

李然：箭与靶——超越媒介的差异，直击叙述的困境

蔺佳 | 采访

ArtWorld: 你毕业于油画专业，但我们几乎没有见过你的绘画作品，更多见到的是你的影像作品，包括影像作品中所包含的表演和写作。绘画这个因素有时会通过影像作品中所提及的美术史或你在表演中所塑造的画家角色而表露出来。能否谈一下，你从油画到影像再到更综合的创作的发展过程？

李然: 就现在来看，我创作中的形式语言与媒介应用方面并不是在从一到二或由简到繁地发展。我对创作中呈现语言的选择一般会基于两个因素：一是根据身体经验，一是取决于表达上的准确性。说到身体经验，我们的经验是很广泛的，学校的学习经验已经不算什么了。这个时代我们对有声的动态图像的阅读经验很丰富，这是我之前选择影像和表演为手段的基础，那时候渴望将自我的动作投射到画面，并在其中发声，形成个人的语境，这种需求比较强烈。不过在媒介的选择上，我并没有太多的焦虑，因为这种选择在今天已经没有什么递进性质的前卫感受了，所以我创作的快感并不建立在选择某个媒介上。

ArtWorld: 你在作品中引用或参考的来源常常是艺术史、诗歌、电影、哲学，比如《圣维克多尔山》与塞尚，《放纵之前，自由之后》中被荒谬植入的尼采等哲学家名字，或者《一段声音效之间》指向的静物绘画传统，这种对特定语境的引用，意图是什么？这种引用能让作品更艺术吗——作品被更艺术地解读？

李然: 这三件作品中，关于“引用”的意图都来自于当时我亲历当代艺术领域的一种感受和经历。例如《圣维克多尔山》是2011年的方案，2012年在魔金石空间实施。我2009年前后参与到这个行业，就在那时整个艺术行业受到2008年金融危机的创伤。萧条和不知所措的氛围在那个时候表现得很明显，一种莫名的焦虑围绕在这个现场里。那段时间，估计大家都很想坐下来聊聊，因此公开的讨论、对话、谈话等活动特别多，直到今天也是如此，跨行、跨界、跨领域的聊，这种对话其实也是一种演出。那个时候，我闲着没事，也经常去听一听，发现这里面的谈话都是各说各的，交流上有很大的障碍，有些非常低能，也有些看着高深却完全不知所云，那些“借来”的知识和人名一个个无情地闪过。当时那个背景引发了我创作《圣维克多尔山》这件作品，我用模仿老译制片配音等方式还原了一种多人交谈的场景，一

种交流障碍，一种莫名的断裂感，所以当时我引用了很多流行的知识、历史、哲学名词等我们看似熟悉的内容，零碎地漂浮在这个故作正经的表演里。这件作品在形式上出现了很多语法，比如模仿、引用、截取、再编辑、反复隐喻，以及在剧本中制造错位的对话语境，通过模仿不同性格和时代的声带，随机抽取艺术史经验范例中的局部画面。这其中有一个多重性编辑，四个剧幕“反射的图景”“凝视”“竞技”“偶遇”在编辑上都在自问关于艺术创作、艺术实践的内在性是什么，其实谈论这个问题的时候，当时行业里最常用的一句话就是“回到艺术本身”，这句话在普遍不安的工作现场其实具有一定批判性。而对于语言转换，我当时的选择是不要为了寻求批判性而将语言简单化、痕迹化，所以我花了些心思把剧本书写、模仿表演、展厅的安排变得更具有意义的多重性。我也经常用“摆了更多镜子，相互反射”来说明这件作品，剧本第一幕中“反射的图景”就有这个暗示。语言转化上的多层次、重重叠叠是一个很有意思的书写累积方式，增添了很多叙述的可能性，但另一方面，我也发现这样的工作并不难，因为这种叠加式的、多点呈现在很大程度上也让创作变得很安全。

《一段雨声音效之间》这个作品来自我在展厅里观看作品时的感受，一个个“无声”的展场中那如同静物般的场景。行业里一个接一个的展览，每天都在生产一个个作品，有的冰冷地摆在展厅里，有的随意散落一地，什么样的都有，可就是不知道这些东西怎么来的，它们如死尸一般，没有张口说话的能力，这些感受正好和我电脑里的一段合成器模拟雨声的音效撞在了一起。

