

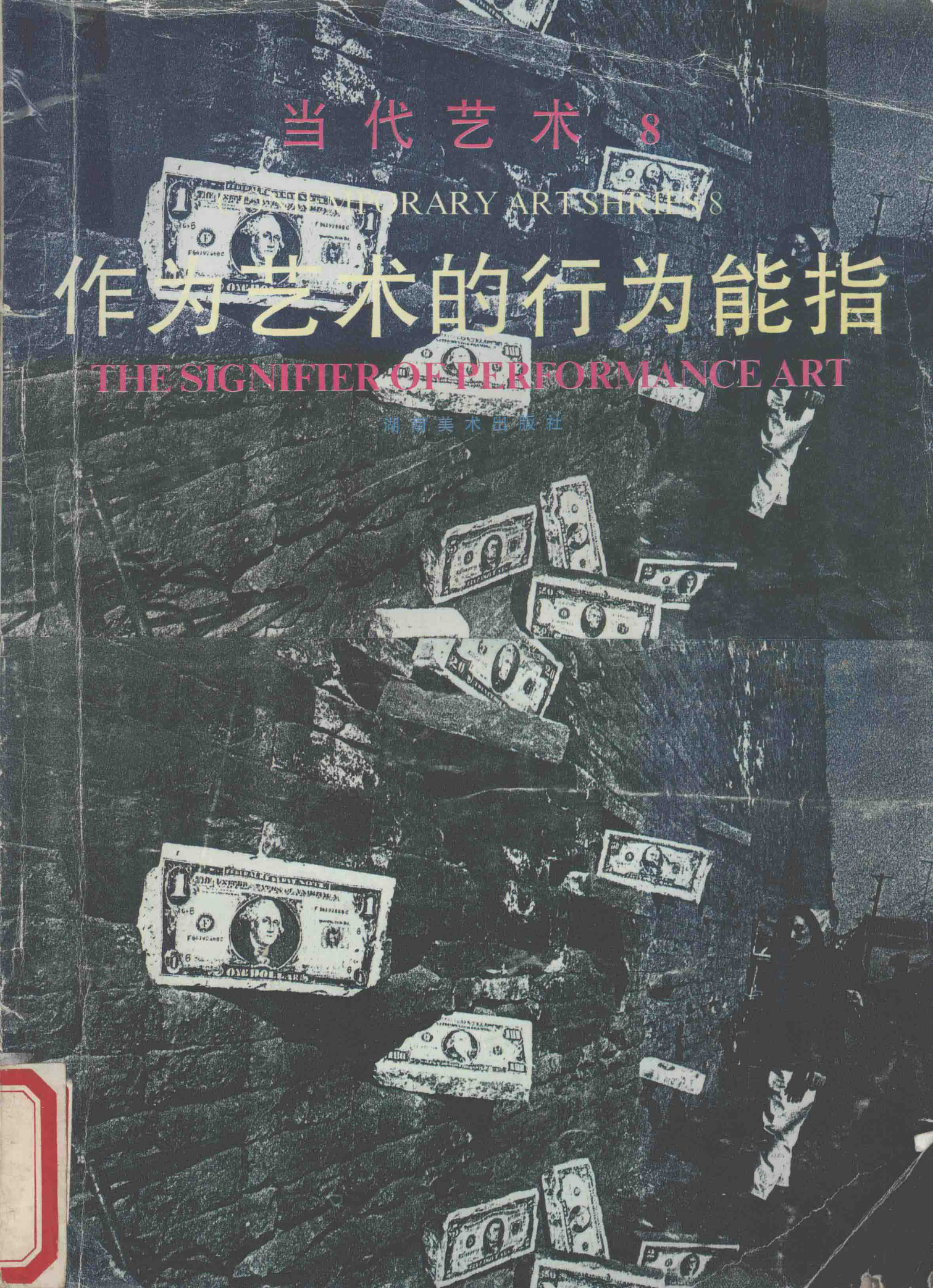
当代艺术 8

CONTEMPORARY ARTSHEET 8

作为艺术的行为能指

THE SIGNIFIER OF PERFORMANCE ART

湖南美术出版社



《当代艺术》系列丛书 8
CONTEMPORARY ART SERIES 8

作为艺术的行为能指

THE SIGNIFIER OF PERFORMANCE ART

策 划: 萧沛苍
主 编: 邹建平
责任编辑: 邹建平
执行编辑: 岛 子
装帧设计: 周洁祥
出 版 社: 湖南美术出版社
中国湖南长沙市人民路61号
邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729
Advisor: Xiao Peicang
Executive Editor: Zou Jianping
Acting Chief Aaditor: Zou Jianping
Deputy Editor: Dao Zi
Dexigner: Zhou Jiqiang
Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House
No.61, Renmin Lu, Changsha, Hunan, P.R.China
Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729

● 编辑人语	邹建平[1]
● 景观与趋向	
● 人·行为·环境——关于行为艺术的对话	木讷整理[2]
● 西方行为艺术概观	钱志坚[5]
● 非艺术的艺术——台湾行为艺术历时性考察	陆蓉之[11]
● 艺术现场	
● 媒介蒙太奇	陈 侗[14]
● 东村之裸：自我颠覆与文化反诘	孔 布[18]
● 前卫艺术理论专题	
● 前卫艺术的理念	(意)波吉奥里 岛子译[20]
● 当代艺术经典	
● 约瑟夫·博伊斯对话录	王伟庆译[23]
● 谢德庆行为艺术	克莱尔·弗格森等[26]
● 关于《苹果阐释》的阐释	朱大可[31]
● 当代艺术家	
● 负荷过多的身体——评李铭盛《我的身体——我的艺术》 ...	[德]波尔·古德、吴玛 译[34]
● 王晋的方式：选择突围与“艺术”无关	陈 雷[36]
● 气球事件及其它	老 岛[39]
● 燃烧的星辰——黄岩艺术行为略论	王 林[41]
● 遥看罗江	何立伟[44]

要给行为艺术一个明确的界定，并不是件容易的事，行为何以成为艺术？人们对此提出的更多是疑问。

基于上辑的编辑思想：反拨“西方中心主义”和“精英意识”，本辑选择了徘徊于艺术边缘的“行为艺术”，并以汉语世界的行为艺术历史和现状为视点，展现开放性讨论空间，其意在于开发多元共生的艺术资源和歧见。

行为艺术旨在打破以往各种静态的艺术形式的局限性，寻求一种更为直接地、更为瞬间地接近观众的可能途径，并企图通过这种直接的交流方式创造一种新的艺术概念，迫使公众重新去评估和认识原有的艺术及其与文化之间的关系。就其本质而言，行为艺术反对任何精确或简单的界定，无论何种定义都会消解行为艺术本身所具有的无限可能性。作为行为艺术的诸种活性注定了它对传统艺术的反叛性，破坏性和对新艺术途径所提供的艺术资讯和广大空间。

行为艺术在中国出现只有短暂的历史，它伴随着艺术与社会，大众文化的关系，艺术与新媒体

和传播渠道而衍生。这种艺术家“个案”表达既不成熟也难进入主流文化圈，但它的出现使其在国际化的时空中多边吸取，并且权充多元化社会资源，僭越主流意识话语系统，对当代人的语言化、经济化、生物化存在施以美学疏离、经济疏离和道德疏离，因此，它承袭怀疑论美学而逆向伪证。本辑籍此切入中国当代艺术之中，并从本世纪西方行为艺术概观阐释其发生起因和它的演进过程，通过批判、预示与分析，进而秉持本源的存在镜鉴，洞察行为艺术的功能和本真至在。

边缘文化所涉及领域门类甚多，故每辑之陈述仅局限于当代艺术的部分内容，但我们努力于不为时尚的、功利的、享乐的。即“消解的”潮流所动。“不要受现在西方的影响，而今至此，只是一片极度可怕的混乱！”《巴尔蒂斯至北京书》中的告诫符合着我们的意愿。在今天的文化身份中通过严谨务实的学术精神而找到我们的着眼点。

邹建平

1995年7月30日

人·行为·环境

——关于行为艺术的对话

木讷整理

时间：1995年4月21日

地点：北京东四八条52号

对话者：高岭 岛子 冷林 王明贤

张晓军 钱志坚 张栩

高岭：今天讨论的问题是国内出现的以实验精神为指向的行为艺术部分。在'85新潮美术时期，已有一些艺术家作了行为艺术，但那个时候，作为整体文化而言，它是不自觉的，更多的是引进和搬用。进入90年代，市场经济的模式带来了文化的转型，有限的平面语言不足以体现现时代环境对于个人精神意识和生存体验的影响，所以装置性的立体现成品作品、行为性表演艺术作品开始出现，就近两年三年的时间看，后者主要集中在北京、上海、广州和武汉等地。从事行为艺术创作的人，以美术院校毕业生为主。

由于行为艺术在中国出现得比较短，没有明确的概念范畴，不易从理论上把握，所以国内的批评界对之保持沉默，这是学术上的惰性；又由于行为艺术的完成需要足够的物质条件，包括财力和人力，而当前的中国并不具备这样的经济环境，所以举步艰难；由于行为艺术带有随机性、偶发性等个人化强烈的色彩，往往被不甚了解的人视为极端情绪化的表现，甚至有等同于运动或无政府主义游戏的可能。这三个方面的现状，造成了目前当代艺术中批评的一个重要盲点。既然行为艺术近几年在中国以个体或群体的形式发生和存在着，作品不断产生，作品在产生和完成的过程中所反映的艺术问题或暴露出的学术现象，是不容批评界回避不谈的，正视它们，从理论上澄清，我想对建立有中国特色的当代艺术的语言形态是有益的。就我的理解，国内的行为艺术从其运作的方式上看，分为两大类，一是个体性行为艺术，如北京的王晋、朱发东、张洵、马六明；二是社会性行为艺术，作品的完成需要多种社会因素参与才行，如武汉任戡等人的新历史小组活动，旅美的陈强“黄河的渡过”，北京的郎乃壮“走红”系列，湖南孙平的“股票”活动，还有广州的林一林的

