

直面无法愈合之伤

CONFRONTING THE UNHEALABLE WOUND



韩国当代艺术家李美来将一台锈迹斑斑的巨型涡轮机悬挂在泰特现代美术馆涡轮大厅的半空中，它看起来就像是一具被拆解了一半的喷气引擎。错综复杂的硅管如血管般缠绕其上，机械泵正不知疲倦地输送着粉红色的液体。液体缓慢滴落，在下方倾斜的金属托盘中积聚。浸泡其中的建筑网眼织物与钢筋在吸饱液体后，化作了一张张类似人类皮肤的薄膜。随后，工作人员会将这些半透明的薄膜取下、晾干，再用粗麻的链条升至高处成排悬挂。随着展期的推进，头顶的皮肤越来越多，整个庞大的空间逐渐被填满。这座工业时代的巨型建筑，仿佛正在缓慢生长出一副属于自己的血肉内脏。步入其间，生理的震颤总是先于理性降临。在抗拒与凝视的反复拉扯中，「观看」的绝对安全感被剥夺，观者好像在毫无防备间，被生吞进了一个巨大且狂躁的代谢系统内部。

面对这件2024年的泰特涡轮大厅委约巨作《敞开的伤口》(Open Wound)，李美来说道：“这是一个隐喻，意指一道永远敞开、无法闭合，也因此永远无法结痂愈合的创伤。正因为它无法痊愈，你便无法将其遗忘。你只能始终背负着这种记忆。对我而言，这也关乎艺术家身处的立场。当你清醒地意识到，艺术并不能真正从根本上改变世界时，这本身就是一种创伤。这道鸿沟将持续敞开，它理应不断地刺痛你，而你要做的，是带着这种痛楚继续创作，而不是试图去粉饰或解决它。”

李美来，1988年生于首尔，现工作与生活于柏林和阿姆斯特丹。过去几年间，她逐渐成长为全球当代艺术界中愈发不可忽视的声音。2022年，她受邀参与威尼斯双年展主题展“梦之乳”(The Milk of Dreams)。次年，在纽约新美术馆(New Museum)举办美国首次个展“黑太阳”(Black Sun)。2024年，她成为泰特现代美术馆涡轮大厅委约历史上最年轻的受邀艺术家。在她之前，路易斯·布尔乔亚的巨型蜘蛛与奥拉维尔·埃利亚松的人造日光，皆曾以宏大的尺度重塑这一标志性空间。近日，艺术家的个展“Openings”(开口)于上海天线空间开幕，呈现三组大型悬浮雕塑装置。从“敞开的伤口”到“开口”，标题的变化标记了一个微妙的位移。“曾在泰特展出的那些雕塑，其躯体上原本就布满了孔洞与裂隙。肉身本就是由无数的孔洞、通道以及出入的孔隙交织而成的。在此次展览中，这些‘开口’化作了流动的管道，成为了循环与代谢的场域。”她说。

坠落永无止境

走进展厅便能见到七件从泰特涡轮大厅“剥落”的“皮肤”雕塑。这些满是孔洞的褐色半透明硅胶，被降至与人等高的视平线，制造出一种极具压迫感的共处。展览的隔墙被特意替换成了二手建筑模板——这些曾用于浇筑混凝土的临时模具，表面依然残留着水泥斑渍与不同工地的磨损痕迹。这些带着工业废墟感的回收材料，与悬挂的“皮肤”构成了一种残酷的互文，它们共同指向了在自动化与大规模生产的巨口中被异化的劳工身体。那些无法愈合的“伤口”，直白地展示着血肉与建筑材料在高速工业化进程中被消耗、被剥削的痛楚。

第二组雕塑装置呈现为一片悬浮的“外壳”遗迹。艺术家以骨胶这一具有强烈生物质感材料为媒介，翻制出人类躯干与汽车桥壳的形态，将介于有机体与重型机械之间的残片拼接、并置，构筑出一座仿佛正经历生物性“蜕壳”的微型城市。在这一结构中，肉身与

机械不再彼此对立，而是共同被卷入同一套运转机制之中，接受现代工业社会的咀嚼与代谢。最终，人类的身体与汽车的桥壳趋于同质——被消耗、剥离，成为失去内部的空壳，沦为这套庞大系统运转后排出的、毫无二致的代谢残渣。

