

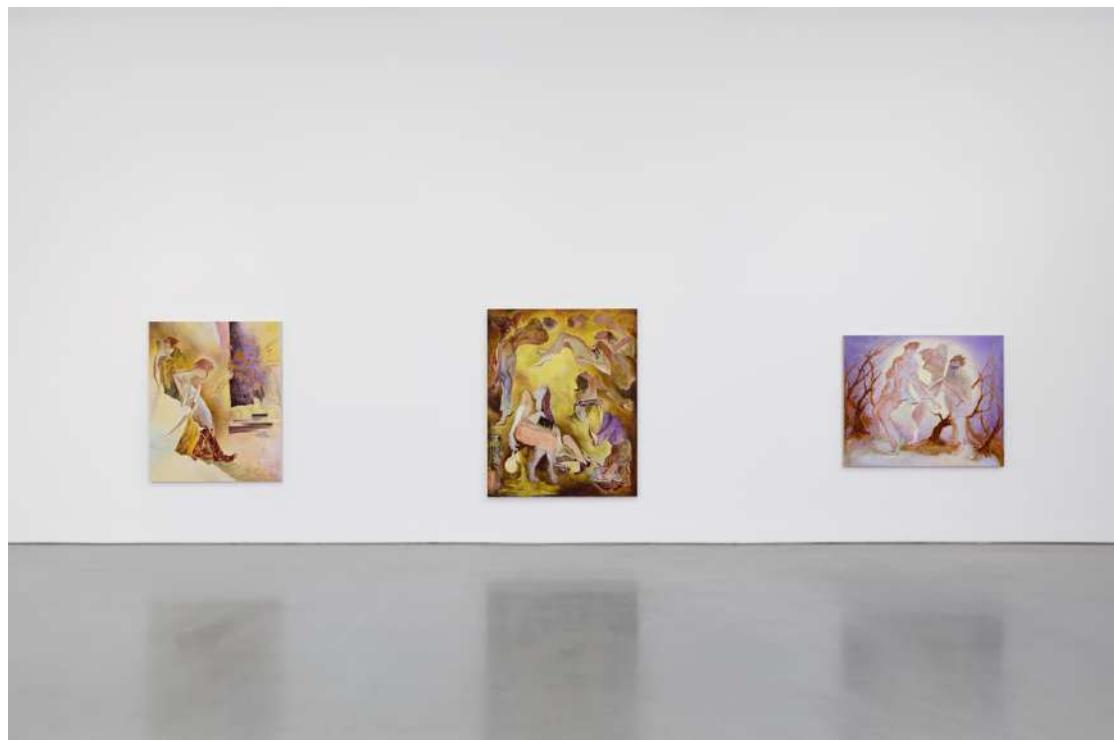
LISSON GALLERY

ArtAsiaPacific
31 August 2025

Li Ran’s “The Signs Are Present”

For his first solo show at Lisson Gallery in Los Angeles, Li Ran debuted paintings that capture the unmoored contemporary age as well as the Shanghai-based artist’s uncertainties toward religion, philosophy, and even the art community.

JENNIFER S. LI



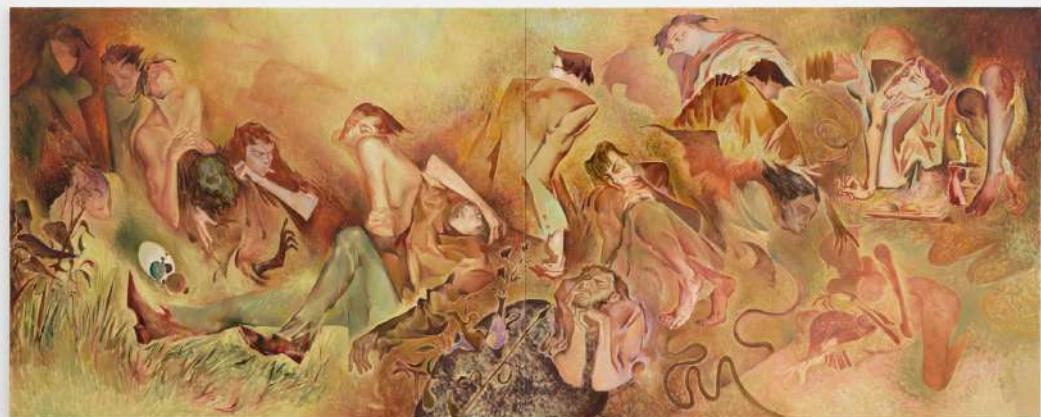
Installation view of **LI RAN**’s “The Signs Are Present” at Lisson Gallery, Los Angeles, 2025. Courtesy Lisson Gallery.

Li Ran
The Signs Are Present
Lisson Gallery
Los Angeles
27 Jun–23 Aug, 2025

In Shanghai-based artist Li Ran’s 2013 satirical, pseudo-Soviet style video work, *From Truck Driver to the Political Commissar of the Mounted Troops*, the narrator, a younger Li, intones: “You must constantly change tactics in the face of an enemy, so that they wouldn’t be able to tell who you are.” Following this directive, Li

never adheres to a singular creative approach, working across installation, performance, writing, video, painting, and more to produce artworks containing sociopolitical and historical commentary—presumably in an effort to evade Xi Jinping’s ever-intensifying “Great Firewall of China” and other government surveillance systems monitoring the dissemination of information.

For his first solo show at Lisson Gallery in Los Angeles, titled “The Signs Are Present,” Li debuted a series of paintings that drew on a wide range of references, from Eastern and Western religions to Hollywood zombie movies. His visually coherent but chaotic mashup of cultures, geographies, and eras captures the spirit of an unmoored contemporary age, as well as Li’s own philosophizing and perhaps an unspoken yet palpable, personal dissatisfaction with an indeterminate “art world” and “art community.”



LI RAN, *It's Sorcery! Not Romance, And Not Revolution*, 2024, oil on canvas, 160 x 200 x 4.5 cm (each). Copyright the artist. Courtesy Lisson Gallery, Los Angeles.

Li has described his daily practice of reading the Bible as an entry point into the mysticism he seeks to depict in his paintings. (While churches are not expressly outlawed in China, they are highly scrutinized by the government, which promotes atheism and views Christianity as a foreign organized religion.) In line with this personal engagement with traditional texts, many of his projects carry the didactic feeling of a scriptural parable—a story with a lesson to be gleaned.

The two-paneled *It's Sorcery! Not Romance, And Not Revolution* (all works 2024) stretches along one gallery wall. A dozen entangled characters tumble across the picture plane, bringing to mind Egon Schiele's angular Expressionism and bold portrayals of human corporeality. Pallid faces, eyes closed in anguish, the rendering of a sickly dark green skull, and a jaundiced color palette recall the febrile air of an opium den, full of death and decay. The figures bleed into one another, symbolizing a chain of associations and fluidity of thought, while one individual on the left panel is more fleshed out. Goggle-eyed and almost fully reclined, he invokes China's *tang ping* ("lie flat") youth movement, which emerged in 2020 and refers to an anxious generation in silent rebellion, eschewing the frantic rat race in favor of—as the name indicates—lying flat and doing nothing.



LI RAN, *Reunion in Paradise*, 2024, oil on canvas, 200 x 160 x 4.5 cm (each).
Copyright the artist. Courtesy Lisson Gallery, Los Angeles.

By contrast, *Reunion in Paradise* glows brightly with a kaleidoscopic, celestial atmosphere. Flowers anchor the left-hand corner of the canvas, and an accompanying artist's statement points out that these are "not in bloom, and to be honest, I don't enjoy painting flowers in full bloom anyway." Might this be a direct, if subtle, rejoinder to Mao Zedong's 1956–57 campaign, which invited Chinese intellectuals to criticize the government, but ultimately ended with vicious persecutions and crackdowns? As the withering florals allude to the late communist leader's delusive encouragement to "let a hundred blowers bloom, let a hundred schools of thought contend," spritely and godlike figures fill the scene, limned with a Futurist dynamism. A central character reads a luminous, levitating book. On the far right, a spirit seemingly emerges from a Classical sculpture. Sitting at the foot of the statue, a

dejected character dangles a pair of pointed baby pink shoes, which appear to hold feet that are disembodied at the ankles—reminiscent of Hans Christian Anderson’s disturbing fairy tale *The Red Shoes* (1845), which warns against vanity.



LI RAN, *They Wash Feet But They Don't Bond, They Are Fellows But They Don't Trust*, 2024, oil on canvas, 120 x 160 x 4.5 cm. Copyright the artist. Courtesy Lisson Gallery, Los Angeles.

A curious detail in this body of work is that some characters don loafers or boots, while others are barefoot or wearing slippers. In the Bible, the removal of shoes or washing of feet often symbolizes humility and service to others. In *They Wash Feet But They Don't Bond, They Are Fellows But They Don't Trust*, three slumping figures dwell in the close quarters of a Van Gogh-esque bedroom, arms and legs touching, and yet all seem to be in their own world. Here, Li’s artist statement obliquely declares: “As the title suggests, this is the saddest historical moment of our so-called art ‘community.’”

Having dabbled with various faiths and schools of thought, Li now expresses doubts in philosophy as well as art. The only work in the show bereft of human figures is *That Empty Tomb*, which, with its depiction of an assemblage of objects including a skull, reads like a *memento mori*. Through “The Signs are Present,” Li proffers the idea that Cartesian doubt is the surest path to truth. He lays bare his anxiety in giving credence to any one particular system or group, for—proven wrong—one must face the futility of one’s life-long principles and motivations.

Jennifer S. Li is a writer, art advisor, and educator based in Los Angeles. She is also ArtAsiaPacific’s Los Angeles desk editor.

LISSON GALLERY

CEF 实验影像中心

撰文 张营营

李然：归档，炸裂，而非堆肥

January 28 2024

Centre For Experimental Film 实验影像中心实验

【专题】李然 | 归档，炸裂，而非堆肥

| 专 | 题 |



进入档案馆

李然：归档，炸裂，而非堆肥

文/张营营

为了更好地理解李然的“全面叙事影像”，让我们来看看这些归档信息：老电影、鸳鸯蝴蝶派、时代漫画社；左与右、新与旧、“小知识分子”的敏感与自卑；黑白片、绘画叙事、传统美术经验、编纂的现实、诗歌；忧伤与绝对的忧伤、反思与模仿、多面性、描摹与再生产、幽默-理性-快乐；殖民与后殖民、艺术史批评与写作；本能的快感、制造-语境、观看-历史、观看-文化生成；亟待表达、现代性常识……

“小崩溃”&“保守意义的炸裂瞬间”

人类不懂动物就像我们不懂历史一样，充满了构想的成分。“我的工作就是在不断撕开‘艺术家是怎么工作的’这层面纱”。

“当一个说话者说‘我’、‘这里’、‘现在’时，他并不指涉所陈述的文本，而是指涉宣告的行为本身，甚至指涉发出宣告的那个声音：一个通过有所言说而首先宣告了自身的‘天使’或信使。”①

如果用“论文电影”、“观念艺术中的文化结构”、“体制批判的纪实模式”或“归档的冲动”，这些多重维度的词汇来定义李然的影像，不知是否合情理。在我看来，他作品中的“情”，大致可分两种：一种是对历史舞台上一些人、事、物的专职情感，这种情感是基于审美的角度和做人的态度；另一种是更深层次的情感——对艺术机制本身的深切关注。“理”是艺术家的创作过程，是他创作影像时所采取的行为和思想方法，如归档、纪实、模仿、批判等手段。创作的过程就像在收集证据，而最终作品就是这些过程存在的证明。

别具一格的平衡力是李然的影像传递出的一种独特视觉感受。他的控制力极强，这体现在他处理镜头、舞台、叙事、线索、口气，甚至音调和音节上。他的作品讨论的不是语言形式，而是讨论的“批判的意味”如何与“艺术”这等具体事物确立关系的，以及“关系的走向”又是如何变化的。李然的作品还涉及“__”的创作方法和艺术生存系统，这个“__”可以是所讨论的主题，比如美学，也可以是关于创作方法中自我反思的“逆向阶梯”，还可以是关于重现“现实主义光辉”的影像实践。他的作品在语言和时间上有一种分裂式的“小崩溃”，这种崩溃发生在素材形成新的叙事之前，发生在构思和组织影像的过程中，发生在演员排练的现场里，这种崩溃是不被观众所看见的，却在影片的各种转换处有迹可循。李然将这种“即将的崩溃”很好地控制在画面结构中，成为影片叙事的“核中核”——它不是方向上的归一，而是图像“保守意义的炸裂瞬间”被凝固成一种隐形结构，嵌入在表层叙事当中。“别具一格的平衡力”虽然是李然影像的一种迷人气质，但它无形中却不小心遮蔽了那些可贵的“保守意义的炸裂瞬间”。

在现实方面，李然创造了一种“高度仿真的不假的历史”和“不顾史实的言说模式”，并以“指鹿为马”或“声东击西”的艺术品质（一种混沌的个人思潮），俘获了观众思索的心。思虑和忧愁在他作品中常常占据上风，象征性也经常铺满他的镜头，每一次他都通过模仿相似性，对某一知识领域进行文学性或艺术化的描绘。作品《拔摩岛的夜》就是一个例子，他把分着杈的树梢看做高高的烛台，把随风隐动的阔叶看做帷幕……，他将形象、功能和意义出人意料的放在同一帧之中。

“只有对那个把文本传递给我们的传统进行批判性的认识，我们才能进入我们想要阅读的文本，但这样的文本并不是——或几乎从来不是——原初的文本，而是我们面对

其传统的活生生的历史，逆流而上所获的结果。”② 李然坚持批判意识的愿望，唯一可能的意义就在于：正是这种意识让材料和方法无法凝固下来成为“悲惨的惯例”（凡是成为惯例的，艺术生命都将是悲惨的）。让艺术每时每刻地复活，既无需审判也无需号角，就能让艺术作品不停地重返生命，这或许是批判、反思的意义。

而非“堆肥”

影像创作不能只是一种“堆肥”，而没有个人性的东西。对艺术生产的“爱与信”，并不意味着把一些教条或者学说当成真理加以传播。李然对艺术机制的信仰（批判也是一种信仰），就像我们 80 后仰望八十年代的社会理想体会到的那种躁动之情，其中隐藏着“必让基因突变”的疯狂。艺术可以带创作者飞行，但李然更爱那些能让他落地的东西。

配音是一种玩乐，是爱好，是一种本能的喜欢，从他喉咙里陡然发出的每一个字、词似乎都是文学性、叙事性和观念性的，可以说是“声音即观念”。创作的乐趣很重要，“……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。”③ 就像小时候与小伙伴们一起玩“角色扮演”的游戏，那是用一种天然的滑稽所进行的“幽默表演”，随心所欲无负担地享受，纵情的背后是极致的热情。

李然用声音的间奏做影像，用电影做影像，用图片做影像，用导演角色做影像，用配音旁白做影像，用编剧的口吻做影像，通过对艺术的公共资源进行或赞美、或轻蔑、或滑稽、或苦涩的再加工，他不停地将传统美学带回到新的文化现场。在李然作品结构中，文本和叙事如此强大，它们赋予画面事物以描述性、抒情性、文学性和当代性等特征，他在配音的抑扬顿挫中升华了价值，让原本中立的图像和形象在演员的充分演绎下变得生动，或有时代感。黑色幽默的趣味在影片转场之间呈现出模棱两可的意义状态，有时“虚无感”和“无力感”也会偶尔在作品中闪现。我认为，他想唤起的情形，是一种悲观主义式的“喜剧演绎”，根据本雅明的说法，喜剧角色用明朗的“人性无罪”观来反对阴沉的“造物有罪”论。

李然的影像是从中国早期的现实主义中走出的，但逻辑却是脱离现实主义表达的。他透过取自现实主义的老派图片，在美学上“顾左右而言他”，它们少有跳跃的欢乐时刻的影像画面，而更像是一种娓娓道来，甚至常把画面中的主角幻化成它唯一的观众。李然习惯将素材的愿望埋藏的极其深，以至于大多数时候，观众意识不到其核心诉求的存在，而这恰恰造成了他独特的美学叙事方式——他把图像、叙事、独白、转场与热切的期望切分开，这让他的思维跨越了当代艺术的学科边界，延伸进了文学、宗教学、表演、诗歌和批判理论中。

“归档艺术家”

某种意义上，李然的影像是归档式的。首先，他不仅利用非常规意义上的档案，他还通过增强诸多材料间的杂糅状况（或粘合性）来生产艺术，有些素材是真实的，有些是虚构的，有些是直接使用的，有些是遵循着自己高度创作意识的“探照灯”找来的，有些是制作出来的，有些是公开的，有些则属于私人性质，甚至有些是被禁止表述的，以及一些创造性的行为和模拟材料。他根据一系列的引用和并置的手法来调度这些材料，偶尔将它们以文学叙事的形式展开，或以小说独白的形式展开，或是以没头没尾又设有悬念的故事情节展开。

“归档物”是哈尔·福斯特在其著作《来日非善——艺术、批评、紧急事件》中给出的一种对艺术创作形式的描述，即文本、影像和实物的一种集合体。就方法而言，李然的创作有“收集”、“对照”、“结合”、“模仿”、“描写”、“质疑”等枝权，经由上述操作的“归档艺术”作品就会像一株野草，或一束根茎那样分化出一些枝权来。所有的文献档案和现有图像资源都是以这种方式在艺术领域中得到意义的扩展，它们在历史时空与李然创造的时空之间频频脱节又相互关联，从而发生意向上的转变。“归档艺术”同样也揭示了归档的过程——材料构筑新独白的过程。李然渴望在作品中运用多种构筑方式，为运动中的、永不停歇的艺术思考与机制反思创造空间。

归档艺术家不同于民族志学者的艺术家，原因在于，后者依靠田野调查过程中的共时记录，来探索边缘文化的形态，而前者则致力于按研究领域里的历时时序来处理历史的剩余材料。艺术家需要有办法让创作变得更加具体。“胜利感”不是李然推动艺术创作的核心动力，反而焦虑、困惑和犹豫等问题才是。

说到底，艺术是什么？“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。”④

个人性&被塑造的政治性

20世纪30年代的上海是极具趣味性的，民国时期的幽默和漫画里的讽刺代表了文化环境的开放与松弛，话剧、舞台、美术、化妆、表演和服装等，在一次次演出中都诞生了新的想法。现实主义方法论无法锁住艺术家们向往自由和升华的精神基因，它们一边活跃，一边分裂。

在2011至2013年间，李然在表演中更多的是本能的情绪流露；在2012至2016年间，中国社会出现了一次“国家主义”的小高峰，中国50年代的一些话语形式重返政治舞台；2017年他开始了基于写作的创作方式，它们是时间的载体，且能有效地放到时代中去，与此同时人物和演员的表演在逐渐隐退，他以“收集作为研究”唤醒了图像的魂，也让故事拥有了新的匹配图像，图像也有了新的匹配叙事。

“艺术家是很内在的政治性，其他都是很表面的政治性。”⑥ 2019年的《摇身一变》讲述了我们是被塑造的“政治性”。

李然的影像关照的不是人本主义，而是这群人的文化信仰结构。虽然他的作品从未通过鲜明的色彩和轻松的氛围跃入观众眼帘，而跳跃的文本、辞藻和逻辑的后现代转换，以及对所要触碰的问题进行的鞭辟入里的分析，并用独特的影音模式再现，正是他个人性的体现。

“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，也是给我们很强大的判断意识。所以我在2012年的作品《另一个他者的故事》中，有这一部分的讨论。”⑤

还有现场 &“观众的自觉”

《最抽象的现场》讨论了艺术内部的交流在哪里，这个空间很抽象，行业内部的自我批判在哪里，方法论都如创作的游魂，创作的封闭性如今早已一览无遗，我们对西方的梦想是否还有停留？我们的现代还在吗？我们的前卫是现代吗？“他者”与“在地”是什么关系？殖民与后置殖民的顺序是什么？疯狂暗示个体经验的时代还会到来吗？我们已经被塑造了揭不开的“政治性”。

“最让我激动的是，原来艺术还是有现场，有内部讨论的现场，艺术这个学科是有内部的，不是谁都能进来，都能搞懂。这个时候才会有基本的职业尊严，也是我时常守候在这个现场的原因，而“等待降临”也是在这一种现场守候时所观察到的‘人’状态。”⑦ “那在艺术创作里说‘欣赏’是更合适的。在看别人作品的时候，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。”⑧

最后，我想用帕斯夸里阐释的语文学原则来结束这篇拼贴观点的文章：“最艰涩也最隐晦的教导必定优于那些把一切说的如此简单又明白，就连随便一个傻子也能毫不费力地理解的教导。”然而，李然的作品绝无“教导”可言，它需要的是一种“观众的自觉”。

1 参考《工作室的自画像》“Autoritratto nello studio”，p170，吉奥乔·阿甘本 Giorgio Agamben 著，尉光吉译，拜德雅人文丛书，长江文艺出版社

2 参考《来日非善——艺术、批评、紧急事件》“Bad New Days: Arts, Criticism, Emergency”第 2 部分“归档物”，哈尔·福斯特 Hal Foster 著，李翔宇译，拜德雅视觉文化丛书，重庆大学出版社