活动等。

岛子：行为艺术应该说是当代艺术史的一个有机构成部分。它指向艺术的本体所思，艺术起源问题，从含义到形式都涉及到宗教的仪式、巫术和生命。它在大陆'85美术运动中才发生，主要方式是“包扎”，受克里斯托50年代室内包扎阶段影响，这可能与时代创伤有关。在台湾，受西方20—30年代出生的那批叛逆艺术家影响，但起点较高，这与社会开放程度有关，也与艺术家的素养有关，从70年代以来，谢德庆、李铭盛、陈介人等艺术家每一个作品都很具学术的冲击力。现在是90年代，对大陆发生的行为艺术，我觉得并非出于学术惰性迟迟不表态，而是绝大部分作品的学术说服力太弱，作为批评家没法从整体上去界定，作为“个案”的连续性也不够。但这次对话构成的阐释性异见，或许很有“超文本”价值。

张晓军：'85时期宋永平等人在山西专门搞过行为艺术。1989年现代艺术展中出现过一些，但那是偶发的，即兴的，并未与整个展览的主题统一。尤其是1994年开始，突然出现了一批行为艺术作品，反映了美术界的一种文化期待，它是对架上绘画潮流热爆之后人们心理需求的满足，存在着文化必然性。就目前的发展看，有些艺术家的行为是经过深思熟虑的，有些艺术家则是随帮唱影。前者是有整体的文化构思，针对文化问题来分析或提出供人思考，或者是关于当代中国人对经济大潮的反应，或是关于东西方两种文化的冲撞，或者是关于人的生存环境的揭示等等。后者所搞的“艺术”，是以侵犯他人的身体或环境为特征的突发性行为，这是不是艺术？能不能归入艺术的范围内还是个问题。

钱志坚：行为艺术是架上绘画语言的发展不能满足艺术家的内心追求时产生的，并非社会的需要。另外，行为艺术得不到批评的关注，同其隐蔽和私密性的活动方式有关，批评界不易看到其产生的过程最多是通过图像才能了解。行为艺术在中国只是小范围内的事，未形成气候，没有社会土壤。

王明贤：行为艺术在中国的确就其自身的语言而言，并不完善，但正因为如此，才应有批评的参与和关注，以引导其发展。'89现代艺术展时，发生了不少行为，但绝大多数都昙花一现，如昨日黄花，只有具有文化质量的作品才能让后人受到文化智慧的启示。现在搞行为艺术的人，有些缺乏知识背景和文化质量，没有独立的文化指向。

冷林：我们看行为艺术，应从它不同于其它艺术形式的角度入手，即它所揭示的问题是其它形式（如架上画）无法表达出来的。不能从艺术形式上看架上或架下谁高谁低，会带来油画与国画争论优劣的局限性。搞行为艺术，并不意味着就取得了艺术形式上的优先权，而应该分析一件行为艺术作品所传达的语义内容及其根源，这是行为艺术所承

载的社会文化内涵，这是一个方面。另一个方面，值得我们讨论的是，在中国的现状下，行为艺术与接受阐释之间产生的问题。在没有有效传媒对行为艺术进行传播的情况下，行为艺术采用摄影照片和录像的形式来记录，人们对行为艺术家的行为艺术活动过程的了解，只是通过图像材料，那么行为艺术现场的感染力无法让人体会到，而且图像材料本身的真伪尚有待判定。

岛 子：依赖图像材料当然是行为艺术的必要环节或叫“过程”，这也是本雅明所说的摄影术发明以来的复制时代艺术的命运吧。但这里有个意图问题，现在“做行为”的明星情结太强，太急功近利，尤其对大众传媒那种邀宠般的期待感，让你不得不怀疑他们的心理健康问题。

高：这就触及到行为艺术所具有的两难课题，在中国这种两难性质尤其应引起我们的关注：一方面行为艺术在中国的记载方式是文字、照片和录像（如果外在的社会环境和经济条件限制到一定程度时，那么就进一步延伸为文字和草图结合的方案文本，甚至我想连电话谈话的面对面的谈话都成为艺术，只不过不再是行为艺术，而是“观念艺术”或“智力艺术”了，而这些文本材料又只能在艺术界的某个圈子里传播，因此，从观众接受的角度看，就存在着产生偏差的可能。

张 栩：我插几句话。行为艺术如果要传播，应该通过批评家、专业报刊杂志和视像媒介最后传到艺术爱好者那里，渠道应该是这样的。图像和文字已具有方案性，但图像和文字又可能经过后期制作编辑成很优美的画面和很有感染力，溢美之处姑且不论，用摄影技巧来做假也是有可能的，这在西方就有不少，但那是把摄影技巧当成影像艺术（video Art）来做的。现在中国一些从事行为艺术的艺术家人存在着对行为艺术的片面理解，行为艺术本身要说明的意义与作为过程记录的图文资料所说明的意义之间，存在着客观的错位。现场的感受平面式的图文资料传递给观众的意思两者之间的错位，向我们提出了行为艺术在中国究竟有多大真实效用的问题。

岛 子：行为艺术（Performance Art）的理念既然是对架上绘画的革命，扩大视知觉的媒介和语言，那么再刻意制作成图像材料用来传播，本身就出了问题，譬如达利和查拉演示亚当和夏娃的行为，其意图是对绘画——动作的移置，进而对架上话语专制、院体分类制的实用僵化、博物馆及收藏的商业操作的反叛，未来主义和达达是行为艺术的源头，60年代进入全盛期，旧金山文艺复兴，以约翰·凯奇和卡普罗为首的实验艺术家所创发的“偶发（Happening）艺术”真正扩充了行为艺术的理念，随机性和生活化并具有东方禅宗的机智。被西方批评家称之为“20世纪60年代的炼金术”。

高：我接着我刚说的话。图文资料对于已发生的行为来讲是记录，对于观众的解读来说既是文本又可能是障碍。因为行为艺术不同于其它艺术的重要特征是时间因素的存在，对接受者而言，图文资料所传递出的行为艺术的意义或者说感受，与亲临行为艺术现场的感受甚至与从事行为艺术的人（指最初创意者）的体验是有距离的，行为艺术就其性质而言是超越架上绘画甚至装置材料对于体现艺术家主体意志的限制，在西方往往是在公众场合实施的传播的，图文

仅仅是辅助和提示。对于中国而言，行为艺术的确在外部因素的限制下，只能借助于图文形式，因此突出地遇到了这种两难。本来是要打破约束的，结果在另一种形式下又落于这种限制之中了。这说明社会机制和环境对于行为艺术意义的有效生成具有多么大的制约力量。拟如《黄河的渡过》这项艺术活动，试图以图文传媒的形式体现艺术家的观念，可传媒本身所传递的信息与最初的艺术观念之间出入极大，就是佐证。

其实进一步看，艺术家是否在从事行为艺术的全过程中能完整地表达出自己的意图（意志也可，观念也罢，想法也行），即用传统架上图画画论苏轼所言“心手相应”来比喻，也是行为艺术面临的难题。对于个体性行为艺术，艺术家不需要过多的外部因素的参与，艺术家本人就是表演者，还比较容易在行为发生的全过程中有效地支配并表达出自己的想法；但是，对于社会性行为艺术，艺术家本人是创意者和设计者，有点像导演，也像下棋者，而其它社会、自然的因素，包括人及其它设施、物体和社会关系等等，则是演员、棋子或者像架上画的颜料和画笔，面对如此开放的空间和种种在时间中动态流变的因素，下棋者与棋子之间是否能有效地统一协调，下好一盘棋，的确是难的。

行为艺术是一种过程艺术，时间是里头扮演着极为中枢的作用，特定的时间形成特定的艺术意义。画架上画，是在画室里进行，主体与对象的关系单一，画不好，换张纸或刮掉颜料油彩，再接着画，直到满意为止，这种“心手相应”的关系比较易于掌握。搞行为艺术，在社会大舞台上，诸种条件和因素的调配是复杂的，因而对时间机遇的要求非常严格，对行为艺术家的要求也就更多。

冷：在这种情况下，艺术家主体如果掌握不住你所说的社会的、自然的因素，造成一种错位，那么艺术家主体想要显现的效用没有完全产生，接受者就只能按照他或她所固有的模式来解读，则艺术家主体的意图就被消解了，《黄河的渡过》就变成了另一部《话说长江》电视片了。

由此可见，行为艺术的特征是行为过程的生动性、直接性，而图文传媒和接受者两者，都可以依照各自的模式来解读行为过程生成的意义，试问行为艺术的实际效用何在呢？

王：在中国行为艺术属于实验艺术的一部分，实验艺术并不一定要有实际的社会效用，不能给行为艺术加上过多的社会效用之类的负担。不过行为艺术作为一种艺术现象，可能在未来的发展中会带上浓厚的后殖民色彩，即行为艺术一头在国内搞，一头到国外办展览，现在有不少装置，行为艺术家就是在两种文化背景中穿插。

岛 子：后殖民的说法本身也是“他者”的话语，其实我们在探讨行为艺术这种已然在西方方式微的艺术时，所参照的史实框架和基本理念都源于那一“中心话语”。这并不重要，拿禅宗来说吧，凯奇学禅后得到的“偶发”经由卡普罗“传道”到欧洲，在德国柏林墙用面包、牛油砌起反讽性的墙，则启动了“流变派”（又称“激浪”）。博伊斯共时性地推展了这种潮流，他把社会生物学和萨满教以及北欧神秘主义结合在一起，他所谓的“社会雕塑”，其实是雕塑社会理想，这是一种其大无外的行为，他的每个行为都具说服力和煽动性，为千万人尤其是青年知识分子倾倒。我们来分析行为艺术在中国大陆的可能性，我认为行为艺术的美学指标是智性化、社会化、异常化。智性化是指行为艺术家的综合素质包括艺术才能、知识结构、人文理想；社会化是指主体对

于特定社会情境的理解、批判、参与、预言；而异常化则是主体语言方式的陌生化，常常带有策动和警示的恐惧感。这三者形成了互为阐释的条件，不可或缺。

冷：这样就来了问题，即站在什么立场上从事行为艺术。艺术家是生活在一定环境中的，他对环境的反映应该是通过有效的途径实现出来，应该是对中国这块土地产生效用的。有些行为艺术家现在搞的艺术，当然这里主要是指个体的行为艺术，其私密性和隐蔽性，促使它有可能带有后殖民的色彩，它对中国当下的现实根本产生不了效用，因此，我怀疑一些个体性行为艺术是否具有现实意义，它们被创造出来是为了给西方人看的。

张：我对图文资料与行为本身的关系补充我的看法。我认为图文资料与行为本身是一个整体的两个部分，接受者了解行为艺术必然要通过图文资料来认识这种阐释学意义上的错位是允许的。图文资料所传递的意义与行为本身所传递的意义之间是互补的。

