

当代艺术的反跨破框实践： 行为艺术研究

潘鹏程 唐小林

摘要:发端于20世纪60年代的行为艺术已是当代艺术中不可或缺的一部分,为了把握其意义生成与交流的模式,将其置于戏剧艺术、观念艺术、参与式艺术的脉络中去考察,不难发现它是艺术家在演出中追求面对面交流强度的结果。它摧毁了戏剧艺术的叙述机制,通过观众的观看重构虚构框架,将实在世界装入框架之中,从而用带框的身体实现对观念的直接表达。在对框架摧毁和重构后,行为艺术塑造了开放的艺术文本,观众通过反跨破框参与其中,成为艺术创作的另一主体。进而,行为艺术模糊艺术与生活之间的界限,在艺术创作中凸显人际关系主题,尝试形塑文化共同体。

关键词:行为艺术;叙述框架;戏剧艺术;观念艺术;参与式艺术

作者简介:潘鹏程,四川大学符号学与传媒学研究所研究人员;唐小林,四川大学符号学与传媒学研究所教授,文学与新闻学院教授、博士生导师。

中图分类号:J0

文献标识码:A

文章编号:1671-8402(2022)04-0142-11

在诞生之初,行为艺术便凭借媒介的不可保存性越出美术馆,构成对既有艺术体系的反叛。此种解构姿态天然地反对概念的固定和僵化,开拓作品形态的可能,保障了艺术创作的生命力,但也使得学理上的探讨难以有稳定的基础,给相关学术研究带来不小挑战。而从20世纪60年代至今,行为艺术活动在几十年间绵延不绝、遍布各国,构成当代艺术图景中蔚为壮观的一个景象。因此,我们有必要尝试对其意义生成与交流机制进行描述、把握,为理解行为艺术提供相对清晰的框架,进而一瞥当代艺术与文化的思想底色。

在谈到为何行为艺术难以定义时,阿诺德·阿伦森(Arnold Aronson)指出:“‘行为艺术’这

基金项目:国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(20&ZD049)。

个术语包含了两个本质上不同的学科——表演(戏剧)和艺术——因此出了名地难以定义。”^①“表演(戏剧)”是演示类叙述的典例,而阿伦森所谈到的“艺术”是指视觉艺术,即绘画等以“记录”为叙述手段的艺术文本。这意味着行为艺术是演示类叙述和记录类叙述混杂的产物,两类叙述一动一静,一个面向现在、一个面向过去,此种跨界是难以锚定行为艺术性质的根源所在。换言之,行为艺术的多重性质,实际上是戏剧艺术与视觉艺术交融的结果。它既是戏剧艺术发展到一定阶段引入视觉艺术技法与观念的产物,也是视觉艺术向动态过程转向的结果。正如雷曼(Hans-Thies Lehmann)所说,“在剧场和行为艺术之间作明确区分是不可能的”^②。因此,“研究和描述‘行为艺术’历史的学者,则分别来自艺术史和戏剧学这两个专业领域”^③。

格特伯格(Roselee Goldberg)是最早系统研究行为艺术的学者,在界定行为艺术时她也着重谈到了行为艺术与戏剧艺术的区别,认为在行为艺术中“和剧院里通常会发生的不同,表演者是艺术家而非演员,他们并不出演角色,表演的内容也很少具有传统意味的情节或叙事性”^④。对角色的取消意味着行为艺术家并不进入二度区隔,而是在演出中与观众直接对话。与之对应,行为艺术不构筑完整的情节,而是“呈现出一段自己创造的表演(而不是其他人撰写的文本)。这类表演往往采取自传独白的形式”^⑤。因此,行为艺术“并不特别强调身体美感、表演技巧,也不太透过身体或语言,再现带有叙事情节的故事或寓言及角色刻画,并试图破除镜框式舞台、排除过多戏剧声光效果”^⑥。行为艺术以艺术家的行为取代了演员的扮演,也就使得传统戏剧中的文学性剧本失去了存在的必要。他们并不以为观众提供“第四堵墙”内的虚构世界为目的,转而强调此时此刻的在场本身。

但是,行为艺术从根本上并不是“践履行为”,它并没有“政治或其他的确定性”^⑦。也就是说,行为艺术在摧毁传统戏剧的二度区隔之后,又通过某种方式构建了虚构框架。若非如此,肖鲁在行为艺术作品中开枪射击的行为就无法被轻易谅解,唯有将此“枪击”置于艺术的虚构中,才能够消解其对社会治安的挑衅意味。

因此,作为演出叙述的先锋形态,行为艺术是在戏剧艺术的基础上,经由对叙述框架的破坏与重建生成的。追溯艺术史,可以发现后戏剧剧场的出现是戏剧艺术向行为艺术发展的关键节点,正是在后戏剧剧场给传统戏剧带来的冲击中,形成了对戏剧叙述范式的革新。此种革新推演到极致,便是行为艺术对传统戏剧叙述框架的抛掷。

