

中國行為藝術 身體與場域

Performance Art in China: Site and the Body

霍少霞 著

戴穗華 譯

目次

CONTENTS

第一章 中國行為藝術概覽 4

- 觀賞和詮釋行為藝術的侷限性 4
- 行為藝術的特色 5
- 藝術家對自己的身體在行為藝術展示過程中的感知 5
- 中國對「行為藝術」的定義 12
- 自1990年起中國行為藝術的傳播和反應 23
- 有關中國行為藝術的最新文獻資料 30
- 中國行為藝術中運用裸體的歷史 32
- 有關中國行為藝術的研究問題 33
- 肖魯的作品〈槍擊〉(1989年) 34
- 研究方法 40
- 有關本書章節的內容概要 40

第二章 中國行為藝術中的身體和場域 41

- 【例1】宋永平：對展覽制度的批判 46
- 【例2】張洄和楊志超：提出社會文化問題 50
- 【例3】朱發東、李暉、蒼鑫、高氏兄弟：巧用場域和觀眾 62
- 【例4】王晉和何雲昌：具有特殊含意的場域 74

【例 5】展望：提出社會轉變問題	79
【例 6】林一林和王衛：以移動磚塊隱喻社會變遷	82
【例 7】羅子丹和孔永謙：提出社會文化問題	86
【例 8】李海兵：提出政治問題	92
【例 9】尹秀珍和王晉：用水做媒介	94
【例 10】宋冬和邱志傑：利用重覆的身體動作	100
【例 11】楊曦和鄭連傑：把天安門廣場當作紀念場域	106
【例 12】王楚禹、楊志超和劉瑾： 在藝術節中以暴力作為表達手法	111
【例 13】肖雄、王晉、邱志傑和琴嘎：關於長征的作品	118
【例 14】「後感性：報應」和「亂倫」：探索新的展覽形式	132
結語	148

第三章 總結 151

研究成果和貢獻：身體與展示場域的關係	151
如何將行為藝術在中國當代藝術史上定位	152
中國當代藝術裡的身體問題	153
藝術史和理論的密切關係	154
謝言	159

第一章

中國行為藝術概覽

1976年，隨著中國文化大革命的結束，對藝術的嚴厲審查和對意識形態的控制都放鬆了。與國際藝術界隔絕十年後，蜂擁而至的西方藝術概念攪動著中國藝術界，行為藝術是激進的藝術概念之一，它向傳統的官方制度興起挑戰。

本書研究中國當代行為藝術史。自20世紀80年代中始，「行為藝術」、「行動」、「行動藝術」、「行動展現」、「藝術行動」、「表演藝術」、「身體藝術」等術語一起出現，說明對這種身體展示形式的定義並不穩定。然而，這些不穩定的術語，都把重點強調在行為展示的過程和藝術家的自身體驗上。與此同時，還引發出涉及觀眾身體角色的爭議。本書還討論作為表達和體驗媒介的藝術家身體的感知方式。通過對行為藝術作品及其背景的研究，嘗試給行為藝術在中國當代藝術史上定位。

過去二十年間，行為藝術的背景已經發展，本書內容將大致勾勒出幾個行為藝術的發展階段和藝術家的圈子，主要有北京的藝術圈，以及在杭州、上海、成都、廣州、武漢、蘭州等地的藝術家團體。

本書同時研究身體在中國當代行為藝術中所起的作用，並著重討論身體在行為藝術中所扮演的角色和影響。研究身體與展示場域之間的關係，以及強調身體在行為藝術中的重要性。

■ 觀賞和詮釋行為藝術的局限性

藝術家通常會做好充分的準備，把展示過程製成照片和錄像，供日後展覽所用。一些藝術家把拍攝照片和錄像也當作整個行為展示計畫的組成部分。然而，

藝術家真正經歷的時間卻是不可追蹤的。三木（陳式森）是一位生活在香港的中國行為藝術家，聲稱他的行為作品幾乎沒有記錄。^{【1】}因為通過觀看文獻資料甚或實況行為展示，觀眾不可能切實感受到藝術家在創作現場所經歷的一切。觀看行為展示跟欣賞繪畫作品不一樣，畫可以一遍遍反覆研究細節；觀賞行為展示則是隨意自發的，受限於展示場地，圍觀者可以自由移動，有些場所卻又禁止觀眾自由移動，當觀眾太多時，一個人也許只能看到整個創作過程的一部分。觀看實況行為展示的自發性和短暫性，使現場觀眾按照現場所見所聞去理解行為作品，當藝術家的身體在表達一個信息時，觀眾則從不同的視角去分享和解讀它。除了觀賞的侷限性外，現場氣氛也不能複製，尤其是在室外。