高：其实我们不妨辩证地看待行为艺术的错位问题。接受者对于一件行为艺术的错位问题，对于一件行为艺术作品的图文的理解，显然不同于行为艺术家本人的理解。这种阐释的空间和时间自由是艺术审美活动的趣味所在，这种审美欣赏上的错位是成立的。问题的关键在于为了保持住作为行为活动记录的图文资料的真实性、客观性，使之能有效地完整地体现出行为艺术家主体的创作意图，就要看艺术家主体在整个行为进行过程中对构成和影响行为发生、发展的诸种因素的驾驭能力。总之，我强调行为艺术中艺术家主体的作用，也就是对艺术家主体心理素质、社会才能、艺术判断力和公关才华等综合指标要求。

张：这实际上是对一个从事行为艺术者的最基本的要求，适用于社会性行为艺术家，也适用于个体性行为艺术家。

王：我觉得行为艺术也还是应有随机性。艺术家在实施行为艺术的过程中，不排除随机性的意图的调整，比如《黄河的渡过》的确没有理想中艺术家主体与众多行为环节之间的协调关系，但是采取将错就错的方法使作品完成也是可行的，或者是这一次行为没做好，下一次补做，好像画没画好，修改几下还是好画。

钱：行为艺术与架上画不同的是它有不可重复的性质，尤其是大型社会性行为艺术，时间、金钱、人力的调配必须周密无误，讲的就是一次性实施。就同一主题的行为艺术而言，讲究一次完成；换了另一主题，行为艺术在另一主题支配下，也是在原则上应一次实现的。过程性和操作性是行为艺术的两个独特因素，与高岭所说的时间因素有交叉重叠的关系。

高：考虑行为艺术，不能不考虑时间因素，但是与时间因素有关的还有表演艺术，如戏剧、电影、电视、舞蹈等，尤其是作为古老艺术形式的戏剧，它与行为艺术之间的区别何在呢？当我们评价一件艺术作品时，有时总是说这件行为的表演性太强，这是什么意思呢？

张：这个问题的确是值得探讨。比如朱发东的行为录

像《此人的成长与门有关》，有剪辑和录音等录像艺术的特征，它是不是行为艺术？

高：分析行为艺术与表演艺术的同异，的确不是件易事，因为它是一种与其它许多表演性艺术形式相联系的现象，说它在中国是一种独立的运动或风格都是缺乏说服力的。但是有一点我以为是重要的，表演艺术无论是何种种类，都有时间、地点和人物这一母体，这从亚里士多德时代就确立的三一律，讲述的是故事情节，叙述性是表演艺术的重要特征。而行为艺术则更多的是借助于视觉形象和语言形象来同观众交流的。我注意到，进入现代主义以来，表演艺术尤其是戏剧艺术传统的叙述束缚被不断打破，甚至连中国这几年也出现了实验话剧，这些现象都与行为艺术有交叉和重叠的关系，反映出表演艺术的探索性实验的趋势。批评有些行为艺术带有表演性色彩，是指没有发挥出行为艺术的视觉形象所蕴含的张力，反倒去通过制造情节和叙述性来诉诸接受者的感知觉。

岛 子：表演化问题要与戏剧化区别开来，我认为行为艺术的偶发性与禅宗的机锋相似。它区别于戏剧化的决定性特质，首先，是具备一定的环境、构思的安排和规则，例如旧楼阁、地下室、空店铺、废弃的厂房、大街以及自然环境等。而戏剧，包括实验性的剧，需要剧场、灯光、舞美、演员。其次，戏剧几乎把话语作为绝对媒介。行为艺术也有话语，但不是决定因素。还有，机会的介入使它的形式很开放，有随机的流动性。“机会”在这里是个关键性术语，它意味着冒险和恐惧。当然，这些决定性特质在西方的实验剧中，愈来愈多地体现在表演中。我记得卡普罗说：“行为艺术可以由一大群下跌在表演空间里盘旋的蝗虫完成”，这就是强调偶发性、随机性，表演是伴随性的非设计因素。

冷：如果行为艺术属于探索性实验艺术的一个部分的话，那么它本身也就是在不断实验过程中的，架上绘画和装置诉诸的是视觉的和语言的形象，行为艺术仅仅以视觉和语言形象为依托，是否过于单薄？在社会性行为艺术中，视觉和语言的形象可能不如在个体性行为艺术中那样显而易见，那么艺术的生成凭借的是什么媒介呢？

高：对于实验艺术中的行为性艺术的讨论，恐怕是迄今为止对艺术种类的单项讨论中最复杂、最艰难的，难就难在没有既定的范畴和标准，也许实验艺术本身就是反范畴界定、反标准抑制的，更何况诸种艺术门类之间从来没有像今天这样都各自力求从对方吸取营养、强调融合。但是挂一漏万的讨论，能唤起艺术界和批评界的反响，关注实验艺术的良性健康发展，则不失为引玉之用。

西方行为艺术概观

钱志坚

在西方现代艺术史上，艺术家将动作、行为或者活动引入艺术创作，可以说是由来已久。从未来主义到构成主义、从达达主义到超现实主义，尽管它们在艺术史上流传和被研究的途径主要是其作为实物存在的艺术作品，但是行为在各自的艺术活动中曾占有重要的位置。不过，这些艺术家们在行为中所要表达的和观念，最后都是归结和落实于具体而静止的艺术物品，行为本身并没有被看作作为一种艺术创作。行为从游离或依附于艺术实物的偶然现象，到作为独立的艺术表现手段和创作方法而成为传播和被研究的艺术作品本身，大致是在 60 年代末。在随后的 70 年代，一大批年轻的艺术家涌入这一领域，从而使得行为艺术（performance Art）（注 1）作为一个全新的艺术概念而受到广泛的关注和承认，并成为这一时期西方最具代表性和实质性的艺术思潮。进入 80 年代后，影视等大众传媒的侵入使行为艺术蒙上了它自身曾极力反对的商业化倾向的阴影，人们对行为艺术提出的更多是疑问。伴随着西方艺术界对所谓“新形象”（new image）的渴求，行为艺术也走向了低潮。

要给行为艺术一个明确的界定，并不是一件容易的事情，这不仅因为行为艺术与其它涉及行为、动作、活动等的艺术方式之间存在着难以划清界限的关系；还因为界定本身强烈的排他性必然将一些艺术家及其作品排除在由某个定义圈就的范围之外，容易使对行为艺术的评述成为片面的介绍；更因为任何的界定都可能会削弱本来没有确定的语言规范或逻辑法则的行为艺术自身的开放性。正如若塞利·苟德伯格（Roselee Goldberg）所言：“就其本质而言，行为艺术反对任何精确或简单的界定，除非直接了当地称其为由艺术家创造的活的艺术。无论多么严谨的定义都会消解行为艺术本身所具有的无限可能性。”（注 2）

行为艺术家强调自己的身体或与身体相关的一切因素——诸如动作、姿势、表情、活动甚至声音等——成为作品的必然和有机组成部分，或者实际上就是艺术作品本身。身体和行为不是审美意义上的艺术对象，而是形式创造和观念传达过程展开和完成的“场所”（site）。与绘画艺术、观念艺术、装置艺术不同，行为艺术传递信息和思想的途径不是图像、文本或具体的实物构成，而是类似于表演但在时间和空间上没有明确规定性的艺术家的自身行为。这种行为除了与艺术家的身体相关的一切动作因素外，还包括由行为艺术家发出的各种声音，如唱歌、朗诵、喃喃自语或莫名其妙的响声，并且常配以音乐伴奏、灯光效果、电视影像（video）和其它一切可以被利用的物质手段。

行为艺术中的行为可以是一种个体行为，也可以是一种群体行为，但最根本的是，行为人（performer）或者说行为的执行者就是艺术家自己。换言之，行为艺术家既是某个行为及所暗示的观念的编创者、设计者，同时又是导演者、执行者、控制者和终结者。但是，行为艺术又绝对有别于戏剧表演，后者的行为人是按照固定的剧情和角色进行表演的演员，其行为完全是被动的，不像行为艺术家那样具有绝对的自主性。戏剧艺术的展示和传播途径往往借助特定的舞台空间，行为艺术则不刻意选择固定的地点、场合或空间，它可以在博物馆、画廊，也可以在商场、街头、酒吧，或者任何其它的“任选空间”（an alternative space）。在时间上，行为艺术也不像戏剧那样具有明确的规定性和限制性，而是松散的、随机的，可长可短，具有很大的伸缩性。行为艺术尽管也存在着设计性，有时甚至以类似行脚本的方案为依据，但在实际的进行中又表现出很强的随机性，即兴性、一次性和不可重复性。

涉及行为的活动并不等于行为艺术，艺术中的行为与行为艺术之间不存在对等的关系，这是两个既有联系又有本质区别的概念。区别的关键在于对待行为的态度和运用行为的目的。如果艺术家在创作时的行为始终与他所要获得的作品之间是一种互不相干的关系，或者说他所追求的是具体某个实物体的完成——无论是绘画、雕塑，还是捆包、装置——而不是将行为及其过程视作有意义的表现手段或作品本身，那么这样的行为就因为它的非艺术目的性而没有获得独立存在的意义和价值，也就与行为艺术中的行为之间存在着根本的不同。行为艺术家则自始至终强调其行为的自的性，并赋予它以特殊的意义和艺术指向，使行为本身不必依附于任何其它的静态实物而成为自足自在的艺术作品。

行为艺术旨在打破以往各种静态的艺术形式的局限性，寻求一种更为直接地、更为瞬即地接近观众的可能途径，并且企图通过这种直接的交流方式创造一种新的艺术概念，进而迫使公众重新评价和认识他们对艺术及其与文化之间的关系的原观念和看法。行为艺术家不满足于过去的艺术规则和习惯做法，极力逃脱艺术作品依附实物而存在的束缚，渴望通过自身行为的直接性、即时性、过程性、短暂性和不可重复性使自己的生活和观念得到“活性化”的体现。行为艺术家还反对艺术成为可供收藏、买卖和消费的奢侈品，他们企图通过行为将艺术转变为纯粹视觉上的情感和观念交流方式。行为艺术的诸种倾向注定了它对传统艺术的反叛性、破坏性和对新艺术途径的开拓性，同时因为它不愿意遵循任何既定的艺术原则而表现出无政府主义的态度。