展览的尾声是一条横卧的隧道装置。在其幽暗的腹腔内，交错的软管穿透骨胶，机械泵正循环输送着黏稠的绿色液体。视线穿过这片涌动的“内脏”直达尽头，画廊落地窗外泛着微绿的苏州河水静静流淌。人造的循环系统与真实的城市水系在此刻重叠，构成了一种极具感官冲击的共振，直指隐藏在城市理性蓝图之下，因过度代谢而化脓的工业创口。正如韩国艺术评论家 Rita Lee 所言：“这个展览仿佛悬浮于这一临界点——效用与废料、运转与衰败的边界在此消解，它将身体悬置于坠落的边缘。一旦这样的坠落开始，主体便会意识到：与上升不同的是，坠落永无止境。”

一场密集的失败

李美来毕业于首尔国立大学美术学院。但在进入大学之前，她从未设想自己会成为一名艺术家。由于考试时数学失利，她选择进入录取分数最低的雕塑系，而这一带有偶然性的起点，反而成为她创作路径的开端。“几乎从一开始，甚至在考入大学之前，我就已经乐在其中了。当为了准备入学考试而第一次接触到黏土时，我只是在临摹模特头像或石膏像，这虽谈不上什么创造性，但那种身体力行的过程本身就已充满了乐趣。在极度僵化的教育体制里待了那么多年之后，哪怕是在那种(应试的)语境下学习艺术，我都觉得是一种莫大的享受。更何况，我从一开始就很擅长做这个，这就让一切变得更好玩了。”她说道。转折发生在大学最后一年。她加修了媒体艺术课程，开始接触编程与电机控制。也正是在这一阶段，她的雕塑不再只是静止的形体，而是逐渐获得了运动的能力。