■ 行為藝術的特色

在繪畫、雕塑、攝影、影視錄像等中國當代藝術中，身體一直是一個重要論題。在方力鈞和張曉剛的肖像畫、王慶松的攝影、林天苗的裝置、岳敏君的雕塑及王功新的錄像作品中，都以實例證明了身體在藝術主題中的重要性。

一些裝置藝術和表演藝術的表達形式跟行為藝術中的特定時空，以及以人物為中心的特點相似。當與其他藝術形式相比較時，究竟身體在行為藝術中的作用有多重要呢？首先，行為藝術不像其他藝術形式有一個嚴格的劇本，雖有藝術家聲稱會事先測試一下道具或設施的效果，但在實地創作之前很難做排練。當行為展示進行時會發生一些難以預料的事，導致即興的臨場發揮，這與其他藝術形式有所區別；其二，行為藝術中的身體既倚賴於場域又受限於場域，身體和場域共同構成傳達信息的因素，藝術家的身體吸引並激起觀眾對所傳達信息的反思，身體語言述說得越清楚，行為展示過程所傳達的信息就越有效。

■ 藝術家對自己的身體在行為藝術展示過程中的感知

藝術家的身體在不同的行為作品中有特別的含義，研究他們在整個展示過程

【註1】2005.12世界貿易組織（WTO）部長會議在香港召開期間，行為藝術活動〈香港動作：無能的力量〉曾在香港三個不同地點展示，來回應WTO事件。12月7日，其中一場展示在嶺南大學校園進行，在研討會上，陳式森（三木）說他否定把行為藝術作品實錄成文獻資料的可能性，不過大部分香港藝術家認為把行為藝術作品記錄成文獻資料仍有必要。

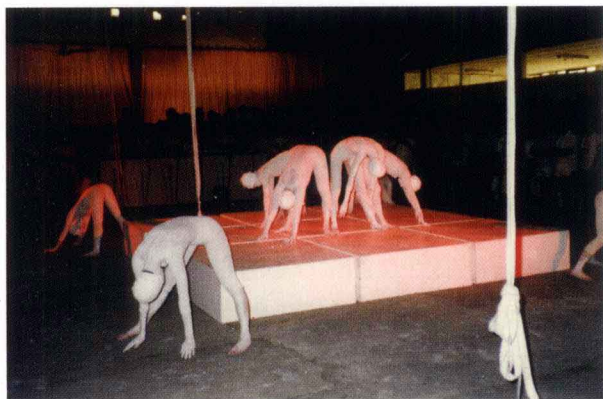


插圖1 南方藝術家沙龍 第一回實驗展 1986年9月 行為藝術 廣州中山大學（上圖）

插圖2 丁乙、秦一峰、張國梁 布雕 1986 行為藝術 上海（右頁圖）

中對自身的感知是一件重要的事，西方行為藝術家使用身體的做法，對中國行為藝術家的影響至何程度？也是一個值得探討的問題。

據生活在香港的中國行為藝術家陳式森說，那時南方藝術家沙龍的成員，曾有幸在一位學法語的朋友處，看到他從法國帶回來的一本法文雜誌，裡面有一張伊

夫·克萊因（Yves Klein）的表演照片，他們認為自己也可以做一次。^[2]於是在1986年9月，南方藝術家沙龍在中山大學舉辦了第一回實驗藝術展【插圖1】。陳還提到，那時只有學術界的教授才有機會接觸到海外的學術資料，在20世紀80年代，有關藝術的資料是很稀罕的，因此，他們當時根本不知道克萊因是誰，直到1988年他移居日本後，才得知當年從那本法文雜誌上看到的藝術家是誰。