① 阿诺德·阿伦森:《美国先锋戏剧:一种历史》,高子文译,南京大学出版社2020年版,第198页。

② 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第234页。

③ 托马斯·德雷赫:《行动剧场——偶发和行为艺术的概念及研究方案》,郑焯译,《中国美学研究》2019年第1期。

④ 罗斯莉·格特伯格:《行为表演艺术:从未来主义至当下》(第三版),张冲、张涵露译,浙江摄影出版社2018年版,第14页。

⑤ 阿诺德·阿伦森:《美国先锋戏剧:一种历史》,高子文译,南京大学出版社2020年版,第199页。

⑥ 姚瑞中:《台湾行为艺术档案 1978—2004》,(台北)台北远流出版事业股份有限公司2005年版,第6页。

⑦ 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第234页。

一、框架的摧毁与重构：后戏剧剧场崛起

20世纪70年代以后,当代实验戏剧对剧场性的强调愈发明显,呈现出从戏剧艺术演变为剧场艺术的趋势,即不再视戏剧文学为戏剧演出的核心。对于此类“非文本中心”的戏剧作品,雷曼将其总结为“后戏剧剧场”,即一种“在剧场中的戏剧典型模式失效‘之后’,坚持在戏剧范围之外进行创作的一种剧场艺术”^①。丁罗男将后戏剧剧场的论述提炼为两个转向:“一是以文学为中心转向以剧场中心;二是从演出者的叙述与阐释转向观众的接受与解释。”^②马文·卡尔森(Marvin Carlson)对当代戏剧的判断实际上也可视作对后戏剧剧场的阐发,他认为“当代戏剧最明显的表现,即物质、人类与非人类,真实生活与表演融为一体”^③。在此意义上,“后戏剧”的“后”意味着反对“再现”,强调“呈现”,中断连续时间,表现不可表现之物。后戏剧剧场展示去除主体性与意识之后的身体,以及物质的流动性。因此在后戏剧剧场中,真实的物与事件有了出场的可能。

沿着后戏剧剧场的进路,必然会出现从戏剧艺术到行为艺术的演变,即所谓“在后戏剧剧场中,剧场符号的应用发生了变化。其结果是:剧场艺术和行为艺术一样追求真实体验,二者之间的界限变得越来越模糊起来”^④。“真实体验”是演出叙述打破二度区隔限制的结果,意味着当场的演示对外部经验世界有所指涉。由此来看,戏剧艺术与行为艺术之间界限的模糊是前者不断突破框架限制的成果。仔细察之,此类突破主要呈现为两点。一是表演的主体由演员扮演的角色变为演员本身,即雷曼所声称的“后戏剧剧场艺术的演员通常不再扮演角色,而变成了表演者。他们在舞台上展现自己的存现,以期供人思考”^⑤。二是与此相对应的,表演的内容从为情节服务的行动变为具有独立审美属性的行为。此时,观众不会在舞台上看到完整的线性故事、立体的人物刻画、规整的言语交流,取而代之的是“表演为中心的各种视觉和听觉媒介组合(甚至‘杂合’)而成的动态文本”^⑥。无序的、拼贴的,乃至于戏谑、挑衅的文本取代了明晰的逻辑,将剧场置入玄奥的混沌之中。

在此种突破之后,后戏剧剧场呈现出以下三个特点。其一,传统代言对话体结构碎裂成复调的喧哗,非线性叙述成为常见的文本组织方式。诗意的而非散文的创作手法成为主流。其二,强调演出现场的真实时空,而不要求观众进入某个虚构世界。其三,赋予观众更多观看上的自由,对戏剧演出文本的阐释不再受到戏剧文学的控制。罗伯特·威尔逊(Robert Wilson)的视觉戏剧《沙滩上的爱因斯坦》就是如此,在该作品中,演员行动极为缓慢,剧情支离破碎,线性的时间减速成造型的画面。从对后戏剧剧场演出的具体描述中不难发现,它和行为艺术在形态上已然难以区分,应当说“行为艺术和后戏剧剧场一样,重要的是一种‘现场性’(live-ness),是具有挑衅性的人的存现”^⑦。

① 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第19页。

② 丁罗男:《“后戏剧”与中国文化语境》,《戏剧艺术》2020年第4期。

③ 马文·卡尔森:《后剧作戏剧与后剧作表演》,胡开奇译,《戏剧艺术》2020年第2期。

④ 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第170页。

⑤ 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第171页。

⑥ 丁罗男:《“后戏剧”与中国文化语境》,《戏剧艺术》2020年第4期。

⑦ 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第172页。

值得注意的是,即使是在后戏剧剧场中,戏剧艺术也始终保留了虚构的想象,需要以具有因果逻辑的情节作为基础,让演出朝向某个既定目标前进。但行为艺术对戏剧演出叙述框架的摧毁,意味着对此种文学虚构的完全放弃。雷曼指出:

即便在以存现为中心的剧场作品中,变形和卡塔西斯(Catharsis)的作用也是:一、潜在的,二、自愿的,三、未来的。相反,行为艺术的理想则是一、真实,二、从情感上来讲是强迫的,三、发生在此时此地的一种过程、一个瞬间。^①

