在“香河”中所看到的，甚至能与当年的北京产生共鸣。在某种意义上，“香河”表达了一种深刻的理解，即河流不会倒流，一如时光无法回溯。杨福东常说自己的电影里有一种怀旧情绪，但我认为那更像一种无言的忧郁。光阴荏苒，岁月如梭，杨福东所经历的时代与生活，早已不同于他父母那一代人，于是一种失落油然而生，它很大程度上指向那不可逆的代际更迭。我想现在的年轻一代会不理解我们这一代记忆童年的方式，因为他们伴随社交媒体和各种屏幕成长。每一代人都有其根深蒂固的记忆。我在杨福东的作品中看到了属于一代人的记忆的徐徐展开——无论是画作、摄影，还是他对细节的热爱：一只猫坐在房间角落，以及花瓶里的花。初次看《陌生天堂》时，不仅让我想起了自己年轻时作为艺术生的经历，更让我想起了吉姆·贾木许的《天堂陌影》，在同样的黑白电影中，一个年轻人在纽约郊外游荡。我在杨福东于杭州拍摄的《陌生天堂》中看到了一种呼应，这指向一种共通的体验：你所凝视的，远超你所见，永远保持观看而非言说。



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

田霏宇：像“香河”这样的大型展览，通常需要充足的时间完成。做展览有点像做电影，需要一种节奏——想法在艺术家和策展人的脑海中酝酿多年，然后某一天突然推进实现。回到“杨福东：香河”，这是非常符合 UCCA 标准的一个展览。我们做过同代艺术家，比如徐震、刘韡、邱志杰、曹斐等的展览，也做过 80 年代活跃艺术家的展，所以这次做杨老师的展也在这个框架内。但是有别于传统回顾展，这次并没有把重要作品按时间或主题线索呈现，我们采用了一种比回顾展更特别的形态。



“杨福东：香河”展览开幕对话现场，左起田霏宇（UCCA 馆长）、乌特·梅塔·鲍尔（南洋理工大学艺术、设计与媒体学院教授）、杨福东（艺术家）、刘倩兮（UCCA 策展人），2025 年 11 月 22 日，UCCA 北京报告厅。

#将“意会”作为方法

刘倩兮：乌塔提到的空间关系在具体作品中有很多体现。1993 年的北京从城里走出去就是乡



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

村，因此人物穿梭在村庄与城市之间，似乎既游离于村庄之外，又要在村庄里发生什么。这种状态一直是杨福东作品的某种延续性的特质——人在城市、山间不断行走，成为某种“游荡者”或“离散者”。这些都是很具有现代性的意象。从创作者角度看，杨福东同样独特。他不是先有概念或框架再创作，而是通过真挚的情感和对场景的记忆，用独特的视觉语言重新建构这一场景，将之编织成故事或视觉叙事，这也是观众把握他作品的线索。这次展览的另一个独特之处在于筹备展览的过程，也是艺术家创作新作品的过程。创作作品和准备展览几乎同时进行，这使得作品能很好地融入展览叙事。接下来我们可以自由地聊一聊关于这个展览的感觉。

田霏宇：刚才谈到2002年，我想到二楼有一张贺卡与其他贺卡分开放置，就挂在通往《香河》纪录片入口的位置。这有两个原因：一是那年是杨老师母亲去世的年份，二是《陌生天堂》完成的年份。所以这又回到了人的缘起和艺术家的缘起。这是展览最鲜明的一条线索。再比如《哺乳期》，这些装置上展示了老家的家具和DVD记录的实况。这台DVD是为拍《陌生天堂》购置的，当时DVD技术相对成熟且便于携带，因此杨福东从画家身份转向影像创作者。在装置的周围是他最早期的艺术作品，主要是学生时期的绘画以及经历过渡期后的观念艺术作品，这是他与同辈实验艺术家的连接点，同时也与“后感性”等重要艺术思潮相关。综合来看，其实这个展厅回答了一个问题：它消除了一种（艺术家自身的）分裂。我们清晰地看到，这些不同的创作实际都来自同一个人。通常我们讲述中国艺术家成长时，经常说他学了社会现实主义绘画，然后放弃了，开始做实验。但其实转变没那么简单，每个人的成长都是复杂的，