南方藝術家沙龍第一回實驗藝術展，設計出舞台、音樂、平面設計及雕塑，但他們自己並未參加行為展示，而是邀請了一些舞蹈家和時裝模特兒做了一場綜合表演，觀眾主要是中山大學和廣州美院的學生。陳回憶道，當時藝術家們都極興奮，但觀眾似乎有些迷惑，藝術家和觀眾之間也無任何溝通。老藝術家王韶文在他女兒的陪同下來觀看了演出，並對這種嶄新的藝術形式留下了深刻的印象，他說：「很好，很新，意義大過一切。」^[3]然而，陳說他自己對那次表演的意義卻不是很有把握的，那時他對行為藝術沒有任何概念。^[4]南方藝術家沙龍的核

■ 註2：摘自2005.1.27於香港筆者對陳式森（三木）的採訪錄。陳式森生於北京，在南方生活，1984-85年在廣州美術學院學習汽車外型設計，因而認識南方藝術家沙龍的成員，曾參加1986年於廣州中山大學舉辦的第一回實驗藝術展覽。南方藝術家沙龍的主要成員是王度、林一林、陳紹雄、戴劍峰。該團體共有21名藝術家，分別來自廣州美術學院、中山大學、廣州電視台，背景各不相同。

■ 註3：摘自2005.1.27於香港筆者對陳式森（三木）的採訪錄。據陳式森說，王韶文於20世紀初在法國學習藝術，陳轉述王韶文的原話是「很好，很新，意義大過一切。」

■ 註4：同上註。陳式森說：「當時對行為藝術沒有概念，沒有任何資料，連那照片也沒有再看第二次。」



心人物林一林說，他們那時著重舉辦展覽和研討會之類的集體活動，並不重視個人，當時的觀眾主要是學生、藝術界和文化界人士。林還說，20世紀80年代時他們幾乎沒得到什麼支持，對自己而言卻是一種很好的體驗。^[5]這一次的活動是受了克萊因作品圖像的啓發，他們甚至不太清楚那個作品是怎樣完成的，雖然他們自己沒有參與行為展示，但是擔當整個創作活動的藝術導演角色。在那個階段，他們似乎並未確切肯定自己的身體在行為藝術中的作用。

生活在上海的藝術家丁乙回憶道，80年代中還未將身體用於藝術創作，青年人熱衷於打破沉靜，因受克里斯多（Christo）的包紮藝術影響，1986年9月，丁乙、秦一峰、張國梁將自己的身體用黃布包裹起來，在上海的鬧市街頭和偏僻場域展示行為創作。^{[插圖2][6]}他們似乎並未清楚意識到自己的身體在這些行為展示過程中的特殊作用，只是像宋氏兄弟那樣直接利用身體去探索不同的創作形式。

1986年11月4日，宋永平和宋永紅兩兄弟在山西太原工人文化宮的美術館展示行為作品，宋永平用紅布包裹身體，宋永紅則用白布，他們的臉也分別刷上與身體相同的顏色，然後置身於一個用陶和其他材料組成的裝置裡創作該作品^[插圖3]。宋永平說他是有意識地將身體介入這次創作活動，它是這個作品的起點，對他而言，這個行為展示是一種新的表達形式，是對平面創作的一個重大突破，雖然當時的人們多不接受這種創新，但是他卻對這個創作感到滿意，有種釋放的感覺。^[7]其弟宋永紅則說是一種衝動，催促他去展示自己的行為創作，事先腦海裡並無一個何時開始、何時終止的計畫，只是在一種創作慾望的驅使下進行。^[8]宋永平是清楚明白身體的中心作用的，宋永紅則強調自身有一種無意識的衝

^[註5] 摘自2006.11.28於廣州筆者對林一林的採訪錄。林一林說：「南方藝術家沙龍是美院學生組織，一起辦展覽和研討會，很有團體性，不強調個人，觀眾是學生和文化領域的人，對自己是一種鍛鍊，全是自發參加的，是一種很好的體驗。」