雷曼在这里围绕着“变形”从三个层面比较了戏剧艺术与行为艺术:一是戏剧艺术的基础是虚构的情节,行为艺术则呈现真实的事件;二是行为艺术比戏剧艺术具有更强的交流强度,“强迫”观众直面作品现场;三是戏剧艺术沿着线性时间展开,行为艺术家的行为则是瞬间的。概言之,行为艺术实际上“表现为真实画面或物体展现在时间维度中的某种扩展”^②。此种“扩展”由一个又一个的瞬间完成,作为一种过程而不可保存与重复。这意味着行为艺术家要做的不是将外在于自己的材料处理为审美客体,如雕塑家、画家那般将主体与客体明确分离,而是将身体的行为当作创作的媒介,把自己作为审美对象呈现给观众。因此,行为艺术作品并不是独立于艺术家的存在,任何对行为艺术的观察都不可避免地同时看到其创作者与作品。

这意味着在行为艺术中,艺术家自己主动进入叙述框架,即将自己的行为装入框架,使之成为一个艺术作品。行为艺术家通过装框,将身体作为审美对象纳入演出文本,其自我变形将演出空间转换为能量密集的场域。观众则被艺术家身体的行为所牵扯,不自觉地淹没在艺术创作霎时间的爆发当中。此时,观众的强烈情绪“已远远超过他去思考意义、去解释情节含义、去分析台上事件的内涵的努力。因为这时,涉及观众的不是去理解表演,而是他经历了表演,而且是用自己的体验去经历了它”^③。

在对演出真实性质的说明中,身体的物理反应是最为直接的标记,因此不少早期的行为艺术作品带有残酷意味。例如在克里斯·伯顿(Chris Burden)1971年的作品《射击片段》中,艺术家让人开枪射击自己的手臂。而在阿布拉莫维奇(Marina Abramovic)1975年的作品《托马斯之唇》中,艺术家暴饮暴食、用刀片自残、自我鞭笞、冷冻自己,以至于最后观众无视叙述框架的阻隔,上前去抬走艺术家,中止了演出。通过对身体的真实伤害,行为艺术家以一种极端的方式逼迫观众重新注视身体的物性,带来视听上的极大刺激。物质的真实进入行为艺术,击碎戏剧传统中从能指到所指的逻辑链条,把剧场内的表演演变为能指在空间中的无根飘移。艺术家的行为成为唯一的存在物,对生活的直接呈现取代了对自然幻象的苦心经营。

但需要注意的是,对戏剧演出叙述框架的摧毁只是行为艺术表意模式构建的第一步。任何艺术文本都必然依赖某种叙述框架表意,否则它将无法与外部经验世界区分开来,也就无法要求观众以审美的眼光对待它。在此意义上,应当说叙述框架的存在是行为艺术成立的根本,否则就只存在生活本身。关于虚构框架生成的方法,我们可以从卡普罗(Allan Kaprow)做过的一个行为艺术谈起。在该作品中,艺术家每天重复刷牙这一行为,并在刷牙的同时有意

① 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第176页。

② 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第171页。

③ 艾利卡·费舍尔·李希特:《行为表演美学——关于演出的理论》,余匡复译,华东师范大学出版社2012年版,第19页。

识地观看自身。刷牙这一行为普遍存在于日常生活中,之所以卡普罗能够将其转化为一个艺术行为,正在于他同时有观看的行为。也就是说,“观看依旧决定了剧场艺术是存在的。如果开普罗没有自我观看,而只是如日常习惯一样做普通的刷牙行为,那么剧场艺术也就不存在”^①。正是观看构建了虚构框架,通过以郑重其事对待艺术品的方式实现了对日常生活图景的装框,改变了对刷牙行为的释读规则。值得注意的是,当艺术家进行观看的时候,他实际上就具有了观众这一身份。因此,可以认为正是观众的观看将日常生活装进了叙述框架之中。

通过弗兰西斯·埃利斯(Francis Alÿs)的作品《再现》,能够对观众观看的意义有更深一层的理解。在该作品的第一个视频中,艺术家购买了一把手枪,随后在墨西哥市的公共街道上持枪行走,让周围所有的人都能够看到他带有威胁意味的行为。大约十二分钟后,埃利斯被警方带走。在第二个视频中,埃利斯重复了他的行为,但这一次他和警方达成了合作,后者不再因治安风险将其带走。毫无疑问,在第一个视频中警方将埃利斯视为危险分子,认为其行为是对治安的威胁。而在第二次的重演中,警方已然理解其行为的艺术性质,将其视为二度区隔内与现实隔了两层的虚构文本。

