



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

UCCA 对话回顾 | 另一种影像：杨福东的文人美学与空间叙事



对话
“杨福东：香河”展览系列

另一种影像：
杨福东的文人美学
与空间叙事

嘉宾：
埃丽卡·巴尔松（伦敦国王学院电影与
媒体研究教授）
傅春妍（剑桥大学电影与屏幕研究博士候
选人）

主持：
吴伊瑶（UCCA 公共实践策划人）

Conversations
“Yang Fudong: Fragrant River” Exhibition Series

An Other Cinema:
Literati Aesthetics and
Spatial Narrative in
Yang Fudong's Oeuvres

Speakers:
Erika Balsom (Reader in Film and Media Studies,
King's College London)
Chunyan Fu (PhD Candidate in Film and Screen Studies,
University of Cambridge)

Moderator:
Wu Yiyao (Curator of Public Practice, UCCA)

2026.3.14 周六 / Sat 14:00-15:30
UCCA 报告厅 / UCCA Auditorium

《陌异天堂》（部分），2004-2005，彩色布面丙烯与墨水装置，部分由杨福东工作室提供。
At the Summer Palace (Part), 2004-2005, single-channel film stills, color, sound, image courtesy
Yang Fudong studio.



2026年3月14日下午，UCCA 尤伦斯当代艺术中心举办“另一种影像：杨福东的文人美学与空间叙事”对话活动。此次对话邀请了伦敦国王学院电影与媒体研究教授埃丽卡·巴尔松（Erika Balsom）与剑桥大学电影与屏幕研究博士候选人傅春妍，她们分别作主旨发言并展开对话，从电影史、影像艺术史与美学方法等维度探讨中国当代艺术家杨福东的影像装置实践。

埃丽卡·巴尔松认为，杨福东在全球当代艺术现场的崭露头角，不仅与千禧年前后中国社会的变迁息息相关，也需将其置于动态影像在当代艺术兴起的历史进程中。随着20世纪90年代投影影像技术的日臻成熟，影像艺术开始离开影院空间，进入美术馆等不同空间形态中。雷蒙德·卢贝尔所谓“另一种电影”正意指在展览语境中被重组的影像形态。在此背景下，杨福东以《陌生天堂》（1997-2002）亮相第十一届卡塞尔文献展，并逐渐发展出“意会电影”的影像形态：通过碎片化结构、留白与氛围，以回避线性叙事与单一叙事，并通过多屏装置进一步将影像空间化。同时，杨福东与电影史也保持着一种既迷恋又疏离的关系：他不直接挪用经典影

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



像，而是以风格性重构来回应从 20 世纪 30 年代的上海电影到 60 年代欧洲现代主义的传统。在批判叙事与电影重访之间，他确立了一种开放、间接的影像语言，构成“另一种电影”的核心允诺。

傅春妍则探讨了杨福东如何以当代影像为媒介，以重新诠释中国古典文人美学气质。她指出，杨福东以“意会电影”为创作核心，将绘画的构图密度、气韵节奏内化为其影像语言的本体特征，并将镜头持续对准知识分子的内在精神气候，以此在当代语境中接续了文人传统对“士气”与“神采”的追求。从《离信之雾》开始向多屏装置的发展，其实质是将电影从时间性叙事中解放出来，通过对“虚实”关系的空间化调度，使“留白”从画面技法转化为一种身体性的感知结构，让观众在穿行中参与意义的生成。贯穿其创作始终的，是将文人画的感受结构转化为一种当代的、跨媒介的展览生态。这一美学逻辑在《香河》中得到了成熟呈现：通过对“虚实”、“留白”、“意境”的语言转化，杨福东将个人记忆、古典意象与当代媒介融合为一个可供观众沉浸与穿行的共鸣空间——在这里，“意境”不再是画面所再现的景致，而是由记忆碎片、历史回响、光影建筑与观看者的移动共同编织而成的经验场域。

埃丽卡·巴尔松：杨福东与‘另一种影像’的允诺（讲座回顾）

在讨论杨福东如何于千禧年前后进入国际当代艺术视野时，许多焦点将其置于中国社会剧烈转型的历史语境之中，并强调他在上海一系列关键展览中的实践，例如 1999 年的“超市”展和 2000 年的“不合作方式”展。然而，埃丽卡·巴尔松在本次讲座中提出，若要更充分理解杨福东的影像创作，还需将其置于另一条同样关键却较少被强调的历史线索之中——即动态影像在当代艺术中的兴起，尤其是一种以“走出电影院”为前提的影像实践。

尽管对动态影像的艺术探索可以追溯到 20 世纪早期的历史先锋派（historical avant-garde），但是直到 20 世纪 60 年代，动态影像才在当代艺术中占据重要的地位。而在 20 世纪 80 年代末到 90 年代初，威尼斯双年展、卡塞尔文献展等大型国际艺术机构与展览，纷纷以前所未有的热情接纳动态影像艺术。尽管促成这一转变的因素多种多样，但视频投影技术的发展无疑是推动该媒介崛起的关键条件，直到 80 年代末 90 年代初，投影技



术才真正具备了可靠的画质与稳定的性能，也正是从那时起，艺术家们开始对这一媒介产生实质性的兴趣。视频艺术逐渐切断了与电视媒介的先天联系，转而采纳更具电影感的美学策略和宏大的呈现尺度。

正是在这一背景下，面对 1999 年威尼斯双年展上激增的动态影像装置时，法国电影理论家雷蒙德·贝卢尔（Raymond Bellour）敏锐地察觉到他称之为“另一种电影”的形态正在浮现，他以此来描述电影在迁移至美术馆空间后所经历的重新分配与变异。进入 21 世纪，这一新兴影像形式愈发引人注目。由奥奎·恩维佐（Okwui Enwezor）策划的第十一届卡塞尔文献展，不仅确立了动态影像在当代艺术中的重要地位，也在某种程度上重塑了全球艺术结构。正是在这样的历史节点上，杨福东凭借其首部作品《陌生天堂》而进入国际艺术语境，并逐步展开其影像探索。

