



## Yuanyuan Yang: 10 Days in Kraków 杨圆圆：在克拉科夫的十日

杨圆圆 = 图 朱一南 = 采访并整理

2013年夏天，杨圆圆来到波兰的克拉科夫。十天的旅行结束后，她并未像一个旅行者，留下一叠明信片一般的风景照片；而是用影像提出疑问：在陌生之地，当旅行者只能停留很短的时间时，自身是否能与该地的历史时空发生关联？一座城市又如何通过遗留下的细节来告知到访者彼此时地的故事？

于是，杨圆圆试图把自己拍摄的照片、在当地二手市场收集的老照片和一些有意味的电影画面截图放在同一场域内发酵。在影像的相衬中，观者可以隐隐被一条线索——关于城市，关于历史，也关于她自身的情感认知——引领入一个开放而模糊的故事中。这种挪用图像的创作手法，让她的作品集《在克拉科夫的十日》增加了观者思考的层次。同时，这次创作也很好地展示出，摄影师如何通过编辑一本有节奏感的摄影书，出色地展示一个项目。

杨圆圆，出生于1989年，目前工作居住于北京。她于2013年获得伦敦传媒学院（London College of Communication，即以前的伦敦印刷学院，是伦敦艺术大学6所学院之一）的摄影本科学位。她的艺术实践包含多样的形式，以摄影为主。

自述：

《在克拉科夫的十日》以一种介于旅行笔记和手札之间的形式呈现。尽管这本书没有目录，但是书的整体结构实际包含了三个隐形的章节，它们被构架在看似零散的排版形式之上：1. 战争；2. 城市；3. 联结（从彼处到此处 / 从我到你）。书中所出现的素材包括我在克拉科夫逗留的 10 天之内留下的快照、手记和收集的老照片，以及对于三件既存作品的引用（电影截图以及文字摘录）。这三件作品包括：《空中杀手》（2008 年，导演：押井守）、《看不见的城市》（作者：卡尔维诺）以及《我略知她一二》（1967，导演：戈达尔）。对于三件既存作品的引用划分出了这三个隐形章节的框架。来自三个不同年代与背景的既存作品与我在克拉科夫 10 天内所搜集的素材交织在一起，它们之间的关系时而紧密交织，时而又相对松散。通过排版与排列的节奏调和，这些素材逐渐在书中编织出一条模糊而开放的叙事。

一直以来，我都对于旅行者的状态很感兴趣。当我们前往陌生的城市并只能停留很短的时间时，个人的经验与知识是否能与城市庞大的时间网络发生关联？我们此时在此地所遭遇的事物，是否能与彼时在此地发生的事件产生联结？这本书呈现的仅仅是诸多可能性中的一种：倘若我并没有在 2013 年 7 月 16 日去 Hala Targowa 购买旧照片，没有在 7 月 15 日前往波兰航空博物馆参观，或者没有在 2011 年就看过戈达尔的电影《我略知她一二》，也许这本书依然会诞生，但它最终的叙事结构和形式可能完全是另一种样子。

物理学家 Julian Barbour 曾假设过一个全部由“此刻（Nows）”组成的无时间的宇宙。他这样说道：“隐秘的时间之河是不存在的，却存在可被称为时间点（instants of time），或者‘此刻’的东西。”在生命过程中，我们就像是穿过一段连续的“此刻”，问题在于，它们是什么呢？它们是宇宙中一切在任何时刻彼此关联的排列，比如，“现在”从另一个角度去假设，或许过去、现在与未来之间不存在真正的间隔，每一个“此刻”都是由无数条时间轴汇集而成，也因此，没有任何一件事物是孤立存在的，一切都是彼此关联的。事实上，这种假设或许就被投射在我们的日常周遭中，譬如在充满繁复印记的墙面上，或者我们时刻都被多重信号所充斥的头脑里。

**《在克拉科夫的十日》好像是一本旅行笔记，但又好像不止于此，你怎么定位这本书？**

书的呈现形式像是一本旅行笔记，大部分基础素材也是我在克拉科夫的十天里搜集的。然而，这件作品的结构与理念远不仅仅关于一次旅行。我本人在这座城市中的经历仅仅是书中的线索之一，其他两条主要线索则是书中引用的两部影片——《空中杀手》以及《我对她略知一二》，这两条线索源于我过往的观影经验。我试图将三条本无关联的线索交织在一起。同时，这两条线索也划分出书中开头结尾的两个章节“战争”与“联结”，两个章节被中间的章节“城市”串联为一体。

就像我在作品陈述中引用的卡尔维诺的文章所言，我们每一个人都是无数经验与信息的集合体，此时此刻的我们，由我们的记忆、体验、看过的电影和读过的书汇聚而成，而这些过往的认知与我们在当下的体验又能发生怎样的联系？它如何影响我们对于周遭的理解与判断，并如何影响下一个事件的发生？

