

行为艺术有没有美学？

Is there Action Art Aesthetics

高千惠 Gao Qianhui

1.行为，作为一种精神情境

将行为作为一种创作，是艺术家以生活经验和面对社会的态度，作为表现或宣告的题材。此艺术类型介于物质（身体）与非物质（行动）之间，是故，也具有对外沟通的意图。当代艺术领域，已接受“行为”可作一种艺术观念，也是一种艺术表现。在此观念没有出现之前，历史上已出现许多生活美学家或行为怪异家，他们浑然天成，倒不需要进行公关宣传，已有许多行径各留青史。

在中国画论中，最常被引用的行为论述家是庄子。事实上，庄子论艺，与“艺术家”有关的文字只有一条，那就是“脱了，会气很大”的“解衣般礴”。庄子在《外篇/田子方》中论艺，谈的不是作品，而是一种状态，也就是一种观念行为的表现。《田子方》，是以子夏门生田子方为篇名，描述了几个理想人物的形象和言论。因为是寓言，故事几乎都强调了一种“另类”的精神成就。其中与“艺术家”有关的论点，便是这段：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僵僵然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：可矣，是真画者也。”

故事是说，宋元君举办画会，约邀的画师都来了，受君命拜揖而立，润笔调墨各自准备，而门口还有一大半天围观。有一位后来才到的画师，不慌不忙地走来，受命拜揖后也不经通报，便直直往馆舍走去。元君派人去看，只见他脱掉衣服，已裸身盘腿而坐。元君便说：“没关系，这是个真正的画家。”这里引出古今中外艺术

家向往的“解衣般礴”之典故。

从上下文看，庄子只是在强调纯真的重要，衣冠、爵禄、礼节都是外在形式，抛开形式才能随应自然、不受外物束缚。解衣般礴是指脱衣箕坐，神闲意定，不拘形迹。这种不受世俗束缚的思想却道出艺术创作的一条特殊性，即艺术家创作时的理想精神状态：能够放下一切，自由自在，旁若无人。

我们用现代情境来看宋元君所请的这位迟到画家。他的作品如何，并没有被详述或肯定，而是宋元君用宽容的角度，来看一个又迟到又在公共场所裸体的“搞怪型”艺术家。在众人围观下，他被描述成“箕坐鼓气，神机始发”。这种玄学式的、宣告式的表演，已视艺术家行为是一种“艺术”。许多玄学艺术家，便是极早期的行为艺术家。如水墨画家王墨，风颠酒狂，“凡欲画图，先饮，醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫”，甚至“以头髻取墨抵于绢画”，比近代用人体刷画的观念行为艺术家克来恩（Yves Klein 1928-1962）先进上千年。

还有借助酒劲，以便进入心醉神迷的艺术创作状态者几多，不必脱光衣服，也常被称是“解衣磅礴”。清代戴名世《〈汪武曹稿〉序》中，有“酒阑灯炮，解衣磅礴。”施润章《就亭记》中则有：“俗俭讼简，宾客罕至，吏散则闭门，解衣盘礴移日，山水之意未尝不落焉在予胸中也。”恽寿平亦说：“作画须有解衣盘礴，旁若无人，然后化机在手，元气狼籍。”这些文字，谈的是精神情境，但都没有陈述其完成的作品，是否也有大气。



ta在 装置 郭昊

从这里，我们可以看到庄子式的艺术观点：只要行为和情境进入“解衣磅礴”，作品技巧和完成结果并不被考虑。这种“解衣磅礴”是一种主观情境，非常个人化，但也应该是自然而不造作，不能有意识地去策导。今日艺术家在艺术殿堂“解衣”、“解手”、“解言”等“大小解放”的行为很多，因此引起众人注意，有助其名气。然而，是不是艺术家敢“旁若无人，挑衅公堂”，便有“磅礴之气”？因属主观认知，又不得不有宋元君的宽容之肚，旁论者小心奕奕，遂多成为不分青红皂白的怀疑派。

无论如何，行为作为一种艺术上或意识上的表述，好坏层次并非不能鉴别。当代行为艺术的理论立场，虽设定在艺术与生活的模糊分际，它又矛盾地提出一些条件：时间，地点，行为艺术者的身体/行为/行动，以及与观众互动的过程。这些非物质性的呈现条件，最后又靠文件、摄影、影录等物质性的材料，得以保存。“得以保存”的概念，暴露出行动者的“艺术创作”目的，是故，“解衣磅礴”的精神已打了折扣。今日，讨论行为艺术，或把行为艺术当作一门课程，已有许多方法和系统。一次性的标新立异，不再是值得讨论的对象。

2.行为，作为一种政治启发

尽管行为艺术的类型可以在欧洲、亚洲、美洲、第三世界、次文化或原始部落中找到许多表演仪式或行为，但根据艺术观念所设定的艺术史脉络，把行为展演视为一种艺术类型，还是二十世纪