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

过去的经历实际上一直伴随着他。能够这么彻底地呈现这些东西，我觉得是艺术家对我们的信任和宽容，既是一种慷慨，又是一种相互尊重、信任的感觉，这让展览的情感层次更加丰富。当然这只是一方面，我们还是要回归作品本身的结构和制作。《香河》这么庞大的计划，可以继续讨论很久。但我想强调的是，艺术家面对展览时如何呈现自己以及选择呈现出什么样的姿态。这次展览非常独特和难得，因为有艺术家罕见地愿意让我们看到他真实的一面。

杨福东：那我就试着跳跃地阐释这种状态。从 2019 年田馆邀请做展览到现在已经 6 年。这段时间里我们不断与策展人们沟通展览的方向。从最初的回顾展到后来选择《香河》，我们更希望做一个“新的作品的回顾”。我们经常讨论“意会”电影，一直希望这种表达能在展览中有一个立体呈现。“意会”实际来自中国传统绘画，它指涉一种幽微的暗示。比如画竹子、画花，不是让你看到一个直接的状态，而是呈现出某种带有阴影的潜意识。中国传统绘画有很多不可言说的准确或表达。再比如，“香河”这个展览名字是我老家的地名，英文翻译本来可以用汉语拼音 Xiang He，但我们讨论后选择了 Fragrant River——“芬芳的河”，这就引申至《香河》之外，已经体现出“意会”的质感。

从整体的作品呈现和作品选择来看，《香河》15 屏是展览最重要的部分，同时新拍了《少年少年》、《在颐和园》、《县长县长》，但后面这些绝不是辅助作品，所有作品都代表一个人成长中不同时间段记忆、不同的创作选择。《县长县长》源于小时候看露天电影《停战以后》的



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

记忆；《哺乳期》这件装置作品就像《香河》的前奏，呈现了一种真实的家庭影像；二层类似县城城墙的空间设计（上层的俯视像从县城往下看周边村落）以及15个屏幕围成的“村庄”（《香河》），都有一种城外、县城、乡村之间的构成关系，形成了某种立体的、潜在的、影像的连接；另外两件新作品《少年少年》和《在颐和园》，都涉及时间的想象，并且与15联画装置《乐郊私语》一起构成了《香河》以外的呼吸。



杨福东，哺乳期，2025。“杨福东：香河”展览现场，图片由UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

乌塔·梅塔·鲍尔：我与福东之间存在语言的隔阂——我不会说中文，他也不会说英语，那么我们如何进行长期对话呢？答案就在于作品本身。我通过福东的作品来理解他思考、看待和感知世界的方式。在新加坡举办的“偶然剧本”（Incidental Scripts）个展中，我们展出了《第五夜》的“排练”（rehearsal）版本。作为策展人，我们通常需要创造一个人们可以进入的空间——生活本身就这样一个空间，也是一个舞台。我对如何感知被构建的空间很感兴趣。在



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

《第五夜》中，杨福东用了五个不同的摄像机展现同一时刻的不同视角，从不同的角度呈现同一件事的不同版本。你看到的是同一件事的不同版本，或者说，即使是同一时刻，你看到的也是不同的版本。这恰恰模拟了我们记忆的非线性运作方式。比如，当你直视前方，却在余光中瞥见另一个房间里的屏幕，瞥见他生命的另一角落。这就是我们记忆的构建方式，它很大程度上也与我们如何感知世界、理解所见、保存所闻有关。所以关键不在于那些宏大的瞬间，而在于那些极为特殊的瞬间。当生命沉淀到心灵深处的瞬间，经验的领域似乎是广袤无垠的。比如，昨天我见到了《香河》的女主人公，她触摸那头死去的猪的场景——她正在打扫地板，然后像对待一位逝去的朋友一样触摸了那头猪——这个场景一直萦绕在我的心头。瞬间正是这样铸成了我们的记忆，进而定义了我们在世界上的存在方式。我与福东之间的对话，始终围绕着“我们如何存在于这个世界”这一核心问题。在早期创作剧本的时候，我们一起看过福东精选的一系列电影——包括影响他的中国历史电影等。通过电影来看待世界，以自身经历和他人的影像创作来体验生活，这次展览将这种复杂性融合在一起——无论是照片、家具、绘画还是影像创作，这些不同的媒介都共同指向了我们对记忆、存在与感知的理解。

