

Zhou Documents

1-1-1996

Essay : After cutting an apple - The inner withering or regeneration? 切开苹果后- 内部革命的枯萎或再生？

Qi ZHU 朱其

Follow this and additional works at: <https://digital.kenyon.edu/zhoudocs>

Recommended Citation

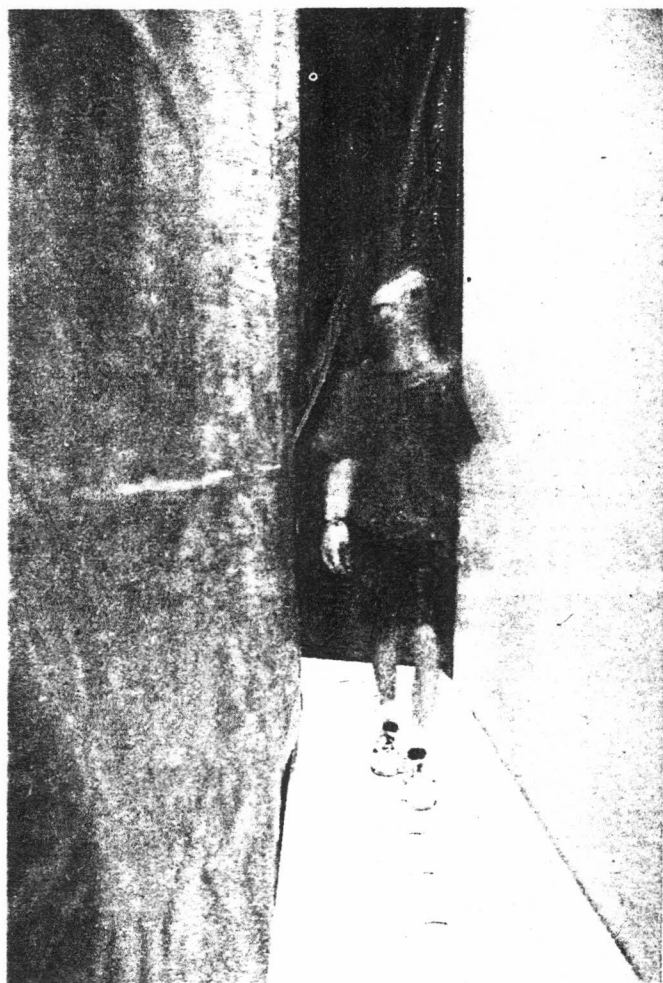
ZHU 朱其, Qi, "Essay : After cutting an apple - The inner withering or regeneration? 切开苹果后- 内部革命的枯萎或再生？" (1996). *Zhou Documents*. 290.
<https://digital.kenyon.edu/zhoudocs/290>

This Essay is brought to you for free and open access by Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Zhou Documents by an authorized administrator of Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. For more information, please contact noltj@kenyon.edu.

切开苹果后……

——内部革命的枯萎还是再生？

朱 其



钱喂康 重力走廊（局部）——一个观众正通过走廊
人体秤 篷布 灯 木架等 1995 年

张新在93年将她喜爱吃的苹果一切为二，然后每一半都被复制或许多石膏模本，排列成很长又很有诗意的带状。我将《苹果被切开后状态》放在叙述的开始，并不在于以此暗示这个作品如何成为一个主动变革的经典之作，而是它提供了一个现成的借喻。

在西方神话中，苹果可以代表艺术。它依赖于根伸入大地，吸收养分，在阳光的照耀下，通过内在生命机制再生成自身的果实。这一套隐喻当然成了三流的谈论艺术的话语，但它特别适合于谈论身体在日常场景中构成的自我资源对艺术制作的供应。西方对这种做法和观念的反叛也已不只一个世纪了。但在当代语境中，它也可以喻指一种后殖民关系。即在第三世界国家，艺术的现代性缺乏它自身的渊源根基和土壤，从而它必须脱离本土之根，将自身作为材料，与第一世界的概念系统结合，去制成工业化和国际化产品。