3 参考“历史的一代/History：对话李然”2013.12.20，李然&玛利娅

4 参考“历史的一代/History：对话李然”2013.12.20，李然&玛利娅

5 参考「李然」个人网站上的一些访谈文本

6 参考「李然」个人网站上的一些访谈文本

7 参考“李然谈‘等待降临’ | ARTFORUM 采访”，2023

8 参考「李然」个人网站上的一些访谈文本

LISSON GALLERY

和美术馆

撰文 黄鹤诚

李然：你说什么，就是什么

November 23 2023

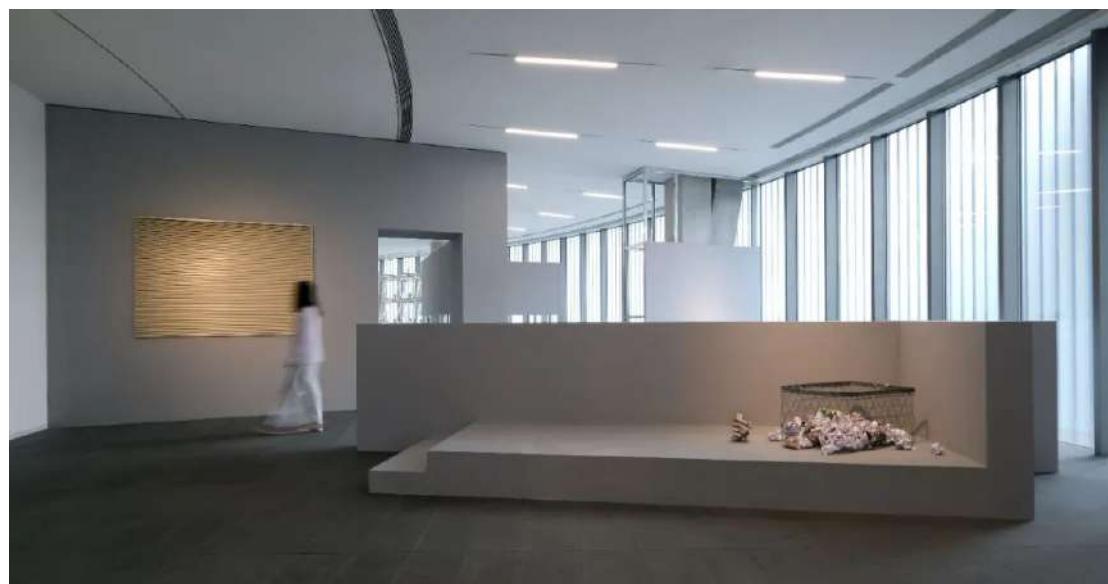
HE ART MUSEUM HEM INSPIRATION HEM-STORE

Instagram
@hemartmuseum

official website
hem.org

WEIBO
@和美术馆HEM

李然：你说什么，就是什么 | HEM 文献数据库



《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，装置，金属木质结构，标清磁带录像机，文献，现成品，尺寸可变，2022，“ON | OFF 2021: 回到未来”和美术馆展览现场

你说什么，就是什么

李然的作品矗立在眼前，无论如何理解或描述它，似乎都不甚妥当。在美术馆空间中，观众可以看到的，一盏失明的灯，一个装满废纸的银色筐，一根缠绕的麻绳，一堆石头和杂草，一件挂起的外套，一个可供播放的摄影机，一张掉落的画，一面窗帘，一张瑜伽毯，一本书，一张字条，数个盆栽和几面灰色的墙。

《无题——未来戏，你说什么就是什么》是李然今年所创作的作品，以上的物件便是空间中的所有，它不会变动，构建单一的结构，但意义却要在此种恒定中源源不断地生产出来。然而，一个作品单纯作为创作者的表达如何成为可能呢？社会现实的复杂性，展览制度信奉的叙事性，公众解读带有的揣测性，它们交织一道，重复消解着作品中的创作者主体性。



《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，和美术馆展览现场

称之为一物，便为一物，这是当下艺术的表意方式。李然用戏剧理论演绎了这一生产过程。八十年代初期，国内舞台美术设计抛出了“舞台的假定性”理论，以此分解“幻觉主义”的持续霸权：一切由演员指认之物的实在性即是戏剧内部的真实。演员在舞台上“假定”这是一棵树，那么就可以用表演来证实它就是棵树，其真实而不可辩驳。从“幻觉主义”到“假定性”的转变让我们很容易联想到绘画史从具象画到抽象画的过渡。从一切具体的、实在的景观转变到需要做出诠释的色块线条，艺术必须要在语言中确立意义的立场——风格派，至上主义，建构主义于是必须发出自己的宣言，并要在此种宣言中指定自身的色块独立于他者的唯一性。



《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，和美术馆展览现场

在某种意义上，当代艺术强化了现代抽象的表意机制。“物”愈发成为一种概念的所指，一种介于言说和展示之间的混合物，一种永远渴求语言的从属。丹托解释了它的演变：“创作可以在艺术界匹配任一诠释的语言，它便成为一个优等作品；如若不能，它便是低等的或者被排斥在艺术的大门之外。”

不过，在当下艺术品意义的生产中，谁来发出宣言，谁来构建语言，谁来限制表达已经成为另一个严肃的问题。创作开始面临表达的困境，作品中那些最隐蔽、最私人的部分，或是在外部力量的压制中失效，或是就服从各种诠释的力量：一个作品服从于一次展览叙事，一次消费浪潮的狂欢，一种结构主义、存在主义、女性主义或者精神分析学的解读，放在一个特定的社会背景中，或者引起的一次广泛的公众讨论，就立刻承载了更具体的叙事目标，或是丢掉一些特定的表达，作品的全然性在此中丢失。







← 左右滑动查看更多 →

《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，和美术馆展览现场

“诠释过于杂乱，艺术家的主动性也在这一过程中被最小化了，”李然说。艺术意义的生产在今天的确变成了一个复合的过程，各种外部力量撕扯着艺术创作的整体机理，艺术家对于自身作品的首要诠释权被挤压。“艺术家和他们的作品就像空间中被随意摆布的物件。它们被放在任何的语境中，就被指定为服从这种语境的从属。”



《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，和美术馆展览现场

李然的空间于是开始了一场无声的挑衅。他正在把我们带到一个两难的境地吗？一些物件投放在空间中，就像一支颜料投放在画布上。它一旦出现，就必然与观众的个人意识相连，引导他们作出反应。艺术家用那些失落的物件，一些必定可以引发揣测的物件诱导我们：一张字条在讲述如何的故事，它与身旁的掉落的画作有什么关系？窗帘的背后是什么？这里是否曾有人居住？也许所有的联想都并不重要，既然表达已然失语，接收又何必确定。

在某种意义上，李然的“抽象”空间正是对于当代中国艺术创作困境的悲观，艺术创作者只能退居于最晦涩的角落，用最隐蔽的方法进行自身的表达。在无能为力的现实情境中，我们走入李然无能为力的空间里，我们也失语了。不过就如此吧，就进入吧，无需躲藏，无人寻觅，未来戏，你说什么就是什么。



《无题——未来戏，你说什么就是什么》（局部），李然，和美术馆展览现场

撰文 / 黄鹤诚
摄影 / 刘相利

LISSON GALLERY

Ocula 艺术之眼

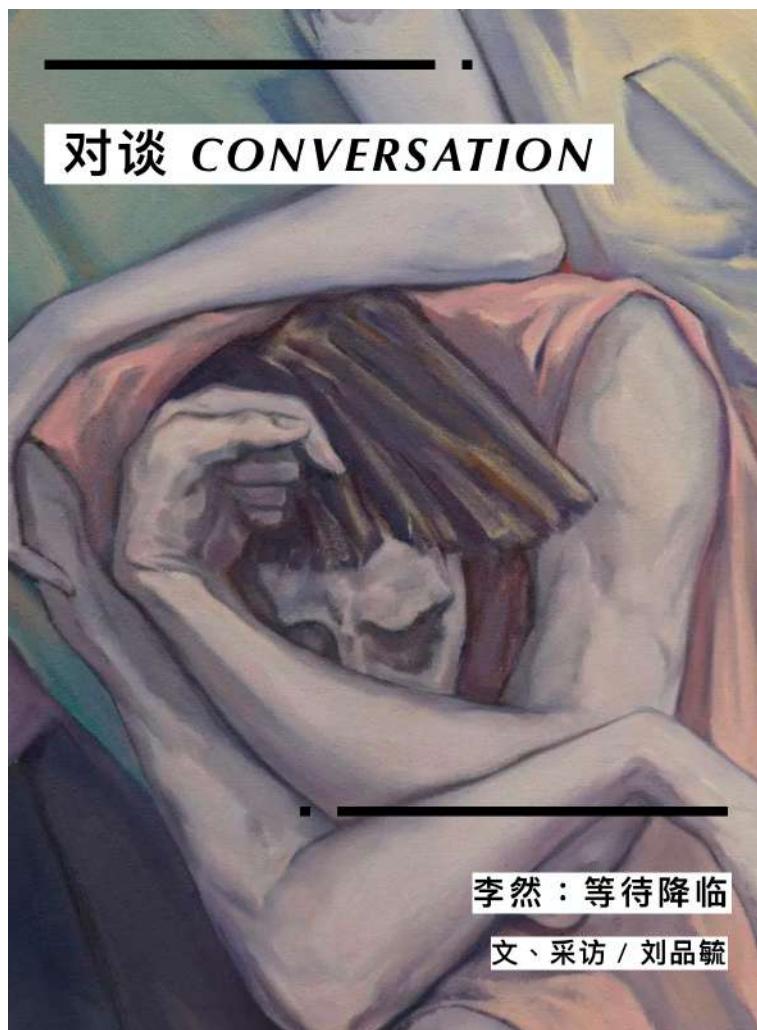
撰文 刘品毓

李然：等待降临

October 24 2023

OCULA

Ocula 对谈 | 李然：等待降临



“环境恶劣之地也会有植被生长，但怎么去评论欣赏，完全只是一种个人审美，有些人就喜欢欣赏极寒之处的稀罕物种，但有些人则

更喜欢自由疯长的茂林泽川，这虽会牵动创作，但并不是创作的绝对本质。”



艺术家李然。图片提供：艺术家和里森画廊。

李然在里森伦敦的个展“等待降临”（2023年9月14日至10月28日）暗示着“存在”的接近。这个存在，可以是李然的基督信仰中那知名的场景——五旬节到了，圣洁的灵降临，在场的人使用方言大讲福音——也可以是个人性的诠释，如同等待戈多那般，在无可奈何中迎来徒劳无获的结果。前者的等待是相信实存的盼望，后者的等待则是相信惯常的虚无。展览中的绘画、录像和文本作品就在如此的幽默与苦涩的信仰辩证关系中展开。



李然，《最抽象的段落》，2021-2022。静帧截图，彩色有声单频高清影像，39分06秒。©李然。图片提供：里森画廊。

在影像《最抽象的段落》（2021-2022）里，两名中年男性作家讨论着文学圈里的事，以及相互已存和对抗共存构筑复杂的关系。这段叙事是虚构，尽管精神是真实的，两人煞有其事的样子颇为“敬虔”，而对文学发展的关怀很是“忧愁”。与此呼应，在艺术家所撰写的文本《敬虔的忧愁》中，一个当代诗人评述着身边的朋友，交织出一个用文字构筑的展览，尽管人物是虚构的，但却展示出对身边人真实的关照与反思。

虚实所撑出的空间，容让荒谬与思考进驻。二楼展场中一堵被挖空的展墙播放着录像作品《拔摩岛之夜》（2017），对巴金作品《寒夜》中的人物“奉光”作了个人性诠释。拔摩岛并不是一座普通的岛，使徒约翰在这里写下了《启示录》，而《启示录》又是66卷圣经经卷中最为难解、晦涩与充满异象的一卷。于是，在富有弥赛亚信仰的作品名称的裹挟下，奉光在《寒夜》里的牺牲奉有了宗教的光晕。



李然,《是的, 我还在写作》2023。布面油画, 40x30x4cm。© 李然。图片提供: Lisson Gallery。

展览的宗教性并不止于录像作品与文本作品, 在绘画作品中也可见端倪。从画面的构图、颜色来看, 李然的作品并不总是鲜艳、多彩、正面、积极的, 这其中暗含着创作者怎么诠释身边的人, 怎么理解生活中创作领域中的交流。李然的关照并不是人本主义式的, 而是关注这群人的信仰结构。作品大量使用的灰阶透露着也许是学院教育所致的风格印记, 但却也暗合这群像基本的精神面貌。他们是艺术家所虚构出的人, 也是他身边生活创作圈朋友的缩影。

从《是的，我还在写作》（2023）这幅小画开始，那尖长的下巴、居高临下的眼神、细长的眼睛，切合了大众对于反派的刻板印象。以透过宗教滤镜观察全部展览作品的角度来看，作品标题中对于“写作”的坚持无非是信仰的行动。但是创作并不是生命的源泉，相反地，创作经常是生命的反映，或许正是因为此，艺术家才在画面上安排了那黑暗的、变形的、随行的暗影。也许这样的坚持并不值得鼓励，反而需要警醒，因为创作者所追求的自由反被创作所囚禁与奴役。



李然,《苦闷的晨曦》,2023。布面油画,100×80×5cm。©李然。图片提供:里森画廊。

从此作出发,对于创作本身的思考与创作圈层现象的观察,也体现在《陷入自我怀疑的批评》(2023)中——层层叠压的人、圆形探照灯和仅剩的一只手还抓着书,说明了艺术家对创作生态圈的觉察;或者在《苦闷的晨曦》(2023)里,艺术家以朴实的描述状态来完成叙事——在晨曦到来的时候,苦闷的雕塑家面对的雕塑似乎有了自己的生命;受到手绘电影海报的影响,艺术家认为直接阅读的图示是“另一种叙事装饰”。但是,画面中艺术家生命中的苦闷(坐等到晨曦)与作品好似获得生命(雕塑的苏醒)的矛盾,在艺术圈层里被视为常态接受之余,倒也是罕见的用绘画性表达将艺术圈当下的生态情况反映在作品中。从这样的观察出发,笔者与艺术家展开了对谈。



展览现场:李然,“等待降临”,里森画廊,伦敦(2023年9月14日至10月28日)。图片提供:里森画廊,摄影:George Darrell。

你认为《苦闷的晨曦》中,艺术家和作品之间的矛盾和苦闷,是否是艺术创作的一种常态?

这张画借鉴了1980年代一些流行的电影海报样式,在我看来,这这张画提到的苦闷情绪,实际上具有那个时代喜欢外化的一种戏剧手法,比如当时漫画家丁聪常常运用这个戏剧化的手法,在他的讽刺漫画中自嘲。其实,艺术家创作的过程大多不是这么戏剧化的,

也不会这么表面地表露苦闷，但我能感受到在最近的现实中身边熟悉的同行的心境。

近年来你对于小知识分子的关注，不仅可以从 2022 年的个展“寂静之外”看到，你 2012 年的个展“漂亮的知识”也是围绕着知识所展开的思考与延伸的创作。“知识”这个主题对你个人来说有何特殊的意義，长期关注这个主题的原因是什么？

我的父母都在 1970 和 80 年代当知青，后来在学校做老师，我现在很容易能够回想起父母辈这些小知识分子面对时代和历史境遇时的种种寥落。我记得十年前，很多工作大家都在一起讨论，写作者、策展人、艺术家伙伴常常聚在一起，渐渐地成为了我工作的现场，我随时都能感受到它。我的同代艺术伙伴如今大多 40 岁上下，当代艺术机制在资本主义消费模式的裹挟里，隔一段时间就换个主题，当你工作超过十年，你就知道，从“全球主义”、“地缘政治”、“后网络”又到“身份政治”、“性别政治”，然后又变成“后殖民”、“多物种”、“地质学”、“去人类中心视角”……，在这种情形下，你非常清楚地看到大家都在干什么，心里到底想要什么，有期盼着进入欧陆和美国当代艺术话语系统中的话题“投稿人”，也有把持所谓“边缘策略”的“忍者浪客”，以及有不谙世事闷头聊赖的抑郁中年……这就是我能感受的现场，而我也交织在这里面。



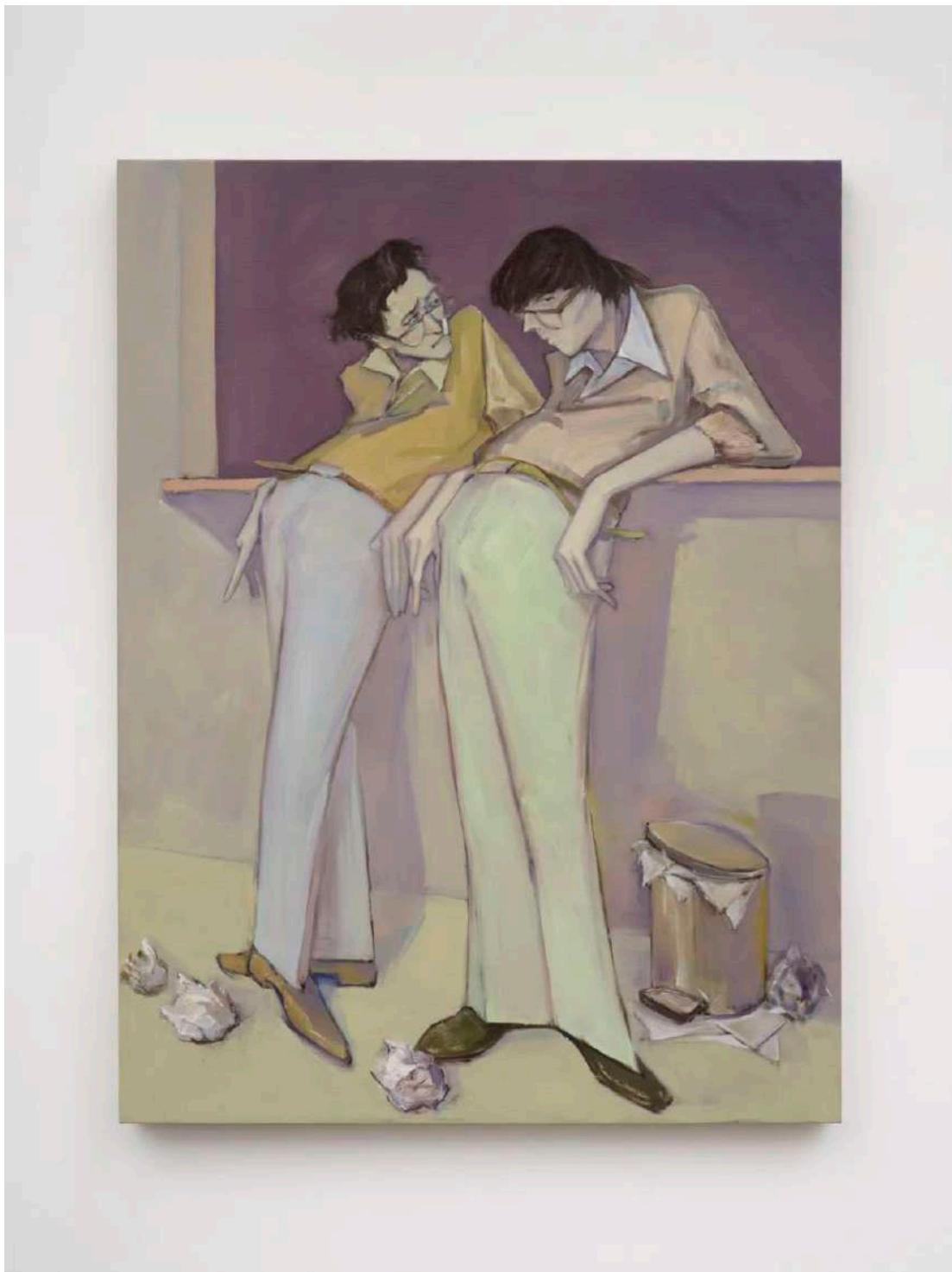
展览现场：李然，“等待降临”，里森画廊，伦敦（2023 年 9 月 14 日至 10 月 28 日）。图片提供：里森画廊，摄影：George Darrell。

在你的绘画作品中，灰阶色调和不太鲜艳的颜色选择，是否反映了你对生活或艺术的某种看法？

色彩上的灰和鲜艳基本都是对比出来的，可能因为学绘画的时候，都是在发白的日光灯教室里画，对冷灰调子非常熟悉，在最近展览的这些画里有些就是紫灰或者蓝灰色调的。画面形式语言当然直接反映了我的很多看法，其中很重要的就是如何面对美术科班教育这个独特的经验并与之相处，我其实花了很长时间来自我解释和理解这个问题。

在创作《敬虔的忧愁》时，你是否从中得到了对创作者和艺术家在当今社会的新的理解和认识？这部作品是否反映了你对艺术界和创作界的某些期望和批判？

我在写这个文本的时候并不带着任何期望或批判，只是带着我自己的认识和理解。我试图在回忆身边的人或想象身边的有这么个人，或者把两三个身边的人杂糅在了一起。我的作品目的不在于启发我自己，我倒是总因为别人的工作备受启发。



李然，《内脚背弧线》，2023。布面油画，120×90×5cm。© 李然。图片提供：里森画廊。

在创作《内脚背弧线》（2023）中的文字中，你提到绕过审查的策略，在你看来，这样的策略是否会对创作者的作品质量和原创性产生影响？如果会，这种影响是正面还是负面的？

这个影响要看具体的个人。

我突然想起，在伦敦经常被问到类似的问题，也有劝我搬家的，后来碰见艺术家谢南星，面对这种问题，他说了很有意思的话——“我们又不是候鸟”。是啊，不是候鸟的鸟，往往已经适应了这里的“气候”，但因着这种“气候”，之后会怎么变异、分裂、演化、再生、毁灭、重塑……我们现在也还是不知道。环境恶劣之地也会有植被生长，但怎么去评论欣赏，完全只是一种个人审美，有些人就喜欢欣赏极寒之处的稀罕物种，但有些人则更喜欢自由疯长的茂林泽川，这虽会牵动创作，但并不是创作的绝对本质。



展览现场：李然，“等待降临”，里森画廊，伦敦（2023年9月14日至10月28日）。图片提供：里森画廊，摄影：George Darrell。

在《小小的试探》（2023）这幅竖构图的作品中，你从小说与作品描述里揭示了人际关系中的一种互动模式，即面对真相和现实，人们往往选择逃避和伪装。你将这个逃避和伪装——或者说是谎言——命名为“试探”，而从画面上，你则将一个柠檬色、有着人脸的瓶状物，放置在画面中心，人或鬼环绕着它。柠檬色的瓶状物具有什么象征意义？它与文中所描述的“试探”之间存在怎样的联系？

我在画这张画的时候，曾经想到圣经中“苦毒之人”四个字，话语是有力的，人的心里装着什么样的话是很重要的，有看似正义话语，却给不了人真正的平安和安息，全是苦毒和虚假的声张，特别是今天我们身边自称是“左翼”和“进步”的人，他们背后总有看不清的鬼影，嘴里说着激动的言辞，心却早被苦毒淹没。

在绘画《不再相信共同体的你》（2023）的作品介绍中，你提到“不在疫情中，这种等待式的氛围也一直盘旋在我们的周遭”，这是否反映了某种社会现象或人们的一种共同心态？这样的等待与“等待降临”的等待有什么异同？

我认为这些“等待”都是一样的，所以才用了这样的展览标题。“不再相信共同体”是我的一个艺术家朋友说过的话，我记得十年前，在中国，艺术创作有很多的小组，艺术行业也有许多相互认可的伙伴、共同体，大家总泡在一起，尽可能形成主张，在一起建立工作，但这在艺术中往往也是最容易受伤的一种相处模式，一次次“团结”的群体主张之后，留下的全是心中的伤疤，过了许多年还会不断小声讲起当年的情絮纠葛。所以，我的朋友再一次提醒我，说道：“我再不相信共同体了。”



李然，《降卑》，2023。布面油画，180×150×5cm。© 李然。图片提供：里森画廊。

在《降卑》（2023）的画面中，有很多被肢解和不确定的身体，这是否暗示了某种对身体、个体或自我的不确定性、分裂或解构？这与“降卑”的主题有何关联？

这个题目和展览文册《敬虔的忧愁》中第五到第六个自然段中的故事有关，我的一些绘画会像讽刺漫画一样直接使用比喻或讽刺，其象征手法非常传统和直接，但也有一些画我并不想给观众这么直接

的对应，所以若阅读展览文册，是可以从另一些角度去对应和触碰这些图像逻辑。

在“等待降临”的过程中，总免不了插曲与试验，其中最关键的一步是什么？这里是否暗示着对于“希望”的相信？

很多事，真的只有神知道。心中超越我们肉身认识的盼望，才是我们创作的核心动力，但在这里我只是做了一些记录和观察。—[0]

LISSON GALLERY

ARTFORUM

撰文 卢川

李然谈“等待降临”

October 10 2023



采访

李然

李然谈“等待降临”

李然在伦敦里森画廊的首次个展“等待降临”呈现了2件影像和2022年至2023年期间创作的12件绘画作品，除此之外，还有一本文册，里面包括了绘画手稿、影像剧本和短篇小说《敬虔的忧愁》节选内容。展览如同一出群像剧，里面的人物共享着某种相似的时代情境和作为“小知识分子”的身份困境：他们有着复杂的内心，渴望逃出牢笼，又尝试建立自身的主体性。而不同的个体遭遇，不仅如切片般勾连起展览的空间叙事，也将画中的人物“显形”，带给人一种“朦胧”的切身感。下文聚焦李然作为创作者的个体经验，以及与之关联的时代遭遇、艺术现场和背后的实践转向。展览持续到10月28日。



李然个展“等待降临”现场，2023，里森画廊，伦敦。

图为作品《被委任的悬疑剧作者》和《苦闷的晨曦》。

© 李然 图片：里森画廊，摄影：George Darrell.

