

他们生活的世界 ON THE ROAD

编辑：马儒雅MAYA MA

VOGUE ART的青年艺术家项目支持具有创新意识创作者。新一代艺术家们不被固定套式的成长或教育印记绑定。本期我们选择了10位具有跨文化交流经历的青年艺术家，他们从未停止学习，始终在路上，寻求智识挑战。



韩梦云



程心怡



任莉莉



Owen Fu



张月薇



丁士伦



石佳韵



陈若璠



赵瑾雅



黄安澜

韩梦云 INTERWOVEN WITH THE WORLD

编制世界与被世界编织

撰文：黄子

韩梦云从未以主题、媒介或身份来界定自己的创作，而是在时间与感知的缝隙中，重新建立人与世界的关系。出生于武汉、成长于深圳的韩梦云，早年接受的是严格的绘画训练和多语言的学习。她在巴德学院学习艺术，随后前往京都大学与牛津大学，研究梵文、波斯语、阿拉伯语以及古典印度美学理论。语言的迁徙、宗教与工艺的交织、文明之间的互文，构成了她艺术实践的核心。她说：“我学习和生活的方式本身就是多元的，我输出的方式也自然如此。”艺术家身上的多重性不仅是一种方法，也是一种立场。

从诗歌、绘画与纸本装置，到如今的影像与雕塑，在韩梦云近年的三件主要作品《夜经》（*Night Sutra*, 2024）、《Dhikr》（2025）与《礼物》（*Gift*, 2025）中，艺术家逐渐将语言从平面中释放出来，让身体、情感与时间共同成为语言的载体。三部作品完成于不同的文化地理：贵州侗寨、柬埔寨、乌兹别克斯坦与沙特阿拉伯等。它们表面上各自独立，实则共同指向一个韩梦云身上持续展开的命题，如何在复杂的社会语境中，创造出新的“关系”。

韩梦云的创作实践以隐喻的方式分化为“昼”与“夜”两种形态。在“昼”的实践中，韩梦云挣脱出古典及当代的欧洲中心主义认识框架，深入考察处在欧亚大陆的往昔及当下的深远跨文化背景之下的复杂历史联结，以此集中关注绘画本身。而在“夜”的实践中，韩梦云探索了她作为一位女性和母亲的生命体验与现实处境。

在她看来，“夜”是一种创造和孕育的状态。

韩梦云并不把“昼”与“夜”视作对立的两极，二者互补、共通。许多白天的图像、色彩和形体语言，会在夜里以另一种方式重新浮现，成为文字、节奏或影像的起点，让她与世界对话。《夜经》的起点，来自韩梦云产后抑郁时期的夜间写作。黑暗使一切显现的秩序被暂时悬置，感官获得安全感，得以重新排列。艺术家在影片中使用了“sarvari”这个梵文词汇，它同时意味着“夜”和“女人”。这种双重含义让观众感受到，语言本身就具备一种内在的模糊性与开放性。影片拍摄跨越中国贵州的侗寨、柬埔寨的金边与暹粒、英国伦敦和瑞士韦威，来自不同文化背景的女性以自己的语言发声：舞者、母亲、织布者，她们以各自的语言吟诵、呼吸、行走，而影像不设叙事，也无说明性字幕。声音先于图像出现，语句、呼吸、脚步交织成多层的声景。观众无法确知这些声音的来源，却能感到它们共同构成了某种呼吸的结构。

而佛经的梵文“Sutra”意为“线”，或者“穿线”这一动作。她借用这一词，暗示语言应该是创造连接的动作，新的关系也因创造性的串联而产生。三屏影像被黝黑发亮的侗族亮布包围其中，象征子宫之黑暗的亮布为观众敞开，在韩梦云称之为“子宫影院”的空间里讲述不同女性的故事。夜既是象征痛苦的黑暗，也是创造性的温床。另一方面作品的叙事结构模仿古代佛教“变文”这一文学表演形式，这是唐代兴起的一种韵散结合的说唱文学体裁，以佛经故事为主要内容，时常配合画卷，用散文与韵文交替演唱表演。《夜经》试图像佛经一样“串联”不同文化和女性集体和个体故事的经纬线。“我希望观者是以看织物的方式来看这部作品，线索的流动和来回交织不服务单一叙事逻辑，而是意图编制一个开放性的版图，一个有无数游走和叙事可能的空间。我希望塑造一种体验——心灵在观众生之苦后激荡起情感的涟漪，而片尾吟唱的柬埔寨高棉语佛教歌曲将心灵浸润和释放在明澈和悲悯的空间里。”

影片中的语言不是传递意义的工具，而是一种身体的行动。说话、吟诵、呼吸、沉默都在织就时间的纹理间，意义在不断生成又不断消散。诗句在镜头中出现又被掩盖，画面时而凝固，时而流动。她拒绝常规的叙事结构，让观众参与至意义的构建中。观众不再被要求理解，而被邀请去“共振”。

在艺术家看来，夜的黑暗并非恐惧的隐喻，而是创造的前提。她曾说，黑暗“解放了我，释放了我的‘阴性书写’（*écriture féminine*）。”这句话不仅指向女性经验，也揭示了她的影像方法：通过黑暗的隐晦，语言、身体和意识得以重新排列，如同诗歌般的超验语言，重组对世界的理解。因此，《夜经》不仅是一部影像作品，也是一种语言实验。她通过释放夜的创造性潜力，让语言回归身体；通过诗与影像的重叠，让意义在重组和转述之间被重新定义。

韩梦云并不停留于个体的内在经验，而是通过影像创作进入到劳动、信仰与依存的场域，在与他人的相遇中重新构建关系。对她来说，创作的核心是让事物之间的关联彼此显现。

启发《Dhikr》的创作是声音的维度。影片拍摄于乌兹别克斯坦马尔吉兰和撒马尔罕的纺织厂，与当地女工共同完成。她说：“当我造访乌兹别克斯坦的多个纺织厂的时候，特别触动我的是女工们不仅要在高温环境里完成繁复的编织工作，还要同时带孩子。织布机之间架起摇篮，婴儿在里面熟睡，旁边的哥哥姐姐则吃着零食不停打闹。手工织布声音、机器声、孩子的哭声，交织成了一种女性生活的合奏。这些声音唤醒了我童年的回忆。我妈妈以前在武汉纱厂工作的时候也会带着我去上班，把我放在她脚下的篮子里。所以我对这些纱线、机器的声音，还有女性的身影有特别深刻的印象。虽然我无法与这些乌兹别克斯坦女性直接沟通，但是作为曾经在纺织厂的摇篮里熟睡的孩子，现在也成为了母亲，我能某种程度上深刻地共情，并惊叹世界各地女性的生活和命运离不开纺织，无论是传统还是工业化的纺织环境，女性的劳作是双重的。”

通过捕捉工厂里的种种声音，《Dhikr》回溯苏联在中亚的工业化历史，以及女性的命运。影片后半段转入撒马尔罕清真寺布满几何纹样的穹顶为背景，韩梦云与友人讨论苏菲传统的念诵宗教仪式“Dhikr”，在阿拉伯语意为“纪念”或“反复诵念”，人们通过持续的念诵进入冥想和忘我的境界。作为影片的标题，韩梦云借用这一词和概念，架起劳动与纪念仪式、机械与神明之间的平行对话。她在片中引用了苏联“机器诗人”阿列克谢·加斯捷夫（Aleksej Gastev）的诗句，那些将机器赞美为“神祇”的语言在此被重新转译。“在苏联时期，机器是否代替了神？对制造的迷恋是否代替了信仰？”机器的节奏与唱诵的节奏互为镜像，成为现代性的两种极端。



