L

李然

M

玛丽娅

对话李然

2013.12.20

M：李然，你好。虽然我对你已经比较了解，但还是想进一步了解你工作方面的情况，包括分析你的作品内容。我在看作品的过程中，发现你作品的主要概念是评价人们对待历史的方式。我觉得你对待历史的态度有点像对待一个具体的对象，通过一些符号来表现历史的意义。另一方面，文化是怎样生成的？你能不能先介绍一下历史和文化在你作品里的关系？

L：不是我怎么看待历史，而是在我们现实工作的方法论和知识的进程中，包括艺术行业、文化生产系统、艺术生产系统，历史成为我们考察世界的方法和依据。历史是一种现实。我对历史并没有特别强大的个人情节，但是我觉得历史有必要性去讨论。所以我“挪用”了一些类似于历史的素材。而让我选择这部分素材的动机，是因为在我的工作中，在我在这个行业的实践中，让我发现了很多让我亟待表达和搞清楚的事。比如工作中，我们会碰到知识梳理上的无法对话，在交流中有知识经验的错位。这部分让我非常感兴趣，今天当我们谈论当代艺术时，如何表达自己的创作，如何向他人表达创作，或者他人如何将我们的创作再次表达时，遇到了很多表达上的困扰。这种困扰是来自于如何看待我们自身的历史，有些东西在这个进程中并没有完全地打开。现代到底是什么？我们在现代性的认识上处于什么样的状态？所以很多问题，比如是不是新的东西和往前“推进”的东西就是有价值的？是不是追随传统就是有价值的，或者打破艺术界限进行社会实践就是有价值的？就价值而言，这些都是让我觉得没有价值的动机。而对我个人来说，我觉得有价值的，其实是如何审视我们曾经的知识，如何把这些知识连接到现在。这个既不在后殖民语境里，也不在殖民语境中去试图建立本地或区域化的所谓“根源性”的思考。这可能是来自于我们如何去证实，有些东西是特别的，有些东西是我们共同的。就在特殊和共同之间，寻找彼此的联系，然后又重新回到个体性中。所以我运用了很多现代艺术的元素。中国早期的美术史，其实是关于艺术的内涵与本质，在今天谈不上是艺术，而是在美学范畴里的考量。但是这种经验，在今天思考很多问题时，也给我们很强大的判断意识。所以在去年的作品《另一个他者的故事》中，有这部分的讨论。

M：我感觉你谈到历史的同时也谈到了文化，这是我自己的解读。

L：更准确地说，应该是艺术的历史（artistic history）和艺术的文化（artistic culture）。我的作品里可能运用了一些大众传媒式的语言，或者老电影黑白片的叙事方式。我觉得这一步只是最后的呈现，但抛开这些来看，我觉得更多是在艺术工作中所碰到的问题。

M：你是不是觉得，谁做文化谁就控制了历史？

L：我觉得文化是一个很广泛的层意，今天说的文化艺术和我们所讲的当代艺术是不一样的。我是工作在当代艺术中的，我更清楚我周遭和经验中的艺术。但是我觉得文化更宽泛，就像啤酒泡沫一样产生更大的范围。我觉得我还是在相对根源的领域工作。大众文化和艺术是没有等同性的。包括历史和文化也都是太宽泛的概念，它们需要很具体的方式去保持连接。连接中有艺术家需要的素材，所以我用选择的素材来进行表达。但所针对的，既不是历史也不是文化，而是我个人感受到的当下现实。

M：你谈到了“后殖民”，但我觉得你不太喜欢“后”这个概念，可能这个概念太简单。

L：我没有刻意回避“后殖民”这个语境，就像一个画家也不会刻意回避卡通绘画。我已经慢慢通过工作去接触那些被认为不是那么酷的东西，比如“美术的经验”、“学院派”。但我正是从这种经验中走出来的，甚至我的父辈大部分人都伴随这种经验。所以现实是有意思的，我会把它拿出进行编撰。包括之前的作品《地理之外》，我会假扮成一个地理节目主持人，去进行了一场地理探索。很多人看这件作品的时候，会认为我是在谈“后殖民主义”，但我并不是在后殖民的语境中去谈这个问题，而是把“后殖民”降成一个对象置放在影片中，它其实是被包围而不是被谈论的基础。我的基础更多是我个人在表达相处和彼此关系的现实。