尽管行为艺术作为一种艺术思潮和独立的艺术表现手段晚至 70 年代才得到广泛的认识和承认，但早在 20 世纪初西方现代艺术运动的初期，类似后来意义上行为艺术的各种行为活动即已出现，虽然从未占据主流地位而受到艺术批评家和艺术史家们的足够重视，但在此后数十年中都有所发展。

一、未来主义：西方行为艺术的先驱：

意大利的未来主义可以说是西方行为艺术的先导。未来主义的概念发端于意大利诗人马瑞内蒂（Marinetti）于 1909 年 2 月 20 日在巴黎《费加罗报》上发表的题为《未来主义》的宣言。这篇具有“煽动性和暴力”倾向的宣言所攻击的是当时巴黎绘画和文学方面学院主义既定的价值观，但是在享有“世界文化之都”的巴黎并没有产生多大影响。而当时的意大利倒是因为政治动荡正处于不安和骚动之中。马瑞内蒂敏感地意识到了这一点，并且发现了利用公众的不满情绪

将谋求艺术改革的未来艺术思想与当时民族主义和殖民主义的主张相结合的可能性。无疑,马瑞内蒂利用政治的手段和力量以达到艺术变革的企图,使得未来主义的活动从一开始就染上了浓烈的政治色彩和无政府主义倾向,并且因为后来被意大利的法西斯主义所利用而使未来主义在现代艺术史上蒙受不太光彩的名声。

尽管因为当时政治气候的影响而使早期未来主义带有某种政治色彩,但从其根本宗旨上讲,它是一场反对传统价值观的文学和艺术变革运动。未来主义者所寻求的是艺术发展的新的方向和新的可能,但他们无意于在传统的轨迹上谋求改良和延续的途径,而宁愿破坏甚至摧毁一切曾经带来束缚和衰落的陈迹,转而在现代科技创造的新文明中寻找灵感。现代文明中的令人惊奇的速度和动力,似乎为他们展现了未来社会的广阔前景和文化发展的众多可能途径。

未来主义波及的范围很广,文学、戏剧、音乐、舞蹈、建筑、视觉艺术等领域都卷入了这场运动。视觉艺术家的参与在很大程度上要归结于马瑞内蒂的宣传、鼓动和组织,主要由艺术家参加的多次未来主义者晚会即是实例。1910年发表的《未来主义绘画的技术宣言》标志着未来主义画家从绘画实践走向行为活动的开端。速度、动力甚至对危险的偏爱,已经成为未来主义画家的明确追求。他们再也不满足于传统绘画的静态性,企图寻找“活性”、“变化”和一种“在环境中发现构成因素”的艺术。这就使他们转而借助活的行为,以这种最直接、也最极端的手段迫使观众关注和理解他们的观念。于是,他们鼓动画家“走上街头,在剧场挑起事端,将殴打引入艺术之战”。马瑞内蒂甚至执意认为必须藐视和激怒观众。被激怒的观众做出的反应和回报,就是用无数的土豆、桔子和一切可以拿到的东西投向这些令人恼火的行动者,然而这正是未来主义者所期望的结果。他们认为掌声只会意味着平庸和乏味,而遭唾骂反而说明观众还不是僵死的被动的接受者,还没有因为沉迷于智慧的陶醉而变得盲从。

未来主义曾先后发表过很多的宣言,这些宣言既是具体某个宣言发表之前众多行为活动的总结,又因为它进一步的阐发和引申而成为新的行为活动的理论依据。发表于1913年的《多样化的戏剧宣言》是未来主义早期的重要文本,它既是对几次未来主义者晚会行为活动的理论总结,同时又对所谓“多样化的戏剧”进行了新的设想和论述。这种多样化的戏剧“没有传统,没有大师,没有教条”,其多样性就在于揉合了电影、杂耍、唱歌、舞蹈、插科打诨以及“所有的愚昧、低能、痴笨和荒唐,从而于不知不觉中理智推向疯狂的边缘。”马瑞内蒂甚至认为,所有参与者之所以存在的唯一理由,就是为了不断制造出新的惊人的因素。这种观点后来几乎成了未来主义行为活动的理想信条。

此后的未来主义行为活动便引入了各种各样的手段和材料,在很大程度上都是所谓“多样性”的体现和发展。1914年在罗马一家点满红蜡烛,四壁挂着巴拉等人的绘画的画廊里,马瑞内蒂、巴拉(Balla)和坎焦罗(Cangiullo)等人在用几种“自制”的噪音乐器——大海螺,粘着锡片的锯条做成的琴弓和包着兽皮的陶土罐——进行着他们的行为表演,其他人则头戴用卫生纸做成的怪模怪样的高帽子装作小矮人作为陪衬。在另一次活动中,茹索罗(Russolo)和助手用漏斗形状的古怪乐器模仿轮船在行驶不畅时发出的怪叫声,引起在场观众的反感。1914年,巴拉用两组人体动作模仿印刷机的工作过程:一组模仿印刷机的活塞,另一组模仿驱动齿轮,并且要求做到维妙维肖。1927年,普兰朴利尼(Prampolini)和卡萨沃拉(Casavola)还将木偶与演员放在一起进行表演。

1915年发表的《未来主义者的合成戏剧》宣言,又为未来主义理论制造了一个新的概念“合成性”,它同时也为未来主义的行为活动开辟了一条新的发展途径。宣言对这一概念的解释,就是“在几分钟,几句话和几个动作中,浓缩进无数的场景、感情、思想、感觉、事实和象征。”布汝诺·科拉(Bruno Corra)和埃米利奥·塞提麦利(Emilio Settemelli)的《否认的行为》即是一个很好的例子。一个匆忙而心事重重的男人急急火火地走上台来,他在脱衣服时发现了台下的观众,于是他大声嚷道:“我绝对没什么要说的。拉幕!”马瑞内蒂的《脚》让人看到的始终是舞台上几个人做着各种动作的脚和一些道具。波乔尼(Boccioni)的《天才与文化》表演的是一个绝望的艺术家正是笨手笨脚地自杀,站在一旁的是对他进行了几十年深入研究的批评家。就在艺术家死去的一瞬间,批评家高喊:“好,现在我可以写论文了。”

合成性中还有另外一个重要的概念——“同时性”,即是让互不相干的人和事在同一时空中进行表演。在巴拉的《失常的思想状态》中,四个衣着不同的人同时按照不同的顺序数数,并不时发出一些原音和附音字母,然后又同时表演脱帽、看表、擤鼻子、读报等动作,最后又一齐念“悲哀”、“迅速”、“快感”、“否认”等词语。这些同时发生的人和事之间其实又没有什么相互的关系。隐藏在同时性中的实际上只有荒诞和不可逾越的交流障碍。

未来主义者的这些行为,看上去像是对观众的嘲弄,对理智的践踏,对艺术的毁灭和对一切价值的否定。实际上这也正是他们的目的,他们就是要破坏和消除原有价值观中的所谓艺术的庄严、神圣、严肃和崇高,消除以往艺术规范中所既定了的“内容”和“意义”。只有通过种种极端的行为彻底摧毁固有价值观念的束缚,才有可能将艺术引向新的方向。

未来主义几乎冲击了所有的艺术领域,甚至涉及到了电影和广播艺术。它的活动一直持续到1930年代。而未来主义的理论和表现也几乎触及了行为艺术的每一个方面,对行为艺术在后来的发展起到了绝对的先导作用。不过有一点是值得我们注意的:未来主义的行为活动尽管有许多视觉艺术家们的参与,但实际上它与戏剧表演有着更为密切的关系,它的很多宣言和活动也清楚地说明了这一点。行为艺术在以后的发展,在空间上就更为自由了。

二、其它早期的行为艺术活动:

马瑞内蒂《未来主义》宣言于1909年在巴黎发表的同时,也在俄国问世。未来主义的艺术主张恰好与俄国新一代艺术家要求摆脱旧的艺术形式的呼声相一致,于是在俄国也出现了类似于意大利未来主义的艺术运动。这个运动的参与者有作家、诗人和艺术家。起初,他们经常通过举办展览和演讲来宣传自己的艺术主张,后来他们不再满足于有限的场地和听众,决定走上街头,用奇装异服打扮自己,在脸上涂抹各种各样的颜料,以直接的行为来传播新的艺术观念。不过从整体上看,俄罗斯未来主义的行为活动也是主要集中在舞台剧的表演,而且并没有比意大利未来主义走得更远。但是,俄罗斯艺术家在行为方面的活动与当时俄国革命现实的联系更为密切。他们将行为活动直接与俄国革命的政治宣传、游行示威和纪念活动结合在一起,其中最具有代表性的就是从1918年至1920年在庆祝十月革命胜利的纪念日由未来主义者组织并指挥的盛大纪念活动。冬宫及周围建筑物上挂满了未来主义者的绘画作品,广场和四周街道挤满了参加纪念活动的人群。1920年的活动还动用了包括芭蕾舞演员、

马戏团演员、武装部队和当年参加过攻打冬宫的工人在内的8000人的队伍，艺术性地模拟演习当年攻占冬宫的感人场面。另一个具有代表性的行为活动是于1930年由马雅科夫斯基（Mayakovsky）策划的《莫斯科在燃烧》，目的是纪念1905年的血色星期日事件。活动地点是莫斯科国家第一马戏团，以类似于电影的手法由500名戏演员和学生进行表演。然而，1934年莫斯科作家大会上确立的社会主义现实主义的文艺创作方向，以及未来主义领袖人物马雅科夫斯基的自杀，标志着这场持续近30年的现代艺术运动由在革命中崛起走向在革命中结束，行为艺术活动也因此而告一段落。