^[註6] 摘自2005.5.29於上海筆者對丁乙的採訪錄。1986.9，丁乙、秦一峰、張國梁在上海用黃色的布把他們自己包裹起來展示藝術作品〈布雕〉，那時，他們三人都是上海大學美術學院的學生。丁乙說：「86年9月做的，那時還是學生時代，能夠接受進來的國外的資料不多，看過克里斯多的包紮藝術，受了影響。當時年輕人的熱情，想衝破一些凝固的東西，因為在中國傳統藝術裡，用身體來直接做的作品是沒有的。」又《江蘇畫刊》80期（1987.8），頁39-40。泰子報導：「由張國梁、丁乙、秦一峰等人組成的藝術集體創作的『布雕』作品，出現在上海畫壇，引起了人們的新奇感，產生不同的反響。這種藝術表現形式，在國外已出現過。我國的藝術青年中也對此進行了一些嘗試和探索。他們自稱要「找到一條能使作品充分呼吸大自然氛圍和參與到日常普通生活之中的途徑」。

^[註7] 摘自2005.6.10於北京筆者對宋永平的採訪錄。宋永平說：「很自發地把身體介入作品，這是基本的出發點。這個想法是對畫面的一個突破，對平面藝術的一個突破，總覺得有什麼新鮮的感覺，去體驗一種新的形式，很興奮。過去跟社會溝通都比較壓抑，沒有讓自己痛快地表達，盡管別人不接受這個作品，自己覺得滿意，自己解放了。」

動。由此可見，中國早期行為藝術具有不起草、無計畫、即興創作的特點。

與宋氏兄弟相似的還有張培力和耿建翌。1986年11月於杭州，他倆用舊報紙把自己的身體從頭頂到腳趾都包裹起來，體驗了約一小時的束縛經歷【插圖4，見14頁】。張培力說，他們用報紙把身體包裹起來，扮成物化狀態，自身的特性就消失了，他們想體驗這個過程。【9】這與隨意即興而作的宋氏兄弟的行為展示形成反差，張培力和耿建翌的行為創作，強調身體在包紮狀態時的忍耐，雖然他們沒有清楚說出創作過程中其身體如何感知，但是他們想讓身體去體驗忍耐的目的似乎已達到。

「觀念21」的成員奚建軍說，80年代中他已讀過一些介紹西方行為藝術的雜誌，發現中國當時還未把身體直接用於藝術創作。1986年12月23日，「觀念21」組織了第一次行為展示活動，他們在北京大學的校園裡用白布把各自的裸體包裹起來，然後在上面潑顏料，接著在寒冷的天氣裡來回巡走。【10】「觀念21」的成員盛奇說，對他而言，那次寒冷的集體創作是體驗與自然抗爭，動機是發洩情緒。【11】他還說，那時他已在圖書館裡讀過許多有關西方當代藝術的書籍。【12】然而，他們的身體有何感知卻未說明。在此階段，藝術家們雖已開始將身體用於創作，但並未瞭解身體的特殊作用。

20世紀80年代中，南方藝術家沙龍和丁乙承認伊夫·克萊因和克里斯多影響他們的作品，奚建軍和盛奇因有接觸西方當代藝術書籍的便利而受其影響。由此可見，藝術家們從學院環境開始瞭解西方的行為藝術，他們察覺到當時中國藝術裡還缺乏身體元素，於是開始探索並用身體來創作。然而，並非所有藝術家都能清晰

■ 註8：摘自2005.5.3於北京筆者對宋永紅的採訪錄。宋永紅說：「沒有刻意去表達什麼，在這個環境裡所表達的是一個原始的衝動，有很多動作，不是一種表演，是一種無意識，不知道何時開始，也不知道何時結束的行為，完全沒有一個計畫，只有一個表演的動機。」

■ 註9：摘自2005.5.30於杭州筆者對張培力的採訪錄。張培力說：「我們想模擬一種狀態，這個人被當成一般的物品，他被包裝後，可能生命的特徵都消失了，或者作為人的個性和特徵都不存在了。被包的我肯定跟平時的我狀態不一樣，這就是一個人被物質化的過程，有一種心理反應，我們想體驗這種東西。」

■ 註10：摘自2006.11.3於英國曼徹斯特筆者對奚建軍的採訪錄。奚建軍說：「1986年也很開放，中國當時沒有行為藝術，那時也看了一些介紹西方行為藝術的刊物，發現中國缺少直接用身體、行動、行為來做藝術的東西。第一個作品在北大校園做的，零下幾度的氣溫，我們脫得精光，然後用白布把自己捆起來，將顏色刷在身上，在校園來回巡迴走。」