韩梦云作品
《Dhikr》，2025 年
单频彩色4K影像
立体声双声道
34分31秒
影像截帧 © 韩梦云



韩梦云作品《夜经》，
三频4K数字影像，彩色及黑白，立体声，46分13秒
韩梦云作品《夜藏》
铝合金雕塑，侗布，艺术家定制不锈钢长凳，尺寸可变
2024年釜山双年展
展览现场 © 韩梦云



韩梦云作品《礼物》，
2025年，单频彩色
4K影像，立体声双
声道 © 韩梦云
影像截帧 © 韩梦云

程心怡

BETWEEN

与画布之间



程心怡作品
《警觉的女士》
2024
亚麻布面油画
80×71cm

当程心怡回忆起2012年在巴尔的摩所经历的一次真正的启示时刻，那天发生的不仅是一次对艺术史的重新梳理，更是一次关于“欲望”的自我发现。当时的系主任让她在图书馆翻阅所有喜欢的画册，并询问她感兴趣的是什么、为什么喜欢。这个看似简单的提问，不动声色地把目光投向了艺术家创作的动力究竟来自何处？对程心怡而言，答案既不是对现实的再现，也不是对观念的图解，而是一种更为本源的“欲望表达”。这种欲望指向的是绘画本身，它在画布上展开的可能性。

从武汉到北京，从马里兰再到巴黎，真正值得关注的不是这种全球化的流动性本身，而是程心怡如何在每次迁徙中重新建立创作的“语境”。不同的城市与文化语境并未给她带来对身份的焦虑，反而促使她形成一种旁观者的创作视角。她坦承每到一个新地方都会经历三个月的“画不出来”，这不是适应性的问题，而是一种必要的酝酿。在这个意义上，程心怡的创作方法论带有现象学的色彩：她需要与具体的“人”建立关系，需要在“工作室”中找到节奏。

程心怡反复强调自己是“感受型艺术家”而非分析型。她关注的不是某种确定的意义，而是“某种准确的感受”。她更相信对氛围、状态、表情和姿势的敏锐感知。这种“准确的感受”，在她对色彩的处理上尤为明显。七八年前第一次在人物脸上使用紫色，程心怡发现感受和情绪上的准确远比符合视觉经验的肤色更重要。对她来说，这种对非现实色彩的使用，并非只是表现主义式的自我投射，而是把感受转化成色彩的关系。她说，“我如果知道这张画是想寻找某种准确的感受，那我就希望把这种感受翻译成色彩的关系，但这个结合如何翻译，其实是反复寻找的结果。”油画的物质性在这里显得至关重要：覆盖、叠加、厚薄的变化，这些只有油画才具备的物质肌理，成为情感得以附着的媒介。

程心怡描绘的是日常情境，是细微姿势的集合，并力求捕捉光晕、倒影、火焰、水花四溅等各种不稳定的状态，以令人不安的感官体验来描绘这些瞬间。她对香烟的使用不仅仅因为它能“填补空隙”或“制造戏剧性的光”，更因为那一瞬间的点火与烟雾的消散，是可以被画面拉长、凝固并反复审视的时刻。蜡烛的火焰、镜中的倒影、烟雾的飘散，这些不稳定状态的捕捉，让她的画面始终处在一种“将要消失”的临界点上。

她笔下的人物既是被观看的对象，也是观看行为本身的载体。观者在看画时，往往产生一种“偷窥”的感觉，仿佛闯入了某个私密时刻。但这种私密性本身就是被建构出来的，它不是对真实亲密关系的纪实，而是对“亲密性”这一概念的视觉化思考。正如她所说：“我不认为亲密和公共是对立的关系，亲密的对立是疏离。”她真正感兴趣的，是疏离与靠近之间的那种张力状态。

关于这种张力的理解，程心怡谈到了自己喜欢的艺术家奥托·迪克斯，她在杜塞尔多夫第一次看到迪克斯大量原作时，被其中一幅老人肖像深深震撼——画家在眼睛上堆砌了非常多层颜料，从侧面看那个眼睛是鼓起来、凸起来的，充满了张力。她提到，“迪克斯的每一根轮廓线，他画的手，身体的每一部分都有那种紧张的感觉。”对程心怡而言，“张力”这个词既有物理意义，就像油画布绷在木框上需要有足够的力量和松紧程度，也指向画面内部各元素之间的相互作用力。她试图通过颜色、笔触的速度、人物的塑造来“撑开”画面。迪克斯这幅在1922年创作的《老人肖像》多年来都被贴在程心怡工作室的墙上，时刻提醒她这种张力、这种情绪。

她最近很喜欢安妮·埃尔诺的《简单激情》，“埃尔诺善于从日常的微观片段切入，勾勒出个人体验与社会结构的关系，为法国社会阶级画像。比如，那个男性为了省美分多走几分钟去买更便宜的面包，用面包擦嘴角的酱汁。”这种用微观叙事切入的方法与埃尔诺用细微日常折射社会关系的方法形成了有趣的对照。

即将在西岸艺术博览会期间呈现的表演讲座，对程心怡而言，是一次主动“暴露创作脆弱”的尝试。她想写一篇关于工作室日常的文字，坦率展现那些创作过程中的不确定、焦虑和反复。她说：“这种暴露对我来说还是挺不安，但又让我兴奋，和开始构思创作的感觉很像。我觉得这种暴露的感觉可以是危险的。”也许正是这些自我暴露的不安与兴奋，为她带来了新的创作动力。程心怡选择把这些“令人不安的时刻”留在作品里，也让这些时刻成为创作持续发生的现场。

Q & A

2012年在巴尔的摩上学时的“启示时刻”具体发生了什么？

那是我到巴尔的摩的第一个学期，前三个月真的觉得寸步难行。我的系主任看到我这个状态，就建议我去图书馆把所有喜欢的艺术家的书都借来，我们一起看。两周后我拿了十几本书——弗洛伊德的素描、波提切利、巴尔蒂斯、罗斯科等等。我们花了一些时间一起翻这些书，他会仔细问我到底喜欢什么。

我觉得那是我第一次分析自己感兴趣的是什麼，喜欢的是什麼，然后我才想到我有欲望表达的可能是什麼。这个老师真的很会教书，这些年每当我觉得寸步难行的时候，还会想起他的方法。

你曾说你的绘画始于一个“situation”，一个日常观察是如何在你脑海中发酵的？

其实所有看起来日常的东西，我都希望它不是真正日常的。早些年我可能会捕捉日常画面，但现在我愿意做的更多是建构。我希望它可以是日常也可以进入想象的空间。

我很喜欢马奈的《奥林匹亚》，那张沙发上半躺的裸女。他那张画受到戈雅的启发，我觉得这种能制造机会让我跟美术史、跟古典油画或现代艺术对话的事情很有意思。所以画沙发上斜躺的人，我觉得可以从日常进入这个主题，又能跟古典对话。它并不是真正的日常，但又不是直接的古典再现，是介于这些之间的。

撰文：胡健楠

任莉莉 A SECRET ORDER

不易爆炸

艺

术家任莉莉已经在伦敦生活了十多年,先后在中央圣马丁艺术学院和皇家艺术学院完成了本科及硕士研究生的课程后,她选择留在伦敦继续坚持创作。

从种种主流和系统中抽身的倾向,推动她做了许多关键决定。先是离开中国的教育体系,却发现又进入了另一个系统之中,所以她不断在进入后又出离,在生活和创作中着力对固化之物所带来的影响,进行一轮又一轮的消解。任莉莉留在英国并非想要深入一个更加精英的环境,反而是一种自我边缘化,因为大都市的繁忙和外来者的身份都能让她变得更不“可见”,从而获得更多自由、喘息和容错的空间。在伦敦,“可以允许自己成为一个loser(失败者)”,她这样说道。

