

曹雨：有水蛇腰的艺术家肖像

文：瑞秋·里兹-沃洛赫

我们去画廊和展览中观赏艺术，如果遇到好的作品，我们期许着与其触碰，并心有所感。曹雨知晓并超越了我们的期待。在北京麦勒画廊的个展“我有水蛇腰”中，她把第一件作品放在了画廊的入口。当伸手开门时，你会发现黏糊糊的凡士林粘了自己一手（《困惑的浪漫》，2017）。吃惊的观众切切实实地触及了作品，并参与其中。已经主动参与进作品的你不自觉地有所感觉：满手腻乎乎的粘稠物、吃惊、厌恶、好奇、介入。当身穿制服的工作人员递给你一块纸巾擦手时，你就已经加入了这件作品的参与式表演。

观者与作品之间的礼貌距离，作为约定俗成的常识，在我们还未进入画廊就已荡然无存了，当我们接着去洗掉手上的凡士林时，这一区隔又一次被打破。在画廊的卫生间，我们再次遭遇到来自作品的侵犯。声音也许是最易触知的媒介。“耳朵没有眼皮那样的保护层……声音涌入，侵占耳朵。”¹声音装置《肉味》（2017）佐证了声音的物质性。来自身体的物质感十足的声响在与图像分离之后，被我们的想象力无限地放大。拍手声可以等同于拍打屁股或者殴打的声响，这些来自身体的声响在离开身体之后反而让人感觉更加真实可触，不得不说不非常讽刺。

但曹雨到目前为止也许最有名的作品——她在北京中央美院研究生毕业展上首次展出的《泉》（2015）——却是完全无声的。这件同样收录于本次个展的录像作品在央美美术馆展出时，差点因为涉嫌色情而被撤展，但最终还是引起了很大轰动。在十多分钟的录像里，一对裸露的乳房被反复揉挤，乳汁喷射，宛如泉涌。该作品拍摄于艺术家生产之后的哺乳期，它率直得让人惊心动魄。这是一幅最为私密的自画像，其中凸显了母亲身份里的矛盾性：将美与爱的先入之见萃取为转向肉体的纯粹物理性。对于母亲身份带给她身体上的痛苦变化，曹雨的回应则是把她自己当成其艺术创作的原材料。然而，这幅自画像只是古怪地截取了两只乳房和一双手，艺术家身体的其他部位以及声音则始终处于缺席状态，而所有这些共同演绎了一出被解构的身体去实体化的沉默剧。

曹雨将她的《泉》视为与布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）的《喷泉自画像》（1966-67）²所做的对话，去扮演那喷射体液的雄性力量。但通过翻转自身，利用自己的体液当作艺术媒材时，她并没有忽视女性无所不在的力量。哺乳在西方艺术史中占据着核心位置，无数关于圣母与子的图像深刻地影响了我们对美的认知。然而，把哺乳从母性与哺育中剥离出来，把乳汁视为一种艺术媒介，将哺乳还原为基本的物质性层面的做法，即便在乐于跨越一切身体表现界线的当代美学中，都仍然是鲜有人逾越的禁

¹ 引文的后半段：“声音无视皮肤，不知界线为何；它既不是内在的，也不是外在的……聆听不像观看……在声音面前，你不可能进行自我保护。”帕斯卡·基尼亚尔(Pascal Quignard)，《对音乐的仇恨》（耶鲁大学出版社，纽黑文，翻译：Matthew Amos & Fredrik Rönnbäck，2016，第71页）。

² 在这张彩色照片里，布鲁斯·瑙曼“赤裸上身，双臂张开，手掌向外，嘴里喷出一道水弧，模仿装饰喷泉中常见的裸体人像。艺术家与作品由此合为一体……《喷泉自画像》也是在致敬马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）著名的《泉》（1917）——一个被杜尚当做雕塑展出的陶瓷小便器现成品。和《泉》一样，瑙曼的《喷泉自画像》也颠覆了我们对艺术作品的传统定义。”（惠特尼美术馆馆藏作品说明：<http://collection.whitney.org/object/5714>）

忌³。未出现在本次展览中的一件艺术家早期作品《艺术家制造》（2016），曹雨把 18 升自己的乳汁凝炼为黏土状的膏状物，然后将其塑造成保留着手掌揉捏印记的有机形体；母乳本身的气味则进一步强化了作品的触觉感⁴。将自己的体液挤压成形，把身体内部翻转出来，并在上面留下自己的手印，这是曹雨特殊自画像的又一例证。艺术家将其身体最脆弱之处转化成了艺术创作的材料。