《陌生天堂》作为杨福东创作中的关键节点，一方面仍保留了艺术电影的叙事特征，另一方面则已显现出其之后实践的核心方法。影片以高度碎片化的结构展开，通过一系列难以被线性解读的镜头——如水中捕捉鳗鱼的手、交缠的双手、点燃香火的动作——建立起一种暧昧而富有象征性的视觉语法。与此同时，影片中关于山水画“留白”的画外音，也被巴尔松视为理解其创作原则的重要线索：影像不应将意义穷尽，而应在“虚”与“实”的关系中生成张力。在这一意义上，杨福东的影像实践可以被理解为一种“意会的电影”——它依赖氛围而非情节，强调暗示而非说明，使被隐去的部分与可见的图像同样承载意义。

这一方法在他后续的多屏幕作品中得到进一步发展。自《竹林七贤》开始，杨福东以多个同时播放的画面，将原本线性的电影叙事拆解为并置的片段。观众不再被固定在单一视角，而在空间中移动、选择与重组所见影像。学者克里斯·贝利（Chris Berry）将其称为“手势电影”，意在强调其对语言与叙事的压缩，以及对姿态、氛围与感知的突出。在这种影像结构中，传统电影赖以建立意义的因果链条被有意削弱，叙事不再指向明确结论，而是转化为一种开放的感知过程。

在讲座的最后部分，巴尔松进一步将杨福东的实践置于电影史与影像理论的张力之中加以考察。她回溯了吉恩·杨布拉德（Gene Youngblood）在《扩展电影》（*Expanded Cinema*）中对叙事的批判——即传统电影通过情节与认同机制，使观众处于被动与被操控的位置。然而，与一些彻底拒绝叙事的实验影像艺术家不同，杨福



东所采取的是一种更为复杂的策略：他既与主流电影的叙事惯例保持距离，又并未放弃叙事本身，而是发展出一种“间接叙事”的形式。这种叙事拒绝单一结局与明确指涉，在不确定性中生成意义。

与此同时，他的创作，如《雍雀》（2024），也体现出深刻的“迷影”倾向。不同于道格拉斯·戈登（Douglas Gordon）或克里斯蒂安·马克雷（Christian Marclay）等艺术家对既有电影影像的直接挪用，杨福东更倾向于对特定时代的电影风格进行更为总体性的指涉，例如从1920年代超现实主义先锋派，到1940至50年代黑色电影，再到1960年代米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）与让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）。而另一个对他而言至关重要的影史坐标，是1930年代的上海电影传统。这些影史资源在其作品中并非以引用的方式出现，而是转化为一种氛围性的、间接的视觉记忆。通过对这一时代的介入，他提出了关于集体记忆的追问，并为一代人的焦虑与幻想赋予了间接的表达形式。

通过以上梳理，巴尔松指出，杨福东的影像实践不仅回应了动态影像在当代艺术中的历史转向，也提出了一个更为根本的问题：当电影脱离其原有的放映机制与叙事结构之后，还能以何种形式存在。讲座中所称的“另一种影像”，正是在这一问题意识中生成——它既是对电影的延续，也是对电影的拆解与重构；既属于电影史，也指向一种尚未被完全定义的感知经验。

傅春妍：杨福东影像装置中的文人美学

杨福东在中国当代动态影像艺术中，占据着一个非常独特的位置。他登场于上世纪九十年代末，正好处在几个历史脉络交汇的节点上：一方面是美术馆和画廊语境中的动态影像兴起，另一方面，则是中国艺术逐渐进入一个更为国际化的艺术世界。也正是在这样的背景下，杨福东逐步形成了一种极具辨识度的视觉语言：黑白摄影、放缓的动作、游移的人物、极少的对白、被拉长的时间感，以及氛围与叙事之间一种经过精密调节的关系。他常常被定义为一位横跨电影、影像装置与摄影的艺术家；这一点之所以重要，是因为杨福东的创作从来都不是被某一种单一媒介严格界定的。



一、杨福东的电影语言：绘画意识、“意会”原则与知识分子的精神气候

杨福东从杭州的中国美术学院油画系毕业后不久便开始接触录像创作，而他的早期电影也很快因其沉静、庄重而又富有诗意的电影语言获得国际关注。虽然他最广为人知的身份是以电影和影像创作为主的艺术家，但他早年作为画家的训练，并没有在转向动态影像之后消失。恰恰相反，这种“绘画性”始终持续地渗透在他的影像之中：画面的构图密度、明暗层次的递进、人物在空间中的分布方式，都带有非常鲜明的绘画意识。对于这种语言，他自己曾用“意会电影”来概括。这个说法其实很准确地点出了他创作中一个持续至今的原则：影像的力量，并不主要来自明确的说明，而是来自暗示、潜伏的意味，以及氛围不断累积之后所形成的感受。在杨福东的作品里，叙事并不是直线推进的，而更多是以漂移、回返和局部显现的方式展开；意义，也往往是在间隙中慢慢生成。

他的第一部长片《陌生天堂》（1997—2002）其实已经奠定了这一创作坐标。这部作品的结构，仍然和传统电影保留着某种亲缘关系，但与此同时，也已经为之后所谓“意会电影”的路径埋下了基础。在其中，我们已经可以看到几个后来在杨福东创作中非常关键的元素——例如青年知识分子的形象、黑白影像的运用，以及一种始终悬而未决、刻意不求完整闭合的叙事方式。在这种形式里，动作、持续时间以及空间化的观看方式，都变得越来越重要。也就是说，即使在相对早期的阶段，杨福东的影像已经开始把现代主体置于一种迟疑、疏离和仿佛始终未能真正抵达的时间感之中。