在摧毁戏剧艺术的叙述框架之后,行为艺术其实是将“异质空间、日常空间、一种处于带框的剧场和‘未加框’的日常现实之间的广阔范畴囊括进来。在某些场景中,这些范畴中的部分经历被突出、强调出来,被陌生化,被置换”^②。所谓的“突出”“强调”“陌生化”和“置换”,实际上都是指将“未加框”的部分装入艺术的虚构框架之中。这也赋予了“日常凡俗生活以新鲜感和刺激性,改变人们对日常事物因熟悉而漠视的惯性思维”^③,因此,行为艺术的编码—解码规则是艺术家与观众在现场临时达成的合议,他们双方共同将日常现实装进叙述框架之中,赋予真实行为以新的释读方式。

显然,在这一新的框架内,行为艺术并不会重复戏剧传统的再现,即不欲对外在世界进行模仿。在对戏剧艺术的越界之后,行为艺术所要表现的正是艺术家所持有的观念。概言之,行为艺术的行为作为在场的符号,指向的是抽象的主题而非具象的情节。可以说,行为艺术在突破戏剧艺术之后,奔向了观念艺术。将行为艺术置于观念艺术的脉络中去观察,才能够理解行为艺术的表达,即勘测装框行为的意义所在。

二、用带框的身体实现观念的表达

戏剧艺术的表演资源构成行为艺术的外在肌理,而观念艺术的表意特点则构筑了行为艺术内在的价值取向,此种二重性的结合使得行为艺术位于戏剧艺术与观念艺术的交叉点。在传统戏剧中,被凸显的是“多层的主题、叙事、角色、语言、动作和图像”^④。而在行为艺术中,“形式和含义基于一个单一的、压倒一切的概念或想法”^⑤。行为艺术的视觉焦点位于艺术家

① 李亦男:《当代西方剧场艺术》,广西师范大学出版社2017年版,第108页。

② 汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第196页。

③ 王洪义:《日常审美体验与陌生化公共艺术》,《江汉学术》2020年第5期。

④ 阿诺德·阿伦森:《美国先锋戏剧:一种历史》,高子文译,南京大学出版社2020年版,第200页。

⑤ 阿诺德·阿伦森:《美国先锋戏剧:一种历史》,高子文译,南京大学出版社2020年版,第200页。

的身体,而摧毁戏剧传统的虚构框架后,艺术家借由带框身体进行的是对所持观念的表达,这实际上是行为艺术表意的典型范式。因此,行为艺术为身体行为创造叙述框架的目的,即是为了实现对某种观念的表达。也就是说,行为艺术突破戏剧演出叙述机制的限制后,所遵从的创作范式可以从观念艺术的脉络中寻找参考。

观念艺术的兴起是对艺术史的一次彻底反叛,而究其根本,这一反叛的实质是对艺术表意范式的割裂与革新。在经历了以古典艺术为代表的“写实-再现型艺术”、以抽象艺术为代表的“抽象-表现型艺术”后,观念艺术崛起为艺术表达的“第三种方式”。^①它是一种“针对艺术概念或艺术自身、以观念为先导而以语言作铺垫的前卫实验潮流”^②。从再现的图像到隐喻的图式,再到观念艺术的概念性存在,艺术创作不断远离简单的形式美感,朝向某种严肃的智力游戏与文化实验演变。

从符号学的视角来看,三种艺术类型正好对应皮尔斯(C.S.Peirce)意义上的符号三分。就符号与对象的关系而言,三种艺术文本中占主导的符号类型分别为像似符号、指示符号以及规约符号。其中,像似符号依靠感知上的相似再现对象,指示符号则依靠因果、邻接、部分与整体等关系与对象联系起来。而规约符号与对象之间联系的成立,则依赖于社会群体的约定俗成。因此,观念艺术的创作实际上直接与社会文化的符码规则相关,而“符码预先假定一个共同文化背景(但也许会相互矛盾)作为其框架”^③。所以,观念艺术必然指涉经验现实,与真实生活混杂在一起。这就是行为艺术往往呈现日常行为的原因所在,唯有尽可能祛除有因果逻辑的编排,行为艺术才能够与外部世界保持同构,从而形成指涉。

观念艺术家约瑟夫·科瑟斯(Joseph Kosuth)在1969年所撰写的文章《哲学之后的艺术》中提道,“观念艺术‘最为纯粹的’定义应该是它对‘艺术’这个观念之根基的质询,正如它逐渐指出的那样”^④。换句话说,观念艺术的出现意味着“艺术是什么”这一问题的正式提出。也就是说,观念艺术实际上是艺术哲学化的结果,即所谓“艺术是在‘物理学以外’本该迫使哲学做出论断的地方,来模拟地处理事物的状态”^⑤。在这一意义上,“观念”意味着哲学式的沉思,一种对形而上问题的追问。1996年,约瑟夫·科瑟斯对观念艺术的定义作了进一步的补充,他提道:“观念艺术,简单地说,就是将这样一种理解作为其基本教义,即艺术家通过意义进行工作,而非形状、颜色或材质。”^⑥