不光乳汁，她的尿液、头发、身份证、生活上的成就，包括她的存在本身都可以成为曹雨艺术作品的原材料。“曹雨”是一幅支离破碎的自画像，她肢解了自我。从喷射着乳汁的双乳到流淌着尿液的双腿，我们都只见局部，不见全体。后者来自录像作品《劳动者》（2017），曹雨在其中再度颠覆了我们对女性特质的预设，孤立于画面中心的双脚不停地踩踏着一堆面粉，艺术家自己的尿液沿着冰清玉洁的小腿缓缓流下，混入面粉。她那扫描放大的巨型“身份证”《女艺术家》（2017）是削减到最基本事实层面的自画像。与之相对，录像作品《我有》（2017）中，调取了同是局部的包含头和肩膀的上半身对事实展开详述。画面中，曹雨毫不谦虚地细数自己的种种成就和美好前途。这同样是对矜持、谦逊、寡言的传统女性形象的一种颠覆，然而她所说的都是值得骄傲的真实成绩，并非人们热衷于炫耀的浅薄消费主义幻想。

只有当地板上的粉笔圈把艺术家“圈禁”在内时（以及在记录表演现场的电视机屏幕上），我们才有机会看到她整个人。《艺术家在这》（2017）恢复了在其他作品中被分解的整体，但此处艺术家的整体性与其说是一种展示，不如说是自我禁锢。与玛丽娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramović）试图与观众建立某种神秘联系的类似标题的行为作品《艺术家在场》⁵不同，曹雨将自己隐藏于众目睽睽之下，孤立在用粉笔画出的虚拟屏障之中，她能做的就是静观，而非介入。在观察观众观察自己的过程中，曹雨既是观看者，也是作品本身。

展览“我有水蛇腰”汇集了曹雨艺术实践中三条不同的线索：自画像、身体和物质性；这三条线索若隐若现地彼此交织。曹雨把自己的身体作为材料，并将自身拆解为不同的局部。其他种类的材料在她手中也透过各自的脆弱特质获得了某种身体性：画布、文胸、皮革、木头、大理石、水泥。这些材料被她撕扯、钻洞、刺入；或用脚踩踏；或用钢筋刺穿；或用碎玻璃嵌满；或用她自己的一根长发将其小心地系在一起。上述材料的脆弱性是非常触觉式的。你手上的凡士林就已经揭示出：“眼睛是表皮，是皮肤；视觉变成了某种触感。”⁶对曹雨的作品，我们感受到的和看到的一样多。

³ 在使用体液或身体机能作为作品媒材的艺术家里，比较有名的例子包括：在作品中生孩子 [吉拉·派罗芙 (Kira Perov) 在比尔·维奥拉 (Bill Viola) 的作品《流逝》 (*The Passing*, 1991) 中，以及乔安娜·拉伊科夫斯卡 (Joanna Rajkowska, 2012)]，用自己的血液 [赫尔曼·尼特西 (Hermann Nitsch)，自1962年起]、粪便 [皮耶罗·曼佐尼 (Piero Manzoni)，1961]、尿液 [安德烈斯·塞拉诺 (Andres Serrano)，1987]、精子 [杜尚，1946；维托·阿肯锡 (Vito Acconci)，1972]，和经血 [鲍西娅·曼森 (Portia Munson)，1993]。然而，虽然有像M.A.M.A. (Mother Artists Making Art, 1990年代) 这样的行动主义小组，但很少有艺术家颠覆母亲的神圣形象，把自己的乳汁用到作品当中。

⁴ 气味和声音一样具有侵略性。在打破内外边界方面，气味同样是可触的；是另一条感受作品的渠道。

⁵ “2010年，阿布拉莫维奇在MoMA进行了一场题为《艺术家在场》的长时段行为表演。艺术家相信，通过把行为表演的时间延长到超出观众的一般预期，可以改变我们对时间的认知，并催生一种更加深入的互动体验。在表演期间，阿布拉莫维奇始终沉默地坐在一张木桌的一边，等待观众挨个坐到桌子对面的椅子上，与她对视。在三个多月的时间里，她每天待在美术馆八小时，一共与1000多个陌生人对视，其中很多观众在该过程中都忍不住流了泪。”

[https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010]

⁶ 朱丽安娜·布鲁诺 (Giuliana Bruno)，《情感地图：艺术，建筑与电影之旅》(纽约：Verso，2002)，第202页。

脆弱是人的本性，也是曹雨最善于传达给观众的。她的雕塑《活着，没什么好解释的》（2017）把一双皮靴用螺纹钢扎穿在一块水泥台上。靴子可能是男式，也可能是女式；挪动以及暴力抵抗的痛楚，都是我们的日常现实。作品的标题已经说明了一切。这里对移动的否定与另一件雕塑《散场》（2017）中对生育力的否定遥相呼应；后者同样是一个指代人性条件的完美视觉图像：一对雌雄莫辨的巨大卵状物并排悬挂于半空中，水泥球表面插满了玻璃碎片。纪念碑式的雕塑《不死》（2017）由把一块易腐的鲜肉夹在当中的坚硬永恒的大理石构成。这同样指向了人的境况：脆弱而易腐的肉身受困于“未曾存在”与“不复存在”的那冰冷、坚硬的永恒之间。这件作品如同血战之后的残局，掠食者的巢穴，亦或是对上古神祇的野蛮献祭，再或是所有人最终都避不开的归属，这不由唤起了我们内心最深处的恐惧。

