

## 因为古人所以在下，因为在下所以古人

李彦墨

"文化是人们在回顾历史中尊敬、观察、并同时与之斗争的东西。"

解读叶甫纳的作品我个人认为大致有两条线索，一是通过“历史-个人-当下”的内在联系去试图理清表象与根源之间错综复杂的秩序与规律，二是探讨相对应的“主流”和“边缘”。而这两者可以说都源于艺术家自身面对不同境况时的同一困惑——“这是怎么形成的？我是怎么形成的？我们是怎么形成的？”

《民族画报》系列作品的产生跟艺术家本人的出生地（云南）有着一定的关系，但更加值得注意的则是《民族画报》封面体现出的深受意识形态影响的模式化审美。《民族画报》初刊于1955年，是一本官方形式的画报，作为当时颇受大众喜爱的主流国家宣传刊物，其主旨一方面是强调民族团结的主流价值观，另一方面是把少数民族的作为主流观念下的审美对象。其封面内容可以大致分为几个类型：体现劳作场景，军民一家，学毛选，以及领袖的会面和英雄人物等。封面可以明显看出具有意识形态元素掺杂的以健康为美的审美倾向的变化。艺术家在考察的过程中发现民族画报的审美模式和价值观念充满时代感，政治变迁和英雄与事件的更替。早期的民族画报更多的体现着一种一致性，总结下来就是“劳动光荣”，树立的英雄形象大部分都是具有牺牲精神的人物，如草原英雄小姐妹等；随后有很多封面以红色口号标语为主要内容，伴以农业学大寨劳模领导务农；改革开放后模范人物则成为了科研人员，如少数民族地质学家……后来，模版又摇身一变为蒙古族的吉祥三宝，成为娱乐时代和家庭幸福的象征。而今，画报封面更加难以定位，媒体衰落，几近难以经营。从其审美变迁中我们可以看出意识形态从高度政治性到极端商业化集体无意识的转型，而各民族登上封面的频率也是不一样的，藏族最多，其次是新疆，傣族出于审美上的原因频率也很高，可以说少数民族的敏感问题在民族画报里都有比较直接的反应。

《民族画报》一直以来折射着中央与地方，主流与边缘的关系问题，体现出高度的策略性与某种意义上的“审美的无辜”。当汉族文化随着信息的传播和普及更多的侵袭到各地，少数民族已经不得不学习汉语来维持与现代的对接，他们的异域风情也越来越多的成为外来者潜意识中的规定形态和自身的各式生存手段，关键在于，在边缘与主流的互动中，边缘被主流接纳和欣赏恰恰是出于它的边缘属性。这一矛盾和纠结在叶甫纳到伦敦展开留学生活后体会的更深，在中国是“主流”（汉族）的她到了国外成为了“边缘”，对自身身份的强烈感受促使她展开追问，通过自己的家庭追溯起自身的历史，作品“家春秋”就这样诞生。

“家春秋”系列通过艺术家对自己家庭成员的扮演试图寻找着个人记忆的根源和本质，并通过这

种转述使个人记忆成为所谓的整体记忆。其中包含着对个人身份在时代背景下的探讨，并以此抵达自己与家人内在与外在两种层面上相同点和不同点的区别和划分。通过时代中一系列的事件如何作用于爷爷奶奶那辈人再到父母辈的人来阐明艺术家对于个人身份的感受：即自主性并非凭空而来，一切的选择其实都有着很多必然，顺应时代往往是最最终的结局，而且被赋予某种相似的色彩和共性也是不可避免的。在当下作为个体存活着的我们在扭头回顾一个时代的时候往往才能发现自己是某种不可分割和逃脱的整体的一部分，而这其中包含的则是个体的无意识。叶甫纳通过对家庭成员的采访了解到他们现今生活状态的成因，比如她爷爷的经历就很大程度上取决于政治运动上的调动，而随后父母那辈人中出现的职业，社会地位，经济状况的差异和分工又直接影响到作为80后的艺术家本人的生存状况。相似的家庭观念，上山下乡的共同经历造就了她父母这辈人的共同特征，而通过扮演他们，叶甫纳重叠并转述着他们对青春的记忆，并对他们当时的生活进行着想象和揣测。而在这个过程中她深切地发掘和体会着血缘的巨大影响——她跟每个家庭成员相似的面部特征，需要拉长一点的下巴或需要垫高一点的鼻子……她同时“是又不是”他们每一个人。她把这种感受用她作品中对声音的模仿类比为“一种口型仿佛有些对不上时的尴尬和幽默”。

叶甫纳认为，历史是主观的，碎片似的在不停重组和结合。人们往往相信自己愿意相信或别人想要我们相信的，不能做到完全的客观。但这也并不意味着虚假。角度，意识，侧重点和观点的不同造成被讲述的同一历史的差异，因此历史是可以被不断影响的一个东西。事件在这里是唯一能被写进历史的，但或许恰恰是最不重要的，因为事件对每个人产生影响的过程是极为神秘和个人化的，因此艺术家既明白去知道自身历史的必要性，同时也知道这种知道始终带有着的猜测性。

叶甫纳的艺术作品介乎于视觉和文字之间，运用的是一种“文献式”的资料搜集法。她强调自己的作品并不带有个人的观点，而是希望在搜集整理的过程中（对于观者则是去看和读的过程中）形成，进而发现和拥有自己的观点和看法。比如《民族画报》她只是把一些认为我们有必要知道的东西摆出来让大家知道，并在此过程中通过扮演去完成对模式化审美的反讽和戏谑，而“家春秋”更多的是对老一辈人们记忆，青春和生活状态带着距离的咀嚼，通过血缘关系铺展“历史-个人-当下”的这一线索。“动态的照片”或“静止的影像”则让她的作品更加难以定义，她似乎模糊了影像和摄影的界限，造就了形式上的“是又不是”感。而她之所以会采用这种方式，很大程度上是由于《民族画报》封面当时采用的摆拍模式，其造作，僵硬和某种不自然的东西成为了她想要突出定格的姿态类型，而在“家春秋”中这则更多的成为一种幽默。

叶甫纳的作品及她自小与家庭的紧密联系让我作为观者和发小感受到她身上一种很强的“归属感”。与现代人更多体现出的某种无根性和流离失所不同，她很明白自己属于哪里或者说从何处去寻找和理清自己身上的东西。我想她从过去岁月之盒中转移出来的作品针对这个充斥着无意识

和孤独感的现今是有其独特意义的。

2012年3月21日星期三