#影像的另一种可能

刘倩兮：乌塔刚才提到的作品特质，让我想到了杨福东一直在探讨的关于电影本体论的问题——如何理解电影。《香河》以 15 屏不均匀地分布在九个空间，观众可以从某些角度同时看到多个屏幕上发生的故事。这实际上是杨福东一直在探索的核心问题——电影在空间中的关系以及



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

如何用新的方式创造电影。2018 年在龙美术馆的《明日早朝》也体现了这一点——他把拍电影这件事放在了美术馆里进行。这些都构成他创作中的另一条线索。杨老师的很多作品都与时间性或者某种人生的长久状态有关。《香河》格外突出了生老病死的时间“轮回”，这似乎是每个人都会经历的状态，而这种状态又与超现实的手法融汇在一起，让叙事进入另一重空间。

杨福东：现在我们讨论的“电影”，不仅仅是院线或电影院里标准的叙事电影，而是另一种状态的电影想象。我们希望在艺术空间、美术馆这样开放、宽容的环境中，呈现出这些不同于标准院线、甚至超越想象的影像状态。《明日早朝》在美术馆里进行了 30 天的实时拍摄，这 30 天就是这部电影的唯一版本。所有人看不到这个电影的全部，每个购票进入的观众看到的只能是某个时刻的一部分。这种“缺失”或“不在场”实际反映了一种新的叙事方式。虽然个人的观影体验是局部的，但所有时间记录的痕迹都已经在那 30 天里完整存在，只是个人因局限的身体感知和视觉点无法看到全部而已。这是一个有趣的思考，所以大家会称之为“空间电影”、“美术馆电影”，或者说更抽象的“意会电影”。

《香河》延续的正是这样一种综合的体验。它像是进入一个村庄的内部，也像是在你内心的、迷宫般的感觉中穿梭。这种氛围迎合了《香河》15 屏要传达的核心，即“恍若隔世”之感。而这种感觉，实际源于农村生活中的时间流动：有人离开，有人回来，生命轮回，老人去世，新人结婚……正是这些流动不居的生活经验塑造了身体穿梭于迷宫中的感知。由于无法同时看到



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

所有九个房间，观众在看似不断前进的过程中，不断产生新的发现，他们要面对各种飞逝的不确定性，可能耽于感受日常的表象，所以每个人其实在内心建构了一种属于自己的、崭新的影像理解，这就像一条无形之河，在每个人的内心徐徐流动。

田霏宇：《香河》确实是一个庞大的计划，但最终可以浓缩成一句话——献给杨福东的父母。为此他构造了一个游离于现实和虚构之间的、时间线性不甚明确的“迷宫”世界，其中存在没有完全透露的叙事，也留下了许多不为人道的东西。如果我们追溯的话，这一系列影像实际是基于他多年的拍摄积累，在《竹林七贤》等作品就已经显现出这样的倾向。这个作品特别之处在于其时间跨度。如果把《香河》看作一幅巨大的油画或壁画，那《哺乳期》里的影像素材就是早期的草稿或素描。这部作品从拍摄到剪辑跨越了大约十年的时间，作品的制作和内容都与时间的流逝产生了某种特殊的关系。

外界经常把杨福东的创作与上海联系在一起，因为那是他生活和工作 30 年的城市。但这次回到离家乡这么近的地方，他从最早就想把“靠近”作为题材，而不是把带有强烈江南色彩的作品《陌生天堂》带到这里。那些在老上海、老江南磨练出来的电影语言，在中国北方的《香河》中得到了一种全新的体现。当然这条线索实际一直存在（比如 2006 年的《雀村往东》），同时也解决了另一个内在矛盾——艺术家打造的形象、视觉语言、创作方式与自己的起点、本质、源起之间的关系，能在这两者之间找到新的平衡，对他的人生和创作都是很重要