行为艺术家博伊斯(Joseph Beuys)的作品《如何向一只死兔子解释绘画》就具有明显的哲理趣味。在该作品中,艺术家脸贴金箔、怀抱死兔,同时左脚系毛毡、右脚踩钢板,在一个封闭的房间中向兔子讲解墙上的画作。在该作品中同时出现了画作与行为,相较之下,画作的释义空间远小于行为。不可保存的行为过程打破了传统认知中对艺术的期待,将审美活动带向晦涩的领域,让作品沉浮在极为宽广的意义空间,以至于我们无法对其轻易锚定。艺术家尝

① 参见王杰泓:《中国当代观念艺术研究》,中国社会科学出版社2012年版,第1页。

② 王杰泓:《中国当代观念艺术研究》,中国社会科学出版社2012年版,第1页。

③ 斯文·埃里克·拉森、约尔根·迪耐斯·约翰森:《应用符号学》,魏全凤、刘楠、朱围丽译,四川大学出版社2018年版,第12页。

④ 托尼·戈德弗雷:《什么是观念艺术?》,尹呈译,《雕塑》2000年第1期。

⑤ 王洪义编著:《西方当代美术:不是艺术的艺术史》,哈尔滨工业大学出版社2008年版,第115页。

⑥ 托尼·戈德弗雷:《什么是观念艺术?》,尹呈译,《雕塑》2000年第1期。

试向已经死去的兔子解释人类的画作,其沟通行为一方面跨越了种族另一方面则超越了生死。在此二元对立的大背景下,冰冷的钢板与温暖的毛毡,以及象征太阳的金箔与指向重生的蜂蜜等物件也以潜在的张力加入到意义的碰撞、生成之中。我们难以,或许也没有必要用语言厘清作品所有的意蕴,但通过观看这一系列装扮与行为,能直观地感受到艺术家试图完成某种形而上的宏大叙述。这一叙述涉及人类与动物、生与死之间的关系,也涉及对艺术是什么的反思。在仪式性的行为中,人的精神空间被刺激、复活。

路希·李帕德(Lucy Lippard)给予了观念艺术一个更具体的说明,他认为“对我而言、观念艺术意味着这样的作品:其中的观念是至上的,而物质则退居其次,是轻量级的,短暂、廉价,卑躬和/或去物质化的”^①。符号本身可以分为再现体、对象和解释项。以此种三分来剖析这一说明,则可以认为“物质”是艺术符号在场的再现体部分,也是观众直接可感的文本。当观念艺术削弱“物质”本身的重要性,将其直接引向观念之后,观众难以在对再现体的形式直观中获得足够的文本意义,因此其作品必然演变为观众对解释项的不断追索,即追问艺术家究竟想要表达什么。在此种情形下,观念艺术可被视作一场艺术家与观众之间的猜谜游戏,人们必须依靠阐释才能进入观念的内部,从而体悟精神空间的打开。正如王杰泓所总结的,观念艺术具有四个方面的特点:

(1)反对象化,将自己定位在“非对象性艺术”或“艺术对象(概念)本身”;(2)反形式、反风格,关注对现成品的“无名”式收集和向动态化的现实生活开放;(3)反审美中心主义,崇尚对创作者非视觉审美的智性因子的发掘与培养;(4)反收藏、反商业主义,张扬艺术的“去物质化”(Dematerialization)精神及其对当代社会的介入、反思与批判的功能。^②

观念艺术对解释项的偏重让作品变成一个动态、开放的文本,对其的理解与赏析和文化情景息息相关。在这一意义上,观念艺术实际上完成了对“艺术自律”的社会化改造,将艺术重新拉扯回与既定社会—文化秩序的对话中。艺术文本不再是实在世界的媒介化变体,而是艺术家思想实验与知识生产的投影,试图折射出当代文化经验的复杂与纵深,反思语境生成和意义流动的方向与规约。

由于“观念艺术暗示了对时间、空间和物质的‘体验’,而不是将它们以对象的形式表示出来,并且身体成为最直接的表达媒介”^③,因此,行为成为观念艺术的理想载体,即“行为表演是实现观念艺术的理想手段”^④。应当说,行为艺术以不可保存的行为过程作为创作的媒介,因而具有强烈的革新精神。在1989年的“中国现代艺术大展”上,日后被称为“七宗罪”的七个行为艺术造成轰动。其中,“大同游击队”率先行动,在开幕式结束后就披麻戴孝地开始“吊丧”。而在美术馆内,吴山专热闹地兜售从舟山带来的对虾、王浪头顶斗笠如浪子一般游走、李山在小空间里安静地洗脚、张念专心地孵化鸡蛋、王德仁四处抛洒硬币和避孕套,而最出名的则是

① 托尼·戈德弗雷:《什么是观念艺术?》,尹呈译,《雕塑》2000年第1期。

② 王杰泓:《中国当代观念艺术研究》,中国社会科学出版社2012年版,第11页。

③ 罗斯莉·格特伯格:《行为表演艺术:从未来主义至当下》(第三版),张冲、张涵露译,浙江摄影出版社2018年版,第187页。

④ 罗斯莉·格特伯格:《行为表演艺术:从未来主义至当下》(第三版),张冲、张涵露译,浙江摄影出版社2018年版,第187页。

肖鲁对着自己的装置作品开了两枪,这两声枪响最终导致了展览的关闭。肖鲁自己将枪击解释为情绪感受的自然流露,但它必然也同时凝结了整整一个时代的艺术气候。在行为艺术超越艺术传统的进程中,艺术家化身时代的代言人,不断反思着文化的弊病,寻求着突破的可能。