某种疏离感也融入了任莉莉基于材料和雕塑展开的艺术实践。她对不同材质与形态出人意料地模拟、置换与重组,作为陌生化的一种方式,意图引导观众进入一个带有逃避主义倾向的幻想世界。在这里,意象的含义被模糊,材料经过翻模、雕琢、弯折和曲张后,对其特质进行着自我揭示或逃逸。可识别的人体局部和自然形态在空间中散落或相互勾连。

她的个展现场总是以分散的作品营造出一种整体的环境和静谧氛围,那里没有明确的叙事,语义模棱两可,一切变得粘连——等待着身体和感官的吸收。而背后,“某种无形的、原初的、混沌的记忆在牵引着我”,任莉莉说。

在其2022年于北京魔金石空间的个展“落日如灼伤”中,安静之物被赋予动感。大理石被造型至地毯一样扁平,获得了软体珊瑚般的仿生形态,于地面“缓慢生长”(《聚合-分离02》,2022);两件青铜雕塑中,人手如寄居蟹藏身螺壳,“蜷缩”或“机警地爬行”(《藏身之所01&02》,2022);耳廓和菊石的螺旋结构被融合并放大(《漩涡》,2022);一根铜条一端拴住大理石制人足的脚步,另一端延伸出飞羽,中间的铜板像是被羽毛刺穿(《落日如灼伤》,2022)。展览透露出一种博物学兴趣,像是打开珍奇室,一个集自然或人造物、奇物和记忆于一体的小宇宙,一种艺术家对世界的私人编目。

任莉莉对展览现场的安排总给人“乱中有序”的印象。例如,在2021年于北京七木空间的个展“在此地与彼时之间”中,任莉莉模拟了一场发生在家中的爆炸现场:墙面的破痕像是被细细雕琢而出,断裂的躺椅及其残肢,因大理石材质而成为了精密设计的成果(《毁灭是永恒的影子》,2021);碎裂的汽车挡风玻璃,像敬业的画师摆弄静物衬布一样被艺术家弯折和摆放(《变化》,2021)。作品的落位和安装都可见精心考量,铜条、麻绳和所有的边缘都像白描一样被小心勾勒。

出于主动或被动的因素,任莉莉在伦敦搬过很多次工作室,这也许是驱使她不断做减法的原因之一。相比上一个地处偏远的工作室,现在这个只需要穿过公园即能到达,所以她的工作频率也得以增加。她目前正在筹备今年11月上海艺术周期间于Third Street Gallery的最新个展,“此地无名,永不复现”这句令她念念不忘的诗出自爱伦·坡的《乌鸦》,也成为了展览的标题和背后的触发点。她说,“不知道为什么这句话特别打动我,看到后就存储到了我的记忆中。我不完全理解它,但它又凝聚了很多我之前散落的感受,它们碰到这句话后一下子就聚集起来,聚起来的这些东西推动着我,去把这个展览做出来。”

Q & A

你最初并不是学雕塑的,为什么后来会选择偏向材料的创作方式,材料最初对你的吸引力,或者你对材料的敏感度来自于哪里?

用手触摸材料,或者看到某种材质时所带来的触感想象,都会让我的大脑形成一种愉悦体验,这很直接。我也很喜欢去工厂,坐车去工厂路上那种城市边缘的景象让我有一种熟悉感,因为小时候生活周遭也有类似的场景,它是某种记忆的再现。虽然我想在大城市中生活,因为它能让你变成“invisible”(不可见的),但去工厂能让我短暂地逃离城市生活,路途途中会有田野、自然,但不是那种被理想化的自然,而是和人发生密切关系的自然。我看到那些东西就会兴奋,所以也会驱动着自己继续对材料进行探索。

你目前的创作方式,与你在伦敦的艺术学院所接受的教育,当时周围的环境和人有多大程度的关系?

皇家艺术学院的雕塑系是比较材料导向型的,在那个环境中有很好的设施和技术人员帮助你了解工艺、完成制作,你会对材料产生更多兴趣。我喜欢跟师傅们沟通时的场景,喜欢动手制作,那让我有一种扎实的感觉,那也是我作为人想要的一种生活状态,不是成为艺术家,而只是艺术家这个身份刚好能让我完成这个行为,这与“生活和生命是什么”这个根本问题有关。

在学校时,我学到了如何不为了迎合别人而创作,但过程中让我很痛苦的是西方艺术学院普遍的那种“批判课”形式,或者要求你在一个理论框架下去创作。我对此很排斥,整个学习过程中,包括之后的创作生命中一直在尝试消减那些东西。从中国式的教育去到英国,以为是一种新的替换,然后发现自己进入了另外一个体系之中,又开始察觉这个体系的问题,然后又想再次替换。其实就是不停地在生活和创作中去消解某些东西,但是能消解多少,或者有没有能力消解,也是一件值得质疑的事情。

撰文:愚鱼



任莉莉作品
《Where the sun sets》
2025
30x20cm

张月薇

BUTTERFLY JOURNEYS

蝴蝶的迁徙

在张月薇伦敦的工作室里,迁徙并不只属于地理。它是一种视觉逻辑,也是一种生命的共鸣。小红蛱蝶从非洲出发,飞越英国,抵达北极,再回到非洲。它们的旅程需要四至六代蝴蝶接力完成——每一代都在重复、偏移、修正路线。这种延续与偏差的过程,像极了她自己的创作:不断重组、延展,形成新的叙述路径。

最近,每天早上十点左右,她会准时到达工作室,在等待颜料干的间隙里开始新的画面。“我平时会同时推进好几个作品,因为一些油画颜料干得比较慢。”张月薇正在为这周伦敦的弗里兹艺术周,以及明年四月底的个展准备作品,个展将由她最近签约的第二家画廊——德国的 Galerie Max Hetzler——呈现。“这应该是我至今规模最大的个展,因为合作的画廊空间比较大。”除此之外,她还将参加在意大利路易吉·佩奇当代艺术中心举行的群展,这是由杭州天目里美术馆发起的巡回展览的第二篇。

在她的叙述中,“蝴蝶”这个意象已经不仅仅是自然的形象。张月薇一直在研究多种不同形态的世界地图,其中一些以蝴蝶的形状呈现——与我们熟悉的墨卡托投影相比,这种地图对地球的扭曲更小,也更贴近真实的地理比例。她认为这是一种观看的方式,也是一种身份经验的投射。作为一名在伦敦创作的中国艺术家,她始终在思考“看”的角度意味着什么。过去在肯尼亚、泰国学习的经历让她对文化间的视角转换格外敏感,她更愿意从他者的立场去理解世界,尝试从不同文化、不同人的角度共情。

小红蛱蝶跨越非洲、英国、北极,完成一万四千公里的迁徙,而这段旅程并非一代即可完成——它需要四至六代蝴蝶接力,才能回到出发之地。张月薇将这种多代延续的本能视为一种刻在基因里的记忆,也是人与地之间不断重组的隐喻。每一代蝴蝶与祖先之间的路径与目的地都在发生微妙变化,“就好像我现在和母国的关系,也发生了各种变化”。