■ 註11：摘自2005.4.29於北京筆者對盛奇的採訪錄。盛奇說：「去忍受這種冷，忍受這種反應，來體驗跟自然的一種抗爭，我們當時用『行動』這個詞，覺得『行動』有力量，動機是發洩，釋放自己，是statement，是看法，有態度，有行動。」

■ 註12：摘自2005.4.29於北京筆者對盛奇的採訪錄





插圖3 宋永平、宋永紅 紅色行動：一個景象的體驗 1986年11月4日 行為藝術 山西太原（左右頁圖）

感知身體在行為展示過程中的特殊作用，他們更關心的是即興而作的體驗過程。

當時，除了受西方使用身體和包裹形式的影響之外，不同地區的藝術家之間也可能互相影響，因為他們的作品在《中國美術報》和《美術》刊物上發表，不同城市的藝術家把他們的藝術作品的照片寄給北京的藝術編輯和藝評家，希望在刊物上發表。吳山專說，他把自己作品的照片寄去北京，目的是為了讓北京人瞭解他在自己的家鄉浙江舟山所做的作品。^{【13】}由此可知，自80年代中始，人們已開始接納並傳播行為藝術作品的照片。

到了20世紀90年代，藝術家們已對行為藝術展示過程中的身體有更清晰的認識，他們認為身體與自己的性格和社會背景密切相關。例如：何雲昌說，他的行為作品包含他的個人經歷、生活環境及個性，目的是鮮明生動地表現自我形象。^{【14】}他的忍受極端環境的行為作品，反映他養自雲南的野孩子性格，他把作品設計成挑戰自身。與他相似的是在黑龍江土生土長的蒼鑫，在他的行為作品裡，通過忍受寒冷的天氣等極端嚴酷惡劣的條件來挑戰自我。^{【15】}何成瑤與何雲昌、蒼鑫不同，她把身體看作自己過往歷史和受壓抑個性的化身，把它視為一個綜合性的合成體，而非僅僅是肉體的東西，她有意識地部署自己的身體去再現自己的歷史以達治療的目的，這也許是受約瑟夫·波伊斯（Joseph Beuys）的影響，同時，她還用自己的身體去反抗中國的階級制度。^{【16】}從這些藝術家的描述中反映出他們已認識自己的身體在行為藝術中的特別作用，對身體在中國行為藝術中出現的問題也顯示出日益增長的興趣，這也是本書之所以把研究重點放在身體上的原因之一，研究過去二十年間中國行為藝術家如何逐漸把身體當作主體，是一件有意義的工作。

■ 中國對「行為藝術」的定義

從1986至1989年的原始資料顯示，中國各地行為藝術的發展和定義是不斷變化的，注意的焦點從一件藝術作品的最終產物移至行為展示的過程及藝術家身體的體驗過程，這成為早期定義行為藝術的雛形。20世紀80年代出現的「行為藝術」一詞，在當時是一個新的不固定的詞語，從該術語和其定義可知，當時對這種新表達形式的廣義性理解，當時對這種表演藝術有好幾種譯法，有趣的是不同的譯法反映對這種新的藝術形式的不同理解，幾乎沒有藝術史文獻資料調查

過這些各憑觀察而創的術語的來龍去脈。下文將進一步調查80年代中國行為藝術這個術語的演變過程和定義，從而深入研究行為藝術的產生原因。筆者從《中國美術報》和《美術》刊物裡收集與行為藝術有關的事件進行研究，《中國美術報》是一份留意前衛藝術動態的刊物，1985至1989年間報導了許多本地和海外的流行藝術的消息，《美術》也是一份質量可靠的藝術雜誌，這兩份影響力遍及中國的刊物，當時在藝術圈內廣泛流傳。