作为八十年代出生的中国艺术家，比较幸运的是，当我们进入艺术行业时，已经是一种在场的状态。不仅有同代艺术家，还有前辈艺术家，我们的工作能够在一个相对连贯的中国当代艺术语境中发生。2009年，我从四川美术学院毕业，去到北京，这种现场感更明确。那个时候我开始呈现表演，以及以影像、装置为媒介的创作，大部分的题材也是从如何看待艺术行业，如何理解周遭开始。正是在这个过程中，我开始思考如何作为亚洲本地的艺术工作者，在全球化进程当中，建立一个关于自身现代性的描述和叙述。

2010年到2017年，我的整个工作状态主要还是渴望参与和对话。很多影像也是在被委托的状态下创作的。之后，包括疫情这几年，我反思了很多。我们不仅要在全球化视角和本地视角间找到一个平衡，在生产方式上，也需要更多独处，从而祛除单一的想象，从艺术机制的中心回到自己的中心。艺术机制不断变化主题、顺应消费时，艺术家更要回到自己的经验，在个人的精神世界/信仰世界里去建构，因为它更坚实地维持着你的首要创作动力。

2017年，我从北京搬到上海。在北京的后几年，我也在画画，因为一直要找一个日常状态，作为一种对抗委任的方式。直到有一天，委任没有那么频繁了，我反而更焦虑了。我觉得绘画能够让我平息这种焦虑，好像又回到小时候，每一天的日常就是你自己在工作室里，跟最原始的画布、画框，画笔这类工具打交道。我的绘画主要是讲故事和叙事，另外也是对“档案”进行重新转化。我吸取了一部分中国近代讽刺漫画的传达方式，也杂糅了18、19世

纪某些欧洲叙事绘画类型，以及对后印象派、现代派的造型和色彩的理解。而故事情节多来自于我身边的朋友（创作者、写作者或者艺术同行）的某种精神形态/情境。



李然，《陷入自我怀疑的批评》，2023，布面油画，120 × 100 × 5cm.
© 李然 图片：里森画廊.

在《最抽象的段落》中，我虚构了两个40年代的文学写作者的一次私密聊天，他们说着一些“黑话”，一会儿相互取暖，一会儿又相互讽刺。他们的谈话内容，有时候在表达立场，但实则极其抽象。这件作品来源于过去几年我接触到的关于鸳鸯蝴蝶派的小说和资料，以及时代漫画社等，我感兴趣的是当时关于所谓左右立场的问题。今天再回到一个“小知识分子”的身份上时，我觉得不能说他们是真正的所谓左翼的工作者，而是有一丝丝的沉沦和无法描述自身立场的复杂内心，是十分抽象的。感觉他们就环绕在周遭。面对这种心理情境和现实语境，我觉得做一个展览，用绘画叙事、展览文册和影像来构成一些小故事是比较好的。在布展上，我希望大家进入一种像翻小说的状态，将画作当做一个个连续的片段。



李然个展“等待降临”现场，2023，里森画廊，伦敦。图为作品《拔摩岛的夜》。
© 李然 图片：里森画廊，摄影：George Darrell.

知识分子对我而言是一个重要的线索。“流浪儿”也好，“孤儿”和“浪人”也好，都是我对上海从民国到现在的布尔乔亚式、或波西米亚式的“小知识分子”的描述。包括巴金小说笔下的知识分子，或者我父母这一代，他们都是类似的“人”。我第一次个展是一次现场表演的创作，我在里面也扮演了一个“小知识分子”式的配音演员。虽然这里面有很多讽刺，但它不是一种单纯的左翼批判逻辑，它涉及的方面很多，包括自我指认、包括同理可证：同理可证我是这样的、我能够理解这样的你。这也是为什么，即便我今天没有在一个艺术社群当中跟很多人一起工作，但也能感受到身边的工作者都在那里。这么说起来有点肉麻，但它确实有一种浪漫化的情境。

我谈论的事情可能在我们的文化语境里并没有很多人熟悉或了解，它还是一个属于写作者、创作者的内部。这让我联想到19世纪的艺术家，他们画自己身边的朋友，画自己的画室，画大家一起谈论艺术的场景。我觉得这就是艺术的现场，也是让我激动的地方：原来艺术还是有现场，有内部讨论现场，艺术这个学科是有内部的，不是谁都能进来，都能搞懂。这个时候才会有基本的职业尊严，也是我时常守候在这个现场的原因，而“等待降临”也是在这一种现场守候时所观察到的“人”状态。

采访／卢川

LISSON GALLERY

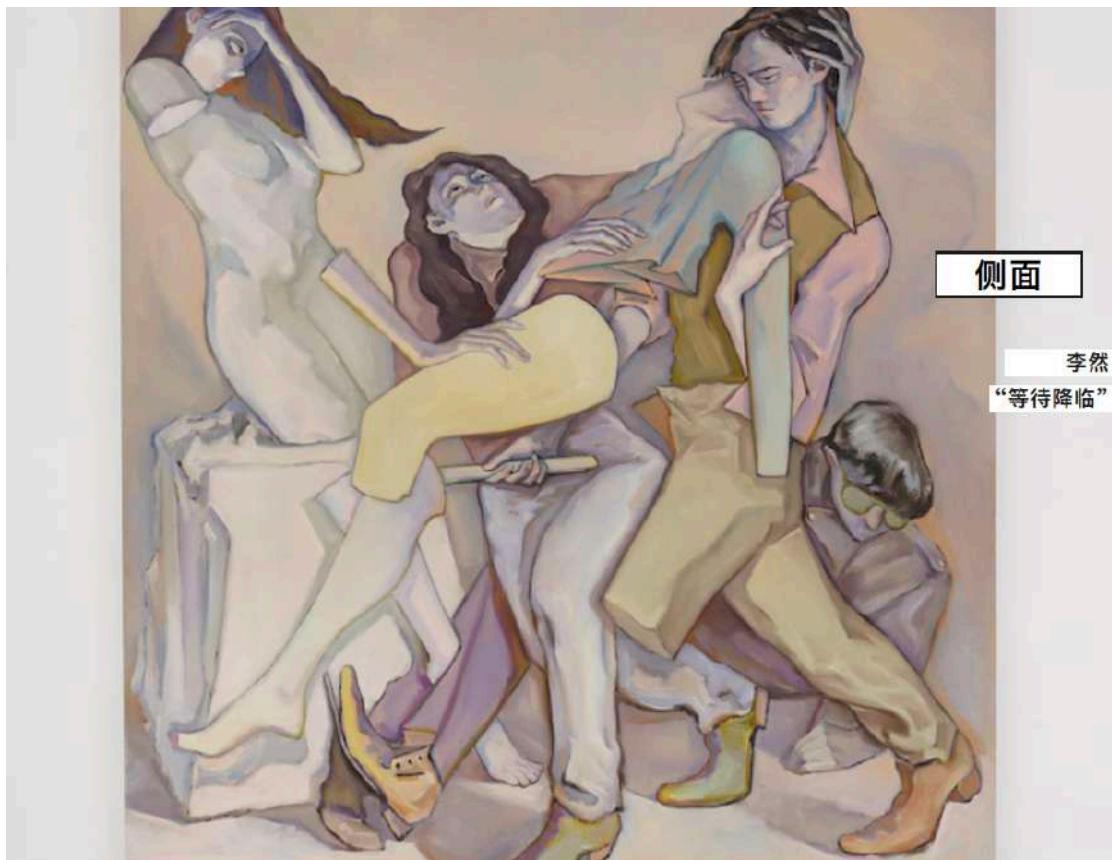
Art-Ba-Ba

撰文 余永泽

鬼脸幢幢：李然的新绘画

October 10 2023

Art-Ba-Ba



李然，《降卑》，2023

布面油画，180 x 150 cm

©李然，图片来自里森画廊

讽刺是极少包容，极少相信，极少盼望，仅有的忍耐也是将它克服。〔……〕
赞美讽刺！这第十位缪斯〔……〕她经常创造自己特有的杰作之一，即这样的一幅人像：它有一颗跳动的心，当我们凝视它的双眸时，它似乎痛苦而扭曲地反映出了我们滋生的灵魂。

——吉尔伯特·海厄特，《讽刺的解剖》

颜面无论怎样端正，线条无论怎样协调，动作无论怎样柔和，颜面总不可能取得绝对完美的平衡，总可以在这上面找到一点瑕疵的苗头，找到可能发展成鬼脸的轮廓。

——亨利·柏格森，《笑——论滑稽》

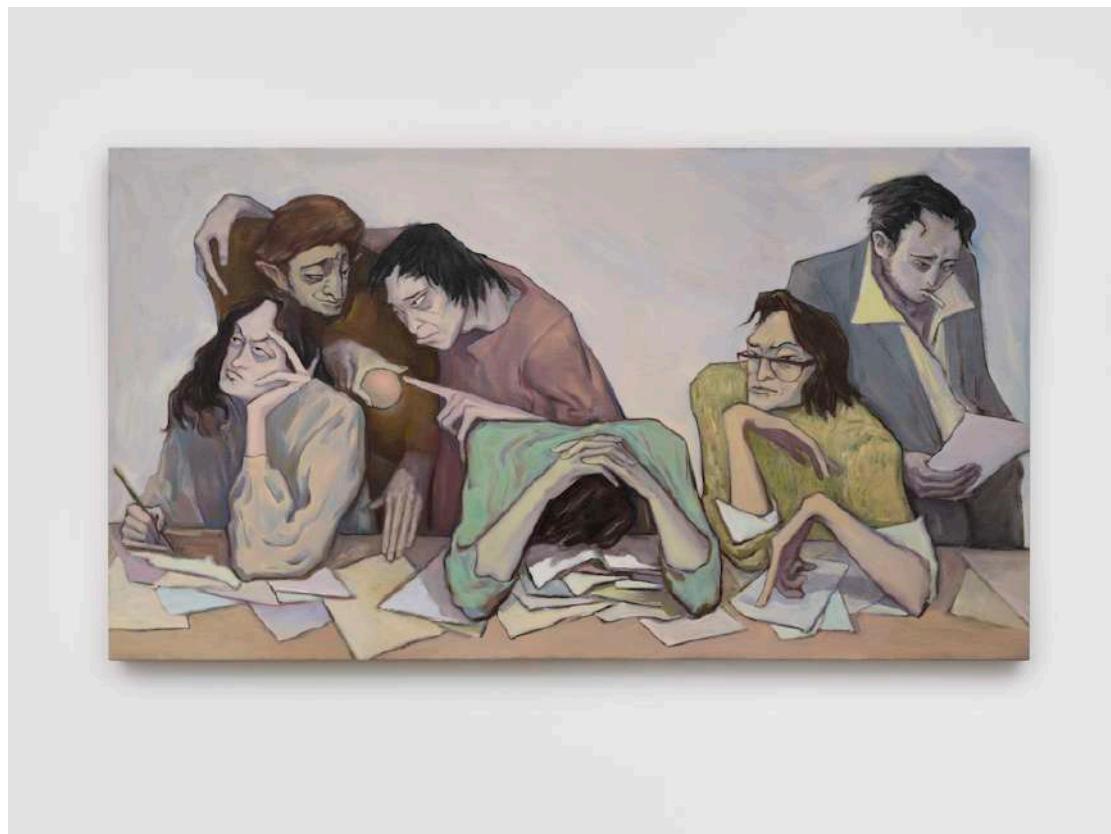


李然为《人间指南编辑部》所绘的手稿

在《人间指南编辑部》（2021）的文字说明中，李然借情景喜剧《编辑部的故事》（1992）中李东宝、戈玲、老陈等几位杂志编辑的角色设定，描述了这一类文化工作者介于严肃而高的“知识分子”和调侃而低的“文化人儿”之间的模糊定位，这不仅是李然的自况，也基于他对行业同温层的准确观察。定位上的暧昧如同原罪、又如人格里深埋的矛盾底色，使得局中人禁不住总是在下定决心的高尚和软弱、自私，乃至卑鄙、谄媚两种对立的情操之间徘徊摇摆。法国哲学家柏格森曾在《笑——论滑稽》中谈及一类具有代表性的喜剧人物——“弹簧魔鬼”。所谓的“弹簧魔鬼”原指装在小箱子里的弹簧人偶玩具，经常给人带来欢乐。玩耍的人将它压得越深，它反而跳得越高，弹簧的一张一弛如同两种固执或极端之间冲突碰撞的显化。有时候，李然绘画中的人物就像是“弹簧魔鬼”的化身，在他们的身上总会存在两股截然相反的力量相撕扯，比如强硬和软弱、慷慨和自私、勤奋和懒惰。而假如这种撕扯下的左摇右摆在人体体态、姿势和动作的层面，抑或是在叙事结构的层面开始呈现某种机械的重复性，用柏格森的话说，我们便会得到引人发笑的滑稽效果。¹

李然的绘画是一份瞄准中国当代艺术行业的滑稽“民族志”，又像是“演员”突然在舞台上转身而做的一个个鬼脸。很多志同道合者与不相为谋者都能从中找到自己或相熟之人的影子，他们有时报以会心一笑，有时则如芒刺在背，但这些作品之所以不致八卦小报化、落入自我娱乐的小腔小调，是因为其中流转着的滑稽，以及由此而来的讽刺，业已穿透艺术行业的小生态，成为描绘广义

的一般文化工作者（被李然称为“小知识分子”）生存困境和精神焦虑的新“时代漫画”。



李然，《被委任的悬疑剧作者》，2023

布面油画，100 x 180 cm

© 李然，图片来自里森画廊

和大多数成长于千禧年前后、受训于学院的艺术家一样，李然真正走入“创作”的语境也是从摆脱学院的意识开始的。“是否当代”一度是他判断作品好坏的标杆，因此少年时代的他对很多中国老一辈创作者都嗤之以鼻。但是在一次观看吴作人（1908—1997）历史文献展的经历中，一位长李然十余岁的行业前辈却不乏严肃地提醒他：“有什么好笑的？这是我们的历史。”如今看来，

“我们的历史”有如李然艺术家生涯中的金石之音，它包含两层相近但绝不相同的内涵。一是“中国艺术”拥有切实的、不容忽视的往昔，另一层是，“中国艺术”这个对象本身带给新一代中国艺术家的切身感。“中国艺术”并非始终是实词，在某些情况下，它更像是一团似有似无的虚空；对此有所意识的人是西西弗斯式的“肉薄虚空”者，而剩下的同行则仅仅是站在虚空中而已，后者的关注点要么在“中国艺术”以外的地方，要么无的放矢、如坠烟海。

经过多年的反思与锤炼，针对“中国艺术”的切实与切身已经变成李然创作时的“肌肉记忆”，并且在具体的作品显现为一种鲜明的“政治感”²。这里的

“政治”所指并非狭义的国际与社会政治生活，而是当代生活的价值取向和人生理想；并非特定的政治人物或事件，而是艺术创作本身及其相关历史的政治维度，是直指“小知识分子”的“我们的历史”。说到底，“政治感”所言及的是个体对身处现实的描述能力。



李然，《与浪漫作伴》，2019

布面油画，100 x 70 cm

© 李然

与 2003 年相对短暂、辐射范围较小的“非典”相比，三年有余的“新冠”疫情更加是写入国人精神结构的灼痛记忆，它给人们带来的虚无和倦怠业已内化为普遍的社会情绪，后者亦席卷至艺术行业，导致创作者丧失了描述现实的能力，也冲淡了艺术创作的层次和力度。事实上，对于所有敏感于现实的知识人来说，疫情绝不仅仅意味着某种生活变故，它更是一次剧烈且并未休止的政治变动。从智识的角度上看，仿佛眼下的一切都正在滑向一种新的但也更加费解的路途。汪晖指出，“从历史的角度上观察，几乎每一次政治变动之后，〔……〕都存在着广泛的，‘去政治化潮流’”。

[……]一种‘去政治化的’或‘反政治的’政治意识形态关键概念，正是这些概念的流行导致了人们没有能力展开深入的政治思考”。尽管我们的生活复现了睽违已久的活力，但疫情的余毒却将中国1990年代遭际的“去政治化潮流”的基本结构重新带回了视野——具体到艺术行业，由于“政治感”的普遍缺失，即使是那些政治上的激进分子，他们的表达也很难贴合自己所在的“小知识分子”群体的生存困境和精神焦虑，而表现为对一系列过度诗化的，或者是过度屏幕化的幻景的塑造，更不要提有针对性的行动了。基于此，作为行业的反潮流，李然作品中的“政治感”显得尤为可贵。而他之所以经常要将自己的创作语境拉回到民国的文艺界，也和“政治感”相关，因为“我们”的身上仍然有民国“小知识分子”的影子，后者苦心孤诣炮制的毒酒与镇痛药丸，也可能是今天必不可少的“千金方”，这便是历史的意义。



李然，《搬或不搬的问题》，2022

布面油画，160 x 150 cm

© 李然，图片来自里森画廊

李然的最新个展“等待降临”一共展出了12件绘画作品。在叙事上，这些作品有意被归拢在与展览并置的文本《敬虔的忧愁》所给出的线索中。比如《站在朦胧里》（2022）的作品说明即是：“在展览中的文选《敬虔的忧愁》中，一个小知识分子的群像，在主体意识缥缈语境中，各有各的挣扎，朦胧同样也是中国近代文学语境。”《敬虔的忧愁》是一篇独白体小说，具有讽刺作品的典型特征：“它谈论时兴的话题；它以现实主义自诩（尽管它总有夸张和扭

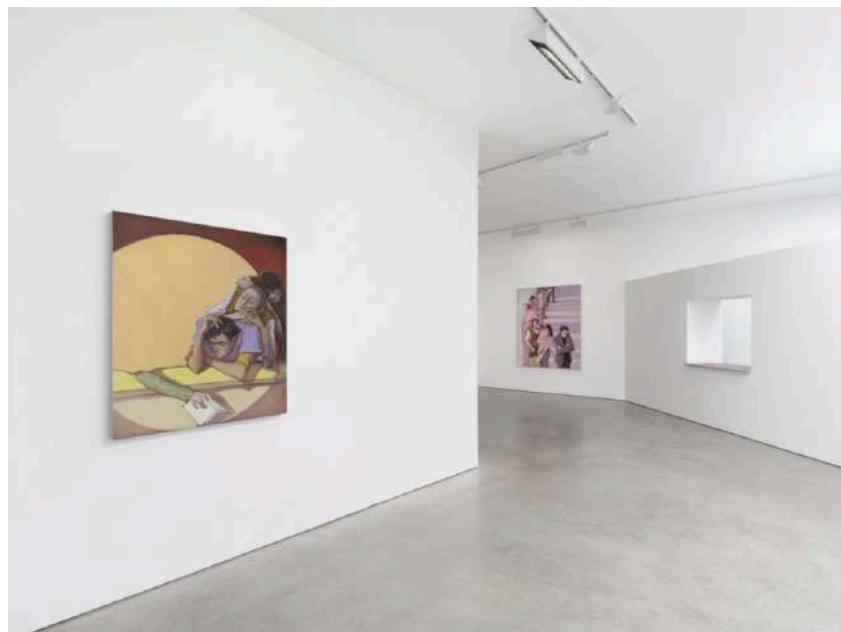
曲）；它语出惊人；它行文不拘一格；还有就是它（尽管常常是以一种诡异或令人难受的方式）具有喜感。”³故事声称描绘了文学圈、诗歌圈的喧哗与骚动，其实就是中国当代艺术界的众生相。小说里没有丑角，也没有英雄，我们很难从李远、老高、潘晓、徐旻等角色中分辨出善恶和高下，他们有各自的、也有共同的忧愁、坚持，怕与爱，一如海厄特对小说《憨第德》的判断，“我们读后既不会潸然泪下，亦不会开怀大笑，而是表情古怪，有时还会情不自禁地发出微笑。”⁴亦即，我们只能用难于概括的复杂情感来面对《敬虔的忧愁》。在海厄特看来，这恰恰是所谓讽刺类作品“最真实的产物和最根本的标志”⁵。