另一种让她心生共鸣的,是拥有透明翅膀的玻璃蝴蝶。科学家常把它放在黑白背景下拍摄,以凸显那近乎隐形的翅膀。它介于可见与隐身之间的状态,正如人在人生不同阶段的姿态:当进入一个新环境、新群体时,人们总希望能暂时变得“透明”,悄悄融入。那种在场与隐身之间的切换,也构成了她对自身处境的思考。在初到伦敦时,面对英国的主流文化,她时常感到需要在“融入环境”与“抽离观察”之间转换。

植物的形象同样贯穿于她的作品。这其中包括一种常见于中国南方的植物“假苹婆”,橘黄色的花瓣、黑色的籽,在初夏的广州与香港的街头随处可见。她注意到,许多植物的命名中带有“假”这个字——假报春、假鹰爪——在拉丁文中,也有“pseudo-(冒充的)”这样的词根。植物彼此之间并无直接传承,却因为形态相似被人为划分出真假。人类何以赋予植物“真”与“假”的区分? 张月薇由此反观自身——何时才算“本地人”? 是否真的存在一种“原生”的归属? 在伦敦生活多年后,她发现那种身份的不确定性,反而让自己更能保持开放的状态去理解世界,就像那些“假”的植物,始终在适应、进化之中继续生长。

Q&A

你更喜欢将作品称为“体系”而非“系列”,能谈谈原因吗?

我更喜欢“体系”这个词,因它和“身体”更接近。它不会固定成一个有明确边界的系列。我希望作品能一直演变下去。我现在创作的体系,它们不是孤立的概念,而是彼此延伸出来的。我期望它们自然地发展。

我现在也在关注植物分类学。我觉得创作最重要的,不是去“描述”一个东西,而是在艺术家理解、消化这个东西之后,把它转化为绘画创作。

你选择的材料与手法,与想要表达的内容(比如数字媒体、视觉泛滥)之间有什么联系?

选择架上和油画这种媒介,其实这是一个“减少思考负担”的决定——因为用太多媒介表达内容,我既要考虑媒介本身的特性,又要考虑创作概念,不一定能找到平衡。所以我给自己设了一个框架:用这种古典、历史悠久的媒介,反而让我更自由了——因为我可以专注在画面本身、画面语言上,同时还能和绘画历史进行对话、反驳或探讨。

当下是视觉泛滥的时代,同时我们接触的视觉内容又大多是高度清晰、数码化的。我的手法里会用到很多胶条,它能让画面的界限干净。这种纯粹是潜移默化的,和我们每天接触的数码视觉有关。我们每天接收的信息、看到的画面,不管是颜色还是质感,都很清晰。但同时,我并非想模仿屏幕画面,有些创作决定反而是想加强肌理的“拉扯”——比如观众看到实体作品时,能清晰地看到笔触、画笔留下的纹路。大多数人都是在屏幕上看作品,但如果能看到实物,会更能感受到作品的有机感——比如纹理、肌理、摩擦。

这样的材料和手法,其实是对当下视觉体验的一种回应,是对我看到、体验到的数码视觉的一种反馈。数码视觉很平滑,所以我反而希望作品能更狠一点、更质朴一点。贴胶条的边缘很干净,其他地方又很“脏”,我希望通过这种方式制造对比。如果想做一幅平滑的图像,其实在电脑里设计就可以了;之所以做架上,是因为我觉得真实生活中的观感无比重要——颜色明暗的对比、肌理的相对。其实这回到了我原始的创作初心。

你会向观众展示手稿吗? 背后的考虑是什么?

会,而且现在越来越愿意展示了。这些小稿、片段,是最纯粹的思考痕迹,也是工作室创作的出发点。我觉得艺术家其实可以对观众更慷慨,提供给观众更多线索,帮助他们更深入地理解背后的创作历程。

撰文:张芷琳MELODY



张月薇作品
《迁徙地图(双双蛱蝶)》, 2025
布面丙烯及油彩
180×210cm
鸣谢艺术家和柯芮斯画廊



丁士伦作品
《记录》局部：一个在画架前创作历史绘画的画家）
2025，亚麻布面油画，230×190cm
鸣谢艺术家及Bernheim画廊，摄影：Eva Herzog

在2022年初，丁士伦正在伦敦一间不足六平方米的小工作室里创作。那是他离开广州后的第三年，一个“被世界包围”的时刻。战争消息从新闻滚入现实：房东临时将工作室改作物资中转站，他亲眼看着援助物资被打包、装车，也见证了房东家人辗转抵英的过程。对他而言，战争不再是新闻里的事件，而是触碰的到具体的人。丁士伦说：“那时候我突然意识到，这些事件和我有关系了，我的创作也应该和这个世界产生关联。”

从广州到伦敦，他始终在不同的舞台上寻找自己的位置。学院训练、陌生城市的多元节奏，共同塑造了他的“化身”们——那些出现在画布上的人物——是他不断重塑的自我形象，也是他与世界对话的方式。丁士伦的绘画像一场持续上演的剧目，他既是导演，又是演员，还是评论者。每一幅画，都是他在不同舞台上对“我是谁”的一次复述。

丁士伦的创作之路，也是在一种不断的距离与连接之间展开的。2019年，他通过广州美院与Slade的交流项目首次来到伦敦。当时的语言不流畅，文化完全陌生，他形容自己“像脚悬浮在空中，踩不到地面”，这种感受让他第一次意识到：无论是在创作上还是个人特质上，原乡的影响比自己想象中更深远。2021年4月，他在伦敦继续皇家艺术学院的学习，那一年恰逢疫情，第一年的课程几乎全部在线完成；第二年才来到伦敦参与线下课程，这也是皇家艺术学院恢复线下毕业展的第一年，那一届毕业展吸引了众多行业人士的关注。这段经历让丁士伦学会了如何与陌生环境相处，同时也在创作上获得自由：“没人知道我以前画什么，我可以给自己一个软重启。”

第一个工作室虽然狭小，但他可以使用旁边的私人图书馆，借阅大量艺术书籍，从而拓展视野。疫情期间的独处让他有机会沉浸纸本创作，尝试水彩和漫画类作品，为后续在伦敦建立稳定创作节奏打下基础。通过这种方式，他逐步摸索出与自己相处的方式，也确立了个人的创作节奏和存在感。

丁士伦对艺术生态有清晰认知：国内的艺术体系资源相对分散，而在英国则更偏向资本介入，市场与产业逻辑明显。他从中认识到，创作能力和被看见的机会并非直接挂钩，时机也在其中起着重要作用。“靠卖画生存只是暂时的幸运，但我很感激，也很珍惜这份机会。”他说道，“伦敦的多元性很突出，各类人群汇聚于此，大家生活在一个多元文化场域里。伦敦是一个气质很温和的城市。”待得越久，这种感受越强烈。最初，他并未打算毕业后留在这里，当时只是计划回国教画、考教师资格证，从未想过会与画廊合作。如今，他依然保持一种心态：不对所谓“职业化艺术家”的道路抱有太高期望，因为他明白，画作不可能永远有人购买，最重要的是学会处理日常、学会与自己相处。在这样的环境里，他逐渐明确了创作的核心——与自己和世界的关系，而非单纯迎合市场或标签。

Q & A

如果把你的作品看作一场表演，或者一个舞台，你觉得自己在里面扮演的是什么角色？

舞台这个意象其实一直贯穿我的创作，从广州时期到现在，它的含义也在不断变化。居伊·德波的《景观社会》里定义的舞台更接近“景观”的概念——像是一个巨大的剧场，沉默的观众在观看舞台上的表演，而那个舞台就是广告、是屏幕。我当时对这个概念特别痴迷，所以那时我的作品更像是一种“舞台设置”，只是观众从书里的“沉默的群众”变成了站在我画前的观众。到了现在，“舞台”的意义变得更个人化。在我的作品里，所有的形象和角色其实都是我的“化身”(avatars)。因为我没有模特，创作时都是自己摆造型、设计人物，就像在另一个世界里重新“创造自己”——我可以设定性别、年龄、体型，决定自己想成为什么样的人。有时一幅画里会出现五到十个不同的形象，但它们都是我的延伸。