1986年前後，行為藝術在中國各地出現，而「行為藝術」這個專用名詞首次出現是在《中國美術報》上，文中報導了1987年1月江蘇省徐州市「犀牛畫會」舉辦了一次為期兩天的「87行為藝術活動」，除了展出繪畫和裝置作品外，這個行為藝術活動還包括用布包裹物品、建築物及藝術家的身體。用布包裹這個視覺詞彙在中國早期行為藝術裡很流行，這也許正像丁乙論述的那樣是受克里斯多的包裹作品的影響。^{【17】}藝術家們在一個記者訪談中宣稱：「必須釋放出人類的創造性力量，以實現人本體的在藝術中的自我復歸。」^{【18】}這個宣言，暗示藝術家們是有意識地去探索自我及藝術活動中的身體。

80年代出現的中國行為藝術，既強調行為展示的過程，又重視藝術家身體的體驗。1986年杭州「池社」的宣言是對身體體驗的一個最好說明，意味著他們把身體浸泡在水裡感受身體的內涵。這發表在1986年7月的《中國美術報》上，

■ 註13：摘自2005.7.26於香港筆者對吳山專的採訪錄

■ 註14：摘自2005.5.13於北京筆者對何雲昌的採訪錄。何雲昌說：「作品跟你的經歷，生活的環境，甚至你自己的性格都會在你的作品裡。作品就是很鮮明地表現自己的色彩。」

■ 註15：摘自2005.5.7於北京筆者對蒼鑫的採訪錄。蒼鑫說：「我的北方人性格體現在我的作品裡，比如我喜歡極端地體驗我的身體。」

■ 註16：在採訪過程中，我發現大部分藝術家都欣賞波伊斯（Joseph Beuys）。摘自2005.5.12於北京筆者對何成瑤的採訪錄。何成瑤說：「身體是一種存在的歷史、智慧及個體壓製的各種層面，是綜合的身體，不僅僅是生理上的身體。我有意識地用我的身體，一方面透過呈現過去歷史來治療我自己，另一方面用自己的身體去對抗男權對女性的控制。」

■ 註17：刊於《中國美術報》46期（1986.11.17），頁2的正是這次活動中用紅布包裹藝術家身體和巖石的畫面。又《中國美術報》46期（1986.11.17），頁1，報導節錄如下：「『曬太陽——走向87』，9月7日，百餘名藝術青年在南京玄武湖公園舉行了一次露天展覽，名為『曬太陽藝術交流活動』……民間自發性的聚會。還有如沈龍、沈也、胡文波的『我捆住了自我』之類的行動藝術，從傳統的繪畫、雕塑的表現手法中，導引出的人與模型的捆紮，其短暫的存在方式，具有獨特的性格。」又張小華、郭海平：〈江蘇「曬太陽」藝術交流活動〉《江蘇畫刊》74期（1987.2），頁14-15。

■ 註18：《中國美術報》6期（1987.2.9），頁2。武平人報導：「『行為藝術在徐州』，徐州訊：1987.1.14-15，徐州青年美術家群體犀牛畫會舉行了為期兩天的『87行為藝術活動』，對房屋、建築、人物、道具和活動者自身進行了捆包、塗畫、組合構成。」



插圖4 張培力、耿建翌 包紮系列之一：國王與王后 1987年行為藝術
杭州

念21」的行為作品時，把它當作一個「行動藝術」的熱潮。廣曜是中央工藝美院的學生，他用一塊白布把幾位現場參與者包裹起來，構成不同的雕塑造型。其中一位參與者說：「我們原以為美術是靜止的東西，沒有想到還能成為流動的形式。」^{【20】}觀眾的這種接納和反應可解釋為行為藝術的另一個重要方面——藝術家的身體是活動的，可以用活動的身體創造出不同的雕塑形狀。與「池社」的宣言相類似，由五名美術學院的學生（盛奇，趙建海，鄭玉珂，奚建軍和康木）組成的「觀念21」，於北京大學在零下8度的氣溫下展示了一個長達五十二小時的「行動展現」^{【插圖5】}，他們脫掉衣服，然後用紅、白、黑色的布和其他在校園裡撿到的東西把身體包裹起來。中央美院的學生鄭玉珂說：「這次行動的結果是怎麼樣，我並不關心，我所關注的是這次行動的本身意義。」中央工藝美院的學生盛奇說：「我是想通過這次行動，認識新的自然，感受生命在空氣中顫抖，

