

李燎：通过行为的认同

2016-03-30 贺潇 艺术界LEAP



李燎，《“艺术是真空”》，2013-2015年，行为，单屏影像(彩色，有声)，2分45秒

↑ 将个人生活作为素材甚至是个人创作的主体线索在今天已经不是什么惊世骇俗的行为，在“生活即艺术”或“艺术即生活”这样的口号被反复提及近半个世纪以后，已经极少见到所谓在“真空”里展开创作的艺术家的。关于李燎作品的讨论，可以集中在其行为的合法性或事件所引起的道德刺激上，也可以更有效地，转向这一类创作长久以来在语言有效性方向上的薄弱环节。毕竟，纠结于能否自圆其说地未必是作品本身，而是“艺术”与“真空”之间真实的关系。（编者语）

文/贺潇

用李燎的话说，他的创作源于一种情绪。而情绪的产生往往是人本能的对某种事物、现象，或是机制的不满反应。这种情绪驱使李燎将所观察到的现象通过自身行为转译为作品。往往，作

品的视觉冲击力使人联想到了某种暴力倾向，从而引发了诸多观者的舆论。或许艺术家希望达到的目的即此——通过舆论引发对现有价值观、制度和现象进行讨论的起点。艺术家从未将自己的作品界定为表演艺术，而是一种由自身或与他者共同完成的行为，一种予以规则预设、不加修饰的行为。艺术家同时作为行为的编排者和实施者，或是两者兼备，如尼古拉斯·布里奥在《关系美学》中所提到的，“当一位艺术家为我们展示什么的时候，通过采用可递的伦理将作品放置在“看我”与“看那”之间。”而对于李燎来讲，他认为行为是一种文字无法替代的表达方式，而其发生的现实语境，也由图像的方式延展至更为广义的讨论。正如1950年代对于贝克特的剧本《等待戈多》的质疑一样，其纯朴不加修饰的表达方式在被戏剧界争议缺乏“专业修养”的同时，打开了更广泛观者的认同。



李燎，《艺术是真空》，2013年，行为、毛衣、遥控器、文档、录音、信函，尺寸可变

近期在空白空间展出的与项目同名的个展“艺术是真空”，便是艺术家策划的为期三年的一次真实发生事件。事发于李燎当时的准岳父反对他与女友交往的一段对话：“你是真空中的人，我们都是俗人”。艺术家抓住了准岳父对自己身份、工作性质以及工作“成果”带来的“效应”所能交

换的价值上的质疑，这种质疑富有社会舆论的代表性，或许同时也揭示了艺术家自己当时所经历的困惑。2013年，李燎入选“Hugo Boss”亚洲艺术奖后，举办方给予李燎的四万元制作经费和参展邀请函，成为了事件的转折点；而之后其女友怀孕和女儿的诞生，将这一系列事件推向了更极端的发展方向；最终，李燎的女儿成功学会了“艺术是真空”这句话，为整个事件划上了句号。在为了达到这一结果的漫长过程中，李燎禁止任何人教他的女儿说话，并为了奖励她，用奶片作为积极条件反射的诱饵。女儿，作为艺术家的“产物”——在李燎编制的事件规则中的“牺牲品”，同时也是一个具有权益的人，她所学会的第一句话“艺术是真空”无疑激发出关于人性和伦理方面的讨论。在展厅中，这个事件由始至终的佐证被依依罗列出来。观者清晰可见的是李燎所记录的与其女日常生活的录像片段（包括教她说这句话的过程），一家人其乐融融的生活景象，与贴在展墙上的“艺术是真空”呈现出富有张力的悖论。这使得事件本身，显得更加抽离和荒诞。但这并不是艺术家有意与其预先设下的规则相迎合的结果，相反，事件由始至终连带出更为普遍的关于社会伦理、模糊的话语权利、身份认证等话题，为观者的思维埋下了伏笔。也或许那就是李燎认为艺术的意义所在。