这一关怀在《竹林七贤》（2003—2007）中得到进一步深化，也正是这件作品让杨福东获得了更广泛的国际声誉。作品标题本身就指向魏晋时期“竹林七贤”的文化意象——一群远离仕途、在精神与审美上寻求另一种生活方式的人物，后来也逐渐演变为中国文化记忆中非常重要的象征。而杨福东的这部作品为内省、修为式的超脱、漫游、同伴关系以及某种悬置的存在状态赋予了影像的肉身。更重要的是，这件作品让我们看到，历史中继承下来的文化形象，如何能够被转译为一种非常当代的影像世界，而又不失去其原有的历史回响。这部电影中既有喧闹的上海都市和公寓楼这样典型现代生活的空间，也有竹林、山石、村野农耕等传统的美学意象。这种融合创造了一套独特的艺术语法，令杨福东的艺术不能被简单地归类为表现当代或是复古传统，而是用一



种梦幻的、疏离的叙事和时空错置的美学空间把不同的时代和文化语境融为一个整体。这种整体性对理解杨福东的艺术非常重要，它既是相对于多媒介而言的整体性，也是相对于美学风格而言的整体性；在展览中，也是关于空间的整体性。

杨福东曾多次把自己的动态影像创作称为“小文人电影”。这个说法非常值得注意。因为从他作品中真正持续关注的，并不是宏大的叙事结构，而是知识分子的精神生活，以及某种难以言明、但始终存在的“灵气”或“神采”。“小文人电影”这个词，既涉及规模，也涉及气质：它指向一种内向的、重气韵、重修养、重感受力的电影。它所召唤的，并不是戏剧性极强的行动世界，而是一个更偏向内在情绪、节制动作、强调感知的世界。也正因为如此，杨福东作品中的人物，往往并不首先作为刻画非常完整的“角色”出现，而更像是一些承载注意力、停顿、困惑与漂移状态的“形象”。他们的动作本身，就塑造了整部作品的情绪气候。

二、走向装置：从《离信之雾》到《香河》的演进

如果要更完整地理解杨福东的艺术面貌，我们还需要关注他的创作是如何一步步走向装置形式的。自2009年《离信之雾》以来，杨福东开始在“博物馆电影”、“建筑电影”和“空间电影”的概念下探索电影与装置艺术的融合。《第五夜》《断桥无雪》《明日早朝》，以及后来的《无限的山峰》，都属于这种更大尺度的电影观念。在这里，电影不再只是在单一屏幕上展开，而是进入多屏、多个房间和不同的观看路线之中；观众的观看也不再是固定不动的，而变成一种行走中的观看；影像会延伸到黑暗、反射和彼此相邻的空间关系里；作品最终的形成，也越来越依赖观众在其中的穿行与遭遇。换句话说，从单件作品走向整体展览环境，并不是杨福东创作中的附属现象，而是其内部逻辑自然发展的结果。

2020至2021年在上海香格纳画廊展出的《无限的山峰》，对于我（傅春妍）今天的讨论来说，是一个非常关键的转折点。这是我博士研究其中的一个案例。在这次展览中，杨福东对电影、录像和投影的使用，已经不仅仅是在运用一种媒介，而更像是在重新思考一种“显现”的条件——尤其是那些与水墨美学密切相关的视觉经验：层次的渐变、景深的退隐、形象的浮现、留白、黑暗，以及“观看”本身作为一个事件的发生。投影在



这里不只是技术手段，而成为一种时间性的、空间性的处境；图像并不是先天地完整存在，而是在位置、步伐和相遇中逐渐生成。

而正在 UCCA 展出的《香河》，其实也可以放在这条脉络中来理解。这次展览以一件分布在九个相互连通空间中的十五频影像装置为核心，以靠近北京的香河——也就是杨福东的家乡——为根基。我们可以把它理解为一个开放的场域：其中既有碎片化的记忆，也有带有象征意味的空间建构，还有不断游移的时间感，而这些都可以放回杨福东长期以来对“人的精神生活”的思考之中。从这个角度来看，《香河》并不是一个突然出现的新起点，而更像是把杨福东创作中几个最重要的倾向重新汇聚到了一起：绘画性的建构、知识分子形象的内在世界、时间的漂移、叙事的未完成状态，以及电影向展览空间不断扩展的过程。从所谓“小文人电影”到展览形态，杨福东的整个创作脉络，其实始终围绕着同一个问题展开：电影如何能够把文人传统中的感受力，带入当代的媒介条件与展示机制之中。

如果说杨福东早期的作品，确立了知识分子形象、悬置的氛围以及模糊的叙事线；中期作品则进一步把这些关切扩展到多屏形式和美术馆式观看之中；而近年来的展览，则把图像、建筑、流动路径和记忆编织进一种统一的空间句法之中。放在这样一个更大的脉络里看，《香河》可以被理解为这一长期计划的一次成熟呈现：它建构了一种展览生态，在这个生态中，动态影像、绘画性思维，以及文人传统持续不断的当代回响，共同进入了一个共享的经验场域。

三、杨福东的“文人美学”：虚实、留白、意境

这里有必要稍微说明一下，当我们在谈“文人画”时，究竟在谈什么。所谓文人画，也就是“士大夫画”，是中国传统绘画中一个非常重要的类别。在题材上，山水、竹石、草木、花鸟是常见的形象；而在媒介上，水墨始终处于一个特别重要的位置，因为它最能承载层次变化、气氛生成和思想寄寓。文人画的重点并不在于把对象描述得多么完整、饱满，而在于图像是否能够传达出一种神韵、一种节奏性的生命感，以及一种情感与思想的内在气息。正因如此，文人画有别于强调富丽、精致和秩序性的宫廷绘画，也有别于更偏向装饰性、叙事直



观性或技巧炫示的职业绘画与民间绘画。它实际上是把绘画转化为一种经过涵养的思维方式。它重视“士气”“逸品”“趣味”，也重视通过克制、含蓄、暗示和形式上的节省，去传达精神。

理解杨福东作品中的文人美学并不是看某种具体图式的简单挪用，而是一种更大的美学框架：也就是如何通过气韵、留隔、墨调层次，以及可见形式与内在生命之间的关系，来理解“图像”究竟应当如何生成。更重要的是，文人画从来都不是孤立的一种视觉形式，它传统上就是诗、书、画、印，乃至个人修养与自我塑造，共同构成的一个综合场域。就像我们说杨福东创作了多种媒介，传统的文人画其实本身就是多种形式的综合。