「池」的意思是指一種浸泡體驗狀態，他們說：「我們渴望最大限度地揭示內在空間，尋求更為直接的體驗，以達到不可名狀的狀態。凡能體驗衝動的一切手段我們都將嘗試，過去的或現在的，單一的或綜合的，我們所關心的是具有個性的全體的參與過程而非結果。」^{【插圖6，見16頁】}^{【19】}要體驗過程，是1986年中國行為藝術很重要的觀念之一。

在「行為藝術」這個詞出現之前，第一個表達行為藝術的術語出現在1986年，叫「行動藝術」，強調藝術家的身體和動作。1986年12月，趙農在報導「北京大學文學藝術節」上有關廣曜和「觀



插圖5 觀念21 觀念21行動展現 1986年12月23日
行為藝術 北京大學

結果是達到了目的。」中央美院的學生趙建海說：「我主要想強調藝術家想捕捉自我的過程是來自行為過程，而非一次行動的完成。」^[21]除了這兩個北京的行為作品之外，1987年5月1至5日，盛軍在江蘇省連雲港市也組織了一次「藝術行動」，這五天的活動包括「行動藝術」、「行動展現」、「觀念藝術」、「景觀藝術」、「藝術劇（活報劇）」等^[22]。不同的術語暗示這種藝術形式在80年代剛出現在中國時的不同詮釋和用法，無論如何，在這三個作品裡的行動都提及藝術家或參與者的身體活動和行動。藝術家們似乎對體驗行為展示過程著迷，他們著重探索展示過程中的身體和心靈，身體動作所展示和陳述的思想觀念隱藏在他們的活動裡，但是藝術家或刊物都未對隱含在身體動作裡的思想概念作進一步的討論或解釋。

■ 註19：《中國美術報》28期（1986.7.14），頁1。川子報導：「浙江訊：由原『85空間』成員王強、包劍斐、關穎、宋陵、張培力、耿建翌數人組成的藝術群體——『池』社，5月27日宣佈成立，……『池』社之名意為藝術是一個『浸入』某種體驗『狀態』的池。」又《中國美術報》34期（1986.8.5），頁4。報導如下：「浙江訊：6月1日，『池社』首次藝術活動是在杭州南山路，集體創作『作品1號：楊氏太極系列』，他們在路邊的青磚上用拼貼手法貼了高4公尺，總長為60公尺的作品。對這次創作，他們否認是標新立異的遊戲或實驗，而認為是一次別樣而實在的對話，它表明了無功利的藝術活動的活力，以及在疲憊與陶醉的瞬間結合之後的產生的壯嚴與快樂。這次集體活動從上午9時到次日凌晨4時。」又《中國美術報》38期（1986.9.22），頁3。張培力說：「我們強調『體驗』和『藝術催眠』，認為重要的是過程，而非結果。目的在於消除以純粹的技法演繹所造成的障礙，使藝術創作成為真誠的心靈活動的媒介。」

■ 註20：《中國美術報》3期（1987.1.19），頁1。趙農報導：「美術走向社會，1986.12中旬，在北京大學舉辦的『文學藝術節』上，掀起了一次『行動藝術』的熱潮，其中較早的參與者是中央工藝美院的學生廣曜，他用100公尺的白布進行藝術實踐。用畫布把幾位熱情的參與者裹了起來，擺出各種各樣的造形，構成了系列的『雕塑』群體。」

■ 註21：《中國美術報》3期（1987.1.19），頁1。

■ 註22：《中國美術報》28期（1987.7.13），頁2。



插圖6 池社 楊氏太極系列 1986年6月1日 裝置和行為藝術 杭州(上二圖)

表演藝術和行為藝術之間的差異是值得比較的。1986年11月4日在山西省太原市，宋永平和宋永紅創作了一個名為〈紅色：一個景象的體驗〉的行為作品，發表在1987年2月的《美術》上，他們把自己的作品稱作「藝術行為」，其注意力集中在完成作品上。^[23] 1987年4月《中國美術報》發表了另一篇文章，丹約說：「我無緣欣賞『觀念21藝術展現』，依我淺見，『觀念21』的行動近似於表演藝術（performance art）。」^[24] 在這篇文章裡，丹約按照英文的字面意思把「performance art」翻譯成「表演藝術」，因為英文「performing arts」和「performance art」都譯成「表演藝術」，因此，为了不使觀眾和讀者產生混淆，就用「行為藝術」這個術語去區分「表演藝術」。基於行為藝術著

