

Hi Art, *Things are not what they may seem*, Hu Ting Ting, 2015 Jun, P60-63

Hi 艺术





李青最新个展“大教堂”现场

什么是图像？图像与文字的关系如何？文字之外，图像如何传达思想和情感；图像之内，文字怎样佐助读图，塑造思想形象。当我们将图像与文字从自我经验中解构出来时，它们存在于当下的理由，也许就剩下观看过程中的自我审视了。

重获自由和力量的方式

这是我理解李青创作的前提。李青，早期最为大家所熟知的作品“大家来找茬”系列，首次调动了人们记忆中的意识形态，将图文从表面的游戏规则中解放出来，从而达到视觉与图像的多次互动。它同时印证李青所说，“艺术像盐，可以调味或者让你的伤口疼痛，即使面相上可能是轻松的。我的作品对话的对象就是我身处的现实，也就是日常生活，有时候它也会链接到一些历史记忆和知识背景。日常生活总有许多规则和意义是你认为理所当然的，乏味和麻木就此产生，将日常的规则和话语加以消解和颠覆，激活另一种可能的情境，这是我想做的，我觉得这是一种重获自由和力量的方式。”

当毕业后的李青，选择将职业艺术家作为自己今后生活的常态时，艺术自然而然就成为了他自我审视的工具。在这个过程里，艺术所呈现的维度开始不再受到局限，因为最终画面所呈现的结果是完全独立的个体，它与艺术家的观察方式形成了一种对话的模式。它就好比马格利特的超现实主义作品《这不是一只烟斗》一般具有能动性，它也有可能成为杜尚所说的“艺术是一场发生在所有时代和所有人之间的游戏”里的游戏规则。

作品只是现实中的影子

我们无法将李青的创作以材质来区分其脉络。无论是绘画、装置、录像还是摄影，它隐含在作品背后的消费目的，都是人们臆想出来的解释。归根到底，作品只是现实中的影子，它最终的意识形态完全取决于当下人们对于物质社会的精神需求。这也是李青最新个展引用美国作家雷蒙德·卡佛的小说《大教堂》的意义所在。作品《乡村教堂》由农村废旧木窗和木头搭建而成的一个带窗的教堂局部装置，与窗上绘制的另一幅来自上海郊区的教堂图景重叠在一起，进而通过“物”与“目光”的关系揭示“物象”的政治结构性。它所唤醒的并不是人

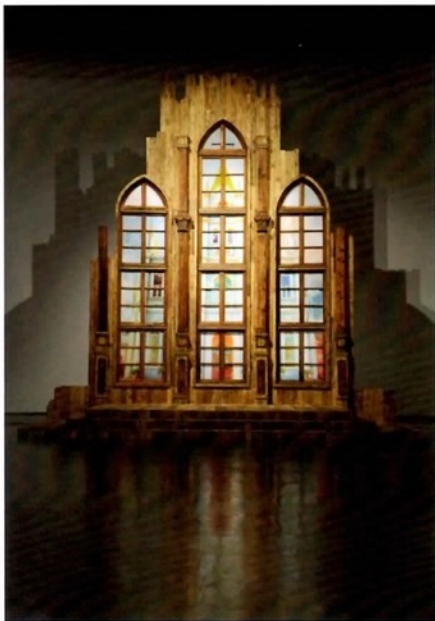
对宗教的情感，而是通过物，作为一个镜像去映射世俗生活里的情绪。从某种方面来讲，这也很像艺术家做的事情，利用视觉介入人的感觉和心理。

在李青的创作中，富有政治意味的历史图像经常会挪用进其图像中去，作品中的人物形象大多与富有仪式感的雕像有关。当二次解读后的肃穆形象呈现在画面或影像之中时，观众不禁会感到一种潜藏的“阴谋论”的存在，与现实割裂开的物体本身同样在传达着一种微妙的世界观。例如用巧克力酱浇灌在古希腊雕像的头顶；杉本博司的《最早的人类伴侣》被二次消费后变成涂抹上金箔的当代男女雕像。特别是去年在9平米美术馆完成的个人项目“放



左：《教堂》150×107×11cm 木、有机玻璃、金属、油彩 2014
右：《教堂》150×107×11cm 木、有机玻璃、金属、油彩 2014

Hi 明星



《乡村教堂》600×560×500cm 木、有机玻璃、金属 油彩 2014-2015



《人类肖像》100×55.5×24cm 综合材料 2015

大”，从空间的窗户望出去，观众所看到虚拟的风景，被局部放大的艺术媒体广告图片充斥着，整个日常空间布满了唐突和荒谬之感。

透过李青的视角，我所看到的世界是充满“离间”性——原本僵硬的画面语言，通过蜿蜒曲折的解构方式重新塑造；将一眼就能看到的“真象”，设置不同的陷阱达到自我审视的效果。当然，宣扬真善美本来就不是艺术家的工作，然而艺术却有如传教一般，它何以存在？为谁所需？