因此可以认为,行为艺术“并不以审美为旨归,而是外向性指向艺术史或社会文化‘异化’等问题,观念诉求以及政治化态度是其内在的决定性因素”^①。身体在这一意义上不再是实在与虚构之间的桥梁,转而构成了艺术家叩问社会现状的工具。因此,行为艺术家是“一个点石成金的术士——当日常物品被他装置或挪用为艺术品时,作品本身就成为一种思考”^②。依凭带框的身体,行为艺术家为日常行为确立了特定的接收—解释体系,改写了理解行为的符码。进而,艺术家在作品中营造出释读的矛盾,即“一方面,那些司空见惯的现成品与行为所带入的日常经验激发出单纯的实在性意义;然而,另一方面,由于现成品和行为脱离了原有的上下文关系,丧失了日常经验和指称能力”^③。元语言的冲突让观众陷入解释漩涡中,即“两套元语言互不退让,同时起作用,两种意义同样有效,永远无法确定”^④。

因此,日常的逻辑被艺术的语境消解,作品的意义“只能在日常经验和艺术经验混杂的状态中走游,而无法在某一端上立足”^⑤。正是此种经验的混杂,塑造了行为艺术独特的艺术魅力。此时,艺术“是一种进入社会权力战场并改造这个战场的实际手段”^⑥。行为艺术家的装框行为将日常空间异变为艺术空间,用新的叙述框架碰撞既有释读体系,从而在秩序井然的社会生活中撕开一个裂缝,暴露隐藏在幽深空间的既定逻辑。行为艺术源自对日常生活的体悟,又在创作的过程中形成对日常语境的再次思考。

三、反跨破框：观众参与行为艺术

行为艺术对框架的摧毁,让演出能够沟通内部文本和外部世界。因此行为艺术家的身体同时处于媒介化的艺术文本与未加框的日常生活中,创作者从而能够邀请观众加入到符号文本的生成过程中。事实上,无论是重构叙述框架时的共谋,还是观念表达中的直面,行为艺术始终保持与观众的积极互动。正如巫鸿所说,“没有互动就没有行为艺术,或是有行为而无艺术”^⑦。“互动”是行为艺术对演示类叙述即时性、可参与性特征的充分发挥,因此行为艺术从不呈现为静态的记录,而是致力于打造动态、开放的意蕴空间。在这一意义上,行为艺术是作为参与式艺术之一种与观众展开沟通。如果说戏剧艺术为行为艺术表演提供了形态的参考,而观念艺术提供了表达的主题,那么参与式艺术则是行为艺术进入公共话语的言说方式。作为参与式艺术之一种,行为艺术超越艺术自律走向更为宽广的文化语境。

① 王杰泓:《中国当代观念艺术研究》,中国社会科学出版社2012年版,第61页。

② 张晓凌:《观念艺术——解构与重建的诗学》,吉林美术出版社1999年版,第23页。

③ 张晓凌:《观念艺术——解构与重建的诗学》,吉林美术出版社1999年版,第114页。

④ 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2016年版,第234页。

⑤ 张晓凌:《观念艺术——解构与重建的诗学》,吉林美术出版社1999年版,第114页。

⑥ 罗伯特·休斯:《新艺术的震撼》,刘萍君等译,上海人民出版社1989年版,第338页。

⑦ 蔡青:《行为艺术现场》,世界图书出版公司北京公司2013年版,第4页。

否定审美自律论后,参与式艺术转而强调艺术对日常的关注,致力于消解艺术与生活之间的壁垒。在参与式艺术中,“艺术不会超越我们日常的关注,通过跟世界之间联系的独特性、通过虚构,促使我们面对现实”^①。所以,参与式艺术不是孤悬于天际的喃喃自语,而是与当下文化情景的积极对话。它弃绝了艺术的再现传统,以文化效力作为自己的价值尺度。在参与式艺术中,艺术家“与其被认为是互不相关的物品的个别生产者,不如说是情境的协作者和生产者”^②。与之相对应的,艺术作品“被重新认知为持续或长期的计划,没有明确的开始和结束”^③。