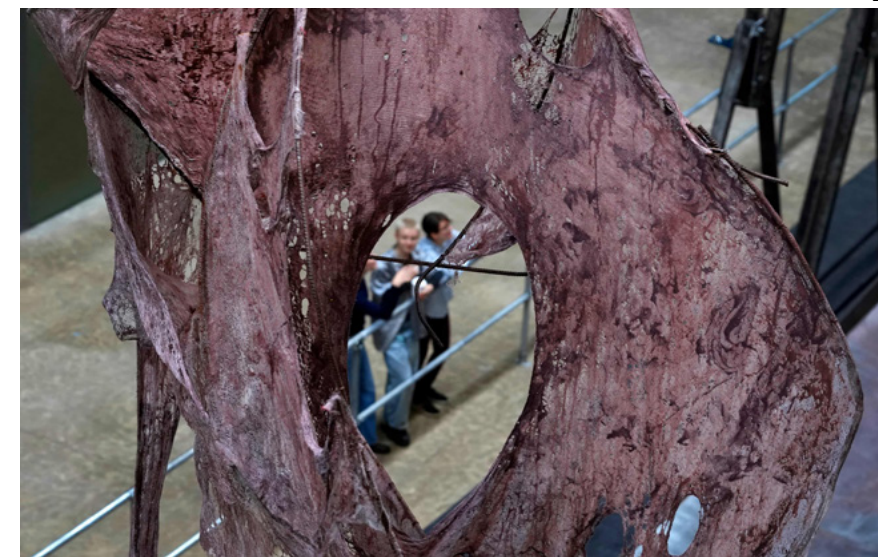
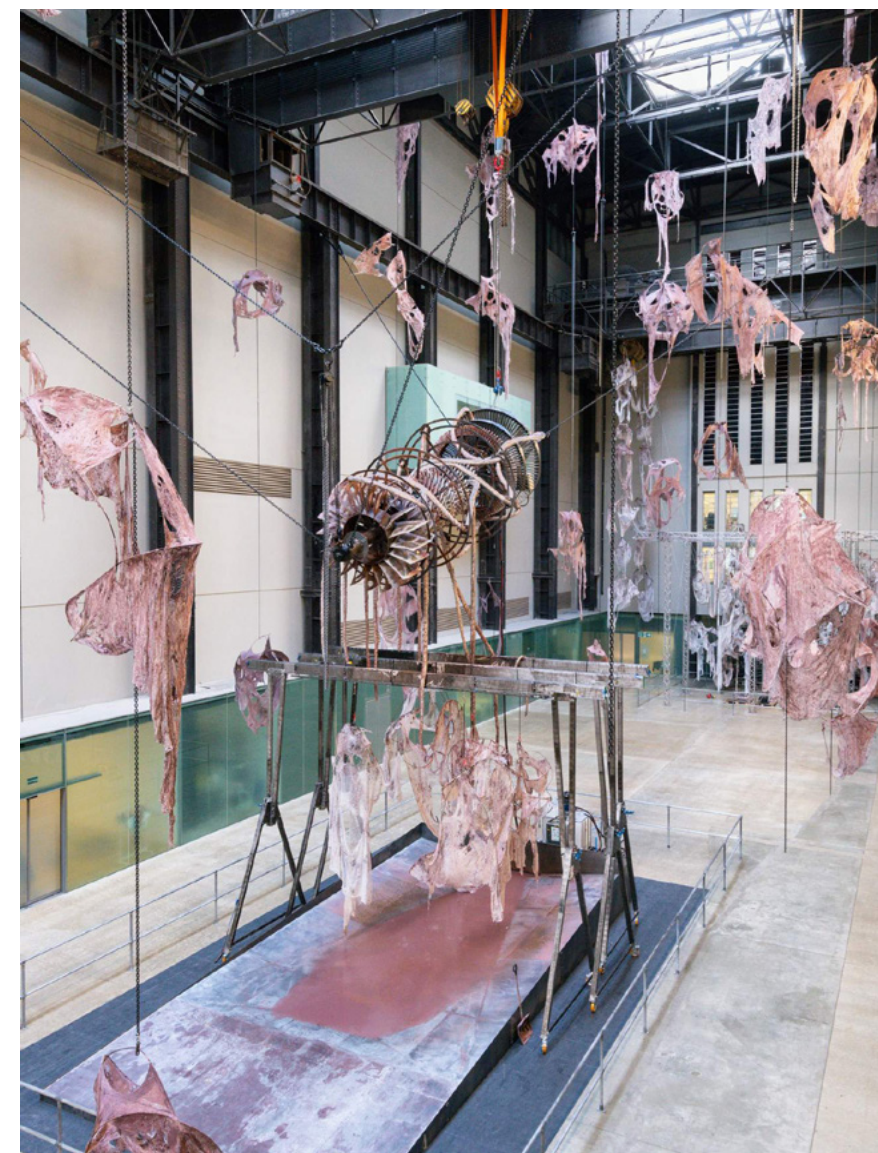
2014年，李美来在首尔仁寺美术空间举办了首次机构个展，当时的作品尚以较为传统的独立式雕塑为主。真正的转折发生在2015年的巴黎驻留期间。巴塞罗那剧院恐袭发生后全城封锁，被困室内的她同时沉迷于两种影像：恐袭现场的血腥报道，以及“痴汉”偷拍的色情视频。她后来回忆，自己反复查看巴塞罗那剧院在袭击发生前的平静照片，也反复观看色情视频中暴力降临前的漫长前奏，两者共享着同一种令人窒息的时间结构，“令人心碎，它提醒我们永远无法让时间倒流”。

1. 李美来 (Mire Lee) 肖像
摄影: Jihyun Kim,
图片由 Sprüth Magers 提供
2. 《敞开的伤口》(Open Wound), 2024
“现代汽车委约展: 李美来”展览现场,
泰特现代美术馆涡轮大厅 图片
© Tate (Lucy Green)
3. 《敞开的伤口》(Open Wound),
现场细节: 悬挂的“皮肤”,
泰特现代美术馆涡轮大厅, 2024.
摄影: Kirsty Wigglesworth/AP

这种对“暴力降临前夕”的凝视，被直接糅进了2016年首尔市立美术馆双年展的委约作品《安德烈，在我最温和的梦里》(Andrea, in my mildest dreams)中。石膏雕塑被倒吊于天花板之下，硅胶与油的混合物从上方淋落如雨，一旁播放的视频截取的正是骚乱发生前那些沉默的瞬间。这件作品中她首次在雕塑中引入液体与泵送系统，此后成为她创作语言的核心元素。