从这个角度看，杨福东作品中的“文人美学”，最首要是一个形式问题，而后才是一个题材问题。当然，山水、古代人物、园林、长卷形制、单色调表面，以及种种绘画性的提示，都很重要。但这些元素真正有力量的地方，在于它们如何重新组织我们的感知。杨福东带入动态影像与装置之中的，是一种在中国古典绘画中长期占据核心位置的感受结构：图像不是一次性呈现完毕的，而是在间隙中展开；空间的安排本身携带着情感意义；而观众的注意力如何移动，也成为作品本身的一部分。“虚实”“留白”“意境”这几个审美概念，可以帮助我们更准确地理解杨福东如何把装置建构成一种漂移、回忆与悬置相遇的环境。

先说“虚实”。“虚实”是中国古典美学里非常经典的概念，琴、棋、书、画、诗，各种艺术门类中都有论述。在绘画传统里，它远远不只是“实”与“空”的简单对立，而是一种动态关系：充实之所以有力量，恰恰是因为它和退隐、空缺、未尽之处相互构成。尤其在文人山水中，这种关系通过烟岚、曲径、远峰、若隐若现的亭台、散点式的视角，以及一种依靠过渡而非封闭来呼吸的图像空间，得到了最充分的发挥。也就是说，在这样的绘画里，世界从来不是一次性平铺在眼前的，而是分层展开、可以进入、可以穿行的；观看的过程，就是视线不断从一个清晰度转向另一个清晰度的过程。

杨福东在装置中，对这种逻辑做了非常精确的转化。《无限的山峰》就是一个非常有代表性的例子。在展览的第一部分，一条横向延展的长带沿墙展开，由取自古画《十六罗汉图》的绘画性片段、数码山水摄影，以及深色的镜面反光板共同组成。观众面对这件作品时，并不是站在一个固定位置上一眼“看全”，而是必须通过步行、停顿、回看、转身，逐渐理解画面。这条横向延展的装置，让人联想到卷轴式的观看经验，但它又把这种



长卷逻辑转化成了一种建筑性的、身体性的经验：历史图像、当代摄影与镜面造成的中断，共同进入了一个统一的场域；观众一边沿着作品移动，一边后退、驻足、折返；图像随着身体位移而展开；而镜面的反射也成为构图的一部分。观众看到的不只是人物和山水，同时也会看到自己正在移动的身体、对面的墙面，以及不同视觉层之间不断变换的接力关系。它因此构成了一种非常现代的“虚实”表达：在绘画性的虚构与当下场所之间，在历史典故与当前感知之间，在沉浸与自我意识之间，形成持续摆荡。

此次“香河”展览中的《乐郊私语》，则以另一种方式再次呈现了这种结构。在这件作品里，杨福东同样采用了一种横向展开、近似长卷的逻辑：三段影像、四幅摄影和八幅绘画，共同构成一个十五联的装置，其原型可以追溯到文人雅集图像，尤其是南宋马远《西园雅集图》所代表的那种想象方式。通过逐段展开的观看方式，它对应了长卷绘画与电影镜头之间那种“被切分却又连续”的关系。作品沿水平方向展开，使黑白灰的层次与不同媒介之间不断互相渗透。这件作品其实是通过装置本身的句法，生成了一种非常当代的“虚实”相生：图像与余像、物质表面与投影光线、视觉上的确定性与氛围中的悬置，彼此流通，共同构成观看经验。

再来看“留白”。在文人画中，留白从来不是一种消极的“空缺”或剩余，而是一种积极的构图力量，也是一种想象力的发动机制。在表达与保留之间，显现与克制之间，图像获得了真正的深度。这可以说是中国绘画最鲜明的特征之一；而在文人画传统中，它尤其重要，因为它把技法与人格气质直接联系在一起。克制本身变得富有表现力；空白承载着氛围；省略反而制造出深度。最终，观众的想象并不是附加在作品之外的，而是被邀请进入作品之中，参与一种并未被彻底完成的生成过程。

杨福东把这种“留白”的逻辑，转化成了一种当代展览形式中的空间结构、时间结构，以及跨媒介结构。在他的装置里，留白不再只是画面上未被落墨的部分，而是以多种方式出现：它可能是一条让意义暂时无法被立刻读懂的走廊，也可能是一层使观看变得模糊、无法直接抵达的反光表面；它可以是让观众在黑暗中过渡、暂时失去方向感的空间转换，也可以是不同画面之间的间隙、静止与运动之间的不连续，或者那条始终被悬置着、需要观众自己跨越空隙去连接的叙事线索。在《无限的山峰》里，摄影、绘画、投影、镜面、楼梯和凹入的空间，这些元素之间始终被“间隔”和“门槛”维系在一种张力之中。整个展览的呼吸感，正是通过这些被保留



下来的空隙实现的。于是，留白也就不再只是纸面上“没有画到”的部分，而成为一种经验性的空间留隔。《香河》则把这一原则进一步扩展到了整个展览的尺度上。从封闭的黑暗区域进入相对开敞的空间条件，从围绕中央建筑结构的流动，到深色玻璃的使用、上下层级之间的互相观看，以及不断出现的局部遮挡，这些都把“留白”转化成了一种空间构图的方法。这个展览并不是一次性向观众全部打开的，而是以逐层展开、渐次显现的方式进入经验。穿行其间的过渡空间，和真正“呈现作品”的位置一样重要；反射与不透明性也始终同时发生。