正是由于意义生产与传播方式的变革,对艺术作品的释读方式也发生了剧烈的变化,即“以前观众被认为是个‘注视者’或‘观看者’,现在则重新被定位成共同生产者或参与者”^④。其中所发生的即是反跨破框现象。反跨破框的“反”一是指行动的主体是观众,他们在“反跨破框”中“反客为主”,翻转为意义的发送者,与艺术家共同完成表演。二是指相较于通常的犯框,从实在世界进入虚构框架做的是远离真实的反向运动,从而消弭演出文本与实在世界之间的双层距离,混淆真实与虚构的界限,让演出文本进入层次模糊的不稳定状态。在反跨破框中,观众必须主动识别艺术场景,并以参与者的身份与其积极互动。反跨破框意味着观众与艺术家一样,成了艺术创作的主体,因而参与式艺术必然是艺术实践的焦点转移到人际关系的结果,此时艺术“越来越明确地聚焦在艺术创作在公众中所创造的关系,或是在社会样式的发明上。这项特殊生产不只是决定了一种意识形态和实践场域,也界定出新的形式领域”^⑤。行为艺术家以身体为媒材,与观众面对面交流。意义的生产与流动即时完成,观念摆脱了物质的束缚,在平等的姿态中直接对话观众的心灵。针对此类凸显人际关系的艺术文本,伯瑞奥德(Nicolas Bourriaud)率先以“关系美学”对之进行理论上的总结。所谓关系美学,是指“依据作品所描绘、制造或诱发的人际关系,来判断作品的美学理论”^⑥。在关系美学的视角下,最重要的是艺术作品中主体间的相遇。即具体情境下,艺术家与观众、观众与观众之间新感知机制的生成。

进而,伯瑞奥德将参与式艺术界定为一种关系艺术,即“一种将人类互动及其社会脉络所构成的世界当做理论水平面的艺术,而限于只是宣称某种自治或私密的象征空间,这种艺术证实了对于现代艺术所操弄的美学、文化与政治目标进行彻底颠覆的可能性”^⑦。在关系艺术里,作品不再被束缚于私密空间中。艺术家将人与人、人与社会之间的关系,作为其理论与实践的出发点。让艺术作品扎根于社会生活的流动,从而“在其商品特质与语义价值之外,还

① 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第71页。

② 克莱儿·毕莎普:《人造地狱——参与式艺术与观看者政治学》,林宏涛译,典藏艺术家庭(台北)2015年版,第21页。

③ 克莱儿·毕莎普:《人造地狱——参与式艺术与观看者政治学》,林宏涛译,典藏艺术家庭(台北)2015年版,第21页。

④ 克莱儿·毕莎普:《人造地狱——参与式艺术与观看者政治学》,林宏涛译,典藏艺术家庭(台北)2015年版,第21页。

⑤ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第27页。

⑥ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第147页。

⑦ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第6页。

再现为一种社会中介”^①。此处,中介意味着一种人类关系的空间,是人与人之间进行互动的另一种可能。在这一意义上,“艺术是一种会面状态”^②。而此时艺术家所提供的不再是一个审美的对象,而是叙述生成的框架。正是通过新框架的确立,才能够恢复、重构共同体。

因此,可以将关系艺术理解为一个对话的场域,一个流动的剧场。其中,艺术家通过对理解的分享展开与观众的交流,进而通过协商交换意见、促成目标的达成。在此意义上,艺术家“是一个摆渡人。他们提供各种各样的契机,使世界不再沿着预设的方向前进”^③。对于关系艺术而言,“艺术实践的本质坐落在主体间关系的发明上”^④。关系艺术是无法靠艺术家本人完成的作品,它需要观众通过反跨破框,占据作品中预留的空间,与艺术家合作完成艺术项目。伯瑞奥德对关系艺术有过绝妙的比喻,他说:“每一件特殊的艺术品都是住居到一个共同世界的提议,而每个艺术家的创作,就是与这世界的关系飞梭,而且会如此这般无止境地衍生出其他关系。”^⑤关系艺术是“飞梭”,穿行在相遇的主体之间,编织出作品的结构。

正是因为关系艺术呈现出开放、未完成的姿态,艺术家此时也不再是可以掌握全局的特殊主体,转而成为一位平等的对话者。例如,在阿布拉莫维奇的作品《艺术家在现场》中,艺术家端坐在现场,一动不动地与所有的参与者对视。没有任何提示规范了意义表达的方向,唯一能够确认的只有艺术家和观众关系的存在。艺术作品最终的形态,完全取决于不可预测的行为过程。在此类作品中,艺术家的工作仅仅是缔造“有创意的关系网络”^⑥,积极地寻找着对话者,并且“将对话者也包含在生产过程里”^⑦。

基于朗西埃(Jacques Rancière)的歧感美学,毕晓普(Claire Bishop)对参与式艺术的实践性质作了进一步的讨论。朗西埃用“歧感”为可感性经验的重构提供了实践的路径,并建立起审美活动和政治行动之间的关系。他认为,“政治的本质乃是歧见。歧见并非利益或意见的冲突。它是对可感事物本身内部存在的裂隙的展现”^⑧。称某种经验为可感的,是指它在维护治安秩序的要求下,可见、可听以及可言说、可行为。可感性的边界,将不符合规范的部分切割到体系之外。创造歧感的目的,在于让本不可见的东西变得可见。毕晓普正是抓住了这一点,指出“审美是思考矛盾的能力”^⑨。即参与式艺术内在地具有介入社会的倾向,而这种倾向的实践则是通过对矛盾的揭示与呈现来完成的,也就是说,“艺术家制造矛盾,作品展现矛盾,观众感知矛盾。审美发生在观众与作品遭遇时,观众感知到的不是和谐与从容,而是冲突与不适。艺术家通过艺术作品,不断激发观众思考矛盾的能力”^⑩。艺术家通过在参与式艺术中置入对抗要素,营造一种激烈的冲突,从而让观众看到被治安秩序隐藏的部分,激活他们对观看的反思,引导他们摆脱被动的观看姿态。