■ 註23：宋永平，宋永紅：〈1986.11.4日15-17時一個景象的體驗〉《美術》（1987.2），頁57。他們宣稱：「作為藝術行為的參與者，我更多的興趣是在完成作品方面，至於作品的結果，或完成作品的過程是否符合某種邏輯並不重要，也許這篇文章無法排除某種邏輯的混亂，那麼就算是藝術表演的追求，或稱為藝術表演的繼續。」

■ 註24：《中國美術報》17期（1987.4.27），頁1。

■ 註25：《中國美術報》45期（1987.11.9），頁1。

■ 註26：劉彥：〈當代藝術的困境和使命〉《中國美術報》52期（1987.12.28），頁3。

■ 註27：《中國美術報》18期（1988.5.2），頁2。介塵報導：「在『畫框系列』之前，董超，李漢（山東），1987.11。藝術匯

重創作和體驗的過程，中國的藝術家通常用「行為藝術」來與戲劇、舞蹈、歌劇等劇場演出作區分。

除了藝術家身體的活動過程和體驗之外，從藝術家的述說可見展示場域也是行為藝術中一個重要方面。例如：1987年11月「池社」成員合作的六個系列作品，指出了「行為」與「空間」的關係。^[25]在這篇文章裡，「行動」一詞可能是指一種行為或一個行動。在1987年，「行為藝術」這個術語仍與「行為」、「行動」、「行動藝術」、「行動展現」、「藝術行動」、「藝術行為」這些詞語糾纏在一起，還未有一個標準化的名稱，而且「空間」一詞也含展示場域或位置之意。可見此時藝術家的身體與展示場域之間的關係還未在考慮範圍之內，重點仍放在展示的過程和體驗上。

1987年12月，劉彥在〈當代藝術的困境和使命〉一文中指出達達藝術（Dada）、觀念藝術（Conceptual Art）、行為藝術（Performance Art）及一些波普藝術（Pop Art）都是玩世不恭的藝術。^[26]那時，仍有一些文章用「行動展現」來報導貴州的藝術家和「觀念21」在長城的藝術活動，^[27]但是「行為藝術」這個術語從1987年12月始變得常用起來。1988年6月，當台灣藝評家吳瑪悌介紹波伊斯的社會雕塑時，「行為」一詞就流行起來了，吳瑪悌引用波伊斯的話說：「將人的幻想表現在思想、行為、造型、圖畫或語言裡，就是一件雕塑品，它有別於一般的雕塑，它不斷訴諸視覺，而重視思考。因此他的演出過程就是一件雕塑品。」^[28]吳還介紹了波伊斯的行為作品〈如何向一隻死兔子解釋圖畫〉（1965）。也許吳使用「行動」一詞在本地藝術家身上產生了作用，而波伊斯對中國藝術家的影響也是肯定無疑的，因為許多筆者採訪過的行為藝術家都很欣賞他。

餐，材料和人一齊行動（貴州）。」又《中國美術報》35期（1988.8.29），頁1、3。張培力和觀念21的作品【插圖7】發表，報導稱：「張培力的『褐皮書一號通告』於1988.4.20至6.21完成。觀念21·1行動展現，1988.5.10-11，是由趙建海、盛奇、鄭玉珂、康木在古長城遺址完成，〈觀念21-1行動展現〉。參與者錢劍湖說：「四位行動者自由、飄逸的行動就是一種生命的流動過程，有如一種思想精靈的漫遊。這種看似沒有終極目的行動，正體現了一種新藝術的宗旨——即行動過程即藝術的目的。借火系列、大悲劇烽火台系列、紅色包紮長城系列、救死系列、圍棋聖戰系列、吼天系列。」

■註28：吳瑪悌：〈藝術是社會雕塑——波伊斯〉《中國美術報》25期（1988.6.20），頁4。任戎摘自《藝術家》（1986.1）。侯瀚如也曾介紹波伊斯（Joseph Beuys）的行為作品，參考《中國美術報》14期（1988.4.4），頁2。