杨福东的装置总会给人一种既经过严密构成、又带着漂移感的状态：一方面，它在建筑和空间上是高度设计过的；另一方面，它在心理和感受上又始终保持开放。留白，也因此成为记忆、期待与情绪得以流动的媒介。而“意境”这个概念，则把前面这些操作提升到一个更大的美学视野之中。所谓“意境”，其实就是一个让图像、情感与世界彼此共鸣的场。在中国美学传统中，尤其是在诗歌和绘画里，这个概念始终非常核心，因为它非常准确地捕捉到了：氛围与意义并不是先后出现的，而是同时生成的。意境既不单纯属于外在景象，也不单纯属于内心情感；它产生于两者的相互勾连之中。正因为如此，它天然带有一种空间性：它不是被简单“看到”的，而是被进入、被栖居、被穿行的。它所关心的，并不是某一个单独的图像母题，而是整件作品最终达成的一种状态。

在杨福东近年的作品中，“意境”并非局限在某一个局部画面里，而是在整个展览的尺度上被实现出来。《无限的山峰》其实已经非常明确地朝这个方向推进：它把画廊空间转化成一个由上升、转折、反射、分散和相遇所构成的环境；而《香河》则以更大的幅度发展了同样的雄心。多房间结构、分布式的屏幕环境、层层展开的行进路径、开敞与封闭区域之间的交替，以及对单一主导路线的拒绝，共同促成了一种经验：意义并不是站在原地即可获得，而是在移动中逐步生成的。观众并不是站在作品之外观看作品，而是在穿行其间的过程中，完成了这件作品的氛围逻辑。从这个角度说，杨福东的装置延续了山水画与中国园林美学中一个都非常熟悉的原则：一个景，往往要通过次序、节奏和不断变化的视角，才真正活起来。我们会联想到“移步换景”这样的说法，但杨福东做的，并不是简单重复古典经验，而是把这一原则重新放进当代装置的条件之中：美术馆的建筑、投影的光、黑暗、声音、反射以及身体的移动，共同构成了一种当代的“意境”。



而意境的概念被放到一个以“家乡”为中心的作品里时，它就显得尤其重要。《香河》在这里并不是以地理定位的确定性出现的，而是以记忆的浓度出现的。它承载着童年、疾病、死亡、村庄生活、家族仪式，以及历史残留的痕迹；但这些元素从来没有被组织成一种纪录片式的还原。杨福东更像是把它们压缩进一个时间性的图像之中：在这个图像里，个人回忆、集体记忆，以及一种偏离“进步叙事”节奏的生命韵律，被聚拢在了一起。这也进一步说明了杨福东艺术始终处于一种“之间”的状态。他的图像总是栖居在各种边界上：绘画与电影之间，静止与运动之间，回忆与当下之间，历史距离与感官即时性之间。人们常常用“梦境感”来形容这种状态，但如果要更准确地说，也许更重要的是：杨福东非常擅长处理“并存”。不同的时间能够同时在一个图像世界里保持活跃；不同的媒介能够在同一个装置之中仍然保留各自的可辨识度；不同的美学谱系也能够同时在场，而不必彻底融化成一个无差别的混合体。

从这里再回过头去看古代哲学中“天人合一”的理想，它在杨福东这里也就获得了一种新的可理解性。在他的作品中，这种理想并不是以某种抽象命题出现的，而是通过展览形式所建构的一种“调谐”结构来实现的：人的生命、山水、建筑、光线与记忆，被带入同一个节奏性的场域之中；意识变得具有环境性，而环境本身也被赋予了心理的张力。古典美学中那个关于“自我与世界共鸣”的理想，正是在这种被扩展了的图像空间里，获得了一个当代的表达方式——在这里，观看不只是看见，而是沉浸、步行、停驻与回返。《香河》正是以一种碎片化的、古典的，同时也极为当代的方式，把这种共鸣重新呈现了出来。

对话 | 影像的身体与感知的疆界

吴伊瑶：刚才两位的演讲恰好为我们提供了两种截然不同却又奇妙互补的视角。埃丽卡从外部的“展览史”和“媒介机制”切入，探讨了多屏移动影像如何进入并重塑了美术馆空间；而春妍则深入影像内部，从文人美学的角度，解析了杨福东作品中的“氛围（atmosphere）”。今天对谈的第一个问题想请问两位：“展览历史条件”与影像内部的“时间性”这两种不同的视角，是如何共同塑造了杨福东的创作语境的？特别是在这次《香河》这样一个庞大的空间装置中，物理空间的展示机制与影像内部的诗意精神氛围是如何发生化学反应的？



傅春妍：这两种视角并非截然分开的内外对立，因为杨福东作品中的时间性，实际上是被嵌入其空间构造之中的。这种时间不仅仅呈现在屏幕上，更与观众穿行其中所获得的具身体验密切相关。也就是说，当观众在空间中经历一种多点分散的移动过程时，实际上也生成了一种疏离而停滞的时间感知。每个人所选择的路径不同、经历各异，也带来了碎片化的、多元的感知差异。这与当代影像通过多点、散点、多屏展示所制造出的那种具有现代性和当代性的碎片感是相互呼应的。因此，我认为这正是一种内容与形式之间相辅相成的过程。

埃丽卡·巴尔松：我完全认同傅老师的观点。在分析他的作品时，我们都不约而同地强调了“留白”这一重要元素。可以看到，杨福东在作品中留下了大量的空白间隙，无论是时间上的停顿还是空间上的疏离，都为观众提供了主动介入的空间，让人能够对作品接下来的走向做出自己的预判或想象。当然，我和傅老师是沿着不同的美学传统来解读这种留白方式的。但留白这一手法本身具有极强的力量——它让我们不仅看到不同影像屏幕之间的空隙，也感知到空间中那种相对性的、隐而未显的留白。

吴伊瑶：我想基于埃丽卡刚才的回应，向她追问一个与她此前研究相关的理论问题。埃丽卡曾在《当代艺术中的电影展陈》（*Exhibiting Cinema in Contemporary Art*）这部著作中，以专章讨论“主动性的神话”（*The Myth of Activity*）这一命题。该章涉及一种普遍认知：当观众坐在电影院，包括此刻坐在报告厅中，往往被视为处于被动接受的状态，全程静止地观看一部影像；而当影像进入美术馆空间，观众在移动中观看，则被赋予了一种主动性的意涵。然而，Erika 在书中恰恰对这种“主动性”提出批判，将其揭示为一种需要被解构的“主动性的神话”（*The Myth of Activity*）。此次在香河展出的作品是一件 15 屏影像，分布于 9 个相互嵌套的空间之中。观众需要在行进的过程中，自行建构观看的路径与经验。因此，我想向 Erika 提出的问题是：您如何看待这种观看模式？它是否仍然属于您当年所批判的那种“主动性的神话”范畴？抑或您认为，观众在此建立了一种新的观看经验？