① 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第8页。

② 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第11页。

③ 封钰、姜天靓:《后制品:从艺术危机走向微型乌托邦》,《美术》2017年第12期。

④ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第17页。

⑤ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第17页。

⑥ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第104页。

⑦ 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第105页。

⑧ 汪民安、郭晓彦主编:《生产》(第8辑),江苏人民出版社2012年版,第179页。

⑨ Claire Bishop, The social turn: collaboration and its discontents, *Art Forum*, February, 2006: 178-183.

⑩ 王志亮:《大众、体制和参与:前卫艺术介入社会的三个关键概念》,《中国图书评论》2020年第9期。

凯斯特(Grant Kester)的论述则更为激进,他指出“伯瑞奥德和毕晓普,都对为了强调参与而放弃部分艺术自律性,以及将艺术家直接卷入政治抵抗谋划(暗中妥协)的艺术实践,持有深刻的怀疑”^①。进而,他认为在参与式艺术中,“艺术家创作这类作品的目的即是为了促进不同社群之间的交流”^②。正是在这一意义上,参与式艺术超越了传统的艺术展览体制,被作为蕴含交流可能性的社会空间来呈现和认知,凯斯特认为,“这些对话都意在制造一个对话和交流的创造性空间”^③,对话则是“作品本身的一部分,它被再框设为一个积极的、生发性的过程”^④。在凯斯特看来,“闭关周”(Wochenklausur)艺术小组的作品《介入帮助吸毒妇女》,最能够说明自己“对话的”“合作的”艺术概念。参与者们被带到航行于苏黎世湖上的一艘船上,围绕苏黎世吸毒妇女的卖淫问题展开讨论。几十场对话就是该作品的主体,艺术作品在人们自由的对话中自发地生成。最后,艺术项目的结果是令人振奋的,人们决定建设供吸毒的性工作人员使用的居住点。

之所以这一系列的交谈不是纯粹的社会事件,而是艺术行为,是因为一切参与、言谈都进入了艺术文本的叙述框架内部,即所有参与者都共同经历了反跨破框的过程。漂浮在湖上的船,构成了区隔框架的标记。船的物理边界,将艺术文本的内与外分割开来,构造出超功利的言说情境。正是在叙述框架的作用下,即艺术符号文本的超脱品格下,参与者的同理心被激发,人际关系的重组得以实现。在这一过程中,人与人在对话中所产生的普遍性的情感关系,构成了审美对象。应当说,此作品极其精准地诠释了参与式艺术的要义,即“恢复和实现共同的社会投入的一个社区的、集体的空间”^⑤。

通过将行为艺术置于戏剧艺术、观念艺术、参与式艺术的脉络中去讨论,不难发现它是艺术家在演出中追求面对面交流强度的结果。传统戏剧的框架限制了演出的边界,因此摧毁与重建是必然的选择。行为艺术对自律神话的打破把演出还原为朝向他人的冒险,从而在对人际关系的凸显中尝试构建文化的共同体。在巴尔巴(Engenio Barba)关于戏剧的讨论中,实际上就已经蕴含了勾连戏剧艺术与行为艺术的可能,他说道:“但什么是戏剧呢?如果我尝试用形象语言对它进行精简说明,我发现它是男人和女人,即人类的相遇。戏剧是存在于被选择环境中的特定关系。首先,它存在于一起致力于创造点什么的人中间,其次,它存在于这一被创造物与这群人的观众之间。”^⑥因此,从破坏戏剧艺术出发的行为艺术,实际上同时也是对原始演出的回归。在此意义上,行为艺术是新潮的、先锋的,同时也是古老的、恒久的。我们总是通过各种方式寻找和确立与他人的联系,其中,行为艺术是不可忽视的途径。

(责任编辑:陈建宁)

① Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011: 33.

② 王志亮:《对抗还是协商?——参与式艺术论争的两条审美路线》,《美术观察》2017年第1期。

③ 格兰·凯斯特:《对话性创作》,吴玛俐、谢学明、梁锦堃译,台北远流出版事业有限公司2006年版,第22页。

④ 格兰·凯斯特:《对话性创作》,吴玛俐、谢学明、梁锦堃译,台北远流出版事业有限公司2006年版,第22页。

⑤ 克莱儿·毕莎普:《人造地狱——参与式艺术与观看者政治学》,林宏涛译,台北典藏艺术家庭2015年版,第455页。

⑥ Engenio Barba, *The Way of Refusal: The Theatre's Body in life*, *New Theatre Quarterly*, vol.4, no.16, 1988: 291-299.