M：为什么你必须要这样做？好像你有表演艺术系统各个成员的必要。不光表演艺术家，也有节目主持人。是为了更好的控制吗？

L：实际上，我觉得在我工作的现实当中所感受到的，是彼此对“艺术家的工作”、“什么是艺术家”、“什么是创作工作”这些问题产生的重重迷雾。这让我们分不清艺术家到底是什么，把艺术家神话，把艺术家的工作神秘化、明星化、产业化、符号化。并不能说这些是好或坏，但是今天在面对知识和对话交流的时候，如果不把这些迷雾解开，是很难让我们互相观看，互相工作的。就像汉斯·贝尔庭说的：要撕开这层面纱。我的工作也是在不断撕开“艺术家是怎么工作的”这层面纱。艺术家只是另外一种工作方式；并不是展厅里看到的表象，更多的，是背后支撑的语境。我相信我的作品不是孤立存在的，和我生存的周遭及创作时的感受紧密相连。当然我也会不断去想象，把这层面纱清晰化，但也可能会制造更多我无法理解的东西。在我新的作品中，我也会尝试让我自己的表演褪去，让演员来代替我。总之，我所急迫的问题就是，艺术到底是什么。

M：观点很有意思。在这个展览中，展出了你从最早到最近的一系列作品。它们都代表了你创作的过程。你最早的录像作品《talk》，虽然可能看起没有很大的关系，但是我觉得还是可以从作品中看到你自己的位置，一种关于身体的探险和训练。

L：今天看这件作品，会有另外一种解读。但在创作的当时，没有太多的涉及。当时我并没有太多地参与到这种工作和实践里面。也许和你说的很像，是一种关于身体的训练。但其实我当时还有另一件作品，也是找身边的

艺术家来表演。当时更多考虑的是怎样用这种媒介将艺术家的身体再现。

M：你的四幅油画作品《之前 – 之后》，是根据威廉·荷加斯的作品获得灵感的。我觉得这件作品和你后面拍的录像也有关系。你考虑的问题，是如何让生活在艺术中延续下去。

L：其实我之前一直是在学习绘画，这件作品是我观看历史时的一个小愿望。它和我的《圣维克多尔山》中截取很多艺术史经典名著的局部是很相似的。这件作品截取了荷加斯作品中的四个局部，进行了再绘画。这里面相连的，是我对威廉·荷加斯考察后的一种再现。我发现了我的创作和荷加斯有很多相似之处，例如特别喜欢模仿，包括对很多事物设立两面性。所以我截取了局部进行再绘画，也把两者之间的感觉强化出来。我外在描摹他，其实是荷加斯在反驳宫廷绘画中被评价为很拙略的表达。我无法用比他更高超的方法去表达，所以只能用一种更拙略的方法把它画出来。这一过程，也是把我投射到另一个画家的角色里，只不过我的动作并不是在影片中呈现，而是出现在画的背后。

M：我对这件作品很感兴趣，因为非常简单。虽然静止，但也有动作在里面。这件作品需要观众了解绘画背景，如果威廉·荷加斯的原作是一部电影，那你的作品就是一部近景特写，一部观念的电影。

L：对，并不用去评判绘画的好坏，更多的是我做了这样一件事情。我做这件作品的时候，刚好我在 2012 年做个展《漂亮的知识》。这四幅画也是根据当时的语境和情境所设立的。

M：在《重新做人》中，好像你在开作品中人物的玩笑。他们到底是什么，在模仿什么。我感觉不是音乐家在说话，而是你自己在说。

L：实际上我只是用了一个角色作为引子，但其实我还是保持了艺术家的身份在说话。包括其他的作品也都是这样，虽然在我的片中扮演其他的角色，但我仍然在整个剧本和表演上去试图表述自己的感受。对于不熟悉艺术史的观众来说，这些作品可能只是一个有趣的故事。但是更多的，如果你对这个行业有感受，会发现作品背后包含着我对工作的细节，反复描述对方工作和他人想法的再生产（reproduction）的过程。偏离了太多最初的感受，却一再把真相揭开，这有点像搜索的过程（the process of research）。这个过程很像是在搜集证据，证明这个过程的存在。包括我们今天的艺术史写作，艺术批评、实践，也是很相似的方法。作品中的主持人也像是在搜索着什么，再去描述。《重新做人》这个题目也在讲述我们不断死而复生，每次都完全的展现。原来我和别人描述我的作品时，都会从不同的位置去描述，这个描述的过程其实也在创作。

M：这也是“自我反思”（self reflexive）。你的作品综合来看是“后现代”的，因为它们带有“自我反思”。你不仅是在创作，同时也是在经营一种关于创造的研究。这是一种真正后现代的创作。我觉得你不是刻意这么做的，而是有一种自然的过程让你这么做。还有一个问题，是关于艺术家的身份。你的几部作品，包括《重新做人》、《另一个他者的故事》，一方面我得到了一种好玩的感觉，但另一方面是有一种“苦”的味道在里面。你在表演的同时，也在反对别人把你变成一个“东西”。艺术的问题是在于把艺术家变成了一件固定的“东西”。一方面，有些艺术家因为去世了很长时间，因此很难判断他们是什么样的人；另一方面，大部分时候代表艺术家身份的是作品，所以艺术家也可能变成一件“东西”。我不知道你有没有这样的判断？

