

再再“再架构”



张怡：再架构

中国上海 | BANK

2017年5月13日 - 7月2日

(刘品毓 | 文) 1972年出生的张怡，今年45岁了，在Bank的个展，首个映入我们眼帘的是废弃的，搁浅在沙漠的船的满墙照片。那是几年前，张怡去到乌兹别克斯坦时所拍摄的当地情况，沙漠因为盐海的海水被过度抽取，海面大范围缩小后沙化的样貌。就这么个寂寥苍茫的视觉图像，与左方一幅雾气蒙蒙人造河渠的摄影作品，和右方5个形状怪异，中空，玻璃质地的塑胶水瓶，共同构成了这位大龄、女性、华裔艺术家在中国首个个展的初步印象。

没有透过沙漠或者雾气，试图表达“诗意”，一如我们常有的对女性艺术家的刻板印象。由于这三件作品的颜色非常平实，构图与场景贴近真实，即便是那精致的玻璃质地塑胶瓶，也因为其中空造型，让人对艺术作品的定义产生怀疑，毕竟魔都上海的视觉语境总脱离不开精致、多彩与浮躁。

在作为“影壁”功能的沙漠船墙纸照片后，是另外四件/组作品，一对张怡早期录像，一群形状如同不明生命有机体造型的玻璃瓶，《架构》录像与《再架构》行为表演录像，与前面3件作品比较来看，我们多了更多的线索来展开对于艺术家作品的思考，同时也对艺术家更加好奇。《在爱里》是一件低画质，完成于1999年的作品，画面中张怡与两位上了年纪的男女，口对口传递着白色物体，那上了年纪的男女分别留出了眼泪。一群玻璃瓶，唤起我们对于塑胶与玻璃这两种材料近似的感知，也对艺术家的趣味留下悬念。《架构》与《再架构》以一体两面的正投方式呈现，《架构》录像当中张怡以平静的声线诉说“南水北调”工程与调查“南水北调”路程中的见闻，以及，立足于《架构》的现场行为讲座表演，不同于胡向前的讲座表演，张怡静默、不疾不徐地走位的《再架构》。

整体这7件作品，构成整体个展“再架构”，让人匪夷所思之余，想起看过的CULT片或者CULT小游戏。如果你够有耐心地看大屏幕《架构》，直到观看到张怡，拉下她的内裤装上女性应急站立小便器(FUD)，以热狗面包包裹住塑胶管，站立小便，并将尿液尿在塑胶水瓶时，你就可以明白，那些玻璃瓶的中空造型是自制的女性应急站立小便器的变体，而那张雾蒙蒙的照片则是来自于“南水北调”田野考察之旅。这种恍然大悟带给你的不是肤浅的惊喜，而是一种引人入胜的探索欲望，这引导你去往小厅，看那两件张怡的早期录像作品，一件是张怡以无所畏惧的勇者之姿，头顶茶盘，身穿哺乳用的胸衣，叙述她家阿姨死亡之后她所分得的馈赠小插曲；另一件是张怡穿着高级面料的上班族套装，嗯嗯啊啊地发出声音，让人想入非非；以及在办公室区域里，那两张抱着冰块，有点美感却压抑残忍的照片，连同我们在大厅里看到的《在爱里》，都指向张怡早期作品的诙谐、大胆与直接。

在旧金山出生，发迹于纽约的张怡，一开始是从行为作品开始，在网络性爱公司工作的经验，则让她开始对镜头、表演与录像有了一个基础的认识与掌握。在这份工作后，她有了第一个作品《喷泉》(Fountain)，她使用借位的方式来完成完美的障眼法，一个像是在跟镜中的自己接吻的录像，让人想到希腊神话里自恋的纳喀索斯，此后的《在爱里》《鳗鱼》等等录像，都以直接的方式，不是探索在soft porn灰色地带的边界，就是将soft porn里的行为予以荒谬化(例如深吻这种行为，却以和父母，口传食物的