Hi: 艺术=Hi 李青=李

物本身是画的一部分

Hi: 从你整个创作脉络出发，近几年你创作的作品中考虑最多的元素是？

李：比较直接地说就是空间的纳入。从“窗子”系列的绘画开始——我更加愿意把它视为是绘画，而不是装置。物本身是画的一部分，只是给画面增加了一个隔断，将后面的图像和观众的位置，用中间的间隔提示得更清楚。我觉得这还是对观众观看方式的一种介入，把观

众对作品的认知，通过一种手段去间隔它，或者去介入它。

Hi: 《乡村教堂》可以理解为一件二维的绘画作品？

李：其实“大教堂”很直接是从窗子系列发展来的，因为它显然用到了更多的窗子，从窗子发展到建筑的局部。它们所探讨的问题是跟绘画息息相关的。但是《乡村教堂》更具象、更有实体性，它不像单个的窗是一个更抽象的结构。作为一个视觉艺术家，必须考虑的还是如何调动一个形式和结构的问题。从我最早创作的系列开始，最独特的地方也是一种形式或者说方式。

艺术本身就是一种游戏

Hi: 一种仪式感的形式？

李：包括我所说的这种间隔感的形式，其实也会造成一种观看的仪式感。比如说就像我们小时候打游戏机一样，你要一手握着操纵杆，一手按那个按键，然后面对像窗户一样的屏幕，坐在那里，本身它就有一种仪式感。然后

你会全神贯注跟着它，这也非常像观看绘画的经验，你面对屏幕的时候，你的智力、心理和身体都在跟着它。

Hi: 可以将你的创作视为是在设置一种游戏规则吗？

李：我觉得艺术本身就是一种游戏，这也与艺术最初的起源——“游戏说”是一致的。首先我们并不能把观众看成是一个无知的、没有反应的人，不要一味的去告诉观众这是什么。其实我在做每一件作品的时候，第一个观众就是我自己，我必须满足自己的兴奋点和好奇心，才能够将这个进行下去。

Hi: 在创作的过程里，你是如何保持与作品之间的新鲜感？

李：其实对于艺术家自己来讲，作品的变化有时候是一种很曲折的状态，但是新的系列也并不意味着对前面系列作品的否定，我更觉得它是一个互相照应的关系。一个艺术家走到最后，可能是一辈子的时间。当他形成自己的体系之后，艺术家不同时期的东西，是可以互相印证的，我认为这才是比较理想的一种状态。

利用视觉介入人的感觉和心理

Li: 正如三年前你在采访中所提到的, 接下来将会把对物的解剖放置在历史的维度中, 你实现了吗?

李: 在一些作品里, 可以看到这一点。对物的解剖所反映的是一人对世俗生活的理解。例如在卡佛的小说《大教堂》里, 它所唤醒的并不是人对宗教的情感, 而是通过对教堂这个物的观看体验, 作为一个镜像去映射世俗生活里的情绪。从某种方面来讲, 这也很像艺术家做的事情, 利用视觉介入人的感觉和心理。

Li: 对于你来说, 将观众引导到你的观看世界之后, 你的观看世界是否成立呢? 还是说, 你是在给大家呈现一个思维方式?

李: 对, 一种新的观看方式, 一种认知的方式, 并不是告诉你是什么, 或者它表达了什么情感, 有什么特别明确的观念, 我觉得这都是开放性的, 观众可以自己去找一个答案。但是在找答案的过程中, 这个经验是艺术家可以带动起来的。

Li: 延续你一直以来所探讨的问题, 你所寻找的答案是?

李: 我们今天作为一个观看的主体, 是否还能像以前的人那样去观看, 今天的观看是不是有一种新的模式, 无论是智性上的还是心理上的, 我觉得这是必然的, 我们的认知方式以及主体性是被不断塑造的。

结构走到极致, 恰是诉说

Li: 你创作所思考的方式是不是与自我感知事物的角度也是一致的?

李: 不喜欢非常直接的去说一件事情, 或者描述一种情感, 或者抒发一种情感的状态。

Li: 你会克制自己的情绪?

李: 艺术家并不是靠情感的浓烈度来确立自身的。在情感的表达这一点上, 我觉得艺术家与其他人群相比, 并没有一个很强的优势, 特别是在今天, 显然人人都有可能是艺术家, 通过分享照片、上传录像或者各种各样的方式来表达自己情感, 他们的表达甚至会比艺术家来得更直接、更朴素或者更有力量。所以今天艺术家的优势不在抒发情感, 而是怎么样去修炼自己的说话方式, 通过叙述的结构去引导, 引导到一种跟日常生活不太一样的体验, 或者说体验这一结构本身, 因为“结构走到极致, 恰是诉说”。



《纪念碑 亚洲风景》尺寸可变 综合材料 2013-2014



《音乐课》150×290cm×2 布面油画 2014-2015



《最后的主义—列宾“托尔斯泰制田”之后》158×234×43cm×2
布面油画、圆毡、油彩、亚克力、土、沥青在玻璃纤维上、木头 2013