20世纪的西方艺术在各个时期的发展，总是建立在对前一阶段艺术的反叛甚至破坏的基础上，而在新艺术方向和语言确立之前又总是处于焦灼和盲动的状态。这种焦灼和盲动往往伴随着并无明确艺术目的的行为活动。他们借助无拘束无束的行为发泄对过去艺术价值观的蔑视和对传统束缚的挣脱，同时企望在行为所创造的多种可能性中找到通往新方向的出口。达达的兴起及其在行为方面的表现比较明确地说明了这一点。达达不是一个艺术流派，也没有固定的成员，它更多地是一种艺术现象的代名词。1916年，德国作家鲍尔（Hugo Ball）和夫人亨宁斯（Hennings）在瑞士苏黎士借用伏尔泰酒馆（Cabaret voltaire）召集文学和艺术界的同道经常举行带有娱乐性的聚会，但很快就吸引了大批从欧洲很多国家来此避难的青年艺术家，其中包括扬科（Marcel Janco）、扎拉（Tristan Tzara）、阿尔普（Jean Arp）、胡森贝克（Richard Huelsenbeck）和里克特（Hans Richter）。参加晚会的人们可以按照自己的意愿做各种想做的事情：抑扬顿挫地朗诵谁也听不懂的诗、怪叫、打斗、狂舞、胡乱地演奏、疯狂地演讲、制造噪音等等。几个月的喧闹迫使无法忍受的店主决定关闭酒馆。他们又移师一家画廊并曾举办过几次展览，但画廊也很快关闭了。在这些近乎胡闹和恶作剧的作为中，达达的参与者们并不是完全没有严肃的态度。鲍尔认为这恰恰使人们去严肃地重新审视艺术和文学的传统，去寻求一条积极的艺术发展道路。但是，这种闹剧式的态势已无法有效地控制，包括胡森贝克在内的几位主要人物对此已失去了以往的兴趣，他甚至认为那些闹剧不过是故意所为的艺术小伎俩，就像是老太太们企图借助某种让人疯狂的东西来恢复已经失去的性能力。鲍尔和胡森贝克等人的离去，大大削弱了达达原本松散的力量，尽管扎拉在苏黎士又找到了新的合作者，并且在纽约、柏林、巴塞罗那甚至荷兰都有类似达达的活动，但在行为艺术方面不再有什么新的创造和贡献。

皮卡比亚（Picabia）对苏黎士达达的访问和扎拉移居巴黎，标志着巴黎达达的成立。但是，巴黎艺术家对达达表现出短暂的狂热之后又突然失去了兴趣。他们认为，达达固然对旧有秩序的破坏，但并没有在过去价值的废墟上建立起新的价值。他们决定不再沿着苏黎士达达的方向走下去，而是在达达——超现实主义的旗帜下寻找新的方向。原先是巴黎达达的重要人物，但后来转向超现实主义的皮卡比亚的《今晚没有演出》（1924年），是这种新倾向的说明。它通过舞台和电影同时展现几个看似互不相干的行为：有人在台下不停地来回踱步，并不时地量量舞台的大小；始终在抽烟的消防员用两只小桶没完没了地来回倒水；远处背景中有几个芭蕾舞演员在不停地转圈；舞台灯光时不时地映照出模仿德国文艺复兴时期画家克拉那赫《亚当和夏娃》中的姿势站立的一男一女两个裸体（杜尚受邀扮演亚当）。表演间隙放映皮卡比亚编创的电影：穿着纱裙的男人在跳舞；两个人在下

棋；送葬行列跟着骆驼拉的灵车在公园和埃菲尔铁塔旁走过，车上装的是海报、面包、火腿和皮卡比亚与音乐家萨蒂混放在一起的论文，每个镜头都有萨蒂的音乐伴奏，到最后棺材从灵车上掉下来摔裂，里面躺着的是一个呲牙咧嘴微笑的僵尸。

西方早期行为艺术方面的活动在德国的包豪斯学院也十分活跃。如果说未来主义和达达行为的主要目的在于破坏旧有的价值，那么包豪斯的行为活动则是为了探索和实验某种新的艺术可能。这种倾向使得包豪斯的行为活动不像前者那样具有强烈的无政府主义情绪，而是带有浓厚的理性色彩和温文尔雅的学院主义派头。包豪斯的行为活动主要是在20年代，其最重要的代表人物是奥斯卡·施勒默（Oskar Schlemmer）。作为画家和戏剧家的施勒默所思考的理论问题，是如何将平面的绘画与三维的舞台行为结合起来，因此对表现空间的探索成为他在绘画和行为方面最为关心的问题。他曾为1926年的《姿势舞蹈》设计了一套舞谱，由他自己与另外两个人身着红、黄、蓝三原色服装，按照事先设计的路线将“几何化”的姿势与日常的动作相融合进行表演。这显然表明他试图在不同的表现手段之间尝试转换的可能，即从二维的平面空间（舞谱和绘画）向立体造型空间（浮雕和圆雕）再向由人体构成的活的三维空间进行转换。他的很多作品都体现了这种探索和实验。施勒默的另一种探索就是将艺术和科技进行结合，这也正是包豪斯的重要精神。在《玻璃舞》（1929年）中，表演者身穿用玻璃棒做成的大筒裙，头戴玻璃帽，手持玻璃球。对“人与机器”的思考也是施勒默及其同道所关注的问题。施勒默的《金属舞》和赞提·夏文斯基（Xanti Schawinsky）的《马戏》（1924年）等都是对这种思考的探索。

三、50年代至60年代：走向 繁荣的西方行为艺术：

随着意大利未来主义的结束，俄国现代艺术运动的瓦解和德国包豪斯学院被纳粹关闭，行为艺术活动在欧洲即告一段落。30年代以后，很多欧洲艺术家为了躲避战乱和迫害而迁居美国，这无疑是现代艺术运动在美国迅速发展的重要原因。类似于行为艺术的很多活动便在美国悄然兴起，并且逐渐走向繁荣。

包豪斯艺术家夏文斯基于1936年到美国北卡罗利纳州黑山学院任教，可以说预示了美国行为艺术的发展前景。而美国音乐家约翰·凯奇（John Cage）和舞蹈家么斯·库宁翰（Merce Cunningham）自30年代以来在音乐和舞蹈方面的大胆尝试和探索，在某种意义上使他们成为美国行为艺术的先驱人物。凯奇认为人们在任何场合听到的一切声音都是迷人的并且将日常生活中的声音引入了音乐创作，库宁翰则认为日常生活中的行走、站立、跳动及所有自然的动作都可以成为舞蹈。1952年由凯奇和库宁翰等人在黑山学院餐厅的一次行为活动，可以说直接影响了美国50年代和60年代行为艺术的发展。观众坐在餐厅四周的座位上，手上拿着事先放在座位上的白色杯子；凯奇站在梯子上朗读他论“音乐与禅宗的关系”的文章，接着又用收音机“作曲”；劳申伯（Robert Rauschenberg）在手动留声机上放旧唱片；杜道（David Tudor）在弹了一会儿钢琴后拿起两只水桶来回倒水并不停地泼向观众；奥尔森（Charles Olsen）和瑞洽兹（Mary Caroline Richards）在念诗歌；库宁翰等人在过道上跳舞，后边跟着一条兴奋的狗；劳申伯又在放“抽象”幻灯；另有一位作曲家在演奏古怪的乐器；观众在吹哨，孩子们在

叫喊；四个穿白衣服的女孩不停地送咖啡。

50年代另一个与行为艺术密切相关的重要活动，就是1959年由阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）在汝本画廊搞的《分为6部分的18个偶发事件》。“偶发”一词几乎没有什么明确的含义，用卡普罗的话说，它就是指“某个自然发生的事情，某个碰巧发生的事情。”偶发这个词从此就流传下来，并且引发了后来很多的活动。偶发艺术的主要人物还有惠特曼（Robert Whitman）、格汝姆斯（Red Grooms）、奥登伯格（Claes Oldenburg）、达恩（Jim Dine）、希金斯（Dick Higgins）和汉森（Al Hansen）等。不过，希金斯和汉森等人的行为活动又与偶发艺术不尽相同，这些人通常被归入激浪派（Fluxus）。

进入60年代后，行为活动在美国迅速发展，并且主要以纽约为中心。所谓的“甘薯节”大型行为活动从1962年5月至1963年5月在纽约持续了整整一年时间，其中包括汉森的《拍卖》、诺尔斯（Alison Knowles）的《甘薯帽出售》、沃斯泰尔的“反拼贴”、科尔比（Michael Kirby）的《第一和第二个荒地，南北战争的游戏》以及整整一天向西格尔（George Segal）农场的进发。沃斯泰尔1964年的《你》企图通过一系列荒唐的恐怖行为使观众意识到生活中很多不合理的要求：在到处扔着牛骨头的游泳池、网球场和果园之间，只有一条仅能单人通过的窄道，路上丢满了从杂志上撕下来的广告，喇叭里不停地向走过的人喊着“你，你，你！”游泳池里是水，打字机、塑料袋和装有各种颜料的水枪，观众被命令趴在游泳池里并且由自己决定是否用水枪向别人射击，游泳池边上还有三台放在病床上的彩电……一些艺术家开始越来越注重场所对其行为活动的重要性，奥登伯格甚至认为场所的因素是第一位的，而材料因素是第二位的，表演者则是第三位的。于是，他们在公园、街道、溜冰场、电影院、教堂等等他们认为必要的所有场所进行他们的行为活动。

受凯奇和库宁翰的影响，60年代的舞蹈在行为方面也有很突出的表现。与视觉艺术家一样，他们认为不应该将艺术行为与日常生活截然分开，于是他们将日常生活中的动作和物品当作表演的素材。他们在实际的表演中，在空间和人体动作方面加入了很多新颖而具创意的手法，这是视觉艺术家以前所未曾想到的，因而反过来又对视觉艺术家们的行为活动产生了影响。这方面具有代表性的人物有安·哈尔普林（Ann Halprin）、伏尔蒂（Simone Forti）、布朗（Trisha Brown）和瑞纳（Yvonne Rainer）等。这些人就是不久后成立的纽约加德森舞蹈小组的主要成员。哈尔普林认为，重要的不是学习别人的样式或技巧，而是去发掘自己的身体到底能做什么。于是，舞台行为中就出现了往舞台上运酒瓶、用两只水桶来回倒水、换衣服，等等。哈尔普林的《展示与变化》就是一例。这些动作后来逐渐脱离规定性的剧情而演变为独立的行为。

这一倾向很快极大地影响了视觉艺术家们的行为活动，使他们从对环境和类似于戏剧性的情景中摆脱出来，抛弃偶发艺术的事件性，避免像行动绘画中存在的那种行为与艺术目的之间的脱离现象，使行为本身获得独立存在的意义和价值。这是一个重要的转折，原来或多或少带有戏剧小品色彩的行为活动从此走向了后来意义上的“行为艺术”。罗伯特·莫瑞斯（Robert Morris）1965年的《现场》即体现了这一转变所预示的前景。当然，这一转折并不完全是由行为舞蹈促成的，60年代美国雕塑中的极少主义（minimalism）思潮与行为艺术的转变不无关系。