《放纵之前，自由之后》作品里去掉了我自己的形象，没有延续自己表演的方式，我雇佣了五个陌生人来代替我进行表演和讲述，我也有意地给其中一个演员一张纸条，上面有一串哲学家的名字，他自己挑了自己听说过的两个人，一个是尼采，一个是海德格尔，他用这两个名字编纂了一段社会新闻一样的故事。其他演员的讲述也是由他们自己编纂的，我只是事先给他们每人一张纸条，上面基本上就是一句话，例如“爱情故事”、“他杀了我全家”之类的。这件创作中，我个人的自身焦虑大过了从前，有诸多的参与后的失望和失落伴随其中，我逐渐感受到无根的叙述无论谁讲出来都一样，只是看上去好像很自由。最后我将他们讲述的故事断断续续地拦腰斩断，生硬地拼接在了一起，看不到一个完整的故事，演员们互不认识，但要坐在同一场景下一起听对方编纂的故事，这和我们遭遇的现实很相像。

ArtWorld: 在你的一些作品中，发生着非常复杂的信息转译，《作为一种内部参考？》

和《续写一则展厅中的故事》这两个前后关联的独立项目就是一例。作品里，故事与空间、艺术家与虚构人物、不同的语言之间，同时或先后发生了转化。这种信息转译是你创作的核心之一吗？在《漂亮的知识》中，你在表演中不惜说着仿冒的法语，是否可以说，你对信息的形式转译有很大兴趣？

李然：对，有兴趣。“转译”在我们的经验里时常遇见，里面包含了诸多层次的问题。在我的创作中，“转译”显得更外在，而不是内核，我时常把信息的相互转化过程呈现和模仿出来，隐喻或指向一种现实类型。“转译”既是艺术创作、知识交换中的一个技术问题，也是我们经验其中的一个历史问题，由“转译”引发的现实境遇，或者说由于“转译”问题引发的描述、批判、审查都成为了我们今天复杂现实的一部分。

ArtWorld: 通过你的作品，我们能感受到你热衷表演，但我感觉你更喜爱的是通过屏幕表演，是屏幕后的表演，也就是将影像作为作品的完成时，我的说法是否正确呢？影像的媒介形态，尤其是通俗的影视形态，特别吸引你，你会借用地里探索电视节目、名人纪念专题片的套路，以及默片表演、译制片腔这些形态。你借用这些影视形态是为了调侃吗？

李然：“调侃”这个词显得比较随便，虽然我希望我的创作是轻松的和带有反讽意味的。但这些“影视形态”的引用和模拟都是针对现实某些情况的，我只是喜欢用比较幽默、尽可能引人入胜的方式去再现它，我也希望能敞开地使用一种大众经验来引导观众的目光，但很多时候这种方式让我有挫败感，它变得很容易被随意地消遣，也常常在危机重重的现实中被荒诞地误解。

ArtWorld: 这也让人很好奇你本人的生活方式，你在生活中的爱好与主要娱乐是什么？

李然：可能由于我在制作作品到呈现创作，再到之后反思创作的过程里面会有一点角色分裂，所以我猜“好奇”的应该只是我的一部分制作（表演）过程，但那个过程是比较短暂的，演完我就不会再沉浸进去了，而创作过程里是需要艺术家担当各种角色的。

ArtWorld: 我们本期“长读”的主题是谈当代艺术中的影像×文本/写作，这听上去预设了影像和文本/写作之间的关系应该是不相关的。但有一个词“影视语言”，它表示影视的镜头拍摄、剪辑、声效和其他后期处理这些手段可以构成一门语言，替代

文字的功能或与文字功能匹敌。在你的作品中能够看到戏仿的“影视语言”，你通过时常被排斥在艺术创作之外的、偏向应用型的“影视语言”，使得当代艺术的影像与语言、文字、写作之间大多数时存在的割裂变得模糊。你能否谈一谈你对“影视语言（影像语言）”和“影像×语言”这两种概念的看法？