在里昂双年展上，大型装置作品《破坏者》(Saboteurs)使李美来首次引发广泛的国际关注。机械泵、管道与软管在地面上扭曲蠕动，不断分泌出白色甘油，仿佛一套失控的有机系统。然而，因机械泵无法承受高达10米的压力差，装置在完成安装后仅数小时便宣告崩塌。她花了两个月时间、耗费400万韩元更换新泵，但重新装上也仅仅维持了一天运转。此后，系统的失控对她而言几乎成为了一种常态。在2022年威尼斯双年展上，她的大型装置《无尽之屋：孔洞与滴漏》(Endless House: Holes and Drips)在长达数月的展期内，约有一半的时间都处于停摆状态。

但她早已放弃了对“完美运转”的执念。在这片永远悬置于“运转”与“崩溃”之间的临界地带里，她接受这些庞大的系统在失控中走向枯竭，并在这种不可逆转的徒劳中，任凭那道“敞开的伤口”持续裸露，拒绝一切虚妄的结痂与愈合。





4



5



6

Q&A

展览入口悬挂的七件“皮肤”雕塑，是从Tate涡轮大厅的装置上“剥落”下来的。从伦敦那个3400平米的巨型空间来到上海天线空间，同样的“皮肤”在一个相对较小的空间里，感觉会产生怎样的变化？

李美来：在泰特现代美术馆，这些“皮肤”雕塑由涡轮机“生产（上色）”，并被高高地悬挂于空间之中。其参考原型是矿工的更衣室——这是一种旧时的卫生设施系统，矿工们会将衣物放在各自的篮子里悬吊起来。创作这件作品时，我的脑海中一直萦绕着工人们身体被处理、编排和悬置的画面。

当我将它们移入画廊展厅时，作品的尺度感发生了变化。尽管它们依然庞大，但却变得与人体更为亲近了。你能更本能、更直接地感知到它们。于是，我将工人们的身躯映射在这些雕塑上。这一维度其实一直存在，但在这次的展览中，由于距离被抹去，你能更真切地感知到它。你不再是仰望它们，而是与它们共享着同一个空间。

第二个空间里，骨胶翻模的“外壳”翻制自人体躯干和汽车桥壳，组成了一个像城市建筑沙盘的结构。身体和城市在你的创作里是什么时候开始合并成同一个东西的？是否能为我们分享一下创作背后的故事？

李美来：在上海的工作经历让这一切在我眼前变得清晰起来。它极为强烈地唤起了我的童年记忆。我在首尔郊外长大，那里一半是工业区，一半是荒地，整座城市仍在塑形中。这些高速发展的亚洲城市，将其近期的历史痕迹毫无保留地显露在外。你可以从城市的色彩中，从基础设施那种即兴拼贴、不断蔓延且修修补补的状态里，真切地看到这一点。那些如同“躯壳”般的雕塑（此次展览中的作品名为《Housing (Collages of Helpers' Body Parts)》）是由机器的外壳与人体躯干翻模并拼贴而成的。两者都是内部承载着某种事物的结构：电气系统、软件，或是就肉身而言的肠道与器官。

对我来说，这其中潜藏着某种感伤的意味，好比一个曾经承载过事物、如今却被掏空的结

构。城市景观的这一维度，并非我刻意为之的象征性预设。在筹备上海展览的期间，它更像是一种直觉。近几年我大都在欧洲工作，如今再次回到亚洲，身处这座在某种意义上让我觉得与首尔极为相似的城市，周遭的环境极其直接地唤醒了早年的那些感知。

隧道尽头可以透过展厅玻璃看到外面的绿色河水。装置内部泵送绿色不明液体，外面是城市的河流。这个从作品内部到城市外部的连接，是你一开始就设计好的，还是到了上海看到那条河之后才决定的？

李美来：我常常很难回想起一件作品真正的起点究竟在哪。将液体的颜色调配得与河水一致，这个决定无疑是在布展期间做出的。但若细究起来，它的萌芽或许还要更早——大约在一年前我首次实地考察时。那时，我花了很多时间在周边游荡，走进附近的住宅区，沿着河岸散步。

