



李然: 自我意淫

| January 8, 2013 | 文: 洪迈



《地理之外》2012年，高清彩色有声录像装置，尺寸可变

年轻艺术家李然（1986年生）擅于滔滔不绝的描述自己艺术创作中的每一个方面，这并不令人惊讶——最近两年，李然在视频创作中愈发依赖于语言和文本的对照。他使用建筑语言描述自己的艺术创作：一件作品就像一个房间，它既不应向观众关闭大门，也不该将他们逼入单一化阐释的死角；同样，这扇门不该永远敞开，也不能随便什么人都可到此一游。它应该处在一种深思熟虑后恰到好处的半开半掩状态，观者可以自由进出，但并非没有阻力。这样的比喻似乎相当适合艺术家在现实中探索非现实的实践。

这种探索首先出现在李然33分钟长的视频作品《圣维克多尔山》中。视频以艺术家2011年在魔金石空间的表演为基础，充斥着毫无逻辑、分支不断的多人对话，所有的角色都由坐在麦克风前戴着眼镜的穿越版李然饰演。从整体来讲，如果李然的艺术是一个巨大的房间，作品中出现的观念和话语——比如“这是一个可以不断异化而非创造的世界，一个可以停留在蔬菜瓜果之间互相置换的世界”或“它不是梦，而是我们才是别人梦中的客体”——便是房间的前厅，它通过孤立观者制造恐惧。在细节层面上，每个精心打造的句子都像一声自白，一把打开更多门、在艺术家建造的智性建筑中游走的钥匙。

李然对模仿的偏爱超越了形式和内容，成为他创作框架的最初蓝图。在《圣维克多尔山》中，他化身为十数个性情迥异的角色——从衰弱温顺的老人、自以为正义的左翼青年到上了年纪的强奸犯和他的受害者，所有角色都通过七八十年代译制片的夸张配音表现。熟悉那个年代寥寥无几的进口影视片的观众（或听众）会情不自禁地在艺术家的模仿中闭上眼睛，将这些角色置于个人感知经验之中。对话中有意为之的修辞错误将一种建构出的现实（影视作品）转为另一种建构现实（视频作品），是现代主义手法：在艺术及艺术作品中人为制造裂隙，这也是李然创作的主要驱动力。

至少，李然提醒我们，现代主义的永恒信条是当代艺术尚未完成的使命。在他看来，伪装并不能掩盖当代艺术不能充分意识到自己的历史地位和权利的事实。在艺术家一夜之间就能跃升入艺术史的中国，这样的怀疑显得格外有力，虽然这些编年史并未严肃对待现代主义的中心命题。

在新作《地理之外》中，模仿被戏剧化为纯粹的戏仿。李然从头到脚穿着探索频道外景主持的典型服装，踏上野蛮原始丛林中寻找神秘部族的旅程。艺术家像主持人一样详细解说路上的每一步，虽然观者无法辨别其中的词句，但他的声音极像中国观众耳熟能详的探索节目经典配音，效果令人捧腹。他喝河中水、貌似专业的品评珍稀植物、因为黑夜中的可怕声响而呜咽甚至尖叫，但这一切都是在一个空空荡荡的摄影棚中发生的，房间中只有他“发现”的原始人荒诞可笑的脸。当李然终于接受新朋友们的身体彩绘时，观者也会发现这场向想象世界进军的滑稽旅程与我们对人类创造力的理解一样落后。视频结尾处，李然将原始人（不可见）的洞穴壁画与毕加索和蒙德里安相提并论，完成了他的戏仿：艺术家是今日的傲慢主角，而洞穴人成为艺术家，但今日的艺术真的超越了原始部落的壁画吗？

艺术家对所见之物的表现与所思、所想、所预测一样复杂。他2012年的个展同名视频《漂亮的知识》同样强调了这一现实。在这次的戏仿中，李然伪造了一封病毒邮件，假扮成一位法国先知，在1980年预测未来32年发生的事：有了Final_Cut Pro一类软件，伪装旧录像并不是难事。他的预言事无巨细（只有诺查丹马斯才能做到），似乎无所不知，但他说的法语根本不像法语，没人能听得懂。这些废话中的幽默由于画外音的缺失而凸显出来，它们的全部意义都来自于字幕——文字自然是创造力最可靠的工具。当观众意识到先知在预测未来而李然在重述过去时，二者都变得可疑起来。同一展览中的四幅绘画《之前-之后》使用了威廉·贺加斯1736年同名画作中的内容，比如精致的大衣、酒吧女侍的裙子和雪白的大腿——以纯粹后现代的方式嫁接了前现代语境中的有趣细节，结果自然不会是“漂亮的”。

这些作品只是李然充满裂隙的艺术房间的一角。回到《圣维克多尔山》，我们发现一种对话在作品中形成，但想要辨明时又变得模糊。对于作家、画家、讽刺者和怀疑论者李然来说，艺术世界或许不过如此，充满了无意义的装腔作势。让我们回顾“骄傲的中年人”的建议吧：“大可不必延伸这晒不烂的哲学论述，回到艺术中，我们所观看的是在体系和世界结构定义之外的，虽然可以被串联和归类，但是这种愚拙的划分，这种书写背后藏着多么单一而乏味、夹杂着迫切而虚妄的幻想，而这种幻想其实是在自我意淫。”（由康康翻译）