李然：首先，我认为我们应该看看形成方式的源头和动机在哪里？我们需要承认艺术创作中叙述性或者叙事性的内在焦虑，且在这个艺术品爆炸时代显得尤为紧迫，我相信今天所有的艺术家都会感受到一种叙述上的危机与压力，在创作形成展示的外在流通上，紧要的内容的肢解与抹去，必要的立场被娱乐化已经不足为怪，其实我们当谈论“语言”“媒介”或“风格”等事情的时候就要谨防一种扁平化的思考方式。

你所说的两种概念，我们看得更内一点，就会发现这是一个关于艺术创作叙述危机的问题，它不是表面上就能看到的：可能很多创作用了大量文字和写作手段，却既无叙述对象，也无有意识的个人逻辑；但也有朴素的无文本性呈现里却能发散出各种的启示。所以很多时候，我认为不是形式语言和媒介手段本身在掌控叙述性，这个叙述性来自于作者，所以我最近的个展“还是这群人”的展览概念也是在指涉这个部分。

ArtWorld：写作和影像能建立怎样的建设性关系？你已经进行过和希望进行的尝试有哪些？在这方面，有哪些对你有启发的艺术家或作品吗？

李然：我认为创作中能有所建设的本质来自于艺术家创作的转化方式，其包含了思想意识与表达呈现的整体关系。

新的作品《还是这群人》里我将显性的台词抹去了，看起来没有一种“写作”“文本”或“语音”出现，可为了将四段场景有效地编织，组织成一个“哑剧”般的场景是需要非常细化的剧本的，这些文字在作品里是看不到的，包括要让演员有效地形成各种情绪，进入语境，需要在现场调动这些业余演员，同时我也在现场模仿各种动物的声音，雨点的声音，风的声音，来引导这些人的表演，这些内在过程都需要幕后书写与表演才能够完成。下一步我希望再把这种隐性的表演与叙述再次进行一轮转化，应该会在今年年底深圳 OCAT 艺术中心的表演项目中呈现。

在最近的国内展览中，梁玥的影像创作对我有一部分启发，她的作品静默，拍摄视角固定而

不游移，凝视般地直视一处风景，却绝不缺乏叙述上的内容与张力，也不缺乏叙述上的自信。

ArtWorld: 在展览“还是这群人”上，你还带来了一个写作作品《体育场里的野餐》，展览新闻稿里称它为小说，而我在阅读时以为文本中第一人称的“我”是真实的你。实际情况是怎样的，故事中这个在新加坡短暂驻留的中国艺术家在多大程度上是虚构的？

李然：这篇短篇小说的观看点并不在身份的真假上，在于一种“去政治”的视野进行的回忆性地描写。这篇小说中的“我”就是我的一段真实的经历。在展厅里它即充当着作品的角色，也是一个展览引言的角色，只不过我把这个角色在展场里安排得很隐晦，它被安置在一个暗处的角落。关于“虚构”，要看我们如何定义“虚构”。我可以这样说，这篇短篇小说更像一个短纪录片。我只设定了一个机位，这个机位就架在这篇短篇小说中的“我”的视角中。

ArtWorld: 今后你会更多创作单纯的写作作品吗？

李然：有必要的会会的。

ArtWorld: 如今，进行写作的艺术家不在少数，艺术家的写作对于“写作”这件事本身究竟有何推动？对于艺术家自己，选择写作这种如绘画一样历史悠久的创作形式，又有多大的空间能够创新与颠覆呢？

李然：我认为提出这种期待是不合理的，既缺乏警惕，也缺乏验证：一方面这是对艺术创作的“创新”和“颠覆”的一种简化而表层的遐想，甚至在资本主义无处不在的时代，这里面还渗透着一种功利主义或实用主义的气味；另一方面，这也来自于我们艺术史经验的单一和扁平，我们先入为主地认定了艺术发展是由于“形式语言”“媒介”和“风格”带来的，而不去验证这种先入为主意识的来源，甚至不去推敲“发展”也是一种普遍性、一般性的价值观。

所以我认为需要超越媒介本身的差异性，从创作呈现上的叙述困境展开推动，重新发现、认识链条中的断裂处，有意识地展开论述，那么“写作”就不仅仅在运用文字、文本这种表面语言现象上了，而是可以延伸为一种修复、衔接、疏通的一种艺术家自治工作，不再把叙述的主权全盘丢给他人。