你的作品中充满人物形象，以及各种肢体形态和动作，这样的创作风格是怎样形成的？

其实我以前的作品风格和现在特别不一样。以前我画拼贴类的绘画比较多，那时候很喜欢David Salle和Neo Rauch的视觉语言。而且当时我在学院系统里接受的是非常完整的叙事教育，整个体系很清晰，但这种清晰反而给我带来强烈的不安，所以当时我采取的应对方式是：把这种完整叙事切成碎片，再重新组合——这种不稳定反而能给我带来安稳感。现在回头看，我觉得那是对稳定、可预测的现实的一种对抗。

但来到伦敦之后，情况完全相反。因为这边的社会现实本身就是不稳定的，我甚至没办法预测今天出门会发生什么。所以我开始用绘画创造一个自己相对熟悉、能产生连接、能“进入”的环境。

过去我很回避画人物和形象，觉得那是“宏大叙事”，认为把形象放进绘画里是肤浅的，觉得那样的作品会立刻“被历史化”。但来伦敦之后，我做的第一件事就是画人物和形象，因为当时的不安已经到了临界点，需要通过绘制形象来安抚自己。

至于画面动作的不稳定性，很多时候来源于一种认知——我们平时看到的“稳定构图”“稳定姿态”，大多出现在一些国家美术馆里。很多的贵族肖像画或场景画，画中的人物都是坐着让人画的，他们的姿态非常沉稳(settle)。我认为“稳定”是一种privilege(优越状态)，这种“沉稳地坐着被描绘”的状态，背后有权力在流动。所以我享受不稳定画面。

除了查阅历史资料，你平时还有什么积累灵感的方式？

这几年我开始接触一些3A游戏，其实游戏的叙事和绘画有很相似的地方。比如《博德之门3》里就有很多支线，你每一个选择，都可能导致不同的结局。这一点和我画画的时候特别像，都是一直在做不同的选择和决定。

石佳韵 TRACES LEFT GENTLY

轻柔地留下痕迹

撰文：孙佳翎

初

次拜访石佳韵的工作室，我们欣喜地发现彼此都收藏过同一张来自纽约某书展的明信片——那是纯粹出于直觉的对图像的摄取。再次拜访时，她正在阅读与建筑师卒姆托相关的文献。随着一次次的交谈，我在她创作的深处找到一条清晰的线索：从对日常视觉的敏锐感知，到以绘画语言对外部世界做出思辨和回应。

石佳韵的作品或被误读为是有绘画性的摄影作品——尤其当观众无法亲见原作时。但初次面对她的画作，观者常常会在瞬间被那些斑驳的肌理、偶发的划痕、光在金属表面的停留之痕深深吸引。她不满足于对记忆图像（memory image）的再现，而是将日常所见视为一种视觉语言的根基，在画布上展开具有物质深度的探索。在2024年的同名个展中，我初次见到她通过对“灰尘”的捕捉，建造出一种很有触感的疏离感。这种观看很神奇，我不禁在想她是否在用这种斑驳的质地，去强调现实图层本身的复杂意涵？在这次采访中，她给了我答案：“斑驳”恰恰是现实中固有的随机“抽象”。这个答案进一步清晰标示出，石佳韵的绘画超越了形式自律，对她而言，尽管绘画关乎视觉的秩序，但更指向一种在纷杂语境中的存续方式。艺术家如何以更具问题意识的绘画语言与现实共存，是石佳韵会持续探索的课题。

Q & A

在2023年的“悠游”个展中，你将有具体指向的人物面孔与抽象的几何色块并置于画面，形成一种基于“视觉关联”而非“叙事逻辑”的结构，能否谈谈当时的工作方法？

那个展览是一个重要节点，它让我意识到，之前说自己创作“没有参考图片”其实并不完全准确——事实上图像以另一种方式存在于我的视觉记忆之中，我始终在处理与“图像”相关的问题。意识到这点之后，我开始更自觉地“编辑”这些不同形态的“图像”，抽象也好，具象也好，对我来说不是两张极端的分野，相反，我感兴趣的是在看起来很不一样的视觉表面寻找它们之间关联。

在你2024年北京公社的个展中，画面中出现了类似制造出的模糊与疏离效果的“噪点”，这是否代表你对绘画这一媒介的思考进入了新阶段？

我有意识地用点彩的方式去靠近一种物质感，就像一块纯粹的颜色增加了一个拥有触感的滤镜，这在我看来是一种平衡绘画性与现实图像的方式。不过并不是每一张画都适合这样的处理方式，需要根据具体的画面进行调整。

你如今如何看待更具体、更物质化的感知经验？是否在绘画的图像性与图像的绘画性之间游走？

我把绘画视为一种消化视觉世界的基础语言。在这个认知框架下，现实中的图像与绘画中的痕迹往往能够形成一种类比。我常常捕捉生活中那些本身就带有抽象感的碎片——比如斑驳的地面、调色盘上残留的颜料、墙面的偶然划痕。这些在视觉语言层面就是现成的“抽象”。在我看来，现实中的随机性，恰恰可以作为绘画中抽象表达的一种对应。我通过手机记录下这些视觉碎片，再以绘画的方式将它们重新表达出来——这个过程，是图像与绘画之间有机、辩证、相互映照又彼此影响的过程。我希望我的创作能够寻找到这两者之间的平衡。

你曾分别在国内美院接受强调笔触的“苏派”训练，又在纽约接触到注重观念与批判性的当代艺术教育。你如何看待这两种看似不同的创作传统？

其实回想起来，我在四川美院时的学习环境是相当开放的。在大学期间的课程设置就让我们开始接触艺术史上各种流派，并不局限于某一种固定的方法论。所以后来去美国，进入纽约那种更强调观念与批判的语境时，整个过渡对我来说是自然的。我并没有感到强烈的断裂或对立。