李然根据《敬虔的忧愁》的情节与人物所绘的手稿

我认识小说里大部分人物的原型，其中甚至还包括我自己，但对李然来说，重要的从来都不是人物与原型是否映照，而是这些人物在具体的情境

中做出了怎样的决断和行动，这些决断和行动又如何“实体化”，成为撕扯个体生活和创作实然的影响因子，最终构成“我们的历史”。知识人的一大特征是对某些知识性、概念性原则的坚持，即便这些原则与他们的个人生活有所龃龉。比如《敬虔的忧愁》中的潘晓，她既左派、不满于现实，却又保持着中产阶级的生活方式，这大概也是她的创作所面临的相对深层次的矛盾——创作者的立场和位置的矛盾，但矛盾导向的却不必然是虚伪。现实总是要比纯然的虚构复杂得多，一个功利主义者很可能比一个号称慷慨的人表现得更加无私，或许只有像李然这样与潘晓同行的人，才愿意去了解那个小写的“生活”之于潘晓究竟意味着什么。李然很喜欢用“取暖”这个词来形容自己和同行朋友的关系，想必这种“愿意去了解”也应该属于一种相对深层次的“取暖”吧。

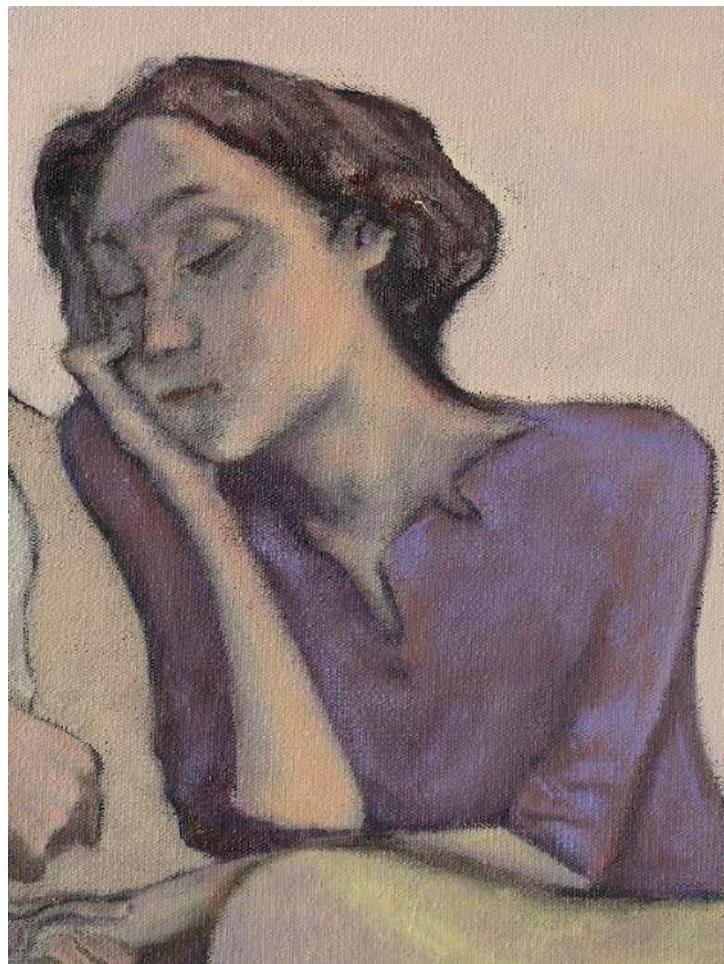


李然个展“等待降临”现场，2023年，里森画廊，伦敦

© 李然，图片来自里森画廊，由 George Darrell 拍摄

从 2019 年开始，李然的绘画创作中频繁出现的一个关键词是“浪漫”或“浪漫派”，《不经意间踩到你》（2021）、《月光曲》（2021）、《脱了鞋就能即兴》（2020）、《与浪漫作伴》（2019）皆是个中代表。《月光曲》的文字说明如此写道：“相对于《月光曲》这张画，则是对浪漫派的一种讽刺，即虽然心向‘浪漫’可以使瞎子驻足，但是脚下依然伴随着可能引来恶臭的陷阱。”显然，李然对于同在“队伍中”的浪漫派是持有批判态度的。此处的浪漫派，借用施米特的说法，也可以说是一类“政治的浪漫派”，尽管他们身处文化行业、并非政治人物。他们“仿佛除了体验以及用感人的方法阐释自己的体验外，不想做任何事情”，其政治观则是“一种无根基性的任凭情绪摇摆而左右的东西”。李然绘画中的浪漫派形象很是丰富，例如《搬或不搬的问题》（2022）中穿瑜伽裤和皮草、想要移民国外的女人，《孤儿的斗争》（2021）毯子上所有的无根者，《我的鞋呢？》（2020）里撑不起自己躯干的西装男人等等都是。这些“小知识分子”似乎都困在一切皆徒劳的虚无主义情绪中难以自拔，他们针对不久之后的将来的决定也并不能解决他们的生活问题，而只是为了能让自己倦怠的姿势更舒服一些罢了。很难说李然对他们中的每一位都抱有同情，他的态度介于冷眼旁观和友人独白之间，也暗示出他本人既身在其中、又想跳出其中的境况。



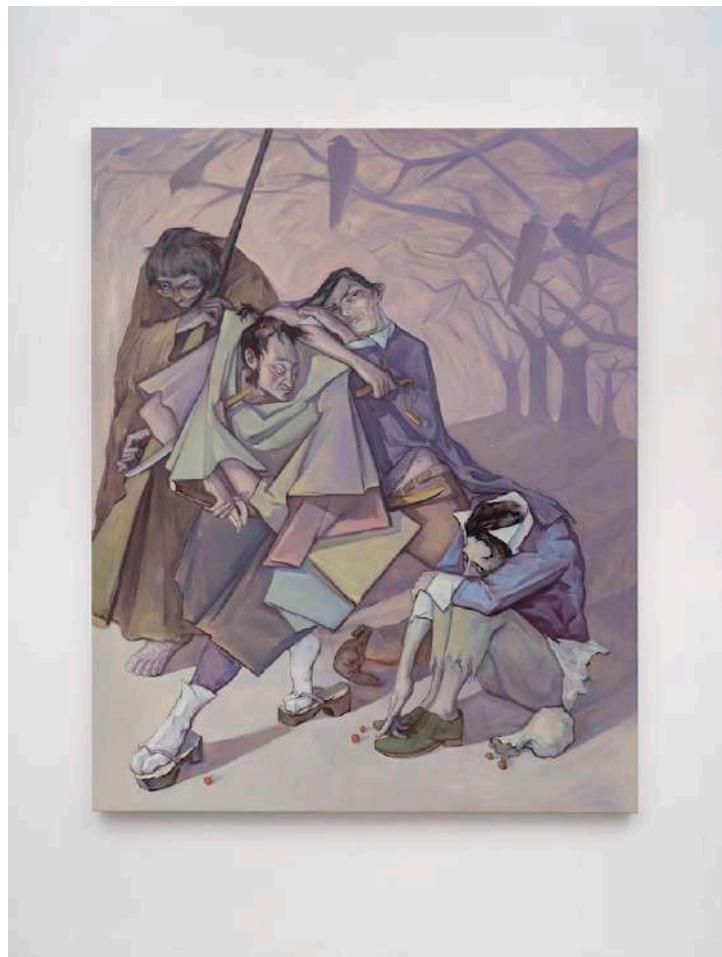


李然，《孤儿的斗争》（及细节），2021

布面油画，160 x 120 cm

© 李然，图片来自里森画廊

如果说《敬虔的忧愁》是对“小知识分子”精神生活的宿命化白描，那么与之并列的12件绘画则展现出“小知识分子”个体的生活与命运如何被转译为一系列可见的形式，这也是李然2019年持续至今一直感兴趣的问题路径。其实形式不一定很重要。我听李然讲过《队伍里有坏分子》（2023）背后的故事，当时那位众所周知的“观念绘画前辈”在某次展览的开幕后和李然聊起一幅他画中人物大腿和胯骨的结构问题。前辈直言那里画得不太合理，“但整体上是合理的”。看似矛盾的判断显示出，对于一位有观念创作意识的画家来说，形式既不重要，也重要，取决于形式在具体表达中扮演的角色；与此同时，绘画作为最古老的艺术媒介，又永远有坐标系可资参考，迷途可以知返。



李然，《队伍里有坏分子》，2023

布面油画，200 x 160 cm

© 李然，图片来自里森画廊

尽管李然早年受训于油画系，但因为出道后长年专注于录像创作，重拾绘画后的他在面对更纯粹的画家时仍然显得有些拘谨。除了这位绘画前辈以外，他还说起过另外两位年龄略长于他、创作阶段上更加成熟的画家前辈，并且直言和他们“刚开始有点不敢聊”。李然最开始的绘画也带着类似的拘谨，仿佛要用沉思代替一部分个人想象，以获得某种作为画家的职业安全感。我相信在李然的心底，绘画前辈对他的评价——“队伍里有坏分子”不是一句批评。这句充满革命时代气息的评价更像不太带有情感，或者说略带些诙谐幽默的客观描述，所揭示的是李然绘画中不动声色的异质性，其交流与鼓励的意味远大于劝返。而李然近作中的讽刺与滑稽恰恰是透过可见的形式，尤其是造型上轻微的拨弄与变形来实现的。



李然，《脱了鞋就能即兴》（及细节），2020

布面油画，120 x 120 cm

© 李然，图片来自里森画廊

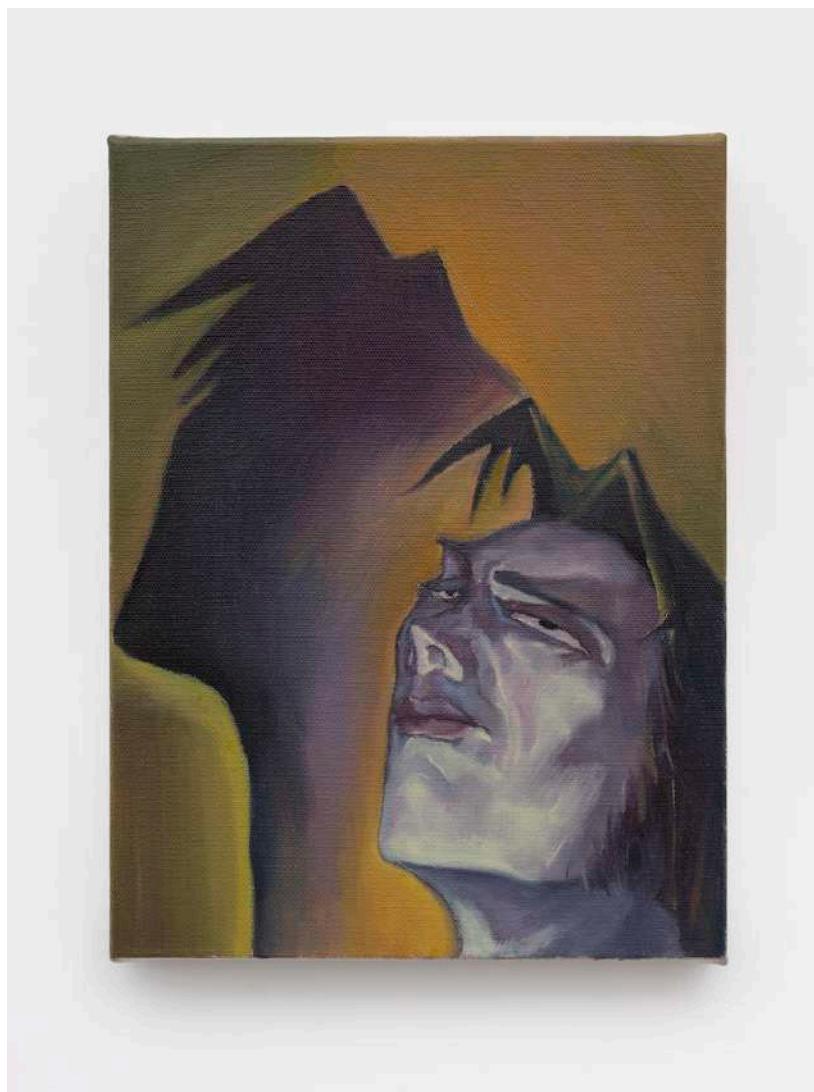
或许得益于对 20 世纪早期上海讽刺漫画的长期研究，李然已经有能力在成序列的夸张形象之下营造一种新的准确。比如，仅从作品的题目来看，《脱了鞋就能即兴》有种“不学 ABC，照样干革命”的莽气在，但是处在画面近景中的人物不但不莽，反而有种不自然的畏缩。这里的畏缩不仅仅来源于他的姿势，仿佛人物想要借此来抵御夕阳下渐凉的空气，但也更来源于经由李然夸张处理后的双脚和小腿，仿佛人物想要在绷着赤脚踩地和抬脚离开地面之间艰难做出抉择，为“即兴”带来了耐人寻味的变数。在这里，李然故意将双脚画得“排队”，强调形象之间的重复，也让作品获得了独特的滑稽效果。

近年来，李然越来越注重人物群像的视觉整体感，一说当然是出于美学上的考虑，因为完整的构图会一定程度上缓解那些画面中种种的“别扭”细节带给观者带来的压力，但是从叙事的角度看，艺术家似乎也是要传递一种“小知识分子”个体与个体之间相互粘连、同时又相互角力的张力关系。如果加上那些频繁出现却有点莫名其妙的锐角处理，衣服的垫肩、脚踝、手肘、膝盖之类，我们又感觉到李然好像要赋予人物群像以亦果冻、亦机械，忽左、又忽右的矛盾质地——像极了柏格森所谓的“弹簧魔鬼”。其中的讽刺源于形象与人物原型之间的诗学联结，而滑稽则源于形象中逐渐走向僵化的机械重复性的一面。熟悉舞蹈等身体艺术的人不难发现，就人物的姿态而言，李然绘画中的群像并不很协调，因为人物与人物之间的动作关系缺少一些顺势、尤其顺重力而为的感觉，反倒常常有失重、有如在梦境或水中的漂浮感，这是李然基本纯靠想象的场景编辑使然，有一定的戏剧性，然而在形象艺术中，如果存在反重力的其他力量在主导表达，那么这些力量也很可能是叙事发生的原点。



李然，《十封信》，2022
布面油画，180 x 150 cm
© 李然，图片来自里森画廊

后现代洗礼之后，很难说作为表现形象的绘画是揭露事物本质最好的途径了，尽管有一众关于具象人物画的批评神话都依然围绕这个认识论的一般套路展开，但形象质地上的矛盾却的确可能是显现人物的生活与命运中更深层次矛盾的症候，《十封信》（2022）中的亦前进亦后退，《降卑》（2023）中的亦组装亦拆解……也就是说，对绘画而言，也许传达某些本质最好的方式就是将一系列表面性的特征推向极致。李然新绘画中掺杂着学院现实主义绘画基底和个人虚构色彩的形象并不会突破表皮、下探到本质的层面，它们终究是关于表面的游戏，但它们同时又形构为对本质、对那个“小知识分子”困境与焦虑的一次次提喻。



李然，《是的，我还在写作》，2023

布面油画，40 x 30 cm

© 李然，图片来自里森画廊

李然绘画中的人物总会白眼示人，使我联想到和他的创作毫不相干的中国画家朱耷，但与其说这些人物是白眼，表达某种愤懑，不如说更多表现了另一种关于人性的复杂。在李然工作室和他聊天的时候，我注意到他看我的眼神其实和他画中人物的眼神差不多——半耷拉着眼皮、眼白露出很

多、眼珠朝我的方向不动。我并不会觉得这是他对我有所轻蔑，反而觉得这眼神里透着些别样的聚精会神。或许这个貌似意义清晰、实则模糊的眼神构成了李然对中国当代艺术行业的观察的总体隐喻：他站在“小知识分子”的行列中，却像个“坏分子”，用局外人和局内人的双重目光审视着他们和他自己，时不时做个鬼脸，疲倦但专注地。

[1] 参见以下段落：“人体的体态、姿势和动作的可笑程度和这个身体使我们联想起一个简单机械装置的程度恰恰相当。”〔法〕亨利·柏格森，徐继增 译，《笑——论滑稽》，北京：北京出版社，2023 年，第 18 页；“‘……但由于重复而引人发笑。’那是因为生动活泼的生活原不应该重复。哪儿有重复，有完全的相似，我们就怀疑在生活活泼的东西背后有什么机械装置在活动。”同上，第 21 页

[2] 关于“政治感”，参见：范昀，“超越本真性迷思：论政治感”，《批判的限度》，杭州：浙江大学出版社，2022 年，第 52 页至 61 页

[3] 〔美〕吉尔伯特·海厄特，张沛 译，《讽刺的解剖》，北京：商务印书馆，2021 年，第 4 页

[4] 同上，第 12 页至 13 页

[5] 同上，第 13 页

[6] 〔德〕卡尔·施米特，冯克利 刘锋 译，《政治的浪漫派》，2016 年，上海：上海人民出版社，第 129 页

[7] 范昀，《批判的限度》，杭州：浙江大学出版社，2022 年，第 55 页

LISSON GALLERY

Numerò China

By Clare Li

李然 | 假定写实

January 27 2023



《我的鞋呢?》(Where Are My Shoes?), 2022, 布面油画, 150 x 120 x 5 厘米

Images © Li Ran

Courtesy Lisson Gallery. Photography by Mark Waldhauser

1247

艺术家李然的绘画主题出现在当代艺术的反现代性大逆流中，“重现技巧”“重现物质”“重现具象”等现象越来越多出现在近些年创作中。另一方面，他的绘画风格乘载着中国的美院系统沿袭的写实传统，最近重新被梳理进入当代绘画的讨论中。在全球化初期被淹没的，那些20世纪中西文化交错的结晶，慢慢随着深度全球化后，“抽象阵营”与“写实阵营”的相互解禁，启发我们去思考更多元化的艺术批评框架。

2022年6月，艺术家李然与里森画廊合作的首次个展“寂静之外”于纽约空间开幕，一系列全新作品首度亮相。李然惯常以模仿和讽刺的影像讨论艺术史，然而在这次展览中他重拾绘画，将剧场、舞台、化妆和译制片中的典型元素重组出一幕幕小知识分子的生动群像。前几年的李然在对艺术史的加注和否定之间来回踱步，就像他穿着戏服在手持DV的晃动镜头前踱步自语一样。2022年在和李然的对话中，他时常会谈着谈着，便沉浸到描述自己最近的绘画过程之中。偶尔，李然指着谜一样的画中人物背影，告诉你这是艺术圈或者历史中的谁和谁。然而绘画中的叙事又像是加密过的，不仅情节戛然而止，人物关系也难以名状，有些熟悉的舞台道具和小知识分子的苦闷在画框空间中停顿在未名的时间里。

熟悉李然的人都知道他在画父辈的“小知识分子”，他的一部分绘画受到二十世纪三十、四十年代上海漫画家讽刺漫画家丁悚、丁聪、华君武等人的影响，近几年有些艺术家朋友间的趣闻轶事冷不丁会被藏进一些简练概括的构图里面。但是当我去工作室见他的时候，感受到的是他在走向这个终点前，面临的无数的形式的语言游戏和问题。不可解答的谬论和时而迷惑的幽径，让写实绘画，或者说具象绘画的“逼真特征”，只成立于艺术史意义上的约定俗成罢了。我们一如既往地去寻找他绘画中的幽默，也只是我们对录像表演艺术家李然的预设假定而已。



《寂静》(The Silence), 2022, 布面油画, 140 x 180 x 5 厘米

李然曾做过一个有些早期苏联电影风格的幽默录像，拍的是一个中国的青年男性演员被化妆师画上浓重的面部轮廓阴影和高光，在强烈的舞台灯光照射下，宛若一个深眼窝高鼻梁的欧美裔男性角色。他的另一半脸上罩着被“抽象化”的石膏脸模，像是歌剧魅影的男主用面具虚掩着真实的面孔，苍白的石膏粉末反射着舞台光。录像中的强烈的光影对比，以及抽象或写实所背负着所有关于艺术形式和目的的争辩，在任何一个漫射冷白光的当代展厅都显得突兀，像是来自另一个时代的影子，斜着照进观众视野，引发笑声。

戏剧，尤其是舞美化妆的历史和艺术史并行，是一部充满东西融合，互为雄辩的人文进程。20世纪中国的传统戏曲表演和苏联的戏剧舞台理论相互影响，各自在国家语境下进行改良和创新。在社会主义革命发展中形成的社会主义现实主义要求的是具体而历史性地去刻画现实，这种纲要式的指挥棒将“写实主义”从与社会人民共情的艺术形式流派剥离，进入更大的体制性的革新和发扬进程中。与此同时，梅兰芳的出国演出在欧洲引发了青年戏剧工作者新的思考，舞台美术和化妆再努力，也不可能达到完全的写实效果，所以终究要以“程式”为参照。剧场中的抽象主义，多半也是“程式”在帮衬延续，让演员在极简的布景道具的基础上发挥。这样的观看排演后来与“异化剧场”不谋而合，剧场表演的先锋，与艺术沙龙的前卫，在20世纪的欧美和中国并步向前。可想而知，同时代的中国早期样板戏，其实正在思想交锋处诞生，也是艺术家的试验田。

无论是假定性程式还是写实主义，终究是被历史打断的。叙事袅袅，戛然而止，坐在台下尝试观景读人都是困难的。程砚秋曾经说表演要“七分表演戏情，三分应付观众”。在李然这里，观众有时却连三分也张望不得。即使知道了戏情和脸谱，也知道当代对话的语境和生活的周遭，依然不知道当艺术家选择背台时，是在悄悄喘息，还是要酝酿一个惊喜。

Interview

N:Numéro
L:Li Ran

N:有一次你说很多策展人更倾向于看影像，因为绘画更需要自身的绘画经验去解读。这个观点很有意思，你觉得绘画是更崇高的媒介吗？

L:我并没有认为绘画崇高，恰恰与之相反，我认为作为以绘画为手段的艺术实践者需要“去绘画中心论”。阅读绘画需要具备一定的基础认识，比如对绘画的材料、过程和艺术家身体动作的基本认识。因为策展人应该是专业的从业者，这是应该具备的基础知识，就好比乐评人有乐理知识，甚至还有一定的演奏乐器的能力，但我对策展人并没有过分期待，我对你说，是因为我觉得你也是策展人。对我个人而言，我觉得更重要的是作为绘画的实践者，需要具备更广阔的对绘画这一媒介的信息输出，而不能被动地总是任由他者来评述。

N:你的绘画中总让我想起一种来自北方的光，像是在北欧的阴天去郊区的感受，很平静但有些忧郁。你是不是一般不会在绘画中表现特别

强烈的情绪？

L:是吗？可能只是某几张吧，我在挪威短暂地停留过，光线里是一种偏墨绿的蓝灰，黄昏的时候发紫，可能我很喜欢在中间色中调入偏紫的色彩吧。

情绪……看你怎么定义情绪，很多偏表现主义绘画的画家朋友会经常说，像我这类绘画不够即兴，其实我觉得这是对绘画“即兴”概念的略有偏颇的认识。前些天，我刚听一位同行和我说，“即兴”可能是一种绘画的过程，但不是绘画的结果或者终点。