的艺术理念。在论述结构上，精神和情境，是可以操作、演练、制造。而且，行为艺术不单是解放，也关乎启迪或教育。

二十世纪的西方行为艺术，以一战时期达达主义的“事件演出”为论述之本，当时达达主义的主要艺术家包括特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）和理查德·胡森贝克（Richard Huelsenbeck）等人。因以诗歌表演为主，他们被认为是非传统诗歌艺术的前卫表现者。由于剧场是表演艺术，许多前卫或左翼团体，多以剧场方式来呈现声言。

一次大战后，探索剧场新方向蔚为风潮。此运动被泛称为“社会行动剧场”（Theatre of Social Action）。其中，布莱希特（Eugen Berthold Friedrich Brecht, 1898-1956）的史诗剧场（epic theatre）对后继者影响最深远。布莱希特倡议“史诗剧场”（epic theatre，一称叙事剧场），认为传统剧场所呈现的事件都是固定不变，观众在不思考下全盘接受剧情。布莱希特主张剧场不应该写实处理，而应当将之奇异化（make strange），片段之间不需连续，以便造成疏离效果。观众应视剧本为一种生活的批评，观赏之余能有主观评断，最后以改造社会为目的。是故，史诗剧场不仅将剧场导向事件形态，同时也是一种教育剧场。

布莱希特为行为/行动演出提出两个重要词语，一是历史化（Historification），二是离异（Alienation）或奇异化（verfremdungseffekt）。历史化的观念是：剧作家应该强调过去性，让观众能在置身剧中情境时，领悟到事物已不复往昔，改革仍



#1

需努力。奇异化的观念是：剧作家可用某种方法使事物与现实产生疏离，或故意让观众看到剧中的伪装性质，不会将舞台情境与现实混淆，但他们还是要提出对生活具批评性的剧本，使观众的移情作用转变成一种整体批评性的反应。

在方法上，布莱希特提出五种异化的可能性。一，在空间异化上，他不描写在地（德国），而是采他山之石。例如《高加索灰阑记》（The Caucasian Chalk Circle）和《四川善人》（The Good Women of Setzuan）。二，在时间异化上，他避开特定的历史时间，而是用模糊的“很久很久以前”为引子。三，在人物异化上，他的人物通常是某个概念的化身，或用“戏中戏”、“变形”的手法，穿插其间。四是采“叙事者”（Narrator），以一种说书或眉批或夹注的方式，跳出来和观众直接说话。五是采具节奏的演唱形式，如中国京剧的快板、流水等调子的功能，让文字与音乐之间产生一种离异效果，迫使观众从台词中抽离，进而思考吟唱的意义。

显然，布莱希特从中国戏曲的舞台表现得到不少改革的灵感。在舞台设计上，他也反对写实性的舞台，因为他不要观众认为演员正在叙述某个故事，他选择用象征性的道具，以便提醒观众，他们是置身一个“剧场”，台上是在“演出”，故事是虚构的，唯一的真实，是剧本所要传达的政治理念。缩减了剧场的繁复布置，布莱希特的史诗剧场也能走上街头，在鼓动风潮中进行一些互动的演出。1929年被查禁的柏林“红色火箭”（Red Rockets）便是以工人剧团的组织，为劳工界进行街头煽动演出。

布莱希特的表演艺术产生两大影响。走出道德、社会、政治的含义纠葛，它促使存在主义、个人主义的荒谬剧诞生。走进社会抗争风潮，它成为街头运动中的行为演出。许多街头运动者，会戴面具、乔装某人物、或作出游行性的表演，以便鼓动群众，大致都属于布莱希特的脉络。在这脉络里，史诗剧场式的行为演出，不是一种艺术上的讲究。作为一种启发剧场（didactic theatre），它是一种具有政治意图的工具，其最终政治目的是，改造出声音团体所要的世界。

3.行为，作为一种认同辩证

西方行为艺术的最大表现团体或激进分子，是女权运动者。“搞破坏”艺术行为，最著称的前锋者，也是女性。1905年，英国女权激进分子已有打破百货公司等破坏行为。把破坏行为的场地改到美术馆时，艺术事件才算正式登场。

女性的破坏行为，往往是以激烈手段寻求新的身份认同。1914年，为了女性参政权，玛莉·李查森（Mary Richardson）以斧劈行动，把典藏于伦敦国家艺廊的《镜前的维纳斯》（Venus at her Mirror / Venus and Cupid）的镜面打破，又补割几刀。这幅作品是西班牙画家委拉斯盖兹（Diego Rodríguez de Silveira Velázquez），1599-1660于1647-1651之间，访问意大利时所作。画作显示了裸体的希腊神话爱神维纳斯和小爱神邱比特。这是宗教严厉的17世纪西班牙少有的裸体画像，艺术家表现了爱美、又沉浸爱情的女性形象。玛莉·李查森为了营救入狱的女权运动领袖艾米莉（Emily Pankhurst），以破坏艺术的行为，希望引发公众对艾米莉事件的关注。玛莉·李查森显然已知道“行为”要透过“大众传播”，才会有“力量”。