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

的事。

乌塔·梅塔·鲍尔：如果联想到莫奈试图理解光线在《睡莲》系列中的反射作用——这有点像“前电影”——他只能在一系列绘画中描绘它。当杨福东看到光线的运动、镜子和静止照片时，以某种新的方式重新看到了这种运动，这也正是你的作品想呈现的理念。我还喜欢杨福东对时间的理解——你会非常持久地凝视一张“脸”，脸变成了风景。我也注意到你的作品与戈达尔的关系，以及和帕索里尼的日常生活平凡之美的关联。我好奇你作为艺术家和影像制作人，如何看待自己的作品与其他艺术作品的关系？

杨福东：很多时候，我就是想在某个时刻做什么作品，可能想了五年、十年，并且在一定时间里没有忘掉它，就觉得这件事肯定可以做。接下来就是集中的准备，再次地熏陶，然后贯彻执行，当然这个过程中也存在许多变化。对我来说，很多前辈艺术家，甚至是某些古建筑、城墙、风景，这些都是潜在的、可以学习和感知的东西，因此都可以成为我的无形之师。因此老师不单是人，还有物，以及周围的气息。就像四季变化，比如北京今天出门很冷，感觉到冬天来了，这些都是帮助你去思考的重要元素。



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

乌塔·梅塔·鲍尔：我认为你的作品在探索媒介的本质——思考用这些媒介能做什么，并反思媒介本身。比如杨福东的《第五夜》与特吕弗的《日以作夜》（*La nuit américaine*），两者都让我看到了一种通过电影自身的可能性来理解影像创造的过程。那一代的导演当年没有机会运用蒙太奇和装置艺术进行创作，他们的创作方式（比如为拍摄制作空间模型）最终仍导向单一的银幕呈现。但你所做的，是将作品“空间化”，让观众在建筑空间中以一种空间化的形式体验电影。从这个意义上说，你更进了一步。当然，探索电影媒介本质、挖掘其创造潜力的先行者不乏其人。在剧院里你只能向前，但电影可以进行非线性创作，其中你以后退、横向发展，你在空间中发展了这一点。比如《香河》，有人说一个入口和一个出口，但也可以说它有两个入口和两个出口。我们体验它的方式是多向的，没有人规定我们必须多快地穿过这个空间，或站在房间的哪个位置。这种体验是无法像我们这样面向前方的座位，或单一银幕前实现的。所以你是有意识地将某些理念推向更远方。





尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

杨福东，香河，2016-2025。“杨福东：香河”展览现场，图片由UCCA尤伦斯当代艺术中心提供。

杨福东：我觉得关于创作本身，包括“有宽容度的电影”这个状态里，存在一些有意思的地方。像乌塔提到的《第五夜》，那个时期我正在尝试凭借电影结构本身去创作，《第五夜》是用七个屏幕、七个不同焦段的镜头进行同步摄影。在同一剧场环境下，七个画面同时发生，但景别不同，它已经构成了材料意义上的某种叙事关系。而同一时期的《离信之雾》探索的是另一个角度，它把电影结构本身当作电影拍摄的素材。通常我们拍一个镜头20遍或30遍，往往选出最好的一遍进行剪辑。但在《离信之雾》里，我们把拍过的20遍、30遍都当为作品的存在，某种意义上任一条数都不构成错的选择，这可能看起来非常枯燥——拍了九个镜头，加起来三个小时的素材电影——但这个“素材电影”本身就是一部根植于电影结构本身的元电影。所以这也引申出一个思考，即我们通常认为的标准实际上只是对结构思考的一个选择和再判断，而“错误”在这个意义上，也摇身一变成为了一种新的介入可能性。