N:我们聊过近几年具象画的回潮，你认为，在现在，什么样的具象画对你来说是有意思的？

L:十多年前，我在布面油画这个媒介上，充满巨大的困惑和焦虑的，特别是如何面对从小科班的训练所带来的影响。那个时候是无法面对这种经验的，而影像和表演等媒介的创作，让我从一开始就能新鲜充满活力地进入到了艺术实践中，并让我逐渐理解自身的教育和诸多无法撇去的经验，以至于今天我再去面对这些经验的时候，能够再去正视它，并且形成艺术实践。

所以，我会觉得有意思的画面应该是和“我的”经验关联的，也或者是在这个经验之外的另一种形态。这样说起来，是不是具象也并不重要，更多的是怎样的创作在和我发生一种有效的交流。



《脱了鞋就能即兴》(He Can Jam With His Shoes Off), 2020
布面油画, 120 x 120 x 5 厘米

N:你的创作中经常引用漫画，而且你也喜欢收集上世纪的漫画。你是如何看待当下漫画的意义的。

L:漫画的定义很广泛，具体地说，我感兴趣的可能是一部分活跃在上世纪30和40年代中国的讽刺漫画家，比起画面的形式，我更关心他们作为知识分子在当时的处境，以及在50年代之后的遭遇。今天讽刺所延伸出来的图像发生了很大的变化，民国时期的《时代漫画》也是作为市民文化连带的载体，那么今天的这种载体和作者都发生了巨大的变化。

N:近几年你画画比较多，这和你之前长期在关注剧场和舞台美术有关吗？从绘画的经验回望，你怎么理解剧场中的幻觉主义？尤其是20世纪剧场发展中写实与抽象之间的张力？

L:舞台美术设计中的幻觉主义说白了就是一种写实主义，当你去看比

如阿维·雷科夫（苏联援华的舞台美术专家）带到中国的戏剧学院那套教学大纲，你会发现这些都是与一种艺术史同构的叙述方法，所以如果承认艺术是一个“学科”，一定会注意舞台美术史是艺术史的另一个“影子”。

比如《摇身一变》中的“化妆”，恰恰是舞美专业中一项科目，在近代中国，化妆和舞台美术都和广义的“美术”历史有一个联动的同构关系。

N: 你为什么要通过戏剧中的服化道去挖掘和讲述这样的主题？你之前有类似的舞台化妆经历吗？

L: 这当然和我一段时间的影像拍摄有关，也和我自己参与在表演这种创作形式里有关，如果做过演员就会知道“自然主义”的表演方法是很不容易快速学习的，看起来最平淡但是却最难，所以像我这样非专业演员，从一开始就喜欢更加戏剧性的表演方法，我很喜欢人文戏那套表演，而和这种表演相形的服化道也同样进行高度概括，今天这样的东西不太常见了，一眼看过去就会被这种过度修饰妆容吸引。

N: 你还提到直至上世纪 80 年代初，中国的舞台美术设计主张从摆脱 19 世纪欧洲舞台美术系统中的“幻觉主义”到推行和承认“舞台的假定性”，而当这种“假定性”并未拥有自我解析的那一刻，现实主义的语调再次使其戛然而止。可以再解释一下这部分吗？

L: “假定性”这个词主要是描述和运用在演员表演的技巧当中，某种程度上来说，在演员的表演中“舞台的假定性”意味着强调一种“语境”观，而舞台美术设计上强调一种造型设计的“假定性”，实际上是对现实主义边界的一种延伸，其实这几年，我仔细再去反复看上世纪 80 年代初期舞台美术设计的变革，并对其进一步认识的时候，我认为当时的情况并不是在通过更抽象的语言去革新写实主义语言，而是通过强调“语境”或者说“特定的现场”所能够体现出的一种更加活泼的“现实主义”，而并不是在反“现实主义”，或者说与“写实主义”为敌，更多的是渴望拓展那些已经看起来固化的现实主义形式。当然不能否认的是，这之后又有了一个新的问题就是“假定性”的边界在哪里，那么那个时候窗户只需要一个方框就可以替代，树可以用一根圆柱来表示，它有了许多的形式概括的逻辑和方法，从演员到观众这些被重新概括的道具和舞台背景也带出了新的想象空间。



《孤儿的斗争》(Orphan's Struggle), 2021, 布面油画, 150 x 120 x 5 厘米

N:有时候这种假定性为观众设置了理解的门槛，你觉得《拔摩岛的夜》的叙事背景重要吗？作为观众，我花了很久的工夫才慢慢看明白剧情，但似乎有很多即兴表演的成分，也并非全因剧本晦涩复杂。这是个荒诞剧吗？你拍这个片子的目的是什么？

L:这件作品也是来自于策划人的委任项目，申舶良和戴章伦作为策划人，其以巴金的小说《寒夜》为叙事结构，邀请艺术家对这本小说、以及小说中人物进行的一种创作回馈（这是我的个人的理解），那么我所对应的这个小说人物是一个家庭关系当中的第三者，他在小说中甚至没有超过100字的正面的描述，更多的是像主角家庭背后一个巨大的“假想敌”抑或某种希望或者某种阴影，在我看来这非常不确定，我所回应的人物完全只能依赖主角家庭的“想象”。

对我来说，把一些自己关心的事放在创作里，自己和自己说，同样也是艺术实践的一部分，虽然看起来不太友好，但这也是创作实践中的乐趣之一。

“想象”是一个非常有意思的话题，当“想象”作为客体的时候，如何凝视“想象”是长久以来吸引我的话题，特别是我们进入“历史”叙述的时候，我们不仅仅要面对过去人（他者）的想象，也要处理我们自己的想象。在《拔摩岛的夜》中，我就在处理这部分的想象，一方面是我手里不断在整理的照片、文本和影像档案资料，另一方面，当时我正在收集关于近代基督教中灵恩派以及各种异端的资料，所以你听到的文本叙述其实来自一个叫“呼喊派”的异端团体。当然你看到的“即兴表演”部分出自圣经中几个章节，比如以斯帖皇后、去迦南的探子、老眼昏花的以撒等等，我知道这部分特别难以理解，但是对我来说，把一些自己关心的事放在创作里，自己和自己说，同样也是艺术实践的一部分，虽然看起来不太友好，但这也是创作实践中的乐趣之一，创作中的对话不仅仅是和观众说、和同行说、也可以和特别的人说、以及只和自己说，当然最近我也在体验创作的过程中和圣灵说。

这件作品很大程度是对后来的《客旅生活》、《摇身一变》都有很大的影响，特别是文本、影像、档案、声音如何形成一个更加复杂有趣的结构。

N:我想聊一聊《客旅生活》这个片子。因为有羊这样的宗教映射，我觉得你拍出了一种后现代的宗教哲学电影的感觉。这和其他作品那种幽默怪诞很不一样，这个片子有些对于历史代际的讨论指向更加明确。是什么促使你要拍这个片子？

L:这部片子，半个多小时，在我的影像创作里，可能是最长的之一了，这件作品我带入比较多的个人心绪，剪完《拔摩岛的夜》之后，我觉得我需要一个更强烈的思绪围绕在我自身的福音信仰里，那段日子很不好过，北京弥漫着令人反感的氛围，到处在拆迁和清退，空气极其糟糕，像是走进了一个迷宫，家庭生活和教会生活都让我觉得十分不如意，我开始努力地做很多祷告。

怎么说呢，早先的创作很多问题都在一种当代艺术系统中间对话，但这个系统很快会让你感觉虚无，缺乏内力。所以我觉得创作的出发点很多时候就是可以自己和自己对话，我想这就是当时最初的想法，而教会史是我生活中的伴随的另一种历史经验，我想和这个 his story 的 him 对话，并不是作品最后的对话，而是创作过程中间的对话，作品可能只是这个过程遗留下来的骸。him 对话，并不是作品最后的对话，而是创作过程中间的对话，作品可能只是这个过程遗留下来的骸。



《客旅生活》

N:你还做过一个装置叫《新邻舍》，虽然作为一个建筑空间这个装置比较简单，但是它点出了在你其他作品中一直潜伏的一个隐形剧场。极简的道具后来在你的绘画中也有体现。这样的审美是受什么影响？你为什么要做这样一个装置？

L:《新邻舍》这个作品是受到策展人陈立的委任，并且地点在广东时代美术馆，说它是装置，但我更愿意觉得这是与这个美术馆空间共生的一个建筑的延伸。当时策展人找到我时，几乎把他所有的想法都告诉了我，我会发现他选择了非常多的“近义”作品，也就是群展中的作品有许多在含义和话题上有高度的重合，以及重复性，我当时理解是，这是一个“星群”式的展览，而并非某种类似线性的叙述展，所以我们相互鼓励之后，我做了一个更加“景观”式的创作来让这种“星群”的方式获得一个内在结构，正如你说到的隐形剧场，我很喜欢你的这个说法，因为当时其他的艺术家作品，很多都是像散文电影和写作影像一样的工作，这让整个展场密不透气，所以我选择了这个“反向”的方法来进行这样的创作实践。

而用类似反向或是逆向的方法进行创作的作品，在我的工作里不是第一次，很多时候大家往往不会太注意艺术家的这类创作，很多艺术家也有意地隐藏起这种方式的工作，会用不成熟或者边缘，甚至失败来形容，但我恰恰觉得不是这样的，往往这样的工作更能饱满地说明艺术家在特定语境、情境、事件等当中的复杂心理。

值得一提的是，《新邻舍》这件作品灵感来源于剧作家何冀平早期的一部舞台剧《美好大厦》，其实我到现在也没有读过完整的剧本，但是零碎的信息构成了我对她这一创作的想象，同样她在创作《美好大厦》时也在想象香港作为一个资本主义社会阶层模式的样子，改革开放初期，她去过香港之后引发了这一想象，这让我十分好奇，在上世纪80年代初期，社会主义的理想主义在个人遭遇中逐步分解，并遭遇矛盾形态出现那一剎那时，她到底在进行怎样的现实主义戏剧创作。

N:你在多部作品中模仿了早期译制电影中有些“矫情做作”的表演，成为你作品极具幽默特色的一部分。你的表演创作的情景是什么样的？

L:我会提醒自己无论完成之前或之后无论想得多么完整、多么理性和严肃，在创作的过程都必须投入最大的热情。很长一段时间，我的关注点都在中国现代主义情境中，“想象”是怎样被进行的，从哪来，怎么来的，又是怎么被异化、分散的等等，比如“译制片”是如何被翻译、再制作、再编辑以及如何模仿、转译的，这里面的“想象”被作为一种客体不断地被置放在我的艺术实践思考里面，一直到舞台美

术中人物形象的“定妆”，善恶的脸谱是如何被显影在我们过去的历史语境中的，从哪来，去了哪，是真的死掉了吗？还是化作了鬼魂随时等待被解除封印。

矫情和做作只是我声音模仿和表演中的一种形态，这种形态从延安广播到后来各种形态的舞台话剧，最后成为一种经验上的记忆，我们很难用做作来形容它，在我理解中这都是我们历史中现实主义形式的一部分，如果你仔细看“陈叙一”作为第一代上海电影译制片厂厂长，对于译制片制作的方法和要求的时候，你会发现这种方法的工作根本上就是在追求一种“逼真”。

N:最后一个问题是：记得我们探讨过很多全球化和双年展的问题，你对现在当代艺术的全球化进程怎么看？我们进入“后全球化时期”了吗？

L:我不知道你说的“后全球化时期”该怎么具体定义，全球化的进程没有停下，哪怕“逆全球化”的事件也都是全球化进程中的一部分。

采访及撰文：Clare Li

LISSON GALLERY

artnet

July 30 2022

btr 对话李然：在对历史叙事的重新审视中，如何描述和再现自身处境？

artnet

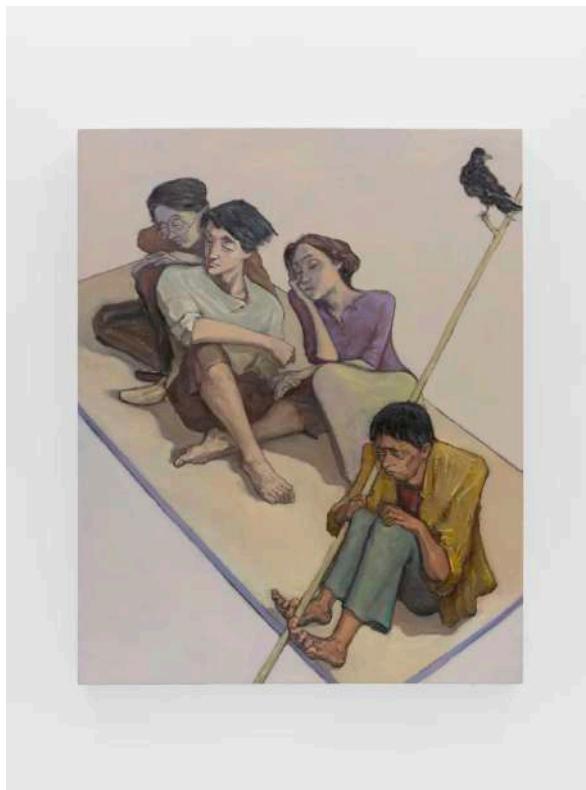


关于本文作者：**btr**，生活在上海的作家、译者和艺术评论人。出版有《迷你》《意思意思》《上海胶囊》等。译有保罗·奥斯特《孤独及其所创造的》《冬日笔记》、阿巴斯·基阿鲁斯达米《樱桃的滋味：阿巴斯谈电影》等。微信公众账号“意思意思”（ID：petite_mort）创办人

在 中国当代青年艺术家 中，李然是颇为独特的一位。他似乎不为当代艺术所谓的潮流所动，也不愿被媒介所框限或定义。他的艺术实践横跨表演、装置、绘画及影像，经常从中国现代历史的语境出发，深度挖掘历史档案

——从现代主义时期的文学、电影、戏剧、漫画到 1950 年代的舞台美术——来探询他始终关注的那些问题：个体的主体性，历史洪流中知识分子与环境的冲突和角力，艺术史及艺术机构的角色和叙事等。

《寂静之外》是李然在里森画廊纽约空间的首次个展，呈现六幅绘画作品及一件双频录像。在这系列近期最新创作的绘画作品中，李然采用舞台剧式的封闭背景及类似现代主义时期讽刺漫画的场景结构，意味深长地描绘了“小知识分子”的形象。在《寂静》(2022) 中，人物在茫茫不可测的密林前相依而睡；在《孤儿的斗争》(2021) 里，他们又如同某种命运共同体，共处一筏，漂流在一片空无之上；《重返十字街头》(2022) 则凸显“搀扶”这一动作，来象征人与人之间的连接。



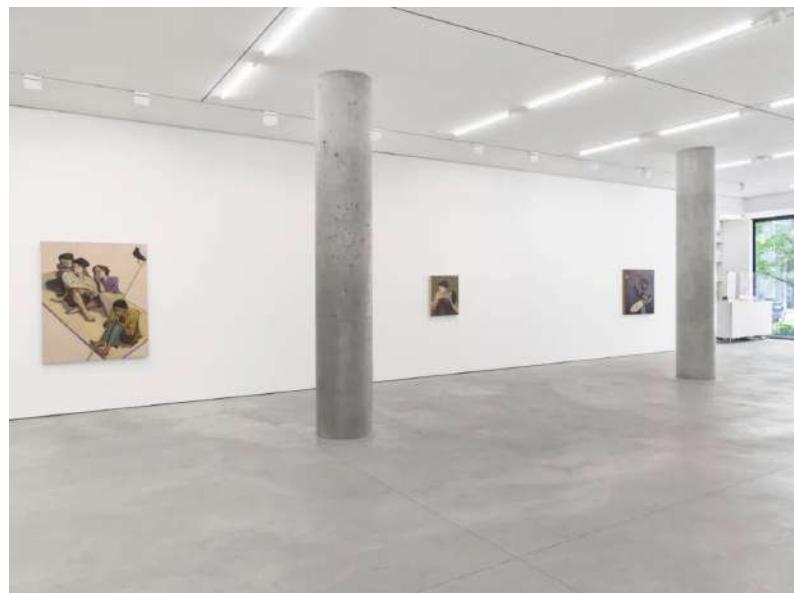
李然，《孤儿的斗争》，2021，布面油画，150 x 120 x 5 厘米（59 x 47 1/4 x 2 英寸）

图片：© 李然，图片由里森画廊提供，由 Mark Waldhauser 拍摄

类似的“相处”主题在颇具上海弄堂感的《内裤与袜子》(2021) 中得到呼应，老爷叔与中年女子像在近乎不可能的关系里找寻慰藉。《我的鞋呢？》(2020) 是这一系列作品中最具漫画色彩的一幅，扭曲的皮鞋成为醉酒男子的提喻。双频录像《摇身一变》(2017-2019) 分为“对着镜子思考”、“狐狸与棕熊，秃鹰与鳄鱼”及“除不灭的幻觉，你到底是谁？”三个章节，从 1958 年苏联专家瓦·瓦·捷列夫佐夫 (V. V. Terevtzov) 在上海戏剧

学院的化妆研修班切入，从别样的角度探讨艺术史及艺术与政治之间的微妙关联。

“近身”与“回程”，或许是理解李然的两个关键词。在李然看来，已然在经验之中、已经被储备、感同身受、迎面而来的“近身”的事物，往往具有强大的驱动力。至于“回程”，李然认为，从艺术行业的环境来看，最近二十年来，尤其是海外归来的艺术家，打开了很多广阔的路径，比如人工智能、大数据、细胞等各种跨学科的角度，不再局限于传统的音乐和电影；而搭了“题材”这趟车，出去时会很有快感，但看过一圈之后，还是要回到创作及艺术本身的问题上来。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 摄影

我们对身处上海工作室的李然进行了视频采访。视频连线开始后不久，李然便将用于连线的手机固定在低处，单手撑头似乎是他思考的标准姿势。我猜想从侧面看，应该很像罗丹的雕塑。

Artnet 新闻

×

李然



李然图片：由艺术家和里森画廊提供

Q：“小知识分子”的形象贯穿了你在里森画廊纽约空间的个展《寂静之外》（Beyond Silence**）。你如何看待“小知识分子”？**

A：小知识分子首先有一种国家叙述视角下的定义，新中国成立后的阶级划分里，是工农兵领导，并联合小知识分子等等阶层。从个人层面看，我父母是比较典型的成长在七八十年代的小知识分子，他们都是学校老师，所以我在小知识分子家庭中成长。

我觉得人文主义或人文关怀一直没有偏离整个知识分子的话语系统。它有几个面向，有些是朝外的，比如劳苦大众、人民群众等；它也是一种自我观看，即周遭和自身的处境。在七八十年代的时候，它明显有教育程度的问题，但在今天，它只是一种暗指，没有明确划分小知识分子或知识分子，而是有象征意义，这种象征来自过去。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：你曾提及王西彦的小说《神的失落》给了你灵感。那是抗战时期动荡年代里小知识分子的故事。你如何看待那个时期与现时的关联性？

A：我其实不止一次把三十年代与今天进行勾连。这本小说是策展人申舶良推荐给我的。我觉得这本书里始终萦绕着这样一个语境，即知识分子与生活之间、内心与环境之间的冲突和角力。我的创作常常围绕三四十年代、也会跳到八十年代。三十年代的语境比较混杂，我会去看鸳鸯蝴蝶派或时代出版的世俗文学和漫画。那个时期所谓的左翼和右翼是交织在一起的，大家都觉得自己很激进，是新派的。今天我觉得很多的共处比较断裂，大家坐在一起之间讨论时各执一词，各有各的方向。

Q：《寂静之外》个展中的油画大多采用纯色背景，肖像似乎处于“空的空间”里。这是出于怎样的考虑？

A：其实我在做影像时也有这种习惯。我特别喜欢在影棚里拍，特别不爱拍外景或到一个更真实的场景中去拍。这种工作状态很舒服，没有太多干扰，可以聚焦于人的戏剧化的描述，更像在舞台上做的记录。

在绘画中，这个叫做“封闭背景”，古典绘画经常运用这种比较空的、或只是一块布的背景，它把人和“真实”割裂开。最近几年，我在画肖像画

时，会更加把以前学院里那种写实主义的东西运用在里面，把相当于档案的一种记忆置放在舞台上。当然，舞台美术或戏剧化的东西在绘画上也有延续，包括使用服装、道具啊，与拍片时的形式语言类似。我拍《地理之外》（2012）时，策展人在疑问是否有必要跑去拍外景，我说要不就在影棚拍吧，因为作品本身也涉及到电视的语言，用一些蓝屏或绿屏的棚来拍。这样“人”成了非常吸引目光的主体，包括眼神、动作，所有的一切，我画画时也有这种意识在。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 拍摄

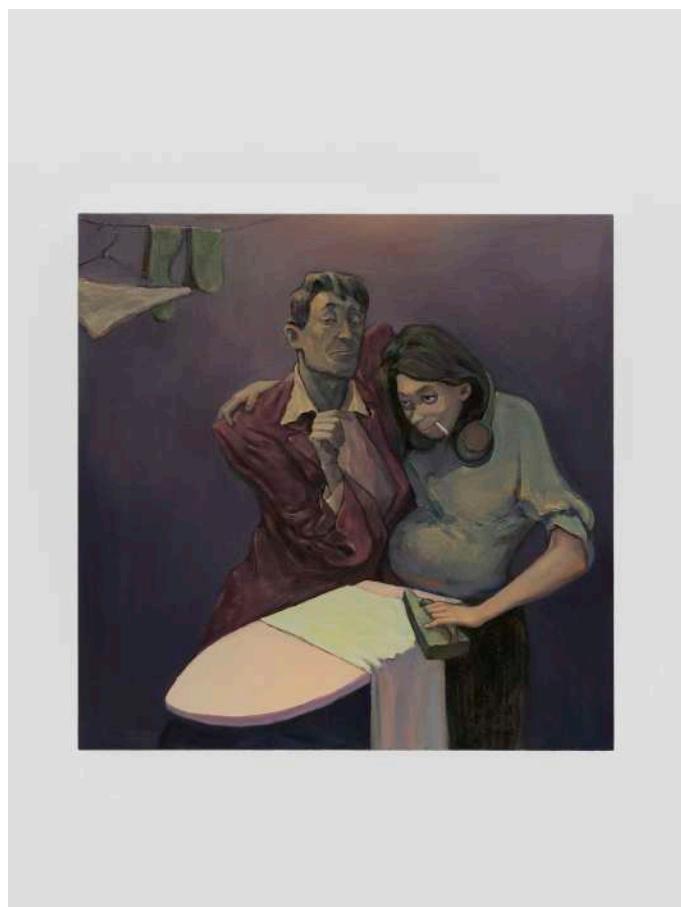
Q：说到画作中的脸，《内裤与袜子》的背景感觉很上海，但爷叔的脸好像有一种西方的感觉，这产生了一种冲突感，为何要这样处理人物的脸？