L：当然是有的。但我觉得我没有那么强烈的愤怒去反对，也没有那么大的激情去

调动别人到我的幽默和快乐里来。但是我会正视自己的位置。比如说，刚才我们提到的“殖民主义”和“后殖民主义”，或者说艺术批评和艺术史写作的问题，关于交流和对话的问题。当我面对这些问题的时候，会有我反对的。但我觉得反对并不需要这样激烈，也可以很幽默，每个人的性格不同。作为我的表达语言，我觉得是可以婉婉道来的，并且伴随着幽默的笑谈。这是我想要的状态，并不代表事不关己。我希望用轻松自然地语言去进行工作，自我表达。

M：对。我为展览选择“Degeneration”这个题目，也是从你们的作品中得到的灵感。你们几位艺术家选择了不同的媒介，但综合看来都比较幽默。也不能说反对，但是你们要找到生活中不太愉快现象的解决办法。不仅是关于自己的生存，也是关于社会的生存。作为艺术家，我相信也有许多无聊的时间，特别是当别人要求你解释自己作品的时候。这种感觉也是通过作品来表达或回应的，我不知道是不是这样？

L：差不多是这个状态。我记得我刚进入这个行业时，一个比我年长的艺术家和我谈论到艺术家的工作，说，实际上艺术家的工作是在一个无所畏惧和无所事事的状态里的。今天我也能感受到这个状态。艺术家的忙碌，不像在公司上班这样机械重复，还是有很多闲暇去思考的。所以综合来说，需要有办法让创作变得更具体。但有些愤慨和认真还是需要的，虽然在目前看来这像是一个顽症，无法解决，无法跨越。但往往正是这些焦虑和困惑在推进我的创作，而不是胜利感。所有的问题都在中心，也在边缘。有时候会随机地在工作中碰到了这个问题，但很显然不是中心问题，会很快被另外的问题取代，包围在创作里面。我创作的大部分兴趣就在这里面，当然也会有很多本能的快感，制作影片、表演、绘画都会带来本能的快感，是我工作中不可或缺的一部分。但更多的是思考观念如何输出表达，如何调动自己的本能，这两方面更多地参杂在一起，交织在一起。

M：每个艺术家都有自己的最优选择（priority）。在我看来，你的最优选择是避免别人来使用“你”，而且为了避免发生，你是第一个使用“自己”的艺术家。

L：我的创作很多时候是给自己建立语境，最初似乎也不太需要策展人去帮助我把语境完整地表达出来。我会想办法制造个人语境，让观众参与进来。但在后来的展览中，我和策展人也有过一些对话讨论。《I want to talk to you, but not all of you》其实也是在讲我们到底在做什么，策展人和艺术家互相给对方的语境或衬托。但也反应出问题，实际上我们又不可交流，在不同的方向中工作。伴随的必要性在展览的语言中又是什么样一种状态？我所关注的问题归结起来都是从艺术中来的，不会是从其他的知识经验或学科中演变来的。从艺术的根源中来，又让我不断地反思。所以每一个环节都是将我们周遭的工作变成我的素材。这是我的出发点，也是我创作的动力。

M：作为一个处在中国当代艺术复杂机制中的年轻艺术家，你是如何看待自己的？你有想过外界是怎么看待这样的机制？

L：有一次，我和一个南非艺术家聊中国、非洲和亚洲的当代艺术体制。过后，我听他跟一个策展人说：“你知道吗？人家中国艺术家正在思考问题！”我就想：“难道我们之前没思考？！”我有点震惊，但现在想想，也许他说的有道理。很多中国的艺术看起来都设置了宏大排场，但要说包含了什么真正的知识，一无所有。这不能全怪艺术家，因为知识生产涉及到关系。传递知识很困难，策展人、作家、艺术家、画廊家和博物馆之间似乎存在着断裂。不同的人为同一个展览协力工作才能

传递知识。我感到，很多艺术家，特别是我们这代的优秀艺术家都很孤单，有时候我也觉得自己很孤单，因为我们不能沟通交流。展览上的作品有时候也显得孤零零的，就像一个人站在那里。

M：你接下来的计划是什么？是相同的方向吗？

L：12 月初我在群展上呈现了一部作品。不过这部作品不是由我来出演，而是把讲述的权力交给了我找来的演员，来呈现介于创作之间的故事。由于方向不同，我在寻找演员的过程中已经知道了他们的角色是什么。但在其中有很多无法预料的事情，可能后面也不会按照现在的方式去创作，因为我的创作也没有定型在自我表演上。未来的工作还会围绕着艺术、艺术史讨论和艺术史写作等层面来进行延展。我对这些话题的工作还需要深入，需要时间去不断关注它们。至于是否由我自己来表演，则是很自然的过程，是美学呈现的选择。

M：非常感谢你抽出时间来谈论这些话题。