就在美国的行为艺术活动开始走向繁荣的同时，在50

年代末至60年代初的欧洲和世界其它一些地方，有不少艺术家也在进行着他们的行为活动。尽管在艺术倾向上一些行为活动仍延续着未来主义和达达的某些原则，但是另外一些更具有内省意识的艺术家正在崛起，他们追求的是将艺术家的精神转化为社会中积极的催化力量。这些艺术家的活动同样改变了欧洲行为艺术的发展方向。最具代表性的人物就是法国的克莱因（Yves Klein）、意大利的曼左尼（Piero Manzoni）和德国的博伊斯（Joseph Beuys）。

克莱因对“精神化”绘画空间的追求，使他最终借助于人体动作来完成他的梦想。他让女模特用赤裸的身体涂上他所偏爱的蓝色在白色画布上做各种动作，同时有乐队在一旁伴奏，还有观众在现场观看，画布上留下的痕迹就成了他的作品。他称这些模特为“活画笔”，而那些令他得意的作品则是从“直接的经验”中创造的。1960年前后进行的系列作品《蓝色时期的人体印痕》是他的主要成就。他认为他人体印痕行为“揭开了画室的面纱……不在掩盖我的创作过程。”此外，克莱因还追求一种“非物质的绘画感受”并认为只有对待纯金的态度才能说明这种感受。于是，他将《人体印痕》换成金片。但是，他又认为既然“非物质的感受”完全是一种精神的东西，那么这些交换得来的东西又有何用。于是他将金片抛入了塞纳河。

曼左尼则将人体作为一种有效的艺术材料。在1961年的《活人雕塑》展上，曼左尼在每个愿意参加的人身上签上“真迹证明”：“以此证明某君已被我亲手签名并且从即日起成为真正的艺术原作。”每个“证明”都以不同的颜色标明不同的含义：红色表示此人直到他死都是一件完整的作品；黄色表示只有身体有签名的部位才是艺术品；绿色则表示某一种动作（睡觉、唱歌、喝酒、说话等）是艺术品；紫红色的含义与红色一样，所不同的是它表明签名是花钱买来的。曼左尼进而将世界也称为艺术品，并在同年的《世界的基石》中用一块雕刻成的基座象征性地代表世界。他还曾用很多气球创作《空气的身体》，并进行出售。

博伊斯认为艺术应该有效地改变人们的日常生活。他企图通过其行为和言论改变人们的意识。他说：“我们必须对人类的思想进行一次革命，这种革命首先是人本身。当人类真正成为自由和具有创造力的生命并且能够产生新的、具有独创性的东西时，他就有能力对时间进行一次革命。”在1965年的《如何向死兔解释绘画》中，博伊斯脸上涂着蜂蜜，贴着金箔，怀里抱着一只死野兔在挂满他作品的画廊里踱步，然后他坐在长凳上，开始向死兔解释这些画的含义。他这样做的原因是“真地不愿意向人解释，因为一只兔子尽管死了也比某些满脑子顽固理性的人更具有敏感和直觉的理解能力。”博伊斯无疑是在以这种极端的行为潮弄和反抗人类思想中极具情性的一面。在《二十四小时》中，博伊斯把自己囚禁在一个箱子中长达24小时，只是时不时地伸出手来搜集他周围的东西。作品的目的旨在以此探讨艺术家对行为和时间——“应当受到人类意志控制和指导的两个因素”——的体验和理解。博伊斯的创作在70年代仍然十分活跃。在1974年纽约的行为活动《草原狼：我喜欢美国，美国也喜欢我》中，博伊斯在纽约下飞机时就从头到脚裹在他惯用的毛毡筒里，由救护车直接拉到表演现场，在那里他与一只草原野狼共度了一周的时光。这个行为体现了将意识形态转化为一种自由思想的企图。“转化”是博伊斯行为艺术的核心，也是他著名的“社会雕塑”概念的主要含义。他声称自己所感兴趣的“就是‘流变’”。他将“社会雕塑”解释为“作为演变过程的雕塑”，其目的就是要激发和转化人们潜在的创造力，最终塑造出一个未来的社会。

四、70年代：西方行为艺术 的鼎盛期

60年代末的经济大萧条和社会动荡，给西方社会带来了普遍的不安。年轻一代对现存的制度和价值观产生了强烈的怀疑。这种情绪反应在艺术方面就是对代表这一时期主流艺术的极少主义和波普艺术的反叛。年轻的艺术家们在对以往艺术的准则提出疑问的同时，试图重新界定艺术的意义和作用，重新评价艺术创作的方向。他们反对艺术成为死气沉沉的抽象符号，反对艺术变成可供买卖的商品。他们认为，艺术在本质上是一种观念，而不是人们所看到的具体物品。“观念艺术”因此而将艺术引入了“后物体”（Post-object）的时代，西方艺术从此步入了真正多元的时代。在此背景下发展的行为艺术在一定程度上受到观念艺术的影响。

进入70年代后，一大批艺术家从不同的背景、领域和方向涌入行为艺术的领域，积极推动了这一艺术形式的发展，从而形成了行为艺术的鼎盛期，并使之成为这一时代最具活力、最有特点也最复杂的艺术形式。

将自己的身体视为艺术创作的“场所”或者艺术作品本身，成为这一时期行为艺术的主要特点。这些艺术家的创作有时被笼统地称为“人体艺术”（Body Art）但是他们对待人体的不同态度又使人体在实际的行为活动中发挥不同的作用。

诗人出身的美国艺术家阿孔奇（Vito Acconci），将自己的身体看作他进行自我审视的手段。在1970年的《置换》中，他烧掉自己的阴毛，双手撑起胸部假作女性的乳房，并用两腿藏起阴茎——以此幻想改变自己的性征。在1971年的《苗床》中，他在连接画廊地板处的坡道下进行持续数小时的自恋行为，上面的参观者通过画廊里的喇叭可以窥听到他在幻想中发出的声音。

伯登（Chris Burden）在他的创作中，经常借助于一些性命攸关的危险行为以达到他所追求的对物质真实的超越。1971年，他在表演中让一位朋友朝他的左臂开枪，所幸的是他没有被打死。1972年，他让人把自己捆起来放在麻袋里，然后扔在大街上，警察认为他制造混乱而将他逮捕，使他又一次幸免于难。1973年，他将两根带电的电线插入自己的胸部，电线冒出火花却没有把他电死。

在一些艺术家带有仪式化色彩的行为中，同时又伴随着血腥味的恐怖感。奥地利艺术家尼奇（Hermann Nitsch）的《酒神的狂宴、圣餐礼、戏剧》系列行为，就在使人联想到宗教仪式的活动中带有令人难以忍受的血腥味：一头已经被杀死的羊由几个人抬上舞台，然后被头朝下悬空吊起；羊下边是一个赤身裸体的男人或女人；羊被当场开膛，内脏和血劈头盖脸地倾泻在裸体身上。尼奇认为，人的施虐本能在现实社会中遭到压抑，他企图通过这种行为来释放这一本能，同时也是为之赎罪。尼奇和其他几位维也纳艺术家被称为“维也纳行动派”（Viennese Actionism），其中包括缪尔（Otto Mühl）、布鲁斯（Gunter Brus）、瑞纳（Arnulf Rainer）、埃克波特（Valie Export）和施瓦茨考格勒（Rudolf Schvartzkogler）。缪尔认为，他们的行为不仅是一种艺术形式，更重要的是一种生存的态度。这些人还对精神分析学产生了浓厚的兴趣，并认为艺术是一种精神疗法。他们的行为常常带有自残的倾向，施瓦茨考格勒还因此断送了自己的性命。

带有自残倾向的行为艺术家还有法国女艺术家培因（Gina Pane）和南斯拉夫女艺术家阿布拉莫维奇（Marina

Abramovic）。培因在她的行为中用刀划破自己的后背、脸和手，或者赤身躺在下面点着很多大蜡烛烘烤的铁床上。她说她的目的就是要让观众懂得，她的身体就是她的艺术材料。阿布拉莫维奇在一次行为表演中，竟让满屋子的观众用不同的工具肆无忌惮地蹂躏她长达6个小时。她的身体被人用剃须刀片划破，还有人竟然用装了子弹的枪顶着她的脑袋。

英国艺术家吉尔伯特和乔治（Gilbert & George）把自己的身体当作“活雕塑”进行表演。在其著名的《歌唱雕塑》中，他们把脸涂成金黄色，一人拿着拐杖，另一人拿着手套，西装革履地站在画廊的桌子上做着木偶似的机械动作，嘴里还唱着歌，表情和动作严肃得让人感到滑稽而可笑。在1975年的《红色雕塑》中，他们将自己的脸和手涂成红色，按照录音机中的指令慢腾腾地做着各种步态动作。

一些艺术家进而将自己日常的活动直接引入了他们的艺术，通过电影、录像、照片、声音或自述等手段变成他们的行为作品。萨马拉斯（Lucas Samaras）把自己在日常生活中的种种私密行为——装扮成各色各样的女性、想象自己被阉割或者变成了飘忽不定的魔鬼——用照片记录下来，然后再进行一些必要的处理使之成为作品。海沃德（Julia Heyward）的行为作品中有不少是她儿时的回忆。她还认为搞行为艺术就像上教堂一样正常。派珀（Adrian Piper）还用行为表演的手段暗示她从酒吧舞女成为众人所知的人物的经历。

女权主义思想似乎也在这一阶段的行为艺术中得到了反映。德国女艺术家豪恩（Bebecca Horn）请一位女模特身披白色的皮带、头顶独角兽的角一样的高帽，在清晨的公园里穿行，其神色好像不允许任何人无视她的存在。另一位德国女艺术家维尔克（Hannah Wilke）将自己赤裸着上身，打着领带、穿着古怪衣装的照片贴在海报上，并取名为“当心法西斯女权主义”，提醒人们警惕极端形式的女权主义。美国女艺术家莱赛（Suzanne Lacey）1975年的《妓院札记》旨在反映人们对妇女的态度以及社会对她们的做法。