田霏宇：我突然联想到你早期的一个作品。2004年在沪申画廊的一个装置迷宫，观者要绕好几圈才能到最深处，里面有个老先生拿着胶片投影仪，上面印着杭州移动放映队之类的标识。有意思的是，迷宫存在屏幕的位置什么都没有，你甚至可以直接看到外面的黄浦江。这时那个老先生跟你说，你需要拿一张纸放在投影仪前，才能看到播放的内容。二十年前我随意地走进一个画廊就看到了这样的作品，所以给我留下了很深刻的印象。一直以来，我觉得杨福东对电影作为媒介、它配套的设备以及某种机械式的观看制度，都有一种持续的兴趣。所以之后才会有所谓“意会电影”、“素材电影”、“图书馆电影计划”等等，这其实是一条线索。



“杨福东：香河”展览开幕对话现场，2025年11月22日，UCCA北京报告厅。

观众问答

观众一：您在2002年计划《香河》，那时您在艺术上崭露头角、心态上意气风发，虽然当时已经有DVD等相应设备，但您跨度到2016年才开始拍摄，却经历了母亲去世的变故，历经9年成片在2025年展出。这中间三个阶段，我认为实际上跨度都很大。那么我想问的是，在不同阶段作品的主旨或想要表达的内容是否有所改变？回望过去，您觉得2025年的成品与2002年最初的想法有什么不同吗？

杨福东：1997年拍《陌生天堂》，年轻时心里有热情，对未来有很强的期待，觉得想去做就去做，因此用了各种能想到的方法去靠近它。当时差不多26岁，信念感和勇气是最重要的。但随



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

着几十年过去，到 2025 年再次拿出这个片子（中间停了 9 年），其实当时拍的并不尽如人意，当时有些自己认为的问题放下来了，还没有处理，所以远没有达到自己想象的那种舒服的呼吸感。回到现在，经历年纪和时间以后，我觉得这种创作意义上的勇气依旧重要，因为无论年轻年长，创作都是一件需要勇气的事情。好在勇气不会消失，你只需要重新拾起。

观众二：您讲述了自己从北到南的多次迁徙——从故乡到北京，再到杭州、上海，这次又回到了北京。所以您的作品可能会存在某种地域复杂性的嵌合。我很好奇《在颐和园》这件作品，当您的镜头对焦昆明湖，我们看到了荷花、杨柳和小桥，但这些风景又特别像江南的湖水。昆明湖在明朝时也被称为“北方的西湖”。我来自杭州，很熟悉西湖，所以看您的《在颐和园》时，我有时恍惚以为看到的正是西湖。我很好奇，您拍这件作品时，它只是对小时候过往的回溯，还是同时也嵌合了很多其它的地域记忆？

杨福东：简单来讲，我觉得可能就是取其意。我取的是颐和园的一些自我想象，以及一些集体的公共想象。人在颐和园里，或者在其他地方的园里，甚至是在某个常去的地方，都会有这种所谓的记忆。这些东西其实无法分别北方或南方，它自身作为一个美好生活的普遍想象，恰恰象征着属于集体童年的、某种共通性的优美。



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

观众三：您早期影像的演员选择和现在的影像有所不同，现在您和谭卓、吕聿来这样大众比较熟悉的演员合作，所以整个影像的视觉重心可能有所偏移。所以，对比早期，您现在和演员的沟通内容是否发生了变化？您对演员在作品中的表演呈现又有了什么新的构思？

杨福东：早期拍片时资金相对很少，很多艺术家（包括我）都是抓周围的朋友当演员，这是很现实的创作方式。之后拍摄时，我邀请了谭卓、吕聿来这样的专业演员参与《香河》的创作。我很感谢他们的参与，因为他们的表演是《香河》非常重要的一部分。通过他们的表演，我才真正理解到演员有多重要，因为好的演员总是知道如何达到某种状态，从而与作品形成很强的契合度。他们的表演就像一条看不见的线，融入作品本身并在无形中带出某种叙事，所以专业表演毫无疑问对作品的帮助是巨大的，未来我真的很希望可以和更多优秀的演员一起实现好的梦想。

