

## 李钢：玩自己的规则

文：玛瑙

当代艺术世界越来越着迷于物色全新的、尚未被发现的人才，以此来满足其“视觉饥饿”，于是，“年轻”这个形容词也不仅仅是用来形容先锋和新鲜了。它已经超越了其原本的定性含义，开始展示特殊的实践语义，并折射出艺术作品以及调控艺术创作、传播，以及鉴赏的机制和逻辑，这对于年轻的作品和创作者而言都会有所影响。艺术家的“年轻”被视为终极价值，这一终极价值会为其作品带来吸引力和认可度。矛盾的是，年轻成为了是否会被权威接纳的关键因素，而不是质疑年轻的艺术家是否有资格成为其中的一部分。这一方法导致的结果是——刚刚开启艺术生涯的艺术家不由自主地将自己和自己的作品限定在“年轻”的框架里，不管这个框架的边框是什么、在哪儿。年轻的艺术家们会回应短暂而明确的视觉及观念形式的需要——尽管它们善变，并由此产生了一些偏见和错误概念。而艺术家李钢却非如此，虽然他很年轻，但却打算独自“飞翔”，他跟随着自己内心的节律，实践着深思熟虑的想法，在享受这样一种“奢侈的律动”的同时，他勇敢地将自己定位在潮流的边缘，追逐并探索着一套自己的方法论。

李钢，1986年生于云南大理，他并不在意当下的那些潮流，正是这些潮流把他的同行给限定住了。他创作的作品好比催化剂，让人们反思一些最根本的困境和人际关系矛盾。这些作品拥有一种罕见的力量，能把普适的和具体的、亲密的和疏远的事物相结合。李钢并不甘心囿于某一种分类。在他的家乡云南，李钢接受了传统的绘画训练，然而绘画只是他的实践的其中一部分。李钢的艺术形式多种多样，不仅包括雕塑和装置艺术，各种艺术形式共存，构成了一种语言——奇特而蕴含丰富。所有的材料都有机地融合在一起，从日常垃圾到传统的铅笔，从天然木材到透明胶带，从结构不对称的石头到令人吃惊地运用不规则变化的皮尺……这些元素使模仿和陌生化这两个艺术创作的极端的界限变得模糊不清。用批评家和独立策展人约格·海塞尔（Jörg Heiser）<sup>1</sup>所说的“非纯粹的霸权”（hegemony of the impure）来形容李钢的艺术王国最为恰当，过去的“某某主义”已被摒弃，取而代之的是个性化、多元化和原子化的方法论，这些方法论在艺术家去实践和观众观看之前，就已经呈现出了无尽的可能性。

李钢作品的形态是多变的。作品中所使用的五花八门的材料让他得以实现各种形式的转换，游走在存在与非存在、明确与不明确、已知与未知，以及感知与观念之间。在2008年搬到北京之后，他的艺术实践经历了本质上的变革。从早期的现实主义调子转变为带有表现主义风格的作品，之后又出乎意料地快速拥抱解构主义，这一趋势已经奠定了他艺术气质的基调，并且证实了在材料使用和加工这一转变中李钢的开放性。从他富有诗意却激烈的具有转折性意义的作品《流年》（2008–2009年，画布，19幅，每幅100×80cm，塑料袋，内装搓洗的碎油画颜料和照片，19只，每只19×12cm）到最近用在云南某地一颗枯死的树木的枝丫加工打磨而成的397个木制圆球组成的大型装置作品《念珠》（2012年，木球，由云南省某地一棵死树的各分支节点打磨而成，397件，直径0.5–51厘米不等）——这是解构却不是终点，是观念和主题变形进程中的一个步骤，是李钢诸多作品的基石。在常态下，树枝会不断繁衍出新的枝丫，然而这棵树在艺术家激进的介入下发生了质的变化。自然循环虽被关闭，全新的语义之路已被开启。李钢的变形不仅创造出了新的认知模式，而且创造了新的存在模式。在这一进程中，只有当艺术家愿意回归到空白状态，原意放弃所有视觉和观念上的理所当然和成就，他才能深入理解事物、现象以及自身的本质，并掌握无法明说的核心意义。这已经成为宣言的先决条件，就像作品《镜子 No. 2》（2012年，井盖，直径73cm），在李钢的打磨下，井盖上的铁锈终于消失。在此，打磨本身便是否定。

无法对上述统一性的缺失做出适当反应会给人一种荒芜感。在李钢的作品中，碎片化向人们展示了纤细的边界线、存在与缺失、存在与非存在以及可见与不可见之间那些潜在联系中所包含的中间地带。这些元素共生共存，互相引起共鸣，而非简单地描述对方，这是一种含蓄的表现，而非张扬的告白，明示这些元素就是作

---

<sup>1</sup> 约格·海塞尔（Jörg Heiser），“Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure,” *What is Contemporary Art?*, Sternberg 出版社, 德国柏林, 2010年, 第80–103页。

品的核心。例如系列作品《北京下午》（2011年，布面铅笔，共4件，每件150×130cm）深深植根于日常生活中，作品不仅表现了日常生活的各种细节，并同时达到了一定的深度。时间是最不确定和最难以琢磨的东西，但是艺术家却试图运用简单的铅笔赋予时间某种形状。作品《展台》（2011年，木制展台，纸币上的浮色，共9件，展台尺寸由80×60×45cm到140×70×45cm不等）充分利用了作为媒介的纸币，整个作品中虽然看不见钱，但却能感受到钱在作品中的痕迹。虽然这种感觉似乎是一种幻象，但是作品本身既是指，也是被指。在最新的绘画作品中，李钢将转喻和整体之间的关系推到了一个全新的高度。西方艺术史里那些大师级作品的细节，比如胡须、脸颊，被艺术家用厚重饱满的颜料和画布再次诠释。这些画布并非作为支撑图像的媒介；在观念上，画布本身也是作品至关重要的一部分。工匠们按照艺术家的想法与设计将粗粗的麻绳编织成厚度达到2至3厘米厚的画布，将绘画物化的手工编织过程，和观念艺术中的反物化主旨紧密相连，相辅相成。李钢将作品中的图像和媒介同时放大到极限，这样观众就无法看到作品的全貌。一旦观众突然意识到自己所看到的只是某个完整作品的局部，甚至通过这些局部想象出原来的全貌，观众会发现自己又上了李钢的当了。观众看到的其实是李钢对绘画本质的探究；碎片化这一过程只是被用来反映统一性。观众可能会觉得自己是“坐井观天”成语里的那只青蛙，但是李钢却让青蛙能有机会看到头顶的天空。

翻译：杨菲