S

朱朱

有限的上升

慢于她以往的节奏，向京用五年推出了一个新展览。将这段时间称为低潜期并不为过，自“这个世界会好吗？”（*2011，北京今日美术馆*）以后，她加深了自我怀疑和对媒介的焦虑。

向京对于雕塑这一媒介的理解，由现代主义中的具象表现所塑造，同时，对于文学、电影的爱好也使得她迷恋于叙述性的内容。在今天的雕塑语境里，她的参照系存在于让·穆克（Ron Mueck）和托尼·克拉格（Tony Cragg）等人的超级写实作品之中，然而，类似安利希·卡帕（Anish Kapoor）式的观念主义手法显然已经占据了主流，年轻的中国一代也更多地追随了后者，去寻找装置化的可能，并且在自身的创作中强调与建筑、空间、环境的交互关系。手工着色的具象塑造，无论从语言还是从观念上，似乎都已然滞后了，年代的风气同样也影响到向京，她曾经声称说，要做一个关于雕塑的终结的展览——当然，她既非伟大到能让雕塑在自己手中终结，也未渺小到让雕塑将自己终结。

以女性身体透视“皮肤之下的真实”，揭现晦暗不明的人性内部，曾经是向京持续多年的创作支点，但她渴望结束单一的面向，逾越性别的魔咒，切入到社会学的叙事结构——在“这个世界会好吗？”之中，她抽离了以往的支点，“最有力量的一根柱子”，以杂技表演者的组合雕塑布设一处舞台化空间，意欲将观众导向集体处境的思考，但效果存在着争议，[[1]](#footnote-1) 由此而来的问题是重返熟悉的轨道，再次打开言说的空间，还是放弃雕塑这对于她已显得“太慢”、“太静止”的媒介，去做一个摄影者，一个电影导演或者作家？

答案随这个展览浮现，如同其中一件作品的名称：“有限的上升”，任何媒介的优势都是有限的，而任何的上升都将在自我的有限性中获得，当不安于雕塑的向京通过工作变得安宁下来之后，她说的这句话：“雕塑让人深刻认识到什么叫有限性”，就指向了实践层面的新可能——有限：她仍然留在了她的雕塑之中，她继续通过身体说话；上升：她如何走出叙述性，去接近一种“不可争辩的事实”？[[2]](#footnote-2)她如何通过形象本身的结构性运动，使具象成为抽象、肉成为灵的可能通道？

自戕的具象

这些新作品仍归之于具象，却是自戗的具象：无头的女人，只剩下半身的女人，没有双臂的女人……女性身体的完整性由此被打破了，另一个直观的变化是，她引入了工业化生产中玩偶的套装手法，那些沿表层留下的分割线，暗示出身体（更该说是生命）的可肢解、可拆卸感。

对于向京来说，这已然意味着重要的一小步，在她以往的表达中，即使涉及到伤害和痛苦的传递，也是通过角色化的形象、情节化或情境化的场景、暗示叙事氛围的细节，而非牺牲人体的古典式的和谐感和完整性来达成的。她回避暴力的外观化，一如鄙视从中国现实这座“大素材库”里直接捡故事的做法。[[3]](#footnote-3)即便是现在，这些变得残损的躯体也不指向血淋淋的现实成因，在《善待我们的忧郁，它是我们忠实的大狗》里，无头的女人并非真正地失去了头颅，而是隐没在地面之中，像探头企图“深入到人性内部的深井”；而在《妆扮》里，没有上身的女孩被包裹在花朵状盛开的百褶裙中，旋转于半空，影射着男性膨胀的色欲想象，或者，女性对这种想象的刻意逢迎与纵容。

《一江春水向东流》和《行形》扩展了自戕的主题范围，前者作为一件组合雕塑，取材并重组了过往的创作片段，其中的船呈现出折裂之形，强化了一种淹没的、冲毁的力量，而《行形》里的蛇，由分离的一节节所构成，暗示出无限组合、无限延长的可能。在这两件作品中，被肢解的不再是身体这一时间化的空间，而是空间化的时间，线性的、现实的时间。