埃丽卡·巴尔松：您提出的这一点非常值得深入思考。首先，“主动性”这个概念在 2000 年前后曾引发大量讨论——当时普遍认为，观众在电影院里处于相对被动的状态，而一旦进入美术馆空间，随着身体的移动，思维也会变得更加活跃，从而获得更多主动理解和参与的可能。但事实上，即便是在电影院中静坐观影，观众依



然可以保持积极的思考和主动的探索。反观十到十五年前的一些影像或艺术装置，它们虽然致力于营造沉浸式体验，却未必真正邀请或激发观众的主动思考与想象。由此可见，主动性并不取决于媒介形式本身。具体到《香河》这件作品，它既从身体层面，也从思维层面调动了观众的主动性与积极性。尤其值得注意的是，作品中那些间隙与留白不仅存在于不同屏幕或装置之间，更令人惊艳的是，每一个独立的影像作品内部也蕴藏着这样的留白，为观众提供了思考和想象的空间。在每个单屏影像的叙事之中，往往交织着细微的冲突性元素。例如，画面中可能呈现出 1980 年代的象征符号、服饰或其他视觉语言，同时又融入某些当代性的符号。这些跨越不同时代的元素彼此碰撞，形成内在的张力，进一步激发观众的思考。

傅春妍：埃丽卡的理论实际上是在这样一个语境中提出的：我们需要关注展览以及美术馆本身作为一种机制，是如何引导我们观看的。很多时候，人们可能会忽略这一机制对我们视线的引导，以及对观者经验的塑造——这恰恰是在讨论观众主体性时容易被忽视的一个维度。而我认为杨福东的创作，恰恰也与这一框架相关。首先，他的作品提供了一个背景和语境，这个语境并不是一个完全空白的场域任由观众自由联想，而是存在着某种先在的结构。在这一框架之下，观众才得以展开自己的理解，按照自己的节奏观看——你可以决定观看的快慢，选择注视哪一块屏幕，以及沿着怎样的路线穿行其间。因此，我觉得可以将这种“主动性”理解为一个大的、被预设的框架之下，观众所拥有的相对自由。

吴伊瑶：这次展览涉及到杨福东个人的人生起点，以及他作为艺术家的起点。刚才埃丽卡也提到了他在第十一届卡塞尔文献展上的亮相，我们可以把这个语境稍作展开。第十一届卡塞尔文献展是进入千禧年之后的第一届文献展，它确立了动态影像在当代艺术语境中的合理性。这届展览的主策展人是奥奎·恩维佐，他也是文献展历史上首位非欧洲裔的艺术总监。正是由于这一届展览及其所奠定的基调，文献展第一次真正进入了一个全球化和后殖民主义的语境。奥奎的核心理念在于，艺术是一种知识生产的形式，它承担着提供知识与解释的义务。因此，在这届呈现出强烈纪录性质倾向的文献展上，大多数作品都带有明确的社会关怀与历史见证的色彩。然而，杨福东参展的《陌生天堂》却显得格外不同——它并未试图提供一种确切的社会证词或历史见证，而是始终保持着一种极富文人气质的气息，弥漫着暧昧、含蓄的影像语言。因此，我想向两位请教的是：在这样一个具有鲜明政治语境和文献展框架的背景下，我们应当如何理解杨福东的这次亮相？



埃丽卡·巴尔松：在第十一届卡塞尔文献展之后，涌现出大量体现多维现代性的艺术作品。这些作品携带着各自独特的叙事逻辑，而艺术界也普遍存在一种倾向，认为“新”即意味着“更好”。与此同时，许多艺术家开始采用更为晦涩或充满张力的创作语言。谈到这种现代性的多维表达，我想提及 1930 年代的上海电影——它承载了一种根植于中国本土的现代性经验。在彼时独特的社会环境中，现代性与社会转型、历史变迁相互交织，构成了复杂的文化图景。而杨福东的创作，正是在与这样一个特定的社会时代进行对话和勘探。具体到《香河》这件作品，它既是杨福东个人意义上的自传书写，同时也凝结为一种集体性的记忆。作品中弥漫的怀旧气息，并不仅仅是艺术家私人的情感回溯，更折射出一个时代的文化乡愁。值得注意的是，“怀旧”（nostalgia）一词在英文中，其词根“-algia”源于希腊语，意指“痛苦”。从这个维度来看，怀旧本身便蕴含着一种回归故土、重返原初之际所伴随的隐痛。

傅春妍：杨福东以一种模糊而意会性的姿态，证明了知识的生产与对当代艺术的介入并非只有一种模式——并非只有那种确定性、全知性或全面性的知识路径。他恰恰是在用一种深植于中国语境的、含蓄而意会的美学，去回应那个时代关于乡愁、变迁、迷惘与失落的精神世界。

吴伊瑶：在邀请观众提问和回应之前，我也想问问两位是否有想要与对方探讨的问题？

埃丽卡·巴尔松：我想向傅老师请教一个问题，这个问题与媒介和技术相关，我也同样提给我自己。刚刚我们讨论到电影，也谈到现场展出的诸多投影影像和电视，这些类似于电影银幕和电视屏幕的载体，共同构成了我们今天所面对的数字媒介形态。我们似乎可以在其中梳理出一条影像屏幕的发展脉络。然而，有一个现象颇值得玩味：在杨福东所有的屏幕呈现中，从未出现手机屏幕；同样，他所塑造的人物形象中，也没有任何一个人物手持手机。可以说，尽管他的创作涉及了影像史的发展历程，但在这一影像史的谱系中，他似乎更像一个“考古学家”——更钟情于那些更为传统的影像屏幕。