张怡，《在爱里》(Patty Chang, In Love)，
双频录像装置，4'00"，2001



方式来做到欺眼，《在爱里》，1999），而后，不管是带着眼罩，穿着蓬裙，剃自己的阴毛（《剃毛》，1999），或者，以类似安全套的橡胶带装水，喷向张怡的脸部，同时她也表示想要喝水的饥渴（《手到嘴》，2000），都是捣毁、冲击社会隐含对于女性在性上面的刻板印象。张怡在赤裸裸地表现了男性是怎么意淫女性的境况上，又完全不顾自己的形象与身体通过表演毁掉这种意淫，使你在观看她的视频受到“也太敢了吧”的惊吓之余，那种通过自毁男性意淫的表演，她释放了女性在男性凝视里的压抑与不自觉的表演。比对年轻艺术家陈轴在其新作《模仿生活》当中的讨论片段所触及到的视觉政治，“女性在男性在场的时候，就会不自觉地演起来，不自觉地想要讨男性喜欢，有些女性甚至认为这是必须的”，所给予的结论——无可奈何、乏力、虚无，——在张怡早期的作品中，她赤裸裸地挑战了这种男性视觉政治，并且以无所畏惧的态度，进行调侃与戏仿。这种态度让张怡以及其作品无法被超越。

就早期作品的这股劲，随着张怡的生活经历与年龄增长，变得内敛，但依然保有早期作品的力度。在其陪同父母回到祖国大陆游历的过程，张怡作品的另一条线索开始初见端倪，她有了作品《扭》（也是使用借位法自己看起来像是会软骨功的杂技演员，2001），接着是张怡在得知中国政府为了观光目的，将云南的一个地区更名为“香格里拉”（“香格里拉”是来自西方著作《消失的地平线》中的虚拟地名）亲自去到香格里拉考察的作品《香格里拉》。不太会说中文的张怡，跟着当地的陪同，走走看看拍拍的过程中，她将自己早期作品的“表演”，内化于旅行中，并邀请当地的人与她进行互动表演，这些表演与实际考察记录被以平实的节奏剪辑成片，使得整件作品在透露着荒诞的同时，又在真实与表演中交错，其中的边界是

模糊的，甚至是无痕的，而这录像本身到底是纪录片还是艺术电影也是无法判别，或者说，这种判别是愚蠢无意义的，因为自成一格，另辟蹊径，又不曾对外说自己是女权主义者、讨论华裔身份的张怡，在多年的艺术实践中，获得了一种稀罕的创作自由，她可以不被标签化。这种不被标签化，不是来自于艺术家“狡猾”的有意为之，而是她对于作品本身的朴素对待，即不利用作品去提升/帮助自己取得在艺术圈里的利益，而是仅仅关注于作品，也不奋力勉强自己特意要在作品当中说些什么。如此的方式，反而让观众观看并理解张怡作品的人，可以说很多，就像本篇文章一样。

当然，这不是在捍卫什么，而是，在这个书写与理解的过程中，我们既看到一个45岁的中年女子内敛有力的作品，同时也看到一位行为艺术家怎么将表演内化成为一种可以让别人参与共享的行为，这种工作方法既不是为了让人可以参与而设计成为参与性表演，而是艺术经验本来就是可以被一同经验的，这种表演的发生也必遵从偶然性。这两个必不可少的条件，张怡做到了，所以，她的录像作品并不是无根、缥缈的“诗意”，而是一种来自于生活的“扎实”。

在这个基础上，使用着“隐喻”的透镜再看，那条搁浅在沙漠的船，那条为的是生产或者利益而被艺术圈过多的抽取艺术之精华的船，奄奄一息的样子，也许，我们在这里找到了办法。

张怡，《冰》(Patty Chang, Ice)，彩色照片，
101.6 cm x 76.2 cm x 2，1999