当时我正处于情绪的低谷，因此一切映入眼帘的事物都蒙上了一层更加灰暗、阴郁的色彩。这条河的颜色让我感到无比熟悉，它是那种有点令人倒胃口的绿色，是动画片里常用来描绘恶心的经典配色。虽说看起来有些可悲，但对我而言，却又透着几分惹人怜爱的意味。因此，这种呼应并非完全出于预设，但也绝非偶然。它是某种早已在我的感知中沉淀下来的东西，而当置身于空间内部真正开始布展时，它便以一种极其直接的方式显现了出来。

2022年威尼斯双年展“梦之孔”，你的作品《Endless House: Holes and Drips》据说常常是不工作的。当它“坏掉”的时候，你在旁边是什么心情？

李美来：那时，我已经非常习惯作品损坏或无法按预期运转了。我不再认为我的作品必须严丝合缝地按照我最初的设想去表现。反正有时候我的设计本来就很糟，而有时候雕塑自己想呈现的样子，往往比我预设的要酷得多。

当然，这并不好玩。我会试着去修理它、修补它。但当它真的彻底罢工了，到了某个临界点，我也会选择坦然接受。在威尼斯双年展上，（作品出故障）确实是个遗憾，但我同样能将这种状况视为作品自身存在状态的一部分。

当时接受泰特美术馆涡轮大厅这个邀约时，你觉得最大的挑战是什么？

李美来：我感受到的最大风险是物理层面的。这件作品处于公共空间，体量巨大，且高悬于半空。我常常会想起理查德·塞拉（Richard Serra）或沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）的例子……在他们的布展或制作过程中都曾发生过意外。

一旦牵扯进这类事件，一切都会迅速变得极其灰暗。艺术不是治病救人，也不是战争。在某种意义上，我始终认为艺术活该被嘲弄，或是被视为可有可无的非必要之物。然而，我依然热爱艺术，艺术也很重要。但如果它开始牵涉到真实的生命丧失，那我将极难承受。这种可能性是我最大的恐惧。在为泰特美术馆（的展览）做准备时，我经常为此做噩梦。

- 4.5. 《房屋（助手身体部分的拼贴）》（Housing (Collages of Helpers' Body Parts)），2026
骨胶、黄麻、网纱“开口”（Openings）展览现场
天线空间，上海
6. 《敞开的伤口：七件皮肤雕塑》（Seven Skin Sculptures from Open Wound），2024
“开口”（Openings）展览现场
天线空间，上海
7. 《看，我是迷狂爱恋的污物之泉》（Look, I'm a fountain of filth raving mad with love）细节，2022
法兰克福现代艺术博物馆（MMK Frankfurt）展览现场
摄影：Axel Schneider，图片由艺术家及法兰克福现代艺术博物馆提供

除此之外，无论规模大小，我倾向于以相同的方式看待各个项目——将它们视为一种劳作，一种责任，以及一种对存在主义式抑郁的转移。当然，像涡轮大厅（Turbine Hall）这样的项目自然伴随着极大的曝光度与声望，但这未必会让我心理上更焦虑。或者说，即使有焦虑，也没有人们预期的那么强烈。人们往往有一种预设，认为在这种境况下，艺术家理应感到特别不堪重负或异常兴奋，但对我而言，它更像是日常工作方式的自然延续。

韩国社会或者说东亚社会中，是否有某些强有力的、让你感到想要挣脱的集体叙事或社会规范？

李美来：我极其反感父权制和恐同症这类的结构体系。但同时，我也清醒地意识到自己并非置身事外。我同样被它们所塑造，并且在某些方面，即使并非我本意，我也参与了其中。更广泛地说，我对自己有时所谓的“东亚式毒性（East Asian toxicity）”——那种压抑与克制的心理机制——有着强烈的共振。这是我身上背负的烙印，也是我无法轻易割席的东西。那是一种与他人相处的特定模式，一种期望对方能够细致入微、精准无误，甚至要能预判那些未竟之语（察言观色）的心理预期。

我发现这既令人窒息，又充满吸引力。它催生一种极强的张力，对我而言，这种张力不仅具有美感，更让我感到亲近。因此，我并不将其视为可以简单摒弃的事物。那些感觉浪漫的东西，往往与有毒的东西密不可分。我依然深陷于这种羁绊之中，并且始终更愿意去探索它，而非一味地抗拒它。

7