你如何看待绘画的批判性并不必然指向外部的社会议题，而更在于它作为一种高度自觉、自律的形式实践，能够通过视觉秩序的建构，来抵抗某种危机？

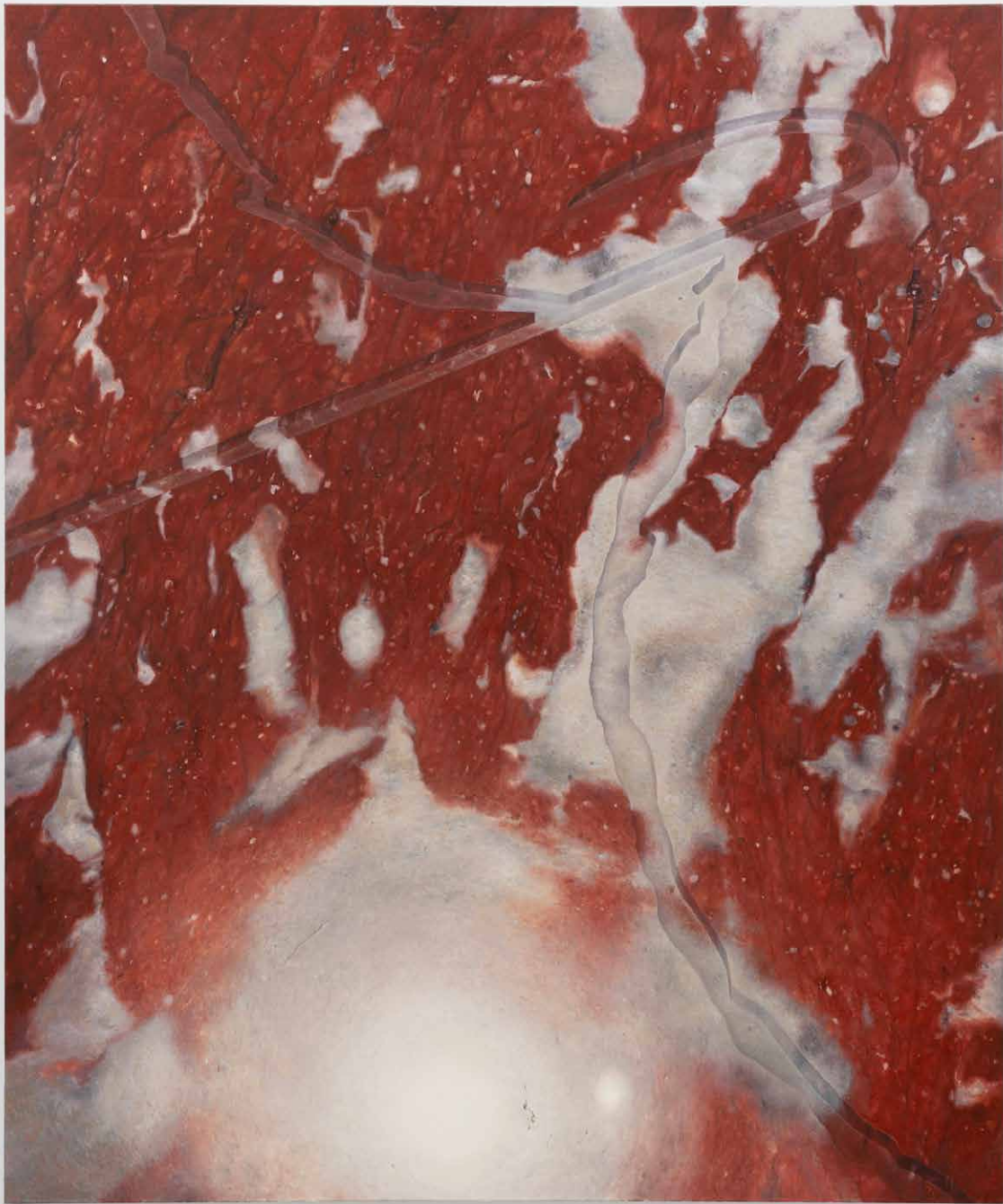
我最近看了一个里希特（Gerhard Richter）的纪录片，他有提到关于艺术家道德感的问题。画家并不仅仅因为好看去画一张画，她/他作为个体一定是在社会整体的关系之中而存在。当然艺术的表达可以很多元，但是仍然需要真诚地面对自身的经验，而我相信这种个体经验也一定跟背后更大的东西有所关联。如果说绘画本体相关的形式研究是一种向内的方向，我希望我的绘画是向外进行沟通的。

你提到的“类比”是否是你工作中一个很重要的方法？

是的，“类比”对我来说不只是一种方法，它更接近于一种认知结构。我的绘画实践和别的学科之间存在着某种“同构性”——我真正感兴趣的，其实是艺术家作为个体，如何在与周围环境的关系中定位自己，又如何通过绘画去构建一种有回应、有关联的在场。

旅行在你的创作中扮演着什么角色？它更像一种“视觉采集”？

每到一个全新的地方，整个视觉环境都与日常截然不同，这种强烈的差异感本身就会刺激到我，人也会变得比较敏感，拍照的频率也明显增加。我甚至觉得，每个城市的光线和色彩密度都不太一样，当然这不只是主观感受，也和空气质量等客观因素有关。旅行中全新的视觉经验，会一直伴随我，慢慢渗透进创作里。



石佳韵作品
《大理石-LON, TYO》
2025
180x150cm

陈若璠

MOVING SLOWLY

看不见的慢性伤害

在武汉某个家具厂 38℃的闷热车间里,为了给作品中的大件木构做斜切,陈若璠请师傅帮忙“手指头压着去切”,但没想到就在一瞬间,意外发生了:“他不小心就把手指头切断了……我在工厂另外一侧,赶紧跑过去。让我印象最深刻的是,除了我和跟来的司机跑过去,没有人停下手中的活去看这件事。”她又补了一句,“好在最后接上了。”陈若璠说,“但让我难过的是,大家好像对这事不关注,可能真的习以为常了。”

这成了她作品转向的一个支点。在这之前,陈若璠的作品诸如《暖树》关于54株植物的情绪存档》,落点都更个人和私密一些。但自这件作品《尘》开始,她的创作里开始越来越多融入粉尘、木屑、沙粒、建材废料——那些粘在皮肤上、黏在呼吸里、埋进日常里的东西。

在韩国的“Shower”空间,陈若璠展出的《尘》把工厂中被视作废弃物的木屑、切割粉尘与碎片收集并带到展厅,因地制宜,用最简单的构造改变观众身体的感知:观众进入的一面是光洁、被保护的公共场所,而被木板隔开的另一侧,则是隔断成一个高温、粉尘弥漫的车间。木屑在画布与丝绸上被混入油彩、被转印、被投影成动画,地面铺满实际木屑与工业残骸,光影穿过颗粒云,近乎还原了车间的工作生态。

陈若璠不愿意把自己的作品定义为“社会性”的艺术,尽管作品内容所指涉的有不少和社会议题相关——在作品制作中,陈若璠注意到许多工人虽了解尘肺病的严重性并配有防尘口罩,仍然选择不戴。为此,她还设计了一份田野问卷调查分发给工人,想了解工人的工作环境和防护认知。毕竟,慢性伤害的难处在于它并不以惊天动地的方式出现,而是悄悄累积,逐渐被日常稀释或忽略。

其实对她来说,这种被忽视的伤害并不陌生。1999年,当时陈若璠只有三岁,奶奶(其实是外婆,此处遵循艺术家表述)刚从教师岗位退休就中风了。可由于常年隐忍又坚韧的性格,家人并没有立刻意识到事态的严重——直到几天后她几乎不能说话了才被送医,但那时已经错过了中风治疗的最佳时机,之后只能靠漫长的照护和康复去慢慢恢复。

所以在陈若璠的记忆里,童年的很多时光就在医院、复健和探访中度过。围绕对老人的照料、检测与复原的日常,“脆弱”成为她叙事中不断回归的关键词,“我觉得脆弱在我的作品里很重要。人很脆弱,有的时候你会被一个非常非常小的点打倒。”

个人的细腻记忆反过来支撑了她对公共议题的观察,因为她觉得“地球也很像身体的一个部分”。去贵州驻留时,她亲眼目睹贵州喀斯特地貌“土质很酥”,矿产开采“挖下去就塌”,她把这种塌陷理解为“机体自身的免疫系统在反馈、在阻止”,和受伤的人体很像。在这之前,她也去过云南的矿区,当地已经开始了表象上的地貌修复:把被挖过的矿坑回填碎石、覆一层表土、种几行玉米,口号是“金山银山不如绿水青山”。“你会以为把形态还给它,就还给它了,其实并不是这样。”这种日积月累、细小却致命的磨损和治标不治本的“疗法”,与人类慢性病的诊疗过程,其实又是相似的。

2023年,陈若璠在挪威北极圈小岛Fleinvær驻地,在那里,她第一次直观感受到了全球气候变暖给极地圈造成的伤害:因为海冰未能如常结冻,海鸟和北极熊会找不到落脚点休息而亡;因为沿海台风频发,每个房屋都被风绳紧缚,那里大部分的房子都已无人或不宜居住了……地球也会和人一样,饱受慢性病的煎熬。

她在日记里记录下气象与情绪,并把这些记录带回到屏幕与织物的媒介里:先用屏幕模拟生成当天的光影与海面湍流,再用弹性织物、丝绸、硅胶乃至旧布作为幕布——画面在“柔软”的表面上留下像躯体般的压痕,视觉与触觉因此产生微妙的停顿。也就是在这几不可察的缓冲时间里,我们得以有机会去正视她在作品里想表达的慢性、无痛又严重的创伤。

Q & A

你用了很多建筑废料、木屑、旧布、塑料布等非传统材料。是什么吸引你用这些材料? 你如何赋予它们叙事性?