A：虽然所有的具象写实绘画来自于写生，但我几乎不会直接进行写生，那（种方式）就会涉及到一个“抽象”的问题，这也和漫画家和早期文艺复兴画家的工作方式有点类似，即通过记忆 (memory) 来创作。记忆会让绘画形成某种“抽象”的部分，它不是那么具体地呈现客观的样子。

在《摇身一变》里，最早也谈到敌我想象和脸谱化。苏联的化妆体系五十年代在上海或北影传授时，你会更强烈的发现，这种写实主义实际上是非常主观，带有明显的意识形态色彩和正恶观，还有对特定人物形象的塑造

等等，你会发现其中“现实性”存在着某些尺度，有十分主观的处理和对肖像的特定理解。

我的很多工作，比如说利用译制片配音，电影台词在转化过程中，这个转译的状态并不完满，而带有很多想象和异化。我一直在看三十年代的那批人的油画，会注意看他们对肖像的理解。有时他们画得会很过，会故意去强调棕黄色的肤色或东方人的特点，这里面也是有他们当时的描述焦虑的；所以，回到我在处理肖像时，也会面对主观的想象，现实的投射、甚至是效仿和对过去的再编辑……



李然，《内裤与袜子》，2021，布面油画，100 x 100 x 5 厘米（39 3/8 x 39 3/8 x 2 英寸）

图片：© 李然，图片由里森画廊提供，由 Mark Waldhauser 拍摄

Q：能否具体谈谈《内裤与袜子》创作的缘起？画中女子是怀孕了吗？

A：内裤和袜子很容易联想在一起，比如在优衣库的类别都是内衣，属于贴身、不可退换的。这两个贴身的东西在日常生活中会觉得不应该搅在一起，应该去区分；但它们又必须得在一起。这张画也从侧面在说明关于相处的概念。

你提到的这些画面元素，我觉得有时我也挺跟着感觉走的。当时我不想画右边的人物有胸，又觉得这个曲线需要“支楞”过来，就把这个肚皮画的很大。肚皮它比较漫画，也有一些象征，但我可能往没有那个方向解读。

（那张画也有点好笑，有种幽默感。）刚到上海时，别人会跟我说“爷叔”和“老克勒”之间的差异，就像画中左边中老年人的那种脸，会激起我很多脸谱化的想象。我可能会想到严顺开，或金宇澄的小说，小说里有些人物按照今天的年龄就是爷叔了，但你也会想象九十年代他跟女子在咖啡厅幽会时，那张脸是什么样的？诸如此类抽象的思维，会运用在绘画中。

当然也有比较具体的，比如在收集的档案中，特别是舞台话剧的定妆照、影视剧照、照片文献，你去看的时候，你会觉得人物的神情和对自己脸部特征的描述有一种特定的关系，这个关系常常吸引我，有时候也会储存在记忆里。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：本次展览中绘画中人物的动作多数都是由你自己构想的。但在《重返十字街头》中，你为何选用了电影中的一个经典场景来画？

A：沈西苓（《十字街头》的导演）是三四十年代左翼电影的代表，电影中有对未来的一种投射，把新一代青年的状态和对未来的期许投射在影像里。从绘画形式上，我没有太具体区分直接或间接的使用。

我之前也画过一个沈西苓电影中的桥段，赵丹演的主角，他的好朋友小徐，一个多愁善感、痛苦得不得了的小知识分子准备跳河，然后他就说，“别担心，不是还有翻译的事可做吗？翻译怎么就不算工作，翻译也是一个工作。”这段台词非常具有中国现代性的历史特点，一直到今天，我身边还有很多同行朋友靠翻译为生。去年有一次我在讲座里用“永远的翻译”来谈现阶段的工作，包括在译制片里我们附带很多的想象，很多的转译，以及我们如何理解自身的“现代性”问题，也有渴望转变的期许在里面。

所以《重返十字街头》其实从另一个角度在说，我们怎样重返在一起？而这个在一起，它已经不再是过去那种向前、向上的，而是迂回的，像很多孤僻症又被拉拢在一起的那种感觉。当时，他们会管这一代青年叫“天使”；到今天呢，我们有时会用“孤儿”或“流浪儿”那个词来指涉意识形态的飘忽，以及在多层断裂的语境下穿梭的人。特别是画中手挽着手的一个动作，它有很多意图，你会有点诧异为什么会这样？它的这种象征性还是很强的。



李然，《重返十字街头》，2022，布面油画，160 x 200 x 5 厘米（63 x 78 3/4 x 2 英寸）

图片：© 李然，图片由里森画廊提供，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：我们来谈谈幽默和隐喻。在你的作品里常常能感觉到一种不动声色的幽默，比如《摇身一变》里的话外音，就有一种译制片式的稍显过火的效果。而《我的鞋呢？》这张画似特别像漫画，特别有意思。你很喜欢三十年代的漫画吗？

A：对，不仅是我，很多艺术家都提到中国早期漫画的影响。但我更关注的，其实是知识分子在那个时代的处境。这些漫画家，比如丁聪、丁悚、鲁少飞、张光宇、丰子恺，这部分资料我一直在看，但一直没有把它作为创作很直接地表达，因为内容太庞大，要花一段时间去想。比如米谷，在四十年代可能受文艺座谈会的影响，在他个人画集的序中做了自我批评，他觉得自己还不够左，还有自由派的影响，希望同志们能够监督提醒他。其实很有意思，你会发现在四十年代。像“礼拜六的客厅”这帮人，他们是交织在一起玩的。自由派和诸多派别，那个时候是不分那么清楚的，我有一张画就叫《都觉得自己是左派》（2021）。

《我的鞋呢？》这张画源于我记忆中的场景。小时候，我的一个叔叔常来我家做客，喝醉了才走。八九十年代时，他是文艺青年，有朝气但有很多沮丧，常会跟我爸深聊到很晚，也会在我们家蹭饭。旁边站得很直、你觉得像衣架那人，是把我老婆的形象漫画化放上去的。后面的衣架也是我小时候家里的衣架。这种简化的舞台式布景常常吸引我。



李然，《我的鞋呢？》，2020，布面油画，150 x 120 x 5 厘米（59 x 47 1/4 x 2 英寸）

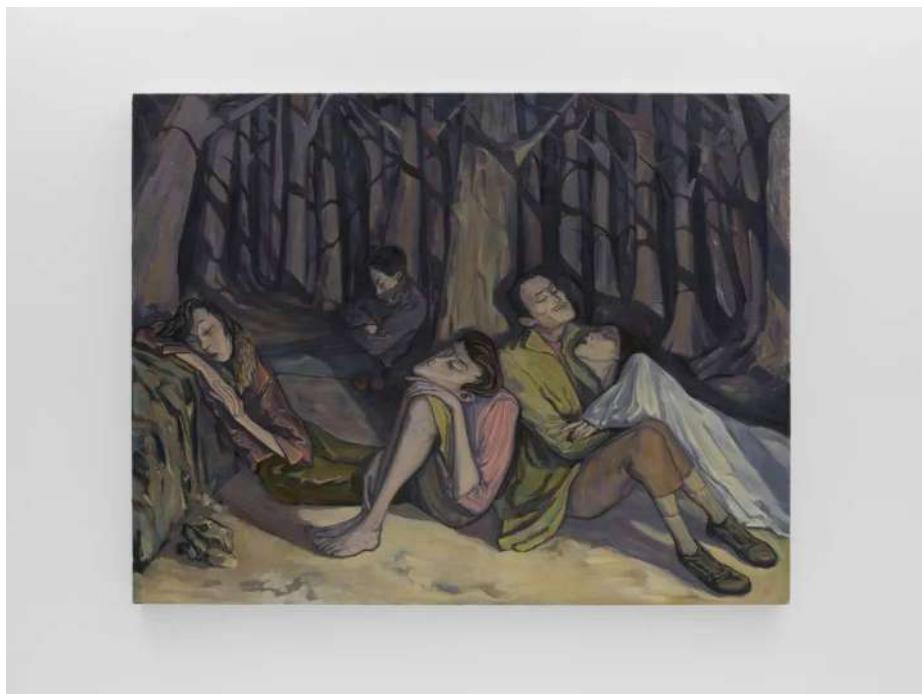
图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：那你喜欢默片吗？当时因为没有声音，演员的动作和表演啊都会更夸张一点。

A：我记得刚开始做影像时，觉得默片特别容易，因为我也拍过有台词的，台词好难。拍默片对演员要求是另外一种。准确地说，我对人文戏的表演与自然主义表演的过渡阶段特别感兴趣。

Q：2022 年创作的《寂静》这张画与疫情有关吗？

A：《寂静》其实是在今年疫情之前画的。我觉得这个寂静也不是疫情以后才有的。但疫情后，我画了另外一张，画了一排晾衣架散落在那里，一排晾的衣服。对于疫情，你没有什么办法去……就只能待着。但它连带出很多有意思的朋友之间的对话。有些朋友就会谈到，比如，润或者你还在那里啊等等。三十年代巴金的文本里也有这样的画面。离开这个地方，离开这个家。



李然，《寂静》，2022，布面油画，140 x 180 x 5 厘米（55 1/8 x 70 7/8 x 2 英寸）

图片：© 李然，图片由里森画廊提供，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：展览中的双频录像《摇身一变》首先让我想到小人书，使用照片的段落又令人想起克里斯·马凯 (Chris Marker) 的《堤》。你喜欢小人书吗？如何看待照片的叙事性之间的关系？

A：我 2017 年的一个作品（《客旅生活》）其实更像 Chris Marker，当时觉得文献的再叙述挺有意思。小人书的话，小时侯可能都看吧，片中有一段美国水手他们自己在看自己的桥段。这个片子我是从 2016 年底开始做的，先拍了后面一段和混血演员的部分，文献的部分是之后重新整理出来的。

这个片子最初是平丘克奖（乌克兰平丘克艺术中心主办的“未来世代奖”）的一个委任，做的时候只有一两个月的时间。后来这个作品一直处于没做完的状态。就先去做了别的，像后来的《客旅生活》，跟舶良做《寒夜》时做的《拔摩岛的夜》。那个时候知道有大量的资料缺失，所以开始收集各种资料和文献，也算小小的考察，从舞台话剧、表演到化妆，因为化妆属于舞台美术的部分。



李然，《摇身一变》（静帧），2017-2019，同步双频道 2K 有声影像，黑白&彩色，4.0 立体声道，15 分 30 秒

图片：© 李然，图片由里森画廊提供

Q：谈到档案的重要性，起初我以为你是先看了档案，才有了作品？现在发现有些作品还是需要档案了，再去淘。能不能谈谈你收集档案与创作作品的关系？

A：对，有些时候是先有一些档案，有些时候是你已经开始做了，但发现资料不全。我记得《摇身一变》开篇，我突然觉得关于镜子的描述应该有

一种图像能够去转译，然后找到一个图像，觉得说我可以把它再解释。当然有时也先有文献，然后去想怎么去跟我正在想的事儿发生一种关系。

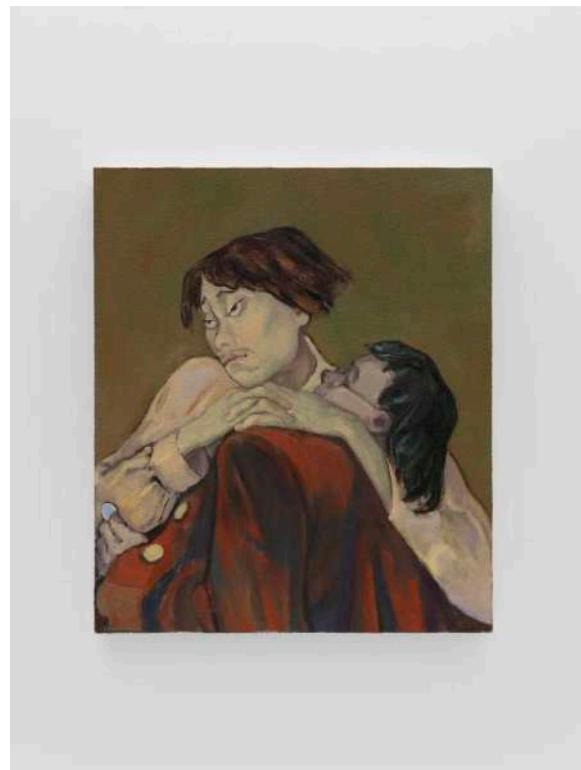
Q：谈到“对着镜子思考”多多少少有点像描述自己的工作方法？是否也指历史档案作为镜像？

A：镜子其实是关于自我意识的。我记得我上一个展览的标题叫做《你是谁？》。它是在问观众，也是在问自己。在这个提问里面，我没有把历史镜像投射的太多，我最早做《圣维克多尔山》(2012)时，运用镜像 (reflection) 这种概念，表演和录像正反打。但在这个作品里，镜像特指纯粹的自我。这是我在工作时一直会有的一种“问题感”，就是对自身主体性的询问，当然这也是一种所谓的人文主义传统吧。

Q：那化妆作为舞台美术，为什么会吸引你？

A：我看到瓦·瓦·捷列夫佐夫教授的讲义里，每个章节对造型的叙述，与我们在学校里学的苏派写实方法很接近，比如对结构、骨骼和真实的塑造，对光影的表达，以及与光影如何相处。

你会发现舞台美术设计它也是从幻觉主义到假定性，其实有点像美术圈说的“抽象的表达”，它有语言的延伸和变异在里面。你会发现艺术史和舞台美术设计有一种同构性。所以谈这些东西时，我没有偏离过艺术内部的问题，希望尽可能的面对艺术史和艺术学科本身的建构问题。



李然，《决斗之前》，2021，布面油画，70 x 60 x 4.2 厘米（27 1/2 x 23 5/8 x 1 5/8 英寸）

图片：© 李然，图片由里森画廊提供，由 Mark Waldhauser 拍摄

Q：这次在里森画廊纽约空间里做的这个展览，是你自己策展的吗？如何看待展览中绘画和录像之间的关系？

A：因为上海疫情，纽约的这次展览我没有亲自去布展，只是提供了大致的框架。画廊的工作人员，包括里森的 Alex（Alex Logsdail，里森画廊首席执行官），提供了很多意见。那个空间并不大，所以这个展览尽量用一种轻快的方式呈现。

至于影像和绘画的关系，还是取决于观众怎么去看。比如说，有时候我自己觉得影像是展厅里主要的作品，但在很多观众眼里，反而是次要的，他们不喜欢被固定在椅子上听你灌输，而是更喜欢自由地通过图像经验去分析，去感受。所以这次展览里，没有哪种媒介更重要或更中心。

我是一个在不同媒介中工作的人。以前大家会觉得我是影像艺术家，更早时是表演艺术家，中国艺术行业常用媒介去定义一个艺术家的工作方向，但我觉得媒介只是途径，它不是工作的内核。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 摄影

Q：对。但我总觉得每一个阶段你还是会有偏向。比如最近好像又画画比较多，这当中肯定是什么东西在吸引、刺激你。绘画是不是比做录像更爽？

A：这么问的话，我觉得会有一点。但我觉得这跟每个人的经验有关，因为你从小学习这个东西，它里面所有的东西都能贯彻到你的日常，你可以一个人呆着。做影像也可以一个人呆着，比如筹备和剪辑的时候，但不会像绘画这么快。绘画你只要动手了，效果会很快传递、回馈给你，这种日常的快感是非常直接的。影像是 Time base 的，基于时间的写作，可以很好地梳理和自我总结；绘画更基于空间的表达，训练的是你的身体。现在基本上我把最充分、最好的日光留给画室，把夜里留给寂静、阅读和思考。

我的绘画不是非常观念的绘画，不是别人画也可以，而是要回到很传统的工具上，享受一笔一画的绘画性。像两条腿一样，身体和大脑双向地交织在一起。但你在画室里待久了，嘴巴会变笨，不太会文本性的思考。做影像的时候就会废话特别多，脑子里整天想找人去聊、交流。



李然个展「寂静之外」展览现场，里森画廊，纽约，2022年6月29日至8月6日

图片：© 李然，图片来自里森画廊，由 Mark Waldhauser 拍摄

Q：最后请谈谈未来的创作计划。你最近在做些什么？或者你平时是怎样计划你的创作呢？

A：我基本还是一天的事情一天做。我一直有一个关注的方向。在这个方向隔三岔五地就会碰到资料去看。你刚才也提到过关于幽默，在我创作里一直有一个纠结的问题，直到前几年我才把这个心结完全打开，因为始终会碰到这个问题：什么是搞笑，什么是幽默，什么是滑稽？其实幽默是很现代的，它本身就是一个音译词。鲁迅用“油”，或者上海也用“滑稽”来形容，但其实幽默和滑稽本身也有很大的差别。所以这个方向很有意思，可以继续在这个上面工作，包括我们提到的讽刺画，它本身不是一个简单的形式语言的问题，更多的还是关于知识分子怎样去描述和再现自身的处境。这些大致就是我这几年一直会关注的方向。

文 | btr

LISSON GALLERY

Frieze

20 December 2019

Frieze

Heroes, Villains, Me and You

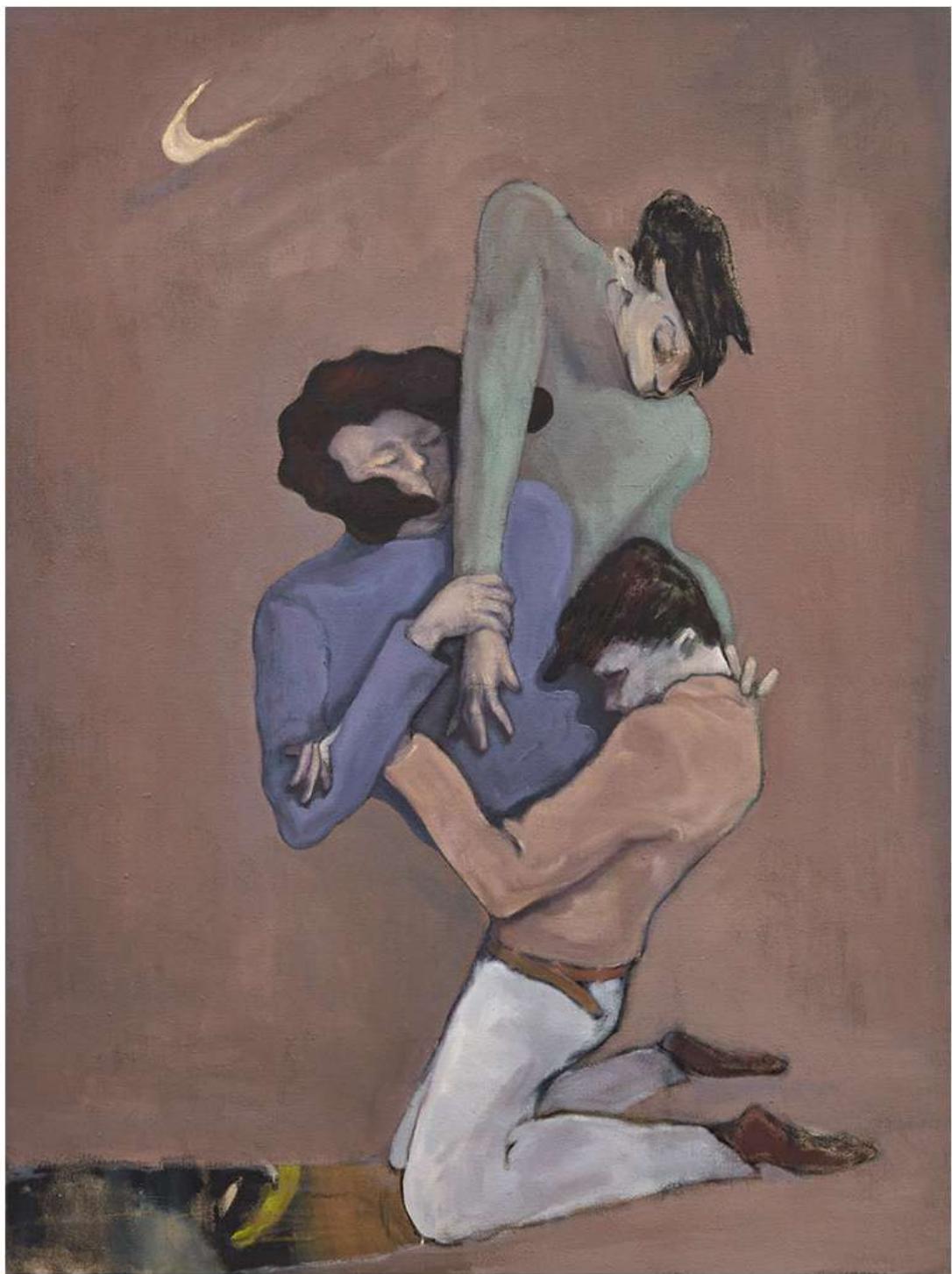
The video artist Li Ran's return to painting, at Shanghai's Aike gallery, is still suffused by a sense of cinema

By: Alvin Li



After Li Ran graduated from the Sichuan Fine Arts Institute in 2009, with a degree in oil painting, he moved to Beijing. In the years since, he has established himself principally as a video artist, meaning that, though you might occasionally stumble across some of his works on canvas, his background in painting has been largely overlooked. It was thus refreshing to encounter a series of 13 new paintings in 'Who Are You', Li's exhibition at Aike gallery in Shanghai, alongside two videos, a photo collage and a sculptural installation. But we should not confuse the artist's 'return' to the medium with a break in his practice; as is evident in the exhibition design,

characteristically replete with references to the stage, Li's paintings form part of the *mise en scène*. A curtain divides the show into two sections: a raised, brightly illuminated stage on the left, where most of the canvases are hung, and a dimly lit, cavernous space on the right. With no signage at the entrance, visitors can choose to go either way.



