

(以下访谈来自Ocula艺术之眼，编辑采访人：Akira Pontormo)

“这些图像原本的意义不是这件作品的叙事，而只是生产记录，尽管能依稀感受到这并不是一个简单生产记录，这个无名的拍摄者饱含着某些情绪，比如修辞上的拟人化，以及对一些摄影构图技巧的模仿，但是在“历史”之外的叙述能不能进入，它们能不能衔接在一起，这是我感兴趣的。”

艺术家李然于1986年出生于湖北，因其犀利而有幽默意味的影像作品以及其对图像、叙事及身份关系的探索而为人所知。他对老译制片的长期兴趣赋予其影像作品以老旧、深沉的特性；基于角色身份演绎的表演性实践则为其作品带来多重层次及复杂的结构。

李然在数年前成为基督徒。他于2017年末在香格纳北京画廊举办的展览“客旅生活”（2017年12月3日-2018年1月26日）直接、坦然地讨论了宗教信仰与艺术创作的关系这个相对敏感的话题。

Ocula在近期与李然对谈，以下为对谈的节选。

这次展览自己满意吗？我记得我们上次谈起“寒夜”展览的时候你对展览的评价是还成。

也是一种叙述的尝试吧，继续工作吧。

你提到，有人对你说看不懂这次展览。

是的。并不是很多人期待的一种叙述。

是不是因为展览及其中的作品提出的问题是新的、陌生的？

可能会对一小部分题材和词汇陌生吧，比如展览中提到的50年代的建设兵团、或者基督教历史中的福音派、灵恩运动、教义分歧、异象等等。但我认为其中包含的相似成分在我们往常的社会生活、或者是各种领域的机制中也常常出现。

我那天看了一部叫做《醉乡民谣》（Inside Llewyn Davis）的电影——不是一个特别好看的片子，并且我也不太喜欢——但里面的男主角略带困惑地说：“不算太旧也不算新，这就是民谣。”这和我这次展览有接近的地方。形式语言大可不必用新旧价值来权衡，并且，描述现在或者过去的基督教团体、社群也是这么一个不老也不新的问题，只是在中国，或者说在“现代社会”中，可能会觉得有点奇怪。我大致想过去这个“怪”来自几个方面，第一个是殖民历史所带来的历史阴影，让人感觉政治不太正确；第二个是与现代历史语境断裂的“有灵论”；第三个是关于基督教中的“本体论”和人本主义中强调的“主体性”的世界观所产生的矛盾。讨论这个事情可能太复杂，所以我一直想有没有一种熟悉的声音能够把这些事情讲一讲。

谈论有灵论或者其他泛灵论的形态是需要你身在其中有感知地往外看，或是需要一种与之共处的感受，不是简单用一种启蒙知识分子的语气，高高在上地指点一番就能说清的，但也不是完全封闭的、陌生的、与人的共性隔绝的。在《客旅生活》这件作品里，我找回了50年代到60年代新疆建设兵团遗失的记录摄影，影片中选取了四百多张关于五一牧场建设初期时的生产记录摄影，旁白文本也参考了《人与自然》、《动物世界》这样的纪录片中的描述方法。主持人赵忠祥在这类节目当中有一些口吻，是我们熟悉的听觉和理解经验，他的旁白叙述里有时候把动物拟人化的处理，有时候也让自己伪装在其中一类生物社群中去讲述，不断变化讲述者角色位置铺展情节，他的语调、语速和谈及的态度很好地担当起了这种“伪装”。

展览里也有一件作品是关于“新”这个话题的，《等待新装》和我2016年的作品《还是这群人》有相互联系的地方，只不过这个更像是几件道具的再制作——一组石膏雕塑和一个悬挂半空的背投影像。他们的摆放关系有一丝疏离，在展览空间里互相遥望，像是始终装点不了彼此，也诉诸不了彼此。

而门口那件《从悠乐汇到六佰本》既充当展厅的入口前言，也成为观众离场时的现实映射，这是基督教团体正在面临的现实，并且步步逼近，虽然模糊但又“写实”，多种现实矛盾夹杂着没法让这个事情清晰。

但是不能迅速地、广泛地被理解似乎对你来说不是一个困境，是这样的吗？

试图深入的时候，肯定会有一份拒绝摆在那里，不理解是常态，当然我也很仔细考虑是不是有些东西认识得还不够，是不是还可以继续转化。确实不算什么困境，相反快速的被理解、消化、再产生的消费方式可能更会是一种困境，而且那种时候要是无法自知就比较麻烦了。

这好像就是一个典型的当代状况。

对话的错位是长久以来很多人都能感受到的一种现实，我在展厅里有意搭建的一个斜角的四方矮围墙，把入口安排在了左侧方，不太容易看见，观众要往里走才进得去、坐得下来。这个“围墙”的设计来自我影片中一句描述“人造休息区”的旁白：“四周围绕着矮栅栏，两头都有大树遮蔽，这是一个群体灵修聚集的好地方……”。展厅中的这个斜长方形区域与片中出现的“羊圈”相互联系。布展安排上就设定这么两种观看途径，走进和拒绝进去的人都在这个空间里面。东南亚有一些半室外教会就是这样设立的，并没有一个真正实体聚集的建筑物，而是有站在外面观望的人，也有坐在里面聆听的人，路旁又有习以为常匆匆而过的路人，也有驻足几秒拍照的游客。