行为艺术与日常生活的融合，又进而使行为艺术向娱乐性方向的发展。他们不再企图通过行为去演示某个观念，而更加强调行为或者动作作为一种娱乐的手段。英国艺术家麦克林（Bruce McLean）、瑞恰兹（Paul Richards）和卡拉（Ron Carra）等组成的“雅风：世界第一姿势团”，把行为和动作中的各种姿势看作他们追求的目的。麦克林认为，娱乐的关键在于作风，而作风的关键在于完美的姿势。他们的行为就是借助不同的工具摆出各种各样的所谓“完美”姿势。加拿大的“普遍思想”小组则将行为与类似于露天时装表演的活动结合起来。特拉索夫干脆穿着模仿花生造型的服装将自己打扮成“花生先生”，大摇大摆地行走在温哥华的大街上。70年代中期，大批行为艺术家转向了娱乐性的表演，使行为艺术为越来越多的人所接受。不过，这一倾向也使行为艺术与波普艺术之间的界限变得越来越模糊难辨。

70年代中期以后，行为艺术在一些更为年轻的艺术家中与朋克（punk）的审美倾向相融合，并且逐渐更为直接地与他们的生活联系在一起，具有很强烈的无政府主义、施虐狂和色情的倾向。

行为艺术的另一种倾向就是逐渐与电影、戏剧、舞蹈、音乐、绘画、雕塑等相结合，使得以前从这些艺术门类中走向独立的行为艺术重新被吸收，融合甚至最后被同化和瓦解。

五、行为与媒体的结合

——80年代以来的西方行为艺术：

西方艺术进入80年代后，对形象（imagery）的渴求重新成为艺术家们最为关注的艺术问题，他们力图从极少主义（the Minimalism）的束缚和阴影中逃脱出来，继续并发展70年代后期崛起的“新形象艺术”（New Image Art）的主要倾向，重新审视，发掘和借取传统中可以利用的因素，从而使这一阶段成为西方现代艺术史上所谓的“搬用的”（Appropriating）的时代。越来越多的画商、收藏家和艺术经纪人不失时机地将这一新动向引向了艺术市场，使艺术重新成为可供大众文化消费的商品。

行为艺术在70年代末就已经开始为大众文化所吸收和消化，这一倾向至80年代变得更为明显。随着电视、录相等大众传播媒体铺天盖地的迅猛发展，大众文化越来越受到媒体的支配和左右。转向大众文化的行为艺术也从过去对打破艺术与生活的界限的呼喊，转而争取打破艺术与媒体之间的界限。

其实，早在60年代末，由韩国去美国的艺术家白南准（Nam June Paik）就将视像技术与行为活动相结合。他与大提琴家摩尔曼（Charlotte Moorman）用袖珍电视进行的行为表演，可以说是艺术与媒体的结合的开先河之举。然而真正标志着这一实质性转变的还是美国艺术家安德森（Laurie Anderson）。她于1982年推出的《美国》是花费她6年心血的产物。安德森运用她用有的才能——绘画、雕塑、演唱、作曲、小提琴演奏、电子技术等——射猎了美国生活中的四个主题：交通、政治、社会心理和金钱。她通过“谈话歌曲”（talking songs，似说似唱的叙说）声情并茂地讲述自己的见解。其中的核心部分《啊，超人》表明了她反对操纵媒介文化的态度。安德森的天才表演能力及其对交流的热爱和迷恋，使她受到了最广泛的欢迎。她还与美国著名的华纳兄弟影业公司签定过合同。因此，《美国》标志着行为艺术真正进入了大众文化，也从此步入了商业社会。代表这一转变趋势的还有美国艺术家伯格西安（Eric Bogosian）和史密斯（Michael Smith）。他们成功地将行为艺术与媒体手段相结合，成为后来行为艺术家的榜样。

80年代中期以后，行为艺术与媒介的结合并逐渐为后者所吸收，使行为艺术成为流行的“前卫娱乐”形式。与此同时，行为艺术还对服装设计、舞台布景和灯光效果设计产生了影响。行为艺术对现代戏剧和舞蹈也发生了影响，并且在某种意义上成为戏剧、舞蹈与影视等大众媒体的之间的纽带。

行为艺术转向大众媒介的倾向在美国和加拿大等国家最为明显。但是在英国等一些欧洲国家，行为艺术家们仍然坚持行为艺术必须在艺术的语境中发生。其中的代表人物有英国的伍德罗（Stephen Jaylor Woodrow）、奥代利（Raymond O'Daly）和培恩（Miranda Payne）。伍德罗的《活画》（1986）将三个活人涂上灰色或黑色，然后挂在画廊的墙壁上长达数小时。这些“活画”有时还会伸出手来摸摸参观者的脑袋。奥代利的《后现代主义的转变》（1986）用真人和真马来创作“活画”，但人和马的姿势显然是依据卡拉瓦乔的《圣保罗的转变》。培恩强调行为艺术应当不能脱离所必需的艺术语境，并且反对艺术成为可供买卖的商品。她在《圣嘎尔高埃尔》（1986）将很多道具逐一挂在墙壁的挂钩上，似乎是在获得某幅绘画作品的照片效果，准备就绪后她走进“画”中，使自己成为“画中人”。

行为艺术被大众文化和商业的收买，使很多艺术家对行为艺术原有的前卫性和在现代艺术史中的催化作用产生怀疑。行为艺术已经不再像过去那样成为艺术家打破艺术僵局，寻求艺术发展新途径的基石。“行为”重新沦为表演艺术的一部分。它从对过去艺术价值的反叛转变成为一种旧价值观的体现。这也许意味着行为艺术的终结，抑或是意味着行为艺术新方向出现之前的低潮？

90年代以来，艺术与社会、与大众文化的关系，艺术与新媒体和传播，西方中心主义与边缘文化的融合与再生等成为西方艺术的焦点话题。但是行为艺术仍然没有发生足以令人改变看法的新发展。在行为艺术道路上继续前进并引起人们注意的人物，恐怕要首推库恩斯（Jeff Koons）。他与夫人在展览现场进行的性行为活动，从一个敏感而易遭攻击的角度向人们严肃地提出了艺术与生活的界限、传统伦理和道德观在当代的意义以及对传统价值观的重新评价等问题。

注1：“行为艺术”的中文译名，曾因为英文 Performance 一词的多义性而被译为“表演艺术”、“行动艺术”等。但是，作为西方现代艺术史上的一种思潮和艺术创作方式，Performance 强调艺术家的身体作为艺术作品的有机构成部分。相比较而言，中文“表演”一词尽管也包含 Performance 的动作性，但并没有突出艺术家身体作为作品的有机构成，并且因为与影视、戏剧表演等概念的混淆而不易加以区分；“行动”一词则因为它所暗示的事件性而容易在中文读者中引起误解，从而偏离 Performance 的原意。因此，从 Performance Art 含义的实际指向上理解，以“行为艺术”为对应的中文译名也许更为贴切。

注2：见 Roselee Goldberg “Performance Art: From Futurism to the Present”，p.9, Thames and Hudson, 1988

非艺术的艺术

——台湾行为艺术的历时考察

陆蓉之

6年前,“达达”艺术在台北市立美术馆展出,行动艺术创作者李铭盛来到会场大厅里解小便,揭开达达模式的欢迎序曲。但美术馆却收走他的作品“小便”,而馆内清洁工气得跑来要打他。这件“李铭盛—艺术”的作品,还包括李铭盛头戴电视荧幕放大镜,手持名片,沿着台北市忠孝东路边走边喊“我是李铭盛”,之后又沿路以粉笔写着自己的名字而遭警察逮捕,送到派出所问话……“小便事件”之后,李铭盛还在“台湾档案室”的厕所马桶上放置一套宪法,厕所内放了这套宪法没有其他可以擦拭的东西,作品名是“我们的宪法终于可以使用了”。至今,李铭盛仍是以前那一名争议性大,令人难以消受的人物。

为什么李铭盛要在美术馆有此行径?因为行动,表演等突破以往艺术形式,此类“不是艺术的艺术”,正是源于美术馆所展的“达达”艺术。

近百年前的西方,人们对工业化所描绘出的美好世界,在战争中毁于一旦。人们进而对一切人为的制度及所谓的文明产生质疑。艺术家们起而打破学院制式分类,刻意以非绘画、雕塑、戏剧的怪诞荒谬,即兴演出,来挑衅传统艺术的威权。

继承达达精神的70年代观念艺术家,他们反对艺术只能存在于美术馆、画廊,顿时不论是街头,工厂都成为展出空间;他们反对艺术只能静静地被观赏,于是激怒观众,蓄意让观众也成为作品的一部分:他们不认为创作只能用画笔或泥巴,因此从自己的肉身到大地万物,都成为艺术家创作的资源,像是身体艺术,偶发艺术,地景艺术,环境艺术等。其中以人的肉身为媒材,在行动,表演中完成创作者想法的叫“行动艺术”和“表演艺术”。因此来自达达发展至观念主义的行动表演艺术。其根本精神是反叛传统的,颠覆体制的。

谁在自囚

像是自1978年就在纽约不断发表作品的谢德庆,他的每一件作品耗时都不是一小段时间,而是一整年,那样近乎苦行僧的执行力,需要过人的勇气。想象一整年不进文明遮蔽建筑,在纽约那样酷寒的天气,对西方艺术家而言,是相当震撼的。

机能丧失

在台湾解严前的低压气氛中,行为艺术往往充满抗争的紧张气氛。图为1983年陈介人等在西门町表演《机能丧失》作品

(陈介人提供)





本土占领行动

1994年，姚瑞中到全省六个象征不同政权登陆地点裸身小便，亦拍照留念。再于画廊内照片和实物装置形式展示，完成其《本土占领行动》。

图片提供：姚瑞中

他把自己关在铁笼中自囚一整年；和 Lin da Montano 绳系一年，互不碰触；每小时打卡一次一整年。作品反映现代人自以为自由的不自由，对于生活的“不能自主”。想想我们为了买房子，拼命赚钱，买了房子以后，哪也去不了。人与人之间，就是可以生活得如此密切，而又如此疏远。

谢德庆是西方现代艺术史不会漏掉的一位，甚至扮演行动表演艺术的“终结者”。然而若翻开当时台湾的报章杂志，却不乏以“疯子”来痛贬他的声音。

拣人家吃剩的？

其实，中国古代也有这种前卫的表演艺术。明朝一名道士不爱沾惹俗事，一日被富商频频邀请而参加寿宴，并以一幅大寿桃为贺礼，满堂宾客都称好，并问他如何有神来之笔？道士说“好！那我在现场画一幅。”说罢就脱下裤子，以臀部又印了一幅。十足讽刺的表演艺术。只不过台湾这十年把行动和表演当成艺术家执行观念的一种创作形式，主要仍受西方影响。