在一段有限的时间内，一个人与某个地点可能产生何种关联？《在克拉科夫的十日》以及我的近期其他几件作品，都是在这个提问语境中展开的。



旅行仅仅是与地点产生关联的一种形式，其他的形式也可能是一次短暂散步，或者长达几年时间里多次重返的某个特定地点。

在我的作品中，城市通常被作为一个起始点，但作品并不仅仅是对城市表面化的描绘。发生于不同时代的事件交织成一张张错综复杂的网络，覆盖于每个城市、甚至每一个街角。面对这些庞杂的结构，我试图梳理出多条讨论的线索，历史的线索、战争的线索、特定人物的线索等等。

**在一次对话中，你提到采用了图像挪用的艺术创作方式，在这本书中你是如何使用的，灵感来源是什么？**

挪用作为一种创作手法，在艺术史中很常见。在这本书中，

我挪用的素材主要包括了两部电影的截图以及我搜集的旧照片，无论素材是由我拍摄还是搜集，它们都具有平等的重要性。而对于书的编辑就如同电影的剪辑，它是真正将这些素材串联的语言。

说到挪用作为一种创作手法，我想说在当下这样一个信息平铺的时代，世界上已经有太多的图像。我并不是说我们已经不该再去制造新的图像了，只是面对一个如此庞大的资料库，我们是否应该在创造新图像时更为谨慎？并且，摄影自发明之时，它的主要功能就是记录，而在当下，大量的既有图像就是我们的现实；无时无刻将我们包围的广告与荧幕上的图像就是我们的现实。因而我认为，在创作中对既有图像进行挪用，是



当代视觉艺术家对现实周遭的本能反应。

### 你是如何找到这些老照片的，会涉及到版权问题吗？

老照片全部来自于跳蚤市场，摄影师和旧照片的拥有者都已不可寻。在作品中运用老照片作为素材的艺术家很多，通常来讲不会涉及版权问题。

### 为何选择了“摄影书”这样的影像呈现方式，而不是展览或者其它？

在我看来，书是呈现这件作品最理想的形式，但并不是唯一的。这件作品也可以通过展览的形式呈现，只不过素材之间彼此关联的逻辑，以及作品被呈现的形式将会不同。

有人认为，摄影书本身才是摄影师最终完成的艺术创作，你同意吗？比如说，单张照片不是很强的时候，如果经过再编辑，并加之一些书籍的装帧手段，能加强整体作品的表现力。

我不同意。摄影书仅仅是作品最终呈现形式的一种。而制作一本摄影书之前，创作者需要清晰地知道，自己的这件作品为什么要以书的形式呈现。这本书究竟仅仅是一本作为摄影作品载体的画册，还是说书本身就是一件作品？然后是一系列非常具体的问题，书的结构会是怎样的？这样的结构与作品的观点有什么关联？等等。

在我看来，仅通过强调“单张照片的视觉强度”来阅读摄影的年代已经过去，单张照片仅仅是作为完整作品中的一部分，而作品本身是否“强烈”，则关于创作者的构思，关于如何将照片进行编辑与组织。

而所谓的“装帧手段”，即书的设计，首先要与作品的理念紧密关联。不是说所有人都适合穿同一款好看的衣服。

### 在你看来，什么是一本好的摄影书？你看到过哪些？

在我看来，一本好的摄影书远不仅仅是作为摄影作品的载体，而应该是一件独立的作品，具备自己独特的语言，具备与作品节奏契合的编辑与组织。近期比较喜欢的画册包括 Cristina De Middel 的 *The Afronauts*，艺术家通过自己的想象再现了 1960 年代发生在非洲的赞比亚太空计划。一直都非常喜欢的摄影书包括 Collier Schorr 的 *Jens F.* 以及 Daniel Blaufuks 的 *Terezin*。

### 作为年轻摄影师，在制作完摄影书之后，你是否还需要参与到推广环节？你是如何做的？

需要啊。首发式，在艺术机构做讲座，联络展览事宜，报名参加比赛，这些工作，任何艺术家都需要做吧。

### 制作摄影书的成本大致要多少？在没有资金注入的小众艺术书籍出版上，很多创作者都面临无法回收成本的问题，你如何看？



成本根据作品来定吧，选择的纸张与作品的开本以及印量都会让成本有很大差异。我认为，创作者对于自己的定位要准，在书发行之前，要对自己的受众群以及范围有大致的预测。这些都是非常不确定的，譬如我刚才提到的画册 *The Afronauts*，艺术家独立出版，印了 1000 本，而在发行后两个月内就全部售光并获得大量奖项提名，这是艺术家本人也根本没有预测到的。☑