Li Ran, *Moonlit Night*, 2019, oil on canvas, 120 × 90 cm.
Courtesy: Aike Gallery, Shanghai

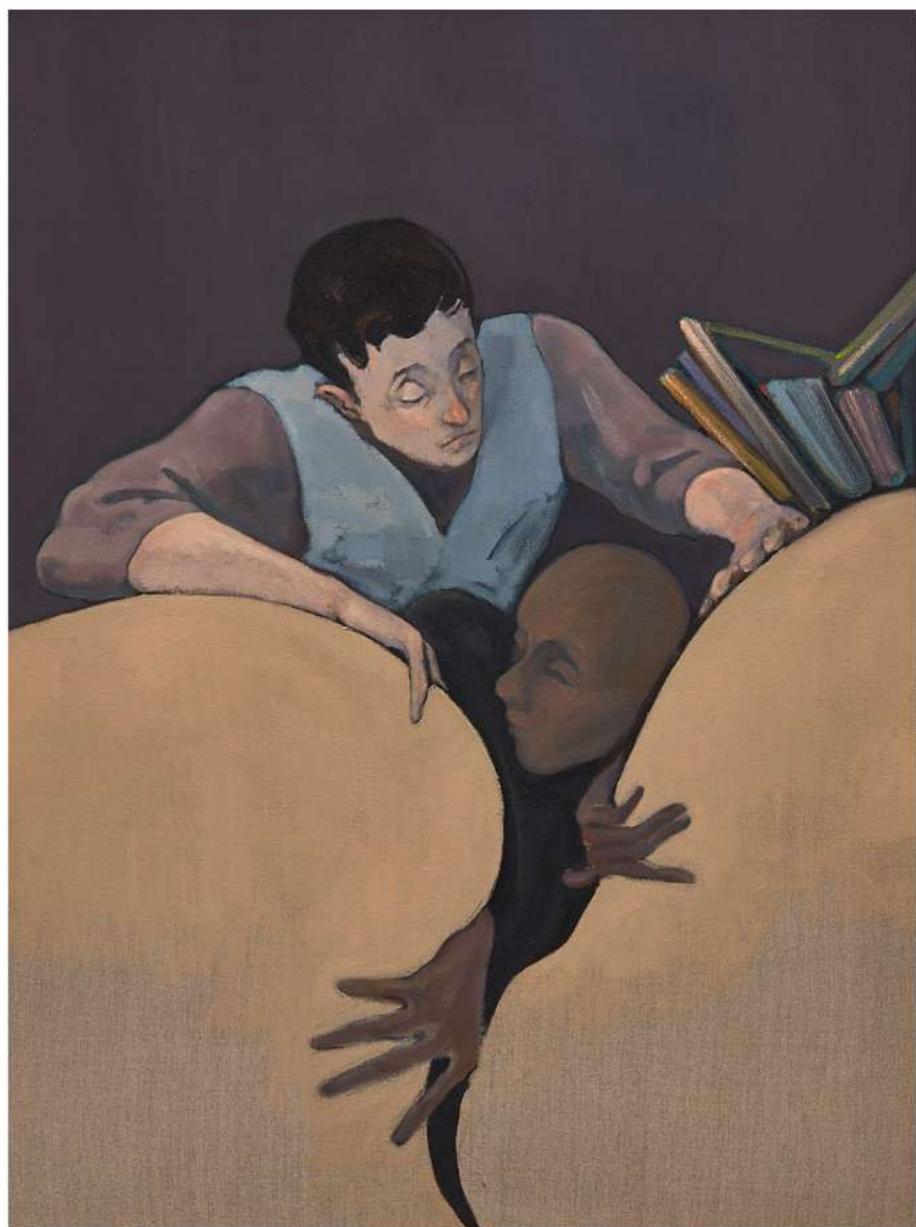
Led by intuition (or perhaps by my queer penchant for darkened spaces), I went into what appears to be the backstage area. Projected onto a wall, the two-channel video *Persona Swap* (2017–19) juxtaposes original footage with a photo sequence of villainous characters from the late 1950s and early '60s, taken from the artist's archival collection, to track the many phases (or faces) of realism in modern Chinese theatre and cinema. The narration – delivered by Li, in a hyperbolic style typical of Chinese dubbing in cinema from the same period – begins with the story of V.V. Terevtzov, a Soviet émigré who taught a class on illusionistic stage makeup at the Shanghai Theatre Academy in the late 1950s. These techniques became effective tools for signalling class and ideological positions, as well as antagonism between heroes and villains. But following Terevtzov's abrupt departure from China in 1960 due to the Sino-Soviet split, these Soviet tropes were abandoned. The images fade in and out, revealing representation and politics to be always entangled and subject positions fundamentally unstable.



Li Ran, *Ranger and His Friends*, 2019, oil on canvas, 90 × 120 cm. Courtesy: Aike Gallery, Shanghai

The paintings in the other room can be interpreted as dramatized freeze frames that further explore such ambiguity. Their subtle matte tones and faceless figures are reminiscent of the work of Wang Yin, while their use of allegory, shadowing and bodily distortion recalls paintings by Sanya

Kantarovsky. In *Domestic Desk* (2019), what appears to be a young intellectual (judging by his attire and the books above his right arm) leans after a shadowy figure attempting to dive into a split territory. In *Ranger and His Friends* (2019), a headless figure wrestles with a quasi-sculptural head, which lies somewhere between an inert bust and an elastic bioform. This image of the subject being wrenched from itself enacts the limit-experience described by Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Foucault: the edge of intensity and possibility, where extreme contradictions become identical.



Li Ran, *Domestic Desk*, 2019, oil on canvas, 120 × 90 cm.
Courtesy: Aike Gallery, Shanghai

In his most recent biography, released in time for the exhibition, the artist compares his experience in Shanghai – where he has resided since 2018 – to that of a guest. We can see how this dialectic between host and guest, us and other, became the starting point for ‘Who Are You’ – a question that bridges the show’s themes of subjectivity, performance and politics. By circulating through modern Chinese theater and cinema, Li Ran ultimately veers back towards his perennial questions of realism and subjectivity. Stripped of the expected question mark, the three words in the exhibition title linger instead in the affirmative.

LISSON GALLERY

Even magazine
2017

, Even

Portfolio

Li Ran

A new country needs heroes; it needs villains, too. In the fledgling People's Republic, Mao's government began screening movies on mobile projection units that toured the rural interior, but only a few films were good enough for the Chinese people. Hong Kong productions were banned, as were films made on the mainland before 1949; instead came melodramas and propaganda pictures shot on elaborate sets at facilities like the Changchun Film Studio. You remember the glorious patriots, intrepid martyrs, mothers giving their sons to the revolution — but there were stock villains as well, played by actors in whiteface, hamming it up as dastardly American troops or agents of "the superpowers." Switch on Bear's Prints, a spy thriller from 1977, featuring arrogant Russians unprepared for the Chinese sneak attack. "Colonel, may I be frank," says a bewigged Soviet operative. "We are confronting enemies who have lived through the Cultural Revolution!" Enough to give any komissar pause.



Archival images from local Chinese drama ensembles. From *Retransformation of the Supporting Roles*. 2017.

The young artist Li Ran spent much of the last year digging through the archives of Chinese film studios and drama ensembles, and he unearthed dozens of photographs of these clumsy, shady outsiders, wearing baroque costumes and heavy stage paint. Some Han actors specialized in these villain roles, but many more were from China's Muslim minorities, or else of partial Russian ancestry. The photos gave rise to the wry video installation *Retransformation of the Supporting Roles*: a caustic marriage of slapstick comedy and historical redress, in which six actors throw themselves into pantomimes of drunk sailors, corrupt missionaries, and Yankee soldiers going down in a hail of bullets. Once no one outside of China would have seen these impersonations — but the art world we think is global can be as pitiless as Jiang Qing's script doctors. For the jetlagged viewers of the latest biennial, you must string up your history and make it dance.



Retransformation of the Supporting Roles. 2017. Dualchannel HD video with sound. 12 min. Courtesy the artist.

Li was born in Hubei in 1986 and studied oil painting at the Sichuan Fine Arts Institute, China's oldest art school. His father, Li Min, was a painter too — a fact evoked in his early Another “The Other Story,” which juxtaposed Dad’s oil paintings with a precious black-and-white film, starring the younger artist as a Chinese modernist coming to terms with Cézanne. It was one of several projects in which role-playing (channeling past lives, in some; playing avatars of himself, in others) served to make the confusions of today’s China a bit more endurable. In the first of two films known as *I Want to Talk to You, But Not to All of You*, Li sits with a European curator, spelling out his biography and the aims of his art ahead of a retrospective. But the same footage, with a bit of editing and some easy cuts, turns art

history into psychobabble — and Li's self-promotion becomes blithering about phantoms of the past.



他觉得我去农村里给农民做一件事情,
He thinks that by going to the countryside and doing something for farmers,

I Want to Talk to You, But Not to All of You. 2012. Dual-channel HD video installation and color photographs. Courtesy

A new country needs heroes; but world powers have stricter budgets, and heroes are very expensive. In *Same Old Crowd*, Li's lavish and disquieting film installation of 2016, a dozen amateur actors play roles we can't quite decipher, looking into the distance with twitchy, wary expectation. Their clothes, fur wraps and batik shifts and hemp sandals, suggest we are somewhere other than the big city — holdouts from modernity, perhaps, in a province where the generic towers of the new China are rising a bit too slowly. A crow's wings beat; the cast look up, as if perceiving an augury; and suddenly comes the sound of hundreds of birds, squawking and flapping, harbingers of a future in which a hundred flowers may finally bloom. But the birds never land, no matter how long they look; they are a foley artist's flutterings, a gimcrack effect from the propaganda studio.



LISSON GALLERY

Artforum
September 2016

ARTFORUM

Words by Yang Beichen
Translated from Chinese by Lee Ambrozy

In Li Ran’s new exhibition “Same Old Crowd,” the city of Singapore has been rendered almost entirely abstract. The Beijing-based artist, who spent three months in residence last year at Singapore’s Nanyang Technological University Centre for Contemporary Art, takes a “participant observer” approach—using the tourist map as a starting point to craft a dehistoricized, flattened visual model of his subject. The two-channel video *It Is Not Complicated, A Guidebook* (all work, 2016) presents footage Li shot during a preplanned route through the city’s Gardens by the Bay while accompanied by an off-camera audio guide. This iconic 250-acre park, a fabricated community riddled with contradictions, can be seen as a metaphor for the nation-state itself: Accompanying the tour guide’s

formulaic descriptions, tropical plants of all varieties are captured by the artist’s extremely shaky lens, as are leisurely pedestrians. The silhouettes of skyscrapers are visible on the horizon, past the garden’s confines. As evidence of the country’s multicultural inclusivity, Mark Quinn’s *The Planet*, 2008, a bronze sculpture of a giant floating baby installed in the garden, also inserts itself into the footage. Throughout, multicolored text is superimposed over the imagery in the frame: a string of art-jargon-y keywords and names of twentieth-century movements—ITALIAN FUTURISM, NON-SYMBOLIC FORM, THE AVANT-GARDE OF PARIS among them—plucked from the Chinese-language visitor guide to the Centre Pompidou. The inclusion of this text keys the viewer in to a subtle antagonism: This



Li Ran, *Same Old Crowd*, 2016, four-channel synchronized HD video, black-and-white, sound, 15 minutes. Installation view.

Photo: Justin Hei.

somewhat garish contemporary faux-utopia is entangled with various idealistic modernist movements, but who ultimately comes out ahead?

Li's explorations of Singapore reverberate with an echo of institutional critique, as if the nation were a museum to be mined for ulterior motives. Viewers may all but pass over the textual component of the exhibition, *Picnic at the Stadium*, 2016. In this novella, displayed on a plinth in the gallery, the protagonist participates in a political rally and has ambiguous conversations with various people on the street. Speakers include representatives from Singapore's various "tribes." The gathering seems to have come about rather abruptly, an impromptu insertion of the public sphere into the personal realm of the picnic. The

most significant work here, *Same Old Crowd*, 2016, unexpectedly departs from documentation of the city and enter an ambiguous time frame. In this four-channel video, Li uses staccato sounds and fast camerawork to achieve a high level of tension. The artist positioned amateur actors in highly stylized surroundings that nevertheless remain temporally and spatially ambiguous. It is impossible to determine the identities or time period of the characters; they are deprived of language, stripped of everything but exaggerated expressions and emphatic gestures. *Same Old Crowd* can be seen as a type of anthropological theater examining performance studies, and in this sense it recalls the artist's earlier video *Beyond Geography*, 2012, but the premodern body

depicted here evokes a more visceral and emotional sensation.

Like manifestations of a psychological symptom that lurks forever in our unconscious, the characters that populate Same Old Crowd are consistently intruded upon by elements residing outside the picture frame. The work directly, even crudely, conveys the anxieties of a more primitive awareness. Like a group of savage outsiders, its subjects exist on the margins of history and seemingly have never been colonized. Or perhaps they serve as physical embodiments of the anxiety that accompanies artistic production, or of all lived experience—a tension that can only be temporarily allayed, never fully displaced.

LISSON GALLERY

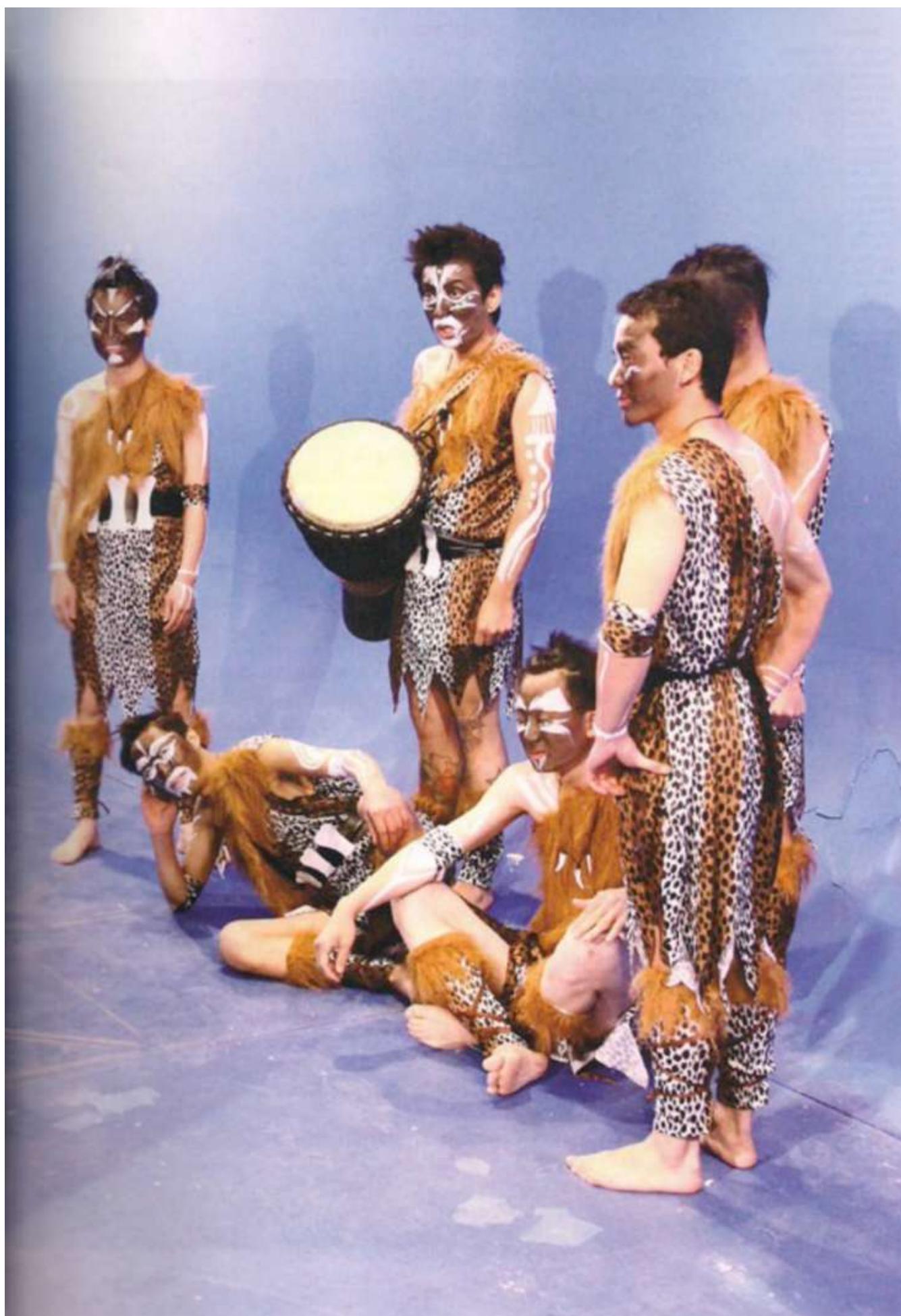
Art Asian Pacific

2013

ARTASIA PACIFIC

Text:HO Ruian





Biography

LI RAN (b. 1986 in Hubei, China) currently lives and works in Beijing. He graduated from Sichuan Fine Arts Institute with a Bachelor's degree in Fine Arts, and he is both the initiator and participant of the Company project. Li has held solo exhibitions at Magician Space, Beijing; Aike-Dellarcia Gallery, Shanghai; Goethe-Institut Open Space, Shanghai; and also participated in group exhibitions at Meulensteen, New York; and OTA Fine Arts, Tokyo. His works have also been featured in the 9th Gwangju Biennial, Gwangju; 7th Shenzhen Sculpture Biennale, Shenzhen; and "Former West: Documents, Constellations, Projects" at Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

HIGHLIGHTS

Will the specter of modernism ever take its leave? Far from announcing the completion, if not the exhaustion, of the modern project, postmodernism and its varied inflections — antimodernism, the altermodern, the off-modern — seem to have only preserved modernism as a ghostly afterlife that rebounds, poltergeist-like, with each successive attempt at exorcising it. Modernism returns, time and again, even in places where its claim to a prior presence is at best tenuous: to what extent can one, for instance, speak of a Chinese or an African modernism? Across time and space, histories and geographies, modernism haunts.

For the Chinese artist Li Ran, however, no anxieties are harbored towards this lingering ghost. His project is neither that of a ritual purge nor a steadfast recovery, but rather of a skittish flirtation with the null object he takes modernism to be. Working across performance, video and installation, Li invokes the names of such masters as Cézanne, Matisse, Picasso and Mondrian in a register that is ostensibly parodic, except that the target here is not so much ridiculed as merely taken as a device for play. For Li, the histories and reference points of Western modernism are instituted, arbitrary markings against which he choreographs his schizomodern dance. His curiosity towards the modernist legacy, in this sense, lies not so much in the referent as in the critical distances at play. He operates in the gaps that open up with each incursion and recursion of the modern project, in the spaces of dismeasure that are also spaces of freedom, experimentation and fiction-making.

Li's *Another "The Other Story"* (2013) is an installation that takes its title from the 1989 exhibition "The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain" curated by Rasheed Araeen. While Araeen's show has since been criticized for failing to transcend the Eurocentric logic of art historical canonicity precisely because the exhibition attempted to correct it, Li's work deftly skirts the problematic by way of a critical remove that allows him to check rather than be undermined by the anxieties of influence. The installation consists of the oil paintings that Li's artist father made in the '70s, accompanied by photographs and textual documents recreated by Li from memory, which together reveal the man's admiration of the European canon. In one note, it is written: "About Art, the Soviet's way is too simple, the American's way is too common... if you want to learn western Art, you better go to Europe." The naiveté of tone is striking, but more startling is the fact that Li takes no pains to make an issue of it. Li presents his father as merely a fan, as just *another* modern artist, as opposed to *the* other modern artist whose very appellation invokes the canon to which it is other. The proposition here is curious, if not radical in its simplicity: the only way to get over our postcolonial hangover is precisely to get *over* it, to re-understand our relationship with the West through notions of distance and discontinuity rather than those of disavowal and disruption.

We see this logic at its most developed in Li's performance and video pieces, which often involve the artist playing a myriad of characters. His signature move is that of remake and dub. In *Another Modern Artist* (2013), a video presented as part of the aforementioned installation, for instance, he plays a Chinese modern artist coming to grips with his Western influences. Notably, the natural voice of the protagonist has been dubbed over by a baroque, overly inflected voice reminiscent of those heard in imported foreign films dubbed in Mandarin. The grain of the voice here is peculiar, seeming to defy cultural designation. It belongs to neither of the cultures it mediates; it is the mark of their incommensurability. This vocalic eccentricity is pushed further in *Mont Sainte-Victoire* (2012), a performance installation

Current & Forthcoming

LI RAN's work *Beyond Geography* will show at the exhibition "Former West: Notes from Berlin" at BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, until 6 October 2013.



HO RUI AN is an artist and writer working at the intersection of contemporary art, cinema, theory and fiction writing. Based in London and Singapore, he is the Singapore desk editor for *ArtAsiaPacific* and has recently contributed to the forthcoming Yang Fudong monograph edited by Philippe Pirotte. In 2011, his first novel, *Several Islands*, was published by the Substation, Singapore.

which takes its title from the mountain from which Cézanne drew much of his inspiration. In the performance, the artist, groomed, suited and cloaked in an air of mock formality, sits at a table and reads a dubbing script into a condenser microphone. The text is a tissue of quotes drawn from numerous theoretical writings by various Western thinkers from Barthes to Žižek, and the gamut of tones the artist adopts to play a variety of characters attests to his rather astounding facility at voice acting. But the feat performed here is not mimicry but ventriloquism. The artist speaks, but the voice that emanates from him does not seem to belong to him, traveling like an unruly vector knowing neither origin nor destination.

Some of Li's works are more consciously parodic. Such is the case with *Beyond Geography* (2012), a mockumentary of the famous *Discovery* series by the BBC that features Li's usual stilted dubbing. In it, Li plays an intrepid travel host who ventures into the wilderness in search of a certain ancient Shynna Babahajarro tribe. In an amusing mix of Indiana Jones-style gallantry and touristic zeal, the host treks through the punishing terrain, sampling river water and evading imagined cannibals along the way, before finally discovering the secret tribe and gamely joining in their rituals. But there's a catch: the filming is all done against an empty blue screen studio, thus stripping down the entire documentary to its bare staging. Documentary, in one stroke, becomes theater. In one telling sequence, the host points to the empty walls as he speaks effusively about the invisible cave paintings, comparing them to works by Picasso, Gauguin and Pollock. It is an echo of the primitivist thinking that informed modernist discourse, which through its fetishization of cultural contact obscured the power differentials at play. But as with most of Li's works, the role of parody here is not simply to mock its subject but to toy with it at arm's length. There is no urgency to correct a wrong. The misunderstood, the mistranslated and the miscast are all a part of a charade that transforms any incongruity into the basis for humor.