但是单纯只以一句“模仿”或“拣人家流行了半世纪的旧东西”来看待这类艺术，并不公平。

艺术是人类的公产，而且一种艺术能进入台湾，并且生根，必然有其天时、地利与人合的条件。达达艺术家反抗权威，激怒观众，引得观众丢东西、叫嚣、甚至围殴。说到这里我们就是清楚了，为什么台湾会在解严前后，此类艺术才开始引入，“精神完全一致嘛”。

台湾的艺术，不论是戏剧或美术，一直都比较缺少批判精神，解严之前，长期压抑的气氛，被迭起的抗争运动拉得更为紧张。开始有一群艺文工作者，（大多是美术创作者），尝试这种全新的创作形式。诸如张建富、郭少宗、陈介人、林文玲、李铭盛、吴玛——等。

在法律边缘游走

资讯引入和环境的松动，是行动表演艺术在台湾兴起的引线，主要的动力是来自“内在的自发”。郭少宗表示，在那

个时候，单足彩笔无法将心中想法完全发挥到极致。如此环境下，早期的作品往往在自觉和不自觉中，大胆地以政治、社会禁忌为主题，甚至表演本身就是一种抗争，在被逮捕和制裁的边缘冒险。

陈介人记得当时和他的伙伴，趁着一次选举的民主假期，前后不到十五分钟，在西门町完成“机能丧失”的作品。他们身穿白色上衣，赤脚裹上白纱布，整个头也被布包裹，搭肩成一行走在人潮汹涌的电影街上。排队买票的群众纷纷走避，有人以为是政治犯被逮走了。

那时他们连打带跑，一表演立刻换装混到人群中以躲避警察，压根没想到要发布消息给媒体。

一直到解严前一年的作品“试爆子宫”，自海中爬行向陆地的表演部分遭海防阻止。此外，李铭盛计划从家中牵线到台北市美术馆的作品“非线”，警方一早就在他家门口守驻，防止他出门肇事。

这样耸动的表演犹如一帖兴奋剂，很容易引起大众和媒体的注目，而造成过度夸张的渲染。包括郭少宗、陈介人等创作者都感到创作者、媒体或读者，很容易只放大作品冲动的部分，而扭曲了作品，不过即使到了今天，李铭盛仍是上报率最高的一位艺术家。

新新人类新行动

当时不少表演的意象、道具都和捆绑有关。虽然创作者并未发表政治宣言，然而反抗的意识却是主导作品的动力。“反抗的不止是某一威权，也包括在戒严中长大的自己，”陈介人觉得，若说反抗或叛逆，其实是很模糊的，因为他们都是在戒严中成长的一辈，只是觉得生命是沉闷，体内有种莫名的焦躁、不安，需要抒发，也不是那么清楚要反抗什么。

解严后，对美术创作是个新纪元，尤其是充满抗争精神的行动表演艺术。创作者不再有那么重的历史情结和包袱，政治不再是唯一诉求。尤其是不满三十的年轻一辈。冒险犯难勇气转化成身体官能的刺激，白色恐怖、政治禁锢变成一种神话或图腾。

1994年3月间，五十八岁的姚瑞中在杂志刊登广告，宣称他“攻占全台”。他到和平岛、安平港、鹿耳门、赤崁楼、盐寮、基隆六处象征西班牙、荷兰、明郑、清朝、日据、国民政府占据或登台的地方，裸身撒一泡尿，如小狗般地占据地盘，并拍照留念，完成他的“本土占领行动”。

一样年轻的刘秋儿，将他在军中所画350张素描，在五个月中，分16场次，与观画者讨论他的作品。美术家，由以往呐喊性的肢体诉求渐走向艺术性和视觉性的呈现。了解严之后抗争不再，早期从事过一些行动表演艺术的郭少宗觉得“肢体性较重的表演，算是开花结果，由后起的小剧场取代了”。

两年前旅法回国的汤皇珍，多次展出，皆以行动为主体，执行她个人的艺术观念。去年她在台湾国立艺术学院图书馆五六十大坪的大厅上，以面粉在地砖交接的十字缝口撒画

白色圆圈。不断重复弯腰掏撒，就如山下关渡平原种稻的农夫一般，如此整整“种”了三天，然后打开门，让风吹扬起地上的面粉。意志力所种的面粉圈和平原上的自然作物对比出特殊的图像。

由街头到森林

过去以来，行动表演艺术家总是最难维生的一群，除了一些成名的大家可以争取到一些国家、地方或私人的赞助基金，或卖出行动之后的纪录和道具，太多的艺术家得吃自己的。

国内以行动艺术为一贯风格的，也一直具有李铭盛一人。解严以来，他的表演趋向与大自然的相处。他在家的山后，光着身子整理花园，在散步中随性以大自然物，拼摆图形。下了山，他在台北最著名的林荫大道敦化南北路上，将每一棵树上系上红布。1990年，他联合一些外国朋友打电话给世界八个国家重要元首，提醒他们环保的重要，当作给他们的礼物。

1993年他受邀参加“威尼斯双年展的开放展”，达到他十年创作生涯的一个高峰。他向意大利一家最大的电话公司要来他们记录帐单的电脑报表纸，卷成直径四公尺、如树的年轮造型。吊诡的是，纸卷越卷越多，树被砍得也更多。在传真、电脑、卫星等高科技通讯，皆可以用电话连线的今天，纸卷越卷越大，也表示消费越高，电话公司的营收越多。

开放展开幕当天，李铭盛以高粱酒，四加仑牛血，和五百 C.C. 自己的鲜血，从头向自己淋下，然后在被腰斩的年轮上爬行完成这一件多重隐喻的祭典。

艺术家的小点心

虽然行动表演艺术在西方或国内都不是新东西了，然而对大多数的艺术家而言，才初尝综合媒材使用的自由，人体不过是其中一样。面对越来越多的创作人口，行动表演艺术，不会是创作者的唯一，然而却将会是他们呈现作品的一种方式。

从事版画及装置创作的侯俊明，常与剧场合作，以其装置作品为剧场的布景。他自己的“侯府喜事——拖地红”，是结合装置和表演的展演。比起早期的行动表演艺术，在表演的音乐，演员上加入了专业工作者，艺术形式较以往考究得多。

表演当天，侯俊明以丧礼的气氛举行婚礼，观众以包礼金方式取代购票，来见证仪式。室内有沙丘、木屋的装置象征阴和阳，屋和坟。新娘以女身出现，却在退去衣物后变成男性。婚礼结束，新郎侯俊明割下挂在现场的猪肉宴请观众。对于正处于情人离去的侯俊明而言，他以仪式般的表演艺术，探讨两性及生死的问题。行动艺术不仅是一件作品，也是一件事，成为创作者生活记忆的一部分，或许也是参加喜宴的观众生活的一部分。

这不仅是达达艺术所揭橥的精神，经过时间和环境的变迁，行为或表演艺术已形成艺术表现的一种形式。身为观众的你，不再单纯的欣赏艺术家创作的结果——成品，也可以参与艺术家创作的过程，甚至成为作品的一部分。



1993年，黄文浩邀请朋友们到画廊“伊通公园”内，一起收割他所播种的小麦草并榨汁饮用。

艺术现场

媒介蒙太奇

陈 侗

从 1994 年“第二届中国艺术博览会”装置展厅和同一时间三育路 14 号的《没有空间》可以看出，“大尾象工作组”越来越重视对媒介物的利用。电视机（徐坦、陈劭雄）、录像带（徐坦、陈劭雄）、照片（徐坦、林一林、梁矩辉）、幻

灯机（林一林）、玻璃或镜子（陈邵雄、林一林、梁矩辉）乃至声音（陈劭雄、徐坦、郑国谷）——所有与映现图像有关的东西都充斥在他们的作品中。这些东西原本只是用于传播作品，但现在却成了作品本身。因此，艺术家在视觉经验上的特权随着媒介物性质的改变而渐渐消失，从而真正脱离了“美学范畴”和艺术标准。用徐坦的说来说明这场诋毁现存标准的开心游戏，就是：去他娘的艺术语言。

徐坦本人甚至对装置作品的完整性也失去了兴趣。他在博览会上的作品头一天就遇到了技术上的故障，以至未能如期完成。所谓完成的标准似乎只是让两个水龙头同时冒水。第二天，水泵更换以后，水龙头冒水，徐坦脸上露出开心的笑容，作品也就成了最“劲”的。

当然，并非所有的成员都有意亵渎视觉经验。在处理非媒介物材料时，林一林和梁矩辉从来都表现出一种秩序化的作风。林如同建筑师般地小心规划和实施自己的作品，极少出错（比方说，那个砖墙中的人形空洞就刚好容下他的身体，不宽也不窄）；梁所搭建的“脚手架”被（金属的）镜面反射出重叠的影像，给予了公众“计划中”的视觉反应。梁总是间接地涉及某些社会命题，而他对作品的“解释”却往往令人失望。其实他的作品主要成份是心理学式的，也许只有徐坦才是真正的社会学家。

对媒介物的大量使用肯定与近几年国际上各式各样的双年展有关，尤其是像白南准这样的艺术家，在使用电视机方面，达到了中国艺术无可企及的程度，使装置艺术走到了“我们还能这个世界做点什么”的虚无飘渺的境地。应当说，电视机无论是在陈劭雄那里还是徐坦那里，发挥得更多的还只是播放的功能。但是当徐坦事后播放给不在现场的人看的录影带与展出时播放的情节——针对三育路 14 号的改建和利用提出各种方案——一模一样时，媒介的蒙太奇效应便出现了。相似的效应在陈劭雄的作品中可能是一开始就设置好了的：在呼吸状态下拍摄的海水（带声的）与枪击灯管（带声的）均匀地组接在一起，就像是某部戈达尔式影片段落的反复放映。这件作品的蒙太奇手法自然还包括对真实性的似是而非的质疑：地上散落的玻璃碎片和对准屏幕的气枪。但我不明白的是，为什么是一堆碎玻璃而不是别的东西？

同样以均匀的速度放映，使穿越网格的历史性画面产生重叠，这是林一林一贯使用的闪回手法。就像博览会重新垒起的砖墙是对最初的装置作品的再度闪回，网格和幻灯画面也等于是把电视大学和红蚂蚁的作品重

改变电视频道便改变新娘的决定

陈劭雄
1994 年