到这一点，神话向工业话语的转换被在不知不觉中完成。生产、交换、流通、跨国传销等，用这样一套经济学语汇描述艺术，语义不会至于太过于偏离。这首先取决于艺术增加了拓展的雄心和远征的欲望，进而它构成一种内在价值和事实。

93年钱喂康的《一分为二，仍然不够》将叙事层面的诗意降到零点，随后在一系列作品中引进了计量概念，将其限制和维持在纸、铁丝等工业材料中，与周长、容积等内部物体概念结合，这种限制还包括被修饰过的精致的边沿和物理模型般的造型，并被放置在展厅的优雅灯光下。这些作品提示了另一条线索，即艺术需要断绝或暂时搁置与本土的供养关系，将自身还原成物体本身，并从内部分离出线索，比如观念和物体的关系。于是，切开苹果就成为窥视和介入艺术内部的意识形态的意向性象征。但它进一步的意图是打开另一条通道，由概念的现代性层面取得与西方概念的交往和模糊文化边界。

朱其
1996. 3期
Art Observation

后现代的“平面性”提供了这种国际化的语境和合法性。正如在英语世界中,牛津口音的纯正性和中心性已经不重要,甚至美国英语的语境也不一定重要。而一个中国人和一个埃及人在法国用各自口音的英语交谈,这种语境或许更有趣一些。但国际化的立足点在于流通,以及建立共同网络,因此材料就成了一种语言的货币。相对而言,钱喂康的物体自在性具有某种对古典西方哲学物体概念的亲和性,并由此建立过渡桥梁。而施勇从《偏移 15°》一开始,就对有机玻璃、电视、照相纸具有另一种工业诗意的明朗兴趣,只是它在以后的作品中被严格限制在一束光的阴影中,作低调处理。从《向一个力点倾斜》到《部分借用:时间、空间与图像》,这一倾向被抛弃,而沿着另一条线索,即将观念从材料和诗学造型层面分离出来,从而越出材料本身。但最初的策略性处理还是必须的,和张新、钱喂康最初的作法一样,必须作出意识形态转换,进行自我引导。尽管具有某种表演和仪式性,但在将自身抽空后,国际化语汇作为替代是维持内部存在的不可或缺的东西。

和他们相反,倪卫华和王南溟不是关注苹果自身的物体性,而是采取了与日常和文化情境机制的断根行为。倪卫华在《连续扩散事态》中主要着手于日常阐释机制对陌生物品的阐释障碍。红盒子系列最初的效果带有某种隐喻性个人示意行为,而招贴系列的出现则表明倪完成了断根举动。从招贴到《界限:非展品的搁置》,倪使用的是剥离手法。在招贴中,倪使日常招贴的文体形式布满了莫名其妙的汉字,并剥去了它们的外部的可供日常阐释的书写特征。《界限:非展品的搁置》回到了展厅,但作者自己不出场,由别人任意将现成品堆在一个非展览馆建筑的室内一角,从而完成了悖论式的概念作品,即作者不出场的出场,非展品的展品和非故意造型的造型。

王南溟的《字球组合》最初也是采用对汉字书法特征的破坏,只是通过揉纸团这种外部作法,使汉字变成一根根短线条。但重要的是书写和揉纸的表演性仪式氛围,及在废墟和工地上的场景布置。因此场景的转换,是使 95 年的《纸盒》变成形式主义性质的关键因素。