这些材料其实是我们生活中每天都会碰到的东西。比如建材、木料,还有那种气味很重的塑料布。我觉得场域(space)很重要,我不觉得作品应该完全独立出来。材料的属性没有变,但它们在不同语境下会有不同的属性——比如木屑在工厂里是被忽视的,但当你把它带到展览里,它就会成为一种证据或叙事材料。我会通过场域、结构(像把空间分割、用木质隔断、明暗对比)来让这些材料讲故事。

你对“脆弱性”与“照料”的关注在你作品里很明显。你的家庭记忆(比如你奶奶中风)如何进入你的创作?

我奶奶在我三岁那年刚退休就中风了,这个事情对我影响挺大的。在此后的照护过程中,家里人会尽量让她开心,而她的学生也都会来经常看望她、回馈她。这个私人经历变成了我思考慢性累积伤害(无论是身体还是生态)的一个隐喻,它让我去看“照料”这个概念,不只是家庭层面,也延伸到对地球的照料。

你提到在韩国项目中对员工做了问卷调查,为什么选择这种方法? 它给你带来了哪些发现?

我不是要做非常严肃的社会学调查,只是想了解他们的工作状态,比如做工时防护设备的使用情况这类的。虽然木屑看起来不是高毒性的东西,但它也会有粉尘,会引起呼吸道的不适和感染。项目过程中,我还把这份问卷发去了面向英美的问卷调查网站,收上来的回答也很让人触动,可能这些工人平时也没有很多和人沟通交谈的机会吧。你会发现他们回答问题都很质朴、认真,很多人觉得现在舒服就好,但其实这种伤害是长期、慢性的,容易被忽视。

陈若璠作品
《Dust-free arena sand》
2025
32×35×5cm

赵瑾雅

BEFORE IT SETS

在玻璃冷却前

艺

术家赵瑾雅的作品带有一种流动的力量。光线在玻璃的表面游走,形体介于凝固与消融之间,像是情绪在高温中被反复锻造。这种观感,跟玻璃在热力中慢慢松动、变形有着巧妙的互文。她说自己最看重的,就是那些尚未定形的瞬间。在玻璃冷却之前,“很多判断都得当下做,一边想象成品,一边快速决定。这其实是我与材料的配合”。

1994年出生的赵瑾雅,是当下中国少数持续以玻璃为主要媒介进行创作的年轻艺术家之一。她毕业于中国美术学院,目前在英国皇家艺术学院攻读博士。2017年,她以23岁的年纪获得捷克国际玻璃奖“李宾斯基奖”,成为该奖首位中国获奖者。

她和玻璃的相遇,始于2014年在杭州看的一场国际玻璃艺术展。“那是我第一次看到玻璃可以作为艺术作品呈现。我被它晶莹又多变的质地震住了。”十多年过去,她始终留在这门既要求体力也消耗耐心的工艺里。她并不把玻璃当作一个静态的材料,它更像一个性格鲜明的同伴:“吹制时是高温状态,很多事情无法预判。你只能顺着它的节奏,让它自然产生形变。它有自己的个性,会在过程中找到属于自己的形态。”

对赵瑾雅来说,创作的魅力不在结果,而在变化本身,那是材料、身体与时间共同生成的过程。

在她的工作流程里,玻璃从火里出来,在高温下进行塑形,冷却、打磨、再调整。她喜欢把它和金属放在一起,让两种不同的脾气彼此“贴合、挤压、对抗”。“我会先用石膏把想要的金属形状‘雕’出来,再把玻璃直接吹到石膏上,让它去贴住那个形状。玻璃定型后,再送到金属工厂,根据玻璃的每一个弯曲、一点张力,一遍遍去调整金属。”她不想简单的拼接,“要让它们贴合得自然一点,有褶皱、包裹感,让关系真实”。

过程中的一切都在变化的边缘停顿、犹疑,而赵瑾雅创作的耐心,多半来自对环境的选择。她把工作室设在景德镇的山里,窗外是竹林和泥土的气味。“这是我能真正静下心的地方。稳定、真实的空间,对创作意义重大。就像伍尔芙说的,一个女性创作者需要一间自己的屋子。”早些年她不容易被自然打动,后来慢慢学会观察:阴天的伦敦会影响她的心情;靠海的圣地亚哥,阳光让人放松下来。“生活的地方、节奏、空气都会潜移默化地影响创作。自然也就慢慢成为我的一种语言。”

她习惯把那些烧制未成的作品留在身边。工作室一角的展示架上,摆着裂过的段落、气泡未散的片段、颜色叠得过重的壳。“所谓‘失败’,其实不是真的失败。它已经存在,就有意义。也许现在表达不了我想说的,但以后可能会有新的价值。”她喜欢玻璃给她的“余地”——“可以再吹一次、再调整,可能就会往另一个方向发展,慢慢变成理想的作品。”

有时“失控”来得更直接。在美国驻地,她曾看着一件刚完成的作品在入炉前滑落地面,碎成一地。“当时大家都替我捏一把汗。我当然心疼,但这也是过程的一部分。生活中也不是所有事情都能被接住。”她说,“玻璃不是给爱哭的人准备的。”这句听上去有些硬的判断,落在她身上,更多是一种平静:接受材料的脆弱,也接受过程的坎坷。

她谈起三十岁之后的变化:开始更关注女性经验,听见不同的声音,也更留意个体如何在关系里对抗与突破。她把这种“内在的力量”放进形体里:一种慢慢聚拢、下沉的情绪;一次从内部爆发、向外释放的瞬间。她并不强调故事,只是让材料把力学的方向、情绪的势能,呈现为可触摸的表面。她说自己在做的,是把“大脑里未被言语化的东西”一点点实体化。肌理沉降,像能量留下的轨迹。

她常把“控制”和“放手”放在一起说。控制,是对工艺流程的熟悉,是对色彩、厚薄、冷加工节奏的把握;放手,则是承认材料会带你偏离“预想”。两者相遇的地方,才是她愿意待着的地方——炉火旁、工作室里、金属和玻璃相互贴合的瞬间。她说,她最喜欢的,是在这些瞬间里,看清楚变化是如何发生的。

Q&A

对你来说,玻璃这种媒介更像一种材料,还是一种感受?

我一直觉得很多感受与情绪是无法被直接表达的,它们更像是一种存在。玻璃能把这种状态保留下来——它冷却得慢,形体变化也有余地。那种过程让我重新去看自己,也看情绪是怎么一点点沉淀下来的。

你的创作中,玻璃常和金属结合在一起,它们之间的关系是怎样的?