傅春妍：我觉得杨福东的影像本身就带有一种浓郁的怀旧情调。他的作品常常让人联想起某个更早的时代——有时是民国，有时是八九十年代——总之，似乎都与我们身处的当下保持着一定的距离。或许杨福东有意避免



让那些过于当下、与我们现实生活紧密相连的数字产品闯入他所营造的梦幻基调之中。这样一种选择，或许正是为了创造出那种模糊了时间感的怀旧情绪。

埃丽卡·巴尔松：完全同意。这或许正是《香河》这部作品有意呈现的一种美学风格——其创作中一个核心理念，便是试图剥离画面中具体的时间指涉。设想一下，如果画面中出现了手机，观众很容易根据某一具体型号定位出一个时间的锚点，从而不自觉地被带入某个特定的时间框架之中。因此，这种对时间性的剥离，其实是艺术家有意为之的选择。另一方面，流媒体的特质也值得注意。当下我们被流媒体和手机滑动屏幕的行为所包围，这些媒介不断向我们输送着纷繁的信息，将我们紧紧包裹其中。而杨福东的作品，则始终贯穿着“留白”的理念——无论空间还是时间，他都预留出空白的区域交给观众。如果在这样的作品中引入数字媒体，或者塞入过多繁杂的信息符号，恐怕会与其留白的美学形成冲突。值得注意的是，即便他的创作中偶尔出现数码产品或数字影像的元素，他仍然试图将观众“保护”起来，使其免于被过度信息或图像冲击所裹挟。

傅春妍：我想延续刚才埃丽卡演讲中提到的观点——杨福东在征引电影史时，往往不是直接挪用某个具体的影像片段，而更多是以一种氛围式的、情境式的、风格化的方式去呼应。这种手法本身赋予了他的作品以开放的解读空间，但也带来了一个问题：艺术家的创作意图与观众的接受理解之间，有时会产生偏差。

比如他的《竹林七贤》，许多观众将其解读为对民国时期中国知识分子的映照，但他本人曾表示，这一系列的灵感实则来源于20世纪欧洲知识分子的照片。这就让我思考：作为评论者，我们应当如何理解这种意图与解读之间的错位？这种带有模糊性和暗示性的美学表达，在面对这种偏差时，究竟是一种催生多元理解的助力，还是可能会造成某种误读的阻碍？

埃丽卡·巴尔松：当然对评论者而言，倾听艺术家对自己作品的阐释以及创作背后的故事，无疑具有重要价值。但这也仅仅是艺术家个人的观点之一。当观众在面对这些作品时，首先联想到的是十九世纪或1930年代的人物形象，这种解读也自有其依据——正如我们之前所讨论的，杨福东作品的一个重要维度，恰恰在于它为观众预留了预测、理解和想象的开放空间。作品能够激发观众各自不同的解读与探索，本身就是其力量所在。这也正是杨福东创作的一个特点：他之所以不在作品中设置过于具体的指涉，而是以整体风格、氛围或对一个时代



较为宽泛的影射来呈现，正是希望把解读的空间让渡给观众。因此，我们需要去感受的，更多是一种氛围的萦绕，或是我们与历史之间那种若即若离的相对关系。而影像，恰恰为我们提供了进入历史的这样一种方式。

现场讨论

观众一：巴尔松教授，您曾深入研究过电影中的“水”与流动性。此次展览名为“香河”（Fragrant River），虽然影像中水直接出现的频率并不算高，但在您看来，作品中是否存在一种“水的逻辑”？

埃丽卡·巴尔松：这是一个非常敏锐的观察。水在电影中向来是一个重要的意象，而有趣的是，尽管展览名为“香河”，作品中却并未出现大量的水元素。然而，当我们谈论水或流动性时，它往往与时间性紧密相连。这次展览的空间设计颇有深意：多个房间并置，彼此之间并不构成一种线性的时间关系。当观众在其中穿行、流连，甚至会生出一种时间循环的错觉。在这里，时间已不同于手表所计量的钟表时间，也异于日历上的序列时间——它更接近于一种自然状态下的时间，或某种仪式中流动的时间感知。正是在这个意义上，河水的流淌、潮汐的涨落，在作品中承载着时间的隐喻。而在电影或影像中，海洋或水体的出现往往指向两个重要的维度：一是不确定性，二是无界与无限。

观众二：傅老师，您提到的“未能真正抵达的时间感”让我印象深刻，请问可以展开说明吗？

傅春妍：“未能真正抵达的时间感”，其实可以从几个层面来理解。首先，从单屏影像来看，杨福东的作品往往指向某种过去的状态——比如上世纪八九十年代。这种时间感常常通过一些具体的物象来传达，例如这次展览中出现的家具，它们取自杨福东的家乡，带有特定年代的痕迹，构成了时间上的坐标。但这种指向又是模糊的，我们很难确切地说它究竟属于哪一个具体年份。与此同时，影像中时常出现的人物，如鬼魅般游走于镜头之间，没有明确的叙事线索，使得整个画面更像一场梦境。我们看到了指向某个时间坐标的影像，却无法真正把握它究竟讲述了一个怎样的故事，这些人又是谁。这是第一层意义上的“未能抵达”。其次，这些影像被碎片化地分布在多个空间之中。当你置身其中，很难同时经验所有的屏幕——你的观看永远是局部的、碎片化的。即便你再次穿行于展览，所看到的影像也往往与第一次不同，因为你可能在不同的时间点驻足于不同的屏幕前。这是另一层意义上的“未能抵达”。虚实相生则与这一点密切相关。杨福东的作品中既有实在的根基——



例如许多内容源自他童年真实的经历，他也通过环境设置、场景布置、服装道具等手段试图再现某种相对真实的氛围。但同时，他又刻意运用间隔、疏离等美学手法，使这些表现显得虚浮、飘移、难以捉摸。正是在这种虚实之间的拉扯中，他的影像获得了独特的时间质感。