“斧劈玛莉事件”激发许多女性主义艺术家的觉醒，也引发艺术史上为什么都是男性观看下的女性形象，以及美术馆机制的审美和收藏品味等议题。然而，玛莉·李查森式的艺术文化破坏行为，也是一种近乎“汪达尔人”的野蛮行为（Vandalism）。日耳曼蛮族汪达尔人，曾在公元五世纪袭击罗马帝国，大肆破坏文化遗产，是故，近代把故意毁坏文物或公共财产的行为也称为汪达尔式的蛮族行为。这种破坏文化的行为，最常见的是以涂鸦方式破坏公共建物。然而，如果没有一个想要表露的改革理念，许多破坏行为皆流入为破坏而破坏，成为一时新闻。从破坏公共财产或他人文物的行为上作精神分析，其本质都有寻求“不破不立”的冲动，但被视为野蛮之因，则是其破坏行径未必具有建设性，反而也兼具了侵略性。

针对性别、性向到个性的塑成，女性艺术家在“身体即媒体”上也多有探索。“身体即媒体”的表演。1990年，朱迪·巴特勒



#2

（Judith Butler）的《性别麻烦》，曾颠覆传统女性主义在生物性别和社会性别的划分。她以“性别操演”的概念，提出性别不是如服装秀一般地可自如的转换，而是异性恋机制下一种强制的重复所造成。而2008年的《WACK! 艺术与女权的革命》一展，乃以艺术史的概念，整理出二十世纪女性艺术在“性别操演”下的行为演出类型。

在争取身份新认同上，战后女性艺术与观念艺术、行动表演一直有重要关联。例如，1964年小野洋子的《剪碎》表演，是身穿黑衣坐在舞台上，衣服是她和观众间的媒介，她的演出，是静坐不动，由观众用剪刀剪下她身上一片黑布料。该片的高潮是，一位挑衅的男性观众索性沿着内衣肩带，连续一圈，企图让上衣脱落。小野洋子在过程中，露出了压抑性的厌恶表情，并缓缓以双手护胸。小野洋子在表演之前，应预知她已提出“主动性的机会”可能，但在“被动性的暴行”中，却仍不能克制情绪上的流露。她的试探与参与者的试探，亦衔接出一张文化帷帐，透明中仍有区隔。

1969年，乔安·琼斯（Joan Jones）在纽约大学学生中心演出《镜片》（Mirror Piece）时，是抱着镜子作裸体演出。镜子和身体是互动的镜照媒介，镜子如同一种移动的观点或镜头，身体片断由物象自己裁剪出，而非人为的射取。苏西·来克（Suzy Lake）在1973年拍了一系列连续动作的“画妆过程”。1946年出生，当年才27岁的南斯拉夫艺术家玛莉亚·阿布拉莫维（Marina Abramovic），在爱丁堡李查·迪莫可艺廊的《韵律》已惊悚地作出拿锐刀利刃，在五指之间作律动的点刺行动。1975年《艺术必需美丽，艺术家必需美丽》的梳头演出，则把这个日常行为推到极情绪化的境地，追求美丽的爬梳，变成一种强制发丝顺服的激情拉扯。

在情绪和视觉的爆破性上，朱蒂·芝加哥（Judy Chicago）为人熟知的是她充满阴性隐喻的《花绘》和以阴性生殖图象为主餐的《晚宴》，但她在1967年至1974年间也作《持续力的演出》，是以裸身和爆破物共同演出，让自己进入硝烟云雾的危险范围中。古巴的安娜·曼迪莎（Ana Mendieta，1948-1995）曾猛烈地使用血、火、弹药的腥红热量，将身体化为地景艺术的一部份。在

1972和1973年间，她和玛莉亚·阿布拉莫维同时挑衅“美丽的需求”。她因女性揽镜的癖好，而索性取下玻璃，用它来挤压身体部位。而在1976年的《无题》表演中，则在大地拓出自己，然后用弹药炸出一个“遗址”。另外，在医学美容不普及的年代，法国的奥兰（Orlan）以手术改型而闻名。她为了亲身再现女神雕像，拿肉身当塑品，血改容颜数次。

在剪贴和测量方面，女性艺术家多有行动演出。1968年，贾斯汀（Kirsten Justesen）在《雕塑II》一作，便将己身裸拍，如物品般放进一个正方形大纸箱，影像可置在箱底，也可浮放在箱面，产生二种立面的观看和典故法。1970年开始，玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）则用邮件、摄影、文件各种不属于美术馆、艺廊的系统进行她的“非美术馆型”艺术制造。她在测量方面，不仅从身体各尺寸量转到厨房各器具，甚至走向舞台式的秀场演出，以“办家家”（Play house）作为记忆。

女性艺术家也喜观秀场行为。1977年辛帝·雪曼所拍摄的千面女郎《无题系列》，提出一种多面向的、虚拟的转型渴求，也认同了性别和性向的不确定性。1978年，路易丝·鲍尔乔丝（Louise Bourgeois）也在纽约提出的《宴会：身体服装秀》，作出了多件多元乳房的塑胶衣，任何性别的观众都可以套上、走秀。此外，日本草间弥生的造形，以及当代的扮妆艺术，均显示女性艺术家对变妆演出行为的兴趣。

#1 与时间的对抗2 影像装置 袁成
#2 无题 图片 王彦鑫