通过具象的自戕，她减弱了、冲抵了“太过于抒情的成分”（那也许就像她观看电影时经常遏制不住的泪水），逐步瓦解了文学化结构，进而依托于单纯的的形来综合感觉与思考的层次，从古典式的完整性之中打开的缺口，有效地成为了新的表达元素；然而，如果仅止于此，那也不过是重新演示了我们的现代主义记忆中某一小段弧线，事实上，发生在向京这里的真正进展是，她的具象开始朝向了抽象。

S

S，是她的这些作品里一眼就可以瞥见的存在，它是线条、体态、应力状态和空间形式，更重要的是，是具象向抽象上升时的运动结构，类似于螺旋形的攀升，由此强化了地面和天空之间的垂直关系，以及处于两者之间的生命痉挛状态，而其余的主题只是被携带。

在《行嗔》里， S是一个红色的、暴怒的、充满侵犯性能量的蛇形，在《善待我们的忧郁，它是我们忠实的大狗》里，那个跪立着、将头埋入地面的女性躯体构成的S，是忧伤而低徊的生命，而在《一江春水向东流》里，作为航线的S是消失的、破碎的、有待去重组的过去。如果说这些作品中的S依附着、缠绕着象征现实、记忆和人性的地面，那么，在《S》里，那个挣扎着、试图升起的女性躯体形成的S，则指向了天空，它浓缩了一个挣脱地心引力的过程，缺损的双臂强化了那个身体上升的难度。

在向京的自我阐释中，这个展览讨论的是“权力对快感机制的压制”，和“没有对象的性”，并且她希望作品最后的呈现“被保持在暧昧状态”，以便观众能够“像打开一本书一样”进行阅读。[[4]](#footnote-4)而在我看来，这几方面的预设恰好构成了这个展览的底座，而非这些雕塑本身。并非她的讨论没有得到作品形态的具体呼应，而是被她对于抽象的渴求和表达无意识地逾越了；这也正是她自己也将《S》称为“无可言状的作品”的原因——“她被创造的动机就是一种无可名状的冲动”：溢出了叙述性的可控限度的冲动，抽象化的冲动。

抽象，相对于外在视觉形态和语言系统的达成，更应该视为内在形而上维度的打开，就向京而言，打开这一维度的是表象／本质的思维方式，身体作为精神的辎重，阻碍了灵魂的垂直起飞，在这种近于古老的二元论之中，动人的是生命本身的矛盾和挣扎，值得一再被述说。

 2016年8月

朱朱
​诗人、艺术策展人、艺术批评家，出生于1969年9月。作品被翻译成英、法、意大利、西班牙等多种文字，获《上海文学》2000年度诗歌奖、第二届安高（Anne Kao）诗歌奖、中国当代艺术奖批评家奖（Chinese Contemporary Art Awards-Critic Award）等多种奖项，2003年、2004年分别受邀参加法国Val—de—Marne国际诗歌艺术节与“诗人之春”活动。著有艺术评论集《个案——艺术批评中的艺术家》（2008年，2010年增补版《一幅画的诞生》），《中国新艺术三十年》（2010年，与吕澎、高千惠合著），《灰色的狂欢节——2000年以来的中国当代艺术》（2013年）；诗集《驶向另一颗星球》（1994年），《枯草上的盐》（2000年），《青烟》（2004年，法文版，译者Chantal Chen—Andro），《皮箱》（2005年），《故事》（2011年）；散文集《晕眩》（2000年），艺术随笔集《空城记》（2005年），策划的主要展览有 “原点：‘星星画会’回顾展”（2007年），“个案——艺术批评中的艺术家”（2008年），“改造历史——2000—2009年的中国新艺术”（2010年，与吕澎、高千惠联合策展），“飞越对流层——新一代绘画备忘录”（2011年）,“编辑景观：媒介化之后的个体与工作方式”（2015年）等。

1. 参见我的文章《“心物之争”：童话还是寓言？》，2011年8月。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 德勒兹在评论弗朗西斯·培根时，辨析了传统绘画的叙述性关系，并且认为培根的绘画之中，形象与形象、形象与其它事物之间呈现出一种新的关系，这种关系构成了“不可争辩的事实”。参见《感觉的逻辑》，广西师范大学211年7月版，德勒兹著，董强译。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 参见向京、郭晓彦对谈《一扇天窗让我们潜入真正的深渊》，2016年6月。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 参见向京自己的作品阐释文字（私人笔记，2016年7月）及《一扇天窗让我们潜入真正的深渊》。 [↑](#footnote-ref-4)