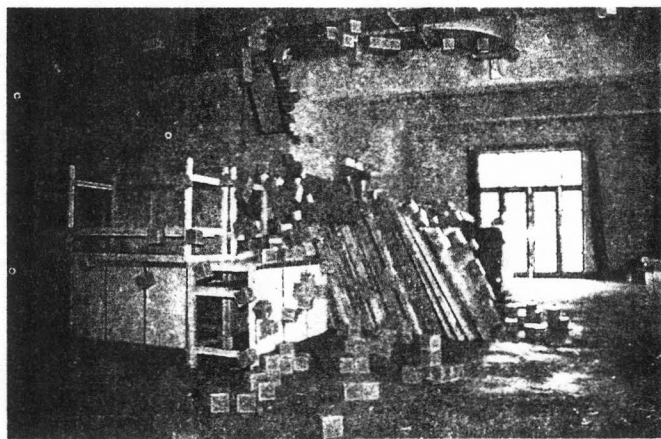
有趣的是,在 95 年,倪和王与张、施、钱的作品在背景空间上正好构成互换。即倪和王对外部叙事场景的删除,而张、施和钱的介入。张新的《二十八个轮回》中,冰介入了草地的绿色和阳光;钱喂康的《通风现场》将计量隐入市俗居室的非精英色彩;施勇的《扩音现场:一个私人生活空间的交叉回声》,则将声音观念融入日常关系的放大和陌生化中。

施勇在 95 年认为“就艺术的某种倾向而言,拒绝给予象征与隐喻的承诺是必须的,在某种意义上,艺术是一种意识形态,但它应来自作品内部”。很显然,工业材料、技术操作主义等国际化举动具有某种源于本土的超越冲动,它在删除外部现实主义线索和直接的社会生活图像后,所追求的非诗化状态并未实现。即便是某种物理状态的外观之下,也隐藏着另一种诗意。而去除诗意和人文性隐喻就只能成为具有意识形态性质的对抗性策略,它们和波普等社会性倾向的艺术在貌似对立的两条平行线索下,却源于同一出发点,即民族主义。但它们毕竟是不同的两条线索,即便倪卫华和王南溟最初出发于外部社会场所,他们最终也回到艺术内部,但这不等于艺术可以直接回到自身。

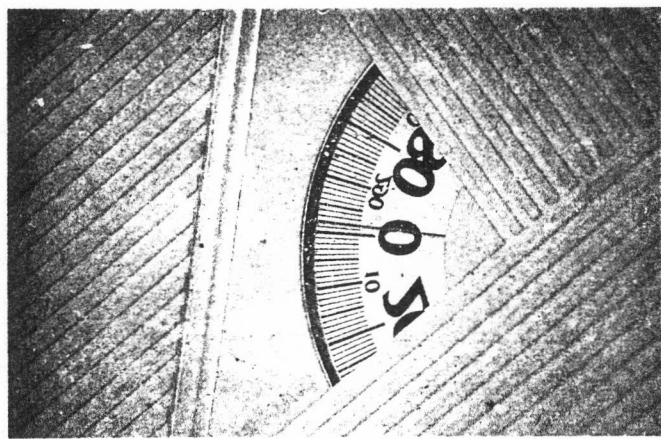
后现代的平面性和非连续性概念只是维持一种激进的说法。事实上,从柏拉图、尼采、海德格尔到德里达,后现代与古典哲学有着一种不可分割的内在渊源,这意味着艺术之根同时意味着双重指涉,一方面它源于本土的身体在生命层面所构成的多元的自我资源,另一方面它源自艺收史和思想史自身的线