你觉得你的宗教信仰和当代艺术在一般情况下狂热地追求的批判态度的关系是什么样的？我的印象是，宗教信仰让你不再有一种讥讽的态度。

嗯，不完全是这样。我最近在看英国作家C.S.路易斯40年代的作品《魔鬼家书》（有的版本翻译为《地狱来鸿》），书中他模仿一只“老鬼”给一个年轻的刚“入行”的“小鬼”写信，信中“老鬼”不断教导“小鬼”如何折磨人类，如何让人类和上帝分离，并且让人变成可以被吞吃的“食物”，书里面充满了对“撒旦集团”的讥讽和蔑视，当然也是作者对“魔鬼”冷酷思辨的剖析，书的扉页上放了一句马丁·路德的名言：“魔鬼若不愿降服在圣经经文之下，那么把他赶走的最佳方法就是嘲笑他、蔑视他，因为他无法忍受被人瞧不起。”但是这里需要明确一点，这里的魔鬼的并不是某个人，甚至也不是某个人形的个体。

但是我们今天说的艺术中的批判性又是另一个问题。很多时候，我都会认为创作内部不是围绕批判而建构的。相反，在这个过程中“欣赏”（或者说“鉴赏”）可能更加会推动自我启发。那些不假思索的批判可能是会是一种限制和伤害，虽然这也许能让你保持自觉性和高度警惕，但是，从“入口”到“出口”只有批判的时候，也是一种表达上的虚空，尤其是当你还不清楚你批判和斗争的对象到底是什么的时候。这背后到底是谁？它又是怎样运转的……？但是遇到一些事情真的能静下心来分析，其实也不容易，其中的盲目我也在生活中体会过。

有一次，我听一个建筑师的讲座，有一个年轻的学生因为用大量参数化设计方式的作品而遭到所有评委们的批评、批判。当时日本建筑师石上纯也作为评委之一，他没有批评一句话，只是从欣赏的角度说，“在技术层面，这对于我来说是很新鲜的，在我的工作中还没有尝试过这种方式……”，后面还说了一些话，总之他一直在试图欣赏别人的工作。在整个讨论交流中我看到石上纯也在思考和反省自身的创作。他一直在观察、欣赏一个对象，然后反省自身的缺乏和有限的认识维度，我觉得就像他的创作，那些想法真是天真、有活力的。所以我认为这种“欣赏”（抑或“鉴赏”）是更接近一种自我启发。

但我想象他的天真也不是前批判式的天真。

是的，他的天真应当也是有自觉性的，是主动选择的。

我好奇的是你选择使用“欣赏”这个概念，而不是更有宗教意味的“感恩”。

那在艺术创作里说“欣赏”是更合适的。在看别人的作品的时候，尽管那可能和你自己的创作很不同，你可以去“欣赏”，这个“欣赏”当然不是某种沉默不语的儒雅做派，而是把深度的批评转向自我，并联系在观看对象上所作出的分析。

批判精神在当代艺术创作中被推得很高，也被认为是艺术家极为重要的态度，甚至在很多人眼里，这是创作不能“成立”的根本，或者说是艺术创作具有当代性的依据。但是事情不是这么简单的。批判性被视作是当代艺术理所当然的核心首先就是有问题的。批判是在智性层面进行的还是在情绪层面进行的？你所批判的正是你自己正在干的事，那又该怎么办？我曾遇到过一个东欧的老艺术家，他承认在早期一直在批判作为话语权中心的西欧，以及体制框架中的机构，他们长久以来进行了大量的批判、斗争，他和我说了很多关于机制批判的旧事。最后他说，他们自己最后成为了这个话语权的中心。

我在去年的个展“还是这群人”里谈的是关于“新”和“旧”的问题。对我来说，现代性中关于“新”这个价值观的问题总是和基督信仰中的改革、传播有关。今天的中国民众的对于“基督徒信仰”相对宽容，当然这种宽容来自于陌生。但是，你知道欧美的同行只要听到我说我是新教徒，他们的眼神就不一样了。可能就像是我听到一个美国人说，“我是马克思主义者”类似，你多少会感到惊讶，甚至很不讨好。在美国听到人说他是一个天主教徒，就像是在中国听到有人说他是佛教徒一样，大家会觉得他是温和良善的，不具攻击性的。新教的待遇则不太一样，每个地区对此的态度也都复杂许多。他们也会想到，在中国的新教是什么样的，它是如何存在的？是否能被接纳的？政治环境和它的关系又是怎么样的？在艺术和文学创作中又是什么样貌？等等一些提问。