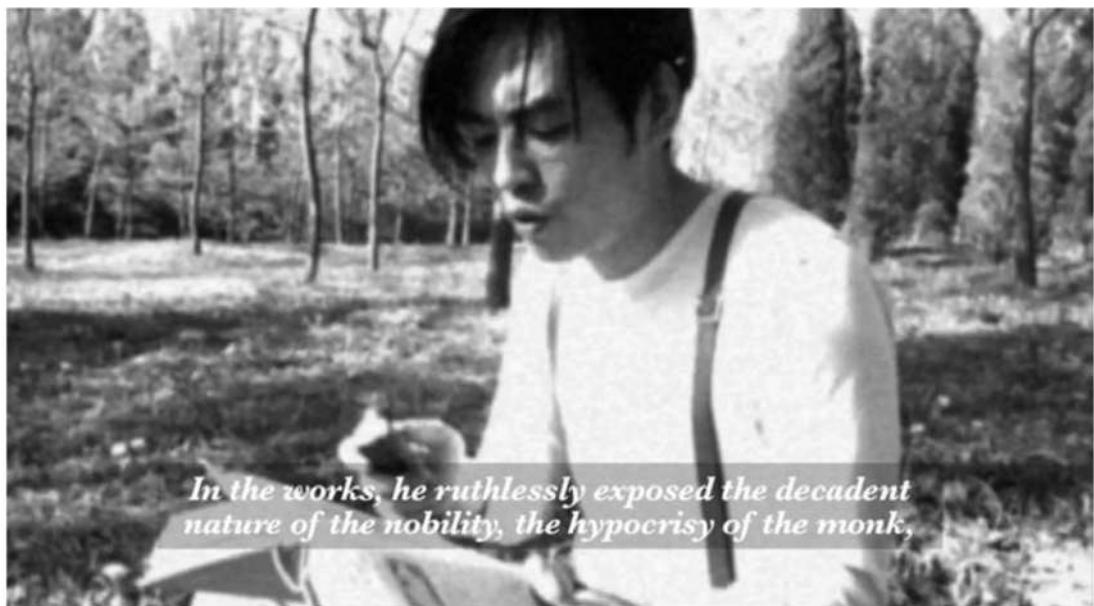
Indeed, humor is the single thread running through Li's recent works, often serving as a way to release accumulated tensions. In the first part of the two-part video installation *I Want To Talk To You, But Not To All of You* (2012), we see the artist, stripped of all his personas, engaged in what appears to be a serious conversation with curator Biljana Ceric. The conversation covers a range of issues concerning the Chinese and international art world, especially the failures of communication across different cultural, linguistic and discursive frames of reference. The solemnity of the black-and-white recording is hefty, but this is all quickly dispelled in the second part of the video which remixes and dubs the first part such that it reads as a conversation between a man and his psychiatrist, refiguring the failed transmissions spoken of and enacted earlier as phantoms (by the man's account) and hallucinations (by the psychiatrist's). Parody here punctures the bloatedness of artistic speak, but its mode of release is not a laughing *at* but a laughing *to*—a projectile across a space of discontinuity towards a distant and unplaceable other. The joke is the loss in transmission.

LISSON GALLERY

Art Papers Magazine

September, 2013

ART PAPERS



In the works, he ruthlessly exposed the decadent nature of the nobility, the hypocrisy of the monk,

Li Ran, video still from *Another “the Other Story”-Another Modern Artist*, 2013, single-channel, sound, HD video, 7:05 minutes

[courtesy of the artist]

Written by Venus Lau

LI RAN

AIKE-DELLARCO GALLERY, HONG KONG

Chinese writer Wang Xiaobo once wrote that history has a fatigued umbilical cord—his aversion to one-dimensional historicity demonstrated by the novels he filled with history that never happened. Chinese artist Li Ran also casts doubt on historicity by stirring up a multiplicity of possible narratives that certain historical settings can harbor. In his video installation *Another “The Other Story,”* about 30 images on a robust wooden table rest beneath the canopy of a glass case. These photographs, presented by Aike-Dellarco Gallery at Art Basel Hong Kong [May 23–26, 2013], are a constellation of objects choreographed by a fictional narrative about the artist's father and early Chinese modernist artists that stems from these artifacts. The photographic images are selected from an archive of modernist paintings by Li's father, depicting diverse scenes: from coastal landscapes to quiet village alleys, gloomy naked young women to still lifes of crabs and clay bowls. Short texts accompanying the pictures reveal little. The texts are the product of Li Ran's imagination regarding social conditions and his father's personal trajectory in China back in the 1980s and 90s, as evoked by the images; if there are any representational relations between the images and the text, they emerge as if from a tarot reading wherein crossed destinies and imagery are bound together by random sensory data. The line “Be it in the garden or be it in the rain, reality is no more than decoration” is juxtaposed with images wherein gardens, office chairs, or preserved fish are visible. Readymade texts interpolate into the artist's script: “The moon disappears, covered by hazy clouds, the birds disappear in unclear heights ...” lyrics from a Mandopop song of the late 70s.

Two paintings on the walls are relics of Li's father's experiments merging Dunhuang murals and modernist paintings—renderings in which flying Apsaras, strewn with streamers, are delineated on small canvases. In the video *Another Modern Artist*, Li Ran plays a painter with all the dramatic flair of German expressionist cinema. The video's narrations are like a mixtape derived from

the letters between Chinese painter Xu Beihong and poet Xu Zhimo (where aesthetics, technique, and Paul Cézanne are discussed), excerpts from Hans Christian Andersen's “The Little Mermaid,” and Li Yu's instructional title *Art History of the West*—all attempts, paralleling one another, to attempt to construct a dialogue with quotes. A projector in the corner focuses its light on a blurry image where the faces of the artist and his father amalgamate.

Li's deliberate blurring between historic and imaginary narratives recalls Simon Fujiwara's archaeological excavation on the dialectics between intimate and public histories, between lived events and fictional discourses. As both archival materials and texts lacking sequential structure, chronologies are tenuous in *Another “The Other Story”*—making manifest Li's obsession with staging a chaos of linguistic and visual narratives. At an art fair, where a suspension of historical narratives is reified by presupposed neutrality in the white-box-style spaces, Li's approach of fragmenting and seaming fictional histories finds the right place. Similar (language) chaos can be found in his earlier performance/installation *Mont Sainte-Victoire* (2012) in Beijing, whose voice-acting resembled the standardized dubbing of national television in China. The artist interlaced poorly translated Chinese editions of Roland Barthes' *The Pleasure of the Text* and Michel Foucault's *Madness and Civilization* while imitating a panoply of voices: an old man, a poet, a rapist, and a rapist's victim. Random words such as *vegetables* and *rooms* are blended in his narration to agitate a “lost in translation” syndrome—an epidemic in the Chinese art world.

While drawing inspiration from Rasheed Araeen's 1989 exhibition *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Li's video eschews exploring the repressed aesthetics of others through a postcolonial lens, offering instead a form of role-played alterity expressed through textual fabrications and stilted bodily movements. His foregrounding of the practice of acting is almost turned into a performative contradiction in its

othering of Li's artistic practice. With an attempt to investigate the role of the artist by externalizing himself from the identity of the profession, an intimacy distances Li from the figure of the artist as an unknown other. This otherness—just like what Giorgio Agamben characterizes as “gesture”—“supports” and “endures” with the possible imaginary histories that may emerge from the assemblage of images and objects. By a distancing gesture with respect to the originary point of his own identity, Li orchestrates an event like a Bunraku (*Ningyo joruri*) play—wherein puppets are controlled and narrated by the puppeteers and chanters who, although veiled in dark costumes, remain visible onstage—inducing “effected,” “effective,” and “vocal” gestures that are respectively related to the motions and speech of the puppet, the puppeteer, and the vociferator, constructing a spectacle formed by three gestural strata.

Li animates the puppets of identities and histories, not only by playing the role of an “artist” in the video, but also through tugging the strings of possible histories from the debris of his father’s personal past. Li’s “puppetry” summons Walter Benjamin’s metaphorical use of a puppet in describing historical materialism. The German philosopher sees the “puppet” as being controlled by a dwarf named theology. The puppet’s real identity—historicism, an “eternal picture of the past”—is contrasted with the multitude of images and narratives in Li Ran’s installation. Through suturing together objects abandoned by time, Li attempts to expose a pool of *unhappened* historic events no less hermetic than Bunraku’s puppeteers. The unmasking of possible, yet fictional, events brings forth a temporal disorientation—a sudden pause formed by the “tensions” within the artist’s constellations of intimate and public histories.

—Venus Lau

LISSON GALLERY

Artslant

March 16, 2013

ARTSLANT China

The Slant

HOME MAGAZINE CALENDAR GALLERIES ART SHOP ARTISTS JOBS ADD



Mont Sainte - Victoire

Li Ran

Magician Space

798 East R.d, 798 Art Zone, No.2 Jiuxianqiao R.d, Chaoyang District, 100015 Beijing, China

2012 February 25 - 2012 March 25

Mountain Climbing

by Edward Sanderson

There are plenty of art exhibitions that are obscure and difficult to fathom – this is usually a cover for a lack of thought and depth that becomes painfully apparent when they are placed under the least analysis. So I'm very happy when a show comes along which, while flirting with obscurity and confusion, manages to hold my attention with the possibilities for meaning that it urges the viewer to explore, and productively uses a certain level of obscurity to sustain the interest in delving further into the works. Li Ran's new installation at Magician Space seems to be just such a show.

The installation of Li Ran's *Mont Sainte-Victoire* is comprised of three related parts. On the left a window-like opening in the wall frames a small, rather theatrical space. Backed by heavy, velvet curtains, a small table and chair sit in front, while on top of the table sit some sheets of paper and a professional

microphone. The space implies a figure that would be seated reading from the typewritten script into the microphone. In the video projected on the opposite side of the room, this figure is revealed as the artist, although minimally “disguised” by a pair of “retro” glasses. The script presents the transcribed words of various people, articulated through the artist’s varying intonation and characterisations. For the opening of the exhibition, the artist provided a live reading of this script in the left-hand space, but the video shows a pre-recorded version of the same material.



In between these disjointed occurrences of the script, in the middle of the room, are three free-standing slide projectors, their circular carousels clattering through a set of details from paintings, drawings and other images, the sources for these images cutting a broad swathe across the history of art, but always focusing on small sections of the larger images.

The artist is apparently something of an accomplished mimic. In this installation he puts this skill to good use to add humour to the proceedings and to confuse the boundary between the artist and the various characters he portrays. Present in his reading are various incarnations of a narrator, an elderly person, a middle-aged man, a youth, a poet, a rapist and a victim, with combinations of these also appearing with adjectival epithets including

"honest-," "cunning-," "shameless-," "life-coach- " etc. rendered by the artist through modulations of tone and gesture.

These characters, reproduced through the artist's mimesis, recount an apparently rambling narrative, at times seeming to quote from art history, while dramatizing the whole as a sort of disjointed dialogue, in parts suggesting William Burroughs "cut-up" textuality. At the beginning of the speech, the Mont Sante-Victoire of the title is mentioned as if by someone living in view of its peaks. For the proto-Modernist artist Paul Cezanne this mountain became one of the pivotal images through which he developed a formal practice that laid the way for Cubism in the early 20th Century. The relevance of this to Li Ran seems to lie in its repetition as an art-historical marker, as signifier, related to the general subject of duplication and the nature of change through duplication, a process forming part of virtually every aspect of this show.

In the dense text accompanying the show, the critic Su Wei makes much of a general connection between Li Ran's work and writings on "the virtual" by Robert Musil and of Gilles Deleuze, particularly from Deleuze's early text Difference and Repetition. Su Wei picks up on the nature of repetition as presented there through aspects of the installation: including the dubbing script with its allusions to art history; the presentation of the pseudo-recording studio within but held apart from the gallery; the mimicry of the artist's voices; the semi-academic slide shows.



The virtual is a subject which is difficult to get to grips with at the best of times, and while Li Ran's work perhaps adds to the vocabulary of its representation, I am not certain that it does much to make it clearer. It is perhaps inherent to the nature of a Deleuzian concept that it should remain this way, but this leaves a sense of frustration at the difficulty of the work and the accompanying text.

That said, I really welcome the opportunity to experience a show that attempts to go that much further in challenging my thoughts and expectations. Of course, such a move risks shooting itself in the foot by alienating the audience if it puts unnecessary barriers between them and the exhibition's meaning – so it's a fine balance. *Mont Sainte-Victoire* is a show that, while it will never fully reveal itself, manages to create and sustain an interest in the work by capturing the imagination through its fictions and humorous mode of presentation.

(All images: Li Ran, *Mont Sainte-Victoire*, Exhibition Shot; Photo Courtesy of Edward Sanderson, Magician Space, and the artist)

LISSON GALLERY

Leap

January 8, 2013



LI RAN: MENTAL MASTURBATION

TEXT: Einar Engström



Beyond Geography, 2012, Color, sound, HD video, Dimensions variable

THE YOUNG ARTIST Li Ran (born 1986) is able to eloquently delineate nearly every facet of his burgeoning artistic practice. This should come as no surprise: in the last two years, his work, through the lens of video, has come to hinge almost entirely on the spoken word and the collation of written text. Li's most basic account of his art employs the language of architecture: an artwork is a room, a room that should not shut the door

on its audience or corner them into forced, unilateral interpretation. Nor should the door remain completely open, the room easily probed “like a whore.” Rather, it should remain considerably and pensively half-open, allowing viewers to enter and exit its domain at their will but not without resistance. This virtual-minded analogy is fitting inasmuch as Li’s practice increasingly hinges on the exploration of the nonreality within reality.

This exploration was first revealed in Li Ran’s long and lumbering *Mont Saint-Victoire*. Based on a performance given at the opening of his 2011 solo exhibition at Magician Space in Beijing, the 33-minute video stumbles throughout a seemingly illogical, furcated dialogue between a number of imagined characters, all meticulously impersonated by a bespectacled, throwback Li seated before a microphone. On the whole, the phrases and concepts articulated therein—from “This is a constantly alienating, nonfictional world within a contradicting argument, a world that could remain in the transposition between vegetables and fruits” to “It isn’t a dream, but we are the objects inside someone else’s dream”—weave together to construct an anteroom to the great chamber that is his Art, intimidating in the isolation they affect in the viewer. In detail, however, each carefully constructed phrase can be seen as an indicative confession, and thus may serve as a key to opening the door beyond—



and furthermore, to maneuvering the intellectual architecture within. But just how real is that intellectual architecture?

Li Ran's affinity for imitation functions as an initial blueprint of this dubious artistic framework, loudly superimposed over form and content. In *Mont Saint-Victoire* alone, the personalities of dozens of different characters he adopts, from the withered meekness of an old man and the husky righteousness of a left wing youth to an aged rapist and his victim, are all filtered through the splendid exaggeration of voiceover film actors from 1970s and 80s China. For viewers (listeners) familiar with the soundscapes of the scant imported films and television series of the time, Li's imitations are inevitable invitations to close one's eyes and contextualize each character within one's own personal perceptual histories. Together with the dialogue's intentional rhetorical failures, this induction of a constructed reality from the past (film and television) into another constructed reality (the video, which itself is a reproduction of yet another reality) is Modernism par excellence. It is a self-inflicted fissure in the feasibility of the artwork, and thus of art itself—a driving force of Li's practice.

Or, at the very least, Li Ran aims to remind us of one of contemporary art's incomplete tasks: the everlasting tenets of Modernism. It would seem that in his eyes, contemporary art fails to achieve full consciousness of its historical place and right, no matter how much it feigns such awareness. His suspicion is particularly relevant in China, where artists have rushed to catapult themselves ahead in the annals of art history—even if these annals, amidst the foil and folly of other histories, never had the chance to sincerely address what Modernism means to.

In one of Li Ran's newer works, *Beyond Geography*, this issue is more frankly addressed, as the artist dramatizes his role as imitator to the point of sheer parody. Head to toe in the garb of the typical Discovery Channel adventurer-explorer, the artist dashes suavely through the uncharted jungle habitat of a primitive tribe. While on his search for this mysterious society of hunter-gatherers—narrating every step of the way, like any good host, although here in a completely unintelligible language masked by, again, Li's own voice in laughably accurate mimicry of the

dubbed Discovery Channel protagonist familiar to Chinese ears—he daringly gulps fresh water from a river, expertly admires exotic vegetation, and whimpers in fear of the dark sounds of the night (screaming, even, as he trips on a human skull). Yet all this takes place in an empty, bare blue television studio, with nothing for the eye to actually behold except the ridiculous visages of the savage tribesmen when Li “discovers” them. As Li ritually accepts the traditional warpaint of his new friends, the viewer begins to understand this comic adventure into the imaginary realm is as backwards as our fundamental understanding of human creativity. When, near the end of the video, Li with the sternest of faces likens the tribe’s (invisible) cave paintings to the masterpieces of Picasso and Mondrian, the parody is complete: the artist is condescending protagonist; the caveman is artist. But of course, art has evolved beyond the horses of Chauvet... or has it?

Ultimately, the representation of what we see is no less complex than the representation of what we think, imagine, or predict. In the title work of Li Ran’s 2012 solo exhibition “Pretty Knowledge,” this uncomfortable reality is confronted head-on. Again playing the part of parodist, Li emulates a viral video of a French clairvoyant in 1980 predicting the happenings of the next 32 years (viral internet content being a new entertainment phenomenon that perhaps serves to disclose the laziness of the collective mind—or its efficiency). His take on the smug (and suspect; no one but Nostradamus could be so accurate, and besides, Final Cut Pro can swiftly make any video look like it was filmed decades back) know-it-all attitude of the clairvoyant is undercut, again, by an imitation of French so ignorant that it resembles not one word of the actual language. The humor of such connerie is amplified this time by Li Ran’s omission of any voiceover; any meaning to be gleaned from this babble relies entirely on subtitles, i.e. creativity’s most reliable tool, the written word. Elsewhere, it is invalidated by the awareness that while the original clairvoyant discussed the future, Li in fact discusses the past—thereby equating the two, casting them under the same dubious light. The work is yet another cry for a serious evaluation of Modernity, and is seconded in the exhibition space by Before-After, four small reproductions of details of William Hogarth’s 1736 pre-Modernist painting of essentially the same name. A fine coat here, a barmaid’s dress there, and a flash of creamy thigh: Li transplants, with an entirely Postmodern sleight of hand, the

juicy semiotics of a context almost 300 years past. Unsurprisingly, the canvases are not all that “pretty.”

These and many other works that cannot be delineated here form only one small corner of Li Ran’s artistic architecture. Should we choose to heave ourselves deeper into its chasms, let us first return to Mont Saint-Victoire, and be warned. A cursory listen suggests that there is a dialogue taking place, but the more attention one pays, the more obfuscatory their exchange seems. For the writer, painter, parodist, and skeptic Li Ran, this is the art world: a lot of posturing, and very little statement of any worth. Allow us to invoke the nasally-inflected counsel offered by the “proud middle-aged man” halfway through this *pas de charlatans*: “There is no need to discuss this tough philosophical statement any further. Back in Art, what we observe is beyond the definition of the system and global organization. Although it could be sorted and sequenced, this clumsy division, the tedious writing, mingled with the urgent and yet fabricated illusion hidden behind, actually amount to a kind of mental masturbation.”

LISSON GALLERY

Leap
5 June 2012



LI RAN: MONT SAINTE-VICTOIRE

Text by: Dai Weiping



Mont Sainte-Victoire, 2012, live performance

In the past couple of years, performance art has seen a resurgence in popularity on the international art scene, at the same time igniting in China renewed enthusiasm for theoretical writings, especially translated texts. Li Ran's recent solo exhibition stands at the crossroads of these two trends.

The exhibition's title is directly borrowed from Cézanne's famous series of paintings, "Le Mont Saint-Victoire." Its content, however, is a combination of performance and video installation. The exhibition's key performance happened on opening night. Inside the gallery, a wall separated the performance space from viewers. Through a hole in the wall, audience members could peer into a narrow space barely large enough for the props: one small round table covered with a green velvet tablecloth, one chair, and hanging behind it all, dark red velvet curtains. The viewer's line of vision, however, fell on an exaggeratedly large condenser microphone. The artist sat cross-legged at the table, his shiny hair combed back and his gold eyeglass chain out of place next to his gray suit, as if purposefully exposing an impostor's defects. During the performance, the artist read from the script in his hand like a voiceover actor, using different voices for difference parts and altering his gestures and intonations according to changes in the texts.

Prior to this exhibition, Li Ran most often appeared in public as a member of the "Company" collective. In "Mont Sainte-Victoire," which is also Li's first solo exhibition, topics previously explored by "Company" are also present, such as the methods of an artist's practice, art history and institutional pressure, anti-modernist attitudes, and more. All of these are expressed via the script that Li himself wrote, and which he reads during the performance. The performance, later exhibited on video, takes place over four acts. Interspersed within the script are carefully chosen excerpts from translated theoretical works, which when pieced together create a new dramatic context for the performance. For example, selections from Roland Barthes' *The Pleasure of the Text* are included in act two; and a passage about psychiatry from Michel Foucault's *Madness and Civilization* appears in act three. When thoughts turn to accuracy of the translations, however, one is reminded of subpar efforts that err on the side of style over content, and the performance's inclusion of these borrowed words thus carry a whiff of ridicule. This, while choosing to perform as a voiceover actor is already stiffly ironic; audiences prefer to watch films with the original actors' voices, not second-hand imitations.

But mockery and ridicule are not the goals of Li Ran's exhibition, even though the artist's roaming reference points and insistence on faking out the viewer can lead to confusion. During the last two acts, titled "Tournament" and

“Chance Encounter,” the focus shifts from questions about art to literary representations of the dimensions of humanity. This transition is foreshadowed in the first two acts, “ReYlected View” and “Gaze.” The overall effect that emerges from a seemingly empty background are Ylashes of human yearning for spiritual connections.

At the performance’s end, a video recording of what just took place is projected onto the opposite gallery wall. The size of the video image is the same as the opening through which the audience watched everything unfold. In this moment, the performer and his performance have doubled their presence in the gallery; the performer is present at the same time as the performance, which is represented through the medium of video. Suddenly the live performance does not seem so necessary. Posed against the other three projections— showing slides of images from the history of art— this video of the performance seems more appropriately in dialogue with the setup than the performance itself.