李燎，《艺术》，2013-2015年，含乳片，塑料罐，10.5×10.5×11.5 厘米

对于艺术在现实生活中起到的“效应”是李燎关心的核心问题之一。他的第一件行为作品《在东

《湖边留了一身汗》(2010), 艺术家应邀参加2010武汉的东湖计划时, 因觉得自己不能做什么, 便在东湖边上采集了一瓶汗液。有史以来, 通常大众对劳作的视觉表征为出汗, 那么艺术家采集来的汗水是否可以作为其付出的“劳作”的证据? 作品因仓促的实施仅留下了几张现场照片作为文献资料, 而采集汗液的照片并不足以通常所理解的劳作提供证据。那么, 艺术家工作的意义为何? 它又需要用什么样的价值标准和依据来衡量? 如果将作品的外延扩大到社会语境中, 除了对艺术家的身份其工作意义予以质疑, 劳作与回报的价值交换成为了引发更广泛的社会不均等架构讨论的导火线。更进一步而言, 作品也同时揭发了以时间为标准在劳作上的不对等认识。同样, 对于自己艺术家身份所引发的社会舆论与不解, 李燎则在作品《一记武汉》(2010) 中从虚拟空间转换到现实空间的过程中隐晦地表明了这种莫名的暴力——艺术家在网上约网友在公共场合抽自己一耳光, 而在其离开前保持眼睛紧闭——真实地将线上的现实带到了现实中。





李燎，《我在东湖边流了一身汗》，2010年，行为、玻璃瓶、汗水、照片，尺寸可变

通过时间或是空间上的置换来揭示不对等关系与架构是李燎经常采用的手法。早期的《瘦身计划》（2011）用10年前的350元生活费在2011年的武汉生活一个月，并以自身体重为衡量单位，所指通货膨胀对个人生活的比较；《单人床》（2011）的四次实施是艺术家分别在光谷步行街路口、取款机室内、草地湖边和小区操场分出一块单人床的面积，睡到自然醒，或是被他人终止，使个人空间与私人空间的模糊性经由公共空间使用的话语权提上桌面；抑或《公园守则》（2012）——将公园守则贴在一个临时租赁下来的私人住宅里。

当时空和空间的置换、并置与艺术家之后移居深圳的现实相结合时，李燎所揭示的不平等架构有了更为具体的指向。例如，作品《春风》（2011）邀请一位白领将艺术家的脖子部位锁在办公楼外面，下班的时候再解锁。在李燎看来，这个80年代最早被改革开放打开的劳工城市里务工人员朝九晚五的写字楼生活是以人身自由为代价的交换。而最为诸多人所知的作品，《消费》同样延续了此思路。不久之后，在2012年富士康科技集团被屡屡报出员工跳楼自杀事件、而全民对苹果产品的热衷逐步走向一种身份认同标准时，李燎用45天在富士康的工作薪酬买了一台16G的ipad mini wifi，并在背后刻有自己的名字。45天的工作与一个产品划上了等号，同时

也与产品所指向的社会身份等同，而这种等同在新闻事件爆发的背景下，显得更具有争议。





李燎，《消费》，2012年，行为，现成物（工服、工牌、上岗证、劳动合同、iPad mini）

如果李燎的作品一贯以艺术家独立完成行为而为观众所知，那么2015年，艺术家在纽约凯尚画廊的《严禁从背后袭击拳手》终将自己在作品中作为主角的身份替换出来，取而代之以一位强壮的黑人拳击手。后者在画廊中以警备的动作和高度戒备的心理来应对不知何时即将来临的出击。身后贴在墙上的“从背后袭击拳击手是被禁止的”（Attacking the boxer from behind is forbidden）显得尤为讽刺。就此作品而言，角色的置换不仅避免了身份认同可能造成的误区，同时艺术家有意识地将“看我”转向了“看那”。而无可厚非，这个“那儿”在直观的层面上，就美国的背景以及当下的国际政治局势而言，观者的第一反应或许会联想到暴力和屡发的恐怖事件。而更不能忽略的是，背后墙上的字样与行为直接反讽的关系——制定规则的人是否也是其规则受约束者？

如茨维坦·托多洛夫在《共同的生活》中所述，比起竞争和暴力来，社交活动在本质上更多地要求被认同。通过设置的“情境”、通过行为的实施将观者带到艺术家希望与其达成的认同点，或许对于任何一位观念艺术家都不是一件容易的事情。李燎，通过在生活中入微的观察，从中而生的本能“情绪”转换为视觉上具有暴力或是挑衅性质的行为，从而将观者引入对现有权利、格局以及更广泛层面既定概念和俗成认知的质疑。

注释：

1. 尼古拉斯·布里奥，《关系美学》英文版，Le press du reel, 2002年，第23页。

Copyright ©LEAP. All Rights Reserved.

本文为LEAP微信独家推送。

未经授权，不得转载。

如需转载，请联系leap@modernmedia.com.cn