王南溟 字球组合 宣纸 墨 1992 年



倪卫华 连续连续扩散事态 92 纸盒 1992 年

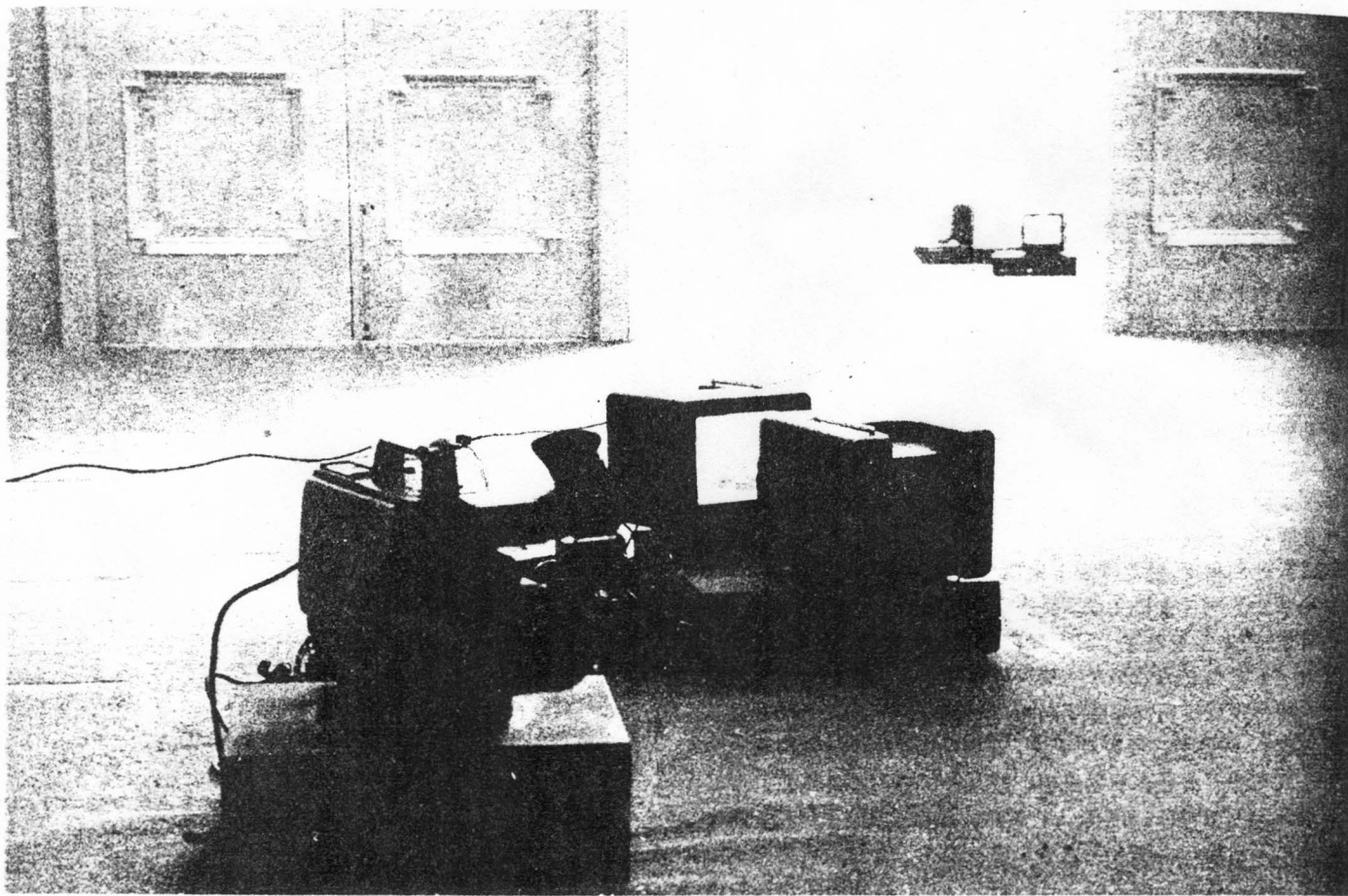


钱喂康 重力走廊(局部) 走廊无人,指针回复零 人体秤 1995 年

索。正如加拿大后现代学者林达·哈琴所说,她的书“所反映的是一位个别的加拿大读者为加拿大人‘编造加拿大故事’所做的尝试”。维特根斯坦在后斯哲学的重大转变,是将系谱概念融入日常事态,从而放弃在系统内部作自我生成。

上海前卫艺术的这一条线索的挑战性在于,它们需要从内部观念上去建设本土的现代性,到了 95 年,一些主要艺术家开始对过去予以修正,包括补充诗意的浪漫因素和日常人文细节。这一场内部革命是意味着走向枯萎还是再生,现在仍然是充满着未知的可能性。

朱 其 自由撰稿人



施 勇 部分借用：时间、空间与图像 摄像媒体 1995年

王 晋 1997年在北京故宫城墙外作 叩门 作品 摄影文据