之前我看了James Turrell在龙美术馆的展览。他是贵格会的信徒，据我了解美国的一部分贵格会在新教中是比较偏离的教派。他们的教义和礼拜方式不太一样，他们要花大量的时间去默想，持续一两个小时的“默祷”，礼拜的过程非常寂静，这和宗教改革之后，特别是清教徒以唱诗赞美、布道讲说为中心的礼拜方式差异很大。但当你了解到这个之后就不难体会他的这种创作。

但是并不是很多人会去关注他作品的宗教层面意义。

其实创作者的信念是一个最好的观看入口，但也最隐蔽。约翰·加尔文在进行宗教改革的时候试图彻底取消图像（圣像）在信仰生活中的意义。“不可拜偶像”是一个很明确的基要。我想加尔文一定认为图像在释义上是极不稳定的；旧约圣经也指出，在拜偶像的时候“恶灵”会进入图像或者是有形之物，从而操控人。加尔文主义这种观点所遭到的批判历史中非常多，各种角度也很不一样。

回到《客旅生活》这件作品，你可以看到，这些图像原本的意义不是这件作品的叙事，而只是生产记录，尽管能依稀感受到这并不是一个简单生产记录，这个无名的拍摄者饱含着某些情绪，比如，修辞上的拟人化，以及对一些摄影构图技巧的模仿，但是在“历史”之外的叙述能不能进入，它们能不能衔接在一起，这是我感兴趣的，就像之前我的创作中关联了中国的译制片制作，译制片中的在制作就承担了一个时期影视产品转译的衔接工作，而我們是最熟悉这里面细微变化的观众。

在我看来，你的旁白、画外音方法起着打散、消解叙事的作用。如果的确是这样的话，那你的作品中的叙事的确是也不可能也不应该被简单把握、理解的。而且这些旁白、画外音在另一个意义上也不是“多余”的影像语言：这是你长期的个人兴趣。

有一部分语言是起着这样的作用，但不是没有意义的，很多桥段都有言外之意，同时也囊括了我自己的困惑、不满足，这些东西是“写实的”并不抽象，比如《客旅生活》中头几句，“坎土曼和铁锹撬不动这儿的冻土层……”，这句里面“坎土曼”和“冻土层”，一个是新疆地区的农业工具，一个是冬季农业生产面临的现实，这些词和语气来源于五一农场兴建时的历史资料，就像小说一样，针对的不一定是叙事，而是一种虚构的“写实”与历史的“真实”同时存在的必要性，在影片出现的图像也是这样的，你可以看到一类纪实摄影，也可以看到一类表演摆拍，图像本身的内容也是，新疆“五一牧场”和跳离出这个事件的另一部分图像，并且用“异梦”和“噩梦”勾连这些内容。

毫无疑问你参与撰写了这一次展览的新闻稿。新闻稿里发生了一种积极的断裂，我觉得这种断裂和你的影像作品中常出现的断裂是非常相似的。“其实，操持这种意识形态的表述者，他们在当代艺术世界像是丢失工具的农夫，在一种集体反神论的上下文中丢失了语言，而内部的宗派分歧则相互抵消着这些持不同神学观念的人们。我希望展览中那部并不太深沉的影片可以粘合某种疏离的表述关系，使那些模糊的图像信号彼此勾连。在我们共同经历的这个冰冷现实面前，我希望这些转译和模仿的动作，以及其携带的内容能够重新被审视。”突然出现的第一人称“我”取消了新闻稿在此之前的所有叙事内容及形式。我好奇你是怎么看待这一个微弱的措辞变化的。

你说的“断裂”和我说的那“断裂”还不太一样，我说的断裂是有灵论或者泛灵论叙述与今天所谓的“理论的”、“历史的”叙述无法衔接的问题，他们的关系总像是一个已经打倒了另一个，而被打倒的一边又不太光彩地活在这个世界的各个地方，我们但凡谈论它的时候总是显得自己是蒙昧无知的或者反历史的。我片中提到的“灵恩运动”是在这两百年来教会中争议最大的事件，在很多时候这场教会内的运动都被人视为“异端”。

你提到的关于“第几人称”的描述角度问题，在我最近两件作品的叙述中也有体现。《客旅生活》里面有类似的结构：影片最开始时很像是某种《动物世界》之类的纪录片，有时候冷冰冰的不怀好意，有时候又温暖并亲切——始终有一个身份不明的“我”流动在叙述里面。

请贺潇翻译另一件近作《拔摩岛的夜》的字幕时，因为我的中文稿子里很多句子是没有设立主语的，我有意不去强调这个“我”的在场，我和她沟通说翻译时注意不要有第一人称出现，里面描绘的人物都用第三人称，有些时候主语可以被省略，并且试想摄像机挂在一棵树上，被树影笼罩着，正隐隐地去窥探事物的发展。因为有关极端教派的讨论对我来说既陌生又熟悉，你没有办法完全进入到角色之中去，只能以旁观者的角度来观察记录。不过作品里我也用到了我熟悉的经验，比如里面提到小孩子看见的异象，我会把这部分处理得很细微，节奏也缓慢下来，而在最后所有的人都疯狂起来以后，描述的节奏就变得很快，很突然。