观众四：我在观展过程中对镜子的出现特别好奇，刚才您提到了镜子的使用其实是利用了材料本身破碎性的某种象征特质。我想追问另一幅作品的细节，《乐郊私语》左起的第二幅是一整幅镜子，右起的第一幅也是镜子，不过不同的是，当观众站在它面前时会看到虚掩的柳树镜像。这里两处镜子的处理有什么特殊安排吗？还是某种巧合？

杨福东：这是一个从《无限的山峰》延续至今的、非常明确的创作构思方向，我简称为“绘画



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

电影”。《乐郊私语》实际上由照片、玻璃、绘画和视频等多种媒介融合在一起，镜子里隐藏的柳树，实际是一个隐蔽的风景。这种“干扰”可以看作某种视觉的启示，因为很多东西摆在眼前，实际我们未必看得到。右起第一幅是颐和园里的柳树，从左边走你看到的是光滑的镜面，转到右边它淡淡地浮现了行动的船只，这构成了一种情境的呼吸。

田霏宇：昨天有个艺术家跟我说，在杨老师手上，黑玻璃这样的材料变得很“忧伤”。但换个艺术家，它可能会被工具化为某种工业社会的符号或城市化之类的东西。但在这里，这些镜面、玻璃材料本身被赋予了一种昂贵的情绪价值，因此获得了诗意的生命。这给了我反思。

观众五：我对整个展览的动线比较好奇。因为从进入到出来，我一度认为自己逛反了。我先是看到纪录片，然后一直好奇《香河》在哪，结果它在最后的“迷宫”里，等我进入最后的空间里，又发现它的进口也是出口。所以我想问的是，对于整个策展空间的动线，在设计有没有什么考虑？

刘倩兮：其实杨老师对整个空间的设计，都有很深入的思考。基于这些直观的想法，我们在细节上做了很多优化。首先，整个展览的关键词是“恍若隔世”，它指涉一种主体对时间、空间的把握不甚明晰的模糊状态。正因这种不知身在何时何处的不确定性，所以整个空间的动线不是单一或单向的，观众一定会往返、徘徊，甚至迷失方向，多走一些冤枉路。这种身体实践上



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

的直接经验，本质就是一种“恍若隔世”的质感。其次，我们把《香河》放在整个展览的最后，所以看到《香河》之前，你已经零零散散地看到了很多关于它的周边、铺垫或者其他叙事。比如先看到关于《香河》的纪录片，里面记录了拍摄期间的所有故事，又比如先看到《哺乳期》的装置，旧电视播放的是2000年拍摄的另一些关于老家的纪录片。所有这些像是最终作品的草稿或前传，你先看到零零散散的叙事，最终才进入最宏大、最有震撼力的故事。

杨福东：另外补充一点，《香河》的出口或进口，我们给了一个引导方向，所以如果是“误入”，观者反过来体验了一遭，其实也像“恍若隔世”，这也构成了一种观影的选择。在这个意义上也构成了一种类似于人生循环的感觉，最终我们还是无可奈何却必然地回到了原点。

观众六：刚才对谈中到了影像中的空间，我觉得它对每个人的意义都不同。对我来讲，除了物理上的意义，还有象征意义。我想问的是，在您的创作中，影像的空间代表着什么？在创作过程中，您又是怎样突破影像的边框（frame）以及物理意义上的束缚？

杨福东：换个角度而言，在美术馆呈现的影像可能是一种“空间电影”。作为时空剪辑的立体想象并置在一起，成功地在展厅里空间化了。当这些空间化的真实之物实现某种在场，并进一步呈现在观众面前时，自然而然就构成了一种“潜在的准确”。观众因此有了一个从模糊到清



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

晰的过程，或者他们脱离《香河》之外，有了另外的一种想象，成为《香河》之外的“香河”。

受文字篇幅所限，完整活动视频请移步 UCCA 官网活动页面回看完整活动视频链接：

<https://ucca.org.cn/program/yang-fudong-fragrant-river-exhibition-series-opening-events/?preview=1>

文字整理：孙天正（UCCA 公共实践部实习生）