我希望不是拼接,而是贴合。金属有一种冷静、稳定的力量,玻璃则是流动的、脆弱的。它们彼此靠近,就会出现挤压、对抗,甚至是呼吸的感觉。我在意的正是这种“关系”。就像人与世界的相处,不一定平衡,但必须真实。很多时候,我只是让它们自然地靠近,然后看它们如何彼此影响。那种不可控的贴合,才是真正的生命力。

你常提到自然环境对你的影响,它具体改变了什么?

以前我总想快一点,看结果、找方向。后来在景德镇的山里生活,窗外的风、湿度、光线都让我慢下来。创作最终是把生活的温度转化为作品的温度。玻璃对我来说,就是那个介质——它冷却得慢,才能真正留下痕迹。

三十岁后你的创作更关注女性的经验。你怎样理解这种转变?

我开始更敏感地去感受“力量”这个词。以前我理解的力量是外在的、可见的,现在我更在意那些内在的、安静的能量。它来自身体内部,来自情绪的波动,也来自与世界保持的距离。玻璃对我来说很像女性:它坚硬又透明,柔软又危险。它让你看到所有的脆弱,也迫使你在破碎中重组。

撰文:李靖越

赵瑾雅作品
《不存在的存在_雙 No.9》
2021
吹制玻璃
高50×宽28×深28cm



黄安澜 EVERYONE EVERYWHERE

成为所有地方的所有人

当黄安澜聊起创作,始终绕不开的是“诚实”二字——从早期聚焦少女时期的私密表达,到如今试着以更抽离的视角拆解自己、回应时代命题,她的每一件作品,都像在和自己、和生命、和世界做一场坦诚的对话。

这场关于创作与思考的交流,恰好处于她的第一个个展,在北京魔金石空间举办的“成为所有地方所有人”持续展出的阶段。彼时她在香港准备新书的发布会事宜,几天后将回到伦敦。29岁生日对她来说,像道隐隐的分水岭。在这之前,黄安澜的创作总绕不开自己的亲身经历——那些带着脆弱感的、私密的、和成长绑在一起的情绪,是她作品里最核心的底色。今年8月过完生日,9月展览一开幕,她第一次清清楚楚地把这场展当成对“少女叙事”的回望。“往后想换个角度,用更有批判性、更抽离的眼光看这些主题。”现在她手头上有两个等待推进的项目,一个是尝试去探讨:为什么自己的作品从来没碰过家庭背景,另一个则打算用偏学术的视角,解构女性形象和暴力之间的关系。

黄安澜的创作与生活一度紧紧缠绕,甚至到了不健康的地步。在伦敦的家里,她把空卧室改造成剪辑室和小型雕塑空间,床与工作台的距离不过几步,常常工作到忘记昼夜。“后来发现这样不行,作品会有自我沉溺感,对心理健康也不好。”她有时会在创作与生活间划下边界:冥想、去健身房,用固定的仪式感把自己从创作状态里拉出来。这种调整,某种程度上也是对创作的反思——就像看到中文与外文互联网上对泰勒·斯威夫特“年近四十仍唱着高中生爱情”的批评时,她突然警醒:“我不能成为只沉溺于个人叙事的创作者,要往前一步。”

她的创作始终有两条线索:一条是个人情感的诚实表达,另一条是对时代议题的隐秘回应。她的丈夫不喜欢纽约的喧闹,而她只愿意在大城市待着——大城市有她需要的便利交通和艺术生态。“我没有办法在偏远的地方待着创作,需要出门见朋友,需要待在有人流聚集、有画廊、工作室、有艺术家同伙的地方。”2020到2022年,在上海街头与朋友的所见所闻是她的灵感来源,如今一两个月一次的深度对话,依旧能让她重新审视自己的创作方向,“但不会像以前那样,别人的一句话就轻易打乱我的节奏了”。

现在的黄安澜,比以前更自信了。这种自信不是来自外界的赞美,而是源于创作中的自我疗愈——每一件作品,都包含着她对生命中一段创伤条分缕析的拆解。最近,她又重读了阿列克谢维奇的书,这位白俄罗斯作家的《切尔诺贝利的悲鸣》,曾让她太压抑而不敢触碰,现在再读,是为了学习如何讲别人的故事。为了避免掠夺他人视角,黄安澜一度偏向“只讲自己的故事”,但现在她意识到这种方式的局限。她敬畏阿列克谢维奇的真诚——不评判、不掠夺,把痛苦、挣扎如实记录。“当代艺术里,很容易变成故事的小偷,或者不道德的掠夺者,我在想,怎么才能既尊重他人的视角,又不失自己的表达。”

Q & A

偶像文化现在对你的创作有些什么影响?

我现在不再去直接做偶像系列,是因为我觉得自己没资格了——当我不在那个会花很多钱飞去日本参加握手会的狂热状态里,再去讲偶像文化,我担心会没那么真诚。但偶像文化的逻辑会以别的形式留在我的创作里。我觉得艺术家卖作品,和偶像卖小卡就像是一个性质。我接下来想做的“纸巾名片”,就可以联系到AKB48刚出道时在秋叶原剧场附近发纸巾的思路——纸巾实用、有记忆点,还能承载情绪——它可以擦汗、眼泪和体液,是混杂了非常多欲望的一样东西,还有矛盾和挑衅的一面。

关于作品流通的方式,我现在觉得,把书交给读者、把作品交给藏家,和偶像把小卡交给粉丝,本质上是一样的:不是卖东西,而是传递连接。AKB说“偶像是贩卖梦想的职业”,这么说很羞耻,但我概念中的艺术家也该这样——不然我可以继续去做纯粹的研究型艺术,而不用把自己的一段段“生命”留到自己的作品里。

翻译这件事在你眼中有怎样的意义? 为什么喜欢去翻译?

好玩。这种跨语言的翻译,这种创作,或者说语言与语言之间带来的不同感受,是件很有意思的事。有些时候我自己想写一篇文章,做研究的时候会发现可能别人已经写过了。那我就会想,不如直接联系杂志社把它翻出来。因为人家写的可能比我自己写的要好得多。就像你刚才说的,这也算是作为流行文化的桥梁。

不过我自己是不相信文学翻译这回事的。比如,之前我和《殖民者之爱》的出版方重音姐妹讨论,要不要把这本书重新翻译,我们就会想,太难了,翻译完全就是全部重写一遍。但我不像很多中文原教旨主义者那样,觉得中文就是不可翻译的。我有个朋友,他的专业领域就是把宋词翻译成英文,最后出来的成品也是非常成熟的英文诗歌,完全是另外一种有价值的东西。

那该如何去翻译不可翻译之物? 在逐字逐句的翻译不奏效之后,有什么是能够跨越文化和语言奏效的? 我觉得这一点也体现在我最近的创作里,比如“年轻女孩”这个形象。不管是在中西方,大家都非常喜欢把它作为文学母题。比如说,法国就有圣女贞德,日本这样的形象也比较多,我会去思考它们的相同性、不同性,试着通过这样的文学形象来寻找共性,讲述能被世界理解的东西。

接下来在创作上对自己有什么样的期待?

因为我之前主要做的是几分钟到十几分钟的短片,所以接下来希望能有从短片转向做长片的机会。我希望能下一个影片里,对之前的不足做些改善。之前的短片里可能大多是点到为止,或者只给个暗示;接下来想把内容做得更扎实、更实际,能让观众清晰地解读出来,而不是像以前那样,把关键信息藏在彩蛋里才揭示。

撰文:张芷琳MELODY



黄安澜作品
《Bad Things Happen, Not Only in Literature》
2024
植物染色双绉上刺绣和丙烯转印、鸽羽、手绘古董画框, 18x14cm