观众三：关于影像展示的空间，我们看到杨福东正逐渐从单纯的白盒子空间走向更复杂的建筑空间，甚至像《雍雀》那样在美术馆外的城市空间里放映。这种“离开电影院”的趋势在国际影像艺术界是如何演变的？

埃丽卡·巴尔松：我们可以看到，自1990年代至二十一世纪初，影像进入美术馆之后，越来越多的艺术家开始尝试多屏创作，甚至追求越来越大的屏幕尺度与愈加宏大的呈现方式。然而，近期的一些装置作品虽然并未完全放弃对影像语言的探索，却呈现出一个值得注意的新趋向：在经历了多屏的繁盛之后，部分艺术家开始向单屏回归。这种转变的内在逻辑在于，多屏呈现有时会对观众的注意力造成干扰，反而削弱了观看的专注与沉浸。在杨福东近期的创作中，尽管仍有不少作品基于建筑或特定空间进行影像布局，但也有一些作品选择回归单屏的约束。作品不再单纯追求多屏的形式感，而是试图在影像与观众之间建立一种更为专注、更为凝练的观看关系。这一现象，或许可以视作当代影像实践中的一种“单屏回归”的趋向。

傅春妍：影像大规模进入美术馆，当然与艺术家的身份密切相关，这本身也是美术馆机制性选择的结果。而在美术馆之外，影像也在向更多元的空间拓展。比如在北美，有一些小范围的艺术家庄地项目，尝试将影像与大地艺术结合，在户外进行放映；香特尔·阿克曼（Chantal Akerman）就曾在沙漠中呈现她的电影作品。此外，我还关注过一个来自苏格兰的当代艺术团体所做的项目，名为“People We Love”。他们将教堂作为装置的展示空间，项目由多个多媒体装置构成，主要以显示屏为载体。观众可以坐在显示屏前与影像互动——画面呈现的是已故之人与被摄者之间的对视；而在这个被设定的空间场域中，观众彼此之间也形成了一种对视关系。该项目的主题涉及死亡这一终极命题，而教堂作为场地选择，恰好与其题材形成了内在的呼应。这引发了我的一个思考：影像如何能够与我们现实生活中各类场所的功能产生对话与呼应。

观众四：我首先想请教傅老师。刚刚注意到，您在整个发言中多次谈到杨福东作品与展览空间之间的关系。这让我想到乾隆皇帝所绘的《一是一是二图》。在这幅画中，画面本身包含一幅肖像画，而画中出现人物——包



括乾隆自己——观者立于画外观看，从而构成了三重空间的秩序。在我看来，乾隆在《一是一是二图》中所呈现的，或许是一种对自我的确认。由此联想到您对杨福东作品与展览空间关系的论述——如果说作品本身有其内在逻辑，那么展览空间是否可以视为其作品的一种外延空间？如果是这样，这种外延空间是否构成一种主动的自我暴露？而您刚刚也提到“自我”这一维度，那么杨福东在这层空间关系中所呈现的，究竟是一种对自我的确认，还是对自我的质疑？更进一步，当展览空间中存在着其他观众时，他是否也在期待观众去寻找某种更深层的自我？

傅春妍：谢谢，任何艺术创作都离不开艺术家自身的表达，尤其是杨福东的作品，自始至终贯穿着一个相当完整的美学系统。因此，他的艺术表达中始终携带着艺术家的自我——无论是此次的肖像展览，还是他早年在中国美术学院的油画训练，乃至童年时期的种种经历，都与他的自我视角密不可分。你刚才提到的“三重视线”，在绘画理论中其实有着悠久的脉络，无论中国还是西方的绘画传统，都可以看到这种视线的多重构造。绘画本身，也是艺术家通过表达来确认自我的一种方式。不过，我认为杨福东的表达方式又带有一种谦逊的特质——他并非以强势的姿态宣示自我，而是邀请观众进入他的世界，在既定的美学框架之内，建立各自的理解和表达。每个人以不同的方式经历展览，最终所获得的体悟也因此各不相同。

至于您提到的“自我”问题，其实在文人画传统中也是一条贯穿始终的线索。文人画本就是古代士绅阶层为彰显自身审美趣味而创造的艺术形式，其中始终存在着一种自我品味与自我志趣的在场。从这个角度来看，这一传统也为理解杨福东的艺术提供了一个颇有意思的切入点。

观众四：谢谢。另一个问题我想问埃丽卡。杨福东的《陌生天堂》是在1997年卡塞尔文献展上展出的，正值千禧年交接之际。这让我想到贾樟柯的电影《世界》（2004），通过深圳世界之窗这一特定空间，呈现了一群普通演员日常琐碎的生活，折射出千禧年前后人们对迅速国际化进程所抱持的焦虑、迷茫乃至某种惧怕。我想请教的是，在杨福东这一阶段的作品中，是否也呈现出某种对于国际化的焦虑——无论是他个人的，还是作品中所塑造的人物所承载的？



埃丽卡·巴尔松：杨福东的作品并没有直接呈现这种焦虑，而是以一种极为间接的方式，构成了对这种焦虑的回应或反应。他的影像带有梦境般的质感，而梦境恰恰是我们内心潜意识——无论是恐惧、欲望还是焦虑——的投射之所。只是这些情绪在他的作品中，始终以模糊、含蓄的方式浮现，而非直接呈现。这与贾樟柯的创作路径形成了某种对照。贾樟柯更倾向于现实主义或写实主义的手法，例如在《世界》中，他通过具体的生存境遇——农民工的工作处境、底层人群面临的生活变动——将这些焦虑具象化。而杨福东则避开了这种直观的再现，选择了一条更为迂回的路径。值得关注的是，他的作品中始终萦绕着一种浓重的怀旧感。这种怀旧感的来源，或许正是根植于我们对现实的焦虑与不安。

文字整理：陈欢、胡梓萌（UCCA 公共实践部实习生）

活动详情：

<https://ucca.org.cn/program/an-other-cinema-literati-aesthetics-and-spatial-narrative-in-yang-fudong-s-oeuvres/>