在雕塑《世界暂时如此》（2017）中，曹雨再次使用了大理石。这一次，她用自己的一根纤细到不易察觉的头发将两块未经雕琢的大理石块紧紧地系到一起。头发，作为又一种取自身体的材料，再次将艺术家刻印进作品中，在石头组成的风景里留下了微弱的人的印迹。这件作品同样令人联想到人的脆弱，可以说也是一种自画像，正如装置作品《世界与我无关》（2017）用艺术家的一根长发穿透墙上的两个小孔，再将首尾打结形成环状。这件极简主义色彩的作品非常符合曹雨对自己创作的描述：“超写实与抽象的合体”。

这句话用来概括曹雨的整体实践可谓恰到好处，但它实际上本是艺术家对《画布》（2013-17）系列的总结。在该系列作品中，曹雨用签字笔描绘画布上的每一根经纬线，通过凸显其组织结构，强调了画布的物质性。正如艺术家所言，“画面成了让人忽视的画布，画布成为众人观赏的主角，描绘的行为本身更是对物质的感知与追随。”⁷可触知的物质性以及材料的脆弱性同样在《细节》（2017）系列中亦有体现：构成画布的经纬线被从空白画布上抽离出来，通过留下伤口和疤痕，让材料获得了某种身体属性。这令人想起卢齐欧·封塔纳（Lucio Fontana）的刀割画布⁸，但比后者更加微妙的作品在曹雨之前的创作实践中可以找到先例：完成于2016年的《母亲》系列。在此次展览并未展出的该系列作品中，艺术家再次把原材料转换为身体。她首先把一张空白画布内外翻转，在上面冲破出一个孔，从孔洞中牵扯出一根同样是亚麻布做成的管道，连通了画布的内部和外部。这件作品可以同时被看成是阴道，脐带以及被撕开又缝合的画布，曹雨称其为“一件极少主义雕塑”，“一幅母亲的庄严肖像。”⁹《维纳斯》系列（2012-16）亦是如此，通过钻孔并打磨孔洞边缘，艺术家把用来展示雕塑作品的基座本身变成了艺术品。打洞这一行为借助于对物性的强调，将原本单纯的原材料变成了一具女性的身体。

这一酷似路易丝·布尔乔亚（Louise Bourgeois）和安妮特·梅莎洁（Annette Messager）作品中富有暗示意味的物质与身体的倒置也贯穿于曹雨的新作《彩云》（2017）和《90°C》（2017）中。墙面和地面装置《彩云》聚拢了若干柔软起伏的黑色曲面，其中既不见彩色，也没有云朵，只有大量黑色文胸，缝合到一起，形成抽象的不定形块面。这些女性内衣经过数量的堆积和用途的转换，失去了情欲意味，

⁷ 艺术家作品集，《画布170210-170601》，《画布171006-171013》，《画布171022-171029》，《画布171014-171021》作品描述。

⁸ 封塔纳的《空间概念》是艺术家于1958到1968年间完成于米兰的系列作品，主要由被单次或多次割破的画布组成，这套作品也就是大家所熟知的“刀割”画面。

⁹ 参见艺术家作品集，《母亲No.1&No.2》作品描述。

获得了某种令人不安的物质感。相比之下，雕塑《90°C》的情色暗示则要浓厚得多：一具将腰部以上，双膝以下都截掉的大理石男性躯干雕塑上，一双女性丝袜绕过其性器与臀部，在其腰间紧紧打了一个结。这一多少有些施虐狂意味的形象糅合了快感与痛感，让大理石的坚固与丝袜的脆弱并存其间。这是一位女性对汉斯·贝尔默（Hans Bellmer）球形关节人偶的回应，也是一幅有关人类境况的完美图像。

对于一名出生于 1988 年的艺术家来说，曹雨在作品中透露出来的感知力似乎远远超过了她的实际年龄。她在与艺术史里大师级人物进行对话的同时，从来没有丧失掉自己的独特声音。回看曹雨在如此年轻就已经掌握的多样化创作——观念艺术，极少主义，细腻的女性主义，微妙的超现实风格，跨越自身界限的雕塑实践，解构的自传式叙述——我们忍不住要对她将来的发展充满期待。再回想曹雨在录像《我有》里说的话：“我有与生俱来的艺术天赋……我有名列前茅的成绩……我有源源不断的奇思妙想和创造力……我将拥有艺术家已经拥有和想要拥有的一切”。诚如她所言，这位还在二十岁尾巴上的艺术家将会继续给我们带来惊喜。

柏林，2017 年 11 月